



Ardahan Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü

Türk Dili ve Edebiyatı Anabilim Dalı

Yeni Türk Edebiyatı

**ASLI SERİN'İN ŞİİRLERİNDE GİZDÖKÜCÜLÜĞÜN YANSIMALARI VE
“BEN”**

Abdurrahman GÜNEŞ

Dr. Öğretim Üyesi: Taylan ABİÇ

Yüksek Lisans Bitirme Tezi

Ardahan 2019

**ASLI SERİN'İN ŞİİRLERİNDE GİZDÖKÜCÜLÜĞÜN YANSIMALARI VE
“BEN”**

Abdurrahman GÜNEŞ

Taylan ABİÇ

**Ardahan Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü
Türk Dili ve Edebiyatı Anabilim Dalı**

Yeni Türk Edebiyatı

Yüksek Lisans Bitirme Tezi

Ardahan 2019

BİLDİRİM

Hazırladığım tezin/raporun tamamen kendi çalışmam olduğunu, tez içinde sunduğum verileri, bilgileri ve dokümanları akademik ve etik çerçevede elde ettiğimi, tüm bilgi, belge, değerlendirme ve sonuçları bilimsel etik ve ahlak kurallarına uygun olarak sunduğumu ve her alıntıya kaynak gösterdiğimi taahhüt eder tezimin/raporumun kâğıt ve elektronik kopyalarının Ardahan Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü arşivlerinde aşağıda belirttiğim koşullarda saklanmasına izin verdiğimi onaylarım:

- Tezimin/Raporumun tamamı her yerden erişime açılabilir.
- Tezim/Raporum sadece Ardahan Üniversitesi yerleşkelerinden erişime açılabilir.
- Tezimin/Raporumun .5... yıl süreyle erişime açılmasını istemiyorum. Bu sürenin sonunda uzatma için başvuruda bulunmadığım takdirde, tezimin/raporumun tamamı her yerden erişime açılabilir.

21.06.2019



Abdurrahman GÜNEŞ

YAYIMLAMA VE FİKRİ MÜLKİYET HAKLARI BEYANI

Enstitü tarafından onaylanan lisansüstü tezimin/raporumun tamamını veya herhangi bir kısmını, basılı (kâğıt) ve elektronik formatta arşivleme ve aşağıda verilen koşullarla kullanıma açma iznini Ardahan Üniversitesine verdiğimi bildiririm. Bu izinle Üniversiteye verilen kullanım hakları dışındaki tüm fikri mülkiyet haklarım bende kalacak, tezimin tamamının ya da bir bölümünün gelecekteki çalışmalarda (makale, kitap, lisans ve patent vb.) kullanım hakları bana ait olacaktır.

Tezin kendi orijinal çalışmam olduğunu, başkalarının haklarını ihlal etmediğimi ve tezimin tek yetkili sahibi olduğumu beyan ve taahhüt ederim. Tezimde yer alan telif hakkı bulunan ve sahiplerinden yazılı izin alınarak kullanılması zorunlu metinlerin yazılı izin alınarak kullandığımı ve istenildiğinde suretlerini Üniversiteye teslim etmeyi taahhüt ederim.

- **Tezimin/Raporumun tamamı dünya çapında erişime açılabilir ve bir kısmı veya tamamının fotokopisi alınabilir.**

(Bu seçenikle teziniz arama motorlarında indekslenebilecek, daha sonra tezinizin erişim statüsünün değiştirilmesini talep etseniz ve kütüphane bu talebinizi yerine getirirse bile, teziniz arama motorlarının önbelleklerinde kalmaya devam edebilecektir)

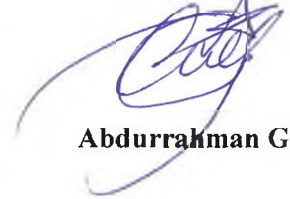
- **Tezimin/Raporumun 21.06.2022 tarihine kadar erişime açılmasını ve fotokopi alınmasını (İç Kapak, Özet, İçindekiler ve Kaynakça hariç) istemiyorum.**

(Bu sürenin sonunda uzatma için başvuruda bulunmadığım takdirde, tezimin/raporumun tamamı her yerden erişime açılabilir, kaynak gösterilmek şartıyla bir kısmı veya tamamının fotokopisi alınabilir)

- **Tezimin/Raporumun.....tarihine kadar erişime açılmasını istemiyorum ancak kaynak gösterilmek şartıyla bir kısmı veya tamamının fotokopisinin alınmasını onaylıyorum.**

- **Serbest Seçenek/Yazarın Seçimi**

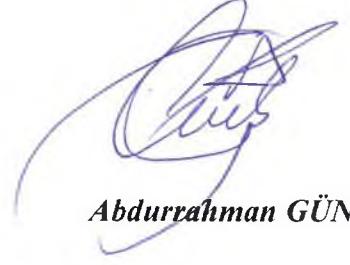
21 /06/2019



Abdurrahman GÜNEŞ

ETİK BEYAN

Bu çalışmadaki bütün bilgi ve belgeleri akademik kurallar çerçevesinde elde ettiğimi, görsel, işitsel ve yazılı tüm bilgi ve sonuçları bilimsel ahlak kurallarına uygun olarak sunduğumu, kullandığım verilerde herhangi bir tahrifat yapmadığımı, yararlandığım kaynaklara bilimsel normlara uygun olarak atıfta bulunduğumu, tezimin kaynak gösterilen durumlar dışında özgün olduğunu, **Dr. Öğretim Üyesi Taylan ABİÇ** danışmanlığında tarafımdan üretildiğini ve Ardahan Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Tez Yazım Yönergesine göre yazıldığımı beyan ederim.



Abdurrahman GÜNEŞ

ÖZ

GÜNEŞ, Abdurrahman. *Aslı Serin'in Şiirlerinde Gizdökümcülüğün Yansımaları ve*

"Ben". Yüksek Lisans Tezi, Ardahan, 2019.

İkinci dünya savaşını izleyen yıllarda Amerika'da popüler hale gelen Gizdökümcülük, kişisel deneyim ve yaşantının kendi dinamiklerini inkâr etmeden, kendiliğın karanlığını görmezden gelmeyip, nöro-estetik süzgeçten geçirerek yansıtma girişimi ve bu girişim esnasındaki gerilimin sözcüklere aksettiği süreçte ortaya çıkan dinamiklerin genel adı olarak literatüre geçer. Dünya Savaşı'nın her boyutta yaşattığı kayıplar ve ortaya çıkardığı olumsuz enerji, insanın karanlık yönüyle birleşerek, benzeri görülmemiş otobiyografi dizileri meydana getirmiştir. Anne Sexton ve Sylvia Plath'la başlayan; acının, psikişik sarsıntıların ve varoluş sancısının günlüğünü tutma girişimi büyük yankı uyandırmış, bu günlüklerin intiharla noktalanmasıysa bu eserlere merakı arttırmıştır.

Gizdökümcülerin çoğunluğunun kadınlardan oluşması; kadının bilinç atmosferini, kadının kişisel deneyimlerini ve dünyaya bakış açısını yansıtması açısından önemli dinamikler ortaya koyar. Giderek dünyanın çeşitli yerlerinde yankılanan bu anlayış, İran edebiyatında Furûğ Ferruhzad, Afrika Edebiyatında Ingrid Jonker, Hint Edebiyatında Kamala Das ve Türk Edebiyatında kısmen de olsa Nilgün Marmara'yla kendine alan bulmuş ve devinimini sağlamıştır. Gizdökümcülüğün, daha çok kadın şairler tarafından benimsenip desteklenmiştir. Gizdökümcülük saf bir kadın hareketi değildir, fakat dünya çapındaki kadın hareketlerini inceleme açısından önemlidir. Bu çalışma, Aslı Serin özelinde gizdökümcülüğün Türk Edebiyatına yansımaları, gizdökümcülüğün kadın bağlamında irdelenmesi, ve dünya edebiyatındaki örnekleriyle karşılaştırılmasını ve gizdökümcü izleklerin örnek şiirlerle birlikte analizini içermektedir.

Anahtar Kelimeler:

Ben, gizdökümcülük, kadın, cinsellik, kişitiksiniçlik, sınırbozum.

ABSTRACT

GÜNEŞ, Abdurrahman. *Reflections of Confesyonelizm in Asli Serin's Poems and "I"*. Master's Thesis, Ardahan, 2019.

Which became popular in America in the years following the II. World War Confessional poetry, personal experience and denied the dynamics of life itself, didn't ignore self, neuro aesthetics has emerged from the aesthetic filter attempt to reflect and surge in the tension around this initiative is the general name of the movement that appear in the difficult process. The losses and the negative energy produced by the World War in every dimension unite with the negative aspect of the human and unseen autobiography lines have emerged. It started Sylvia Plath and Anne Sexton; whom the attempt to keep the psychic jolts of pain and the pain of existence has aroused great interest, day of suicidal result increased interest.

Confessional Poetry more likely occur from women; that's why it reflects the way women look at world. This perspective has spread across various parts of the world, in Persian Literature Furuğ Ferruhzad, in African Literature Ingrid Jonker, in Indian Literature Kamala Das and in Turkish Literature Nilgün Marmara partially influenced. Confessional Poetry more likely women poetry influenced and supported. Confessional poetry not only a female movement, it is important to study the movements in the world about women. In this study, the reflection of Turkish Literature, especially on Asli Serin, it is compared with the examples in world literature. Last one confessional poetry it is made analyse with common poems of the poems.

Keywords:

I, confessional poetry, women, sexuality, mizantropi, transgression.

İÇİNDEKİLER

KABUL ONAY

BİLDİRİM

YAYIMLAMA VE FİKİR MÜLKİYET HAKLARI BEYANI

ETİK BEYAN

ÖZ.....5

ABSTRACT.....6

İÇİNDEKİLER.....7

ÖNSÖZ.....9

GİRİŞ.....10

BİRİNCİ BÖLÜM: GİZDÖKÜCÜ YAPITIN ÖZELLİKLERİ.....13

1.1. Gizdökücülük Nedir?.....13

1.2. Ben Kavramının Felsefi Kritiği.....20

1.3. Ben'in Gizdökücülük Bağlamında Edebi Kritiği.....25

İKİNCİ BÖLÜM: GİZDÖKÜCÜLÜKTE KADIN VE GÖRSEL36

2. 1. Cinsiyetin Ve Cinselliğin Eleştirisi.....36

2. 2. Şiirin Tanrıçaları.....40

2. 3. Gör/e/sel Şiir.....49

ÜÇÜNCÜ BÖLÜM: GİZDÖKÜCÜLÜĞÜN İZLEKSEL ARGÜMANLARI.....73

3. 1. Tanrı-Baba.....73

3. 2. Ben Bir Borudur Şiirinin Analizi.....78

3. 3. Mizantropi-Kişitiksizlik.....82

3. 4. Transgresyon-Sınırbozum.....89

3. 5. Aslı Serin'in Şiirlerinde Çıgşözcülüğün Bilinçaltı.....92

3. 6. Sözüñ Düşüşü veya Çekiçle Edebiyat Parçalamak.....	99
SONUÇ.....	104
KAYNAKÇA.....	106



ÖNSÖZ

Gizdöküclüğü ve Gizdökücülüğün Türk Edebiyatına yansımalarını analiz eden bu çalışma; Gizdökümcü Edebiyatın (confessional poetry) temel ilkelerini, Gizdökümcülüğün ne olduğunu, Gizdökümcülüğün psiko-sosyal dinamiklerini ve Aslı Serin'in Gizdökücülük bağlamında Türk şiirindeki yerini irdeleyen bir çalışmadır.

Bu bağlamda, çeşitli ülkelerdeki ilgili Gizdökümcü şairlerin şiirleri de incelenmiş ve karşılaştırma yapılmıştır.

Ayrıca ben kavramının ve benlik idealinin Aslı Serin'in şiirlerinde nasıl şekillendiği ve nasıl kurgulandığı analiz edilip, "ben" in Aslı Serin'in şiirlerinde oynadığı rol açığa çıkartılmaya çalışılmaktadır.

Tezin yazım süresi boyunca her konuda kıymetli desteklerini benden esirmeyen ve yol göstericiliğiyle kılavuzluk eden Danışman Hocam Sn. Dr. Öğretim Üyesi Taylan ABİÇ'e sonsuz teşekkürlerimi sunuyorum.

GİRİŞ

Bir dışsallaşma aracı olarak şiir: öznenin estetik kaygı taşıyarak özdenetimden geçirilmesi açısından bireysel, bir tüketim nesnesi olmasıyla toplumsal, diliyle milli ve insani olmasıyla da evrenseldir. “Ben”in kendisi dışında, kendi formu ve doğası dışında, kendini yeniden yaratmasına olanak tanıyan ve aynı zamanda bir içe gömülme psikozu olarak kendini yok etmeye yarayan, bireyin ikinci belleği diyebileceğimiz şiir; değişen dillere, dinlere, siyasi otoritelere, felsefelere ve her şeye rağmen bir yazın türü olarak varoluşunu sürdürmektedir. Şiir yazmak kadar şiir okumak da zorlaştığından bir şiiri yalnızca şiir olarak tanımlamayı şiire haksızlık olarak görenler, bunun için eleştiri yöntemleri, şiir okuma kılavuzları ve psikolojik yöntemler geliştirdiler. Modern dediğimiz dünya devasa iletişim araçlarına ve harcamalarına rağmen yüzeysel bir bağ, yüzeysel bir etkileşim ve neredeyse yüzeysel bile olmayan bir sosyallik oluşturarak “dokunmak” fiilini bir eylem olmaktan çıkarmıştır.

Bireysel olanın toplumsallık içinde eridiği, toplumsal olanın bireysel olarak içselleştirilemediği, “ben”in, ne “ben” ne de “biz” olabildiği ve yeni bir ben yaratma ihtiyacının gündeme geldiği bir ortamda Gizdökücü edebiyatın ortaya çıkışı, en azından bu durumu tanımlamamıza olanak vermektedir. Bireyin kendi şeytanını fark etmesi ve görmesi ve bunu bir bakıma onaylaması Gizdökücü edebiyatın açar cümlesi sayılabilir. Gizdökücülük sırf bir itiraf edebiyatı olmayıp, çarpıcı bir olayın zihinde yeniden tasarlanması veya bireyin kendini ve evreni tekrar tekrar temizeçekmesi olarak da okunabilir. Şiirde bu temizeçekme genelde bireyin kendine bir nevi sansür uygulaması olarak ortaya çıkarken Gizdökücülük’te sansürün tamamen olmasa da diğerlerine nazaran kısmen ortadan kaldırılmasına dayanır. Varoluşu anlamlı kılan ve nesnelere form kazandıran gözleyen algısıdır. Evrenin anlattığından çok bizim evrenden ne anladığımız benliğimizin çekirdeğini meydana getirir. Sanat insanın kendisi dışında var olma, kendisini kendisi dışında konumlandırma alanlarından biridir. Şiir kendi başına bu imkânı sağlar. Sanatçı, tavrını, nerede duracağını iç dinamiklerinden bağımsız olarak belirleyemez.

Varoluş alanları içerisinde olan insanın önünde sürekli olarak olanak ve olasılıklı durumlar mevcuttur. İnsan bu olasılıklar ve olanaklar içerisinde seçim yapıp kendi benliğini oluşturmak imkânına sahiptir. Kişi seçim yapmak ve ne olacağına karar

vermek durumundadır. Kişinin kim olduğunu gösteren benlik, varoluş alanlarının merkezini oluşturur. Şiirin amacı varlığı anlamlandırmak ve onu imgesel düzeyde biçimlendirmek değildir. Şiir bunu yapar ama kastı bu değildir. Şiir bir anlam arayışının tezahürü değildir. Şiir anlamsız da değildir. Varlığın kendinde gerçekleşmesi neyse şiirin şairdeki gerçekliği de aynıdır. Şiir bir arayışın, bir ediminin güdümünde var olmaz. Şiir bir varlık taşımaksızın varlıkta kaybolmaktır. Varlıkça dağılmak, çoğalmak, erimek, beni genişletmek, kavramsal olarak çoğaldığı halde anlamsal açıdan tekleşmenin formülünü içerir. Sanatçılar ve dehaların baskılar ve psikolojik bulanımlar karşısındaki tutumu sıradan insanlara göre farklıdır. Sanatçılar, zulüm ve baskılar karşısında sanat eseri meydana getirirler ve bir noktada zulümlere sanatla cevap verirler. Sanat eserleri, aynı zamanda sanatçının zihninin vücut bulduğu yerdir.

İmge, durum, nesne ve varlıkların kendi gerçekliklerinin dışında, insan zihni tarafından yeniden tasarlanıp anlamlandırılmasıdır. Zira insan, dilin anlam evreninde kendi nesnel yaşantısını imgenin yaratıcı ve estetik derinliğiyle yeniden anlamlandırarak, kendine özgü yeni alam ve çağrışımlar dünyası kurar. Dil evreninde kurulan bu yeni anlam dünyası, insan duyularının gerçeği yeniden tasarlaması, ya da öteye ötelere, görünenin arkasına taşınmasıyla imgenin temel analogisini oluşturur. Sözcüklerinin bir araya gelmesiyle oluşur ve bir görüntü veya algıyı öteye, gizil olana taşımak anlamına gelir. Somuttan soyuta, soyuttan somuta açılan bu çağrışımsal anlam evreni, sübjektif bir tasarımıdır ve içselleştirilen algı, eşya ve varlıkları, hayâl dünyasında yeniden zengin ve derin bir anlama kavuşturur. Evrenin ütöpik tasarımı imgenin ontolojik kurgusuna bağlıdır.

Varlığın kendi sınırlarını kavramak için görünenin ötesine geçme ya da taşınma isteği, yaratıcı düşüncenin gizli, saklı ve soyut olana yönelmesiyle imgenin çağrışımsal dünyasına girer. Çünkü imge asla var olanla yetinmez, var olanın ötesindeki bireysel ve toplumsal belleği, dilin söz ve sözcük diziminde yeniden betimler. Bu betimleyişle ötekileştirme, eğretileme, benzetme, mecaz, bağdaştırma ve değişmece gibi söz sanatlarına başvurarak yeni anlamsal tasarımları özgün ve özgürlükçü bir çığlığa dönüştürür. Bakıp da görmediğimiz, duyup da işitmediğimiz, dokunup da hissedemediğimiz nesnel dünyanın ruhsal evreni, imgenin derin ve ahenkli yapısıyla yeniden kavranır. Bu kavrayışta şiir çok önemli bir yere sahiptir.

İmgenin kurgusu var olmayan bir değer üzerinden ontolojik diyalektiği yadsıyarak iktidarın öznesine özgü yöntemi benimser. Perspektifi tersine çeviren söylem, imgeyi; algıyı sil baştan dizayn etmeye yönelik olarak yeniden kurgular. Aslı Serin'in şiirleri değerlerin çatışma alanı, algıların savaş meydanıdır denebilir. Şair nötr değildir. Şair taraftır. Hem de karşı, onlar, diğerleri, siz gibi kavramlar üzerinden belirlediği düşmana karşı, benin "siz"ine karşı benin bizini var gücüyle savunur.

Türk edebiyatında Aslı Serin'in şiirlerinin bu bağlamda bir boşluğu doldurduğu söylenebilir. Şairin söze söze vurduğu tokat, sansüre karşı "sansürü sansür"ü sloganlaştırması bu bağlamda önemlidir. Etik ve gerçeklik arasındaki farkı gören şair, üçüncü şahısta tecelli eden "ben"iyle; kişisellikten uzak ve bir o kadar kişisel bir varlık yaratmış ve bu varlığı kendi de dâhil olmak üzere evrenin varlığıyla özdeşleştirmiştir diyebiliriz. Bu çalışma Alı Serin'in şiirlerinde Gizdökümcülüğün irdelenmesi ve "ben" kavramının analizini içermektedir.

BİRİNCİ BÖLÜM

GİZDÖKÜCÜ YAPITIN GENEL ÖZELLİKLERİ

1.1.Gizdökücülük Nedir?:

Literatüre itiraf edebiyatı olarak giren “confessional poetry”, ilk olarak M. L. Rosental tarafından Robert Lowell’in eserlerine uygulanarak bu bağlamda incelenmiştir. Transandantal edebiyatın tetiklemeyle sürrealizme evrilen şiir, daha sonraki süreçte önce Amerikan edebiyatında; Silvy Plath, Robert Lowell, Anne Sexton gibi şairler aracılığıyla Gizdökücü türü ortaya çıkarmış daha sonra dünya edebiyatına mal olmuştur. İran edebiyatında Furuğ Ferruhzad, Afrika edebiyatında İngred Jonker, Hint edebiyatında Kamala Das bu türün temsilcilerine örnek olarak verilebilir. Her ne kadar Hasan Bülent Kahraman Türk edebiyatında itiraf edebiyatının olmadığını söylese de Nilgün Marmara ve belki İsmet Özel’in bazı şiirleri bu bağlamda okumalar yapmaya eğilimlidir. Gizdökücü türü Gizdökücü yapan işlediği konulardan ziyade işleyiş biçimidir. Türk edebiyatında, Amerikan, Afrika ya da Hint edebiyatında görüldüğü şekliyle bir Gizdökücülük aramak sağlıklı bir yaklaşım değildir. Çünkü yazın kültürü, toplumsal kültürün yargısı altındadır. Bu yargının kırılma noktalarında ve bu yargının yargılandığı her yerde Gizdökücülük aranabilir. Ancak bu noktada üslup belirleyicidir. Gizdökücü şiir bir tür sinir boşalmasıdır. “*Gizdökücü türün tanımlayıcı özelliği, kendini aklama peşinde olan şairin yeraltına inmesidir.*”(Marmara, 2016, s. 7). Bu bağlamda Gizdökücü şairler bir bakıma toplumun zembereğidir. Gizdökücülük üzerinde varoluşçuluğun da ciddi etkisi vardır. Varoluşçu söylemin adını koyduğu “bulantı” sözcüğü muhtevası açısından gizdökücüler için önemli bir kavramdır. Bu bağlamda Taylan Abiç’in şu tespiti önemlidir: “*Modern dizge; modern dizge içerisinde insan, öznelliğini kaybeder ve silinir. Tam bu noktada varoluşçu söylem devreye girer ve birey’in başkaldırısı gerçekleşir. Bunun yanında I. ve II. dünya savaşlarında insanın bir şey kazanmak için kendi türünü yok etmeye başlaması, insan yerine nesnenin değer kazanması varoluşçuları bulantıya (tiksinti) itmiş ve bulantı bireyin “varoluşma”sının başlıca itici gücü haline gelmiştir.*”(Abiç, 2018, s. 256). Bu bulantının sonuçları, sınırbozum(transgresyon) ve kişitiksizlik(mizantropi) olarak gizdökücü şiire yansımıştır diyebiliriz. Bir genel nitelik olarak Gizdökücülük; kendiliğe sansür uygulamadan şairin kendinden haber vermesi ve olabildiğince somutlaştırarak mistik bir

üsluba sığınmadan deliliği dünyevileştirmesi olarak nitelendirilebilir. Romantizmi tiksindirici bularak gerçeğin ürettiği acılardan beslenen şiir, evrensel vahşet ve yok oluş karşısında varoluşunu değerlerinin varoluşuyla birleştirerek kendini sorgulamaya gitmesi ve kendi şeytanını fark edip kendinden nefret etme noktasına gelerek, kendini maddi manevi ya da ikisinden biriyle yok etmesi olarak okunabilir. Gizdökümcü kişisel yaşamını şiire dökmekten kaçınmaz. Stres, tinsel bunalım, aile yaşantısı, seks, kendini aşığılama, örselenme(travma) ve buna benzer durumlar türün genel karakteristiğini oluşturur.(Gupta and Sharma, 2014, s. 112). Silvy Plath'da ve diğer Gizdökücülerde görülen kendine acıma duygusunu şizofrenik bir duyarlılığın incelenerek trajediyi derinleştirmesi olarak okuyabiliriz. Aslı Serin "Pazar Pazar" adlı şiirinde: "*saçma bir duyarlılık büyür büyüdükçe/terliklere bakıp ağlayabilir insan büyüdükçe*"(Serin, 2014, s. 12). diyerek, bu duyarlılığı dile getirmiştir diyebiliriz.

"Gizdökücü şairliğin ayıt edici niteliği kişinin sadece kendi deneyimlerini ifade etmesi değil, aynı zamanda onları tekrar tekrar yaşamayı, rahatsızlığı sözcüklerle yeniden oluşturmasıdır. Ama bu yenilgi sayesinde kişisel hayat yüceltilerek, kişisellikten uzak ve dahice bir sanat eserine dönüşür." (Marmara, 2016, s. 7). Evrene öfkesini kendisine yönlendirerek kendi şahsında evreni mahkûm eden şair için intihar: şairin kendine ve evrene merhametinin en yüksek derecede göstergesidir. Ayrıca bu yok oluşa yürüyüşün ayak sesleri olarak şiir; merhameti uyandırmanın tek yolu ve en kuvvetli argümanıdır. Evren şaire ne kadar dokunduysa şiire de o kadar dokunmaya çalışır. Evren: zulüm, dehşet, haksızlık, işkence, katliam, ıstırap ve çaresizlikle yoğrulmuş ve insan bu çarkın içinde etik ve gerçeklik arasında devinmektedir. Etik ve gerçeklik arasındaki uçuruma rağmen insana etiği ve gerçeği aynı anda dayatan aynı mekanizmadır. Bunun trajikomikliği ve çelişkisi bir yana bunu fark edip mutluluk şarkıları söylemek ikiyüzlülüktür ve iğrençtir. Bu noktada etik, etik değildir. Eğer evrenle savaşırsa kaybedeceğini bilen şair kendisiyle savaşarak kendi şahsında evreni yenilgiye uğratmıştır. Bu anlamda yenilgisini evrene mal etmeyi bilen şair gizdökücüdür diyebiliriz. Kendisi bedensel olarak yok olmuş merhamet olarak vücut bulmuştur. Madde bazında hükmünü yitirmiş fikir bazında hâkim olmuştur. Şairin bütün bunları hesapladığını söylemek güçtür. Bu noktada yaratıcılığın intihara denk düşüşü kavrama farklı bakış açıları geliştirmemize olanak verir.

Gizdökücülüğün en belirgin semptomları: toplumsallığın öznel bir diyalektik içinde işlenmesi, acı verici olaylara beklenmedik bir şekilde maruz kalmak ve içten bir üsluptur.(Gupta and Sharma, 2014, s. 112). Mağara adamlarının öldürdüğü hayvanları duvarlara çizdiği gibi gizdökücüler de eylemlerini kaydettiler. Bu onların başarılı bir şekilde tarihe düşmüş olduğu nottu.(Pipoş, 2012, s. 78). Bütün bu semptomlar eşliğinde şiir bir tür terapi olarak açığa çıkar. Anne Sexton şiirleri bu bağlamda incelenebilir. Gizdökümcülük bir bakıma evrenin şairin şahsında kendine bakışıdır. Veysel Çolak'ın "Dikkat Şiir Var!" kitabında Neruda'dan yaptığı alıntı: "*benim hayatım bütün hayatlardan oluşmuş bir hayattır. Bir şairin hayatıdır.*"(Çolak, 2009, s. 158). dizeleri, gizdökücü şiir için söylenmiştir adeta. Gizdökümcü şair; acı karşısında vakarlı, cinsellik karşısında edepli, suç karşısında merhametli, korku karşısında cesaretli, sıkıntı karşısında sabırlı, sır verme karşısında rahat, kibir karşısında mütevazı, esaret altında bir özgürlük havarisi, zayıflık karşısında metanetli, iktidar karşısında muktedir değildir ve öyle görünmeye çalışmaz. Zorlama ve yapmacık söylemden uzaktır. Aslı Serin "bu bizim şarkımız olmasın" şiirinde: "*yaramı örtmedim halka açık alanlarda*" (Serin, 2014, s. 45) diyerek gizdökücü şiire yatkınlığını göstermektedir. Aslında bu ifade; gizdökücü edebiyatın sloganı, türün ortaya çıkışı ve bu adla tanımlanma sebebidir. Gizdökücü tür için şimdiye dek yapılmış en açıklayıcı ifadelerden biridir diyebiliriz. Gizdökücü, ahkâma dayalı yücelikten feragat etmiştir. Şair yine aynı şiirde: "*kendimi bildim bileli yani sözün gelişi/bildim mi hiç kendimi?*"(Serin, 2014, s.44) ifadesiyle sözün düşüşüne vurgu yaparak ahkâmı eleştirmekte ve farkındalığa vurgu yapmaktadır diyebiliriz. Belki de Gizdökücülüğün en ince noktası gerçeği ahkâma kurban etmemesi ve bu farkındalığı derinlemesine bütün varlığında hissetmesidir. Duygu durum izlekleri ne pahasına olursa olsun ikiyüzlülükten uzaktır. Şair; üzgünse üzgün, sinirliyse sinirli, suçluysa suçludur. Ancak gerçek kimi zaman fantezi öğelerle iç içedir.

Gözdökücülük sade olmasına rağmen boş bir edebiyat değildir. Oldukça yeni renklere, sembollere ve mistik biçimlere sahiptir. Nesnel bağıntı, şiirlerinin en önemli özelliklerinden biridir(Pipoş, 2012, s. 82). Gizdökümcü şair, sanki Tanrıyla konuşmuşçasına açık sözlüdür. Okuyucuyla sıkı bağ kurması buna bağlanabilir. Kendini kandırmakla uğraşmaz. Gerçeği kategorize etmeden yansıtır. Yine de kategorize edilecekse en acısından başlar gerçeğin. Gizdökümcülüğün ayırt edici bir diğer özelliği de bir anı tekrar tekrar yaşayarak duygu durum palimpsestleri

oluşturmasıdır. “Her şey bir kere daha yanlış gibi”(Serin, 2014, s. 44). ifadesi birbirine ne kadar benzese de her tecrübenin kendi olgusuna ait olmasıyla özetlenebilir. Gizdökümcülük tabulara dokunur ve onları kendi doğallığı içinde işler. Bilinçaltıyla yüzleşmekte “arsız”dır. Cinsel tabular, evlilik uyumsuzluğu, politik felsefe, kadın varoluşu, tanrı, ölüm, aşk, negatif anne-baba figürü, intihar, psikişik sarsıntılar, psikişik izolasyon ve yaratıcı imgelem ortak temalardır. Gizdökümcü lanetlenmiş bir konuşmacıdır. Dünyaya karşı duyarlıdır. Bu duyarlılıktır ki Gizdökümcü şairlerin çoğu ya intihar etmiş ya da intihara meyillidir. Gizdökümcü şiir, kişisel deneyimleri dışlayan bir edebi geleneğe cevap olarak, bastırılmış, saklanmış ya da tahrif edilmiş alanları irdeleyerek ve şiirden yoksun olan izlekleri şiirle buluşturarak bu adı almıştır. Gizdökümcülük fısıltıyı berraklaştıran bir nitelik olarak kendiliğin kabullenilişini ve kendiliğin farkındalığını açıklar. Nietzsche'ye göre her türlü günah tanımı, güç isteminin en büyük tezahürü olan dine karşı bir eylem olduğu için sınırbozuculuktur. (Nehamas, 1999, s. 140-141). Çünkü güç istemi kişinin kendi dünya görüşünü ve değerlerini başkalarının değerleri haline getirme becerisinde kendini gösterir. Yani, kuralları dayatma, bu kurallar ile diğerlerinin dünyasını çizme demektir. Din bu anlamda, katı kuralları, günah sevap ayrımı, cennet vaadi, cehennem tehdidi ile bu güç isteminin temsilcisidir. Günah işleme de sınırı geçme olduğuna göre günah işleyen kişi sınırbozucu bir eylemde bulunmuş olur. Çünkü kuralları bozmak ve sınırları geçmek olan sınırbozum, şiddet içeren bir eylem olmak zorunda değildir. Gizdökümcü şairlerin Tanrıyla bu denli içli dışlı olması da buna bağlanabilir. Gizdökümcülükte şiddetin yerini şiir alır. Şair, şiir aracılığıyla zihninde teorik olarak bulunan ve belki bir takım yaşamışlıklara dayanan marjinal düşünceleri eyleme döker. Sınırbozucu kurgu; etik ve gerçeklik arasındaki bunalımın yansıması olarak ortaya çıkar Gizdökümcülükte.

Gizdökümcülük ile ilgili olarak Karl Malkof: “Dağılmış halde de olsa bir egonun, bir bilincin varlığı gereklidir gizdökücü şairlik için. Gizdökümcülüğün temel gerilimlerinin kökeninde psikişik bütünlüğe doğru gidişle, dağılma arzusu arasındaki çatışma yatar tam olarak. Mutlak özgürlük eğiliminden kaynaklanan bu gerilim şiirlere yansır”(Aktaran: Marmara, 2014, s. 13). diyerek türün yaratım ilkesini açıklar. Şair: “*inançsızlığımla şimdi ve tam şimdi/sanırımlı her cümleye Allah bilir diye eklerken/terimden az geliyorken uzun lafin kisası kalsın/mecaz değil bu Allah biliyor derken. Neyse/taca sözcük atmak iş değil*”?(Serin, 2014, s. 60). diyerek bu gerilimi dağılma-bütünlük

ilişkisi içerisinde sözcükler üzerinden kurgular. Şairin şiirlerinde belirgin olarak söze karşı bir tavır görülür. Söylemin simülatifliğini söylem üzerinden farkındalık boyutuna aktarır. Hatta şairin şiirleri, genel bir nitelik olarak sanki sırf bu sahtekârlığa görgü tanığı sıfatıyla “inanmadığı bir kitaba el basarak gördüm” demekten ibarettir. Şiirin okurla temasını mimikler üzerinden kurgular. Şairi “mimikler tanrısı” olarak nitelendirebiliriz sanırım. Şair mimikleri şiirlerinde oldukça gerçekçi bir şekilde yansıtır. Bu sebeple şiirlerin okunma performansı oldukça güçtür. Şair postmodern kaotikliğin evrildiği noktayı (pos-truth politics) vurgulayarak, nesnel gerçekliğin nesneden soyutlanmasını, kişisel kanaat ve duyguların gerçeği belirlemede ve kamuoyunu yönlendirmede daha etkin oluşuna ve her türlü manipülasyona isyan etmektedir. Şair kandırılmış değildir ancak kandırılmış bir topluluk içinde bilincin ıstırabıyla çalkanmaktadır. Tutarsızlığın, ağız alışkanlığının, ileriye ket vurmanın kısır döngüsü içinde kendi kendine söylenmekte ve saçmanın mantığa bürünme öyküsüne işaret etmektedir diyebiliriz. Hayatın bilinçten yoksun tekrarlarına dokunarak otomatik nörolojik fonksiyonu, hissizleşme ve duyarsızlaşma bağlamında irdelemektedir. Kamala Das’ın Ayna adlı şiiri Gizdökücülüğün karakteristiğini açıklar: “*Bir erkeğin seni sevmek istemesi çok kolay/Sadece isteklerin konusunda dürüst ol/Kadın. Ayna önünde onunla çıplak dur/Böylece gör kimin daha güçlü olduğunu/Ve buna inan ve çok daha fazlasına/Daha yumuşak daha genç daha sevimli. Kendini kabul et/Kabul et. Hiçbir şey çıplaklığından daha mükemmel değil.*” (Das, 1976, s. 25). Bu ifade Das’ın kadın bedenine ve kadınlığın ayrıntılarına duyduğu hayranlığın ötesinde, kadını varoluşu itibariyle evrende konumlandırması ve kadına fiziksel açıdan ayrıcalık izafe etmesi açısından önemlidir. Ne Kristeva’da görülen “anneler şey” ne de Butler’in önerdiği lezbiyenlik Das’ın kadın tipolojisinde pek görülmez. Das her ne kadar lezbiyenliği denemiş olsa da lezbiyen olmadığını belirtir. O tamamen heteroseksüel cinselliğe yoğunlaşır. Das’ın cinsellik hakkında bu kadar rahat konuşması onun şöhretinde oldukça etkilidir. Gizdökücü şiir şaşırtıcı bir doğallığın ürünüdür. İlkel ve vahşi olanı, yalın ve dürüst olanı, benliğin yontulmamış olanını önceler. Bu bağlamda şiirin devamında: “*Onun gözleri kızarıkların senin uzuvlarından/Duş alırken banyoda utangaç yürüyüşünden/Havlu atarak sarsıntılı bir şekilde o/İşer. Yaptığı tüm düşkün ayrıntıları/O erkek. Sadece senin erkeğin/Her şeyini ona ver/Hediye et seni kadın yapan her şeyi ve kokuyu/Uzun saçları, memeler arasındaki misk kokulu teri/Adet kanının*

sıcak şokunu ve her şeyini” (Das, 1976, s. 25). Aslında yasa kadından ya da erkekten herhangi birini önceleyerek ahlakı telkin etmez. Bunlardan birini önceleyerek telkin eden kültürdür. Kadın için katı olan kurallar, erkek söz konusu olduğunda daha gevşektir. Butler’ın kültür-yasa ayrımı bu bağlamda referans olmakla birlikte reelde, kültürün çatıştığı noktada yasayı iptal ettiği de açıktır. Yani bu ayrım teoride doğru olmakla birlikte pratikte uygulanabilir olmaktan uzaktır. Das’ın Kristeva’yla örtüştüğü nokta kadiri mutlak arkaik anne söyleminden uzak durmasıdır. Das, erkeğin konumunu yadsımaz ve onu bir rakip olarak görmez. Das’ın şiirlerinde özellikle vurguladığı nokta kadının bireyselliği ve kültür içinde belirlenmiş konumudur. Kadın cinselliğinin kocanın tekelinde oluşu ve deneyimin birçok dinamik tarafından sınırlandırılmış olması Das’ın birincil problemidir. Das, kadın için özgür cinselliği savunur ve bunun ne tür olduğu önemli değildir. Özellikle Das’ı Gizdökücülüğe erdiren de bu edimdir. Şiirin devamında Das: *“Kadının sonsuz açlığı. Ah evet almak/Bir adamı sevmek için kolaydır ama yaşamak/Daha sonra o olmadan yaşamak gerekebilir/İkiyüzlü. Oradan oraya belli bir hayat yaşamaksızın/Etrafında. Yabancılarla otur, o gözlerinle birlikte/Onlar vazgeçti aramaktan sadece duyan kulaklar ile/O son kez seslenir seni ve senin adını/Bir zamanlar onun dokunuşları altında/Perdahlanmış pirinç gibi parlayan vücut/Şimdi cansız ve yoksul.”*(Das, 1976, s. 25-26). diyerek sınırlandırılmış cinselliği reddeder. Bu şiir, kadının varlıkbilimsel gizemini kendi içinden yapısökümüne uğratarak kadını dünyevileştirip doğallığını izhar etmenin ötesinde, kadına kadınlığını telkin ederek vahşinin ve ilkelin zarafetine yoğunlaşır. Kişi kendinin benzeridir ve benzer asla kendi değildir. Uygar ve ahlaklı bireyi tanımlayan etik yasası ve bireyi bu noktada denetleyen kontrol mekanizmaları(din - töre – anayasa - yerleşik tabular - çevre - bireyin kendisi)doğal olmayan bir evrensel uyum yaratır. Birey belki evrenle uyumludur fakat artık kendisiyle sorun yaşamaktadır. Fakat evrenle sorun yaşamaktansa bireyin kendisiyle sorun yaşaması daha kolaydır. Bu nedenle çoğu insan hayatını rol yaparak sürdürür. Fakat Gizdökücüler evreni karşısına alma cesareti göstererek evrenle uyuşmadığı noktalarda seslerini yükseltebilmişlerdir.

Gizdökücü şairlerin diğer bir ortak noktası, içinde buldukları çağın ve toplumun değerlerini kısmen de olsa reddetmesi ve şiirlerinin bir tür sosyal deney içermesi ve altyapısında bir felsefi anlayış barındırmasıdır. Ayrıca toplumda fikirleriyle yadırganan insanlar için bir tür terapi mekanizması olarak devreye girmiş olmalarıdır. Gizdökücü

herkesin bildiği fakat bilmiyormuş gibi yaptığı bir takım meseleleri şiirlerinde tartışır. Örneğin kimsenin dört dörtlük bir aile yaşamı yoktur fakat kimse bundan bahsetmez, kimse seks yapmıyor değildir fakat kimse bunu açıklamaz, herkes insanlara bayılıyor değildir fakat kimse belli etmez, kimsenin bilinçaltı süttten çıkmış ak kaşık değildir fakat öyle davranır, kimse melek değildir fakat kimse günahlarını itiraf etmez, kimse kendisi konusunda diğerlerine karşı şeffaf değildir ama Gizdökücü bunu kısmen de olsa aşmıştır. İkiyüzlü söylemlerin tiksindirdiği bu kişiler: insanın temel dürtülerine, insanın sorunlu varlığına, makyajlı karakterine ve yapay varoluşa kendi örneğinden yola çıkarak otobiyografinin ötesinde bir şiir anlayışı geliştirmişlerdir. Gizdökücü hiçbir dindarin olmadığı kadar Tanrıyla samimidir. Gizdökücü şairlerin çoğu(tinsayrı) psikotiktir. Gerçi tinsayrı olmamak robot olmaya eşdeğer olsa da gizdökücülerde bu tinsayrılık diğerlerine nazaran daha ciddi ve daha derindir. Tinsayrılık demek aslında hissetmenin ve hayatın ciddiye alındığının göstergesidir bir bakıma. İntihar bu bağlamda hayatı ciddiye alışın en ileri semptomudur. Gizdökücülük bir kişisellik ifadesidir. Basit bir nedenden dolayı amatör kalmayı tercih eder. Özyaşamsal içerik genellikle bunalımla başlayıp arınmayla sonuçlanır. Bu bağlamda Gizdökücünün dili simgesel evrenden nesnel evrene geçişin anahtarındır. Gizdökücü dil bir geçiş dili olarak - özellikle Aslı Serin bağlamında – tutarsızlığın tespit edilmesine dayanır diyebiliriz. Bunalımın açıklanmasıyla pasif bir topluluğa(okur) kişisel bir performans sergiler. Anne Sexton'un şu mısraları Gizdökücü şairlerin ortak sesidir: “*ve ben merak ediyorum yerin ne zaman kırılacağını/ve ben merak ediyorum kırılğan şeylerin nasıl hayatta kaldıklarını*”(Sexton, 2007, s. 18). Gizdökücülük işte bu bağlamda kırılğan şeylerin otobiyografisidir. “Taşlar ve yumurtalar aynı kaptan dans edemez” diyen Rus atasözünün yumurtalardaki yansımasıdır Gizdökücülük. Gizdökücülük: taşlar arasındaki yumurtaların otobiyografisidir. Bu kırılğanlık çoğu için sürdürülebilir değildir. Ruhsal anlamda bir yalnızlığın kendini güncelleyip durduğu bir bilinç atmosferinde yaşamının verdiği rahatsızlığın ilk kertede şiirle, son kertede intiharla aşılmaya çalışılması Gizdökücünün savunma mekanizmalarının radikalliğini gösterir.

Çoğu Gizdökücü şairde görülen: yılgınlık, tinsel zayıflık, iç çöküş, çocuksu dürüstlük, cinsel pervasızlık, kendine acıma, çaresizlik, dinsel tartışmalar, kendine kısıtlanmış varoluş, birey-toplum arasındaki gerilim, her anlamda yabancılaşma gibi olgular bu şairleri savunmasız kılar. Yaşamın bütün katılığı ve acımasızlığıyla baş başa kalan bu

kişiler yalnızlığı iliklerine kadar hisseder. Diğer insanlarda görülen kayıtsızlık ve lakaytlık Gizdökücüler için aşırı bir duyarlılığa evrilir. Sistemin bir parçası olamayan bu insanlar, sistemin bütün organları - kendileri de dâhil - tarafından taciz edilir. “Anarya” adlı şiirinde Aslı Serin: “18:15/oysa günlük tutan kızlar var daha/kısaltan eteklerini kemerleriyle/intihar eden şairler/ya hayata uyum yasası?”(Serin, 2014, s. 71). diyerek uyumsuzluğa vurgu yapar. Şiirin devamında: “01:00/(geldiğim yerde iyi ki yoksunuz. Saygılarımla...”(Serin, 2014, s. 72). diyerek yalnızlığını “benin” mekânsallığı içinde kutsar.

Erika Jong, Anne Sexton için: “O bazen derisiz bir kadın gibiydi. O her şeyi öyle derinden hissetti ki, günlük olaylar sıklıkla ona dayanılmaz geliyordu. Acıyı süzme yeteneği azdı. Paradox olarak şairi şair yapan da derisizliktir. Dil armağanına sahip olmalı insan doğal olarak ama bu büyük armağan diğer lanet şeyler olmadan kullanışsızdır. Onun keskin gözleriyle gördükleri acı doluydu ve acı içinde yaşadı. Acıda kısa aralıklar verdi, o arada şiirlerini yazdı. Ama bana öyle geliyor ki Sexton bu dünyada uyuşmadan yaşamının, çok acı olmasından dolayı öldürdü kendini.”(Sexton, 2007, s. 13-14). diyerek Gizdökücü duyarlığın şiddetine vurgu yapar.

1.2. “Ben” Kavramının Felsefi Kritiği:

Arayış sahibini sonunda bambaşka biri yapar. Belki daha şiirsel, belki daha sıradan. Belki daha anlamlı belki daha anlamsız. Belki azaltır belki çoğaltır. Belki daha “ben”. Belki daha hiç kimse. “Ben” kavramının varlıkbilimsel bir sorgulamaya tabi tutulması “ben kimim?” sorusuyla başlar. Bu soruya cevap arayışı içinde gelinen noktada “ben” kavramı olduğundan karmaşık bir yapıya bürünmüş ve cevap sorular arasında kaybolmuştur diyebiliriz. Bu yüzden aramak kaybolmamanın en sağlam yoludur. Arayış sahibini aradığı şeye dönüştürür. Arayış farkında olmayı gerektirir ki farkında olmak bulmaktan önemlidir. Suyun Arşimed’den önce kaldırma kuvveti yok muydu? Kristof Colomb’dan önce orda değil miydi Amerika? Ya da Galileo’dan önce dönmüyor muydu dünya? Aristo’dan önce yok muydu mantık? Arayış uyanık zihinler için varoluşun metamorfozudur. “Ben”in sonsuz diyalektiği içinde, her basamağı ayrı bir benden oluşan nihai olmayan bir “ben”. Bu açıdan ben kavramı kullanıldığı yerde ya da kişide başlamaz. Ben kavramı; kendisinden eski, kendisinden geniş, kendisinden derin ve onu kullanandan aşkındır.

Ben kavramını varlıkbilimsel ve mantıksal bir tutarlılığa dayandırmak ve “ben”in toplumsallık içindeki konumuna açıklık getirmek aynı zamanda kavramı imin tarihsel baskısından kurtarmak ve “ben”in ne olmadığını - ne olduğunu bilmenin imkânsızlığına binaen - izah ve idrak açısından bir sorgulamaya girişmek bu çalışma açısından bir zorunluluktur.

TDK’daki izdüşümüyle tanımlanan “ben”; fiile fail yaratmak, faili meçhulden kurtarmak, günah keçisi bulmak, suçu bireyselleştirmek, yalnızlığı çoğaltmak, hiçliği örtbas etmek, bilgelik taslamak, ahkam kesmek, varoluşu yüzeyselleştirmek, basitleştirmek, gizli kaos yaratmak, kendisiyle yüzleşmekten kaçmak, tanrıyı görünmez kılmak, doğru soruyu sormamak, özgürlüğü efsaneleştirmek, dili simülatif bir söyleme hapsetmek, akli teskin etmek, atomu parçalamak, muhtaç olmak, zayıf ve güçsüz göstermek, özneyi icat etmek, beni yok etmek, varlığı yarıştırmak, şahsiyet, hususiyet, etik ve benzeri değer yargı kaygılarıyla varlığı özünden uzak tutmak, varlığı kişiselleştirmek, ateşi baruttan uzak tutmak, zeytinyağını suyun üstüne çıkarmak, ve kısaca her koyunu kendi bacağından asmak için her zerreye lütfedilmiş bahşedilmiştir.

Bu konuda Lacan bize önemli bilgiler sunar. Lacan’a göre ben: “bir bilmeme yeridir.”(Nasio, 2006, s. 91). Lacan, “ben”in; ayna dediği öteki ve dilin sembolik ilişkileri üzerinden kurgulandığı sonucuna varır. Ben, kendinde ve ötekinde aynı eksiklikle delinmiş ve imgeyle kuşatılmıştır. Ben: gerçekliği kavranamayan bir delik ve deliği betimleyen çeperin imge olduğu bir varlıktır. Lacan beni imgesel bir bütünlük olarak değerlendirir.

Ben kavramının felsefi kritiğine bakacak olursak ya ruhsal ya da fiziksel özne olarak değerlendirilir. Ben kavramı şüphe duyulmayacak bir varlık olarak kabul edilir. Benin otantikliği nerdeyse sorgulanmamıştır diyebiliriz. Nietzsche’nin “Putların Alacakaranlığı”nda yer alan, “İstenç özgürlüğü öğretisi cezalandırma amacıyla, yani suçlu- bulma amacıyla yaşamsal olarak bulunup ortaya konuyor. İnsanlar “özgür” olarak düşünülüyor, insanlar yargılanabilmek, cezalandırılabilmek için özgür olarak düşünülüyor suçlanabilmek için”(Nietzsche, 1991, s. 7). sözü ben kavramının dinamiklerini açıklar. Ben denilen varlıktaki kontrol mekanizmaları - korku, umut, sevgi, acıma, utanç - insan üzerinde dinamik bir denetim sağlar. Aşkaroğlu: “Takip edilmek, gözetlenmek dışsal bir güç tarafından yargılanma, mahkûm edilme ve

cezalandırma olasılığını ortaya çıkarır; ancak, bu tür bir gözetim mekanizması belirli bir süre sonra, içsel bir gözetim olgusunu yaratır ve birey, kendi kendisinin gözetleyicisi, yargıcı ve savcısı olur.”(Aşkaroğlu, 2016, s. 15). Bu bağlamda ben ontolojik inkârın sloganı olarak ortaya çıkar. Lacan bize bunun ipuçlarını verir. Lacan’a göre: “Ben, bir imgeye tutkusal yabancılaşmada doğar”. (Nasio, 2006, s. 106). İmgesel tutku; beni, imgeye sabitleyerek kendisine yabancılaştırır. Bu noktada psikanalizin yüceltme kavramına yüklediği anlam konuyu genişletmemize olanak sağlar. Yüceltme: istenmeyen bir durumu, daha az istenmeyen bir duruma entegre etmeyi açıklar. Benin ortaya çıkışı istenmeyen kaosa karşı, daha az istenmeyen bir düzeni simgeler. Psikanalizde yüceltme: suçluluk dolu bir cinselliğin (ensest), daha kabul edilebilir bir suçlu cinselliğe (fuhuş) dönüştürülmesidir. “Ben”de ise: istenmeyen bir yokluğun yerini daha az istenmeyen bir varlık, istenmeyen bir bilgisizliğin yerini daha az istenmeyen bir sembol almıştır. Bir nevi simgesel değiş tokuş söz konusudur. Kendiliği kendiliğinden kaynaklanmayana kendilik sıfatının yakıştırılması Lacan için eksiğin imge bazında açığa çıkmasıyla oluşur. Foucault’a göre: “Disiplin birey imal etmektedir; bireyleri kendine hem nesne olarak, hem de icraatın aracı olarak veren iktidara özgü bir tekniktir”.(Foucault, 1992, s. 214.). Bu bağlamda iktidar bireye bir amaç(özgürlük, ben, ideoloji) vererek sistemi görünürde bir mantık dizgesine ve bir anlam üzerine oturtur. Bu sistemde her şey yerli yerindedir. Öyleyse ben olmak bir seçenek değil, imgenin dilsel olarak içselleştirilmesinden kaynaklanan varoluş zorunluluğudur. Ben olamamak ise bilinç ve farkındalığın sorumluluğudur. Bu sorumluluk bilinç ve farkındalığın dayatmasından kaynaklanır. Ve ben, ben olmayacaksam, benim dışımda herhangi bir ben de olamayacağıma göre, ben olmamak olmamaya eşdeğerdir. Anlaşılacağı üzere insana Âdem denmesi de bu dayatmanın ahkâmıdır.

Sartre insan dışındaki varlıkların -kendi başına varlık – özlerinin varolmadan belirlendiğini kaydeder. Ancak bunun hiçbir açıklaması ve izahı yoktur. Önceden belirlenmiş ve donmuş bir doğa açıklanamazdır. İnsan dışındaki tüm varlıklar önceden belirlenmiştir. İnsan, Sartre’de bir istisnadır. Sartre en nihayetinde şu ince ve yerinde tespiti yapar: Tanrı varsa özgürlük yoktur. İnsanın özgür olabilmesi için Tanrının olmaması gerekir ki Sartre göre yoktur. Sartre insan üzerine yoğunlaşır. Ona göre evren içinde en anlamlı varlık insandır çünkü özgürdür. Sartre, Tanrının yerine insanı ikame eder: “İlkin insan vardır; yani insan önce dünyaya gelir, var olur, ondan sonra

tanımlanıp belirlenir, özünü ortaya çıkarır”.(Sartre, 2005, s. 63). Sartre, insanın özgürlüğünü iletkenlik ve bilinç bağlamında kurar. Ona göre iletkenlik ve bilinç yalnızca insana özgüdür. Hâlbuki bilimsel araştırmalar doğanın bilinçli ve iletken olduğunu göstermektedir. Kuantumun önce bilimsel(izafiyet) sonra; felsefi(algının çöküşü), sosyolojik(ilerlemeciliğin çöküşü), psikolojik(ruh), tarihsel(zaman algısı) ve sanatsal(postmodernizm) alanlarda ortaya koyduklarına kayıtsız kalacak bir inceleme eksik olacaktır. Bu açıdan Bohm’un ben kavramına yaklaşımını gündeme taşımak iddianın tutarlılığını bilimsel olarak desteklemek açısından zorunludur. EPR fizik deneyinde birbirinden uzaktaki parçacıkların birbirinden anlık olarak etkilenmeleri Einstein’ı şaşırtmış ve Einstein, kuramda bir hata olduğunu düşünmüştür. Ancak sonraki deneyler bunu ispatlamıştır. David Bohm, iki elektronu iki ayrı varlık olarak algılamanın yanlış olabileceğini onların bir hologram tarzında birbiriyle ilintili olabileceği sonucuna varır. Evrenin bilgisi herhangi bir parçada sarmalanmış ve zamanı geldiğinde kartlar açılmaktadır. Kuantumun mikro evrenden makro evrene yansımaması kuantumun potensiyeliyle ilgilidir. Bohm’a göre: evren bir bütün ve bütün parçaları mesafe tanımaksızın birbirleriyle içsel bir ilişki halindedir. Nesnelere birbirinden ayrı olarak algılama eksik bilgiden kaynaklanan bir yanılsamadır. Mikro evrendeki bütünlüğü bir dans koreografisine benzeten Bohm bu birlikteliğin sebebini daha önceden öğretilmiş aktif bir bilgiye(implicate order - gizli emir) bağlar. İnsanda hem duyular aracılığıyla dış dünyadan akan bilginin beyinde “sarmalanmasından” kaynaklı bir “implicate order”(doaylı - gizli emir) mevcut, hem de bizzat vücudu oluşturan maddenin her madde gibi implicate order içermesinden dolayı “implicate order” devreye girmektedir. Maddenin ufak dalgalanmaları “explicite order”(açık emir) uyuyor gibi görünse de aslında derindeki bu enerji denizi “implicate order” cinsinden anlaşılabilir. Hareket “implicate order”ın bir özelliğiiken, uzay, zaman, nedensellik gibi kavramlar ise “explicate order”a dâhildir.(Bohm, 2013, s. 189-193). Modern fiziğin bize telkin ettiği şey atom altı evrende algoritmik bir düzenin olduğudur. Yani evren şuursuz değildir. Her türlü varoluş gizli bir bilinç tarafından tasarlanmış ve tasarlanmaktadır. Bohm’un akvaryum örneğinde bilgi karmaşası, perspektifin ürünüdür. Derki Bohm: bir akvaryumun dik açılardan iki görüntüsü birbirinden farklıdır. Bu durumda perspektif bilgi vermek için eksiktir. Bohm’un bize salık verdiği şey: hangi perspektiften bakarsanız bakın eksik göreceğinizdir. Bu noktada devreye boyut ve kendilik

girmektedir. Algularımız üç boyuta - en, boy, derinlik - sabitlenmiştir. Dıştan baktığımızda içi, içten baktığımızda dışı göremeyiz. Kaldı ki görmenin bir bilgi düzeyi olup olmadığı da ayrı bir tartışmadır. Birde hepsinin ötesinde algıladığımız şeyin bir kendiliği mevcuttur. Bazı psikolojik araştırma sonuçlarının (Piaget vb.) uzay, zaman, nedensellik gibi kavramların bilinçte oluşumunun görece geç zamanlarda ortaya çıktığını gösterdiğine dikkat çekiyor. Çocuklar önce uzay zaman ve nedensellik kavramlarını duysal ve pratik deneyimlerle öğrenip, zamanla bunları mantık ve dil ile bağlantılandırıyor. Oysa harekete dair farkındalık çocukta çok daha erken dönemde kendini gösteriyor.(Bohm, 2013, s. 169-172). Bohm'a göre bu da "implicate order"ın daha öncelikli ve baştan var olan bir şey olduğunun göstergesidir. İmplicate order Lacan'ın "bilinçdışı" dediği alanı imler.(Lacan, 2013, s. 49). Bu bağlamda ben "id"ın yerini alacak olan kavram ve bilinçdışı öznenin kendi evidir(Lacan, 2013, s.50). Çünkü bilme amacıyla sorulan her soru bilginin imkânsızlığını teyit ederek bilgi felsefesini dumura uğratar. Yine Baudrillard'ın şu tespiti: "*Nesnenin özgürlüğünü kazanmak gibi bir sorunu yoktur. Olsa olsa öznenin çözemediği, abartılı, karmaşık açıklamalarla örtbas etmeye çalıştığı ve sonuçta aralarındaki ilişkiyi bozan bir bilmecemi 'kalıntısız' özellik vardır.*"(Baudrillard, 2005, s. 18). Bu kalıntısız özellik düşünmenin bilme yolu olduğu sanıdır. Oysa düşünce fiili bir bilmeme durumudur. Ve düşünce bilginin imkânsızlığıdır. Bilginin olmadığı yerde sadece nesneyi örten kavramsal sis vardır. Öznenin örtbas etmeye çalıştığı budur. Beni, ben belirlemiyorsam bana dayatılıyorsa, evren dayatılmışsa, kimlik dayatılmışsa, dayatma dayatılmışsa, varlık varlığa yokluk yokluğa dayatılmışsa, yani her varlık kendisine dayatılmışsa, ben bana dayatılmışsam benim varlığım algoritmik bir düzlemde "ben"i ya da bilgiyi değil sadece farkındalığı temsil edebilir.

Sağlıklı bir bedendeki disiplin emir ve itaatten değil görev ve sorumluluktan kaynaklanır. Bu da farkındalık demektir. Her canlı, her varlık kendi benini inşa etmeye kalkarsa her atoma bir kimlik kartı gerekir. Hatta atoma atom diyemeyiz. Nötron, proton ve elektronu ayrı ayrı ifade etmemiz gerekir. Belki de fotonlar ve higgs bozonu. Ben kavramını bu şekilde kullanacaksak hakkını vermemiz gerekir.

Dünyaya dışardan bir gözle baktığımızda tek bir şey bir bütün görürüz. Mikron düzeyinde bir canlının portakala bakışıyla bizim dünyaya bakışımız aşağı yukarı

aynıdır. Biz dünyayı sayısız benlere bölerken ondan portakala tek bir benlik ile bakmasını isteriz. Bütün boşluklar aşağı yukarı aynıken neden “merdiven boşluğu” (sığınağa gider şiiri özelinde) özelleşmiştir? Mesela insan bedeninin yüzde doksan dokuzu boşluktan ibarettir. Eğer atomlar arasındaki boşluktan kurtulup sırf çekirdek ve elektronlardan oluşsaydık bir toz kadar olmazdık. Bütün insanlar bir cevize adlarıyla beraber sığabilirdi. Baudrillard: *“nesne, göstergenin gösterdiği “şeyin” önüne geçtiği, onu gizlediği ve hiçbir şeyin görüldüğü gibi olmadığı bir evrende yaşamaya başlamıştı. Dolayısıyla nesne gerçek dünyanın varlığı kadar yokluğunu da ortaya koymanın yanı sıra, özellikle de öznenin yokluğunun altını çiziyordu”*(Baudrillard, 2005, s. 18-19). derken fizikle metafizik arasındaki dokunulur bağı kopararak, dokunmanın, dokunmak kelimesiyle, sevmenin sevmek kelimesiyle, ölümün ölmek sözcüğüyle ve benin ben sözcüğüyle nasıl yok edildiğini çarpıcı bir şekilde ortaya koymaktadır. Şu soru benin sahipliği hakkında yeterince bilgi vermektedir: Bedeni kontrol eden beyinse beyni kontrol eden nedir? Beyin mi bizi kontrol ediyor yoksa biz mi beynimizi? Beyindeki bu yetkenin kaynağı nedir? Bedendeki parçaların organize eden sistem beyindir. Benliğin parçalarını, parçaların benliğinden kurtaran şey bedende beyindir. Organizasyon ve iletişim beyin vasıtasıyla sağlanır. Şimdi bütün bu soruları bir kenara bırakıp ben olmaya devam edebiliriz! Olduğumuz şey olmaya- ki olduğumuz nedir? Kahraman, sanatsal yaratımı: *“Bilinç yaratımın hazırlık döneminde geçerli olan bir kavramdır. Yaratımın kendisi ise bilinçdışıdır. Buna bilinçötesidir de diyebilirsiniz.(...). Mademki sanat yaptığı tekil (unique) bir varlıktır ve değiştirilemez, o takdir de o yapının ‘öyle’ oluşmasını bilinçle açıklamak mümkün değil. (...). Dolayısıyla sanat yapısının üretilmesi, bana göre, ne olursa olsun, bilinçdışıdır.”* (Kahraman, 1989, s. 246). değerlendirmesi de bu noktada anlamlıdır.

1.3. “Ben”in Gizdökücülük Bağlamında Edebi Kritiği:

Nilgün Marmara'nın “Defterler” adlı notlarında: “Lacan’a göre bilinçdışı, öznenin simgesel evrene giriş hareketinde üretilir. Dolayısıyla bilinçdışının bilinçle arasındaki yıkıcı ilişki ve heterojen olana, akıldışı ve mantıkdışı görünene tanıklık etmesi, öznenin toplumsallıkta üretilmesinin bedelini gösterir.(Marmara, 2016, s. 317). yaptığı tespit toplumsallık içinde eriyememiş olmanın gizdökücüler üzerindeki yıkıcı etkisini gözler önüne serer. Furuğ Ferruhzad “İnanalım Soğuk Mevsimin Başlangıcına” şiirine: *“Ve bu*

benim/Yalnız kadın/Soğuk mevsimin eşiğinde/Toprağa bulanmış varlığı anlamının başlangıcında”(Ferruhzad, 2017, s. 75). dizeleriyle giriş yapar. Yalnız-soğuk-toprağa bulanmış-kadın bir varlık olarak benin iletken olmasına karşın yalıtılmışlığına vurgu yapar. Bu vurgu, benin anlam dizgelerini varoluşundan beri içten içe sorgulayan insanlık tarihinin ilk sorunsalına ilk psiko-sosyal ve felsefi macerasına ve ilkelin modern dünyaya bıraktığı bilmeceyedir. “*Ben nerden geliyorum/Ben nereden geliyorum/Ki öylece bulanmışım gecenin kokusuna*”(Ferruhzad, 2017, s. 93). dizeleri kaynağından uzaklaşan suyun aktıkça uzaklaştıkça çıkardığı sesin - belki de çılgılık demeliyiz – insancasıdır diyebiliriz. Ben olmanın dayanılmazlığına, gizemine ve tutkusuna yakışan güçlü bir cümledir. “Bir Başka Doğuş” şiirinde: “*Benim bütün varlığım/Seni, kendi içinde tekrarlayarak/Tomurcuklanmanın ve yeşermenin sonsuz seherine/götürecek olan karanlık bir ayettir/Ben bu ayette sana ah ettim/Ben bu ayette seni/Ağaca, suya ve ateşe aşıladım*”(Ferruhzad, 2017, s. 67). diyerek kendi varlığını bir başkasının varlığına karanlık bir argüman olarak zikretmektedir. Açıkçası karanlık bir delil. Karanlığın ayetle bir araya gelişi dört unsuru ima edişi, varoluşun “ben”e yüklediği bütün sorunsalların zihinde bıraktığı izler olarak okumak mümkündür. Varlığında başka bir varlığı hissetmenin, yaşayışında başka bir hayatı idrak etmenin ve gölgelenmiş bir benin çalkantısı içinde devinen varoluşun getirdiğidir bu dizeler. İnsanın iletken oluşu ben kavramını olabildiğince karmaşıktırır. Buna karşın genellikle yalıtkan olan içgüdü ve bilinçaltı iletkenlik gösterdiğinde transgresyon(sınıırbozum) ortaya çıkar. Furuğ Ferruhzad şiiriyle ve benle ilgili olarak: “*Şiirin kökü bende sağlamlaştıkça, ben parçalara ayrıldım ve yeni dünyalar keşfettim*”(Ferruhzad, 2017, s. 5). diyerek iletkenliğine vurgu yapmaktadır. Ferruhzad, şiirle bütünleşmiş bir yaşamdan bir benlikten söz eder. “*Şair olmak insan olmak demektir. Kimilerini tanırım sadece şiir söyledikleri zaman şairdir*”(Ferruhzad, 2017, s. 7). ifadeleri her kavramın tarihsel macerasına eşlik etmiş bir “ben”in, her varlığın varoluşuna ortak olmuş bir sırdaşlığın ifadesidir diyebiliriz. Yeryüzü ayetleri bu “ben”in ve bu ortaklığın en anlamlı eserlerinden biridir: “*Rengi solmuş bütün pencerelerde gece/Kuşkulu bir portre gibi/ Sürekli yoğunlaşarak azıyordu/(...)/Hiç kimse aşkı düşünmedi artık/Hiç kimse ülke fethetmeyi düşünmedi/Ve hiç kimse/Hiçbir şeyi düşünmedi artık*”(Ferruhzad, 2017, s. 41). Bu ifade Descartes diyalektiğinde mekanikleşme olgusuna denk düşer. Koşullanmış varoluş önermesi töz metafiziğinde

Marx'ın "tarihsel şimdi" dediği varlık evresini açıklar. Ancak bu ifadelerde ki "düşünmeme" daha çok "umursamama" ve edimsizlik olarak anlam kazanmaktadır. Bu ifadelerde göstermektedir ki öz ve varoluş biri diğerini önceleyen iki ayrı olgu değil, bir bütündür. Var olmayanın özünden bahsedemeyeceğimiz gibi, var olanın özsüzlüğünden de bahsedemeyiz. Öyle ki şiirin devamındaki ifadeler de bu tespiti onaylar gözükmektedir. "*Yalnızlık mağaralarında/Saçmalıklar dünyaya geldi.*"(Ferruhzad, 2017, s. 41). ifadesi, saçmanın mantığa bürünme öyküsünde yalnızlaşmanın rolüne dikkat çekerek ilkelin ihtiyaçlar hiyerarşisindeki yerine vurgu yapar. Gittikçe sınırbozuculaşan söylem göğeye karşı, göğün sessizliğine karşı, göğün vurdumduymazlığına karşı yeryüzünün ayetlerini sıralar. "*Ne kadar acı ve kara bir çağ.*"(Ferruhzad, 2017, s. 43). dizesi; devrin, devrederken kayıtsızca altüst ettiği, kutsalın bireylerin varoluş mücadelesi içinde eriyip gittiği, inancın acziyete tekabül ettiği bir çağın terennümüdür. Sonrasında belirttiği gibi: "*Peygamberlik risalesinin şaşırtıcı gücüne/Galip gelmişti ekmek kavgası.*"(Ferruhzad, 2017, s. 43). Usun kırbacından, esrikliğin serkeşliğine sığınan esenliksiz budunun öyküsü: "*Alçak soytarıların başlarında/Ve utanmaz fahişelerin yüzlerinde/Kutsal nurdan bir ayla/Yanan bir meşale gibi parlıyordu/Alkol bataklıkları.*"(Ferruhzad, 2017, s. 43). dizelerinde yeniden dile çalınarak bir saguya dönüşür. Yaşamın arbedesi içinde şamarın kaydı değildir bu dizeler. Bu dizler yaşamın delilidir, yeryüzü ayetleridir. Şiirin devamında:"*Ve zararlı fareler/Kitapların yaldızlı sayfalarını kemirdiler/(...)/İnsanların alt tabakası/Ümitsiz, kırgın ve şaşkın/Cesetlerin uğursuz yükü altında/Gurbetten gurbete koşuyordu/(...)/Ve hiç kimse bilmiyordu/Yüreklerden kaçan o hüznü güvercinin/Adının inanç olduğunu.*"(Ferruhzad, 2017, s. 45-49). Bu dizeler etik kavramını "ben" in gerçekliğiyle yüzleştirir. Saçmanın mantığa bürünme öyküsü etik üzerinden gerçekleştiğinden bütün içtenliğiyle karşı çıktığı şeyin ne olduğunu bilen şair özneliği yitirilmiş benin öznesi olarak, yine "ben" e sığınmaktadır. Gördüğü dehşet karşısında yine kendisine sarılmıştır diyebiliriz. Eksilerek ve çoğalarak büyüyen ben, gittikçe giriftleşen bir varlığa dönüşür. Farkındalığın berraklığı, farkındalığın lanetine dönüşür. Anlamanın ıstırabı: "*ne kadar acı ve kara bir çağ*" ifadesinde kesinleşir. Şair, damarlarında durmadan devreden kan olmadığının, ateş olduğunun farkındadır. Varoluşun lanetlediği bir diğer varlık Anne Sexton'dur. "*Çok fazla hisseder yazan bir kadın.*"(Sexton, 2007, s. 23). diyerek varoluşunu iletkenlik bağlamında kurar. O kadar

içten ve derinden hisseder ki kasveti okuyucuyu bunaltır, okuyucuyu günahına ortak eder. “ *O yakabildiğin bir kömür yığını değil/O ölü bir yürek/O benim için*”(Sexton, 2007, s. 60). ifadesinin aktarım biçimi, nesnelere bakış açısı, günahının saflığı-çocuksuluğu ve ciddiyeti, sinirsayrılığını(nevrotik) perçinleyip okuyucuya yansıtır. Çocuksu bir ciddiyetin saflığında devinir Anne Sexton şiiri. Bu açıdan özel bir yere sahiptir diyebiliriz. İtiraflarını da bu çocuksu masumiyete bağlayabiliriz. Anne, borderline(sınırdan yaşama) yapısıyla şiirini bu çizgide kurgulamış depresif mizacını da belki bu çizgide yaratmış ve sınırbozuma müsait bir şiir ortaya çıkarmıştır diyebiliriz. Sınırbozumsal kurgu şiirlerinin geneline yansır. Sürekli bilinçli bir temas halindedir varlıkla. Aşkî Öldürüş’te: “*Ben aşk katiliyim/öldürüyorum çok güzel sandığımız müziği/defalarca aramızda alevlenen/Kendimi öldürüyorum, öpmen için diz çöktüğüm yerde*” (Sexton, 2007, s. 72). ifadesi, varlığını aşkla özdeşleştirmiş bir varlığın sınırötesi terennümüdür. Öyle ki sonraki dizede: “*itiyorum bıçakları ellerinden/birin içinde ikiye yaratan/Ellerimiz kanamaz bile/sakin dururlar onursuzluklarıyla*” (Sexton, 2007, s. 72). diyerek, “ben”in aşkınsallığını ve “bir”in diyalektiğini ikiye onursuzlukla itham ederek vurgular. Sonra Çılgınlıklar’da: “*Tembel değilim ben/Ruhun amfetaminindeyim/Ben, her gün/daktilomun inandığı/Tanrı’yı yazıyorum*”(Sexton, 2007, s. 68). diyerek, çocuksu bir bilgelik içinde, çocuksu bir savunma refleksiyle – ki üslubunu mükemmelleştiren ve dokunaklı kılan budur- kendi nevrozunu yaratır. “Diğeri” şiirinde kendisine uzaktan bakarak (depersonalizasyon) bölünmüş kişiliği ya da kişiliksizleşmeyi şiirine yansıtır: “*Birisi birisini öptüğünde ya da sifonu çektiğinde/bir topun içinde oturan ve ağlayan benim diğerimdir/Diğeri yüreğindeki teneke bir davula vurur/Diğeri ben uyumaya çalıştıkça çamaşır asar/Bir kokteyl elbisesi giydiğimde/diğeri ağlar ve ağlar ve ağlar/Bir patatesi deldiğimde ağlar/Birine merhaba öpücüğü verdiğimde ağlar/O ağlar ve ağlar ve ağlar/(...)/O bir başparmakseksidir*”(Sexton, 2007, s. 38). ifadelerinde “kilitli kapılar”ı açar. Adeta şiirin gözlerini açar. Adeta aklı açar. Sexton, varlığa seyyahların gözüyle bakmaz daha doğrusu o bakarken gözlerini kullanmaz. O dokunur, içine girer ve varlıkta tek olarak çoğalır. Bu duyarlılıktır ki iki insana - birbirlerini hiç tanımamalarına rağmen - aynı sözleri söyletmiştir: “*saçma bir duyarlılık büyür büyüdükçe/terliklere bakıp ağlayabilir insan büyüdükçe*”(Serin, 2014 s. 12). Ben kavramı bu olgular eşliğinde aşkınsallığını daha ileri bir kerteyle iletir. “Ben”in aşkınsallığında bir ileri seviye yalnızlık, son kerte

ise, intihar ile elde edilen, kendiliğin varlıkta ya da yoklukta erime arzusudur. Varlığın kendiliğe tahammül edemeyişi onun hassaslığından, kırılabilirliğinden, ince ruhlu oluşundan ve evrenin onlar için acımasız ve kötü oluşundan kaynaklanmaktadır. Bu ilkesiz yırtıcılarla aynı gemide olmaları, balonlarla dikenlerin, yumurtalarla taşların aynı sahnede dans etmeleri varoluşsal bunalımın oluşlarında gizlendiğini gösterir. Lanetlenmiş konuşmacılardan bir diğeri İngred Jonker'dir. Afrika Edebiyatının Sylvia'sı olarak kayda geçer. Varlığını ayaklarında çoğaltan bir şairdir İngred Jonker. Diğer lanetliler gibi özensiz kadınlar kulübünün bir üyesidir. Kendiliğin olmayan türküsünü mırıldanarak, çocuksu bir özgürlük içinde kendinden geçişlerin şiirini yazar. "Tek başına dua edemez ki bir el"(Jonker, 2017, s. 100). ifadesi bir bilinç kırılmasına işaret eder. Şair de bilir ki dua elle değil kalple yapılır. El sadece bir semboldür. Fakat el dokunma duyusunu en çok kullanan organdır. Evren sonsuz katı elleri ve parmaklarıyla "ben"e dokunur. Bunu hisseden "ben" evrene dokunmak ister ancak dokunamaz. Dokunsa dahi benin iki eli, evrenin sonsuz elleriyle baş edemez. Bu durumda "ben" çaresizliği hücrelerine taşır. Bu soğuk gerçekliğin ta kendisidir. Sembolü eksik bırakarak farkındalığını günceller şair. "Ben" in soğuk yüzüyle yüzleşmek zorundadır. "Onlardan Yanayım" şiiri: "Onlardan yanayım/cinselliği sömürenlerden/içip sarhoş olanlardan yanayım/karşıyım dipsiz kuyusuna beynin/karşıyım yaşamın bir zamanlar anlamlı/adil ve dürüst olduğu yanılması/(...)/duyguların çavlanları boyunca/elektrik akımlarıyla sarsılmış/kurumlarda katılaşılanlardan yanayım/(...)/katillerden yanayım/çünkü her ölüm yeniden onaylar/yaşam yalanını/Hem, lütfen unutun/adaleti, mevcut değil/unutun kardeşliği, hilekârlıktır/unutun aşkı, yoktur insafı"(Jonker, 2017, s. 89-90). dizeleri, Yeryüzü Ayetleri'nin Afrika'ya yansması gibidir. Bu ayetler çeşitli şairlerle yedi kıtayı dolaşır durur. Bu ifadeler: dünyaya karşı, dünyaya rağmen bir varoluşun ağırlığını taşıyan Gizdökücü şiirin omuzlarıdır. İngred Jonker ancak otuz iki yıl dayanabilmiştir. Hayatları birer intihar seremonisi olan şairler, "ben" in altında ezilen şairler, hayatı ret edebilen şairler, yaşamayı bildiği kadar ölmeyi de bilen şairler, siyah kelebekler... Sylvia Palth bu bağlamda "biz" ile "ben" in hatta "ben" ile "ben" in uyumsuzluğundan en fazla rahatsız olan şairlerden biridir diyebiliriz. Belirgin bir aidiyet sorunu yaşayan, kendini bu dünyaya ait hissetmeyen hatta ruhunu bedenine ait hissetmeyen, ontolojik bunalımı iliklerine kadar hisseden, intiharı bir sanat eserine dönüştüren ve Olympos'un

tanrılarına başkaldıran dişi Atlas'lardan biridir. Ölüm kaderken onu bir seçime dönüştüren – irade demek istemiyorum- yaratıcılıktır. Taklidi imkânsız bir yaratıcılık olarak eylemini sonlandırır. Dağ kadar somut, güneşin doğuşu kadar kesin ”*Günbatımlarının mezaliminden canım öyle yandı ki*”(Plath, 2017, s. 21), şiir kadar biçimli, ocak gazı kadar zehirli, bede/n/l/i kadar ağır bir yaratıcılık. İntihar! “Ben”in nihai evrimi. Onun intiharı en bariz itirafıdır. Savaşın son kurşunu, barışın ilk güvercinidir. “*Benden başka hiç kimse/Yürümez beline kadar bu ıslaklığı*”(Plath, 2017, s. 52). ifadesi, tutkulu bir varoluşun ifadesidir. Onun varoluşu cılız bir varoluş değil tutkulu ve güçlü bir varoluştur. Bu tutku bütün şiirlerine yansır ve tutkuyu yitirdiği noktada en büyük tutkusuyla yüzleşir. “Karaağaç” şiirinde: “*Dibi bilirim, diyor. En büyük kökümden bilirim onu:/Seni korkutur./Ben korkmam oradan: ben oraya gittim*” (Plath, 2017, s.2 1). diyerek, varoluş manifestosunu ortaya koyar. Onun damarlarında da Ferruhzad’ın damarlarındaki ateş devinmektedir: “*Köklerime dek bir meşale gibi yalımlar içindeyim/Bir avuç tel gibi yanar, dinelir kızıl liflerim*”(Plath, 2017, s. 21). Şiirin devamında: “*Böylesi şiddetli bir rüzgâr/Dayanamaz kayıtsızlığa: Haykırmalıyım.*”(Plath, 2017, s. 21). diyerek, varlığını tehdit eden, varoluşu bir kaba çeviren iletkenliğine sığınmaktadır diyebiliriz. Ancak dünya Plath’ın sandığı kadar iletken değildir. Kendi iletkenliğine karşın, dünyanın yalıtkanlığı onu tanrısal bir yalnızlığa evriltip sinirsayrılığını azdırarak intiharını kaçınılmaz kılacaktır. “*Bir gölgedir aşk/Nasıl da yalan söyler ağlarsın ardından,/Dinle: bu onun toynakları: alıp başını gitti, at gibi*”(Plath, 2017, s. 21). dizeleriyle: “*Ve hiç kimse bilmiyordu/Yüreklerden kaçan o hüznü güvercinin/Adının inanç olduğunu*”(Ferruhzad, 2017, s. 49). dizeleri arasındaki şaşırtıcı benzerlik hayatları ve ölümleri arasında da mevcuttur. Yeryüzü Ayetleri anlaşılan Plath’a da inmiştir. Gerçi Ferruhzad hayatını bir trafik kazasında hayatını yitirmiştir. Kasti değildir cinayeti ama yine de cinayettir. Karşıdan gelen araba öğrenci arabasıymış, ona çarpmamak için kırmış direksiyonu, bu insanlara çarpmamak için kendini kırmak gibidir. Bu bağlamda ölümünün bilinç içermesinden dolayı aralarında bağ kurulabilir. Plath, “Münih Mankenleri” şiirinde: “*Kan seli aşk selidir,/Mutlak adak./Bu, benden başka put yok demek*”(Plath, 2017, s. 77). dizeleriyle “ben”in tapıcılığını, “ben”in dinselliğini “ben”in bensevici(narsist) bencilliğini(egoizm), içselin içselliğinin mutlaklığını tesciller. Bir insanın kendisi için, kendini kurban etmekten başka yapacağı bir şeyi kalmaması ne demektir? Hayatında

belki de hiçbir şey bu kadar kesin ve mutlak olmamıştır. “*Kalın kafalı Almanlar dipsiz gurur içinde pinekler/Ve siyah telefonlar ahizeler üstünde/Parıldar/ parıldar ve hazmederler/Sedasızlığı. Karın sedası yoktur*”(Plath, 2017, s. 21). dizeleriyle: “*bir masa ve etrafı nasıl, belki bir gün/bütün kadınların bekleyişten yapıldığını/(...)/belki bir gün*”(Serin, 2017, s. 43). dizeleri, aynı sedasızlığın iki versiyonu iki tanrıçanın tek ayeti gibidir diyebiliriz. Lanetlenmiş konuşmacı olarak nitelenebilecek bir diğer şair Nilgün Marmara’nın: “*Gölgelerin yitmesi,/varlıkların çizgilerinin belirginleşmesi, artan seslerin/vurgun etkisi/(...)Ey tiksiniç Aydınlık! Kusuluyor senin için, bil!*”(Marmara, 2017, s. 13). dizeleriyle: “*Daha çok şey bilmeye muktedir değilim*”(Plath, 2017, s. 22). dizesi, bilmenin ve bilgeliğin tiksindiren aydınlığına, kederine ve yalnızlığına çarpıcı bir vurgu niteliğindedir. Belki de bilgeliğin lanetidir bu varlıkların kaderini kesiştiren. Bu konuşmacıları lanetleyen şey kullandıkları kelimelerin esenliksizliğidir. Ancak, öğrenecekleri ve kimseyle paylaşmayacakları bir şey kalmıştır! Bir fırtına bir kayadan bir toz bile koparamaz belki ancak, bir orkideyi - hayalet değilse - kökünden koparabilir. Bu fark, Gizdökücüleri diğerlerinden ayıran ince bir çizgidir. İntihar; belki de hayaletlerin bedenleri taşıyacak gücü artık bulamayışlarından. “*Bana Doğru Gelen Kim’ ya da Şimdiki Zamanda Bir Mobil, Birinci Tekil Şahıs*” şiirinde “*Bir iskeletler zinciri tutuyor beni havada/(...)/Ben kusursuz bir portre olmayı yeğlerdim, oysa.*”(Marmara, 2017, s. 53). ifadesi, insan doğasından nefretini betimler. Çünkü ölümden başka kusursuz bir portre, bir ölünün yüzünden başka kusursuz bir portre yoktur. Hiçbir sanatçı daha iyisini çizemez. Marmara’nın Plath’dan etkilendiğini söylemek hatadır. Çünkü intiharın taklidi olmaz, iman gibi. Ki, Marmara’da bunu ispat etmektedir: “*Bu tuhaf bir atılımla size ulaşan betik, dingin/bir gün batımı kızılığında ve insansız bir yerde/okunmalıdır. Elinize geçtiğinde bu ortamın koşulları/bütünleşmemişse beklenmeli; betik, geçen anlar süresince/ ve dilenen alanın yaratımı sürecinde farklanmayacak,/hep aynı kalacaktır. Kuşku duyulmasın hiç!*”(Marmara, 2017, s. 15). ifadeleri, mekânsal palimpseste ve yaşanmışlığa vurgu yapar. İki intiharın palimpsest olmasıyla ilgili, iki hayatın palimpsest olması söz konusudur. Çünkü hiç kimse bir diğerinin acılarını taklit edemez. Çünkü acı bireyseldir. Herkes kendisi kadar hisseder. Dönüşümlü kullanılan bir hayat ya da hayatın dönüşümlü kullandığı bir ruhu, sırasıyla kazıdığı bedenler diyebiliriz belki. Bu bağlamda ruhu parşömen, bedeni de yazı olarak okuyabiliriz. Bir ruha yazılmış

bedenler: Furuğ Ferruhzad - Anne Sexton - İngred Jonker - Sylvia Plath - Nilgün Marmara- Kamala Das - Aslı Serin... Gittikçe ustalaşan bir ruh bu, bedeni kazımakta. Kendini silmeyi bilen-öğrenen bir beden bu. Aşırı duyumsanmış bir hayatın, duyumsanana göre belki de geç kalmış bir eylemi. Eylemden soyutlayan bir eylem. Kendiliğin bu derece farkında bir insanın; kendisi dışında tutunacağı, kendisi dışında anlamlandıracağı, kendisi dışında kendisini konumlandıracağı bir yer kalmamışsa, olduğu yerin de bir anlamı kalmamış demektir. İnsanın bedeni kendisi için bir yerdir. Mekânsızlaşma düşüncesi: yeri gelmemiş bir sözün ağızdan çıkıp gürültüde yitmesindenense, içsel devinime terk edilmesi erdeminin bir tezahürüdür. Ya da dilde karşılığı olmayan bir duygunun dile sığmaması, kendine sığmaması herhangi bir belirtkeden ve göstergedan mahrum oluşunun rahatsızlığıyla ilgilidir. Bu “ben”in poetikasını da açıklar. Bu bağlamda son sözü Aslı Serin söyler: “*bu benim.zip*”. Bu bağlamda intihar evrene karşı nefis-i müdafaadır.

My Story adlı eserinin önsözünde Kamala Das yazma amacını: kendimi her şeyden boşaltmak sırdan ve vicdandan temizlemek gibi deşarj ve iletkenlik bağlamında kurguladığını belirtir. Fakat iktidar buna alışkın değildir. Ailesi ve çevresi tarafından pek hoş karşılanmamıştır. Şairin kadını tasviri oldukça gerçekçidir: “*Kadın/ mutluluk ve yalanla dolu/bir erkeğin altında*”(Jahan, 2015, s.2 9). diyerek Hindistan feminist hareketinin öncülerinden biri olmuştur. Bu ifade İrigaray’ın felsefi temelini oluşturur. Kadın psikolojisi ve cinselliğini tabular yokmuş gibi samimi bir şekilde işlemiş ve 1984 yılında Nobel Ödülüne layık görülmüştür. Cinsel deneyimlerini, evliliğini, ailesi ve çevresiyle ilişkilerini sansüre başvurmadan kağıda dökmüş, insanın evrenle temasını “ben”in şahsında sade, temiz ve gerçekçi bir üslupla dile getirmiştir. Kamala Das, içten dışa doğru bir perspektifi benimser. Kaçış olmadan kişiliğin ifadesini benimser. Bu türe gizdökücü denmesinin sebebi: bu şairlerin değindiği ve içselleştirdiği şeylere çoğu insanın dokunmaya cesaret edememesidir. Das’ın şiirleri ilk yayınlandığında Hindistan’da şok etkisi yaratmış ve ciddi tepkilere yol açmıştır. The Looking Glass(Ayna) adlı şiirinde: “*Bir erkeğin seni sevmesi kolay/ Sadece isteklerin konusunda dürüst ol/Kadın/ Önce aynada onunla çıplak dur/Böylece kimin daha güçlü olduğunu gör*”(Das, 1967, s. 25). ifadesinde kadına kendine güvenmesini öğütleyerek, toplumsal cinsiyet rollerini ve limitler içindeki kadının sıkışmışlığını sınırbozumla aşmaya çalışır. Çünkü kadın özerk bir kendilik değil, im üzerinden kurgulanmış soyut bir varlık olarak

tanımlanmış ve cinsiyetçi bir kast olgusu yaratılmıştır. Bu bağlamda gizdökümcü şairlik aforizmasının sınırbozuculuğa çullanması etiğin gerçeklikle çelişkisinden doğar. Göstergenin kendisi dışında bir şeyi gösteriyor oluşu, aslında hiçbir şeyin kendini göstermiyor oluşu demektir ki bu durum kendiliği dokunulmaz kılmakta ve sanki aynada yansıyan ışığı duvarda yakalamaya benzemektedir. Bu yanlış yönlendirmeye kadın, hâlihazırda varolan kavramsal çukura diri diri gömülmektedir. Bu durum doğal olarak, doğal olmayı üretir. Dil; im ile imlenen arasına mesafe koyar. Bu dilin doğasıdır. Bu doğal mesafe farkındalık ile giderilebilir. Fakat farkındalığın ortadan kalkması (gaflet) durumunda imlenen yok olup im hâkim olacaktır. Nihayetinde İrigaray'ın dediği gibi kadın, kavram dışında bir temsil mercii olmayan bir cinsiyettir. İşaret levhaları, işaret levhasından başka bir yere götürmeyecektir. İm ile imlenen arasındaki mesafe büyüdükçe, imgeler üzerinden kurgulanan etik ile imlenenin kendisi olan gerçeklik arasındaki farkta büyümektedir. Öyle ki im imleneni yok ederek kendi başına bir gerçeklik olarak algılanmaktadır. Bu durumda “ben” kavramı imlediği şeyin imleyeni olarak insanda farkındalık oluşturma yetisine sahiptir. Ben dediğimiz şey bir bütünü imler. Örneğin camda bir gölge görürsek bu gölge bir bedeni imler. Ya da bir insanın sadece parmaklarını görebildiğimiz bir perspektifte onun parmaktan ibaret olmadığını biliriz. O parmak bedeninin geri kalanını imler. Bu durumda varlığın kendisi de im olabilir. Yani ben sözcüğü kavram olarak benim varlığımı imlerken, benim varlığım da doğal olarak ebeveynlerimi ve benim dışındaki varlıkları imler. Kartezyen öznenin temelinde mekanik olan ve mekanik olmayan ayrımı yatmaktadır. “Cogito ergo sum” önermesi de bu ayrımın en çarpıcı ifadesidir. Çünkü Descartes düşünmenin mekanik olmadığını, özgürlük olduğunu varsaymıştır. Zira mekanik olan özgür değildir. “Düşünüyorum o halde varım diyerek” özneyi kendince sağlama almıştır. Yani düşünmeyi özgürlüğün imi saymıştır. Oysa düşünen Descartes'in bedeni değildir. Descartes'in ayağı-burnu-saçı-göbeği düşünmüyordur. O halde Descartes'in bu bahsettiğim uzuvları yoktur. Düşünen Descartes'in beynidir ancak bunu sağlayan da Descartes değildir. O halde Descartes de yoktur. Üstelik Descartes'in beyni üzerinde bir etkisi de yoktur. Beyin kendi varoluşu bağlamında işleyişini bireye mal ederek ve çoğu birey bunu fark etmeden sürdürmektedir. O halde beyin bir program olarak şartlanmış ve kendi içinde kararlar alan mekanik bir örüntüdür. İkinci sorun düşünen bir varlık olarak insanın özne, geri kalanların – Tanrı dâhil – nesne olarak nitelendirilmesidir.

Özne bilen demektir. Oysa düşüncenin temeli bilgisizliktir. Üçüncü sorun insanın bilinçli, insan dışındaki varlıkların bilinçsiz olduğu görüşüdür. Bu çıkarım yine mekanikten kaynaklanmaktadır. Bir tohumun ağaca, bir tırtılın kelebeğe kodlandığını düşünüp; bir insanın sanata, diğerinin cinayete kodlandığını düşünmemek en hafif tabirle ikiyüzlülüktür. Oysa her varlığın eylemi kendi doğasının bir dayatmasıdır. Bu tespit üzerinde tartışılmayacak kadar açıktır. Bilinç farkındalığı gerektirir ki çoğu insan için bu farkındalıktan söz edilemez. İnsanın kendisine dahi nüfuzu neredeyse yokken, kendisi kadar bile nüfuzu olmadığı diğer varlıklar için dıştan bir gözlemlerle onların bilinçsiz olduğunu söylemesi müneccimlikten ileri gitmez. Yani rasyonel değildir. Bütün bu tespitlerden sonra im gelenekselleşmiş kanaatlerin meydana getirdiği söylemin ürünüdür. Yani iktidardır, etikdir. İmin bir iktidar ve etik değere tekabül edişi, imin gerçeği ifade etmede kullanılmasının sakıncasını ve zorluğunu artırır. Bu zorluğun bastırılması başka bir şartlanma doğurur ki bu da sınırbozumdur. İktidarın özneyi yok ettiği görüşü bu bağlamda bir saptırmadır. Çünkü özne zaten yoktur. İktidarı, olmayan bir şeyin katili olarak göstermek ve insanları da özne sıfatıyla maktul olarak nitelemek bilinçli veya bilinçsiz iktidarın iktidarını onaylamak demektir. Başta insanın yarattığı im sonradan imin yarattığı insana dönüşmüştür. İmin yarattığı insan, imden ime devinerek imden ibaret bir dünya tasavvuru yaratmış ve aslında nesneyi yok etmiştir. Şeyin kendisinden ime kaçış, imin bilgi olmadığı gerçeğini unutarak ya da yadsıyarak yapay bir bilgi ağı oluşturup, nesneden kopuşu kesinleştirmektedir. İşte bu düzeni açıklar. Düzen dediğimiz şey budur. Bu durumu iliklerine kadar benimsemiş kişi de “düzen insanı”dır. Nesnenin yokluğu şeylerin dışında bir bilinç, şeylerin dışında bir akıl, şeylerin dışında bir gerçeklik, şeylerin dışında bir ruh ve şeylerin dışında bir Tanrı ihtiyacı yaratmış, şeylerin sıfat ve işlevlerini şeylerin hakikati olarak dayatmış ve şeyleri kendisi olarak idrak etme imkânını elimizden almıştır. İm ile imlenen arasındaki fark iki ayrı olgu olarak vurgulanması gerekirken, imlenen ime mahkûm olmuş ve perspektif sabitlenmiştir. Bu nokta da bene vurgu perspektifi çoğaltırken ben kavramını çoğulcullaştırmak(kolektif)tadır. Gizdökücülüğün otobiyografik yöntemi benin çoğulculuğunu nesneyi yadsımadan somutlaştırarak kendisine ya da kendisini diğerlerine dâhil eden bir üst söylemdir. “Hiçbir varlık saf kendilikten oluşmaz” bu nedenle hiçbir kendilik sadece kendiliğe ait değildir. Her kendilik, belli belirsiz bir örüntü içinde devinen varlığın, duyumsayış şiddetinin derecesiyle şekil alır. Ya da aldığı

şekil kadar duyumsar diyebiliriz. Bu durum varlığın doğasını, doğanın varlığına indirger ki Gizdökücülerin de yaptığı budur. Bu farkındalığın şiire yansması olarak şiir: idealize etme, ahkâm kesme, belagat yapma, yüce sözler fısıldama yeri değil, bir savaş meydanında kendi kılıcıyla yüzleşme yeridir. Ben kavramı belirtilen dinamikler ışığında şiirin reçetesidir. Ben bana açılan sonsuz kapıların olduğu bir koridor gibidir. Biz kelimesi doğası itibariyle çoğulculuk gibi görünse de tekilciliği imler. Biz bir odaysa ben bir dünyadır. Biz demek dilin-düzenin tuzağına düşmektir. Biz demek seni içine sindirememektir. Biz demek beni seni yontarak nesneyi tahakküm altına almak demektir. Biz demek farklılığı reddetmektir. Neitzche'nin "sürü" dediği işte bu bizdir. Bu bağlamda "biz": insanların üretildiği bir fabrikadır. Biz olmanın şartı ben olmamaktır. Bu dinamikler ışığında ben olmak direnişin ilk cephesidir.

İKİNCİ BÖLÜM

GİZDÖKÜCÜLÜKTE KADIN VE GÖRSEL

2.1 Cinsiyetin Ve Cinselliğin Eleştirisi:

“Sizin dostlarınıza verdiğinizi ben ancak düşmanlarıma veririm”(Nietzsche, 2015, s. 81). ifadesi Nietzsche'nin kadının eşitlik mücadelesi sonucunda gelinen noktayı kadının kendi eliyle yarattığı put önünde diz çöküşünü tasvir eder. “Ruhsallıkta öznenin kendini erkek ya da dişi olarak konumlandırabileceği hiçbir şey yoktur”(Lacan, 2013, s. 2016). ifadesi cinsiyetin fiziksel bir belirlenim olduğu ve metafiziğin töz algısını tersyüz ederek, tinselliği fiziki dinamiklerin belirlediği savını desteklemektedir. Foucault; cinselliği iktidarın bir uzantısı olarak görür ve hegomonik yasaklardan kurtulmuş bir cinsellik önererek yasakların üreticiliğine vurgu yapar. Ona göre iktidar temsil ettiği özneyi kendisi üretir. Judith Butler: *“Toplumsal cinsiyet işaretinden önce bedenlerin imlenebilir bir varoluşları olduğu söylenemez; dolayısıyla şöyle bir soru doğar: Beden ne ölçüde toplumsal cinsiyetin işaretleri içinde ve üzerinden varlık bulur?”*(Butler, 2014, s. 54-55). ifadesinde imin; sorun çözmekten çok sorun çıkaran yapısına vurgu yapar. İm mi töz üzerinde belirleyici olmuştur yoksa töz mü imi belirlemiştir. Töz ile im arasındaki her türlü çeşitlenimsel (varyatif)ilişki, iktidarı günümüze taşıyan olgular bütünü temsil etmektedir. Belki de yapılması gereken bu ilişkiyi bütünüyle ortadan kaldırmak ve gözleyenin deneye etkisini irdelemektir. Her gözlenenin bir gözleyeni olduğundan hareketle bilginin perspektifle ne derece ilişkili olduğu ve ne kadar kırılğan olduğunu da vurgulamak gerekir.

İrigaray'a göre: *“Kadınlar bir olmayan cinsiyettir. Erilleşmenin(maşistliğin) içine işlediği sözcükmerkezci(fallogosantrik)bir dilde kadınlar temsil edilemez olanı teşkil eder. Bir başka deyişle kadınlar, düşünülemeyen cinsiyeti, dilsel bir olmayışı ve matlığı temsil eder. Tekanlamlı imleme dayanan bir dilde dişi cinsiyet kısıtlanamaz ve belirlenemez olandır. Bu anlamda kadınlar “bir” olmayan, çoklu cinsiyettir.”*(Butler, 2014, s. 54-55). İrigaraya göre dişi, kavram olarak bir “boş imleyen”dir. İrigaray'a göre; “dişi” eril imleme ekonomisinin bir söylemi olduğundan, bir olmayan öznedir. Bu söylem ne kadar çeşitlilik gösterse de aynı sözcükmerkezci dilin farklı kipleri olmaktan kurtulamaz. İrigaray'a göre “dişi” söylem, aynı sözcükmerkezci düzenin inşası olduğu

için söylem geçersizdir. İmin eril iktidar tarafından inşa edildiği varsayımından hareketle dişi öznenin yokluğu kaçınılmazdır. Ancak burada yapılması gereken başka bir tespit daha vardır. O da: tözün imlemden dişil-eril farketmeksizin her halükarda farklı oluşudur. Gramer hegemonyası her ne kadar maşist de olsa, tözün gramerle ifade edilmesinin imkânsızlığı bağlamında dil, sözcükmerzli olmasa dahi söylem geçersizdir. Söylemin geçersizliği söylem üzerinden gerçekleştiği için söylemdeki kusur zihin üzerinden giderilmediği müddetçe - ki bu ne kadar mümkündür - postyapısalcılık her halükarda kendini her söylemde yeniden ispatlayacaktır.

İrigaray söylemin sahihliğini dişi cinsiyet üzerinden bertaraf eder. Dişi ne öteki ne de eksiktir. Bu kategoriler yalnızca Sartrecı özne için geçerli ve sözcükmerkezli şemaya içkindir. Dişinin aşkınsallığı onun keşfedil/e/memiş olmasıyla ilintilidir. İragaray'ın özne yanılmasına düşmemiş oluşu sorunsala daha radikal yaklaşmasını sağlamış; Descartes, Husserl, Sartre gibi Kartezyen felsefenin tuzağına düşmesinin önüne geçmiştir diyebiliriz. İrigaray'a göre kadın; öteki kılığına bürünmüş eril cinsiyettir. Toplumsal cinsiyet içinde kadın sözcükmerkezci söylemle yok edilmiş, yerine erilin ikame ettiği; erilin diliyle konuşan, erilin zihniyle düşünen, dişinin bedenine sahip "öteki kendi" inşa edilmiştir. Yani sözcükmerkezci söylem içinde kadın; erkeğin "öteki kendi"sidir. Judit Butler: "*Ne var ki bu görüşlerin her birinin merkezinde, cinsiyetin hegomonik dil içinde bir töz gibi, yani metafizik anlamda kendiyile özdeş bir varlık gibi görüldüğü fikri yer alır.*"(Butler, 2014, s. 68). diyerek cinsiyetin töz olarak algılanışını toplumsal cinsiyeti önkabule dayanan edimsel(performatif) söylemin bir oyunu olarak değerlendirir. Yine de Irigaray'ın yaptığı tespit, cinsiyeti bir töz olarak değil de tam tersine dilin dayatması olarak değerlendirdiğini gösterir. Bu bağlamda dilden bağımsız bir cinsiyetin olmadığı daha doğrusu cinsiyetin dil üzerinden belirlendiği varsayımı kuvvetlenmektedir.

Monique Wittig ise Irigaray'ın söylemini tersine çevirerek cinsin tekilliğinden bahseder. Ona göre cins tekildir ve dişidir. Erkek ise bir cins değil genel olanı ifade eder. Dişil olan dışında herhangi bir toplumsal cinsiyetten söz edilemez. Cinsiyetin heteroseksüel ikilik düzleminde konumlandırılması üreme odaklıdır. Wittig heteroseküel hegemonyanın cinsiyet kategorisini belirlediğini ve bu hegemonyanın yıkılmasıyla cinsiyet kategorisininin yok olacağı görüşüyle Foucault'yu destekler. Wittig'in bu

bağlamda önerisi lezbiyen kavramıdır. Eril kişi yerine lezbiyen özneyi konumlandırmayı teklif eder. Wittig'in bahsettiği, normatif hümanizm modelini olumlayan töz metafiziğidir. Sözçükmerkezli olmayan bir erotik ekonominin, toplumsal cinsiyet algısını bertaraf edeceğinden neredeyse emindir. Ancak bu söylemle cinsiyet kategorisinin çıkış noktası olan töz metafiziğini benimser. Dilden önce var olan bir "bilişsel özne" anlayışı dili bir araç olarak idrak etmesine sebep olmuştur. "Wittig cinsiyetin imhasını savunur, böylelikle kadınlar evrensel özne statüsünü üstlenebileceklerdir."(Butler, 2014, s.70). Wittig maddecilik ve özcülük arasında bir bağ kurarak cinsel farklılığın biyolojik temelli olduğu varsayımından hareketle dili lehine çevirebileceğini düşünmüştür. Oysa cinsiyeti sorunsallaştırmadan kabul etmek, cinsiyeti tözel addeden tinciliğin belirtisidir. .

Töz-nitelik tabanlı dilbilimsel biçimlendirmelerin ontolojik bir gerçekliğe dayandığı düşüncesinden hareket eden felsefi kanallar, tinsel kişinin tözel bir şey olduğu yanılışına düşmüşlerdir. Bu yanılışama Neitzche'ye, Saussure'e Straus'a kadar felsefeyi yönlendirmiş ve hatta bütün felsefeyi dil üzerinden biçimlendirmiştir. Bu konuda Butler, Michel Haar'ın ifadesini gündeme taşır: "Tüm psikolojik kategoriler (ben, birey, kişi) tözel kimlik denilen yanılışamadan ibarettir. Fakat bu yanılışamanın kökünde de, yalnızca sağduyu değil, felsefecileri de aldatan bir batıl inanç yatar – dile, daha doğrusu gramer kategorilerinin hakikatine olan inanç. "Düşünmenin" öznesinin "ben" olduğuna Descartes'i kesin olarak inandıran gramerdir..."(Aktaran Butler, 2014, s. 72). diyerek töz metafiziğinin radikal eleştirisini sunmaktadır. Ancak burada dikkat edilmesi gereken husus: eleştirinin sadece gramer üzerinden yapılmış olmasıdır. Oysa Descartes'teki yanılışama sadece dilbilimsel değil varlıkbilimseldir. Hatta gramerdeki yanılışamamın kökeni yine varlıkbilimsel safdillikten kaynaklanmaktadır diyebiliriz.

Foucault verili bir cinsellik düzeninden söz eder. Zıtcinsel (heteroseksüel) özendirmeye dayanan; cinsiyet-toplumsal cinsiyet-arzu tertibinde birbirini üreten izlemsel(stratejik) cinsellik kipine atıfta bulunur. Kadın-erkek denkleminde sıkışmış bir cinselliği Herculin'de; çiftcinsiyetli(intersexüel) kişilik üzerinden - onun bir kimlik değil de, kimliğin cinsel imkânsızlığı olduğunu savlar – dumura uğratar. Foucault Herculin'i kalıcı tözleri olmayan nitelik olarak resmederken töz mefhumunu kurgulanmış tutarlılıklar olarak kavrar. Bu bağlamda toplumsal cinsiyet, performatif yapma edimidir

ve edimden önce var olduğu söylenemez. Bu durum Neitzcheci felsefede “eylemin yalnızlığı”na denk düşer. Suçun varlığı karşısında suçlunun üretilmesi belleğin bir sebebi-sonucudur. Bu uğursuz filozofların eseri olan: “kendiliğindenliğin icadı”dır. (Neitzche, 2004, s. 64). Öyle anlaşılıyor ki dille problemi olmayan her anlayış problemlidir.

Sözün değeri eyleme dönüşme potansiyeliyle ilgilidir. Simone de Beauvvoir’ın “kişi kadın doğmaz, kadın olur” savı, zıtcinsel olmayan cinsellik düşünüldüğünde bir anlam kazanır. Fakat kadıncıl(feminist) felsefe kadın nedir? sorusunu nedense es geçmiştir. Kadın kavramı; kadıncılık dâhil bütün felsefi tartışmalarda, tarihsel süreç içinde sadeleştirilmiş bir bedeni imler. Kadın, hâlihazırdaki bir iktidar teriminden yola çıkarak tartışılmıştır. Kadın hakları, toplumsal cinsiyet içindeki yeri, cinselliği, iktidar ilişkileri içindeki konumu, kadının tarihselliği hep kadın kavramı üzerinden işlenmiş ve doğal olarak imin tarihsel baskısından sıyrılamamıştır. “Kadın” dediğimizde zaten terim üzerinden bir töz mevcuttur ve bu mevcudiyet kabul edilmiştir. İmden yola çıkan sözün sahilliği ve iddianın mantıksal zemini zaten kendi içinde dumura uğramıştır. Cinsiyet kavramını kullandığınızda karşınıza tarihsel bir şablon çıkar. Her kavramın bir belleği vardır. Belki de tam tersini söylemeliyiz: her belleğin bir kavramı vardır. İçinden geçtiği çağların, arbedelerin izlerini taşıyan kavramlar. Tarihin sıfır noktasında töz olarak bir cinsiyet var mıdır? Varsa günümüze kadar bu töze ne eklenmiş ne çıkarılmıştır? Bugün bu soruya verilecek cevabın bir anlamı yoktur. Tarihin sıfır noktasında bir töz mevcut değilse bile bugün mevcuttur. Bu töz en azından tarihsel bellektir. Kavramlara, kültürlere, ideolojilere ve algılara işlenmiştir. Bir töz yoksa eğer cinsiyet ilk olarak nerede ve nasıl biçimlenmiş ve kesin bir biçimde ne amaçla içselleştirilmiştir? Ya da cinsel kimliğe bilinçli bir müdahale var mıdır? Bu soruya verilecek cevabın da bugün hiçbir değeri yoktur. Cinsiyeti yapısökümüne uğratmak felsefe açısından anlamlı görülebilir ancak mevcut duruma bir etkisi olmayacaktır. Kavram belirli bir anlama tekabül ettiği, belli bir belleği temsil ettiği için kavramın yeniden inşası mümkün değildir. Bu yüzden yeni bir “kadın yaratmak” edimden yoksun spekülâtif bir söylemdir. Kaldı ki yaratılan yine kadındır. Ne kadar kadın yaratılırsa yaratılsın yeni-eski hep kadın kalacak ve Kartezyen düalizmin bir kutbu olarak zıtlardan birini temsil edecektir. Yeni bir kadın yaratma teşebbüsleri varolanı bir takım nüanslarla güncelleme dışına çıkamamıştır. Çünkü ya bellek aracılığıyla kavramlar üretilmiş veya kavramlar

aracılığıyla bellek diri tutulmuştur. Eğer üreten bellekse bu belleğin bütün temsil organlarını yok etmek belleği çaresiz bırakacağından direncini yitirecek yok olacaktır. Eğer üreten kavramsa kavramı yok etmek sorunu çözecektir eğer bir sorunsal ise.

Görünge (perspektifin) gözbağcılığından boyut ve algı denkleminde hareket ilkesine göre felsefe üretmenin sakıncası zıtlıktır. Halbuki zıt çelişik ve karşıtı açılar. Siyahın beyaza çelişik ya da karşıt olduğuna dair herhangi bir rasyonel argüman yoktur. Bu algı; sadece benzer ve benzer olmayan bağlamında kurgulanmış inisiyatifleri içerir. Mantıksal hiçbir tutarlılığa dayandırılmaz. Eksi-artı, sıcak-soğuk, iyi-kötü, aydınlık-karanlık... herhangi bir karşıtlık içermez. Bu kurgunun temeli görme tabanlıdır. Kendini öteki üzerinden var etme-kurgulama çabasının bir sonucudur. Ötekinin varlığı üzerinden kendi varlığını anlamlandırma mantıksızlığının mantığa bürünme biçimidir. “Hep olmak hiç olmaktır” ifadesinin verdiği rahatsızlığın giderilme çabasıdır. Tarihsel süreç içinde sayısız yanlışlıklar olmuş olabilir bu doğaldır. Ancak doğal olmayan şudur ki bu yanlışlıklar dil üzerinden kemikleşmiş, kronikleşmiş, ölümsüzleşmiştir. Kültür herhangi bir mantık veya eleştiri süzgecinden geçmeden dil aracılığıyla günümüzü şekillendirmiştir. Kültürün şekillendirdiği dil ile yapılan felsefe ne kadar mantık içerebilir? Kültürün biçimlendirdiği dil ile yapılan felsefenin çoğunluğu duygusallığın ussallaştırılmasına(rasyonalize) dayanır. Bu yüzden ussallık dahi görece kazanmış görüngeneye dâhil olmuştur. İşte düşüncenin çıkmazı bu görüngedir. İşte tam olarak bu sebeple “görünge bilgi değil olgudur”. Öyle ki her bireyin bilinç atmosferini oluşturan yine bu görüngedir. Kendilik dediğimiz şey görüngenin kendisidir. Bütün bu devimler ve çıkarımlar ışığında insanın yalnızca özlü bir algoritma olduğunu ve bütün davranışların altında bu algoritmanın var olduğunu söyleyebiliriz.

2.2 Şiirin Tanrıçaları:

Kamala Das cinsellik konusunda My Story adlı eserinde: “*Ben asla bir nefomanyak olmadım. Seks beni fazla ilgilendirmedi. O kocamı mutlu etmek için vereceğim bir hediye*”(Das, 1976, s. 202). diyerek cinselliğe bakışını ortaya koyduktan sonra, kadına biçilen role atıfta bulunarak: “*Ben poz vermeliyim/Ben numara yapmalıyım/Ben rolünü oynamalıyım/Mutlu kadının/Ve mutlu eşin*”(Das, 1967, s. 2). mısralarını kaleme almıştır. Geleneksel kadın motifini ve erkeğin kadına bakış açısını değerlendiren şair, kadın varoluşunun ağırlığını: “*Ben başka ne istediğimi bilmeden aşkı istedim/Çünkü o çekti on*

altı yaşında bir genci içine/Yatak odası ve kapalı kapı/O beni dövmedi fakat benim kadın bedenim dövülmüş hissetti/Göğüslerimin ve rahmimin ağırlığı ezdi beni.”(Das, 1973, s. 27). dizeleriyle derinden hissettiğini belirtmiş ve bunu çarpıcı bir şekilde dile getirmiştir. Kamala Das, cinsiyetin, cinsellikten çok sosyo-kültürel devimlerine ve sözcükmerkezli düzlemine eğilen bir şiir anlayışıyla sanatını icra etmektedir. Gizdökücülerin, cinselliğe genel yaklaşımını yansıtan bu anlayış Sexton’da da görülmektedir: *“Bir kadın olmaktan bıktım/bıktım kaşıklardan ve postadan/bıktım ağzımdan ve göğüslerimden/bıktım kozmetiklerden ve ipeklerden/(...)/ama cinsiyetle ilgili şeylerden bıktım”*(Sexton, 2007, s. 24). Kadın varoluşunun perdahlı yüzeyinden sıyrılıp varlıkbilimsel derinliğine uzanan, gösterişli süslerinden bunalıp ezici ağırlığıyla yüzleşen şair, vasatın vasatlığını idrak ederek içerler, öyle ki şiirlerindeki kasvet okuyucuya sirayet eder. Sexton’un şiirlerine ve Gizdökücü şiire hayranlığın altında yatan olgu, bu sirayet ediş ve hissin hissedende çakılıp kalmaması, okuyucu tarafından paylaşılmasıdır diyebiliriz. “Büyü” şiirinde bu hissediş: *“Bir şair özellikle bir casustur/Sevgili aşk, ben o kızım”*(Sexton, 2007, s. 23). dizeleriyle bir kez daha teyit edilir. Şairin en büyük casusluğu, kendinden haber vermesi, itiraf etmesidir. Erkek egemen dünyanın yazgısına, kaba ve acı doğasına: *“Çok fazla bilir yazan bir adam,/Büyüleri ve fetişleri!/Erekesiyonlar ve kongreler ve üretimler/Yeterli olmadılar sanki: makineler ve kalyonlar/ve savaşlar hiçbir zaman yeterli olmadılar sanki/Kullanılmış mobilyadan ağaç yapar./Bir yazar özellikle bir düzenbazdır/Sevgili aşk, sen o adamsın.”*(Sexton, 2007, s. 23). dizeleriyle ayna tutar şair. Sexton’un üslubundaki rahatlık, ruhundaki bezginliğin bir dışavurumudur diyebiliriz. Şiir, Sexton için: ölene dek çiğnediği zehirli bir sakız gibidir ve Sexton, o sakızı okuyucuya da çiğnetir.

Sexton, özyaşamöyküsünde, girişi sonuca, sonucu girişe, girişi gelişmesine karışmış bir yaşamın dramatik figürü olmakla beraber, çıldırmanın eşiğinde bir ruh halinin çaresizliğini bütün benliğinde hissetmiş, bütün varlığıyla terennüm etmiş ve buna daha fazla dayanamamıştır. Deliliğin dünyevileştiği şu şiir onun özlü bir yaşamöyküsü niteliğindedir: *“İstemeyen bir çocuk vardı./Üç modern yöntemle alındı/o rahme sıkı sıkıya sarıldı,/bana düşküdü/evini onun içinde yaptı/ve rahim yararsızdı./Doğumunda/ağlamadı,/kıçına şaplak vuruldu gerçekten,/ama bağırmadı avaz avaz-/onun yerine kar döküldü ağzından./Büyüdükçe yıldan yıla,/Saçı vazodaki*

güle dönüştü/ve yüzüne kan oturdu./Kayalar O'nun gözlerine yerleştiler/korumak için büyüyen sessizliği/ve ezdikleri halde/öldürmediler,/öldürme O'nun başlangıcına karıştığı halde.(implicate order)/Bir ayaktopunun içine kilitlediler onu/Ama O yalnızca ayaklarını toplayıp durdu/ve ona bir oyuncak bebeğin sıcak eviymiş süsü verdi./Böcekleri itip içeri soktular O'nu ısırmaları için/ve gözlerinin içinde emeklemelerine izin verdi/onların bir kukla gösterisi olduğunu uydurarak./Sonra, sonra,/onların dediği gibi, tamamen büyüyünce,/O'na bir yüzük verdiler/ve bir kök gibi onu taktı/ve kendi kendine söyledi,/'sevilmemek insanlık durumudur'/ve bir kişilik gibi yatağına uzandı/Sonra bir kez,/kötü şansla,/aşk O'nu büyük kayığına aldı/ve okyanusu kürekle attı/yakıcı bir neşeyle./Sonra,/yavaşça,/aşk öteye sızdı,/kayık dönüştü kağıda/ve anladı kaderini/sonunda./Dön nereye aitsen oraya,/bir sağır dilsiz/o metal eve/onun sende delik açmasına izin ver hiç kimseye doğru.”(Sexton, 2007, s. 74-75). Şiirden anlaşılacağı üzere şairin intiharı, çoktan yaşamın ritminden kopmuş, daha doğrusu bu ritme hiçbir zaman sahip olmamış, varoluşu itibariyle tanrının yapmış olduğu bir hatayı telafi çabasıdır. Şair, hiçbir zaman kendini bu dünyaya ait hissetmemiş ve dünya da ona hiçbir zaman bunu hissettirmemiştir. Bu, gizdökücünün trajik öyküsüdür.

İngred Jonker, Hamile Kadın şiirinde: *“ah, yaşlı baykuş, şafağın engin baykuşu,/çıkılmış döl yatağımdan ne ki kirlenmiş/gözyaşlarımla kirlenmiş,/bulanmış acıya/Lağım çukuru, ah lağım çukuru.”*(Jonker, 2017, s. 62). dizleriyle varoluşun yıkıcı dinamiklerine dokunur. Oluşun bozuluşa tekabülîyeti, tekrar tekrar sarsar gizdökücüleri, tekrar tekrar hırpalar ve tekrar tekrar devinir sahibini yok edene kadar kendi içinde. Bu hissediş, bu duyarlılık gizdökücülere her şeyi gören her şeyi duyan her türlü acıya sirayet eden fakat hiçbir şeye gücü yetmeyen bir tanrı görüntüsü verir. Ve tanrının intiharı tanrıçanın sanatına dönüştürülür. Bu noktada hiçliğin tanecikleridir gizdökücüler. Ne kulaklıkla ne mesafeyle ne de başka herhangi bir şekilde bastırılamayacak bu çılgın gizdökücüleri tüketir. Yaratımın bir tür acımasızlık olduğunu düşünen şair, yaratımın merkezi olan rahme, birçok şiirinde olumsuz olarak vurgu yapar. Varoluşun daha fazla acıya sebep olduğunu, çünkü: *“Çünkü biçimlenmiş, yapılmış ya da doğmuş her şey/-döl yatağında yaratılan hayat gibi-/hiçbir işe yaramaz/ölümünden başka”*(Jonker, 2017, s. 94). Şair, intihar ederek kendi kehanetini gerçekleştirir. Şairin intiharı, yaşamı ve varoluşu tartışmaya açar. Kadın varoluşunun bedensel yönüne dikkat çeken şair: *“Kucağım ikiz doğurdu bana/sesleniyor birbirine göğüslerim/kafa kafaya vermiş iki*

arkadaş,/kapatıyorum ellerimle sırlarını.”(Jonker, 2017, s. 106). diyerek, kadının yalnızlığına, yalınlığına vurgu yapar. “Bir Bakirenin Ölümü Üzerine” adlı şiirinde: “*Senin ölmediğini söylemeliyim ona/Bir savaş alanına benzeyen bedeniyle anlayacak bunu/dokunacak böylece elleri hep tan yerinin elmalarına/(...)/Bereketli bir üzüm salkımına dönüşecek kahkahaları/asma yaprakları altındaki mor serinlikte asılan/uzak yollara, beyaz duvarlara benziyor kahkahaları onun/savaş gemileri girmemiş bir limana, uçuştan yoksun gökyüzüne/Öğrenecek ölmediğini/bir çocuğun gündüz oyunuydu ölümün senin/cesedin sıradan bir sözcüğe sesli bir harfti.*”(Jonker, 2017, s. 73). diyerek teciz-tecavüz edilen, aşağılanan, şiddete maruz kalan ve öldürülen kadınlara yeni bir doğuş, yeni bir varoluş ve yeni bir cephe sunar. Kadın kimliğini ve kadın bedenini, destansı bir üslupla yeniden biçimlendirir.

Plath’ın kendine bakışı olumsuz bir nazarın izlerini taşır. Kendine karşı acımasız, aşağılayıcı, karamsar ve düşmanca bir tavır takınır. Ölümle yaşam arasındaki boşluğu Layd Lazarus’la doldurur. Plath’ın ölüyle ve ölümle kurduğu sıradışı temas ölüseviciliği(nekrofil) hatırlatır. Yer üstünde aradığını bulamamanın ve belki yeryüzüne küsmenin sonucunda yeraltına inen – sapık demek istemiyorum - kırgın bir ruhun ya da dirimin döngüsünde yer bulamayan bir varlığın, ölümün gölgesine sığınması ve ölümü normalleştirmenin ötesinde, yaşamı anormalleştiren bir bakış açısıyla varoluşu sorunsallaştıran bir felsefenin ürünüdür Plath’ın şiirleri. “*Mezar inimin yediği etim/Gene üstümde olacak eve gittiğimde./Bir kadın olacağım yine, yüzümde gülümseme./Otuzumdayım daha./Kedi gibi dokuz canım var hem de./Bununla üç etti./Ne pis iş bu/Silip, yok etmek her on yılı böyle*”(Plath, 2017, s. 12-13). dizeleri, yaşamdan nefret eden bir kadının ölü ya da ölüm seviciliğine örnek olarak gösterilebilir. Ayrıca kadın rolünün Kamala Dasvari bir terennümü şiire yansır. Şiirde şair, intihar evrelerinden ve ölüme duyduğu neredeyse cinsel arzudan söz eder. Sert cinsel imgeler bu bağlamda okunabilir. “*Milyonlarca lif milyonlarca./Ağızlarında fındık fıstık çatur çatur, itişip/Kakışıyor kalabalık, görmek için ellerimin, ayaklarımın/Açığa çıkarılışını./Baylar, bayanlar!/Böyle striptiz görmediniz.*”(Plath, 2017, s. 13). ifadeleri kemiklere dayanan bıçağın eti sıyrışını, yahut çürüyen bedende etin kemikten ayrılışını cinsel bir gösteri kıvamında tasvir eder. “*Ya işte böyle Herr Doktor./İşte böyle Herr Düşman./Beni siz yarattınız./Ben sizin kıymetli eşyanız./Eriyip bir çığlığa dönüşen/Som altından bebeğiniz.*”(Plath, 2017, s. 14-15). dizeleri, eril tutumun(ekonomi) kadına

dayattığı kimliğe isyan niteliğinde okunabilir. Eril tutumun, Tanrının, babanın ve diğer olumsuzların Naziyle özdeşleştirilmesi ve Plath'ın kendini Yahudiyle aynileştirmesi, şiirlerinde sıkça rastlanan bir kurgudur. “Ölüm A.Ş.” adlı şiirinde Plath: “*Kırmızı etim ben. Gagası/Yandan yandan şaklıyor. Daha onun olmadım.*”(Plath, 2017, s. 35). dizelerinde sözcükmerkezci düzlemde erkek-akbaba-ölüm üçgeninde bir özdeşleşme kurgular ve ölümler üzerinden kendi bakış açısını yansıtan bir tasvire girişir: “*(...)/ölüm giysilerinin/Yivli süsleri/Sonra da iki minik ayak/Ne gülümser, ne de sigara içer./Öteki yapar bunu./Saçları uzun ve makuldür./Alçak/Bir ışıltıya otuz bir çeker./Sevilmek ister./Ben tahrik etmem.*”(Plath, 2017, s. 35). Plath, sevilmek isteyen kadının erkeğe karşı cinsel tahrike başvurmasına kızgındır. O ait olmak ve güvenmek ister. Kocasının onu başka bir kadınla aldatmış olmasına başka bir kadın olarak tahammül edemez. Belki de bundan dolayı kendisini eksik hisseder. Kendini küçümsemesi ve kendine acıyışının altında, kadınlık konusunda diğer kadınlarla rekabet edememesi ve diğer kadınların kendini daha rahat pazarlaması söz konusu olabilir. “Lesbos” adlı şiirinde bunu açıkça dile getirir: “*İtin teki itten beter kocamı kestirdi gözüne: O da meyletti/Suskunum şimdi, nefrete/Batmışım boğazıma dek./Ahmaklaştım, ahmak.*”(Plath, 2017, s. 125). Yaşadığı sarsıntıyı(travma) ve krizi iki çocuğuyla beraber gömüldüğü yalnızlığa, çaresizliğe, kıskançlığa ve tinsel zayıflığa bağlayabiliriz. Şiirin devamında, ciddi bir kızgınlığın ve rahatsızlığın verdiği bir duyguyla şu dizeleri terennüm eder: “*Her kadın bir fahişedir./İletişim kuramıyorum.*”(Plath, 2017, s. 125). Plath, binlerce nedenden ve olgudan ötürü, kadının; vakarını, asaletini, aklını ve büyüsunü bozar. Kadının dünyeviliğini ve yüzeyselliğini izhar eder kendi derinliğine rağmen. Aslında, Plath'ın yaşadığı olaylar karşısında bu denli zayıf ve güçsüz hissetmesinin nedeni fazla yüzeyle tutunmasından kaynaklanmıştır diyebiliriz. Tıpkı, kökleri derine inmeyen ağaçların, daha zayıf rüzgarlarla devrilmesi gibi. Ya da çok fazla meyve veren incecik bir dalın meyveleri taşıyamayıp kırılması gibi. Plath'ın, şiirlerinde terennüm ettiği, çürümüş bir topluluk(dünya) içinde - ki bunu fazlasıyla hissetmiştir Plath - kadının da çürümüşlüğüdür. Plath'ın kadına bakış açısı, hem kendi şahsında hem de diğerleri açısından türünü aşağılayıcı niteliktedir. Plath, özellikle bu yönüyle diğer gizdökücülerden ayrılır.

Aslı Serin'in kadın algısı daha biçimli ve daha oturmuştur. Feministtir diyemeyiz belki ancak feminist etki sıkça görülür. Şiirlerinde iki tür kadın vardır. Birincisi, yozlaşmış ve

eril zihniyet etrafında devinen, Plath'ın aşağıladığı kadın. İkincisi, kadın kimliğini bir özgürlük söylemine dönüştüren, Kamala Das'ın vurguladığı kadın. “Temyizlenen Peçete” adlı şiirinde: *“tenimde hepinizin parmak izi kazımam/boşluğu vuruyor kadınlığımın/kaydını tutuyorum faillerin usanmadan/ve bağışlamıyorum annemi düşündükçe/düşündükçe can çekişiyor çocukluğum eteğinde.”*(Serin, 2007, s. 64). dizeleri, Plath'ın *“beni siz yarattınız”* cümlesini akla getirir. Şair bu dizelerle, kadın kimliğine dağıtılan ve dayatılan rollerin, kadın tarafından sorgulanması sonucu ortaya çıkan olgunun verdiği rahatsızlıkla ilgili psikolojik durumunu ve toplumsal konumunu analiz eder. Kadınların maruz kaldıkları (taciz-tecavüz-ensest-şiddet-aşağılanma...) problemlere odaklanan “gayret kuşağı” şiirini Birhan Keskin’le birlikte kaleme almıştır. Şiirde: *“kızlar kirlenmişse babaevlerinde/kadındır artık başka evlere sonra hemen anne/kadındır çocuktan ve kocadan yapılmış/kadındır işte olmasa da olur varsa da hep altta/kalmaktan ve kakılmaktan yorulmuş”*(Serin, 2017, s. 61). dizeleri, Das'ın terennüm ettiği şiiri hatırlatır. Kadın konusunda toplumdaki çarpıklığa vurgu yapan şair, kadının aile ve sosyal yaşamda geri planda bırakılmasını eleştirir. Erkin yetkesini(otorite): *“Erkek ve kadın, iki farklı hayvan/Ve kuraldır öldürür hayvanlar âleminde güçlü olan”*(Serin, 2017, s. 63). dizeleriyle vurgular. Sonrasında yozlaşmış kadın figürüne atıfta bulunarak: *“Kadınların kaburgadan yapıldığına/kadınları bile inandıran neydi Birhan?”*(Serin, 2017, s.65). kadının, erkeğin öteki kendisi olduğu düşüncesini destekler. Yozlaşmış kadın figürü: *“Neden genel evler var neden hep bir kadın otobanda/Ütü reklamlarında bir kadın çıplak/Otomobil fuarında bir kadın öyle arabalar üstünde, neden”*(Serin, 2017, s. 65). dizeleriyle çarpıcı bir şekilde eleştirilir. Kadının pazarlama sektöründeki rolünü çift taraflı olarak eleştiren şair, kadının bu rolü üstlenmesine de isyan eder. Gizdökücüler tarafından en çok eleştirilen husus, kadın kimliğinin nerdeyse saf cinsellik üzerinden inşa edilmiş olmasıdır. Ancak bu kimliğin inşasında, kadının ve belki gizdökücülerin de katkısı yadsınamayacak bir olgu olarak not edilmelidir. Bu başlık altında, Aslı Serin'in, birbiriyle organik bağı olduğunu düşündüğüm iki şiirini de incelemeyi gerekli görüyorum. Serin'in “Az” ve “Hotel Yaman” şiirlerinde vurguladığı “Zeynep” figürünü lezbiyen eğilim bağlamında okumak mümkün ve hatta yerinde görünüyor. Serin'in, kendisi de bir şair olan Zeynep Arkan'a ithaf ettiği şiirde: *“Burgaz'da/tesettürlü ve çok şaraplı duvarlar arasında/senle ben bir odada”*(Serin, 2014, s. 15). dizeleriyle keskin ve romantik bir atmosferde iki kadının

bir kadını çarpıcı bir şekilde tasvir ettiği ve bölümleri alfabenin harfleriyle ayrılan “Berdücesi” şiirine atıfta bulunur. Şiir “a”, “b”, “c” de biter. Şaire göre şiir, Z’ye kadar devam edecek olsa, A’dan Z’ye, belki Aslı’yla Zeynep arasındaki boşluğu dolduracaktır. Şiirin sonunda: “*çok âşıkken de şiir yazılmıyor*”(Serin, 2014, s. 17). diyerek, yazdığı şiirin zayıflığını aşıklığına verip, aşkı da şiirle perçinlemektedir diyebiliriz. Hotel Yaman’da şair: “*23:18/bu şiir sana al bir otel odasından/beni bul ayıkla ayart/postmodern aşklardan postcihazlarından/etimin tarihi yok ve bu odanın*”(Serin, 2014, s. 25). diyerek, Zeynep’e göndermede bulunur. Şair: “*20:42/boşandım şair falan oldum bu akşam/no body loves me it’s true falan*”(Serin, 2014, s. 26). diyerek, Plath’inkine benzer bir psikoloji içinde kendi varoluşunu yadırgayan bir söylem takınır. Şairin kendisini ters köşe yapan insanlar, Zeynep’in şahsında şairin kafasını karıştırmakla birlikte şairin alaycılığını ve utangaçlığını perçinler. Oteldeki kaçamağı hafızasında diri tutan şaire kıyasla Zeynep, bunu unutmaktan yanadır. Şair, Sappho’nun uğradığı ihanete uğramış gibidir. Şiirin devamında: “*çocuk doğurdum çok çabuk doğruldum/öfkemi ve çenemi sevdim en çok memelerimi/ne yalan söyleyeyim üstümde düşledim gövdeni/ne yalan söyleyeyim lay lay lay/ve ay/ben ne yazdım!/vb. şeyleri/geceydi*”(Serin, 2014, s. 26). ifadeleriyle ağzından kaçırmış süsü vererek itirafını güçlendirir. Fakat Zeynep farklı bir arayış içindedir tıpkı şairin boşandığı eşi gibi: “*taşadamları taşkadınları inleyen böbrek taşlarımı/AH../ZEYNEP PRENSİNİ ARIYOR/(...)/(bu otel odası nasıl bir çelişki*”(Serin, 2014, s. 27). Şair, otel odasına atıfta bulunarak Zeynep’in arayışına içerler ve bir çelişki olarak telakki eder. Ustaca, paralel olarak kurgulanmış bu iki şiir birbirini tamamlayan itiraflar dizisi kıvamında bir işleyiş arz eder. Şairin ne tamamen itiraf edip ne de tamamen reddettiği, fakat şairin bilinçli olarak bıraktığı ipuçlarıyla tespit edilebilecek lezbiyen eğilim, meylettği şairin kadın olmasından mı yoksa kadının varoluşunun şiirselliğinden midir yoksa ikisi birbirine mi karışmıştır?

Kaydedilen gizdökümcü şairlerin cinsiyet ve cinsellik özelinde ortaya koydukları sorunlar: kadının otoritedeki yersizliği, söz sahibi olamayışı, fiziksel zayıflığın psikolojik ve statü zayıflığına evrilmesi, tabulaşmış kadın profilinin eril ekonomi ve yozlaşmış kadın kimliği tarafından sürekli teyit edilmesi, kadın kimliğinin oluşmasında erkeğin konumu ve rolünün olumsuz etkisi, kadınların erkek egemen anlayıştan yana tavır takınması, kadının cinselliği kendine referans olarak göstermesi ve bu suretle

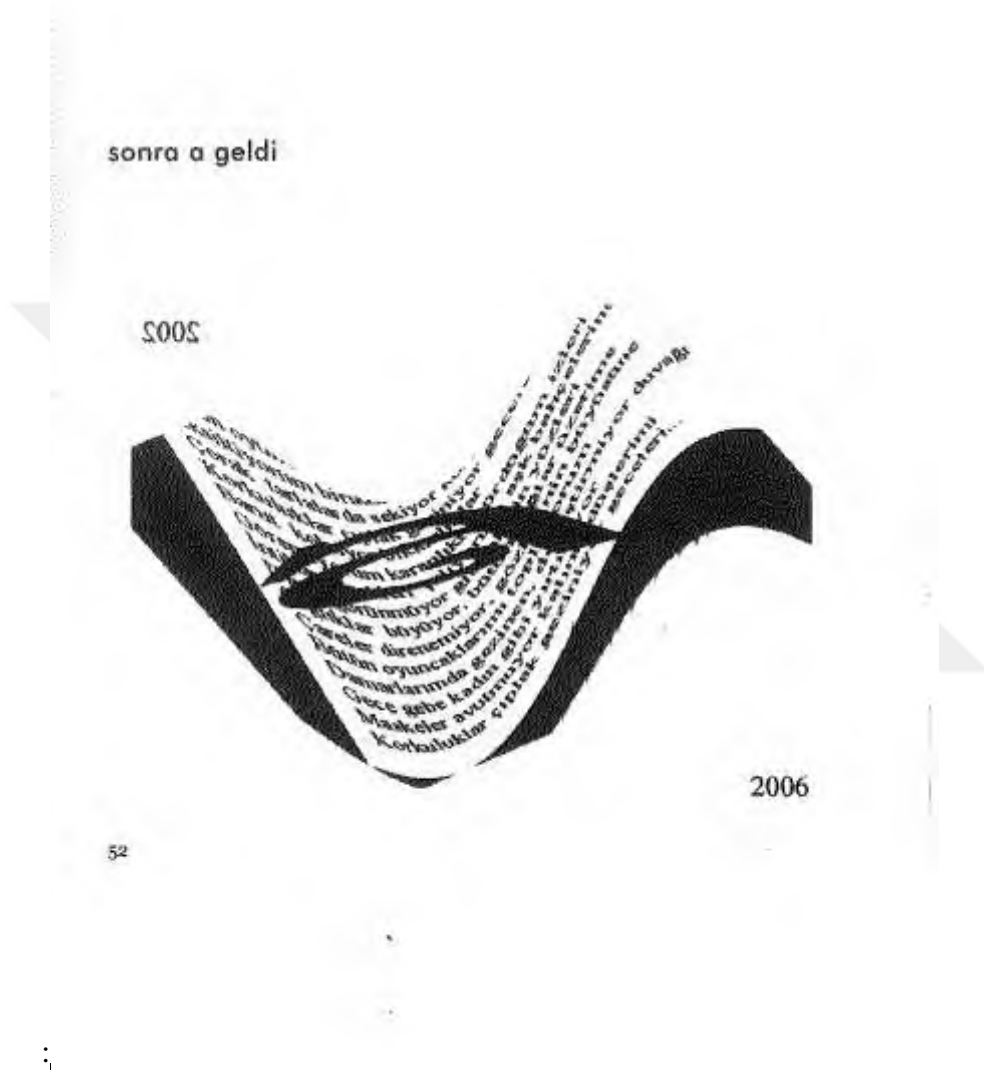
toplumda yer edinmeye çabalamasıdır. Bu sorunların bazılarını gizdökücüler de aşamamıştır maalesef. Fakat bu çalışma göstermektedir ki, varlıkbilim kökenli töz algısı en kadıncıl(feminist) yazarlar tarafından bile kabul edilmiş ve kadın varoluşunu iktidarla bütünleştirmiştir.

2.3. Gör/e/sel Şiir:

Görsel nesne odaklıdır. Modernizm nesneyi eksen alan, nesneye dokunma ve irdeleme odaklı bir sistematiktir. Ancak modernizmin handikapı, nesneyi işlevi üzerinden değerlendirmesidir. Modernizm nesnenin ne olduğuyla değil ne işe yaradığıyla ilgilenir. O halde modernizmin yücelttiği nesnenin kendi değeri değil nesneye yüklediği değerdir. Modernizm nesneyi fetişleştirirken, postmodernizm onu aşkınsallaştırır. Modernizmin nesne tutkusu ve onu irdelemesi kavramsal ve işlevsel boyutlar arası bir sorgulamadır. Modernizm nesneyi imgeleştirir. Ve Baudrillard'ın değindiği gibi imgeleri imgeler aracılığıyla dönüştürür. Ve gerçeklik kitle üretimin yığınları altında kalarak imgelerin hâkim olduğu bir dünya ortaya çıkar ve imgeler imgeleri üretir. Nesne bağlamından koparak insani bir yabancılaşma ortaya çıkar. Modernizm nesneyi anlamlandırarak bu anlamı dayatır. Oysa nesne duyularımızla algılamamıza rağmen mutlak bir bilinmezlik yani “pandoranın kutusu” dur. Nesnenin neliği, kendiliğinde bir sırdır. Nesne kendinde içkindir. Bize yansıyan sadece perspektiftir. Görünge(perspektif) ise bilgidен ziyade olguya denk düşer. Bu bağlamda görselin göreselliği de anlam kazanır. İmgenin imgeyi üretmesi bir tezada yol açar ki o tezat şudur: şaşırtıcı olanın sıradanlaşması, sıradanın şaşırtıcı olması. Bu doğallığın ve nesnenin gücüdür. Bu gizdökücülüğün enerjisidir. Lyotard, “Bugünün sanatı anlatılması, görülmesi mümkün olmayan şeyleri dile getirmek ve göstermek çabasından başka bir şey değildir”. (Kahraman, 2005, s. 25). derken simülasyonun boyutunu ortaya koyar. Bu zorlama, olanakları tükenmiş bir çaresizliğin yüceltilmesidir. Neo avangard ve postmodern, bu yüceltmenin geldiği noktadır. İşte gizdökücülüğün püf noktası bu yüceltme amacını teryüz etmesidir. Çünkü hiçbir şey kendisinden yüce değildir. Kendilik imgeyle özdeşleşemez. Kendilik ancak kendilikle özdeşleşebilir. Felsefenin sanatı yanılttığı nokta burasıdır ya da sanatın felsefeyi. İktidar, felsefe ve türevleri, bireye kendisi dışında savaşacak bir şey bırakmamıştır. Daha da radikalleştirirsek ortada ne bir savaş ne bir başkaldırı ne bir suçlu ne bir suç ne de bir kendilik vardır. Sadece Don Kişot'lar ve Sancho Panza'lar

vardır. Çünkü gerçekte bilgi yoktur bu yüzden özne imkânsızdır, özgürlük yoktur çünkü kendiliği aşmak imkânsızdır, adalet yoktur çünkü tarafsızlık imkânsızdır, sevgi yoktur çünkü egoyu aşmak imkânsızdır, gerçeklik yoktur çünkü imi delmek imkânsızdır, ben yoktur çünkü ben olmak imkânsızdır. Elbette bu imkânsızlık çok nadiren de olsa esnetilebilir bir imkânsızlıktır. Diderot bu çöküşü felsefenin, Nietzsche tarihin, Walter Benjamin sanayi toplumlarını ilerlemesine bağlarken, Lyotard deneyselliğe, Hegel gerçekliğini yitirmesine, Baudrillard tükenmişliğe ve tarihin durmuşluğuna - post-history - bağlar. Bu bağlamların sebebi bunun yeni bir şey olduğu yanılsamasıdır. Hâlbuki çöküş insanlığın yükselişiyle beraberdir. Varoluşundan beri insanın bir parçasıdır. Çöküşün son birkaç yüz yılda çok derinden hissedilmesi sanki çöküşün modernizmle başladığı izlenimini vermektedir. Bu derinden hissedişin en bariz sebebi küreselleşmedir. Küreselleşme mekanik ilişkileri ve iletişimi hızlandırırken insani duyarlılığı yavaşlatmıştır. Sorun, insanın dünyevileşmesi değildir. İnsan zaten dünyevidir. Sorun maddecilik değildir. İnsan zaten maddedir. Sorun: maddeye, maddenin kendinde olmayan bir felsefenin giydirilmesidir. Sorun maddenin ne olduğudur. Maddeye, maddenin taşımadığı bir anlamın yüklenmesi ve insanların bunu içselleştirmesidir. Sorun, geçici pragmatizm ve işlevselciliktir. Sorun çalışmak ile uyumak arasında ki insanın bunları düşünecek fırsatının olmayışındır. Sorun, aslında üç beş kişi dışında kimsenin bunlarla bir sorununun olmamasıdır. Genelleyecek olursak aslında hiç bir sorun yoktur. İktidarın töz mü olduğu, yoksa tarihsel süreç içinde mi meydana geldiği tartışması töz lehine ağırlık kazanmaktadır. Şiirin görselliğe yaslanması felsefenin yeniden gözden geçirilmesi ve bu farkındalığın güncellenmesi anlamına gelir. Belki bir tür nesneye dönüş çabası olarak algılamak ve irdelemek yerinde olacaktır. Belki ilkel bir dokunuş ve doğadan özür dileme olarak da okuyabiliriz. Görseli resim sanatının alanından alıp, edebiyatın - özelde şiirin - alanına sokmak bir sınır ihlali olduğundan başlı başına sınırbozucu(transgresif) bir eylemdir.

Bu başlık altında Serin'in görsel içerikli şiirleri birbiri ardına incelenerek gizdökücü ve "ben" odaklı irdelemeler yapılacaktır.



(Serin, 2014, s. 52)

a'nın kurguya dâhil edilmesi ötekinin kendi, kendinin öteki olma denkleminde bir anlam kazanır. Bu anlam Lacan'ın dürtü kuramında açığa çıkar. Dürtünün sürekli ve aritmik itkisi karşısında nesne object petit a'dır. a ötekinin özneye kesişme alanıdır. a nesneyi, benzeri ve alter egoyu tanımlar. Büyük A ise imleyen dizgesinin yani söylemin

alanıdır. Freud'un: "yitirdiğim ve yasını tuttuğum nesne nedir?" sorusuna Lacan'ın verdiği cevap: "öteki"dir. a önce ötekiyi sonra öteki üzerinden özneyi tanımlar. Büyük A ise imin hareket alanıdır. Resimde geçen "2002" rakamı ayna metaforunu devreye sokar. Rakam ancak ayna tutulduğunda okunabilmektedir. Ayna kavramı psikanalizde özdeşleşme kavramına denk gelir. Özdeşleşme öznedeki bir hayali benimsediği zaman ortaya çıkan değişikliktir. Bedenin sınırları arzusunun sınırlarına göre dardır. Büyük A: bir kutbu, iki birleşim noktası ve iki paralel çizgisi bulunan bir semboldür. Kutbun iki paralel çizgiden kopmuş olması anlamlıdır. Ve paraleller arasındaki dalgalanmanın çizgilerle hiç temas etmemiş olmaması da çok önemlidir. Görsel bütünlük içinde ilişkiliymiş gibi görünse de dikkatle incelendiğinde bariz bir yabancılaşma ve ilişik olmama durumu göze çarpmaktadır. Bu durumsa benin trajedisidir. Benin trajedisi: benin, bedensel sınır içerisinde devinir olmasıdır. Ben: bedensel birleşmenin sembolikliğine vurgu yapmakla birlikte, ruhsal ya da zihinsel bir birleşmenin mümkün olmadığını ispatlar. Bu benin en büyük trajedisidir. Dürtüsel doyumsuzluğun çekirdek itkisi; benin, ne ben nede öteki tarafından kavranamazlığında her defasında yeniden kendini göstermesiyle oluşan kırgınlığın, her defasında büyüyerek ilanihaye beni yutmasında gizlidir. Object petit a beni yutan boğazın adıdır.

Lacan "Dürtünün Sökülmesi" başlıklı konuşmasında dürtü unsurlarının - itki, kaynak, nesne, hedef – yapısökümünü yapar. İtkiden başlayarak itkinin dürtü olmadığına, itkinin süreli dürtünün süresiz olduğuna vurgu yapar. Freud, yüceltmeyi dürtünün doyumunu olarak görmüş ancak hedefi olmadığını belirtmiştir. Lacan burada dürtünün doyumsuzluğunu kavrar. Nesnesini bulan dürtü onunla doyum sağlayamayacağını anlar. Oral dürtünün nesnesi doyum sağlayan süt değil doyumsuz olan memedir. İşte insanlar arasında iletkenliği sağlayan bu doyumsuzluktur. İnsanları birbirine kenetleyen şey bilgi değil, tam tersine bilgisizliktir. İnsanların, ortak noktada buluştukları şey; varlık değil, hiçliktir. Bu kez kaynağı inceleyen Lacan dürtünün kaynağının erojen bölgeler olduğunu anımsar. Erojen bölge bir noktayı çeperiyle birlikte tanımlar. Bu durum oral anal fark etmeksizin geçerlidir. Lacan'a göre dürtü kurgudur. Bu kurgu gerçeküstücü ressamın kolajları gibidir. Başı sonu belirsiz her unsuru ayrılıklar taşıyan bir kurgu. Lacan bir zevk ekonomisinden bahsederek "gerçek benlik"e vurgu yapar. Gerçek benlik sinir sistemi gibidir ancak ilişkileri düzenleyen bir sistemden çok iç gerilimler arasında homeostatik(dengeyi sağlayan) bir sistemdir. Bu yüzden cinsellik ancak kısmi dürtülerle

harekete geçer. Dürtü bir gidiş-dönüş arasında yapılır. Bu durum ötekini özne olarak ortaya çıkarır. Dürtü kendini öteki üzerinden gerçekleştirir. İtki, kaynağı gösterirken, erojen bölgelerin çeperi yüzeyi oluşturur. Böylece dürtü boyut kazanır. Gerginliğin çizdiği çember erojen bölgelerde devinir. Dürtü hedefe ulaşmadan doyum sağlayabilir. Hedef döngüyü tamamlayıp geri dönmektir. Object petit a ulaşılmaz arzu nesnedir. Ona ulaşmak için onu öldürmek gerekir. Bu bağlamda önemli kavramlardan biri jouissance'dır. Bu kavram Lacan'ın hazza getirdiği tatmin edilemeyen dürtüyü ve arzuya yönelik edimin döngüsünü açıklayan bir kavram. Jouissance: petit a'nın ortaya çıkardığı doyumsuzluğa ve dürtünün devamlılık ilkesine paralel hareket eden tutkusal bir devinimin adıdır.

Lacan'a göre aynadaki benliğin tarifi, aynada görülen bedensel bir bütünlük, tamlık yanılısaması yaratan öteki, ben'in temelidir. Bu ilk, "öteki", lacan'a göre "küçük" öteki'dir ve küçük "a" ile autre olarak yazılmaktadır. Zamanla çocuk başka küçük öteki'ler de algıladığında; bu algılar bedensel tamlık yanılısamasını bozar, parçalanmaya, eksik'e saldırganlık(agresyon) tepkisiyle karşılık verir. Ancak tüm bu öteki'ler imgesel düzeyde var olurlar. Büyük "A" ile yazılan öteki, simgesel düzendir. Subje küçük öteki ile imgesel düzende karşılaşır bir ben inşa etmeye başladıktan sonra, kelimenin psişik ve gramatik anlamında bir "özne" olabilmesi için, simgesel düzende de büyük öteki ile karşılaşmak zorundadır. Büyük öteki, oradan, dışarıdan bir yerden kendimize bakarak, kendimizi olmak istediğimiz gibi gördüğümüz konumdur. Lacan dürtü nesnelere meme ve kaka dışında iki nesne daha ekler: ses ve bakış. Object petit a bir tamamlanmamış olma halidir. Dürtünün kısmiliği, ıskalama ve tamamlanamama öznenin temel bedensel parçalanmasının kaynağıdır. Object petit a ötekini tanımlamaktan doğmuştur. Nassio, nesne küçük a'yı tüm psikolojik algoritmaların ürünü olarak görür: "Nesne küçük a yalnızca bir harftir. Çözumsuz bir sorunun adıdır. Nesne küçük a psikanalitik bir hile olarak olanaksızlığı aşmamızı sağlar"(Parman, 2002, s. 51). Sevilen kişi bendir benin imgesidir(imgesel), sevilen kişi bedenimizi devam ettiren bir başka bedendir(düşlemsel), sevilen kişi kişiliğin çevredeki yansımalarıdır. Özün suretlere yansısıyla oluşan iz kişinin kendisidir. Kişinin bütün sevdikleri aynı izi taşır. Öznenin yoğunlaştığı bir iz(simgesel). Lacan'ın "biricik iz" dediği budur.

Object petit a bilinçdışının varoluşunda, imi çeken ve düzenleyen vakumsal bir deliktir. Bu delik evrensel ilk kozadır. Kadın ontolojik açıdan ilk yuvadır. Rahim bir ön dünyadır ve doğum içle dış arasında ani bir kopuştur. Marleau Pouny'nin: "Beden uzamda yer almaz, onda oturur".(Parman, 2002, s. 54). sözü bedeni varlığın bir evi olarak algılamamıza olanak verir. Object petit a bedenden bedene delikler açan düşlemsel bir hayaleti, tanımamıza olanak verir. Delik, yalnızca; kenarı, sınırları ve çeperiyle betimlenebilir. Object petit a bu çeperlerde dolaşan düşlem, imge ve sembollerle kuşatılmış zevktir. Özne gelişimi sırasında bir takım nesnelere önce tüketir sonra ondan ayrılır. Bunlar: meme, dışkı, ses ve bakıştır. Bu kavramların object petit a'ya dahil olabilme koşullarından biri isteğin karşılıklıdır. Çocuğun emme arzusu, annenin emzirme arzusuyla birleşmelidir. Meme çocuk ilişkisinde ilk evre "ben memeyim". Çocuk bir asalak gibi memeden emer. İkinci evre: "memeyi yitiriyorum". Object petit a'yı yaratan memeyi yitirme korkusudur. Üçüncü evre: "ben yitirdiğim memeyim". Özdeşim kurma bu evrede ortaya çıkar. Dördüncü evre: "ben memeye sahibim" yani ben meme değilim, özerkleşme durumudur. Gereksinim, istek ve arzu kombininde object petit a oluşur. Meme annenin bir bölümüdür. Anneye sahip olmak yerine memeye sahip olma yanılması arzusunun kısmi nesnesini oluşturur. Yanılısma nesnesi ne anneye ne çocuğa aittir. Object petit a ötekinin öznedeki kesişmesidir. Benin doğuşu ayna metaforunda ortaya çıkar Freud'ün narsistik özdeşim tasarımı: "Ben kendini arzu edilen ve kaybedilmiş bir nesnenin imgesiyle özdeşleştirir. Melankolide nesne yatırımı ben üzerine geri döner, nesnenin gölgesi ben üzerine düşer."(Nassio, 2006, s. 83). diyerek ben'e akın eden libidal enerjiye vurgu yapar. Libido bedenden doğan ve nesnelere yatırım yapan cinsel enerjidir. Freud'e göre narsistik nesne seçimi bir benzerin vasıtasıyla kendi kendini sevmektir. Eşcinsellik bu bağlamda ortaya çıkar. Ben dediğimiz nesne seçimlerinin tarihidir.

Freud hastanın hastalık seçimini: kişi neden paranoyak değil de histerik olur sorusu üzerinden sorgular. Böylece sinirsayrılığın(nevrozlunun) düşlemler aracılığıyla nesnelere erotik ilişki sürdürdüğünü kavrar. Şizofreni ve bunama(demans) gibi bencil(narsistik) sinirsayrılıkta özneler libidolarını kişilerden ve dış dünyadan çekmiştir. Böylece ben nesnede duran tüm libidoyu biriktirip nesneden ayrılır. Nesneden kopan libidonun dolaşımı durur. Bu süreçte ben ilgisi ve libido birbirinden ayırt edilemez. Lacan'a göreyse çocuk aynada gördüğü imgeyle, imgeye sahip olan

öteki üzerinden “ideal ben”i kurar. Lacan beni bilgi öznesi olarak kabul etmez. Ona göre ben, narsizmi karakterize eden imgesel ele geçirilmişlikten başka bir şey değildir. Ayna evresi benin doğuşunu kendisine yerleştirmiştir. Öyleyse şunu diyebiliriz: “hiçbir ben kendisi, hiçbir kendilik ben değildir. Hatta hiçbir kendilik kendilik değildir.” Paranoya incelemesinin sonucunda Lacan ona göre şu evrensel niteliğe ulaşır: “Ben paranoyak bir yapıya sahiptir, bir bilmeme yeridir; yani bende olanın ne olduğunu bilmiyorum, bunu ötekinde dışarıda görüyorum”.(Nassio, 2006, s. 91). Ancak bu cümledeki son ifade kuşku uyandırır. Ben eğer bir bilmeme yeriyse bu durum öteki içinde, diğer ötekiler içinde aynıdır. Öyleyse bu bilmeme durumunun nesnelere arası(ötekiler) aktarımla bilgiye dönüşmesi mümkün değildir. Öteki üzerinden görünen sadece ötekinin imgesidir. O halde ben bir sürekli kendinden kaçıştır. Lacan benin bir süreç olduğunu kavrar. Öteki üzerinden kurgulanan ben dile ve yasaya dayandığından semboliktir. İlk etapta bu zorunludur. Daha sonra Lacan imgenin tek başına kendi beden imgesini oluşturması halinde körün ben’e sahip olamayacağını kavrar. O halde imgede bir delik olmalıdır. Örtülmesi imkansız olan bir gerçek vardır. Lacan buna imgesel fallus der. Örtülmesi imkansız olan bu gerçek imgeler tarafından kuşatılmıştır. Bu object petit a’dır. Bu bağlamda şiir zeminini bulur. Ben, bu eksiklik etrafında dönen nesnelere oluşur. Bu gerçek delik, bir başka delikle(dilin büyük ötekisi) birleşerek ve belki psikanaliz ve felsefenin aklından bile geçirmedeği diğer başka deliklerle birleşerek tespih kıvamında bir ben meydana getirir. Ya da daha başka bir yaklaşımla evrenin bütün deliklerini dolaşan bir ip ve bir ben ve şairin “kırmızı” adlı şiirinde teker teker otuz üçe kadar sıraladığı bir “yapılandırılmayan tespih de yaratılabilir: “1.Boncuk: Masumiyet en masum olduğumuzda yitirdiğimizdir/2. Boncuk:/3. Boncuk:/4. Boncuk:/5. Boncuk:6. Boncuk:/7. Boncuk: Sınır geçmek istiyorsanız dil bilmeniz gerekir./(...)/33. Boncuk:”(Serin, 2017, s. 27). “Ben kavramı öznenin ötekiyle ilişkisinden doğar. Onu mesela düşlemin kendisiyle bütünleştirmemek elde değildir – ortaya çıkan şudur: \$a(çizgili S, delik, petit a). Aynı şekilde \$D (çizgili S, delik, büyük D) ile gösterilen talep ile dürtünün birleştiği, ‘Çılgılık’ adını verebileceğimiz o radikal düğümlerle de birleştirmemek mümkün değildir”(Lacan, 2013, s. 221). Öznenin ötekiyle ve dürtüyle ilişkisi bu denklem üzerinden ifade edilmiştir. Lacan’ın “vel” dediği öznenin kurulduğu ilk temel işlemi açıklar. Vel: denklemde gösterilen baklava diliminin iki ucudur. Birinci vel özneyi öteki üzerinden göstermeye mahkûm eden(köle: özü başkası

için olmak olan bağımlı bilinç) veldir. İkincisi, tercihe açık olan(efendi: özü kendisi için olmak olan bağımsız bilinç) veldir. Bir de üçüncü vel vardır ki en önemlisi budur: iki alana birden ait olan vel. Mesela varlığı seçerseniz özne kaybolur, anlamı seçerseniz anlamsızlık eksilir. Bilinçdışı ve yabancılaşma bu eksiklikte ortaya çıkar. Ya cüzdanın ya canın! Dediğinde biri canınızı verdiğinizde ikisinden birden olursunuz. Cüzdanınızı verdiğinizde varlığınız cüzdansız olarak devam eder. Eksilme budur. Gösterenler zinciri içinde alt edilemeyen ve sağduyuya aykırı bir nitelik vardır. Bu yabancılaşma ve “vel”dir(Lacan, 2013, s. 222-224).

Lacan özdeşimden bahsederken imago kavramını kullanır. İmago: kişinin içsel tablolarıdır. Hayal; içten dışa, imago; dıştan içedir. Hayal; ayna metaforuyla imago; heykel metaforuyla desteklenmiştir.(Beşer, 2010, s. 83). İmago sabit ve durağanken hayal değişken ve hareketlidir. Lacan Freud’un ben kavramına bir dördüncüyü (zamir beni) ekleyerek, zamir beni’ni “kişiliğin hayali mevkileri” olarak tanımlar. Ben ile benlik ayrımını derinleştirerek hayali-sembolik ayrımına gider.. İmagolarla özdeşleşerek yabancılaşan ben, kendini bir süreklilik içinde devindiren ben. Egoyu idealize eden ve narsistliğe evrilten hayali olandır. Narsizmin evrelerini işleyen Freud: “Saldırılan aslında sevilendir ya da sevilmiş olandır” dedikten sonra, başkasının benliği idealize ettiğini, başkasının kişide benlik hayali olarak benliğin nesnesine dönüştüğünü belirtir.(Beşer, 2010, s. 73). Eşcinselliği ele alan yazısında eşcinsellikte kardeşe rekabet son bulup, rakip öteki âşık olunan bir nesneye dönüşmüştür. Rekabet kavramı burada kompleks bir yapıya dönüşmüştür. Yasa-arzu, etik-gerçeklik...

Lacan dili: gerçeğin imkânsızlığa dönüştüğü bir alan olarak niteler. Sebebi dilin sembolle ilişkisidir. Lacan’daki, çocuk cinsel teorileri, annenin kastrasyonu olarak yorumlanabilir. Nevrozla psikozun dilsel açıdan nasıl ayrıldığı, bu kastrasyona verdikleri tepkiyle açığa çıkar: sapık bunu yok sayar, nevrotik bunu inkâr eder, psikotik bunu dışlayarak atar. Bu durumda ego hayali olanı, özne sembolik olanı, cinsellik ise gerçeği niteler. Psikanaliz öznenin davranışını öznenin söylediğinde değil söylemediğinde arar. Bu da öznenin bölünmüşlüğüdür.

Dilin, pervasızca adeta çullanarak, yağmalanarak kullanımı: üretimin ihtiyaca göre değil, ihtiyacın üretime göre belirlendiği bir açgözlülüğün semptomudur. Evrensel bir psikoza dönüşen bu olgu, her düşüncüyü daha başlamadan geçersiz kılacaktır. Bu durum

göz ardı edilerek yapılan her dilsel eylemi sorgulanır ve dokunulur kılacaktır. Bu durum dilin kendinden doğacak her çocuğu gayrı meşru olmakla yüzleşmek zorunda bırakacaktır. Psikotik yeni kavramlar üretir çünkü eskileri imagoyu yenileri hayali temsil eder. Eskileri geçmiş, yenileri geleceği üretir ya da yaratır. Daha doğrusu yaratmak ister. Oysa geçmiş nasıl belirlenmişse, gelecekte kendi dinamikleri içinde öylece belirlenmiştir.

Object petit a adlandırılmaz olandır. Adlandırılmaz olan neden adlandırılmazdır? Adlandırılanın adlandırılmaz olandan farkı nedir? Dilde yeri olmayanın gerçekliğe daha yakın oluşu, derinliğin dilsiz oluşu, dile gelmeyenine dile gelenden üstün oluşu, dilin bir anlam otoritesi kurma, zihne sınır belirleme ve kaosu biçimleme amacına hizmet ettiğini gösterir. Oysa doğal olan kaostur. Gerçek olan kaostur. Anlamlı olan kaostur. Var olan kaostur. Zihin başlangıçta kaostur dil onu kendisiyle biçimlendirir. Kaos geçerlidir ancak güvenilir değildir. Bunun yerine geçersiz fakat güvenilir olan dildir. Kaos belirsizdir ve belirsizliği gizlenemez. Dil belirlidir ve belirsizlik gizlenebilir. Kaos özgürdür dil zincir vurur kaosa. Kaosun kendiliği vardır. Dil için doğal bir kendilikten söz edilemez. Kaos yalan söylemez dil gerçekten habersizdir. Kaos okyanustur dil ise bir liman. Dilsizliği savunmuyorum. Demek istediğim dili ancak ne olduğunu kavradıktan sonra kullanabileceğimiz aksi takdirde kimin kimi kullandığı bu karmaşık örüntü içinde birbiriyle karıştırılabilir. İktidar farkındalığın ezberle yer değiştirmesidir. Dil bunu sağlar. Dil önce fonetik örgütlenmeye, sonra sembolik örgütlenmeye, sonra da siyasal ve kültürel örgütlenmeye, denetlemeye, amaç ve strateji belirlemeye ve bunun neticesinde sisteme yani iktidar dediğimiz şeye dönüşmüştür.

Uzam: boşluk ve nesneden oluşur en az iki boyutludur. Beden uzamdadır. O halde zihinde uzamda olmalıdır. Ancak zihin dediğimiz enerji, yalnızca şeyler aracılığıyla kendini gösterebilir. O halde zihin boşluğa – ki şekil neyse boşluk odur - beden de nesneye –ki boşluk neyse şekil odur - tekabül eder. Özdeşimin diyalektiği bir kere daha derinlik kazanır. Yine anlam boşluk, harf şekildir. Şekil yok olsa da anlam ordadır. Bu bağlamda görsel, göreselliğe dönüşür. İşte, perspektifin doğası sahibine benzemektir. Boşluğun kaderi şekil, şeklin kaderi boşluktur. Beden bir coğrafyadır ve coğrafya kaderdir.

Bütün dogmaların kaynağı dildir. Dil en kesin tabudur. Dil her boşluğu doldurarak soru sormayı, her varlığı anlamlandırarak anlam vermeyi, kendisi üzerinden varlığından haberdar olduğumuz bir geçmişe öteler. O geçmiş kimsenin şahit olmadığı bir zamanı şimdinin mimarı yapar. Foucault'nun iktidarı, Lacan'da "babanın yasası"nın kendiliğindenliğidir. Neitzche'ni bilgisi, bilinmezine biçimine elverir. Derrida'nın izi-yapısökümü, Lacan'ın biricik izine rastlar. Derrida'ya göre yazı sözün-anlamın ertelenmesi durumudur. Differance sadece yazıda işler ve telosu yoktur. Differance aynanın sırrıdır. Görüntü onsuz oluşamaz ancak görüntünün onunla bir ilgisi de yoktur. "Differance" kelimesi "difference"den bozmadır. Difference: farklılık demekken; differance: farklılaşma-erteleme olgusudur. Derrida, kendince ufak bir nüansla sözcükteki statikliğe, dinamiklik kazandırmıştır. "e" yerine gelen "a" Derrida felsefesinin yapı iskelesini oluşturur. "Sonra 'a' geldi"nin bir başka açılımı bu şekildedir. "a"nın birçok alfabebin ilk harfi oluşu da başlangıcı temsil etmesi ve daha birçok açıdan ayrı bir perspektif içinde ele alınabilir. Şiirin, perspektif bazında belki binlerce açılımı yapılabilir ve her nokta anlamın-anlamsızlığın sarmalıyla örülmüş olabilir, ancak aslolan şudur ki varlık sayısınca perspektif, perspektif sayınca varlık söz konusudur. Görseldeki şiir her farklı görüngede farklı bir şekle girmektedir. Önce harflerden bir dağ, sonra dalga, bayrak, rüzgar, kitap, kapı, oyuk, kambur, halı tezgahı, heykel, kuş, saksı, lir, iki insan arasında dalgalı frekanslar... Bu durum görüngenin göreceliğini göstermesi açısından anlamlıdır. Önemli olan doğruyu durduğumuz yere göre değil, doğruya göre yerimizi belirlemektir. Her görüngenin sahibine bir açı verir, bu görecedir. Derrida "söz uçar yazı kalır" sözünü görmeyi reddetmiştir. Lacan bunu ispat eder. Lacan'ın Derrida'dan ayrıldığı nokta burasıdır. Şekil çünkü boşluğu dondurandır. Bu, Lacan'ın imagosudur. Derrida, anlamı: seste ya da sözcükte sorgular. Nesnenin kendisi bunun tamamen dışındadır. Derrida, Lacan'ın imagosuna toslar ve Lacan, Derrida'nın yapısökümünü bilerek veya bilmeyerek gerçekleştirir. Bir şey izah edilmek istenirken başvurulan sözler başka bir söze, o sözü izah etmek isterken başka bir söze, oradan başka bir söz, sonra başka bir söz, en nihayetinde en başa dönüyoruz, aslında hiçbir şey izah etmediğimiz gerçeğine. O halde şu çıkarımı yapmak durumundayız: dile sahip olmadığı bir işlev ya da bir anlam mı yüklüyoruz? Dildeki yüzeysel örüntünün, yüzeyselliğini unutturacak derecede içselleştirildiği gerçeği ki aslında bu kadar basit bir çıkarım. Bunun felsefesi Saussure ve Derrida ile basit yapısını

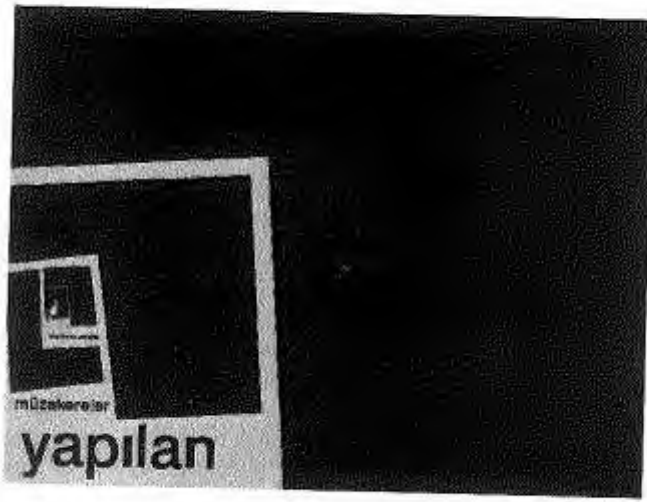
kaybetti. Gerçek kabullenilmesi ve katlanılması en zor olandır. Bu sebeple gerçek, her zaman duygulara kurban edilecektir. Gerçeğin trajedisi de budur. Şu var ki; her karşı okuma: karşı olanın, karşı olunana; karşı olunanın karşı olana dönüşme sürecidir. Lacan'ın dürtü kuramında erkek çocuk en nihayetinde babaya, kız çocuk anneye dönüşür. Hepsinin dönüştürücü gücü imgesel fallustur. Ayna metaforu her bakılanı, bakana dönüştürme eğiliminde gizlidir. Bu bir dönüşüm gibi görünse de bir yanılısamanın tekrarıdır. Gördüğümüz her şey bize dönüşür. Biz de bizi gören her şeye ayrı ayrı dönüşürüz. Aslında her şey birbirinde kendini tekrar etmektedir. Ortada dönüşüm falan yoktur. Değişiklik sadece yüzeydeki gözbağcılıktır.

“Asıl töz ve asıl trajedi kendinden kurtulamamaktır.”

Burası sözün bittiği noktadır ve burası bir yer değildir. Sözün bittiği noktada “ben”, yerini yadırgar, çünkü ben bu noktada şekilsiz bir boşluktur. Hiçbir yere ve hiçbir şeye ait değildir. Varoluşla ve iktidarla-babanın yasasıyla ortaya çıkan belirlenmişlik, yeniden kaosa dönüşür. Bütün nesnelere yitiren dürtü, kendisinin de nesneden kaynaklandığını fark edip tavrını ona göre belirleyecektir.

Bu karşılıklı dönüştürme, iletkenliğin aktif bir farkındalığa ulaşmasıyla açığa çıkar. Çünkü her gemide istenmeyen bir yolcu mutlaka vardır. Her gurbette bir tanıdık çıkar karşına. Yakın ve uzak hareketin-mekânın değişkenleridir, zıtlıkları değil. Dili, kendi içinde istediğiniz kadar bölüp parçalara ayırabilirsiniz. Ses-anlam-sözcük ve bunların alt kategorileri yeterli bölünmeyi sağlayıp, her bölünme kendi içinde bir gerçeklik alanı oluşturacaktır. Çünkü bu durum, bölünmenin algısal refleksidir. Belki her duygusal ön yargı kendisi için bir takım argümanlar geliştirecektir. Duygusallık bir şekilde ussallaştırılacaktır. Ancak, dil; algılar, nesnelere, olgular ve bir sürü şeyden bağımsız değildir. İstesek de istemesek de – ki istemek-istememek duygusaldır – içten içe bir “implicate order”in varlığıyla yüzleşmek zorundayız. Şaire gelince; şair, tüm bunların belki farkındadır belki değildir. Ancak, bu huzursuzluğun semptomları şairde vücut bulmuştur. Şiir, bunun en belirgin semptomudur. Gizdökücülüğün gizi, çekirdeğin kabuğunu deldiği –kırdığı değil – anda, mızrağın çuvala sığmadığı noktada, dökücülüğe dönüşür. Tohumun toprağı, yıldırımların göğü deldiği yerde Gizdökücü şiir kendini yaratır. Giz göze, göz gize mazhar olur. Tamamen mi? Hayır! Gözün göze, gizin gize; gözün gize ve gizin göze izin verdiği kadar.

sığınağa gider



70

(Serin, 2014, s. 70)

Şiirin yazıldığı zeminle okunduğu zemin, iki ayrı perspektif içerir. Görselde karanlık ve aydınlıktan devşirilen “L” harfi ve aydınlıkla karanlıktan devşirilen “a” harfi göze çarpmaktadır. Öncelikle görselin, bir merdiven boşluğuna, yukarıdan bakan bir gözün perspektifini yansıttığını belirtmek gerekir. Merdiven boşluğunun doğal tezahürü olarak “L” ve “a” harfinin iç içe devretmesi bir ihtimal hiçbir anlam ifade etmese de: “La” İspanyolca, İtalyanca ve Fransızca da dişli artikeli olarak kullanılır. “La” nota adlarında samanyoluna denk düşer. İlginçtir ki notaların harfle gösteriminde (notasyon) “La” notası “a” harfine tekabül eder. Müzik kelimesi Latince: “perilerin konuştuğu dil” anlamına gelmektedir. Rahip Arezzolu Guido (MS.1030) koro çocuklarına duaları

ezberletmek için bir yöntem geliştirir. Her yeni sesin bir öncekinden daha yüksek başladığı bir ilahide, elin parmaklarındaki (boğum) girinti ve çıkıntılara metnin ilk hecelerinin yazar. Böylece gam dizisinin sekiz notasını kaydeder. Bu kayıt, müzik tarihine Guido'nun eli olarak geçer. Bu tespit şairin “elimde değil” şiirini hatırlatır. Bunu, şiirler arası bir tür ağ ya da tünel olarak, bilinç ve bilançaltı düzeyde bir tür frekans belki de bir tür iletkenlik olarak okuyabiliriz. Şairin, tinsel ve zihinsel haritasının, bilinç atmosferinde şekillenmesi olarak da değerlendirebiliriz. Şairin, şiirleri ve kitapları arasında kurduğu bağ (çığlık-sonra a geldi-işin aslı, elimde değil-sığınak, trimester şiirleri(görsel-yazı), değillemeler dizisi, aslı takıntısı ya da taksimi(yediden yetmiş), içindekiler simetrisi, şiirler arası kompozisyon, imgelem ve vurgu örüntüsü, yas dizisi,) aslında, Aslı'nın düğümlerinin çözülüşüdür. Görseldeki tonlama ve simetri yazıda da belirgindir. Gittikçe küçülen-büyüyen punto, görüngenin yapısökümüne dâhildir. Görselde göze çarpan bir diğer husus, dipten bakınca genişleyen, üstten bakınca daralan ufuktur. Fakat Serin'in daralan ufku tercih ettiği aşikâr. Kendisini daralan ufka konumlandırmıştır. Kademe kademe daralan ufuk şairin yaşadığı süreçleri ve hayata bakış açısını yansıtması açısından anlamlıdır. Süreç yok sayılmamış, süreç görünge ile içi içe ve özellikle görünge aracılığıyla yansıtılmıştır. Görüngeye göre küçülen punto geriye doğru bir çekiliş ve “ben”e giden yolda bir basamak bir işaret levhası olarak kullanılmıştır diyebiliriz. Çünkü perspektif genişledikçe karanlık büyümekte ve karanlık büyüdükçe bilinmezlik artmaktadır. Tersine perspektif daraldıkça karanlık bölgelerde küçülmekte hatta aydınlık neredeyse karanlıkla eşit derecede dağılmaktadır. Şair hiçbir görsel şiirde üçüncü bir renk kullanmamıştır. Bu durumu birçok açıdan irdelemek ve incelemek mümkündür. Ancak şu iki hususun altını özellikle çizmek gerekir. Birincisi: şair yazıda kullanılan renkleri devam ettirerek görselin şiirliğini tescillemek istemiştir. Yani, görselin şiir olup olmadığı tartışmasını biçim üzerinden ince bir şekilde saf dışı bırakmıştır. İkincisi ise hayata ve evrene bakış açısını yansıtma biçimidir. Şöyle ki; postmodernizmin gride devinmesine karşı gizdökücülüğün siyah beyazlığı vurgulanmak istenmiştir. Şair tavrını ve tarafını keskin bir şekilde seçmiştir. Bu tavır ve bu taraf “ben”dir. Görsel, bir açıdan benin çoğulculuğunu vurgularken, diğer yandan kendiliğın ayrıksılığını keskinleştirir. Görselin siyah beyazlığı, çağrışım değerini arttıran bir unsurdur. Herkesin içinden geçtiği ama kimseye ait olmayan, herkesçe kullanılıp kimse tarafından sahiplenilmeyen,

herkesin bir şekilde etkileşimde olduğu fakat içselleştirilmeyen-içselleştirilemeyen, sosyal ağ içinde kimliksizleştirilen, herkesleştirilerek hiçleşen, kapısı olmayan bir özel hayat alanı, halka açık bir kullanım-gösteri merkezi... her açıdan gerçek bir boşluk içeren postmodern şekillendirme, korku ve arzu arasında devinen dürtü, merdiven boşluğu için kullanılabilir kavramlardan sadece bir kısmıdır. Şairin kendisi için: “şair çıplak”, iktidar için de “kral çıplak” dediği yerdir. Şairin kendini ve iktidarı sobelediği yerdir. Şairin, kendini evrende konumlandığı yer bir merdiven boşluğudur. Bir bulutun üstü değil, bir ağacın altı değil, bir dağ yamacı bir deniz kenarı değil ya da fantastik bir mekân da değil. Merdiven boşluğu, aslında tam olarak, kentin ortasıdır. Mikro düzeye indirgenmiş bir kentin. Merdiven boşluğu, Marmara'nın: “*Lowell, Plath, Ginsberg, Roetke, Berryman ve Sexton; kişinin evrensel ıstıraplarda kendini unutmasını ve bu unutulmuş tarafından hem parçalanan, hem de bütünleşen yeni bir benlik edinmesini gerektiren bu gerçekliğin bilincindeydiler.*” (Marmara, 2016, s. 10). Serin'in bu görselle ortaya koyduğu benlik; bir binanın her bir tuğlasınca bölünmüş, her bir dairesiyle parçalanmış, her bir canlıyla yabancılaşmış, acı sıvasıyla bütünleşmiş ve mutlu boyasıyla dramatikleşmiştir. Serin'in bu görselde sunduğu perspektifte oldukça önemlidir. Kendisini yukardan bakan birinin gözüyle en alt katmanda karanlıklar içinde konumlandırmıştır. Kendisini aşağıdan bakan birinin gözüyle ışıklar içinde ve en yukarıda da konumlandırabilirdi. Tahminim ikinci perspektifin aklının ucundan bile geçmediğidir. Tinsel zayıflık sergileyen anlatıcı iş başındadır çünkü. Ve bu anlatım Marmara'nın deyişiyle tamamen gizdökücüdür. Suçluluk ve kendine acıma duyguları “şiddetli benlik” ile aşılmaya çalışılmaktadır. Aslında şair itirafın itirafını yapmaktadır. Bir gizi dökerken daha derindeki bir gizi(kendine acıma - şiddetli benlik) saklamaya çalıştığını itiraf etmektedir. Her şeyin ortasındaki hiçlik merdiven boşluğunda vücut bulmuş, hiçliğin ortasındaki her şey koridorlardan geçerek daireler ve dairelerin içindekilerce dağılmıştır.

Üstten bakan göz şairin bilinci, altta konumlanan ise şairin bilinçaltıdır. Şair zihnindeki aynalardan birbirine bakmıyordur. Çünkü bu durumda “ben”i bulması ve bir varlığa saplanıp “ben” demesi mümkün değildir. Şair bunun yerine, ben olmanın güdüsüyle perspektifini belirlemiş ve diğer bütün perspektifleri algının yüzeysel potasında eritmiştir. Bunu yapmasa gizdökücü diyemezdik şair için. Çünkü şairin daha fazla derinleşmeye gücü yoktur. Hâlbuki şairi güçsüzleştirilen bu ortalama derinliktir. Belki bir

adım daha atsa, yeryüzünün çekirdeğini kırıp fantastik bir evreni kucaklayacaktır. Kendini kıracak, “ben”i kıracak, karanlığı yırtacak ve baş ağrısı dinginliğe evrilecekken, bildiği ayranı bilmediği yoğurda tercih etmiştir. Bu bağlamda kendine sığınma, “ben”e sığınma, korkunun cesaretle boyanmasından başka bir şey değildir. Şaire bu şiiri yazdıranda aynı korkudur diyebiliriz. Şair belirsiz bir boşluğa düşmektense, belirli bir boşluğa “ben” , ölesiye tutunmuştur. Görsel: ya fotokopi makinasından, ya da cehennem dibinden çıkmış olmanın itibar gördüğü, ameliyatlık hastanın pansumanla geçirtilip pansumanlık hastanın ameliyat edildiği, basitin abartılıp abartılacak olanın basitleştirildiği, asıl sorunun bir şekilde sürekli es geçildiği, nabza göre şerbetin revaçta olduğu, Şehrazat’ın masallarla merakı ve umudu diri tuttuğu, aptallığın iyimserlikle, cehaletin semboller ve imgelerle, saçmanın mantıkla, çıkarın fedakârlıkla, kuklalığın özgürlükle, piyonluğun kahramanlıkla, egoizmin özneyle, iktidarın bireyle, anlamsızlığın yüceltmeyle, hiçin heple, ikiyüzlülüğün ahlakla, yobazlığın ideoloji ve dinle, yozlaşmanın sanatla, kaosun dille maskelendiği, postmodern ve post-truth’un çığırından çıktığı, küresel popülizmin ezici ağırlığı karşısında bunalan dimağlar için bir son kale, son bir “sığınak” arayışının tezahürü olarak okunabilir. Dilin, bir iletişim aracı olmaktan çıkıp, bir tahakküm aracına dönüşmesi şair açısından görselin çekiciliğini arttıran bir unsurdur.

Fethettiğini sanırken fethedilen, kazanmanın kaybetmeye tekabül ettiği, Frankenstein’in canavarıyla yüzleştiği, bir tür geri çekiliş, bir tür kendine kapanma, aslında bir tür başladığın yere dönmek içeren formüldür bene dönüşle önerilen. Şu soruyu sormak gerekir bu noktada: ben artık ne kadar güvenilirdir? Bene geri dönebilir mi? Yolu bulabilir miyiz? Ben artık ne kadar geçerlidir? Marmara, Plath tezinde şu önemli tespitte bulunur: “*Plath için şiir, dış dünyanın tehdidine katlanma ve izolasyon olanağını sağlayan bir sığınaktır.*”(Marmara, 2016, s. 13). Bu tespit diğer Gizdökücüler içinde geçerlidir. Serin bütün gücüyle insanlara dokunur ve temas eder. İnsanın bütün aşığılayıcı, nefret ettirici, kırıcı, ikiyüzlü, aptal, onursuz, haysiyetten yoksun, saçma ve ahmak şubelerini tespit eder. İngilizlerin “cringe” (başkası yerine utanma) dediği duyguyu yaşar. Yer yer sert erotik imgeler bu bağlamda okunabilir. Şair, şiirlerinde fazlasıyla saçmalar. Bu saçmalama kasıtlı bir eylemdir. Şair evrendeki saçmalığı taklit ederek deney ortamında - ki bu şiirdir – kendi şiirini feda ederek gösterir. İsmet Özel’in: “benim elbet bir bildiğim var/hayat saçma sapandır/üstüme saçmalı tüfeğiyle ateş açtı

hayat” dizelerinin farklı bir terennümüdür Aslı Serin şiirleri. O saçmalı tüfeğiyle şiir açar üstümüze. Şiirlerindeki zayıflığın sebebi budur. Günlük yaşamın zayıflığı, hiçliği, sıradanlığı ve buna rağmen iyi bir gözlemci için barındırdığı incelikler Serin’in şiir deneyimini özetler niteliktedir. *“Genellikle gizdökücü türde özellikle Plath’ın şiirlerinde, yapıdaki tutsaklığın kaçınılmazlığının tehlikesi nesnel olarak fark edilse de, yitik kişiliği tekrar kazanmanın mantıklı yollarından birinin kişinin kendi benliğini tamamen unutması, öyle ki sonunda kendi benliğini tekrar tekrar anımsaması ve başka hiçbir şeyi anımsamaması olduğunu itiraf etmemek güçtür.”*(Marmara, 2016, s. 64-65). Aslı Serin gizdökücülüğün yapıdaki tutsaklığını kırmış hatta görünüşe göre yok etmiştir. Bu yok ediş, şiirlerinin güçsüz görünümünün altında, kurduğu güçlü felsefeyle açıklanabilir. Bu yok ediş fark edildiği takdirde gerçekten anlamlıdır. Görselin genelinde bardağın boş tarafı resmedilmiş ve haklı bir karamsarlık hâkimdir. Şair, “biz”in imkânsızlığını görmüş ve “ben”in imkânına sığınmıştır. Gerçekçi ve rasyonel bir düzlemde “biz olmak”, imkânla bağdaşamayacak kadar farazidir. Böyle bir gözlemcinin bunu görmemesi düşünülemez. Ancak şair “ben”in tuzağına düşmüştür. Bu konuda Michel Haar: *“Tüm psikolojik kategoriler (ben, birey, kişi) tözel kimlik denilen yanılısamadan ibarettir. Fakat bu yanılısamanın kökünde de, yalnızca sağduyu değil, felsefecileri de aldatan bir batıl inanç yatar – dile, daha doğrusu gramer kategorilerinin hakikatine olan inanç. “Düşünmenin” öznesinin “ben” olduğuna Descartes’i kesin olarak inandıran gramerdir...”*(Aktaran Butler, 2014: s. 72). Şair; dille bu kadar problemlili olmasına rağmen, dili bu denli idrak etmesine rağmen kendilik tabusunu yıkamamış ve tıkanıklığı burada başlamış, ancak burada bitmemiştir diyebiliriz.

alternatif usulsüz şiiri

1. Trimester



2. Trimester



3. Trimester



17

(Serin, 2012, s. 17)

Öncelikle her görsel şiirin, sözün düşüşü karşısında bir “alternatif” olduğunu vurgulamak gerekir. Ve görsel şiir, dilin zincirlerinden kurtulup, fenomenolojinin alanına girerek nesneye dolaysız erişim sağlar. Dilin önsel tanımlama ve etiketleme merakından sıyrılarak, dilin nesneyi örttüğü toz tabakasını kaldırarak, tabiri caizse; nesnenin tozunu alarak, mutlak bir bilinmezlik olarak ortaya çıkarır. Bilinmezlikten kasıt nesnenin kendiliğidir. Görsel şiir kendiliğe doğrudan atıfta bulunur. Herhangi bir dilsel yasayı gözetmez, “usulsüzdür.” Yine de bağımsız değildir, çünkü sembolün hegemonyası onu bir şekilde bağlar. Gözle zihin arasındaki organik bağ ve yaşantının

izleri, varoluşun içsel terennümü, imago ile hayalin örüntüsü bu bağın enerji veya kuvvet merkezidir. İlgili görselde betimlenen: dişi varoluşunun sembolizması, insanın ilk ontolojik yuvası, yaratımın ana bileşkesi, insanın en kişisel şiiri, iletkenliğin özel evreni ve fallusun sembolik değiş tokuş serüveninin bir evresidir. Evin diyalektiği de bu görselde ayrı bir öneme sahiptir. Ev: dışardan içeriye, içeriden dışarıya bir diyalektik merkezi ve bir aidiyet sembolüdür. Ev, mahremiyetin ve güvenin merkezidir. Bunun yanında görsel; gizin göze mazhar olduğu, Gizdökücülüğün kapılarını açtığı, açıkça tezahür ettiği, bağlamını birçok niteliğiyle sergilediği yerdir. Boşluğun şekillenşi evreler halinde yansıtılmıştır. Şiirin görselle öykülediği nedir? Yapısökücülük, resmi: bir tür kötü yazılmış yazı olarak değerlendirmiş ve yazınsal dilin içinde işlenmiştir. Resmin, ideogramın veya piktoğrafın sözcüklerin yerine veya birlikte ikame edilmesi, sözün kaşarlaşmış yapısını aşma çabalarına bağlanabilir. Somut şairler eserlerinin, göstergebilimsel değil, göstergebilimsel olmayan yönlerine vurgu yapar. Simgesel özellikleri azaltarak ikonu ön plana çıkarırlar. İkonu gösterilen şey yalnızca sunulmaz aynı zamanda var olur ve sunar. İkon, göstergeyi, göstereni olarak korur, saklar ve sunar.(Kahraman, 2005, s. 100). Nesnenin varlıkbilimsel özellikleri ikonik şiirle yansıtılabilir. Somut şiir, iki kavram arasındaki boşluğu doldurma çabasını içerir. Resimde, Jakobson'ın bahsettiği eşzamanlı bireşim – nesneyle, nesneyi yansıtan resmin üst üste binmesi durumu – gerçekleşir. Bizi doğrudan doğruya nesnenin kendiliğine götürür. Görsel: şiiri, bir açık yapıya dönüştürür. Kimi kuramcılar ses ve söz öğelerini tümüyle yok eden görselleri “şiir olmayan” olarak tanımlamışlardır. Oysa görsel: söylenmemiş bir sözün, atılmamış bir çığlığın ta kendisidir hatta bundan fazlasıdır. Görsel: çoğu zaman söylenmesi mümkün olmayan bir sözdür. Görsel, dili kapsar, oysa dil, görseli kapsayamaz. Çünkü görüş perspektiftir. Bu yüzden çoğu söz kötü bir görseldir. Sözde, görüngen söyleyende sabitlenirken görselde durum tersidir. Sözde nesne belirli bir anlama tekabül ederken görselde bir ön tanımlama söz konusu değildir. Kişi direkt olarak nesnenin kendiliğiyle yüzleşir. Bütün olasılıklar nesnenin kendiliğinde saklıdır. Eşyanın sırrı ilk günkü gibi taptazedir. Her şeyden önce görsel şiirin bize vermek istediği mesaj: sınırların kesin olmadığı ve haritaların sorgulanabilir olduğudur. Belli belirsiz iktidar ilişkileri içinde; dallara, alt dallara, alt dalların dallarına ayrılan katı bir sistemin aslında kendi sevimli prangalarımız olduğunu hatırlatır. Kendi korku, istek ve yargılarımızın bizi adam edişine şahit olduğumuz karanlık geçmiş

hatırlatır. Güçlü sandığımız kuralların aslında ne kadar zayıf olduğunu, kuralların, gücünü korkularımızdan aldığını hatırlatır. İktidarın sürümden kazandığını hatırlatır. İktidar hiçbir zaman gerçekten yana değildir. Görsel bize gerçeği bilmediğimizi hatırlatır. Görsel şiir bize, düzenlenmemiş, kalıplanmamış, önyargılarla karartılmamış ilkelliğimizi hatırlatır. Görsel bize, gürültü kirliliğini bir senfoni edasıyla sunan “Kirliliğin Mozart’ı”nı hatırlatır. Görsel bize, yabancıyı olduğumuz kendiliği hatırlatır. Görsel bize, bilgeliğin: bilmemekliği fark etmek olduğunu hatırlatır. Aslı Serin’in bizlere sunduğu alternatif şiir de bu bağlamda irdelenecektir. Bu aşamada hiçbir önsel yargı şiirin analizi açısından bir anlam ifade etmemektedir. Nesnenin ilk görüntüsü boşluk, çeper ve iki noktadan ibarettir. Nesnenin dilsel çağrışımsal değeri bu analiz için yadsınacaktır. Her türlü bağlam yok sayılacaktır. İlgili görsel, boşluk ve şekil denkleminde bir örgüye sahiptir. Işık ve karanlık bu denklemin ana itkileridir. Işık görselle ilintilidir. Görmenin temel dayanaklarından biri ışıktır. Karanlık boşlukla, ışık şekille ilgilidir. Görselin bize vermek istediği ilk mesaj; boşluğun şekillenip doldurulduğu ve ışığın gizleneni ortaya çıkardığıdır. Bir çeşit olgunlaşma ve gelişme, karanlıktan aydınlığa doğru bir ilerleme, bilinmezlikten şekillenmeye doğru bir süreç yansıtılmıştır. Öyle ki bir şiir olacak kadar önemli bir süreç. Işığın, karanlığı yontarak ortaya çıkardığı, boşluğun bükülerek ve emilerek şekillendiği bir süreç. Şeklin boşluğu yok ettiği varsayılır oysa şekil boşluğu yok etmez sadece boşluğu emer. Şairin görselle öykülediği şeklin boşlukla, ışığın karanlıkla, görselin şiirle ve ezgiyle dansıdır. Her görsel dilsel olarak söylenmemiş bir söz, kulağı olmayan bir tınıdır. Bu bağlamda görsel, bir sahnedir. Işığın odaklandığı nokta gösterinin sergilendiği yerdir. Her figür: dilsel olarak bir söze, ritimsel olarak bir notaya, ve görsel olarak bir kendiliğe atıfta bulunarak çağrışım sunar. Görsel çünkü bir sunudur. Ses ve harf görsel tarafından emilmiştir. Görsel: şekille boşluğun, karanlıkla ışığın, sıfırla sonsuzluğun, hiçlikle varlığın, temas ile uzaklığın, sınırlı ile sınırsızın, belirli ile belirsizin, oluşla bozuluşun dans koreografisine dönüşen, diyalektik sunumu niteliğindedir diyebiliriz. Bu açıdan istenildiği kadar genişletilip istenmediği kadar anlamlandırılabilir. Bir son söz olmayacağı için her söylenen bir önsözden ibaret olacaktır. Ayrıca şunu da belirtmek gerekir sınırbozum(transgresyon) bir taşma halidir. Bu bağlamda doğum bir taşma ve ölüm yine bir taşmadır.

Görseldeki şiir boş bir bardağın kademe kademe doluşunu tasvir eder. Çeperi imgeyle örülmüş delik görselin birinci aşamasında damla(meni), ikinci aşamasında aynı delikle delinmiş ve beslendikçe büyüyen damla, üçüncü aşamada şekillenen, biçim kazanan ve şekillenip biçim kazandıkça şekilde ve biçimde sıkışan damlanın suya evrilmesini ve suyun tabiatındaki akışkanlığa erme istencini yansıtmaktadır diyebiliriz. Damlanın suya dönüşümü, sınırları belirginleştirerek yansıtılmış ve durgunluğun akışkanlığa ereceği eşik resmedilmiştir diyebiliriz. Başka bir bakış açısıyla görseldeki şiir, birinci aşamada havasız bir balon, ikinci aşamada kısmen havayla doldurulmuş bir balon, üçüncü aşamada bulunduğu ortamda genişlemesini tamamlamış ve havayla dolmuş bir balon resmedilmiş ve sınırlar yani limit belirginleştirilmiştir. Havanın balondan çıkıp atmosfere karışması an meselesidir. Bu bağlamda sınırbozum(transgresyon) sınırının sihri ortaya çıkarmış ve sihri bozmuştur.

Ayrıca görsel, imgesel fallus sendromunun bir yansımasıdır. Kadının anneye dönüşme arzusunu eksikliğin çocuk üzerinden giderilme çabası olarak da okuyabiliriz. Bu dinamikler görseldeki şiirin temel belirlenimleridir. Bu temeller üzerinde elbette bir gökdelen inşa edilebilir. Kişi kendisi için bir sınırdır. Kendi doğumuyla bir kendilik olarak sınırlanmıştır. Ve doğurarak kendi için bir sınırı aşmış ancak doğurduğunu sınırlamıştır. Doğan da doğarak bir sınırı aşmış ancak başka bir sınır keşfetmiştir. Doğumla sınırlanan kendilik hem kendini doğurarak hem kendini öldürerek sınırı bozar. Sınırın sınırsızlığı vardır ancak sınırsızlığın sınırı yoktur. Bu bağlamda jouissance sınırbozumunun en temel itkisidir diyebiliriz.

Elimde Değil:



67

(Serin, 2014, s. 67)

İnsan bedeninin sembolizmde en çok ortaya çıkan parçası olan el; Çin, Mısır, İslam, Hıristiyan, Yahudi tradisyonları gibi pek çok tradisyonda yeri olan bir semboldür. El sembolü, genel olarak tezahürün, icranın, uygulamanın, gücün, tesir aktarımının, hâkimiyetin ve otoritenin sembolü olarak kabul edilir. Kültürel Apollonik beden, tüm ötekileştirilmiş beden sınırlarından, patolojilerden, şekil bozukluklarından, fazlalıklardan ve estetik olmayan değerlerden arındırılmış bir bedendir. Apollonik kültürün ötekileştirdiği doğayla özdeş beden ise, esrik, steril olmayan, hijyenden uzak,

ötekileştirilmiş beden sınırlarını açığa vuran, çoğu zaman patolojik, fazlalıkları olan eksik yani Dionizyak bedendir. Abject olan bastırıldığı yerden geri döner, sınıra tacizde bulunur. Bir diğer ifade ile sınırbozumun ta kendisidir. İğrenç(abject) olanın sınırı ihlal etmesi, efendisine başkaldırı, güzel olanı rahatsız etmek anlamına gelmektedir. Kristeva'nın deyimini ile "*İğrenç, sürgün edildiği yerden efendisine meydan okumaya devam eder.*"(Kristeva, 2005, s. 14). El insan için aynı zamanda bir ifade aracıdır. Ellerin neredeyse konuştuğu bile söylenebilir. Elleri savunmak için, söz vermek için, birini çağırmak için kullanır; sevincimiz, üzüntümüz, tereddütümüz gibi duygularımızı ifade etmek için de kullanırız.

Paleolitik mağara resimlerinde şu an hala el figürlerine rastlanıyor. El sembolü pek çok anlama sahiptir ve ayrıca negatif veya pozitif kutupları da içerebilir. Dolayısıyla sık sık muska olarak ortaya çıkmaktadır. El ile temas "Büyülü Dokunuş"u sembolize eder. El vermek kutsamayı ve bir kişinin ya da yüksek bir varlığın dokunduğu kişiye kendi gücünden bağışlamasını sembolize eder.

Ellerin gücü, Tanrı'nın takdirini, kutsamayı ifade eder. Tanrı'nın Eli, ilahi güçtür; ruhun nakledilişi, korunma, adalettir. Kadim zamanlarda Kralların hastaları basit bir dokunuşla iyileştirebildiklerine inanılırdı. Baş, orta ve işaret parmağı açık, diğerleri kapalı ise bu el: "Tanrı şahidim olsun ki..." anlamına gelen bir yemindir.

Schneider el sembolüne büyük önem atfeder çünkü o, insanın içsel halinin tezahürü, dünyevi görünümüdür. Yukarı kalkmış el, sesin ve şarkının sembolüdür; göğüse konmuş el bir bilgenin tavrını ifade eder; boyuna konan el, fedakarlığın sembolü olurken birleştirilmiş iki el mistik evliliğin sembolüdür. Uzanan eller, kutsamanın, korumanın ve buyur etme'nin sembolüdür. Başka bir elin içindeki el, hizmet sözü vermeyi temsil ederken eller birbirinin üzerinde avuç içleri yukarı yönde ise bu, meditasyonun ve alıcı oluşun sembolüdür. Eller manyetik enerjinin gönderilmesinde büyük ölçüde yardımcıdır. Ayrıca doğanın verdiği en kolay ilişki aracıdır. (Arıkdal, 1992, s. 63). Sağ el gücün elidir, kutsama için kaldırılır ve yaşam prensibinin vaadini verir. Tradisyonlarda el sembolü, örneğin Mısır hiyerogliflerinde, tezahürü, hareketi, yöneticiliği ve tesir alıp vermeyi sembolize eder. Eski Mısır tradisyonundaki açık el sembolü ise manyetik güçle ve insanın vazifeleriyle ilişkilidir. Mısırlılarda el, ateş ve

suyun; eril ve dişilin birliğini tasvir eder. Günümüzdeki tokalaşma geleneğinin tesir alışverişini sağlayıcı eski bir yöntemden türemiş olduğu ileri sürülür.

Budist ikonografisinde Buda'nın sağ eli dünyaya dokunur, onun üzerindeki tanrısallığını tasvir eder, dünyayı tanıklığa çağırır. O, aktif kutuptur. Sol eli sadaka çanağını tutmakta veya yukarı yönde dönmektedir ve alıcılığın, fedanın sembolüdür, o pasif kutuptur. Budizm'de ve Hinduizm'de mudralar, ilahi güçlerin ellerle ifadesidir. Mudralar ellerin sembolik pozisyonlarının ve hareketlerinin tam bir dilidir, bunlar sınıflandırılmak için çok fazla sayıdadır ama genel olarak sunumlarda sağ el yukarı kalkık olduğunda cesurluğun simgesi veya avuç içi yukarı yönde olduğunda vermenin, eller birarada olduğunda avuç içi yukarı bakıyor ise ya da el bir ipi tutuyorsa bu meditasyonun ya da alıcı halde oluşun sembolüdür. Eller kalbin önünde ise bu Bilgelik ve Yöntem'in birliğidir. Avuç içinde göz sembolü, kör olmayan; ayırt eden şefkat ve bilgeliğin yardımcı elini temsil eder.

Çin sembolizminde tokalaşan eller dostluğun, sadakatin sembolü olurken gizlenen el saygıyı ve itaati sembolize eder. Sağ el *yang*'tır ve gücü temsil eder ve onurun sembolü olan sol elin tam tersidir; yalnız savaşlarda bu tersine döner, sağ el kılıç eli olarak askerinin ya da onurun eli olur. Sol el ise *yin*'dir.

Hristiyanlıkta el, Tanrı'nın gücünün, kudretinin sembolüdür. Hristiyan Sanatı'nda bulutlardan uzanan el, Baba olan Tanrı'nın varlığı ve gücüdür. O, bazen Kutsal Ruh'un güvercinini salıverirken görülür. Hristiyan ikonografisinde İsa Tanrı'nın Sağ Eli olarak tasvir edilir. Sağ El, diğer kaynaklarda da olumlu bir değeri ifade eder; örneğin sağ elin beyaz maji ile ve sol elin yolunun da siyah ile temsil edildiği gibi. El yukarı kalkmış, avuç içi yukarı bakıyorsa bu kutsamanın, ilahi lütfun ve yardımın, üç parmak yukarı kalmışsa Trinite'nin sembolüdür. Tüm el yukarı kalkmışsa baş parmak Baba'yı, işaret parmağı Kutsal Ruh'u, orta parmak İsa'yı, diğer iki parmak ise İsa'nın ikili doğasını sembolize eder.

İslamda açık el, kutsamayı, tapınmayı ve misafirperverliği simgeler. Fatima'nın eli Tanrı'nın Eli'ni, ilahi gücü, Tanrı'nın takdirini ve ruhsal asaleti temsil eder. Başparmak Peygamberin sembolüdür, diğer parmaklar ise onun yoldaşlarının; birincisi Fatma Ana, ikincisi onun eşi Ali, diğerleri ise onların çocukları Hasan ve Hüseyin'dir. Dördüncü

parmak aynı zamanda ruhsal ve etik seçkinlik, ve beşi birlikte beş temel kaideyi ve dinin beş direğini temsil ederler. Mevlevi dansında avuç içi yukarı, göğe dönük el; inisiyenin yukarıdan gelen rahmeti, spiritüel tesiri almasını, avuç içi aşağı yere dönük el ise aldığı ruhsal tesiri diğer insanlara aktarmasını temsil eder. Rönesans Sembolizminde eller “gücün, asaletin, çalışkanlığın, masumiyetin ve birliğin sembolüdür”. Parmakları açılmış bir el, ayrıklığın sembolü olurken, kapalı el ya da yumruk gücün ve birliğin sembolüdür.

Şairin görselde betimlediği el popüler kültürde Yüzüklerin Efendisi filmindeki Saruman’ın eli bağlamında bir yere oturtulabilir. Sarumanın eli kudreti ve yapabilirliği, irade ve otoriteyi sembolize etmektedir.

Definecilikte el, yemin işaretidir, bir topluluğa ait paranın habercisidir, topluluktan habersiz paraya dokunmayacağına el basarak yemin eder. El parası bir topluluğa ait olduğu için gömü yapılırken yine bir topluluğun çalıştığını anlarız. El işareti parası hem derin hem de tuzaklıdır. Kutsal şeyler üzerine el basma birçok kadim kültürde bulunan bir gelenektir. Görselde betimlenen sanki “elimde değil yemin ederim”in boşluk üzerine yapılmışlığıdır. El, doğa ve kültürün, birey ve toplumun, uzay ve zamanın, maddi ve ruhsal olanın kesişiminde yer alır ve sosyal kontrolün bir aracıdır. “*Beden imgesini, ben ve öteki imgelerini harekete geçiren ve (yer değiştirme ve yoğunlaştırma tabi ki) ilksel süreçleri kullanan özdeşleşme, içe yansıtma ve yansıtma stratejilerinin temsili olarak adlandırıyorum*”(Kristeva, 2007, s. 119). ifadesi elin modern anlamda bedendeki işlevine dikkat çeker.

Bütün bu irdelemeler bize ipucu vermekle beraber asıl irdelenmesi gerekeni gözden kaçırabilir. Söz ile nesne arasındaki uyum ya da uyumsuzluk ki görsele eşlik eden söz, ya da söze eşlik eden görsel, bu temasın ya da temassızlığın, kopukluğun boyutunu göstermesi açısından çarpıcıdır. “Elimde değil” derken, boş bir elin bu ifadeyi görselle desteklemesi, el üzerine kurgulanan söylemleri zan altında bırakmaktadır. Bu kompozisyon, söyleme, dolayısıyla dile, doğrudan bir hücum içerir. Şairin, yalnızca bir elini göstermesi de ayrıca ilginçtir. Elin açık olması bir giz taşımadığını, belki bir çöp tutma sırasında tercih edilen elin yanlış el olduğunu göstermektedir. El, belki bir poker oyununda hiç üstüne girilen bahse işaret belki kozsuzluğuna delalettir. El, belki savaşta silahsızlığını, savunmasızlığını göstermektedir. Belki teslimiyet, belki ikinci bir eli

olmadığını, engelliliğini ifade etmektedir. Belki de öylesineliğin bir örneği olarak takdim edilmiştir. Nedir şairin elinde olmayan? Doğrusu, şairin eli bile elinde değildir. Peki, ne vardır elinde şairin? Elinin alabildiği kadar boşluk. Görselin söz ile kombinasyonu çalışmamız açısından en önemli noktadır. Elin, iradeyi temsil ettiği bir kombinasyonda sözcük, kaderi temsil etmekte ve varoluşsal bir dayatmanın dinamiklerine atıf yapmaktadır diyebiliriz. Diğer Gizdökücü yazarlarda da yer yer görülen kader olgusu - örneğin Plath: “*sabit yıldızlar havuzun dibinden/bir yaşamı yönetiyor.*”(Marmara, 2016, s. 67). Serin’de determinist bir realizmin yankısı olarak okunabilir. Kodun mutlaklığı karşısında özün bulanıklığı resmedilmiş, içten içe kendiliğin bir yanılısına olduğu düşüncesi itiraf edilmiştir diyebiliriz. Elimde değil ifadesi kendisini aklama peşinde olan şairin yer altına inmesine bir örnek teşkil etmesi bakımından da oldukça önemlidir. Bu ifadeyi hem sorumluluktan kaçınma hem de gizdökücüye özgü bir sorumluluk alma olarak okuyabiliriz. Şiirin en çarpıcı bağlamı: sözün, görselin desteğine ihtiyaç duyması ve sözün sahliliğine duyulan kuşkuğu giderme çabasıdır. Şair, sözün düşüşünü, değersizliğini fark edemeyen bir kitleye, sanki bir aptala anlatır gibi: “elimde değil, işte bak bu da elim görüyorsunuz” demek zorunda kalmış ve yanlış anlaşılma ihtimallerini saf dışı bırakmak istemiştir. Sözün yarattığı kargaşadan görseli kullanarak sıyrılmaya çalışmış, im ile imlenen yan yana getirmiştir. Fakat im ile imlenenin yan yana gelişi bile var olan olguyu iletmek açısından iletişim adına kesin ve kusursuz olmamış ve olgunun aktarımı neredeyse imkânsızlığını ispatlamıştır. Kendinde var olanı, kendinde var olmayanla açıklamanın güçlüğü bu görsel şiirde ortaya konmuştur. Gerçekten bu görsel şiirin çarpıcılığı ve felsefi derinliği yalınlığında gizlidir. Gerçek o kadar çıplaktır ki, çıplaklığı ona örtü olmuştur. Bu şiir, otuz kuşun Simurg’u bulmak için çıktıkları yolculuğun Aslı Serinvari bir terennümüdür diyebiliriz. Ya da şairin ene’l hak dediği kısım. Ya da: “işte milyonlarca sözcükle anlatmaya çalışıp anlatamadığınız şey bu” demek istediğidir. Hiçbir şey kendisi dışında idrake mazhar değildir ve kendisini idrake mazhar olmamış hiçbir şeyde kendilik yoktur. Bu görsel şiir, en başından beri değinilen dinamikler ışığında gölgenin cisme, metafiziğin fiziğe, soyutun somuta evrildiği – ki buna implicate order(gizli emir) diyebiliriz - felsefi açıdan neredeyse kusursuz bir diyalektiğin yapışökümünü içermektedir diyebiliriz.

ÜÇÜNCÜ BÖLÜM

GİZDÖKÜMCÜLÜĞÜN İZLEKSEL ARGÜMANLARI

3.1. Tanrı-Baba:

Yunus'un "yaratılanı sev yaratandan ötürü" söylemindeki öğütsel ifade Aslı Serin'de "Yaratana sevme yaratılmıştan ötürü" öğütlemesine dönüşür. Şairle tanrı arasındaki gerilimin-arbedenin en temel kaynağı insandır diyebiliriz. Aslında şairin tanrıyla bir derdi yok gibidir, fakat tanrının sözcüleri, avukatları, kaleşörleri, dalkavukları ve ona inananların çizdiği tanrı portresi şairin tanrıya yaklaşımını belirler. Havai yüceltme, bilinçsiz tapınma, şuuruz varoluş, lümpen siyaset, yozlaşmış biçim, esenliksiz sürü ve esenliksiz din olgusu ona inananların genel tipolojisidir. "*Şakşakçın ve laklakçın çok imtina ederim*".(Serin, 2017, s. 58). Şair ilahiyatçı değildir, filozof ya da havari değildir, inanan ya da inanmayan değildir, peygamber ya da evliya değildir, şair ancak bir insan sıfatıyla mevcuttur. Şair, İbrahim de değildir. Yalnızca, İbrahimi bir eda içinde sorgular, oluşun, bozuluşa tekabüliyetini. Şair, İbrahim gibi bir tanrı arayışı, bir yaratıcı bulma sevdasıyla hareket etmez. Bilakis art niyetlidir. Şiiri, bu bağlamda bir tür terapi, bir tür tatmin, bir tür vicdan olarak kendisine hareket noktası olarak belirlediğini söylemek zor değildir. Şiir, bir tür bastırılmış, yumuşatılmış, damgalanmış çığıktır. "empatikler hiç sevimli değiller" şiirinde Aslı Serin'in tanrıyla kurduğu iç monolog bu durumu açıklar. Şiirde: "*yetmez inanmak için babamın demesi, allah var çok söylüyor*".(Serin, 2017, s. 58). dizesi, içine sinmemiş bir inancı, mantık ve vicdan denkleminde bir yere oturtma isteğini açıklar. Şair bu ifadede, dili zorlamak kaydıyla dilin dengesini bozup sözcükleri felç eder. Ancak, yozlaşmış biçim, "*seni böyle şiir malzemesi yaparım; büyük harfe takarlar*".(Serin, 2017, s. 58). ifadesinde şaire ağzına geleni söyler. Şair, tanrısal kudret ile evrensel döngü arsında bir ilişki kurmaya çalışır. Aşkaroğlu, Tanrı kavramını: "şimdiki zamanın zihne damlayan iradesi" olarak açıklar.(Aşkaroğlu, 2016, s. 14).Tanrısal sıfatların, evrendeki tecellisini görmek ister. Şair, bir insan olarak elinden çok az şey gelmesine rağmen, tahammül edemediği haksızlık ve zulümlere, sınırsız bir güce ve merhamete sahip bir tanrının kayıtsız kalmasına akıl erdiremez. Şiirde: "*ama bir açıklaması olsun/bu ters dişlilerin ve işçilerin alnından damlayan terin*".(Serin, 2017, s. 58). ifadesi, sonrasında yaratımın faili olarak kabul edilen tanrıyı bütün kötülüklerin sorumlusuna dönüştürür. Mademki

yaratıcı odur, o halde bu sömürü düzeninin, bu ıstırap çarkının, bu her türlü vahşet ve işkencenin müsebbibi odur. Bu görüş, şairi, tanrıdan uzaklaştırır ve ondan soğutur. İroni bu bağlamda şairin trajedisini hafifletir görünse de tam tersine ağırlaştırır. “*Yani cennette mesela, patronlar olacaksa yine mi patron?*” .(Serin, 2017, s. 59). Kısmen Hayyamvari bir akıl yürütmeye girişen şair, Tevfik Fikretvari bir psikotiğe dönüşür. Şair bilinçli bir psikoz yaratarak onu uzamda ortaya çıkarır. Bu gerçekten çok ilginçtir. Şairin, vicdan ve akıl arasında gittikçe yitirdiği inanç, Nietzscheci bir tanrı algısına saplanarak, yer değiştiren ket vurmalarla beraber gittikçe somutlaşır. Şairin, konu dikkate alındığında, şiir boyunca somutluğunu koruması ilginç ve anlamlıdır. Bu somutluk şairin, şiirini ve mantığını temas ve izolasyon bağlamında kurduğunu, temas edenin ve edilebilenin güvenilir olduğu ve temas edilemeyen izole edilmesi gerektiği sonucuna götürür. Bu bağlamda gizin dökücülüğü temasla sağlanır. Tanrı çünkü temas edilemeyendir. Ve şairin temas ettiği tanrı, dinin yücelttiği bir tanrı değil aksine dinin lanetlediği şeytandır. Şair, dinin vazettiği düaliteyi fantastik bir bastırma olarak görür. “*Bir de böyle şeyler var, bakıp bakıp kötünün haline oh çok şükürler*”.(Serin, 2017, s. 59). Aslında, bir tür çarpıtma, inkâr etme ve gerçekten kaçış olarak gördüğü bu anlayışı, sinir bozucu olarak telakki eder. Ayrıca bu anlayış sömürü düzeninin devam etmesini sağlayan yegâne itkidir. Bu itkidir ki, bu sayede yüzyıllarca, şairin şikâyet ettiği düzen isim değiştirerek devam etmiş, insanlar “tanrısal iradeye” boyun eğmiş, halinden memnun olmak için tanrısal buyruğa sığınmışlardır. İşte tanrının oynadığı rol ve katkı bundan ibarettir. İnananların tanrısı, inananların boynunda bir tür prangadır ona göre. Tanrı, iktidarın; kalabalıkları teskin etmek için kullandığı bir argüman, bir uyuşturucudur. Buraya kadar şair, tanrının kim olduğuyla ilgilenmez. Şairin ilgilendiği, tanrının işlevidir. Daha sonra şair tanrının kim olduğuna kafa yorarak bir takım sorular yöneltir. “*‘Kaderim batsın’ dediğinde bir kulun üzülüyor musun/utanıyor musun yani çok merak ediyorum/ancak böyle anlayabilirim allah baba denmesini sana*” .(Serin, 2017, s. 59). ifadesi, tanrının zatına doğrudan bir temas içerir. Bu ifade oldukça dramatiktir. Bu temas; duygusal, zihinsel ve kinestetik blokajları açığa çıkararak sınırbozumu(transgresyonu) gerilemeye, yumuşamaya(regresyona) – ki bu, şiirin terapi boyutuna yöneliktir – dönüştürür. Psikozun şiddeti, duygusal agresif bir hal alarak düşünceyi ileri bir kerteğe iletir. Şairin, kelime oyunları ile kurguladığı, söylemin iliklerine kadar işleyen iktidardır. İktidar o kadar her şeye işlemiştir ki kişi farkında

olmadan reddettiği şeyi onaylamaktadır. Şair bu çelişkiyi kelime oyunları ile gözler önüne serer. Dilin, İrigary'nin bahsettiği sözcükmerkezci (fallogosantrik) düzlemi: “*allah aşkına allahım sen varsan patronlar ve savaşlar niye var*”. (Serin, 2017, s. 59). ifadesinde, babanın yasasıyla içi içe girer. Her şey babanın yasasıyla o kadar uyumludur ki o uyumu bozmaya çalışmak, aşırı dikkat, özen ve farkındalık gerektirir. Şair bilinçli olarak ortaya koyduğu çelişkisinde katili ortaya çıkarmak için kurbanı oynamaktadır. “*Dilim de varmıyor allah affetsin, darbeci misin yoksa sen allahım*”. (Serin, 2017, s. 59). ifadesi, dildeki, düşüncedeki, duygulanımdaki, eylemdeki çarpıklığa ve çelişkiye atıfta bulunur. Altını önemle çizmek gerekir ki bu söylem bir gaf değildir. Bu söylem: alışkanlıkların iktidarla ne kadar içli dışlı olduğuna, bilinçdışı bir bağla, gayri ihtiyari bir refleksle ortaya çıkan aslan terbiyecisine, ağızla kulağın diyalektiğine, İrigaray'ın tespitiyle babanın diliyle babanın eleştirilemeyeceği gerçeğine vurgu yapar. Çünkü baba her şeyi karşıtıyla içermektedir. Daha doğrusu karşıt yoktur. Karşıt gibi görünen, karşıdakinin yansımasıdır. Bu bağlamda Aslı Serin tanrının öteki kendisi ya da tanrı Aslı Serin'in öteki kendisidir. Yani biri diğerinin öteki kendisidir. Eğer biri diğerinin öteki kendisiyse ortada ikinci bir kişi yoktur. İşte birey ve iktidar aslında aynı kişidir. Bu dize, taşıdığı felsefi derinlik açısından – ki amacı budur – mükemmeldir. Bu ifade, Baudrillard felsefesinde, imgenin imgeyi yarattığı simülatif bir dünyada gerçekten bahsetmenin imkânsızlığıdır. Çünkü dil bağlamından kopmuştur. Söylem artık geçersizdir. Şairin, yer yer görselliğe yaslanması da bu geçersizliğin gizdökücülükle karşılaşmasına bağlanabilir. Söylemdeki, düzensiz, savruk ve zayıf diyalektik şiirin iç monolog tarzında kurgulandığını gösterir ki bu da şairin gizden arınma biçimidir. Şair için baba figürü de tanrının bir uzantısı gibidir. Baba, Lacan'da: yasanın sembolü ve uygulayıcısı, dinde: tanrıya yakıştırılan bir sıfat, felsefe ve siyasette: devlet, ailede: otorite, imgesel düzlemde: yelpazesi gittikçe genişleyen anlam boyutlarına tekabül eder. Bu bağlamda öncelikle bahsetmek istediğim bütün katılığına ve çatık kaşlılığına rağmen babanın koruyucu olma sıfatıdır. Şairdeki asıl travma: bu sıfatın zuhuruna hayatı boyunca şahit olmamışlığıdır. Bu şahit olamama durumu, şairin şahit olduğu “baba tarihi” karşısında, inancı sekteye uğratan dinamizmi sağlar. Şairin sorgusunu diri tutan, şahit olduğu “baba tarihi”dir. Baba: çatık kaşlardan, sert ve katı ellerden, ödül ve cezadan, soğuk ve bunaltıcı yüzlerden, hissiz ve lanetli sözlerden, ahkâm ve ikiyüzlülükten ibarettir. Kız çocuğunun, babayla özdeşim kurması ve bu özdeşimi

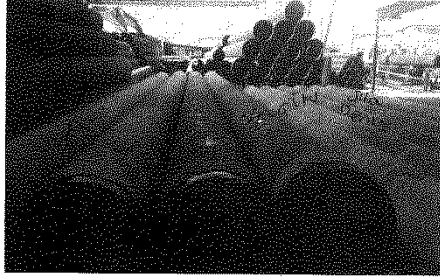
çocuğu üzerinden sürdürmesi – imgesel fallus - ancak buna rağmen tatmin olmamış bir dürtünün karşılığı olarak; kendisini de dâhil edecek bir nefretin ve kişitiksiniçliğin(mizantropi) ortaya çıkması, tanrı kavramının içerdiği kaotik dinamikleri aydınlatmaya yardımcı olacaktır. Tatmin kavramı bu bağlamda tuzlu su gibi bir şeydir. Yaşamak ve yazmak da öyle. Bir sözün açıklanmak için kendisinin bin katı söze ihtiyaç duyması gerçekten çılgıncadır. Bu bir tatminsizlikten kaynaklanıyor kesinlikle. Dil tatmin edici değildir. Şair ya da yazar olmanın en önemli sebebi bu gibi duruyor. Çünkü tatmin olan niçin bir kitap yazsındı ya da bir külliyat. Yaşamakta öyle değil mi? Yaşadıkça tatmin olacağımız sanısı bize bir sonraki nefesi aldırıyor. Hâlbuki tatmin olmayacağız. Jouissance, babanın yasası dışında, anne olan boşlukta deneyimlenen frustrasyonla (doyumsuzluk) bilincin kurulumunda çarpıklaşmaya yol açar. İdeal nesnenin çöküşü aynayı çatlatır. İntihar, jouissancenin en ileri semptomudur. Obeject petit a'nın Budraillardcı simülasyondan sıyrılıp gerçeklerle yüzleşmesi sonucunda oluşan çelişik duygulanımın(sevinç-üzüntü) ifadesidir jouissance. Elde edilmek istenenin, elde edildikten sonra elde edene verdiği huzursuzluk tatmin olamayıştan kaynaklanır. Jouissance bir tür kişitiksiniç(mizantrop) doğuran rahim gibidir. Doğduğumuzda her şey çelişigiyle idealize edilmiş ve anlamlandırılmıştır. Büyüdükçe – sadece bazı kişiler için – idealize edilenin onunla yüzleşildiğinde yarattığı hayal kırıklıkları, hem toplumla bir kopuşa, hem de inançla bir çatışmaya yol açar. Etik gerçeğin çelişkisi de bu bağlamda daha rahat anlaşılabilir. Şairin babayla, tanrıyla ve evrenle teması bir tür jouissance, bir tür tatminsizlik yaratır. Bu bağlamda intihar bir tür sınırbozumcu tatmindir. Şairin babayla ve tanrıyla kurduğu ilişkinin kökeninde; Baudrilardcı simülasyon, İrigaraycı dil, Lacancı dürtü, Foucaultcu iktidar ve postmodern omurgasızlıkla doğrudan temas söz konusudur. Bu yüzden, şair için, dokunmak, ne olursa olsun dokunmak, ne pahasına olursa olsun dokunmak şahsiyet sahibi olmanın, hatta var olmanın, insan olmanın olamazsa olmazıdır. Tanrının, babanın ve iktidarın dokunulmazlığı şairin görüncesini(perspektif) belirler. Sınırbozum, kişitiksiniçlik ve buna sağlıklı bir yas süreci (inkar-öfke-pazarlık-depresyon-kabullenme) eşlik eder. İroni, trajediyle iç içe geçtiğinde, süper egonun kalite kontrol görevi zayıflar, yeniden biçimlenen algı bilinçaltını teşhir etmekte sakınca görmez. Bu durum, bir tür danstır salçalı ekmekler üzerinde, çarpılmak pahasına. Gizdökücü yaşamın ritmini notaya döken bir tür bestekardır. Yaşamın şiirsel olmamasına karşın, şiirin, şiirselliğini

minimize eden de Aslı Serin'dir. Bu bilinçli bir feragat, anlamlı bir vazgeçiş, edebi bir fedakârlık ve aslında merhametli bir dokunuştur. Masalın özyaşamöyküsüne, olağanüstünün sıradanlığa, Kaf Dağının Toroslara, prensesin kurbağaya, ihtişamlı varlıkların balkabağına, kralların soytarıya, yüce sembollerin paçavraya dönüştüğü bir tür sihirbozuculuktur Aslı Serin şiiri. Dilin gözbağcılığın tersyüz eden bir çalışmadır. Şairler arasında bir tür oyunbozandır. Şairin çoğu şiirinde tanrı; istemsiz bir refleksi: *“inançsızlığımla şimdi ve tam şimdi/sanırlı her cümleye allah biliyor derken/terimden az geliyorken uzun lafın kısası kalsın/mecaz değil bu allah biliyor derken”* .(Serin, 2007, s. 60). çaresizliği ya da gereksiz iyimserliği: *“hadi engelle beni bir tanrıdan dile/cezalar alırım, sayar alırım/tek ayaküstünde koca ömür”* .(Serin, 2007, s. 66). edinilmiş bir alışkanlığı: *“şimdi kornalar şimdi Allah belanı versin”* .(Serin, 2007, s. 47). kullanışlı bir sözcük ya da işlevsel bir makineyi: *“şurda Allah rahmet eylesin/analı babalı büyütsün Allah şurda”* .(Serin, 2007, s. 39). meşru ve onaylanmış olmanın rahatlığını: *“her anne baba/komşu bunu ister tanrı ve her devlet bunu/(...)/biz hep bunu isteriz”* .(Serin, 2007, s. 49-51). birtakım tabuları: *“hem tanrıya ha tanrı demişsin ha allah”* .(Serin, 2017. s. 55) deyimsel ezberciliği: *“sonra allah ne verdiyse filan”* .(Serin, 2012, s. 25). duanın ve eylemin havale edildiği mercii: *“inansam bir işe yaradığına, sabah akşam/allah paranın ve masalların belasını versin yazardım.”* .(Serin, 2012, s. 63). ve *“buraya tıklayabilirsiniz”* şiirinde ironik bir şarlatanlığı: *“tanrıya not bırakmak için buraya”* .(Serin, 2012, s. 37). temsil eden renkli bir figürdür.

3.2.“Ben Bir Borudur” Şiirinin Analizi:

ben bir borudur

siz, hiçbir şey görüldüğü gibi değil dersiniz
ben de insan aslında bir borudur derim.



Ø500 bir boru düşünün. Ø500 bir boru daha,
aynı çapta binlerce boru düşünün
şöyle bir baktığımızda değilse gözleriniz lazer,
burnunuz bir ultrason cihazı
bütün borular ayıdır aslında.
dışarıdan bakınca bütün insanlara da bütün insanlar diyoruz mesela.

40

“aynı çapta boruları birbirinden ayıran şeylerden biri et kalınlığıdır.”
“insanları birbirinden ayıran şeylerden biri de çektiği acılarıdır”
çapsız bir şeye boru demediğimiz gibi insan da demeyiz ayrıca...

bir borunun değeri kalınlığı ile doğru orantılıdır.
kalınlaştıkça bir boru, yani ağırlaştıkça,
taşınması ve artık montajı zor olsa da başka borulara
en ağır şartlarda, toprak altında ve üstünde
zorlu hava koşullarında, sürtünme etkisinde, sürünme
siz buna cehennemim dibinde de diyebilirsiniz mesela
Artık bana bir şey olmaz öyle kalınlaştım ki demektir bu biraz da...

biraz da gen işidir, üretim standardı yani bir boruda.

Ben DIN 10217 Aslı,
spiral dikişlerinden de tanısız aslında, her türlü testten geçmiş
çekme, uzama, akma, parça parça numuneler alınmış da olsa
dışarıdan bakıldığında bütün, kullanıma hazır
merhaba, iyi geceler, ben Aslı, gitmem gereken yerlerden yeni geldim.



<https://vimeo.com/112838115>

41

(Serin, 2017, s. 40-41)

“Ben bir borudur” önermesi “bu benim, boru değil” deyiminin yapısökümünü içerir. Eskiden askeri okullarda sistem, boru sesiyle (yat borusu, kalk borusu, yemek borusu) yürütüldüğünden, boru genel işleyişi ve sistemi temsil etmektedir. Boru sesi o denli sıradanlaşır, sembolleşir ve etkisini yitirir ki, önemli bir şey söyleneceği zaman, “bak bu boru değil” ibaresi ortaya çıkar ve deyimleşir. Bu bağlamda ben bir borudur” önermesi: öznenin iktidar ilişkileri içindeki konumunu ve sözün yerindeliliğini sorgular. Bu sorgulama Aslı Serin şiirinin yapıtaşlarından biridir. Boruya bir tür iadeyi itibar olarak okunabilir. İmgesel mazmunlar, sembolik atıflar, keyfi çarpıtmalar ve dilsel ahkâm karşısında, nesne ile nesneliliğin çelişmesini ortaya koyar. Bu üslup, şairin ezberbozma biçimidir. Borunun, dil içindeki yerini ve işlevini sorgulayarak, dili yeniden biçimlendirme çabasına yönelik bir çalışmanın olabilirliğini gündeme getirir. Egemen söylemi kırmaya adanmış bir çekiç, demiri demirle (imgeyi imgeyle) dövme sanatıdır. Boru ibaresi, benin soyut yanlarını - us, ruh, duygu... - yontarak, belki de somutun içinde eriterek, dokunulur bir uzamda yeniden biçimler. Bu biçimleme, söylemin çekici

olma özelliğini dışlayarak, söyleme, çekiç olma özelliğini kazandırır. Aslı Serin üslubu: bir çeşit gerçek anlamda “çekiçle edebiyat yapmak”tır. Bahsi geçen şiir, bu bağlamda en belirgin örneklerden biridir. Hemen Foucault’nun “bir yerde herkes birbirine benziyorsa orada hiç kimse yoktur” sözünü hatırlatayım ya da “ruh bedeninin hapishanesidir” tersinlemesini. Aslı Serin şiiri “her şeyde hiçliğe mahkûm edilmişliğin” terennümüdür. Boru ifadesi, politik ve ontolojik bir felsefenin, tarihsel uzunluk ve derinliğine rağmen çapsal uyumuna vurgu niteliğindedir. Kamala Das’ın gizdökücülüğü cinsellikte, Plath’ın ki karamsarlıkta, Sexton’ın ki çocuksulukta, Ferruhzad’ın ki bekleyişte, Marmara’ın ki umutsuzlukta ve bıkkınlıkta, Jonker’in ki güvensiz bir yaşamda ve Serin’in ki öfke ve yalınlıkta yeşerir. Fakat Aslı Serin’in şiirlerinde İrigaraycı bir yapı eleştirisi görülür. Özellikle dil üzerinden, cinsel yapı, dinsel yapı, kültürel yapı eleştirilir. Yapının bozuluşa tekabül yeti, yıkımı yapının temsil etmesi, bir açıdan trajik diğer açıdan ironiktir. Fakat hepsinin ortak noktası: yalnızlık, aradığını bulamama, yoğun hiçlik duygusu, yabancılaşma ve nitekim kopuş, erotizm, politik felsefe, lirizm, aile ilişkileri, kadının toplumdaki yeri olarak belirginleşir.

Görselde borular: hastanede hasta, okulda öğrenci, kışlada asker, tımarhanede deli, hapiste mahkûm, savaşta ölü, barışta kahraman, tarihte kronoloji, uzamda nesne, fabrikada boru, ufukta dağ, lügatte sözcük, mabette inanan gibi yan yana, üst üste dizilmiş ve farklılıkları yontulmuş sürünün çarpıcı bir sunumu, her şeyde hiçliğin pürüzsüzlüğüdür. Görsel iktidarın resmidir. İnsan artık doğan, doğuran, doğal bir nesne ya da varlık değil, üreten, üretilen bir imge, etiketlenmiş bir değerdir. İnsan: özneliği-öznelliği söz konusu olmaktan ibaret ve nesneliği-nesnelliği elinden alınmış – ki en önemlisi budur - ya da gönüllü olarak birilerine devredilmiş imgesel düzeyde bir temsiliyetten başka bir şey değildir. İnsan: belagat ve edebiyat ekonomisi içinde kendilikten soyutlanmış bir mazmun, sanatsal ekonomi içinde marjinal, hümanist ekonomi içinde polyana, tarihsel ekonomi içinde kahraman, felsefi ekonomi içinde us bekçisi, ahlak ekonomisi içinde erdem yobazı, cinsel ekonomi içinde pazarlamacı, dinsel ekonomi içinde taklitçi, özgürlük ekonomisi içinde gerilla ve neticede bütün bu ekonomik ağların iç içe geçtiği küresel otoritenin sadık fedaisi, gönüllü tetikçisi olmakla şereflenmiş, aidiyet ve tarafgirlik kazanarak bilinçlenmiş ve kesin bir kalıpla biçimlenmiş ve tek farklılıkları; yediği yemek, uyuduğu yatak, bindiği araba, giydiği elbisenin markası, çalıştığı iş yeri, kimlikleri ve kimlik numaraları olan ve tuttuğu taraf

olan, tek farklılıkları, zincirlerinin uzunluğu, kalitesi ve parıltısı olan hatta yeri geldiğinde (menfaat) düşmanlarıyla yatan sürüden başka bir şey ifade etmez. Şairin ısrarla birçok şiirinde vurguladığı budur. Aslı Serin şiirleri, bir tür sosyal deney içerir. Bu sosyal deney öncelikle dilin, sonra nesnenin sterilize edilmesine dayanır. Ses, biçim ve imge sökümlüyle taciz ateşini başlatan şair nesnenin sterilize edilmesiyle; öyküsüzlüğünü, kurgusuzluğunu, kusursuzluğunu yaratır. Çünkü gerçeğin öyküsü yoktur bu yüzden gizdökücü özyaşam(otobiyografik) yöntemini kullanır. Çünkü gerçek öykünülebilir değildir. Öykünülen ya da öykünen yapaydır. Bu yüzden borunun özyaşamı(otobiyografi) yoktur. İmgenin özyaşamı yoktur. Üretilenin özyaşamı yoktur. Bu yüzden çoğu özyaşamöyküsü, özyaşam değildir. Şairin özellikle dikkat çektiği: imgenin boyunduruğudur. Öykünün özyaşamı bastırıldığı anlatılar değer üretildiği yapıtlardır. Bu değer; ne yazarın, nede nesnenin kendiliğinde bulunmayan, havai, şişirilmiş bir değerdir. Değer, bir çeşit nutuk çekme işlemidir. Hiçin ekonomisi, hiçin üretimi, hiçin pazarlanması, hiçin her şeyde tezahürü bu olmayan değer sonucudur. Marx, kapital eleştirisinde bir “artı değer”den bahseder. Atı değer: işçinin ihtiyacından fazla çalıştırılmasıyla ortaya çıkar. Bu fazlalık patronlar ve küresel sermaye tarafından emilerek kapitali körükler. Nitekim bunun neticesinde üretimi ihtiyaç değil de ihtiyacı üretim belirler. Aslı Serin şiirlerindeki dilsel, biçimsel ve atonal gerilim; yaşamın doğal ritmine, ilkel yönüne, vahşi yapısına ve huzursuzluğuna saygı-özsaygı ifadesidir.

Bir tür, ne olursa olsun gizdökücülüğün en önemli özelliği olan, bütün dikenlerine, bütün kanamasına rağmen kendiliği bağrına basıştır. Şiirde ironi trajediden doğar. Şiir; boru sesinin gereği olarak bir tür “tiye alış”tır.

dümdüz bir sac kıvrılıp kaynatılıp dönüştürülüyorsa boruya
 diyorum bu insanlar da bir zamanlar bebekti,
 hanımış kızım hanımış oğlumdan
 bu hale geldi... Kaç paso kaynak yedi de,
 kaçlık elektrotlarla girildiyse köküne
 nasıl taşlandı böyle ya da nasıl taşşaklandı!?

şimdi burada bir borunun uzunluğundan da söz etmek isterdim ya
 artık uzunluk politik bir küfürdür ve özelleştirilmiştir.

bir boru fabrikasında değil de kalem fabrikasında çalışsaydım
İnsan aslında bir kalemdir diyemezdim
 çünkü insan ancak yuvarlakla tanımlanabilir.
 çünkü köşe dediğimiz şey en tatlı geçişlerimizdir.
 çünkü her şey başladığı yerde biter.
 çünkü insan kendini bitirebilen bir borudur.
 kimileri çember çizgisinin üstüne yazar, kimileri içine.
 kimileri çember çizgisinin üstünde yaşar, kimileri içinde.
 kimilerimize de çember çizgisi denir sadece.

(Serin, 2017, s. 42)

Boru ayrıca, altyapı sistemin bir parçası, iktidarın esenliğidir. Boru çaplar arası eklemlenebilirliğin ve işlevselliğin sembolü olması, dengi dengine eklemlenebilir olması sebebiyle bir tür kast olgusunun ifadesidir. Ayrıca “borusu ötmek” deyiminin ana bileşenidir. “Borusu ötmek” deyimi güç ve geçerliliğe, sahipliğe, sözünün geçmesine vurgu yapar. Temas edilmesi gereken bir diğer husus: Mevlana'nın neyle

kurduğu özdeşimin, Aslı Serin’de boruya dönüşmesidir. Bu dönüşüm bize “*papatyalardan kaktüslere geçişimiz elbette kolay olmadı*” (Serin, 2017, s. 60). dizesinin kapılarını da açar. Ney, metafizik derinliğe vurgu yaparken, boru, fiziksel derinliği açılar. Mevlana neyle insan arasındaki manevi benzerliği irdelerken, Aslı Serin, insanla boru arasındaki fiziksel ve yapısal benzerliği vurgular. Ney de, boru da yaratıcı imgelemdir. İkisi de ayrılık temasında yoğunlaşır. Neyde incelen ve yüceltilen bir ayrılık, boruda kabalaşan ve alçaltılan bir ayrılık söz konusudur. Biri nesnel yabancılaşmayı, diğeri ruhsal yabancılaşmayı betimler. Bu bağlamda iki olguyu irdelemek yerinde olacaktır: ses ve nefes. Gizlenen bir şey ya çok güzel ya da çok kötüdür. Ya çok güzel ya çok çirkindir. Bu bağlamda ney ve papatya olumlu boru ve kaktüs olumsuz kutuplardır. Mevlana; insanın ince ve derin yönünü vurgularken Serin; insanın kaba ve yüzeysel yönüne atıfta bulunur. Bu bağlamda Serin’in karamsar olduğunu söyleyebiliriz. Bardağın boş tarafına daha çok yoğunlaştığı söylenebilir. “ben bir borudur” ifadesi aslında çaresiz bir sosyal kabullenme ve bir “konum atma” işlemidir. Benin boruyla özdeşimi, şairin ısrarla belagatten kaçınmasını ve “Elimde Değil” şiirini de açıklar. Şairin ben dediği boru: hem ritmik hem de fiziksel “uyumu” sağlayan bir olguyu imler. Neyde bir yüceltme söz konusuysen boruda bir aşığılama, bir küçümseme söz konusudur. Şiir adına olası bütün çıkarımlar, perspektifin yapısökümünde gizlidir. Çünkü gizdökücülük bir tür yapısökücülüktür. Bu bağlamda Aslı Serin şiiri, yapı değildir. Aslı Serin şiiri, “yapının dışlarını eline veren” yapının bir tür sökülmüş halidir. Şiirdeki bütün anomaliler (atonal bozgun – jest - kesikler - sert geçişler – punto farkları – aritmetik mantık – asimetri - gayrı edebi söylem – görsele yaslanma – web çağının manipülatif dökümü) bu sökülmüş belirti(sembol)leridir. Şunu özellikle belirtmek isterim ki Aslı Serin şiirinde yapı yoktur. İzlek ise “ben”de düğümlenir. Yapının yokluğu, şiiri olumlayan bir özellik arz eder. Şairin şiirleri bir nevi birbirinin sağlaması gibidir.

3.3. Mizantropi-(Kişitiksizlik):

Temeli, Heraklitos tarafından atılan Schopenhauer, Molier, Nietzsche ve Sartre ile edebiyatta kökleşen mizantropi(kişitiksizlik) kavramı: kof kalabalıklardan, ahmakça yargılardan, aptallığın övülüp bilgeliğin yadırgandığı çoğulcu yapılardan, sahte nezaket törenlerinden, asalak tiplerden, kitle ruhu içinde eriyen, hiçleşen insanlardan,

dokunduğu her kavramın içini boşaltıp bayraklaştıran aydınlardan, değer, değersiz yapılar tarafından üretildiği iktidarlardan, kısacası lağım çukuruna benzettikleri toplumdan uzak durmayı ve iletişimi belli bir ölçüde sınırlandırmayı vazeden felsefe olarak okuyabiliriz. Varoluşçuluğun temel dinamikleriyle de örtüşen bu felsefe Sartre'nin Herostrate adlı öyküsünde de işlenir. Varoluşçuluk: “*modern hayatın insanı sınırlandıran, ezen, bir kalıba koyan dizgesine karşı bir başkaldırı, kitleselliğe karşı ben'in yabancılaşması olarak tanımlanabilir.*”(Abiç, 2018, s. 255). Bu tanımdan hareketle toplumla organik bağlarını koparmış, toplumdaki çarpıklıklara karşı tavır takınmış, kalıpların tekelinden tiksiniş ama yine de insan kalmayı başarabilmiş bireylerin, insan türüne karşı duyduğu; acıma, öfke, utanç, nefret, küçümseme ve tiksinti kişitiksinişlik kavramının içini dolduran öğelerdir. Herostrate adlı öyküde Sartre kahramanın ağzından: “*Her ne kadar ellerini sıkarken dehşete kapılsam da görünüşte aram çok iyiydi onlarla.*”(Sartre, 1999, s. 38). cümlesini kurar. Rol yapmanın verdiği bulantı nefretin şiddetini artırır. Gittikçe kalınlaşan bir duvar, tek kişilik bir hücreye dönüşerek “ben” adını alır. Biz, yani iktidar zaten ezel ebet kendi duvarını örmüştür. O yüzden her bizde biraz “ben, her bende biraz “biz” mevcuttur. Sartre, öykünün devamında şu can alıcı sözü söyler kahramana: “*Onlar hayatın anlamını kendi tekellerine aldılar.*”(Sartre, 1999, s. 38). Bu vurgu gerçekten anlamlıdır. Bu vurgu, sadece kişitiksinişlik bağlamında değil, her karşı hareketin çıkış noktası olmasından dolayı da önemlidir. Her hareketin bir diğerini nitelediği “onlar” ve her hareketin bir diğerini suçladığı tekelleşme. Sonrasında öykünün başkahramanı, kişitiksiniş Paul Hilbert: “*zaten ölmüş olan bu insanları niçin öldürmek gerekiyor?*” (Sartre, 2008, s. 46). diye sorar. Kahramanın nazarında zaten ölmüş olan bu insanlar; sokakta, televizyonda, kürsülerde, kitaplarda, işyerlerinde, kimileri eş, kimileri arkadaş, önemli koltuklarda insanlık adına kararlar almakta, dünyayı yönlendirip yönetmekte, savaşlar başlatıp barış antlaşmaları imzalamakta, insanları her yönüyle biçimlendirmekte ve çeşitli saiklerle tarihi ve geleceği şekillendirmektedir. Felsefi kişitiksinişlik bu bağlamda “düzen insanı”na karşı bir tavır içerir. Sexton'un, bezginliğin verdiği rahatlıkla kaleme aldığı: “*Yüksek sesle söylerim,/kişi kötüdür./Yanması gereken/bir çiçektir kişi,/yüksek sesle söylerim./Kişi/çamurla dolu bir kuştur,/(...)Küçük pembe ayakkabılarıyla,/sihirli parmaklarıyla kişi/bir tapınak değil/umumi bir heladır.*”(Sexton, 2007, s. 59). dizeleri, kişitiksinişliğin çıkış noktasının kişiöğluna ve kişiye duyulan saygının yitirilmesine ve

kişinin hümanizmle yücelttiği değerlerin kofluğuna ve safdillğine gerçekçi bir eleştiri olarak okuyabiliriz. Kişinin, kendini konumlandırmak istediği şeyle, kişinin olduğu şey birbirinden farklıdır. Etik ve gerçeklik arasındaki uçurumu gözler önüne seren bu dizeler Sexton'un kaleminden dökülür. İkiyüzlülüğün lakaytlığından sıyrılan şair, kendi şeytanıyla yüzleşir: “*Kendi kendimizi hiçbir zaman sevmeden,/ayakkabı ve şapkalarımızdan bile nefret ederek,/birbirimizi severiz, yapmacıklı, yapmacıklı./Ellerimiz açık mavi ve nazik./Gözlerimiz berbat itiraflarla dolu/Ama biz evlenince,/çocuklar tiksinti verirler*”(Sexton, 2007, s. 23). Çocukların tiksinti vermesi, sahte bir birlikteliğin gerçek meyveleri oluşlarından kaynaklanır. Çünkü artık üreme, kadının yaratıcı olduğu bir olgu değil, bir makineye dönüşüm sürecidir. Gizdökücülerin kendilerine yönelttiği öfkenin bir nedeni de budur diyebiliriz. Kişiksizliğin bu boyutu gizdökücünün lanetlendiği aralıktır. Taşın çatladığı aralık. Süper egonun dumura uğrayıp kontrolü kaybettiği, hemostatik dengenin bozulup kanı pıhtılaştırmadığı aralık. Kendiliğin, kendilikte yaşadığı hoşnutsuzluk, anlaşmazlık ve çatışma varoluşu bir savaş alanına dönüştürür, belki de bir ringe. “gölge boksı ya da yas bitirme törenine yetişen öyle bir son şiir”de, şair Aslı Serin bunu açıkça dile getirir: “*değildim hiçbir şeyden ve kendimden memnun/yaklaştıkça küçülen dağların dağ oluşundan/siyahın ağarmasından, kullanım sürelerinden/artık her şey sürelerinden önce bozuluyordu/biz, bunlar işte hep dejenere olmak diyorduk yayarak ağızımızı/bu kadar esnek miydi gerçek, isteyen dilediği gibi çarpıtıyordu*”(Serin, 2017, s. 21). Tabutlukta bir mahkûm gibi dünyaya bırakılmış ve çıkma ümidi ölüm olan bir gerçeklikte sıkışıp kalmanın verdiği bunalım, gizdökücüleri şiddetli bir varoluş muhasebesine sürükler. Gizdökücülüğün felsefi altyapısı bu sıkışmışlıkta vücut bulur diyebiliriz. Bu bağlamda intihar, özün varoluşa tercih edilmesi, varlığın öze feda edilmesi olarak okumak, varoluş felsefesinin en temel dinamiğini sarsacak ve başından beri çeşitli argümanlarla ortaya koyduğumuz savı – ki bu sav, insanın özlü bir algoritma oluşudur - ciddi bir şekilde destekleyecektir. Şairin terennüm ettiği şu dizeler: “*olmaz dediğimiz her şey olmuştu, olur dese ydik de olacaktı ya/biz olmazın çimento taşıyıcısıydık/hepimiz adeta heykeltıraş, baktık ki olmadı/genlerimden ben sorumlu değilim*”(Serin, 2017, s. 29). algoritmayı teyit eden tecrübenin umursamazlığa evrilme noktasına dokunur. Bir başka şiirinde yine bunu teyit eder. Şiirde: “*aslı olmayan bir sözcük ‘kader’ değiştirdim aslı yazdım*”(Serin, 2017, s. 17). özün kabullenilmesiyle kendiliğin şekillenmesi arasındaki ilişkiyi: “*deneyim*

sözcüğündeki ilişkiyi sen de buldun mu?” (Serin, 2017, s. 17). dizesiyle tespit eden şair, bir tohumun kaderini kavrayarak, zihnindeki çelişkileri gidermeye ve tahammül etmeye çabalar. Şair, neredeyse bütün şiirlerinde, gündelik yaşamın; dil, eylem, değer gibi ezberci yapılarını yapısökümüne uğratarak kendini günceller: *“bir ayrılık nasıl planlanır, ses nasıl, iç nasıl çekilir/mezar ölüsü olmadan da mı mezar?”*(Serin, 2017, s. 17). Düşündükçe; sorulara, felsefeye bulanık şair, kendini kendinden olan ve olmayan dışkı -Lacancı dürtü bağlamındaki dışkı – ile işaretler ve *“ne renk”*(Serin, 2017, s.28). diye sorar. Gizdökücülüğün “imgesel fallus” bağlamında “babanın yasası”na duyduğu öfke, kiştiksiniçliğin gizdökücü köklerini açığa çıkaran bir unsurdur diyebiliriz. Bireyin kendini iptali, kendi varlığını reddetmesi bir tercihten değil sıkışmışlıktan doğan bir zorunluluktur. Tıpkı, bir ceninin büyüdükçe anne karnına sığmayıp, o sıkışmışlıktan dolayı “doğum” tabir ettiğimiz olayın gerçekleşmesi gibi. Çünkü cenin bulunduğu ortamı tamamen doldurmuş ve daha fazla büyüme ihtimali kalmamıştır. Bu bağlamda, doğum bir sıkışmışlık ve ölüm yine bir sıkışmışlıktır. Tıpkı çekirdeğin kabuğunu delmesi, tomurcuğun patlaması yahut yanardağın patlaması gibi. Ve bu bağlamda intihar, “fabrika ayarlarına geri dönmek”tir. Şiirin devamında: *“değildim hiçbir şeyden ve kendimden emin/ne görmek istiyorsak öyle kalsaydı keşke/ sadece bakımlık da olsa keşke/ve yutkunma halinde keşke ve vecd halinde keşke huu/karıncadan fil yapmak nasıl bir maharet gerektirir, taştan pamuk”*(Serin, 2017, s. 22). dizeleri, muhasebenin ne derece köklendiğini ve ne derece rahatsızlık verdiğini, nerdeyse bir ütopyaya dönüşen gerçekliğin imgeler içinde yitirilmesi karşısında verilen tepkinin izdüşümü olarak kayda geçer. *“Montaigne, “keşke” dermiş, “Paris’in zerzevat pazarında kullanılan dille yazabilseydim”*(Kahraman, 2009, s. 111). Varoluş sancısının şiddetli bir şekilde hissedilmesi gizdökücüleri imgesel bazda da - ki bu yaratıcı imgelemdir – ağırlıklı olarak bir noktada yoğunlaştırır. Şiddetli imgenin bütün özelliklerini sergileyen gizdökücü şiir, şiddetli imgenin bütün dinamiklerini gizdökücü bünyede barındırır. Şiddetli bir varoluş sancısı şiddetli bir benlik algısına, şiddetli bir duyarlılık şiddetli bir öfkeye ve şiddetli bir çaresizlik şiddetli bir tepkiye(intihar) dönüşür. Olgunlaşarak kiştiksiniçliğe evrilen bu duyarlılık, felsefe olanağını ve zorunluluğunu artırır. Kiştiksiniçliğin dilsel sorgulamalarda yoğunlaşması, İrigaraycı, post-yapısalcı bir felsefenin mantık dizgelerinde kendini göstermesiyle gerçekleşir. Şair, bütün argümanlarını yitirdiği yıkılmış düşüncenin yası, ve yeni yeni kavradığı korkunç

tükenmişliği yaşayarak, hayatını adadığı ormanın bir kibritle yok oluşu karşısında: *“toprağımıza göz koydular, ölmez dediğimiz herkes ölü/oldu mu? Oldu./kendini becermenin adı melankoli”*(Serin, 2017, s. 27). dizelerini kaleme alır. Düşlerin yıkımı karşısında şair: etiğin törpülediği varlığını sıyrarak, gerçeğin kışkırtıcı boyutuna yoğunlaşır. Dilsel sorgulama: *“her sözcüğü becermek gibi özgürlüklerimiz vardı/iyi ki mi vardı? İyi ki vardı, ben, benden başladım/evet evet hadi kara kızım daha hızlı”*(Serin, 2017, s. 29). ifadelerinde sondan bir önceki aşamadır. Özgürlük kavramını mısrada konumlandığı nokta, özgürlüğün kofluğunu kavramış bir zihnin terennümüdür. Şiire ve söze karşı bir tavrın doruk noktasına ulaştığı şiiri “İşin Aslı” şiiridir. Bütün dizeleri: *“.....”* gibi boşluklardan oluşan harf ve kelime bazında bir temsilin olmadığı, ses ve diyalektiğin yapısökümüne uğradığı, biçimin “sırf”lığının ve çıplaklığının bütün hatlarıyla deşifre edildiği, eylemin hiçliğini tasdik eden, her anlamda “karşılıksızlığın kitabı” olarak okuyabileceğimiz bir şiir. Bu, “karşılıksızlık” varoluşun varlıktaki - sadece insan için – etin kemikteki karşılıksızlığıdır. “İşin Aslı” şiiri: insani perspektife göre; nesnenin boşluktaki, boşluğun nesnedeki karşılığı, bu şiir özelinde, harfin sayfadaki sayfanın harfteki karşılığına denk düşer. Şaire göre; sayfa, harf olsa da olmasa da boştur, sayfa olsa da olmasa da harf, yersizdir. Çünkü anlam yitirilmiştir. Anlamın karşılığı yitirilmiştir. Ortadaki, eşi benzeri görülmemiş bir kalpazanlık, hilkatın gölgesi değmemiş bir yalandır. Bu şiir, görünüşte o kadar basittir ki, “yüce şairler” yazmaya tenezzül etmez. Şairin bu şiiri yazma gerekçesi: *“haneme eksi yazılacağını bile bile/nasıl savundum kendimi görmeliydiniz”*(Serin, 2017, s. 23). dizesinde ifade edildiği gibi: kendiliğin savunusudur, kendi içinde bir takım çelişkiler barındırsa bile. Kişitiksizliğin ve sınırbozumun ete kemiğe büründüğü şiir:

Yorgun bir savaşçının kılıcıyla yüzleşmesini andıran bu görsel şiir; savaşçının, kılıcından tiksindiği o anı tasvir eder gibidir. Elli yıl sonra, yatakta sağına dönüp, kocasını tanımamanın verdiği dehşetin izdüşümü olarak okuyabiliriz. Lafın lafı açtığı ve sırf laftan beslenen bir dünyada, kendini bile isteye laf dışı bırakmayı varoluşun yapısökümü olarak okuyabilir miyiz? Yani sözün bittiği yerde miyiz?

Şiir, on dokuz dizeden oluşur. Şairin, önce yazılmamış bir şiiri; harf, duygu ve biçim kaosundan çıkarıp “Çılgılık” a, daha sonra “Sonra a geldi” ‘ye dönüşen şiirinin de aynı dize sayısına sahip olması anlamlıdır. Bu dizge bir dönüşümün temsilini içerir gibi devinmektedir. Sanki “Çılgılık”ın son halidir. “Çılgılık”ın devindiği boşluk ve kulaklardaki yansıma resmedilmiştir. Şair sanki kendi etrafındaki dönüşünü tamamlamıştır. Aslı Serin şiirleri, bir yekûn olarak tek bir ad altında bölümler olarak sıralanır. Şair bir tür şifreleme, bir tür kod kullanır. Bu kod, bu şifre, bu ad: “ben”dir. İşte bu şiir: “dilin kemiği”dir. Şairin yazdığı bütün şiirler: sanki bu şiiri tasdik etme, aklanma ve farkındalığın vesikası olarak kaydedilmiş gibidir. Kişitiksizliğin, “sevgilim ve note 4” şiirinde “katılaşmak” kavramına tutunması ve şiirde nakarat gibi sürekli tekrar edilmesi ve bunu, nesnenin işlevi üzerinden aktarması anlamlıdır. Şiirde: “*Son bir saat katılaşmak üzerine/Şiir okuyup şarkılar söyledik/Katılaşmamız geciksin diye Bolivya anayasasını okuyup/Whatsapp’tan sevdiklerimize gönderdik/Ah desinler dedik/Son bir saat önce anladık son bir saat önce yine anladık/Biz bunu son bir saat önce de anlamıştık/(...)Olduğumuz burası değil, olduğumuz gördüğümüz duyduğumuz değil/Bize dünyayı vermek isteyen bir android bu/(...)/Ben Aslı, güldüm ve katılaşmam böyle başladı.*”(Serin, 2017, s. 34-35-36). dizelerinde katılaşma kavramı: “karanlığa alışma” ve “dayanıklılık testine tabi tutulma” evrelerini içeren bir katılaşmadır. Katılaşma: taşın, odunun, duvarın, demirin, betonun; konuşabildiği, yazabildiği, evlenip çocuk sahibi olabildiği, sanatçı-siyasetçi-din adamı ve ya dindar olabildiği ve özellikle insanlık adına anlam üretebildiği bir katılaşmadır. İşte kişitiksiz: bu katılaşmış rahimden - cinsiyete atıfta bulunmayan bir doğurganlık anlamında rahim - tiksindiği için, üretimin bir parçası olmak istemediği için, mastürbasyon yapan ve sperm bankasını protesto eden kişidir. Fakat kendisi de o rahimden çıkmış olmakla üretimin bir parçasıdır diyebiliriz. Kişitiksizcin kendini tehdit etmesi, kişitiksizliğin kendiliğe yönelmesi, bu durumu fark etmesiyle başlar. Sonrasında birbirini tetikleyen olguların intihara varması içten bile değildir.

3.4. Transgresyon-Sınırbozum:

“*Papatyalardan kaktüslere geçişimiz elbette kolay olmadı!*”(Serin, 2017, s. 60). Kavram olarak transgresyon(sınırbozum) en temel tanımı ile bir sınırı ya da limiti geçmeyi (crossing over) ifade etmektedir. “*Sınır geçmek istiyorsanız dil bilmeniz gerekir.*”(Serin, 2017, s. 27). Bahsedilen sınır ya da limit herhangi bir erk, yetke ya da güç tarafından soyut ya da somut bir şekilde koyulmuş, oluşturulmuş ya da düzenlenmiştir. Aynı zamanda bu soyut ya da somut sınır/ limit içinde hayat bulduğu toplum, cemaat ya da kültürel yapı tarafından kabul edilmiş olmalı ya da kabul edilmesi sağlanmış olmalıdır. Limiti ya da sınırı geçmek soyut olabildiği gibi somut olarak da gerçekleşebilmektedir. “*O her noktaya baskı yapar. Ona her nokta direnir ve bu toplamalar her halde büsbütün uyumsuzdur. Bizim tekil halimiz yeterli bir ilginçliktir: Biz bir dünya içinde yaşayabilmek ona öyle katlanabilmek için düpedüz yeterli algılamak için bir konsepsiyon yaptık.*” (Nietzsche, 2002, s. 286). Diğer bir ifade ile sınırı geçen ya da zorlayan şey somut bir varlık olabileceği gibi soyut bir durum, düşünce, eylem, tavır ya da davranışlar bütünü olabilir: “*tuttum kendimi balkondan attım, sonra koştum aşağıya yakaladım*”(Serin, 2017, s. 45). Sınırbozum kavramı sadece sınırın kendisinin ihlali olmaktan öte sınırı koyanın aşılması ya da aşılmaya çalışılması olarak da okunabilir; çünkü sınırı çizen, koyan ya da kabul ettiren hâkim güç ya da hâkim kişi, iktidarı sorgulanan ya da gücü elinden alınmaya çalışılan olacaktır.

Böylece sınırbozum halinde olmak ya da sınırbozucu olmak iktidarla, güçle ve düzenle sorunlu ya da muhalif halde olmak, onu aşmak anlamına gelecektir: “*herkes beni benimle kandırıyordu/(...)/kandırılmıştı her şey aslı olmayacak kadar yeni ve başkaydı*”(Serin, 2017, s. 71-74). Âdemin cennetten kovulma sendromu ilk sınırbozum olarak kayda geçer. Sınırbozuma sebep olan dışıl unsurdur; dışıl unsur eril yasayı, bir erkeği yani Adem’i baştan çıkararak aşmıştır. Bu bağlamda sınırbozum, sadece sınırı geçmek değil sınırı görünür kılmaktır. Çünkü her yasa - olumlu-olumsuz fark etmez - bir sınır belirler ve yasanın ihlali sınırı geçmektir. Serin’in sınırın ötesinde doğduğunu sloganvari bir dille rahatlıkla söyleyebiliriz fakat bu söylem, sınırın içiyle irtibatını ontolojik açıdan kopartacağı ve verdiği mücadeleyi göz ardı edeceğinden haksız ve yersiz bir söz olur. Sınırbozum sistemin ve düzenin karanlığını aydınlatmayı içerir: “*bir gün üstüngüçlerimi keşfedeceğim, biliyorum/belki patronumu insana*

dönüştürebilirim”(Serin, 2012, s. 43). Kahraman Ece Ayhan şiirini değerlendirirken: *“şiirini karartır morartır fakat şiiri kendi burcunun iktidarı olarak görmekten çekinmez. O nedenle de Ece Ayhan’ın bir iktidarı reddederken, bir başka iktidarı da kolladığını vurgulamak gerekir.”*(Kahraman, 2000, s. 271). yaptığı tespit önemlidir. Serin ise; şiirinin dahi, kendi iktidarında olmadığını bilecek kadar farkındalığı gelişmiştir. O yüzden sanki okunduktan sonra köpük gibi yok olan sihirli bir şiir tarzını benimsemiştir. Şair, edebi olmaktan çok, olmamak kaygısıyla hareket eder. Her şiirin bir görevi vardır. Görevini yerine getiren şiir kendini imha eder. Sınırbozum dinamik bir güç olarak olumlu-olumsuz yenileyicidir. Örneğin, işlenen suçun yasal olarak bir cezası yoksa bu suç aracılığıyla yasal boşluk keşfedilerek yeni düzenlemeler yapılacaktır. Sınırbozum sınır ile ikizdir. Sınır yoksa sınırbozum da yoktur. Sınırbozum kavramı Nietzsche, Sade, Bataille ve Foucault bağlamında ele alınmalıdır. Özellikle, Foucault’un beden ve iktidar algısı, Sade’in yıkıcı ve erotik dili, Nietzsche’nin tanımladığı Apollon ve Dionysos’tan beslenen düalistik/ikili sanat tanımı ve güç istenci, Bataille’in negatif güç ve sınır aşma (excess) tanımı, sınırbozumun anlaşılması için oldukça önemlidir: *“işte söyledim, nihayet söyledim, oh be söyledim/ben senin bildiğin kızlardanım sevgilim/bütün kızlar gibi aşka şiir/verebilirim”*(Serin, 2014, s. 59). Sınırbozum ile sınır arasındaki ilişki gibi Apollon ve Dionysos da simbiyotik/yaşamsal bir bağa sahiptir. Böylece Dionizyak olanın enerjisi ile Apollonik olanın sınırları ortaya çıkmış ve belirginleşmiş olacaktır. Fakat; kültürün, dilin, imgenin ve iktidarın şekillendirdiği Apollonik kültür ile, doğanın, esriklik ve coşkunluğun oluşturduğu Dionizyak kültür, ikisinin de bir kültür olmasından dolayı ikisi de yozlaşmıştır. *“Kültür hep doğayı ehlileştirmeye, doğa ise hep kültürü yıkmaya ya da dönüştürmeye çabalamaktadır.”*(Nietzsche, 2005, s. 17). Gizdökücü sınırbozum ne akılcı kendilik, ne de akılsız bir esriklik peşindedir. Gizdökücü sınırbozum, her iki yozlaşmayı belirginleştirmeye ve yozlaşmaya dikkat çekmektedir. Doğanın modernizmle, kültürün postmodernizmle yozlaşması ve yozlaşmanın da ötesine geçmesi(post-truth) eleştirilir. Post-truth kelimesi Oxford sözlüğü tarafından 2016 da yılın kelimesi seçilmiştir. Nesnel gerçekliğin kamuoyu oluşturmada kişisel duygu ve kanaatlerden daha az etkili olması durumunu açıklayan bir kelime. Duygusal tepkilerin rasyonel düşüncenin önüne geçtiğini belirten bir kavram. Zamanın ruhuna atıfta bulunur. Ünlü psikolog Daniel Kahneman: *“insan kararlarının çoğunu duygusal olarak alır ve aklını o duygusal kararları rasyonelleştirmek için*

kullanır”.(Kahneman, 2015, s. 445-446). Bu bağlamda sınırbozumu postmodernizmin bizi getirdiği nokta olan post-truth’a, özellikle post-truth’a bir tepki olarak okuyabiliriz. “Güçlü kendisiyle birlikte “güç istenci” olarak kavramsallaştırılmış yaşamı olumlar, zayıf ise “décadence” ile kavramsallaştırılmış yaşamın yadsınmasıdır.”(Kılınç, 2007, s. 78). Nietzsche insanlığın ana içgüdülerinden topluca sapmasını, çökmüş(decadence) değerlerin istilası, yani zayıfın kazanması olarak görür. Bataille ise: “İnsan karşı yasaklar koyarak doğayı denetim altına alacağını düşünmüş ve umut etmiştir ve şiddeti kendi yapısında sınırladığında, doğa düzeninde de sınırlayacağını sanmıştır.”(Bataille, 2006, s. 82). diyerek, Apolloncu ehlileştirme çabasına atıfta bulunur ve: “Büyüleyen şey yasağa karşı gelmedir”(Bataille, 1997, s. 42). ifadesiyle sınırbozumun erotikliğine vurgu yapar. Serin: “Yeter artık yeter, çikalım zivanadan”(Serin, 2017, s. 66). diyerek, güç istencini anarşi ve sınırbozum üzerinden kurgular. Sınırbozum içeriği dışarıya iletir ve bilinçli insanı yaratmaya olanak verir. Bataille’de sorgulayan ve kavramların doğasını kavrayan insan, yenilenir, dönüşür veya yıkılır. Serin’in kendisiyle kapı üzerinden kurduğu özdeşim: “bir tafrayla ‘kapanıyorum lan’ dese ydim/(...)/öyle kapı gibi/yani neyse doğası o; eşiği olan/zili, tokmağı, gözetleme deliği/(...)/kolay değildir hem içeriği hem dışarıyı görmek/(...)/allah bütün kapıların da belasını versin Filiz.”(Serin, 2017, s. 18-19). tekrar tekrar yıkılan, tekrar tekrar yenilenen ve tekrar tekrar dönüşen kendi içinde ve dışında sürekli devinen bir zihnin terennümüdür diyebiliriz. Yasağın ihlali yasağı reddetmez aksine onu aşar ve tamamlar. Sınırbozum: öznenin ölümü, kendiliğin kaybı olarak; toplum için yenileyici, doğa için hatırlatıcıdır. Bu bağlamda doğum da ölüm de bir taşma halidir ve sınırbozumdur diyebiliriz. Bataille, Sade’in romanlarındaki, delilik, dışkı yedirme, organ yaralama, otokısırlaştırma ya da kendi kendine kastrasyon vb. gibi sınırbozucu eylemlerden yola çıkarak bedendeki eksiksiz simetriyi bozma girişimlerini sınırbozum olarak tanımlar. Çünkü kusursuz bedenler; kurgusal ve politik bedenleri imler: “şimdi burada bir borunun uzunluğundan da söz etmek isterdim ya/artık uzunluk politik bir küfürdür.”(Serin, 2017, s. 42). Şair, doğanın kusuruna bakar ve doğanın doğallığına saygı duyar. Bu nedenle şair kusursuz biçimlere karşı temkinli ve hatta tepkilidir. Doğanın doğallığına yapılan somut ya da soyut saldırıları, doğanın kimyasal dengesini bozan soyut ya da somut hormonları yani doğayı ehlileştirme çabalarını bir tür tahakküm kurma çabası olarak okuyarak sınırbozumun kaçınılmazlığını ortaya koyar. İnsanın doğaya baktığını ve doğayı

gördüğünü söylemek güçtür. Biz doğaya baktığımızı sandığımızda, doğanın verileri bize yansımaz, bizden doğaya doğadan bize yansıyan dil, kültür, tarih ve iktidarla biçimlenmiş ortalama algıdır. Bizim gördüğümüz hiçbir zaman doğa değildir. Bizim gördüğümüz bizim doğaya yansımamızdır. Bu bağlamda kendiliğin fark edilmesi yalnızlığı derinleştirir. Çünkü fark eder ki evrende kendisinden başka kimse yoktur. Çünkü her varlık, kendiliğin ayrı ayrı biçimlenmesinden başka bir şey değildir. Kendiliğin aşılması, sınırbozumun en ileri evrelerinden biridir. Kendiliğin aşılması konusunda metafizik reçeteler dışında, ölüm dışında bir alternatif şu an için yoktur: “*en büyük tesellin ve tesellcin sensin artık/diyelim herkes beceriyor kendi sonsuz düzenini, becersinler/kimileri de becermekle görevlidir bu hayatta*”(Serin, 2017, s. 30). Şairin şiiri: taç çizgisi dışında oynanan futbola benzemektedir. Topu, yani sözü sahaya sürmez. Çünkü saha bir sahnedir. Sahnede gerçek yoktur. “İşin Aslı” şiiri de bu bağlamda tekrar tekrar anlam kazanır. “*nasılda mutlular, kadın nasıl özverili yoktan var ediyor/kadının nasıl vardan yok edildiğini konuş.*”(Serin, 2017, s. 47).

3. 5. Aslı Serin’in Şiirlerinde Çığsözcülüğün Bilinçaltı:

Aslı Serin’in şiirleri; genel karakteristiği, yapısı ve üslubu açısından yüzeysel ve geleneksel okumalarla çözülemeyecek kadar şaşırtıcıdır. Nerdeyse bir kürsü de nutuk için okunacak doğru düzgün bir şiiri yoktur. Şiirlerinin çoğu laboratuvar şiiridir. Şiirlerinin çoğunda ritim, atonal bozgunlar ve jestlerle rahatsız edici bir çığlığa dönüşür. Şiirlerinin çoğunda cümle ve hatta kelimeler bazında kesikler ve sert geçişler mevcuttur. Söz diziminden tutun kelime oyunlarına, punto farkından tutun aritmetik mantığa, adeta köpükten yapılmış gibidir. Şiiri gelenekten okuyanlar için ezberbozucu bir özellik arz eder. Sanırım şairin yapmak istediği de tam olarak budur. Bu şiir edebi olmaktan çok olmamak kaygısı taşımakla birlikte şair için hayli zor bir denge tahtasıdır diyebiliriz. Şiirlerinde dünyaya karşı alışılmadık inanılmaz bir duyarlılık, farkındalık ve düz yolda yürürken birden bire beklemediğiniz hiç beklemediğiniz dipsiz bir çukura düşüymüş hissi uyandıran bir derinlik mevcuttur. Şiirlerinde yaptığı tespitler ve üslup gösteriyor ki Aslı Serin şiirleri hayatın bizzat kendisinden yapılmıştır. Gizdökücülükte görülen nesnel bağıntı Aslı Serin şiirinin iskeletidir. Şairin, “Çığlık” adlı şiiri özelinde Aslı Serin şiirlerinin genel hatlarını irdelemek ve tespit etmek ve bu bağlamda amaçlanan çözümlenmelere ivme kazandırmaktır. Hem Aslı Serin’in hem de Aslı Serin şiirinin

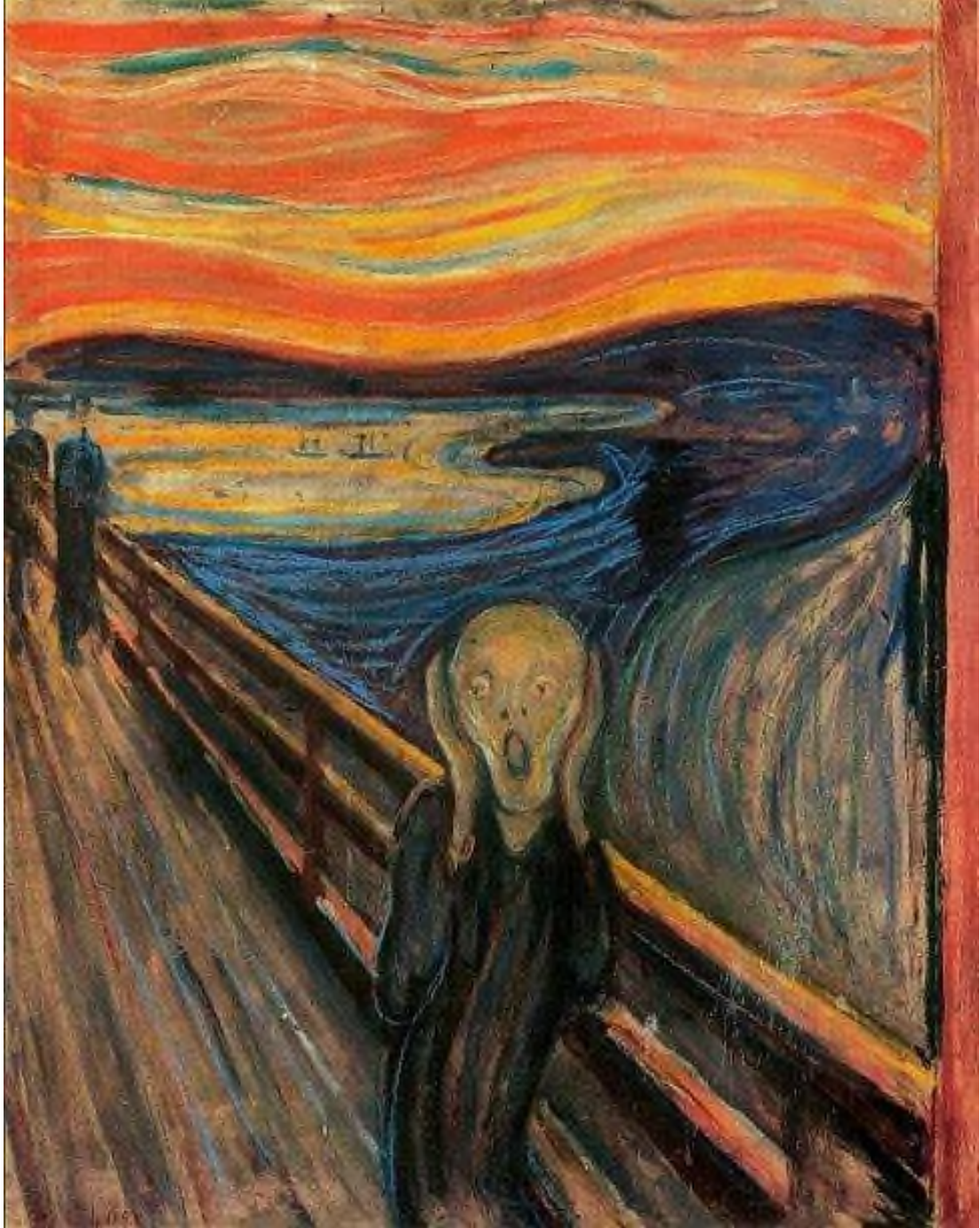
otobiyografisi diyebileceğimiz bir şiir üçlemesi olarak “çıgılık” şiiri: yaşamın ritmine ve sürecin eksenine aldığı yontma biçimine vurgu niteliğindedir. Aslı Serin şiirinin devindiği dinamikleri idrak ve izah açısından önemli referanslar sunan bu üçleme önce biçim üzerinden, sonra biçimsizlik üzerinden kurgulanır. Şiir: şekil ve boşluğun birbirini yarattığı ve yok ettiği bir döngüde sesin kaynağıyla alıcısı arasındaki akıbeta odaklanır. Çıgılık adıyla “Kül Dergisi”nde yayımlanan dizinin ilk şiiri: *“Bir gülün rengine katıp ömrümün tüm ayazlarını/Dudağımda senden kalma yarım ıslık/Kolaysa yağmasın bu gece yağmur, düşerken seni/Kolaysa silmesin gece yüzümün çizgilerini/Bütün oyuncaklarımı topluyorum, gülüşler silik/Eksiltiyorum biriktirdiklerimi çorak tarlalarda sekiyor kurşunlar/Korkuluklar çıplak geziniyor geceleri/Barut kokuyor bıkkınlıklar/Göremiyorum karanlıkta sürdüğüm izleri/İntihar çiçekleri çalıyorum aşk bahçelerinden/Dipte görünmüyor gidenlerin yüzleri/Çıgıllıklar büyüyor, bütün çıgılar üzerime Çareler direnemiyor, gözlerinin büyüüne/Bütün oyuncaklarımı topluyorum/Damarlarımda gezinen, değiştirmiyor duvağımın rengini/Gece gebe kadın gibi yırtınıyor/Maskeler avutmuyor kalıntı düşlerimi/Korkuluklar çıplak geziniyor geceleri”*(“Şiir Antolojisi”, 2019). bir iç ses olarak bireyin zihinsel karanlığında devinen süreçlerin terennümüdür. Çıplaklığın gece karanlığını tercih etmesi örtünme ihtiyacından kaynaklanır. Bu süreçte şairde ve şiirde sınırbozuculuk henüz vaki değildir. Şair, sınırlar içinde ve sürüye dâhidir. Şiir, biçimli ve geleneksel yapı korunmaktadır. Karanlığa sıkça vurgu ve romantik atmosfer, lirik yapı verimli ve çalışkan bir tırtılın ipek yaparak göze girme çabası olarak okunabilir. Süreç ikinci şiirde - “sonra a geldi” - 2002-2006 yılları arasında ortaya çıkar. Çıgılık içten dışa doğru “aaaaaa” olarak, tırtıl kabuğundan kelebek olarak çıkar. Şairin “ben”i keşfettiği nokta işte tam burasıdır. Artık ipekle ilgilenmez çünkü uçmayı öğrenmiştir. *“2. Sonra uçmayı öğrendim yerde ve gökte/3. Sonra ölmek başladı oturup izledim”*(Serin, 2012, s. 29). Dört yıl şair ve şiiri açısından farklı bir noktaya evrilir. Bu süreç şairin sıkı bir özdenetim ve özeleştirici süzgecinden geçerek kendini yeniden yarattığı evredir. Bu sürece aydınlanma ya da erginlenme süreci de diyebiliriz. Şair: *“anlamanın anlamaktan başka bir halta yaramadığını”*(Serin, 2014, s. 11). kavrayarak: *“her şeyin hiç olarak tasarlandığı”*(Serin, 2014, s. 11). bir evrende tespitlere girişir. *“Vardığımda Ararım”* şiiri: yolcuğun rutin diyalogları bağlamında insanın biçimli, oturmuş ve koşullanmış yapısına, *“birkaç güne kalmaz mektubum elinde”* şiiri: sözün ve nesnenin işlevselliğine,

“sen beni bozdun öyle böyle değil” şiirinde: evliliğin toplumsal ve bireysel dinamiklerindeki olumsuz yapılara ve kışkırtan dinamiklerine: “*gösteren gösteren gösteren/ve vermeyen hayat*”(Serin, 2014, s. 34), “kumandalar tozlanmıyorsa aşk bitmiştir” de: evlilikte belirlenmiş görev dağılımının ve hayal kırıklıklarının psikik buhranına, “bu bizim şarkımız olmasın” ve “.en uyumsuzluğu” şiirinde: Sylviavari bir boşanma veya ayrılık acısına: “*çukurlarımdan terk ediliyorum/objektif kalamıyorum*”(Serin, 2014, s. 46). “aktarım hatası” şiiri: düzen-sosyal kabullenme-otorite bağlamında, evliliğin dinamiklerini sorgulayarak tanrı-aile-devlet bağlamında çizilen sınırı vurgulayarak sınırbozuma: “*her anne baba/komşu bunu ister Tanrı ve her devlet bunu/(...)/siz bunu becerirsiniz*”(Serin, 2014, s. 48-50). “böyle” adlı şiiri: “(ben sokak lambalarını da sevmiyorum işin aslı)/ama sizi hiç sevmiyorum/sevmemekle kalsam nefret ediyorum bazı/(...)/yazıyorum unutmamak için sizi sevmediğimi”(Serin, 2014, s.69). düşündükçe yükselen kişiksizliğe, 1. Trimester şiirinde: “*bir cennet ki ayağımla eziyorum/iyi niyetli olmak zorunda değiliz/kutsal falan da değiliz/sokaktan yanayım: ‘döpiyeslere hayır!’/gördüğüm ilgiden memnun değilim*”(Serin, 2012, s. 12). kadının kadındışı biçimleme ve anlamlandırma girişimlerine ve kadının kadın hakkında söz sahibi olamayışına, 2. Trimester şiirinde: “*olur da haklıysa annem, tutarsa dilekleri/dilek dediysem genelde bin beteri/komşu kızının heykel gibi dikildiği eviçleri/örnek meclisinin nadide üyelerini/bütün komşuları ve kızlarını.../şiddete karşı değilim/geçerli ve hafifletici nedenlerim var/onların tokaları, sessiz gülüşleri/başarı belgeleri, belgelenmemiş sevgilileri/bozdurmadan sevişmeleri var*”(Serin, 2012, s. 14). geleneksel kadın tipolojisinin “anne” ve “komşu kızı” bağlamında ironik, biçimli ve ikiyüzlü yapısına, Trimester üç adlı şiirinde başa sararak : “*dolmuş bir boşluğu boşaltamam/çünkü ben masal anlatacak kadar şair değilim/çünkü bu baştan alıp boş vermenin şiiri*”(Serin, 2012, s. 16). şekil ve boşluğun diyalektiğine vurgu yapar. Şekil ve boşluğun diyalektiği ilk kozada (rahim) örülür. Plath’daki “çıplaklık” vurgusu Serin’de “boşluk-çukur” olarak ortaya çıkar. Aslı Serin’in şiiri: “boşlukta şekillenir, şekilde boşluğa düşer.” Çünkü boşluk kaosu temsil eder. Boşluk yaratıcı şekil yıkıcıdır. “Sığınak” olarak bir merdiven boşluğunu tercihi de bu noktada anlamlıdır. Tarihsel süreç her şeyi anlamlandırmış, her şeyi biçimlendirmiş, her boşluğu doldurmuştur. Fakat bu anlamlandırmayı, biçimlendirmeyi, doldurmayı kabullenemeyen şair onu boş anlamsız ve biçimsiz telakki eder. Yenidenliğin imkânsızlığını kavrayan şair kendi

içinde “ben”in devinimini sağlayacak bir itki ve kendini aklama çabası olarak sınırbozuculuğu benimser. İç sesin konuşmaya başlayıp kendi içinde bir çılgılığa dönüşmesi sıkışmışlık duygusunun şiddetini gösterir. Şekildeki sıkışmışlık, biçimdeki tanımlanmışlık, boşluğun kaotik yapısında eritmeye çalışılır. Şair, şiirinin büyük bölümünü kurgulanmış tutarlılıkları tespit etmeye ve bu bağlamda yıkmaya harcar. “*Palavraları geçebilseydim başlayacaktım*”(Serin, 2012, s. 19). Kinestetik dinamikler üzerinden algının ve şiirin şekillenmesi şairi sürüden ayıran ince bir noktadır. Temas ve dokunabilirlik birincil derecede şiire yansır: “*dokundum soğuksa soğuk sıcaksa üf dedim/(...)/sıradana iman ettim*”(Serin, 2012, s. 59). Şairin üç kitabı da “sıradanın amentüsü” olarak okunabilir. Şairin, edebi olmaktan çok olmamak kaygısı bu sıradana iman anlayışından kaynaklanır. Mucizenin ahkâmından devşirilen, dogmanın sorgusuzluğundan kotarılan ya da umudun polyanacı karakterinde devinen iman için şu dizeyi yazar: “*inanmak zahmetsiz bir hatadır*”(Serin, 2012, s. 66). Acının, sefaletin ve türlü türlü olmayacak şeylerin sıradanlaşmasına karşın, sıradanın döngüsünde devinir Aslı Serin şiiri. Ne hayat şiirden nasip almış nede şiir hayattan nasip almıştır. Şair, bu döngüyü kırma gayretiyle yazar. Aslı Serin, şiirinin bu şekilde tezahür etme sebebini “Değilse ne” adlı şiirinde açıkça dile getirir: “*yazmak için denize ihtiyacım yok/down sendromlu o çocukla karşılaşınca/yazmak için yağmura ihtiyacım yok/bebeğini emziren o kadınla bakışınca, kırmızı ışıktayazmak için kitaplara ihtiyacım yok/yazmak için sessizliğe/tecavüzcüler, mahalleciler, töreciler/yazmak için odaya ihtiyacım yok*”(Serin, 2012, s. 54). Şair, web çağının yönlendirici(manipülatif)yapısını da es geçmez. Şiirlerinde sürekli bir web vurgusu ironiyle yansıtılır: “*oysa **buraya** tıklarız hayallerimiz gerçek olur/zemzem akar musluklarımızdan/(...)/yorum yaparız giriş yaparız grup yaparız/ikimiz birden **buraya** tıklayabiliriz, akşama bağlanalım/nasıl bağlıyız birbirimize ve kablolar!/En güzel aşk şiirleri için **buraya**/(...)/Selülitten 9 dakikada kurtulmak için **buraya**/(...)/Bu hafta sizi neler bekliyor için **buraya**/Birebir, ensest, yaşlılarla sex için **buraya***”(Serin, 2012, s. 37). Ve “seni çok karışık duygularla seviyorum” adlı şiirinde: “*’unfollow’larınızı yiyim yavrurum.. toz kaldırmayın ama:)/#seniseviyorum/’sen hayata kaçını dönüyorsun o domaldığını sanıyor’/#seniseviyorum*”(Serin, 2017, s. 53). web dilini kullanarak, dilin perspektifini genişletip, şiirin yapısını ve atmosferini değiştirir. Şairin bu ufak ve anlamlı dokunuşları onun şiirinin farkındalıktan kaynaklandığını belirtmekle beraber, şiir için yeni bir denge

oluşturur. Söylem ve eylem arasındaki uçurumda dönenen bir dünyada, ayan beyan bir düzenbazlığı belgeleyen şair: kelimeyle şهادeti yana yana bile getirmez, çünkü kelimeyle şهادet olmayacağını görmüştür. Şair için ölüm bir sözcük değildir fakat her sözcük bir ölümdür bu karanlık bahçede: *“Ben bugün ölmedim hayret bazen ölmüyor/Bir adam doğarken kendini ölmüyor mesela, ölse iyi/Hayat ölmeyen bir şey onun için üzüliyorum/Belki de hayat baya zeki bir şey/Bir seçenek olarak alsa ölümü, yenileceğini bilen bir şey./Vay çakal hayat vay, hiç böyle düşünmemiştim/(...)/Ölüm saçma bir sözcük. Böyle bir geçiş yok/Hayattasın ve sigara içiyorsun/(...)/Hayat kadın ölüm erkek yani biraz kıllı ve kaba bir şey/(...)/Hayat tarafından götürülmüş bir şey/(...)/Merhaba nasılsınız ben Aslı, bugün ölüme naber lan dedim”*(Serin, 2017, s. 37-39). Kadın ve ölüm arasındaki diyalektik bir başka şiirinde: *“çalışılmış ölüm işte bir şiirin son bir saati/düzeltilmiş kılları alınmış ak pak edilmiş/kadınların balkonlara çekilip ölüm tarifi yaptığı/evlere ve çocuklara bakarak, dağlara ve gökyüzüne/sonra birden yere – ki bu çok tehlikelidir/içi kazınmış bir kadının yere bakması çalışılmaz”*(Serin, 2017, s. 11). Sexton’nu, Plath’ı Jonker’i Ferruhzad’ı Marmara’yı ve belki Das’ı ve onların şahsında babanın yasasıyla terbiye edilmek istenen tüm kadınları ölümün gölgesinde ölümsüzleştirir. “Kılları alınan ölüm” erkeğin (ölüm) yarattığı bir kadının (hayat), ölümle gölgelenmiş ölmeyen bir hayatın ya da erkekle gölgelenmiş bir kadının tasviri niteliğindedir. “Kılları alınan ölüm” ifadesi, kadının erkeğin öteki kendisi olduğu görüşünün Aslı Serinvari bir terennümüdür diyebiliriz. Munch’un “Çılgılık” tablosuyla Serin’in “Çılgılık” şiiri arasında şaşkıncu bir karşılık vardır. a’yı yirmi yedi harfte dolaştırıp, yirmi yedi harfte teker teker tecelli ettiren çılgılık, öyle ki daha sonra yirmi yedi harfte tekrar dolaştırarak yirmi yedi harfte tek tek susturup tek tek yok eder. Entropi yasasını seride işleten şair; oluşla bozuluş, şekil ve boşluk arasındaki mesafeyi yeniden tartar. Üç şiirden oluşan seri - Çılgılık-sonra a geldi-işin aslı – şairin şiirindeki gelişme ve değişimleri gözlemlemek açısından oldukça önemli referanslar sunar. “ Çılgılık” şiiri içerik açısından dışavurumcu, “sonra a geldi” şiiri biçim açısından dışavurumcu, “işin aslı” şiiri tepki açısından dışavurumcu özellikler taşır. Bir bütün hainde seri Gizdökücüdür ve dışavurumcudur diyebiliriz. Gerçi “işin aslı” şiirini tamamen tanımlayabilecek bir akımın var olduğunu söylemek güçtür. Üçüncü aşamada şeklin boşluğa evrilmesi, yapının tamamen yıkılması: entropinin söyleme uygulanmasından kaynaklanır diyebiliriz. Söylemin bozuluşu

hızlandırması, her oluşun bozuluşa yönelmesi, şairde oluşa karşı bir tavır oluşturur. Çılgınlığın yankılanarak, boşlukta devinerek yok oluşu biçim ve içerik üzerinden yansıtılmış ve entropi şiir üzerinden tekrar teyit edilmiştir diyebiliriz. Çılgılık(1885):



(Richard, 1999, s. 31).

Lionel Richard, Munch için:“... resmini Kuzey Avrupa'nın ikiyüzlülük ve karasevda (melankoli) ile beslenmiş bir Ekspresyonizmine döktü. Gizemli güçlerle doldurulmuş doğa görünüşleri; karanlık etkilerle yoğrulmuş insanlar; korku, nefret, kıskançlık, yalnızlık, ölüm gibi konuların işlendiği resimleri, yazgısının gittikçe kötümserleşen görüntüleri oldular. Munch'un sanatının, hem duruluk, hem de acılıkla yoğrulmuş olan bu içten gelen çığılığı, kendini açığa vurması, sinirliliği ve baskı altında tutulan ruhu, yüzyılın başında bir yol göstericiydi.”(Richard, 1999, s. 29). diyerek, resmin psikolojik dinamiklerini belirtir. Munch'un “doğanın çığılığı” adını verdiği dört parçadan oluşan çığılık tablosu ruhun modern dizge ve yozlaşma içinde sıkışmışlığına vurgu niteliğindedir. Dışavurumculuk her türlü idealizme tepki olarak ortaya çıkar. Gizdökücülük ve dışavurumculuk arasındaki organik bağ her alanda kendini gösterir. Her iki akım da kendiliğın pervasızca dışavurumunu önerir.

Resimde: bir köprünün üzerinde, korkulukların hemen yanında yüzü bize dönük bir insan, yüzünde büyük bir dehşet ifadesiyle başını ellerinin arasına almış bağırılmaktadır. Ne var ki, sanki bu haykırışı duyan yoktur, geri plandaki iki kişi sakin bir biçimde köprünün tepeden baktığı körfezi, limanı ve tepeleri seyreder gibi görünmektedirler. Bu anlamda resim bize korkunun yanı sıra yalnızlık, terk edilmişlik duygusu da verir. Adeta bütün dünya, haykıran kişinin üzerine yıkılmaktadır ve o tek başınadır. Bunlardan başka bir şey daha dikkatimizi çeker: Gökyüzü çok büyük bir yangın varmış gibi kırmızı, sarı tonlarındadır fakat ortada ne yangın vardır, ne de yangınla beraber olması gereken siyah dumanlar. Ara ara biraz mavinin görüldüğü bu tuhaf gökyüzü, kuzey ışıklarını andırır biçimde katman katmandır. Yabancılaşma kavramı resimde açıkça anlam kazanır. Çevresel eksenden kopuş, bireysel duyuş, bireysel atmosfer ve kişisel perspektif ustalıkla yansıtılır. Varoluşun esenliksizliği; gizdökücü ve dışavurumcu anlayışta ortak paydadır. Dışavurumcu ve gizdökücü estetiksizleştirme yaşamın insanda yarattığı iğrenme duygusuna paralel olarak gelişir. Estetiğın çarpıtmasına karşın, estetik olanın reddedilmesi, Aslı Serin şiirlerinin varlıkbilimsel dinamiğidir. Dışavurumcularda ve Serin'de görülen biçim deformasyonu bireyin bitmiş tükenmiş yaşam gücünün en somut örneğidir. Gizdökücülük de Dışavurumculuk gibi bir bunalım sanatı olarak: Kirchner, Emil Nolde, Max Beckman, Kokoşcka, Munch gibi yaşadıkları olayların ve dünyaya bakış açılarının çıkarsız, beğenilme arzularından uzak, kendilerine dolaysız yansıtılmalarıyla ortaya çıkmıştır. Eserlerindeki korkunç, çirkin, kasvetli havanın

tamamen sanatçının yaşadığı çevre, sosyal ilişkiler ve psikolojik durumla ilgilidir. Dışavurumculuk sanat tarihinde ilk defa duyguların bu denli pervasızca açığa vurulduğu akımdır. Dışavurumcuda görülen doğanın çarpıtılması aslında çarpıtılmış olana bir nazire niteliğindedir. Munch'un "Çılgılık" tablosundaki bireysel ayrışma: Gizdökücü yalnızlığın ve yabancılaşmanın ve tablodaki dehşet, gizdökücü farkındalığın tasviri niteliğindedir. Aslı Serin şiirinin estetiksizleştirilmesi ve çığsözcülüğü, Fovizmin çığrenkçiliğiyle örtüşür. Yalnız Fovizmin iyimserliği Aslı Serin şiirlerinde, umutsuzca bir sosyal kabullenmeye dönüşür.

3.6. Sözün Düşüşü veya Çekiçle Edebiyat Parçalamak:

Serin'de sözün düşüşü, sözcüklerden kurulu bir dünyanın, kelime ve kavramlardan ibaret bir varoluşun, lügatler ve kitaplardan örülü duvarların ve kendisinin dahi anlamını bilmediği kelimelerden üretilmiş insanın yapısökümü içerir. Yapı tapıcıların gerçek yüzünü göstermek için yapı sökülmalıdır. Çekiçle edebiyat yapmak yapıkırıcı şairin sıfatıdır. Yapının onaylanmış kutsallığı her dizede sahihliğini yitirir. Kendiliğin bekçisizliğine ve eşyanın ve sözün eksenini yitirmesine karşı şairin takındığı tavır, bilinç atmosferinde kendini aklama ve farkındalığını güncelleme temellidir. Şair, kendisinin bekçisi ve kendiliğin nöbetini tutmaktadır, kendisi ve başkalarının yerine.

İcap Nöbeti:

“Tecrübelerim doğrultusunda diyebilirim ki
Tecrübe yok, doğrultu yok, diyebilmek yok.

İmtina harika bir sözcük olarak orada, eksiltelen eşya
Boşaltılması gereken çöp, yoksa küf, koku
Gırtlığın yukarı aşağı hareketinin aksaması
ve durduğu o bir iki saniye işte imtina, üç olmasın dört öldürücü
Şiirin fazla sözcükleri /bok püsür/ ben, sen, yani, olmasın.
Alnının ortasında hayat yazan biri sürekli ölmek istiyor.
Bir diğeri ölmek isteyerek hayatta kalıyor.

Şeylerin tam da düzelecekken olduğu yer burası, neydi ki şeyler?

Tam da düzelecekti bak yine bu şeyler

Korkunç, sil baştan, tanıdık, ama değil

İstikrarı sadece gelmek, destursuz ama kalmaya kararlı

Ben tek siz hepiniz; şeyler

Tanrım affet ben sözcüklere ve şeylere inanıyorum.

Kendiliğimizliğe

Ramak kala raporlarına uzun cümleler kurmalıyım

Yollar, işaretler, işaretçiler, hep mi aynı?

Önleyici faaliyetleri yok, kestirmeci planları

Onlar ki boşluklarımızdan kafeslemişler

İmkânsız yerlerimizden, pamuklara sarmaladığımız kendimizin sırrı

Kendimize verdiğimiz bak bu son, bak bu

Evet; razılık ve bağışlama bildirir, ardına pişmanlık

Evet! Evet! Evet!

Dünyada ne çok hallaç memuru var

Bir kez daha kendimizin hallaçlığına

Her seferinde azaldığımız bilgisiyle

İki hep fazla, icapçısı oluruz yine kendimizin nasıl olacaksa

Yetiş! Sıkı tut! Sarıl!

Mesafeyi koyarsak nöbete küfür gibi

Yağlasan da çalışmayan mekanizmalar var, aşınsın, sonra paramparça

İmkânı olsun yeni bir mekaniğin, uzun bir keşif bu

Destek ve teşvik almamış, aksine

Nesnelerin ve sözlerin tesirini giderek arttırdığı
 Duvara iki fırça iki çivi iki resim. Bir çizgi; bitiş çizgisi, ufuk çizgisi
 Derinlik için tonlar, bir kedi. Dünyayı tersine çeviren yok
 Olmazı olduran, bir gülüşe bir ömür, bir ömre daimi çile yok
 Tek gerçeğimiz kendimiz, usanmadan çizdiğimiziz.

Ben şimdi buralarda siftinip misafirler ağırlarım
 Devretmem bu nöbeti, debelenir tutarım.
 İcap ederse çağırırım yarım saatlik mesafelerden
 Evet! Yetiş!
 Yeni yapılmışken temizlik, pencereler temiz
 Buradan bakınca siz ve sözcükleriniz, ne güzelsiniz, hepiniz
 Ben kendimle böyle çipçirkin.”(“160. Kilometre”, 2019).

İcap Nöbeti, Yataklı Tedavi Kurumları İşletme Yönetmeliğinin Nöbet Türleri başlıklı 42 inci maddesinin (A) bendinde belirtilmiştir. Mezkûr yönetmeliğin 42 inci maddesinin (A) bendinde: “İcapçı nöbeti (Ev nöbeti): Uzman adedi nöbet tutacak miktarlardan az, fakat birden fazla olan kurumlarda uzmanlar sırayla ev nöbetini tutarlar. Bunun için aylık ev nöbet listeleri hazırlanır. Ev nöbetçisi mesai saatleri dışında kurumun idari ve tıbbi her türlü gereklerinden sorumludur. Ev nöbetçisi akşam vizitlerini yapmaya, mesai dışında bulunduğu yeri bildirmeye, kuruma her davette gelmeye mecburdur” demektedir. Bu maddede görülen durum icap yani ev nöbetlerinin sadece hekimler tarafından tutulacağı olması gerekirken normlar hiyerarşisinde, kanunlar yönetmeliklerden üstte olduğundan Devlet Memurları Kanununun Ek 33. maddesi, mezkûr yönetmeliğin önüne geçmektedir. Şairin vurguladığı, kendiliğın yalınlığı ve yalnızlığının, kendiliğın icapçısı olmakla sonuçlandığıdır. İktidara karşı kendiliğın bekçiliği ve sürekli tetikte olmak rahatsız edici fakat zorunludur. Şişirilmiş ve yüceltilmiş gayr-ı ciddi değerlere karşı gerçeğın zayıflığını çarpıcı bir biçimde ortaya

koyar. “İki hep fazla, icapçısı oluruz yine kendimizin” dizesi, kendiliğin iflasını engellemek adına şairin gösterdiği çabaya atıfta bulunur.

Nesnenin yokluğunda sözcüklere tutturulan nöbet de bir bakıma icap nöbetidir. İcapçının da, icap ya da icabet etmediği bir döngü içinde; görevlerin, konumların ve anlamların anlamını sorgular. Serin’in bu şiirde kullandığı kelime seçkisi söze bakış açısını yansıtmaya açısından anlamlıdır. Tecrübenin tecrübeyle reddedilmesi, yaşantının yaşantıyla hatıranın hatırayla çarpışması, sözün sözle dövülmesi, itirafın itirafla birbirini deşifre etmesi dâhice bir tercihin ve Serin’in ulaştığı felsefi olgunluğun boyutunu göstermesi bakımından önemli bir detaydır. Tanım ile tanımlanan arasındaki mesafeye ve çelişkiye odaklanan şiir, her satırda bir öncekini reddederek, her satırda bir öncekini yok ederek son noktada şiiri imha eder bir anlayışla ilerler ve icap nöbetini icapın dinamiklerini sorgulayarak çürütüp icap nöbetini devretmeden bitirir. Her satır okunmakla görevini ifa etmiş olup kendini imha ederek yarattığı dehşetle okuyucuyu baş başa bırakır.

Sözcüklerin ontolojik yokluğu ya da köksüzlüğü ya da boşluğu-başboşluğu ya da hiçliği ve sözcüklerin kendinde bilinçaltısızlığı bu şiirle görünür kılınmış ve kavramsal gözbağcılık ortaya konmuştur diyebiliriz.

Son yüzyılda sözün tılsımı iyiden iyiye bozulmuştur. Fakat Türk Edebiyatında bu düşünüş çoğunlukla görmezden gelinip sanki hiç öyle bir şey olmamış havası estirilmeye devam edilmiştir. Sözün kırbacı sözün esenliğine, balyozun ağırlığı kalemin hafifliğine bürünmüş ve böylelikle hissediş blokaja uğramıştır. Estetiksizleştirme ve çığsözcülük, balyozu açığa çıkarmak amacıyla Aslı Serin tarafından benimsenip bayraklaştırılmış ve bu bağlamda estetik feda edilmiştir diyebiliriz. Olguların yerinden ve çarpıtmadan, postmodern ve noe avangard yozlaşmaya feda edilmeden yansıtılması, post-truth politiğin gölgesinden kurtarılması uğrunda şairin gösterdiği çaba anlamlı ve değerlidir. “nedir ki şeyler?” sorusu kimsenin bilmediği fakat herkesin bildiğini sandığı ya da biliyormuş gibi yaptığı bir saçma örüntünün önce tespiti sonra eleştirisidir.

Bireyin ve varlığın boşluklarından kafes yapan mekanizmaların fetişlettiği, herhangi bir boşluğun duvarlara denk düştüğü ve boşluğun edebiyatı, boşluğun felsefesi, boşluğun psikolojisi, boşluğun sosyolojisi, boşluğun ekonomisi boşluğun bütün belirlenimleri ve

dinamikleriyle bir denetim memuruna bir mfettie dntg bir devrin devinimini usanmadan tasvir eder Aslı Serin.

Onaylarken reddeden reddederken onaylayan, severken nefret eden nefret ederken seven, yazarken silen silerken yazan, yaparken yok eden yok ederken yapan, doldururken boaltan boaltırken dolduran, konuşurken susan susarken konuşan... etkiyi tersine eviren bir farkındalıgın bir simyanın iiridir Aslı Serin iiri.

Şair iiri, dolaysız biliin ve sezginin evreninden çıkarır. Çünkü sezgisel kavrayış aktarılamazdır. Ancak air, dolaylı kavrayışı da kavrayıtan uzak olmasından dolayı bir kavrayış olmadığını bilerek reddeder. Evreni olduğu gibi karmakarışık bırakır okuyucunun önüne. Ne yapıdan öncesi ne de yapı bir kavrayış sunmadığu için şair ikisine de mesafelidir. Bu yüzden şair farkındalıgın kasvetiyle çirkin, diğerleri cehaletin hafifliğiyle güzeldir. Yapının sökümü, Aslı Serin'in şiirlerinde diyalektiği çözer. Serin'in iirleri, bütün zorluğuna rağmen; tarihin sıfır noktasına, her şeyin baladığu noktaya, buzun suya geri dnni içerir diyebiliriz: *“baştan balamak gerek/(...)/yaprak ve havva,/elma ve adem/ve orman ve havva/ve havva ve havva/papatyalardan kaktüslere geiimiz elbette kolay olmadı”*(Serin, 2017, s. 60).

SONUÇ

Varoluşun varlıkbilimsel çıkmazlarını deneyimleyen ve sorgulayan ve farkındalık sağlayan bazı bireyler, tarihsel belleğin ayrışmada, dilsel belleğin anlamlandırmada, kültürel belleğin biçimlendirmede yarattığı negatif etkiyi tespit ederek, bu etkiyi kırma bağlamında bir takım önermeler sunmuşlardır. Evrenin sıkıştırması ve iktidarın baskısıyla kuşatıldıkları hatları yarma adına patlak veren gizdökücü şiir, aynı saldırıya maruz kalan Aslı Serin ve kalacak olan gelecek şairlere bir sığınak ve belki bir mevzi olarak devinimini sürdürecektir.

Evrenden umduğunu bulamayan gizdökücüler; evrene, evrenin ummadığını vermiştir. Gizdökücü şiirin; Kamala Das'la Hindistan'da, Plath ve Sexton'la Amerika'da, Ferruhzad'la İran'da, Jonkerle Afrika'da ve Serin'le Türkiye'de yarattığı şaşkınlık ve hayranlık; umduğunu bulamamaya karşılık, umulmayı verme refleksinde gizlidir.

Doğasını inkâr eden doğada yer bulamaz. Birey kendi doğasını inkâr veya kabul etmek için kendisini tanımak ve bilmek durumundadır. Bireyin kendisiyle ve evrenle uyumu veya uyumsuzluğu, verdiği cevapların varlıkbilimsel gerçeklikle tutarlı olup olmamasına bağlıdır. Olanla, olması gereken arasındaki uçuruma düşen bireyin yaşadığı şok karşısında verdiği tepki Gizdökücülüğün temel dinamiğidir. Varoluşa duyulan öfkeyi estetize etme, ironiyle ya da derin bir kıvranişla göğüsleme sistematığı üzerine inşa ediliyor olması, evrene karşı kendini sorumlu hisseden bireyin, evreni, evrenin bir parçası şahsında sorgulamaya çağırmasının bir göstergesi olması, duygusal, tinsel, felsefi, sosyal ve kişisel kırılmalar içermesi, gizdökücüyü itiraf noktasında zorlayıcıdır.

Gizdökücülüğün temel belirtileri; bireyin, kendisiyle, evrenle, toplumla ve toplumsal değerlerle sorun yaşaması ve sorun yaşadığı bu kavramlarla sanat üzerinden bir çatışmaya sürüklenmesidir. Yarım kalmış bir varlığın kendini tamamlayamaması ve bu yarım kalmışlığa tahammül edememesi: inkâr ve kabul, değer ve değersizleşme, varlık ve yokluk, tanrı ve Tanrısızlık, karar ve kararsızlık gibi gelgitlere yol açar. Ve bu gerilim gizdökücülerde rahatlıkla görülür. Sınırların değersizleşmesi sınırbozuma, insanın değersizleşmesi kişiksizliğe, kendiliğın ve evrenin anlamsızlaşması intihara, yasanın olumsuzlanması başkaldırıya, dilin olumsuzlanması anlamın yitirilmesine yol açmış ve varoluş çalkantılı bir denize dönüşmüştür.

Gizdökücü edebiyatta yaratıcı imgelemin çıkış noktası, bu çalkantılı denizin dibiyle ilişkilerine ve sözcükmerkezli söylemin kadını temsil etmede yetersiz kalmasına bağlanabilir. Serin'in, diğer gizdökücülerden farklı olarak görsele yaslanması yine görselin daha az erilleşmiş olmasıyla açıklanabilir. Değinilen bütün dinamikler ışığında Aslı Serin'in: Das'la, Plath'la, Sexton'la, Ferruhzad'la, Jonker'le aynı ana akımdan beslendiği ve gizdökücülüğün temel belirtlerini taşıdığı görülmektedir. Aslı Serin, gizdökücülüğe ermekle kalmamış onu olabildiğince olgunlaştırıp felsefi açıdan doyuma ulaştırmıştır diyebiliriz.

Gizdökücülük, bugüne kadar Türkiye'de ne kendisine bir temsilci ne de bir eleştirmen – Marmara'yı saymazsak - bulabilmiş değildir. Aslı Serin ile temsile ulaşan akım bu çalışmayla da ilk eleştirisine kavuşmuştur.

KAYNAKÇA

- Abiç, T. (2018). Tezer özlü'nün "çocukluğun soğuk geceleri" romanında varoluşçu söylem. *Karadeniz Uluslararası Bilimsel Dergi*, 39. 253-62.
- Arıkdal, E. (1992). *Manyetizma*, İstanbul: RM Yayınları.
- Aşkaroğlu, V. (2016). *İkinci yeni: aykırı sözşörlere*. Ankara: Kültür Ajans Yayınları.
- Baharlık Kitap Dizisi 4. (2002). *Psikanaliz yazıları*. Ankara: Bağlam Yayınları.
- Bataille, G. (2006). *Cinsellikten dinselliğe erotizm*. (B. Akada, Çev.). İstanbul: Kelebek Arges Yayınları.
- Bataille, G. (1197). *Eros'un gözyaşları*. (M. M. Yakupoğlu, Çev.). İstanbul: Göçebe Yayınları.
- Baudrillard, J. (2005). *Anahtar sözcükler*. (O. Adanır-L. Yıldırım, Çev.). Ankara: Paragraf Yayınları.
- Beşer, N. (2010). *Lacan*. Ankara: Say Yayınları.
- Bohm, D. (2013). *Özel görelilik kuramı*. (A. Yardımlı, Çev.). İstanbul: İdea Yayınevi.
- Butler, J. (2008). *Cinsiyet belası*. İstanbul: Metis Yayıncılık.
- Çolak, V. (2009). *Dikkat şiir var!*. Ankara: Hayal Yayınları.
- Das, K. (1967). *The descendants*. Calcutta: Writers Workshop.
- Das, K. (1976). *My story*. New Delhi: Sterling Publishers.
- Das, K. (1973). *"An introduction" the old play house and other poems*. Madras: Orient Longman Ltd.
- Eradam, Y. (2015). *Sylvia: benden önce tufan*. İstanbul: Kırmızı Kedi Yayınevi.

Ferruhzad, F. (2017). *Yeryüzü ayetleri*. (Prof. Dr. A. Güzelyüz, Çev.). İstanbul: Demavend Yayınları.

Foucault, M. (1992). *Hapishanenin doğuşu*. (M. A. Kılıçbay, Çev.). Ankara: İmge Kitapevi.

Gupta, Dr. T. Sharma, A.B. (2014). Confessional poetry in the light of psychoanalytic theory with special reference to sylvia plath. *Asian Journal of Multidisciplinary Studies*, 2(11) November, 112-116.

Jahan, I. (2015). *Confessional poetry: voice of oppressed women*. (Yüksek lisans tez çalışması). Erişim adresi: <https://core.ac.uk/download/pdf/61806249.pdf>

Jonker, I. (2017). *Hiçliğin tanecikleri*. (İ. Tunç, Çev.). Ankara: MedaKitap Yayınları.

Kahneman, D. (2015). *Hızlı ve yavaş düşünme*. İstanbul: Varlık Yayınları.

Kahraman, H.B. (2005). *Sanatsal gerçeklikler, olgular ve ötekileri*. İstanbul: Agora Kitaplığı.

Kahraman, H.B. (2000). *Türk Şiiri, modernizm, şiir*. İstanbul: Büke Yayınları.

Kahraman, H.B. (2009). *Post-entelektüel dönem ve edebiyat*. İstanbul: Agora Kitaplığı.

Kılınç, H. G. (2007). *Nietzsche'nin tragedyasında decadence sorunu*.

(Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi). Ankara Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü, Felsefe Anabilim Dalı, Sistemantik Felsefe ve Mantık Bilim Dalı, Ankara.

Kristeva, J. (2004). *Korkunun güçleri iğrençlik üzerine deneme*. (N. Tural, Çev.).

İstanbul: Ayrıntı Yayınları.

Kristeva, J. (2007). *Ruhun yeni hastalıkları*. (N. Tatal, Çev.). İstanbul: Ayrıntı Yayınları.

Lacan, J. (2013). *Psikanalizin 4 temel kavramı*. (Erdem, N. (Çev.)). İstanbul: Metis Yayınları.

Marmara, N. (2017). *Metinler*. İstanbul: Everest Yayınları.

Marmara, N. (2016). *Defterler*. İstanbul: Everest Yayınları.

Marmara, N. (2016). *Sylvia plath'in şairliğinin intiharı bağlamında analizi*. İstanbul: Everest Yayınları.

Nassio, J.D. (2006). *Psikanalizin 7 temel kavramı*. İstanbul: İmge Kitapevi.

Nehamas, A. (1999). *Edebiyat olarak hayat: nietzsche açısından*. (C. Soydemir, Çev.) İstanbul: Ayrıntı Yayınları.

Nietzsche W. F. (1991). *Putların alacakaranlığı*. (H. Kaytan, Çev.). İstanbul: Akyüz Yayınevi.

Nietzsche W. F. (2004). *Ahlakın soykütüğü*. İstanbul: Kabalcı Yayınevi.

Nietzsche, W. F. (2015). *Böyle buyurdu zerdüşt*. (M. Batmankaya, Çev.). İstanbul: Say Yayınları.

Nietzsche, W. F. (2002). *Güç istenci – bütün değerleri değiştiriş denemesi*. (S. Umran, Çev.). İstanbul: Birey Yayıncılık.

Plath, S. (2017). *Ariel ve seçme şiirler*. (Y. Eradam, Çev.). İstanbul: Kırmızı Kedi Yayınevi.

Pipoş, C. (2012). *The first confessional poets*. Bulletin of the Transilvania

University of Brasov, Vol. 5 (54). No.1 – Series IV: Philology and Cultural

Studies, 77-84.

Richard, L. (1999). *Expresyonizm sanat ansiklopedisi*. (B. Madra-S. Gürsoy-İ.

Usmanbaş, Çev.). İstanbul: Remzi Kitabevi.

Sartre, J.P. (2005). *Varoluşçuluk*. (A. Bezirci, Çev.). İstanbul: Say Yayınları.

Sartre, J.P. (1999). *Duvar*. (E. Canberk, Çev.). İstanbul: Can Yayınları.

Serin, A. (2014). *Bu benim. zip*. İstanbul: 160. Kilometre Yayınları.

Serin, A. (2017). *Değil*. İstanbul: 160. Kilometre Yayınları.

Serin, A. (2012). *Dans etmesek de olur*. İstanbul: 160. Kilometre Yayınları.

Serin, A. (2019, 3 Mart). *Çığlık şiiri*. Erişim adresi:

<https://siirantolojim.wordpress.com/tag/asli-serin/>

Serin, A. (2019, 14 Mart). *İcap nöbeti şiiri*. Erişim adresi:

<http://www.160incikilometre.com/urun/dunyada-ne-cok-hallac-memuru-var-asli-serinden-bir-siir/>

Sexton, A. (2007). *Kilitli kapılar*. İstanbul: Çekirdek Sanat Yayınları.