



**T.C.**  
**NEVŞEHİR HACI BEKTAŞ VELİ ÜNİVERSİTESİ**  
**SOSYAL BİLİMLER ENSTİTÜSÜ**  
**TÜRK DİLİ VE EDEBİYATI ANA BİLİM DALI**

## **DİDEM MADAK'IN ŞİİRLERİNDE ANLAM EVRENİ**

Yüksek Lisans Tezi

Havva Aktaş

Danışman  
Doç. Dr. Şamil YEŞİLYURT

**Nevşehir**  
**Şubat, 2021**

## TEŞEKKÜR

Tez çalıőmam sűresince beni yűreklendiren, daha iyisini yapabilmem için bana yol gűsteren ve eksiklerimi gűrűp dűzeltmem için yűnlendiren çok deęerli hocam Doç. Dr. Őamil Yeőilyurt'a, tez okumalarım ve yazımım aőamasında manevi desteęini esirgemeyen annem Narin Uluçay'a, tez çalıőmalarım sırasında uzun saatler sűren masa baőı oturmalarıma ve kűtűphanedeki çalıőma saatlerime sabır gűsteren eőim Tekin Aktaő'a, bazen gece yarılarna deęin uzayan kűtűphane çalıőmalarım esnasında kűűk yaőına raęmen bana yol arkadaőlıęı eden oęlum Yıldıırım Tuęra Aktaő'a, zorlandıęım zamanlarda bu akademik yolculukta manevi olarak bana gű veren oęlum Av.Emre Aktaő'a ve teknik aksaklıklarla karőılaőtıęım ve çıkmaza girdięim zaman deęerli vaktini ayırarak, bana destek veren kendisi kűűk yűreęi bűyűk Beyza Ennur ifi'ye, bu tezin kotarılmasındaki destekleri için teőekkűr etmeyi bir borç bilirim.

Havva AKTAŞ

Nevşehir, Aralık 2020

# DİDEM MADAK'IN ŞİİRLERİNDE ANLAM EVRENİ

Havva AKTAŞ

Nevşehir Hacı Bektaş Veli Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü  
Türk Dili ve Edebiyatı, Yüksek Lisan Tezi, Şubat 2021  
Danışman: Doç. Dr. Şamil YEŞİLYURT

## ÖZET

Bu çalışmada Cumhuriyet Dönemi şairlerinden Didem Madak'ın imgesel, sembolik ve felsefik derinliğe sahip eserlerinin, anlam evreni bağlamında incelenmesi konu edilmiştir. Madak ile ilgili akademik çalışmaların çoğu “kadın söylemi” odaklıdır. Didem Madak'ın kadın cinsiyetinin şiirlerde görünür olmasının gerekliliğinden bahsettiği konuşmaları kaydedilmiştir. Ancak metinler incelenirken şairin bu sözlerini ya da şiirlerde öne çıkan kadın söylemini referans alarak metinlere sadece feminist duyarlılıkla yaklaşmak, metinlerin daha derin incelenmesini sekteye uğratmaktadır. Bu sebeple “kadın söylemi” tekrarını olabildiğince ikinci planda tutmak hedeflenmiştir. Madak'ın *Grapon Kâğıtları*, *Ahlar Ağacı* ve *Pulbiber Mahallesi* olmak üzere üç kitabı vardır. Bu üç kitaptaki şiirlere sonraki basımlarda eklenen şiirler de ilave edilerek tüm malzeme, belirlenen tipolojilere göre gruplara ayrılmıştır. Bahsi geçen gruplar; sembolik kullanımlar, temel karşıtlıklar ve imgeler olmak üzere üç bölümde ele alınmıştır. Dilsel veriler tipolojik olarak irdelenmiş ve kullanım sıklıkları bakımından da değerlendirilmiştir. Böylece şiirlerdeki katmanlı yapı sadeleştirilmiştir. Sonuç olarak şairin anlam evreni ortaya çıkarılmıştır. Tüm bunların neticesinde yaşamı sorgulayan bireylerin yaşadıkları çatışma öğelerini kendi kültürel birikimlerine ve yaşanmışlıklarına göre yansıttıkları görülmüştür. Metinlerin ilk bakıştaki görüntüleri ve incelendikten sonraki görüngülerinin karşıt anlamlara gelebildiği anlaşılmıştır. Özne şiirinde farkına varmadan bazen dışa dönük, bazen ise içe dönük bir tavırla anlamsal gruplar oluşturmuştur. Madak'ın şiirinin, okuyucunun algısı ve kültürel birikimine göre kendisini açan ya da kapatan bir şiir olduğu tespit edilmiştir. Şairin küçük anlam evreninden yola çıkılmış, tümevarımsal bir işleyişle büyük anlam evrenine ulaşılmıştır.

**Anahtar Kelimeler:** Didem Madak, şiir, anlam evreni, imge, sembol, temel karşıtlıklar.

# THE MEANING UNIVERSE IN DİDEM MADAK’S POEMS

Havva AKTAŞ

The University of Nevşehir Hacı Bektaş Veli, The Institute of Social Sciences  
Turkish Language and Literature, Postgraduate Thesis, February, 2021  
Supervisor; Assoc. Prof. Dr. Şamil Yeşilyurt

## ABSTRACT

In this study, one of the Republic Period poets; Didem Madak’s works which have the imaginary, symbolic and philosophical perspectives are studied in the context of meaning universe. Most of the academic studies related to Madak are focused on “woman discourse”. The speech of Didem Madak about the necessity of woman gender visibility in the poems is recorded. However, while studying the poems, texts are interrupted to make deeper analysis because of approaching to texts with only feminist sensitivity by taking as reference of poet’s speech or woman discourse which becomes prominent in her poems. Madak has three books; called as *Grapon Kağıtları*, *Ahlar Ağacı* and *Pulbiber Mahallesi*. All materials have grouped in regard to determined typologies by also adding her latest poems into these books for the following printings. These mentioned groups has been discussed in 3 categories such as symbolic uses, basic oppositions and imagery. Linguistic materials have been examined typologically and have also been evaluated as frequencies of occurrence. Thus, layered structure in poems has been reduced. Consequently, poet’s meaning universe has been revealed. As a result it has been seen that, like every individual questioning life, she reflects the elements of the conflict she has experienced according to her cultural background and experience. It is understood that the images of the texts at first glance and what they gave after analyzing can have opposite meanings. In her poem, the poet created semantic groups unintentionally with an introverted unintentionally with an introverted and sometimes extroverted attitude. It has been determined that Madak’s poem is one that opens or closes itself according to the reader’s perception and cultural accumulation. Starting from the small meaning universe of the poet, the universe of great meaning has been reached through an inductive operation.

**Key Words:** Didem Madak, poem, meaning universe, image, symbol, basic oppositions.

# İÇİNDEKİLER

Sayfa No

<b>BİLİMSEL ETİĞE UYGUNLUK</b> .....	ii
<b>TEZ YAZIM KILAVUZUNA UYGUNLUK</b> .....	iii
<b>KABUL VE ONAY</b> .....	iv
<b>TEŞEKKÜR</b> .....	v
<b>ÖZET</b> .....	vi
<b>ABSTRACT</b> .....	vii
<b>İÇİNDEKİLER</b> .....	viii
<b>KISALTMALAR</b> .....	x
<b>GİRİŞ</b> .....	1

## BİRİNCİ BÖLÜM

### SEMBOİLİK KULLANIMLAR

1.1. İlham Kaynağı Olarak Kişiler .....	6
1.2. Geçmiş ve Gelecek Arasında Zaman .....	26
1.3. Bireysel Sahiplenme Alanı Olarak Mekân.....	39
1.4. Kronotop Ögesi Olarak “Mahalle”.....	57
1.5. Tabiat Öğeleri.....	62
1.5.1. Ruh Dünyasının Yansıması Hayvanlar .....	62
1.5.2. Bitkiler ve Susarak Anlattıkları .....	73
1.5.2.1. Ağaç .....	75
1.5.2.2. Meyveler .....	79
1.5.2.3. Sebzeler.....	87
1.5.2.4. Madak’ın Çiçekli Şiirleri .....	91
1.6. Şiir Âleminden Madde Âlemine Açılan Dört Kapı: “Anasır-ı Erbaa” .....	99
1.7. Işıktan Görüntüye, Görüntüden Algıya Dönüşen Renkler .....	112

## İKİNCİ BÖLÜM

### TEMEL KARŞITLIKLARDAN GENEL YAPIYA

2.1. Yaşam/Ölüm .....	124
2.2. Özgürlük /Esaret.....	129
2.3. Tahakküm Şiirene Karşı Bir Şiir/Tahakküm Şairlerine Karşı Bir Şair.....	132
2.4. Çocukluk / Yetişkinlik .....	137
2.5. Aydınlık/ Karanlık .....	142

## ÜÇÜNCÜ BÖLÜM

### İMGELER

3.1. Yayılğan/ Gelegen İmgeler .....	146
3.2. Batık İmgeler .....	151
3.3. Radikal İmgeler.....	155
3.4. Yoğun İmgeler .....	158
3.5. Süsleyici Coşkun ve Bayat İmgeler .....	162
<b>SONUÇ</b> .....	165
<b>KAYNAKÇA</b> .....	175

## KISALTMALAR

- AA.** : Ahlar Ağacı  
**GK.** : Grapon Kâğıtları  
**K.** : Kitap  
**PM.** : Pulbiber Mahallesi  
**S.** : Sayfa  
**TDK.** :Türk Dil Kurumu



## GİRİŞ

Sosyal ve siyasal çalkantıların olduğu dönemlerde sanatkârların birtakım arayışlar içinde oldukları ve bu durumu sanat eserlerine büyük oranda yansıttıkları bilinen bir geçektir. Cumhuriyet'in ilanından sonra farklı bir sosyal ve siyasal yapıya adım atan Türk toplumu, önce yaşadığı çileli günlerin belgesi niteliğindeki malzemeyi ortaya koymuşlar; ardından daha bireysel ve öze dönük konulara yönelmişlerdir. Çünkü Cumhuriyet rejimini benimsemiş yeni bir siyasal ve kültürel sürece girmiş ülke fertleri, yeniliklere ve yenileşmelere son derece açık durumdadır. Gerek tahkiyeli gerekse duygu ve öğreticiliğe dayalı metinlerde bu izleri görmek mümkündür.

Dönem incelemelerinin yanı sıra sanat serlerinin ortaya koyduğu temel düşünce evreni, tarihsel sürecin izlenmesinde ve değişimin tespitinde kolaylıklar sunacaktır. Bu bağlamda Didem Madak'ın Grapon Kâğıtları, Ah'lar Ağacı ve Pulbiber Mahallesi isimli üç şiir kitabındaki şiirlerin, sembolik çerçevesinin belirlenmesi amaçlanmıştır. *Didem Madak'ın Şiirlerinde Anlam Evreni* isimli çalışmanın yöntemi dil iletilerinin tipolojik yapısının ortaya çıkarılması şeklinde ilerlemektir.

Çalışmanın sağlıklı ilerleyebilmesi adına yapılan literatür çalışmalarında ilk olarak Ulusal Tez Merkezi'nin verilerine bakılmıştır. Didem Madak ile ilgili çalışmalardan altı tanesinin yüksek lisans düzeyindeki tezlerden oluştuğu görülmüştür. Buna göre, Murat Özdemir, 2017'de *Nilgün Marmara ve Didem Madak Şiirinde Feminist Bağlamda Mukayeseli Bir İnceleme* isimli tezi sunmuştur. 2018'de Gülşah Ak, *Didem Madak'ın Hayatı ve Şiirleri Üzerine Bir Araştırma* isimli çalışmayı yapmıştır. Yine 2018'de Selma Öveç *Didem Madak'ta Dinsel Hayat* adındaki tezi çalışmıştır. 2019'da Sancar Can *Didem Madak Şiirinde Ana İzlekler* adlı tezi hazırlamıştır. 2019'da Kadriye Keski, *Didem Madak Şiirinde Kadın Duyarlığı* adlı araştırmayı tamamlamıştır. Enver Rüzgâr ise 2020'de *Didem Madak'ın Şiirlerin Kadın Kimliği* başlıklı yüksek lisans tezini ortaya çıkarmıştır. Bir başka akademik çalışma ise



Ruken Alp'in doktora tezi olan *Türkçe Şiirde Kadın Şairlerin Poetikalarının Karşılaştırılması* olarak literatüre geçmiştir. Ege Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü Ana Bilim Dalı, Kadın Çalışmaları tarafından 11-12 Aralık 2014 tarihinde bir sempozyum düzenlenmiş ve sunumlar Solmaz Zelyüt tarafından *Didem Madak'ı Okumak* başlığı altında kitaplaştırılmıştır. Bu akademik çalışmalara ek olarak sanatçı ile ilgili pek çok makale yazılmıştır. Mahmut Temiz Yürek'in 2017'de yayımlanmış *Didem Zamanı* isimli kitabı da diğer bir ilgili kaynaktır. Bu çalışmaların ağırlıklı olarak feminist açıdan yapıldığını söylemek yanlış olmaz. “İzlekler” ve “din” konusunda yapılan çalışmalar yelpazeyi genişletse de Madak şiirinin “kadın bir şaire ait şiirler” çerçevesi dışında irdelenmesi şiirlerdeki anlamları daha görünür hâle getirecektir. Bu çalışmanın önemli bir başka hareket noktası da bu bakış açısıdır.

Tez üç bölümden oluşmaktadır. Birinci bölümünde şiirlerde geçen sembolik kullanımlar üzerinde durulmuştur. Sembolik kullanımlarla ilgili ilk madde şiirlerde geçen “kişilerin” incelenmesinden oluşmaktadır. Kişilerin kullanım sıklıkları şiirlerde ne şekilde kullanıldıklarına, hangi sembol ya da bağlamlarla ilintili olabilecekleri ve hangi sözcüklerle dile getirildiklerine bakılmıştır. Bunların sanatçı için anlamsal vurguları, öznel ve nesnel yanları belirlenmiştir. Yine birinci bölümde “zaman” kavramı genel olarak değerlendirilmiş, ardından şiirlerin zamanlarına, şairin zaman kavramını nasıl işlediğine bakılmıştır. Diğer taraftan bu bölümde “mekân” ın özne için ne anlam ifade ettiği, şiirlerde hangi mekânların nasıl geçtiği, mekâna dair sembolik ifadelerin neler olabileceği irdelenmiştir. Şiirlerdeki önemli anlamsal yapılardan olarak “kronotop” özelliği taşıdığı düşünülebilecek “mahalle kavramı” ve bununla ilgili bulgular da açıklamalarıyla verilmiştir. Madak şiirlerinde sık sık kullanılmış diğer bir sembolik grup olarak “hayvan” lar, kullanım sıklıkları ve tekrarları ile gösterilmiştir. Hayvanlar, sembol değerleriyle açıklanmışlardır. “Bitkiler” in kendi içlerinde ağaç, çiçek, meyve ve sebze olarak gruplara ayrılarak yorumlanabilecekleri fark edilince, bu öğeler diğer pek çok öğede olduğu gibi mitolojik, psikolojik ve sosyolojik aynalar esas alınarak irdelenmiştir. “Anasır-ı erba” öğeleri de yine sembolik kullanımlar içeren, birinci bölümde yer alan başka bir alt başlıktır. Anasır-ı erbaya ait unsurlar, önce arketipsel, mitolojik ve psikanalitik çıkarımlara muhatap tutulmuş, ardından şiirlerdeki konumlandırılışları yorumlanmıştır. Anasır-ı erba öğelerinin, diğer sembolik kullanımlardan farklı olarak şiirin “durağanlık ve hareketlilik ölçeri” olabileceği görülmüştür. Sanatçının

şairlerinde ateş, toprak, hava ve su elementlerine nasıl ve hangi sıklıkta yer verdiği okunmuş, bu anlamda ilk şairlerden son şairlere doğru, durağanlıktan hareketliliğe evrilen bir değişimin varlığı anlaşılmıştır. Bu bağlamda sembolik kullanımlarda diğer sembollerden ayrılan bir yaklaşımla incelemeler yapmanın daha yerinde olacağı görülmüştür. Sembolik kullanımların birinci bölümünün son alt başlığı olan “renkler” de şairin anlam evrenindeki durumlarıyla değerlendirilmiştir.

İkinci bölüm, temel karşıtlıklardan genel yapıya geçişin mümkün olduğunu anlatmaktadır. Tıpkı sembolik kullanımlarda olduğu gibi malzemenin tamamı ilk okumalarda öne çıkan başlıklara göre ayrıştırılmış, şairlerdeki iletilerinin ne oldukları tespit edilmiştir. Buna göre temel karşıtlıklar değerlendirilmiştir. “Yaşam ve ölüm”, “özgürlük ve esaret”, “dayatılan şiir anlayışı ve öznel şiir karşıtlığı”, “dayatılan şairlik anlayışı ve öznel şairlik anlayışı”, “çocukluk ve yetişkinlik”, “aydınlık ve karanlık” şiirlerin genelinde öne çıkan temel karşıtlıklar olarak kaydedilmiştir. Bu temel karşıtlıklar örnekleri ve açıklamaları ile ikinci bölümü oluşturmaktadırlar.

Üçüncü bölümde tüm şiirlerdeki imgeler, Yayılğan/Gelegen İmgeler Batık İmgeler Radikal İmgeler, Yoğun İmgeler, Süsleyici, Coşkun ve Bayat İmgeler başlıkları ile değerlendirilmiştir. Şiir türünde, diğer türlere göre çok daha yoğun olarak görülen imge formlarının gruplara ayrılarak irdelenmesi, şairin anlam evreninin girift yapısını berraklaştırmak için gerekli bir diğer çalışma alanı olarak bu bölümde işlenmiştir. Tüm bunların sağlıklı bir şekilde yapılabilmesi için dilbilim, anlambilim, psikanaliz, psikoloji, mitoloji, teoloji, çevrebilim, botanik, müzik, edebiyat gibi değişik disiplinlerin desteği ile Didem Madak’ın imgesel dünyasına ve şiirlerindeki temel anlama varabilmek hedeflenmiştir.

Dış yapı ile içyapı arasında sağlanacak bağların, sanatçının kendisine has yöntemlerle oluşturduğu saptanabilmektedir. Bahsi geçen bağlar ve yöntemler “yapı anlam formu” şeklinde ifade edilmektedir. Bu anlamsal formlar, metinlerin belirlenen başlıklardaki analiz çıkarımıdır. Böylece göstergelerin evrensel anlamları ve öznel anlamları deşifre edilmek istenmektedir. Buna göre “nesnel” anlam formları küçük evren, “öznel” anlam formları büyük evren ögesidir (Işık, 1978: 22). Tüm bu irdelemeler, Madak şiirinin anlam evrenini okuyabilmek adına yürütülmüştür.

Buna göre dilsel malzemenin tümü, tamamı taslak planında belirtilen başlıklar altında toplandıktan sonra tümelden tekile, tekilden tümele doğru hareketlenen bir

gidiş gelişle değerlendirilmiştir. Bu değerlendirmeler sınırlılık ilkesi dikkate alınarak, sembolik kullanımlar, imgesel çıkarımlar ve temel karşıtlıklar olmak üzere üç bölümde incelenmiştir. Tüm bunları akademik bağlamda yürütebilmek adına, bahsi geçen alt başlıkla ilgili bolca kaynak taraması yapılmış, dolayısıyla tezin kotarılması için yeterli bir çalışma ortaya çıkarmak adına YÖK'ün tez veri tabanı başta olmak üzere, Milli Kütüphane, üniversite kütüphaneleri, internet veri tabanları ve diğer bazı basılı veri tabanlarından yararlanılmıştır. Unutulmamalıdır ki akademik incelemeler, metinlerin estetik değerini olan bakışı, kabul görme düzeyini ve edebiyat tarihindeki kalıcılığını etkilemektedir.



## BİRİNCİ BÖLÜM

### SEMBOİK KULLANIMLAR

Bir Şaire ait Şiirler tek tek, farklı özelliklere sahip dil iletileri verebilirler. Ancak Şaire ait tüm Şiirlerin ortak bir söyleminin olduğu unutulmamalıdır. Bunlar Şaire özgü sembolik kullanımlar ya da imgeler ışığında okunabilmektedir. Ortak iletinin ne olduğunu bulabilmek ve Şiir içindeki birimleri anlamsal olarak sınıflandırabilmek için küçük parçalardan yola çıkmak ve büyük resme ulaşmaya çalışmak gerekmektedir. “İncelemeyi parçalardan tüme, tümünden parçalara gidip gelerek, döküm, indirgeme ve temel yapıyı belirleme devreleri içinde yürüteceğimizi söyledik. Bütüncenin özelliği ise bir dizi küçük-evrenin sıralanmasından ortaya çıkan bir büyük-evren oluşudur” (Işık, 1978: 24). Işık’ın bahsettiği yöntem parçaların sunduğu mercekle tüm söz malzemesini, tüm malzemedenden de sözcükleri böylece bütünü ve parçaları bir tür gidiş gelişle okumak şeklinde; ilk bakışta karışık, inceleme devam ettikçe ise giderek sadeleşen bir yolculuktur. Işık’ın 1978’deki tezinde terim olarak kullandığı “anlam evreni” başlıklı okumalar, bir anlamda sembolik çözümlemenin tamamını oluşturmaktadır. Bahsi geçen süreç sonunda tüm kazanımlar küçük anlam evreninden hareketle, büyük anlam evrenine yani sanatçıya özgü söyleme varabilmek beklenmektedir. Bu durum bir ressamın eserlerinin genelinde bilinçli ya da bilinçsiz olarak gizlediği mesajlar, bir yönetmenin filmlerindeki ortak vurgular ya da bir modacınn ürettiği tasarımların ortak diliyle ilintilidir. Bu yaratıcı alanlardaki parça bütün ilişkisi, edebiyat alanında da görölmektedir.

Tüm bu anlamsal değerlendirmelerin sağlıklı bir şekilde yapılabilmesi için somut verilere ihtiyaç vardır. “Üretimsel dilbilgisi etkisi altında içerik düzeyi-belirtilme düzeyi farkının, aynı zamanda bir içyapı-yüzeysel yapı farkı olarak da tanımlandığı göröüyor. İçyapı, yapıtın, düşünsel düzeydeki oluşumunu belirliyor.” (Işık, 1978: 10) Buna göre içerik düzeyi ve belirtme düzeyini anlamak için içyapı ve yüzeysel yapıların ayırımını da yapmak gerekecektir. Yüzeysel parçalardan çok, içyapı

elemenlarının düşünsel anlamda daha güçlü belirtme düzeylerinin olduğu dikkate alınmalıdır.

Sembolik yapının incelenmesi bağlamında yinelemeler önemlidir. Madak'ın Şiirlerindeki sembolik kullanımları sağlıklı değerlendirebilmek adına sık tekrarlanan kelimeler " nemli" görülmüştür. Ayrıca aralarında anlamsal bağların olduğu tespit sözcükler kendi aralarında sınıflandırılmış, parçadan bütüne gidilerek bir çeşit anlam evreni haritası oluşturulmuştur. İnceleme başlıkları aşağıdaki gibi sıralanmıştır

### **1.1. İlham Kaynağı Olarak Kişiler**

Kurmaca metinlerde hikâyeyi oluşturan temel kavramlar vardır. Bunlar devirlere göre farklılık ve önem deĐiŐikliĐi gösterse de metinleri inşa ederken bu tarz "temel taşlar" her zaman olmuştur. Kişiler bu önemli temel taşlar dairesinde, yabana atılmayacak bir değere sahiptirler. Metinlerdeki kişiler, gerçek hayattan alınabilecekleri gibi gerçek hayattaki kişilerden esinlenilmiŐ, fakat sanatçının zihninde gelişmiş, değişmiş adeta evrimleŐmiŐ de olabilirler. Gerçek- gerçekdışı, tekil-çoğul, kadın-erkek, yetişkin- ocuk, tip- karakter gibi onlarca çeŐitleme yapılabilecek "kişiler", Şiirlerin hik yesini dile getirecek ileti görevlileridir. Tek baŐlarına tarihi bir olayı bir anda hatırlatabilirler, bir tek sözleriyle de metnin gidiŐatını deĐiŐtirebilirler. Metindeki genel mesajın etkisini artırabilir, metinlerin hem deneysel okuyucu hem de araştırmacı okuyucu için kalıcı motifler sunabilirler. Bugün sosyal medya üzerinde sıklıca kullanılan film, Şiir, roman replikleri kişilerin dilsel iletisinin ne kadar önemli olduğunu göstermektedir.

Sanatçının elinde Şekillenen kişiler, ortalama, ortalamanın altında ya da ortalamanın üzerinde bir insan kıyafetinde de kurgulanabilirler. Bunu günümüzde çok önce, Aristoteles'in dile getirdiği bilinmektedir. "...ozanlar, ya ortalama insandan daha iyi ya da daha kötü olanları yahut da ortalama insanların eylemlerini taklit ederler." (Aristoteles, 1987). Aristoteles, Poetika'nın ikinci bölümünde, kurmaca eserlerde karşılaşılan, karakterlerin farklılığından söz etmektedir. "Karakterler bizden daha iyidir, bazı eserlerdeyse daha kötüdür ve bazılarındaysa bizimle aynı seviyededir". (1987) Aristoteles'e göre kurgudaki kişilerin "iyi olma" düzeyleri değişkendir. Hepsi aynı düzeyde iyi (!) değillerdir. Buradaki "iyi "kavramını toplumsal genel yargıya göre düşünmek yanlış olmayacaktır: Aslında bu aynı zamanda "kurmaca" nın bir gereğidir. Çatışma unsurunun diri tutulması, verilecek mesajların sağlıklı Şekilde

iletilebilmesi için kişilerin tekdüze olmaması beklenmektedir. Fakat her ne kadar gerçek hayattan alınmış olsalar da kurmaca dünyanın kişileri, sanatçının zihin fabrikasında süzülecek, onlara az çok bir öznellik dokunacak ya da hikâyenin daha iyi aksettirilebilmesi için “o iletileri en iyi şekilde anlatır hale” getirileceklerdir. Yani kişiler kurmaca metnin bir gereği olarak az ya da çok “kurulacaklardır.”

Diğer taraftan metinlerdeki kişiler, kurmaca ürünlerde sanatçı tarafından “yansıtılma biçimleri” ile esere, döneme ya da sanatçıya ait kültürü, psikolojiyi, sosyolojik yapıyı daha görünür hale getirebilmektedirler. Bunların hepsi de şairin anlam evrenindeki yansımalarıdır. Sanat ürünlerindeki kişilerin bir başka özelliği ise bazen etken, bazen edilgen konumda olmalarıdır: “Roman kurgusunun önemli bir parçasını da kişiler oluşturur. Bunlar, romanda ya etken ya da edilgen durumdadır.” (Çetin, 2013: 142) Kişilerin etken ya da edilgen olabilmesi de sanatçının zihinsel yapısı, vermek istediği mesajın türü ve olaylara karşı duruşları ile ilgilidir.

Görüldüğü üzere kurmacadaki kişilerin çok farklı şekillerde değerlendirilmeleri olasıdır. İyilik düzeyleri, etken ya da edilgen olarak tasarlanmaları, bireysel iletileri, toplumsal iletileri, tarihle olan bağları, cinsiyetleri, birbirleri ile olan yakınlık ya da uzaklıkları, birbirleri ile olan etkileşimleri, sanatçıya yakınlıkları, kullanım sıklıkları ve şekilleri gibi pek çok farklı bakımdan değerlendirilebilirler. Netice olarak bunların belirlenip irdelenmesi, şairin anlam evreninin deşifre edilebilmesine hizmet etmektedir.

Çalışmanın bu bölümünde Madak şiirindeki kişiler bütün şiirler incelendikten sonra, kullanım sıklıkları ve daha çok, ortak özellikleri dikkate alınarak çeşitli başlıklarda gruplara ayrılmıştır. Daha önce de belirtildiği gibi tüm şiirlerdeki kişiler önce müstakil başlıklarda bütün olarak belirtileceklerdir. Ardından şiirlerdeki konumlandırılmaları yine şiirler üzerindeki uygulamalarla gösterilecektir. Son aşamadaysa sembolik ve imgesel değerleri değerlendirilecektir. Böylece şairin anlam evrenine ait temel değerlendirilmelerden biri yapılmış olacaktır. Belirtilmesi gereken bir nokta sınıflandırılmaları yaparken, kişilerle ilgili isim ya da hitapların şiirlerde geçtikleri halleri ile yazılacağıdır. Tespit edilen başlıklara göre kişiler kadrosunun incelemesi aşağıdaki gibidir.

**Gerçek Kişiler:** Gerçek kişiler olarak nitelendirilebilecek kişiler Didem Madak, Işıl, anne, baba, Müjde Bilir, Maviş Anne, Heinrich Böll, Ayla Abla Sıcak çaydan

adamlar, siyah saçlı kız yoksul aile babası, Greta Garbo, Sibel Can, Füsün, baylar, kırmızı kadın, kız kardeş, koca, kardeş, eş, iki kadın, bayım, İris kızlar/ oğlanlar, üvey anne, arkadaş, Edit Piaf, güzeller, Yıldırım Gürses, baba, kardeş, Işıl, Güzin Abla, kız çocuğu, ey cemaat, bayım, dost, oğlan-kız, teyze, sevgili, Kristof Kolomb( metindeki yazılımı bu şekildedir), veremli kız, aklın taş kaldırımlarında dolaşan adamlar, susan kadınlar; Hülya, Füsün, Zeyna, Miss Marple Leman, Türkan Şoray, kardeş, bebek, sevgili, bay keltoş, Tekir, Müslüm Baba, efendimiz, Janis Joplin, insan, Burcu, Mariah Carey, Kara Panter, Ali, Işıl, Ayhan, Edip Amca, Yakup. (Bu bölümü ikiye ayırabiliriz. Dış dünyada yaşadığı herkesçe bilinen kişiler ve Madak'ın sosyal çevresinden olan kişiler. Tabi bunlar metin içerisinde gerçek değil, itibari kişilerdir.)

**Kurmaca Dünyasına Ait Kişiler:** Mavi Saçlı Tanrı, Muc (ev sahibi), Mutsuz, kalp (bebek olarak kişileştirilmiştir.) Kalbiye, Heinrich Böll'ün Palyaçosu, Mary (Böll'ün roman kişisi), ormanda kaybolmuş çocuk, Mr. Parkinson, Gül tutan adam, acıklı sözler kraliçesi, Pippi Uzun Çorap, Zenciler Prensesi, ("Buğu" şiirinin tamamında "zaman" kişileştirilmiştir.) Çalığışu, hayalet, hayat kişileştirilmiştir. Polyanna, beyaz atlı prens, Ayşecik, başroldeki kadınlar, hayalet. Harry Potter, cadı, Maykıl Ceksın (Metinde geçtiği gibi yazılmıştır). Roman kahramanları, Uyuyan Güzel, Çizmeli Kedi, Yürüklerin İbram, oyun arkadaşı, hayali arkadaş, Aytaç, Alkatraz kedicisi, Raif Bey, Kürk Mantolu Madonna, Tarzan- Ceyn, alpaçino, kurt adamlar, Ayşecik, başroldeki kadınlar, taş bebek, iç ses, kalbi kalpazanlıktan hapis yatmış bir adam, kardan adam, kovboy, Anna Kararina, Gepetto Usta, Cadı, Parmak Kız, Alice.

**Tarihî Kişiler:** Samson ve Dalilah (<https://unifestal.com/literature/samson-ve-delilah-hikayesi/>)

**Dinî Kişiler:** Peygamber, peygamberler, Hz. İsa, Hz. Meryem, Noel Baba, Hz. İsa,

**Meslek veya Grup Sembolü Kişiler:** Assolist, postacı, tartıcı çocuklar, müdür, hırdavatçılar, sarhoşlar, boyozcular, tezgâhtar, müşteriler, daktilo kızı, kurbati, pazarcı, eşya toplayıcısı, komşu kadınlar, çerçiciler, komedyen, kapıcı karısı, adamlar, insanlar, emekli öğretmenler, kadınlar, şapkadan tavşan çıkaran şairler, kol manşetinden şiir çıkaran şairler, şair karasevda anonim şirketi hissedarları, siğil gibi yapışanlar, derbeder olanlar, hisseleri ellerinde patlayanlar, mahalle sakini olamayanlar, turşu kuranlar, kuşbaz, kızlar, gece bekçisi, gelin ambulans şoförü,

kanamalı hasta, şarkıcı, falcı, yaşlı pilot, bayanlar, taksici, elma soyan bayanlar, tinerci, balici, şiir ithafkarı, eşkıya, gangster, koca, bahçıvan, bakkal, vakanüvis, lambacı, çiçek satan kadınlar, kız kurusu, fahişeler, öldürülmüş kadınlar, karanlıkta kalanlar, gacılar, pon pon kızlar, şair, hâkim, isterik karılar, ayyaşlar, eciş bücüş adam, puştlar, çok tanınmayan artist, şarkıcı, yaşlanmaya başlayanlar, evde kalmış kızlar, yalnız insanlar, çingene kadınlar, fötr şapkalı amcalar, Arap şair, çingene kızlar, şair, kızıl derili, kovboy, çingeneler, bekçi, ölüler, küçük insanlar,

Belirlenen başlıklara göre sıklıkları verilen kişiler kadrosu bu şekildedir. Açıklama bölümündeki gibi anlatının duygu değerine, yer ve zamana göre seçilmiş oldukları düşünülebilir. Anılarla sağlam bağları olan kişiler kadrosunun zenginliği dikkat çekicidir.

“Anne”, Madak şiirlerinde en çok dikkat çeken” şiir kişisi”dir. Tüm şiirlerde 32 defa “anne”, bir defa “ana”, bir defa “anneler”, bir defa “üvey anne”, bir defa da “başörtülü anne” şeklinde olmak üzere 36 defa “anne” geçmektedir. Bu sıklık ve çeşitlilik, adı geçen sembolün öznenin anlam evrenindeki yerleşikliği göstermektedir. Ayrıca Didem Madak’ın hem annesinin hem kızının adı Füsün’dür. Füsün isminin şiirlerde anne yerine kullanıldığı mısralar da düşünüldüğü zaman anne sembolünün kullanım sıklığındaki artış dikkat çekicidir. Madak şiirlerinde göze çarpan anne kelimesi, öznenin algısında geniş yer kaplayan “anne figürünün” istatistiksel çıkarımı gibidir.

Bazen kendisini Hazreti Meryem gibi hisseden şair bunu “zamanı doğururken” hissettiğini dillendirmiştir. Hz. Meryem, Madak’ın bireysel duyuşundan ziyade kolektif bilinçaltının bir mirasıdır. Aslında bu algı ilkçağdan beri toplumsal hafızada yerini almış, kutsallık değerinden neredeyse hiçbir şey kaybetmeden süregelmiştir. Gibson’ın kitabındaki Meryem Ana ve Çocuk portresi açıklaması şöyledir: “Doğurganlık ve doğumun kutlandığı kadim bir geleneğe anne ve çocuk tasviriyle uymaktadır. Dolayısıyla Hıristiyan kutsiyetin derin bir ifadesi olduğu kadar aynı zamanda arketipsel bir imge oluşundan söz eder.” (Gibson, 2012). Hristiyanlık inancı ile daraltılmaması gereken bu ifadeler, İslam dünyasında Meryem isminin kız çocuklarına sık sık verilmesiyle genel bir saygıya ve kutsiyete işaret etmektedir.

Toplumsal ve bireysel algıda sağlam bir yeri olan “anne” sembolü, Madak’ın şiirlerin genelinde sık sık görülmektedir. “Anne”, anne hasreti bağlamı odakta olmak üzere,



çok ve farklı kompozisyonlar içinde okunmaktadır: *Sen bir çocuk romanı annesi ol isterdim.* (GK:18) Çocuk romanlarındaki anne figürü, Madak'ın bazen kaybolup giden bazen de çok öne çıkan çocukluğunun bir yansımasıdır. Annesini çok küçük yaşlarda kaybetmiş bir çocuğun ruhunda açılan yaraların derin izleri anne ile ilgili mısralarda açıkça görülmektedir:

“Hatırlar mısın?

Mavi saçlı bir tanrı gibi severdim Burdur Gölü'nü

O göl şimdi içimde kocaman bir anne ölüsü.” (GK:17)

Bu mısralarda mavi saçlı tanrıya benzetilen Burdur Gölü, anne-tanrıça mitinin bir uzantısı şeklindedir. “Burdur Gölü-tanrı” ifadelerinin geçtiği mısradan sonra gelen mısradaki “göl-anne ölüsü” vurgusu bunu doğrulamaktadır. Zaten anne ile ilgili mısralarda sık sık üç tem konumlandırılmaktadır: özlem, acı ve ölüm Madak'ta anne figürünü zaman bağlamı içinde geçmiş zaman, şimdi zaman ve gelecek zaman boyutlarında görmek mümkündür. Kendisinin şiirlerindeki “zaman kavramı” daha çok tek çizgidedir. Bu tez çalışmasında müstakil bir başlık altında “Geçmiş ve Gelecek Arasında Zaman” bölümünde incelenmiştir. Ancak yine de anne-zaman kompozisyonunu anlamlandırabilmek adına bu bölümde zamana dair değerlendirmelerin yapılması gerekmektedir. Madak'ın şiirlerinde geçmiş ve şimdi iç içedir.

“Annem gidip sorsun bari okuldaki durumumu tanrıya

Kızınız öfkesi koşunca yakalayamıyor hanfendi

Kalbi delik, dikizliyor durmadan hayatı ordan.

Kızınız lekelere peygamber oldu hanfendi

Çarmıhı gevşemiş, çivi arıyor” (PM:105)

Yukarıdaki dizlerde anne, aslında ölmesine rağmen “an” da mevcuttur. Şiirlerinden bir oyun olarak bahseden Madak, şiir zamanı içinde, geçmiş-şimdi-gelecek ayrımını ortadan kaldırmaktadır. Diğer taraftan yazdığı mısralar için zaten açıkça “bu benim oyunum ve oyun kurucusu benim” demektedir. O kurmaca dünya içinde bu defa okul müdürü “Tanrı”, kurduğu dünya “okul”, kendisi “kalbi delik, çarmıha gerilmiş,

öfkeli bir peygamber(!)" olmuştur. Bahsi geçen üçgende "anne" bu defa tipik bir "öğrenci velisi" olarak tasvir edilmektedir:

"Dünyamızın üstünde bütün ruhlar uyurken

Annem uyandırılıyor uykusundan

Üzgün dönüyor hep cennete veli toplantısından."(PM:105)

Madak'ın muhalif ruhu, toplumun dayattığı kurallara uyma ve bunlara karşı direnç gösterme ikilemini yaşamaktadır. Bu ikilem kendisinin zihninden değişik formlarda süzülmemektedir. Yaramazlık (!) yapan çocuğun veli toplantılarında annesi ile babasını zor durumda bırakması günlük yaşamda bilinen bir durumdur. Onun bu mizansenini kullanması kendi muhalifliğinin, cezasının annesine kesilebileceği ile ilgilidir. Burada çocuk Didem Madak görülmektedir. Madak çocuksu bir tavırla, "id" i serbest bırakarak aslında muhalif davranabilmek isterken, "süperego" devreye girer, şair arada kalır. "Anne" kutsallığı ifade ettiği kadar geleneği de yansıtmaktadır. Geleneğe karşı durmanın suçluluk duygusu belki de annenin üzülmeye ile ifade edilmiştir.

*Anne* bu defa Madak için "anne" ölen her kadın ve üzüntü ile aynı anlama gelen bir semboldür. Ölen her kadın anne ölüsünü hatırlatırken, derin acıların dizelerdeki yansımaları açıkça görülebilmektedir:

"Ölen her kadın için bir şiir yazdım.

Onları Muc'a evin karşılığında verdim

Çok ucuza.

Artık bütün üzgün oluşlarımın adı:

ANNE!" (GK:19)

"Anne" Madak'ın anlam evreninde hem kullanım sıklığı hem de değişik şekillerde imgeleştirilmesi bağlamında yerleşik bir durumdadır.

Sayı değeri ve çeşitli tarzlarda sembolleştirilmesi bakımından öne çıkan bir diğer şiir kişisi(!) ise Yaratıcı kelimesini karşılayan Allah ve Tanrı olmuştur. 39 defa "Tanrı", bir defa "mavi saçlı tanrı", iki defa "tanrılar", bir defa "Allah baba", sekiz defa da "Allah" şeklinde olmak üzere 51 defa "yaratıcı" ifadesi kullanılmıştır. Edebî metinlerde sık sık karşılaşılan Tanrı, varlık ve yokluk kaynağıdır. Çok eski

dönemlerden beri var olan Tanrı algısı, kronolojik olarak bakıldığında mit dönemi, çok tanrılı inançlar dönemi, tek tanrılı inançlar dönemi olmak üzere değişime uğramıştır. Ancak “Tanrı” insan algısında hep vardır, çeşitli soruların ve cevapların karşılığı olmuştur. Frye’a göre de Tanrı inancının insandaki zihinsel yansıması kendisini edebiyattaki hikâyelerin kaynağı olan mitlerdir. “Edebiyat anlatıları, tarihi olarak mitlerden, daha doğrusu mitoloji olarak adlandırdığımız mitlerin bir araya toplanmasından meydana gelir. Mit (mythos) genellikle tanrıların eylemleri hakkındaki hikâyedir.” (Frye, 2015: 48). Didem Madak için Tanrı kavramı, anne kavramı gibi sık ve değişken şekillerde şiirlerdeki yerini almıştır. Mesela Madak’ın Grapon Kâğıtları ’nda, “Annemle İlgili Şeyler” şiirinde Tanrı, bir göl ile bütünleşmektedir:

“Hatırlar mısın?

Mavi saçlı bir tanrı gibi severdim Burdur Gölü’nü (GK:17)

Yine aynı kitapta acılardan kurtulma yolu olarak düşünülen ölümün saatini bilebilen yani “gaybı bilen”, yüceltilen bir varlıktır:

“Ben ne zaman öleceğim tanrım!” (GK:52)

*Ah’lar Ağacı*’nda ise şair Tanrı ile daha yakındır. Tanrı ona “dokunmuş” hatta “silkelemiş”tir:

“Güçlü bir el silkeledi beni sonra

Sanırım Tanrı’nın eliydi. (AA:14)

“Tanrı” bazen de çocukluk yıllarının kahramanı olarak şiirlerdeki yerini bulur. Çocuklukla ilgili anılarından bahsederken sık sık Tanrı’yı da dile getiren şair, geçmişi hatırlamak için iç âlemine “iniyor” olmalıdır. Bu iniş onu çok defa Tanrı ile de karşılaşmış olmalıdır. “Ruhun Tanrı’ya doğru atılımı kişinin kendi derinliklerine inmesinden ayrılamaz.” (Girard,2013:64) Girard’ın bu yaklaşımına göre Tanrı ve zihinsel derinlik arasında paralellik vardır. Madak’ın iç ses ile monoloğu, içe dönüşü işaret etmektedir. Kırmızı erimeyen şeker – çocukluk- Tanrı- iç ses Madak’ın zihnindeki bir anının mısralaşmış hali olarak Tanrı’yı

“İç ses, diye söylendim

Çocukken şöyle dua ederdim Tanrı’ya

Tanrım bana hiç erimeyen,

Kırmızı bir bonbon şekeri yolla.” (AA:15)

Şair için Yaratıcı, “olması istenilen şeyleri oldurabilecek” varlıktır. Bazen ardına saklanılmak istenilen, güven veren tek şey O olmuştur:

“Tanrı 'nın arkasına saklansam.

O kocamandı, en kocamandı o.

Bir kız çocuğunun hayalleri kadar.” (AA:16)

Tanrı bir defa da “Allah Baba” formunda kullanılmıştır. Allah Baba yani Tanrı sadece kendisinin değil, tüm insanların babasıdır (!):

“Çoktandır öksüz olan dünyaya baktım,

Allah babasıyla baş başa kalmış insanlara” (AA:25)

“Müsveddeler” isimli şiirde Tanrı’ya tekke tasavvuf edebiyatında sıkça görülen bir bakışla bakılmaktadır. Tanrı sohbet edilen, hesap sorulan (!)bir dost yakınlığında görülmektedir. Şathiyelerde çokça karşılaşılan bu minvaldeki Tanrı algısı, kul ve Allah ilişkisinin farklı bir boyutu olarak değerlendirilmektedir. Kul, Allah ile şakalaşır gibi konuşabilmektedir. Bu davranış bazı çevrelerce hoş karşılanmamış, küfür(!) sebebi sayılmıştır. Ancak Kurnaz’ın belirttiği Allah aşkının yanmış kulun, cezbeyle yaptığı bir harekettir (Kurnaz, 2001). Öyle ki Madak’ta da bu yaklaşımın varlığı görülmektedir. Tanrı onun oyun arkadaşıdır. Onun “ahbab” ı, hatta reklamda oynayacağı rol arkadaşıdır:

“Yağmurda unutulmuş bir Tanrı'yla ahabım

Balkonda asılı kalır günlerce gökkuşağım,

Deterjan reklamına çıkacağız biz ikimiz

Tanrı'yla Ben böğürtlen lekeli çocuğu oynayacağım,

O kirli beyaz gömleğim” (AA:54)

Mısralarda geçen Tanrı'nın yağmurda unutulması, "Tanrı inancının gereken kıymeti görememesi" ile ilgili düşünülebilir. Kendisi için bir özeleştirici niteliği taşıyabilecek bu yaklaşım, şiirlerin geneline yayılmış sosyolojik tespitler zinciri göz önünde tutulduğunda, tüm insanlar için bir gönderme niteliğinde olabilir. Şairin çocuk zihnindeki ilkel algısında Tanrı, "Allah Baba" yani cinsiyetli bir varlıktır. O'nun uzuvları insan uzuvları gibidir. Kendisini "kocaman" eli ile almış bir çiçeğin ortasına bırakmıştır:

"Tanrı bırakmış beni kocaman parmağıyla

Bu yumuşak çiçeğin ortasına" (AA:70)

*Grapon Kâğıtları* isimli kitaptaki "Paragraf Başı" şiirinde geçen Tanrı, çok bilinen bir masaldaki eylemiyle kaleme alınmıştır. O, şairi Andersen'in *Parmak Kız* (Andersen, 2005) masalındaki Parmak Kız bir çiçeğin ortasına bırakmıştır.

Diğer taraftan Madak'taki Tanrı algısının değişken bir yapıda olduğu görülmektedir. Yaratıcı'ya dair kelime vurgusu ve yine buna dair kelime kullanım sıklıkları kıstas alındığında, *Grapon Kâğıtları*'nda diğer iki kitabına oranla, "ortalama" denilebilecek bir inanış vurgulaması vardır. *Ah'lar Ağacı*'nda "yoğun" olarak kullanılmış ve yakınlık bildirilen bir Tanrı inanışı dikkat çeker. *Pulbiber Mahallesi*'nde ise diğer iki kitaptaki dilsel iletilerden farklı olarak "ortalamanın altında" bir yakınlık ve duyusunun yansıması görülmektedir. Hatta şair işi son şiirlerinde Tanrı'nın olmadığından bahseder. Şairin "Eğer Tanrı olsaydı kitap yazmazdı, Tanrı'nın olmadığını buradan anlayabiliriz." sözleri ilk bakışta duygusal değişimin göstergesi gibi görünmektedir. Ancak farklı bir açıdan bakmak gerekirse Girard'ın Tanrı'yı yadsımakla ilgili duyguyu değerlendirdiği yaklaşımı önemlidir: "Tanrı'yı yadsımak aşkınlık duygusunu ortadan kaldırmaz, ama onu öteden alıp beriye yöneltir. İsa'yı taklit, insanın kendi komşusunu taklit etmesine dönüşür." (Girard,2013:64). Buna göre aslında Tanrı'nın "öteden alınıp, beriye koyulması" vardır. Burada bir tür yakınlık hissi söz konusudur. Aslında Tanrı inancı kaybolmamış, O'na karşı bir kırgınlık, küskünlük söz konusu olmuştur. Bütün bunlara bakıldığında Madak'ın Tanrı algısının değişken ve tek boyutlu olmadığı anlaşılmıştır.

Şiirlerdeki kişiler incelenirken, aile fertlerinin çeşitli kompozisyonlarda konumlandırıldıkları görülmüştür. Şair, dizelerinde annesinin ve kız kardeşi Işıl'ın ismini defalarca kullanmıştır. Babasından bu iki aile ferdine göre daha az söz etmiştir. Üstelik sevgi bildiren herhangi bir kavramı baba kelimesi ile yan yana koymamıştır. Dahası babasıyla ilgili bölümlerin duygu değeri “daima olumsuz” olmuştur. Yan yana kullanıldığı kelimelerin sembolik işaretleri bunu kanıtlar niteliktedir. “Grapon Kâğıtları” nda baba kendisinden kurtulduğu için sevinilen biridir. Şair uzaklara gitmek istediğinde, özellikle babasının gelmemesini istemektedir:

“Mavi kareli gömleğiyle hatırladıkça babamı  
Kırıp kırıp fotoğrafları, döküyorum başımdan aşağı  
Sanırım ben assolist oldum maviş anne  
Şimdi mutluyum  
Geçmişini mi yok ettin kızım diye soran  
Bir babadan kurtuluşumu kutluyorum  
Babama söyle, o gelmesin maviş anne” (GK:21)

Madak'ın “biriciğim” diye hitap ettiği kardeşi Işıl'ın hayali bir arkadaşı olmuştur. Adı Aytaç olan bu arkadaş, Madak'ın babasına göre “saçmalık ürünü” dür. “Saçmalama derdi”, “kızmak” ve “baba” ifadeleri yine bir arada, olumsuz bir tablo çizmektedir:

“Hayali bir arkadaşı olmuştu kardeşimin.  
Aytaç geldi dün gece diye uyanırdı sabahları.  
Saçmalama derdi babam kızarak.” (PM:60)

Şairin kişileri içinde kardeş figürü çok önemlidir. Yukarda geçen “Pul Biber Mahallesi” şiirinde “Kardeşim, biriciğim” sözleri üç defa vurgulanmıştır. (Madak, 2015:64) Tekrarlar vurgulanmak istenen, önem arz eden şeylerle ilgilidir. Bu bağlamda kardeşinin isminin bir şiire verilmesi, (*Ay Işıl'a Sığılmıştı*), birden fazla defa dile getirilmesi, onunla ilgili uzun uzun anılardan bahsedilmesi “kardeş”

kavramının Madak için ne kadar önemli olduğunu kanıtıdır. Anlam evreni bağlamındaki değerlendirilmesi “kardeş” kavramının şairin anlam evreninde yerleşik olduğu yönündedir.

Kelimelerle oyun oynayan şair, bu oyun esnasında kelimeleri yerleştirdiğinden bahseder. Oyunda tekrarlanan ve birinci dereceden yakını olan anne, baba ve kardeş ile ilgili işaretler vardır:

“Kelimelerle beş-taş oynayan bir çocukken belki

Annemin adını tekrarlardım

Kardeşimin adını

Kendi adımları Belki babamın bile adını.” (PM:59)

Anne ve kardeş Madak için önceliklidir. Kendisi bu sıralamada ikisinden sonra gelmiştir, baba ise “belki” ve “bile” gibi anlamsal belirsizlik hatta uzaklık ifadeleri ile kullanılmıştır.

Bahsi geçen üç kelimenin şairin anlam evrenindeki şematik durumu şu şekildedir:

**Tablo 1.1. Kişiler-Aile**

Sembol	Sıklık	Duygu değeri
Anne	36	Özlem, sevgi= pozitif
Baba	9	Öfke=negatif
Kardeş	25	Özlem, sevgi= pozitif

*Pulbiber Mahallesi* kitabındaki, “Pulbiber Mahallesi” şiiri kişileri, hayatta hüsrana uğramış kişiler, özellikle kadınlar hatta kadın şairlerdir. Zaten bu kitaptaki neredeyse tüm kişiler kendisinin hayatında iz bırakmış insanları temsil etmektedir. Pulbiber acıdır. Ancak o acı, yemekleri lezzetlendiren bir acıdır. Kurmaca mahallenin sakinleri için bu ismin seçilmesi şairin savunma mekanizmasının yansımasıdır. Çünkü o, bazen hayata karşı pembe bir kabulleniş bazen de çetin bir karşı duruş yolu tercih etmektedir. O, “çatışmalar anlatıcısı”dır. *Pulbiber Mahallesi* kitabını kişiler bakımından müstakil olarak irdelemek, şairin zihnindeki anlamsal öğelerin

sadeleşmesine yardımcı olacaktır. Şiir kişileri bu kitapta bir dizi filmin devam eden bölümleri gibi aşağı yukarı birbiri ile bağlantılı durumlarda görülebilmektedir.

Emily Dickinson, Madak'ın şiir kişilerinden biridir. Dickinson ve Madak arasındaki benzerlik özellikle "Pulbiber Mahallesi" şiirindeki şiir kişileri ile Dickinson'un şiiri "Anlatmaktan Vazgeçenler Susarlar" şiirindeki şiir kişilerinde ortaya çıkmaktadır. Bu da Madak'ın poetik olarak Amerikalı şairden etkilendiğinin bir göstergesi olarak düşünülmelidir. Bilindiği üzere Madak küçük yaşta annesini kaybetmiş, çocuk denilecek yaşta bir evlilik yapmıştır. Bu evliliğin boşanmayla sonuçlanması maddi ve manevi sıkıntılar yaşamasına yol açmıştır. Hatta bir dönem işsiz kalmış, bodrum katındaki evinde dünyaya küsmüş şekilde yaşamıştır. Madak'ın ruhsal sıkıntıları sebebiyle arayışa girdiği bilinmektedir. Bu sebeple tıpkı kendisini insanlardan uzaklaştıran, dünyadan elini ayağını çekerek eve kapanan Amerikalı şair Emily Dickinson gibi, bir tür inzivayı tercih etmiştir. Tüm bu ortak verilerle onunla özdeşim kurduğu fikrini akıllara getirmektedir. İkisinin de iyi eğitilmiş olmaları, sanatsal duyularları, kadın olmaları, insanlardan uzaklaşma istekleri önemli benzerliklerdir. İç savaştan sonra münzevi bir hayatı tercih eden şair, çoğu vaktini odasında geçirmeye başlar. Dışarıya çıkmaz, ziyaretçi kabul etmez, en yakın arkadaşlarıyla dahi görüşmeyip, mektuplaşmayı tercih ederek kendisini tamamen edebiyata verir. (<http://www.felsefetası.org/emily-dickinson>) Dickinson'un "Anlatmaktan Vazgeçenler Susarlar" isimli şiirinde art arda sıralanan kişiler de Madak'ın kişileri ile benzerlik göstermektedir:

"Anlatmayı beceremeyenler susarlar.  
Anlatmaktan vazgeçenler susarlar...  
Anlaşılamayacağına karar vermiş olanlar susarlar.  
Diğerlerinden ümidini kesmiş olanlar susarlar.  
Hata yapmaktan korkanlar susarlar...  
Kendilerini açığa çıkarmaktan korkanlar susarlar  
Zannettikleri kişi olmadıklarını,  
Zannettikleri dünyada yaşamadıkları gerçeğini  
Hazmedemeyecek kadar güçsüz olanlar susarlar.  
Olaylar ve olgular dünyasıyla  
Baş edemeyenler susarlar.



Her şeyi gördüğünü,  
Tüm olasılıkları yaşadığını düşünenler susarlar.  
Güçlü olarak görülmeye  
Ölesiye ihtiyaç duyacak kadar  
Güçsüz olanlar susarlar.”

<https://www.antoloji.com/anlatmaktan-vazgecenler-susarlar-siiri/>

“Pulbiber Mahallesi” şiirinde de Dickinson’un şiirindeki gibi art arda sıralanmış kişiler dikkat çekmektedir. Bu kişilerin de ortak noktaları hüsrana yaşamış, hayattan beklediklerini alamamış kişiler olmalarıdır. Bunlar farklı farklı insanlar için kullanılabilecekleri gibi, tüm bu özellikler bir kişi için sıralanmış da olabilir:

“Karasevda AŞ'nin hissedarları  
Kuruyup bir kabuktan ibaret kalmış karafatmalar  
Siğil gibi yapışanlar ve derbeder olanlar  
Halka açılıp hisseleri elinde patlayanlar  
Fonları düşük yapanlar aşktan  
Vareste tutulanlar hayattan  
Pulbiber Mahallesinin sakin olamayanları  
Bağbozumu olanlar, kayatuzundan turşu kurulanlar” (PM:27)

Benzer bir art arda kişileri sayma tekniği de *Pulbiber Mahallesi* isimli şiir hitabında “Şiir İthaf Listesi” başlığı altında verilmiştir ve şu şekildedir:

“Yazgısına küfredenlere,  
Onu koynunda besleyenlere,  
Raif Bey'in Zeyna'nın tüylerinden sıkılıp  
Beni ve Zeyna'nın tüylerini silkelemesine,  
Kuyruk acılarına,  
Ve sonunda ben gibi kuyruksuz kalanlara,  
Kuyruksuz kaldığı için bir daha kuyruk acısı duymayacak olanlara,  
Duysa da fark etmeyecek olanlara,  
Acı eşliğinin olmadığını söyleyen Emily Dickinson'a” (PM:41)

Şiirde listelenen kişiler farklı gruplardan oluşsa da Emily Dickinson'un çoğul kişilere seslenişi ile aynı özelliktedir. Buradaki benzerlik unsuru "uzun uzun, art arda sayma ve çoğul ifade" kullanımınıdır. Burada önemli olan Madak'ın anlam evrenindeki bazı kelime gruplarının muhtemelen Emily Dickinson etkisi ile ortaya çıkmış olmasıdır.

Madak şiirinde bir diğer sembolik kullanım da "çocuk" olmuştur. "Çocuk" ifadesi 35 defa kullanılmıştır. Bu sıklık, onun şiirinin genel izleklerinden biri olan çocukluk döneminin en önemli donesidir. "Kutsaldan yoksun kalan çocukluk, yüzyıllar önce ölmüş mitosları diriltmeyi başarır; en cansız simgeleri diriltir." (Girard,2013: 79). Kutsallığın yoksunluğunu yaşamak, Madak için anne kutsallığından yoksun kalmak olarak tezahür eder. Dolayısı ile annenin eksikliği, kolektif bilinçaltı ürünleri bilinç düzeyine çıkarır, cansız simgeleri diriltmiş olur. Bir başka açıdan değerlendirildiğinde ise çocukluk bir erginlenmedir. "Çocukluk, pagan düşüncesinde erginlenmeye giden bir ara dönemdir; bu dönemde çocuk daha toplum içinde sorumluluğunu alan bir birey olamamıştır. Çocuk ancak erginlenme vasıtası ile bir birey olabilir ve toplum içinde sorumluluğunu alabilir". (Altunay, 2015:52 )

Şiir Didem Madak için katarsis alanıdır. Bu alan rahatsızlıklarını ilan ettiği, her şeyi dile döktüğü, pek çok kişiye ithaflarda bulunduğu "kendi krallığı" dır. Orada pervasız bir çocuk olabilmıştır, Tanrı ile oyun arkadaşı olabilmekte hatta Tanrı ile reklama çıkabilmektedir.

"Deterjan reklamına çıkacağız biz ikimiz Tanrı'yla  
Ben böğürtlen lekeli çocuğu oynayacağım,  
O kirli beyaz gömleğim." (AA:54)

Madak, doğma, doğum eylemleri sonucu "var oluş", "ortaya çıkış" simgesi konumunda da "çocuk" ifadesini kullanmıştır:

"Uyumadığım gecelerin sabahında  
Gözaltlarımdan mor çocuklar doğardı  
Mor çocuklarıma ninni söylerdi sabah ezanları" (AA:48)

Kimileri olumlu kimileri olumsuz özelliklere sahip özneler içinde peygamberler de Madak şiirindeki yerini alır. Hz. İsa onun arkadaşı gibidir. Hz. İsa, Madak'ın adeta krallığı olan şiir âleminde, kendisinin ahababı olmuşlardır. Hz. İsa halkın arasında

karışır, yakınlaşır. Hatta Hz. İsa Madak şiirinde kışın ortasında kömürü bitse, ısınmak için sobaya hatıralar ve talaş basıp yakabilirler:

“Kömürümüz bitti tam kışın ortasında

Toz hatıra ve talaş bastık sobaya

Üşüse böyle yapardı mutlaka hazreti İsa da”. (GK:63)

Madak’ın şiirinde “Yörüklerin İbrahim” ile “Hz. İsa” ile kahvede çay içebilmektedir. “Yörüklerin İbrahim” inadına halktan, sıradan bir figürken “Hz. İsa” Tanrısal bir figürdür. Madak bu iki insanı, pek çok kere yaptığı gibi sıradan ve tanrısal olanı ahbap, oyun arkadaşı, sohbet arkadaşı yapmıştır. Çünkü şiirin oyun kurucusu(!) kendisidir. Diğer taraftan bunun tabuyu yıkma ile ilgili yönünden söz etmeden geçilemez: “Tabuyu çiğneyen kimsenin kendisi de tabu olmaktadır; çünkü başkalarını da bunu yapmaya iştahlandırmak gibi tehlikeli bir kendine özgüllüğü vardır. Herkesi kendisine imrendirmektedir; herkese yasak olan şeyi o niye yapsın? Onun için o gerçekten bulaşıcıdır. Her örnek, başkalarını da öykünmeye sürükleyeceği için onu yapanın kendisinden sakınmak gerekir.” (Freud,1998:18) Şiirlerinde Tanrı’yı bazen oyun arkadaşı kabul eden, Hz. İbrahim ile kahvede çay içen şair, bunu belki de kutsal olanı uzaklaştırmak yerine yakınına çekmek için yapmaktadır. Bu bir içselleştirme, özümseme kucaklama hareketidir. Türk Tasavvuf edebiyatındaki şathiye algısının bir benzeridir. Zaten şairin bu konudaki temayülünden Tanrı motifindeki değerlendirilmelerde söz edilmişti.

Kişiler kadrosunun hacmi ve çeşitliliği, onun algısındaki bireysel meseleleri toplumsal meselelerle aynı potada eriten yönünü ortaya koyar. Bu yapıya bir tür ayna tutma refleksi ortaya çıkmıştır. Kadın şair olması ile sadece kadınsı sorunların tercümanı olmak yerine toplumsal gözlemlerini, farklı kişiler üzerinden anlatır. Kendi derdini topluma ya da çevreye aktaran şair, toplumun derdini de kendisine aktarır. Bakışımı bir etkileşimde söz edilen şair- toplum ilişkisi Madak’ın mısralarında tekrar tekrar gözlemlenmektedir:

“Kuyruk sallardı,  
annemden kalma maaşım  
her üç ayın sonunda.

Sevinirdi,  
Kocaman bir kara kediyi okşamış gibi ellerim.  
Sarımsak kokulu ve fötr şapkalı amcalarla,  
Muhabbet ederdik kuyrukta.  
Bizler sarımsak kokan uzun bir dizenin,  
Fötr şapkalı kelimeleriydik,  
Çürük dişlerimizle bizler,  
Dökülmüş harfler gibi kelimelerden,  
Saf ve pembe gülümserdik.  
Bizler her üç ayın sonunda yeniden doğan bebeklerdik.” (AA:27)

“Ah’lar Ağacı” şiirinde geçen bu dizlerde toplumsal bir sınıftan, emeklilerden bahsedilir. Annesinden kalma maaşı almak için girdiği kuyruktaki, “sarımsak kokulu” ama “saf ve pembe gülümseyen” bu insan grubunun dış özelliklerinden kısmen bahseden şair, şiirin devamında daha ziyade aynı toplumsal sınıfın duygu dünyalarından söz etmektedir. Kendisi de aynı ekonomik düzeydedir, aynı kuyruktadır, onlarla aynı olmuştur. “Çürük diş ile gülümsemek” eylemi çürük diş ve gülümseme birliğinde düşünülmelidir. “Çürük diş” ekonomik zayıflığı, toplumun alt tabakasını, hayatı boş vermişliği sembolize etmektedir. “Çürük dişle gülümsemek” tüm zor şartlara rağmen yaşama sevincinin yitmemiş olduğunu da çağırıştırır. Kişiler dünyasındaki yerini almış, üç aylık maaşı kuyruğundaki insanlar Madak’ın özdeşim kurduğu kişilerdir. Yoksulluklarına rağmen hayata gülümseyebilen bu insanlar ile aynılaştırmıştır. Çünkü tek geliri anneden kalan üç aylık maaşıdır, çürük(!) dişi ile o da hayata gülümsüyordur.

Şiirlerin hepsinde “benöyküsel anlatıcı” kategorisinde olan şair yine hem hikâyenin anlatıcısı ve hem öznesidir. (Yivli,2015:73) Bu hikâyeyi de kendisini de gruba dâhil ederek, özdeşim kurarak anlatır:

“Neden ilerlemiyor bu kuyruk derdik,  
Neden hep aynı yerdeyiz,  
Hayattan söz edilirdi,  
Zor denirdi,  
Ve ardından susulurdu mutlaka” (AA:27)

Hayatın zorluğu ve durağanlığı ekonomik kısıtlılıkla ilgilidir. Çünkü üç aylık maaşı alırken yaşanan sevinç, kedileri çok seven bir kadın olan Madak'ı adeta kocaman bir kediyi sevmiş gibi mutlu etmiştir. Ancak kedinin renginin siyah olması da dikkatten kaçmamalıdır. “Büyük haçlı tarikatı Tapınak Şövalyeleri de bizzat 1307-1314 arasında heretik olmakla itham edildi ve tarikatı tümüyle Şeytan'ın kontrolüne bırakmakla suçlandı. Buna göre Tapınakçılar Şeytan'a siyah bir kedi aracılığıyla tapınıyorlardı.” (Martin, 2009:25) Madak'ın “siyah kedi” si “renk” bazında değerlendirildiğinde Batı kültüründe olumlu olmayan bir algıya sahipken, siyah renginin Doğu kültüründeki algısı tam tersidir. Lois Martin'in *Cadılığın Tarihi* isimli kitabında siyah ile ilgili olarak şu ifadeler yer alır:

“ "Prens" anlamındaki sayed kelimesi SWD kökünde türetilmiştir ve aynı zamanda siyah anlamına gelir. Şah, aynı zamanda, Muhammed Peygamber'in bayrağının başlangıçta siyah olduğunu ve Mekke'deki kutsal mekân Kâbe'nin siyahla örtüldüğünü ortaya koyar.” (2009) Buradan hareketle üç aylık maaşın “ kocaman bir kara kedi” gibi imgeleştirilmesi başta olumsuz gibi algılanabilecek ancak bağlam içinde bakıldığında olumlu hale gelebilmektedir. Doğu kültürüne mensup bir birey olan şairin algısında kolektif bir motif olarak, pozitif bir yere sahiptir.

“Ah'lar Ağacı” şiirindeki siyah kediyi “cadı-şeytan- siyah kedi” üçlemesi içinde değil, Doğu kültüründeki saygınlığı ve asaleti sembolize etmesi ile okumak gerekmektedir.

kedi: şair algısında pozitif

siyah: Doğu kültüründe pozitif

beraber kullanım: siyah kedi –para ( pozitif)

sonuç: siyah kedi pozitif

“Şeytan” da Madak şiirlerindeki kişiler arasındadır. “Pulbiber Mahallesi” nde İslam inanışında var olan bir anlatının mizanseninde şeytan vardır. Bu anlatıya göre şeytan insanın ölümü sırasında insanın yanına gelir. Ölüm, maddi ve manevi susuzluğun en çetin halidir. Ölmek üzereyken susuzluktan çatlayan mümine şeytan soğuk su sunmak ister. Karşılığında ise Allah'ı inkâr etmesini bekler. Kişi kâmil iman sahibi ise şeytanın bu telkinini reddedecektir. Aşağıdaki dizelerde yüzün kuruluşu- imanın

kuvvetli olması ilişkisi vardır. Yine aynı dizelerde şeytanın ağlayacağından bahsedilmektedir:

“Bir gün gelecek hiç ağlamayacaksın  
Yüzün çatlayacak susuzluktan, şeytanın çatlamayacak  
Bilecek ve söylemeyeceksin!” (PM:56)

“Cadı” da Madak’ın şiir kişilerindedir. Hatta kendisi cadı olarak şiirlerde yer almaktadır.

“Bir mutfak cadısıyım bu sıralar  
Çeşitli şeyleri çeşitli şeylere karıştırmak  
Ve seni düşünmek, mırıldanmak  
Bazı büyülü yemekler yapmak  
Bazı şifalı yemekler yapmak  
Ve kalmak istemek ahbab...” (PM:111)

Şairin kişilere karşı tutumunda her zaman merhametli bir söyleyiş görülmektedir. İçindeki kırgınlık ve kızgınlıklar her zaman “çiçekli şiirler yazmak” isteğiyle açığa çıkmamaktadır. Memnuniyetsizliğini dualar etmek ve “Tanrı’ya havale etmek şeklinde kâğıda dökmektedir. O bazen aklından “cinayetler” de geçirir. Ancak bunun kendisine yakışıp, yakışmadığını da sorgular: “Hayatıma kakül kessem, cinayetler işlesem bana yakışır mı Ayla Abla?” (GK:27) Söz konusu durumda cinayet güdüsü idin, cinayet işlemenin kendisine yakışıp yakışmaması düşüncesi egonun, kendisi dışındaki bir denetleyici olarak Ayla Abla’da süper egonun sesidir.

Nurullah Çetin’in *Roman Çözümleme Yöntemi* isimli kitabında kişilerle ilgili açıklamasından bir kısmı şöyledir: “Kişi kadrosu genellikle insanlardan oluşmaktadır. Ancak bunun yanında az da olsa hayvan, eşya, harf, sayı, işaret, ya da sen daha başka bir şey simgenin roman kişisi olarak da görev aldığı görülmektedir.” (Çetin, 2013:142) Madak şiirlerindeki ilham kaynağı kişilerden bir grubu oluşturan kediler de bu açıklamaya uygundur. Zeyna 28 defa, Miss Marple 11 defa kullanılmıştır. Bu oran onun şiirlerindeki insan şiir kişilerinden daha yüksek bir sıklığı yansıtmaktadır. Madak şiirlerinde kediler, dostluğu, hayat arkadaşlığını, yalnızlık paylaşımını temsil etmektedirler. Kedilerin okşanması sırasındaki haz, tüm

kedileri okşarken duyulacak haz olarak artarak hayatı da sevebilme yetisi olarak tezahür etmiştir. Sanki tüm kedileri severse hayatı da sevebilecektir:

“Tüm hayatı okşamak istedim kedilerin şahsında  
Tüm sarı, tüm kara, tüm yumuşak.” (AA:64)

“Kedilerin Alışkanlıkları” isimli şiirde ise Madak kedi ile özdeşleşmiş, kendinin gözlerinden aşk acısını, yoksunluk duygusunu görmektedir:

“Hayretle bakıyorum kedinin gözlerindeki çapağa,  
Geri vermiş hayata çaldığı şiirleri,  
Ne zaman aşkı tersinden okusam  
Anlıyorum kediler bile meğer alışmış bu yokluğa  
Sallayıp duruyorum bu akşam kayboluşumun beşiğini.” (GK:58)

“Hayvan doğası ile insan doğası benzeştir. İnsan doğasının gösterimleriyle örtüşen, hayvanların da, gösterimleri yoluyla ilettiği, taleplerini karşılama görevlerimizi yerine getirdiğimizde dolaylı olarak insanlığa karşı olan görevimizi yerine getirmiş oluruz.” (Sgarbi, 2014:28)

Hayvan ve insan doğasının benzeşmesi, insan ve hayvanın benzeşmesidir. Madak şiirlerinde de kedi bahsinin sayısal ve imgesel anlamda sarsılmaz bir varlığı söz konusudur.

Madak şiirindeki hayal ürünü kişilerden biri de kurt adamdır. Kurt adam, şiirlerde sık kullanılmamakla birlikte sembolik yönüyle şairin anlam evrenini açıklayabilecek yapılardan biri sayılabilir. Norbert Elias bu figürle ilgili olarak şunları söylemektedir:

“Avrupa’da ‘kurt adam’ inanişinin ortadan kalkması şunun şurasında üç yüz yıl öncesine uzanır, hatta belki de daha yakın tarihlerde kurtulmuştur insanlık bu inanişinden. Bugün kurt adamların, insanın hayal gücünün eseri olduğunu artık tartışılmaz görmeye yanaşmayanlar hâlâ olsa da bir noktada kimsenin tereddüdü olmasa gerek. İnsanın kurda, kurdun da insana dönüşemeyeceğinden kesinlikle emin olabiliriz. “Kurt” gibi kavramların anlamları, kapsamaları ve mantıksal içlemleri, kendi başına bir bütün olarak anlaşılabilir; çünkü bunlar, o kavramı kullanan toplumdaki insanların gelişmişlik düzeyince belirlenmişlerdir.” (Elias,2000:94)

Kurt adamın günümüzde gerçeklikle ilgisinin olmadığı kesindir. Ancak bir zamanlar varlığına inanılan kurt adam, hayal âleminin özellikle dolunaylı gece kompozisyonlarında, kurmacanın kötü figürü olarak varlığını sürdürmektedir Madak da aynı genel algının izlerini yansıtmaktadır.

Şair, şiirlerinde hem gerçek hayattan hem de masal, roman, film ve mitoloji gibi kurmaca âlemden kişilere rol vermektedir. Bu şiirlerde Yıldırım Gürses, Sibel Can, Bergen gibi kült yerli ses sanatçılar, Michael Jackson, Mariah Carey, Greta Garbo, Edit Piaf gibi kült yabancı ses sanatçılar da yerlerini almışlardır. Onun anlam evreninde müziğin yerleşik olduğu sonucu çıkmaktadır. Madak'ın müzikle ilgili sembolik kişileri yanında pek çok defa, türkülerden yerli ve yabancı şarkılardan alıntılar yapması bahsi geçen durumun bir diğer kanıtıdır.

Türk filmlerindeki “Ayşecik” karakteri de Madak'ın şiir kişilerinden biridir. Ondan vazo kırması ile ilgili olarak bahseder. O, filmlerdeki başrol oyuncusu kadınların karnabahar pişirmeyişinden de söz etmektedir. Bu hayatın gerçekliği ve kurmaca dünyanın durumu arasındaki kopukluktan bahsetmenin bir yoludur.

Madak,1997’de kaleme alınan *Harry Potter* (Rowling, 2019) serisinin kahramanı olan Harry Potter’dan bahsetmektedir. Şairin ait olmadığı yerde yaşama duygusunun, dışlanmanın, istenmemenin negatifliğini ve anne ve baba yoksunluğunun sembolü olarak Harry Potter’dan söz ettiği görülmektedir. Zira Madak'ın annesi de henüz kendisi çocukken ölmüştür. Babası ise vardır ama yoktur:

“Zengin evlerinde Harry Potter oldum bu yaştan sonra” (PM:15)

Tüm bunlara panoramik olarak bakıldığında Madak'ın kişiler kadrosu zengin, çeşitli, hem bireysel ve hem toplumsal özelliklere sahiptir. Onlar şiirindeki temaların anlatıcısı konumundadırlar. Tekil de çoğul da olabildikleri görülmektedir. Aynı zamanda gerçek ve gerçekdışı sınıflandırmasında sayısal anlamda yakın çokluktur.

Madak şiirlerinde kişiler hem etken hem edilgendir. Hem çoğul kullanımlar söz konusudur hem tekil seslenişler vardır. Gerçek ve gerçeklik dışı pek çok şiir kişinin oluşu, şairin anlam evreninde kişi kavramının zenginliğini ve önemini açığa çıkarmıştır. Şair, kendisi merkezde olmak üzere aile fertleri, Tanrı, peygamberler, meslek gruplarına mensup kişiler, sokakta yaşayan tinerciler ve ayyaşlar, eşkıyalar, gangsterler, çingeneler yani hayal ve masal dünyasına ait pek çok kişi iç içe bir



arada, yan yana bazen karşı karşıyadır. Hikâyelerde Kurt adam, Harry Potter', Miss Marple, Raif Bey'den Kürk Mantolu Madonna'ya çok çeşitli tip ve hatta karakterler konumlandırılmıştır. Neredeyse bir insanın hayatı boyunca gerçek hayattan, televizyondan, romanlardan ve hikâyelerden, çizgi film ve masallardan yani her türlü dış ve iç uyaranlardan edinebileceği, zihninde yerini almış zengin bir kişiler bütünü sergilenir. Ev arkadaşı Leman, şiirler üzerine sohbetler ettikleri dostu Burcu, Maviş annesi Müjde Bilir'de kendi isimleri ile şiir kişisi olmuşlardır. Diğer taraftan eşi ve babasına isimleri ile hitap etmemesi dikkat çekicidir. Bay Keltoş: eşi Timur Çelik, babası ise sadece babadır. Oysa Madak şiirlerinde ev arkadaşı, sohbet arkadaşı, kızı, annesi, kız kardeşi, kedisi Zeyna ve diğer kedisi Miss Marple dahi isimleri ile var edilmiştir. Kendi ismini de Didem Madak olarak şiirde bir defa kullanmıştır. Onun şiir kişileri, genellikle hayatın içinden kişilerdir. Kurmaca tip ya da karakterleri daha çok, şiirlerdeki anlam bütünlüğünü sağlamak, etkili bir anlatış sunabilmek için ürettiği düşünülebilir. İnsanlar kadar hayvanlar da şiirlerde kullanılmış şiir kişileri olarak dikkat çekmektedir. Her biri ya kendi yaşamından ya da toplumdaki bir sınıfın yaşantısından izler taşımaktadır. Anne büyük evrendeki gibi sevgi, saygı ve şefkati temsil etmektedir. Kurmaca kişiler klasik özellikleri ile birlikte kendisinin oyun arkadaşı konumunda olmuşlardır.

## 1.2. Geçmiş ve Gelecek Arasında Zaman

Türk Dil Kurumu sözlüğünde zaman: “1. Bir iş veya oluşun içinde geçtiği, geçeceği veya geçmekle olduğu süre, vakit. 2. Bu sürenin belirli bir parçası. 3. Belirlenmiş olan an. 4. Çağ mevsim 5. Bir işe ayrılmış veya bir iş için alışılmış saatler...” (Parlatır ve Gözaydın, 1998: 2595) olarak tanımlanmıştır. Barnett ise zamanın dilimlere bölünmesini, bu bölümlerin isimlendirilmeye çalışılmasını zamanın insanlar tarafından nesnel bir hale getirilebilmesinin bir çabası olarak değerlendirir:

Yaşantımızda saat (ya da takvim) arasında bir ilgi kurmakla zamanı nesnel bir kavram haline getiriyoruz. Oysa saatin ya da takvimin sağladığı zaman aralıkları tüm evreni etkileyen Tanrısal bir buyruk değildir. İnsanoğlunun kullandığı bütün saatler bizim güneş sistemine göre ayarlanmıştır. Aslında bir saatlik zaman dediğimiz şey, uzayda bir ölçme, gök küresinin görünüşteki gündelik dönüşünün 15 derecelik bir yayıdır. Yıl dediğimiz ise, yerin Güneş çevresindeki yörüngesinde ilerleyişinin ölçülmesidir. Fakat Merkür'de yaşayan birisinin zaman kavramları çok ayrı olurdu.

Çünkü Merkür, Güneş çevresindeki dönüşünü bizim günümüzle 88 günde bitirir, bu zaman da bir de kendi ekseninde döner Böylece Merkür’de yıl ve gün aynıdır. Fakat bilim güneş bölgesinden ötelere uzandığı bütün zaman kavramlarımız anlamını yitirir. Çünkü Görecelilik, ilgi kurulan sistemden bağımsız durağan bir zaman ya da şimdi diye bir şey yoktur. Örneğin New York’taki bir kimse Londra’daki arkadaşına telefon edebilir; New York’taki saat 19.00 Londra’da gece yarısı olduğu halde, onların aynı zaman da konuştuklarını söyleyebiliriz.” (Barnett, 1982: 53-54).

Elias da zamanın insanlar tarafından kolay algılanmaya ve daha anlaşılır hale getirilmeye çalışılmasının davranış boyutunu değerlendirir. Ona göre zamanı sekanslara, yani sıralı parçalar haline getirme işi “insanlara has” bir çeşit yetenektir:

“Descartes’tan Kant’a ve Kant sonrasında kadar uzanagelen oldukça yaygın bir hipoteze göre, insanlar doğuştan, olayları birbirleriyle ilintilemenin spesifik biçimleriyle donatılmışlardır ve bu biçimlerden biri de zamandır. Başka sözcüklerle, olayları zaman sekansları (sıralı parçalar) halinde sentezleme yetisi, insanın algılama faaliyetlerini her türlü deneyimden önce belirlemiştir ve bu sentez becerisi, bu özelliğiyle belli bir toplumun elindeki bilgilerinden bağımsız, öğrenme yoluyla elde edilmeyen bir beceridir.” (Elias,2000:61)

Diğer taraftan zamanın varlığını ilk çağlardan beri sorgulayan insanoğlu için zaman, “iktidar” sembolüdür. Zaman sahip olunmak ve hükmedilmek istenen bir kavramdır. Olayların gidişi, istenilen durumlara kavuşmak için “an” a gidiverme isteği, istenilmeyen hallerin durdurulmasının istenmesi, hoşlanılmayan bazı vakitlerin hemen geçip gitmesi arzusu ya da bazı durumlarda zamanda yok dileği, zamanın insan hayatındaki gücünün ve etkisinin görüngüleridir.

Diğer taraftan zaman edebî metinler için son derece önemli bir semboller yumağıdır. Zamanın özelliği, zamanla ilgili kelimeler, tarihler, kronotopla olan bağlantıları metinlerin incelenmesi için pek çok anlama gelebilmektedir. İlk çağlardan beri edebî bir kurgunun iskeletini oluşturan üç ana malzemedenden biri olarak kendisini kabul ettirmiş bu kavram, mekân ve kişilerle birlikte metin kurgusunun ana hatlarını oluşturur.

Kurgu bazında mutlak gerekliliğinden sözü edilen “zaman”, felsefî olarak da önemlidir. Zaman sembolik kullanımların aynası konumunda olabilmektedir ve her hikâyede zamandan izler vardır. Hatta zamansızlığa işaret eden ifadelerde dahi zamanın varlığını kabul etme, öteleme ya da zamanda kaçma dışavurumu görülür.

Bilinen en eski kaynaklardan biri olan Yunan Mitolojisine ait metinlerde önemli figürlerin yolu zamanla birleşir. “Eski Yunan tanrılarının en tepesindeki isimlerden olan Zeus’un bir Titan olan babasının adının “zaman” anlamına gelen Kronos olması, Homeros’un İlyada ve Odysseia’sında Zeus’un isminin geçtiği her yerde zamanın vurgulanarak “Kronos’un oğlu Zeus” ifadesinin kullanılması insanoğlunun zamana hükmetme ve zamana karşı durabilme arzusu ile açıklanabilir.” (Yeşilyurt, 2017:55) Anlaşılacağı üzere zaman “yönetim” ile de ilgilidir. Didem Madak için de zaman bazen yönetmek istenilendir. *PulBiber Mahallesi* kitabında, “Çatlaklar Arasında” isimli şiirde açıkça bu isteği dile getirir:

“Gel zaman git zaman şiir ithafkarı olmuştum.

Zamana emir verdim.

Ona dedim ki: Gel zaman!

Zamana emir verdim

Ona dedim ki: Git zaman! “ (PM:44)

“Uzunca bir süreden beri "zaman", varlığın çeşitli sahalarını birbirinden ayırt etmek üzere kullanılan ontolojik, daha doğrusu ontik bir ölçüt görevi görmektedir. Örneğin "zamansal" varolanlar (doğada görülen olaylar ile tarihte yaşananlar) ile "zamansal olmayan" varolanlar (mekânsal ve rakamsal ilişkiler) birbirinden bu şekilde ayırt edilmektedir.” (Heideger,2016:18)

“Zamanın göreceliliği” kuramına göre mutlu olunan anlar ile mutsuz olunan anlardaki “zaman hızı” farklıdır. Örneğin mutlu olunan, bitmesini istemediğimiz anlar bize göre gerçek zamandan daha “çabuk akar”. Fakat mutsuz olunan, fizyolojik ya da psikolojik olarak rahatsızlık duyulan ve bir an önce bitmesi istenilen anlar normal zamandan “yavaş akar”. Bu zamanın normal akışı ile değil bizzat bireyin kendi “zihinsel ölçümü” ile ilgilidir. Sonuç olarak zaman, her koşulda aynı hızda değildir.

Didem Madak şiirlerinde geçmişe ait anlatımlar çokça görülmektedir. Burada Tartı’nın değerlendirmesini anlamak gerekmektedir:

“Zamanın üç boyutundan birisi geçmiştir. Geçmiş, olmuş bitmiş ve şu andan geride kalmış olayların gerçekleştiği zaman diliminin adıdır. Hem insanların, hem toplumların, hem de dünya ve onda yer alan varlıkların bir geçmişi vardır. Bu onların ortak bir

yönüdür. Yaşamakta olduğumuz andan geride bıraktığımız ve bize çeşitli uzaklıklarda bulunan bütün zamanlar geçmiş kapsamındadır. Ancak bize çok uzak kalmış da olsa biz ondan bağımsız değiliz. O bizim varlığımızda, yaşantımızda ve düşünce yapımızda son derece etkin bir konuma sahiptir. Bu nedenle insanlar, geçmişi hep merak etmekte, onu yazmaya ve anlamaya ve anlatmaya, sonraki nesillere aktarmaya çalışmaktadır.” (Tartı, 2017:23-24)

Fakat unutulmamalıdır ki çocukluk ve genç kızlık çağlarından bahseden şair, şimdiki zamandan da kopuk değildir. Şair diğer taraftan gelecekle de ilgilidir. İlk bakışta geçmişe ait izlerin daha belirgin olduğu mısralar, aslında insanın antropolojik zihinsel mirası ile ilintilidir. Çünkü birey şu andaki varlığını geçmişten getirdiği yapıcı veya yıkıcı tecrübelerle yaşanmış her şeye borçludur. Dolayısı ile sağlıklı bir birey için geçmişten kopmak gibi bir durum gerçek manada asla söz konusu olamaz.

“Böyle bir bağ tarihin herhangi bir çağında, herhangi bir nedenle kesintiye uğramış olabilir. Bu durumda bile insan, kendisinden çok önce yaşamış insanların yapıtlarını arayıp buluyor; çoktan unutulmuş yazıların şifresini çözüyor; onları yeni baştan insanlığın yararına sunuyor. Tarih biliminin ve arkeolojinin yapmak istediği de budur; yani zamanın “şimdi” boyutunda yaşayan insanların başarılarıyla, “yerküresinin” herhangi bir yerinde geçmiş çağlarda yaşamış olan insanların, jeolojik olaylar ya da başka nedenlerle gözden kaybolmuş olan yapıtları arasında bağ kurmaktır. Yoksa bu çalışmalar bir “eskilik merakı”na dayanmıyor.” (Mengüşoğlu, 2015:377-378).

Madak’ın şiirinde de geçmişin yansımaları bolca gözlenir. Her birey gibi Madak’ı da diğer insanlardan ayıran geçmişin ona kattıkları ya da ondan aldıklarıdır. Şairin *Grapon Kağıtları* isimli ilk kitabında “Ay Işıl’a Sığışmıştı” isimli şiirde ilk göze çarpan, Madak’ın söze çocukluk anıları ile başlamasıdır:

“Işıl çocuktu o zaman, ben de öyle

Mevsim kesin yazdı, karpuzdan feneriyle” (GK:13)

Mevsim yazdır ve şairin kız kardeşi Işıl da şairin yanındadır. Yaz mevsimi ile bütünleşen meyvelerden biri karpuzdur. Karpuzdan yapılmış fener de bu meyveyle ilgilidir. Karpuz, “görme” duyusunu, yine “fener” ısı algısını, bunlarla birlikte dolaylı bir şekilde akla gelen karpuz kokusu “koku” duyusunu harekete geçirmektedir. Mısralardaki kelimeler birden zengin bir çağrışımlar dizgesi sergileyerek, ay ışığında gözlenebilen, masalsi bir geçmişin kapısını aralar. Yine aynı

şiiirdeki şiiirin geneline yayılmış çocukluk yılları, “geçmiş zamana ait” bir işarettir. Bu da şiiirin zamanını oluşturmaktadır.

“O akşam ay Işıl'a sığışmıştı, Işıl çocukluğuna,  
Çocukluğumuz mor bir zambağa “(GK:13)  
“Hani her çocuk zaman zaman  
Kendini mor bir zambağın içinde düşler ya” (GK:13)

Masalsı dokuya uygun olarak gerçekliğı öteleyen “düşlemek” kelimesi şiiir zamanında Madak’ın iç zamanının, “çocukluk dönemini gösterdiğinin” bir başka vurgusudur. Masal da zaten “bir varmış bir yokmuş” ile kapısını açar, olaylar çok uzaklardadır, tıpkı çocukluğun eskide ve uzakta kalması gibidir:

“Bir daha hiç ay Işıl'a sığışmamıştı.  
O akşamki gibi, o akşamki kadar büyük  
Siyah saçlı bir mucizeydi sanki ay  
Ateşe atmıştık biz onu  
İnce ve beyaz bir kemik gibi” (GK:15)

Şiiirde tekrarlanan “ay manzarası” akşam vaktinin altını çizer. Bu da uyku, rüya, düş gibi bilinçaltı süreçlerine gönderme niteliğindedir. Geçmiş zaman algısı ve masal birleşmiş durumdadır:

“Bazen ölmek istiyorum” (GK:17)

“Bazen ölmek istiyorum” dizesinde geniş zamana gönderme yapan şiiir, aynı şiiir içinde tüm zaman kiplerini görmenin mümkün olduğu bir şiiir inşa etmektedir. Bu veri Ahmet Benzer’in açıkladığı gerçek zamanın tek olması ile ilgilidir. “Aslında zaman tek çizgidedir” diyen teorisyenlere göre insan, adeta uzay gibi sınırları olmayan bir boşluk içinde, kendisini ve durumunu bir yerlere ait olmak ister. Ancak biz insanlar onu kronolojiye büründürerek algılanması daha kolay bir hale getiririz.

“Gerçek zaman bir tektir, sınırlanmamış boyuttadır ve kavram olarak uzaya benzer. Uzayda yönlendirici bir nokta olarak durumumuzu yerleştirmek gereklidir.” (Benzer, 2012:14)

“Zaman bir salyangozun vücudunda yaşıyor burada  
Ve çok ağır ilerliyor.” (GK:18)

Bu dizeler, Einstein’ın “Zamanın Göreliliği ya da Göreceliği Teorisi” ni akla getirmektedir. “Zamanın bir salyangoz vücudunda yaşaması”, yavaş hareket etmesiyle bilinen bir hayvan olan salyangozun, daha doğrusu hızının ölçü birimi olarak kullanılmasıdır. Bu sembolik kullanım, bahsi geçen teorideki “zaman mutlak ve değişmez değildir” ilkesini yansıtmaktadır. Buna göre zaman her yerde aynı hızda değildir. Görecelik Kuramı olarak bilinen bu teoriyi açıklamak için kullanılan bir diğer örnek ikizler paradoksudur. Bu örnekte aynı yaşlardaki ikizlerden biri dünyada kalırken, diğeri ışık hızına yakın bir hızda uzay yolcuğuna çıkar. Geri döndüğünde ikiz kardeşini kendisinden çok daha yaşlı bulacaktır (<http://www.zamandayolculuk.com/zamangenelgorece.htm>, 2020).

Geçmiş Madak şiirlerinin vazgeçilmez unsurudur. “Çalığışu’nun Z Raporu” şiirinde yine geçmiş zaman hikâye edilir:

“Akşamları günahkâr yazarkasalar kadar  
Z raporları kadar uzun şiirlerim.  
Elinde bir paket çubuk krakerle geçmişim  
O eski arkadaşım  
Yıkanmış midesiyle İskambil kâğıtları kusan, zarlar  
Maça kızı ve pis yedili sayesinde  
Kaç kere ölümle randevulaştı.  
Plastik çiçeklerle ziyaretime geldi hayat  
Semt pazarından alınma hırkasıyla  
Her bastığında gıcırdayan tahtalarıyla  
Öyle çok sevdim  
Binlerce kapıcı karısından birinin ismiydi sanki kader” (GK:61)

“Bu defa elinde çubuk krakerle gelen” bir geçmiş söyleyişi dikkat çekmektedir. Diğer taraftan Z raporu ifadesi de önemlidir. Z raporu Ticarî işletmelerdeki yazarkasa çıktısıdır; gün sonunda, akşam alınır. Burada “bir akşam vakti uzun şiirler yazma ve geçmişten bahsetme” kompozisyonu düşünülmelidir. Bunu hayatının Z raporu olarak düşünmek de yanlış olmaz.

Ayrıca şiirden alınan yukarıdaki bu bölümde geçen *kusmak* fiili de önemlidir. Madak şiirlerinde sık tekrarlanmış bir eylemdir. Bilindiği üzere kusmak rahatsızlık sonucu midedeki besinleri ya da maddeleri vücuttan atma refleksidir. Belli ki o bu fiili bilerek kullanmıştır: “Yıkanmış midesiyle İskambil kâğıtları kusan, zarlar” Zaten başka bir şiirde de “Ben bu şiiri kusarak yazdım” demektedir. Bu şiirde geçen iskambil kâğıtları kumar sembolü olarak görülebilir. Kazanmak ve kaybetmek üzerine oynanan kumar, bu şiirde yaşam ve ölüm üzerine kazanıp, kaybetme olarak sembolize edilmiştir. Geçmiş, kusmak, intihar, plastik çiçekler, yıkanmış mide “hoş olmayan” bir tablo çizmektedir.

Onun hayata dair rahatsızlık duyduğu şeylerden biri de “geçmiş” dir. Gerek maruz kaldıkları, belki sonradan pişman olduğu deneyimler sebebi ile geçmiş genel olarak “rahatsız olunan” bir zaman dilimidir. Şiirleri de “Z raporu kadar uzun” olan şair, dizelerinde bolca eski zamanlarından, çocukluktan, anılardan bahseder. Geçmiş kendisinin arkadaşıdır. “Geçmiş” defalarca ölmek istemiş, intihar etmiş, kusmuş, midesi yıkanmıştır. Hayat ise geçmişi “plastik çiçeklerle” ziyaret gelmiştir. Plastik çiçek geleneksel olarak hasta ziyareti için uygun görülmeyecek bir armağandır. Çünkü plastik çiçek yapaydır. Şiirdeki hikâyeye göre hayat uygun olmayan iki şekilde geçmişin yanındadır: uygunsuz ve yapay.

Kaderinden bahsetmek için seçtiği “binlerce kapıcı karısından birinin adı” izahı ise kaderinin yoksulluk, yoksunluk ve gariplik vurgusunu ortaya koymaktadır. Geçmiş zaman diliminde zengin metaforlar, imgeler ve semboller kullanan şair, bu defa çok kere ölmek istemesinden bahsetmiştir. Başarısız intihar girişiminden sonra arkadaşı geçmişi, kader ile bütünleştirmiştir. Geçmiş zaman kompozisyonunda kullanılan bütün bu sembolik kullanımlar, olumsuz bir duygu değeri, rahatsızlık ve ironi içermektedirler.

İnsanoğlunun ruhsal anlamada uçsuz bucaksız bir boşlukta asılı olmak istememesi, kendini bu belirsizlikten kurtarmak için ürettiği bir savunma güdüsü olarak “geçmiş-şimdi-gelecek” dizgesi, bir yere ait olma isteğinin doğurduğu bir sistemler zinciri ve bir tür ardışıklıktır. “Böylece bir yönlendirici gerçek zamanda yerleşen durum için gereklidir. Dilde esas yönlendirici nokta, genellikle şimdiki zaman olarak yer alan söylemin gerçek zamanıdır.” (2012:14) Benzer’in anlattığına göre ise edebiyat gibi ana maddesi dil olan bir disiplin için asıl olan “şimdiki zaman” kavramıdır. Şair her şeyi kendi zamanından bakarak anlatır. Geçmiş ve geleceği anlatması da kendi şimdisi içindedir.

“Zamanın bir parçası var olmuştur, /artık/ yoktur; öteki parçası ise olacaktır, henüz yoktur.” (Heidegger, 1996: 11) Heidegger de “an” a vurgu yapar. Geçmiş ve geleceğin yokluğu, anın varlığı ile ilgilidir. Geçmiş yaşanmış ve bitmiştir. Gelecek de henüz ortada yoktur. O halde aslolan andır. Madak şiirinde de an da geçmiş, gelecek örülebilmektedir.

Didem Madak, “Mutsuza Kim Bakacak” şiirinde hikâyeye hemen gelmek üzere olan bir vakti işaret ederek başlamıştır. Şairin içinde bir kaçış isteği peydah olmuştur. Belki kendi gücünün yetmediği, belki cesaret edemediği belki de sadece anne korumasına ve şefkatine olan hasretinden dolayı bu işi “Maviş Anne” den beklemektedir. (<https://m.ensonhaber.com/biyografi/yazar/didem-madak-kimdir>, 2019)

“İki sigaram kaldı bu gece için maviş anne  
Dünyanın bütün sabahlarına iki bilet al da s.20  
birlikte gidelim maviş anne” (GK:20)

Madak’ın geçmiş- şimdi ve gelecek skalasında kendisine dair meselelerinden biri de babası ilgilidir. Şair hakkında biyografik bir doküman olmasa idi, salt şiirlerden yola çıkarak şairin zihnindeki baba figürünün bozuk, olumsuz ya da yetersiz oluşu şüphesiz yine de anlaşılabilirdi. Zira tüm şiirlerindeki “baba bahisleri” sırası geldikçe de izah edilecektir. Baba Madak şiirinde olumsuz duygu değeri taşıyan kelimelerle var olmuştur. Geçmiş vurgusunun dikkat çektiği aşağıdaki mısradaki yine “yok etme”, “geçmişten ve babadan kurtuluş” söylemleri olumsuz duygu değeri taşıyan söylemlerdir:



“Geçmişini mi yok ettin kızım diye soran  
Bir babadan kurtuluşumu kutluyorum.” (GK:21)

Umutsuz bir havada devam eden şiirde yine umutsuzca “gelecek” teki bir eylemden dem vurulmaktadır. Aşağıdaki dizlerde açıkça gözlenen mutsuzluk ve onun psikolojik alt yapısını oluşturan umutsuzluk anında dahi, “diğerlerini düşünebilme” hassasiyeti dikkat çekmektedir. Şairin başkaları üzerinden dile getirdiği ancak kendisinde yoğun olarak gözlemlenen, şefkat ve mutluluk açlığının örtük olarak da olsa altını çizilmiştir. Şiirin bu bölümünde merhamet-gelecek-umut bağlamında bir diziliş görülmektedir:

“Birileri mutsuzsa, mutsuzlara nergis yolla,  
Bir kırmızı battaniye, onlara bir mutluluk çadırı yolla  
sonra belki, ben de gelirim.” (GK:21)

Didem Madak şiirlerinde çok sık kullanılan “gece” yine “Mutsuza Kim Bakacak?” şiirinde yakma fiili ve yanma duygusu ile beraber kullanılmış bir sembol olarak geçer:

“Biraz da ateşim var.  
Dua ediyorum ateşe  
Vazgeçsin diye beni yakmaktan bu gece  
Dünyanın bütün sabahları için iki bilet al maviş anne” (GK:22)

“Biraz ateşim” var diye şiire başlayan şair, yine gece vaktinden uzanan eliyle kalem oynatır. Bu gerçekten fizyolojik bir hastalığın gecesi olabilir. Hastalık sürecinin doğal işleyişine göre geceler, hasta için geçip gitmek bilmeyen olumsuz vakitlerdir. Ağrılar artar, yalnızlık duygusu ağır basar. Şair gecenin kendisini yakmasından söz etmektedir. Bununla ilgili endişesinden dolayı dua eden şair, ruhsal buhranlarından kurtulmak bir daha gece ve gecenin depreştirdiği acılara maruz kalmamak için dünyanın bütün sabahlarına sahip olmak ister. Böylece gece hiç yaşanmayacaktır. Bu arada ardışık olarak söze dökülmüş “akşam” (gece) ve “sabah”(gündüz) Madak şiirlerindeki temel karşıtlıklardan birini oluşturmaktadır.

“Ben ölürsem maviş anne, mutsuz için  
Dünyanın bütün sabahlarına bir bilet al” (GK:23)

Şairin *Grapon Kâğıtları* kitabındaki bir diğer şiiri “Kurabiye” de, tek şiir içinde yine “geniş zaman”, “şimdiki zaman” ve “geçmiş zaman” kipleri bulunmaktadır. Böylece şair, zamanın çeşitli formlarını neredeyse aynı anda yaşamakta ve yaşatmaktadır:

"Ruhumdan çaylar aktı saatlerce" (GK:25)

Didem Madak şiirlerinde “zaman” değişken bir çizgide ve sık sık kullanılmıştır. Duyguların ifadesini ve anlatımını güçlendiren semboller olarak öne çıkan bu yapılarda dikkati en çok çeken, “gece/gündüz” zıtlığıdır. Gece “olumsuz duygu kimliği” ile mısralara yerleştirilmiştir. “Ağrı” isimli şiirde “gece” efkârlı bir an olarak, içkiymiş gibi ifade edilir. “Bir dikişte içtim bir şişe geceni” (PM:99) Yine *Pulbiber Mahallesi* kitabındaki “gece”, “Vaziyet” isimli şiirde ürküten bir şimşek ile eşleşir. “Öyle çok şimşek çaktı gece” (PM:112) “Akşam” yine “gece” vaktinin girişi olarak, kırık kalbinin acısının daha çok hissettiği zamanların adıdır. Yalnızlığın daha çok anlaşıldığı vakitlerdir akşamlar, geceler:

“Zaman zaman çok yalnızım Kalbiye  
Arsız sarmaşıklar gibi her sabah (GK:24)  
“Zaman Kalbiye, zaman şimdi  
Kalbimde habire uzayan bir minare” (GK:24)  
“Yalnız kalıplardan vurarak çıkardığım buz parçalarını  
Bazı akşamlar kalbimle karıştırıyorum.” (PM:79)

*Grapon Kâğıtları* ’nda “Mutsuza Kim Bakacak?” Şiirinde “gece” yetersizlik ve hüznü sembolize etmektedir. “İki sigaram kaldı bu gece için maviş anne” (GK:20) Yine aynı şiirde “gece” yanmaktan korkulan ki bu ateş üzüntü ateşidir, kurtulup sabaha erilmek istenilen bir vakittir:

“Biraz da ateşim var.  
Dua ediyorum ateşe

Vazgeçsin diye beni yakmaktan bu gece  
Dünyanın bütün sabahları için iki bilet al maviş anne” (GK:22)

Bunun dışında gündüz yani “gece/gündüz”, bir karşıtlık unsuru olarak dikkat çeker. “Gündüz” de gecenin zıttı umut, huzur ve aydınlık sembolüdür ve özne için

“Gecenin vitrinine konulmuş  
Büyük bir yakut parçasıydı sabah” (GK:28)

Northrop Frye, edebî türler ile mitler arasında bir paralellik olduğunu, insanın yaşam evrelerini mevsimlerle ve türlerle izah etmenin farklı bir bakış açısı sunacağını iddia eder. Frye’a göre dört ana tür olan komedy, romans, tragedy ve taşlama, mitsel evrelerin her birini temsilde kullanılır. (2015) Mevsimlerin türlerle ifade edilmesi insan zihninin zamanı sembolik anlamda çeşitli şekilde algıladığını ya da yansıttığını gösterir. Bu minvalde düşünülürse Madak şiirlerinde de zaman tesadüfen dizelere giren ya da salt hikâyenin zamanlamalarını daha iyi anlatmak için kullanılan vakit dilimleri olarak düşünülmemelidir.

Şair bir üst dil olarak kabul edilen şiir sanatı içinde, duygularını daha özel bir yolla yansıtabilmek adına çok ve çeşitli zaman sembolleri kullanmıştır. Bu bazen bilinçli bazen bilinçaltı dinamiklerin etkisi ile yapılmıştır. Aşağıdaki tabloda üç şiir kitabındaki tüm şiirlerin taraması yapılarak oluşturulmuş zaman sembolleri ve sıklıkları verilmiştir.

**Tablo 1.2. Geçmiş ve Gelecek Arasında Zaman**

Sembol	Sıklık
geçmiş	34
şimdi	15
gelecek	6
gece	41
gündüz	26
bahar	4
yaz	4
sonbahar	4
kış	5
zaman	39
gel zaman git zaman	3
miraç geceleri	1
kabul günleri	1
23 Nisan	1
hıdrellez	1
yıl 2000	1
yarın	1
pazartesi	5
perşembe	4
cumartesi	2
pazar	3

Madak'ın şiirinde zaman kip ve sembolizasyon bağlamında değişkendir. Madak “şimdi” ile ilgili az sayıda kelime kullanmıştır. Durağanlık ve yavaşlık belirten sembolik kullanımlardan birini “salyangoz” gibi bir hayvanla sağlamıştır. Bunu geçmişe dair anlatımlarda “reel takvim” e uygun gün, ay ve yıl belirten zamanlar kullanarak yapmıştır.( 23 Nisan, Yılbaşı, Hıdrellez, cumartesi, pazar, pazartesi vb.)

Şair başka bir şiirde, zamanın kalbinden çıkan bir “minare” ye dönüştüğünden söz etmektedir.

“Zaman Kalbiye, zaman şimdi  
Kalbimde habire uzayan bir minare” (GK:24)

“Grapon Kâğıtları” içinde zaman ile ilgili kullanım, zamanın yüceliği, psikanalitik anlamda erillik ve hükmetme erkinin kabullenilişini, şairin kendisinde bu gücü ve kabullenışı sentezlemesini aksettirmektedir. Minare ile ilgili bu mısralar paganizm inancındaki bir düşünüşü andırmaktadır: “Bugün Dünya'nın pek çok yerinde var olan

Menhir ya da Dalmen türü dikilitaşlar, bu tür enerjilerin Kadim Bilgi çerçevesinde sistematikleştirilmesine bir örnektir. Bu kayalar aynı zamanda birer fallus sembolü olarak da görüldükleri için aynı zamanda verimlilik kültleri ile de bağlantılı olmuşlar hatta içi oyuk ya da delik kayalar, doğurganlık ile ilgili inanışlar da ilişkilendirilmişlerdir.” (Altunay, 2015:71).

Şair, daha sonra *Pulbiber Mahallesi* kitabına girecek olan şiiri “Çatlaklar Arasında” da geçen dizelerde açıkça zamana emir vermektedir, Ona “gel zaman, git zaman” demiştir. Bu durum insanoğlundaki güç arzusu ile ilgilidir. Güce sahip olma bu defa zamana sahip olma ile bir çeşit *Grapon Kâğıtları* kitabındaki “Buğu” isimli şiirde şiir kişisi “zaman” dır. Zaman mısralar boyunca kişileştirilmiştir: Zaman, şiirde Madak’ın kaybolup giden hayatını sembolize etmektedir. Zamanla hayat yer değiştirir şekilde kurgulanmış, ikisi de eşleşmiştir. Öznenin hayata olan aşkının kıymeti zaman tarafından, hayat tarafından bilinmemiştir. Her tek taraflı aşkı olduğu gibi görülmezden gelinmiş, önemsenmemiş aşkı olan yaşam ve onunla bütünleşmiş zaman “ömür” olarak ihtiyarlamış, geçmiş gitmiştir.

“Kayboluşumun beşiğini sallıyorum bu akşam  
Büyüyor yavaş yavaş  
Sırtında parmak izleriyle zamanın  
Bir tekir kedi ile beraber  
Seyrediyorum hayatı:  
O meleklerin cebinden düşen anahtardı,  
Son zikrin halkası Allah'ın son hatırası  
O bizim kaçırdığımız fırsattı  
Uğurböcekleriyle parmak uçlarında  
Küçümsedi hep ona olan aşkımı  
Gözünün yaşına bakmadan şimdi ben  
Kovuyorum ihtiyarı.” (GK:56)

Zaman kelimesinin doğrudan kullanımındaki sıklık, zamana dair tüm sembolik kullanımların varlığı, aslında kendisine kalmış antropolojik bir zihinsel mirastır. Yine “zamanı yakalama, zamana yön verme isteği” de bununla ilgilidir. Bunun aslında bir çeşit savunma mekanizması olarak devreye girdiği görülmektedir. Bununla birlikte

Madak için “zaman” ölüm gerçeği ile yüz yüze kalan her insan gibi bir varlık problemidir. Zaman onun için kimi mısralarda yorgunluğun kimi satırlarda az da olsa kırık bir umudun simgesel formlarıdır. Ancak görülmektedir ki gelecekle ilgili çok da bir meselesi yoktur. Çünkü o şiirlerini zaten yaşamış olduğu zamanların acısını hafifletmek ya da güzel anları hatırlamak için kaleme almıştır.

### **1.3. Bireysel Sahiplenme Alanı Olarak Mekân**

Mekân Türk Dil Kurumu sözlüğünde “yer, bulunulan yer, ev, yurt, feza, uzay” olarak tanımlanmıştır. (Parlatır-Gözaydın, 2016:1526). Ancak mekân ve yerin aynı şeyler olmadığı bilgiler mevcuttur. Bir yerin mekân olması için gerekli bazı özellikler vardır. Bu özellikler yaşanmışlık, sahiplenilme ile doğrudan ilgilidir. Öte yandan sezgiyle de ilişkilidir. Sezgiler çeşitli ve kişiye özelse, mekân algısı da çeşitli ve kişiye özel olabilecektir. Mekân sadece görüldüğü şey de değildir, çok daha fazlasıdır.

Özellikle tahkiye metinlerde mekân, yazarın yahut şairin elini güçlendiren, hayal gücüne ve sanatına göre özel çağrışımlara kapı aralayan bir kurmaca yapı taşıdır. Hikâyesini anlatacağı kişileri, zamanı belirleyen anlatıcının bir de mekâna ihtiyacı vardır. Zamana, metne, eser sahibine göre değişiklik gösteren mekân, ön planda tutulması veya arka plana itilmesi konusunda sanatçının tercihine kalmaktadır. Bazen hikâyeye mekâna göre şekillenirken, bazen de mekânlar hikâyeye göre şekillenir. Mekân- metin ilişkisinde kurguya dair en önemli gerekçe gerekliliktir. Çünkü anlatma ister gerçek hayata dair olsun, ister gerçek hayattan uzak bir kurgulama olsun, hikâyenin geçeceği, durumların anlatılacağı en az “bir” zemin olmak zorundadır.

Mekân, Türk edebiyatında daha çok Tanzimatla öne çıkmıştır. Yine Tanzimat Devri ile işlevsellik kazanmış, hikâyeye kişilerine ve olaylara göre tasarlanır olmuştur:

“Destan, masal, efsane halk hikâyesi gibi geleneksel anlatı türlerimizde mekân unsuruna önem verilmiyordu. Tanzimat’tan sonra ortaya çıkan romanla mekân unsuru önem kazanmaya başladı.18.Yüzyıla kadar romanda mekân tasvirlerinin bilinçli bir işlevselliği yoktur ve sadece olaylara bir çerçeve niteliğindedir. Ancak 18. yüzyıldan sonra mekân önemli bir görev yüklenmiştir. Mekân tasvirleri belli amaçlara göre yapılır olmuştur. Kişiler ve mekân arasında doğrudan ilişkiler arasında kurulmuştur.” (Çetin,2013: 133).

Batı sanatının daha yakından tanınmaya başlanması ile ortaya çıkan, yeni tarzdaki teorik ve pratik uygulamaları kendi kültüründeki ürünlerde görmek isteyen Türk edebiyatçıları, günümüze kadar uzanmış ve gelişmiş bir mekân algısına katkıda bulunmuşlardır. Psikolojik, sosyolojik, mitolojik ve teolojik disiplinler gibi disiplinler de mekânla ilgilenmiştir. Mekânların “mazi koridoru” açarak insanları bir çeşit zaman yolculuğa çıkarabilmesi, mekânın bireyler üzerindeki etkisinin bir göstergesidir. Yine mekânların insanları rahatlatması ya da gergin hale getirmesi de bununla ilgilidir. Dekorasyon ile ilgili tasarımlarda belli renk- ton- ışık ayarlamalarına dikkat edilmesi, bunlara uygun yapılan yerleştirmeler, mekân algısı ile alakalı verilerdir. Tüm bu işleyiş, mekânın insan ruhundaki etkilerini gözler önüne sermektedir.

Döneme- temaya ait objelerle mekânların insanlar üzerindeki etkisinin güçlendirilmesi her geçen gün daha da önemli hale gelmektedir. Tiyatro oyunları, sinema projeleri, televizyon programları, konser organizasyonları, reklam filmleri hatta kafeterya, restoran ve alışveriş merkezleri gibi pek çok sanatsal ve ticari kurum da, mekân- birey ilişkisini dikkate alarak amaca uygun tasarımlar sergilemek için azami gayret gösterir olmuştur. “Mekân, sadece bir kavram olamaz; çünkü bir kavramdan, o kavramı öteleyen (aşan) önermeler elde edilemez. Mekân tasavvurumuz, Kant'a göre, kaynağı bakımından sezgi olmalıdır.”(Koç,1984:7) İnsan sezgilerinde yansıma oluşturabilmek için kullanılan mekân tasarımlarına metinlerde duyguları ve düşünceleri aktarabilmek için gizli veya açık kelime kodlamaları şeklinde karşılaşılmaktadır. Bu kodlamalar metin incelemeleri açısından önemi yadsınamaz veriler sunmaktadırlar.

Mekân-psikoloji bağlamında Botton'un düşünceleri önemlidir. “Güzellik anlayışımız ile iyi bir yaşamın nasıl olması gerektiğine ilişkin düşüncemiz birbirinden ayrılamaz. Yatak odalarımızda huzuru çağrıştıran, sandalyelerimizde cömertlik ve uyumu akla getiren özellikler olsun, musluklarımız dürüstlük ve içtenliği simgelesin isteriz. Bütün zarafetiyle çatıya doğru yükselen bir sütundan, bilgelik çağrıştıran aşınmış taş basamaklardan, üzerine yerleştirilmiş yelpaze biçimindeki penceresiyle neşe ve nezaket abidesi gibi görünen bir kapıdan etkileniriz.” (Botton 2014, 111).

Bir yer hiçbir zaman “sadece bir yer” değildir. Birey-mekân ilişkisi yadsınamaz ve derinlikli bir bakışımın izlerini taşır. Mekânın tasarlanması algılanması ile ilgili

olarak daha iddialı bir açıklama da Durrel'den gelir: "...sanki peysaj kişilerden daha önemliymiş gibi yazıyorsunuz." Tam doğru olmasa da doğruya çok yakın. Çünkü ben peysajın önemiyle ilgili özel bir düşünce geliştirdim ve kişileri neredeyse peysajın bir ürünü gibi gördüğüm kabul edilebilir." (Durrel, 2005). Yani mekân bireylerin bir ürünü değil de daha çok, bireyler mekânın bir ürünüdür. Bunu şöyle değerlendirmek yanlış olmaz: Mekânın bireyleri duygusal, psikolojik, kültürel anlamda şekillendirme gücü yüksektir. Bunu köy-şehir, küçük şehir- anakent, yoksul semt- zengin semt, Doğu-Batı, Soğuk iklim ülkesi- sıcak iklim ülkesi gibi pek çok karşılaştırma ile "çevre" düzleminden, mekân düzlemine taşıyarak doğrulamak söz konusudur.

Dinler için de ibadet edilen mekânlar, kutsal kitaplardaki cennet- cehennem tasvirleri, kutsal sayılan şehirler, ülkeler, dağlar, denizler, mağaralar yani pek çok alan önemlidir. Burada "dinler" den kastedileni tek tanrılı ya da çok tanrılı fark edilmeksizin düşünülmelidir. Hatta ister doğrudan bir din ya da dinin içindeki bir inanç şubesi olsun mekân tasarıları, mekânla ilgili renkler, şekiller, süsleme ve görsel detaylar hep önem arz eder. Şu noktada yine Alain Botton'un fikirlerine başvurmak gerekir:

"İslami yapıtlar veren mimarlar dinlerini, inşa ettikleri binalar üzerine hem mecazi hem de gerçek anlamda yazıyorlardı.

Elhamra Sarayı Kur'an-ı Kerim'den ayetlerle süslenmişti. (...) "Esirgeyen ve bağışlayan Allah'ın adıyla. De ki: 'O, Allah'tır, bir tektir. Allah Samed'dir. O'ndan çocuk olmamıştır, kendisi de doğmamıştır. Hiçbir şey O'na denk ve benzer değildir.'" diye yazıyordu bir salonun duvarlarını çepeçevre saran göz hizasındaki bordürün üzerinde. Aynı kompleks içinde yer alan Torre de la Cautiva'nın ana salonundaki panel üzerinde ise iç içe geçmiş geometrik desenler ve yaprak desenleri arasına yerleştirilmiş harfler göze çarpıyordu. El mülk fi-ilah (Mülk Allah'ındır) yazısının içindeki harfler uzuyor, önce bir yarım daire çiziyor, sonra da El-'izz ti-ilah (Zafer Allah'ındır) yazısının harfleriyle birleşiyordu. Yani bu panelde söz ile imge ustalıkla bir arada kullanılmış, böylece ona bakan herkesin İslami görüşün temellerini hatırlaması amaçlanmıştı."(De Botton, 2014: 127).

Mekân edebi metinlerde hayalî bir mekânın özlemine de yansıtılabilmektedir. "Ütopya genellikle yok-ülke, olmayan yer, hayali yer, yeryüzü cenneti, ideal yer, dahası ideal kent gibi değişik kavramlar eşliğinde tanımlanır. Her tanım ütopyanın hayali bir yer



oluşuna dikkat çeker. Olmayan bir yere yahut gerçekte gösterilemeyecek bir ülkeye, bir topluma karşılık gelmesine karşın ütopyanın bir yeri, çevreyi, bir mekânsal konumlanmayı çağrıştırdığı hesaba katılır.”(Alver, 2009:140).

Reel bir mekânın, mekân-birey anlamında bireyi nasıl etkilediğini anlamak için farklı görüşler dile getirilebilir. O mekâna daha önceden yerleşmiş olanlarla, yeni yerleşmiş olanların, aynı mekâna aynı gözle bakmadığı da bilinmektedir. Mekân-birey etkisi buna göre de değişkenlik gösterebilir. Süreklilik, bireylerdeki farkındalığın gücünü etkiler. Bireyin aynı şeye maruz kalarak duyarsızlaşması, birey-mekân ilişkisinde de söz konusudur. Yani mekânın duyuşsal etkisi, bireyin mekân içinde bulunma sıklığına göre de farklılaşmaktadır. “Bir kentin yerlileri, kentleri ile ilgili daha zengin ve bireyselleştirilmiş bilgilere sahiptirler. Yapılan araştırmalara göre bir kentte yaşayanların, orada doğup 15 yıldan fazla zamandır o kentte oturanlara ve yeni gelip yerleşenlere (3 yıl ve daha az) oranla daha iyi tanımlar ve detaylar üretmektedirler.”(Morval, 1985:31). Bir başka zaman- mekân birlikteliği yorumu da şu şekildedir: “Dolayısıyla zaman, mekâna içkin olan rasyonellik içinde donar ve sabitlenir.” (Lefebvre, 2014:57). Zaman ve mekân birbirinden kesin çizgilerle ayrılması zor kavramlardır. Metinlerde de bu ilişki, birey- mekân, zaman- mekân etkileşimi şeklinde, sık gözlemlenen sembolik anlatım unsurları olarak değerlendirmek mümkündür.

Madak'taki mekân algısı çeşitlilik ve zenginlik göstermektedir. Tüm şiirlerdeki yerlerle ve mekânlarla ilgili kullanımların, altı grupta toplanabileceği görülmüştür. Bu gruplar müstakil anlamda değerlendirilerek şairin anlam evrenindeki yerleri tespit edilmiş olacaktır. Ayrıca zaman-mekân bağlantısı, Didem Madak'ın *Pulbiber Mahallesi* kitabında doğrudan görüldüğü için, ilerleyen sayfalarda bahsi geçen kitaptaki şiirlerdeki “mahalle” kavramına kronotop merceği ile bakılacaktır. Müstakil olarak incelenebilecek gruplar aşağıdaki gibidir:

“Ev- Bina Bölümleri”, “Şehir-Mahalle- Sokakla İlgili Mekânlar”, “Kaçış Mekânları”, “Negatif Sembollü Kaçış Yer ve Mekânları”, “Pozitif Sembollü Kaçış Yer ve Mekânları”, “Özel İsimleri İle Belirtilen Mekânlar” ve bunlara tam olarak uymadığı düşünülen ancak şiirlerde görülen “Diğer Mekânlar” olarak gruplandırılmış yer ve mekânlardır. Bahsi geçen kavramlar, sıklıkları ve açıklamaları ile aşağıdaki gibidir:

“Ev- Bina Bölümleri” Madak şiirinde en sık geçen alanlardır. Öznenin uzun süren işsizlik süreçleri, bunalımlarından dolayı inzivaya çekilmesi sebebiyle sığındığı ev şiirlerde pek çok bölümü ile oda oda anılmış ve kullanılmıştır. Ev:1 defa “metruk”, 1 defa “yıkılmış”, 4 defa Muc’un ucuz evi,1 defa zengin evleri, bir defa isli evler olmak üzere ev 19 defa kullanılmıştır. Oda(5), mutfak(4), banyo, yatak odası(2), bodrum kat(4), soba yanı, eşik, merdiven(4), kapı-kapı arkası (2), divan altı, ranzanın alt katı, divanın ucu, en üst kat, tuvalet binanın içi ile ilgili alanlardır. Avlu, yüksek duvarlar, kiremit çatı, bahçe: vişne bahçesi- kiraz bahçesi- kilise bahçesi- ölü bahçe olmak üzere(10) defa kullanılmıştır ve binanın dışı ile ilgili alanlardır. Burada hem eve ait ama evin dışarıya uzanan bölümü olarak dikkat çeken balkon(11) çok kullanılmış bölümlerden birini oluşturur.

“Şehir-Mahalle- Sokakla İlgili Mekânlar” da başka bir grup olarak tasniflenmiştir. Bu kavramlar özne tarafından şu isimlerle ve sıklıkta kullanılmıştır: Mahalle 13’ü Pulbiber Mahallesi, 1 kenar mahalle olmak üzere 38 defa mahalle kelimesi kullanılmıştır. Sıklık ve sembolik değerleri açısından Sokak-arka sokak- karanlık sokak- sokaklar(14),fakirhane, gecekondü, çadır, kenar mahalle, ekmek fırını, kasap dükkânı, lambacı, kahve, İnadın kahvesi, mahalle kahvesi yine sokak ve mahalle kompozisyonu içerisindeki yer ve mekânlardır. Didem Madak’ın “mahalle” kültürüne yabancı olmadığı hatta bunu içselleştirdiği görülmektedir. Neşeli şehir, şehir meydanı, şehir- şehrimiz(11) , tünel, ray, cadde(2), çöplük, park, çocuk parkı, kanalizasyon, yol- yollar(3), otobüs durakları, sinema(3), Pazar- semt pazarları(6), taş kaldırımlar, bar-barlar(2), baz istasyonu, benzin istasyonu, hastane, hapishane(2), minare, kule, fiskiyesi dönen havuzlar, bahçe havuzu da öznenin tüm şiirlerinden elde edilen ve daha çok şehirle ilgili olan verilerdir. Kullanımları ve sıklıkları verilen şehre ait mekânlar veya mekânsal öğeler özne için önemli alanlar olmalıdır. Çocukluğundaki İzmir anılarının, daha sonradan yerleştiği İstanbul, Galata Kulesi dibinde yaşadığı mahalle gözlemlerinin etkileri açıktır. Metinlerdeki yoğun şehir, mahalle, sokak ve bunlara ait alanların dile getirilişi tüm bu yaşamsal deneyimlerle ilgilidir. Şairin anlam evreninde şehir hayatı ve mahalle kavramı yerleşiktir. Anlatmaların arka fonu olmanın ötesinde mekânların ruhlarının özne üzerindeki sosyolojik, psikolojik ve estetik etkilerinin yansımaları net bir şekilde görülebilmektedir. Bahsi geçen genel kanının açıklamaları, bu bölümün ilerleyen kısımlarında, şiirlerden alınmış örnekler üzerinden daha ayrıntılı şekilde yapılacaktır.

“Kaçış Mekânları”, Didem Madak şiirinde öne çıkan mekânsal alanlardır. Her birini doğrudan “mekân” olarak nitelendirmek yanlış olabileceği için, “mekânsal” tanımının kullanılması daha doğru olacaktır. Kaçış, yaşamdan memnuniyetsizlik, birtakım gerçeklerden hoşnutsuz olma sonucunda ortaya çıkmaktadır. Batı edebiyatında olduğu gibi Türk edebiyatında da çokça işlenmiş kaçış teması, bireyin farkındalığının artmasıyla içselleştirilen bir olgudur. Ruhsal anlamda dinginlik arayışına giren modern insanı konu alan metinler dikkat çekicidir. İnsanoğlunun eskiden beri gözlemlenen kalabalıklardan uzaklaşma arzusu, masal, hikâye, roman, şiir gibi türlerin tamamında işlenen temeldendir. Sinema ve tiyatro gibi diğer türler de hesaba katıldığında bireyin toplumsal sorunlardan ya da kendi yaşamına dair bireysel sorunlarından uzaklaşma isteğinin varlığı daha iyi anlaşılmaktadır. Sözü edilen uzaklaşma arzusunun, kaçış olarak nitelendirilen “eylem” hali, gerçek ya da kurmaca mekânlara doğru gerçekleşebilir. Kısacası bireyin “kaçış alanları”, “ütöpik (hayali) de diyebilirsiniz.) alanlar” da olabilmektedir. Madak’ın dizelerinde “kaçış mekânları” sık sık görülmektedir. Bu da sözü edilen toplumsal ve bireysel gerçeklerden uzaklaşma isteğinin bir neticesi olmalıdır.

Didem Madak şiirlerinde mekâna dair incelemeler yapılırken, kaçışın ve dolayısıyla bunlara bağlı mekânların, iki farklı yöne doğru olduğu fark edilmiştir. Bahsi geçen alanlar, “kendisine sığınılan” ve “kendisinden kaçılan” mekânlardır. Kendisine kaçılan alanlar, “pozitif sembollü kaçış mekânları”, kendisinden kaçılanlar ise “negatif sembollü kaçış mekânları” şeklinde ikiye ayrılmıştır.

“Pozitif Sembollü Kaçış Yerleri ve Mekânları” Madak şiirlerdeki diğer bir alt başlıktır. Şiirler, duygular ve düşünceler arasında kurulan birtakım estetik harçla ortaya çıktığı gerçektir. Bu ortaya çıkışta kişiler, zaman ve mekân kurgusunun mutlaklığı da ortadadır. Sanatçının hayal dünyası, yaşamsal ve sanatsal deneyimlerinin bir araya gelmesiyle metinlerde ete kemiğe bürünen mekân algısında, kaçış mekânlarından söz edilmişti. Öznenin mutsuz ve umutsuz ruh halinden kurtulmak için kaçmayı tercih ettiği, sığındığı yer ve mekânlar pozitif sembollü kaçış yerler ve mekânlar olarak nitelendirmek yanlış olmaz. Bu mekânlar ve yerler şu şekilde tespit edilerek, sıralanmıştır: Güneşin tahta perdesi, Güneş (2), güneş sistemi, sıcak ülkeler, sıcaklık ve uzaklık yönleriyle düşünülmüş olmalıdır. Gökyüzü yine bu dünyadan uzak olması ve ferahlık vermesi yönüyle arzulanan bir yerdir. Köy (4),

taşra büyük şehrin hengâmesinden kaçış ve samimiyet alanlarıdır. Fesleğen gölgesi, dut ağacı gölgesi, mor zambağın içi küçük şeylerle mutlu olma, dinlenme ve sığınma eyleminin ifadesi olarak kaçışın başka bir yönünü yansıtmaktadır. Cennet(4) Dünya gerçekliğinin verdiği hoşnutsuzluğun bitişi ile gidilecek, böylece bir kurtuluş vesilesi olarak düşünülen yerdir. Valizlerimin götürdüğü yer, uzaklar(4), uzak ülke-ler (2), kilometrelerce uzak, menzil, uzun ince otoyol ise açıkça uzaklara kaçma ifadeleridir ki bu da bulunulan durumdan dolayı uzaklaşma güdüsünün sonucudur. Alkolden bir deniz mecazlı da olsa kaybolma, yok olma isteğinin simgesidir. Deniz dibi, denizler altı da aynı bağlamda okunabilir. Her dehliz her sır da gerçek âlemin dışındaki metafizik âlemleri işaret eden kaçış mekânlarıdır. ‘Tanrı’nın arkası’ise ilk çağlardan, ilk insanlardan beri süregelen üstün bir varlığa, yüce bir yaratıcıya sığınma güdüsünün çocukça ifadesidir. Burada kolektif bilinçaltı etsisi düşünülebilir. Sözü geçen arkasına sığınma eylemi, öznenin yaşadıkları karşısındaki güçsüzlüğünü ilan ettiği andır. Anne özlemiyle çocukluğundan beri yeterince yoksunluk hisseden özne, özel yaşamındaki yüklerle yoğun bir rahatsızlık duymaktadır. Bu sebeple kendisi, zihninde yaşadığı dünyanın gerçekliğini ötelemek adına sürekli olarak kaçış mekânları icat etmiştir. Şairin anlam evrenindeki sembolik ifadeler de bu bölümde anlatıldığı üzere açıkça görülmektedir.

“Negatif Sembollü Kaçış Yer ve Mekânları” da diğer alt başlıktır. Madak şiirlerinde negatif sembollü kendisinden kaçılan yani negatif duygu değerine sahip yerler ve mekânlar şu şekilde tespit edilmiştir: Mutsuz yer, umutsuz yer, yer altı, karanlık sular(2),uçurumlar(2), ruhumu gömdüğüm yer, mezar-mezarlık(4),lekelerin ülkesi, ölümlerin ülkesi, acı denizler, küfr-küfrün sokakları(3),lağım, mazgal.

Bu yer ve mekânlara bakıldığında, şairin ruhundaki kasvetin daha çok grotesk ve gotik etkilerle şiirlerde görünür alanlara dönüştüğü söylenebilir. Bu yerler, negatif sembollü kaçış yer ve mekânları başlığında değerlendirilmiştir.

Şiirlerdeki genel mutsuzluk ve umutsuzluk hali zaman zaman umursamaz bir tavırla ötelenmeye çalışılmaktadır. Ancak dizlerde sürekli, ne yapılırsa yapılsın bir türlü üstesinden gelinemeyen bir hoşnutsuzluğun altı çizilmektedir. Bahsi geçen durumda da yer ve mekân algısındaki negatif sembolizasyon beklenen bir sonuç ortaya çıkarmaktadır. Bu bölümdeki ortak simgeler, karanlık-acı- ölüm üçgeninde şekillenmektedir. Şiirlerde bütün bu negatif alanlar, kimi zaman korkulup

kendisinden kaçılan, kimi zaman da umutsuzca kabullenilmiş ve yaşamın bitişi ile ilişkilendirilmiş mekânlar şeklinde okunmaktadır. Tüm bunlar kurtuluş noktaları olarak görülmektedir.

“Özel İsimleri ile Belirtilen Yer ve Mekânlar” Madak şiirinde öne çıkan başka bir alt başlıktır. Gerçeklik algısı ve deneyimlerin dillendirilmesi bakımından önemli sayılabilecek bu yerler genellikle şairin yaşadığı mekânlardır: Dünya (23) gezegen ismi ve yaşanan alan olarak en çok anılan özel ismi verilerek şiirlerde bahsi geçen mekândır. İstanbul(18) Madak’ın uzun süre yaşadığı şehir olduğu için pek çok yönü ile dizelere geçmiştir.

Taksim, İstiklal Caddesi, Tom Tom Mahallesi, Eminönü, İstanbul’da bulunan ve adları şiirlerde açıkça verilen mekânlardır. İzmir(4), Karşıyaka, Bulvar Yolu, Kemeraltı Çarşısı, Kulenin altı yine Madak’ın yaşamının bir bölümünü geçirdiği İzmir ve İzmir’e ait mekânsal öğelerdir. Ağrı Dağı, Anadolu Yakası, Zeyniler Köyü Anadolu’ya ait alanlardır. Amerika (2), İspanya, Cezayir, Ten Greenwich, Frankfurt(2) ise şiirlerde geçen yabancı memleketlere ait isimlerdir. İpek yolu ve Baharat yolu(2) da şairin anlam evrenindeki diğer özel isimlerdir. Bunlar şiirlerdeki kompozisyona uygun olarak dizlerdeki yerlerini almıştır.

“Diğer” başlığı ise yukarıdaki gruplarla uyuşmayan ancak müstakil bir başlıkta verilmesi uygun görülen diğer yer ve r mekânlardan oluşmaktadır. Orman, mağara, çöl, göl(2), Burdur Gölü, okyanuslar, liman, ülke (2), ülkem (4), tekke ve zaviyeler, tarlalar, her yer, ortam, orda (3), burada, uzakta (2), hayatın ortası ise diğer başlıklar altında değil “diğer” başlığı altında olmasının daha uygun olacağı düşünülmüş mekânlardır.

Şiirlerdeki mekânlar genel olarak sıradan, hayatın içinden mekânlar olarak dizilmiştir. Masalsı öğeler, fantastik mekânlardan çok gerçek yaşama dair alanlar şiirin arka fonunu oluşturmaktadır. Mahalle başta olmak üzere, ev ve evin bölümleri, evin dışındaki sokak, cadde, şehre ait binalar dikkat çekmektedir. Bunlar şiirlerdeki tahkiyeye göre imge değeri kazanmaktadır.

Didem Madak şiirlerinde sıklıkla kullanılan ev ve ev bölümleri yaşam alanı, iç dünya yansıması demektir. Ev, insanların özel alanıdır. İç mekânlar, bireyin iç dünyasının aynası konumundadır. Madak’ın evi anlattığı kelimeler daha çok fakirhane tanımına uygun bir tabloyu şekillendirmek üzerinedir. Bodrum kat şeklindeki bu ev, hem

yoksunluğu hem de negatif bir durumu kabulleniş ögesi olarak mısralara girer. “Enkaz Kaldırma Çalışmaları” isimli şiirdeki bölümler sözü edilen konuya örnek teşkil etmektedir:

“Bir tezgâhtar parçasıyım ben  
Kendime alıştım bodrum katlarında  
Geceleri yokluğum karşıladı beni  
Kuru yapraklar sererdi merdivenlerine” (GK:37)

Romantik bir klişe olan “gül yaprakları ile sevgili tarafından karşılanma” burada yerini “bir gecekondudan tarafından kuru yapraklarla karşılanma” ile değiştirmiştir. Alışılmışı kıran şair, yoksulluk ve yoksunluk duygusunu hem gerçek hem mecaz olarak sentezleyerek bir imge oluşturmuştur. Yine bodrum katlarla ilgili başka bir kullanım “Çiçekli Şiirler Yazmak İstiyorum” şiirindeki dizelerinde diğer dizelerle anlam bütünlüğüne hizmet eder:

“Ben bir bodrum kat kızıyım bayım  
Yalnızlıktan başka imparator tanımaz bodrumum” (GK:48)

Durumu kabullenme, durumun hayatı üzerindeki hükmüne boyun eğme anlamında “yalnızlık imparatoru” kullanımı, “bodrum kat- yalnızlık” ikili kullanımının başka örneğidir. Madak gecekondudan tarzı bir evden sık sık bahseder. Yaşamını bir bölümünde böyle bir evde oturan şairin mekân- birey etkileşiminin bir ürünü olarak gecekondudan bahsetmesi, bunu mecaz yoluyla ve sembolik olarak kullanması beklenen bir durumdur. Bu evde duvarlarda küfler vardır. Aynı ev mutfakta bulaşık yıkarken lağım faresi ile göz göze gelebildiği, sevdiği adamla sevişirken ya da sevdiği bir insanla buluştuğu vakit tespah böceklerinin izlerinden dem vurabildiği bir mekândır. Sobada yumurta pişirmekten bahseden şair bu gecekonduyla beraber sık sık yoklukla ilgili görüntüler sunar.

Samson ve Dalila isimli şiir bir aşk şiiridir. Gecekonduda oturan kalp eğretilmesi şairin yaşam alanı ve duygular arasındaki geçişi çağrıştırmaktadır: “Bir gecekonduda oturuyor kalbim oysa” (AA:43),” Bir gecekondunun damı gibi içine doğru ağılıyor” (AA:43). Ev, Madak için yuva, sıcaklık ve sığınma alanı da demektir: “Sobası tüten evin şiirinde mi saklasam?” (GK:58). “Bıktığım Şeyler ve Yeşil Fanila” da yine

“küf-toz şekeri” ile var olan bir problemi Polyannacılık denilen bir felsefe ile ötelemeye çalışma davranışı görülmektedir: “Beyaz bir küf büyüdü evde, tersten yağan kar gibi. / Keşke dünya toz şekeri ile kaplı olsaydı.” (GK:44).

Madak’ın şiirlerinde görülen bir etki de gotik tarzıdır. Bu üslup, kişilerde olduğu gibi mekânlarda da sezilir. Esprili bir dil kullanabilen, ironilerle umursamaz bir tavır sergileyen şair, şiirlerindeki gotik söylemlerle dikkat çekmektedir. Gotik tarz, bir mimari stili iken diğer sanat disiplinlerini de etkilemiştir. Sözü edilen stil, metin içi korku duygusu üretmek beslenmektedir:

“İlk olarak Roma’yı yağmalayan Gotik kabilelerin barbarlığını işaret eden Gotik Roma’ya ait olmayan aynı zamanda uygar olmadığını belirten aşağılayıcı bir terim olarak kullanılmıştır. Daha sonra dini yapılara uygulanmasıyla tanınan terim, 16. yüzyıla dek ortaçağ Avrupa’sında gelişen mimari tarzın ismi olmuştur. 18.yüzyılda ortasında dini bir eğilimle yeniden canlanmış, dönemin kültürünü ve edebiyatını etkilemiştir. Günümüze dek ulaşmayı başaran gotik, çağdaş kültürde bastırılmış duyguların, korkuların ve insan doğasının karanlık yönlerinin ifadesi olarak yaygın olarak kullanılmaktadır.” (Arargüç, 2016: 245).

Madak şiirlerinde de kesik başlar, yarısı yenmiş kafalar, yer altından fırlayan fareler, kurt adam, mezarlıklar, cadı, şeytan, hayalet, karafatmalar açık ya da silik şekilde mısralarda korkuyu besleyen öğelerdir. Şair bu tür öğeleri hiçbir zaman doğrudan, baştan sona şiirin ana teması olarak göze sokmaz. Ancak kullandığı bu öğeler, onun gotik tarz edebiyat söylemini kullandığını destekler. Mekânlarda da aynı etki zaman zaman ortaya çıkar:

Lağım, kanalizasyon, uçurumlar, küfrün sokakları, lekeler ülkesi, karanlık sular, ölümler ülkesi, isli evler, ölü bahçe bu tanımlamaya uygun örneklerdir. “Pulbiber Mahallesi” kitabında “Kendim Ettim Kendim Buldum” isimli düz yazıya kaçan şiirdeki tablo tam olarak gotik tarzın yansımasıdır:

“aanılaaar. anılar ..... duvardan geçer gibi geçtik içimizden. içimizde ezilmiş kediler gördük. yıkılmış evler. çocuklar ölmüştü. ölü bahçelerde. sabaha karşı işkembe çorbası içtik ve pulbiber dağılırken, bak ebru yapıyorum dedim. sarımsak kokulu ebru tekne eğilip. Pulbiber Mahallesinin ebruzeni olmuştum. düşündüm.” (PM: 91)

“Ezilmiş kediler”, “ölü çocuklar”, “ölü bahçeler” şairin içindeki anların acı yanlarıdır. Bunların yanında “ışkembe çorbası- ebru sanatı” nı birleştirmek de yine güzeli bozma, çirkin ve güzeli yan yana gösterme çabasının sonucudur. Buradan da anlaşılacağı üzere şair içi “gotik, karanlık, kara”, dışı “rengârenk, ebru boyları ile uğraşan bir ebruzen”dir. Aslında bu durum bundan daha farklı tepkisel bir hareketi düşündürür: alışılmışı kırma. Bu yolla hem klişeleri bozmak hem de alışılmışı kırarak şiirdeki duyuşsal etkiyi artırma eylemi, şairin sık başvurduğu bir teknik uygulamadır. “Pulbiber Mahallesi Tarihi” şiirindeki şu dizlere de yine gotik, grotesk tarzın izlerini taşımaktadır:

“Apoletleri sökülecek kelimeleri seçiyorum  
Kel farelere peruk olarak satılacak  
Lağımlarda büyümüş karanlık yiyerek.” (PM:28)

Bir başka grotesk iz de *Pulbiber Mahallesi* kitabında tekrarlanır. “Mezar”, “mezarlık” çocuk ile yan yana geldiğinde rahatsızlık veren bir görüngüdür. Çünkü toplumsal ve bireysel hiçbir düzlemde mezar(ölüm) çocuklara yakıştırılmaz. Mezar-çocuk, ölüm-çocuk demektir. “Laterna” şiirindeki bu kullanım katmanlı bir anlam bütünlüğüne sahiptir:

“Mavi kuşlar düşlerdim,  
Mavi çocuk mezarları,  
Mücevherler Mavi.” (PM: 95)

Şair, mezar- çocuk sembolünün rahatsız edici etkisini çok göze sokmaz, mezarları mavi tasavvur eder. Çocuk mezarları ile direkt çocuk düşünülebileceği gibi daha çok “masumiyet”, masum duygular, kişiler gibi saflığı yansıtan her şey akla getirilebilir. Bir diğer bakış açısı da ölümün bu hayatın bitişini ifade etmesi yönündedir. Ölümün güzel bir geçiş olarak kabul edilişi de söz konusu olabilir.

Şairin anlam evreninde tespit edilen bir başka mekân da ormandır. “Orman-kaybolan çocuk” mizansenini yine grotesk, gotik bir etkiyi hissettirir. Çünkü “orman” tek başına bir çocuk için tekinsiz bir yerdir ve orada kaybolmak özellikle tek başına olan bir çocuk için tehlikelidir. “Gözlerim ormanda kaybolmuş çocuk gözü renginde”



(GK:28) Dizesindeki bir çocuğun ormanda kaybolması sahnesi sıkıştırılmış derinlikli bir imgelemdir. Burada şairi, ormanda kaybolmuş bir çocuğun gözündeki korku ve panik ile kendisini aynılaştırmaktadır. Bu yolla da yine korkutucu, ürkütücü bir duygu hissi uyandırmaktadır.

Mağara da şairin anlam evreninde bir başka mekân unsurudur. “İnsanın tarihsel süreç içindeki tasarım yolculuğu düşünüldüğünde kaçınılmaz olarak mağara resimlerine göz atmak gerekir. İlk tasarım eylemleri olarak kabul edilen bu resimler, groteskin ve karnavalın ortaya çıkışının habercisidir. Grotesk, kelime kökü bakımından “mağaramsı, mağara resmine benzer” şeklinde tanımlansa da kavramın kendisi belirli bir çerçeve çizmez, tanımına bağlı olarak yapılan şey groteski sınırlandıramaz. İçerisinde muğlak kalan birçok özellik; tekinsiz, korkutucu, absürt, sıradışı, gerçeküstü imgeleri içerir. Bu nedenle bir tasarım kalıbına sığdırılmaz. Grotesk Bosch’un resimlerinde, fabllarda, fantastik öykülerde, çizgi romanlarda, dijital oyunlarda, korku filmlerinde vb. geçmişten bugüne birçok tasarımda görülür.”(Özcan, 2017:2) Bu bağlamda Madak şiirlerindeki grotesk tarzın bir başka uzantısı da mekân bölümünde “Diğer” başlığında verilen mağara sembolü olarak düşünülebilir.

Psikanalitik olarak anne karnını, rahmi çağrıştıran bir sembol olarak sıkça değerlendirilen mağara, şairin anne yoksunluğunun derin izi olarak düşünülebilir. Çok katmanlı bir sembol olan kavram, burada daha çok groteskle alakalı değerlendirilecektir. Zaten şiirin aynı bölümündeki “bir ölünün altında kalmış olma” söylemi de bunu destekler.

“Acı aniden diner yağmurun dindiği gibi  
Bazen sadece tanrı öyle istediğinden  
Sadece bir mağarada resim çizerim belki  
Rüyaların büyük harfle başladığı bir ülkede  
Üstümden kaldırılmış bir ölü var  
Ahabap senin istediğin o mu?” (PM:113)

“Mağara” bilinçdışı olarak da düşünülmelidir: “Sembolik olarak düşünürsek mağaraya girmek, aslında bilinçdışına bir yolculuktur. Orada aldığımız hava,

Dünya'nın nefesi olup bilinçdışının sınırlarına girdiğimizi gösterir. Bu tür bir yolculuk, ölümden sonra yeniden doğma ya da Ana Tanrıça'nın rahminden çıkma gibi çok büyük bir değişimin de göstergesidir(...) Aynı şekilde mağaraya girip çıktıktan sonra yeni beceriler kazanmak da bu şekilde yorumlanabilir.” (Altunay, 2015: 76). Buna göre mağara, memnuniyetsiz yaşantıdan sonra kaçılmak istenen, yeniden doğuş mekânı olarak da okunabilir.

“Kent” de Madak şiirinde başat mekânlardan biridir. Gerçek mekânlar olarak sınıflandırılmış mekânlar genel olarak şairin yaşadığı, yaşanmışlığının olduğu mekânlardır. Bunlar arasında İzmir ve İstanbul baştadır. Kent şiirlerde çokça öne çıkan bir alandır. Kavram, insanların bulunduğu çevrenin izlerini aktaracaktır. Nasıl bir çiftçi çiftçilikle ilgili yaşam izlerini çok ve çeşitli şekillerle anlatabilirse, şehir insanı da şehre ait yaşam izlerini anlatabilmektedir. Şehirli bireyin, binaları, insan görüntülerini, taşıtları, tünelleri, saat kulelerini, bulvar ve caddeleri çok ve çeşitli şekillerde dile getirmesi beklenir.

Kronolojik olarak bakıldığında şairin *Grapon Kâğıtları*, *Ah'lar Ağacı* ve *Pulbiber Mahallesi* kitaplarında şehirle ilgili kullanımlar önce İzmir ile ilgili iken sonra ve özellikle *Pulbiber Mahallesi* kitabında İstanbul ile ilgilidir. Açıkça bulvar, cadde, semt, şehir isimleri vererek hikâye etme Madak'ta çok görülen bir anlatım yoludur. Gerçek hayattan bağını koparmamış bir şiir inşa etme izi olarak da görülebilecek bu yol, hikâyeleri biyografik veri olarak kullanarak inceleme yolunu seçen araştırmacılar için “zengin bulgular” dır. Şairin hayatı ile ilgili hiçbir veri olmasa da salt şiirlerden yola çıkarak, şairin İzmir'de sonra İstanbul'da yaşadığı rahatlıkla düşünülebilir. Adeta açık adreslerle şiir kurgulayan şair bunları eğretileme, mecaz, ironi ile harmanlayıp kendisine has bir doku oluşturmuştur. Ancak tezin genel yapısına uygun olarak bunları eser- biyografi bileşiğinde incelemek yerine, sembolik açıdan değerlendirmek daha doğru olacağı için daha çok sembolik incelemeler yapılacaktır.

Şairin yayımlanan ilk şiir kitabı olan *Grapon Kâğıtları*'nda İzmir'den sık sık bahsedilir. İzmir direkt olarak 4 defa anılır. İzmirli olmak, Kemeraltı, deniz, gevrek, martılar İzmir'i anlatan söylemlerdendir. “Cevşen'ül Kebir şiirinde Yağmur kadar İzmirliyimdir.”(GK:32) ile yine İzmir'i benimseme ifadeleri kent- birey yakınlığını işaret eder. “İzmir'de simite gevrek derler/ Gevrek apayrı bir şeydir bizim burda”.

(GK:32) Yine İzmir ile ilgili “bizim burda” sözleri aynı etkinin sonucudur. Simite gevrek demek İzmirliyle özgü bir tutumdur, simite gevrek demek şehri benimsemeye ilgili bir eylemdir. “Mr. Parkinson” da Kemeraltı Çarşısı yine İzmir’in tarihi ve marka mekânlarından biri olarak okuyucunun karşısındadır: “Kemeraltı çarşısına alışverişe çıkarlar”. (GK:35) Yine “Enkaz Kaldırma Çalışmaları” ‘nda modern bireyin kentte yaşadığı “kalabalıklar içinde yalnızlık” temine işaret eden dizeler vardır: “Gül tutan bir adam aradım yıllarca / Rakamlar büyür, şehir küçülürdü.” (GK:36) Şehirdeki kalabalık söz konusudur. Ancak o kalabalık içinde şairin sevgi ihtiyacını karşılayacak, duygulu bir adam yoktur. Bunu sadece erkek değil, duyarlı hassas bir insan olarak düşünmek de yanlış olmaz. “Rakamların büyümesi” ise şehrin daha da kalabalıklaşmasıdır. Şehrin küçülmesi ile ruhsal daralma, bunalma hissi anlatılır. Dizelerin hemen devamında da kent- birey özdeşleşmesi görülür: “Kalbim neden isli bir şehir?” (GK:36) Kalp, “isli bir şehir” le sembolize edilir. Şair isli şehir ile “kalabalık-iç sıkıntısı- yangın, yanma sonrası hal, kirlilik - nefes almanın zor olması” gibi pek çok anlamı iki kelime ile ifade etmiş olmaktadır. Bir İzmir bahsi daha “eşya-şehir- duygu” üçlemesinde görülür:

“Melankoli ve kolonya şişesi

Kalbim ile İzmir aynı şey mi?” (GK:39)

*Pul Biber Mahallesi* kitabı ise tam bir İstanbul anlatısıdır. İstanbul ve İstanbul’a ait mekânlar burada çokça kullanılmıştır. İstanbul tüm şiirlerde 18 defa olmak üzere ismi en fazla verilen şehir olmuştur. Bunun yanı sıra Taksim, İstiklal Caddesi, Eminönü, Tom Tom Mahallesi doğrudan İstanbul’a ait mekânlar olarak şiirlerde yerini alır. “Büyümüş Çocuk Şiiri” de bu bakımdan zengindir. İstanbul(2), İstiklal Caddesi, Tom tom Mahallesi, anne figürü, Harry Potter’ın annesiz babasız ve başkalarının yanında sığıntı şeklinde devam eden çocukluk hikâyesinin sembolü, şehre saltanat kurmuş bağırma eylemi, İstanbul kargaları bir arada bir şeyler anlatmaktadır:

“Ben artık büyüyüm Füsün

Zengin evlerinde Harry Potter oldum bu yaşta sonra

İstanbul’un kargaları İstanbul kadar kocaman

Bağırma deneni bir adam saltanatını kurmuş burada

Birçok şarkının ortasında yürürken İstiklal Caddesi  
Tom tom Mahallesine taşıyor beni” (PM:15)

“Ben artık büyüyüm” mısraı Didem Madak’ın sık başvurduğu “bir kelimeyi kullanarak birden çok anlamı sezdirme” tekniğini göstermektedir. “Büyümüş Çocuk Şiiri” içinde geçen bu kullanım, “büyüğüm” kelimesi yerine çocukça bir söyleyiş ile “büyüyüm” formunda kendisini göstermektedir. Madak, böylece “ben artık büyüyüm, sihirin kendisiyim” şeklinde de anlaşılacak istemiş olmalıdır. Füsün kullanımını da rastgele değil, imge ile ilgili bir örgüdür:

Füsün- anne-büyüyüm (büyümek, çocukluktan çıkmak-ben yetişkinim)

Füsün- efsun-büyüyüm (sihir, büyü olmak-ben tılsımım)

Şiirde İstanbul’a ait semboller, anne, büyü, efsun bir arada olmak üzere şehrin ortasında masalsı bir imge yaratılmıştır. Şehir insanı için vazgeçilmez bir eğilim sayılabilecek bu tutum, bireyin mekânda gördükleri ile ilgilidir. Bu da bireyin algı düzeyi, kültürel ve psikolojik düzeyi ile yakından ilgilidir. “Poşet Süt” şiirindeki İstanbul tablosu beyazdır. Bu tabloya süt ile başlayan şair “süt-kar- beyaz varlık-kar” kelimeleri ile imgeyi derinleştirir:

“Bana artık büyü diyorlar

Kar tanrı kokuyor oysa Füsün, bilmiyorlar

Hızır sesi geliyor uzaklardan, çok uzaklardan

Beyaz bir varlığın talaşı gibiyim

Ufalanıyorum İstanbul'a her kar yağışında İstanbul” (PM:18)

“Poşet Süt” *Pulbiber Mahallesi*’ndeki bir şiirin adıdır. Bir anakent insanı olan şair, doğal bir “besin maddesi” ile hem insan sağlığına hem doğaya zararları bir malzeme olan plastikten üretilmiş “poşet” i bir arada yazmıştır. Bu ikili şehirlerdeki yaşamın gerçeğidir. Süt satışı büyük şehirlerde genellikle hayvandan sağılıp, doğrudan müşteriye götürülme halinde olamamaktadır. Fabrikalarda cam şişe ile şişeleme, kâğıt kutularla kutulama ve bazen de küçük işletmeler tarafından poşetleme şeklinde yapılmaktadır. Ürünün raf ömrünü uzatmak için fabrikasyon usulü yapılan şişeleme ya da kutulamaya bakarak sütü poşetleme daha sağlıklı sayılabilir. Bu işlem klasik süt alışverişine yakındır. Şehirde doğal-günlük süt bulmayı uman şehirli insanın,

dođal olduđunu dűşündűđű sűtű modern dűnyanın vazgeçilmez, zararlı ama ucuz ve pratik nesnesi “poşet” le eve götürmektedir. Bu mısralar mekân ile ilgili olarak değerdendirildiđinde, kentli bireyin dođal hayata olan özlemini ancak büyük şehirlerde yaşaması arasındaki ikilem olarak okunabilir.

Özne için “İstanbul bazen, arkadaşı Leman ile Taksim’de banklara oturarak tırnak yedikleri bir anının mekânı konumundadır: Pulbiber Mahallesi Tarihi şiirindeki dizler şöyledir: “*Leman’la Taksim’deki banklara oturup iğrenç yedik.*” (PM:25) Şair bazen İstanbul’un vücudunda turneye de çıkmaktan bahsetmektedir:

“Ünlű bir aşk şarkıcısı olacak,  
İstanbul’un vücudunda turneye çıkacaktım.” (PM:32)

Şair tünel olur, sevgilisi İstiklal Caddesi olur:

“Ben tünel olacaktım, sevgilim istiklal!” (PM:32)

Eminönű’nde kokulu mumlar alır:

“Eminönű’nden kokulu diye aldığımız  
Ama kokusuz çıkan mumlara...” (PM:34)

Şair, Pespaye Kedinin Asaletini Anlatan Satırla Burada Başlamaktadır isimli şiire Orhan Veli’den bir alıntı ile başlar:

“İstanbul’un orta yeri sinema  
garipliğim mahzunluğum duyurmayın anama” (PM:39)

İstanbul Orhan Veli’nin şiirinden bir parça ile yine anlam zenginliğini destekleyici bir unsur olarak şiire yerleştirilmiştir. “Karşılıksız Hayat”ta ise şehir, tipik bir anakent tablosu vaziyetindedir:

“Gűl ağacı deđilem” çalarken hafiften metroda  
İstanbul’un yanık kablo kokan damarlarında  
Ayağımda balkabağından bir prangayla dolaşım.” (PM:51)

Şair bu büyük şehirde ayağında balkabağından pranga ile metroda oturmuş, şehri böyle dolaşmak zorunda olan bir kadındır. Pranga özgür olmamayı sembolize eder. *Grapon Kâğıtları*'ndan itibaren sembolik bir "balkabağı" problemi vardır. Boğuşulması gereken, doğurulan, kızartılan bu kabak Külkedisi'nin balkabağıdır. Ancak *Külkedisi Masalı*'nda kabaktan arabaya dönüşen balkabağı gibi herhangi bir dönüşüme uğramamıştır. Şairin hayatından da çıkmamıştır. Ayağında bir pranga olarak kalmıştır:

“Kocaman bir kabakla boğuşuyorum bazen,  
Doğuruyor ve kızartıyorum onu  
Günler Külkedisi, akşamları kömür yakıyoruz  
Hikâyeme bir hayat yazmak istiyorum  
Pek de inandırıcı olmayan  
Hayatıma bir ölüm.” (GK:60)

Ortada balkabağını güzel bir arabaya dönüştürecek iyi kalpli ve merhametli bir büyücü yoktur. Süreç başlayamamıştır. Balkabağı, vakti bir türlü gelmemiş, gerçeğe dönüşmemiş beklentilerin ismidir. Hayatı sekteye uğratan hali ile şairi kısıtlayan, ancak onlarla yaşamaya alışmaya çalıştığı zihinsel yüklerin sembolik formudur:

Balkabağı- beklentiler

Balkabağı- pranga

Balkabağı- özgürlüğün kısıtlanması

Didem Madak şiirlerinde mekân, çeşitli ve hareketlidir. Mekânların kullanım sıklıkları çalışmanın bu bölümün giriş kısmında verilmiştir. Bahsi geçen verilere dayanılarak ulaşılan bilgilere göre, durağan olmayan bu alanlar sık sık anıları da harekete geçirmektedir. Şairin duygudaşlık yaşamasıyla yerlerin mekâna dönüşmesi söz konusudur. Sembolik bir kurguyla oluşturulmuş “Pulbiber Mahallesi” gerçek ve kurgunun harmanı şeklindedir. Gerçek tip ve gerçek karakterler ile kurmaca tip ve kurmaca karakterlerden oluşan mahallede, gerçek bir mahalle kültüründen izler görülür. “Pulbiber Mahallesi” nde geçen diyaloglar, durumlar ve kişiler gerçekliği destekler.

Hikâyelerin sunulmasında güçlü bir arka plan oluşturan bu mekânlardan en çok öne çıkanları şairin yaşadığı iki şehir, İzmir ve İstanbul'dur. İzmir ve İstanbul şiirlerde semtleri, şehre özgü yaşam izleri ve sembolik kullanımları ile canlı bir tabloyu andırır. Bu şehirler, kent- birey ilişkisinden izler taşıyan yorumlar, kalabalıklar içinde yalnızlık duygusunun arka planı ve özel sembolleri şeklindedir. "Hiçbir şehir karlı sokaklarıyla bana Pazen gecelik giymiş bir anne gibi sarılmadı" (AA:51). Madak şehirli bireydir. Köy de kendisinin köyü olmaması ile "yokluk" ifadesi olarak söz konusu olmuştur. Onu hiç köyü olmamıştır: "Benim bir köyüm olmadı".(AA:51)

Ev de Madak için vazgeçilmez bir mekândır. Şiirlerinde evden, evin bölümlerinden sıkça bahseden şairin bir diğer sık kullandığı yer-mekân balkon olmuştur.11 defa doğrudan "balkon" kelimesini kullanışı dikkat çeker. "Balkon" hem evdir hem evin dışarıya uzanan bölümü olması sebebiyle dışarıdır. Dilediği an evin içine kolayca geçilebilecek, korunaklı bir dış mekândır. Şairin özel alanı ve kendi kontrolünde olmasının istediği bir mekân olarak balkon rahatlamak için, bir şeyleri dışarıya savurmak için çıkılan ev bölümüdür.

"Uzaklar", kaçış simgesidir. Valizlerini toplamaktan bahseder şairi için uzaklar kaçış, kurtuluş vesilesidir. "Dünya", şiirlerde 23 defa direkt kullanılmıştır. "Dünya", onun algısında pek çok annenin daha var olması gereken (GK:20), bütün sabahlarına bilet almak istediği (GK:20), umutsuz, mutsuz bir yer olmasını istemediği (GK:22) bir mekândır. Bir daha okul çıkışı gibi kokmamasından korktuğu (GK:24), mor çiçeklerle açılmak istediği (GK:24), küf kaplayan evinin yerine toz şekeri ile kaplanmış bir yer olarak görmek istediği (GK:44) yerdir. Başladığı yerde biten (GK:57), kirli mendille çıkılanmış (GK:58), bir salyangoz izinde dolaşmayı istediği (GK:59) yerdir. Herkesi bir yere sürer ya dünya (AA:72) diyerek dünya ve kaderi eşleştirir. Eski dünya düzenine (PM:41) şiir ithaf eder. "Kendim Ettim Kendim Buldum" şiirinde ise dünyanın vaziyetinden duyduğu rahatsızlığı dile getirir: "Bu dünyaya, yemeğin pişmesini, bebeğin doğmasını, çamaşırların kurummasını beklerken, çamaşırların kurduğunu, yemeğin piştiğini ve bebeğin doğduğunu yazan bir kadının gelmesini diliyorum." (PM:83) Dünya bazen bir kişiye dönüşür: "otuz altı numara ayaklarım bile bu dünyayı adımlayıp durmamı acaip karşılamıştı." (PM:90)

Diğer taraftan uzaklara, uzak ülkelere, sıcak ülkelere, bir mor zambağın içine, derelere oradan denizlere ulaşma hissi hep kaçış eylemini işaret eder. "Kaçış",

bulunulan durum ve yerden hızla uzaklaşma güdüsüdür, Madak şiirlerinde de bu eylemin bir uzantısı, kaçış mekânları olarak listelenmiştir.

Madak, çeşitli mekânları direkt ve sembolik olarak bazen şiirin tamamlayıcısı bazen şiirin odak noktası durumunda kurgulamıştır. Gerçek mekânlara daha çok yer verdiği görülen şairin, gerçeklik düzleminde kopmadığını buradan anlamak da mümkündür. Şiirlerinde her ne kadar masal, mitoloji, rüya olsa da ağırlıklı olarak gerçek mekânlar kullanması bunu doğrulamaktadır. Çevre- insan etkileşiminin güçlü izlerinin okunduğu Madak şiirlerinde şehir, şehirlere ait sembolik gerçek mekânlar, sokak, ev ve bölümleri, mahalle yerleşiktir. Grotesk şiir etkisiyle mısralara yansımış korkutan, ürküten mekânlar görülmüştür. Öne çıkan “mahalle” kavramı ise kronotop yapısı olarak ortadadır. Bu sebeple aşağıdaki müstakil bir başlıkta incelenecektir.

#### **1.4. Kronotop Ögesi Olarak “Mahalle”**

Didem Madak şiirlerinin yer ve mekân anlamında çözümlenmeye çalışılması esnasında en dikkat çeken kullanımlar, şehir ve mahalle ile ilgili kullanımlardır. Zaten son kitabında görülen “Pulbiber Mahallesi” şairin inşa ettiği, kişilerini kendisinde iz bırakmış kişilerden seçtiği bir mahalledir. Kadın şairler ve kadınlar, Madak tarafından bu kurmaca mahallenin “sakin olamayan sakinleri” olarak dile getirilmiştir. Şiirin kompozisyonuna uygun olarak seçilmiş bu mahalle, bir mahallede olabilecek, görülebilecek tip ve karakterlere rol verilmiş ve tüm bunlarla bakışımli bir mekândır.

Madak'taki “mahalle” kavramı gerçekte kurgunun birbirine karıştığı bir zaman mekân birlikteliği formundadır. “Mahalle” şiirlerin toplamında 38 defa geçmektedir. 13 defa kullanılan Pulbiber Mahallesi, şairin deyişiyle, acıların pul pul dökülerek hafiflediği acılar mahallesidir. Muhtarı Madak'ın dostu Leman'dır: “Leman'ın Pulbiber Mahallesine muhtar olduğunu biliyordu.”(PM:65) Vakanüvisi şairin kendisidir: “Pulbiber Mahallesi vakanüvisi oldum ki, vak'a, vak'a. vak'a.” (PM:88)

Mekân ve yerin aynı şey olmadığından daha önce söz edilmişti. Bir yerin “mekân” olabilmesi için o yerde yaşanmışlık, sahiplenme, anı birliği gibi şartlar aramak doğru olur. Bir sebze pazarı herhangi biri için haftanın belli günleri gidilerek, evdeki sebze meyve ihtiyaçlarının giderildiği bir “yer” iken, o pazar yeri orada çocukluğu ile ilgili anları, bazı hatıraları hisseden bir insan için yer olmaktan öte, mekândır. “Mekânın



anlamsal çözümlemesine neden olan deneyimlemede, beş duyu organıyla gerçekleşen ve belleğin katkısıyla anlamsal bütünlüğe varan süreç algı mekanizmasında etkilidir.” (Manav 2015: 22) Buradan da anlaşılacağı üzere mekânda anlamsal bir bütünlük bir yeri “mekân” a dönüştürür. “Beş duyu organı” sayesinde bellek ve oradan da anlamlandırma zinciriyle çözümlenen bu yapı, şiirlerdeki duyusal sembol ve imgelemlerle bilinçaltından bilinç düzeyine çıkmaktadır.

Mahalle ve şehir de Madak için ilk anlamlarının ötesinde izlerle doludur. Bunu şiirlerde yoğun şekilde görmek mümkündür. Buradan hareketle mekân değerlendirmesi de mekân- zaman üzerinden verilebilir. Zamansal bilgi ve mekânsal bilgi, hem bireysel hem kolektif bilgi türleridir. Bunları metinlerin değerlendirilmesinde kullanmak metin incelemesinin birer ayağı olarak görülmektedir. Bakhtin’in kronotop anlayışına göre bu ikisi beraber de hareket edebilmektedir.

Mekân, bireyin algısında zamana dair pek çok dosya açar. Bir mekân, içinde çeşitli zamansal öğeleri çağrıştırıp o zamanın kültürel uzantılarını sunabilir. İrvın Cemil Shick zaman bilgisini ve mekân bilgisi bağlamında değerlendirmiştir: “Bu nedenle, mekânsal bilginin zamansal bilgiden çok daha dolayimsız biçimde erişilebilir olduğu savunulabilir. Bu sav ilkin doğru görünebilir ama deneysel gözlem, öznenin zihni tarafından dayatılmış bilişsel yapılardan bağımsız bilgi sağlamaz. En önyargısız gezgin bile algılamalarını kaçınılmaz olarak şekillendiren, önceden edinilmiş hayli büyük bir kültürel yükü yolculuğa çıkar; bir başka deyişle, bilgi edinimi tam anlamıyla bir okuma edimidir.” (Cemil Shick, 2000: 27). Araştırmacı mekânsal bilginin, zamansal bilgiye göre daha doğrudan sezilmesinin ilk bakışta doğru görülebileceğini ancak bunun tam olarak doğru olmadığından bahseder. Yani mekândan ya da zamandan edinilecek bilgiler, öznenin deneyimleri ile şekillenmektedir. Bu bağlamda Madak için “mahalle” olgusunun “kronotop” (yer/zaman birlikteliği) olabileceğini düşünmek söz konusudur. Kendisinin Kuledibi ’nde, Galata Köprüsü’ne yakın bir yerde yaşadığı da hatırlanmalıdır. Buna göre “Şair bir mahallenin fiziki ve sosyo-kültürel koşullarını çok iyi gözlemlemiştir” diye düşünülebilir. Mahalle olgusunu onun çocukluk zamanlarına kadar götürmek gerekir. Zira şairin yaşı düşünüldüğünde Türkiye’deki klasik mahalle kavramının bir parçası

olarak büyümüş olabileceği de ortaya çıkmıştır. Bu mahalle, insanların iç içe olduğu, rafine yaşamların henüz topluma çok yayılmadığı, kentleşmenin ve teknolojinin etkisi ile “kalabalıklar içindeki yalnızlık” duygusunun henüz patlama noktasına gelmediği dönemlere denk gelmektedir.

Bakhtin, zaman mekân birlikteliğinden söz etmektedir. Hatta Dante'nin felsefesine göre zamanlar arasındaki geçmiş, şimdi ve gelecek gibi ayrımları da bir kenara itilerek ortak eşzamanlı, zamansal ve mekânsal bir birlik söz konusudur: “Zamana ve mekâna ilişkin farklı toplumsal ve felsefi dürtülerin edebi imge içinde senteze ulaştırılmasının en yetkin örneklerinden biri Dante'nin yapıtıdır. Dante'de geçmiş, gelecek ve şimdi, tam bir eşzamanlılık içinde gerçek anlamlarını dile getirirler. Bunları ayıran dışsal bölünmeler silinmiş, farklı varoluş biçimleri, tümüyle yorumlayıcı, zaman dışı, hiyerarşik bir “dikey” kronotop içinde, gerçek dışı bir mekânın katları olarak düzenlenerek anlam kazanmıştır.” (Bakhtin 2001:29). İmgeler geçmiş, gelecek, şimdi ile kopuk olamaz. Didem Madak'taki “mahalle” de de böyle bir bağlantılar zinciri görülmektedir.

Şairin, *Pulbiber Mahallesi* kitabında en üst seviyeye çıkan mahalle imgelemi, kendisinin ilk şiirlerinden itibaren göze çarpmaktadır. İlk şiir kitabı *Grapon Kâğıtları* kitabındaki “Yüzüm Güvercinlere Emanet” şiirinde “sıcak çay-yüzlerin ağarması-günün ilk ışıkları” mahalle kahvesinin sıcaklığı, samimiyet tarafı, bir araya getirme işlevi ile okunabilir. “Her imge tarihsel bir potansiyelle doludur, bu yüzden de tüm varlığıyla tarihsel olaylara katılmaya, zamansal-tarihsel bir kronotopun parçası olmaya çabalar.”(Bakhtin, 2001: 30) Yani her imge içinde bulunduğu kavramın öncesi ve sonrası ile ilgilidir. Madak'ın bahsettiği mahalleye ait her imgede öncelik ve sonralık ötelenemez:

“Mahalle kahvelerinde  
Sıcak çaydan adamların  
Yüzleri ağarırdı ilk ışıklarla” (GK:28)

“Çalığışu'nun Z Raporu” nda şair yine mahalle görüngüsünü kullanır.

“Başörtülü bir anne olarak bekliyorum,  
Ruhumun şark hizmetinden dönüşünü  
Mahalle kavgalarına karışmadan.” (GK:60)

Mahallede “mahalle kavgası” olmazsa olmaz bir hareketlilikle anlatılmaktadır. “Mahalle kavgalarına karışmadan” söylemi “olağan çatışmalara karşı duyarsızlaşmak” anlamında okunabilir. Mahallelerde insanların yakın ilişkiler içinde olması, sosyal yaşam içindeki anlaşmazlıkları kavgaya dönüştürebilmektedir. “Başörtülü anne” de daha çok Anadolu olmayı sembolize etmektedir. Zaten şark hizmeti de daha ziyade küçük şehirler ya da Doğu bölgeleri ile ilgilidir. Madak burada mahalle sakinidir aynı zamanda da başörtülü bir annedir. Öyle ki şark hizmeti yapan evladını bekleyen bir anne gibi “ruhunun dönüşünü” bekleyen, edilgen, durağan bir figürdür. Şair, bunu anlatabilmek için bir mahalle sakinini seçmiştir. Bu da yine Madak şiirindeki “mahalle kavramı”nın kronotop özelliği barındırması ile alakalıdır.

“Polyanna’ya Mektuplar” şiirinde “mahalle” sahnesi, mahalleler için bir vazgeçilmez olan bakkal ile ve bakkaldaki bayat bisküvi kokusu ile kurgulanmıştır. Burada geçmiş, şimdi ve gelecek ile ilgisi hiç kesilmeyen imgelerden bahsetmek için “koku duyusu” konuşulmalıdır. Mekân- koku- ses arasında bütünlükçü bir mekanizma işlediği vakit, zihinde anılar vücut bulur. Koku duyusunun işleyişi sayesinde beyinde depolanan pek çok anıda koku duyusunun adeta “çimento” vazifesi gördüğü söylenebilir. Anne kokusu, sıcak ekmek kokusu, çiçek kokuları, yağmur sonrası toprak kokusu gibi kokular birden bire pek çok anıyı harekete geçirebilen klişe koku örneklerindedir. Madak’ta burada kendisindeki anı koridorunu okuyucuya uzatarak, okuyanın zihnindeki bayat bisküvi kokusunu hatırlatma yoluyla, bir mahalle bakkalına girilmiş gibi hissettirir. “Burada şair, farklı özellikte iki algılama unsurunu, birini diğerinin çıkış noktası yaparak birbirini tamamlayıcı tek bir değer olarak kullanır. Şiirde sesin koku veya çiçeğin ses yönü ile algılanışı; evrendeki her şeyin, görünenin ötesinde ortak ve örtük bir benzeşim düzleminde buluştuğunu, bu karşılıklı iç içe geçme ve etkileşim ağının aralarında dönüşümlü bir uyum dizgesi örtüştürdüğünü gösterir. Doğada var olan görünmez uyumu sağlayan unsurların birbiriyle görünür ilişkileri, otantik bir kavrayışın mantıksal bütünlüğüne dayanır.

Çiçek > Koku > Burun

Şiir >Ahenk > Kulak” (Korkmaz, 2015:22)

Sinestezi olarak bilinen ve psikolojik bir problem olarak görülen bu durum aslında, duyular arası kayma, yer değiştirmedir. şairlerin çok kullandığı sinestezi ifadeleri, kelimeler sayesinde koku duyusunu, dokunma, ses, görme duyuları ile sağlanabilecek pek çok sahnelemeyi ete kemiğe bürüeyebilir. Madak da koku kelimesi ile duyuları uyarır, oradan daha derindeki bir sahnelemeyi ortaya çıkarır: Anılardan çıkıp gelen “bir mahalledeki bakkal dükkânı.”

“Üstü kalsın derdi ve bırakırdı hayatımı  
Bayat bisküvi kokan o mahalle bakkalına.” (GK:66)

Mahalle bazen geçmişin bazen şimdinin yıkım alanıdır. Hezeyanlar, derin acılar, hayal kırıklıkları *Pulbiber Mahallesi*’ndeki şiirlerde çokça görülen “bomba”, “patlama”, “püskürme” gibi sembollerle açığa çıkar. Ancak yine de bu mahallede patlamalar mahallenin esaslı binalarına zarar vermez. Bu mahallede hep bir dirayet söz konusudur:

“Mahallemizde bomba patladı  
Kulemiz yıkılmadı  
Yıkılmadı, ayaktaıdı!” (PM:33)

Sözler, kişinin maddi manevi yaşantısından süzülen kimi zaman hesaplanarak kimi zaman hesaplanmadan kullanılmış ifadelerdir. Şiirlerin asıl malzemesi sözlerdir. Sözler sayesinde açık veya örtülü iletiler okunabilir. Ancak şiirlerdeki sözler zaman zaman bir tür sayıklama olarak düşünölmektedir. Didem Madak’ın bir şiir kitabına verdiği mahalle kavramı, açık, örtülü ya da sayıklama denilebilecek zihinsel ipuçları ile özne için toplumsal yaşamın önemini, bireysellik yerine sosyal bir hayat görüntüsünün daha ön planda olduğunu düşöndürmektedir. Mahalle, mekândan hareketle ve geçmiş zamana uzanan bir bağ oluşturulmaktadır. Mahalle görüngüsünün bir zaman makinesi işlevi gördüğü söylenebilir. Bu bağlamda “mahalle” bir kronotop öğesi olarak okunmaktadır.

## 1.5. Tabiat Öğeleri

### 1.5.1. Ruh Dünyasının Yansıması Hayvanlar

Türk Dil Kurumu Sözlüğünde “hayvan”, 1. Bitkilerden farklı olarak duygu ve hareket yeteneği olan canlı yaratık. 2. İnsandan farklı olarak, dil ve akıldan yoksun canlı yaratık. 3. At, eşek katır gibi türlü hizmetlerde kullanılan yaratık. 4. Akılsız, duygusuz kaba hoyrat gibi çeşitli ifadelerle tanımlanmıştır. Arapça kökenli kelimenin anlam daralmasına uğramış bu hallerinden önce “hayvan” kelimesinin, “canlılık”, “hayat” anlamlarına geldiği de bilinmektedir. (Parlatır,2012:28) “Ab-ı hayvan” şeklindeki kullanım, “ab-ı hayat” kelimesinin canlılık suyu, hayat suyu olarak tanımlanacak eş ya da yakın anlamları ile beraber verilmiştir. Yaşadığı çevreden izole düşünülmesi mümkün olamayan insan için de, tabiatın bütünleyicisi pek çok varlık gibi hayvanlarla ilgili şeyler de insan için etkileşim unsuru olmuştur.

“Biyolojik bilimlerin ilerlemesiyle insanın ve hayvanın ruhsal fenomenleri de bir araştırma alanı olmaya başladı; Zekâ, anlama, sezgi, düşünme, algı, öğrenme, bellek gibi. İnsan psikolojisi alanındaki araştırmalar ilerleyince, bu kez de aynı ruhsal yeteneklerin hayvanlarda aranmasına başlandı; hayvanların da aynı yeteneklere sahip oldukları gösterilmeye çalışıldı. Böylece karşılaştırmalı psikolojinin temelleri atılmış oldu. Nitekim yüzyılımızın başlarında atların bile çarpma, bölme, toplama gibi matematik işlemleri öğrendikleri ileri sürüldü” (Mengüşoğlu,2015:367).

İlk çağlardan beri var olmuş insan hayvan yakınlığı hayvanların etinden, sütünden, yününden, derisinden ve gücünden faydalanma yönünde olmuştur. İnsanların güvenliklerini sağlamaları ve yük taşıma işlevleriyle de insan hayvan yakınlığı daima bir şekilde devam etmiştir. Biyolojik ve ruhsal bilimlerin ilerlemesi ile insan ve hayvanın hem biyolojik hem ruhsal olarak benzerliklerinin ortaya çıkması, hayvanları daha da merak edilen, ihtiyaç duyulan canlılar haline getirmiştir.

Hayvanların varlığı ve insanla olan bağları, inanç sistemlerinde de kendisini göstermektedir. Mitolojik anlatılarda “Pegasus” gibi hayvan ve insan arası pek çok varlıkla karşılaşılır. Hinduizm’de Ganeşa, Hanuman gibi yine hayvan ve insan arası tanrılar, İslam’da Hz. İsmail ve Hz. İbrahim’in kurban hadisesindeki koyun, Ashab-ı Kehf ve köpekleri Kıtmir, yılan bedenli kadın “Şahmeran” gibi figürler mitolojik anlatılarda ve diğer anlatılarda karşılaşılan hayvan varlığına işaret etmektedir. İnanç, sosyal yaşam, deneysel alanlar gibi pek çok sahada insan ile mutlak bir ilişki

içinde varlık sürdüren hayvanlar, ontoloji ile de yakından ilgilidir. Kendisini bulmak isteği insanoğlunu içgüdüsel arayışlara itmiştir. İnsan, doğada kendisine benzeyen ya da benzemeyen her şeyin görüngülerini anlamlandırmak için çabalamıştır. “Hayvanların bize katabileceği çok şey var, özellikle de sükûnet ve ilham konusunda. Sanat eserlerine ve şiirlere ilham kaynağı olduklarını ya da evcil hayvan terapisi (tedavisi) örneğindeki gibi duygusal tedavi ustaları olarak baş tacı edildiklerini sıklıkla görüyoruz.” (Sgarbi,2014:59) Bununla birlikte kişisel ya da kolektif bilinçaltında gizlenmiş hayvan silüetleri sanatın çeşitli şekillerinde farklı biçimlerle açığa çıkmıştır. Masallar, mitler, rüyalar gibi bireysel ve kolektif bilinçaltının örtük alanlarıdır ve buralarda hayvan sembolü sıklıkla görülür. Müzik yapıtları, resim, moda ve edebiyat gibi mimetik alanlar, hayvanlarla ilgili görüntü ya da görüngülerin sahnesi konumuna gelebilmektedir. Hayvanlardaki görüntü, ses, hareketler sanata ilham olabilmektedir. “Hayvan sembolizmi, pagan sembolizmi içinde çok önemli bir yer tutar. Pagan sembolizminde aslında bir hayvan ile simgelenen, o hayvan ile ilgili özelliklerden çok, Doğa'nın hangi yönünün o hayvan ile simgeleniştir. Bu da aslında o hayvanın insana ne çağrıştırdığı ile alakalıdır.” (Tunay, 2015:112). Dinlerdeki hayvan sembolizmi ya da kutsallaştırma hayvana tapmadan ya da hayvanı kutsallaştırmadan ziyade, o hayvanın insana ne çağrıştırdığı ile ilgilidir. Çağrışım anahtar kelimedir. Sanattaki hayvan sembolizmi de “çağrışım” üzerinedir. O hayvanın insan bilincindeki ortak yansıması, sembolik değerinin izahıdır. Elbette bunun dışında imgesel olarak bazı istisnalar olacaktır. Ortak kanaatin dışında çağrışımın kişinin kolektif kümedeki rolünü bastıran başka bir öznel bir yaşanmışlık ile değişmiş olabilir. Ama genel olarak hayvanların sembolik verilerinin, sanatta genel çağrışımınla ilgili olmasının düşünülmesi gerektiği fikrine tutunmak da yanlış olmaz.

“Aynı şekilde hayvanlar, insan için mitsel kökenleri de temsil eder olmuşlardır. Roma'nın kuruluşundaki kurttan Türk efsanelerine, aslında çok yanlış olarak, "totem" diğer adlandırılan hayvanlara kadar bu görüş yansıtılmaktadır. Bu bağlamda bir hayvandan türeyen mitolojik soyların olması da aslında sembolik bir köken arayışıdır. Bu bağlamda, Doğa'da var olan hayvanlar kadar doğaüstü ve fantastik hayvanların da aynı sembolizmi izlediklerini söyleyebiliriz.” (Tunay, 2015:112).

Tunay'ın dediğine göre insan ve hayvan yakınlığı fenomenolojiye kapı aralayan bir düzeydedir. Bu yakınlık, görünenin ardında gizli, görünmeyen anlamsal öğelerle değerlendirilebilecek bir yapıdadır.

Güçleri, güzel görüntüleri, hızları, becerileri ile saygı duyulan, yüceltilmiş bazı hayvanların soyundan geldiklerine inanmak, insanlar için bireylerden ve oradan da toplumun geneline yayılan “insanüstü güçlere sahip olma özleminin bir delili” olarak görülebilir. Yunan mitolojisindeki Tanrıların ve insanlarla birleşmesi ile ortaya çıkmış yarı tanrı figürler, tam olarak tanrının yerine göz dikmekten(!) çekinen insan zihninin, insan ve tanrı hiyerarşisini cepte tutarak(!), tanrısal güçlerin insanda da var olmasının iyi olacağına olan arzunun yansımasıdır. Hayvan ve insan arası kurmaca figürlerde de aynı mekanizmanın işlediğini düşünmek yanlış olmaz. İnsan hem hala insandır hem de hayvanların insanlarda olmayan özelliklerine sahip olmayı arzu etmektedir. Modern çağın masal platformu “sinema dünyası”, bahsi geçen kolektif bilinçaltı ürünlerinin cenneti(!) gibidir. Hollywood'da çokça işlenmiş sıradan bir insanın üstün güçlerle donanı, süper kahramana dönüştüğü filmler yine aynı alt yapının ürünleridir. Spiderman, Batman, Catwoomen gibi pek çok Marvel yapımı ve gişelerindeki başarı, Jung'un ilk örnek (arketip) teorisinin kanıtı gibidir. Çünkü her şey, tüm anlamlandırma ve inanç düzeneği “taklit” ile başlar. Taklit etme güdüsü ise “arzu” edilene karşı gelişir. “Arketipimizin tezahüründen biri olan hayvan biçimini ele almasaydık, onu eksik tasvir etmiş olurduk. Bu tanrı ve demonların hayvan biçimini alması gibidir ve psikolojik anlamı aynıdır.” (Jung, 2017). Edebiyat ürünlerinde karşılaşılan hayvan figürlerinin arketipsel bir arka planı olabileceğini bilmek, metinleri incelerken sembolik tespitlerin düzeyini belirlemede sağlıklı bir inceleme merceği oluşturmaktadır.

“Şiirsel dil diğer dil şekilleri kadar bilinçli iradeye dayanmaz. Bunun yerine bilinçli iradenin ruhtaki fantezi, hayal etmek, -miş gibi davranmak ve benzeri ile bağlantılı diğer faktörlerle yarı gönüllü yarı gönülsüz bütünleşmesine dayanır.” (Frye, 2008: 130) Sembolik kullanımlar her zaman zımnî olmazlar, her zaman açık da değildirler. Bunlar genel olarak şairin hesaplamadığı, zihinden süzülen, kelimelerle çizilmiş resimler olarak şiirin içindeki yerlerini alabilirler. Jung gibi araştırmacılar, psikolojik gizemleri değerlendirirken, şiirin bir tür cezbe sonrası ortaya çıkabileceğini dile getirmiştir. Bilinçaltındaki fotoğrafların çeşitli şekillerde, kendiliğinden yüzeye

çıkması halinde düşünölmelidirler. Bazen de şair bunu bilerek, isteyerek şiire yerleştirir. Her iki durumda semboller, edebî dokuya uygun üst bir dile hizmet etmektedirler. Madak şirinde de “kuşlar” pek çok kelime grubunda olduğu gibi değişken, farklı görevlere, zihinsel ipuçlarına hizmet eden tamamlayıcılarıdır.

“Bazı sembollerin —örneğin renklerin ya da bazı kuşlar ve hayvanların temsil ettiği niteliklerin- pek de açıklamaya ihtiyacı yoktur, zira bunlara içgüdüsel düzlemde tepki veririz. Hakikaten de psikanalist Sigmund Freud ve Cari Custave Jung’un çığır açıcı çalışmaları ışığında biliyoruz ki, insan zihni sembollerle düşünmek ve iletişim kurmak üzere donanmıştır ve sembollerin, özellikle de arketiplerin dili zaman ve uzamı aşar.” (Gibson,2012:7).

Didem Madak şiirlerindeki sembolik ifadelerin değerlendirilmesi noktasında karşılaşılan bir grup küçük evren öbeğini de “hayvan” lar oluşturmaktadır. *Grapon Kâğıtları, Ah’lar Ağacı ve Pulbiber Mahallesi* kitaplarında şiirlerde geçen hayvanlar, sıklık ve sembolik durumları aşağıdaki gibidir:

**Tablo 1.3. Ruh Dünyasının Yansıması Hayvanlar**

hayvan	sıklık	duygu /eylem/ sembol
at	5	esaret- anı- coşku-harekete geçme-baş kaldırı- özgürlük
balık	11	öpüşme-çirkinlik- “sen-ben” –dinginlik- uyku-acı- kelime- ihanet-besin
Çin aslanı	1	yalnızlık
deve	1	kin
fare	3	kemirgenlik – bodrum kat evi
geyik	2	erkek
güvercin	3	açlık- hüzn-güven-tombulluk
ipek böceği	1	
İt	1	korkma
kanguru	1	karnındaki kese
karabatak	1	dalma, kaybolma
karafatma	1	ölüm
karga	1	büyüklük
karınca	3	ince bel-incelik, zayıflık- taşıma- hayvan
kartal	1	kanadı kırılma- zarar görme
kaplumbağa	2	fal figürü
kelebek	8	zarar görme-hassasiyet-ölüm-kalp-şiir
keci	30	pis olma-yoldaşlık- koku- ağlama-zaman-erkek-dil- arkadaş- sadık dost
kertenkele	1	düş kırıklığı
kırlangıç	1	göç



**Tablo 1.3. Ruh Dünyasının Yansıması Hayvanlar (devamı)**

kumrular	1	cinsiyet
kurbağa	3	erkek- çirkinlik
kurt	1	“Kırmızı Başlıklı Kız” masalındaki kurt
kuşlar	19	sevgi-endişe-koruma-imbânsızlık-üzüntü-şarkı-talih kuşu olma-çaresizlik-çokluk-şiiir-yağmur
martı	5	fiziksel özellik- acı
muhabet kuşu	2	gevezelik - açığa çıkarma
ördek	1	“sen-ben”
örümcek	1	örümcek ağı
panda	1	acı çekme
puhu kuşu	1	gizem-vahşilik
salyangoz	3	yavaşlık-zaman
sardalye	1	besin
sinek	4	gevezelik- izbelik
tavus kuşu	1	aşk- güzellik
tay	1	yeniden doğuş
tespih böceği	1	bodrum kattaki ev
tırtıl	4	savunmasızlık – özdeşlik- dil
tilki	2	zihni meşgul eden fikirler
uğur böceği	1	ayak
yengeç	2	merakla bakma-korkup kaçma- döneklık
yılan	3	korku-ölüm korkusu
yusufçuk	1	çocuk oyunu-tekerleme sözü

Görüldüğü üzere Didem Madak şiirlerinde çok ve çeşitli miktarda hayvan, farklı duygu ve düşüncelerin ifade vesilesi olarak, yerleşiktir. Bu tablodaki her hayvanın felsefi, mitolojik ve arketipsel derinliğini var sayarak her birini ayrı ayrı incelemek yerine en sık kullanılanlar üzerinde durulması yolu, sınırlılık ilkesi bağlamında daha verimli olacaktır. Dikkat çeken en temel iki başlık “kedi” ve “kuş” olarak görülmektedir.

*Grapon Kâğıtları* kitabında “Annemle İlgili Şeyler” şiirinde Madak’ın şiir kedisi “gri” dir:

“Kediler yusuvarlak dururdu karın ortasında  
Kar manzaralı bir resmin ortasında durur gibi  
Gri kediler sarmıştı etrafımızı, gri dağlar...”(GK: 17)

Madak şiirinde kedi, farklı renkler ve hareketlerle çok değişken şekillerde geçmektedir. Renk açısından değerlendirilmek gerektiğinde buradaki rengin “ne

beyaz”, “ne siyah” olmadığı, ikisinden de “biraz” demek olan “gri” olduğu görülmüştür. “Etrafi sarmak” “kuşatma, kuşatılma, hareket kabiliyetinin kısıtlanması” gibi anlamlara gelebildiği için dağların ve kedilerin griliği de negatif bir duruma işaret etmektedir.

“Bir köşede sifinip duran sokak kedilerinin  
Tüylerini tarazlar  
Yampiri bir yağmuru seyreder  
Dizilip rengârenk pis kediler” (GK: 34)

“Mr. Parkinson” şiirinde Madak’ın şiir kedisi bu defa sifinen, pis kedilerdir. Kediler bu defa İstanbul’un sabaha karşı, yağmurlu, kirli halinin sembolü olmuşlardır. Şairin şiirlerinde başlık olarak zaman zaman kedileri kullanması da dikkat çekicidir. “Kedilerin Alışkanlıkları” Madak’ın kitaplarında geçen ilk kedi isimli şiiridir. *Grapon Kâğıtları* kitabındaki şiirde kedi, özne için hayatı beraberce seyrettiği bir arkadaş olmuştur. “Bir tekir kedi ile beraber/ Seyrediyorum hayatı” (GK:56) Diğer bir mısra da kediler ve insanlar arasındaki benzeşime gönderme yapılmıştır: “Anlıyorum kediler bile meğer alışmış bu yokluğa” (GK: 58)

Madak’ın şiirlerindeki kedi meselesi çok katmanlıdır. İlk şiirlerinde genellikle “sıradan bir canlı” olarak sembolize edilen kedi, son kitap olan *Pul Biber Mahallesi*’nde başrole(!) kadar yükselir.

“Herkes şiir kişisiydi, Zeyna\* şiir kedisi  
Gözleri fotoğraflarda kırmızı çıkan bir albino” (PM: 22)

Şiir kişisi haline gelen kedileri Zeyna ve Miss Marple, şiirlerde neredeyse sık sık bahsettiği “anne” kişisi kadar sık kullanılmışlardır. Enzo Jannacci’nin “Bir kedinin dostluğu tonlarca ilaçtan çok daha şifalıdır”. (Sgarbi,2014:81) sözündeki çıkarım dikkate alındığında Madak için kediler, günlük yaşamın sosyolojik ve psikolojik yükü içinde bir tür “sağaltım” sebebi sayılabilir. Kedisi Zeyna onun ev arkadaşı, sohbet arkadaşı, ruhsal olarak göç ettiği varlıktır. Sadece kendisi Zeyna ile Miss Marple ile konuşmaz, Zeyna da kendisi ile konuşur şiirlerinde. “Pulbiber Mahallesi’nin Tarihi” şiirindeki mısra buna bir örnektir: “Acılarımızın karnı bahar olmuş madam dedi Zeyna!” (PM:23)

Kedi bazen de “zaman” sembolüdür. “Sevgili Pollyanna/Radyo tiyatrosu dinlenirdi bir zaman içimde/İçimde dünyanın en eski kedisi/ Eski bir sobanın yanında uyuyordu.” (GK: 67) Kedi kimi zaman da para- maaş şeklindedir. Bu yönüyle parayı ve dolayısı paranın sevimliliğini sembolize etmiştir: “Kuyruk sallardı, annemden kalma maaşım her üç ayın sonunda, Kocaman bir kara kediyi okşamış gibi ellerim.” (AA:27) Budist inancına göreyse kara tüylü kediler altın, açık renk tüylü kedilerse gümüş getirmektedir. (<https://blog.peramuzesi.org.tr/sergiler/bir-kedi-dosyasi/>, 2018)

Unutulmaması gereken bir diğer bilgi de Didem Madak şiirlerinde kedinin “zaman ve kedi” kompozisyonunun tekrarlanan ögesi durumunda olduğudur: “Ne bir sarmanı var okşayacak Ne zamanı”. (AA: 45)

Pulbiber Mahallesi’ndeki “Sevinçli Kedi” şiirinde “kedi” kavramı bu defa Pulbiber Mahallesi içindeki üçlü bir devingenliğin parçasıdır. “Şairin zihnindeki evren” olarak düşünülebilecek bu mahallede doğal bir döngüden söz edilebilir. “Mahallemizde fazla aşk, fazla kediyi, /fazla kedi fazla felaketi kovalardı.” (PM: 22) Kedi şu üç kavramı sembolize eder: Aşk-kedi-felaket.

Madak’ın kediyi dile getirirken kullandığı bazı kullanımlar, hem kendisinin bireysel düşünce alanı, hem de kedinin pek çok kültürde yüceltilmesi, özel bir hayvan olarak görülmesi ile ilgilidir. Bu yaklaşım Yunan ve Mısır inanışlarındaki “kedi tanrıların” varlığını ve Jung’un arketip teorisini akla getirmektedir. “Hayvanlar da maneviyat sahibi olmaya, şefkat göstermeye ve minnet duymaya kabildirler.” (Sgarbi, 2014: 45) Sgarbi’nin bu yaklaşımı daha genele yayarak, işi tüm hayvanlar için şefkat ve minnet duygularının gerekliliğine işaret etmeye götürmüştür. Kedi pek çok kültürde, öznel ya da nesnel anlamda özel bir hayvan olarak görülmektedir. Bu noktada “Sevinçli Kedi” şiirine bakmak gerekmektedir:

“Zeyna durup güneşe baktı

Işık çubukları ve uzun beyaz bıyıkları birbirine karıştı

Zeyna'nın ağzı mı güneşti, yoksa güneşin bıyıkları mı vardı?” (PM: 34)

Buradaki kedi kompozisyonu da Madak’ın kedisini gözlemlediği bir anın resmidir. Anlaşılacağı üzere Güneş, Zeyna’nın görüntüsünün ardına denk gelmiş, görüntü kediyi ve güneşin parıltısını iç içe gösteren bir perspektif sağlamıştır. Böylece görüntü derinlik kazanmıştır. Öyle ki Güneş ve Zeyna bir olmuştur. Burada da bir

çeşit kutsal silüet ya da bir çeşit kedi- tanrı çağrışımı okunabilir. Çünkü bu perspektifte ortaya çıkan “Zeyna’nın ağzından Güneş çıkması” tanrısal ya da kutsal anlatıları anımsatır.

Madak şiirinde Zeyna(kedi), kendisinin değerli ev arkadaşı, sohbet dostu, hatta şiirlerle ilgili fikir alışverişi yaptığı bir tanıdık olarak tanımlanmaktadır. “Şiir İthaf Listesi” başlığı altındaki bölümdeki sohbet dikkat çekicidir:

“Zeyna ile birlikte gidip uzun uzun dolaba baktık  
Diet cola alıp geri geldik,  
Sonra tuvalete gittik  
Ben Zeyna'ya ne istiyosun diye sordum  
Kendisinden peşimde dolaşıp durmamasını  
Mümkünse uyumasını rica ettim.  
Çıkıp masaya oturdu.  
Listeyi gözden geçirdik. Uzun olmuştu.” (PM:42)

Yine Pulbiber Mahallesi şiirindeki şu bölümlerde geçen, “şiir üzerine istişare” meselesi, şairin şiiri tabulaştıran, tartışılmayacak kadar öteye iten, belli bir zümreye has bir sanat olarak gören zihniyetle “alay etme” eylemi gibidir. Ona göre şiir bir çeşit tabuya dönüştürülmüştür. Hatta eril tahakkümün nesnesi olmuştur. Sözü edilen bu durumun şiire zarar verdiğini düşünen şair için şiir, kedileri ile konuşulacak kadar samimi, içten bir şey olmalıdır. Bu sayede o tabular yıkılıyor, şiir birilerinin malı olmaktan ve belli kalıpların içinde belli kurallarla daraltılmaktan kurtuluyor olmalıdır:

“Bunu şimdi hatırlayıp yazmamın bir manası var mı?  
Çok saygıdeğer Zeyna ve Sayın Miss Marple?  
Sizlere soruyorum bir manası var mı?  
Tarifeler içinde bir tarif bulmak lazım  
Bu ölen kelimelerden biri mi savaştı?  
Hayal öldü mü? Bak çabuk, bak şuna diyorum Zeyna'y  
Saf saf bakıyor ve klişe yumaklarıyla oynuyor  
Tarifelerden başını zorlukla kaldıran Miss Marple  
Hayal güçleri tezkerelerini almış diyor.” (PM:60)

*Pulbiber Mahallesi* kitabındaki “Pespaye Kedinin Asaletini Anlatan Satırlar Burada Başlamaktadır” şiiri düz yazı şeklinde bir şiirdir. Şair, mensur şiir de denilebilecek parçada, kedisi Zeyna ile yer değiştirir, Zeyna olur:

“İtlerden ben korktum  
Pisliğimi ben gömdüm.” (PM: 40)

Zaten daha sonraki şiirlerde ruhsal olarak yer değiştirme “iddiasını” açıkça dile getirecek şair için bu da bir çeşit “kaçış” yoludur. Madak’ın kedisinin biri albino, dişi bir kedidir. Bu dizede kedisi ile ruhsal olarak yer değiştirmesi mecazlı söyleyişi vardır: “Ruh mübadelesinde albino bir kraliçeye sürüldünüz mü?” (PM: 77)

Kediler, Madak’ın algısında insanlara göre daha güvenilir hale gelmiştir:

“Şimdi geriye gözleri ketılın ışığı gibi yanıp sönen kediler kalmıştı.  
Bir farkla ki kediler su kaynatmazdı  
Ve kediler insanı yarı yolda bırakmazdı.” (PM:74)

“Kedi,” Didem Madak şiirlerinde sık kullanılmış bir figürdür. Gerçek ve kurmaca formlarda sevgi- nefret, güven- güvensizlik zıtlıkları için kullanılmıştır. Özne için özellikle dostluk ve ruhsal yakınlık anlamında işlenmiştir. Şiirlerde genel anlamda pozitif duygu değerine sahip bu kavram, Madak şiirinin önemli “kişi sembolü” olarak okunmalıdır. Didem Madak şiirlerinde en önemli sembolik kullanımlardan biri olan kedi, sıklıkla şiirin kompozisyon tamamlayıcısı ve kişi dairesindeyse asıl kişilerden biri konumundadır.

Madak şiirlerinde şair tarafından sık kullanılan diğer bir hayvan da “kuş” tur. Kuşlar birer defa baykuş, güvercin, karabatak, karga, kırlangıç, ördek, puhu kuşu, tavus kuşu olarak kullanılmıştır. Şiirlere bakıldığında sözü edilen kuşlara ilave edilebilecek diğer kuşlar, muhabbet kuşu 2 defa, kuş ve kuşlar şeklinde 19 defa toplamda 29 defa kuş kavramına rastlanmaktadır. “Ağlayan Kaya” şiirinde kuş “muhabbet”, “dile getirme” sembolüdür. Susma- muhabbet ile bir arada karşıt bir kullanımla verilmiş, böylece sıradanlık kırılmıştır:

“Keşke susmanın muhabbet kuşu olaydım.” (AA:67)

Burada görülen “oksimoron” söyleyiş tarzıdır. “Oksimoron, birbiriyle zıt ya da çelişkili olan (kara güneş, ihtiyar delikanlı, siyah süt, aydınlık geceler, büyük hayallerin küçük adamı, tatlı sıkıntı, ölüden diri doğmak, acıyı bal eylemek, erkek Fatma, kuru temizleme, cennet içindeki cehennem ya da cehennem içindeki cennet vb.) iki sözcüğün oluşturduğu tamlama biçimindeki ifadelere denir.” ( İsi, Turgunbayer: 2018,56). Oksimoron, şiirlerdeki anlamsal etkiyi güçlendirme ve alışılmışı kırma görevlerine hizmet etmektedir. Daha önce de belirtildiği üzere Madak, bu edebî yolu sık kullanmaktadır.

“Bıktığım Şeyler ve Yeşil Fanila” şiirinde “kuş”, incinmiş çocuk ruhunu, masumiyeti hikâyeleştirirken acı ve hüznün aynası durumundadır.

“Sokakta kuş ölüsü bulmuş çocuk gibi ağladım.  
Söz dedim, söz verdim.  
Yüzüme bir daha çiçekli masa örtüleri sermeyeceğim.  
Sokakta kuş ölüsü bulmuş çocuk gibi ağladım.” (GK:44)

“Kuş” bazen de yalnızlığın altındaki vahşeti sembolize eder:

“İçime dokunan bir halin vardı  
Yalnızlığını kazısam Altından  
Vahşi bir puhu kuşu çıkardı.  
Hayata benzeyen bir yanın vardı  
Puslu bir güne saklanan Karanlık  
bir suskunluğu ikiye ayıran  
bir tabelaydı Frankfurttaydı  
seni sevişim bir Laternaydı”. (PM:96)

Ülkü Tamer’in çevirdiği, Edith Hamilton’un “Mitologya” sında kuş ve Madak’ın sık kullandığı “kelebek”, ruhu temsil etmektedir. “Yunanlılar ruhu kuş veya kelebek olarak tasavvur ederlerdi. Eros, kuş yahut kelebek, kanatlı bir kız olan psikeyi sevdi, ona birçok acılar çekti.”(Hamilton,1983). Buna göre ruh, kelebek veya kuş gibi kanatlı bir semboldür. Madak şiirlerinde de kelebek defolu ve genelde mavi renklidir. Kuşlar ise bu bölümde geçtiği gibi çok çeşitli formlardadır.

Şiirlerde karşılaşılan bir başka kuş da “puhu kuşu” dur. Şairin sevdiğine yazdığı dizelerde “puhu kuşu” görülmektedir:

“Yalnızlığını kazısam Altından  
Vahşi bir puhu kuşu çıkardı.” (PM:96).

İlk bakışta negatif bir algı uyandıran bu dizeler, “altından” kelimesinin “Altından” şeklinde yazımı ile başka bir görüngüyü işaret eder. “Yalnızlık- kazımak- A/altından- vahşi- puhu kuşu” beşlemesi ile yalnızlığın vahşi yanının altından çıkan örtük bir “altından (değerli madenden) puhu kuşu” formuyla okunabilir. Bu da şiirlerinde “asosyal” bir insan olduğuna işaret etmiş Madak’ın sevgilisinde gördüğü yalnızlık ve kendisinin bilincindeki yalnızlık duygudaşlığı niteliğinde düşünölmeye açık hale gelmektedir. Şair yalnızlık duygusunun negatif gibi görünen tarafının ötesinde, durumun pozitif yanına gönderme yapmaktadır:

“Yalnızlığını kazısam Altından  
Vahşi bir puhu kuşu çıkardı. “(PM: 96).

*Martı* da şiirlerde geçen kuş türlerinden biridir. Bu kuş, deniz kuşudur, şairin yaşadığı iki şehir olan “İzmir” ve “İstanbul” da karşılaşılan canlılarıdır, Didem Madak şiirlerinde “Martılara simit atmak” ifadesi içinde kullanılmıştır. Unutulmamalıdır ki bireyin yaşadığı çevreden izole olması mümkün değildir. Bireysel tarafı ağır basan içeriklerde bile bir edebiyatçı, mutlaka tabiattaki gözlemlerini deneyimlerinden besleyecek, bunları zihin süzgecinden geçirerek, ortaya çıkaracaktır. Madak için de bu kaçınılmazdır.

Çalışmanın bu bölümünde verilen tüm kuş sembolleri ve sıklıkları, şiirindeki anlam örgüsünü bazı açılardan çözer. Bu hayvanların kimi psikolojik, kimi arketipsel kimi ise sadece günlük yaşantısı ile bağlantılı şekilde mısralara dökölmüştür. Yaşadığı iki şehir olan İzmir ve İstanbul’un büyük şehirler olması sebebi ile kedilerin ve kuşların diğer hayvanlara göre daha sık gözlemlenmesi söz konusudur denilebilir.

Bunun dışında şiirlerde kullanılan “tespih böceği” ve “fare”, şairin bodrum kattaki evinde gördüğü hayvanlardır. At daha çok özgürlük/esaret zıtlığını anlatmaktadır. Deve kını, deyimdeki anlam varlığı ile balıklar daha çok durağanlıkları ile sembolize

edilmişlerdir. Balıklar bazen de baş başa öpüşen iki sevgiliyi anlatırken sembolleştirilirler. Burada örtük, derinlikli bir söylem yoktur. Bazen arketipsel figürlerle ortaya çıkan, bazen sanatçının kendi yaşamsal birikiminden beslenen bu semboller, Madak'ın şiirlerinde bolca karşılaşılan görüngüleridir.

Didem Madak akademik düzeyde bir eğitime, kültürel donanımına, gözlemci bir yapıya ve duygudaşlık yeteneğine sahiptir. Bunlar da kendisinin pek çok duygu ve düşünceyi zengin bir dille ifade edebilmesine zemin hazırlar. Onun şiiri zengin bir gözlemler ve çağrışımlar zinciridir. Bu zincirden hayvanlar da nasiplerini almışlardır.

Sonuç olarak hayvanların mitolojik, psikanalitik ve arketipsel yönleriyle şiirlerde yer aldıkları görülmüştür. Hayvanlar genel yaşamın bir parçası olarak, gerçek yaşamdan kopuk olmayan bir şiir inşa eden Madak'ın şiirinde önemli bir yere sahiptir. İsimleri, kullanım sıklıkları ve şekilleri yukarıda açıklanan hayvanlar, sembolik anlamda şiiri zenginleştiren önemli dil iletileri halinde okunmuştur.

### **1.5.2. Bitkiler ve Susarak Anlattıkları**

*Türk Dil Kurumu Sözlüğü* bitkiyi şu şekilde tanımlamaktadır: “Bulunduğu yere kökleri ile tutunup gelişen, döl veren ve hayatını tamamladıktan sonra kuruyarak varlığı sona eren, yosun, ot, ağaç gibi canlıların genel adı, nebat.” olarak tanımlanmıştır. (TDK, 1998: 315). Korkmaz Esat'ın *Ansiklopedik Zerdüştlük Terimler Sözlüğü* içinde bitki-ağaç “varoluşun çıkış noktası” olarak bir ağaç şeklinde tasavvur edilerek anlatılır. İnsan, hayvan tüm canlılar bu ağaçtan türemiştir. Yani insanların atası bir bitki olan ağaçtır (Esat, 2004: 16). Yunan Mitolojisinde de bitkiler Tanrıları tanımlarken künye olarak sunulan sembollerdir. Öyle ki yapraklarından çıkan hışırtılar konuşma olarak algılanırdı yani bitkilere kişilik atfedilirdi. “Karşı konmaz bir kalkanı vardı Zeus'un. Kuşu kartal, ağacı meşeydi. Tapınağı, meşe ağaçlarının arasında, Dodona'daydı. Bakıcılar meşe yapraklarının hışırtılarını yorumlayarak onun dileğini anlamaya çalışırlardı” (Can, 2003). Hint Mitolojisinde de bitki olarak yine ağaç ile ilgili inanışlar mevcuttur. Kaya'nın kitabında geçen mitte bir ermiş olan Narada'nın Krisna'ya cennetten bir ağaç getirmesi ile ilgili bahisler vardır: “(...) Ermiş Narada bir keresinde Krisna'ya cennetteki Paricata ağacından, sevgilisi Rukmini'ye vermesi için bir çiçek getirir. Bunun üzerine Krisna'nın diğer karılarından biri olan Satyabhama, büyük bir kıskançlık duyar ve Krisna'cennetteki Paricata ağacını kökünden söküp getirene kadar surat asar. Ancak



İndra ağacı vermek istemez. Bunun üzerine Krisna onu dövüğe davet eder. İki tanrı arasında şiddetli ve uzun bir dövüş olur.” (Kaya, 1997: 88). Ağacın cennetten geliyor olması, Tanrılar arasında rekabete sebep olması dikkat çekicidir. Esat Korkmaz ise Zerdüştlükte ağaca bakışın yine insanların türeyişi ile ilgili inanış tanımlamaları yapmıştır. Buna göre “ışık” erkek, ağaç “dişi” dir. Işık ağacı döllemiştir ve insanlar ortaya çıkmıştır. Topluluk soyu böylece var olmuştur. Bu doğaüstü olaylardan dolayı ağacın içinde gizli güç olduğuna inanılması ve onun kutsal sayılması da yine Esat Korkmaz’ın ağaç ile ilgili tanımlamalar verdiği bölümde geçmektedir. (Korkmaz, 2004:16). “Ağaç Yaprak döken ağaçlar her yıl düzenli olarak sürgün verip yapraklarını döktükleri için hayat döngüsünü temsil ederken, daima yeşil kalan ağaçlar ölümsüzlüğü sembolize eder.” (Gibson, 2012: 9).Yine Gibson aynı kitabında İskandinav mitolojisindeki kozmik ağaçların varlığından söz etmektedir.

Osmanlı’da lale motiflerinin süslemede çok kullanılması, lalenin şekil olarak Osmanlı sarığı giymiş bir insan başına benzetilerek, Osmanlı insanını olarak tasavvur edilmesi bir tür bitki sembolizasyonudur. Diğer taraftan Osmanlı mezar taşlarındaki süslemelerin tercihleri de dikkat çekicidir. Gelenekten ve kültürel birikimden beslenen Osmanlı insanının mezar taşları, dönemin tarihi ve sosyal vaziyetinin belgesi konumunda olabilmektedir. Kadınların mezar taşlarına küpe kolye gibi feminen aksesuarların yanında çiçekler, buketler, bahar dalları işlemleri toplum hafızasındaki kadın- çiçek eşleşmesini ortaya koymaktadır. “Genç kız” olarak ölmüş kadınların mezar taşlarının duvak şeklinde olması, ayak kısımlarına kırık gül işlenmesi de aynı yaklaşımın ürünüdür. Daha eski tarihlerde de Türk mezar taşlarında çiçek işlemleri ile karşılaşılmaktadır. “Kadın mezar taşları ayrıca çiçeklerle bezeli olurlar ve hatta çoğunlukla hotoz denilen bir serpuşla son bulurlar.” (Sağiroğlu Aslan, 2017: 1935) Türk toplumunda çiçek isimlerinin kadınlara veriliyor olması kadın-çiçek eşleşmesinin örneğidir. Dünya’da da kadınlara çiçek isimlerinin verilmesi sıkça görülen bir temayüldür. Yine bu noktada Osmanlıda da çiçeklerle, özellikle lale ile ilgili bilimsel çalışmaların yapıldığı bir kurumdan da söz edilmelidir. “Lale Devri öncesinde, 1681 ve 1726 tarihleri arasında ‘Defter-i Lalezar-ı İstanbul’ adlı bir belgede İstanbul’da 1108 lale çeşidinin olduğu belirtilmektedir. 17. Yüzyılda ‘Ser Şükufeiyar-ı Hassa’ adında bir Çiçek Kurumu oluşturulmuş ve kısa bir süre sonra da Encümen-i Dâniş, günümüz Türkçesiyle ‘Çiçek Akademisi’ kurulmuştur.” (www.tarimbilgisi.com).

Anadolu kültüründe bitkiler her zaman önemli bir yere sahip olmuştur. “Anadolu kültüründe hayvan sembolizminin yanı sıra bitki sembolizmi de geniş yer tutar. Bitki ve ağaçlar Anadolu’da ilk çağlardan günümüze dek çok çeşitli anlamlarda kullanılmış, hemen tüm maddi kültür ürünlerinde bol örneklerle ortaya konmuştur. Bitki sembolizmi din, büyü, halk hekimliği ve astroloji gibi birçok etkenle yayılmış, özellikle tarımsal düzene geçildikten sonra daha da önem kazanmıştır.” (Alp, 2009: 55-56).

Daha önce de bahsedildiği üzere Madak’ın şiir kitapları *Grapon Kâğıtları*, *Ah’lar Ağacı* ve *Pulbiber Mahallesi*’dir. Bunlardan ikisinin bitki kökenli olması önemli sayılabilir. Bu veri dahi bitkilerin Madak’ın anlam evrenine yayılmış olduğunu göstermektedir. Yine şiirlerdeki bitki çeşitliliği ve tekrarları şairin anlam evreninde bitkilerin yerleşik olduğunu kanıtlamaktadır. Bunlar aynı zamanda kolektif bilinçaltı mirasının, öznedeki izleri olarak düşünülebilir.

#### 1.5.2.1. Ağaç

“Ağaç,” Didem Madak şiirlerinde çokça ve farklı sembollerle görülmektedir. Ağaç bazen mitolojik bir gücün kozmik yansıması biçiminde dizelere dökülmüştür. Felsefeyle olan ilgisi bilinen şairin, canlı ve cansız varlıklara sıra dışı merceklerle baktığı görülmektedir. Ağaç da yine bu katmanlı sembolik değerlendirmelerle yaklaşılması gereken bir kavramdır.

*Grapon Kâğıtları*’nda “Kedilerin Alışkanlıkları” isimli şiirde ağaç, Dünya yaşamının, başlangıç ve bitişinin, yaşanan acıları içselleştirmenin, isyan etmeden dinginliğe ulaşmanın ifadesi gibidir. Ağaç bir tür öğrenilmiş çaresizliğin sembolü şeklinde de ileti sunuyor olabilir:

“Bir ağaca bakıyorum şimdi  
Başladığı yerde bitiyor dünya  
Alışıyor dil şimdi  
Azı dişinin bıraktığı boşluğa.  
Bastırıldı nihayet hayatın kadife kalesinde çıkan isyan.” (GK:57)

Ağaç bazen de doğrudan “yaşam” olarak sembolize edilmiştir. Bu yaşamsallık, yaşam enerjisini her şeye rağmen muhafaza etmeye çalışan öznenin işini zaman

zaman zorlaştıran bir yaşamsallıktır. “Ahlar Ağacı” şiirindeki dizeler bu değerlendirmeye örnek teşkil etmektedir:

“Ne çok dikenini vardı ahlat ağacının Tanrım,  
Ulaşılamazdı,  
Sen sarılmak istesen ona,  
O sana sarılamazdı  
Ne çok dikenin vardı Tanrım!” (AA:19)

“İris’in Ölümü” isimli şiirde ağaç, gitgide büyüyen, irileşen ve dallarından yapraklar ya da meyveler yerine saat kuleleri dökülen Didem Madak’tır. Zaman ile ilgili bu sembolik anlatım, zamana hükmetme, geçip giden zaman için hiçbir şey yapamama olarak değerlendirilebilir. Ayrıca ağacın adının İris olması Madak’ın adının Didem olması ile yakın anlamlı olarak değerlendirilebilir. İris, sözlükteki anlamı “Saydam tabaka ile göz merceği arasında bulunan, kasılabilen bir zardan oluşan, gözün renkli bölümü” şeklindedir. ( Parlatır, Gözaydın, Zülfikar,1998:1097) gözün mercek ile ilgili bölümüdür. Didem kelimesi “dide” yani gözbebeği kelimesinden türetilmiştir ve “gözbebeğim” anlamına gelmektedir. Bu bağlama göre bahsi geçen Ağaç Madak’tır:

“İrileşen, gitgide irileşen ağaç gibi  
İsmi nedensizce İris oluveren bir ağaç gibi  
Şu odanın ortasında dursam,  
Saat kuleleri dökülürdü dallarımdan tanrım!” (GK:52)

“Ah’lar Ağacı” şiirinde de “ağaç-insan” eşleştirmesi zeytin ağacı aracılığı ile yinelenir:

“Binlerce yeşil gözü olan bir zeytin ağacı gibi” (AA:14)

“Ahlat ağacı”, Didem Madak için “Ahlar Ağacı”nın çıkış noktasıdır. Madak’ın teknik olarak ses yakınlığı olan kelimeleri şiirlerinde değişik formlarla işlediği çokça görülmektedir. Kendisinin kelimeleri, alt alta yan yana kullandığı, bu yolla estetik bir kurulum sağladığı üç şiir kitabında da gözlemlenmiştir. Bununla ilgili olarak pek çok bulgu tespit edilerek, dosyalanmıştır. Ancak tezin sınırlılık ilkesi ve inceleme

başlığının teknik değil, anlamsal bulgular olması dikkate alındığında bu kanıtların başka bir çalışma için kullanılacağını söylemek yeterli olacaktır. Tekrar sembolik düzey incelemesine dönülürse, Ahlat ağacın yaban ağacı olması ve meyvesinin acılığı ile bilinmektedir. Ahlat ağacı, *Türk Dil Kurumu Sözlüğü*'nde “Gülgillerden, kendi kendine yetişen, üzerine armut aşılana ağaç, yaban armudu.”(Parlatır, Gözaydın, Zülfikar, 1998: 48) diye tanımlanmaktadır. Yine aynı sözlükte “Kaba adam, yol iz bilmez kimse, bir karışım içindeki parçalar, öğeler, beden yapısının temelini oluşturan öğeler”( 1998:48-49) olarak tanımlanmıştır. Şairin, *Ahlar Ağacı* kitabının en başında “ah” ünlemini TDK tanımlaması ile vermesi de dikkat çekmektedir: “Ah ... ün/. 1- Sesin tonuna göre pişmanlık, öfke, özlem, beğenme gibi duygular anlatır.”(AA, 9) Madak zaten şiirlerinde açıkça kelimelerle, manalarla oynamayı sevdiğinden bahsetmektedir. Bu bilgi ve ahlat kelimesinin tüm bu anlamları, bir kelimeyle çok şeyi kast etmekte usta şairin, şiir tekniğine hizmet etmektedir. Ahlat ağacı öznenin şiirleri ve dolayısı ile kendisidir. Şair sesini şiirlerine emanet etmiştir:

“Sesinin tonunu da ona emanet etmiştir:

Sesimin tonunu emanet ettiğim AHLAT AĞACINA...” (AA:11)

Özne kendisini ahlar ağacı ile özdeşleştirir:

“Böyle ah demeyi beli bükük bir ahlat ağacından öğrendim.”(AA:19)

Ahlar ağacı-ahlat ağacı eşleşmesi *Ah'lar Ağacı* isimli kitaptaki aynı isimli şiirde şair tarafından açıkça ifade edilmiştir: “Ahlat ahların ağacıydı.” (AA:20) Özne kendisini açıkça ahlar ağacı olarak görmektedir: “Ahlar ağacıyım, gibisi fazla.” (AA:21) İçsesine de meyvelerinden toplamasını söyler. “Elimde sadece bunlar var” olarak da düşünülebilecek bu memnuniyetsiz tavır, ahlat ağacının acı meyveleridir: “İç ses, diye söylendim. Gel! /Ahlar ağacından sen de biraz meyve topla.” (AA:32)

“Ağaç” özne için bazen de umudun ve güzel anıların nesnesi olmaktadır. *Ahlar Ağacı*'ndaki “Kalbimin En Doğusunda” şiirinde ağaç, “kalp –bahar- çiçek açma ” birliği içinde romantizm ve umut sembolüdür: “Bilirdim oysa ilk badem ağaçları çiçek açar baharda” (AA:40) Yine *Ah'lar Ağacı*'nda “Samson ve Dalila” isimli şiirde buruk da olsa neşeli ve çocuklara has bir sahne vardır. Saçlardaki kiraz bahçeleri

düşlerin ortaya çıktığı yer olan beyin ve beynin içinde olduğu kafanın üzerindeki saçlarla ilgili bir mizansen söz konusudur. Öznenin saçları(!) düş görmektedir ve saçlar arasında kiraz bahçeleri vardır. “Uçan balon- kiraz bahçesi- salıncak- çocuklar” neşeli bir tabloyu yansıtmaktadır. “Ağaç” burada salıncak- kiraz bahçeleri, çocuklar- rengârenk uçan balonlar- balonların havalanması dizilimleri ile birlikte, mutluluk tablosunun bir parçasıdır:

“Saçlarım düşler görüyor  
Rengârenk uçan balonlar havalanıyor her telinden  
Saçlarımda kiraz bahçeleri  
Salıncak kuruyor dallarına çocuklar  
Hep ben düşüyorum, hep ben” (AA:45)

Ancak “şairin düşmesi” bu güzel düş sahnesinin yönünü bir anda acı gerçekliğe doğru çevirmiştir.

*Grapon Kâğıtları*'nda “Cevşen'ül Kebir” deki “ağaç” sevinç kaynağıdır. Sabaha doğru dışarı bakan şairin ağaçların dallarına elma şekeri asılmış olduğunu sanması, çocuksu bir heyecan ve mutluluğu ifade etmektedir. Ağaç, “ağaç- elma şekeri- elma- kalp” dizilimi bunu göstermektedir:

“Bazen pencereden baktığımda  
Elma şekerleri asmışlar sanıyorum ağaçlara.  
Ama saat beş buçuk olduğunda  
Vallahi kalbimin yerinde hep bir elma şekeri vardır.” (GK: 32)

Ağacın değişik kültürlerin mitolojik anlatılarında, yaşamın başlangıcı olarak kabul edilmesi, ağacın kozmik bir güce sahip olduğunu göstermektedir. Diğer taraftan ağaçların uzun yıllar yeryüzünde yaşayabiliyor olması onların bilgelikle anılmasına da sebep olmaktadır: “Yaşayan inançlarda yaşlı ağaçların "bilgeliği" söz konusudur. Yaşlı ağaçların zaman tanıklık etmesi de bunu kuvvetlendirir. Ayrıca eski inanışlarda ağaçların şifa gücünden de söz edilir.” (Altunay, 2015:72).

“Çalığışu'nun Z Raporu” nda “limon ağaçları” ruhu ferahlatmak için bahsedilen bir rahatlatma unsurudur:

“Limon ağaçlarından bahsetmek istiyorum son bir kez daha  
Beni masalların ortasında bırakıp giden ruhuma.” (GK:60)

Yine “Kurbati” şiirinde, limon ağaçları “küçük sarı- güneş” kelimeleri ile sevimli, ferahlatıcı ve sıcaklık veren bir kompozisyonda görülmektedir:

“Gece lambası kırmızı bir kadın yapıyor beni  
Oysa limon ağaçları bahçede küçük sarı güneşler taşıyor.” (GK: 41)

Görülmektedir ki ağaç, Didem Madak şiirlerinde sık sık ve değişik sembolik anlamlarda kullanılmıştır. Bunların değişken duygu ve durumları anlatıyor olması özne için ağaç kavramının salt ağaç kavramı olmadığı, içinin anlamsal, sembolik ve imgesel zenginlikle dolu olduğunu kanıtlar niteliktedir. Ağaç öznenin anlam evreninde yerleşiktir. Ağaç Madak’ın dizlerinde zaman zaman zıt özelliklere sahipmiş gibi görünse de daha çok huzur, dinlenme, mutluluk ile ilişkilidir. Diğer taraftan ağacın şiirlerde insan ve zamanla özdeş bir varlık olarak sembolize edildiği de anlaşılmıştır.

### **1.5.2.2. Meyveler**

Kelimelerin iletileri, anlamın anlamına uzanmaktadır. Bu uzanış, bazen karmaşık ya da bulanık gibi görünen yapıları daha anlaşılır hale getirebilirken, bazen de basit gibi görünen yapıların daha katmanlı olabileceklerini ortaya koymaktadır. Didem Madak’ın şiirlerinde bahsi geçen değerlendirmelerden birini “Meyveler” başlığı oluşturmaktadır. Meyvelerin sık ve çeşitli isimlerle şiire yerleştirildiğinin görülmesi, özne için onların hangi anlamlara gelebileceğini düşündürmüştür. Meyvelerin şiirlerdeki isimleri ve sembolik değerlerinin tablo halinde konumlandırılışı aşağıdaki gibidir:

**Tablo 1.4. Meyveler**

Meyveler	Kitap ve Sayfa Numarası	Sembol
balkabağı	(PM:63)	tatlı
balkabağı	(PM:63)	pranga
çilek	(GK:64)	mutluluk
dut	(GK:68)	mutluluk-dinginlik
elma	(GK:24)	mutluluk-tazelik-geçlik-soyunmak
elma(şekeri)	(GK:32)	mutluluk
elma	(AA:57)	mutluluk-tazelik-soyunmak
elma	(PM:50)	masumiyet
elma	(PM:33)	özenin kendisi
frenk elması-yenidünya	(GK:66)	çocukluk-mutluluk
hurma	(AA:61)	göz
karpuz	(GK:13)	çocukluk-mutluluk
limon	(GK:41)	güneş-mutluluk
meyve	(AA:19)	acılık-lanet
meyve	(AA:32)	acılık-tatsızlık
mısır	(GK:65)	mutluluk-anı
mısır	(GK:69)	mutluluk-anı
üzüm	(GK:30)	diğer insanlardan farklı olma
vişne	(GK:17)	çocukluk-yeniden doğuş
vişne	(AA:24)	mutluluk-çocukluk

Didem Madak şiirlerinde meyveler azımsanmayacak kadar sık kullanılmıştır. Bu duruma meyvelerin sembolik dilleri ve duygu değerleri de eklenince, şairin anlam evreninde yerleşik halde oldukları okunabilmektedir. “Ay Işıl’a Sığışmıştı” şiirinde karpuz, kız kardeşi ile yaşadığı bir anının nesnesi durumundadır. Karpuz fenerini hatırlaması, karpuzun yaz meyvesi oluşu, bu anının zamanına dair dolaylı bir bilgi vermesi yönüyle dikkat çekmektedir. Diğer yandan karpuzun öznenin çocukluk anılarında mutlu bir tablonun içinde yer aldığı görülmektedir:

“Işıl çocuktuk o zaman, ben de öyle

Mevsim kesin yazdı, karpuzdan feneriyle” (GK:13)

“Annemle İlgili Şeyler” şiirinde vişne neşeli ses, yeniden doğma gibi sözcüklerle çizilmiş zihinsel bir tablonun içindedir. Adı geçen meyve, yeni ve mutlu bir yaşamın nesnesi durumunda kullanılmıştır:

“Neşeli bir şehre benzerdi senin sesin.

Bazen ölmek istiyorum

Beni yeniden doğurman için  
İri, ekşi bir vişne tanesi gibi.” (GK:17)

“Kaç Zamandan” şiirinde Ayla Abla ile bir monolog vardır. Ayla Abla ile konuşulan şiirde Ayla Abla’nın konuşması duyulmaz. Şair yaşamın normal akışında eve meyve alma eyleminin varlığını hissettirir. Bu eylemin eksikliğini Ayla Abla’nın yaşamdan kopuşu ile paralel görmüştür.

“Kaç zamandır şu hayata  
bir oldu bitti gözüyle bakıyorsun.  
Sanki aynalar sarkıyor bu kış yine gözlerinden  
Artık eve meyve de almıyorsun.” (GK: 26)

“Yüzüm güvercinlere Emanet” te yine vişne görülmektedir. Bu defa cin denilen alkollü içkiye katılan vişne suyu halinde karşılaşılan meyve, bir sarhoşluk anlatısının tamamlayıcısıdır. Burada vişneyle alakalı derin bir anlam olamamasına rağmen, şiirindeki kullanımından bahsetmek gerekmiştir:

“Gu-guk-guk! gu guk-guk! taneleri  
Sarhoşluğuyla avunurdu tırnaklarım  
Bardak diplerinden vişne-cin pıhtıları kazırdı  
Her şey açıklığa kavuşurdu.”(GK:29)

Yine “Yüzüm Güvercinlere Emanet” şiirinde bu defa üzüm meyvesi, “Üzüm üzüme bakarak kararır” atasözüne göndermenin ögesidir. Bilindiği üzere atasözleri daha çok gelenekselleşmiş yargıları işaret etmektedir, Madak’ın muhalif yönünden daha önce bahsedilmişti. Bu noktada geleneği yansıtmaları ile bilinen, yılların tecrübeleri ile ortaya çıkan atasözlerindeki bilginin aksine yeni bir bilgi sunulmaktadır. Özne kendisini birbirine bakarak, benzeşen üzümlerden biri değil, üzümlerden ayrı bir üzüm şeklinde tanımlamaktadır:

“Üzümlerden ayrı bir üzümdüm  
Bilmezlerdi  
Bir üzüm yüzüzlüğüyle:



Tartın beni derdim.”(GK:30)

“Cevşen’ül Kebir” de elma meyvesi, çocukluk ve ya da çocuksu bir heyecanın sembolü olarak “elma şekeri” ayrıntısıyla görülmektedir:

“Bazen pencereden baktığımda  
Elma şekerleri asmışlar sanıyorum ağaçlara.  
Ama saat beş buçuk olduğunda  
Vallahi kalbimin yerinde hep bir elma şekeri vardır.” (GK:32)

“Çalığışu’nun Z Raporu” şiirinde balkabağı görülmektedir:

“Kocaman bir kabakla boğuşuyorum bazen,  
Doğuruyor ve kızartıyorum onu  
Günler Külkedisi, akşamları kömür yakıyoruz  
Hikâyeme bir hayat yazmak istiyorum  
Pek de inandırıcı olmayan  
Hayatıma bir ölüm.” (GK:60)

“Balkabağı”, Külkedisi masalında at arabasına dönüşmesiyle bilinmektedir. Masal kişisi Sindirella, üvey annesi ve üvey iki kız kardeşinin kötü davranışlarına maruz kalarak, zor bir yaşam sürmektedir. Onun bu zor hayatı katıldığı baloda prens kendisine âşık olmasıyla değişecektir. Sindrella, hayalini kurduğu baloya gitmesinin imkânsız olduğunu düşünürken bir peri ona yardımcı olur. Sihirle Sindrella’ya güzel bir elbise, cam ayakkabılar, bir at arabası verir. Baloya giden Sindrella’ya âşık olan prens gece yarısı ortadan, kaçarak giderken ayakkabısının birini düşüren kaybolan âşık olduğu bu kızı aramaya koyulur. Elindeki tek ayakkabı ile ülkedeki genç kızların kapılarını çalarak, o ayakkabının sahibini arayan prens, sonunda aşkı Sindrella’yı bulur. Masal mutlu sonla biter. Ancak Madak’ın cam ayakkabıdan, presten, balodan değil boğuştuğu bir balkabağından bahsetmesi dikkat çekmektedir. Madak, tüm bunlarla bir çeşit duygudaşlık geliştirmiştir. Fakat belli ki gerçeğe daha yakın bir çizgiden bakmaktadır. Madak’ın şiirindeki “balkabağı”, Sindrella’nın ihtişamlı bir arabaya dönüşen ve kendisini o masaldaki gibi güzel bir hayata doğru götürecek balkabağı değildir. Bu meyve, kendisini hayallerine ulaştıran bir araca hiç

dönüşmemiş belli ki öylece kalakalmıştır. Hatta tam tersine boğuşulacak bir şeye dönüşmüştür. Balkabağı Madak'ın algısında gerçekliktir, gerçekleşmemiş beklentilerdir ve ikilemlerdir. “Karşılıksız Hayat” şiirinde balkabağı, prangadır:

“Ben burda balkabağından bir pranga ile dolaşıyorum” (PM:63)

Aynı şiir içinde balkabağının parlatılması, söz dinleyen bir kölenin verilen işi yaptığını bildirmesi gibi ifade edilmektedir. Diğer taraftan pranga olduğundan söz edilen bu meyveden “yılbaşında tatlı yapılmak istenmesi”, sorunlarla alay etme gibi düşünülebilir. Bu da aslında bir savunma mekanizmasıdır:

“Balkabağımı parlattım efendimiz

Yılbaşında kabak tatlısı da yaparız.” (PM:63)

“Polyanna'ya Mektuplar” şiirinde şair yine kadın bir masal kahramanı ile konuşmaktadır. Polyanna ile iletişim yolu da mektuplaşma şeklindedir. Polyanna'nın hediye ettiği bir elbiseden bahseden şair, bu elbiseyi giyindiği zaman kendisini çilek gibi hissettiğinden bahsetmektedir:

“Bana hediye ettiğin o kırmızı elbise de içindeydi

Ne güzeldi

Ben kendime çilek derdim onu giydiğimde

Bakar bakar anne derdim memelerime

İnsanın memesi olması büyük bir çilektir Pollyanna

Güzeldi yine de o yıllar

Küçük sarı pütürleriyle” (GK:64)

Bu elbise pozitif düşünme elbisesidir. “Onu giydiğimde” ifadesi, öznenin her zaman değil, zaman zaman Polyanna gibi düşünebildiğini göstermektedir. Aksi takdirde o elbisenin sürekli üzerinde olduğundan bahsetmesi beklenirdi. Elbisenin meyve ile bağlantısına dönülürse, her türlü sıkıntıya rağmen mutlu olma duygusunu, çilek meyvesiyle bağlantılı şekilde dile getirmesi bir mecazdır. Şair kendini çok iyi hissediyorum demek yerine “çilek” kelimesini kullanmıştır. Böylece çileğin rengi, kokusu, şekli tüm özellikleri bir kelime ile okuyucuya sezdirilmiştir.

Yine “Polyanna’ya Mektuplar” şiirinde Polyanna’ya yazılan bir mektup kurgusu içinde çocukluk-beş taş-sobanın yanında uyuyan kedi-radyo tiyatrosu-beştaş görülmektedir. Mutlu bir çocukluk anısı gibi görünen bu kompozisyonda çocuklar yenedünya ya da frenk elması da denilen meyvenin çekirdekleriyle beştaş oynamaktadır:

“Sevgili Pollyanna,  
Radyo tiyatrosu dinlenirdi bir zaman içimde,  
İçimde dünyanın en eski kedisi  
Eski bir sobanın yanında uyuyordu.  
Çocuklar bir köşede  
Yenedünya çekirdekleriyle beştaş oynardı  
Frenk elması da derler  
Sarı kahverengili bir meyve.”( GK:66)

Anlaşılabacağı üzere “frenk elması” ya da yenedünya diğer meyvelerin çoğunda olduğu gibi çocukluk-huzur-mutluluk- mutlu anılar bağlamında ifade edilmiştir. Yine “Polyanna ’ya Mektuplar” şiirinde bir yaz günü dut ağacının altında kitap okuyan özne görülmektedir. Dut ağacındaki dutlar, yaz yağmuru etkisiyle öznenin okuduğu kitabın üzerine düşmektedir. Dut meyvesi, “yaz-yaz yağmuru-kitap okuma- tıprı ve ipek böceği” ile kurulmuş bir mizansenin parçasıdır:

“Geçen yazı  
Bir dut ağacının altında roman okuyarak geçirdim  
Dut taneleri düşerdi sayfalara  
Tıpkı tatlı bir yaz yağmuru gibi  
Büyük taneli tıprılarıyla  
Kendimi dut ağacının gölgesini yiyen  
Bir ipek böceğine benzetirdim.” (GK:68)

“Ahlar Ağacı” şiirinde vişne, yine mutluluk göstergesidir:

“İlk üç vişneyi verdiğinde bahçedeki ağaç” (AA:24)

“Samson ve Dalila” da kiraz bahçeleri ifadesi içinde “kiraz meyvesi” ile karşılaşmaktadır:

“Saçlarım düşler görüyor  
Rengârenk uçan balonlar havalanıyor her telinden  
Saçlarımda kiraz bahçeleri  
Salıncak kuruyor dallarına çocuklar  
ben düşüyorum, hep ben” (AA:45)

Yukarıdaki bölümde, rengârenk, uçan balon, ağaç dallarına kurulan salıncaklar yine çocuklukla ilgili anılara ya da özlemlere yönelik kelimelerdir. Kiraz bahçeleri dolayısıyla kiraz bahsi geçen kurguda mutluluk ifadesidir. Şairin sık sık başvurduğu mutlu gidişin bir anda bozulması, hayallerden gerçekliğe dönüş gibi düşünülmelidir. Şiirin alıntı yapılan son mısralarında “salıncaktan düşme” yine aynı duygunun hatta aynı tekniğin ürünüdür. Ancak oraya kadar çizilen tablonun içinde kiraz ağaçları dolaylamasındaki kirazı pozitif ve çocuklukla ilgili okumak yanlış olmaz.

Müsveddeler isimli şiirde geçen elma kabuğu, elma ile ilişkili olduğu için incelemek yerinde olacaktır:

“Sen tuz ol en iyisi sevgilim  
Ben ekmekle duruma müdahale edeyim.  
Bırak hazır soyunmuşken  
Kuru öksürüğüne elma kabuğu ve tarçın tavsiye edeyim” (AA:57)

Şair, “ekmeği tuza banma” deyimiyle yoksulluğa sabır göstermenin öznesi olarak kendisinden ve sevgilisinden bahsetmektedir. Devam eden şair bu bölümde, elma kabuğu ve tarçın tavsiye ederek elmanın şifa özelliğinden söz etmiştir. Elma tarçın ile beraber, sevgili, ekmek, tuz, sevgili, soyunmak kavramlarından oluşan samimi bir kompozisyonun parçası durumdadır.

“Karıncı Kumu” hurma meyvesi görülmektedir:

“Bir bakardım gözlerinde  
Güneşli ve sıcak iki hurma.” (AA:61)

Hurma siyah ve sıcak bakan iki göz yerine kullanılmıştır. Metaforun hurma ile sağlanması, yine etkiyi artırmak içindir. Hurma da diğer meyvelerin genel olarak mutluluk sembolü olması gibi, güzellik ve sevgi bağlamında görülmektedir. “Karşılıksız Hayat” şiiri, yine elma meyvesinin okunduğu bir bölüm içermektedir. Ancak burada meyvenin sokağa atılmak, şaşırarak gibi kelimelerle örülmüş bir yalnızlık teması içinde oluşu dikkat çekmektedir:

“Sesleri dinleyerek büyüdüm Efendimiz  
Beyaz etli çuprayı deşeyerek  
Yeşil elmayı dişleyerek  
Sokağa atılmış bir Çin Aslanı kadar şaşkın” (PM:50)

“Kaza Anılar” da geçen elma ve el bombası çağrışımı, bir çocuk oyunundaki tekerleme ile devam ettirilmiştir. “Elma dersem çık armut dersem çıkma” şeklindeki bu sözlerle oynanan çocuk oyunu, bu şiirin genelinde eleştirilen klişeleşmiş şiir anlayışına ve klişe şairlik anlayışına bir gönderme niteliğindedir:

“Dişleyebilirdi şiir bir el bombasını keyifle elma  
Armut dersem zaten  
Hiç” (PM:75)

Meyveler de Madak şiirinde, sık kullanılan ve katmanlı okunabilecek kelime gruplarından birini oluşturmaktadır. Meyvelerle ilgili sembolik kullanımların özelliklerini anlamlandırmak için şiir içindeki bağlam durumlarına bakılmıştır. Meyvelerin sembolik değerlerine bakıldığında “çocukluk-mutluluk” kavramları öne çıkmaktadır. Bunlar Türklerdeki meyvelerin genel olarak “bereket” yani refah, mutluluk anlamında kullanılması ile ilişkilendirilebilir: “Türkler tarafından bereket sembolü olarak kullanılan nar, incir, üzüm, hurma zeytin buğday başağı, dut, kavun, karpuz gibi meyveler(...)” (Gültekin, 2008:9) Aynı zamanda bu meyveler Kur’an-ı Kerim’de de geçmektedir. Gültekin’in çalışmasında eski bir medeniyet olan Türk medeniyetinde meyvelerin kolektif bilinçaltındaki yerinden bahsedilmektedir. (Gültekin: 2008) Bu yönüyle meyveler genel anlamda bereket, refah, barış, haz gibi anlamlara gelmektedir. Madak şiirinde de meyveler, tazelik, mutluluk, dinginlik, tat, yeniden doğuş demektir. Meyvelerle ilgili anlatımların zamanı genellikle geçmiş

zamandır. “Balkabağı” ve “ahlat ağacı meyvesi” dışında tüm meyveler pozitif duygu değerleri ile çocukluğun ve çocukluk dönemlerinin masumiyetini yansıtır. Çocuksu sevinçleri şiirinde çokça dile getirmiş Madak için meyveler, kendisinin anlam evreninde ağırlıklı olarak heyecan- mutluluk- çocukluk zamanlarına ait görüngüler olarak olumlu bir zihin şeması ögesi olarak tespit edilmiştir.

### 1.5.2.3. Sebzeler

Sebzelerin Madak şiirinde sık kullanılan bitkiler oldukları görülmektedir. Öznenin bir kadın oluşu, şiirlerde gizli ve açık işlenen “anne özlemi” temasının öznesinin anne oluşu, şiirlerinde adı geçen kişilerin pek çoğunun kadın oluşu şiirin genelini etkilemektedir. Dolaysıyla şiirdeki kadın deneyimlerinin varlığı iyiden iyiye fark edilmektedir. Buna bağlı olarak mutfağa ait, yemek pişirmeye ait işlerden sık sık bahsedilmektedir. Sebzeler “pirinç”, kültürel mirasın öğrettiği bir şekilde, bereket getirmesi dileği ile havaya savrulan bir sebzedir:

“Pirinç taneleri savurmuştuk havaya,  
Grapon kâğıtları, konfetiler...”(GK:14).

“Gecenin Çekmecesinde” de “pirinç”, kırık olma “kırık pirinç- kırık yumurta-kırık kalp” birliği içinde “kırık” fiilini referans alarak soyut ve somut iki anlamı yüzeye çıkarmak, daha görünür hale getirebilmek için günlük yaşamın bir parçası olarak kullanılmıştır:

“Kırık pirinç, kırık yumurta...  
Semt pazarından ucuza.  
Kalbin kırığından söz etmeye sıra bile gelmiyordu” (PM:25)

Yine pirinç “rutubetli tuzluk- ağlayan insan” mecazlı söyleyişinde, rahatsızlık duyulan bir durumun nesnesi durumundadır. “Pirinç”, bu dizelerde daha çok, normale dönme yolu olarak rutubetli tuzlukların içine atılması gereken bir kurtarıcı konumundadır:

“Rutubetten akmayan tuzluklardan farkımız yoktu  
Biraz pirinç atmak lazımdı bana” (PM:26)

“Kurabiye” şiirinde “salatalık” kokusu öne çıkar. Salatalık kokusuyla ferahlatan, baharın tazeliğini yansıtan ve yazın müjdecisi bir semboldür. Öznenin genç kızlık dönemlerine bir mazi köprüsü uzatan bu sebze, bahar-simit-midye ile beraber özellikle koku duyusunu harekete geçirmesiyle dikkat çekmektedir. Salatalık, genç kızlık yıllarının anı dosyasında depolanmıştır:

“Kalbim kocaman bir kelebektir Kalbiye  
Bir elmasın içinde unutulmuş yıllar önce.  
Pembe bir merhemle doğardı günler  
Saçlarımı çözerdim, taze elmalar gibi soyardım bedenimi  
Bahar, simit, salatalık, midye kokardı her yan  
Dünya artık bir daha hiç  
Bir okul çıkışı gibi kokmayacak mı?” (GK:24)

“Yüzüm Güvercinlere Emanet” şiirinde sabah saatlerindeki uyanış sahnelenmektedir. Özne sabah vakti güneşin vücuduna dokunmasından söz etmektedir. Uykuyla uyanıklık arasındaki ani uyanışından söz eden özne, “dişler arasında çıtırdarak birdenbire açılma” özelliği ile “çekirdek-ay çekirdeği” ile özdeşleşir:

“Kumların göremeyeceği yerlerime dokunurdu sabah  
Akşamdan kalma titrek ellerini  
Sevecenlikle dolaştırırdı kirlenmiş atmosferimde  
Dişler arasında çıtırdayan bir çekirdek gibi  
Açardım gözlerimi birden” (GK:29)

“Buğu” da “dereotu, kokusu ile anıları canlandır bir başka sebze olarak görülmektedir. Şairin genç kızlık dönemlerinin bir sembol olarak görülmektedir:

“Mezuniyet gecelerinden,  
Bilenmiş bir bıçak gibi çekilirdi insan  
O zaman kızlar oğlanlara bakar  
Oğlanlar dereotu kokardı”. (GK:55)

Şair için Polyanna'nın ayrı bir yeri vardır; ona iki şiir yazar ve bu şiirlerinde onunla yakın bir dostuymuş gibi konuşur. Bilindiği gibi Polyanna tüm kötü şartlara rağmen

her şeye olumlu bakma gerekliliğinin ikonudur. Şair de hayatındaki çıkmazların, özlemlerin, acıların çemberinden kaçmak için Polyanna ve onun öğretileri ile bir tür zihinsel yakınlık kurmaktadır. “Polyanna ’ya Mektuplar” isimli şiirdeki sembollerden bahsetmek gerekmektedir. Bahsi geçen şiir içinde, şehre duyulan aşk ve şehrin şarkısından söz eden özne, bu iki olguyu pis kanalizasyon borularında dolaştırır. Öte yandan şiirdeki kişiye yapılan “patates kızartması” basit bir “yemek teklifi” gibi görünse de özne bir şekilde, “aşk- şarkı-öfkeli pis su boruları- kızarmak- patateslerin pazartesi kadar kızartması” dizilimi içinde gergin bir tabloya işaret etmektedir. Pazartesi ve kırmızılık rastgele kullanılmamıştır. Bu tabloda Gabriel Garcia Marquez’in “Kırmızı Pazartesi” isimli romanına gönderme vardır. Romanın ölüm, cinayet, kader gibi pek çok leitmotif-leitmotive barındırmasıyla, tekrarlanan öğelerin şairin örtük anlamlandırmasına hizmet ettiği okunmaktadır:

“Şehrimizin aşkı ve şehrimizin şarkısı  
Öfkeyle pis su borularında dolaşırdı.  
Sana patates kızartırdım.  
Patatesler pazartesi kadar kırmızı oluncaya kadar...” (GK:65)

Madak’ın sıradanlığı, bayağılığı sembolleştirdiği *karnabahar* sebzesi yine kızartma eylemi ile beraber televizyondaki kadınların belki de konforlu dünyasının ve sıradan kadınlıkların hakiki dünyasının çatışma unsurudur:

“Karnabahar kızartmıyordu asla  
Başroldeki kadınlar.” (AA:13)

“Başak”, “Ah’lar” Ağacı şiirindeki değerlendirilmesi ile “başak-umut-tarla” birliği içinde özlem duygusunu, özlenenleri simgelemektedir:

“İnsan çitir ekmeği ısırdığında,  
Kırıklar dolar kucağına,  
İşte orası umudun tarlasıdır.  
Ve orada başaklar ağırlaştığında,  
Sayısız ah dökülürdü toprağa.” (AA:18)



“Pulbiber Mahallesi Tarihi” nde özne, ortalığa çekidüzen vermenim gerekliliğinde bahsederken, ortalığın acısının almak, patlıcanın acısını almak mecaz başvurur. Doğrudan görünmese de şiirdeki sembol “*patlıcan*” dır. Madak alışılmışı kırma adına estetik görünen ve estetik görünmeyen nesnelere, duyguları, deneyim ve kavramları sık sık bir araya getirir. Onun bu tavrı şiiri tekelleştirmek ve şiiri belli kalıplarla devam ettirmek isteyenlerin karşısında bir duruştur. Burada da geleneksel şiir formuna aykırı olarak, de pek de mecazla anlatılmayacak bir şeyi şiirine sokar. “Sarımsak”, “karnabahar”, “patates” de bu örnekler içindedir. Pazarlardan, semt pazarlarından da sıkça bahseden şair, belli ki sadece tiyatrolu sahneler, şiirsel söylemlerle kurulmuş rafine bir şiir istememektedir. Unutulmamalıdır ki hayata dair hemen her izi, Madak şiirlerinde görmek söz konusudur. Dolayısıyla, şiirde geçen “şerit şerit soyma”, “tuzlu suda bekletip acısını alma” işleminden önce “ortalığa çekidüzen verme” gerekliliğinden bahsedilmiş olması da bunlarla ilgilidir. Rafine bir şiiri, klasik kalıpları, edilgen bir kadın figürünü istememektedir. Bir kadının olağan bir mutfak işi olarak yaptığı bu “basit” eylemi, toplumsal düzeni değiştirebilecek bir kesimin, “kadınların” eylemi olarak kurgulamıştır:

“Önce acısını almak,  
Şerit şerit soymak, sonra bekletmek biraz tuzlu suda...  
Kara sularını akıtmak lazım.” (PM:23)

“Pulbiber Mahallesi Tarihi” nde *karnabahar* yine cinas sanatı yolu ile kullanılmıştır:

“Acılarınızın karnı bahar olmuş madam dedi Zeyna!” (PM:23)

*Pulbiber Mahallesi*’nde, “Mahallede Bombalar Patlıyor” şiirinde “roka”, “balık sofrası-şiir yazma” eğretilmesinde “tahin helvası”, “tava”, “sendemibrütüs balığı” ile beraber bu sofranın kompozisyon tamamlayıcısıdır:

“Sendemibrütüs balığı kızartacaktı şiirin kara tavasında  
Yanında roka, üstüne tahin helvası  
Şangur şungur bir romandı bu, anlaşılmıştı” (PM: 30)

“Kaza Anılar” da “barbunya” şairin sık kullandığı koku duyusu ile çağrışım yolu ile acı kokusu ile ısırıp patlatmak- tetanos bağlamı içinde görünmeyen, işaret edilen bir bağlam içinde yiyecek olma özelliğinden hayli uzaktır:

“Başka biri oluyordu

Kaza anlarında bir elmayı ısırırken patlatan biri

Barbunya kokulu bir tetanos mu olmalıydı şairin sonu” (PM:77)

“Kendim Ettim Kendim Buldum” da şair düz yazı formunda yazmıştır. Burada da yine alışılmışı kırma refleksi ile “ışkembe çorbası-pulbiber-eburu teknesi- sarımsak” kelimelerini bir arada kullanır. Sarımsak burada alışılmışı kırma eyleminin bir nesnesidir: “...sabaha karşı ışkembe çorbası içtik ve pulbiber dağılırken, bak ebru yapıyorum dedim. sarımsak kokulu ebru tekne eğilip.” (PM:91)

Bitki türü içinde bir familya olan sebzelerin Madak şiirlerindeki kullanımlarda kadın olma deneyimleri ve anılar öne çıkmaktadır. Sebzeler daha çok kadının mutfaktaki deneyimleri ile iç içe kullanılmıştır. Bunu bazen bir kabullenme bazen de ironik bir karşı duruş olarak dizelere aktaran Madak şiirlerinde pirinç (3), buğday (29), salatalık, enginar ( 2), patates, dereotu, nane, karnabahar (2), başak (2), sarımsak, patlıcan, roka, barbunya, sarımsak, çekirdek, nane, pulbiber (15) kullanılmıştır. Bu çokluk ve çeşitlilik azımsanmayacak bir nicelik anlamına gelmektedir. Gerek şiir öznesinin kadın oluşu sonucu “kadın deneyimlerinin göz ardı edilemeyen gerçekliği”, gerekse şairin bunu erkek egemen şiir anlayışın karşısında bir duruş olarak sergileme çabası, öznenin kadınla ilgili deneyimlerinin şiirlere sokulmasının zeminini oluşturmuştur. Mutfağın ve sebzelerin şiirlerdeki varlığı da bu anlayışın uzantısıdır. O tüm bu gerçekliği “şiirle göze sokma” yolunu seçmiştir. Kendisi de zaten verdiği röportajlarda da bunu isteyerek yaptığından ve bunun bir tür başkaldırı olduğundan bahsetmektedir. Sebzeler de özne için sözü geçen anlayışın göz ardı edilemeyecek yoğunlukta kullanılan öğeleri olarak öznenin anlam evreni içindeki yerini almıştır.

#### **1.5.2.4. Madak’ın Çiçekli Şiirleri**

Madak’ın şiirlerinde çiçek motifi çok sık görülmektedir. Değişik sembollerle dizelerde yer alan zengin bir çiçek varlığı dikkat çekmektedir. . Bunlar içinde en sık kullanılan çiçek “gül” olmuştur. Gül hem sıklık bakımından hem de sembolik ve

imgesel ifadelendirilişii açısından öne çıkan çiçek olarak diğeri çiçeklerden ayrılmaktadır.

Gülgiller ailesinden güzel kokusu ve katmerli yapısı ile bilinen gül, pek çok kültürde özel bir bitki olarak görülmektedir. Bu bitki antik çağlardan beri güzel görünümü, kokusu, hoş kokulu yapısı, tedavi ediciliğı ile değerli bitkiler arasında öne çıkmaktadır. Gül sembolik olarak da farklı anlamlar taşımaktadır. Bunun en bilinen örneklerinden biri tasavvuftaki gül sembolüdür: “Tasavvuf ve tarikatlarda pek çok anlam taşıyan varlıklardan biri de güldür. Bunların başında ise gülün, Hz. Peygamber’in remzi olduğı veya Hz. Peygamber’in gül olarak sembolize edilmesi gelmektedir. Bunun bir sonucu olarak bilhassa geç dönem tasavvuf kaynaklarında gül-Hz. Peygamber ilişkisinin yoğun bir şekilde işlendiğı, bazı tarikatların alâmetlerinden birinin de gül olduğı ve keramet unsuru olarak bir kısım menkıbelerde gülden söz edildiğı görülmektedir” (Çap, 2018:455-499). Gül divan edebiyatında sevgiliye de işaret eder. Mazmunlar açısından zengin olan eski Türk edebiyatında gül, sevgilidir.

Diğeri taraftan gül hoş kokulu yapısı ve daha da önemlisi şifa vermesi bakımından da değerli bir bitkidir:

“Yapılan araştırmalar neticesinde gülün bileşiminde 89 adet etken madde bulunduğı tespit edilmiştir. Tedavide, taç yaprakları ve çiçek tablaları kullanılır. Rosa canina, çiçek tablalarından faydalanılan bir gül çeşididir. Yakın zamanda yapılan bir araştırmada, gül petallerinin antioksidan etkisi olduğı tespit edilmiştir. Hoş kokusu ile ruha hitap ettiğı düşünülen gül suyunun, bayılmalar, baş dönmeleri, kalp çarpıntısı olan hastalarda faydalı olduğı görülmüştür. Bitkinin tadılmasıyla mide bulantısı ve kusmanın dineceğı, suyunun içilmesiyle midenin kuvvetleneceğı bildirilmiştir. Baş ağrılarını dindiren gül suyunun, beynin çalışmasını etkileyen, algılama kabiliyetini kuvvetlendiren etkisi vardır. Buharının göz hastalıklarına iyi geldiğı belirtilmiştir. Hoş çiçeklerinin ruha hitap etmesi nedeniyle akıl hastalıkları tedavisinde de kullanılmıştır.” (Çetinkaya Karafakı, Karafakı 2013: 11).

Madak şiirinde en sık kullanılan çiçek olan gül bazen aşkı, sevgiyi sembolize etmektedir. “Annemle İlgili Şeyler” şiirinde bir çocuğun, anne baba arasında olmasını hayal ettiğı “muhabbet” in parçası olarak tasavvur edilmiştir:

“Yaşasaydın, hayatının ortasına

Güller yağın bir adam olsun isterdim babam.” (GK:18)

“Kurabiye” isimli şiirde gül, ortamdaki kasveti dağıtmak istediğinde kullandığı bir güzellik unsurudur. Gül, Ayla Abla’nın hüznünü dağıtma çabasıyla, kadın sohbetlerini güzelleştirmek adına yakaya takılan bir çiçektir. Diğer taraftan “yakaya gül takmak” yeni tanışacak iki kişinin ilk bulaşmalarında kullandıkları çiçeklerden biridir. Gül bu iki insanın birbirlerini tanımak için kullandıkları bir remizdir. Belki de Ayla Abla konuşup, içindekileri anlatırsa gerçekten tanışmış olacaklardır. Zaten şair yakasına taktığı gülle gerçek bir buluşmaya ve tanışmaya (!) hazırdır:

“Anlatacaklarını en rüküş kalbinle  
Anlat Ayla Abla  
Ben de göğsüme kırmızı bir gül takarım.  
Kaç zamandan beri saate bakıp bakıp  
saçlarını tarıyorsun.” (26:GK)

Şehirli birey için kalabalık sokaklarda, caddelerde, meydanlarda sıkça rastlanılan sokak satıcıları Madak şiirlerinde yerini almıştır. Gül bitkisi, “Yüzüm Güvercinlere Emanet” şiirinde sokak satıcılarının sözleri ile klişe bir hatırlatmaya kapı aralamaktadır:

“Tartıl be abla! derlerdi  
Karıncı gibi ince belli çocuklar  
Güvercinlere yem at,  
Sevgiline bir gül hediye et” (GK:30)

Yine aynı şiirin ilerleyen mısralarında “gül” ün dikenini ile şairin dikenini yer değiştirir. Öznenin eline gül batmaz, özne güle dokunduğu zaman yalnızlığı bir diken gibi güle batar:

“Bir gül uzatırdı çocuklardan biri  
Ellerimden güle yalnızlık batardı  
İçti bulanırdı yalnızlığımın  
Kusardı serseriliğini en görkemli meydana” (GK:30)

“Enkaz Kaldırma Çalışmaları” nda “gül” rengi ile yanık izine benzetilmiştir. Bu yolla özne, acılarını, hatıralarını “yanık izi- gül” beraberliği ile sembolleştirir. Özne bu hatıraları “gül diye okşamak” yolunu seçmiştir:

“Bir tezgâhtar parçasıyım ben  
Üç kuruşluk acıya müdahale edemem  
Kanatlarımda sigara yanıkları  
Gül diye okşadım onu yıllarca” (GK:36)

Şiirin öznesi bu defa da kalabalıklar içindeki yalnızlığı ve sevgi yoksunluğunu anlamlandırmak için “elinde gül tutan adam” figürünü kullanmıştır. “Enkaz Kaldırma Çalışmaları” ndaki “elinde gül tutan adam” katmanlı yapıyı işaret ediyor olmalıdır. Bahsi geçen formdaki adamı salt sevgili olarak düşünmek doğru olmayabilir. Bu figür daha önce “Annemle İlgili Şeyler” şiirindeki “mekânın ortasına gül yığan baba” figürüyle görülmüştü. Buradaki elinde gül tutan adam figürü ile ortalığa güller yığan adam figürü birleştirilebilir. Bu figür sevgi dolu bir erkek özlemidir. “Gül” de sevgi sembolü olarak tasavvur edilmiştir. Elinde gül tutan bir adamın olmayışı, ortalığa gül yığan bir adamın olmayışı sevgi yoksunluğunun göstergesi olarak okunabilir:

“Gül tutan bir adam aradım yıllarca  
Rakamlar büyür, şehir küçülürdü.  
Vazgeçtim, vazgeçtim sonra” (GK:36)

“Çiçekli Şiiler Yazmak İstiyorum” da gül özne için bazen birbiri ile konuşmayan iki sevgiliyi ifade eder:

“Bir gül bir güle derdi ki görse...  
Yalan söylüyorum  
Güller bu sıra hiç konuşmuyor bayım.” (AA: 50)

“Kalbimin En Doğusunda” gül “çingene-kırmızı-gül- kırmızı zaman- kız- oğlan” birliğinde aşk sembolü olarak yerleşiktir:

“Bilirdim çiçek satan çingene kızlarını  
Onlar bütün şimdileri, bütün zamanlara  
Bir gül parasına satardı.  
Oğlan kıza bir gül alsa  
Bilirdim odur en kırmızı zaman” (AA:40)

Gül, “Karıncı Kumu” nda yine sevgi yoksunluğunu ve mutluluk hissini yakalama gayesinin nesnesi konumundadır:

“Yine gülsen, gülüversen  
Ben böyle saymazdım çarşafımdaki kırmızı gülleri o zaman” (AA:63)

“Paragraf Başı” şiirinde gülle şairlerin çok sık kullandığı ancak öznenin henüz bıkmadığı bir sembol ve sevgilinin hatırası olarak karşılaşılır. “Ba’su ba’del mevt” öldükten sonra dirilişe inanma İslam inancındaki bir iman esasıdır. Bu inanış olarak şiir içinde konumlandırılmıştır. Burada “ahiret hayatı- özlem- gül” anne özlemi ve anneye kavuşma umudu olarak yorumlanabilir. Ancak yorum hiçbir zaman şairin demek istediği şeyin kesin yansıması olamaz, bu ayrımı unutulmamalıdır:

“Belki sen yoktun orda Güller vardı.  
Ben bir şair olarak güllerden bıkmamıştım daha,  
Ba'su ba'del mevt  
Hayata daha çok vardı  
Beni anla.” (AA:72)

Madak, şiirinde “gül” bazen de “şiir” demektir. Öyle ki “Kafayı yemek” deyimini kullanan şaire göre kafasının yarısı yenmiştir, oradan da güller( şiirler) bitmiştir. Kafası yenmiş bir eşkıya olarak orada biten karanlık şiirlerini yani ganimetlerini saklayabileceği başka bir yerden de yoksundur. Buradaki “kafayı yemek” eyleminin faili ve mef’ulü yine şairin kendisidir. “Çatlaklar Arasında” da “şiir-gül” eşleşmesi şu şekildedir:

“Yarısı yenmiş kafamın ucundan biten güllere baktı.  
Güllerin renklerini de kafamın yarısıyla bir yemiştım.

Gülobur bir harami gibi, gül yaprağından harmanilerimle  
Kafa yiyen bir eşkıya olarak  
Saklayacak bir yerim yoktu ganimetlerimi  
Karanlık şiirlerden başka” (PM:46)

Aynı şiirin devamında şair “şiir- gül” eşleştirmesini devam ettirir. Ganimetleri olan gülleri (şiirleri) koparıp atar, diğerleri(!) de kapışırlar. Fakat gül ile ilgili diğer nokta şairin şiirin bu kısmında “gül” kelimesinin eş seslilik özelini kullanarak estetik bir tını oluşturmasıdır:

Gül (çiçek) / Gül(mek- fiil) ikilisinin birlikte kullanımı divan edebiyatında ve halk edebiyatında çok kullanılan “cinas” sanatı ile yapılmış bir söz oyununa dönüştürülmüştür:

“Yarısı yenmiş aklımdan biten gülleri koparıp onlara attım.  
Onlar şiir, şiir diye koşup kapıştılar  
Bence şiir değilirdi bile, benim bir şiirim hiç olmamıştı  
Onlar güldüler bir kere, güldüler bin kere güldüler” (PM:47)

Şairin sık kullandığı “gül”, bir metro seyahati sırasında çalan şarkının içinde görülmektedir. “Karşılıksız Hayat” şiirindeki gül metinlerarasılık özelliği taşımaktadır: "Gül ağacı değilim" çalarken hafiften metroda” (PM:51)

Madak’ın şiirlerinde gerçek yaşam ve kurmaca birbirinden beslenerek ilerler. Tam olarak gerçeklikten kopmayan özne, hayal dünyasından ve anılardan sıkça malzeme edinir ve şiire yerleştirir. Bunlardan biri de metinlerarasılık bazında şiire dâhil olmuş “Gül ağacı değilim” şarkısıdır. Şarkının öznedeki etkisi ya da varsa anı değeri yerine ismindeki “gül ağacı” motifi önemslenmiştir. Bu sebeple bitki başlığı altında düşünülebileceği için çalışmanın bu bölümünde tutulması uygundur. “Şairin anlam evreni dökümü” içinde buradaki gül motifinde hareketle, derinlikli bir anlam tespitine gitmek aşırı yorum sayılacağı için gereksiz görülmüştür.

Madak’ın şiirlerinde çiçekler ve çiçeklerle ilgili kullanımlar çok sık görülmektedir. Bunların gül dışında olanları sayfa numaraları ve sembolik anlamları ile aşağıdaki gibidir:

**Tablo 1.5. Şiirde Geçen Diğer Çiçekler ve Çağrışımları**

Şiirde Geçen Diğer Çiçekler ve Sembolik Kullanımlar	Kitap ve sayfa	Çağrışım
akşam sefaları	(GK:52)	yalnızlık hissi
begonya	(AA:59)	unutma-hüzün
beyaz çiçekler	(AA:69)	mutluluk
çan çiçeği	(GK:30)	kalp-gönül
çiçek	(AA:53)	avuca çizilen motif
çiçek	(AA:64)	umut
çiçek	(AA:67)	güzellik-iyilik
çiçekli düğün davetiyesi	(AA:59)	hayattan beklentiler
çiçekler	(PM:95)	sevgilideki güzellikler
çiçekli şiirler	(GK:49)	kaçış
çiçekli masa örtüsü	(GK:44)	kaçış-gerçeği örtme
çiçekli perdeler	(GK:48)	kaçış gerçeği-örtme
dağ lalesi	(GK:16)	hüzün
dağ lalesi	(GK:33)	hüzün
horoz ibikleri	(AA:61)	hayatın zorluklarına karşı direnç
lale sesi	(PM:95)	sevgilinin mutluluk veren sesi
leylak	(AA:41)	bahar
mor çiçekler	(GK:24)	mutluluk
nergis	(GK:21)	mutluluk
nergis	(AA:31)	masumiyet
nergis	(GK:65)	mutluluk
sardunya	(GK:47)	hüzün
sardunya	(GK:58)	sıcak yuva
yasemin	(AA:49)	aşk
yumuşak çiçek	(AA:70)	parmak kız masalı
zambak	(GK:13)	kaçış-çocukluk

Çiçeklerin genel anlamda şair için pozitif duygu değeri taşıdığı görülmektedir. Bu yönleriyle çiçeklerin ve çiçeklerle ilgili kullanımların en çok *Grapon Kâğıtları* ve *Ah'lar Ağacı* kitaplarındaki şiirlerde kullanıldığı da anlaşılmıştır. Şairin üç kitabı arasında en hacimli kitabı Pulbiber Mahallesi'dir. Diğer kitaplardaki şiirlerin çiçek sembolizasyonu sıklığına bakıldığında bu kadar az çiçek sembolü kullanılması da öznenin sonraki şiirlerinde mutluluk özlemi, anılar, kaçış gibi kavramları ötelediği ya da bunları ifade ederken başka semboller kullandığı yönünde değerlendirilebilir. Diğer taraftan "lale sesi" kinestezi olarak da bilinen, bir duygu kayması örneği olarak bilinmektedir. Lalede ses duymak, görme duygusu ile beraber işitme duygusunu harekete geçiren değişmeceli bir algılamayı düşündürmektedir. Kimilerine göre psikolojik bir anormallik kimilerine göre ise bir yetenek olan bu özellik, şairlerin



elini güçlendiren bir tekniğe dönüşmektedir. Madak bunu sık sık kullanmaktadır. “Lale sesi” ifadesi de bunun bir örneğidir.

Şiirin öznesi anlatmak istediklerini mecaz kullanarak görünür hale getirme durumundadır. Bu yolla soyut kavramlar somutlaştırılmış olacaktır. Bütün bunlara ulaşabilmek adına öncelikle tüm inceleme bölümlerinde olduğu gibi malzeme ayrıştırılmış, gruplara ayrılan malzemedeki ortak özelliklerin sentezlenmesi sonucu katmanlı yapı deşifre edilmiştir: Buna göre şair için çiçekler sıklıkla mutluluk hissinin ve anıların uzantılarıdır. Yine çiçekler aynı zamanda zihinsel kaçış alanı olarak pozitif bir değere sahiptir. Çiçekler duyguların ve düşüncelerin ifade edilişi esansında sıklıkla kullanılmış anlam parçacıkları olarak, genel söyleme hizmet etmektedir.

Bir diğer önemli nokta da yiyecek olarak ele alınmış bitkilerdir. Mutfağa ve yemek pişirmeye dair bağlamlar içinde sebzeler dikkat çekmektedir. Madak’a göre daima “kutu bebeği” gibi görünen, her zaman süslü, güzel kokan, güzel sözler söyleyen idealize edilmiş bir kadın formu eril söylemin varlığına işaret etmektedir. Şairin bu algıya karşı ürettiği kadın daha rafinedir. Bu kadın hayatın içindedir, patates ve karnabahar da kızartır, patlıcan da soyar, güneşte nane de kurutur. Son derece şeffaf söylemlerin bolca okunduğu Madak şiirlerindeki bu özne daha gerçektir, daha hayatın içindedir. Bunları ifade ederken zaman zaman mutfağı ve dolayısı ile yemek pişirme eylemini kullanmıştır. Sebzeler de bu kompozisyonun birer parçası olarak şiirlerdeki yerini almışlardır.

Şiirde meyveler, sebzeler, tarçın, nane ıhlamur gibi çiçekli, meyveli veya meyvesiz bitki türleri içinde en çok öne çıkan motif ağaçtır. Ağaç mitolojik ve kozmik yönü ile farklı simgelerle şiirdeki yerini almıştır. Diğer taraftan ağaç, dallarındaki meyveler ve dallarına kurulan salıncaklar ile çocukluk ve çocukluk yıllarının yansımaları ile görülmektedir. Çiçekler içinde kullanım sıklığı ve türleri ile gül öne çıkmaktadır. Gül ise bu çalışmada acı, özlem, şiir ve metinlerarasılık unsuru olarak ayrıştırılmıştır. İlgili bölümlerde örnekleri ve sembolik kullanımları açıklanan gül dışında pek çok çiçek de şiirin anlam destekleyicisi ve mecaz unsuru konumundadır. İncelenen tüm başlıklarda da görüldüğü üzere bitkiler şairin anlam evrenindeki yapıda önemli bir yer teşkil etmektedir. Genel olarak gerçeklik algısı içinde formlara sahip bu bitkilerin, kaçış, sosyal kıyaslama, geçmişe duyulan özlem, çocuksu mutluluk,

ferahlama unsuru şeklinde izleri görülmektedir. Bununla birlikte bu bitkilerin, kız kardeşi Işıl ve anneye ilgili olduğunda “buruk mutluluk” ya da doğrudan “acı” görüngüleri kılığına büründüğü de tespit edilmiştir.

Sonuç olarak bitkilerle ilgili kelimeler, doğrudan ya da gizil anlamları ile Madak şiirinde çokça kullanılmıştır. Şairin zihin haritasında zengin bir bitki varlığı dikkat çekmektedir. Bu bitkiler hoş kokuları, renkleri, işlevleriyle kolektif bilinç yansımaları ile hem ampirik (deneysel) okuyucunun çıkarımlar yapabileceği hem de katmanlı okumalarla edinim sahibi olunabilecek anlamlara sahiptirler.

### **1.6. Şiir Âleminde Madde Âlemine Açılan Dört Kapı: “Anasır-ı Erbaa”**

İnsanlık tarihi boyunca âdemoğlunun kafasındaki en temel problemlerden biri varlık ve buna bağlı olarak var oluş problemi. Felsefi görüşlerin temelinde de bu arayış vardır. Yapılan çalışmaların bilimsel çalışmaların çoğunda evrenin ve içindeki her şeyin sırlarını çözme gayesi vardır. Tek tanrılı ya da çok tanrılı inançlar ve mitolojik anlatımlar insanın nereden geldiğini sorgular. Bu inanışlarda insanın neden yeryüzünde olduğundan bahsedilir. Ölümden sonra dirilmeye inanmak da insanların asıl yurtlarına dönecekleri fikrini yansıtır. Yani yaratılışla, var oluşla ilgili her şey insanoğlunun dikkatini çekmiştir. Bunlarla ilgili ortaya atılan tezler, yazılan kitaplar, yapılan tartışmalar insanların çoğu tarafından cazip birer cevap anahtarları halindedirler. Dini inanışlar, efsaneler, metafizik bilgiler, yaratılışı yani var oluşu bilme isteği, gerçek hayatın da bir parçasıdır.

Erba dört rakamının Arapça söylenişidir. Altunay’ın dört ile ilgili ifadeleri önemlidir: Dört mevsim, dört halife, dört büyük melek, dört kitap, dört İncil, haçın dört kolu gibi ifadeler dini inanışlarda dört sayısının bazı kullanımlarıdır. Anadolu’da da dört başı mahmur olmak- dört köşe olmak- dört dörtlük olmak- dört ayağı üstüne düşmek- dört elle sarılmak gibi deyimler de dört sayısının sık kullanılması ve genellikle olumlu algısı ile ilgilidir. (Altunay,2015:98). Ayrıca istisna da olsa “dört” sayısının özellikle Çin ve Japonya’da telaffuz edilirken “ölüm” kelimesini çağrıştırdığı için kötü bir yeri vardır. Şengönül ve Hazar’ın sayı adları ile ilgili çalışmasında dört sayısı ile şu bilgi de dikkat çekicidir : “Bu nedenle de bazı üreticiler, özellikle Uzakdoğu ülkeleri ile ticaret yapanlar ürünlerini kodlarken 4’ü kullanmamaya özen gösterirler.” (Hazar-Şengönül,2012:146). Fakat yine de genel bakış dört sayısının insanlık hafızasındaki yerinin pozitif olduğu yönündedir.

Anasır-ı erbadaki “dört unsur”: Ateş, hava, su, toprak olarak ifade edilmiştir. (Parlatır ve Gözaydın,1998:88) Dört sayısı ile terki olmuştur ve anasır-ı erba ile yakın anlam içeren başka söylemler de mevcuttur. Bunlar da yine insanın ve dünyanın varlığı ile ilişkili temel sembol sayılabilecek halleriyle çeşitli kaynaklarda yer alırlar. “Dört unsur teorisinin yanı sıra, ahlât- erbaa, “dem, balgam, safra, sevda”yı; cihât-ı erbaa, “doğu, batı, kuzey, güney”i; etrâf-ı erbaa, “sağ, sol, ön, arka”yı; füsûl-i erbaa, “ilkbahar, yaz, sonbahar, kış”ı ifade etmektedir.” (Devellioğlu,2008) Görüldüğü üzere varlıkla ilgili temel yapı taşlarının yolları, dört rakamı ile dört unsur ile sıkça kesişmektedir. Çeşitli disiplinlerde yaratılış ile ilgili bahsi geçen dört unsur meselesinde yaratılışın madde ve zamanın aynı anda yaratıldığı görüşü de kaynaklarda geçmektedir. “Modern bilime göre, ‘önce’yi yaratan varlığın hem maddeyi hem de zamanı yaratmış olması olasıdır.” (Yonar,2015:21) Madde ve zaman yaratılış için iki temeli oluştururken bu madde nedir? Yaşamı sembolize eden bu maddeler doğu ve Batı kültüründe yıllarca üzerinde çalışılmış halen araştırmalara konu olan unsurlardır.

“İslam felsefesine antik Yunan’dan intikal eden anasır-ı erbaa teorisi, Müslüman filozofların neredeyse tamamının felsefi sisteminde yer almıştır. XVIII. yüzyıl Osmanlı âlimlerinden Erzurumlu İbrahim Hakkı da, ansiklopedik nitelikteki Marifetname adlı eserinde, kâinatın var oluş konusunu işlerken anasır-ı erbaa görüşüne yer vermektedir. İbrahim Hakkı, kâinatın ortaya çıkışı konusunda meşşai filozofların, özellikle de İbn Sina’nın felsefi modelini takip eder. Ona göre Allah’tan sudûr ederek ortaya çıkan kâinat, ay altı ve ay üstü âlemi olarak ikiye ayrılır. On akıl ve felekler, ay üstü âlemine ait ulvi (semavi) varlıklar iken ateş, hava, su ve topraktan oluşan dört unsur, ay altı âlemine ait süfli (aşağı) cisimlerdenidir. Dört unsur, dünyadaki varlıkların yapıtaşlarıdır. Bu unsurlardan ay üstü âlemdeki varlıkların etkisiyle sırayla madenler, bitkiler, hayvanlar ve insanlar ortaya çıkmıştır.” (Karataş,2014:102-104).

Toplumsal hayatın gereklerinden biri de yazılı ve yazısız kurallarla düzenin sağlanmasıdır. Bahsi geçen intizam içinde kanunlar, bireylerin soy ile ilgili bilgilerini ve kişilerin özel alanına ait bu belgeleri güvence altına almaya çalışmaktadır. Hukuk terimi olan “soy bağı” da bu konu ile alakalıdır. “Soy bağına ilişkin davalar, kişilerin son derece özel alanlarına ilişkindir.” (Demirbaş,2018:3). “Özel alan” tanımı bireyler için son derece önemli ve mahrem bir daireyi işaret etmektedir. Bahsi geçen “insanın köklerini ve nereden geldiğini merak etmesi” konuları, yazın dünyasında da işlenmektedir. Kısacası, insanın kökleri, nereden geldiği, bundan önce nerede

olduğu ve yaşamdan sonra nereye gideceği hem kurmaca metinlerde hem de gerçekçi metinlerde sık sık görülebilmektedir. Hikâyelerde, romanlarda doğrudan ya da dolaylı konu olan soy bağı meselesi, antropolojik ve psikolojik arka planı ile fenomenolojik kapılar aralamaktadır. Bu kapılardan biri de “anasır- 1 erba” yani dört unsur olarak bilinmektedir. “Kendi varlığını tabiatın varlığından ayırmayan, her türlü ihtiyacının karşılığını doğada arayan insanoğlu, öze ve cevhere dair soruları “dört element” etrafında cevaplamaya çalışmıştır.” (Çelik,2019:312). “Anasır” Türk Dil Kurumu Sözlüğünde “unsurun çokluk biçimi, unsurlar, öğeler” olarak tanımlanmış Arapça bir kelimedir. (Parlatır-Gözaydın,1998:87). Yine “anasır” Parlatır’ın Osmanlı Türkçesi Sözlüğünde “unsurlar” olarak açıklanmıştır. (Parlatır, 2012:107).

Didem Madak da bireyi, toplumu ve yaşamı sorgulayan bir şairidir. Dizelerinde de doğal olarak “anasır-1 erba” ile karşılaşılır. Elinizdeki çalışma şairin anlam evreni üzerinedir. Dolayısıyla ile şairin anlam evreninde dört unsuru doğru anlamlandırabilmek de çalışmanın gereklerindedir. Şairin anlam evrenindeki düzeyini iyi okuyabilmek adına önce dört unsur olan ateş, hava, su, toprak ve bunlarla yakın ilgisi olan kelimeler aşağıdaki tablolarda gösterilecektir. Nicelik ve nitelik bazında oluşturulan bu tablolar yine üç şiir kitabının kronolojik sırasına göre verilecektir. Fakat sembolik kullanımlarla ilgili diğer bölümlerden farklı olarak, önce her kitap kendi içinde tek tek, sonra da “tüm şiirlerde anasır-1 erbaa” olmak üzere bütün olarak değerlendirilecektir. Bu yolla şiirlerle beraber şairin anlam evrenindeki bazı farklılıklar incelenmiş olacaktır. Kronolojik olarak dört unsurun sembolik kullanımlar şair için değişmiş mi, değişmiş ise ne kadar ve ne şekilde değişmiş incelenmiş olacaktır. Böylece şiirin durağan bir şiir mi hareketli bir şiir mi olduğu daha iyi anlaşılacaktır. Sonuç olarak anlamsal iletilerin varlığı daha derin incelenmiş olacaktır.

Grapon Kağıtları’ndaki anasır-1 erba sembolleri ve kullanım sıklıkları aşağıdaki gibidir.

**Tablo 1.6. Anasır-ı Erba “Grapon Kağıtları”**

<b>ATEŞ</b>	Ateş (4), çitirdamak, sigara, izmarit, yakmak, pembeleşmek, pişirmek, cızırtı, yanmamak, mum, şamdan, soba, tüketmek, talaş, kızartmak, yangın merdiveni.  (Toplam 20 ateş ya da ateşle ilgili sembol.)
<b>HAVA</b>	üfleme, yelken, uçuşmak, rüzgâr.  (Toplam 4 hava ya da hava ile ilgili sembol.)
<b>SU</b>	Su (3), çiy (2), yüzmek, ağlamak, sular altında kalmak, akmak, ıslamak, ıslanmak, ıslaklık, Burdur Gölü, deniz (4), nem, bulut (2), rutubet, nemli sigara, kar (4), yağmur (13), yaz yağmuru, yağmurluk (2), yelken, gözyaşı, pis su (2), çay (3), kahve.  (Toplam 68 su ve suyla ilgili sembol.)
<b>TOPRAK</b>	Toprak, toz.  (Toplam 2 adet toprak veya toprakla ilgili sembol.)

*Ah'lar Ağacı*'ndaki Anasır-ı Erba sembolleri ve sıklıkları aşağıdaki gibidir:

**Tablo 1.7. Anasır-ı Erba “Ahlar Ağacı”**

<b>ATEŞ</b>	Ateş (3), sıcak (3), pişirmek (3), tütürmek, yakmak (2), yakacak, sigara (2), kül, kızartmak, kızarmak, ısıtmak (3), çitirdamak, sıcacık, kıvılcım, alev, ısınıp patlamak.  (Toplam 27 adet ateş ya da ateşle ilgili sembol bulunmaktadır.)
<b>HAVA</b>	rüzgar, esmek, rüzgar gülü, fırtına, havalanmak, balon, üfleme, hava (2), uçmak (3).  (Toplam 11 hava veya havayla ilgili sembol bulunmaktadır.)
<b>SU</b>	yağmur (7), çamur, göl, buğulanmak, su (5), çorba, gemi, liman, gözyaşı (4), çile damlamak, yıkamak, ıslak, sular altında kalmak, okyanus, deniz, sandal, ağlamak (3), gözden damlamak, şemsiye, kar (2), karanlık su, çay, vapor, balina, çiğ, havuz.  (Toplam 42 su ya da su ile ilgili sembol.)
<b>TOPRAK</b>	Çamur (2), toprak (3).  (Toplam 5 adet toprak ve ya toprakla ilgili sembol bulunmaktadır.)

*Pulbiber Mahallesi*'ndeki Anasır-ı erba sembolleri ve sıklıkları aşağıdaki gibidir:

**Tablo 1.8. Anasır-ı Erba “Pulbiber Mahallesi”**

<b>ATEŞ</b>	Ateş (4), ateş püskürmek (2), alev, yanmak (2), sigara yanığı, ateş etmek (2), isli bina, bomba patlamak (2), tavada kızartmak, yanıp sönmek (2), soba, çıra, yanardağ (6), lav (2), kıvılcım (2), yangın (3), saçma, ateşli silah, yanık kablo, yanmak, yakmak, kül, el bombası, bomba, sıcak, şamdan, erimek, alevlenmek, çakmaktaşı, sigara (4), kül tablası, cızırdamak, canı yanmak, yangın (2), yangın kovası (2), yanmak sönmek (2).  (Toplam 59 ateş ya da ateşle ilgili sembol.)
<b>HAVA</b>	Uçmak (4), uçuşmak (2), hava (3), havalanmak, havada süzülme, havaya saçılmak, rüzgâr (2), dalgalanmak, soluk almak, üfleme, ruh üfleme, paraşüt.  (Toplam 19 hava ya da hava ile ilgili sembol.)
<b>SU</b>	buz, buz parçası, buzdan anahtar, salata suyu, kar (9), dere, deniz, göl, su (5), susuzluk, ütü suyu, kara su, tuzlu su, sirkeli su, bulut, rutubet, havuz, gözyaşı, taşmak, ıslanmak, sulamak, taşmak, ağlamak (7), ağlamamak (2), yüzmek, şemsiye, yağmur (6), şarap (4), çay (2), kahve (4) “mavisin sakinsin”(2).  (Toplam 63 su ya da su ile ilgili sembol.)
<b>TOPRAK</b>	toprak, bahçe, kum, çamur, toz, “yüzüm sürüldü, kökleri dışardaydı, humus kokardı.”  (Toplam 6 toprak ya da toprakla ilgili sembol.)

Su, düzenli yağışlar ya da nehir taşkınları toprağın verimliliği açısından son derece önemlidir. Kıyılarda yaşayanlar hayatta kalmak için denize bağımlıydı, dolayısıyla örnekteki gibi, Akdeniz kültürlerinde görülen stilize dalga temsilleri verimliliği ifade ediyordu.” (Gibson, 2012: 11). Buradan da anlaşılacağı üzere “su” verimlilik demektir. Yaşamı temsil eden su, hayatta kalma refleksinin tetikleyicisidir. Dört unsur felsefe görüşleri içinde aynı öneme sahip değildir. Su diğer üç elemente göre daha çok hayatîyet arz eder. *Su* arkhedir, yaşamın başlangıcıdır. Tüm medeniyetler su kenarlarında kurularak başlarlar, oradan yayılırlar. Su o kadar hayatî bir yere sahiptir ki, insan bir süre aç yaşayabilir ancak susuz yaşama süresi çok daha azdır. Su tüm insanlar için yaşamsaldır: “Suyun birçok dinde önemli fonksiyonları bulunmakta, şu ya da bu şekilde ibadette kullanılmakta ve kutsanmaktadır. Yunan

düşüncesinde yer ve göğün sudan yaratıldığına, Hint düşüncesinde suyun bütün varlıkların kaynağı olduğuna inanılmaktadır. Diğer bazı kültürler ise suyu tanrı olarak kabul etmeye kadar ileri gitmektedirler. Sabiiler su ile olan yakınlıkları sebebiyle nehir kenarlarında yaşamakta, Yahudiler su ile irtibatlı birçok sembole yer vermekte, Hıristiyanlar su ile vaftiz olmakta, Müslümanlar ise suyu abdest, gusül vb. dini uygulamalarda kullanmaktadırlar. Bütün bunlar suyun dinler ve toplumlar açısından ne kadar önemli olduğunu göstermektedir.” (Erbaş, 2004). Bazı filozoflar anasır- 1 erbaa içinden biri olan suyu bir adım önde görür. Çünkü o “arke” yani ilk element, yaratılışın yapısal sebebi, yapı taşıdır. Buna göre Thales suyu arke olarak açıklamıştır. “Ruh-beden görüngüsünü başka bir görüngü karşılaştıralım; Bir Anadolu filozofu olan Thales, suyun insan hayatı ile organik alandaki önemini gördü ve suyu arche olarak nitelendirdi. Çünkü suyun hayat için, yeryüzündeki denge İlkesi bakımından bideterminasyon gücü vardır. Suyun kendisi anorganik bir cisimdir; su, naif bir bakış için, tıpkı insan gibi bir “birlik” gösteren bir bütündür.” Buradan da suyun “denge” yi sembolize ettiğini anlamak mümkündür.

Kitapta “Ay Işıl’a Sığışmıştı” şiirinde “su” çiy olmuştur. Birbirine bakıp gülümseyen kardeşlerin hatırası şairin kalbinde hüznün oluşturmuş olmalıdır. O da gözyaşı olup, bir zambağın içine düşen çiğ damlasına dönüşmüştür:

“Sonra iki çocuk birbirine gülümser, sonra  
Zambağın içine bir çiy tanesi düşer.” (GK:13)

Şimdi burada “gülümseme ve çiy” bağlantısını sorgulamak gerekir. Bir çiy tanesi gözyaşı gibi okunabilir. Berrin Yanıkkaya’nın *Hüznün Mizahını Yapmak: Kadın Olmayı Kucaklamak* isimli yazısında Sanders’ten yaptığı alıntıyı düşünmek gerekir. Sanders’a göre gülmek son derece güçlü ve sınırdaki bir insan eylemidir ve bu iki eylem, antik dünyada şu andakinden daha yakın duygulardır. İkisi de mutluluk ve acı ile de yakındır. Gülmekten gözlerden yaş gelmesi, sinir gülmeleri, kahkahaların sonunda ağlamaya başlamak, çok güldük de ağlayacağız gibi ifadeler bununla ilgilidir (Zelyüt, 2015: 304). Ruh ve su fenomenolojisi içinde suyun ferahlatıcı, özgürlük hissi veren özelliği söz konusudur. Büyük gemiler büyük su kütlelerinde yüzebilir:

“Büyük gemiler yüzmüştü ruhumuzda” (GK:14)

Ruhlarında büyük gemilerin yüzebilmesi, ruh-deniz mecazıdır. Gemi değil gemiler diye çokluk ifadesi kullanımı, büyük kelimesi, ruhlarının çok büyük bir deniz gibi hissetmeleri, özgürlük ve rahatlama hissinin şiirsel anlatımıdır. “Cevşen’ül Kebir” de ise su tam tersine ıslaklık, soğukluk ve kısıtlama sembolüdür:

“Bu rutubetli mektup selamlarla doludur.

Hüznümü assam kururdu ütü masasına.

Ama çoraplarım kurumayacak sabaha.” (GK:32)

Çamaşırın kurumaması onun kullanılamayacağından bahseden özne, kısıtlı bir vaziyeti ve bunun getirdiği mutsuzluğu dile getirmektedir. Buradan da anlaşılacağı üzere su tek boyutu ile ele alınamayacak “fenomenolojik” bir kelimedir. Su her zaman pozitif manalı olamaz. Suyun hayatî olması suyun insanı boğabileceğini, ölümün de sebebi olabileceği gerçeğini değiştirmez. Negatif bağlamda verilen bu örnek en uç örneklerden biridir. Ancak suyun her zaman yaşamsal olması beklenmemektedir. Diğer taraftan mektuplardaki rutubet, mektupta yazılanların üzüntülü konular olduğunu işaret etmektedir. Su ile ilgili başka bir kullanım da şöyledir:

“Çocuk oldum bir daha, ağladım.

Kaç şiir, kaç kere sular altında kaldı.” (GK:44)

“Su altında kalma” yaşamsal döngüyü durduran bir tabiat olayıdır. Bu bir felaket tablosudur. Mesele derin bir acıya, üzüntüye bağlı olmalıdır. “Ağlamak- sular altında kalmak” bu tabloyu tamamlar. Bu noktada Klasik Türk edebiyatındaki mübalağa sanatına benzer bir kullanım akıllara gelmektedir: “Sözün etkisini artırmak amacıyla ve çoğu kez heyecan sebebiyle bir durumun, olayın ya da varlığın, olduğundan büyük ya da küçük gösterilmesi, abartılmasıdır. Sözlük anlamı aşırı gitme, aşırıya vardırma demek olan mübalağanın sanat değeri taşıması için nükteli ve zarif olması gerekir.” (İsen, 2011: 287) Bahsi geçen ağlama eylemi ile” şiirlerin sular altında kalması”, şairin mübalağa sanatını ustalıkla kullandığını göstermektedir. Kendisi “O kadar çok ağladım ki, kaç şiir gözyaşlarımın altında kaldı” demek yerine, dizedeki ifadeleri kullanmıştır. Duygunun ve anlatılmak istenenin güçlü şekilde okuyucuya geçtiği bu sanat, Madak şiirlerinde modern bir tarzda sık sık kullanılmıştır.



Su “arkhe” dir, yaşamın ilk çıkış noktasıdır. Aşağıdaki dizlerde geçen “dağ lalelerini kâselere ıslamak” ifadesi, çimlendirme, çiçek bakma ve büyütme, gelişim yani “yaşam” demektir:

“Şubatta falan dağ laleleri çıkıyor ya  
Alıp ıslıyorum koca bir kâseye”. (GK:33)

Doğurganlık ve çoğalma yaşamla ilgilidir. “Çalığışu’nu Z Raporu” nda “yağmur” ve “doğurganlık” birlikte kullanılmıştır:

“Otobüs duraklarında yağmurlar bekliyor beni,  
Yağmurla beraberliğimden doğan.” (GK:61)

*Grapon Kâğıtları* “su” elementinin en sık geçtiği kitaptır. Şiirlerde geçen su ile ilgili tüm örnekler, bu bölümde verilmiştir. Bunları değerlendirmeye başlamadan önce Altunay’ın su ile ilgili bilgilendirmesine yer vermek faydalı olacaktır: “Su elementi ilk çağlardan itibaren insanları için en önemli, elementlerden biri olarak kabul edilmiştir. Hatta her şeyin sudan oluştuğunu söyleyen filozoflar olmuştur. Dünya’nın da büyük bir bölümünü kaplayan su insanın yapısındaki en önemli maddelerden biridir” (Altunay, 2015: 102-103).

Sonuç olarak Dünya’nın büyük bir kısmı su ile kaplıdır. İnsanın vücudu da büyük ölçüde sudan oluşmaktadır. Yüzünün suyu hürmetine olmak, su gibi aziz olmak, su koyuvermek, su yüzüne çıkmak, sular seller gibi ezberlemek su ile ilgili sık kullanılan Anadolu deyimlerdendir. Çabuk dönmesi istenilen kişinin ardından su dökmek, ölmek üzere olan kişinin dudaklarına pamukla su sürmek, fenalaşan kişiye hemen su verilmesi, abdest ile rahatlamak, duş ile ferahlamak gibi kültürel ve geleneksel eylemler suyun hayatımızdaki önemini anlatmak için basit örneklerdendir. Madak şiirlerinde de ateşten sonra en fazla kullanılan dört unsurdan biri “su ”dur. Bunların farklı boyutları suyun kültürel, psikolojik ve arketipsel (ilk örneklere özgü) yönleri ile ilgilidir. Su hayat verdiği gibi, öldürebilen; dengeleyici olduğu gibi de yıkıcı olabilen etkilere sahiptir. Su, Didem Madak’ın şiirlerinde de duruma ve duyguya uygun olarak çeşitli formlara girmiştir. Ampirik okuyucunun daha yüzeysel yakın okuyucunun ise katmanlı manalar çıkarabileceği, su şairin anlam evreninde hem durağan hem hareketli bir unsurdur. Aynı zamanda su, sık kullanılmış, öne

çıkan yerleşik haliyle diğer üç elmen gibi, Didem Madak şiirinin sembolik bağlamda zenginleşmesine hizmet etmiştir.

Diğer bir anasır-ı erba figürü de ateştir. “Ateş, doğası gereği aktif ve yukarı yükselen özü ile eril özellik göstermekte ve erillikle özdeşleşmektedir. Eski çağlarda ateş ile ilgili görevlerin erkek üzerinde olduğunu düşünebiliriz. Hatta arkeolojik buluntulara bakarak, erkek mezarlarında, ateş yakmaya yarayan eşyaların bulunmasını kanıt göstererek bu görüşümüzü kuvvetlendirebiliriz.” (Altunay,2015:101). Ateşin ilk şiirlerde daha az kullanılması eril sembolizmin baskın olmadığını gösterir. Su ise “dengeleyiciliği, dengeyi” yansıtır. Yaşamı sağlaması ile daha çok dişiliği temsil etmektedir denilebilir.

İnsan zihinsel anlamda zıtlıklar bütünüdür. Şefkat ve öfke, sevgi ve nefret, tembellik ve çalışkanlık gibi zıtlıklar insanda mevcuttur. Bu doğal bir birlikteliktir. Durum veya kişinin mizacına göre biri diğerinden önde ya da geride olabilir. Önemli olan dengedir. İnsanda da ateş, hava, su, toprak zaten mevcuttur. “Su ile ateş, birbirinin zıttıdır. Akıl ile nefis ilişkisi, su ile ateşin ilişkisine benzer. İkisi de birbirine düşmandır, birbirilerinin tedbirlerini dağıtırlar.” (Çelik:2019) Buradaki “tedbir dağıtımı” dengeden ve durumdan uzak bir zıtlıktır. Öfke (ateş) masum bir insana zarar vermek için harekete geçmişse yıkıcı, masumu korumak için harekete geçmişse yapıcıdır. Bağlam ve durum önemlidir. Madak’ın şiirlerinde ateş, yakmak, yanmak sık karşılaşılan semboller zinciri diziliminde görülebilmektedir. Semboller zinciri demek şöyle doğrudur: ateş ve ateşle ilgili simge ve imgeler art arda, aynı kompozisyon içerisinde yerleşiktir. Dizelerde ateş karşısında hem “etken” hem “edilgen” eylemler görülmektedir. Şu dizelerde ateş karşısında “etken” bir tavır vardır:

“Siyah saçlı bir mucizeydi sanki ay  
Ateşe atmıştık biz onu  
İnce ve beyaz bir kemik gibi” (GK:15)

Ayı bir kemik gibi ateşe atmak, doğrudan olmasa da büyü, büyüleyicilik ile ilgilidir (<https://www.turanhoca.com/kemik-buyusu/>, 2019). Madak’ın “efsun, bir mutfak cadısıym, cadılık” ifadeleri düşünülürse bu büyü bahsini reddetmek yanlış olur. Ayrıca ateşe bir şey atmak ateş karşısında etken bir davranıştır. Ondan korkma yerine

onun arındırıcı, yok edici, temizleyici veya değiştirici özelliklerine yakınlaşma söz konusudur. Madak şiirinde ateş çok farklı şekillerde imgeleştirilmiştir. Bu imgelemlerden biri ateş ve çocuk imgelemidir:

“Koşuşan iki ateş gibi konuşmuştuk.” (GK:14)

Ateş, anasır- 1 erba içinde yine kutsal arkelerden biridir. Mecusilikte ateşe tapma vardır. Tasavvufta od kıymetlidir, hamı olgunlaştırır, pişirir, oldurur. Diğer taraftan Pagan inanişı gibi inançlarda da ateş kutsallığı sembolize eder. “Ateşin, ısıtması, aydınlatması ve vahşi hayvanlardan koruması gibi özellikleri de onun kutsallaştırılmasına ve kùltlerin oluşmasına neden olmuştur.” (Altunay,2105:76) “Mutsuz’a Kim Bakacak” şiirindeki dua ediř, doğrudan tapma anlamına gelmez. Bunu ateşin gücü karşısındaki edilgenlik olarak okumak daha doğrudur. Dizelerdeki ateş de zaten hastalık esnasında vücut ısısının yükselmesidir:

“Dua ediyorum ateşe vazgeçsin diye beni yakmaktan bu gece” (GK:22)

“Ateş” Türk kùltüründeki ocak kùltü ile de ilişkilidir. “Ateş her zaman kolay elde edilemediği için, onu korumak ve beslemek de gerekiyordu. Bu nedenle ocaklar yapıldı. Böylece ateş kùltünün yanında, ocak kùltleri de var olmaya başladı.” (Altunay, 2015:77) Madak’ın ev içi deneyimleri daha çok kadın olması ile ilişkilendirilebilir. Ancak bunun arketipsel (ilk örneklere özgü) ve mitolojik alt yapısının varlığını da kabul etmek gerekmektedir. şairin anlam evrenine pişirmek, kızartmak, yakmak, pembeleşmek, cızırdamak, tırdamak gibi eylemler ve soba, talaş gibi ocakla ilgili, ateş ile semboller sık sık görùlmektedir. Ocakla ilgili bu kullanımları “ocak kùltleri” ile birleştirmek doğru olandır:

“Bazen gecenin ortasında yağda yumurta pişiriyorum.

Dünyanın en ıssız cızırtıları bunlar Işıl” (GK:33) (yağda yumurta- cızırtı)

“Ama siz sobada sucuklu yumurta pişirip yiyen

Yoksul bir aşkın güzelliğini bilir misiniz?” (GK:50) (soba- sucuklu yumurta)

“Yoksa şu sızıyı Sobası tüten evin şiirinde mi saklasam?”( GK:58) (soba)

Yukarıdaki kullanımlar “ocak kültü” ile ilişkilidir. Bir başka açıdan değerlendirmek gerekirse “Soba- yoksulluk – yumurta” kelimelerinin dize içinde beraber verilmesiyle zaten bir yoksulluk tablosu çizilmiştir. Buna rağmen sıcaklık ve evde yenilen öğün, sobanın tütmesi, “yuvayı” vurgulamaktadır. Türk kültüründe de kişilerin yaşadığı büyük felaketler için “ocağı sönmek” deyiminin kullanılır olması, var oluşun, yuvanın ev ve ailenin varlığının ortadan kalkması anlamında önemli ve birbiri ile bağlantılı görümlere ulaşılmasını sağlamaktadır.

“Ateş” Madak’ın dizlerinde hem etken hem edilgen yönüyle geçmektedir. Bu unsur, ilk şiirlerden itibaren daha çok arındırıcı ve ısıtıcı yönü ile kullanılırken Pulbiber Mahallesi kitabında özne için ateş “patlamak, bomba, ateşli silahlar, yanardağ, lav” gibi ifadelerle daha çok “güce” ve “yakıp- yıkan bir simgeye” dönüşmüştür. Bu, Madak’ın sürekli olarak bahsedilen dişi ya da dişil yönünü değil, eril bakışını yansıtır. Zira ateş erildir.

“Ateş, doğası gereği aktif ve yukarı yükselen özü ile eril özellik göstermektedir ve erillikle özdeşleştirilir. Eski çağlarda ateş ile ilgili görevlerin erkek üzerinde olduğunu düşünebiliriz. Hatta arkeolojik buluntulara bakarak, erkek mezarlarında, ateş yakmaya yarayan eşyaların bulunmasını kanıt göstererek bu görüşümüzü kuvvetlendirebiliriz.”(Altunay,2015:100) Görüldüğü üzere ateş ve özellikle patlama, yanardağ, ateşli silah, saçma gibi kullanımlar eril söylemden sayılabilir. Sivri, fişkırın, yükselen şeyler psikanalizde erilliği, erkekliği temsil etmektedir. Madak’ın rüyalarında yanması psikanalitik açıdan değerlendirildiğinde cinsellikle ilintilidir. “Psikiyatrinin dışında klinik psikanaliz, ateş rüyalarını uzun uzadıya irdeledi. En açık, en aydınlık, cinsel yorumu en güvenilir rüyalar bunlardır.” (Bachelard,1995:19) Şair kardeşine rüyasını anlatmış ve yormasını istemiştir. Bu rüya anlatımı ve rüya yorum sahnesinin örtük sembolü cinselliktir:

“Sanırım birileri beni yakacak diye tuttururdum sabahları.

Ateş iyidir derdin sen, başarıdır,  
Çok şeyler başaracaksın.” (AA:62)

“Ateş”, Madak için bazen kurtuluş çaresidir. Ahlar Ağacı’nda “Polyanna’ya Son Mektup” Şiirinde Nabokov’dan aldığı şu sözlerle başlar:

“Aşk mektupları elbette yakılmalı,  
geçmiş en soylu yakacaktır.” (AA:46)

Tüm bu “ateş(!)li” eylemlerin temelinde “değişim, değiştirme isteği” saklıdır. “Akan sudan daha az yeknesak ve daha az soyut olan, çalının içinde her gün bakılan yuvasındaki kuştan daha çabuk büyüyüp değişen ateş, zamanı değiştirmek, sarsmak, bütün hayatı sonuna, öbür dünyaya götürmek arzusunu telkin eder.” (1995:21). Zaten Madak şiirlerinde ölüme, ölümden sonraki hayata ait göndermeler çoktur. Ateş değişkendir ve ısıtandır.

Diğer yandan ateş, kül etme yönüyle de okunmalıdır.. Şiirlerinde de tüm bu formları kullanan şairin anlam evreninde ateş sadece ocak başında sobada bir şeyler pişiren emektar, evcil kadın silüetini yansıtmaz. Ateş Madak için erillik, güç, yeniden doğma sembolleri olarak da şekillenmiştir.

Simurg Efsanesindeki “küllerinden doğma” bir tür yeniden doğuş inancıdır. Özne yeniden doğabilmek, yenilenmek için yanmalı, yanarak yok olmalıdır. Kendi küllerinden doğma yani “yeniden doğma” inancına atıfta bulunan şair için ateş, bu defa da böyle bir göreve hizmet eder:

“Kalbimde söndürülmüş birkaç sigaradan kalan kül  
Yetmezdi yeniden doğmaya.” (AA:50)

“Hava” hareket unsurudur. Nesnelerin yerini değiştirebilir, bitkilerin döllenmesini sağlayarak hayati bir varlığa sahipken, şiddetlenip fırtınaya dönüşerek yaşamı durdurabilir. “Yaşamımızda hava elementini deneyimlediğimiz en önemli Doğa olayı, rüzgârdır.” (Altunay,21015:100) Hava hareketi, sembolize etmektedir. Hava “hareket” i işaret etmesinin yanı sıra “ruh üfleme” gibi anlamları ile sık sık “tanrısal” bir vurgu ile dile getirilmiştir. Şiirlerde “hava” yelkene üflenerek ya da üflenmeyerek “hareket” ettirme ya da eksikliğinde “durağanlık” işlevi ile görülür:

“Ben Işıl 'ın yelkenini üflememişim” (GK:14)

“Rüzgâr çanısın, rüzgârın diline dolanırsın” (GK:45)

Dizesinde ise “rüzgârın diline dolanmak” söyleminde görüldüğü üzere rüzgâr, kişileştirilen bir unsurdur ve hareket sağlayıcıdır.

Madak şiirlerinde kullanılan anasır-erba elementlerinden biri de topraktır. Toprak dizelerde en az kullanılan unsurdur. Toprak İslam dininde her şeyin başlangıcıdır. Allah Hz. Âdem'i topraktan yaratmıştır. "And olsun biz insanı kuru bir çamurdan, suretlenmiş balçıktan yarattık." (Hicr, 15/26). "O insanı (Âdemi) bardak gibi (çınlayan) kupkuru bir balçıktan yarattı." (Rahman,55/14)

"Yaratılıştaki kendileri mi daha kuvvetli yoksa bizim yarattıklarımız mı? Hakikat biz onlar cıvık bir çamurdan yarattık". (Saffat, 37/11) "Ki o, yarattığı her şeyi güzel yapan, insanı (Âdemi) yaratmaya da çamurdan başlayandır". (Secde, 32/7) "And olsun biz insanı (Âdemi) çamurdan (süzülmüş) bir hulâsadan yarattık." (Mü'minun, 23/12) "O, sizi çamurdan yaratan, sonra ölüm zamanını takdir edendir." (Enam, 6/2)."Sizi (aslınızı) ondan (topraktan) yarattık." (Tâhâ, 20/55) "Sizi bir topraktan yaratmış olması O'nun ayetlerindedir. Sonra siz (her tarafa yayılır) bir beşer oldunuz." (Rum, 30/20) "... İblis dedi: Ben bir çamur olarak yarattığın kişiye secde eder miyim?" (İsra, 17/61; A'raf, 7/12; Sâd, 38/76) Görüldüğü üzere Kur'an-ı Kerim'de defalarca çamur(toprak) vurgusu yapılmıştır. İnanışlardaki ortak öğretilerden biri de anasır- ı erbaa meselesidir. Paganizm inancında da toprak önemlidir: "Kadim bilgi içinde toprak elementi, önemli bir yer tutar... Toprak, besleyen, ekin veren anlamında Ana Tanrıça'nın da sembolü olmasının yanı sıra, maddiyat, maddi zenginlik, doğmuş olunan yer, kalıtımsal özellikler, kökler, aile hatta evlilik ile ilgili de anlam taşır"(Altunay,2015:103) Sonuç olarak unsurların şiirlerdeki kullanım sıklığı ateş > su > hava > toprak şeklindedir.

Toprak, Madak'ın annesinin sarındığı şalı benzettiği şeydir:

Şalina sarınırdın, toprağa sarınır gibi  
Erken öleceğini biliyordum bana bırakmak için,  
bu acımasız ölü anne sesini.(GK:18 )

Buradan anlaşılacağı üzere Madak için toprak yaratılışla ilgili bir algıyı yansıtmamaktadır. Onun toprak algısı anne ölümünü hatırlamayı işaret etmektedir. Toprak, şiirlerde kullanım sıklığı en az olan unsurdur. Bu da Madak'ın anlam evrenindeki şiirin, durağan bir şiir olmadığının istatistiksel bir veri olarak kabul edilebilir.

### 1.7. Işıktan Görüntüye, Görüntüden Algıya Dönüşen Renkler

“Renk, cisimler tarafından yansıtılan ışığın, gözde oluşturduğu duyum.” olarak tanımlanmaktadır.(TDK, 1998:1854) Renklerin tanımı ile ilgili olan bir başka açıklama da şöyledir: “Pastel boyanın bıraktığı izde, ya da herhangi bir renkli yüzeyde gördüğünüz renkler yüzey tarafından emilmeyen ışığın dalga uzunluklarıdır.” (Gerrin ve Zimbardo, 2012:103) yine aynı kaynaktan alınan bilgiye göre “Fiziksel nesnelere renkle boyanmış gibi olmalarını sağlayan inanılmaz bir özelliğe sahiptir. Sıklıkla parlak renklerle boyanmış izlenimi bırakan nesnelere karşılaşırsınız, kırmızı kalpler, yeşil çam ağaçları veya mavi bülbül yumurtaları gibi. Fakat sizin bu canlı renk deneyiminiz bu nesnelere sizin duyu alıcılarınıza yansıyan ışık huzmelerine bağlıdır. Renk beyninizin ışık kaynağında kodlanmış olan bilgileri işlemesi sonucunda yaratılır.”(2012:111) Bu duyumu etrafımızdaki her şeyde görebiliriz. Renksiz, şeffaf denilen nesnelere de “renkten yoksunluk” anlamında da olsa, bir renk bağlantısı vardır. İnsan için dış dünyasında ki varlıkların büyüklüğü, biçimsel özellikleri, kokuları, dokuları ve sesleri yanı sıra renkleri, varlıkların ayırt edici nitelikleridir. Yine renkler dil vasıtası ile aktarımların çok daha etkili sunulabilmesine imkân vermektedir. Bu bağlamda düşünüldüğü zaman renkler, kavramları belirten güçlü bir gösterge dizgesi haline gelebilmektedir. İletişim türleri arasında renkler, sembolik anlatımın en önemli unsurlarından biridir. Saussure’in dediğine göre de doğal dil sembolik anlatımlar içinde en önemli olanıdır: “Onun için de yazıyla, sağır dilsiz alfabetiyle, simgesel nitelikli kutsal törenlerle, incelik belirtisi sayılan davranış biçimleriyle, askerlerin belirtkeleriyle, vb. karşılaştırılabilir. Yalnız doğal dil bu dizgelerin en önemlisidir.”(Saussure, 1998: 46). O halde renklerin anlattıkları da rafine bir ifade biçimi olarak düşünülebilir. Diğer taraftan Gündüzöz’ün dediği gibi “Renkler tıpkı gramatik dil gibi bir iletişim aracıdır.” (Gündüzöz, 2003) Renklerin kendilerine ait bir dilleri vardır ve her birinin değişik dalga boylarının olduğu da bilinmektedir. Bahsi geçen “dalga boyu” kavramı, renk etkilerinin çeşitliliğini besler: “Psikolojik etkilerine göre renkler sıcak ve soğuk olarak sınıflandırılır. Sıcak renkler, dalga boyu yüksek olan sarı, kırmızı ve turuncudan oluşur. Dalga boyu daha düşük olan soğuk renkler ise mavi, mor ve yeşildir” (Özer, 2005:9).

Renkler konusunda pek çok çalışma yapılmıştır. Bu çalışmaların sonucunda insan psikolojisinin renklerle yakından etkileşiminin olduğu, renklerin duyar ve duygular üzerinde değişimlere neden olabileceği ortaya çıkmıştır. Diğer taraftan bireylerin sosyo-kültürel yaşantılarının ve inançların renk tercihlerini etkilediği de bilinmektedir. Toplumdan topluma farklılık gösteren renk değerleri, kolektif ortak miras etkisiyle de farklılıklara uğramayabilmektedir. Ancak yapılan çalışmalar, renklerin ortak etkilerinin varlığının kanıtı yönündedir. Bunun en iyi göstergelerinden biri de günümüz satış-pazarlama disiplinleri içinde renklerin bu yönünden teknik anlamda faydalanılmasıdır.

Renklerle ilgili başka bir nokta da ana renklerin yanında ara renklerin, renklerin netliğinin, görsel şiddetinin renkle bağlantılı algılamadaki etki düzeyinde değişimlere sebep olmasıyla ilgilidir. Ana renk, ara renk, yansız renk çeşitlilikleri algıda değişkenliklere neden olmaktadır: “Bir rengin yansıttığı ışık miktarına göre bir değeri, aynı renk ailesinin değer ve doygunluk açısından ayrılan ancak yakın ilişkileri görülen derecelenmeye bağlı tonu, görsel şiddetine ve saflığına göre de bir doygunluğu söz konusudur.” (Özer, 2005:8). Özer, çalışmasında renklerin fiziksel olarak üç temel gruba ayrıldığından söz eder. Buna göre birincil - ana renkler; kırmızı, sarı, mavidir. İkincil -ara renkler; yeşil, turuncu, mordur. Üçüncül renkler-nötr renkler ise beyaz-gri-siyahtır. (Özer, 2005:8).

Kolektif bilinçaltının gizemini yansıtmaları dışında renklerin, bireysel deneyimlerle kişiden kişiye değişen işaretlerini de unutmamak gerekmektedir. İnsanların kültürüne, yetiştirilme tarzlarına, yaşadıkları coğrafyaya göre değişik kodlar oluşturmuş renkler, optik bir görüngüden çok daha fazlasıdır. Sinemada ödül beklentisi yüksek ve sanatsal yönü kuvvetli yapımların doğal renkleri, hatta siyah beyaz filtreleri tercih etmesi, pazarlama sektöründe reklam tasarımlarında canlı renklerin özellikle öne çıkarılması renklerin etkisinin güncel göstergeleridir. Psikanalitik çözümler için de birer veri niteliği taşıyan renkler, bu anlamda da pek çok bilimsel çalışma yapılmasına sebep olmaktadır. Deyimlerle, atasözleriyle geleneksel mirasın birer ögesi olarak literatüre geçmiş renk birikimleri, akademik çalışmalar için de iyi birer delil olabilmektedirler.

Madak’ın şiirlerindeki renkler ve sembolik durumları aşağıdaki gibidir.



**Tablo 1.9. Işıktan Görüntüye, Görüntüden Algıya Dönüşen Renkler**

Renk	Kullanım-Kitap-Sayfa	Sembol
<b>Beyaz</b>	ince beyaz kemik (GK:14) beyaz küf (GK:44) beyaz tülbent(GK:44) ruha takılan ince beyaz protez bacaklar (GK:49) küçük beyaz mutluluk topları (GK:68) beyazlaşan saç (AA:21) beyaz kadın (AA:38) güzel beyaz bir tay doğuran hafıza (AA:39) güzel kokulu beyaz yasemin çadırı (AA:49) beyaz örtü (başörtüsü) (AA:49) beyaz hale (AA:49) beyaz ayak bilekleri (AA:49) beyaz günah (GK:49) yorgun solgun beyaz temizlik günleri (AA:59) beyaz balinanın karnı (AA:66) beyaz çiçekler açma (AA: 69) beyaz varlığın talaşı(PM:18) kar (PM:18) beyaz kaplumbağa (PM:18) kardan kaplumbağa (PM:18) kar helvası (PM:18) sütten dereler (PM:18) beyaz etli çupra (PM:50) beyaz kadınlar (PM:61) beyaz kedi (PM:61) beyaz kağıt (PM: 72)	büyü kar anılar çaresizlik hissi pozitif bakma olgunluk, kabullenme anne umutlar, pozitif bakış aşk- mutluluk acılar ay uzanma-rahatlık manevi arayış anne uzaklaşma-arınma umut-mutluluk kar anne-özlem safılık safılık tatlı ama soğuk olma aşk yaşama öldürülen kadınlar gözyaşı
<b>Kırmızı</b>	kırmızı gül (GK:26) kırmızı kadın (GK:41) kırmızı mum (GK:41) kırmızı kadın (GK:42) kırmızı bulut-kan (GK:43) kırmızı oya (GK:44) kırmızı akşamsefaları (GK:52) kırmızı çakmak (GK:52) kırmızı çiçek açan sardunya (GK:58) patatesin kızarması, kırmızı olması (GK:54) kırmızı elbise (GK:64) kırmızı çanta (AA:17) kızıl yeleli at (AA:22) üç kırmızı dünya (AA:24) vampir, kırmızı çorba (AA:26) çikolata kokan kırmızı yazgı (AA:29) en kırmızı zaman (AA:41) kırmızı puanlı şiir (AA:51) kırmızı gün (AA:55) kara pervaz (AA:59) kırmızı elbise (AA:61) kırmızı güller (AA:63) kan-kırmızı (AA:64) kırmızı atlas (AA:65)	fark edilir olma aşk aşk geçmiş yalnızlık-yalnızlık acı anı özlem-hüzün neşeli ölüm üzüntü-özlem aşk aşk- anı- armağan çocukluk gençlik, enerji vişne, mutluluk kan aşk aşk aşk şiiri aşk anılar-mutsuzluk aşk özlem acı

	<p>kırmızı tırtıl dili (PM:36)  kırmızı şeyler (PM:37)  kan (PM:37)  itfaiye kırmızısı boyalı tırnak (PM:40)  kırmızı maşrapa (PM:45)  kan kırmızı gün (PM:67)  kırmızı bakmak (PM:75)  kırmızı çiçekli baş (PM:79)  kırmızı oduncu gömleği (PM:80)  kırmızı mum (PM:95)  kırmızı yaprak (PM:98)  kızaran burun (PM:95)  kırmızı gurup (PM: 98)  kırmızı bank (PM:100)  solan allar (PM:100)  kırmızı kamyonlar (PM:103)  alevden dil (PM:103)</p>	<p>gençlik- değerli olma  acıyı azaltan dil  çay-şarap  öfke-tehlike  tehlike  surat  öfkeyle bakmak  anı-ölüm- üzüntü  aşk  öznenin kendisi  çok ağlamak  aşk  hüzün  güzelliğini yitirmek  tehlike  tehlike</p>
<b>Mavi</b>	<p>akıldaki mavi yıldız (GK:16)  mavi saçlı Tanrı (GK:17)  mavi tafta tuvalet (GK:26)  ölü mavi kelebek (GK:53)  mavi bilye (GK:53)  mavi yüz kazak (GK:55)  mavi gözlü göl (AA:23)  mavi sonbahar (AA:47)  mavi boş kafes (AA:47)  mavi alevler (AA:61)  mavi kuşlar (PM:95)  mavi çocuk mezarları (PM:95)  mavi mücevherler (PM:95)</p>	<p>anne  Burdur Gölü- anne  dinginlik  kalp  çocukluk  geçmiş  özlem  ölüm  ölüm  ateş- tehlike  çocuk-ölüm  ölüm  çocuk-ölüm</p>
<b>Mor</b>	<p>mor zambak (GK:13)  mor çiçekler (GK:21)  mor pembe konuşmak (AA:41)  mor çocuklar (AA:48)  mor puanlı şiir (AA:51)  mor köşe yastığı (AA:55)  mor ötesi ışık (PM:56)  mor küller (PM:62)</p>	<p>çocukluk  umut- mutluluk  bahar-umut  uykusuz gece  değişim  itiraz- pasif tepki  tehlike, açıklık  pervasızlık-özgürlük</p>
<b>Sarı</b>	<p>sarı yağmurluk (GK:51)  sarı yapraklar (GK: 52)  sarı pütürler (GK:64)  sarılı kahverengili meyve-frenk elması (GK:67)  sarı ışıklar (AA:26)  sarı yazgı (AA:29)  ucu sararmış tahta kaşık (AA:38)  sarı defter (AA:48)  sarı kedi (AA:65)  sararan şiir defteri (AA:71)  sararmış dünya (AA:71)  boyama sarışın kadın (AA:71)</p>	<p>hayat  ölüm  çilek-aşk- anı  çocukluk  araç lambaları-insanlar  kötü yazgı  kalp  geçmiş- anılar  hayat  anılar  hastalık- anılar  zaman- yapaylık</p>

<b>Siyah</b>	siyah saçlı mucize (GK:14) kara delik (GK:15) kapkara göbek (GK:16) kapkara rüyalar-kömür(GK:17) kara sürmeler (GK:29) uzun siyah saçlı kız (GK:32) kara büyü (GK:32) siyah taşlı yüzük (GK:33) siyah kumrular (GK:39) simsiyah saç (GK:41) kara tren (AA:26) kocaman kara kedi (AA:27) kara yazgı (AA:29) kara bereli iki çocuk (AA:45) kiyah iş günleri (AA:55) kara kedi (AA:65) kapkara toprak (AA:65) hacer'ül Esved taşı (AA:66) siyah gelinlik (PM:15) iki kara tohum (PM:56) siyah buluttan şapka (PM:80)	çocukluk anıları belirsizlik fırlatma-harekete geçme mutsuzluk karamsarlık kız kardeş büyü- kötülük ölüm esaret kız kardeş ustura mutluluk kötü yazgı- kötü kader çocuk kalma isteksizlik-mutsuzluk hayat gerçeklik-mutsuzluk kalp şiir kız kardeş anı
<b>Turuncu</b>	masada açık unutulmuş turuncu kulaklı makas GK57	Kader
<b>Yeşil</b>	balkondaki yeşil fanila (GK:44) balkonda unutulmuş yeşil fanila(GK:44) şiiirdeki yeşil farbela (AA:52) yeşil elma (PM:50) yeşil ela göz (PM:111)	yeşil gözler unutulan yeşil gözler şiiirdeki değişim yaşama devam etmek kızı Füsün
<b>Pembe</b>	pembe merhem (GK:24) pembeleşmek (GK:26) pembe kristal likör takımı (GK:26) pembe spor ayakkabılar(GK:57) fayton atının alnındaki pembe püsküller (GK:63) pembe gülümseme (27:AA) pembe plastik fincanlar (PM:111) pembe plastik fincanlar (PM:111) pembe bulutlar (PM: 111)	mutluluk mutluluk özlemi aşk- umut geçmiş- çocukluk hüzün masumiyet-hüzün masumiyet masumiyet mutluluk
<b>Gri</b>	gri beton duvar (GK:33) gri kedi (GK:33)	Yoksulluk durağanlık
<b>rengârenk</b>	rengârenk yapbozlar (GK:49) rengârenk çaputlar (AA:21) mavi, yeşil, mor çaputlar (AA:21) rengârenk reçeller (AA:24) rengârenk çokomel kâğıtları (AA:29) mavi yeşile dili dönme (AA:29) rengârenk uçan balonlar (AA:42) rengârenk boncuklar (AA:65) gökkuşağı (PM:17) yedi renge boyanmak (PM:97)	öznenin zihni, fikileri umutlar umutlar geçmişe özlem-anne çocukluk-masumiyet mutluluktan bahsetme mutluluk mutluluk mutluluk sarhoş olmak
<b>Kahverengi</b>	sarıllı kahverengili bir meyve-frenk elması (GK:67) kahverengi sigara deliği (PM:16) kahverengi kelebek (PM:75)	çocukluk ateş-yanma Tanrı'dan gelen müfettiş

Çalışmanın bu bölümündeki değerlendirmelerin kaynaklarını anlamak için renklerle ilgili genel değerlendirmeler şu şekildedir:

“Beyaz”, masumiyet, saflık, barış, neşe, temizlik, uhreviyat, içtenlik, ululuk gibi anlamlara gelen renktir. Batı’da gelinlik ve İslam dünyasında kefen rengidir. Batı kültüründe daha çok bu anlamlara gelen renk, Çin’de beyaz gelinlik için tercih edilmez. Çünkü beyaz bu kültürde yasla anılmaktadır. İmaj olarak dürüstlük algısı yarattığı için siyaset ve iş dünyasında konuşmacılar, önemli konuşmalarında beyaz kıyafetler tercih etmektedirler. Kırk’ ın çalışmasında beyazın görsel sanatlarda beyaz renk ve beyaz mendil, iyi niyetin sembolü olduğundan söz edilmektedir (Kırık, 2013:77). Yine aynı kaynakta beyazın asalet, zarafet, soğukkanlılık, kutsallık, tarafsızlık gibi anlamlara da geldiği bilgisi mevcuttur (2013:77). Genel anlamda masumiyetle eşleştirilen bu renk başka bir çalışmada yine bu yönüyle geçmektedir. “Beyaz, saflığın, doğruluğun, temizliğin, istikrarın simgesidir.” (Başak, 2005:10). Hadislerle ilgili bir renk çalışması yapan Akyüz’ün incelemesinde beyaz renkle ilgili çeşitli bilgiler görülmektedir. Buna göre Hz. İsa’nın havarileri beyaz giyindikleri için havari ismini almışlardır. Yine bu çalışmada beyazdan maddi manevi temizlik belirtisi, cennet sembolü, Peygamberin şemaili, arınma, alçakgönüllülük, güzel ahlak, iyi niyet gibi anlamlara geldiği verilerine ulaşılır.(2014,379) “Kur'an'da müminlerin hesaptan mutlu bir şekilde ayrılmaları 'yüz akı' ile anlatıldıktan sonra beyaz renk artık yavaş yavaş yerini yeşile bırakır.” (Gündüzöz, 2003:80) Madak şiirlerinde beyaz, büyü, kar, anılar, çaresizlik hissi, pozitif bakma, olgunluk, kabullenme, anne, umutlar, pozitif bakış, aşk- mutluluk, acılar, ay, uzanma-rahatlık, manevi arayış, anne, uzaklaşma-arınma, umut-mutluluk, kar, anne-özlem, saflık, ,aşk, yaşama, öldürülen kadınlar, gözyaşı sembolleri ve çağrışımları ile kullanılmıştır. Buna göre kolektif bilinçaltında var olan beyaz renk algısı ile Madak’ın bilinçaltındaki beyaz renk algısı örtüşmektedir.

“Siyah”, pek çok kültürde matem, hüzn, ölüm, umutsuzluk, mutsuzluk, kötülük, korku, şiddet gibi olumsuz çağrışımların ifadesi olan renk, diğer taraftan asalet, resmiyet, otorite, özgüven, isteklendirme unsuru, gizem gibi anlamlara da gelmektedir. Çalışkan ve Kılıç’a göre Çin’de siyah renk kışın ve kuzeyin, Eski Mısır’da bereket ve verimin sembolüdür. Akyüz’ün çalışmasında güç, kuvvet, bazen de keder, yas alt tabaka anlamına gelmektedir. Hazreti Muhammet’in zehirleri ile

zarar vermelerinden dolayı yılan ve akrebe “iki siyah” dediği bilgisi vardır (2014:380). Hayvanlara da siyah sıfatının verilmesi genelde olumsuz duygu değerine sahiptir. Yine aynı kaynakta Hazreti Muhammet’in şeytan için siyah, Hz. Ayşe’nin de olumlu bir duygu değeri bağlamında siyahı kullanması, Doğu kültüründe siyahla ilgili olarak hem negatif ve hem pozitif algıların varlığını ortaya koymaktadır. Zira Hz. Ayşe’nin , “hurma-su” ikilisi için “iki siyah” dediğinden söz edilmektedir. Siyah Madak şiirlerinde çocukluk anıları, belirsizlik, fırlatma- harekete geçme, mutsuzluk, karamsarlık, kız kardeş, büyü- kötülük, ölüm, esaret, kız kardeş, ustura, mutluluk, kötü yazgı- kötü kader, çocuk kalma, isteksizlik-mutsuzluk, hayat, gerçeklik-mutsuzluk, kalp, şiir, kız kardeş, anı çağrışımları ile görülmüştür.

“Kırmızı”nın dinamizmi şöyle açıklanmaktadır: “En dinamik, en kuvvetli, dalga boyu en uzun, titreşimi en yüksek renk kırmızıdır. Bu rengin insan üzerindeki etkisi yadsınamayacak kadar büyüktür”.(Kırık, 2013:71). Bu renk için ihtişam, renk, hayatiyet, atak olma, nefret, cinsellik gibi karşıt anlamlarla da sembolik ifadelerle kullanılmaktadır. Yine kırmızı farklı kültürlerde farklı anlamlara gelmektedir. Mazlum’a göre kırmızı iyi şans, içtenliğin sembolüdür (Mazlum, 2011:131). Başka bir çalışmada da kırmızı renkle ilgili şu bilgiler vardır: “Kırmızı: Kırmızı renk sıcak renklerin başında gelir. Dalga boyunun büyüklüğünden dolayı göze hemen çarpar. Kırmızı hareketli, dinamik bir renktir. Bu nedenle (tonuna bağlı olarak) tedirginlik yaratabilir, insanı rahatsız edebilir, tansiyonu yükseltebilir. Kısacası kırmızı, hem çarpıcı, dikkat çekici, tahrik edici hem de tedirgin, rahatsız edici bir renktir.”(Özer, 2005:9). Kırmızı Madak şiirlerinde farklı çağrışımlarla görülmektedir. Bunlar: fark edilir olma, aşk, geçmiş, yalnızlık acısı, anı, özlem, hüznün, neşeli ölüm, özlem, anı, armağan, çocukluk, gençlik, enerji, vişne, mutluluk, kan, aşk şiiri, anılar-mutsuzluk gibi anlamlara gelmektedir. Ayrıca özlem, acı, gençlik- değerli olma, acıyı azaltan dil, çay-şarap, öfke-tehlike, surat, öfkeyle bakmak, anı-ölüm, üzüntü, öznenin kendisi, çok ağlamak hüznün, güzelliğini yitirmek, tehlike de Didem Madak’ın dizelerinde kırmızı rengin sembolizasyonu ile ilişkilendirilen kavramlar olarak sıralanabilir.

“Turuncu”, enerji, hareket, coşkunluk, kıpırtı gibi anlamları vardır. Son derece göze çarpan bu renk, kırmızı gibi kızgınlık ve hararet algısı da oluşturabilmektedir. Komedi filmlerinde turuncunun neşe, coşku ve heyecan etkisinden

faydalanılmaktadır.(2013:74) Madak’ın şiirlerinde “masada açık unutulmuş turuncu kulaklı makas” kullanımını dışında turuncu renk ile ilgili herhangi bir kullanım görülmemektedir.

“Mavi” yeşil ile yakın bir renktir. Mavi gökyüzünün, denizin, suyun rengidir. Aynı zamanda bu renk Dünya’da en fazla görülebilecek renktir. Sakinleştiricidir, hassasiyet oluşturur, sadakat ve güvene işaret eder. Çalışkan ve Kılıç’ın, çalışmalarında mavinin Batı kültüründe depresyon ve üzüntü anlamına gelebileceği bilgisi vardır (Çalışkan ve Kılıç, 2014: 75). Buna benzer bir temayül Doğu kültüründe de mevcuttur. Akyüz’üz hadislerle ilgili renk çalışmasında kabre konulan kulu sorgulamak için gelen meleklerin göz renginin mavi olduğu bilgisi görülmektedir (Akyüz, 2014: 393). Yine aynı kaynakta Hz. Salih’i öldüren kişinin göz renginin mavi olduğu ile ilgili hadisten bahsedilmektedir. Mavi sonsuzluk, hoşgörü ve hastaların zihinsel rahatlamasını sağlayan dingin bir renktir. Sosyal medya ağlarındaki fonlarda, zemin ve kapaklarda, güven imajı vermek istene her pazarlama üretiminde en çok mavi kullanılmaktadır. Turkuaz isimli rengin Türk mavisi, Türk rengi olarak anılması da önemlidir. Uzun geçmişe sahip bir kültürün bu rengi güven, sonsuzluk anlamlarında kullanabileceği daha da önemlisi Göktanrı inancından gelen gök ve göksellik gibi çağrışımlardan dolayı kullanması normaldir. Mavi, imparatorlukların, büyük devletlerin, resmi platformların da dikkat çeken rengidir. Mavi Madak şiirlerinde anne, Burdur Gölü, anne, dinginlik, kalp, çocukluk, geçmiş, özlem, gerçeklik- güzellik, ölüm, ateş- tehlike, çocuk-ölüm çağrışımları ile görülmektedir.

“Sarı” güneşin rengidir. Genel anlamda keyif veren, neşe oluşturan sarı, ruhsal dinginlik ve kusursuzluğu sembolize eden sarı sinema ve televizyon dünyasında ruhsallıkla ilgili sahnelerde kullanılmaktadır. Sharma’ya göre sarının korkaklık ve önyargıyı harekete geçiren bir titreşimi de vardır (Sharma,2007: 25). Akyüz’ün çalışmasında da sarının aldaticılık, geçicilik ve izafilik sembolü olduğundan söz edilmektedir (2014:387). Aynı çalışmada sarının hadislerde bayrak rengi, beğenilen boyanmış saç rengi, hastalık rengi, canlılık bulmuş tohum rengi olduğu ifadeleri de vardır. Sarı, Madak şiirlerinde hayat, ölüm, çilek-aşk- anı, çocukluk, araç lambaları- insanlar, kötü yazgı, kalp, geçmiş- anılar, hayat, hastalık, zaman- yapaylık anlamlarında kullanılmıştır.

“Yeşil”, din, iman, dinginlik, doğa, huzur, akıl, verimlilik, cennet, sancak demektir. (2014:75) Özer’in incelemesinde ise yeşil şöyledir: “Rahatlatici, iç açıcı, huzur verici bir renktir. İnsanlarda ferahlık, dinlendirici etki yaratır. Statik, durgun bir renk olduğu için sükûneti simgeler. İnsan yeşille çerçeveslendiğinde kendini güvende hisseder. Renk yelpazesinin tam ortasında olduğu için denge ve uyumu anımsatmaktadır. İlkbaharı, doğuşu, canlanışı çağırır. Kısacası yeşil doğayı simgeler. Tazeliği, gençliği ve umudu yansıtır.” (Özer,2005: 10). Kırık ise yeşille ilgili olarak yaratıcılığı körükleyen, uyumu, duyarlılığı, bereketi, büyümeyi, sıcakkanlılığı, sakinliği, cenneti, futbolu sembolize eden bir renk olarak bahseder (2013:75). Kur’an- ı Kerim’deki renklerle ilgili bir çalışmada yeşil ile ilgili şu söylem dikkat çeker: “Müminler yeşil bahçelerde yeşil ipek elbiseler içinde boy gösterirler. Bu yeşil tondaki Cennet tablosunda yer yer beyaz tenli hurilerin müminlere eşliği önceki hesaba çekilme manzarasındaki beyazdan yeşil e geçişin yumuşak fırça darbelerini sağlar.” (Gündüzöz, 2003:80).Yeşil Madak şiirlerinde unutulmayan yeşil gözler, unutilan yeşil gözler, şiirdeki değişim, yaşamaya devam etmek çağrışımlarıyla kullanılmıştır.

“Mor” hem negatif hem pozitif etkiye sahiptir. Bahsi geçen renk, mistisizm, asalet, ağır başlılık, zenginlik, soyluluk, iyi niyet, manevi dünya, üretkenlik, zenginlik, hastalık, ruhsal bunalım, çürümüşlük gibi anlamlara gelmektedir. Kırık’ın verdiği bilgiye göre, sabah kuşağında yayınlanan televizyon programlarında arka fon ve dekor unsuru olarak kullanılan mor renk ilgi çekiciliği ile kullanılmaktadır (2013: 76). Yine mor yaratıcılık, dinginlik demektir. Çalışkan ve Kılıç araştırmasına göre mor, Japonya’da zenginlik, Batı’da kraliyet, Brezilya’da ölüm, Ukrayna’da dayanıklılık, sabır ve güveni temsil etmektedir.(2014:76). Başka bir kaynakta mor ile ilgili şu bilgilerle karşılaşılacaktır: “Ruhsal çalışmalar, özellik meditasyon odaları için uygundur, dini tören ve seremonilerde kullanılır. Morun açık tonları olan lavanta, leylak ve orkide yatak odaları ve çalışma odalarında kullanılır. Hastane ve kliniklerin bekleme odaları açık tonları ile dekore edilebilir, çünkü bu renk kendine güven duygularını harekete geçirir. Parlak, göz alıcı renklerle birleştiğinde olumsuz etki yaratabilir. Bu tür karışımlar ruhsal sorunları olanların, alkoliklerin ve bağımlıların olduğu mekânlarda kullanılmamalıdır.”(Ustaoğlu, 2007:78). Mor Didem Madak şiirlerinde çocukluk, umut- mutluluk, bahar-umut, uykusuz gece, değişim, itiraz, pasif tepki, tehlike, açıklık, pervasızlık-özgürlük çağrışımları ile geçmektedir.

“Gri” tarafsızlık, ağırbaşlılık, diplomasi, nezaket, yaratıcılık, sadakat anlamlarına gelmektedir. Özer’in incelemesinde griden muhafazakârlık, gizlilik, güvenilirlik ve rutinlik sembolü olarak bahsedilir (2005:10). Gri, düşük enerjiyi, suskunluk ve melankoliyi yansıması ile durağanlığı da ifade etmektedir.. Gri renk Madak’ın şiirlerinde yoksulluk, durağanlık çağrışımlarıyla kullanılmıştır.

“Pembe”, beyaz ve kırmızının karışımı, bir ara renktir. Dolayısıyla ikisinin ortak özelliklerini bünyesinde barındırmaktadır. Pembe daha çok temiz ve saf duyguları, aşkı, masumiyeti yansıtmaktadır. Belçika dışındaki ülkelerde kız bebek, kız çocuğu sembolü olan renk, güven veren bir renktir. Çalışkan ve Kılıç’ın makalesinde pembenin Doğu’da evlilik, Batı’da aşk ve bebekler, Japonya’da ise sağlıklı bir hayat anlamına geldiği bilgileri mevcuttur (2014:76). Kırık ise pembeden uyum, neşe, şirinlik ve sevgi simgesi olarak bahseder (2013:77). Pembe sağlıklı görünme, saflık, masumiyet, gençlik gibi anlamlara da gelmektedir. Türk filmlerindeki pembe panjurlu ev, hayatı toz pembe görmek de pembe rengin dinginlik, huzur, mutluluk anlamına geldiğini göstermektedir.

“Kahverengi”, negatif titreşimli, yavaş bir renktir (Sahrma,2007:29). Toprağın rengi oluşu ile hareketlendirici bir etkiye sahiptir. İçe dönüklük, keder, hüznün, hırs, basitlik gibi anlamlara da gelmektedir. Başka bir kahverengi değerlendirmesi de şu şekildedir: Batı’da sağlık ve güvenilirlik anlamında kabul edilirken, Hindistan’da yası çağrıştırmaktadır (Çalışkan, Kılıç 2014:77). Kahverengi Didem Madak şiirlerinde çocukluk, ateş-yanma, Tanrı’dan gelen müfettiş çağrışımlarıyla kullanılmıştır.

Bunların yanında şiirlerde renkle ilgili olarak “rengârenk” kelimesi de kullanılmıştır. Bunlar öznenin zihni, fikirleri, umutlar, geçmişe özlem-anne, çocukluk-masumiyet, mutluluktan bahsetme, sarhoş olmak sembollerinde kullanılmıştır. Duygu değeri olarak da olumlu anlamlara gelmektedir.

Dil sadece sözcüklerden oluşmaz. Sözcüklerle alıcıya ulaştırılan iletiler, daha öncesinde öznenin zihnindeki tasavvurlar, özne tarafında bazen bilerek, bazen de bilmeyerek türlü formlarda dışa vurulurlar. Dilin işleyişi ile ilgili araştırmalar yapan pek çok disiplin vardır. Psikoloji, felsefe, tıp, dilbilim gibi çeşitli alanlar disiplinlerarası etkilerle dilbilimle ilgili verilere ulaşmaktadır. Yapılan dilbilim ve anlambilim çalışmaları iletişimde kullanılan hemen her dilin rastgele



kullanılmayacağından, zihindeki belli şemalarla çalıştığından, bunların değişken etkilerle sistemleşebileceğinden bahsetmektedir. “Bağımsız biçimbirim olarak nitelenen, genel dilde sözcük, dilbilimde Saussure’den beri çoğunlukla gösterge diye adlandırılan birimler, bağımlı biçimbirimlerden farklı olarak konuşma ya da yazı yoluyla belli bir kavramı aktarabilen anlamlı öğelerdir.” (Aksan, 2016:37). Dilin sembolik işleyişi ile ilgili başka bir çalışmada da şu bilgilere ulaşılır: “Hakikaten de psikanalist Sigmund Freud ve Cari Custave Jung un çığır açıcı çalışmaları ışığında biliyoruz ki, insan zihni sembollerle düşünmek ve iletişim kurmak üzere donanmıştır ve sembollerin, özellikle de arketiplerin dili zaman ve uzamı aşar.”(Gibson,2012:7). Renkler de sadece estetikle ilgili uzantılar, fiziksel gözün gördüğü yansımalar değildir. Bunların dışında dilbilimsel araçlardır. Bahsi geçen bulguları ortaya koyan pek çok semiyotik çalışma yapılmaktadır. “Renkler tıpkı gramatik dil gibi bir iletişim aracıdır.” (Gündüzöz: 2003) Renklerin direkt yaptıkları çağrışımlardan başka, katmanlı çağrışımlar yaptıkları da kabul edilmektedir. Diğer taraftan renk analizleri üzerine çalışılan kaynaklarda renklerin açıklık, koyuluk durumlarına göre tam tersi anlamlarda simgesel ileti değeri kazanabilecekleri bilgileri mevcuttur. Renklere dair değerlendirmelerde kültürel, öznel değişimlerin yanı sıra renk tonlarının etkisi de etki sonuçlarını değiştirebilmektedir.

Madak şiirlerinde renklerin hangi sembol değerine ya da duygu değerine sahip olduğu bu bölümün girişindeki ilgili tabloda verilmiştir. Buna göre “beyaz”, büyü, anılar, mutluluk, pozitif bakış, masumiyet, anne, umut, aşk, manevi arınma, saflık anlamlarına gelmektedir. “Kırmızı” ölüm, kan, anı, özlem, üzüntü, hareketlilik, heyecan, şarap, yangın olmak, tehlike olmak üzere daha çok aşkı ve öfkeyi ifade etmektedir. “Mavi” anne, özlem, dinginlik, umut, çocukluğu yansıtmaktadır. “Mor” renk, umut, bahar, değişim, çocukluk, özgürlük ifadelerinde geçmektedir.

“Sarı” hayat-ölümü, hüznü anıları, hastalığı, yapaylık dile getirilirken görülmektedir. “Siyah” daha çok anılar, belirsizlik, karamsarlık, büyü, esaret, isteksizlik, mutsuzluk, kötü hayat ile ilgili görülmektedir. Kız kardeşi Işıl’ın siyah saçlarının dışında şiirlerde siyah genellikle olumsuz duygu değeriyle görülmektedir. Renklerin Madak şiirinde sık kullanıldıkları ortadadır. Sembolik dizge içinde sık kullanılmış olmalarının yanı sıra ve çeşitlilik yönleri ile de öne çıkmaktadırlar. Çalışmanın bu bölümündeki girişte şiirlerde geçen renkler ve hangi anlamlara

geldikleri verilmiştir. Buna göre Madak şiirlerinde renklerin büyük kısmı evrensel, ortak sembolleri ile varlık göstermektedir. Öznel simgelerle de karşılaşmak elbette mümkündür.



## İKİNCİ BÖLÜM

### TEMEL KARŞITLIKLARDAN GENEL YAPIYA

#### 2.1. Yaşam/Ölüm

Didem Madak şiirleri incelenirken genel resmi görmek amaçlanmıştır. Küçük parçaları inceleme gerekliliği çalışmanın genel yöntemi olarak seçilmiştir. Daha önceki bölümde sembolik açıdan incelenen sözcükler, bu bölümde öne çıkan karşıtıllıklarıyla değerlendirileceklerdir. Bu bağlamda küçük parçacıkları genel malzemedan ayrıştırırken belli başlı karşıtıllıklar yüzeye çıkmaya başlayacaktır. Sınırlılık ilkesinden hareketle şiirlerin tamamındaki malzemede en çok kullanılan karşıt sözcük birimleri ölçü kabul edileceklerdir. Bunlar içinde en çok ortaya çıkan yaşam/ ölüm karşıtıllığı olmuştur.

Yaşamın sonlanması demek olan “ölüm”, fizyolojik ve psikolojik açıdan farklı disiplinler tarafından eski zamanlardan itibaren incelenmiştir. Hala çeşitli gizemlerle anılan bu kavram, dinlerin de merkezindedir. Kavram insan için korku, ayrılık, belirsizlik, felaket, kurtuluş, kavuşma gibi pek çok anlama gelebilmektedir.

Sevdiği kişinin ölümü üzerine derin bir ayrılık, hasret duygu yaşamak çok yaygın bir sarsıntı sebebidir. Ancak mistik inanışların, tasavvufi öğretilerin ölüme bakışı bu dünyanın sıkıntılarından, nefis ve şeytanla olan mücadeleden kurtularak, asıl dünya olan ahirete gitmek demek olduğu için düğün gecesi gibidir. “Mevlana, tabii ölümü ise beden ile kendisini sınırlamış olan ve Allah’tan bir parça olan ruhun tekrar aslına dönmesi ile Âşık ile Maşuk’un buluşması olarak ifade eder. Bunun tasavvuftaki adı “Şeb-i Arus” olarak nitelenir.” <https://indigodergisi.com/2015/05/olum-nefs-mevlana/> Diğer taraftan ölümün algısındaki farklılıklar, ölen kişiye göre de değişmektedir. Korkulan, zararlı bir insanın ölümü, tehlikenin sona ermesi demekken, sevilen, faydalı bir insanın ölümü güzel günlerin bitmesi anlamına gelir.

İslam inancındaki “şehit olarak ölme” öldükten sonra devam edilecek gerçek hayatta, en yüksek mevkilerden biri olarak belirtilmektedir. Bu yönüyle ölüm, cepheye giden askerlerin ya da memleketine hizmet eden tüm görevlilerin görev şevkini artırıcı pozitif bir değere sahip bir hal almaktadır.

İnsanlar yaşamak için çeşitli reflekslere sahiptir. Aniden karşılaşılan tehlikeler doğal bir şekilde canlıların kendisini koruma güdüsünü harekete geçirmektedir. Fakat yaşamın getirdiği kötü tecrübeler, ağır sarsıntılar bu güdüyü zayıflatabilmektedir. Yaşama sevincini canlı tutmak da bu reflekslerden bir sayılabilir. Yaşama güdüsünün mantığa bürünmüş hali olan “yaşama sevinci” Madak şiirlerinde ölümle iç içe geçmiş gibi anlatılır. Altunay’ın pagan inanışındaki değerlendirmeleri gibi hem istenen hem istenmeyen bir kavrama da dönüşmektedir: “Ölüm ise hem korkutucu hem de öte âleme geçişte önemli bir yolculuktur.” (Altunay,2015:52) Çünkü ölüm duygusu, boyut ya da durum değiştirme duygusunu uyandırmaktadır. Ölüm kavramının bir yanı da insanı diğer canlılardan ayıran yanındır : “Ölümün bu evrensel niteliğinin farkında olan insanoğlunu dünyada yaşayan diğer canlılardan ayıran belki de en önemli nitelik bir gün öleceği bilgisine sahip olmasıdır.” (Uhri,2010:21) Bu durum hem pozitif hem negatif açıdan okunabilir. Çünkü ölümün varlığından haberdar olmanın yaptığı etki, kişinin duygu durumu ve inancına göre şekillenecektir. Madak için de ölüm tek yönlü değildir. Şiirdeki kompozisyona ve duygu durum değişikliğine göre ölüm pek çok farklı forma bürünebilmektedir. Bu anlamda verilecek örneklerin ölüm/yaşam karşıtlığı ile açıklanması daha sağlıklı olacaktır.

*Grapon Kâğıtları* kitabında “İrisi’in Ölümü” şiirinde ölüm kendini şairin bedeninden dökülen saat kuleleri, onlarla özdeşleşen sarı yapraklar olarak göstermektedir:

“Saat kuleleri dökülürdü dallarımdan tanrım!

Artık sarı yaprakların ölü olduğuna inanmıyorum” (GK:52)

Kendisini akıp giden hayat ya da zamanla özdeşleştirdiği görülen şair, gizemli iç âlemdeki yansımayı dallardan dökülen birer sarı yaprağa benzeyen, “saat kuleleri” şeklinde ifade etmektedir. Sarı yapraklar zamanını doldurmuş yapraklardır. Bitkiler için yeşil canlılık demekken, sarı kurumayı, ölümü sembolize eder. Ancak bu bilginin aksine alışılmışı kıran bir bakış ifadesi vardır: “Sar yaprakların ölü olduğuna

inanmamak". Bu ifade Madak'ın ölüm ve yaşam arasındaki git gellerinin, sorgulama ve düşüncelerinin sonucu ortaya çıkmış olmalıdır. Şair, ölümsüzlüğe, görünen âlemin ardındaki âleme olan inancını pek çok şiirde tekrarlamıştır. "Annemle İlgili Şeyler" de de buna benzer bir ifade görülmektedir:

"Bazen ölmek istiyorum  
Beni yeniden doğurman için  
İri, ekşi bir vişne tanesi gibi" (GK:17)

Ölmeyi istemenin psikanalitik bir yönü vardır. "Böyle olduğu halde, bu günah duygusunun yine bir nedeni vardır ve bu da yakınlarına karşı ancak bilinçsiz olarak kendini sık sık gösteren şiddetli ölüm istekleridir." (Freud,1998:46). Ölmeyi istemek, var olan durumdan dolayı hissedilen şiddetli rahatsızlıktan kaynaklanmaktadır. Freud, bunun sebebinin günahlardan kaynaklandığını dile getirir. Yani mesele, var olan şartlardan, durumlardan kaynaklı hoşnutsuzluk duygusu ile ilgilidir. Çeşitli açılardan yaşanan mutsuzluk duygusu, yaşamın bitişi ile ortadan kaybolacak olmalıdır. Ölümün ardından gelen yeniden dirilme isteği yeni bir başlangıç, bir tür arınma vesilesidir. Jung bu kavramı *Dört Arketip* kitabında farklı başlıklarla açıklamıştır (Jung,2017:47,48). Aynı kitapta bu başlıklar Ruh Göçü, Reenkarnasyon, Diriliş, Yeniden Doğuş, Dönüşüm Sürecine Katılım olarak görülmektedir. Yukarıdaki dizelerde "ölmek ve yeniden doğurulmak" şeklinde dile getirilen istek, yeniden doğuş isteğidir. Başka bir şiirde bir albino kedi ile "ruh mübadelesi" yaşadığından bahseden şair, burada da bir çeşit ruh değişiminden, farklı bedenlerde devam eden yaşamdan söz etmektedir. Yine "Ahlar Ağacı" şiirinde yaşam-ölüm karşıtlığının ya da giriftliğinin bir uzantısı olan "yeniden doğuş" motifi dikkat çekmektedir:

"Yeniden doğmuş olurdum oysa,  
Öldüğümü sandıklarında,  
Yalnızca kağıtlarda iyi koşan bir at olarak." (AA:22)

Ölümlle ilgili bir başka anlatım da "Pespaye Kedinin Asaletini Anlatan Satırlar Burada Başlamaktadır" şiirinde kendisini göstermektedir:

“Karasineklerin hücumuna uğrayan bir şiir hayal ettim.

Başım döndü.

Sanki yanımdan bir tinerici geçiyordu

Ve kimse dudaklarımı bana uçuklamıyordu.

Yoktu üstüme yapışmış bir karabasan

İtmek gerekmiyordu, git demek ve terlemek

Kana niye köpürüyorsun diye sormak geçmişti

Eşiğe niye düştüm diye...

Başım döndü

Sanki yanımdan bir balıcı geçiyordu.

Kanım soğuyarak baktım dünyaya” (PM:39)

Şiirde kavram olarak doğrudan söz edilmese de ölüm sembolize edilmektedir. Karasineklerin üşüşmesi, üzerine yapışan karabasanlara artık git demekten kurtulma, karabasanları artık itmek zorunda olmama söz konusudur. Terlemek gibi bir şey artık yoktur. Kana neden köpürdüğünü sormak da yoktur, şairin kanı artık “soğumaya” başlamıştır. Ölmek üzere olan birinin gözünden yazılan bir şiir etkisi bırakan bu dizelerde ölüm kurtuluş, tüm ruhsal ve fiziksel sıkıntıların bitişi olarak ifade edilmiştir. “Çatlaklar Arasında” yine ölüm motifinin görüldüğü şiirlerdendir:

“Yarısı yenmiş aklımın

Kalan yarısı çileden çıkmış

Habire tekkeye odun taşıyordu.

Ölür şimdi diyerek. Ölür zannederek”( PM:47)

Madak, ölüm kavramını anne ölümü, kendi ölümü ya da masum bir canlının ölümü ile ilişkili olarak imgeleştirir. Yukarıdaki imge de yine kendisiyle ilgilidir. Ölmek üzere olan bir öznenen zihinsel bir eksiklik hissini sonrası gelebilecek beklenen bir ölümden söz etmektedir.

“Ölüm. Siyah taşlı gümüş yüzük.

Bu mektup,

Rutubetli selamlarla doludur.”(GK:33)

“Cevşen’ül Kebir” şiirinde geçen bu dizelerde “ölüm” siyah taşlı, gümüş bir yüzüktür. Bu yüzük şairin gizemli iç âlemdaki bir sembol de olabilir, bir anının parçası da olabilir. Siyah renk Batı kültüründe yası simgelerken, İslam kültüründe pozitif bir değere sahiptir. Buradaki kullanımın şiirin ismi, genel havası bağlamında düşünüldüğünde siyahın negatif bir değer yansıtmıyor olduğunu desteklemektedir. “Kaza Anılar” da ölüm, doğum/ ölüm karşıtlığı içinde görülmektedir:

“Doğmuş olmanın sakıncasından bahsedip bahsedip  
Sonra doksanında alzaymırdan öldü onu söyleyen adam” (PM:72)

Hayattan şikâyet eden birinin çok uzun bir hayat sürmesi de bir çatışmayı, bir karşıtlığı, bir ironiyi düşündürmektedir. Diğer taraftan yaşam/ ölüm karşıtlığı zaman zaman dolaylı şekillerde de görülmektedir. Çocukluk, gençlik hayatıyeti, yaşlılık ise ölümü çağrıştırmaktadır. Çocuklar, gençler uzun yıllar yaşamın içinde olması beklenen, yaşlılar ise ölüme daha yakın insanlar olarak düşünülürler. Bu sebeple insan zihninde normal şartlarda çok yaşlanmış bir kişinin ölümü üzüntü yaratırken, bir gencin ya da çocuğun ölümü derin üzüntüyle karşılanmaktadır. İşte bu algının bir benzeri de Didem Madak’ın şiiri “Laterna’da görülmektedir:

“Mavi kuşlar düşlerdim,  
Mavi çocuk mezarları,  
Mücevherler Mavi” (PM:95)

Buradaki paralellik şu şekildedir: çocuk- hayatıyet / mezar- ölüm. Tam bu noktada, şairin ölümle ilgili imgelerinde Emily Dickinson etkisinden de söz etmek gerekmektedir. Dickinson’ın “Hayat hayattır sadece, ölüm sadece ölümdür, esrime esrimedir sadece ve nefes sadece nefestir.” ( Dickinson, 2011:42) şeklinde çevrilebilecek sözleri, Madak dizelerinde açıkça anılan Dickinson’ın, şiirsel anlamdaki etkisinin göz ardı edilemeyeceğini gösterir. Yine Sylvia Plath da şairi şiir ve ölüm kavramları konusunda etkilemiş bir diğer Batılı şairdir. Kendisinin ölüme karşı tavrı da zaman zaman ölümü hafife alan ya da öyle görünen bir çizgidedir.

Bu iki zıt kavramın bir arada kullanılması, yaşam/ ölüm karşıtlığının şairin zihnindeki yan yana formunu yansıtmaktadır. Madak’ın anlam evreninde yaşam/ ölüm kavramları nerdeyse iç içe geçmiş iki karşıt kavramdır. Öznenin yaşama

sevincini canlı tutmaya çalıştığı ifadelerinin yanı sıra, ölümü dileyen bir yanı da vardır. Annesinin ölümünü yaşaması, babasının yaptığı ikinci evlilik ve bu süreçte uyum sağlayamaması, erken yaşta yapılan evlilik, eğitimini yarım bırakmış olması, ilk evliliğinin boşanma ile sonuçlanması, boşanma ardından yaşadığı maddi manevi sıkıntılarla dolu süreç gibi pek çok sarsıntı onun zihinsel olarak yara alması için yeterli sebeplerdir. Daha sonra ortaya çıkacak ağır hastalık süreci de ölüm yaşam arasındaki arada kalmışlığın diğer gerekçeleridir. Bahsi geçen yaşanmışlıkların ölüm/yaşam ikiliğini ortaya çıkardığı, bu ikiliğin sık sık dizlere yansıdığı görülmüştür. Bütün bunların sonucu olarak yaşam/ölüm karşıtlığı şairin anlam evrenindeki temel karşıtlıklardan biri olarak tespit edilmiştir.

## 2.2. Özgürlük /Esaret

Freud hastalıkların sebeplerinden birini yaşamı sorgulamak olarak göstermiştir. Yaşamı sorgulama düşüncüsü bir farkındalığın, bu farkındalık da sorgulayan bir düşüncünün devinimini sağlar. Yolcu ilk örneği Hz. Âdem'in yasak olana el uzatması, insanoğlunun özgür iradesi ve kurallar arasındaki ikilemin kült hadisesi sayılabilir. Hz. Âdem Yaratıcı'nın buyruğunu tutmamış, özgür iradesi(!) ile yasağı delmiştir. Buradaki özgür iradenin gerçek bir özgür irade olup olmadığı da net değildir. Hz. Âdem, Hz. Havva'nın telkini ile kısıtlandığı bir eylemin zıttı bir eylemi tercih etmiştir. Hz. Havva'da İblis'in vesvesesi ile bu işe sebep olmuştur. Neticede yasağa uzanan el Hz. Âdem'in elidir. Bunun sonucunda cennetten kovulma hadisesi ile en büyük cezalardan birine çarptırılmış, geriden gelecek tüm insanların kaderinin değişeceği bir iş yaparak o sorumluluk altında ezilme çilesine de maruz kalmıştır. Bir anlamda özgürlük- esaret çatışmasının ilk örneği sayılabilecek bu inanış, süregelen özgürlük-esaret arkası niteliğindedir. Bunu çok daha geriye İblis'in irade kullanarak, Allah'ın buyruklarını reddetmesine, oradan da cennetten kovulmasına götürmek de mümkündür. İradenin devreye girmesi özgürlük ve esaret arasındaki çatışmanın temelini oluşturmaktadır. Özgürlük- esaret çatışması, bireysel ikilemlerden toplumsal ikilemlere doğru değişen ve gelişen bir yelpazeye bireyleri zora sokmaktadır.

Didem Madak da bu çatışmanın ortasında kalmıştır. Bireysel ikilemler, “yapılması gerekenler” ancak “yapmak istenilmeyenler” her insan gibi onu da zaman zaman kargaşaya sürüklemiştir. Yaşanan çatışmalar da karşıtlıkların ortaya çıkmasına zemin



hazırlamıştır. Şiirlerde öne çıkan bir başka karşıtlık da özgürlük -esaret karşıtlığı olarak görülmektedir:

“İrkımın ebedi ve edebi geleneklerine sahip çıkmalıyım.

Asaletimin pankartını taşımaktan yorgundum.” (PM:43)

“Geleceğe sahip çıkmak”, “taşımak”, “yorgunluk” kelimeleri mecburi bir duruma ait bir tablonun parçalarıdır. Bunlar da özgürce hareket etme güdüsünün sekteye uğratıldığının işaretleridir.

Kurallardan kurtulma güdüsü, dini inanış konusundaki kafa karışıklığı, insanların dostluğu ve hayvanların dostluğu ikiliği gibi pek çok konudaki buhranlarının açıkça görüldüğü şiirler özgürlük isteğinin sık sık görüldüğü alandır. Didem Madak için özgürlük-esaret karşıtlığı, arada kalmışlık ikilisidir:

“Serbest değilim, yasaklanmış da” (PM:44)

Özgürlük kavramı her inanışa, kültüre, topluma hatta her zamana göre değişen algı ve tutumlarla açıklanmaya ya da şekillendirilmeye çalışılmıştır. Özgürlük nice siyasetçi, nice felsefeci tarafından tarif edilmeye gayret edilen değişken bir kavramdır. Yine aynı kavram, sınırlarının ne olması ya da olmaması gerektiğinin tartışmasına da açıktır. Esaret kavramı da tahakküm kavramını ve tahakküme karşı geliştirilen refleksleri ortaya çıkarmıştır. Esaret duygusunun beraberinde getirdiği yoğun kısıtlanmışlık duygusu pek çok ruhsal ve bedensel hastalığın kaynağı olarak gösterilmektedir. “Engelleme patolojik bir durumla değil, doğrudan doğruya 'bir faaliyetle ilgilidir. Bir faaliyetin normal sınırlanışı, ya da daha düşük bir seviyeye indirilişi onun engellenmesi olarak ifade edilebilir. Öte yandan hastalıklı bir duruma işaret ederken, semptomdan (belirtilerden) bahsetmemiz gerekir. Bu sebeple engelleme, semptom olarak da kabul edilebilir. Ağız alışkanlığıyla faaliyetin kısılması halinde engellemeden, faaliyetin olağanüstü bir değişikliğe uğraması halinde de semptomdan söz ederiz. Çoğunlukla patolojik hareketin olumlu ya da olumsuz yönüne ağırlık verilmesi veya sonucun semptom ya da engelleme olarak kabul edilmesi arzuya bağlı görünmektedir.”(Freud,1997:11) Görüldüğü gibi engellenmiş olma eylemi “arzu edilene ulaşamama” sonrasında patolojik sonuçlara sebep olmaktadır.

Tüm bu baskılar özneyi çeşitli savunma mekanizmalarına doğru itmektedir. Özne, özgür olabileceği alanlar ve eylemlerin peşine düşerek kendisini rahatlatma yoluna gidecektir. Çocukluk da çocukça şeyler yapılabilecek özgür bir süreçtir. Henüz süperegönün hükmünün bilinmediği, id ve ego çatışmasının pek görülmediği çocukluk dönemi, insanların içlerinden geldiği gibi hareket edebilecekleri, kısıtlı ancak özgür bir süreci işaret etmektedir. Toplumun ne düşündüğünü düşünmek zorunda kalan, isteklerini gelenek, diğer insanlar, din gibi süzgeçlerden sürekli olarak geçirmek zorunda olan yetişkin bireyler için “çocukluk” hayalî bir ülke gibidir. Madak için de özgürlük- esaret çatışmasında kaçış alanı olarak kullandığı “çocukluk”, özgürlüğe açılan bir kapı görünümündedir. Çocukluk ve çocukça hareketler, her türlü baskıdan kurtuluşun anahtarı niteliğinde görülmektedir:

“Bana artık büyü diyorlar  
Bütün renkleri mezun etmişler hayatlarından  
Karanlığa emekli öğretmenler gibi sanki insanlar.  
Bilirsin işte Füsün gidişinden bu yana  
Hüzün sektöründe bilfiil yirmi üç sene görev yaptım!  
İnfaza götürürken bari üstbenlerim  
Gözüme bir gökkuşağı bağlasalar.” (PM:17)

Şiirdeki “üstben” yani “süperego” rastgele seçilmiş bir kavram değildir. Şairin kültürel birikimi psikanalitik bilginin varlığına işaret etmektedir. Bu kavram da bu varlığın bilinen nesnesi olarak, özgürlük- esaret çatışmasının “katili” dir. Meseleye pek çok defa yaptığı gibi hümor merceği ile bakmaya çalışan şair, bu infaz hadisesinin kara yüzünü “gözüme bir gökkuşağı bağlasalar” ifadesi ile renklendirmeye çalışmaktadır.

Didem Madak kendisini çok sorgulayan bir şairdir. Benlik arayışının ve bölünmüş kişilik izlerinin açıkça gözlendiği şiirlerinde bu arayışın temelinde birkaç sebep olduğu görülmektedir. Bu temel sebepler kadın-erkek ikiliği, kadın şair- erkek şairliği ikiliği, toplumun kadına dayattığı her şeye rağmen hayata karşı güçlü durma özelliği taşımaktadır. Özgürlük- esaret karşıtlığı da bu çatışmalardaki en önemli iki kavram olarak görülmektedir. Şairin özgürlük anlayışı negatif ve pozitif özgürlük bağlamlarında değerlendirildiğinde ise, sınırların genel anlamada başkalarının

özgürlüğünü kısıtlayacak kadar zorlanmadığı görülmüştür. İç âlemlerinde zaman zaman kendisinin yoğun hükmetme duygusu Tanrı'nın yerine geçmeyi isteme olarak değil, edilgen bir nesne konumundan etken bir özne konumuna geçmeyi isteme hayali gibi değerlendirilmelidir. Böylece güce sahip olarak, hoşnut olmadığı durumlardan kurtulmaya çalışma niteliğinde düşünülmelidir.

### **2.3. Tahakküm Şiirine Karşı Bir Şiir/Tahakküm Şairlerine Karşı Bir Şair**

Madak'ın anlam evrenindeki temel karşıtlıklardan biri de klişe şairlik anlayışı ve klişe şiire karşı, öznel ve özgür şairlik anlayışı ve şiirlerdir. Şiirin iki yönü vardır: merkeze yönelik yön, dışa yönelik yön. Şair içsel şeyleri, merkeze bağlı ifadeleri kullanarak birinciyi yerine getirir. O sözcüklere açıklama yapmak yerine sözcükleri duygularını ifade edecek diğer sözcüklerle beraber kullanmaya çalışması da dışa yönelik yönün eylemidir. (Frye,2015) Başka bir kaynakta ise şiire şöyle yaklaşıyor: “Şiir sanatı genel olarak varlığını, insan doğasında temellenen iki temel nedene borçlu gibi görünüyor. Bunlardan birisi taklit içtepisi olup, insanlarda doğuştan vardır; insanlar, bütün öteki yaratıklardan özellikle taklit etmeye olağanüstü yetili olmalarıyla ayrılır ve ilk bilgilerini de taklit yoluyla elde ederler. İkincisi, bütün taklit ürünleri karşısında duyulan hoşlanmadır ki, bu, insan için karakteristiktir. Sanat yapıtları karşısındaki yaşantılarımız bunu kanıtlar.” (Tunalı,1987:16)

Didem Madak, kadın kimliğini öne çıkarmaktan korkmayan, muhalif bir şair görünüşü oluşturmuştur. Muhalefet ettiği pek çok durum içinde en çok öne çıkan durum budur.

*Grapon Kağıtları, Ahlar Ağacı ve Pulbiber Mahallesi* içinde şiir ve şairlikten en çok bahsettiği şiirlerin toplandığı kitabı *Pulbiber Mahallesi* kitabı olmuştur. Mahallenin sakinleri kadınlar, kadın şairlerdir. Şiirle ilgili kurallar, şairin vasıfları ile ilgili yazısız kanunlar bu şiirlerde ince ince ele alınmıştır: “dilimi tutan pası ovalamak için dilimi çıkardığımda ki şair dilini çıkarırsa onu kesmelidir. kestim.” (PM:90)

Şiirin haddinden fazla ciddi bir vaziyette algılanmasına ve anlatılmasına karşı zaman zaman okuyucuyu şaşırtan bir tavırla bilindik isimler, günlük yaşamın hiç de mistik ya da tılsımlı olmayan kelimeleri ile ördüğü şiiri, tepkisel bir şiir dilinin parçalarıdır:

“Şair seyahatlerinde pegasusu tercih etmektedir

Şiirde sanal reklam uygulaması başlattık

Nasıl olsa kimse izlemez  
Karnımdaki otuzyedeki ekran televizyonu hiç  
İncinmiyordu başka biri.”(PM:76)

Şiirde geçen, “Pegasus”, “sanal reklam”, “televizyon” günlük yaşamın sanatsal olmayan sembolleridir. Herhangi bir gizeme işaret etmemektedirler. “Nasıl olsa kimse izlemez” sözü de şiire yüklenen gereksiz ciddiyeti sorgulatan bir cümle olarak kompozisyondaki yerini almıştır. Bir başka göndermeler zinciri, açıkça “şairlerin şiirlerinde tercih edecekleri kelimeleri özgürce seçemeyecekleri” kalıplar bütünü ile ilgilidir: “Kelimelerin azı dişini çekeceksin ki seni yemesin, kuyruğunu keseceksin ki başkalarını hiç sevmesin.” İmza: Herşey Kontrol Altında. Bu adamın adı Herşey, göbek adı Kontrol ve soyadı da Altında idi. Onun öğütlerini tutmadım. Kötü bir adam değil, sadece anlaşıyoruz”.(PM:84).

Şiirlerdeki her şeyi kontrol altında tutmak isteyen anlayışı “aynı isimde bir kişi” yaratarak sembolleştiren şairin bu kişiye özellikle “adam” demesi düşündürücüdür. Sözlük karşılığı “âdem”, “insan” anlamına gelen kelime, artık anlam daralmasına uğramış ve sadece erkek cinsiyetini karşılar hale gelmiştir. Tüm bunlardan anlaşılacağı üzere şiirin kurallarını belirleyen, her şeyi kontrol eden ve kontrol altında olmasını isteyen şair, eril bir yapıya karşı şiirin karşısında bir şiir inşa etmiştir: “Sanırım burada her iyi şair gibi sigaramı söndürmem gerek. İyi şairler çekince uzayan laflar etmekten imtina eder, kendilerini fazla beğenmez, cinsiyetlerini de öyle herkesin gözüne sokmazlar. Zaten ben daima iyi bir şair gibi davranmışımdır. Tilkilerle olan sorunlarım dışında tereddütte kaldığım hususları cemiyet hayatına fazla yansıtmamışımdır.” (PM:83) İyi şairlerin sahip olması gereken formları tek tek açıklayarak kendi silahları ile onları vurmaya yoluna giden şair, iyi şairlerin cinsiyetlerini herkesin gözüne sokmaması gerekliliğini(!) biliyordur. Ancak kendisi buna inat, kadın şairlerden oluşmuş bir mahalle kurar, acılarını ve kadını her şeyi istedikleri kadar özgür dile getirebildikleri bir şiir inşa eder. Mahallenin adını daha pastoral, mitolojik, duygusal, ya da başka bir şiirsellikte seçmez, “Pulbiber Mahallesi” koyar:

“Pulbiber Mahallesinin ponpon kızları olarak şiirlerimizi sallıyor, mahalle takımını desteklemek için şarkımızı söylüyoruz: pul pul acılar bol bol yer gacılar gollere doymaz kalbimizde sancılar...

Takımımız devamlı yeniliyor, amigosu şair olanın burnu ..." (PM:86)

Şiirlerde zaman zaman "bağlama uygun olarak" kullanılan sokak jargonuna ait kelimeler, alışılmışı kırma yolundaki eylemlerinden birinin nesnesidir. Buradaki "gacı" kelimesiyle kadın kimliğini, alt kültüre ait bir kelime ile göze sokar. Bunu yüceltici kelimeler yerine "gacı" kelimesi ile yapması da manidardır. Şiirlerinde sık sık sergilediği bu tavırla az evvel söylediği iyi şairlerin cinsiyetlerini herkesin gözüne sokmaması gerektiği kuralını yıkar. Madak'ın asıl derdi şiirin gereğinden fazla ciddiye alınması ile ilgilidir. Bu tutumu Frye 'in şu açıklaması ile örtüşmektedir: "Sidney'in kısmen kabul ettiği ve kısmen de sınırlandırdığı mevcut varsayımlar yaklaşık olarak şunlardır: Şiirsel olan ilkeldir ve bu nedenle şiir okurken hangi yönlerinden vazgeçilmiş olduğunun farkına varmalıyız. Şiir eğlencelidir ve bu nedenle de mantıki yoldan sonuca varan sözlü yapılardan farklı bir ruh haliyle ele alınmalıdır. Şiir imgeseldir ve bu nedenle de hakikat ve gerçek yolundaki sözlü yarışta bir yarışmacı değildir." (Frye, 2015:66). Frye'in şiirle ilgili açıklaması şiirin aslında ilkel ve eğlenceli olduğu yönündedir. Madak'ın "Şiir İthaf Listesi" ndeki kişiler ve durumlar listesinde yerini almış şiire aşırı hassasiyetle yaklaşan şairler için bulunduğu bir isimden bahsetmek yerinde olacaktır: "sıhhî şairler" (PM:42)

Konuyla ilgili bir diğer gönderme de şu şekildedir: "...dilimi tutan pası ovalamak için dilimi çıkardığımda ki şair dilini çıkarırsa onu kesmelidir. kestim." (PM:90) Madak şiirin bu kadar cenderede tutulmasından, şiirin birilerinin kendi malıymış gibi sınırlarının belirlenmesinden o kadar rahatsızdır ki şiirin okunacağı yer de özgür olmamalıdır kinayesine getirir. Öyle ki şiirin her şeyi kurallıdır, her yerde de okunamaz(!):

"Burcu'nun mektubunu nerede okumalıydım

Evde mi, yolda mı?

Eriyen merdivenlerde mi?

Şairle olan husumetim bitmemişti.

Her yerde okuyabilirdi bırakılırsa mektubu bu çatlak kadın

- Şiirlerde mektup okunmamalıdır.
- Okunabilir!
- Okunmaz bence

- Karakter atıcam çekil istersen bu sayfadan çarpmasın
- "Bütün kötü şairler kendilerini özgür zannedenlerden çıkar"
- Doğmuş olmanın sakıncasından bahsedip bahsedip
- Bence yine de şiirde mektup okunmaz
- Okunabilir!
- Neden?
- Farzı mahal bir okuma önerisi olarak sunuyorum okuruma.
- Hadiii leeeeynnn. Okurunu yiyim. Çok okuyolar da” (PM:72)

Madak’ın şiirin klişeleri ile de derdi vardır. Bazı sembollerin, imgelerin, motiflerin hangi etkiyi bırakacağını bilerek klişe bir şiir kompozisyonu oluşturulmasından da rahatsızdır:

“Hiçbir yere sığmayan dizeler buruşmuştu valizlerde  
Eşyaları toplarken ağlamalıydı.  
Toplanırken ağlamalıydı eşyalar da  
En çok şiirlerde ağlardı eşyalar.  
Eski sandalyeler en iyi şiirde gıcırdardı.” (PM:74)

“Eşyalar en çok şiirlerde ağlardı ve eski sandalyeler en iyi şiirde gıcırdardı” sözleri, şiirde fon olarak kullanılan “retro tavrın” ona göre “yapmacık” olması ile ilgilidir. Şiir kendisinin katarsis alanı, rahatlama eylemidir. Madak’a göre şairler belirlenmiş klasik kuralların tahakkümünden kurtulup, şiirlerini içlerinden geldiği için ve içlerinden geldiği şekilde yazmalıdırlar. Bu onun poetikasının en önemli özelliğidir: “Canım çok sıkıldığı için, yine kötü bir şey olacak hissine kapıldığım için, ama yine de bir hikâye uydurmayı beceremediğim için, sıkıntılardan kurduğum evi ayakta tutmak için Oyun kurucusu oldum. Şiir ithafkârı oldum.” (PM:88) Şiirleri nasıl yazdığından, hangi duygunun yoğunluğunda yazdığından da çok defa bahsetmiştir: “Bu şiiri ben yaralı bir panda vaziyetinde yazdım Canım yandı (PM:99) Bu şiiri ben bir yangın vaziyetinde yazdım.” (PM:100) Şiirlerin özellikle tasarlanması, yapaylıktan uzak olması da Madak’ın şiir anlayışının bir parçasıdır: “...ben sesleri birbirine uyduğu için yalnızca perşembeleri endişelenen bir şair değilim”. (PM:89) Onun bu duruşu Frye’in şairlik ve şairlere dair anlayışıyla paralellik göstermektedir: “Şaire lisanslı bir yalancı olarak geleneksel ününü kazandıran, gerçekleri göz ardı

etmek konusunda sahip olduğu eşsiz ayrıcalıktan ileri gelir ve bu durum, edebi yapıları adlandırmak için kullanılan "mesel", "kurmaca':" "mit" vs. gibi isimlerin de, Norveçcede hem yalancı hem de şair anlamına gelen digter sözcüğü gibi.." (Frye,2015:103). Buna göre klasik şiir, okuyucuyu etkileyecek şekilde kurulmaktadır. Bu da uydurma, yalan söyleme yani "yapmacıklık" ile eşdeğer bir kavramı işaret etmektedir. Şair etkili söz söyleyebilmek için belli kavramları, kuralları ve yolları kullanarak lisanslı bir yalancı sıfatını kazanmıştır. Sonuç olarak şairler bazı şeyleri "şiir icabı" yapmaktadırlar:

"Sözlerin içini oyuyor ve öfkeyle dolduruyorum Şişiyor ve patlıyorlar  
Nedense hep acılı oluyor yaptığım dolmalar  
Gerçek hayatta böyle olmuyor tabi, şiir icabı" (PM:102)

Şair başka bir şiirde de şiirin nasıl olup olmaması gerekliliği ile ilgili iğneli göndermelere, yine hayatın içinden sözlerle devam etmektedir. Şiirin okunma yeri, eşyaların şiirlerde nasıl olacağı, şairin dilinin çok uzun olmamasının gerekliliği gibi değişik örnekler veren Madak, bu defa da bir şiirin nasıl "şiirsiz" olabileceğini ifade etmektedir:

"Mahallemizde her şey grafiti sanatına hizmet ediyordu  
Sprey boya kusardı duvarlarımız sabahları  
"Çöp tenikesini orozpu karı gibi gezdirme lan"  
Şiir şiir olalı böyle şiirsizlik görmemişti." (PM:22)

Dizelerin uzunluğu ve şiirin işlevi de şiir kuralları ile ilgilidir. Şiir/ şiir karşıtlığının çatışma unsurları bu defa dize uzunluğu ve şiirin işlevidir:

"Erimiş bir merdivene oturup dinledim. Benimki düzyazıya kaçmıştı İlk defa dizelerimin kaç santim olduğunu düşünmek zorunda kalmıştım Sersemce işlevden söz etmek için de geç bir saatti." (PM:73)

Platon Sofist te Yabancı ve Theaitas arasındaki konuşmada gevezelikten bahseder: "Yabancı: İnsan böyle bir şeyden aldığı zevk yüzünden tüm işini gücünü bırakıyorsa ve sözlerinden onu dinleyenler hiçbir zevk almıyorsa, sanırım ona geveze derler.

Theaitas: Evet, onun adı budur” (Platon,2015:50). Bu noktada Madak’ın şiiri gevezelik olarak nitelendirdiği dizelerden söz etmek yerinde olacaktır:

“Ve hayatta kalmanın yanında  
İnandım şiir bir gevezelikti” (PM:113)

Didem Madak’ın anlam evreninde şiir/ şiir ve şair/ şair karşıtlığı önemlidir. Dayatılan şiir ve şairlik onun şiir ve şairlik anlayışının karşısındadır. Şiiri ve buna bağlı olarak şairleri nesnellikten sıyrılarak özneliği esas almaları yerine klişe formlara hapsedmek isteyen anlayışa karşıdır. Örneklerde görüldüğü üzere bu konudaki duruşu nettir. Şiir özgür alan olmalıdır. Şiirin yapısını, şeklini, içeriğini, işlevini şair belirlemelidir.

Dolayısıyla temel karşıtlıklardan biri dayatılan şiir/ özgür şiir, diğeri de kalıplara göre hareket eden şair/ kalıplara göre hareket etmeyi reddeden şairdir. Metinlerde sık sık bu karşıtlıklara göndermeler yapılmıştır. Madak bunu genellikle gülünç ifadelerle ya da ironik ifadelerle gerçekleştirmiştir.

#### **2.4. Çocukluk / Yetişkinlik**

Didem Madak şiirlerindeki malzeme incelendiğinde öne çıkan izleklerden birinin “çocukluk” olduğu görülmüştür. İlk kitabın ilk şiiri kız kardeşi Işıl ile kendisinin bir tür masalı içinde olduklarını hissettiği bir şiirdir. Böyle bir atmosferde anlatılan “Ay Işıl’a Sığışmıştı” şiiri, çocukluk anılarından bol bol bahseden şairin çocukluk/yetişkinlik zıtlığını incelerken önemsenmesi gereken şiirlerindedir. Şiir başlığındaki “sığışmıştı” kelimesi büyük bir gökcisminin, bir çocuk varlığında görülmesini ifade etmektedir. Yani büyük bir varlığın küçük bir varlığa sıkışarak yerleşmesini anlatmaktadır. Sıkışmak “rahatsız bir yakınlığı”, negatif bir durumu yansıtırken; “sığışmak” gönüllü bir yakınlığı, yakınlaşma duygusunu yansıtmaktadır. Sığışmak kökünden türeyen işteşlik bildiren bu sözcük, karşılıklı oluşu ile ayın da Işıl’a sığışmak istemesi gibi bir anlama işaret ediyor olabilir. Şiirin kişileri şairin çok sevdiği kız kardeşi Işıl ve kendisidir. Bu tezde kişiler bölümünde şairin kız kardeşine olan sevgi ve şefkatinden söz edilmişti. Buna göre Ay’ın Işıl’a sığışması, Işıl’ın Ay gibi görünmesini kastedebileceği gibi, çok sevgili kardeşi Işıl’ı yücelten bir düşünüşün bir ürünü olabilir.



“Hatırlar mısınız?” diye başlayan bu şiirde okuyucu iki kız kardeşin çocukluk anılarından bir kareyi görüntülemektedir. Şiir kişileri: Işıl ve Didemdir. Şiirde zaman: yaz mevsimi ve akşam, dekor: karpuzdan fener, zambak, arka fon: iki çocuğu birbirine yaklaştıran bir şarkı olarak tablolaştırılmıştır. Açıkça bir “çocukluk anısı kompozisyonu” görülmektedir:

“Işıl çocuktu o zaman, ben de öyle  
Mevsim kesin yazdı, karpuzdan feneriyle  
Hani her çocuğu başka bir çocuğa  
Yaklaştıran bir şarkı vardır ya  
Kıyıya yanaşan bir gemi gibi.

O akşam ay Işıl'a sığışmıştı, Işıl çocukluğuna,  
Sonra iki çocuk birbirine gülümser, sonra  
Zambağın içine bir çiy tanesi düşer  
Çocukluğumuz mor bir zambağa  
Hani her çocuk zaman zaman  
Kendini mor bir zambağın içinde düşler ya” (GK:13)

Bu Madak şiiri, şairin pozitif duygu değerine sahip nadir anılardan biridir. Bu gerçekten yaşandı mı, tasarımı mı net değildir. Ancak anı olması ihtimali yüksektir. Şiirin içeriğine dönmek gerekirse, zaten bu çalışmanın kişiler bölümünde de bahsedildiği üzere anne ve kız kardeş, şairin belleğinde pozitif duygu değeri ile yer etmiş yakınları olarak açıkça görülmektedir

“Koşuşan iki ateş gibi konuşmuştuk  
İki küçük geveze gece sineğiydik  
Düşlerimiz el ele tutuşmuştu,  
El ele tutuşmuş iki kelebek gibi.  
Gidecektik, kaçacaktık buralardan  
Uzak ülkeler düşlemiştik. ·  
Büyük gemiler yüzmüştü ruhumuzda  
Ben Işıl'ın yelkenini üflememiştim  
Bensiz uzaklara gitmesin diye

Pirinç taneleri savurmuştuk havaya,  
Grapon kağıtları, konfetiler...  
Fener alayı geçmişti gözlerimden  
Işıl sevinçle alkışlamıştı.” (GK:14)

“Koşuşmak” el ele tutuşmak”, “ateş böceği olmak”, “kelebek olmak”, “ruhta büyük gemilerin yüzmesi”, “havaya savrulan pirinç taneleri”, “grapon kâğıtları”, “konfetiler”, “fener alayı”, “sevinç,” “alkış” kelimeleri yoğun bir mutluluk ve sevinç atmosferinin kelimeleridir. Bu mutlu sahne, Madak şiirlerinde çok karşılaşılmayan huzur ve mutluluk sahnesidir. Ancak şair kendi geleneğini bozmaz şiirin devamında mutlu anılardan mutsuz gerçekliğe dönlür. “Donuk fotoğraflar”, “yalanlar”, “baykuşun kapı aralığına sıkışmış ruh gibi bağırması”, “susmak”, “ayın yerine gökte kara delik kalması” derin bir mutsuzluğun işaretleri olarak görülmektedir:

“Bir daha hiç ay Işıl'a sığışmamıştı.  
O akşamki gibi, o akşamki kadar büyük  
Siyah saçlı bir mucizeydi sanki ay  
Ateşe atmıştık biz onu  
İnce ve beyaz bir kemik gibi  
Susmuştuk, peygamberler inmişti hayatımıza,  
donuk fotoğraflar, yalanlar, kitaplar...  
Susmuştuk, bir baykuş  
Kapı aralığına sıkışmış bir ruh gibi bağırmıştı  
Susmuştuk, bir daha hiç Ay Işıl'a sığışmamıştı.  
Ayın yerinde kara bir delik kalmıştı.” (GK:15)

“Annemle İlgili Şeyler şiirinde de yoğun bir anne özlemiyle “çocuk Madak” görülmektedir:

“Sevgili Anneciğim,  
Binlerce kez açıldım, binlerce kez kapandım yokluğunda  
Kocaman bir dağ lalesi gibi  
Ve kapkara göbeğini dünyaya fırlatacakmış gibi duran.” (GK:16)

Şiire daha çok bir mektup ifadesi olan bir ifadeyle başlanmıştır. Şairin küçük yaşta kaybettiği annesinin özleminin sarsıntıları sık sık hemen her şiirinde görülmektedir. “Çocuklukta endişenin, bizce bilinen birkaç ifadesi vardır. Böylece yalnız kalma, karanlıkta kalma ve çocuğun güvendiği kişinin yerinde bir başkasını bulması gibi durumlar tek bir sona, sevilen ya da arzu edilen kişinin kaybedilmesine bağlanabilir. Bu noktadan sonra endişeyi anlamak, çelişkileri gidermek kolaylaşacaktır.” (Freud, 1997: 63). Mutsuzluğunun ilk sebebi anne yoksunluğudur. Çünkü normal şartlarda “anne” sevgi ve şefkat kaynağı, yaşamda karşılaşılan sorunlarda bir dinlenme noktası, karşılıksız güven duyulacak tek limandır. Şairin küçük yaşta yaşadığı bu sarsıntı, kendisi büyüdükçe hiç azalmamış hep taze bir sarsıntı ve yoksunluk olarak kalmıştır. Baba ile kurulmuş sağlam bir bağın olmaması, anne yoksunluğunu daha da başa çıkılamaz bir sorun haline getirmiştir. Solmaz Zelyüt’ün *Didem Madak’ı Okumak* isimli bilgi şöleni derleme çalışmasın bu konuyla ilgili açıklamalar vardır. Hazel Melek Akdik ve Melek Aydoğan’ın *Unutma Hatırlama: Didem Madak Şiirlerinde Bellek İnşası* başlıklı bölümdeki açıklamaları şu şekildedir: “Didem Madak’ın şiirinde anneye ilgili kodlarda geçmişle bağ kurmak ya da köklerine dönmek vurgusu hâkimdir. Babayla ilgili kodlar ise uzlaşmak istemediği otoriteyi ve bu otoritenin söylemini yeniden üreten tarihi ifade eder.” (Zelyüt,2015:257). Şiirlerdeki çocukluk ve yetişkinlik karşıtlığı, öznenin öz benliği ve toplumsal dayatmaların karşıtlığının şairin benliğindeki tezahürüdür. Madak, yetişkinlik ve çocukluk karşıtlığında çocuk tarafına daha yakındır. Bu karşıtlık zaman zaman gençlik/ yaşlılık kılığına bürünmektedir:

“Gençken bira içerken ikide bir tuvalete gitmem gerekmiyordu  
Çünkü içerken çok ağlıyordum  
Biralarda gözlerimden fişkiriyordu  
Yaşlanınca ben de, biralarda da doğru yolu buldu”. (PM:71)

Yetişkinlik, yaşlılık kazanılmış bir sürecin meyvesidir. Buradaki dizlerde şair gençlikte yaşadığı gereksiz üzüntüleri bira, ağlama ve tuvalete gitme üçgenindeki “doğru yolu bulma” mecazı üzerinden anlatmaktadır. Bir başka dizde ise toplumsal baskıyı benliğinde hisseden özne, çocuk kalarak kendi kurduğu oyun dünyasının renkli ve eğlenceli atmosferinden çıkmak istememektedir. Başka bir şiirinde oyun

kurucusu olmak isteğini de tıpkı şiir yazmak gibi kaçış alanı olarak gören şair, büyüdüğü zaman bu oyunun bir parçası olamayacağını ve büyümesini isteyenlerin renksiz dünyasına dâhil olacağını bilmektedir. Bu durum ona göre değildir:

“Bana artık büyü diyorlar  
Bütün renkleri mezun etmişler hayatlarından  
Karanlığa emekli öğretmenler gibi sanki insanlar.” (PM:17)

Didem Madak şiirlerinde çocukluk söylemleri, çocukluğuna ait anılar, çocuk oyunları sık kullanılan kavramlardır: “İki sigaram kaldı bu gece için/ Yüzyıl yetecek çocukluğum,/ İki muhabbet kuşum,/ Biraz da ateşim var.” (GK:22) Cümle “kapıların önünde kelimelerle beş-taş oynuyorum.”(PM:16) “Belki bir gün balkona çıkar /Blok flütle çocuk şarkıları çalarım/ Dostluğun biz sevgisiyle toplanırız burada” /Sizler, bizler, ne bileyim herkesler...”(PM:17) “Pandorayı bir kumaş cinsi sanırdım çocukken.” (PM:27) “Mahallemizde bomba patladı /Martılar çok uçtular /Mahallemizin çığırtağ gözyaşları olup havaya saçıldılar /Bu bir çocuk romanıydı, artık anlaşılıyordu.” (PM:30) “Çocuk sonunda ölecekti, geleneklerimize göre /Son duası olarak patlamış mısır sunacaktı tanrıya /Bu bir oyun romanıydı, bir araf /Sırtından bıçaklanacaktı daima çocuk” (PM:30) “İstanbul'un yanık kablo kokan damarlarından akarak /Oyun arkadaşımın yanına gidiyorum” (PM:58) “Çocukken elektriklerin kesilmesini isterdim /Annem masal anlatırdı o zaman.” (PM:57) “Başka biri oluyordu,/ Erimiş merdivenlerde oturan başka biri /Bu başka biri kulaktan kulağa oynuyordu hayatımla /Ya da sessiz sinema” (PM:75) “Kertenkele masal torbasından çıkmıştı /Bu olmuştu çocukluğumda /Kuyruğu da kopmuştu” (PM:75) “Dişleyebilirdi şiir bir el bombasını keyifle elma /Armut dersem zaten /Hiç.” (PM:75) “Hayatımla kulaktan kulağa oynayan bir şair / Konserve açarken yaralanıyordu.”(PM:76) “Çocukluğumda yüzüme yarasa çarptı / Uzayan saçlarım karanlık façamı saklar mı?” (PM:79) “O an mahallemizde kız çocuklarının neşeli evcilik tenceresine /Büyük bir futbol topu çarptı.” (PM:81) “İhmal edilmiş çocukluğun / Epeski bir yoksulluğun Yamalarını yüzünde taşırdı.” (PM:95).

Öznenin bilinçaltındaki “çocukluk” görüngüsü, annenin küçük yaşta kaybedilmesi ile şekillenmiştir. Edebi eserler sosyal hayatın izlerini taşır. Onun hayatında da annenin küçük yaşta kaybedilmesi, zihninin bir yerlerinde zamanın o çağda donmasına sebep

olmuştur. Kendisi çocuk kalarak bir anlamda anne ile yaşadığı zamanı durdurmak istiyor olmalıdır. Anne her kültürde kutsaldır. Annenin yoksunluğu kutsalın yoksunluğu ile paraleldir. Bu noktada Girard'ın şu değerlendirmesinin anılması isabet olacaktır: “Kutsaldan yoksun kalan çocukluk, yüzyıllar önce ölmüş mitosları diriltmeyi başarır; en cansız simgeleri diriltir.” (Girard,2013:79). Kutsaldan yoksunluk, kolektif bilinçaltı mirası olarak öznenin kendi kutsalını yaratma ihtiyacı olarak doğabilmektedir. Bu tezahür Madak' ta anıları diriltme, masallara sığınma ve oyunları hatırlama olarak ortadadır.

“İyi niyetli ve sevimli bir kızdan kalanlar  
Sallanıyor durmadan boş salıncaklarda  
“Üzgünüm” diyor,  
Bir mutluluk şiiri yazamam bu saatten sonra!” (AA:56)

“İyi niyetli kız ve salıncak” kavramları, masumiyet ve çocuklukla ilgilidir. Madak yetişkin olunca bunların kaybedildiğini bilmektedir. Bu gerçeklik olumsuz görüngüleri beraberinde sürüklediği için Madak çocukluktan uzaklaşmak istememektedir. Yetişkin olmak mutlu şiirler yazamayacağı zamanların çağıdır.

Madak'ta çocukluk /yetişkinlik karşıtlığı belirgin çizgilere sahiptir. İkisinin aynı anda yaşanıyor olması pek mümkün değildir. Bir taraftayken diğer tarafa ait olamamaktadır. Bu karşıtlıkların çocukluğun masumiyet ve anne-çocuk, renklilik kompozisyonuna bağlı olarak pozitif; yetişkinliğin yapay dünya, belirlenmiş roller, tekdüzelik, annesizlik kompozisyonuna bağlı olarak negatif formlarda oldukları görülmektedir.

## **2.5. Aydınlık/ Karanlık**

Madak şiirindeki temel karşıtlıklardan biri de aydınlık/ karanlık karşıtlığıdır. “Aydınlık ve karanlık: Bir resmin aydınlık ve karanlık bölgeleri beyaz ve siyahı sembolizmiyle bağlantılı olabilir. Avrupa kültür geleneğinde beyaz gündüz, aydınlanma, iyilik, yaşam ve saflık gibi pozitif kavramları, siyah ise gece, unutulmuş, kötülük, ölüm ve yozlaşma gibi negatif kavramları temsil eder.” (Gibson,2012:19) Gibson'un açıklamasına göre aydınlık ve karanlık neredeyse tamamen zıt görüngüleri simgelemektedir. Türk kültürüne yerleşmiş atasözleri ve deyimler de bu simgelerin sadece Avrupa'da değil genel olarak pek çok yerde aynı anlamlara

gelebildiğini göstermektedir. Yüzünü ağartmak, akça pakça kız, nur yüzlü, gün yüzüne çıkmak gibi deyimler olumlu duygu değerine sahipken; yüz karası, kapkara geçmek, kara leke, kara yazı, karalar bağlamak gibi deyimler olumsuz duygu değerine sahiptir. Yine “Gündüzün şerri gecenin hayrından iyidir” atasözü gibi atasözleri de aynı hükümdedir. Madak şiirinde de karanlık ve aydınlık kelimeleri çok görülmektedir: “Karşıyaka vapurunda alıştı dilim en çok acıya /Acı çaylar içer ve bakardım karanlık sulara/ Bir balığın uykusunu düşlerdim /Karanlık sularda kaybettiği rüyaları” (AA:61) dizlerinde “karanlık sular” düşlerin kaybedildiği yer olarak kötü çağrışımlıdır. Bir diğer şiirde “karanlık -bodrum kat” ile beraber “yüze kezzap atılma” hadisesi ile bir çeşit telmihle, arabesk müziğin ünlü seslerinden Bergen’in yüzüne kezzap atılması olayı ile bağlanarak, acı bir kadın yaşamının kompozisyonuna hizmet etmektedir.(<https://www.posta.com.tr/bergenin-acilarladolu-hayat-hikayesi-1403908>) “Kendime alıştım bodrum katlarında /Artık bir karanlık bağımlısıyım. / Kezzap attı yüzüme sokak lambaları” (GK:37). Karanlık bu defa belirsizlikle, kaosla ilgili olarak kullanılmıştır. İnanç noktasında kafa karışıklığı yaşadığı izlenimi veren diğer bazı dizlerde ise karanlık belirsizliğin fonu konumundadır: “Geceleri uyanıp sigara içiyorum karanlıkta/Odamdaki aynada yanıp sönen küçük kırmızı bir yıldızım /Musevi bir kadının ruhu dolaşüyor evde, ya da Müslüman /Ya da ateist bilmiyorum.” (PM:30).

Aydınlık karanlık karşıtlığı bu defa “vakaların yazılmasındaki görevlendirme” mecazı ile ortaya çıkmaktadır: “Neme lazım güzel kadın sanatı yapıyoruz burada. /Aydınlanan vakaları Miss Marpple yazıyor / Karanlıkta kalanları taşeron usulü şaire veriyoruz.” PM61 Karanlık başka dizlerde yine belirsizlik, gizem anlamında kullanılmıştır. Kendisinden önce gelen dizlerde ihmal edilmiş çocukluk, içe dokunma gibi şefkat ve acıma karışımı sözlerin geçtiği dizleri takip eden şu dizler dikkat çekicidir: “Hayata benzeyen bir yanın vardı / Puslu bir güne saklanan Karanlık /bir suskunluğu ikiye ayıran /bir tabelaydı Frankfurttaydı /seni sevişim bir Laternaydı /Hep aynı şarkıyı çalardı.” (PM:96). Karanlık yine saklanma, gizem, net olmama gibi anlamlara gelmektedir. Karanlıkla ilgili ifadelerin geçtiği başka dizlerde bahsi geçen kavram, “fareler”, “lağım” gibi kelimelerle olumsuz bir değeri işaret etmektedir: “Apoletleri sökülecek kelimeleri seçiyorum / Kel farelere peruk olarak satılacak /Lağımlarda büyümüş karanlık yiyerek.” (PM:28). “Karanlık bu defa da gizleme, gizlenme yeridir: Uzayan saçlarım karanlık façamı saklar mı?” (PM:79). Aydınlık

karanlık karşıtlığının görüldüğü dizlerden biri de güneş/ karanlık şeklinde görülmektedir: “Sanırım karanlık bir kömürlükte Güneşli bir sabahtın.” (PM:95).

“Gündüz aydınlıktır, her şeyi olduğu gibi belli eder; açıkta kalan hiçbir şey Güneş'ten saklanamaz. Eşyalar kendi şekillerince, dışarıya nasıl gözükeceklerse öyle gözüdürler.

Gündüz, insanın dışarıya gösterdiği bilinci gibidir. Oysa gece, her şeyi saklar. Bilinmedik tehlikelerle doludur. Geceleyin karşınızdaki şeyin ne olduğundan emin olmazsınız.” (Tunay,2015:36). Altunay, Doğu kültürüne göre bir değerlendirme yapmıştır. Bu bölümün başındaki açıklama da Batılı bir araştırmacı olan Gibson'un aydınlık/ karanlık açıklamaları şeklindeydi. Tüm bu açıklamalar genel yaklaşımın aynı olduğunu anlatmaktadır. Madak'ın şeffaf gibi görünen, ancak gizemli iç dünyasının yansıması anlam evreninde aydınlık/ karanlık karşıtlığı öne çıkmaktadır. Buna göre Madak'ın anlam evreninde karanlığın belirsizlik ve kötülük ifadesi olduğu tespit edilirken; aydınlığın mutluluk, netlik, iyilik ifadesi olduğu görülmüştür.

## ÜÇÜNCÜ BÖLÜM

### İMGELER

Anlatı ile ilgili tüm disiplinlerde sık sık öne çıkan imge, imaj, sembol kelimeleri özellikle şiir sanatındaki incelmelerde önemli bir başlığı oluşturmaktadır. Bu kavram şairin bilinçaltı düzeydeki görüngülerin bilinç düzeyindeki yansımaları olarak görülmektedir. Türk Dil Kurumu tarafından hazırlanan Türkçe sözlükte “Zihinde tasarlanan, gerçekleşmesi özlenen şey, düş, hayal, hülya.”(TDK, 1998:1076) olarak tanımlanan kelime ile ilgili olarak aynı kaynakta “Psikolojideki duyu organlarının dıştan algılandığı bir nesnenin bilince yansıyan benzeri, hayal imaj” tanımı da geçmektedir. Frye ise çalışmasında imgeden şöyle bahseder : “Şiirin kendisi bir ayna değildir. Şiir doğanın bir gölgesini yeniden üretmekle kalmaz; doğanın kendi kapsayıcı biçimine yansıtılmasına yol açar. Sembollerle uğraşmak zorunda kalmış biçimsel bir eleştiri de bu nedenle şiir ve onun taklit ettiği doğa arasındaki orantının bir analogisini sunan birimleri seçip çıkaracaktır. Bu görünümü alan sembolü, en doğru biçimde imge olarak adlandırabiliriz.” (Frye,2015:113). Şiiri doğrudan bir ayna olarak görme yanılgısına dikkat çeken Frye, imgelerin şiirin doğa ile iç içe geçerek yansıttığı semboller olduklarından bahsetmektedir. Bachelard da imgeden kendine özgü bir varlık olarak söz etmektedir: “Şiirsel imge bir itkinin etkisinde kalmaz. Bir geçmişin yankısı değildir....şiirsel imge yeniliği ve etkinliği içinde kendine özgü bir varlık, kendine özgü bir dinamizmdir.” (Bachelard,1996:8). Bu açıklama ile imge şiirin alt şubesi olarak değil, özel bir formdur. “Şiirsel imge değişkendir. Kavram gibi kurucu değildir.” (1996:10). İmge doğrudan açık ve kesin bir şeyler yansıtmaz. Onun anlam izleri metinden çekip, çıkarılmalıdır. Bu dahi zaman zaman değişkenlik ve kesin olmama içermektedir. İmgeye kavram olarak açıklık getirecek bir başka değerlendirme de Çetin tarafından yapılmıştır. Nurullah Çetin’in imge tanımlaması ise şu şekildedir “En temel anlamıyla imge, dinleyici ya



da okuyucunun zihninde oluşturulan, üretilen, düşünceler ve duygulardır. Okuyucunun gözünde özgün ve çarpıcı görüntüler oluşturmaktır.”(Çetin 2013,87).

Çetin aynı kaynakta şair tarafından imgenin nasıl oluşturulduğundan, eylem sıralamasını da vererek söz etmektedir. Buna göre şair öncelikle dış dünyayı gözlemlemiş olmalıdır. Bu dünyadan zekâsı ve sezgi gücüyle gözlemlediği unsurlardan kendisine göre seçimler ve elemeler yapmaktadır. Bilincinde bu malzemeyi şair duyarlılığıyla bağlamaya, bağlantılar kurmaya başlar. İlginç gelebilecek anlamlı, hayret ve hayranlık oluşturacak soyut görüntüler oluşturan şair, bu “özgün” görüntüyü etkili, çarpıcı ve vurgulu bir dil dizgisine döker. (2013:88) Yivli ise imgenin simge ile karıştırıldığından söz eder: “İmge ve simge birbirine yakın terimler gibi görünse de aralarında ciddi farklılıklar vardır. İlkinde simgeleyenle simgeleştirilen kavramlar arasında birebir ve değişmeyen anlam ilişkisi varken, imge bulunduğu metne ve okuyucuya göre çeşitlilik ve genişlik kazanır.”(2013:214). İmge yoğunluklu şiir dokusuna sahip “İkinci Yeni Şiiri” ile ilgili yapılmış bir çalışmada Cemal Süreya’dan yapılmış imge alıntısı dikkat çekmektedir: “İmge ne acaba? İmge bir şeyin daha iyisi, daha kötüsü, daha gerçeği, daha gerçek dışı durumu, daha temiz, daha kirlisi, daha hafifi, daha ağırı, daha... nasıl söyleyeyim, daha kendisi... Yani daha kendisini bulmaktır imge.” (Karaca, 2013:405). Süreya’ya göre imge çok güçlüdür ve çok etkilidir.

Bütün bunlara bakıldığında imgelerin, bireyin iç dünyasını anlamasında gizil verilerin kapılarını aralayan yapılar olduğu anlaşılmaktadır. İmge bireyin ya da toplumun bilinçaltı ve bilinç düzeyindeki zıtlıklarının çözüm üreticisi, uzlaştırıcısı olarak görülebilir. Özellikle psikanaliz çalışmaları imgelerden bu bağlamda faydalanmaktadır. Genel olarak dilin zihinde ürettiği resimler gibi görülen imgeler, öznenin iç âlemleri ve dış dünyasının bağlantı noktası işlevine de sahiptir.

### **3.1. Yayılğan/ Gelegen İmgeler**

Yazın ürünleri katmanlı ve farklı okumalarla yeniden yaratılabilecek metinlerdir. Bu farklılık okuyucunun algısına, birikimine ya da disiplinlerin merceğine göre şekil alabilir. Bu bağlamda imge türlerinin çeşitliliği akla gelmelidir. Özellikle okuyucunun düzeyine göre derinleşen ya da yüzeyde kalan çeşitli anlamlandırmalar, şairin bilerek ya da bilmeden verdiği ipuçları ile değişik formlara bürünürler. “Bir şairin asıl yaratıcı kudreti, onun şiirlerindeki benzeyen ve benzetilen unsurların

birbirlerini yaratıcı anlamda determine ederek kökten değiştirdiği yayılğan imgelerde ortaya çıkar. Yayılğan imgede anlamdan çok, sözcüklerin metnin bütünselliği içinde kazandıkları/oluşturdıkları değer unsuru öne çıkar. Bu değer, durağan ve tamamlanılmış bir olgudan değil, kendini sürekli derinliğe ačan bite gen, üretgen nitelikli bir yaratıcı özden oluşur. Yayılğan imge, gerçek anlamda bu yaratıcı özün derin ve örtük bir düzlemde açılmanmasıdır.” (Korkmaz;2014:301). Korkmaz’ın tanımına göre bu imge türü sürekli kendisini yenileyebilecek bir yöne sahiptir. Yayılğan imgede, imgedeki anlamı irdelemek değil, metin içindeki bağlamsal katkısına bakmak gerekmektedir. *Grapon Kâğıtları* kitabında “Annemle İlgili Şeyler” şiirinde yayılğan imge sayılabilecek bir kullanım dikkat çekmektedir:

“Şimdi mucizevi bir yerdeyim  
Muc’ın ucuz evinde  
Sanki mürekkebi rutubet olan bir kalem  
Duvarlara hep senin resmini çiziyor” (GK:16)

“Mucizevi ve Muc’ın ucuz evi” kelimeleri neredeyse eş sesli kelimeler olarak işitsel bir uyum içindedir. Ancak birinci kelime mucize kelimesinin nispet *i si* almış halidir ve “mucizeli, büyülü” anlamına gelmektedir. (Parlatır:2012, 1110) İkinci kelime grubu da işitsel olarak mucize kelimesini çağrıştırmaktadır. Ancak kurguya göre sanki “Muc” birisidir, ucuz bir evi vardır. Burada ses yakınlığı var gibi okunur. Ancak Madak’ın bir röportajında bu şiiri okurken *muc’un ucuz evi* olarak değil, Mac’ın (Mak’ın) ucuz evi olarak okumaktadır. (<https://www.youtube.com/watch?v=LGPbjWpNams>) Bütün bu kelimelerin ve okumaların her birindeki değişmeceler açıkça görünmektedir. “Mucize, muc’un ucuz evi ve Mac” gibi değişken okumalara ve anlamalara müsait bu yapılar, yayılğan bir imge karakterine sahiptirler.

Wells’in “Poetic Imagery” isimli çalışmasında bu tanıma uygun olarak “yayılğan imge” ifadesi kullanılmaktadır. Buna göre yayılğan imge her bir terimin, hayal gücüne geniş bir bakış açısı açtığı ve diğeri tarafından güçlü bir şekilde değiştirildiği bir kavramdır (Wells, 1961:169). Buradan da anlaşılacağı üzere yayılğan imgeler, okuyucunun hayal gücüne göre çeşitli kıyafetlere bürünmüş olan imgelerdir. Bu imgeler tek boyutlu değillerdir ve farklı şekillerde okunmaya müsaittirler. Her okuyucuda ve okumada çeşitlenen, kendisini yeniden doğuran bu imgeler, şairin

üretken özünün göstergesi olabilmektedir. Bu ve buna benzer imgelerde okuyucunun düzeyi, algısı şiirin bağlamındaki esneklikten de faydalanarak öznelleşmeye uygun bir hayale doğru uzanmaya müsait görünmektedir. Bu kavramı etymon spirtüel olarak açıklamak gerekirse, sanatçının dile getirdiği, anlam evreninden pek çok eserine süzölmüş ve tekrarlanan yapılarıdır. Bachelard'da şiirin üretimini sağlayan hayalin yeniden doğmasından bahseder: "...hayalin zamanı geldiğinde hayale hazır olmak gerekir: eğer bir şiir felsefesi varsa, bu felsefenin baskın bir dize vesilesiyle doğması ve yeniden doğması, yalıtılmış bir hayalin tümüyle benimsendiği noktada, tam da hayalin yeniliği karşısındaki esrime anında doğması ve yeniden doğması gerekir." (Bachelard,1996: 7). Hayal sanatçının zihninden imgeler aracılığı ile metne aktarılırken, imgeler de yeniden doğmuş olur. Şerif Aktaş'ın "temel söylem" dediği bu şey de bunlarla ilgilidir. "Paragraf Başı" ndaki "orada" diye belirtilen yer ucu açık bir imge olarak görölmektedir:

"Sürmeleri ne karaydı kadınların  
Herkesi bir yere sürer ya dünya  
Gözlerine sürölmüştü orada kadınlar." (AA:72)

"Orada" belirsiz ucu açık bir mekânın imgesidir. Okuyucunun duygu ya da durumuna göre farklı şekillerde algılanabilecektir. Ya da okuyucunun mekân algısına ya da mekânsal bilgi dağarcığına göre de okunabilir. Bu imgelem Madak şiirlerinde, sık sık ve değişik şekillerde görölmektedir. Siz "Aşktan N'anlarsınız Bayım?" şiirinde de ismi belirtilmemiş bir mekân olarak "uzaklar" ifadesi görölmektedir.

"Uzaklara gittim  
Uzaklar sana gelmez, sen uzaklara gidersin  
Uzaklar seni ister, bak uzaklar da aşktan anlar bayım!" (AA:36)

"Yayılgan imgeler şairin belli aralıklarla kullandığı imgeler olmaktan öte yazma psikolojisi içinde duyduğu çağrışımsal değerlerle şekillenen ve daha çok duyuşsal niteliklerin ağır bastığı imge çeşididir." (Yeşilyurt, 2016: 1376). Örnekleri verilen "ora" ve "uzak" imgeleri ampirik (deneye dayalı) okuyucunun çeşitli şekillerde yorumlayabileceği bir mekanın görüngüsüdür. Her iki örnek için de gerçek bir mekân düşünölebilir. Yine aynı kavramlar, bir tür manevi erginlenme sonunsa

kazanılmış ruhsal bir mekânlar da olabilirler. Belirsiz mekân olarak, “orada” kelimesinin geçtiği örnekteki “sürülmek”, öznenin kendi başına gidememesi, öznenin çağırılması gibi kavramlar da bu bağlamı desteklemektedir. Diğer taraftan “sürülmek” kelimesinin göze (sürme) sürülmek, ceza verilmek amacı ile bir yerlere gönderilmek anlamlarına gelen iki farklı manası ile sağlanan işitsel ve anlamsal sunuş da dikkat çekicidir. Yayılğan imgenin okuyucu tarafından yeniden yaratılmaya müsait imgelerdir. Bütün bu örneklerde yayılğan imge özelliklerinin görülebilmesi söz konusudur.

“Büyümüş Çocuk” şiirinde şair tarafında sık tekrarlanan “annesizlik, kimsesizlik” temalarıyla bağlantılı imgeler öne çıkmaktadır. Bilindiği üzere özne sık sık çocukluk hatıralarından bahsetmektedir. Şair için annesi ile yaşadığı çocukluk dönemleri mutluluk anlatılarından oluşmaktadır. Fakat bu anılarla özlem gidermek isteyen özne için anne yoksunluğu, bilinçaltı düzeydeki yıkımlarını devam ettirmektedir. Bahsi geçen bu soyut kavram, kullanılan dramatik imgelerle açığa çıkarmaktadır:

“Artık büyü diyorlar bana

Ekmeğini salatanın suyuna banma

Ben artık büyüyüm Fusun

Zengin evlerinde Harry Potter oldum bu yaştan sonra”(PM:15)

“Büyümüş Çocuk” şiirinde “zoraki büyüme”, “büyümesi gerekme” ya da “aslında hala çocuk kalma” gibi anlamlara gelebilecek bir başlık dikkat çekmektedir. Çünkü bir çocuk büyüdüğünde artık çocuk değildir. Ya da büyük olan kişi, iğneleyici bir söyleyiş söz konusu değilse, çocuk diye anılmaz.

Mutlu çocukluk hatıralarından genellikle lirik tarzda daha romantik örneklerle bahseden özne, kimsesizlik ifadelerinde zaman zaman farklı imgelerle dile getirmektedir. Pek çok şiirde tekrarlanan bu tutum, bu şiirde Harry Potter kitap serisindeki çocuk kahramanın benliğinde imgeleştirilmiştir. Harry Potter romanındaki bu kişi, tüm seride baş roman kişisidir. Anne babası öldüğü için teyzesi Harry Potter’ı yanına almıştır. Teyzesi, eniştesi bir de kuzeni ile beraber yaşayan Potter, o evde hiçbir zaman bir yuva sıcaklığı yaşayamamıştır. Çünkü o evde kendisine sığıntı gibi davranılmaktadır. Annesi daha o çocukken ölen Madak’ın baba ile ilgili kullanımlarının olumsuz duygu değerine sahip olduğu şiirlerde açıkça

görülmüştür. (Kişilerle ilgili bölümde buna değinilmişti.) Diğer taraftan anne zaten gerçekten de ölmüştür ve maddi anlamda yoktur. Şair için baba da manevi anlamda ölmüş olmalıdır. Böylece ortada anne ve babasız bir çocuk kalakalmıştır. Bu duygu bileşenlerini Harry Potter'ın benliğinde imge haline getirmek, şairin sık kullandığı “kimsesiz çocuk” motifinin kılık değiştirmiş halinin bir örneğidir:

Harry Potter: annenin ölümü- babanın ölümü

kimsesizlik -sığıntılık hissi

Şair: annenin maddi ölümü- babanın manevi ölümü

kimsesizlik - sığıntılık hissi

Şairin temel söyleminde “ölüm” ve “anne” paralelliği öne çıkmaktadır. Bununla ilgili sık ve değişikken imgelerle sık karşılaşılmaktadır. “Annemle İlgili Şeyler” de şiirlerin genelinde sık sık tekrarlanan “mavi” renk dikkat çekmektedir. Hatırlar mısın? “Mavi saçlı bir tanrı gibi severdim Burdur Gölü'nü / O göl şimdi içimde kocaman bir anne ölüsü.”(GK:17) Şiirlerinin kompozisyonunu oluştururken ölümle ilgili değişik uyaranlara başvuran şairi zaman zaman doğrudan ölüm kelimesini kullanırken görmek de mümkündür. “Buğu” da yine mavi renk- ölüm aynı bağlam içinde görülmektedir: “Ölü mavi bir kelebeğim / Kuruttum kanatlarımı” (GK:53). Bir diğer “mavi ve ölüm” yakınlığı da “Kendim Ettim Kendim Buldum” da görülmektedir. Ölüm “mezar” ile sembolize edilmiştir: “Mavi kuşlar düşlerdim,/Mavi çocuk mezarları, /Mücevherler Mavi” (PM:95). Başka örneklerine rastlanabilecek mavi renk ve ölüm imgelemi, şu şekilde sembolik bir dizge olarak okunabilir:

<i>Annemle İlgili Şeyler</i>	mavi	anne- sevgi	ölüm
<i>Buğu</i>	mavi	kelebek-sevgi	ölüm
<i>Kendim Ettim Kendim Buldum</i>	mavi	çocuk-sevgi	ölüm

Şiirlerindeki kompozisyonu tasarlarken sık sık, ölüm ve yaşam arasında bir duygu yoğunluğu yaşayan şairin bu bağlamda çocukluğundan beri zihninde iz bırakmış görüngülere sıkça başvurması söz konusudur. Kendisi, gerçek ve hayal, ölüm ve yaşam, mutluluk ve mutsuzluk arasındaki duygu ve düşünce git gelleri şiirlerde yayılğan imgelerin ortaya çıkmasına zemin hazırlamıştır. “Uzaklar” ve “ora” gibi ucu

açık imgeler bunlara örnek olarak verilmiştir. “Ora” ve “uzak” okuyucunun algısı ve birikimine göre dünyada herhangi bir coğrafya ya da hayal dünyasında herhangi bir yer olabilir. Diğer taraftan mavi renk de bağlam içinde zaman zaman ölüm sembolü olmanın yanı sıra kimi okuyucuya göre farklı çağrışımlara kapı açabilecek bir imge olarak şiirlerdeki yerini almıştır. Bu yönleri ile bahsi geçen imgeler, “yayılgan imge” örnekleri olarak şiirlerdeki genel söylemin birer parçası olmaktadır.

### 3.2. Batık İmgeler

İmgelerin, algılama düzeylerine göre sınıflandırıldığından bahsedilmiştir. Buna göre kimi imajlar daha görünürken kimileri de sezdirilerek şiirin atmosferinde yakalanabilirler. “Daha önce bahsedilen yayılgan/ gelegen imgelerden farklı olarak imaj, daha derinlerde ve belirsizdir.” (Yeşilyurt, 2017: 190). İmgelerle ilgili başka bir çalışmada Yeşilyurt, batık imgelerden, anlamların öznel açıdan değişebileceğinden, okuyucunun kültürel düzeyine göre yorumlamalar yapabileceğinden, belli belirsiz özellikleri olan ve benzeyen benzetilen ilişkisi bulunan imgeler olarak söz etmektedir. (Yeşilyurt, 2016:1376) Korkmaz da batık imgelerden şöyle bahseder:

“Benzeyen ve benzetilen unsurlar arasındaki ilişki, doğrudan kişileştirme ve tablolaştırma yerine, çekinik bırakılan görüntü mozaiğinin sezdirmeleri/imaları (intimate) üzerine kurulur. Bulanıklaştırılmış görüntülerin sezdirmeleri/imaları; daha çok zihinsel imgeleri harekete geçirdiklerinden, batık imge, felsefi söylem için de oldukça uygun bir zemin hazırlar. Batık imgelerin önemli özelliklerinden biri de; insanın bireysel dünya serüveni ile doğal ritim, özellikle de bitkilerin hayatı arasında bir benzerliğin olduğu düşüncesini akla getirmesidir.” (Korkmaz, 2014:313-314).

Şair ya da yazar, kişisel birikimlerinden yola çıkarak, zamana, mekâna, kişilere ve nesnelere öznel izler yansıtır. Bu yansımaların değişime uğrayarak ortaya çıkardığı gizli anlamlar sanatçının yaşamının verilerinden yola çıkılarak daha görünür hale gelmektedirler. Batık imgeler öncelikle sanatçının büyük evrendeki sembolik durumlarına sonra da küçük evrendeki paralelliklerine bakılarak tespit edilebilirler. Batık imgelerin doğrudan bir şey vermeyen, okuyucunun zihnindeki hayal öğelerini tetikleyen bir dokusu vardır. Kesinlik ve belirlilik bu imge türü için söz konusu değildir.

Madak şiirinde “bitkiler”, müstakil bir başlıkta önceki bölümlerde işlenmişti. Orada da bahsedildiği üzere, bitkiler sıklıkla kullanılmıştır. Özellikle ağaç motifi aşkı, çocukluk yıllarının, mitolojik uzantıların malzemeleri ile örülüdür. Meyve bahçelerinde, meyve ağaçlarında anne figürünü ve mutlu anıları okuyabilmek için şairin genel söylemindeki örüntülerinden faydalanmak gerekecektir. Genel ya da temel söyleme uygun kullanımlar değerlendirildiğinde, “anne”- “meyve”- “bahçe” bağlamındaki çocukluk anıları ve bunlara bağlı hüznün ve sevgi karışımı görüngüler, küçük evren ve büyük evren git gellerinde gözlemlenmektedir. Ya da buna bağlı olan “ahlat ağacı” ve “ahlar ağacı” paralellliğini daha sağlıklı değerlendirebilmek adına, “ahlat-ahlar” şeklindeki ses yakınlığı bildiren kelimelerle harekete geçen yapıyı doğru anlamlandırmak gerekmektedir. Şair “ahlat” ve “ahlar” ağacını paralel birer görüngü olarak kullanarak defalarca “ahlar” demek yerine bunu sezdirir. “Ahlat ağacı” derken de defalarca “ahlar ağacı” duyulur. Diğer yandan “Ahlar ağacı” sözcüğüyle “ahlat ağacı”nın botanik özelliklerinin görüngüsü şiir boyunca okuyucuya eşlik etmektedir. “Ahlat ağacı” kurak iklim şartlarında yaşayabilen, dikenli ve dayanıklı bir bitkidir. Bu bilgiye sahip olmak, sezdirilen imaj hakkındaki temel özelliklerin açıklayıcısı durumundadır.

Şairin şiire daha en baştan “ ah!” ünleminin *Türk Dil Kurumu Sözlüğü* ndeki tanımını vererek başlaması, ilk bakışta “anlaşılır olmak istediği” düşünülebilir. Oysa bu tanımda “ah” ünleminin ses tonuna göre öfke, pişmanlık, beğenme gibi anlamlara geldiği bilgileri vardır. Burada iş daha karmaşıklaşır. Şiir boyunca tekrarlanan “ah!” ünleminin hangi “ah!” olduğu şiirdeki söylemin içinden çekip çıkarılmak zorunda kalmaktadır. Katmanlı ve değişken bu imgelem, birlikte kullanıldığı semboller aracılığı ile de kişiden kişiye değişebilen, görünmeyen ama sezilen bir formdadır.

“Ne çok dikenini vardı ahlat ağacının Tanrım,  
Ulaşılamazdı,  
Sen sarılmak istesen ona,  
O sana sarılamazdı.  
Ne çok dikenin vardı Tanrım!” (AA:19)

Ahlat ağacı sarılmak istenen, ancak dikenli yapısı ile kendisine sarılanlara izin vermeyen ulaşılamaz bir şeyin imgesidir. Alıntı yapılan bu bölümde ilk mısırda,

Ahlat ağacının dikeninin olmasından Tanrı'ya söz eder bir üslup varken, son mısradaki Tanrı'ya senin ne çok dikenin vardı şeklinde anlaşılabilir bir söylem dikkat çekmektedir.

Şair üç şiir kitabı boyunca yaşama dair geçmiş, an ve gelecek görüntülerinden bahseder. Bunları açık ya da gizemli formlarda sunan şairin, tekrarladığı temel motifler yaşamın getirdiği olumsuz deneyimler ve bunlara rağmen ayakta kalma, hayata tutunma gayretidir. Bunu yaparken bazen enerjisinin düştüğü, farklı mistik deneyimlerle arayışlara girdiği, çatışmalar yaşadığı da gözlemlenmektedir. Kimi zaman pardösüsü ve tespahinden bahsederken, kimi zaman cadı olmak ve büyülerden söz etmektedir. Bu gibi değişken sembollerle zihnindeki hayatı anlama ve hayata karşı duruş tavrını “Ahlar Ağacı” şiirinde de “batık imge” şeklinde görmek mümkündür. Örneği verilen bölümde, açık uçlu bir yapıdan ziyade, şairin yaşamı ve ağacın yapısı ile ilgili bir görünüme mevcuttur. Ahlat ağacı şairin hayatıdır, hayattır.

“Kalbimin En Doğusunda” şiirinde yine bitkilerle, çiçeklerle oluşturulmuş bir imgelem vardır:

“Baharda leylaklar açardı boynumda  
Mor ve pembe konuştum karanlıkla” (PM:41)

“Bahar” ve “karanlık” kavramlarının alt alta dizelerde aynı bağlam içinde olması bir çatışma ögesi olarak görülebilir. Karanlık, bilinmeyen, olumsuzluk, umutsuzluk sembolü olarak tanımlanabilir. Şiirlerde sık sık karanlıktan bahseden şair sıklıkla yaptığı gibi olumsuzluklar karşısında tepkiler vermektedir. İlk şiirlerinde daha çok ağlamak fiili ile pasif tepkilerin görüldüğü sembolik kullanımlar, zamanla püskürme, patlama gibi anlamalara gelen daha aktif tepkilerle yer değiştirmeye başlamaktadır. Karanlığa karşı alınan tavırla “sorun”, olumlu bir tutumun imgesi “mor ve pembe konuşma” ile çözüme kavuşturulmaya çalışılmaktadır. Zihinsel buhranlardan bu yolla arınmaya çalışmak için alınan bu tavrın öznesi mor ve pembe renkler, bölümünde işlendiği üzere umut, aşk, masumiyet, asalet gibi anlamlara gelmektedir. Diğer yandan konuşmaya renk atfedilmesi bir tür sinestezi olarak değerlendirilebilir.

Batık imgelerle ilgili başka bir örnek de Samson ve Dalila şiirindeki yine şairin çocukluk dönemleri ve hayal dünyasının sentezi şeklindedir:



“Saçlarım düşler görüyor  
Rengârenk uçan balonlar havalanıyor her telinden  
Saçlarımda kiraz bahçeleri  
Salıncak kuruyor dallarına çocuklar  
Hep ben düşünüyorum, hep ben” (PM:45)

“Saçların düş görmesi” bir tür değişmece örneğidir. Özne zihnindeki düşler yerine saçlarının düş görmesinden bahseder. Burada batık imgenin benzeyen- benzetilen kuralı öne çıkar. Düş beyinde gerçekleşen bir bellek tasarısıdır. Saçlar da beynin, yani başın üzerindedir. Saçların çokluk ve sıklık yolu ile ormana ya da bahçeye benzetildiği bu sahnelemede, beyinden saça ve oradan da bahçe imgelemine ulaşılmaktadır. Estetik bir tutum olan bu düzenek, şiirin üst dil oluşu ve gizemli tarafı ile ilgilidir. Özne için çocukluk ve mutlu anlarıdır: “havalanan balonlar, salıncaklar, kiraz bahçeleri, çocuklar mutlu bir hayalin anlatısına hizmet etmektedirler. Fakat bu neşeli kompozisyon, öznenin “Hep ben düşünüyorum, hep ben” sözleri ile “gerçekliğe” çarpmaktadır. Bir rüyadan uyanıverme gibi düşünülebilecek ani değişimler, Madak şiirlerinde değişik şekillerde sık sık görülmektedir. Gerçek ve hayal arasında sürekli sekteye uğrayan huzur ve mutluluk sahneleri, şairin temel söyleminin bir parçasıdır. Mutluluk ve huzur tablosu hiçbir şiirde baştan sona devam etmemektedir. Sık görülen imgeler grubundan birini oluşturan bu mutsuz gerçeklik temalı görüngüler, çeşitli şekillerde “batık imge” olarak şiirdeki anlam evreni bulgularının tespitine hizmet etmektedirler.

Madak şiirlerinde geçen bir başka batık imge örneği de “iki” sayıdır: “İki yaşlı ve iki başlı iki gövel ördek gibi /Gölümüzde yüzüyoruz kanımızdan canımızdan.” (PM:19)

Berberliğinde “çift” kavramı da sevgili olmayı, çok yakın olmayı çağrıştırmaları ile benzeyen- benzetilen birlikteliğindeki batık imge formuna uygundur: Buradaki imaj bir kadın bir erkek arasındaki çift olmayı çağrıştırmaktadır.

“Karıncı Kumu” şiirinde ikinin imgesel formu bu defa da çok sevgili kız kardeşi ve kendisi için kullanılmış “iki kıvılcım “imgesinde ortaya çıkar: “İki kıvılcım buluşmuş gibi olurdu /Balığın karanlık uykusuyla.” AA61. Burada da yine yoğun sevgi yaşayan iki kişinin imgesi söz konusudur. “Ay Işıl’a Sığışmıştı” şiiri kız

kardeşi ve kendisi için, iki sıfatı ile başlayan imgeler barındırmaktadır. “iki gece sineği” (GK:64), “İki kelebek” (GK:14) “iki çiy tanesi” (GK:13) gibi kullanımlar, “çift” yani çok yakın olmaya işaret etmektedir. Sinek, kelebek, çiy tanesi ifadeleriyle de küçük ve sevimli olma ilgisi kurularak benzerlik yolu ile “iki kardeş” imgesi yaratılmıştır.

Didem Madak, şiirlerinde bilinçaltındaki ve bilinç düzeyindeki malzemeyi imgelerden faydalanarak zengin bir tabloda ifade etmektedir. Batık imgeler onun sanatının bir parçasını oluşturmaktadır.

### 3.3. Radikal İmgeler

Radikal imgede öne çıkan terim mecazdır. Daha çok sanatsal tipik materyaller olan bu imgeler sanatçının iç çatışmalarında yer edinmiş, birbirleriyle alakasız ya da zıt gibi görünen imgelerdir. Soyut iç çatışmaların, somut verileri sayılabilecek radikal imgeler, sanatçının zihnindeki karmaşık yapının çağrışımlarıdır. Daha çok çatışma unsurlarının tespiti ile temel söylem içinden ayıklanabilirler.

Didem Madak şiirlerinde sıklıkla çatışma ve arada kalma ibareleri görülmektedir. “Kendim Ettim Kendim Buldum” düz yazı formlu bir metindir. Bu metin içinde “...içimde dönüp duran gezegenleri seyrederken, gezmeyegen olmuştum” (PM:90) ifadelerinde, “gezmek- gezmemek” karşıtlığını “gezegen” ve “gezmeyegen” kelimeleri ile benzeyen ve benzetilen ilişkisi içinde bir çeşit determinasyonla yeniden doğurmaktadır. Radikal imge sayılabilecek bu gibi örnekler Madak’ın zengin imgelemi içinde öne çıkmaktadır.

“Enkaz Kaldırma Çalışmaları” şiirinde tam olarak zıt anlamlı olmasa da anlamsal karşıtlık barındıran asalet ve rezalet kelimeleri aynı dizede geçmektedir. Bu iki kelime bu bağlamda karşıt ve derin anlamlardan uzak olmaları sebebiyle radikal imge sayılabilecek imgelerdir:

“Fazla vaktim kalmadı

Artık ifadem alınmalı

Asaletim de sizin olsun beyler rezaletim de” (GK:38)

“Bu duyuş biçimi, birbiriyle genelde uzlaşmayacak fikirleri (cinnat-cennet, kirpi sırtı-şehir, kilo- metre-gün, karasinek-düşünce, ruh-kaya, vb) şiirsel yapıda

birleştirmeye elverişli radikal imgelemin ana karakteristiğini oluşturur.” (Korkmaz, 2014;320). Korkmaz’ın Cahit Sıtkı Tarancı üzerine yaptığı *İkarus’un Yeni Yüzü* adlı çalışmasında örneklendirilen radikal imgelerden “uzlaşmayacak fikirler” olarak bahsedilmektedir. Bu yapılar, Madak şiirinde çok karşılaşılan yapılardır. Şair bu yolla alışılmışı kırmaya çalışarak ve beklenmedik etki yaratarak okuyucuyu şaşırtmaktadır. Bu da okuyucunun şiir deneyimi esnasında heyecan ve haz duyma vesilesi olmaktadır. Bahsi geçen yöntem, sanatçının şiirlerinde hareketli bir işleyişe hizmet etmektedir. Burada kısa da olsa sözü edilen yöntemi “teknik açıdan” değerlendirmek gerekebilir. Todorov tarafından derlenmiş ve farklı yazar ve araştırmacıların görüşlerinin bir araya getirildiği *Yazın Kuramı*’nda Şklovski’nin değerlendirmesi de bununla ilgilidir. “Şiirin dilini hem ses hem sözcük öğeleri bakımından, hem de sözcüklerin oluşturduğu anlamsal kuruluşlar bakımından incelediğimizde, estetik özelliğin her zaman aynı göstergelerle ortaya çıktığını görürüz. Bu estetik özellik algıyı bilinçli olarak otomatizmden kurtarmak için yaratılmıştır; görüntüsü yaratıcının amacını simgeler ve bu görüntü de algılamanın onun üzerinde durması hem gücünün hem de süresinin en üst noktasına ulaşabilmesi için yapay olarak oluşturulmuştur.” (Todorov,2015:88) Bu imgeler, şiirin estetik üstünlüğünün kurgulanması aşamasında tasarlanmış olabilmektedirler. Korkmaz’ın “genelde uzlaşmayacak fikirler” olarak bahsettiği radikal imgeye karşılık gelebilecek bir örnek de Madak’ın “Ağlayan Kaya” şiirinde geçen şu dizeleridir:

“Cennete gitmek istedim otostopla  
Oysa cinnete kadardı yollar” (AA: 65)

Dizelerde geçen *cennet* ve *cinnet* kelimeleri işitsel olarak yakın, ancak anlamsal olarak zıt denilebilecek şekilde radikal imge örneğidirler. Yine *cennet- otostop* bağlantısı alışılmadık bir yan yana getirmedir. Bu yönleriyle “genelde uzlaşmayacak fikirler” bir arada görülmektedir. Sanatçının şiirlerinde bu tür kullanımlar sıklıkla görülmektedir ve şiirin estetik binasında tuğlalar olarak yerleşiktirler.

“Karşılıksız Hayat” şiirinde ise mecazlarla kurulu bir örgü içinde radikal imgeler görülmektedir.

“Sahte rakımdan düştüm Efendimiz galiba kör oldum

Acayip bir atmosfer yarattım

Tuzluk, kapatılmış kahve falı, ütü suyu, ceza kanunun...” (PM:49)

Şair şiirin bu bölümünde “rakımdan düşme” ifadesinin ardından gelen “Efendimiz” kelimesi ile beraber “manevi bir dereceden düşme” mesajı verirken, kendisinden önce gelen “sahte” kelimesi ve mısra sonundaki “galiba kör oldum” ile de “rakı” ya gönderme yapmaktadır. “Sahte rakı ile kör olma” durumu, “rakı” kelimesi hiç kullanılmadan sezdirilerek verilmiştir. Bu da yine bir çeşit mecazdır. Bu yönüyle de “sahte rakımdan düşüp kör olma” kurgusunun, radikal imge özelliği taşıdığı söylenebilir. Bahsi geçen değişmeceli yol, şairin zihinsel süreci ve bilgi birikiminin, yetenekle birleşiminden ortaya çıkmış olmalıdır. Armağan, imgenin bir çeşit evrim geçirdiğinden söz etmektedir: “Yalnızca Türkiye’de değil, dünyada da imgenin şiire özgü bir kavram haline gelmesi belli sürecin sonunda gerçekleşmiş ve bu süreçte birtakım sorunlardan söz edilmiştir.”(Armağan, 2019:19). İmgelerin şiire özgü kavramlar haline gelmesi, bir süreç sonucunda ortaya çıktıysa, şairin anlam evrenindeki yapıların ortaya çıkışı da bir sürecin sonucudur. Madak’ın şiirlerindeki anlam evrenini yalın bir hale getirirken de onun şiir tekniğini anlamak, imgelerinin formlarını tespit edebilmek değişimin ve gelişimin adına işlevsellik katmıştır. Radikal imgelerde “çatışma” unsurundan daha önce söz edilmişti. Yine “Ağlayan Kaya” şiirindeki bir başka radikal imge örneği de “susmak- muhabbet kuşu” karşıtlığı ile öne çıkar:

“Keşke susmanın muhabbet kuşu olaydım.

Ters Pinokyo olmak istiyorum Gepetto Usta

Kötülöklere boğulup insanlıktan çıkmak istiyorum artık!” (PM: 49)

Muhabbet kuşu çok ses çıkaran, çok öten hatta konuşan bir kuş türüdür. “Susmak ve muhabbet kuşu” doğrudan susmak- konuşmak çatışmasını yansıtır. Pinokyo da önce kukla sonra insan olan bir masal kahramanı olarak iyilik- kötülük çatışmasının bir sembolü olarak mısralardaki yerini alır. İnsan her zaman çatışmalar içinde gider gelir. Çünkü insanın içindeki ego ve id çatışması hiç uyumaz, hep uyanıktır. İslam felsefesinde de benzer bir işleyiş vardır: İnsanın yaşadığı iç çatışmalar, nefisin istekleri ya da şeytanın yoldan çıkarma çabalarıyla, insanın iradesi arasında sürüp

gitmektedir. Bu çatışmaları toplumsal kurallar, hukuk kuralları, gelenek ve görenekler çerçevesinde de düşünmek gerekmektedir. Özne tüm bu kurallar yığını ve benliğinin istekleri arasında sıkışıp kalmaktadır. Madak'ın şiirlerinde toplumsal ve zihinsel çatışmalar çok sık görülür. Hatta şiirlerin pek çoğunun kurgusu bunun üzerinedir.

“Bombalar Patlıyor” şiirinde ise bu çatışmaların inanç hakkında olduğu görülmektedir:

“Musevi bir kadının ruhu dolaşüyor evde, ya da Müslüman Ya da ateist bilmiyorum.

Saçma bir kadın, anlaşılmaz.” (PM:30)

Didem Madak'ın üç şiir kitabında toplanmış tüm şiirleri incelendiğinde, inanca dair pek çok kelime, sembol ve imge kullanıldığı görülmektedir. Ancak inanç onun için yaşadıklarına ve düşündüklerine göre değişken bir çizgide ilerlemektedir. Zaman zaman kendisini Tanrı'ya çok yakın hisseden hatta O'nu bazen oyun arkadaşı olarak gören şair, ilerleyen şiirlerinde Tanrı'yı reddeder. Yukarıdaki dizelerde evde dolaşan kadının ruhu kendisinin ruhudur. Bu kadının ruhu da yine kendisinin dile getirdiği gibi Musevi de olabilir, Müslüman da olabilir, ateist de olabilir. Sonuç olarak Madak'ın inanç bazında kafa karışıklığı yaşadığı, dizlerinden okunabilmektedir. Şairin, manevi değer yargılarının zamanla farklılaştığı fikri, çok uzak görünmemektedir. İstikrarlı bir inanma ya da reddetme düşüncesinde olmadığı bilinmelidir. Evi sembolik olarak hayat ya da zihin olarak düşünmek, evde gezen Musevi, Müslüman, ateist kadınları da belirsiz ve değişken bir inanış olarak düşünmek olasıdır. Bu yönüyle de bu imgelem çatışma ve bir çeşit mecaz anlatımıyla anlatımla radikal imge özelliği taşımaktadır.

### **3.4. Yoğun İmgeler**

“Minyatür inceliğinde bir resme benzeyen yoğun imgeler, görsel yanları ağır bastıkları için kültür tarihi açısından büyük önem taşırlar. Bireysel ve toplumsal anlamda gelenekselliğin izlerini taşımaları, mecazları birer sembol haline dönüşmesine neden olmuştur. Geleneksel boyuttaki sembolik söz biçimlemenin kullanımı, yoğun imgeler için zaman zaman yapaylık tartışmalarını gündeme getirse de, sembolün metin içinde bireysel deneyimle kazandığı yeni anlamlar, onu yaşatan

temel unsur olarak görülür.” (Korkmaz, 2014: 320). Korkmaz’ın açıklamalarından anlaşılacağı üzere yoğun imgeler, bireysellikten toplumsallığa doğru evrilen, geleneksel sembolleri içeren bir sınıflandırmanın ürünüdürler.

Bir strateji ve zekâ oyunu olan tavlının, İran Şahı’nın emri ile vezir Büzur Mehir tarafından icat edildiği bilinmektedir. Doğu kültüründe ortaya çıkmış buradan da Batı’ya yayılmış bu oyun, Türkiye’de de çok yaygın şekilde oynanmaktadır. Kendisine has dili, oynayanlar arasındaki tatlı sözlü çekişmeleri ile adeta Türk kültürünün bir parçası haline gelmiş bu oyun esnasında söylenen klişe sözlerle vardır. Bahsi geçen sözlerden biri olan “penç ü se, severler güzeli genç ise” dir. Bu söz, tavla oyunu ile özdeşleşmiş bir tekerleme gibidir. Madak şiirinde geçen “Yüzüm Güvercinlere Emanet” şiirinde geçen bu deyim ve tavla oyunu, geleneksel dokusu ile yoğun imge özelliği taşımaktadır. “Ülkem-gençlerin sevilmesi-teklik” aidiyet ve geleneğe işaret etmektedir: “Gençlerin güzellerinin makbul olduğu /Tek ülkeydi ülkem” (GK:28)

Şair yine “Yüzüm Güvercinlere Emanet” de İstanbul’da sık sık karşılaşılan sokak satıcısı çocukları tabloştürmüştür. Bu çocuklardan birisi tartıl *be abla* derken, bir başka sokak satıcısı çocuk güvercinlere atması için yem satmak ister, diğeri gül uzatarak para kazanmak ister. Bu satıcı çocuklarda yalnızlığının, kimsesizlik duygusunun, garipliğinin tezahürü görülmektedir. Ancak imgesel olan yönü bu çocukların şairin etrafını sarmış sokak satıcısı çocuklar ve şehirde dışarda akan hayatın gelenekselleşmiş bir yanı oluşu ve sahnelenen bir tablo olmasıdır:

“Tartın beni derdim

Tartardı çocuklardan biri” (GK:30)

...

“Bir gül uzatırdı çocuklardan biri

Ellerimden güle yalnızlık batardı” (GK:30)

Madak, “Mr. Parkinson” şiirinde, yine bir büyük şehir keşmekeşi sokak manzaraları ile anlatılmıştır. Şiirde geçen “ucuz”, “yoksul”, “kasvet”, “sarhoşlar,” “pis boyozcular”, “hırdavatçılar”, “siftinen kediler” gibi pek çok kelime karamsarlığı, mutsuzluğu, yoksulluğu sembolize etmektedir. Bunlar da bütün olarak kasvetli bir sokak manzarasının resmi gibidir:

“Her gün uzak ülke kırırtıları dökülür  
Güneşin ceplerinden.  
Yoksul aile babası cebi gibi,  
Biraz kasvetli ve susam kokulu” (GK:34)

...

“Sokaklarda hırdavatçılar  
Gecenin her köşesinde sarhoşlar gündüzü kusarlar” (GK:34)

...

“Boyozcular  
Elleri yağlı, gözleri yağlı  
Gönülleri yağlı pis adamlar.” (GK:34)

Sokaklardaki yağmurlu bir gece manzarasını, kompozisyonu tamamlayan çeşitli kişi ve eylemlerle anlatan şairin bu şiirinde yine “yoğun imge” özelliği taşıyan bir tür kelimelerle resim yapma söz konusudur. Şiir ilk mısralardan itibaren resimler sunmaktadır.

“Çalığışu’nun Z Raporu”, Reşat Nuri Güntekin’in ünlü romanı *Çalığışu* sıra dışı kadın öznesi Feride’nin çevresi tarafından kendisine takılmış adıdır. Çalığışu, sevdiği ve evlenmek üzere olduğu adam Kamuran’ın ihaneti üzerine yaşadığı yıkımla İstanbul’dan kaçmak ister. Resmi makamlara İstanbul dışında bir yerde öğretmenlik yapmak istediğini bildirir. Bunun üzerine Bursa’nın Zeyniler Köyü’ne gönderilir. Taşrada kadın bir öğretmen olarak zor bir vazife sürecine başlayan Çalığışu aynı zamanda idealizmi de simgelemektedir. Eril anlayışın toplumdaki nüfuzuna karşı muhalif bir duruş sergileyen Madak için, Çalığışu karakterinin kadın olması, gözü kara olması, eğitilmiş ve idealist olması sebepleriyle özdeşim öznesi konumundadır:

“Zeyniler Köyü’nde Çalığışu şimdi zaman  
Başörtülü bir anne olarak bekliyorum,  
Ruhumun şark hizmetinden dönüşünü  
Mahalle kavgalarına karışmadan.” (GK:60)

Şiirin bu bölümündeki imgelere bakıldığında geleneksel bir “başörtülü anne” figürü dikkat çekmektedir. Başörtülü anne, emektar, anaç, geleneksel Anadolu kadınının

simgesidir. Şiirde şark hizmetinin mekânı bir “köy”, şark hizmetine giden bir “evlat”, onu “bekleyen başörtülü anne” kavramları bir bekleyiş tablosudur. Bu imgeler, tıpkı daha önce bahsedilen tavla oyununun tekerlemesinde olduğu gibi geleneksel formlarda oluşları ile yoğun imge özelliği taşımaktadırlar.

“Polyanna ’ya Mektuplar”, Madak’ta çok görülen, “kadın bir özneyle sohbet eder gibi söylenmiş” bir şiirdir. Bu defa tüm kötülöklere ve tüm kötü olaylara rağmen her şeye iyi yönüyle bakarak hayatta kalabilme felsefesi ile hareket eden Polyanna ile konuşan şair, şiirde anne ile yaşadığı bir anısından bahsetmektedir. Şair, gerçek zamanda yaşanan bir ay manzarası karşısında geçmişteki zamana gitmiş olmalıdır. Bir anne ve bir çocuk arasında geçen bir diyalog söz konusudur. Ay, çocuklar tarafından ay dede olarak hatırlanan bir semboldür. Hemen her çocuk ay manzarası karşısından şaşkınlık yaşar. Karanlık gecenin ortasında ışıklı ve sabit duruşu ile çekici bir görüntüye sahip olan bu gök cismi, varlığı ile çocukların meraklı sorularına sebep olmaktadır. “Ay bizi görüyor mu?” , “Ay neden düşmüyor?”, “Ay bizi takip mi ediyor?” gibi pek çok soru anne- çocuk diyaloglarının bir parçası olmuştur. Madak da belki kendi annesiyle, belki de kızı Füsün ile yaşadığı bir diyalogu hatırlamış olmalıdır. Ancak bu sohbetin ilerleyen kısmında güzel ay manzarasının altındaki sohbet yerini korkunç bir gerçekliğe bırakmıştır:

“Çocuklar gökyüzüne bakar sorardı:

Ay dede orada ne yapıyor anne?

Annem öldüğünde ay dede içimde

Yüzlük bir ampul gibi parçalandı.” (GK:67)

Anne ölümü bir evlat için en acı hadiselerden biridir. Küçük bir çocuk için ise bu travmatik etki çok daha şiddetlidir. Şair de bu yıkıcı etkiyi tablolaştırırken, “anne”, “ay dede”, “ölüm”, “patlayan yüzlük ampul” kelimeleri ile şiddetli bir acının imgesi yaratmıştır. Yüzlük ampulün yanıkken aya benzemesi, zihindeki hatırası annenin ölümü ile daima parçalanan ve içe batan bir ampulün acısını tazeleyecek olmalıdır. Resim-şiir ilişkisi içindeki bu imge de yoğun imge örneklerinden bir başkası olarak şiirdeki yerini almıştır. “Pulbiber Mahallesi Tarihi” nde ise yine geleneksel formlarla ilgili kullanımlar söz konusudur: “Ekmek fırınları gibi maya kokasın, teknelerden taşasın...” (PM:24)



“Ekmek fırınları-maya kokusu- tekneden taşma” yüzlerce hatta binlerce yıllık bir kültürün ürünü olan ekmeğin, dolayısıyla geleneğin ürünüdür. Ayrıca yine resim-şiiir görüngüsü ile imge yaratılma söz konusudur. Bu yönüyle yoğun imge özelliği taşımaktadır.

Görüntü anlamında ilk bakışta belli imajlar sunan bu imgeler, dikkatli okundukça ve okuyucu tarafından derinleştirildikçe daha yoğun anlamlara gelmeleri yönü ile hem ampirik okuyucu için hem de yakın okuyucular için estetik bağlamda güçlü imgelerdir. İmge çeşitliliği ve yoğunluğu bakımından zengin bir dokuya sahip Madak, yoğun imge özelliği taşıyan pek çok imge oluşturmuştur.

### 3.5. Süsleyici Coşkun ve Bayat İmgeler

“Estetik açıdan fazla bir değeri olmayan süsleyici imgeler, benzeyen ile benzetilen arasında bire bir nicelik (kemi-yet-quantite) benzeşmesi kurar. Genellikle benzeyen ve benzetilen unsurların her ikisi de aykırılığı içinde barındıran iki ayrı somut değerdir. Bu aykırılıktan doğan zorlama, süsleyici imgelerin egzotik ve mantık dışı bir öğretiliği taşımasına neden olur” (Korkmaz,2014:322). Didem Madak’ın üç kitabında toplanmış bilinen tüm şiirlerinde pek çok imgeye rastlanmaktadır. Benzeyen ve benzetilen unsurların her ikisinin de bir arada kaleme alındığı dizlere pek rastlanmaz. Az da olsa benzeyen ve benzetilenin açıkça, bir arada verildiği dizlerden biri “Ay Işıl’a Sığışmıştı” şiirindeki dizlerdir:

“Hani her çocuğu başka bir çocuğa  
Yaklaştıran bir şarkı vardır ya  
Kıyıya yanaşan bir gemi gibi” (GK:13)

Şarkı- kıyıya yanaşan gemi arsında ruhsal yakınlık bağı anlatılmaktadır. Gibi edatı ile de benzeyen benzetilen ilişkisi daha belirginleştiği için bu imge “süsleyici-bayat” imge özelliği taşıyan nadir örneklerden biri olarak kabul edilebilir. “Annemle İlgili Şeyler” isimli şiirde buna benzer bir özellik vardır: “Hatırlar mısın? Mavi saçlı bir tanrı gibi severdim Burdur Gölü’nü” (GK:17)

Bu dizlerde de her ne kadar mitolojik bir çekicilik hissedilse de suyun rengi ile saçların mavi hayal edilmesi, göl ve anaçlık gibi bağlantılar benzeyen ve benzetilen

ilişisini yansıtmaktadır. Yine “gibi” edatının kullanımı da “süsleyici- bayat imge” özelliği olarak değerlendirilebilir.

“Kurabiye” şiirinde de bunlara benzer bir imge bulunmaktadır:

“Zaman zaman çok yalnızım Kalbiye

Arsız sarmaşıklar gibi her sabah

Bıkmadan tırmanıyorum güneşin tahta perdesine” (GK:24)

Şair burada hayat karşı kaybedilmemiş bir yaşama direncini anlatmak için “sarmaşık-tırmanma” mecazını kullanmıştır. Çok derinliği olmayan, ilk bakışta mesajını benzeyen ve benzetilen bağlantısıyla sunan bu imge de “süsleyici-bayat” imgedir.

“Pencereden dışarı baktığınızı düşünün. Dünyanın pencerenin köşelerinde sona erdiğine inanmazsınız. Bunun yerine dünya bilginizi kullanarak görüşünüzü görebildiklerinizin ötesine genişletirsiniz. Pek çok açıdan, bir fotoğrafa bakmak da pencereden bakmakla aynı şeydir. Bir fotoğrafın köşelerinin ardında kalan sahneyi tamamladığınız için fotoğrafın gerçekte içerdiğinden daha fazla şey içerdiğini hatırlayabilirsiniz. Sınır genişletmesinin bu açıklaması size bu “hata”nın neden mantıklı olduğuna dair bir fikir vermeli: Tek bir bakışla elde ettiğiniz numuneyi daha büyük bir sahneye tamamlamanız sizin için kötü bir şey değildir.”(Gerring ve Zimbardo,2012:118). Gerin ve Zimbardo’nun sözünü ettiği bu sistem, parçadan bütüne ulaşma ile ilgili zihinsel bir sürecin açıklamasıdır. Bir fotoğrafa bakılarak, geniş resmin tamamına ulaşabilmek mümkündür. Fotoğraf geniş bir görüngünün bir parçasıdır. Bir tür referans olarak kabul edilecek bu parça-bütün ilişkisi, şiir için de geçerlidir. Çünkü şiirin yaratılması ve okuyucunun sembolleri, mecazını, imgeleri zihninde berraklaştırması, bağlantılar kurması da zihinsel ve ardışık bir süreçtir. Şiirdeki imgeler zaman zaman göründüklerinden daha fazlasına ayna tutarlar. Bu ayna okuyucunun bilgi birikimine göre büyür, küçülür, silikleşir ya da berraklaşır. Bu bölüm boyunca bahsedilen imge türleri Madak’ın anlam evreninin sade bir hale getirilmesi, duygu ve düşünüş ikliminin anlaşılır hale gelmesi için irdelenmiştir. Ortaya çıkan verilere göre farklı türlerde pek çok imgeden ve farklı türlerde pek çok imge derinliğinden söz etmek mümkündür. Sınırlılık ilkesi bağlamında her imge başlığında karakteristik birkaç örnek verilmiş ve “süsleyici ve bayat imge” türünün en az kullanılan imgeler olduğu ortaya çıkmıştır. Onun şiir kompozisyonunda anne,

kız kardeş, ayrılık, kimsesizlik, şiirin klişe kurallarını yıkma çabası, eril güce karşı duruş, kalabalıklar içinde yalnızlık, kadın kahramanlar, şehir ve insan, dostluk öne çıkan imgeleştirilmiş kavramlar olarak belirlenmiştir.



## SONUÇ

Şiirlerin tamamının anlam sembolik, karşıtlık ve imgesel olarak incelenmesiyle pek çok sonuca ulaşılmıştır. Tüm bulgular aşağıda verildiği gibidir:

Madak şiirlerinde kişiler hem etken hem edilgendir. Hem çoğul kullanımlar söz konusudur hem tekil seslenişler vardır. Gerçek ve gerçeklik dışı pek çok şiir kişinin oluşu, şairin anlam evrenindeki kişi kavramının, zenginliğini ve önemini açığa çıkarmıştır. Şair, kendisi merkezde olmak üzere aile fertleri, Tanrı, peygamberler, meslek gruplarına mensup kişiler, sokakta yaşayan tinerciler ve ayyaşlar, eşkıyalar, gangsterler, çingeneler yani hayal ve masal dünyasına ait pek çok kişi iç içe bir arada, yan yana bazen karşı karşıyadır. Hikâyelerde Kurt adam, Harry Potter', Miss Marple, Raif Bey'den Kürk Mantolu Madonna'ya çok çeşitli tip ve hatta karakterler konumlandırılmıştır. Kurmaca kişiler klasik özellikleri ile birlikte kendisinin şiirdeki oyun arkadaşı konumunda olmuşlardır. Neredeyse bir insanın hayatı boyunca gerçek hayattan, televizyondan, romanlardan ve hikâyelerden, çizgi film ve masallardan yani her türlü dış ve iç uyaranlardan edinilmiş, zengin bir "kişiler kadrosu" şiirlerde açıkça sergilenmektedir. Şiirlerde aile fertleri (sıklıklarına göre) anne, baba ve kız kardeş çeşitli kompozisyonlarda konumlandırılmıştır. Sıklık ve vurgu değeri anne Füsün, kardeşi Işıl ve babadır. Anne büyük evrendeki gibi sevgi, saygı ve şefkati temsil etmektedir. Tanrı oyun arkadaşı olarak büyük evrendekinden farklı bir formdadır. Tanrı küçük evren algısında oyun arkadaşı, küsülüp, kızılabilen bir varlıktır. *Pul Biber Mahallesi* kitabındaki, "Pul Biber Mahallesi" şiirinde kişiler, hayatta hüsrana uğramış kişiler, özellikle kadınlar hatta kadın şairlerdir. Zaten bu kitaptaki neredeyse tüm kişiler kendisinin hayatında iz bırakmış insanları ya da kurgusal kişileri temsil etmektedir. Kişiler kadrosunun hacmi ve çeşitliliği, onun algısındaki "bireysel" meseleleri, "toplumsal" meselelerle aynı potada eriten yönünü ortaya koyar. Kadın şair olması ile sadece kadınsı sorunların tercümanı olmak yerine

toplumsal gözlemlerini ve özellikler rahatsızlıklarını farklı kişiler üzerinden anlattığı açıkça görülmüştür.

Şiirlerde “zaman” kelimesinin sık sık kullanılması önemlidir. Zaman insanlar için Mitolojik anlatılarda da geçtiği üzere yaşamın gidişini değiştiren, hâkim olunmak istene bir güç sembolüdür. Yine “zamanı yakalama, zamana yön verme isteği” de bununla ilgilidir. Bunun aslında bir çeşit savunma mekanizması olarak devreye girdiği görülmektedir. Ayrıca bununla birlikte zaman Madak için ölüm gerçeği ile yüzleşmek zorunda kalan her insan gibi bir varlık problemidir. Zaman onun için kimi mısralarda yorgunluğun simgesiye, kimi satırlarda az da olsa kırık bir umudu yansıtmaktadır. Ancak şiirlerde görülmektedir ki şairin gelecekle ilgili pek bir meselesi yoktur. Çünkü o şiirlerini daha çok yaşamış olduğu zamanların acısını hafifletmek ya da güzel anları hatırlamak için kaleme almıştır.

Madak, çeşitli mekânları direkt ve sembolik olarak bazen şiirin tamamlayıcısı bazen şiirin odak noktası durumunda kurgulamıştır. Şairin gerçek mekânlara nicel anlamda daha sık verdiği görülmüştür. Bahsi geçen bu sıklık onun gerçeklik düzleminden kopmadığını ortaya koymaktadır. Şiirlerinde her ne kadar masal, mitoloji, rüya ile ilgili mekânsal anlatımlar olsa da ağırlıklı olarak gerçek mekânlar kullanması bunu doğrulamaktadır. İstanbul ve İzmir, semtleri ve bazı bilindik caddeleri ve sokakları ile şiirlerde açıkça geçmektedir. Çevre- insan etkileşiminin güçlü izlerinin okunduğu Madak şiirlerinde şehir, şehirlere ait sembolik gerçek mekânlar, sokak, ev ve bölümleri, mahalle kavramları yerleşiktir. Grotesk ve gotik tarzın şiire etkisiyle mısralara yansımış mezarlık, lağım, mazgal, yer altı gibi mekânlar da görülmüştür.

“Kedi” Didem Madak şiirlerinde sık kullanılmış bir figürdür. Gerçek ve kurmaca formlarda sevgi- nefret, güven- güvensizlik zıtlıkları için kullanılmıştır. Özne için bu hayvan, “dostluk” ve “ruhsal yakınlık” formlarıyla işlenmiştir. Genel anlamda pozitif duygu değeri ile verilen zaman zaman ve özel isimleriyle anılan kedi, Madak şiirinin önemli “kişi sembolü” olarak okunmalıdır. Didem Madak şiirlerinde en önemli sembolik kullanımlardan biri olan kedi, daha çok asıl kişilerden biri konumundadır. Kedi sıklıkla şiirin kompozisyon tamamlayıcısı da olmaktadır. Şairin annesinden sonra en çok andığı “şiir kişisi” kendisine ait Zeyne ve Miss Marple adlı iki kedidir. Bu da önemsenmesi gereken bir yaklaşımla ele alınmıştır. Kedilerle ilgili sembol, imge ve şiir başlıklarının kullanılmış olması Madak’ın anlam evrenindeki kedi

algısının yerleşik olduğunu kanıtlamaktadır. Çalışmanın ilgili bölümünde verilen açıklama ve bulgular, kedinin Madak'ın anlam evreninde hem kolektif bilinçaltına hem de öznel algısına ait izler taşıdığını göstermektedir.

Madak şiirlerinde şair tarafından sık kullanılan diğer bir sembolik grup da “kuşlar” dır. Bu hayvanların kimi psikolojik, kimi Jung 'un ilk örnek kavramındaki gibi, kimi ise sadece günlük yaşantısı ile bağlantılı şekilde mısralara görülmektedir. Şairin yaşadığı iki şehir olan İzmir ve İstanbul'un büyük şehirler olması sebebi ile kedilerin ve kuşların buralardaki ilk göze çarpan hayvanlardan olmaları ile öne çıkması olasılıklı bulunmuştur. Bundan dolayı kuşların da şiirlerde diğer hayvanlara göre daha sık geçmesi, Madak'ın anlam evrenindeki normal karşılanmıştır. Hayvanlar Madak için esaret, anı, coşku, harekete geçme, başkaldırı, özgürlük, öpüşme, çirkinlik, sen-ben, dinginlik, uyku, acı, kelime anlamlarında ya doğrudan ya da çağrışım yoluyla kullanılmıştır. Bunların yanı sıra hayvanlar, ihanet, besin, korkma, zarar görme, hassasiyet, ölüm, kalp, şiir, gevezelik, izbelik, yeniden doğuş, savunmasızlık, özdeşlik, dil, zihni meşgul eden fikirler, merakla bakma, korkup kaçma, döneklık, korku, ölüm korkusu, pis olma, yoldaşlık, koku, ağlama, zaman, erkek, dil, arkadaş, sadık dost manalarına da gelmektedir.

Madak'ın şiir kitapları *Grapon Kâğıtları*, *Ahlar Ağacı* ve *Pulbiber Mahallesi*'dir. Bunlardan ikisinin adının bitkilerle ilintili olması önemli sayılabilir. Bu veri dahi “bitkilerin” Madak'ın anlam evrenine yayılmış olduğunu göstermektedir. Yine şiirlerdeki bitki varlığı ve bitkilere dair isim tekrarları öznedeki kolektif bilinçaltı etkilerinin ve bilinç düzeyindeki etkilerin göstergesidir. Özellikle çok sık tekrarlanmış bir bitki formu olan “ağaç”, ağaç olarak tek başına pek çok defa kullanılmıştır. Bununla birlikte “ağaç”, değişken ağaç isimleri verilerek farklı kompozisyonlarda da görülmüştür. Ağaç öznenin anlam evreninde yerleşiktir. Zaman zaman zıt özelliklere sahipmiş gibi görünen “ağaç” “ağaç” daha ziyade huzur, dinlenme, zaman, insan kavramlarıyla özdeş bir varlık olarak sembolize edilmiştir. Ağaçtan bazen doğrudan “yaşam” olarak söz edilmiştir. Ağaç özne için umudun ve güzel anıların nesnesi de olmaktadır. Sonuç olarak ağacın, Didem Madak şiirlerinde sık sık ve değişik sembolik anlamlarda kullanıldığı görülmüştür. Bunların değişken duygu ve durumları anlatıyor olması özne için ağaç kavramının “salt” ağaç kavramı olmadığını, semboller ve imgelerle dolu olduğunu kanıtlar niteliktedir. Madak'ın

anlam evreninde ağaç kavramının, değişken ve genellikle pozitif duygu değerinde olduğu tespit edilmiştir.

Madak şiirlerinde geçen meyveler ve sıklıkları dikkat çekici yoğunluktadır. Madak için “balkabağı” ve “ahlat ağacı meyvesi” dışında tüm meyveler pozitif duygu değerleri ile çocukluğun ve çocukluk dönemlerinin masumiyetini yansıtmaktadır. Çocuksu sevinçleri şiirinde çokça dile getirmiş Madak için meyveler, kendisinin anlam evreninde ağırlıklı olarak heyecan- mutluluk- çocukluk zamanlarına ait görüngüler olarak olumlu bir zihin şeması ögesi olarak tespit edilmiştir.

Bir tür bitki familyası olan sebzelerin Madak şiirlerindeki kullanımlarda kadın olma deneyiminin önde olduğu anlaşılmıştır. Bu çokluk ve çeşitlilik azımsanmayacak bir nicelik anlamına gelmektedir. Gerek şiir öznesinin kadın oluşu ve bu sebeple “kadın deneyimlerinin göz ardı edilemeyen gerçekliği”, gerekse şairin bunu “eril şiir anlayışı karşısında bir duruş olarak sergileme çabası” sebzelerin sık sık estetik bir söyleyiş olan şiirin içine bilinçli şekilde yerleştirilmesine sebep olmuştur. Mutfağın ve sebzelerin şiirlerdeki varlığı da bu anlayışın uzantısıdır. O tüm bu gerçekliği “şiirle göze sokma” yolunu seçmiştir. Kendisi de zaten verdiği röportajlarda da bunu isteyerek yaptığından ve bunun bir tür başkaldırı olduğundan bahsetmektedir. Sonuç olarak Madak’ın sebzeleri şiirdeki alışılmışı kırma tekniğinin bir neticesi olarak eril söyleme rağmen şiirine yerleştirdiği anlaşılmıştır.

Didem Madak için çiçeklerin zaman zaman “güzellik”, “umut” ve “pozitif bakış” ile aynı anlamlara geldiği görülmüştür. Daha az olmakla birlikte çiçeklerin “mutsuzluk”, “hüzün”, “yalnızlık” gibi anlamlarda da şiirlerde varlık gösterdiği bir gerçektir. Çiçeklere de tıpkı diğer sembollerde olduğu gibi anlam bilimsel açılardan ve değişik disiplinlerin merceği ile bakılmıştır. Diğer taraftan şiirlerden alıntılar yapılarak, örneklerle bahsedilen çiçekler içinde en sık “gül” ün kullanıldığı tespit edilmiştir.

Şair şiirlerde çiçeklerden bahsederken zaman zaman onların sesinden bahsetmiştir. Burada *Ahlar Ağacı*’ndaki ağacın “ah!” söylemini hatırlamak gerekmektedir. Başka bir mısra da ise şair “lale sesi” nden de bahsetmektedir. “Lale sesi” kinestezi olarak da bilinen, bir duygu kayması örneği olarak bilinmektedir. Lalede ses duymak, görme duygusu ile beraber işitme duyusunu harekete geçiren değişmeceli bir algılamamanın özne tarafından çağrıştırılması eylemidir. Kimilerine göre psikolojik bir

sorun, anormallik kimilerine göre ise bir yetenek olan bu özellik, şairlerin elini güçlendiren bir tekniğe dönüşmektedir. Madak'ın anlam evreninde çiçeklerin hem nesnel hem de öznel anlamlara geldiği görülmüştür. Genel olarak gerçeklik algısı içinde formlara sahip bu bitkilerin, kaçış, sosyal kıyaslama, geçmişe duyulan özlem, çocuksu mutluluk, ferahlama unsuru şeklinde izleri görülmektedir. Bununla birlikte bu bitkilerin şairin anlam evreninde, kız kardeşi Işıl ve anneye ilgili olduğunda “buruk mutluluk” ya da doğrudan “acı” kılığına büründüğü de tespit edilmiştir

Didem Madak şiirinde renkler sıklıkla ve değişken sembollerle kullanılmıştır. “mavi” daha çok umut, dinginlik olarak görülmüştür. Bazen ölüm ile beraber kullanılan bu renk, öterek bu dünyanın sıkıntılarında kurtulma anlamında düşünülmüş olabilir. “Yeşil” in üç defa gözle ilgili kullanılmıştır. Ayrıca bu rengin bir defa yaşama devam etme eyleminin bir parçası olarak dizelerde yerini almış olduğu okunmuştur. “Turuncu” ve “gri” en az kullanılan renlerdir. “Kırmızı” şiirlerde en çok geçen renk olarak kaydedilmiştir. Şairin anlam evreninde daha çok aşk, hareket, arzu, özlem gibi iletilere sahiptir. “Siyah” yine sık kullanılmıştır ve daha çok olumsuz duygu değerli ile görülmüştür. Siyah renge ait olumlu sembol daha çok kız kardeş ile ilgilidir: Kız kardeş + siyah saç = “olumlu duygu değeri” bağlamına dönük olarak sık sık kullanılmıştır. Bu da renklerin sübjektif deneyimlerle edinilen algısının bir örneğidir. Yine “kocaman kara kedi” söyleminde de olumlu duygu değeri vardır. Genel kanıya göre kötü şans olarak bilinen, şeytan, büyü, lanet gibi sembollerle eşleştirilen “siyah kedi”, şair için anneden kalan emekli maaşını almanın sevincini paylaşmak için şiirdeki yerini almıştır. Yani pozitif bir değere sahiptir. (Elinizdeki tezin kişilerle ve hayvanlarla ilgili bölümlerinde kediler için gerekli açıklamalar yapılmış ve şairin anlam evreninde çoklukla pozitif değere sahip, sık kullanılan bir anlama sahip olduğunun bilgisi verilmiştir.) Sonuç olarak siyah Madak'ın algısında istisnai olarak pozitif, ancak daha çok esaret, kasvet, ölüm gibi anlamlarla kullanılmıştır. “Pembe” şairin anlam evreninde masumiyet, mutluluk anlamları taşımaktadır ve anlamsal olarak büyük evrenin özelliğini taşımaktadır. “Mor” coşku, özgürlük, mutluluk ve olumsuzluklara rağmen direnme sembolü olarak görülmektedir. “Sarı” hastalık, kontrol edilme, geçmiş, yaşam- ölüm ikiliği, hüznün ile ilgili bağlamlarda görülmektedir. “Rengârenk” kelimesi de mutluluk ve heyecan belirten daha çok çocuklukla ilgili, coşku dolu görüngülere işaret etmektedir. Renkler bütün bu yönleri ile işlevsel olarak şiir aracılığı ile yapılan iletişimi daha etkili hale getirmiş, şairin



anlam evrenindeki kavramların ortaya çıkarılması için farklı manalara bürünmüş söylemlerin açıklayıcısı olmuşlardır. “Beyaz” daha çok masumiyet, temizlik sembolü olarak ortaya çıkmaktadır. Ayrıca kar kelimesinin şekline bürünmüş olarak ve kar ile çok defa bağlantılı kullanılması, karın temiz bir örtü olarak etrafı kaplaması, temiz ve saf bir görüntü ortaya çıkarması ile ilgili bir “kötülükleri öteleme sembolü” olarak okunabilir. “Kahverengi” de anı, denetlenme güdüsü şeklinde sembolik anlamlara bürünmüştür. Renk çeşitliliği ve bilinçaltı ve bilinç düzeyi iletiler şairin anlam evreni bulguları olarak genel söylemim tespitinde yadsınamayacak bir yoğunluğa ve sembolik ve imgesel anlamda çeşitliliğe sahiptir. Renklerin Madak şiirinde daha çok büyük evrenin dilsel iletilerini taşıdığı saptanmıştır. Birkaç renk dışında küçük anlam evrenine ait farklı renk verileri görülmemiştir

Anasır- 1 erba başlığı altında şiirlerde kullanılan ateş, su, hava ve toprak ile ilgili çağrışım ve semboller değerlendirilmiştir. Bunlar nicelik ve kullanım şekillerine göre diğer bölümlerden farklı olarak “üç kitabın isim başlıkları altında” öncelikle ayrı ayrı değerlendirilmiştir. Şiirlerin yazılış tarihlerine göre kitaplarda yer aldıkları düşünülerek, bahsi geçen yöntemle şairin anlamsal algısının farklılaşp farklılaşmadığı anlaşılacak istenmiştir. Buna göre şiirin anlamsal olarak geçen yıllar içinde “hareketlilik durgunluk” anlamında nasıl ivme değiştirdiği gözlemlenmek istenmiştir. Gerçekten *Grapon Kâğıtları*, *Ahlar Ağacı* ve *Pulbiber Mahallesi* kitaplarındaki hareketlilik ve durağanlığın bu dört elementin özellikle kullanım sıklığı ve şekilleri ile değerlendirilebileceği ortaya çıkmıştır

Ateş, Madak’ın dizelerinde sıklık açısından en fazla kullanılan unsur ateştir. Ateş dizelerde hem etken hem edilgen yönüyle görülmüştür. Diğer taraftan Madak tarafından kullanılan ateşle ilgili özellikle patlama, yanardağ, ateşli silah, saçma gibi kullanımlar psikanalitik olarak da erildir. Sivri, fışkıran, yükselen şeyler psikanalizde erilliği, erkekliği temsil eder. Bu, Madak’ın sürekli olarak bahsedilen dişi ya da dişil yönünü değil, eril bakışını yansıtır. Ayrıca Madak’ın rüyalarında kendisinin yandığını görmesi psikanalitik yaklaşıma göre cinsellikle ilintilidir. Bu bağlamda ateşin Madak’ın gizil cinsel arzularının yansıması olarak dizelerde örtülü şekilde yer aldığı anlaşılmıştır. Ateşin, Madak için bazen kurtuluş çaresi olduğu görülmüştür. Ateş Madak için erillik, güç, yeniden doğma sembolleri olarak da görülmektedir. Başka bir değerlendirme de ateşin, “küllerinden doğmak” deyiminin kaynağı olarak

şiiirlerdeki yerini almış olduğu yönündedir. Bölümde yer alan tablodan da anlaşılacağı üzere, çok ve farklı sembolik kullanımlar, ateş unsurunun Madak'ın anlam evreninde sağlam bir yere sahip olduğunu ve şiirin durağan değil, hareketli bir şiir söyleyişini olduğunu kanıtlamaktadır.

*Grapon Kâğıtları* Madak'ın ilk şiir kitabıdır. Şairin bu kitabı toplam 68 sayfadan oluşmaktadır. Anasır- 1 erbâ penceresinden bakıldığında en sık kullanılan unsurun 68 adet kullanım sıklığı ile “su” olduğu tespit edilmiştir. Onu sayısal değerler olarak 20 ile ateş, 4 ile hava ve 2 ile toprak takip etmiştir. Bu kitap şairin diğer kitaplarına oranla “su” elementinin referans alınacağı bir şiirler toplamıdır. Diğer iki kitap daha hacimli olmasına rağmen bu sıklıkta “su” sembolü görülmemektedir. Suyun şiirlerdeki çağrışım ve sembolleri su(3),çiy(2),yüzmek, ağlamak, sular altında kalmak, akmak, ıslamak, ıslanmak, ıslaklık, Burdur Gölü, deniz(4),nem, bulut(2),rutubet, nemli sigara gibi ifadelerle okunmuştur. Ayrıca kar (4), yağmur (20), yaz yağmuru, yağmurluk(2), yelken, gözyaşı, pis su (2), çay (3), kahve, çamur, göl, buğulanmak, su(5), çorba, gemi, liman, yine su elementine ilgili semboller ya da çağrışımlardır. Gözyaşı(4), çile damlamak, yıkamak, ıslak, sular altında kalmak, okyanus, deniz, sandal, ağlamak (3), gözden damlamak, sirkeli su, buz, buz parçası, buzdan anahtar, salata suyu şeklinde dolaylı sembollerle şiirlerde yerini almıştır. Şemsiye, karanlık su, çay, vapor, balina, çiğ, havuz da su ile ilişkili diğer anlamsal yapılarıdır. Suyun, ateş unsurundan sonra şiirlerin tümünde en çok kullanılan anasır-1 erbâ öge olarak tespit edilmiştir.

Hava, hareketi, sembolize etmektedir. Hava Madak'ın anlam evreninde “hareket” i işaret etmesinin yanı sıra “ruh üfleme” gibi anlamları ile sık sık “tanrısal” bir vurgu ile dile getirilmiştir. Ateş ve sudan sonra en çok kullanılan unsur, havadır. Buna göre hareketliliği temsil eden ateş ve yine hareketliliği temsil eden hava elementlerinin diğer iki elemente göre kullanımlarının az olması şiirlerdeki “hareketlilik” algısının ve Madak'ın anlam evrenindeki yerleşikliğini ortaya koymaktadır.

Toprak, teslimiyeti, dinginliği, hareketsizliği yansıtır. Madak'ın şiirlerinde toprak, kendi annesinin ölümü ile ilgilidir. Annesini, şal gibi kuşatıp, çevreleyen bir örtü konumundadır. Buradan anlaşılacağı üzere Madak için toprak anlamsal olarak büyük evrene ait bir dilsel ileti olan yaratılışla ilgili algıyı yansıtmamaktadır. Ancak onun toprak algısı diğer bir büyük evren dilsel ileti olan “ölmek” eylemiyle ilgilidir.

Toprak, gömülmeyi ve anne ölümünü hatırlamayı, kabullenmeyi ve durağanlığı işaret etmektedir. Toprak, şiirlerde kullanım sıklığı en az olan unsurdur. Buradan da Madak'ın şiirinin, “durağan bir şiir olmadığı” istatistiksel olarak belirlenmiştir.

Şiirlerde yaşam ve ölümün bir arada kullanıldığı, yaşam/ ölüm karşıtlığının şairin zihnindeki yan yana formunu yansıttığı anlaşılmıştır. Madak'ın anlam evreninde yaşam/ ölüm kavramları yan yana olmanın da ötesinde nerdeyse iç içe geçmiş iki karşıt kavram olarak görülmüştür. Öznenin yaşama sevincini canlı tutmaya çalıştığı ifadelerinin yanı sıra, ölümü dileyen bir yanının da olduğu açıkça okunmuştur. Şairin küçük yaşta yaşadığı anne vefatının acısının tüm yaşamına sirayet etmesiyle, kendi anlamsal dünyasında yaşam ve ölüm kavramlarını hem karşıt hem yakın bir çizgide tuttuğu açıkça anlaşılmaktadır. Bütün bunların sonucu olarak yaşam/ ölüm karşıtlığı şairin anlam evrenindeki temel karşıtlıklardan biri olarak tespit edilmiştir.

Özgürlük- esaret karşıtlığının şair için en önemli iki zıt kavram olduğu görülmüştür. Şairin özgürlük anlayışı negatif ve pozitif özgürlük bağlamlarında değerlendirildiğinde ise, sınırların genel anlamda başkalarının özgürlüğünü kısıtlayacak kadar zorlanmadığı anlaşılmıştır. Şairin iç âleminde zaman zaman yoğun bir hükmetme duygusunun varlığı görülmüştür. Bunu tanrısal sembollerle işlediği okunmaktadır. Ancak bu tutumun “Tanrı'nın yerine geçmeyi isteme” olarak değil, edilgen bir nesne konumundan etken bir özne konumuna geçmeyi istemenin hayali gibi değerlendirmek gerektiği anlaşılmalıdır.

Didem Madak'ın anlam evreninde şiir/ şiir ve şair/ şair karşıtlığının önemli olduğu tespit edilmiştir. Şiirlerde birbirine karşı iki şiir kodlanmıştır. Buna bu şiir anlayışının birer neferi birbirine karşı iki şairlik anlayışı da eklenmektedir. Madak'ın genel temayül olarak “dayatılan, el değmez, tabulaşmış şiirin” ve “bu anlayışı savunan şairlik” karşısında olduğu görülmüştür. O şiiri ve buna bağlı olarak şairleri, klişe formlara hapsetmek isteyen anlayışa karşıdır. Sözü edilen konudaki duruşunun net olduğu kanısına varılmıştır. Diğer bölümlerde olduğu gibi örnekler üzerindeki açıklamalarla tüm bu çatışma açıklanmıştır. Ona göre şiirin yapısını, şeklini, içeriğini, işlevini şair belirlemelidir. Dolayısıyla temel karşıtlıklardan biri şeklinde “dayatılan şiir/ özgür şiir”, diğeri de “kalıplara göre hareket eden şair/ kalıplara göre hareket etmeyi reddeden şair” dir. Metinlerde sık sık bu karşıtlıklara göndermeler yapılmıştır. Madak'ın eleştirdiği klişe şiir ve şairlik anlayışı ile kendisinin savunduğu

özgür şiir ve şairlik anlayışının, Madak'ın anlam evrenindeki temel karşıtlıklardan biri olduğu tespit edilmiştir.

Madak 'ta çocukluk /yetişkinlik karşıtlığının belirgin çizgilerinin olduğu tespit edilmiştir. “Büyümüş Çocuk” şiirindeki gibi ne çocuk ne yetişkin olabilen bir ruh halini hissettirse de, her şeyin farkında olan ve gerçekleri mücbir şekilde kabullenmiş bir özne söz konusudur. Öznenin sadece zaman zaman çocukluk yıllarına ya da çocukluk döneminin masumiyetine sığınarak kaçma istediğine sahip olduğu görülmüştür. Ancak Madak 'ta gerçek ve acımasız dünya ile hayali ancak masum dünya arasında keskin çizgiler vardır. İkisinin aynı anda yaşanıyor olması kendisi için pek mümkün değildir. Ruhsal olarak bir taraftayken diğer tarafa ait olamamakta olduğu anlaşılmıştır. Bu karşıtlıkların çocukluğun “masumiyet ve anne-çocuk, renklilik” kompozisyonuna bağlı olarak pozitif; yetişkinliğin “yapay dünya, belirlenmiş roller, tekdüzelik, annesizlik” kompozisyonuna bağlı olarak negatif formlarda oldukları görülmüştür.

Madak'ın şeffaf gibi görünen, ancak gizemli iç dünyasının yansıması anlam evreninde aydınlık/ karanlık karşıtlığıyla öne çıkmaktadır. Buna göre karanlığın belirsizlik ve kötülük ifadesi olduğu tespit edilirken; aydınlığın mutluluk, netlik, iyilik ifadesi olduğu görülmüştür. Dolayısıyla aydınlık/karanlık karşıtlığında büyük anlam evreninin dilsel iletisine zıt düşen öznel bir yaklaşım görülmemiştir.

Madak'ın şiirlerindeki kompozisyonu tasarlarken sürekli olarak, ölüm ve yaşam arasında bir duygu yoğunluğu dikkat çekmektedir. Bahsi geçen durumu yaşayan şairin, bu bağlamda çocukluğundan beri zihninde iz bırakmış görüngülere sıkça başvurduğu okunmuştur. Kendisinin, gerçek ve hayal, ölüm ve yaşam, mutluluk ve mutsuzluk arasındaki duygu ve düşünce git gelleri şiirlerde yayılan imgelerin ortaya çıkmasına zemin hazırlamıştır. “Uzaklar” ve “ora” gibi ucu açık imgelerin yayılan imge özelliği taşıdığı tespit edilmiştir. “Ora” ve “uzak” okuyucunun algısı ve birikimine göre dünyada herhangi bir coğrafya ya da hayal dünyasında herhangi bir yer olabilir. Diğer taraftan “mav”i renk de bağlam içinde zaman zaman ölüm sembolü olmanın yanı sıra kimi okuyucuya göre farklı çağrışımlara kapı açabilecek bir imge olarak şiirlerdeki yerini almıştır. Örnekleri ile açıklamaları verilen “yayılan imge” formundaki imgelerin, genel söylemin birer parçası olduğu anlaşılmıştır.

Didem Madak, şiirlerinde bilinçaltındaki ve bilinç düzeyindeki malzemeyi imgelerden faydalanarak zengin bir tabloyla ifade etmektedir. Bulanıklaştırılmış görüntülerin sezdirilmesi ve felsefik söylemlerle verilmesi olarak da tanımlanan “batık imgeler” in, onun sanatının bir parçasını oluşturduğu tespit edilmiştir. İlgili bölümde örnekler üzerinden açıklamalarla bu gerçeklik izah edilmiştir.

Madak’ın iç çatışmalar ve mecazla ilgili olan radikal imgeleri, sık sık kullandığı anlaşılmıştır. Aynı şiir içinde görülen iç çatışma unsurlarının, şiirlerin genel söylemi içinde de var oldukları görülmektedir. Madak şiirinde “radikal imgeler” in parçadan bütüne doğru genişleyen bir işleyişi vardır. Pozitif düşünme çabası ve grotesk ya da gotik söylem temelli kavramların karşıt oluşu, inanç ile ilgili iç çatışmalar, umut ve umutsuzluk çatışmaları kaynaklı imgelerin, radikal imgeler olduğu tespit edilmiştir.

Yoğun imgeler, bireysellikten toplumsallığa doğru evrilen, geleneksel sembolleri içeren bir sınıflandırmanın ürünüdürler. Görüntü anlamında ilk bakışta klasik ya da düz imajlar sunan bu imgeler, dikkatli okundukça ve okuyucu tarafından derinleştirildikçe daha yoğun anlamlara gelmeleri yönü ile hem deneysel okuyucu için hem de yakın okuyucular için estetik bağlamda güçlü imgelerdir. İmge çeşitliliği ve yoğunluğu bakımından zengin bir dokuya sahip Madak şiirinde, yoğun imge özelliği taşıyan pek anlamsal yapı görülmüştür. Tekerlemeler, geleneksel oyunlardan, toplumda çok kullanılan argo sözlere kadar pek çok söz ve görüntünün ya da topluma ait öğelerin, imgesel formlarda sık sık kullanıldığı anlaşılmıştır.

Süsleyici imgelerin de çeşitli şekillerde şiirlerinde geçtiği, Madak şiirini mecaz imge ve simge zenginliği bakımından tamamlamakta oldukları görülmüştür.

## KAYNAKÇA

- Aksan, D. (2016). *Anlambilim*. (Bilgi Yayınevi, Ankara).
- Ali, S. (1998). *Kürk Mantolu Madonna*. (Remzi Kitabevi, İstanbul).
- Alp, Ö.K. (2009). *Orta Asya'dan Anadolu'ya Kültürel Sembollere Giriş*, (Eflatun Yayınevi, Ankara).
- Altunay, E. (2015). *Paganizm Cilt I*. (Hermes Yayınları, İstanbul).
- Altunay, E. (2015). *Paganizm*. (Hermes Yayınları, İstanbul).
- Alver, K. (2009). "Ütopya: Mekan ve İdeal Kentin Formu", *Sosyoloji Dergisi*, 18: 139-153.
- Andersen, H.C. (2005). *Hans Chiristian Andersenden Masallar*. (Akvaryum Yayıncılık, İstanbul).
- Arargüç, M.F. (2016). "Mimari Bir Tarzdan Edebi Bir Türe: Gotik", *Atatürk Üniversitesi Güzel Sanatlar Üniversitesi Dergisi*, 36: 245-257.
- Aristoteles (1987). *Poetika*. Çev. İsmail Tunalı, (Remzi Kitabevi, İstanbul).
- Armağan, Y. (2019). *İmgenin İcadı*. (İletişim Yayınları, İstanbul).
- Bachelard, G. (1995). *Ateşin Psikanalizi*. Çev. Aytaç Yiğit, (Bağlam Yayıncılık, İstanbul).
- Bachelard, G. (1996). *Mekânın Poetikası*. Çev. Aykut Derman, (Kesit Yayıncılık, İstanbul).
- Bakhtin, M. (2001). *Karnavalın Romanı*. Çev. Sibel Irzık, (Ayrıntı Yayınları, İstanbul).
- Benzer, A. (2012). *Türkçede Zaman, Görünüş ve Kiplik*, (Kabalıcı Yayınevi, İstanbul).
- Brnett, L. (1982). *Evren Einstein*. Çev. Nail Bezel, (Varlık Yayınları, İstanbul).
- Can, S. (2003). "Avrupa Sanatında Toprağın Sembolize Edilişi", *Atatürk Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesi*, 131-141.
- Cemil S.İ. (2000). *Batı'nın Cinsel Kıyısında*. Çev. Savaş Kılıç ve Gamze Sarı, (Türkiye Ekonomik ve Tarihsel Tarih Vakfı, İstanbul).

- Çelik, A. (2019). Âlemin ve Âdemin Dört Ana Unsuru, Garipname’de “Anasır-ı Erbaa”, *Estad*, 2(1):312-339.
- Çetin, N. (2013), *Roman Çözümleme Yöntemi*. Ankara: Öncü Kitabevi.
- Çetin, N. (2013). *Şiir çözümleme Yöntemi*. (Öncü Kitap, Ankara).
- Çetinkaya K. (2013). “Tıbbi Bir Bitki Olarak Gül”, *Süleyman Demirel Üniversitesi Fen Bilimleri Enstitüsü Dergisi*, 17(2): 11-13.
- De Botton, A. (2014). *Mutluluğun Mimarisi*. Çev. Banu Tellioglu Altuğ, (Sel Yayıncılık, İstanbul).
- Deleuze, G. (2014). *Hareket-İmge*. Çev. Soner Özdemir, (Norgunk Yayıncılık, İstanbul).
- Demirbaş, F. (2018). “Baba ile Çocuk Arasındaki Soybağına İlişkin Davalarda Davacı Olabilecek Kişiler”, *Ankara Üniversitesi Hukuk Fakültesi Dergisi*, 22 (3): 3-36.
- Devellioğlu, F. (2008). *Osmanlıca Türkçe Ansiklopedik Lügat*. (Aydın Kitabevi Yayınları, Ankara).
- Dickinson, E. (2011). *Aşk Yaşamdan Önce Gelir*. Çev. Dost Körpe, (Oğlak Yayıncılık, İstanbul).
- Durrel, L. (2005). *Mekânın Ruhu*. Çev. Ülker İnce, (Can Yayınları, İstanbul).
- Elias, N. (2000). *Zaman Üzerine*. Çev. Veysel Atayman, (Ayrıntı Yayınevi, İstanbul).
- Erbaş, A. (2004). “Muhtelif Dinlerde Su Motifi”, *Ekev Akademi Dergisi*, 20:241-258.
- Freud, S. (1998). *Totem ve Tabu*. Çev. Hasan İlhan, (Çağdaş Yayınevi, İstanbul).
- Frye, N. (2008). *Kudretli Kelimeler*. Çev. Selma Aygül Baş, (İz Yayıncılık, İstanbul).
- Frye, N. (2015). *Eleştirinin Anatomisi*. Çev. Hande Koçak, (Ayrıntı Yayınevi, İstanbul).
- Gerring, J.R. ve Zimbardo, P.G. (2012). *Psikoloji ve Yaşam, Psikolojiye Giriş*. Çev. Gamze Sert, (Nobel Yayıncılık, Ankara).

- Gibson, C. (2012). *Semboller Nasıl Okunur?*, Çev. Cem Alpan, (İstanbul, Yem Yayınevi)
- Girard, R. (2013). *Romantik Yalan Romansal Hakikat*. Çev. Arzu Etensel İldem, (Metis Yayınları, İstanbul).
- Gül, A. ve Engin E. (2015). *Cumhuriyet Dönemi Türk Edebiyatı*. (Akçağ Yayınları, Ankara).
- Gültekin, R.E. (2008). “Türklerde Bereket Sembolü Olarak Kullanılan Meyve Motifleri ve Mimaride Değerlendirilmesi”, *Turkish Studies*, 3 (5):9-31.
- Gündüzöz, S. (2003). “Kur’an’da Renklerin Büyülü Gücü-Semiotik Bir İnceleme”, *Ekev Akademi Dergisi*, 71-84.
- Hamilton, E. (1983). *Mitologya*. Çev. Ülkü Tamer, (Varlık Yayınları, İstanbul).
- Hazar M. ve Şengönül M. (2012). “Türk Kültüründe Sıfırdan Dokuza Kadar Sayı Adları Ve Matematik Değerleri”, *BAL-TAM Türklük Bilgisi*, 17: 141-158.
- Heideger, A. (1996). *Zaman Kavramı*. Çev. Saffet Babür, (İmge Kitabevi, İstanbul).
- Heideger, M. (2006). *Varlık ve Zaman*. Çev. Kaan H. Ökten, (Agora Kitaplığı, İstanbul).
- Işık, G. (1978). *Montale'nin Şiirlerinde Anlamsal Yapılar*, Doktora Tezi, İstanbul: İstanbul Üniversitesi Edebiyat Fakültesi Yayınları.
- Jung, C.G. (2017). *Dört Arketip* çev. Zehra Aksu (Metis Yayınları, İstanbul).
- Karaca, A. (2013). *İkinci Yeni Poetikası*. (Hece Yayınları, Ankara).
- Karataş, İ.E. (2014). “İbrahim Hakkı Hazretlerinin Marifetname'sinde Anasır-ı Erbaa (Dört Unsur) Görüşü”, *Muğla Sıtkı Koçman Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Dergisi*, 33:104-102.
- Kaya, K. (1997) *Hint Mitolojisi Sözlüğü*. Ankara: İmge Yayınevi.
- Kırık, M.A. (2013). “Sinemada Renk Ögesinin Kullanımı: Renk ve Anlatım İlişkisi”, *Marmara İletişim Fakültesi, Radyo Televizyon ve Sinema Bölümü*, 2 (6): 71-83.
- Koç, Y. (1984) *Determinizm ve Mekân*. (Boğaziçi Yayınları, İstanbul).



- Korkmaz, E. (2004). *Ansiklopedik Zerdüştlük Terimler Sözlüğü*. (Anahtar Kitaplar Yayınevi, İstanbul).
- Korkmaz, R. (2014). *İkarus'un Yeni Yüzü*. (Akçağ Yayınları, Ankara).
- Kurnaz, C. (2001). *Türk Edebiyatında Şathiye*. (Akçağ Yayınları, Ankara).
- Lefebvre, H. (2014). *Mekanın Üretimi*. Çev. Işık Ergüden, (Sel Yayıncılık, İstanbul).
- Madak, D. (2014). *Pul Biber Mahallesi*. (Metis Yayınları, İstanbul).
- Madak, D. (2017). *Ahlar Ağacı*. (Metis Yayınları, İstanbul).
- Madak, D. (2017). *Grapon Kağıtları*. (Metis Yayınları, İstanbul).
- Manav, B. (2015). "Renk Anlam Mekan İlişkisi", *The Turkish Online Journal of Design, Art and Communication – TOJDAC*, 5(3): 22-27.
- Martin, L. (2009). *Cadılığın Tarihi*. Çev. Barış Baysal, (Kalcedon Yayınları, İstanbul).
- Mazlum, Ö. (2011). "Rengin Kültürel Çağrışımları", *Dumlupınar Üniversitesi Sosyal Bilimler Dergisi*, 31: 125-128.
- Mengüşoğlu, T. (2015). *İnsan Felsefesi*. (Doğu Batı Yayınları, Ankara).
- Morval, J. (1985). *Çevre Psikolojisine Giriş*. Çev. Nuri Bilgin, (EU, İzmir).
- Özcan, A. (2017). "Grotesk Gerçekçilik ve Karnaval İlişkisi Bağlamında Mehmet Siyah Kalem'in Resimlerinde Gerçeküstü Varlıkların Tasarımları", *II. Uluslararası Felsefe, Eğitim, Sanat ve Bilim Tarihi Sempozyumu ve Sergisi*, s. 2.
- Özer, B. (2005). *İnsan Psikolojisi ve Peysaj Tasarımı*, Yüksek Lisans Tezi, Ankara Üniversitesi Fen Bilimleri Enstitüsü, Ankara.
- Parlatır İ., Gözaydın N. ve Zülfikar H. (1998). *Türk Dil Kurumu Sözlüğü*, Cilt I. (Türk Tarih Kurumu Basım Evi, Ankara).
- Parlatır, İ. (2012). *Osmanlı Türkçesi Sözlüğü*. (Yargı Yayınevi, Ankara).
- Platon (2015). *Sofist*. Çev. Furkan Akderin, (Say Yapıtları, İstanbul).
- Rowling, J.K.(2019). *Harry Potter ve Felsefe Taşı*. Çev. Ülkü Tamer, (Yapı Kredi Yayınları, İstanbul).

- Sağıroğlu Aslan, A. (2017). “Taşlar Konuşur Türk Mezar Taşlarının Biçimi Dili”, *Uluslararası Türkçe Edebiyat Kültür Eğitimi Dergisi*, 6(3):1923-1937.
- Saussure, F. (1998). *Genel Dilbilim Dersleri*. Çev. Berke Vardar, (Multilingual Yayınları, İstanbul).
- Sgarbi, F. (2014). *Kedilerin Felsefesi Filozofların Kedileri*. Çev. Nur Tarhan, (h2o Kitap, İstanbul).
- Sharma, R. (2007). *Renklerle Terapi*. (Nokta Kitap, İstanbul).
- Şimşek, Y. (2018). “Cahit Kulebi'nin Şiirlerinde Mekanın Poetikası”, *Uluslararası Sosyal Araştırmalar Dergisi*, 11 (60): 185-198.
- Tartı, N. (2007). *Hadisçilerin Zaman/ Tarih Tasavvuru, Din ve Bilim Kitapları* (Samsun, Din ve Bilim Kitapları).
- Temizyürek, M. (2017). *Didem Zamanı*. (Edebi Şeyler, İstanbul).
- Todorov, T. (2015). *Yazın Kuramı*. Çev. Mehmet Rifat ve Sema Rifat, (Yapı Kredi Yayınları, İstanbul).
- Uhri, A. (2010). *Anadolu'da Ölümün Tarih Öncesi*. (Ege Yayınları, İstanbul).
- Ustaoğlu, E. (2007). *Renklerin İnsan Yaşamındaki Yeri*. Yüksek Lisans Tezi, Maltepe Üniversitesi, Psikoloji, İnsan Bilimleri, Felsefe Anabilim Dalı, İstanbul.
- Wells, H.W. (1961). *Poetic Imagery*, (New York: Russel Russel).
- Yanıkaya, B. (2015). *Hüznün Mizahını Yapmak: Didem Madak ve Kadın Olmayı Kucaklamak, Didem Madak'ı Okumak*, (İstanbul, Metis Yayınları).
- Yeşilyurt, Ş. (2016). “Murat Devrim Dirlikyapan'ın Şiirlerindeki İmgeler”, *Muşkara Nevşehir'e II. Uluslararası Nevşehir Tarih ve Kültür Sempozyumu* (24 Mayıs 2016) (s. 1371-1384). Nevşehir: Nevşehir Hacıbektaş Veli Üniversitesi Yayınları.
- Yeşilyurt, Ş. (2017). *Asaf Halet Çelebi'nin Şiirlerinde Anlam Evreni*, (Kimlik Yayınları, Kayseri).
- Yivli, O. (2015). *Kısa Öyküde Yöntem*. (Çizgi Kitabevi, İstanbul).
- Yonar, G. (2015). *Yaratılış Mitolojileri*. (Ötüken Neşriyat, Ankara).

## İNTERNET KAYNAKLARI

Anlatmaktan Vazgeçenler Susarlar, <https://www.antoloji.com/anlatmaktan-vazgecenler-susarlar-siiri/> (13 Mart 2020).

Batman (film serisi), [https://tr.wikipedia.org/wiki/Batman\\_\(film\\_serisi\)](https://tr.wikipedia.org/wiki/Batman_(film_serisi)) (11 Şubat 2020).

Didem Madak kimdir, <https://m.ensonhaber.com/biyografi/yazar/didem-madak-kimdir> (5 Mayıs 2020).

Didem Madak Röportajı, <https://www.youtube.com/watch?v=LGpbjWpNams> (3 Temmuz 2020).

Emily Dickinson, <http://www.felsefetasi.org/emily-dickinson/> (1 Ocak 2020).

Farklı kültürlerin ve dinlerin sembolleri olan süs bitkileri, <https://www.tarimbilgisi.com/haber/sus-bitkileri/farkli-kulturlerin-ve-dinlerin-sembolleri-olan-sus-bitkileri> (3 Ocak 2020).

Hint Mitolojisindeki Tanrılar, <https://hindistanadair.blogspot.com/2017/11/hindu-tanrilari.html> (16 Ocak 2020).

Kedi Kadın (film), [https://tr.wikipedia.org/wiki/Kedi\\_Kad%C4%B1n\\_\(film\)](https://tr.wikipedia.org/wiki/Kedi_Kad%C4%B1n_(film)) (2 Şubat 2020).

Marvel Comics, [https://tr.wikipedia.org/wiki/Marvel\\_Comics](https://tr.wikipedia.org/wiki/Marvel_Comics) (22 Nisan 2020).

Örümcek Adam Filmi, <http://www.beyazperde.com/filmler/film-29007/> (1 Ocak 2020).