

**DASEIN'IN VARLIĞI ANLAMASI ÜZERİNDEN BEZİK OYNAYAN KADINLAR
ŞİİRİNİN OYUNLAŞTIRILMASI**



GİZEM ULUCAN

OCAK 2022

**DASEIN'IN VARLIğI ANLAMASI ÜZERİNDEN BEZİK OYNAYAN
KADINLAR ŞİİRİNİN OYUNLAŞTIRILMASI**

**BAHÇEŞEHİR ÜNİVERSİTESİ
LİSANSÜSTÜ EğİTİM ENSTİTÜSÜ
YÜKSEK LİSANS TEZİ**

GİZEM ULUCAN

**İLERİ OYUNCULUK DALINDA
YÜKSEK LİSANS DERECEŞİ İÇİN GEREKLİ ÇALIŞMALAR
YERİNE GETİRİLMİŞTİR**

OCAK 2022



BAHÇEŞEHİR ÜNİVERSİTESİ
LİSANSÜSTÜ EĞİTİM ENSTİTÜSÜ

02/02/2022

YÜKSEK LİSANS TEZ ONAY FORMU

Program Adı:	İleri Oyunculuk
Öğrencinin Adı Soyadı:	Gizem Ulucan
Tezin Adı:	Dasein'in Varlığı Anlaması Üzerinden Bezik Oynayan Kadınlar Şiirinin Oyunlaştırılması
Tez Savunma Tarihi:	02.02.2022

Bu tezin Yüksek Lisans tezi olarak gerekli şartları yerine getirmiş olduğu Lisansüstü Eğitim Enstitüsü tarafından onaylanmıştır.

Enstitü Müdürü

Bu Tez tarafımızca okunmuş, nitelik ve içerik açısından bir Yüksek Lisans tezi olarak yeterli görülmüş ve kabul edilmiştir.

	Ünvanı, Adı Soyadı	İmza
Tez Danışmanı:	Dr. Öğr. Üyesi Ferdi Çetin	
2. Üye :	Doç. Dr. Senem Cevher	
3. Üye :	Dr. Öğr. Üyesi Sercan Özınan	



Bu tezdeki tüm bilgilerin akademik kurallara ve etik ilkelere uygun olarak elde edildiğini ve sunulduğunu; ayrıca bu kuralların ve ilkelerin gerektirdiği şekilde, bu çalışmadan kaynaklanmayan bütün atıfları yaptığımı beyan ederim.

Ad, Soyad

: Gizem Ulucan

İmza

:

ÖZET

DASEIN'IN VARLIĞI ANLAMASI ÜZERİNDEN BEZİK OYNAYAN KADINLAR ŞİİRİNİN OYUNLAŞTIRILMASI

Ulucan, Gizem

İleri Oyunculuk Yüksek Lisans Programı

Tez Danışmanı: Dr. Öğr. Üyesi Ferdi Çetin

Ocak 2022, 75 sayfa

Bu çalışmanın kapsamında Martin Heidegger'in *Dasein* kavramı; Edip Cansever'in "Bezik Oynayan Kadınlar" şiiri üzerinden incelenecektir. Heidegger, varlığın anlamını *Dasein* kavramı üzerinden inceler. Bakıldığında *Dasein*, "dünya-içinde-varlık" olmasıyla varlığı anlamaktadır. Diğer yandan, özne ve nesne arasındaki ayrım *Dasein*'in, "dünya-içinde-varlık" olamaması anlamına gelir. Çünkü böyle bir ayrım, *Dasein*'in dünya ve nesnelerle akıl üzerinden bir ilişki kurduğunu gösterir. Bu bağlamda *Dasein*, aklın hakimiyeti altındaki konvansiyonel metin(*logos*) yerine şiir ile incelenmiştir. Bakıldığında şiir, akıcılığını nedensellik çerçevesinde kurulmuş olay örgüsünden değil, "ritmik" ve "parçalı" yapısından almaktadır. Konvansiyonel metin, oyuncuyu sınırlandırırken; şiir, bir oyun alanı yaratarak oyuncunun sahne üstündeki "mevcudiyet"ine alan açar.

Diğer yandan Martin Heidegger'in *Dasein* ile varlığın anlamını ararken üstünde durduğu; ölüm, nesne ile olan ilişki, dünya içindelik gibi kavramlar Edip Cansever'in varlık incelemesinde de karşımıza çıkar. Bu sebeple *Dasein*, Edip Cansever'in yazmış olduğu "Bezik Oynayan Kadınlar" şiirinde aranmıştır. Bu araştırma sonrasında yapılan dramaturjik çalışmayla; şiirin ritmik yapısı bozulmadan, kısa bir oyun haline getirilmesi hedeflenmektedir.

Anahtar Kelimeler: *Dasein*, *Logos*, Mevcudiyet, Şiir, Oyunculuk.

ABSTRACT

THE DRAMATIZATION OF THE POEM BEZİK OYNAYAN KADINLAR [THE WOMEN WHO PLAY BEZIQUE] BASED ON DASEIN’S CONCEIVING OF BEING

Ulucan, Gizem

Master’s Program in Advanced Acting

Supervisor: Dr. Lecturer Ferdi Çetin

January 2022, 75 pages

Within the scope of this study, Martin Heidegger’s concept of Dasein will be analyzed on the basis of Edip Cansever’s poem *Bezık Oynayan Kadınlar* [The Women Who Play Bezique]. Dasein, as a matter of fact, conceives being in that it is “being-in-the-world”. The distinction between subject and object, on the other hand, means that Dasein cannot be “being-in-the-world”. This is because such a distinction implies that Dasein establishes a relationship with the world and objects through reason. In this context, Dasein was analyzed through poetry instead of the conventional text (logos) dominated by reason. The flow in poetry, as a matter of fact, results not from a plot built around causality, but from its own “rhythmic” and “fragmental” structure. The conventional text restricts the actor, whereas poetry gives room to the actor’s on-stage “presence” by creating a playfield.

On the other hand; the concepts such as death, the relationship one has with the object, being-in-the-world are also found in Edip Cansever’s analysis of being. Dasein was therefore sought for in the poem “Bezık Oynayan Kadınlar” written by Edip Cansever. The dramaturgic study conducted following this research aims to dramatize the aforementioned poem into a short play by preserving its rhythmic structure.

Keywords: Dasein, Logos, Presence, Poetry, Acting.

TEŞEKKÜR

Oyunculuk anlamında kendisinden çok şey öğrendiğim ve İsmet Özel, Edip Cansever, Lale Müldür gibi sevdiğim şairlerin şiirlerini derslerinde söyleme imkanı bulduğum sevgili öğretmenim Ali Düşenkalkar’a; oyun oynamayı deneyimlememe imkan tanıyan ve ders sonlarında anlattığı hikayelerle ilham aldığım Gürol Tombul’a; hareket derslerinde oyunculüğümüzü geliştirmeye yönelik yaptığı çalışmalarıyla Yasemin Erkan’a; deneyimlerinden yararlandığım Buket Orhan Çelik’e; oyunculumuza yaptığı yorumlarla aklıma kazınan Ayşegül Ünsal’a ve bana kattıkları için Uluç Esen’e çok teşekkür ederim.

Diğer yandan tez yazım sürecim boyunca değerli katkıları ve önerileriyle her zaman destek olan sevgili danışmanım Dr. Öğr. Üyesi Ferdi Çetin’e; tez oyunumu çıkarttığım süre boyunca verdiği dans dersleriyle ufkumu açan Ezgi Çanaklı’ya; oyunumda kullanacağım dans koreografimi çıkartmama yardımcı olan Ece Güvenni’ye sonsuz teşekkürlerimi sunarım.

Son olarak, manevi desteğini her zaman hissettiğim sevgili Yusuf Özgür Tire, Melek Ulucan, Sülübey Ulucan, Deniz Ulucan, Seren Coşaner ve son olarak “C. Melahat”e yanımda oldukları için çok teşekkür ederim.

İÇİNDEKİLER

İNTİHAL.....	iii
ÖZET.....	iii
ABSTRACT.....	v
TEŞEKKÜR.....	vi
İÇİNDEKİLER	vii
Bölüm 1: Giriş.....	1
Bölüm 2: Dasein’ın Varlığı Anlaması.....	4
2.1 Varlığın Anlamı	7
2.1.1 Dasein Kavramı ile Varlığın Soruşturulması	7
2.1.2 Fenomonoloji Yöntemi	9
2.2 Dasein’ın Otantikliği	14
2.2.1 “Dünya -İçinde-Varlık” Olarak Dasein.....	15
2.2.2 Vorhandensein, Zuhandensein	16
2.3 Kaygı	18
2.3.1 Ölüm.....	20
2.4 Zamansallık	24
Bölüm 3: Bezik Oynayan Kadınlar	29
3.1 Bezik Oynayan Kadınlar Şiirinin Seçilmesi	29
3.1.1 Konvansiyonel Metnin Dışına Çıkma Arayışı	29
3.2 Bezik Oynayan Kadınlar Şiirinde Dasein.....	35
3.2.1 Nesneyle Olan İlişki.....	36
3.2.2 Ölüm.....	45
3.2.3 Dünya İçindelik.....	48
Bölüm 4: Sahneleme Çalışması	53
4.1 Dramaturjik Yaklaşım ve Metin İncelemesi.....	53
4.1.1 Cemile	53
4.1.1.1 Manastırlı Hilmi Bey’e Birinci Mektup	53
4.1.1.2 Manastırlı Hilmi Bey’e İkinci Mektup	55
4.1.1.3 Manastırlı Hilmi Bey’e Üçüncü Mektup	56
4.1.1.4 Manastırlı Hilmi Bey’e Dördüncü Mektup	57
4.1.2 Cemal	58

4.1.2.1 Cemal'in İç Konuşmaları I	59
4.1.2.2 Cemal'in İç Konuşmaları II.....	60
4.1.2.3 Cemal'in İç Konuşmaları III.....	61
4.1.3 Seniha	62
4.1.3.1 Seniha'nın Günlüğünden I.....	62
4.1.3.2 Seniha'nın Günlüğünden II	63
4.1.3.3 Seniha'nın Günlüğünden III	64
4.1.3.4 Seniha'nın Günlüğünden IV	65
4.1.3.5 Seniha'nın Günlüğünden V	65
4.1.3.6 Seniha'nın Günlüğünden VI-VII.....	66
4.1.4 Ester	66
4.2 Sahnelenecek Performansın Açıklaması	67
4.3 Oyunculuk	69
4.4 Mekan, Dekor ve Yer Kullanımı	72
4.5 Müzik.....	72
Bölüm 5: Sonuç.....	74
KAYNAKÇA.....	76

BÖLÜM 1

GİRİŞ

“Şiirsel yaratı ve faaliyetlerinin tümünün -söylenen veya terennüm edilen söylevin vezinli veya ritmik olarak bölünmesinin, ses veya ölçü uyumundaki etkili vurgunun, anlamının gizlenmesinin ve cümlelerin ustaca kurulmasının- bu oyun alanına ait olduğunu reddetmek mümkün değildir” (Kılıçbay,2017 s.181).

Heidegger’in varlık anlayışı, *Dasein*’in otantikliği üzerinden şekillenmiştir. *Dasein*, seçimleri ve nesne ile olan ilişkisi ışığında diğer varolanlardan ayrılmaktadır. Bakıldığında “dünya-içinde-varlık” olarak kendini ve karşılaştığı nesneleri fark edebilmesi, *Dasein*’in “otantik” olmasını sağlar. Bu otantiklikle *Dasein*, fırlatılmışlığın etkisiyle düşmüş olduğu hergünlükten de uzaklaşmaktadır. Hergünlükten çıkması, ölümünün farkında olmasıyla da ilgilidir. Bu fark ediş *Dasein*’in kendini anlamlandırma arayışında da etkili olur.

Dasein’in kendini anlamlandırma arayışı, “dünya-içinde-varlık” olmasıdır. Çünkü *Dasein*, kendinden yola çıkarak dünyayı da anlamlandırmaya çalışır. Bu sebeple Heidegger, özne-nesne arasındaki ayrımı reddeder. Çünkü böyle bir ayrım *Dasein*’in “dünya- içinde-varlık” olamaması ve dünyaya uzaktan, yalnızca akıl ile bakması anlamına gelmektedir.

Bakıldığında konvansiyonel metin, olay örgüsüne bağlı anlatımıyla, özne-nesne arasında bir ayrım yaratmaktadır. Bu ayrım ile olay örgüsü ve beraberindeki “logos”un hakimiyeti, oyuncunun mevcudiyetini etkilemektedir. Oyuncu konvansiyonel metnin hakimiyeti altında, seyirciyi bir yanılsama içine sokar. Ancak seyirciyi yanılsama içine sokarken bunun bir oyun olduğunun da farkında olması gerekmektedir. Çünkü oyuncu sahne üstünde yalnızca metni anlatmakla yükümlü bir durumda değildir. Bakıldığında sahnenin de bir oluşu vardır. Bu sebeple oyuncunun, sahnedeki bu oluşa eşlik etmesi; Heidegger’in de üstünde durduğu “hergünlük” içine düşmeyerek, “mevcudiyet” kazanması anlamına gelir.

Üç kısımdan oluşan bu çalışmanın ilk bölümünde Heidegger’in *Dasein* kavramı üzerinde durulmuştur. Heidegger, fenomenoloji yöntemiyle Kant’ın aksine, “görünüşler” dünyasında olmadığımızı ve nesnelerin “kendinde şeylerinin” görülebileceğini savunur. Nesnelerin “kendinde şeylerinin” fark edilmesi, nesnelerle deneyim odaklı bir ilişki kurulmasıyla mümkün olur. Bu sebeple *Dasein*’in nesneyle

kurduğu ilişki akıl etrafında şekillenmemelidir. Çünkü böyle bir ilişki nesneyi “görünümler” dünyasından çıkartamaz. Diğer yandan *Dasein*’ın nesneye ilgi duyması ve bir deneyim elde etmesi *Vorhandensein* nesneyi *Zuhandensein* nesne yapar. Böylece *Zuhandensein* nesne, “dünya-içinde-varlık” olur.

Zuhandensein nesnenin “dünya-içinde-varlık” olması *Dasein*’ın da “dünya-içinde-varlık” olmasıdır. Fakat *Dasein*’ın “dünya-içinde-varlık” olması sadece bununla ilgili değildir. *Dasein* dünyaya fırlatılmıştır ve bu fırlatılmışlıkla birlikte kaygı duyar. Kaygı duyması, ölüme doğru olduğunun farkına varması anlamına gelir. Bakıldığında *Dasein*, bu kaygı hissinden kaçarak “dünya-içinde-varlık” olmaz. Bu sebeple “ölüm”ü kabullenmesi gerekmektedir. Ölümünü kabullenmiş olan *Dasein*, seçimlerini de ona göre şekillendirir. Böylece seçimleriyle otantik bir varoluşa sahip olarak hergünlük içine düşmez.

Çalışmanın ikinci bölümünde *Dasein*’ın nesneyle kurduğu ilişkinin akıl merkezinde olamaması üzerinden; konvansiyonel metin yerine, şiir seçilmesi üzerinde durulacaktır. Bakıldığında konvansiyonel metnin yazarın hakimiyetiyle olay örgüsü çerçevesinde oluşturulmuş olması, beraberinde bazı sınırlar getirmektedir. Yazarın(*logos*) sahne üstündeki bu hakimiyeti oyuncunun kendini sınırlamasına sebep olur. Fakat oyuncunun sahnede belli sınırlar içinde hareket etmesi *Dasein*’ın “dünya-içinde-varlık” olamaması anlamına gelmektedir. Çünkü bu sınırlar içinde *Dasein*, dile ve dilin oluşturduğu kurallara hapsolur.

Bakıldığında dil de *Dasein* gibi dünyaya fırlatılmıştır. Bu sebeple dilin, sürekli gelişen ve değişen bir yapısı vardır. Bu gelişen ve değişen yapısı içinde dil, zamanla tekrarlanmasıyla birlikte bazı değişmeyen kurallar geliştirir. Bu sebeple *Dasein*’ın bu kurallar çerçevesinde hareket etmesi, başkalarının yönlendirmesine açık olması anlamına gelmektedir. Ancak *Dasein*’ın böyle bir yönlendirmeye açık olması demek, “dünya-içinde-varlık” olamaması anlamına gelir. Bu bağlamda dil, *Dasein*’ı sınırladığı gibi oyuncunun “mevcudiyet”ini de etkiler.

Oyuncu, metnin gerçekliği ve sahnenin gerçekliği olmak üzere ikili bir mevcudiyete sahiptir. Metnin gerçekliğinin ön plana çıkıp, sahnenin gerçekliğinin yok sayılması oyuncuyu oyun oynamaktan alıkoyar. Bakıldığında oyuncunun, metnin hakimiyetindeki karakter ile sahnede olması; bir hergünlüğe düşmesi demektir. Bu hergünlük içinde oyuncu, sahnede mevcudiyet kazanamaz.

Diğer yandan şiirin ritimli ve parçalı hali konvansiyonel metnin aksine oyuncuya bir özgürlük alanı tanır. Böylece bu özgürlük alanı içerisinde oyuncu, oyun oynamayı

deneyimleyebilir. Diğer yandan şiirin günlük konuşma dışında kalan sözcük yapısı, konvansiyonel metnin aksine bir yanılsama içine girilmesini de engellemektedir. Bir yanılsama içine girilmemesi sahnedeki oyuncun “mevcudiyet”ine alan açar.

Bu bağlamlarda bir oyun metni değil de şiir seçilmesinin temel sebebi; konvansiyonel metnin yazar(*logos*) tarafından belli bir nedensellik kurgusu içinde yazılmasıdır. Bu kurgusallık içinde oyuncu, yazarın kurmuş olduğu dünyanın sınırları içinden çıkamaz. Bu sebeple şiir yerine konvansiyonel metin seçilmesi; Heidegger’in *Dasein* kavramı çerçevesinde araştırmış olduğu “dünya-içinde-varlık” fikrine bir karşı duruş olmaktadır. Çünkü oyuncunun sahnedeki mevcudiyetini konvansiyonel metinle sınırlandırması demek; *Dasein*’ın dil içerisinde seçim yapamaması anlamına gelmektedir.

Diğer yandan Heidegger’in *Dasein*’ı incelerken üstünde durduğu ölüm, dünya içindelik, nesne ile olan ilişki gibi kavramları; Edip Cansever de varlık incelemesi yaparken kullanmaktadır. Bu sebeple ikinci bölümün devamında Heidegger ve Edip Cansever’de ortak olarak görünen kavramlar “Bezik Oynayan Kadınlar” şiiri üzerinden incelenecektir.

Çalışmanın üçüncü bölümünde ise “Bezik Oynayan Kadınlar” şiirinin bölümleri, kişiler üzerinden tek tek incelenerek bir dramaturjik çalışma gerçekleştirilecektir. Sonrasında oyunculuk üzerinde durularak, oyuncunun sahne üstündeki “mevcudiyet”ini sağlayan öğeler incelenecektir. Son olarak, çalışmada üstünde durulan noktalar üzerinden oluşturulan oyunun açıklaması yapılacaktır.

BÖLÜM 2

DASEIN'IN VARLIĞI ANLAMASI

Bu bölümde, Martin Heidegger'in *Dasein* kavramının ontolojik olarak incelenmesi yapılacaktır. Heidegger, *Dasein* kavramı ile birlikte varlığı sorgular. Bu sorgulamada önemli olan varlığın ne olduğu değil ne anlama geldiğidir. Bu sebeple bu sorgulamayı kendini ve beraberinde dünyayı anlama çabası içinde olan *Dasein* ile yapar.

Bu bağlamda öncelikle, varlığın anlamı üzerinde durulacaktır. Sonrasında ise kendinin farkında olan ve kendi seçimlerini yapabilen *Dasein*'in “dünya-içinde-varlık” olması incelenecektir. Heidegger'in varlığı *Dasein* ile açıklaması, *Dasein*'in “dünya-içinde-varlık” olmasından ileri gelir. Çünkü *Dasein*, diğer varolanların aksine dünyaya ilgi duyarak dünyayı, anlamlandırmaktadır. Diğer yandan *Dasein*'in bu anlamlandırma çabası *Dasein*'i otantik yapmaktadır.

Bir başka deyişle *Dasein*, ölümlü olduğunun farkına vararak seçimler yapmasıyla otantik olur. Bakıldığında ölümlü olduğunun bilincinde olması *Dasein*'in yaptığı seçimleri de etkiler. Diğer yandan *Dasein*'in seçim hakkı sınırsızdır. Seçimlerinin son bulması ancak *Dasein* ölünce gerçekleşir. Bu sebeple “ölme”den önce seçim yapamaması demek, “dünya-içinde-varlık” olamaması anlamına gelmektedir.

Dasein'in ancak öldüğünde seçim hakkının bitmiş olması; yaşarken hiçbir zaman bir tamlığa ulaşamayacağı anlamına gelir. Bu sebeple *Dasein* her zaman bir “ev” arayışı halindedir. Burada “ev” kavramı ile kastedilmek istenen; *Dasein*'in tarihselliğini kurması ve dünyayı anlamaya çalışmasıdır.

Yer ve yurt, bir ev, coğrafya ya da ülke olabilir ancak yer ve yurt varlığa nüfuz eden ve ondan mahrum kalmanın, belleğin içinde bir yarığa, beden üzerinde bir ize dönüştüğü her yerdir; mevcudiyetimizin mekânsal referansını apriori olarak belirleyen alandır. Dolayısıyla özgürlüğün ve aidiyet geliştirmenin aldatıcı görünümü tam da en güçlü olması gerektiği mekânda açığa çıkar; yurtsuzluk tam da kendi yurdunuz olarak tarif ettiğiniz yerde başlar... (Arpacı, 2010, s.198).

Bu bağlamda, *Dasein*'ın “ev” arayışı hiçbir zaman bitmez. Çünkü “ev”de hissettiği her an, bir başka “ev” arayışının habercisidir. Diğer yandan *Dasein* “ev” arayışıyla birlikte düşmüş olduğu hergünlük halinden de uzaklaşmaya çalışır. *Dasein*'ın hergünlük haline kendi bırakması demek; fırlatılmış olduğu dünyada yolunu bulamaması anlamına gelir. “Hergünkü *Dasein*, gündelik hayat tarafından yutuluyor ve ‘herkes’in içinde kayboluyor” (Özbank, 2020, s.39).

Dasein, dünyaya fırlatılması ile birlikte yolunu kaybetmiştir. *Dasein*'ın yolunu kaybetmesi kaygı duymasına sebep olur. Ancak kaygı kötü bir his değildir. *Dasein* kaygı duymasıyla birlikte kendine bir yol seçer. Bu sayede kaygı, *Dasein*'ın otantik bir varoluşa sahip olmasını ve dünyada karşılaştıklarını anlamlandırmaya çalışmasını sağlar. Diğer yandan *Dasein*'ın kaygı ile otantik olması ve dünyada karşılaştıklarını anlamlandırması, ölümlü olduğunun da farkına varması demektir. Bu farkındalık *Dasein*'ın seçimlerini etkileyerek onu diğer varolanlardan ayırır ve onu “dünya-içinde-varlık” yapar.

Dasein, “dünya-içinde-varlık” olmasıyla varlığını kavrar. Bu kavrayış dünya içinde, nesnelerle kurduğu ilişki ile şekillenir. Bu sebeple *Dasein*'ın nesneyle olan ilişkisi, özne ve nesne ayrımı üzerinden kurulmamalıdır. Böyle bir ayrım *Dasein*'ın kendini dünyadan ayırması ve “dünya-içinde-varlık” olmaması anlamına gelir. Bu sebeple *Dasein*, aklın sınırları içinde nesneye teorik bir açıdan yaklaşmak yerine; nesneyi, anlamaya çalışmalıdır. Nesneyle kurulan bu ilişki, kendi varlığını anlamlandırması noktasında da önemlidir.

Dasein, *Vorhandensein* (önümüzde-hazır-varlık) bir nesneye ilgi duyar ve onu anlamaya başlar. Böylece nesneyle kurduğu ilişki sonucunda o nesne, *Vorhandensein* olmaktan çıkarak *Zuhandensein* (elimizde-kullanıma-hazır-varlık) halini alır. Örneğin odada köşede duran ve hiç kullanılmayan bir masa, *Vorhandensein* bir nesnedir. Öte yandan masanın kullanılmaya başlanması ve masanın çizilmiş olduğunu fark etmek; masayı, *Vorhandensein* olmaktan çıkartarak *Zuhandensein* varlık haline getirir. Böylece *Dasein* masanın farkına vararak masayla bir ilişki kurmuş olur. Masayla başlayan bu anlamlandırma dünyayı anlamaya çalışmasının ayak izleridir. Yani *Dasein*'ın nesneyi anlamaya çalışması bir nevi dünyayı anlamaya çalışmasıdır.

Bu sebeple Heidegger, varlığın anlamını fenomenoloji yöntemiyle arar. Fenomonoloji yöntemi, nesnelerin görünmeyen yüzlerinin görünmesini sağlar. Bu sebeple Heidegger, fenomenoloji yöntemiyle, *Dasein*'ı “dünya-içinde-varlık” olarak inceler. *Dasein*'ın varlığı üzerinden yapılan bu incelemeyle varlığın anlamı sorgulanır.

Diğer yandan zaman kavramı da varlığın anlamının araştırılmasında önemli bir yerde durmaktadır. Bakıldığında zaman, bizim var oluşumuzdan ayrı bir yerde değildir. Bu yüzden de zamanı, yaptığımız eylemlerde veya yaşantımızın içinde anlayabiliriz. Bu sadece zamanı anlamak değil, aynı zamanda *Dasein*'ın kendisini de zamansallıkta anlamasıdır. *Dasein* “dünya-içinde-varlık” olmasıyla, aynı zamanda “zaman-içinde” olan bir varlıktır. Bu sebeple zaman, *Dasein*'ın varoluşunda önemli bir noktada yer alır. Bakıldığında *Dasein*'ın “zaman için” deki eylemleri, tarihselliğini oluşturur. *Dasein*'ın tarihselliği, *Dasein*'ı seçim yapma noktasında etkileyerek; *Dasein*'ın hem “zaman-içinde” hem de “dünya-içinde-varlık” olmasını sağlar (Ökten, 2011, s.18).



2.1 Varlığın Anlamı

Heidegger “varlık” ve “varolan” kavramlarını birbirinden ayırır. Bu ayrım sonucunda “Varlık nedir?” yerine “Varlığın anlamı nedir?” sorusunu sorar. Varlığın anlamı üzerine yaptığı bu sorgulamada Heidegger, varlığı *Dasein* kavramı üzerinden inceler.

2.1.1 Dasein kavramı ile varlığın soruşturulması. Martin Heidegger, *Varlık ve Zaman* adlı kitabının birinci bölümünde; *Dasein*’ın varlığı anlaması üzerinde durmaktadır. *Dasein*’ın varlığı anlaması “dünya-içinde-varlık” olmasından ileri gelir. Bu sebeple Heidegger, varlığın aklın sınırları içinde incelenmesini eleştirmiştir.

Heidegger kitabında, bu eleştirisini Platon’un *Sofist* diyalogundaki, Yabancı ve *Theaitetos* arasında geçen konuşma üzerinden şekillendirir;

Böylece biz şaşkına döndüğümüzden, ‘varolan’ deyimini kullandığımızda bununla başlıca neyi kastettiğiniz konusunda bizi yeterince aydınlatmanız gerekir. Çünkü bu konuda sizin çoktan aydınlanmış olduğunuz apaçıktır. Buna karşın biz daha önce kuşkusuz onun varlığına inanıyorduk, ama şimdi o bizim için bir bilmece oldu (Soykan, 2014, s. 244a).

Heidegger, *Sofist* diyalogundaki bu alıntıyla “varlık” ve “varolan” arasındaki ayrım üzerinde durmaktadır. Heidegger’e göre varlık; önceden kabullenilmiş aklın sınırları içinde değişmez bir yerde duruyorken, “varolan” ontolojik bir araştırmadır. Çünkü “varolan”, mutlak akıl sınırları dışında, “kendi” varoluşu üzerinden incelenir.

Geleneksel felsefe her zaman "varolanın varlığından" "varolana" doğru bir kayma yaratmayı başarmıştır farkında olmadan. Varolanın varlığı, yani en genel anlamda varlık, mutlak bir varlık ya da Tanrı olarak kavranmıştı hep. Heidegger’in özgünlüğü ise, asla feragat edilmeyen bir netlikle bu ayrımı korumaya çalışmasından ibaretti. Varolanın varlığı ontolojinin "nesnesi"yken, varolanlar ontik bilimlerin araştırma konusuydu (Öztürk, 2010, s. 25).

Bakıldığında *Sofist* diyalogunda; varlığın tanımlanamaz oluşu ve bir “bilmece” halini alması varlığın, klasik mantık, tümdengelim gibi yöntemlerle teorik bir şekilde incelenmesine sebep olmuştur. Ancak varlığın bu türden bir kavramsallaştırma ile değil varlığın kendisinden hareketle, ontolojik olarak incelenmesi gerekmektedir. “Varolanı onun Varlığı içinde tasarımlar ve Varolanın Varlığını bu şekilde düşünür.

Fakat Varlığı Varlık olarak düşünmez; Varolan ile Varlık arasındaki farkı düşünmez.” (Örnek, 2020, s.14)

Diğer yandan varlığın anlamı araştırılırken özne – nesne arasında bir ayrım yapılmaması gerekir. Çünkü böyle bir ayrım varlığın varoluşunu anlamamıza engel olmaktadır. “Ne ‘Varolma’ kelimesi ‘bilinç’ kelimesinin yerine, ne de ‘Varolma’ diye adlandırılan ‘şey’, ‘bilinç’ adı altında tasarımılananın yerine geçmektedir. Tersine, ‘Varolma’ diye adlandırılan, her şeyden önce yer olarak, yani Varlığın hakikatinin yeri olarak tecrübesi edinilen ve buna uygun olarak düşünülmesi gerekendir.” (Örnek, 2019, s. 15) Varolanın akıl hakimiyeti çerçevesinde araştırılması özne ile nesne arasındaki ayrımın ortaya çıkmasına sebebiyet verir. Böyle bir ayrım varlığın ontolojik olarak incelenmesini engelleyeceği gibi, *Dasein*’ın da “dünya-içinde-varlık” olamaması anlamına gelir.

Varlığın [das Sein] anlamını soruşturmak ise, varlığın ne olduğunu soruşturmak değildir, yani bu bilimsel araştırma yoluyla yanıtlanabilecek bir soru değildir; bir nesne tecrübesi üzerinden giden ontik bir soruşturma değildir; zamana tabi olmayan, değişmeyen, tözsel metafiziksel "nesne" olarak aşkın varlığın, "akla dışsal" olan varlığın ne olduğunun akıl yoluyla görülebilmesi üzerinden yapılan bir soruşturma da değildir. Bu fenomenolojik bir araştırmadır (Gözkan, 2017, s. 135).

Heidegger, özne-nesne arasındaki ayrımı reddederek varlığın aklın sınırları içinde, teorik bir şekilde anlaşılamayacağını düşünür. Bu sebeple Heidegger, varlığın anlamını kendi varoluşunu kavrayabilen, *Dasein* üzerinden inceler. *Dasein* şu anlama gelmektedir;

İki terimden oluşan *Dasein*’ın günlük ve sıradan Almanca anlamı, insan varlığıdır. Fakat Heidegger bu anlamıyla değil, *Dasein*’a felsefi bir anlam yükleyerek, *Dasein*’ı felsefenin temel kavramlarından biri yapmıştır. *Dasein*’ın felsefi anlamını anlamak için, terimin etimolojik irdemesini yapmak gerekir. “Da” ve “Sein” dan oluşan *Dasein*, iki terimin birlikteliğini içeren bir anlama sahiptir. “Da”, Almancada “hier” ve aynı zamanda “dort” anlamına gelmektedir. “Hier”, burada, “dort” ise orada demektir. “Sein” ise varolmak, Varlık veya varoluş anlamlarına gelir. “*Dasein*”, burada veya orada varolan varlık anlamına gelir. Genellikle Heidegger yorumcuları “*Dasein*”ı orada varolan varlık olarak tanımlarlar (Çüçen, 2018, s. 41).

Dasein varlığını “dünya-içinde-varlık” olmasıyla yani kendi var oluşuyla anlar. Diğer varolanların aksine *Dasein*, kendi varlığının farkındadır ve varlığını seçebilmektedir. Bu sebeple ontiko-ontolojik bir varoluşa sahiptir. Ontiko- ontolojik olan *Dasein*, öncelikle “*existentiell-ontik*” yapısını ve sonrasında da “*existential-ontolojik*” yapısını kavramaktadır. Bu kavrayış, *Dasein*’ın otantik bir varoluşa sahip olması demektir. *Dasein*’ın otantik olması seçimler yaparak, ontik varoluştan ayrılması anlamına gelir (Çüçen, 2018, s. 42).

Heidegger’in varlığın anlamını *Dasein* üzerinden açıklaması, ontolojik bir araştırmaktır. Heidegger’ e göre varlığın anlamının araştırılması akıl temelinde olan bilimlerle yapılamaz. Çünkü böyle bir araştırma özne ve nesne arasında bir ayrım oluşturarak *Dasein*’ı otantik varoluşundan uzaklaştırır. Bu sebeple *Dasein*’ı bir bütün olarak araştırmak yerine; biyoloji, psikoloji vb. bilimler aracılığıyla parça parça araştırılması ontik bir sorgulamadır. Bu tarz ontik bir sorgulama ise Heidegger’e göre ontolojinin konusu olamaz. Çünkü önemli olan bir bütün olan *Dasein*’in, ontolojik yapısının ortaya çıkarılmasıdır.

Ontiko-ontolojik varolma yapısına sahip olan *Dasein*, ontolojik yapısını anlayarak bunu ontik yapısı üzerine kurar. Ontik yapısı onu diğer varlıklardan ayırarak kendine dair soru sormasını sağlamaktadır. “Heidegger’e göre, *Dasein*, kendi ontikliğinde ontolojik varolmayı açabilen ve varolmanın anlamını olanaklı yapan varlıktır. Bu anlamıyla *Dasein*, insan varlığı değil, ‘insan olma olanağı’dır” (Çüçen, 2018, s. 45).

2.1.2 Fenomonoloji yöntemi. *Dasein* matematik, biyoloji gibi bilimlerle araştırılamıyorsa, bir araştırma yöntemine ihtiyaç vardır. Heidegger’e göre bu araştırma yöntemi, fenomenolojidir. Ancak fenomenolojiden önce; Kant’ın “görünüş” (Kuçuradi ve Örnek,2000, s. 70) ve “kendi başına şey” ler (Kuçuradi ve Örnek,2000, s. 117) hakkındaki görüşlerini incelersek Heidegger’in yöntem olarak fenomenolojiyi neden seçtiğini daha iyi görebiliriz.

Kant ile birlikte bizim, dışımızdaki gerçekliği anlayabilme sınırlarımız belirlenmiş oldu. Kant, bizim gerçek olduğunu söyleyebileceğimiz görünüşlerin bize uzam ve zaman içinde verilmiş olması gerektiğini gösterdi. Bu görünüşleri aşan ve onları içinde kapsayarak birlikte anlamlı kılan bir boyutun ise, ancak bizim bu görünüşleri sayıp sıralarken ilişki kurmamız olarak belirlendi (Camcı, 2015, s. 13).

Kant’a göre akıl, belli bir sınır çizer. Bu bağlamda bilmeye belli sınırlar çizen ve deneyimin sınırlarını belirleyen çabaya; Transendental Felsefe denir. “Çünkü deneye yönelmeden önce, kavramda yargımın tüm koşullarına sahibim; bu kavramdan çelişme ilkesine göre yüklemi çıkarabilirim ve bu sayede derhal yargının zorunluluğunun bilincine varabilirim, ki bunu bana deney hiçbir zaman öğretmez” (Kuşuradi ve Örnek, 2000, s. 16).

Bu sınır çerçevesinde bilginin temeli, sezgiden(görüden) kavrama geçiştir. Ne sezgisiz kavramlar ne de kavramsız sezgiler bilgi sağlar. Kavramın sezgiyle buluşması, sezginin de kavramsallaşması gerekir (Yardımlı, 2015, s. B75). “Sezgi-kavram” noktasında Kant, Geleneksel Metafiziğe (Transendent) karşı çıkar. Çünkü Transendent olan aşkın olandır. Bu da bilginin sınırlarının dışına çıkmak anlamına gelir. Bilginin sınırlarına çıkıldığında ise, kavramların neye gönderim yaptığı belirsiz kalır.

Transandantal felsefede “arı” olanı araştırma çabası vardır. Diğer bir anlamıyla “apriori” olanı ortaya koymaya çalışır. “*A priori* öncelikle deneyden bağımsız olmalı; ikincisi, evrensel ve zorunlu olmalıdır” (Kılıç, 2015, s. 18).

Sadece *aposteriori* temele dayanan bir bilgi, olumsal bir bilgidir. Olumsal bilgi olması demek; doğruluğunun değişebilir olduğunu bize gösterir. Yani kesin, zorunlu bir bilgi değildir. Örneğin matematik, saf doğa bilimleri gibi bilimler *apriori* olarak temellenir ve deneyim yoluyla elde edilmezler. Matematik ve saf doğa bilimi gibi kesin bilgi ortaya koyan alanları elde edebilmek için, *apriori* temelleri bulmak gerekir.

Diğer yandan Kant’a göre nesneler, kendi başına bize bilgi sunmaz. Yani dışımızda bulunan nesnelerin bilgisini yalnızca onların bize kendilerini sundukları biçimde bilemeyiz. Biz yetilerimiz sayesinde, dışımızdaki dünyanın bilgisini kurarız. Ancak bu bizim belirlenimimiz dışında bir nesnenin olmadığı anlamına da gelmemektedir. Nesneler bizim dışımızda vardırlar ancak bizim aracılığıyla belirlenirler. “Başka bir deyişle, özne kurucudur- ve bunu iyi anlayın, yoksa aksi tümünden saçma olurdu- özne belirişin değil, belirenin değil, belirenin ona belirlediği koşulların kurucusudur” (Kılıç, 2015, s. 26).

Nesnelerin bizim aracılığıyla kuruluyor olması, “görünüş”ler dünyasında olmamızdan ileri gelir. Biz yalnızca, nesnelerin bize görüldüğü kadarıyla bilebilir ve anlamlandırabiliriz.

Uzay ve zamanın yalnızca duysal sezginin biçimleri ve böylece yalnızca görüngüler olarak şeylerin varoluşu için koşullar oldukları ve dahası

kavramlara karşılık düşen sezginin verilebilir olması dışında hiçbir anlık kavramımızın ve dolayısıyla şeylerin bilgisi için hiçbir ögenin olmadığı, buna göre bir nesnenin kendinde şey olarak değil ama ancak duyuşal sezginin nesnesi olarak, görüngü olarak bir bilgisini taşıyabildiğimiz...” (Yardımlı, 2015, s. BXXVI).

Kant’a göre “görünüşler” dünyasında olduğumuz için; nesnelerin “kendinde şeyler” ini bilemeyiz ya da “kendinde şeyler” üzerinden bilgiyi belirleyemeyiz. Bu bağlamda bir nesne bize nasıl görünüyorsa, öyle görünmektedir. “...Nesneleri kendi başlarına oldukları gibi değil, bize (duyularımıza) göründükleri gibi bilebiliriz” (Kuçuradi, Örnek, 2000, s. 53). “Fenomeni kendinde şeyle karıştırmayın; kendinde şey saf noumenondur, yani düşünülen şey olmaktan başka bir şey olmayan şey... Oysa fenomen duyulur deneyimde verilen şeydir. Demek ki Kant ayırıcı fenomen/ kendinde şey (noumenon) ikiliğini korumaktadır” (Kılıç, 2015, s. 27).

“Kant’ın Saf Aklın Eleştirisi ile yapmak istediği şey, akıllı bir varlığın bilme yapısını ve işleyişini ortaya koymaktır” (Çüçen, 2018, s. 46). “Aklın bir nesneyle ilgili her kullanılışı için, anlama yetisinin saf kavramları(kategoriler) gereklidir; onlarsız hiçbir nesne düşünülemez” (Kuçuradi, Gökberk ve Akatlı, 2014, s. 245). Bu demek oluyor ki Kant, varlığı “tematik” bir şekilde anlıyordu. “Tematik anlama belli kategori ve kavramlar ışığında anlamadır” (Çüçen, 2018, s. 46).

Heidegger, varlığın anlamının kategorik bir şekilde açıklanamayacağını söyler. Böyle bir araştırma, özne-nesne arasında bir ayrım yaratacağından Heidegger, fenomenoloji yöntemiyle, *Dasein*’in varlık yapısını inceleyerek varlığın anlamını sorgulama yoluna gitmektedir. Diğer yandan *Dasein*’in “dünya-içinde-varlık” olmasının araştırılması yanında, “zaman-içinde” oluşunun da araştırılması önemlidir. Çünkü *Dasein*, zaman kavramıyla da varlığını kavrar. Bu sebeple Heidegger, varlığın anlamını zaman fenomeni üzerinden de incelemiştir. “*Dasein*’in kategorik yapısı ise onun varoluşunu veremez. Varoluşsal yapı *Dasein*’in kim olduğunu kategorik yapısı ise onun ne olduğunu verir. Kim olduğu varlığın kendini kendi varoluşunda açığa çıkarması, ne olduğu varlığın kendini önümüzde-hazır-varlık olarak başkalarına sunması olarak anlaşılmalıdır” (Çüçen, 2018, s. 60).

Bakıldığında, “kendinde şeyler”e ulaşamayacağımızı, nesneleri ancak “görünüş” olarak algılayabileceğimizi savunan Kant’ın aksine Heidegger; “kendinde şeyler”le karşılaşmanın mümkün olabileceğini savunmaktadır.

Fenomenoloji terimi “kendinde şeyler” şeklinde formüle edilen bir maksimi açıklar. Böyle bir anlayışla fenomenoloji, serbest çağrışım yoluyla elde edilen bilgiye ve aynı zamanda da bir raslantı ya da tesadüf olarak elde edilen bilgilerin tümüne karşıdır; yine o uygun bir şekilde kanıtlanmış olan kavramları kendisine mal etmeye karşıdır (Çüçen, 2018, s. 47).

O halde “kendinde şey”lerin açığa çıkmasını sağlayan fenomenoloji yöntemine baktığımızda iki öğeye sahip olduğunu görürüz. Fenomen ve logos.

‘Fenomen’ kavramının dayandığı Yunanca’daki phainomenon, ifadesi, “kendini gösterme” anlamına gelen phainesthai fiilinden türetilmiştir. Dolayısıyla phainomenon şu demektir: kendini gösteren, tezahür eden, ayan olan. Öte yandan phainesthai sözcüğü, phaino’nun (gün yüzüne çıkarma, ışığa getirme) orta- sesli hali olup, pha- köküne aittir. (phos sözcüğündeki gibi: ışık, aydınlık; yani içinde bir şeyin kendini belli edebileceği, kendinde görünür kılabileceği şey) (Ökten, 2011, s. 28).

Bu bağlamda fenomen kavramının anlamı, “kendini gösterme”, “kendinde şey” anlamında belirlenir. Bu şu demektir; varlıkların kendini yalnızca “görünüş” olarak değil, “kendinde şey” olarak da gösterme ihtimalleri vardır.

Phainomena, görünüş olarak görünse de önemli olan fenomeni dış görünüş anlamından ayırmaktır. Çünkü dış görünüş, bir şeyin “kendini göstermesi” değildir. Görünmek, o şeyin kendisini gördüğümüz anlamına gelmez. O şeyin bize kendini açtığı kadarını gördüğümüz anlamına gelir. “‘Görünüm’ ifadesi iki anlama sahiptir: bir yandan, kendini göstermeme olarak kendini beyan etme anlamındaki görünüş, diğer yandan ise beyan edenin kendisi (ki o, kendini gösterirken, kendini göstermeyen bir şeye delalet etmiş olur)” (Ökten, 2011, s. 30).

Sonuç olarak fenomen, görünmeyeni görünür yapar. Bu bir anlamda nesnelerin yalnızca “görünüş”ünü değil, “kendinde şeyler”ini de bilme ihtimalimizin olduğunu gösterir. Kant’ın aksine Heidegger’e göre; nesnelerin “kendinde şey”lerini görme imkânımız vardır. Bu sebeple Heidegger fenomeni, “görünüş” olarak değil “kendini gösteren” olarak tanımlar.

Logos kavramına baktığımızda ise; bu kavram Yunan düşüncesinde en çok akıl anlamında yorumlanmıştır. Örneğin Herakleitos’a göre;

Düşünme(insanların) hepsinde ortaklaşadır. Ortaklaşa olan şeye uymalıdır; fakat logos ortaklaşa olduğu halde çokluk kendilerine özgü düşünceleri varmış gibi yaşıyor. Nasıl ateşe yaklaştırılan kömürler başkalaşarak ateşleşirler,

uzaklaştırılınca da sönerlerse ruhumuzda ortaklaşa olanın ardından giderse logos'tan pay alır, ayrılırsa logos'suzdur. Akılla konuşmak isteyenler herkesle ortaklaşa olan (akıl yani logos) ile kendini kuvvetlendirmelidir... (Babür, 1994, s. 62).

Logos akıl anlamında kullanılmasıyla kurallar da koymaktadır. Bu kurallar belli bir düzenin sağlanması noktasında önemlidir. “.... evrenin düzenlenmesi ve evreni kavramada öne çıkmaktadır” (Bıçak, 2015, s. 106). “Ciddi konuşursak, müşterek olanın üstüne kurmak gerekir her şeyi, tıpkı yasaların üstüne kurulan kent gibi, hatta daha da kuvvetli. Çünkü tüm insani yasalar tanrısal bir yasadan beslenirler. Çünkü bu tanrısal yasa dilediği kadar hükmeder, her şeye yeter ve her şeyden güçlüdür” (Özügül, 2011, s. 102).

Ancak Heidegger'e göre *logos*, *deloun*(söylem) anlamındadır. “Söyleme sözcüğe çağırır, sözcüğe çağırmak Varlığa çağırmak anlamına gelir. Bu yüzden sözcüğün ortadan kaybolduğu yerde, hiçbir şey yoktur. Sözcük, adlandırmakla, şeyi görünüşe getirir” (Altuğ, 2008, s. 128). Bu da demek oluyor ki *logos*, hakkında konuşulan varlığı görmemizi sağlar. Onu görünür kılar. “Sözcük şeyi olduğu şey olarak görünüşe getirir ve böylece şeyin mevcut olmasını sağlar. Şey ancak böyle vardır. Demek ki, yalnızca sözcük şeye varlık verir. Sözcüğün şeyi Varlığa-getirmesi, ancak uygun ve yetkili sözcüğün, verilmiş şeyi varolan olarak adlandırması ile olur” (Altuğ, 2008, s. 128). Heidegger'in “dil Varlığın evidir” (Örnek, 2020, s. 5) demesi bu yüzdendir. “Söylemeye ait olmayan hiçbir şey yoktur. Dünyadaki fenomenler, dilin vuku bulması ile eş zamanlı olarak vuku bulurlar ve dünya, ancak sözcüklerin varolduğu yerde vardır” (Altuğ, 2008, s. 126).

O halde yöntem “kendinde şey”leri görünür kılmayı sağlayan fenomenolojidir. Fenomenoloji “kendinde şey”lerin, “görünüş” olmaktan çıkarak “kendinde şey”lerini göstermelerini imkanı kılar. *Logos* ise bir şeyi görünür yapan söylemdir. O halde fenomen ve *logos*tan oluşan fenomenoloji de “kendinde şeyler” i görmeye imkan tanıyan varlığı anlama çabasıdır. Matematik, biyoloji gibi bilimler nesnelerin “kendinde şey”lerini açığa çıkarmak yerine şeylere, “görünüş” olarak bakarlar. Bu da nesnelerin kendilerini açığa çıkarmasına bir engeldir. Bu sebeple fenomenoloji yöntemi nesnelerin, *Vorhandensein* olmaktan çıkartıp, *Zuhandensein* varlık yapısına ulaşmasını sağlar (Çüçen, 2018, s. 54). “İlk anlamıyla fenomenoloji, betimleyici ve tasvir edicidir. Fakat logosta saklı olarak var olan varlığın kendinde görünmesini sağlamak anlamıyla gizli olanın gizemini kaldırmak, unutulmuş gün ışığına çıkarmak

anlamıyla ontolojinin yani varlığın anlamının ne olduğunu veren olanaktır” (Çüçen, 2018, s. 54).

Sonuç olarak fenomenoloji, görünmeyi görünür yapar. Bu öncelikle daha önce keşfedilmemiş olanı keşfetmek, gün yüzüne çıkarmak ikincil olarak; unutulmuş olanı görünür hale getirmektir. Diğer bir anlamıyla *Vorhandensein* olanın, *Zuhandensein* varlık yapısına sahip olmasıdır (Çüçen, 2018, s. 54). “Heidegger'e göre, fenomenoloji fenomenlere, görünür dünyaya itibarını geri vermiştir; kendini gösteren şeylere olan hassasiyeti keskinleştirmiştir” (Nalbant, 2008, s. 132).

2.2 Dasein’in Otantikliği

Heidegger, varlığın anlamını *Dasein*’ın varlık yapısı üzerinden incelerken; *Dasein*’ın zamansallığından ve tarihselliğinden yararlanır. Ancak yapılan bu inceleme daha önce de belirtildiği gibi bilimsel, kategorik değil; ontolojik bir incelemedir. Bu ontolojik inceleme, *Dasein*’ın varlığını üzerinden yapılır. Çünkü *Dasein*, diğer varolanların aksine, kendi varlığının farkında olan ve seçim imkânı olan bir varlıktır.

Heidegger varolmayı *existenz* (*existere*) kavramıyla açıklar. *Existenz* teriminin asıl kök anlamı, “açığa çıkan”, “ortaya çıkan” ve “kendinde yükselen” dir. Böyle bir varoluş ya da varolma ancak *Dasein*’a aittir, çünkü yalnız *Dasein*, kendi varlığından kendi varoluşunu açığa çıkaran varlıktır. O halde *existenz* *Dasein*’ın canlı veya eyleyen varlık olmasından çok, kendi varlığının ne anlama geldiğinin farkında olan varlığa karşılık gelir. O halde, varoluş veya varolma, “Varlık’ın anlamı nedir?” sorusunu soran ve fark eden varlığın temel karakteridir (Çüçen, 2018, s. 59).

Heidegger’in varolmayı “*existenz* (*existere*)” kavramıyla açıklaması; “*existenz*” kavramını, “*existentia*” kavramından ayırmasından ileri gelir. Heidegger’e göre; “Geleneksel anlamda *existentia* ontolojik olarak mevcut-olma gibisinden bir anlama sahiptir ki, böyle bir varlık minvali, *Dasein* niteliğindeki söz konusu varolana özsel olarak uygun değildir” (Ökten, 2011, s. 44). Çünkü “*existentia*” kendi varlığının farkına varamayan nesnelerdir. Heidegger’in tabiriyle “*existentia*”, “önümüzde-hazır-varlıklar” olarak adlandırılır. Bu yüzden de Heidegger, *existenz* ve *existentia* kavramlarını birbirinden ayırmaktadır.

Bu bağlamda *Dasein* “önümüzde-hazır-nesneler” den farklı olarak, kendi varlığını farkındadır ve seçim yapma imkânı vardır. Bu sebeple *Dasein* otantik bir

varoluşa sahiptir. “Dasein kendisi olabildiği, otantik olabildiği kadar, kendisine yabancılaşabilir de. Onun otantik, yani kendisi olması, içten ve kendisine karşı dürüst olması, yaşamla ve kendisiyle ilgili seçimleri özgürce, tutkuyla herhangi bir rasyonelleşme etkinliği olmadan yapması anlamına gelir” (Cevizci, 1996, s. 246).

Otantik olmaması, *Dasein*’in varlığını yok etmese de onu kendi olanaklarını fark edemeyen, kendini seçemeyen ontik bir varlık yapar. Aynı zamanda *Dasein*’in otantik olamama durumu, seçim yapma yetisini başkalarına vermesi demektir. Bu sebeple de “herkes” içinde ayırt edilemez ve “öteki”nin yönlendirmesiyle hareket eder. Bu durum, *Dasein*’in hergünlük içinde yolunu bulamayıp, unutulması anlamına gelir.

2.2.1 “Dünya -içinde-varlık” olarak Dasein. “Dünya-içinde-varlık” olmak terimini, “içinde-olmak” teriminden ayırmak gerekmektedir. “İçinde-olmak” bir nesnenin mekânsal bir boyutta başka bir nesnenin içinde olması anlamına gelirken; “dünya-içinde-varlık” olmak dünyada “mevcudiyet” kurmak anlamına gelir.

Birbirlerinin “içinde” olmaklıkları belirlenebilir olan bu varolanların hepsi de dünya “dahilinde” karşılaşılan nesnelerin mevcut-olmaklığı diye ifade edilen varlık minvaline sahiptirler. Bir mevcut- olan “içinde” mevcut-olma, aynı varlık minvaline sahip bir şeyle beraber mevcut-olma (belirli bir yer ilintisi bağlamında), bizim kategoriyal dediğimiz ontolojik karakterlerdir. Bunlar varlık minvali Dasein olmayan varolanlara aittirler (Ökten, 2011, s. 54).

Bu bağlamda *Dasein*, “dünya-içinde-varlık” olması itibariyle varlığını anlar. “Dasein yalnızca ve yalnızca somut olarak varoluşunu gerçekleştirdiği için bir dünya-içinde-olmak değildir, tam tersine: o ancak ve ancak varoluşu gerçekleştiren olarak Dasein olarak olabilir; çünkü onun nelik kurucusu ‘dünya-içinde-olmakta’ yatmaktadır” (Babür, 2019, s. 22). Dolayısıyla dünya ile kurulan ilişki mekansal-somut bir ilişki değildir. “İsmi “Dasein” olan bir varolanın, ismi “Dünya” olan bir varolanla *yan yanahğı* diye bir şey yoktur” (Ökten,2011, s. 55). O halde “dünya-içinde-olmak” demek; *Dasein*’in diğer nesnelerle karşılaşma, aşına olma biçimiyle dünyada mevcudiyet kazanması anlamına gelir. Çünkü *Dasein*, kendi seçimleri olan bir varolandır. Kendini seçebilen bir varlık olarak, bir şeye ilgi veya kaygı duyarak ilişki içinde olur.

Diğer yandan *Dasein*’in dünyayla olan ilişkisi, özne-nesne ikiliğine dayanmamaktadır. “Atlı karıncadan iner gibi, dünyadan inip dünyaya, sanki onun dışındaymışız gibi bakamayız” (Özbank, 2020, s. 14). Bu sebeple *Dasein*,

fenomonolojik bir yerden nesnelerle ilişki kurarak, “dünya-içinde-varlık” olur. *Dasein*, nesnelerle kurduğu ilişki ile birlikte hem kendi varlığını hem de dünyayı anlamlandırır. Bu sebeple *Dasein*’ın varlığı anlamasının temel koşulu “dünya-içinde-varlık” olmasından ileri gelir.

Diğer yandan *Dasein* dünyaya fırlatılışı ile birlikte bir “ev” arayışı halindedir. Bir “ev” arayışı halinde olması, “dünya-içinde-varlık” olması anlamına gelir. Diğer yandan *Dasein*’ın kendini dünyadan ayırıp, nesnelere akıl ile yaklaşması “evsiz” kalması anlamına gelir. Bu bir anlamda *Dasein*’ın kaybolmasıdır. “Bu şekilde düşünülmesi gereken Yurtsuzluk, Varolanın Varlık Bırakılmışlığından ileri gelir. O, Varlık unutulmuşluğunun işaretidir” (Örnek, 2020, s. 31). *Dasein*, “ev”de olmayı aramaktadır. Nesnelerle ilişki kurmak, dünyaya aşına olmak istemesi; fırlatılmışlığın kaybolmuşluğundan kurtulmak istemesinden ileri gelir.

Bu evde olma çabasıyla bizden ne talep ediliyor? Her yerde evde olmak- ne demek bu? Yalnızca orada ya da burada değil, basitçe her mekânda bile, hatta her uzamsal mekânın birbiri ardı sıra bir araya getirilmesinde değil. Bunlardan farklı olarak, her yerde evde olmak, bu kez ve her zaman birliğin içinde, birliğe dahil olmak demektir. İşte biz bu, bu kez ve her zaman birliğe dahil olmaya, dünya diyoruz (Heidegger’den alıntılayan Camcı, 2015, s. 187).

2.2.2 Vorhandensein, Zuhandensein. “Dünya-içinde-varlık” olarak *Dasein*, dünyadaki varlıklarla ilişki içine girerek onları anlamlandırır ve görünür kılar. Varlık, *Vorhandensein* (önümüzde-hazır-varlık) ve *Zuhandensein* (elimizde-kullanıma-hazır-varlık) olmak üzere iki şekilde yorumlanabilir. *Vorhandensein*, kuramsal olarak bilinen nesneler olarak karşımıza çıkar. *Zuhandensein* ise *Dasein*’ın ilgisiyle birlikte *Vorhandensein*’ın kuramsal yapısından uzaklaşarak ontolojik bir varoluş kazanmasıdır. O halde *Vorhandensein* için epistemolojik *Zuhandensein* içinse ontolojik yapıdadır diyebiliriz. Çünkü *Dasein* nesnelere duyduğu ilgiyle birlikte o nesneyi ontolojik bir boyuta taşır. Bu durum teori veya gözlemle değil pratikle, deneyimle gerçekleşmektedir (Çüçen, 2018, ss. 64-65).

“Dünya-içinde-varlık” olarak *Dasein*, bir nesne ile ilişki içine girdiğinde o nesneyi anlamaya başlar. *Dasein*’ın nesneyi anlamaya çalışması aynı zamanda da dünyayı da anlamasıdır. “Heidegger’e göre, şeylerin-ortasında-varolduğumuzdan, dünyayı ne onun hakkında teorik bir şekilde düşünerek anlayabiliriz, ne de onu objektif

olarak bilmemiz mümkündür. Aksine dünyamızı ancak şeylerin-ortasında-olarak, onları kullanarak, onlarla ellerimizle uğraşarak anlayabiliriz” (Özbank, 2020, s. 105).

Dasein’ın nesneyi anlamasıyla *Zuhandensein* nesne, “dünya-içinde-varlık” olur. Bu ancak *Zuhandensein*’a özgü bir durumdur. *Vorhandensein* nesne “dünya-içinde-varlık” olamaz. *Dasein*, *Vorhandensein* nesneye ontolojik olarak ilgi duyarak, *Zuhandensein*’ın varlık yapısına kavuşturmuş, nesneyi görünür hale getirmiştir. Bakıldığında nesnelerle ilişki kurmadan, nesneleri yalnızca akıl ile anlamaya çalışmak; nesnelerin “dünya-içinde-varlık” olmak yerine, dünyada yer kaplayan varlık olması demektir. İşte bu anlamda dünyanın var olması, *Dasein*’ın ilgisiyle şekillenir.

Bir örnek: Alışkanlık gereği açtığım kapıyı, cilalanmış bir tahta levha olarak algılamam. Eğer ona alıştıysam aslında onu algılamam bile. Çalışma odasına geçmek için onu açarım. Benim yaşam ortamımda, ama yaşam zamanımda da, bir 'yer'e sahiptir: gündelik yaşam kurallarının içinde belli bir rolü vardır. Gıcırdaması, kullanılmasının bıraktığı izler, ona 'bağlanan' anılar, vs bunun bir parçasıdır. Bu kapı, Heidegger’in ifadesiyle, el-altındadır. Bir kez şaşırtıcı şekilde kilitli olsa ve ona kafamı çarpsam, o zaman kapıyı, aslında olduğu gibi, bir tahta levha olarak acıyla algılayacağım. O zaman el-altındaki kapı mevcut kapı olmuştur (Nalbant, 2008, s. 232).

Dasein, hergünlük içinde *Vorhandensein* varlık yapısına sahip nesnelerle bir alışkanlık içinde yaşar. Bu alışkanlık ve hergünlük içinde *Dasein*, *Vorhandensein* nesnelerin farkına varamaz. Bakıldığında *Dasein*’ın “dünya-içinde-varlık” olması hergünlük dışına çıkarak nesneleri fark etmesinde yatar. Bu fark ediş *Vorhandensein* nesneyi *Zuhandensein* varlık yapısına taşır.

Ancak *Dasein*’ın nesnelerle ilişki kurarak onları anlaması; nesnelerin *Dasein* fark etmeden orada olmadığı anlamına gelmez. Nesneler zaten dünyada *Vorhandensein* olarak vardır. *Dasein*, ilgi duyarak nesneyi anlamlandırır ve böylece nesne, *Zuhandensein* olarak “dünya-içinde-varlık” olur. “Her günü dünya-içinde-olmaklığımız ister aletler olsun ister duygular veya diğer varlıklar, dünyadaki şeylerle uğraşmayı, onlarla haşır neşir olmayı içerir” (Özbank, 2020, s. 105).

Sonuç olarak *Dasein*’ın varlığını anlaması, nesnelerle kurduğu ilişki ile şekillenir. Bu ilişki nesnelere akıl ile yaklaşmak değil, bir deneyim elde etme çabasıdır. “Söz gelimi bir kaleme değil, yazı yazma edimine ilgi duyarız” (Camcı, 2015, s. 195). “*Dasein* her zaman bir şekilde yönelmiştir ve bir yerlere doğru gider haldedir; durmak

ve beklemek söz konusu yönelimli bir-yerlere-gider-halde-olmanın sadece sınır durumlarıdır” (Ökten, 2011, s. 79).

2.3 Kaygı

“Dünya-içinde-varlık” olarak *Dasein*, dünyada “öteki”lerle birlikte vardır ve bir hergünlük içine fırlatılmıştır. “Fırlatılmışlık yalnızca ‘olup bitmiş bir vaka’ olmayıp henüz tamamlanmamış bir olgudur” (Ökten, 2021, s. 211). Bu sebeple *Dasein*, dünyaya fırlatılmışlığından ölümüne kadar bir varoluş içindedir. “*Dasein* öyle bir varlık türüne sahiptir ki böylece kendi kendisinin karşısına taşınır ve fırlatılmışlığı içinde kendine açılır. Fırlatılmışlık ise hep kendi olanaklarını var eden varolanın varlık türüdür. Bu varolan kendini hem bu olanaklar içinde, hem de onlardan hareketle anlar (kendini onlara tasarlar)” (Ökten, 2021, s. 211). Bu fırlatılmışlık hali, *Dasein*’ın kendi hakkında soru sormasına sebep olur. Kendini fark eden ve sorgulama içine giren *Dasein*, otantik bir varoluşa sahip olur.

Diğer yandan bu “fırlatılmışlık” hali, olumsuz bir yerden ele alınmamalıdır. “Herhangi bir negatif değerlendirmeyi içermeyen bu başlık şu anlamdadır: *Dasein* öncelikle ve çoğunlukla ilgilendiği ‘dünyaya’ *yanaşıktır*. Bir şeylere yanaşık olarak onun içene soğurulmuş olma, herkes kamusu içinde kaybolmuş olma karakterine sahiptir çoğunlukla” (Ökten, 2021, s. 204). Bu sebeple bu kaybolmuşluk halinde kendini belirleyemez ve içine düştüğü hergünlük içinde, başkaları tarafından belirlenir. Fakat *Dasein*’ın, bu fırlatılmışlık içinde kendi varoluşunu anlamlandırması, otantik bir varoluşa sahip olarak, “öteki”lerden ayrılması anlamına gelmektedir (Çüçen, 2018, s. 75).

Otantiklik *Dasein*’a önceden verilmiş bir şey değildir. *Dasein*, yaptığı seçimlerle ve kendini diğerlerinden ayırıp, ontiklikten çıkarak otantik bir varoluş kazanır. *Dasein*’ın kendinin ayırdına varması, etrafındaki diğer varolanları da fark edip görünür hale getirmesini sağlar. “Dünya-içinde-varlık” olmak, ötekilerle ilişki içine girerek birlikte olmak demek olsa da *Dasein*, her zaman diğerlerinden ayrıdır. Bu ayrılış *Dasein*’ın özgürleşmesi anlamına gelir. Çünkü *Dasein*’ın özgürleşmesi demek otantik bir varoluşa sahip olması demektir.

Dasein, dünyaya fırlatılmışlığı ile birlikte afallamıştır ve yolunu bulamaz. Bu yüzden de her zaman kendini ait hissedebileceği bir “ev” arar. Onun bu aidiyet arayışı ve nereye ait olduğunu bilememesi, *Dasein*’ın “kaygı” duymasına sebep olur. Öte

yandan *Dasein*'ın nereye ait olduğunu bilmemesi, olumsuz bir durum gibi görünse de aynı zamanda özgürleştirici bir etkisi de vardır. *Dasein* böylece bir yere ait olmayarak, sürekli bir arayış halinde olabilmektedir. “Belki de Bırakılmışlık'ta, insanlıkların bütün yapındıklarından ve dünyanın bütün eylemlerinde olduğundan daha yüksek bir eyleme gizlenir...” (Keskin, 2013, s. 27). Bu sonsuz seçim olanağı, *Dasein*'ın kendi varlığını anlamasında bir nevi özgürlüktür. Her ne kadar bu durum *Dasein*'ın kendisini anlamasında önemli bir nokta olsa da sürekli arayış içinde olmasını sağlayan ruh hali kaygıdır. “İnsan cura(kaygı)'dır” (Çüçen, 2018, s. 83). Kaygı ile birlikte *Dasein*, kendini “öteki”nin belirleyiciliğinden ayırarak otantik bir varoluşa sahip olur.

Kendi kendisiyle ve şeylerle ilişkide olan tek varolan insandır ve bu ilişkide-olma bilinci onu diğer varolanlar arasında *Dasein* kılar. Bu, şunu da getirir; Varolamn varhk içinde kendisini göstermesi bir çokçeşitlilik arzeder ve *Dasein* kendi kendisiyle ve şeylerle kurduğu ilişkinin bu çokçeşitlilik içinde bir çeşit olduğunu kavrar. Bu demektir ki, *Dasein* için diğer çeşitli kendini gösterme imkanları açıktır, münhaldir. *Dasein* olarak insan, bu münhalliğin farkında olan varolandır. O halde insan, varlık içinde şeylerle ve bizzat kendisiyle"dir." Fakat bu münhal imkanlar alanı basitçe veri halinde açık değildir; tersine "kaygı" ya açıktır (Özlem, 1994, s. 50).

Kaygı, *Dasein*'ın ontolojik olarak kendini anlamasını sağlıyorsa, “kaygı fenomeni”nin incelenmesi gerekmektedir. “Kaygının nedeni dünya-dahilinde bir varolan değildir. Bu yüzden özü itibariyle onunla ilintililik içinde olamaz. Oadaki tehdit, özgün bir fiilen var-olabilirlik dolayısıyla tehdit edilen için belirli bir zararlılık karakterine sahip değildir. Kaygının nedeni tamamen belirsizdir” (Ökten, 2021, s. 237). Bu sebeple kaygı ve korku kavramları birbirine karıştırılmamalıdır. “Kaygı kavramına psikolojide hemen hemen hiç değinilmemiştir. Bu terimin “korku” dan ve korkuya bağlı, belirli bir nesnesi olan benzer kavramlardan farklı olduğunu belirtmeliyim. Kaygı bu nedenle hayvanda bulunmaz; çünkü tin, hayvana yüklenmiş bir nitelik değildir” (Armaner, 2006, s. 35).

Kaygının ortaya çıkmasını sağlayan belli bir şey yoktur ve belirsizdir. Bakıldığında bu ruh hali de zaten fırlatılmışlığın verdiği belirsizlikle ortaya çıkmıştır. Belirsizlik ile birlikte *Dasein*, dünyayı ve kendini anlamaya çalışır. Bu su sebeple kaygı, *Dasein*'ın sürekli bir arayış içinde olmasına olanak verir. Böylece *Dasein*, bu arayış hali içinde otantik olur. Fakat kaygıya nazaran, korkunun sebebini biliriz. Bu sebeple de korku bir arayış içine girmemize ön ayak olmaz. “Neden korkulduğu (yani

korkunç olan) daima dünya-dahilinde karşılaşılan ve varlık türü el-altında-olan, mevcut-olan ya da birlikte *Dasein* olandır” (Ökten, 2021, s. 242).

Kaygı ile birlikte otantik olan *Dasein*, bu sefer karşılaştığı nesneleri anlamlandırmaya başlar. Kaygı, *Dasein*’ın “dünya-içinde-varlık” olmasını sağlamaktadır. “Dünya-içinde-varlık” olarak *Dasein*, hiçbir zaman “var” olamaz. Çünkü *Dasein*, ölümüne kadar hep bir arayış içindedir.

Dasein, dünyaya fırlatılmışlığı ile yaşadığı belirsizlik ve kaybolmuşluk hissinin üstüne gitmelidir. Bu bir anlamda kaygının da üstüne gitmek demektir. Bu sebeple *Dasein*, kaygıdan kaçmak yerine, kaygıyla yüzleşirse “dünya-içinde-varlık” olur (Çüçen, 2018, s. 81).

Fırlatılmış olan *Dasein*, ilgisi ve seçimleriyle varlığının olanaklarını anlamlandırmaya başlar. *Dasein* her zaman kendinden ilerde olmak ister. Bu sebeple her zaman bir anlamlandırma ilişkisi içerisindedir. “Zamana dair hesapları” da bu anlamlandırma ile ilgilidir. “Zamana dair yapılan bu hesap, insanın zamanı olmadığına dair birden huzursuzluğa düştüğü bir anda başladı” (Turan, 2020, s. 114). Çünkü düşmüş olan *Dasein*, ölüme doğrudur. Ölüme doğru oluşu ve bunu fark edişi *Dasein*’ın, zamanı anlamlandırmasında önemli bir noktadır.

Aynı zamanda *Dasein*, bu fırlatılmışlıkla beraber kendini tamamlanmamış hisseder ve bu yüzden de “ev” ile birlikte hep bir tamlık arar. “Ama bizzat kendisinin olanaklılığının tasarısı olarak kuran temellendirme içinde her seferinde *Dasein*’ın öne atılması yatar” (Babür, 2019, s. 48). Ancak önemli olan *Dasein*’ın dünya içinde bir “ev” bulması değildir. Önemli olan, ölümüne kadar hiçbir zaman bir tamlığa kavuşamayacağının farkında olarak bir arayış içinde olmasıdır.

Sonuç olarak kaygı, *Dasein*’ın dünyaya fırlatılması ile birlikte bir belirsizlik halinden ortaya çıkar. *Dasein* bu ruh halinin üstüne giderek, kendi varoluşunu kavramaktadır. Bu kavrayış *Dasein*’ın otantik olmasını sağlar. Öte yandan kaygı hissinden kaçmak, *Dasein*’ı otantik varoluşundan uzaklaştırmaktadır. Bu sebeple *Dasein*’ın fırlatılmışlığı ile yaşadığı belirsizlik ve arayış hali kötü bir yerde durmamaktadır. Aksine bu durum, *Dasein*’ın “dünya-içinde-varlık” olmasını sağlar.

2.3.1 Ölüm. *Dasein*, kaygı ile birlikte karşılaştığı olanaklar içerisinden bir seçim yapar ve yaptığı bu seçimlerle, varlığının anlamının arar. Böylece *Dasein*, seçimleriyle birlikte “dünya-içinde-varlık” olur. Aynı zamanda bu seçimler, *Dasein*’ı “öteki”lerden ayırma noktasında da önemli bir yerde durmaktadır.

Dasein, kendi seçimlerini gerçekleştirirken başkalarını gözetmez. Çünkü *Dasein*, tıpkı ölümünde yalnız olacağı gibi seçimleri konusunda da yalnızdır. Bu sebeple “öteki”nin ölümü, *Dasein*’a bir deneyim kazandırmaz. O, sadece bir başkasının ölümüdür (Ökten, 2011, s. 238).

Diğer yandan ölüm, *Dasein*’ın varoluşunda önemli bir yerdedir. Çünkü ölümlü olmak, *Dasein*’ın kendi hakkında soru sormasını sağlar. Bu sorgulama, ona varlığının anlamını aramada yardımcı olur. “Kendi ölümünü gerçekten düşünmeye cüret eden herkes kendisini varlığın bir olayı olarak keşfeder. Bu keşifse zaten *Dasein*’ın kendi kendine ulaşabileceği en yüksek kendine şeffaflık düzeyidir” (Nalbant, 2008, s. 244). *Dasein*, ölüme doğru olmasıyla kaygı duyar ve bu kaygı ile birlikte seçimler yaparak kendini aşmaya çalışır. Bu çaba otantik bir çabadır. “*Dasein*, yaşadığı sürece, asla bir nesne gibi bitmiş, tamamlanmış ve kapanmış değildir, tersine gelecek için daima açık kalır, olanaklarla doludur. Mümkün olmak, *Dasein*’ın bir parçasıdır” (Nalbant, 2008, s. 223).

Dasein için seçim olanakları sınırsızdır. Olanakların tamlığa ulaşması demek; *Dasein*’ın “dünya-içinde-varlık” olmaması anlamına gelir. Bu da varlığının son bulması yani ölümdür. “Kaygısında kendisinin-önüne geçmeyi sağlayan Varlık olarak o, hiçbir zaman kendi bütünlüğüne veya tamlığına ulaşamaz. Ne zaman tamlığına ulaşırsa, o zaman da Dünya- içinde- varlık olma özelliğini kaybeder” (Çüçen, 2018, s. 88).

Öncelikle varoluşu kuran imkânın olumlu niteliğinden bahsedelim. İnsanın imkanlarıyla kurduğu ilişki, bir şeyin başına gelebilecek tesadüfi şeylere karşı gösterdiği kayıtsızlıktan farklıdır. İnsan zaten daima kendi imkanlarının ortasında fırlatılmış bir şekilde bulur kendisini, bu imkanlar zaten daima ya gerçekleştirilir ya da gerçekleştirilmez. Bu imkanlar insana, tesadüfler gibi dışarıdan dayatılmaz. Fakat öte yandan, bilgi nesneleri gibi insanın gözü önünde de durmazlar, bir durumun artılarını ve eksilerini değerlendirirken temaşa edebileceği, kendilerini tamamen açmış imgeler değildir bunlar. İnsanın varoluşu kendi imkanlarını yakalamak olduğu için, tam da bu yüzden, onun varoluşunun kipleridir bu imkanlar (Öztürk, 2010, ss. 35-36).

Fırlatılmış olan *Dasein*, ölüme yönelik bir varlıktır. Her ne kadar sonunda ölüm olacağını bilse de henüz gerçekleşmediği için seçimlerini ölümüne göre gerçekleştirir. Bu sebeple ölüm, *Dasein*’ın “dünya-içinde-varlık” olması bakımından önemli bir noktada durmaktadır. Diğer yandan *Dasein*, ancak ölümle yüzleştiği zaman otantik bir

var oluŖa sahip olur. Bu baēlamda *Dasein*’ın, kaygıda olduēu gibi, ölümle de yüzleŖmesi gerekmektedir. En nihayetinde, kaygıyı yaratan belirsizlik duygusudur ve bu belirsizliklerden birisi de ölümdür.

Ölüm düşüncesinin genel insan bilincinin bütün hallerine artık eşlik edemediēi, netliēini kaybetmeye baēladığı, birkaç yüzyıldır açıkça görülebiliyor. Son dönemlerde bu süreç iyice hızlandı. On dokuzuncu yüzyılda burjuva toplumu hijyenik ve toplumsal, özel ve kamusal kurumları aracılığıyla, belki de bilinç altındaki asıl amacı olan bir yan etkiyi ortaya çıkardı: İnsanlara ölmekte olanların görüntüsünden uzak durma imkânı sağladı. Ölmek, bir zamanlar bireyin hayatında kamusal bir süreçti, üstelik son derece ibret verici bir olaydı. (Ölüm döşeēinin bir tahta dönüŖtüēü, halkın ölü evinin ardına kadar açık kapılarından bu tahta akın ettikleri Ortaçaē resimlerini düşünün.) Modern zamanlarda ise ölüm, yaŖayanların algıladıkları dünyanın her geēen gün biraz daha dıŖına atıldı (Gürbilek, 2014, s. 86).

Dasein, her ne kadar sonunda ölüm olacaēını bilse de yaŖantısı boyunca bu bilgiyi unutmayı tercih eder. Çünkü ölüm düşüncesi beraberinde kaygıyı getirmektedir. Ancak burada önemli olan kaygıya kapılmak deēil, kaygıyla karŖı karŖıya kalmaktır. Nasıl ki ilkel kabilelerin erginlenme törenlerinde, çocuēun yetiŖkin bir birey olması için; ailesi tarafından öldü kabul edilmesi gerekiyorsa, ölümü kabullenmek ve onunla yüzleŖmek de beraberinde olgunlaŖmayı ve kendini tanımayı getirir. “Zamansallığın kapanıŖ ve açılıŖtaki her iki yüzü, ölüme doēru olmak ve mümkün olmak, *Dasein* için ağır bir zorlanmadır” (Nalbant, 2008, s. 224).

Erginlenmenin iŖlevi -çocuēun yetiŖkin statüsüne kabul- ilkel düşüncede çocuēun öldüēü ve yeniden doğduēu inancıyla dile getirilir. Bu kavramı anlayabilmek için bizim doğumun ve ölümün doğası hakkındaki çağdaŖ kavramları bir kenara bırakmamız gerekir. İlkel toplumda yeni doğan çocuēa, yeniden yaŖama dönen atalardan biri olarak bakılır. Bunun içindir ki Yunanistan da içinde olmak üzere dünyanın birçok yerinde çocuēa ana babalarından birinin adını vermek bir töre haline gelmiŖtir. Çocuk ergenlik çaēına eriŖince bir çocuk olarak ölür ve bir erkek ya da bir kadın olarak yeniden doğar (Doēan, 2004, s. 113).

Dasein’ı diēer canlılardan ayıran da ölümün farkında olmasıdır. Canlıların ölümü “*telef olma*”dır. *Dasein*’ın ölümü ise “*hayatını kaybetme*” ile adlandırılabilir. Çünkü diēer canlılar ancak bir tehditle karŖılaŖtıkları zaman ölümle yüzleŖir. Ancak

otantik olan *Dasein*, her zaman ölümün bilincindedir (Ökten, 2021, s. 254). Ölümle yüzleşmek, *Dasein*'i hergünlükten uzaklaştırır ve onu “dünya-içinde-varlık” yapar. “Dünya-içinde-varlık” olarak *Dasein*, hep bir arayış hissiyle kendini fark ederek kendi için hep bir sonrasını merak eder. Bu, *Dasein*'in zamanla olgunlaşması demektir.

Olgunlaşan meyve, kendinin ötekisi olarak hamılığa karşı hem kayıtsızdır, hem de olgunlaşmak suretiyle hamlık olarak vardır. Meyvenin henüz olmamışlığı onun kendi varlığına dahildir, ama keyfi bir belirlenim olarak değil, onu tesis eden olarak. İşte *Dasein*'da, var olduğu müddetçe buna benzer biçimde vardır, yani hep henüz olmamışlığıdır (Ökten, 2011, ss. 243-244).

Bakıldığında *Dasein*'in ölüme doğru olması, henüz “tamamlanmamışlığı” ile ilgili bir meseledir. Bu sebeple *Dasein*, ölümün ayırdına vararak kendini bulmaya çabalar. Bu arayış, ancak *Dasein* öldüğü zaman son bulur. “Ölüm yaşamın sonu değildir, tersine sonuna kadar varlıktır, sadece son saatimiz olarak önümüzde değildir, aynı zamanda öleceğimizi bildiğimiz için yaşamımızın içine katılır. Ölüm, sürekli önümüzde olan bir olanaktır ve bu haliyle kendi varoluşumuzun olanaksızlığının olanağıdır” (Nalbant, 2008, s. 242).

Ancak çoğu zaman ölüm, bir tamlık olarak değil bir son olarak görülür. “Bu bakış açısı -ölümün hayatımıza olumlu katkıda bulunması- kolayca kabul edilen bir bakış açısı değildir. Genellikle ölümü öylesine kötü bir şey olarak görürüz ki, herhangi bir farklı görüşü saçma bir şaka gibi bertaraf ederiz” (İyidoğan Babayigit, 1999, s. 55).

Bakıldığında bazı dinlerde ölüm, suç ve ceza gibi kavramlarla eşleşmektedir. Örneğin Tevrat'ta Eyüp Peygamber, doğru yolda ilerlemesine rağmen ölümle cezalandırıldığı için Tanrı'ya yakarır: “Yaşamımdan usandım/ Özgürce yakınacak, İçimdeki acıyla konuşacağım” (Tevrat, 2014, s. Eyüp 10/1) Tanrı'ya: Beni suçlama diyeceği/ Ama söyle niçin benimle çekişiyorsun.” (Tevrat, 2014, s. Eyüp 10/2) “Hoşuna mı gidiyor gaddarlık etmek/ Kendi ellerinin emeğini reddedip/ Kötülerin tasarımlarını onaylamak?” (Tevrat, 2014, s. Eyüp 10/3) “Senin ellerin bana biçim verdi, beni yarattı/ Şimdi dönüp beni yok mu edeceksin?” (Tevrat, 2014, s. Eyüp 10/8)

Ölüm, her ne kadar kötü bir son olarak görülse de Heidegger'e göre ölüm, *Dasein*'in var olma imkanıdır. Çünkü *Dasein*, ölümlü olduğunun farkında olarak “var olan”dır. “Varolan şu demektir: Mevcut olmak. Varolan mevcut olduğunca daha da varolandır. Daha kalıcı olarak kaldığı sürece ve kalışı daha sürekli olduğu sürece o artarak daha da mevcut olur” (Turan, 2020, s. 114).

Dasein’ı “varolan” olarak tanımladığımız noktada aslında *Dasein*’ın zamansallığına da işaret etmiş oluruz. Johnson’a göre;

“Zamansallık, daha ziyade, *Dasein*’ın bir-şey-haline-gelme hareketidir. Bu bizlerin daima kendi geleceğimize doğru yöneldiğimiz anlamına gelir. Böyle yaparak biz, olduğumuz şey haline geliriz. Biz kendimiz için, mevcut hale geliriz. *Dasein* için fundamental olan zamansallık, bize kendi sonluluğumuzu gösterir” (Esenyel, 2013, s. 47).

2.4 Zamansallık

Geleneksel felsefenin “varlık” ve “varolan” kavramları arasında bir ayrım yapmaması ve varlığın anlamının bir bilmece haline gelmesi; zamana bakışını da etkilemiştir. Varlığa bakış ile zamana bakış birbiriyle ilişkilidir. Bu sebeple *Dasein*’ın varlığının anlamı, ancak “zaman içinde” anlaşılabilir. Bu bağlamda varlığın anlamının anlaşılabilmesi için zaman fenomeni üzerinde durulması gerekmektedir.

Aristoteles, zamanı devinimle ilişkilendirir. Ancak bu, zaman devinimdir demek değildir. Zamanı devinimle ilişkilendirmek, varlığın anlamının da göz ardı edilmesidir. Varlığın anlamının göz ardı edilmesi; *Dasein*’ın otantik olamaması ve hergünlük içinde kaybolması anlamına gelir. Çünkü hergünlük devinim içinde *Dasein*, kendini bulamaz ve kaybolur.

Ama mademki zaman bir devinim, bir değişme diye düşünülüyor, bunun üzerinde durmak gerekli. İmdi her bir nesnenin değişmesi ve devinimi salt o değişen nesnenin içindedir ya da o devinen, değişen nesnenin bölündüğü yeredir. Oysa zaman hem her yerde hem de her nesnede aynı biçimde. Ayrıca değişme daha hızlı, daha yavaş olur, zaman ise öyle değil, çünkü hızlı ile yavaş aslında zaman ile belirleniyor, kısa zaman içinde çok devinen nesne hızlı, uzun zaman içinde az devinen nesne yavaştır. Zaman ise ne niceliği ne de niteliği açısından bir zamanla belirlenir. Demek ki zaman bir devinim değil, bu açık. Bizim için şu anda 'devinim' ya da 'değişme' demek arasında hiçbir ayrım yok. Ne ki değişmeden bağımsız da değil /zaman/ (Babür, 1996, s. 218b).

Bakıldığında bir durumun içinde zamanın geçmediğini söylediğimizde; zamanı devinimle ilişkilendirmiş oluruz. Çünkü ancak devinimin yaratmış olduğu önce-sonra ilişkisi içinde zamanın geçtiğini ya da geçmediğini anlayabiliriz.

İmdi biz ‘an’ ı devinimdeki önce ile sonra olarak ya da öncenin sonu sonranın başı olan şey olarak değil de, ‘tek şey’ olarak algıladığımızda hiçbir zaman geçmemiş görünüyor. Çünkü devinim de yok. Ama önce ile sonrayı algıladığımızda ‘zaman geçti’ diyoruz. Aslında zaman şu: önce ile sonraya göre devinim sayısı (Babür, 2001, s. 219a).

Diğer yandan şimdi, geçmiş ve gelecek arasındaki bir sınır gibidir. Şimdi, geçmiş ve geleceği birbirinden ayırmamıza yardımcı olur ve bu sayede zamanın geçtiğini anlarız. Ancak geçmiş ve gelecek gibi zamanın parçaları arasında bir sınır olan şimdi, zamanın bir parçası değildir. Çünkü geçmiş ve geleceği düşünmeden sadece şimdiden yola çıkarak zamanı anlayamayız (Babür, 2001, s. 220a). Diğer yandan şimdi, geçmiş ile geleceği birbirinden ayırırken; aynı zamanda zamanın sürekliliğini de sağlamaktadır. Ancak bunun için hem “hep aynı” hem de “hep değişik” bir şey olması gerekir (Babür, 2001, s. 222a).

Bakıldığında zamanın şimdi ile değerlendirilmesi, varlığa bütünsel bir açıdan bakmayı engeller. Varlığa bütünsel bir açıdan bakamamak demek; geçmiş ve geleceğin de unutulması anlamına gelir. Öte yandan bütünsel bakamamak, varlığın tarihselliğinin de göz ardı edilmesine sebebiyet verir. “Zamansallık; bugünkü, gelecekteki ve nihayet ölümcül geçmişin deneyimidir” (Nalbant, 2008, s. 224).

Bu bağlamda Heidegger’e baktığımızda; Heidegger’in zamanı var oluştan ayrı bir noktaya koymadığını görürüz. Heidegger’e göre zaman, varoluşun tarihselliği ile iç içedir. Bu sebeple zaman, *Dasein*’in varlığı anlamasında önemli bir fenomen olarak karşımıza çıkar. Bakıldığında *Dasein* zaman içinde, geçmişten edinmiş olduğu bilgiler ışığında geleceğe doğru seçim yapar. Bu sebeple geçmişin görmezden gelinmesi demek, *Dasein*’in otantik olamaması anlamına gelmektedir. Çünkü geçmiş, *Dasein*’in seçimlerini etkileyen bir faktördür.

İnsan olmak, geleceğe doğru yönelmek, her zaman olduğun şey haline gelmektir. Bununla beraber, geleceğimize doğru ilerlerken geçmişimiz daima bizimle beraberdir. Bu geçmiş, hem kişisel geçmişimiz hem de ön- anlamamızı biçimlendirmemize yardım eden tarihsel geçmişimizdir. Zaten olduğumuz şey haline gelme süreci içinde biz kendimizi görünür kılarız. Biz kendimizi, hem başkalarına hem de kendimize açık hale getiririz. Aynı şekilde şeyleri; bizimle sahip oldukları mevcut ve konumlanmış ilişkileri içerisinde açık hale getiririz. Bütün bu süreç zamansallıktır (Esenyel, 2013, s. 52).

Heidegger'in zamansallığı bir süreç olarak görmesi; geçmiş, şimdi ve gelecek gibi keskin ayrılmış kavramlara da bakışını etkilemiştir. "İnsan şu durumda olanaklar yumağıdır. O, hem geçmişi ve geleceği hem de şimdinin imkânlarını taşımaktadır" (Yıldızdöken, 2017, s. 170). "Dasein'ın zamansallığı, onun zamanı değişik tarzlar içinde yaşadığını, zamanın boyutları içine dalmışlığını da ifade eder. Dasein zamanın boyutları olarak geleceğe, şimdiye ve geçmişe batmış, garkolmuş haldedir. Bu garkoluşlar, Dasein'ın "ekstazlar"ıdır; onun zamanın ufku içine çekilme, zamana tedahül etme tarzlarıdır" (Özlem, 1994, s. 54).

Dasein zaman içerisindeki eylemleriyle, zamansallığa dahil olur. Böylece *Dasein*'ın zamansallığındaki eylemleri, *Dasein*'ın tarihselliğini oluşturmaktadır. Bu tarihsellik içinde *Dasein*, otantik olmasıyla dünyadaki diğer varolanlardan ayrılır. Çünkü *Dasein*, diğer var olanların aksine seçimler yapar ve bu seçimleri ışığında kendi tarihselliğini oluşturur. Diğer yandan *Dasein*'ın otantik olamaması demek, tarihsellik içinde de olamaması anlamına gelmektedir (Yıldızdöken, 2017, s. 174).

Dasein zaman içinde öyle bir tarzdır ki, o zamanı kendisine göre yaşamak (zeitigen) zorundadır. Dasein'ın zamansallığı (Zeitlichkeit), hem tarihselliktir (Geschichtlichkeit), hem de zaman-içinde-bulunmaklıktır (Innerzeitlichkeit). Tarihsellik, Dasein'ın zamanı kendi insani/tarihsel durumu (Situation) içinde yaşamasını; zaman-içinde-bulunmaklık ise aynı Dasein'ın akıp giden bir zaman uzamı (Zeitraum) içinde olmaklığını ifade ederler. Dasein'ın zamansallığı değişken ve görecelidir. Benim kendi geleceğime göre şu anda genç, geçmişime göre yaşlı veya ölüme yaklaşmış olmam; bir sevgiliye, dosta ölüm dolayısıyla veda etmek zorunda kalmam; bütün bunlar görecelidirler: Birisi gençtir, diğeri yaşlıdır, bir başkası sevgilisini, dostunu kaybetmiştir. Gençlikte zaman umut, korku, acı ve sevinç içinde seyreden bir kader olarak yaşanırken; yaşlılıkta tüm bunlar zaman-içinde-insanın-başından- geçenler olarak saptanırlar. Bununla birlikte tarihsellik (Geschichtlichkeit), zaman-içinde-bulunmaklık (Innerzeitlichkeit), zaman-içinde-bulunmaklık da tarihsellik olmadan olamazlar (Özlem, 1994, s.54).

Bu bağlamda *Dasein*, varlığı anlamasıyla "dünya-içinde-varlık" olduğu gibi aynı zamanda "zaman-içinde" varlık da olmaktadır. *Dasein* "zaman-içinde" seçimler yapmasıyla tarihselliğini belirler. Bu sebeple *Dasein*, tarihselliği içinde "geçmiş"i göz ardı etmeyerek, "şimdi"de eylemler gerçekleştirmesiyle, "geleceğini" belirler. Bu bütünsellik *Dasein*'ın tarihselliğidir. Bu sebeple seçimleri tarihsellik içinde yapan

Dasein; “zamanın-içinde” ve aynı zamanda “dünya-içinde-varlık” olmaktadır. “Gelecekteki “henüz şimdi olmayan”dır; geçmişteki “artık şimdi olmayan”dır. Gelecekteki henüz namevcut olandır [.s Abwesende], geçmişteki artık namevcut olandır. Varolan: Zamanda mevcut olan daima “henüz şimdi değil”den beriye gelip “artık şimdi değil”e doğru giden uçucu “şimdi”nin dar sırtıdır” (Turan, 2020, s. 114).

Diğer yandan Heidegger’e göre zaman, devinimle ilişkilendirilemez. Zamanın devinim ile ilişkilendirilmesi demek; geçmiş, şimdi ve geleceğin birbirinden ayrılarak değerlendirilmesidir. Bakıldığında böyle bir değerlendirmede önemli olan, şimdinin belirleyiciliğidir. Halbuki zaman; geçmiş, şimdi ve gelecek beraber bütünsel bir yerden yaptığımız eylemler ışığında ve yaşantımızın içinde anlaşılabilir. Zamanın tarihsellik ile olan ilişkisi de bu bütünsellik üzerinden belirlenmektedir.

Eğer zamansallık, *Dasein*’ın asli varlık anlamını oluşturuyorsa ve fakat bahse konu varolan kendi varlığı içinde kendi varlığını söz konusu ediyorsa, o halde ihtimam-göstermelik ‘zamana’ ihtiyaç gösterecek ve ‘zaman ile’ muhasebesini yapacaktır. *Dasein*’ın zamansallığı ‘zaman muhasebesini oluşturur. Onun içinde tecrübe edilen ‘zaman’, zamansallığın en yakın fenomenal veçhesidir (Ökten, 2011, s. 235).

Bu yüzden de Heidegger, varlığın anlamının zaman fenomeni içerisinde anlaşılabilirliğini öne sürmüştür. Ölümlü olduğunun farkında olan *Dasein*, zaman içerisindeki eylemleri ile dünyayı anlamlandırılabilir. “Dolayısıyla eksik olan katıyen düşünce değil eylemdir” (Turan, 2020, s. 19).

Diğer yandan *Dasein*’ın ölümünün farkında olmayışı ve kendi eylemlerini gerçekleştirememesi hergünlüğe düşmesidir. Bu noktada hergünlük kavramı üstünde durmak gerekmektedir. Çünkü *Dasein*, hergünlük içinde yaptığı eylemlerle zamanın içinde olamaz.

Hergünlük dediğimizde, *Dasein*’ın ‘her gün’ içinde bulunduğu bir varolma minvalini ifade ettiğimiz ortadadır. Ama yine de ‘her gün’ dediğimizde, *Dasein*’ın ‘ömür süresi’ zarfında ona emanet edilmiş olan ‘günlerin’ toplamından bahsediyor değiliz... *Dasein*’ın kamudaki hep-beraber-olmaklık içinde ‘açıkça’ var olduğu minval- ‘esasen’ hergünlüğü tam tam da varoluşadair biçimde ‘aşmış’ bile olsa fark etmez burada. ‘Çoğunlukla’ şu demektir: Her zaman olmasa da *Dasein*’ın kendini herkes içinde gösterdiği minval (Ökten, 2011, s. 370).

Dünya içinde belli bir anda karşılaştığımız her kimse bir başkasıdır. Bu başkası kimi zaman bir otobüs durağında kimi zaman bir sahil kenarında karşımıza çıkar. Bakıldığında bir başkası, diğerinden farklı değildir. Bu anlamıyla da “başka” kelimesinin verdiği farklılık durumu “herkes” kavramı içinde kayboluverir. Önemli olan *Dasein*’ın bu kaybolma içinde kendini bulmasıdır. Yoksa bir başkası gibi herkes olur.

Bakıldığında *Dasein*, dünyaya fırlatılmasıyla birlikte bir hergünkülük içine düşmüştür. *Dasein*, düşmüşlüğü ile beraber dünyada “herkes” gibidir. Herkes gibi olması kendi seçimlerini yapamamasından ileri gelir. *Dasein*’ın kendi eylemlerini gerçekleştirememesi demek, başkalarının yönlendirmelerine açık olduğunu gösterir. Diğer yandan *Dasein*’ın hergünkü alışkanlıklarına bağlı kalarak varlığını unutmaması da bir başka düşmüşlük halidir. Bu sebeple hergünkülük halinde herkesleşmiş olan *Dasein*, kendini bulamaz (Ökten, 2011, ss. 126-128).

Hergünkülük içinde *Dasein* varlığına yabancılaşır. “Kendimizin ve varoluşun anlamını unutmuş, telaşlı, günlük kaygıların içinde kaybolmuş haldeyizdir” (Camcı, 2015, s. 175). Alışkanlıkları içinde kendi varlığını unutan *Dasein*, zamanı da unuttur. Gündelik hayat içinde zamanı unutarak yaşar. “İlgilendikleri şeylere kendini hummalı bir faaliyet içinde kaybeden kapalılığı-açma-kararsızlığı içindeki biri, kendine tanıdığı zamanı ona kaybetmektedir. Bu yüzden de onun için karakteristik olan şu sözü sarf etmektedir: ‘zamanım yok’” (Ökten, 2011, s. 410). Zamanını kaybeden, zamanın farkında olmayanlar hiçbir zaman yeterli bir zaman bulamaz. Ancak önemli olan zamanı fark edip her zaman bir zamana sahip olmaktır.

Dasein’ın hergünkülük içinde ölüme doğru oluşu, kaygı duyması, düşmüşlüğü, el altında olanlarla karşılaşması, ilgi duyması gibi durumlar varoluşunun otantikliği açısından önemlidir. Aynı zamanda tüm bunlar *Dasein*’ın zamansallığını da açığa çıkarır. Bu yüzden *Dasein*’ın varlığının açığa çıkarılması noktasında zaman önemli bir yerde durmaktadır. “Dolayısıyla insan, kendi varlığının kökünü ya da zeminini kendi zamansal varoluşunda bulmakla yükümlü görünüyor. İnsanın kendi varlığının zeminini anlayabilme imkanı, kökünü yani zamansallığını anlamasında yatmaktadır” (Çırakman, 2010, s. 232).

BÖLÜM 3

BEZİK OYNAYAN KADINLAR

3.1 Bezik Oynayan Kadınlar Şiirinin Seçilmesi

Bu bölümde öncelikle konvansiyonel bir metin yerine, Edip Cansever'in uzun şiirlerinden bir olan "Bezik Oynayan Kadınlar" şiirinin seçilmesi üzerinde durulacaktır. Sonrasında ise "nesnel bağlılık", "ölüm" ve "dünya içindelik" kavramları üzerinden "Bezik Oynayan Kadınlar" şiirinde *Dasein* incelenecektir.

3.1.1 Konvansiyonel metnin dışına çıkma arayışı. Heidegger'in *Dasein* kavramının konvansiyonel bir metin ile değil de Edip Cansever'in "Bezik Oynayan Kadınlar" şiiri ile incelenmesinin sebebi; "dünya-içinde-varlık" olmak fikrinden ileri gelir. *Dasein*'in "dünya-içinde-varlık" olması, nesnelerle kurduğu ilişkiyle şekillenmektedir. Bu ilişkinin özne-nesne ikiliği içinde olmayışı, yapılan çalışmanın temel çıkış noktalarından birisi olmuştur. Çünkü böyle bir ikilik, *Dasein*'in kendini dünyadan ayırması ve "dünya-içinde-varlık" olmaması anlamına gelir. Bakıldığında oyuncunun sahne üstündeki "mevcudiyet"i de konvansiyonel metnin yaratmış olduğu ikilik ile görünmez olur. Konvansiyonel metin ile birlikte aklın ön plana çıkması, oyuncunun oyun oynamayı deneyimlemesine engel bir durumdur. Oyuncunun oyun oynamayı deneyimlemeden metnin hakimiyeti ile hergünlüğe düşmesi, *Dasein*'in nesneleri akıl ile anlamaya çalışmasına benzemektedir. Bakıldığında *Dasein*'in nesneleri akıl ile anlamaya çalışması; "dünya-içinde-varlık" olamaması anlamına gelir. Bu sebeple *Dasein*'in nesnelerle kurduğu ilişki, deneyim üzerinden şekillenmelidir. Çünkü bu deneyim, *Dasein*'i "dünya-içinde-varlık" yapar.

Heidegger'e göre *Dasein*'in nesneye yaklaşımı, Descartes'in kurduğu "ben" in dünyayı algılaması şeklinde değil, *Dasein*'in nesneyle *Zuhandensein* bir ilişki kurması şeklinde olmalıdır. Böyle bir ilişki, *Vorhandensein* nesneyi kuramsal-bilgisel yapısından uzaklaştırıp onu *Zuhandensein*'in varoluşsal yapısına dönüştürür. *Dasein* tarafından fark edilip *Zuhandensein* varlık yapısına dönüşen nesne için bu durum; "kendinde şey"inin açığa çıkma imkanıdır. "Kendinde şey" in açığa çıkmasıyla nesne de tıpkı *Dasein* gibi "dünya-içinde-varlık" olur.

Bu bakışla sahnede olmak; sahnede olduğunun farkında olmak ve sahnedeki nesnelerle, deneyim etrafında gelişen bir ilişki kurmak anlamına gelir. Nasıl ki *Dasein*'in “dünya-içinde-varlık” olması, dünyayı ve nesneleri anlamlandırma arayışıyla geliyorsa, oyuncunun sahne üstündeki durumu da “mevcudiyet”i ile şekillenir. Bu noktada “mevcudiyet” kelimesinin kullanılması, sahnede oyuncunun bir metin çerçevesinde “burada” olması düşüncesiyle ilgidir. Bu mevcudiyet fikriyle oyuncu, oynadığı karakter ile seyirciyi bir yanılsama içine sokar. Ancak bu yanılsama sadece “örtülü kalmış gerçekliğin” gizlenmesidir. “Yazılı metnin kelimeleri oyuncunun sözcüklerine dönüşürken eylemler sanki “o anda” ve “orada” gerçekleşiyormuşçasına saklar örtülü gerçekliği” (Çetin, 2019, s. 11).

Sahne artık gelip de bir *şimdi*'yi tekrarlamayacak, sahneden başka bir yerdeki ve sahneden başka bir yerdeki ve sahneden önceki bir *şimdi*'yi yeniden sunmayacaktır(*re-presenter*): Tamlığı sahneden daha eski ve sahneden eksik olan ve ilkece sahnesiz de yapabilen bir *şimdi*'yi: mutlak *Logos*'un kendine-mevcudiyeti, Tanrı'nın yaşayan *şimdi*'si. Eğer temsilden anlaşılan bir gösterinin seyircinin gözleri önüne serilen yüzeyiyse, yine sahne temsil olmayacaktır. Hatta sahne bir *şimdi*'nin(*present*) sunumunu (*presentation*) bile sunmayacaktır bize, eğer *şimdi*'den anlaşılan önümde duran şeyse (Yalım, 2020, ss. 313-314).

“*Şimdi*'nin (*present*)” sahne üstündeki tekrarı ile oyuncu, neden-sonuç ilişkisi içindeki metinden (*logostan*) hareketle “orada” olarak seyirciyi bir yanılsama içine sokar. Ancak oyuncu, karakterinin yanı sıra oyuncu kimliğiyle de sahnede olduğu için; bir yanılsamanın gerçekleşmesi çok mümkün değildir. Diğer yandan seyirci de sahnede olan şeyin bir oyun olduğunun farkındadır. Bu sebeple seyirci bir yanılsama içinde girmiş olsa dahi, oyun bitince bu durum son bulur. O halde oyuncunun sahne üstündeki mevcudiyeti, “Kurgusal mevcudiyet (*The Fictional Mode of Presence*)” (Çetin, 2019, s. 20) ve “birebir mevcudiyet (*The Literal Mode of Presence*)” (Çetin, 2019, s. 20) olmak üzere ikiye ayrılmaktadır.

Oyuncu ile karakter arasında birbirinden ayrılamaz bir bütünlük olduğundan bahsetmek mümkün değildir. Bu çatlak yer yer kendini göstermektedir. O zaman başlangıç için denebilir ki sahnede iki tür mevcudiyet söz konusudur. Oyuncuların da arasında bulunduğu dekor ve aksesuar gibi fiziksel öğeler sahne mevcudiyetini oluştururken, karakter ve dünyası olarak

özetleyebileceğimiz noktada karşımıza kurgusal gerçeklik çıkıyor (Çetin, 2019, ss. 19-20).

Oyuncu, sahne üstünde karakterden bağımsız olarak oyun oynamayı da deneyimler. Ancak sahne üstünde oyun oynamayı deneyimlemeden metin üzerinden karakter yaratmak, bu oluşa aykırı bir şeydir. Heidegger'in bahsettiği "dünya-içinde-varlık" kavramı gibi sahnedeki bu oluş da her oyuncu için farklılık gösterir. Oyuncunun sahnede olduğunun farkında olması, *Dasein*'in hergünlüğe düşmeyerek "dünya-içinde-varlık" olmasıyla benzer bir durumdur. Çünkü bitmeyen bir arayış ve farkındalık söz konusudur.

Dolayısıyla oyuncunun sahnedeki varlığı, oynadığı oyundan bağımsız, doğrudan o andaki deneyimi ile ilişkilidir ve sürekli değişkendir. Oyunculuğa böyle yaklaşmak onu oynadığı karakterden özgürleştirebilir. Oynadığı karakter yerine sadece oyunculuk deneyimine odaklanmak, oyunculuğu "iyi- daha iyi-kötü", "doğru-yanlış", "olmuş-olmamış" gibi değer yargılarından kurtarmak için önemli fırsatlar yaratabilir (Halaçoğlu, 2019, s. 3).

"İyi-daha iyi-kötü, doğru-yanlış, olmuş-olmamış" akıl-beden, nesne-özne ikiliği, aklın dünyadaki diğer her şeyden üstün olması fikriyle şekillenmiştir. Bu fikir Descartes ile başlamış ve beraberinde aydınlanma ile devam etmiştir. "Descartes için cisim bir töz, akıl başka bir tözdür. Her biri kendi yasalarına göre, ötekine bağımsız olarak işler" (Dinçer, 1999, s. 16). Aydınlanma ile birlikte insan aklı, ön plana çıkar. Kant aydınlanmayı şu şekilde tanımlar;

Aydınlanma insanın kendi kendisini vasayete maruz bırakmaktan kurtulmasıdır. Vesayet bir insanın bir başka insanın nezareti olmaksızın kendi idrak kabiliyetini(understanding) kullanamama iktidarsızlığıdır. Bu vesayet, vesayetin sebebi akıldan mahrumiyette değil, akli bir başkasının nezareti (direction)(talimatı) olmadan kullanma karar ve cesaretin yokluğunda, insanın kendi kendisini maruz bıraktığı bir vesayettir. Sapare aude! Kendi aklını kullanma cesaretini göster! Aydınlanmanın düsturudur (Yayla, 2005, s. 225).

Descartes'in *cogito* ile öne çıkardığı "ben" kavramını, Kant irade ile başa alır. Kant'a göre aydınlanma, insanın aklını kullanması ve aklını kullanmasını engelleyen şeylerin ortadan kaldırılmasıdır. İnsan "vesayet" altına, aklını kullanmamasından dolayı düşmüştür. Aklın bu kadar ön planda olması; insanın doğa ile kurduğu ilişkide, akli doğanın merkezine, hatta üstünde bir noktaya koymasına sebebiyet verir. Bu durumda da insan, dünyayı yalnızca akli ile anlamaya çalışır. Heidegger bu ikili

duruma karşı çıkar. Heidegger'e göre dünyaya yalnızca akı ile bakıldığında *Dasein* olunamayacağını ve ancak doğayla, doğadaki nesnelerle ilişki kurarak “dünya-içinde-varlık” olunabileceğini savunur.

Aklın kendisine büsbütün yabancı olan bir şeyle, özü bakımından mekanik olan ve zihinsel olmayan bir şeyle, yani doğayla nasıl bir bağı olabilir? Büyük akıl filozofları Berkeley, Hume, Kant, Hegel'i uğraştıran doğaya ilişkin soru, eninde sonunda tek soru, buydu. Bunların hepsinin yanıtı sonunda aynıydı: Akıl doğayı kurar; doğa, deyim yerindeyse, aklın özerk ve kendi başına varolan etkinliğinin yan ürünüdür (Dinçer, 1999, s.16).

Bu bağlamda *Dasein* dünyayı, dünya ile ilişki kurmadan yalnızca akıl ile anlamlandıramaz. *Dasein*'in “dünya-içinde-varlık” olması demek, dünyayla ilişki içinde olmasıyla ilgilidir. Bir başka deyişle; *Dasein*'in otantikliği, oluş halinde olmasından ileri gelir. *Dasein* bir varoluştur ve ölümüne kadar seçim yapmalıdır. Seçim yapamayıp hergünlüğe düşmesi, otantik olamaması anlamına gelir.

Tüm bu anlatılanlardan yola çıkarak; oyuncu da sahne üstünde oluş halinde olmalıdır. Hergünlüğe düşmek, oyuncuyu keşfetme halinden uzaklaştırır. “Bu anlamda oyuncu sahne üzerinde rolüne dair duyguları yaşıyormuş gibi görünürken aslında bu duygulardan oldukça uzaktır” (Karaboğa, 2005, s. 35). Oyuncunun hergünlüğe düşmesi, “-mış gibi” yapmaya başlamasıdır.

Bu durumda Antik Yunan'dan bu zamana gelen tiyatro metnindeki yazarın hakimiyeti (sözün hakimiyeti), Heidegger'in de üstünde durduğu özne-nesne ikiliğinin ortaya çıkmasını sağlar. Bu durumda tiyatro metninin nedenselliği ve bir aklın hakimiyeti içinde olması, beraberinde belli sınırlar getirir.

Aristoteles tragedyanın öğelerinden bahsederken belli bir sıralama yapar. Bu sıralama olay örgüsü(*mythos*), karakterler (*ethos*), düşünce, dil, ezgi yaratma ve dekor ile son bulur (Tunalı, 2013, s. 1450a). “O halde tragedyanın temeli ve aynı zamanda ruhu öyküdür (*mythos*)” (Tunalı, 2013, s. 1450a).

Aristoteles'e göre tragedyanın en önemli özelliklerinden biri eylemin taklidi olmasından ileri gelir. “O halde tragedya, ahlaksal bakımdan ağır başlı, başı ve sonu olan, belli bir uzunluğu bulunan bir eylemin taklididir; eylemde bulunan kişilerce temsil edilir” (Tunalı, 2013, s. 1449b).

Bir olay örgüsünün oluşması için eylemlerin neden-sonuç ilişkisi içinde olması gerekir. Bu sebeple eylem, bir sonraki eylemin sebebi olmalıdır. Bu durumda olayların neden-sonuç ilişkisi içinde gelişmesi, başı, ortası ve sonu belli bir öykünün ortaya

çıkmasını sağlar. Elde edinmek istenen bu bütünsellik için olay örgüsü (*mythos*), tragedyanın öğelerinin başında gelir. Olay örgüsünün tragedyanın öğelerinin başında gelmesi ile metin merkezli bir yapı karşımıza çıkmaktadır.

Antik Yunan dünyasından günümüze, tiyatrodaki kurucu öge daima dramatik metin olarak kabul edilmiş ve dramatik metin üzerinden yazar daima sahneyi uzaktan yönetmiştir. Sahne üzerinde “eyleyen” oyuncuların tüm varlığının sınırları bu metin algısı üzerinden inşa edilmiş, sonucunda ortaya çıkan temsil düzlemi yüzyıllar içerisinde geçerek günümüze kadar alışlagelmiş bir drama formu şeklinde varlığını sürdürmüştür. Temsili bir mevcudiyet fikrine dayanan alışlagelmiş tiyatroya karşı çıkışlar ancak avangard dönem ile kendini göstermeye başlamıştır (Çetin, 2019, s. 1).

Bu metin merkezli yapı Artaud’ya göre, sahnedeki oyuncuların eylemlerini sınırlandırmaktadır. Bu noktada Artaud, Aristoteles’in teorize ettiği metin merkezli yapıdan kurtulma arayışı içindedir. Bu sebeple, kültürün oluşturmuş olduğu dil ile düşünmek yerine; ritüele, ilkel olana, Dionysos’a, bastırılmış olduğumuz coşklara ve tabii ki bedene yönelir.

Tiyatrodaki sözün üstün olduğu düşüncesi içimizde öylesine kök salıyor ve tiyatro bize metnin o denli yalın bir maddesel yansıması olarak görünüyor ki, tiyatrodaki metni aşan, onun sınırları içine alınmamış ve tam anlamıyla onunla koşullandırılmış olan her şey, bize, metne oranla ikincil sayılan sahneye koymanın alanına girer gibi gözüküyor (Gülmez, 1993, s.61).

Artaud, Aristoteles’in aksine tiyatronun yaşamın taklidi olması fikrine karşı çıkar. Tiyatronun yaşamın taklidi olması fikri sahnede “şimdi’nin” tekrarı olarak karşımıza çıkar. Bu da oyuncunun bir hergünkülüğe düşmesine sebep olur. Bu hergünkülük içinde oyuncu varoluşunu gerçekleştirmez. “Tiyatro sanatı taklidin yıkıma uğratıldığı ilksel ve ayrıcalıklı yer olmalıdır” (Yalım, 2020, s. 310). “Gündelik yaşamı kopya etmeye yönelik girişim sahnenin kendisini bozguna uğratması anlamına gelir” (Güçbilmez ve Kahraman, 2010, s. 95). “Bir başka deyişle, kesin ve kutsal kabul edilmiş metinlere dönmek yerine, her şeyden önce, tiyatronun metne bağımlılığını kırmak ve jestle düşünce arasında kalan bir tür benzersiz dil kavramını yeniden bulmak önemlidir” (Gülmez, 1993, s. 73).

Vahşet tiyatrosu Tanrı’yı sahneden kovar. Onun yerine yeni bir ateist söylemi sahneye koymaz; sözü ateizme vermez, tiyatro mekanını bir kez daha bıkırtırsaydı, Tanrı’nın ölümünü ilan eden felsefeci bir mantığa terk etmez.

Teatral vahşet pratiği, edimiyle ve yapısıyla, teolojik olmayan bir alanda yaşar, daha doğrusu böyle bir alan üretir. Sahneye söz, söz iradesi, tiyatro alanına ait olmayıp onu uzaktan yöneten birincil bir *logos*'un tasarısı hakim olduğu müddetçe sahne teolojiktir (Yalım, 2020, s. 311).

Sonuç olarak Aristoteles'in teorize ettiği metin merkezli yapıda eylemlerin neden-sonuç ilişkisi içinde olması beraberinde sahneye bir sınır koymaktadır. Bakıldığında şiir, neden-sonuç ilişkisi çerçevesinde gelişen metnin aksine parçalı bir yapıdadır. Şiirin bu parçalı yapısı bir yanılısamayı hedeflemez. Aksine oyuncunun sahne üstündeki mevcudiyetine olanak sağlar. Diğer yandan şiirin içinde bulunan sözcüklerin ritimli oluşu bir izlek sağlamaktadır.

Nasıl ki felsefe, ruhun yalnızca bir yetisini yansıtırken yavaş yavaş bir bütünlük kuruyor ve bu tek kısmın parçalarından bütüne giden bağlama mantık adını veriyorsa, şiir de aynı yöntemle insanın çeşitli yetilerini ele alır. Bu yetilerin betimlenişinde bir bütünlük kurulur ve farklı yetilerin birbirinden bağımsız parçalarının birleştirilmesine ritim ya da daha yüksek anlamıyla hesaplanabilir yasa adı verilir (Albayrak, 2012, s. 73).

Şiir bir nedensellik ilkesi ile değil de “birbirinden bağımsız parçaları” bir ritim ile birleştirir. “Kendi içinde çağrışımsal olarak ilerleyen şiirde herhangi bir türden mantık dizgesine rastlamanın mümkünatı yoktur” (Çetin, 2019, s. 53).

Bu bağlamlarda bir konvansiyonel bir metnin yerine şiir seçilmesinin temel sebebi; konvansiyonel metnin yazar tarafından belli kurallar çerçevesinde ele alınmış olmasından ileri gelir. Yazarın kurmuş olduğu dünyadan çıkmayarak oynamak ya da sahnelemek demek; tam da Heidegger'in *Dasein* fikrine karşı bir duruş olurdu. Çünkü tiyatro metnini sahnelerken yazarın yarattığı dünyayı doğru kavramak ve o dünyadan çıkmayarak bir yorum ile sahnelemek gerekir. Bu da bir anlamda *Dasein*'in otantik olamaması gibi, oyuncunun sahnede “mevcudiyet” kazanamaması anlamına gelir. Çünkü neden-sonuç ilişkisi içindeki metnin yaratmak istediği şey bir yanılısamadır. Ancak bu yanılısama bir taklitten öteye gidemez.

Diğer yandan taklidin sahne üstünde sürekli tekrarlanması bir anlamda oyuncunun “-miş gibi” oynamasına sebep olur. Bu da Heidegger'in tabiriyle hergünlüklüktür. Ancak şiir, parçalı bir yapıda oluşu ile konvansiyonel metnin sınırlayıcılığının aksine daha özgürleştirici bir noktada durmaktadır.

O halde “Bezik Oynayan Kadınlar” şiirine bakacak olursak;

Bezik Oynayan Kadınlar şiiri Edip Cansever'in uzun şiirlerinden bir tanesidir. Umutsuzlar Parkı, Çağrılmayan Yakup, Tragedyalar, Ben Ruhi Bey Nasılım, Oteller Kenti, Nerde Antigone şiirleri de diğer uzun şiirleri arasında yer almaktadır.

Edip Cansever yukarda belirtilen uzun şiirlerinde kısa şiirlerine nazaran varlık incelemesine daha çok yer vermiştir.

Kısa şiirlerinde, çoğunlukla, lirik bir dili tercih ederek yaşanan anları şiirleştiren Cansever, uzun şiirlerinde ise belli varoluş sorunsalları üzerinde durmuş, birçok özgün karakter yaratarak dramanın olanaklarından yararlanan bir anlatım benimsemiştir. Birçoğu “dramatik monolog” türü içinde değerlendirilebilen uzun şiirlere en az kısa şiirler kadar önem veren Cansever'in bu yapıtları, poetikasında çok belirgin bir yere sahiptir (Dirlikyapan, 2016, s. 13).

Diğer uzun şiirlerini değil de Bezik Oynayan Kadınlar şiirinin seçilmesinin sebebi; Bezik Oynayan Kadınlar şiirinde karakterlerin “oluş” ları ile ilgili bir problemleri vardır. Bu “oluş”ları da daha çok bedenleri üstünden görebiliriz. Bedenlerine sığamadıkları gibi evlere de sığamayan karakterler, kadınlar karşımıza çıkmaktadır.

Bu bir yerlere sığamayış ve bedenine olan yabancılaşmanın *Dasein* kavramı çerçevesinde incelenmesi yapılacaktır. Bakıldığında Heidegger'in *Dasein*'i incelerken, Edip Cansever'in de varlık incelemesi yaparken üstünde durduğu kavramlar benzerlik göstermektedir. Bu bağlamda Heidegger ve Edip Cansever'de karşımıza çıkan benzer kavramlar üzerinden “Bezik Oynayan Kadınlar” şiiri incelenecektir.

3.2 Bezik Oynayan Kadınlar Şiirinde Dasein

Heidegger, *Dasein* kavramı üzerinden varlığın anlamını incelerken *Dasein*'in otantik bir varoluşa sahip olması üzerinde durur. *Dasein*'in otantik bir varoluşa sahip olması; “dünya-içinde-varlık” olmasıyla ilgilidir. “Dünya-içinde-varlık” olması ise ölümünün farkında olarak nesnelerle ilişki içinde olması ve seçimler yapmasına bağlıdır. Bakıldığında Edip Cansever de Heidegger gibi nesne ile kurulan ilişkinin karşılıklı bir ilişki olduğunu ve bu karşılıklı ilişki sonucunda nesnelerin duygularımızı yansıttığını düşünür. Aynı zamanda Edip Cansever'in *Phoenix* imgesi üzerinden ölümün bir son olmadığını aksine yaşamı besleyen bir şey olduğunu düşünmesi; yine

Heidegger'in “ölüm” ve “dünya içindelik” kavramları noktasında benzerlik göstermektedir.

3.2.1 Nesneyle olan ilişki. T.S. Eliot “*Hamlet and His Problems*” (Hamlet ve Sorunları) adlı makalesinde “*objective correlative*” (nesnel bağlantı) kavramını kullanır. T.S. Eliot Washington Allston'dan etkilenecek kullandığı bu kavramı “*Hamlet and His Problems*” başlıklı makalesinde şu şekilde geçer;

“Coşkuyu bir sanat biçimi olarak anlatmak, ancak bir «nesnel bağlantı» (objective correlative) bulmakla olur — bir başka deyişle, bu tikel coşkuyu formüleştirecek bir nesneler dizisi, bir durum, bir olaylar zinciri bularak. Öyle ki, duyuşal deneyimde son bulan dış gerçekler bilinir bilinmez coşku hemen anımsansın” (Çakır, 1988, s. 73).

T.S. Eliot'un yaygınlaştırmış olduğu “nesnel bağlantı” kavramını Edip Cansever, şiirlerinde kişilerin iç dünyasını ya da belli bir coşkuyu yansıtmada kullanır. Bu bir nevi şiir ile kurulan bir dekor gibidir. Bu bağlamda Edip Cansever, “nesnel bağlantı” kavramı ile bir dekor yaratarak kişilerin duygularını yansıtmayı amaçlamıştır (Cansever, 1998, ss. 93-94).

Fakat bugüne kadar bozmadığım, bozmak istemediğim T.S. Eliot'un bir "nesnel karşılık" kuramı var. Şiire bir çeşit dekor hazırlamak bu. Benim burada anlatacağım şeylerin dekorunu kurmam gerek. Garsonuyla, bardaklarıyla, masasıyla, insanlarıyla tümünü anlatmam gerek. Yoksa, niye karşıdaki ağacın gölgesi ölü bir kuş olsun? Her şeyi birtakım nesnelerle vermeyi her zaman yeğlerim. Vazgeçemediğim bir şeydir bu. Eliot'un nesnel karşılık kuramından yola çıkıyorsa coşkularımız, duygularımız, düşüncelerimiz şiire aktarıldığı zaman oradaki nesnel karşılıklarını bulmalı. Bir şiir, içindeki nesnelerle, içindeki yaşam biçimleriyle, ilişkilerle ve daha bir sürü öğeyle oluşturulur. Ve ben buna çok inanıyorum. Bu şiirde gereksiz ayrıntı sayılabilecek şeyler aslında bir fon gibi gerekli olan öğelerdir (Cansever, 1998, s.106).

Diğer yandan Heidegger'e göre *Dasein*, nesne ile bir ilişki kurarak “dünya-içinde-varlık” olabilmektedir. Bakıldığında Edip Cansever de “nesnel bağlantı” üzerinden kişiler ve nesne odaklı bir ilişki üzerinden düşünmektedir. Edip Cansever'in kişiler ve nesne üzerinden kurduğu bu ilişki Heidegger'de olduğu gibi nesneyi anlamaya yönelik bir ilişkidir. Bu bağlamda Edip Cansever de Heidegger gibi nesne ile akıl etrafında gelişen, özne odaklı bir ilişki kurmaz. Bakıldığında Kant'ın aksine

kurucu bir öznenen bahsedilmemektedir. Çünkü Kant’a göre nesnelerin “kendinde şeyleri” ni bilemeyiz. “(...) Nesneleri kendi başlarına oldukları gibi değil, bize (duyularımıza) göründükleri gibi bilebiliriz” (Kuçuradi ve Örnek, 2000, s. 53). Ancak Heidegger, nesnelerin “kendinde şeyler”inin görünür olma imkanının olduğunu düşünmektedir. Nesnelerin “kendinde şeyleri”inin görünür olması üzerinden *Dasein*, “dünya-içinde-varlık” olur. Benzer olarak Edip Cansever de kişilerin duygu ve düşünlerinin nesneler aracılığıyla bir dekor kurularak anlamlandırılabilceğini söylemektedir.

Diğer yandan öznenin kurucu bir noktada olması perspektif düşüncesini akla getirir;

Perspektif bir tek gözü, görünen nesneler dünyasının merkezi yapar. Her şey sonsuzluktaki kayma noktası gibi gözün üstünde toplanır. Görünenler dünyası seyirciye göre bir zamanlar evrenin Tanrı’ya göre düzenlendiği biçimde düzenlenmiştir. Perspektif geleneğine göre görsel karşılıklılık diye bir şey yoktur. Tanrı’nın, başkalarıyla olan ilişkilerine göre durumunu ayarlaması gerekmez; Tanrı’nın kendisi durumdur. Perspektifin içinde yatan çelişki perspektifin tüm gerçeklik imgelerini bir tek seyircinin göreceği biçimde dizmesidir. Bu seyirci, Tanrı’nın tersine, bir anda ancak bir tek yerde bulunabilir (Salman, 2017, s. 16).

Edip Cansever perspektif düşüncesindeki tek gözle bakma durumuna karşı, nesnelerle tek bir açıdan değil birçok açıdan bakılabileceğini savunur. “Nesnel bağlaşıktan yararlanarak anlatacaklarına nesneler aracılığıyla bir dekor kurduğu gibi, nesneler arasında da bir görsel bağlaşıklık yaratmıştır. Bir nesneyi görüyorsak aynı zamanda o nesne tarafından görüldüğümüzü kabul etmemiz gerekir” (Dirlikyapan, 2016, s. 174). Nesneler tarafından görünmek nesnenin de görüldüğü anlamına gelir. Bu durum Heidegger’in de teorize ettiği gibi *Zuhandensein* nesneye işaret etmektedir.

Bu bağlamlarda duygu-düşüncelerin belli bir nesnel karşılık bulması durumu, *Dasein*’ın nesneyle kurduğu ilişkiyle ilgilidir. Belli bir duygu beraberinde o duyguya karşılık gelen bir nesneye ilgi duymayı barındırır. Bu yüzden nesnelerle kurulan ilişki, *Dasein*’ın kendini anlamasını sağlar. Edip Cansever’in nesnelerle insan coşkularını yansıtmaları bu yüzdendir.

Ben insanın içsel ve dışsal dramını yazmaya çalışıyorum. Bu karmaşık dünyayı sergilerken de hem insanın hem de nesnelerin boyutlarını çoğaltmam kaçınılmaz oluyor. Bölüp parçalamakla, sonra da bütünlemekle, çok yanlış bir

uzamsal konum elde ettiğimi sanıyorum. Nesneleri didik didik etmem, insanı didik didik etmemden kaynaklanıyor bir bakıma. Her şiirimin bir dekoru yani bir nesneler altyapısı var (Cansever, 1998, s. 97).

Heidegger'in de bahsettiği gibi *Dasein* bir nesneyle ilişki içine girdiğinde o nesneyi anlamaya başlar. Nesneyi anlaması ve ona ilgi duyması hem kendini hem de dünyayı anlamaya çalışmasıdır. "Dünya-içinde-varlık" olmak, nesnelere ilgi duyarak nesnelerin anlamını aramaya çalışmaktır. Edip Cansever'in nesneler ile insan coşkuları yansıtma arayışı, aynı zamanda insanın "dünya-içinde-varlık" olma arayışıdır. Çünkü insan, dünya içindeki nesnelerle beraber büyür, gelişir ve ölümüne kadar bu anlamlandırma arayışı devam eder.

İçinde bulunduğumuz dünya, Heidegger'in söylemiyle el-altında-olanlardan oluşmaktadır. Bu sebeple önemli olan el-altında-olan nesneleri fark etmektir. Nesneler dünyada zaten *Vorhandensein* olarak bulunmaktadırlar. Ancak *Dasein*'in nesnelere ilgi duyarak nesneleri anlamaya çalışması; nesneyi *Zuhandensein* haline getirdiği gibi *Dasein*'i da "dünya içinde varlık" yapar.

Bakıldığında Edip Cansever'in nesnelerle insanı anlamaya çalışması Heidegger'in de üstünde durduğu bir konudur.

Dasein etrafındaki nesnelerle haşır neşir olmasıyla dünyayı anlar. Diğer yandan nesneleri kendinden ayırması, *Dasein*'i dünyadan, "dünya-içinde-varlık" olmaktan uzaklaştıran ve yalnızlaştıran bir şeydir. Bu bağlamda nesnenin yalnızca bize görüldüğü kadarını değil "kendinde şey" ini de keşfetmeye çalışmak gerekir.

"Bezik Oynayan Kadınlar" şiirinde Cemal, Cemile, Seniha ve Ester'in içinde bulunduğu durumlar; sıkıntı, iletişimsizlik ve yabancılaşma kelimeleri kullanılmadan bazı nesnelerle somutlaştırılarak karşımıza çıkar.

Bu bağlamda bu nesne ve sözcüklerin "Bezik Oynayan Kadınlar" şiirinde nasıl yer aldığına bakacak olursak;

Bakıldığında şiire adını veren bezik oyunu: evdeki dört kişinin zaman öldürmek için oynadıkları bir iskambil oyunudur. Zaman öldürmek bir anlamda zamanın farkında olamamak; yani diğer anlamda "zaman içinde" varlık olmamak anlamına gelir. Zaman içinde olmayan dört karakter, bir hergünkülüğe düşerek kaybolmuşlardır.

Genellikle bezik oynayarak zaman öldüren; Cemal, Cemile, Ester ve Seniha'nın aralarında bezik oynamak dışında bir ilişki bulunmamaktadır. Dördü de kendi hergünkülüklerinde zamanın farkında olmadan yaşarlar (Dirlikyapan, 2016, s.149).

"Bir iki saate bitiveriyor bir mevsim

İyi

Bugün pazartesi mi? kapının, pencerenin durumu

Salıyı gösteriyor” (Cansever, 2017, s.247).

Kapı ve pencerenin duruşundan yola çıkarak gün ya da saati tahmin ediyor olmak, tekrar eden bir durum içerisinde bulunduğunu gösterir. Bu tekrar eden hal, Heidegger’in de belirttiği gibi bir hergünlük durumudur. Bu hergünlük durumu içinde Cemile, saate ihtiyaç duymadan “kapının, pencerenin durumundan” zamanı algılayabilir. Bu bir nevi zamana yabancılaşma ve “dünya-içinde-varlık” olamamak anlamına gelir. Çünkü Cemile, kendini “öteki”lerden ayırarak kendi hergünlüğünde yaşar. “Cemile, zamanla ilişkisini kesmiş gibidir. Evdeki ‘büyük saati’ satar. Saati satmak, kişinin ne kendisiyle ne de yaşamla, dolayısıyla şimdi burada olmakla bir ilgisinin olmadığını bildirir” (Öcal, 2009, s. 172). Kapı, pencere gibi nesneler Cemile’nin hergünlüğünün yansıması gibidir.

Salondaki büyük saati sattım

Saatin ölçebileceği

Herhangi bir zaman parçası yok

Gittiği yeri bilmeyen böcekler gibiyim

Bir oyuğa, oyulmuş bir yaşama

Ne gereği var ki saatin

Balkona çıkıyorum sürekli

Yollar yollar yollar kat ediyorum sanki böylece

....

Anılardan anılara bir yol

Ve

Anılardan anılara sallanan bahçe

Hangi yaprağı koparsan son anı avucumda kalıyor

İyi (Cansever,2017, s.248).

Yaşamını anlamlı kılacak bir amacı olmayan Cemile, ayrıca kendisini “gideceği yeri bilmeyen böcekler”e benzetir. İnsanın kendisini bir böceğe benzetmesi ise hem kendisindeki insana, hem de diğer canlılara saygısının olmadığını işaret eder. Anlamsal boşluk içinde olan Cemile, boşluğunu doldurmak için anılarına sığınır. Ne var ki tutunacak bir anı bulamaz. ‘Hangi yaprağı koparsam son anı avucumda kalıyor/İyi’ demekle yetinir. Bu ikinci

dizede yer alan ‘iyi’ ifadesi, Cemile’nin durumu karşısında kayıtsız bir kabullenmişliği yaşamakta olduğunu işaret eder (Öcal, 2009, s.172).

“İyi” nin tekrarı bir nevi içinde bulunduğu duruma da kayıtsızlığını gösterir. Bu kayıtsızlık beraberinde kendisini bir “oyuk” olarak görmesine neden olur. Cemile oyuk olarak herkesten kendini ayırmaktadır. Ancak bu *Dasein*’ın kendini herkesten ayırmasına benzemez. *Dasein* hergünlük içine düşmemek için, seçimler yaparak kendini herkesten ayırırken; Cemile bir seçim yapmak istemeyişinden ötürü kendini herkesten ayırarak yalnızlaştırır.

İşte şu yağmurlar, işte şu balkon, işte ben
İşte şu begonya, işte yalnızlık
İşte su damlacıkları, alnımda, kollarımda
İşte yok oluşumdan doğan kent
Hiçbir yere taşmıyorum, kendime sızıyorum yalnız
Ben dediğim kocaman bir oyuk
Koltuğun üstünde, aynadaki yansıda
Bir oyuk! Sofada, mutfakta, yatağında
Yaşamayı tersinden kolluyorum sanki
Yetişip öne geçiyorum sık sık.
Sözgelimi Bir iki saatte bitiveriyor bir mevsim
İyi ... (Cansever, 2017, s.247)

“Oyuk, boşluktur. Boşluk, ulaşılabilecek anlamlı bir amacın yokluğunu işaret eder” (Öcal, 2009, s. 172). Cemile’nin bir amacının olmayışı aynı zamanda, “ev” arayışının da olmadığı gösterir. Böylece Cemile, düşmüş olduğu yalnızlıktan kaygı duymamaktadır. Cemile’nin kaygı duymayışı ölümün farkında olmadığı gösterir. Bu sebeple Cemile bir hergünlük içinde yaşar. “Bu dizeler, Cemile’nin öncelikle yaşama ve çevresine karşı etkili biri olamadığını ve içine kapandığını göstermektedir. Bir boşluğun yarattığı etki ne ise Cemile’nin değeri de o kadardır” (Dirlikyapan, 2007, s. 148).

...Ve balkon demirinde bir martı. Dedim ki
Deniz şuralarda bir yerde olmalı
Çıt yok evin içinde
...
Ve göklerden tepelere inen bir sokak
Ya da akarsuyum ben

Denizse
Şuralarda...
Yok önemi bir iki gün kaldı -martı-
Balkonda
Deniz de öldü sonra, martı da
İyi iyi (Cansever, 2017, s. 249).

Denizin ölmesi, martının iki gün hareketsiz bir şekilde balkonda kalması ve evin sessizliği Cemile'nin hergünkülüğü gösterir. Cemile, oyuğuna çekilerek kendini diğerlerinden ayırmıştır. Ancak *Dasein* diğerleri aracılığıyla kendini anlamaktadır. Bu sebeple Cemile, kendini anlayamaz ve durağan bir hayat içinde kendini akarsuya benzetir.

Diğer yandan yine “iyi” sözcüğünde olduğu gibi “su” sözcüğüyle Cemile bir kayıtsızlık halindedir. Bakıldığında “Susmanın su kenarındayız bugün” (Cansever, 2017, s. 253) demesi bir konuşmanın bir anlamı olmadığını düşünmesinden ileri gelir. Çünkü su akışkanlığıyla, kalıcı bir durumu anlatmak için kullanılmaz. Bu sebeple de Cemile konuşmak yerine susmayı tercih eder. Diğer yandan “Suyu tutmak gibi bir şeydi hepsi” (Cansever, 2017, s. 250) cümlesi ile Cemile, yalnızlığını onaylar.

Cemile, sadece kendisine karşı değil ötekilere de kayıtsızdır. Kayıtsızlık ve iradesizlik durumunun nesnel bağlaşığı olan ‘iyi’, ‘iyi iyi’ gibi kabullenme ifadeleriyle konuşur. Yalıtılmış bir yalnızlığı yaşayan ve kendisini suskunluğa süren Cemile, bir arada bulunduğu kişilerden kopmuştur. Onlarla göz göze gelmek istemez; göz göze gelmekten korkar. Hatta ötekilerin kendisiyle konuşma ihtimali korkutur onu. Yaşamı dolduracak ve canlandıracak amacı olmadığı, kendisine gidebileceği bir yön çizmediği, diğer ifadeyle iradesi felç olduğu için sadece içer (...) (Öcal, 2009, s.173).

Cemile'nin içinde bulunduğu durumu kabullenışı, sıkıntısı; hergünkülüğü etrafındaki nesnelerle karşımıza çıkmaktadır. Cemile, kendini bir “oyuk” olarak görerek “öteki” ile olan ilişkisi kesmiştir. Bakıldığında *Dasein* olamamıştır. Çünkü hem dışarıya hem de kendine karşı kapalıdır. Bir hergünlük içinde olduğunun farkında olsa da bunu değiştirmek için hiçbir şey yapmaz. “Bezik oynadık Hilmi Bey -her gün oynuyoruz ya-...” (Cansever, 2017, s. 255).

“Söz gelimi çok hızlı oynuyorum beziği
İçkiyi çabuk çabuk içiyorum
Her şey bir hıza dönüşüyor -çoğu zaman-

Odamı giyiniyorum

Odamı soyunuyorum

Yerlerini değiştiriyorum eşyaların” (Cansever, 2017, s. 262)

“Cemile, onu da, dolayısıyla anlamsal boşluğunu da aşmak için ‘hızlı hızlı’ bezik oynar; ‘çabuk çabuk’ içer. Odasındaki eşyaların yerlerini değiştirir. Hızlı hızlı bezik oynamak, çabuk çabuk içmek, eşyaların yerlerini değiştirmek, sadece esas olanı unutmak için yapılan küçük kaçış manevralarıdır.” (Öcal, 2009, s. 174)

Cemile sorunun üstüne gitmek yerine hızlı hızlı yaparak sorunu görmezden gelmektedir. Bu tıpkı *Dasein*’ın kaygı ile yüzleşmeyi reddederek otantik olamaması gibidir. Bakıldığında Cemile de kaygı ile yüzleşmek yerine oyuğuna ve hergünlüğüne alışmış bir şekilde yaşar.

Eve dönüyoruz -soldu minesı zamanın-

Bugün de bir şey yaptık

Tam kapıdan gireceğiz

Uzakta bir laterna sesi

Bir kadın ağlaması

Pencereden sarkıtılmış bir sepet

Sepette bir karnabakar patlaması

Sarı elmalar İçeri giriyoruz

Bir kapı hiç değişmez mi, diyor Cemal

Bu kapı

Ve her şey (Cansever, 2017, s. 267).

Hiçbir şeyin değişmediğini kapının hep aynı olmasından yola çıkarak söylüyor. Bakıldığında kapı Cemile’nin içinde bulunduğu tek düz hayatı somutlayan bir nesnedir. Ancak hiç değişmeyen bu kapıya ya da ardında ne olduğuna hiç bakmayışları; nesneye kurdukları ilişkinin zayıf olduğunu gösterir. Çünkü nesneyle ilişki kurarak içinde bulunduğu durumu değiştirmek yerine; nesneye uzak bir şekilde nesne üzerinden bir değerlendirme yaparlar. Bunu Seniha’nın tekrar eden “Kapının arkasında ne var” (Cansever, 2017, s. 310) cümlesinden de anlayabiliriz. Çünkü Seniha da Cemile gibi bakmak yerine sadece sormakla yetinir.

Diğer yandan her gün bezik oynamaları ve birbirleriyle hiçbir ilişki kurmamaları da bu sıkılmışlığı seçmiş olduklarının göstergesidir. Bu sıkılmışlık, Heidegger’in bahsetmek istediğı sıkılmışlık durumu değildir. Heidegger’e göre *Dasein*, fırlatılmasıyla birlikte belirsizlik durumunda dolaylı bir “sıkıntı” duyar. Ancak bu

sıkıntının olması *Dasein*'ın “dünya-içinde-varlık” olmasını sağlamaktadır. Çünkü sıkılgnalık, beraberinde arayışı getirmektedir. Şiirde karşımıza çıkan sıkılgnalık ise tam tersi olarak arayışı bırakmak anlamına gelmektedir. Bu sebeple Cemile ve diğerleri hergünkü sıkılgnalıklarıyla durmadan bezik oynarlar.

“Seniha teyzemle annem
Bezik oynuyorlar gene
Masada rakı sürahisi – dilim dilim ve renkli-
Tabakta solgun meyvalar
-Sanki kimse birbirine bir şey demedi-
Ve

Suyu çekilmiş portakallar portakallar” (Cansever, 2017, s.271)

Masada bulunan alkol, suyu çekilmiş portakallar, solgun meyveler, bezik oyunu gibi nesneler; düşmüş oldukları sıkılgnalığı ve yalnızlığı anlatır nitelikteki nesnelerdir. Diğer yandan alkolün şiirde ara ara karşımıza çıkması da bir nevi Cemile'nin hızlı hızlı bezik oynaması gibi bir kaçış noktasıdır. “Alkol, duyulan korkunç yalnızlığı bir süre için de olsa azaltan, dindiren, onu dengeleyen bir simgedir Cansever'de” (Cansever, 1998, s. 171).

“(…) Cansever, “alkol”ü yalnızca sözcük anlamıyla ya da yalnızca metafor veya simge olarak kullanmadığını ifade etmektedir. Cansever'in bütün şiirleri dikkate alındığında “alkol”ün her zaman aynı ya da benzer anlamları taşımadığı, kimi zaman ilk anlamıyla, kimi zaman da kendinden geçmeyi, dolayısıyla bireyin kendini bulmasını ya da ondan uzaklaşmasını sağlayan bir nesne anlamıyla kullanıldığı görülmektedir” (Dirlikyapan, 2016, s. 106).

“Bir ruh mu bu kadın -Cemile-
Nereye değdirsem ellerimi
Masaya, perdeye, konsola
Onunkine değmiş oluyor biraz
İnatla çekiyorum. Ellerimi çoğu kez” (Cansever, 2017, s. 294)

Seniha'nın bu sözleri Cemile ile aralarında olan iletişimsizliği anlatmaktadır. Öyle ki nesnelerle bir ilişki içine girmedikleri gibi birbirleriyle de bir ilişki geliştirmezler. Ancak kendilerinin farkına varmaları, ancak bu ilişki ile mümkün olabilir. Çünkü *Dasein*, diğerleri ve nesnelerle girdiği ilişkide kendini anlamaktadır.

“Eve koşuyor acele
Yazıyor yazıyor yazıyor

Kilitliyor çekmecesine yazdıklarını

Telaşla çıkıyor odasından

Cemile, diyorum, der demez

Yüzüme bakmadan rakısını dolduruyor” (Cansever, 2017, s. 295).

Cemile kimseyle ilişki kurmadan odasına giderek kendi anılarında yaşamayı seçer. Hilmi Bey’e ya da hayalinde olan bu kişiye mektuplar yazar. Seniha bu durumun farkındadır fakat aralarında bir iletişim olmadığı için Cemile’ye ne yaptığını hiç sormaz. Seniha’nın her şeyi uzaktan anlamaya çalışması, aslında hiçbir şeyi anlayamamasına neden olur. Çünkü yalnızca düşünerek değil, deneyimleyerek anlamaya çalışması gerekmektedir.

“Sevmek istiyorum, sevemiyorum

Çarpıyor birbirine kalbimin kapıları

Gülmek istiyorum, gülemiyorum

Öne geçiyor acılarımın çizgileri

Vermek istiyorum, veremiyorum

Geri çekiyor beni tenimin güçlü dokusu

Konuşmak istiyorum, konuşamıyorum

Kapanıyor büsbütün dudaklarım” (Cansever, 2017, s. 299).

Seniha birçok şeyi yapmak istese de yapamaz. Çünkü nesnelere ve diğerleriyle olan ilişkisinin kopuk olmasıyla kendisini de anlayamaz. Kendini anlayamayışı bedenine yabancılaşmasını beraberinde getirir. Seniha’nın bedeni yabancılaşması isteklerini yapamayışının bir nedeni gibidir. Bakıldığında Seniha yaşlanmış olduğunu da görmezden gelmek ister. Bu bir anlamda ölümü de görmezden gelmesidir. “Geçmeyen bir kokuydu -yaşlılık kokusu mu-/ Çıkardım çantamdan Chanel’imi/ Biraz süründüm” (Cansever, 2017, s. 313). Buradaki parfüm, görmezden geldiği yaşlılığını anlatır nitelikteki bir nesnedir.

“Odamın penceresi yok -daha iyi-

Kendime bakıyorum ben de

Kendimden sarkmış kollarıma

Kendimden damıtılmış gözlerime

-Bakmıyorum, duyuyorum onları sadece-

Böylesi iyi, çok iyi

Kapıyı kilitledim -kapımı-

Salondan gürültüler, ut sesleri” (Cansever, 2017, s. 274)

Cemal'in odasının bir penceresinin olmaması ve kapıyı kilitleyerek odasında oturduğu da bir yalnızlık göstergesidir. "Cemal evde olup bitenlere yönelik tepkisini "Ut sesleri kesildi, iyi" şeklinde dile getirir" (Dirlikyapan,2016, s. 155) Bununla birlikte Cemal bedenini anlamlandıramamaktadır. Bedenini anlamlandıramayışı, Seniha'da olduğu gibi nesnelerle uzaktan bir ilişki kurmasından ileri gelir. Çünkü Heidegger'e göre, nesnelerle bir ilişki kurulamaması *Dasein*'in kendini anlamasına da engel bir durumdur.

Diğer yandan diğer üç kişinin aksine Ester, bedeni ile daha fazla ilişki içindedir. Bu durumu Ester'in şu sözlerinde de anlayabiliriz;

"Çünkü ağzım öyle istedi
Dudaklarım öyle istedi
Ve göğsüm ve avucumun çukuru
Ve arkam ve önüm ve boynum
Öyle istedi" (Cansever, 2017, s. 318)

3.2.2 Ölüm. Edip Cansever'in ölüm hakkındaki düşünceleri ve Heidegger'in düşünceleri ile benzerlik göstermektedir. "Martin Heidegger, 1926 yılında, ölüm fikrinin insanı nasıl koruyabildiği sorusunu incelemiş ve kendi kişisel ölümümüzün farkında olmanın bizi bir varoluş şeklinden daha yüksek olana geçmeye sevk ettiği şeklindeki önemli kavrayışa varmıştır" (İyidoğan Babayiğit, 1999, s. 53). Heidegger'e göre ölümün farkında olmak bir varolma imkanıdır. Bu varolma imkânı içinde *Dasein*, her zaman bir oluş halindedir. Bu sebeple *Dasein*, ancak ölümüyle birlikte "oluş" halinden çıkarak bir tamlığa ulaşır.

"Ölümün inkârı, insanın temel yapısının inkârıdır ve artmış derecede yaygın bir farkındalık ve deneyim kısıtlılığına neden olur. Ölüm fikriyle bütünleşmek bizi kurtarır, bizi korku ya da kasvetli kötümserlik varoluşuna mahkûm etmekten çok, bizi daha otantik hayat tarzlarına atmak için bir katalizör olarak hareket eder ve hayattan aldığımız zevki arttırır" (İyidoğan Babayiğit, 1999, s. 57).

Ölümü görmezden gelmek yerine onun farkına varmak *Dasein*'in otantikliğini gösterir. Bu durumu Edip Cansever şu şekilde tanımlar;

Ölüm yaşamı besleyen bir şey (...) Ölümü anlayış biçimim benim doğmamış olmamın özdeşidir. Önce bir doğmamış olmak vardır, sonra da ölüm. Ölüm de bir çeşit doğmamış olmaktır. Ama doğduğuma göre ölüm zaten var. Ölüm

dirimi beslemiş oluyor ve başlangıçtaki o karamsar hava gene karamsarlığını sürdürüyor ama, yaşamaya dönük bir sona doğru gidiyor (Cansever,1998, s. 105).

Ölümün yaşamı besleyen bir şey olduğunu söyleyen Edip Cansever, bunu *Phoenix* imgesiyle de somutlaştırır. “Cansever şiirinde ölüm, (...) çoğunlukla *Phoenix* imgesinden hareket ettiği için gerçek anlamıyla bir “yok oluş” değil, bir “yeniden doğuş” olarak okunabilir” (Dirlikyapan, 2016, s. 41). “(...) *Phoenix*, Cansever’in neredeyse tüm uzun şiirlerinin temelinde yatar. *Phoenix*, 500 yılda bir kendini ateşe atan ve küllerinden yeniden doğarak kendini yenileyen Anka kuşudur” (Dirlikyapan, 2007, s. 22). Bu bağlamda Edip Cansever de Heidegger gibi ölümün bir son olduğunu düşünmez. Aksine ölüm, “yaşamı besleyen” ve “dünya-içinde-varlık” olmayı sağlayan bir durumdur. Bakıldığında ölümü kabullenmek bir arayış içinde olmayı beraberinde getirir. Bir arayışın olması ise “dünya-içinde-varlık” olmak anlamına gelmektedir.

Bu bağlamda Bezik Oynayan Kadınlar şiirinde ölüm düşüncesine dair örneklerle bakacak olursak;

“-Ah güzel yaşam! Sevgilim ölüm!

Ben yalnız ikinize hayranım” (Cansever, 2017, s.305)

...

Günaydın, dedim. sütünü esirgemeyen

Eski bir mezar taşına” (Cansever, 2017, s. 304)

Ölümün “sevgili” olarak anılması; ölümün kötü bir son olduğu anlamına gelmemektedir. Aksine şiirde belirtildiği gibi ölüme olan bir hayranlık söz konusudur. Diğer yandan mezar taşının süt vermesi ölümün yaşamı besleyen yönünün vurgulanmasıdır. Aynı zamanda bu durum *Phoenix* imgesinin anlatımı da içermektedir. Çünkü sütle birlikte bir yeniden doğuş karşımıza çıkar. Bakıldığında ölümün farkındalığı da *Dasein* için bir yeniden doğuştur. Çünkü bu farkındalıkla *Dasein* “dünya-içinde-varlık” olarak yaşamayı deneyimler.

“Not: ben bugün biraz

Yaşamı kımıldattım

Bir bardak konyak içtim ve

Ölüme kurulandım” (Cansever, 2017, s. 305).

Seniha kendine ve bedenine yabancılaşmış bir şekilde hergünlük içinde yaşar. Seniha’nın ölümün eşiğine geldiğinde yaşamayı hissetmesi, yaşamı boyunca fark etmediği ölümle karşılaşmasıdır. Bu sebeple de bir yeniden doğuş anı yaşar. Diğer

yandan bir başka dizede, “Işığımı söndürdüm: beyaz karanlık” (Cansever, 2017, s. 313) demesi de bu yüzdendir. Karanlığın beyaz olması, yine bir yeniden doğuşu anlatmaktadır.

“Sanırım bazı kokular da duyulmaz, görülür

Ben gördüm

İşte şu karşiki bahçenin kokusu

Toprakla güneş karışımı bir koku

Ben gördüm

Büyükannemin ölüm kokusu

Gördüm ben” (Cansever, 2017, s. 272).

Cemal, yukardaki sözleriyle babaannesinin ölüm kokusunu toprakla eşleştirmektedir. Bakıldığı ölüm genellikle çürük bir koku olarak tanımlanır. Fakat Edip Cansever’in burada toprak ve güneş kelimelerini seçmesi ölümün yaşamla ilişkisini anlatır niteliktedir.

“Ölmüştü -büyükannemdi-

Ölü yıkayıcılarını görmüştüm ilk defa

Dudakları yemyeşil biri

-Karıştırıyor muyum yok

Bir sirk afişindeki adamla-...” (Cansever, 2017, s. 276).

Cemal, babaannesinin ölümünü anlatmaya devam ederken; bu sefer de ölü yıkayıcılarından bahseder. Bakıldığında ölü yıkayıcılarının akla ilk geldiği şekli karanlık bir imgedir. Fakat şiirde ölü yıkayıcılarının yeşil dudaklara sahip olması ve bir sirke benzetilmeleri daha çok yaşamla eşleştirilmektedir.

“Eski bir lokantadayız Hilmi Bey

Beyoğlu’nda, arka sokaklarda

Karşıdaki vitrinde

Yeni cilalanmış bir tabut” (Cansever, 2017, s. 287).

Cemile, Hilmi Bey’e mektubunda bir tabut gördüğünden bahseder. Fakat Cemile’nin gördüğü tabutun cilalanmış olması, yine *Phoenix* imgesini akla getirmektedir.

Fildişi bir tahtırevana biniyor

Kaldırıyoruz onu dört kişi

Ben, Cemile ve Cemal

Bir de sonsuzluk

Tutuyoruz havada bir süre onu
O gülümsüyor bize durmadan
Ve kalabalığa
Yıldızlar dökülüyor dudaklarından
Lambalar, güvercinler dökülüyor
Çiçekli laledanlar, çeşmibülbüller
Kristal boy aynaları
Ve gelin telleri, pırlantalı taşlar
Sedef kakmalı bir tramvay geçiyor yakınımızdan
İnce bir org sesini sürükleyerek
Benekli bir örtü çekiyor üstüne dünya
Hepimiz kayboluyoruz (Cansever, 2017, s. 335).

Cemile, Cemal, Ester ve Seniha'nın birlikte yaşarken bezik oynamaktan başka bir ilişkisinin olmayışı Seniha'nın ölümüyle değişir. Çünkü hepsi bir arada “orada”dır ve Seniha'yı ölüme uğurlarlar. Bu uğurlama acı yüklü bir uğurlama değildir. Aksine bu uğurlamada Seniha, durmadan gülümser ve güzel bir tramvayla şarkılar ve ışıklar eşliğinde ölüme uğurlanır. “Dolayısıyla ölüm her zaman kesin bir sona değil, bir yeniden doğmaya ve yaşama da yöneliktir. Seniha'nın intiharı seçtiği mekânın Cansever şiirinde yaşamın sürekliliğini ifade eden “otel” olması bu açıdan önemlidir. Seniha ölmüştür ama bir otelin ışıkları her zaman yanacaktır..” (Dirlikyapan, 2016, s. 162).

Sonuç olarak Edip Cansever ölümü kötü bir son olarak görmez. Aksine ölüm bir yeniden doğuş ve yaşamayı kımıldatan bir şeydir. Diğer yandan Heidegger de ölümün kötü bir son olduğunu düşünmez. Ona göre ölümün fark edilmesi yaşam içinde bir yeniden doğuştur. *Dasein*, bu farkındalık sayesinde otantik bir varoluşa gerçekleşebilir. Seniha'nın ölüme yaklaştığı zaman yaşamayı hissetmesi bu yüzdendir. Çünkü diğerlerinin aksine Seniha, ölümü fark etmiştir.

3.2.3 Dünya içindelik. Heidegger'e göre *Dasein*'in seçim yapma imkânı sonsuzdur. Bu sonsuz seçim yapma imkânı onu “dünya içinde varlık” yapar. Ancak seçim yapmayı bırakması ve kayıtsızlık hali *Dasein*'in ölümü demektir.

Dasein dünyaya “fırlatılmıştır”. Bu “fırlatılmışlık” içinde bir kaybolmuşluk halindedir. Bu sebeple kaygı duyar ve kaybolmuşluğundan kurtulmak için bir arayış içindedir. Bu arayış bir “ev” arayışdır da aynı zamanda.

Bakıldığında şiirde bir “ev” arayışından ziyade “evlere sığamama” hali vardır. Bu sığamayış beraberinde kayıtsızlığı da getirmiştir. Aynı zamanda kayıtsızlıkla birlikte hergünlük ve yalnızlık kendini gösterir. Diğer yandan “öteki” ile iletişim kuramadıkları gibi kamusal düzene, topluma da yabancılaşmışlardır. Bu sebeple bu yabancılaşma ile birlikte kendi oyuklarında yalnız kalırlar ve bir “eve” hatta kendi bedenlerine dahi sığamazlar. “Giyinip dışarı çıkıyorum hemen/ Ben bu ‘evler’e sığamam” (Cansever, 2017, s. 302).

Bu *an*, bu evin bu duvarının vesile olduğunu, bir şeyi beklemenin, ummanın, varlığın zamansal açılışını beklemeye vesile olduğunu, ancak bunu fark ettiğimizde varoluşumuzun sonsuza dek ertelenen bir evde olma yolculuğu olduğunu duyuşumuzun anıdır: Dünyayı bir otel, *Dasein*’ı otel katibi, kollayanı, çobanı gibi gören Edip Cansever karakterlerinin, “Ben bu otelden çıkamam” diyerek anlattıkları otelde kalma duygusunu anımsatır: Otelde kalış duygusunda vesile, aletsel işlevsellik, araç olarak yönelmişliğimizin geçiciliği, uzamsal bir yerde, eğreti bir gövde kazanır (Camcı, 2015, s.264).

Bir “ev” arayışı içinde olmamak bir anlamda “evsiz” kalmayı da benimsemektir. Bu kabulleniş beraberinde “dünya-içinde-varlık” olmak için bir arayış içine girmeyi de engeller. Çünkü “ev” arayışı kaygı duymakla ilgili bir şeydir. *Dasein* kaybolmuşluğundan ancak kaygı duyarak çıkabilir. Diğer türlü kaygı duymadan bu geçiciliği benimsemek, *Dasein*’ı otantik bir varoluştan alıkoyar. Çünkü bu benimseyiş “dünya-içinde- olamamak” anlamına gelmektedir.

“Özür dilerim dünya

Ben bu otelden çıkamam

İmza: Seniha” (Cansever, 2017, s. 314).

Seniha kaybolmuştur. Bu sebeple de kendini hiçbir yere ait hissedemez. Bakıldığında bir otelde intihar etmesi de kendini hiçbir yere ait hissedemeyişini onaylamaktadır. Çünkü otelde olmak bir arayışın olmadığını göstermektedir. Ancak “dünya-içinde-olmak” için bir arayışın olması gerekir. Bu arayış bir anlamda “ev” arayışıdır. “Ev” arayışı hiçbir zaman bitmez ve bir arayış son bulduğunda bir başka arayış başlar. Çünkü “dünya-içinde-olmak” ölüme kadar bu arayışın bitmemesidir. Bu bağlamda otel, hergünlüğe düşmek ve “evsiz” kalmak anlamına gelir.

Dünyayı bilimsel olarak bilinecek bir nesne olarak düşünmek, bizi bu tümlük anlamında dünyalıktan yoksun bırakmıştı. (...) İşte bu yoksunluğumuz, dünyayı uzamsal mekanın birbiri ardı sıra bir araya getirilmesinden farklı

olarak, her yerde evde hissedebileceğimiz bir bütünlük olarak yaşamaktan yoksun bırakılmış olmamızdır. Edip Cansever'in, "*Özür dilerim dünya/ Ben bu otelden çıkamam!*" dizelerindeki gibi, bir türlü eve ulaşamayacak, geçici içinde olma halinde, otel duygusuyla yaşar, yoksunluk, kaybolmuşluk hissederiz" (Camcı, 2015, s. 188).

Diğer yandan otelde yaşamının verdiği dünyadan uzaklaşma hali, nesnelerle kurulan ilişkide de bir kayıtsızlık hali yaratır. Bu sebeple "Kapının arkasında ne var" (Cansever, 2017, s. 310) sorusu yalnızca bir "soru" olarak kalır. Eyleme geçmek yerine sadece sormakla yetinmek "kapı" nesnesinden kendini ayırmaktır. Bu durumda Ester, Seniha, Cemile ve Cemal hem nesnelerden hem de dünyadan kendilerini ayırmışlardır. Dünyaya da nesnelere baktıkları gibi uzaktan içinde, olmadan baktıkları için "dünya-içinde-varlık" olamazlar. Bu bağlamlarda, "Edip Cansever'in, "*Kapının arkasında ne var – Hiç! Hiçliğin adı*" dizesini anımsamak, Heidegger'in düşüncesinin zenginliğini duyabilmek demektir" (Camcı, 2015, s. 10).

Günlük edimlerimiz bizi öylesine yoğuruyor, öylesine kılıktan kılığa sokuyor ki, bir yığın çıkmazın buyruğunda, direnmekle çevreye uymak arasında şaşkına dönüveriyoruz. Boyutsuz, anlamsız, sallantılı bir yaşama düzeyinde bocalıyoruz durmadan. İnancımızı somutlayan eylemlerle değil de ancak bize uygun buldukları düzenlerden birini seçmekle biçimleniyoruz. Böylece düşüncelerimiz kuramsal, ilişkilerimiz soyut kalıyor. Her durumda aşınıyoruz, kişiliğimizden biraz daha yitiriyoruz. Düşünsek düşünemeyeceğimiz, duysak duyamayacağımız, "göre" bir yaşayış tutturmuşuz. Kendi öz varlığımızla tanışmak, karmaşık, çözülmez bir problem oluyor çoğu kez. Giderek, bu toplumsal çatı altında, bir yalnızlık anıtından başka hiçbir görünümümüz kalmıyor (Dirlikyapan, 2012, s. 126).

Kişi günlük hayata uyum sağlamak adına birçok maskeyle dolaşır. İçinde bulunulan toplumun kuralları ve düzeni içinde uyum sağlama hali kişinin kendine yabancılaşması olarak geri döner. Bu yabancılaşma kurduğu ilişkileri de yüzeysel bir hale getirir. Heidegger'e göre böyle bir durumda "herkes" gibi davranmak yerine yalnızlığı seçmek ve kendi tercihlerini yapabilmek *Dasein*'i otantik yapar. Ancak şiirde yer alan yalnızlık, böyle bir yalnızlık değildir. Şiirdeki yalnızlık tercih yapamama ve yalnızlığa sürüklenmektir. "İnsanın insandan başka dayanağı yok. Yalnızlık bile, başka insanların varlığı bilindikçe bir anlama kavuşuyor. Öyleyse bizim

yalnızlık dediğimiz şey, bir kendini ayırmadan (tecrit etmeden) çok, kendine yönelme, kendini daha yakından inceleme yetisi olmalı” (Cansever, 1998, s. 51).

“Güz ve kış ve ilkbahar geçti

Yaz çarçabuk geçti

Hepsi tekrar tekrar geçtiler

Bu bana uzun geldi

Gecem avurtlarım gibi çöktü

Ve çöktüm

...

Gün güne taşındı, yıl yıla

Gitmedim, gidemedim” (Cansever, 2017, s. 330)

Esterin bu sözlerinden zamanla takılı kaldığını ve gidemediğini anlarız. Bu gidemeyişle birlikte Ester de diğer üç kişi gibi yalnızlığa sürüklenir. “Ancak, sonuçta o da aynı evde yaşayan dört kişiden biridir. Aralarındaki iletişimsizlik onu da kendi içine çeker. Evi terk edip gitmek ister, gidemez” (Dirlikyapan, 2016, s. 165).

Diğer yandan Cemile, Cemal, Ester ve Seniha içinde bulundukları hergünlükten çıkmak için hiçbir şey yapmazlar. Bu hiçbir şey yapmayış biraz da ölümün farkında olmamaktır. “Ölüm diye bir şey yoktu ki Hilmi Bey/Var mıydı?” (Cansever, 2017, s. 257) Bu farkında olmayış bir kaygı duymaya sebep olmaz. Bu sebeple kaygı duymadıkları için, hergünlük halinde yaşayan insanlara dönüşürler. Çünkü kaygı seçimleri etkileyerek “herkes” ten ayıran bir ruh halidir. Bu ruh hali “dünya-içinde-varlık” olmaya imkân verir.

Diğer bir yandan “dünya-içinde-olmak”, “zaman-içinde” olmak da demektir. Ancak bakıldığında “Bezik Oynayan Kadınlar” şiirindeki kişiler, “zaman-içinde” değil, anılarında yaşamaktadırlar.

“Örneğin Ümraniye’de bir çay bahçesindeyim

Bazan

Anılardan anılara bir yol

Ve

Anılardan anılara sallanan bahçe” (Cansever, 2017, s. 248).

...

“Pera-Palas’ta bir akşam

Akşamın en ince köşeleri

Kimler yoktu ki – o zamanlar çok kalabalıktık-

Bir fotoğrafta tam on yedi kişi
Fotoğraflar...” (Cansever, 2017, s. 297).

Anılara, geçmişte olup bitenlerde takılıp kalmışlardır. Ya geçmişte takılıp kalmışlardır ya da Ester gibi o hareketsizliğe çekilmişlerdir. Bu anılarda takılıp kalma hali bir anlamda zamanın dışına çıkmak demektir. Heidegger’e göre zaman bizim varoluşumuzdan ayrı bir noktada değildir. “Ek: bugün pazartesi, belki de pazartesi” (Cansever, 2017, s. 298). Bakıldığı bu dizede Seniha hangi günde olduğunu karıştırmaktadır bu da Seniha’nın zamana yabancılaştığını gösterir. Ancak zamana yabancılaşmak kişinin kendine de yabancılaşmasıdır. Örneğin Seniha’nın yaşlılığını kabullenemeyişi ve yaşlılığını parfüm kokusuyla bastırmak isteyişi zamana yabancılaşmasından kaynaklanmaktadır. Çünkü Seniha, zamana karşı durmak isteyişiyle “zaman içinde” olamaz.

BÖLÜM 4

SAHNELEME ÇALIŞMASI

Tezin üçüncü bölümünde, ilk iki bölümde işlenen konular ışığında sahne çalışması yapılacak ve yapılan çalışmanın aşamaları sunulacaktır. Bu çalışmanın aşamaları şu şekilde ilerlemektedir;

Öncelikle şiirde geçen isimler üzerinden eylem akışı ve öykülemesi yapılacaktır. Sonrasında *Dasein* kavramı çerçevesinde dramaturjik bir çalışma yapılacak ve bu dramaturjik çalışma sonrasında oyunculuk tarzı belirlenecektir. Son olarak mekân ve müzik kullanımı üzerinde durulduktan sonra çalışma sonlanacaktır.

4.1 Dramaturjik Yaklaşım ve Metin İncelemesi

Şiirden yola çıkarak görüyoruz ki Cemile ve Seniha kardeşlerdir. Cemal ise Cemile'nin oğludur. Bu bilgileri, aralarında bir iletişim olmadığı için kendi yazdıkları günlük ve mektuplardan ya da iç konuşmalarından anlarız. Çünkü şiirde geçen dört kişi de kendi hergünlüklerinde yaşar ve birbirleriyle bir iletişimleri yoktur.

Şiir öncelikle Cemile'nin Manastırlı Hilmi Bey'e yazdığı mektuplarla başlar. Cemile, odasına kapanarak Manastırlı Hilmi Bey'e mektuplar yazmaktadır. Hilmi Bey'in gerçek bir kişi olup olmadığını anlamasak da Cemile'nin yazdığı mektupları çekmeceye kilitlemesi, mektupları kendi için yazdığının bir göstergesidir.

Cemile'nin ruh halini ve evdeki diğer insanlar hakkındaki düşüncelerini bu mektuplardan yola çıkarak anlayabiliriz.

4.1.1 Cemile. Ester, Seniha, Cemal gibi Cemile de yalnızlığına sürüklenmiştir. Bu sürüklenişle birlikte kendini “oyuk” olarak gören Cemile'nin bir arayışı yoktur. Bir anlamda içinde bulunduğu ya da sürüklendiği “hal”e karşı kayıtsızlaşmıştır. Bu kayıtsızlık, varlığından emin olunmayan Manastırlı Hilmi Bey'e yazdığı mektuplarda karşımıza çıkar.

4.1.1.1 Manastırlı Hilmi Bey'e birinci mektup. Cemile, Manastırlı Hilmi Bey'e yazdığı ilk mektubunda; yalnızlığından ve hareketsiz yaşamından bahseder.

Kendini bir “oyuk” olarak görmesi, yalnızlığını anlatır niteliktedir. “Oyuk” olmasından ötürü zamana da yabancılaşan Cemile; evdeki saati satmıştır.

Diğer yandan Cemile, sık sık balkona çıktığından bahseder. Bakıldığında balkon ne içerisidir ne de dışarısı. İçeri ve dışarının arasında kalan bu yerde, anılara dalar. İlk önce aklına, Ümraniye’de bir çay bahçesindeki anısı gelir. Sonrasında ise bu sabah Yeniköy’de bir kahve içmek istediği aklına gelmiştir. Ancak bu sabah mı yoksa başka bir gün mü kahve içmek istediği hatırlayamaz.

Balkona bir martı konar. Cemile, martı konduğu için denizin de çok uzakta olmadığını düşünür. Ancak martı iki gün boyunca balkonda hareketsiz bir şekilde kalmıştır. Martının bu hareketsizliği, Cemile’nin hareketsizliğinin de bir yansıması gibidir.

Mektubun ilerleyen bölümlerinde; Hilmi Bey’i anımsadığında, aklına Kurtuluş’tan Taksim’e giden bir tramvay görüntüsünün geldiğinden bahseder. Sonrasında kopuk kopuk anılar gelir aklına. Örneğin önce Tepebaşı’nda sürekli kar yağan bir yerdeyken, sonrasında Gümüşsuyu’ndaki bir Rus lokantasında şarap içmektedir. Ancak Cemile, sonunda tüm bu anıların eski bir fotoğrafa dönüştüğünü söyler.

İlk mektubun sonuna doğru geldiğinde “biz burda iyiyiz” cümlesini kullanır. Sanki içinde olduğu “oyuk” tan çıkmak istemiyor gibidir bu söylemiyle. Sonra kapı çalar ya da Cemile öyle duyduğunu zannetmiştir. Bu sebeple emin olamaz ve kapı ile telefon arasında kararsız kalır. En sonunda sesin yer değiştiren bir gölgeden çıktığını düşünerek mektubuna son verir.

Yorum: Cemile’ni kendini bir “oyuk” olarak tanımlaması, yalnızlığının bir işaretidir. Diğer yandan Cemile, zamana karşı da yabancılaşmış biridir. Bu sebeple şimdiyi yaşamak yerine sürekli anılarını hatırlar. Kopuk kopuk da olsa aklına sürekli bir anı gelmektedir.

Aynı zamanda Cemile; kendine, kendi bedenine de yabancılaşmıştır. Bu yabancılaşma, beraberinde bir yaşamasızlığı getirmiştir.

Witting’in görüşünde dil zaman içinde tekrarlanan bir dizi edimdir, bu edimlerin ürettiği gerçeklik etkileri yanlış algılanarak “olgu” addedilir. Sürekli tekrarlanan cinsel farkı adlandırma edimlerini bir bütün olarak ele aldığımızda, bunları doğada böyle bir bölünme olduğu zannını yarattıklarını görürüz. Cinsiyeti “adlandırmak” bir tahakküm ve zorlama edimidir,

kurumsallaştırılmış bir performatif edimdir, bedenlerin cinsel fark ilkelerine göre söylemsel/ algısal inşalarını şart koşarak toplumsal gerçekliği yarattığı gibi yasalarını da belirler (Ertür, 2014, s. 196).

Dil tekrarıyla birlikte bir “olgu” yaratır. Bu sebeple Cemile, kendini “kadın” olarak görmemektedir. Bu sebeple kendini, “Erkeğe benzer yalnız bir dişiym ben” (Cansever, 2017, s. 264) dizesiyle tanımlar. Kadın-erkek ikiliği çerçevesindeki bu düşüncesi, dil yasalarının dayattığı “tahakküm” içinde olduğunu göstermektedir. Diğer yandan kendini “oyuk” olarak görmesi, yine dilin dayatmış olduğu “tahakküm” içinde olduğunu gösterir. Bedenine yabancılaşmasıyla kendini kamusal alanın tanımları dışında bir yere koyarak “oyuk” olarak görmektedir.

4.1.1.2 Manastırlı Hilmi Bey’e ikinci mektup. Cemile, Hilmi Bey’e yazdığı ikinci mektubunun başlangıcında; “Susmanın su kenarındayız bugün” (Cansever, 2017, s. 253) diyerek bir giriş yapar. Bu girişle beraber birbirlerinin gözlerine bakmaya dahi çekindiklerinden bahseder. Aslında bu mektubunda, evdeki iletişimsizliklerini anlatmak istemektedir.

Günlerin alkol sesleri arasında çok yavaş geçtiğinden ve balkonda donmuş bir tavus kuşu gördüğünden bahseder. Yine içinde bulunduğu hareketsiz yaşamı yazıyor gibidir. Sonrasında bir masanın etrafında oturup hergünkü gibi bezik oynadıklarından bahseder. Seniha’nın korse taktığından, Ester’in de nerdeyse çıplak olduğunu söyler. Diğer yandan onlar bezik oynarken Cemal bir köşede onları izlemektedir. Cemile, Cemal’in bakışlarına ve hareketlerine anlam veremez. Cemal’den bahsederken hem onu anlayamaz hem de kendisi gibi onu da ezilmiş bir vişneye benzetir.

Mektubun sonuna doğru Cemile, çok içtiği için yorulduğunu söyler. Cemile’ye göre o gün herkes çok içmiştir. İçkiler içilmiş, tangolar çalınmış ve tabii ki bezik oynanmıştır. Cemile, Seniha ve Ester içkiler içip bezik oynarken Cemal ise hiç odasından çıkmamış, sadece arada bir uzaktan, onlara bakmıştır.

Cemile, tüm bu içki ve bezik oyunundan sonra ağladığından bahseder. Ancak bu ağlama, onun için kötü bir ağlama değildir. Aksine Cemile, bu ağlamayla birlikte rahatlamıştır.

Cemile, Seniha ve Ester’le alkol içip bezik oynarken Cemal’in odasına kapandığını söyler. Cemal’in odasına kapanmasıyla Ester’in daha da soyunduğunu fakat kendisiyle göz göze geldiğinde hızlıca giyinip dışarı çıktığından bahseder. Ester’in dışarı çıkmasıyla, üç kişi kalmışlardır ve rakı’nın da sonuna gelinmiştir.

Sonrasında Ester dışardan eve gelir. Cemile Ester'in gelişiyle yine evin içinde kocaman bir haç gibi olduklarını söyler. Ancak bu kutsal bir haç değildir: "Coşkulu değil, kırık dökük" (Cansever, 2017, s. 259) bir haçtır.

Yorum: Evde sık sık alkol içilip bezik oynanması biraz da zamanın dışına çıkmak istemeleriyle ilgilidir. Çünkü bezik de alkol de bir kaçış noktasıdır.

Eğer insan oyalandıklarının dışına çıkarsa ve günlük yaşamın işleyişini fark ederse bir büyük paniğe kapılması kaçınılmazdır. Neresinden bakarsanız bakın, insan canlılığını yaşamaya kendisini yazgılı saymış ve varlığını anlamlı kılabilmek için de zamanı 'bir şeylere' dönüştürmek istemiştir. İnsan bu süreçte eklenirken, yüzyıllık paslanmışlığı ile karşısına dikilen kurumlaşmışlığın bir parçası olmak zorunda bırakılmıştır. Böylesine bir anlayışa eklenmek zorunda kalmak insanın doğasına aykırıdır. Bu çelişkiyi yaşamak ise elbette sıkıntının, bunalmanın kaynağı olacaktır. Bir yanda değişmezlik, durağanlık, bir yanda düşler. Bir yanda tekdüzelik bir yanda özlemler (Çolak, 2004, s. 35).

Cemile'nin dışarı ve içeri arasında kalan yer olan balkonda anılara dalması; bir anlamda düş ve durağanlığın arasında kalmanın sıkıntısını gösterir. Genelde balkonda donmuş bir tavus kuşu ya da martı görmesi; Cemile'nin balkonu, dışarıya açılan bir yer olarak görmediğini anlarız. Çünkü Cemile, kendini zamanın dışına atarak, içinde olduğu tekdüzeliği ve durağanlığı kabullenmiştir.

4.1.1.3 Manastırlı Hilmi Bey'e üçüncü mektup. Cemile Hilmi Bey'e yazdığı üçüncü mektubunda Seniha'nın önceden kocasıyla birlikte, İzmir Karşıyaka'da oturduklarından bahseder. Ancak Seniha sonrasında kocasından ayrılmıştır ve yeni bir yaşama başlamıştır.

Cemile, Seniha'nın kocasını hiç sevmediğinden söyler. Çünkü kocasının başka biriyle olması Seniha'yı çok üzmüştür. Seniha bu duruma pek aldırıyor görünse de Cemile'ye göre, çok üzülmüyordur. Hatta o kadar çok üzülmüyordur ki; bu sabah salondaki Bohemya kâseyi kırıp, saçlarını kesmeye çalışmış ve sonrasında hiç konuşmamıştır.

Cemile mektubunun başında Seniha'dan bahsettikten sonra, ilerleyen bölümlerinde Hilmi Bey'i ne kadar çok özlediğini dile getirir. Hatta Hilmi Bey'i unutmak için beziği hızlı oynadığından, içkiyi ise hızlı hızlı içtiğinden bahseder.

Mektubunun sonuna doğru Cemal’le beraber gittikleri Nisuzaz’ı anlatır. Nisuzaz’da Cemal’le hasır koltukta oturduklarından, dışarda kar yağarken kahveyle konyak içtiklerinden bahseder. Cemile konyak içerken Cemal de tarçın içip biraz konuşmuştur.

Cemile ve Cemal, Nisuzaz’da otururken sanki herkes Cemile’nin bacaklarına, omuzlarına bakıyor gibidir. Cemile bu durumun onu çok ürküttüğünden bahseder. Her ne kadar omzunu ve bacaklarını beğendiğini söylese de başkalarının bakışları onu rahatsız etmektedir. Çünkü Cemile, görünür olmak istemez. “Kaçarak yaklaşıyorum her görünmeye/ Uzaktan uzağa gözgözeyim/ Uzaktan uzağa öpüşüyorum/ Uzaklarda biriyle sevişiyorum” (Cansever, 2017, s. 264)

Devamında Cemile, Muhassen’den bahseder. Muhassen, Kurtuluş’ta oturdukları caddedeki bir randevu evinin sahibidir. Muhassen ’in evlerine geldiğinde konyak içtiğini ve bütün gövdesiyle güldüğünü söyler. O gülünce evdeki her şey gibi kendisi de gülmektedir. “Vitrindeki kesme bardaklar/ Şarap şişeleri, bir gemi resmi/ Gülüyor durmadan hepsi.” (Cansever, 2017, s. 265) Muhassen biraz konyak içip durmadan güldükten sonra makyajını tazeler ve gider.

Cemile son olarak Cemal’in hiçbir zaman bir çocuk olamayacağını söyleyerek, bitirir mektubunu.

Yorum: Cemile, görünür olmamayı kabullenmiş gibidir. Bakıldığında bu kabullenışı, dilsel kalıplar içinde “kadın” olmadığının da kabullenişidir. İçselleştirmiş olduğu dil kalıpları içinde Cemile, Muhassen ve Ester’i, “kadın” olarak görmektedir. Çünkü Cemile’ye göre Muhassen de Ester de bedenlerini sergileyerek “kadın” olmalarıyla ön plana çıkarlar. Ester’i uzaktan izleyişi, Muhassen’in gülüşlerine uzaktan eşlik etmesi bu yüzdendir. Cemile, kendini “kadın” olarak göremeyip, bedenine yerleşemediği için her şeyden uzak kalmayı seçmiştir.

4.1.1.4 Manastırlı Hilmi Bey’e dördüncü mektup. Cemile dördüncü mektubunun başında, yılların çok çabuk geçtiğinden bahseder. Sonrasında oyuğundan dışarı çıkarak biraz yürümek ister. Biraz yürüyüp sinema girişindeki fotoğraflara baktıktan sonra, Cemal’i okuldan alır. Cemal’i okuldan alırken aklına, Cemal’in saçlarını kestiği gelir.

Cemal’le eski bir lokantada otururlar. Lokantanın karşı vitrininde “Yeni cilalanmış bir tabut” gördüğünden bahseder. Cemile vitrindeki tabuta bakarken

Cemal'in de bir yandan pasta yiyip duvardaki deniz kızına baktığını söyler. Cemal'i deniz kızına bakarken izlediğinde, ceketinin bir düğmesinin kopuk olduğunu fark etmiştir. Biraz daha baktığında tırnaklarının temiz olduğunu ve gömleğinin de biraz buruşuk olduğunu görür. Cemal'i izlerken aynı zaman aklından, Cemal'in kendisini hiçbir zaman sevmeyeceği düşüncesi geçmektedir. Aslında sadece Cemal'in değil kimsenin kimseyi sevmeyeceğini düşünmektedir.

Kim kimi sevdi? Kim kimle yaşıyor ki?

Bezik oynuyoruz, rakı içiyoruz

Ve konuşmuyoruz gerekmedikçe

Arada mektup yazıyorum sana

Ah, olmayan sana. Hiç olmadın ki

Bunu kendime, Cemile'ye söylüyoruz.

Bitti yalnızlıklar, bir büyük yalnızlık var artık

İki kaktüs gibiyiz Cemalle ben

Kendi çöllerimizden koparılmış (Cansever, 2017, s. 287).

Yorum: Cemile'ye göre her yerde sevgisizlik hakimdir. Aynı evde yaşadığı insanlarla bile konuşmadığı için böyle düşünür. Diğer yandan oyuğumdan çıktım demesi evi terk ettiğini düşündürse de yine de net bir şey söylenemez. Bakıldığında Cemal'i ve kendisini çöllerinden koparılmış kaktüse benzetiş de bu gidiş ile alakalı olabilir. “Bu dizelerden Cemal ve Cemile'nin evi terk ettiklerini anlarız. Ancak, şiirde birçok konuda olduğu gibi bu konuda da bir kesinlik yoktur” (Dirlikyapan, 2016, s. 158).

4.1.2 Cemal. Evdeki dört kişiden biridir. Her ne kadar Ester, Seniha ve Cemile'den yaşı küçük olsa da “yaşlı” bir çocuktur. Etraftaki nesneleri kokularından anlayan Cemal, içinde bir sürü koku biriktirir. Cemal biriktirdiği bu kokularla birlikte ağırlaşarak yalnızlaşmaktadır. Aynı zamanda annesi Cemile ile olan isim benzerliğiyle de Cemal, annesiyle benzer bir yalnızlık hali içindedir.

4.1.2.1 Cemal'in iç konuşmaları I. Cemal önündeki buğulu cama kendi adını yazıp, silmektedir. Adını camdan sildiğinde dışarıyı görebildiğinden, içeri ve dışarının birleştiğinden bahseder. Dışarıyı gördüğü esnada; gökyüzüne baktığında, gökyüzünün de bir ayna gibi gülümseyerek kendisine baktığını düşünür.

Diğer yandan yaşlı bir çocuk olduğunu ve içinde bir sürü kokunun, rengin barındığını söyler. Çünkü Cemal, renk ve koku biriktirmektedir. Sonra aklına Yalova'daki bir oteldeki anısı gelir. Bu otelde kalabalık olduklarını ve güzel günler geçirdiklerini anımsar.

Elini buğulu camdan çeker. Saçlarının çok uzun olduğunu ve kendisini yalnızlaştırdığını düşünür. Yalnızlaştığı için de az konuşup tenhalarda durmaktadır.

Haziran ayı geçerken Cemal, bir kış gibi geçen mevsimlere uzaktan bakar. Annesi ve Teyzesi de bezik oynarlar bu esnada. Öyle ki onlar bezik oynarken masadaki meyvelerin dahi rengi solmuştur. Ester bu esnada vazoya pembe çiçekler yerleştirir. Cemal, pembe çiçeklerin kokusunu duyar. Sonra bazı şeyler düşünür koku ile ilgili. “İnsan kendi kokusunu bilir mi” (Cansever, 2017, s. 272) sorusunu sorduktan sonra, bunun bilinemeyeceğinde karar kılar. Diğer yandan annesinin Ester'in kokusunu, Ester'in de annesinin kokusunu bildiğinden emin gibidir. Sonrasında koku ile ilgili başka bir şey düşünmeye başlar: Cemal'e göre bazı kokular duyulmaktan çok görülür. Örneğin Cemal, büyükannesinin gömüldüğü bahçenin kokusunu görmüştür. Annesi ve Teyzesinin kokularını da görür. Teyzesinin, Muhassen'den döndüğünde keskin bir kokusu olduğunu söyler. Ester'in kokusunun ise durmadan değişmektedir. Cemal'in kokular biriktirip ağırlaşması ona ayakları altında ezilen otları anımsatır.

Yorum: Cemal kendi bedenine yabancı bir cocuktur. Bu yüzden de camı olmayan bir odada sürekli bedenine bakar. Diğer yandan annesiyle taşıdığı ismin benzer olması da birbirlerinde kopamayışlarını göstermektedir. “Cemal'in en dikkat çekici özelliği, annesinde de varolan yaşamasızlık durumudur” (Dirlikyapan, 2016, s. 153). “Evdeki iletişimsizliğin ve sevgisizliğin en çok etkisi altında kalan kişi Cemal'dir. Geçmişinde de mutlu olmayan Cemal iyice içine kapanmış, bir penceresi bile olmayan odasında kendi kendisiyle konuşmaya dalmıştır” (Dirlikyapan, 2016, ss. 154-155).

Diğer yandan kokuları ve renkleri biriktirmektedir. İçinde biriktirdiği her şey onu ağırlaştırır. Bu yüzden de evdeki kimse Cemal'i anlamlandıramaz. Fakat Cemal, her şeyi dışardan izlemektedir ve her şeyin farkındadır.

Cemal'in kaç yaşlarında olduğu da tam olarak belli değildir. Genelde “yaşlı bir çocuk” olarak tanımlanır.

“Şiirde hangi yaşta ya da çocukluğunun hangi döneminde olduğuna ilişkin bir ipucu verilmemiştir. Ancak, kendisini odasına kapatmasına, az da olsa dikkat çekmeye çalışmasına ve Ester'e yönelik ilgisine dayanarak ergenlik döneminde olduğunu söyleyebiliriz” (Dirlikyapan, 2016, s. 153).

4.1.2.2 Cemal'in iç konuşmaları II. Odasının bir penceresi olmadığından, bu yüzden de çoğu zaman kendine baktığından bahseder. Kendine bakmak için odasının kapısını kilitlese de yine de salondan gelen ut seslerini duymaktadır. Bu sesler, Cemal'e Muhibbe'nin geldiğini düşündürür. Muhibbe, Burgaz'dan gelmektedir. Şişman, beyaz tenli, mavi saçlı bir kadındır. Ayrıca Cemal, Muhibbe'yi yüzü ibrişim dolu gizemli bir dikiş kutusuna benzetir. Muhibbe, genellikle parası bitince gelmekte ve durmadan ut çalmaktadır. Cemal, Muhibbe geldiğinde rakı sofralarının kurulduğunu ve sabahtan akşama kadar ut seslerinin kesilmediğini söyler.

İçerden ut sesleri gelmeye devam ederken Cemal, büyükannesinin ölümünü hatırlar. Sonra yine odasının penceresinin olmadığından ve sık sık kendine baktığından bahseder. Bu kendine bakışı hem yalnızlığı hem de kendi kendine konuşmalarıdır aynı zamanda. Kendi bedenine olan yabancılığı ve uzaktan bakışı, onu kırmızı bir balığı öpmeye iter. Çarşıda kırmızı bir balığı öpüp dudağını kanatmıştır.

O tüm bunları düşünürken salondan gelen ut sesleri kesilir. Böylece dışarının sesi daha net duyulur. Hatta öyle bir sessizlik vardır ki dışardaki fıstık çamının yarılıp, üstündeki ölmüş kuşun yere düşme sesi bile duyulmaktadır.

Yorum: Cemal, parası bitince gelen Muhibbe isimli bir kadından bahseder. Bakıldığında Muhibbe, Muhassen dışında eve gelen bir başka kişidir. “Bunlar, toplumsal yaşamlarına ilişkin hiçbir bilgi vermeyen karakterlerin geçim kaynaklarının evde olduğunu, para karşılığı yaşanan cinselliğin yalnızca Muhassen'in eviyle ya da Seniha'nın sözünü ettiği “evler”le sınırlı kalmadığını göstermektedir” (Dirlikyapan, 2016, s. 153).

Diğer yandan odasından dışarı çıkmadan, yalnızca duyduğu seslerden hareketle kimin geldiği anlaması, bunu sık sık yaptığıının göstergesidir. Öyle ki sadece dinleyerek, dışardaki en ufak sesi bile duymaktadır.

Cemal'in her şeyi uzaktan anlıyor oluşu, onun ne kadar yalnız olduğunu da gösterir. Cemal, kendini o kadar yalnız hisseder ki, varlığını fark etmek için çarşıda bir balığı öperek dudağını kanatır.

4.1.2.3 Cemal'in iç konuşmaları III. Cemal evdekilere uzaktan bakar ve birbirlerine ne kadar uzak olduklarını düşünür. Bu öyle bir uzaklıktır ki oturdukları Kurtuluş semtinden bile uzakta bir yerdedirler. Bu uzaklıkla birlikte, günlerin de tekdüze olduğunu düşünmektedir.

Cemal, Ester'in Cemile'ye baktığını, Cemile'nin Seniha'ya, Seniha'nınsa anlamsız gölgeli bakışlarla kendine baktığını görür. Sonra onları uzaktan izlerken kapının çaldığını duyar gibi olur. Kapıyı açar ve kimse olmamasına rağmen hayali olan kişiyle salona geçerler. Hayali olan şeyin olmadığını farkında olsa da onunla karşılıklı oturup konuşmak, Cemal'i eğlendiriyordur.

Olmayan şeyin bardağına cin koyar. Sonra onun bir şair ya da bir ermiş olduğunu düşünür. O, bunu düşünürken olmayan şey, pencereye doğru yürür ve sonra tekrar yerine oturur. Onun pencereye yürüyüp geri oturması; Cemal'in aklına ayaklarına döktüğü çaydanlıktaki kaynar suyun acısını ve dudağını kanatan balığı getirir. Sonra birden hatırladığı bu acıları unuttur ve içi mutluluk dolar. Bu mutlulukla birlikte annesi ve teyzesinden uzaklaşarak bir İkaros'a dönüştüğünü düşünür. Fakat onu kimse görmez.

Yorum: Cemal, odasında sürekli kendi kendine konuşmaktadır. Yarattığı hayali karakterin olmadığı bilse bile onunla konuşmak Cemal'e iyi gelir. “Yalnızlıktan kurtulmak için hiç yoktan eve gelen misafirler hayal eder” (Dirlikyapan, 2016, s. 155).

Diğer yandan kapı, şiirde bir beklentinin göstergesi gibidir. Cemal de Cemile de sürekli kapının çaldığını duyar gibi olurlar.

Cemal'in ve Cemile'nin kapının sürekli çalındığını “zannetmeleri”, her ikisinin de yaşamdan bazı beklentilerinin olduğunu, ancak bu beklentilerin karşılanamadığını gösterir. Sürekli çalınan kapılardan dem vurmaları, karakterlerin bekleyişinin ve bekleyiş sonucunda yaşadıkları hayal kırıklığının ifadesidir. Kapıda kimse yoktur ne de olsa. Ancak, “kapının çalınması” durumu, şiirde iki düzlemde ele alınabilir. Birincisi, anlatıcının yaşamdan beklentilerine gönderme yapan imgesel bir güçtür. Diğer yandan öyküsel düzlemde kapı “gerçekten” çalınmaktadır. Ancak gelen kişiler Cemal'in

yalnızlığını giderecek insanlar değildirler; dolayısıyla “yok” turlar (Dirlikyapan, 2007, s. 152).

4.1.3 Seniha. Bir “ev” arayışı içinde değildir. Bu yüzden günlüklerinde evlere sığmadığından ve otelleri kendi imzası olarak gördüğünden bahseder. Bakıldığında hiçbir “eve sığmamak” bir anlamda “dünya-içinde-varlık” olma arayışını da bırakmak demektir. Bu bırakış, kendini gelip gidenlerin geçiciliğindeki otel imgesinde gösterir.

4.1.3.1 Seniha’nın günlüğünden I. Seniha günlüğüne, Muhassen’e gidişini anlatışıyla başlar. Muhassen, Seniha’yı çağırmıştır. Bunun üzerine Seniha, omuzları açık, siyah giysisini ve topaz kolyesini takıp, göğsünün ortasına da bir gül yerleştirerek, Muhassen’e doğru yola çıkar. Muhassen ‘in randevu evinde her şeyin acele ve yerli yerinde olduğunu düşünmektedir. Yüzünü bilmediği, hatırlamadığı bir sürü erkekle birlikte olan Seniha, bu mesleğe çok uygun olduğunu düşünmektedir. Çünkü o aslında sevişirken kendini, kendine sunmaktadır. Olmayan yüzlerle birlikte olması ve kimseye ait olmaması, onu daha çok görünür hissettiriyordur.

Sonra evden çıkışını anlatmaya geri döner. Evden çıkmadan önce sigarasını yakmıştır. Sigarasını bitirip üstünü başını düzelttikten sonra, pencereyi açar ve evden çıkar. Merdivenlerden inerken kimseye rastlamamıştır. Dışarı çıktığında bir ilkbahar havası karşılar onu. Muhassen’e vardığında Muhassen, ince çubuklu sigarasını içmektedir. Sonrasında içeri girer ve göğsündeki gülü çıkararak kendini, kendine sunar. Her şey çok çabuk olmuştur. Seniha ne mutludur ne de mutsuzdur.

Günlüğünün sonunda ise geçmişe olan özleminden bahsederek bitirir.

Yorum: Muhassen, randevu evine her çağırdığında Seniha, hayır demez ve gider. “Muhassen’in randevu evinde bir “sermaye” değildir. Ancak, o ne zaman çağırırsa gider.” (Dirlikyapan, 2016, s. 159) Bakıldığında Seniha için randevu evinde hangi erkekle seviştiğinin bir önemi yoktur. Çünkü Seniha kendini, kendine sunmaktadır. Böylece daha fazla görünür olduğunu düşünür. “(...) Seniha’nın fahişeliği “kendini kendine sunma” olarak görmesi, bu işi sevişmekten zevk aldığı için yaptığını düşündürmektedir. Kiminle olduğunun bir önemi yoktur” (Dirlikyapan, 2016, s. 159).

4.1.3.2 Seniha'nın günlüğünden II. Seniha, ikinci günlüğüne Cemile'den bahsederek başlar. Cemile'nin evin içinde bir ruh gibi dolaştığını ve onun dokunduğu yerlere dokunmak istemeyişinden bahseder. Aynı zamanda Cemile'nin akşam saatlerinde tren istasyonu ve park gibi yerlerde dolaşmasına da anlam veremez. Birini bekliyor olabileceğini düşünür. Diğer yandan Cemile'nin eve döndüğünde odasına kapanıp yazı yazması da Seniha'nın ilgisini çekmektedir. Cemile hem durmadan bir şeyler yazıyor hem de yazdıklarını odasındaki çekmeceye kilitliyordur.

Diğer yandan Seniha, ne zaman Cemile'ye adıyla seslense, Cemile'nin kendisinin yüzüne dahi bakmadan rakısını doldurduğunu söyler. Ester ise genellikle saat on yedi civarlarında onlara uzaktan bakıyordur. Seniha'ya göre Ester, en çok Cemile'ye bakar.

Günlüğünün ilerleyen kısımlarında, masa örtüsündeki şarap lekesi aklına gelir. Çok eskiden dökülmüş olan bu şarap lekesi, yıllardır silinmediği için rengi değişmiştir. Bu şarap lekesi Seniha'ya, bir tavşanın vurulduğunu anı hatırlatır. Elinde tüfekle birinin tavşanı vurduğunu söyler. Bu kişi eski kocasıdır ve saat on yedi civarında İzmir Karşıyaka'da vurmuştur tavşanı.

Sonrasında, eski kocasıyla tanışmasını anlatır. Fransız okuluna giderken öğle aralarında birbirlerine, Rimbaud'dan şiirler okuduklarından bahseder. Bu buluşmalar esnasında el ele tutuşmuşlardır. Yüzü çilli ve griyle karışık, mavi gözleri olan bu adamla, Pera Palas'ta evlenirler. Sonrasında Seniha, evlendikleri zaman çekindikleri bir fotoğrafa bakar. Fotoğrafta, tam on yedi kişi vardır. Bu fotoğraf, ona eski anılarını hatırlatmıştır. Her ne kadar o zamanlar mutlu olsa da şimdi o günlerin, mahzunlaştığından bahseder. Mahzunlaşmıştır çünkü kocasıyla ayrılmışlardır. Seniha, kocasını çok sevdiğinden dolayı ayrıldıklarını düşünür.

Yorum: Seniha'nın, Cemile'nin bir ruh gibi evde dolaştığını söylemesi; aralarında bir iletişimin olmadığını gösterir. Sadece birbirlerini uzaktan izlerler ve hiç konuşmazlar. Birbirlerine olan uzaklıkları Seniha'nın, Cemile'nin dokunduğu yerlere dokunmak istemeyişinden de anlaşılabilir.

Diğer yandan Seniha, kocasına büyük bir özlem duymaktadır. Bu sebeple sürekli kocasıyla ilgili anılarını hatırlar. Kocasından ayrılması, Seniha'yı çok etkilemiştir.

4.1.3.3 Seniha'nın günlüğünden III. Seniha, ““Evler'den birindeyim” diyerek başlar günlüğüne. Devamında, içinde bulunduğu ruh halini şu şekilde yazar;

“Sevmek istiyorum, sevemiyorum

Çarpıyor birbirine kalbimin kapıları

Gülmek istiyorum, gülemiyorum

Öne geçiyor acılarımın çizgileri

Vermek istiyorum, veremiyorum

Geri çekiyor beni tenimin güçlü dokusu

Konuşmak istiyorum, konuşamıyorum

Kapanıyor büsbütün dudaklarım” (Cansever, 2017, s. 299).

Seniha duygularını bu şekilde yazdıktan sonra Cemile, Cemal ve Ester'i düşünür. Dışarda kar yağmaya devam etmektedir. Eskiden kar yağdığında bacaklarını üst üste atıp sigara içtiği günleri hatırlar. Şimdi ise yaşlılık, Seniha'yı yapmak istediği her şeyden alıkoyuyordur. Tüm bu düşüncelerden bunalır ve üstüne bir şeyler giyinerek dışarı çıkar.

Yorum: Seniha, kimseye bağlanmak istemez. Fakat birini sevmek de istemektedir. Bu çelişkili durumlar içinde gidip gelirken oldukça bunalmıştır. Diğer yandan yaşlılığın, birçok şeyi yapmaktan kendisini alıkoyduğunu düşünür. Seniha'nın bu sebeple, yaşlılığını bastırmak gibi bir çabası vardır.

Çeşitli 'kusurların' cinsiyetlendirildiği (selülit, gözaltı torbaları, sarkıklar ve hatta kırışıklıklar kadın bedenine özgü deformasyonun şifreleri olarak kabul edilir) böylelikle cinsel organların yanı sıra cinsiyetli nitelikler vasıtasıyla kadın ve erkekler arasında farklılıkların kurulduğu en belirgin zemin olan bedenimizle birlikte özgürleşebilmek için, bedenimizin kırışıklarından kopmadan yara bereleriyle özgürleşmemizi sağlayacak olan deneyim ne vakit gelebilir? (Elçik, 2009, s. 265)

Seniha, bedeni ile kurduğu ilişkide “kusur” olarak gördüğü yaşlılık belirtilerini bastırmak ister. “Kusurların cinsiyetlendirilmesi” tam da bu noktada Seniha'yı yapmak istediklerinden alıkoymaktadır. Çünkü Seniha, bedeninin doğal akışına karşı durmak istemektedir. Fakat bu doğal akışa karşı duramadığı için bedenine yabancılaşmıştır.

4.1.3.4 Seniha'nın günlüğünden IV. Seniha, Muhassen'e gitmek yerine otele gider. Zaten Muhassen de Seniha'yı çağırمامıştır.

Otele geldiğinde kıyafetinden bir düğme açar, saçlarını tarar, yüzündeki beni koyulaştırır, pudra sürünür ve gözlerinin kenarlarının kırıştığını düşünür. Sonra çantasını açar ve çantasının içinden; bir ayna, bir katedral fotoğrafı, anahtarsız anahtarlık, Nerval'den bir şiir kitabı ve bazı adresler çıkar. Çıkan bu adreslerin hepsini yırtar.

Günlüğünün sonuna doğru, birilerine telefon ettiğinden bahseder. Telefon açıldığında bir kadın sesi duyup, telefonu kapatmıştır. Sonrasında bir bardak konyak içer ve otele kurulanır.

Yorum: Seniha intihar etmek için otele gider. “Çantasında intihar etmiş bir şairin, Nerval'in kitabıyla bir otele gider” (Dirlikyapan, 2016, s. 160).

İntihar için otel gibi bir yer seçmesi tam da “yersiz-yurtsuz” kalmasıyla ilgi bir durumdur. Seniha'nın “dünya-içinde-varlık” olmak gibi bir çabası yoktur. Bu yüzden bir “ev” arayışı da bulunmamaktadır.

Bakıldığında otellerin kalıcı misafirleri yoktur. Gelip gidenler sürekli değişir ya da gelenler bir gün otelden ayrılacağını bilmektedir.

4.1.3.5 Seniha'nın günlüğünden V. Seniha, otel odasının penceresinden dışarı bakar. Pencerenin pervazı çok pistir ve bazı yerleri dökülmüştür. Pencerenin her yanından koruklar sarmaktadır. Dışardaki limandan ise insan gürültüsü gelir.

Pencereden, dışardaki tramvaya bakarken, elindeki bardağı da sımsıkı tutmaktadır. Birden gözüne dışardaki iki kişi takılır. Bu iki kişinin karşılıklı konuşması Seniha'ya, ne kadar yalnız olduğunu hatırlatmıştır. “İki kişi durmuş -tam köşede/ Düzenli bir biçimde konuşuyorlar/ Sen dışlerini vuruyorsun birbirine/ Titreyerek yalnızlıktan” (Cansever, 2017, s. 309).

Gün bitip akşam olurken Seniha, günlüğüne yalnızlığından bahsederek son vermiştir.

Yorum: Seniha, otel odasından dışardaki insanlara baktığında yalnızlığını daha da çok hissetmiştir. Onun için ölümü seçmek, bir anlamda yaşamı kımıldatmak olacaktır. Çünkü yaşarken ölümün farkına varmadığı için hep bir hergünlük

içindedir. Bu yüzden intihar ettiği anda ölümü fark etmesi bir anlamda yeniden doğuşu gibidir.

4.1.3.6 Seniha'nın günlüğünden VI-VII. Seniha günlüğünde, otel odasından çıktığından bahseder. Koridoru geçerken kimse yoktur. Merdivenleri iner ve kimseye rastlamaz. Muhassen'den son kez çıkarken de kimseye rastlamamıştır. Bara bakar, ancak barda da kimseyi göremez. Kimse olmadığı için kendi konyağını, kendi doldurur. Bir yandan konyağını içerken, bir yandan da cam kapının arkasındaki dünyaya son kez bakar. Sonrasında yaşlılık kokusunu bastırmak ister gibi, çantasından Chanel marka parfümünü çıkartır ve sıkar.

Seniha, günlüğüne son olarak; “Özür dilerim dünya/ Ben bu otelden çıkamam /İmza: Seniha” (Cansever, 2017, s. 314) sözlerini yazarak dünyaya veda eder.

Yorum: Seniha'nın yaşlılığı bastırmak isteyişi bir anlamda ölümü de bastırmak isteyişidir. Kendi hergünlüğünden yaşarken bedenine yabancılaşması, ölümü ve yaşlılığı kabullenemeyişinden ileri gelir. Bu yüzden de hiçbir zaman yaşamayı duyumsayamaz.

Seniha'nın ölümü seçmesi bir anlamda ölü yaşamına son verip, yaşamı kımıldatmasıdır. “Yani ölümüyle yaşama dönük bir eylem gerçekleştirmiş olur. Bu yüzden de Bezik Oynayan Kadınlar'da otel, hiçbir zaman ışıkları sönmeyen, dolayısıyla sürekliliği olan bir yerdir” (Dirlikyapan, 2016, s. 186).

4.1.4 Ester. Ester çıplaklığı ve dişiliğiyle övünür. Kendinde olan her şeyi kullanmayı, güzellik olarak görmektedir. Diğer yandan bedenin isteklerine de karşı durmaz. Bakıldığında Ester; Cemil, Cemal ve Seniha'ya göre bedenine yerleşebilmektedir.

Diğer yandan Ester, kendisinin de evdeki dört kişiden biri olduğunu söyler. Her ne kadar bazı noktalarda diğerlerinden ayrıldığını düşünse de bir uyum sağlama ihtiyacı hissetmez. Zaten evdekiler de kendi hallerinde oldukları için kimse kimsenin ne yaptığına karışmamaktadır.

Akşam olduğunda Cemile, Cemal ve Seniha, Ester'in karşısında otururlar. Ester de güzel otlar yakar, zeytin ve yanına da sürahiyle içki çıkartır. Sonrasında dışarı çıkıp biraz hava aldıktan sonra tekrar eve gelir.

Ester, Kurtuluş'a gelişinin üstünden tam üç kış geçse de birbirlerine alışmadıklarını söyler. "İnsan akar insanı özleyince/ Yılları çok bir gün gibiyiz/ Akmadık" (Cansever, 2017, s. 321). Bu sebeple Ester, evden gidip gitmemek arasında kalmıştır. Belki alışırız düşüncesiyle zaman çok hızlı geçer ve Ester, ilişki kuramayacaklarını bilse de bir türlü evden gidemez.

Diğer yandan Ester, Cemal ve Cemile'nin kendi yalnızlıklarında boğulduklarını düşünmektedir. Bu yüzden de özellikle Cemile'nin bu yalnızlıktan kurtulmasını ister. Ester'e göre, Hilmi Bey diye birisi yoktur ve Cemile anılarında kaybolmuştur. Çünkü Ester'e göre Hilmi Bey diye birisi olsaydı, Cemile yazdığı mektupları çekmeceye kilitlemek yerine Hilmi Bey'e gönderirdi. Ester Cemile'nin, olmayan bir şeyi yazı üstünden var etmeye çalıştığını düşünüyor.

Son olarak Ester, Seniha'nın ölümünden bahseder. Seniha'nın ölümüyle birlikte, çelişkili yaşamından kovulduğunu düşünür. Bu yüzden de Seniha'nın ölümünü, ölüme gidişini bir festival gibi anlatır.

Yorum: Ester; Cemal, Cemile ve Seniha'ya göre daha çok bedenine yerleşebilmektedir. Diğer yandan diğer üç kişinin yalnızlıklarına ve anılarda yaşamalarına da karşı bir duruş sergiler. "Ester bir yandan diğerlerinde de var olan yalnızlık, sevgisizlik ve iletişimsizlik söylemini sürdürürken, diğer yandan karşıt bir söylem de geliştirmektedir" (Dirlikyapan, 2016, s.163).

Ester aralarındaki iletişimsizliğin zamanla değişeceğini düşünür. Fakat hiçbir şey değişmez. Böylece bir değişim bekleyen Ester, değişmeyen şeyin içine kapılır. "Evdekilerle arasında gerçek bir paylaşımın bulunmaması, "Ester'in Söyledikleri"nde sıkça vurgulanan noktalardan biridir" (Dirlikyapan, 2016, s.164).

4.2 Sahnelenecek Performansın Açıklaması

Oyun öncelikle D isimli oyuncunun sahneye atlamasıyla başlar. Sahneye atlamasıyla birlikte D, bir arayış içindedir. Bu arayışı bir anlamda salınımıyla da karşımıza çıkar. Bu sebeple D, çalan müzikten de etkilenecek bir performans sergiler. Oyuncunun müzikten etkilenecek bir performans gerçekleştirmesi; sahnede, o "anda" gerçekleşen bir şeydir. Böyle bir performans bir "şimdi"nin tekrarı yerine "orada"lık ile ilgili bir durumdur.

Diğer yandan oyuncunun boş sahneye bir anda atlayışı, *Dasein*'in dünyaya fırlatılmasını anımsatır. *Dasein* da dünyaya fırlatılmasıyla birlikte kaybolmuştur ve bir arayış içindedir. *Dasein* bu arayışla birlikte ölüme fırlatıldığının farkındadır ve seçimlerini ona göre gerçekleştirir.

D, müzikle birlikte tüm bedenini kullanarak *Dasein*'in bu arayışını sergiler. D'nin bedeninin de bu arayışın içine olması; oyuncu olarak bedeninin farkında olduğunun göstergesidir. Bu farkındalık “kurgusal mevcudiyet”inin yanı sıra “birebir mevcudiyet”inin de olduğunu gösterir.

Müzik devam ederken D, yerde duran iskambil kağıtlarını fark eder. İskambil kağıtlarını öncelikle anlamaya çalışır ve iskambil kağıtlarıyla bir oyun alanı kurar. Oyuncu, hayal gücüyle kurduğu bu oyun alanı içinde, oynamayı deneyimler.

D'nin iskambil kağıtlarını anlamaya çalışmasıyla birlikte gelişen olaylar, oyuncunun eylemlerini de belirler. Bu farkındalıkla birlikte oyuncu, kurduğu oyun alanının içinde bir başka oyun alanı da inşa etmiştir. Oyuncunun bu yaptığı; bir anlamda oyun içinde oyun kurmak gibidir. Oyun içinde oyun kurmasıyla birlikte oyuncu; sahnede iskambil kağıtlarıyla bir ilişki içine girer. Oyuncunun iskambil kağıtlarıyla kurduğu bu ilişki; Cemile, Cemal, Seniha ve Ester üzerinden farklı şekillerde karşımıza çıkar.

Diğer yandan iskambil kağıtları üzerinden gerçekleşen eylemler; Cemile, Cemal, Seniha ve Ester'in iskambil kağıtlarından kurdukları hayatın sıkıcılığını ve durağanlığını anlatır niteliktedir. Bakıldığında iskambil kağıtları; Cemal, Cemile, Seniha ve Ester'in yarattıkları durağan dünyanın somutlaşmış halidir adeta.

Diğer yandan iskambil kağıtları, oyuncunun hareketi ile birlikte kimi zaman bir fotoğrafa, kimi zaman da bir bardağa dönüşür. İskambil kağıtlarının sürekli değişen bu hali Cemile, Seniha, Cemal ve Ester'in iskambil kağıtları ile kurdukları ilişki ile ilgilidir. Diğer yandan bu, oyuncunun da iskambil kağıtlarıyla kurduğu ilişkidir. Çünkü Cemile, Seniha, Cemal ve Ester sahnede bir karakterden çok; sıkılmanın ve yalnızlığın halleri gibidirler.

Bu bağlamda D'nin, iskambil kağıtlarıyla kurduğu ilişkinin sürekli değişmesi bir “ev” arayışı içinde olduğunu göstermektedir. Fakat bu arayış başladığı yere geri dönülmesiyle son bulur. Çünkü D, oyunun sonunda; oyunun başında olduğu gibi kalakalmıştır. D'nin başladığı noktaya geri dönmesi ne “zamanın içinde” ne de “dünyanın içinde” olamaması anlamına gelir.

Bakıldığında Cemile, Cemal, Seniha ve Ester de kendilerine iskambil kağıtlarından bir dünya yaratmış ve orda hapsolmuşlardır. Diğer yandan D'nin bir isminin olmayışı şiirde geçen kişilerin yalnızlıklarını benzer şekilde yaşamalarından ileri gelir. Her ne kadar isimleri farklı olsa da “seçtikleri” ya da “sürüklendikleri” yaşam aynıdır.

D oyunda gerek bedeniyle gerek şiirsel konuşmasıyla içindeki yalnızlığı anlatır. Bu yalnızlık kimi zaman Cemile'nin, kimi zaman Cemal'in, kimi zaman Seniha'nın, kimi zamanda Ester'in yalnızlığıdır.

4.3 Oyunculuk

Nietzsche'ye göre, sanatın devamlı olarak gelişimi; biri “*Apollonca*”, biri “*Dionysosça*” olmak üzere bir iki yönlülük içermektedir (Eyuboğlu, 2014, s. 17). Bakıldığında “Apollonculuk Nietzsche'nin Tragedya'nın Doğuşu adlı eserinde kullandığı ve düzen, orantı, uyum, ölçü, rasyonellik ve entelektüel açıklamaya yönelik eğilim ve içtepi olarak tanımadığı yaklaşım ya da tavır”dır. (Cevizci, 1996, s.44) Diğer yandan Apollonca'nın tersine; “Dionüsos kültürünün karakteristiği, ekstaz'dır (‘esrime’).” (Onay,2006, s.25)

Nietzsche'ye göre; Tragedya, *Apollonik* olan ölçü ile *Dionysyak* esrikliğin birleşme noktasındadır. Fakat daha sonra *Apollonik* olanın hakim gelmesi ve *Dionysos*'un kaybı; mit ve kökle olan ilişkinin yitimine sebep olur. Aristoteles, *Poetika* adlı kitabında Apollonik olanın hakimiyetini şu şekilde açıklamıştır:

Fakat herhalde tragedya, komedya gibi uzun uzun düşünmeden yapılan şiir denemelerinden doğmuş ve gerçekten de tragedya, dithyrambos korosu'ndan, komedya ise, phallos şarkılarından doğmuştur. Bu phallos şarkıları bugün bile birçok kentte okunur.

Böylece tragedya, varılan her bir gelişme basamağının yetkinleştirilmesiyle yavaş yavaş biçim kazandı. Birbirini kovalayan birçok şekil değiştirmelerden sonra da özüne en uygun biçimi bularak bugünkü şekli elde etmiş oldu. Aiskhylos, oyuncuların sayısını birden ikiye çıkardığı gibi, koronun yapıttaki payını da azaltarak baş rolü dialog'a bıraktı. Sophokles, oyuncu sayısını üçe yükselttiği gibi, sahne dekorasyonunu da tragedya'ya soktu. (Bir başka gelişme basamağını da) dar çevreli öyküden uygun genişlikte olan bir öyküye geçiş oluşturur (Tunalı, 2013, 1449 a).

Oyuncu sayısındaki bu değişiklik ve koronun önemini kaybedip, yerini “olay örgüsüne(*mythos*)” bırakması ile birlikte *logos*, önem kazanır. Nietzsche, kitabında; koronun, müziğin etkisinin azalıp Apollonca olanın önem kazanmasını eleştirmiştir.

Meyerhold ise sözcüklerin ön planda oluşunu şu sözlerle eleştirmiştir;

Bir yerde şöyle bir şey okudum: “Bir kitabın dramatik ögesi her şeyden önce diyalogda, tartışmada, diyalektik gerilimdedir. Sahne üstündeki dramatik unsur ise, her şeyden önce eylem, mücadelenin gerilimidir. Sözcükler burada sadece eylemin uyumlu yan sesleridir ve dramatik mücadelenin kör gidişine teslim olmuş oyuncudan kendiliğinden kopup dökülmelidirler.” (Berktaş,1997, s. 251)

Bakıldığında olay örgüsünün ön planda oluşu, tiyatroyu daha metin odaklı bir noktaya taşımıştır. Tiyatronun metin odaklı oluşu Apollonca’nın Dionisos’a üstün gelmesinden ileri gelir. Apollonca’nın üstün gelmesiyle birlikte tiyatro, daha akıl ve ölçü noktasında kalmaktadır. Bu bağlamda oyuncu da metin ve seyirci arasında bir köprü görevi görmekten öteye gidemez. Çünkü önemli olan metnin doğru bir şekilde oyuncu üzerinden seyirciye aktarılmasıdır. Ancak böyle bir durumda oyuncu, sahne üstünde mevcudiyet kazanamaz ve Heidegger’in söylemiyle hergünüklüğe düşer.

Diğer yandan dans ve tiyatro arasındaki ayrım da Apollonca ve Dionisosça üzerinden şekillenmektedir.

Kültürümüze özgü olan dans ile tiyatro arasında ayrım yapma eğilimi, aktörü sürekli bedeni yok saymaya, dansçıyı ise virtüözlüğe doğru itme riskini taşıyan gelenek yoksunu bir boşluğu, derin bir yarayı ortaya koyar. Doğulu bir oyuncuya bu saçma gelir. Başka tarihsel dönemlerde Avrupalı oyunculara, örneğin on altıncı yüzyılda bir soytarıya ya da komedi sanatçısına da saçma gelirdi (Candan, 2002, s.19).

Oyuncu zihni ve beden birlikteliğiyle ‘burada’dır. Bu sebeple önemli olan oyuncunun metnin sınırlayıcılığından çıkarak rolü, kendi zihin ve beden birlikteliğindeki doğaçlamadan çıkarmasıdır. “Oyuncunun dışsal payandalara ihtiyaç duymadan, tüm içsel parametreleriyle, tüm içsel zenginliğiyle kendi içinde baştan sona bütünlüklü persona yaratma yetisi vardır.” (Dinçel, 2016, s.48)

Bu çalışmada oyunculuk bağlamında hedeflenen; metnin oyuncu aracılığıyla seyirciye aktarılması değil de oyuncunun “oradalığıyla” bir gerçeklik “presence” kurmasıdır. Bu sebeple oyuncu, Appolon’u da Dionysos’u da içinde barındırmalıdır.

Bakıldığında oyuncu, sahne üstünde oyun oynamayı deneyimler. Oyuncunun bu deneyimiyle birlikte bir gerçeklik, “presence” ortaya çıkar. “Tiyatro terminolojisinde *presence* olarak geçen nitelikten söz ediyorum, tiyatronun ‘şimdi ve burada’lık koşulu; sözcük, Türkçe’de sahnesel mevcudiyet, şu an- bulunuş, var’lık gösterme, şimdi ve burada’lık gibi kullanımlarla karşılanmakta.” (Akım,2018, ss. 204-205)

Diğer yandan oyuncu, “presense” ile birlikte etrafına bir “enerji” yaymaktadır. Yayılan bu enerjiyle birlikte oyuncu ve seyirci bir deneyim alanı içine girer.

Enerji kavramı hem apaçık hem de güç bir kavramdır. Onu daha çok dış itkilerle, kas ve sinirsel etkinlik fazlasıyla ilintilendiririz. Ancak enerji, aynı zamanda yakınlık içeren, hareketsiz ve sessizlik ortamında nabız atışları duyulan, uzamda dağılmaksızın zaman içinde akan çekinik bir güçtür. Enerji çoğu kez baskıcı ve şiddet içeren davranış örneklerine indirgenir. Ama aslında oyuncunun belirleyebildiği, uyandırıp biçimlendirebildiği kişisel bir ısı yoğunluğudur. Her şeyden önce araştırılıp keşfedilmesi gerekir. (Candan, Onur ve Seven, 2017, s.171)

Nasıl ki *Dasein*’ın varoluşu dünya-içinde “orada” oluşuyla ilgiliyse; oyuncunun sahne üstündeki mevcudiyeti de “orada” olmasından ileri gelir. Bu bağlamda *Dasein*, dünyayı dünyadan uzak yalnızca akıl ile algılayamaz. Çünkü “dünya-içinde-varlık” olmak; dünya ile ilişki kurmayı gerektirir. *Dasein* ancak dünya ile deneyim üzerinden bir ilişki kurmasıyla “orada” olur. Bu deneyimle birlikte *Dasein*, bütün bedeni ile; duyar, dokunur ve görür. Bakıldığında oyuncu da bu deneyim ilişkisi ile birlikte sahne üstünde mevcudiyet kazanır.

Oyunculuğu da bir deneyim olarak kabul etmek bizi bu bilişsel ve bedenselleşme süreçlerine yönlendirir. Mevcudiyet ise bu deneyimin kırılğan doğasını yansıtır. Tıpkı nefes gibi zorlayamadığın ve mış gibi yapamadığın anlar bütününden oluşur. Bu anlar tüm olasılıkların mümkün olduğu ancak bütün olasılıklara açık olmayı sağlayan bir bilinç düzeyinin gerektiği koşulları yaratır (Halaçoğlu, 2019, s.47).

Diğer yandan *Dasein*’ın zaman içindeki eylemleriyle zamansallığa dahil olması gibi, oyuncu da eylemleriyle bir ritmin içine girer. Oyuncu “ritmin içine girerek” oyun içinde mevcudiyet kazanır. “Oyuncunun hareketin kökeninde olan ritmi yakalaması ve onu bedenselleştirmesi ile oyun anının zamanı, şimdisi oluşur.” (Halaçoğlu,2019, s.102) “Tempo tarif edilebilir, ritmi ise yakalamak ve anlamak çok zordur. Ritim canlı bir unsura cevaptır. Bir bekleyiş olabilir, bununla birlikte bir eylem de olabilir. Ritmin

içine girmek, tam olarak hayatın büyük akışının içine girmektir. Ritim misteri gibidir, şeylerin kökeninde bulunur.” (Çerçi, 2015, s. 49)

Tüm bunlar sonucunda oluşturulan metindeki oyunculukla; metnin oyuncu aracılığıyla seyirciye aktarılması değil, oyuncunun “oradalığıyla” bir gerçeklik “presence” kurması hedeflenmiştir. Bu sebeple oyuncunun mevcudiyetini kurmaya yönelik ön çalışma; yönetmensiz bir şekilde doğaçlama çalışmaları etrafında gelişmiştir. Diğer yandan çağdaş dans ve yoga eğitimleri alınarak beden “mevcudiyet”ini arttırmaya yönelik çalışmalar gerçekleştirilmiştir.

4.4 Mekan, Dekor ve Yer Kullanımı

Şiir genellikle Kurtuluş’ta oturdukları evde geçmektedir. Diğer yandan otel, genel ev ve benzeri yerlerden de bahsedilir. Aynı zamanda Cemile, Cemal, Seniha ve Ester anılarında; park, restoran, çay bahçesi gibi yerlere de giderler. Bakıldığında ev dışında geçen her yer belli bir iletişimsizlik ve yalnızlığın hüküm sürdüğü, gidildiğinde kalıcı olunmayan, geçici yerlerdir. “Anonim mekanlara (park, meyhane, otel) çekilişinde bu yalnızlığı aşma çabasının izlerini görmememize olanak yok. Yalnızlığa son verebilecek gibi görünen, ama son kertede bireysel yaşamı olanaksızlaştıran mekanlar bunlar. Dolayısıyla da, iletişimsizliğin yarattığı kırıklıkla içe kapanmaya zorlayan mekanlar.” (Cansever, 1998, s. 239)

Sahnede dekor olarak yalnızca iskambil kağıtları ve iskambil kağıtlarının içinde bulunduğu bir kutu bulunmaktadır. Oyuncu, sahne üstündeki bu iskambil kağıtlarıyla kendine bir oyun alanı kurarak oyun oynamayı deneyimler.

4.5 Müzik

Oyun 8/8 ölçülü bir müzikle başlar. Müziğin giriş kısmında, perküsyonlar ön plandadır. Ritmik şekilde devam eden perküsyonlar ortama bir ritüel havası katmaktadır. Neyin üflemesiyle müzik ahenk kazanmaya başlar. Neyin çıkardığı melodi sürekli tekrarlanır ve tekrarlanan melodili ritim ile birlikte büyümeye başlar. Büyüyen melodi ve ritim bir kırılma anı ile yerini sakın bir ney taksimine bırakır.

Müziğin içinde ritüeli ve kalp atışını andıran perküsyonların olması *Dasein*'ın dünyaya atılması noktasında oyuncuyu etkiler. *Dasein*'ın dünyaya atılması onun bir nevi doğuşudur. *Dasein* doğumuyla birlikte ölüme doğru fırlatılmıştır.

Son olarak başta kullanılan müzik, oyunun sonunda yeniden kullanılmıştır. Oyunun başında çalan müziği yeniden duyulması bir döngüyü işaret etmektedir.



BÖLÜM 5

SONUÇ

Üç kısımdan oluşan bu çalışmanın ilk bölümünde; *Dasein* kavramı üzerinde durulmuştur. Sonrasında *Dasein*'in varlığı anlaması ve “dünya-içinde-varlık” olmasını sağlayan ögeler incelenmiştir. Bakıldığında *Dasein*, nesnelerle kurduğu ilişki etrafında, kaygı duymasıyla; ölümün farkında olması ve zamanın içinde yapmış olduğu eylemler ışığında otantik bir varoluşa sahip olur. *Dasein*'in otantik olması, “dünya-içinde-varlık” olduğu anlamına da gelmektedir.

Diğer yandan *Dasein*'in otantik bir varoluşa sahip olması, seçim yapmasıyla ilgilidir. *Dasein*, fırlatılmış olduğu dünyada hergünlüğe düşmeden, ölümün farkında olarak seçim yapar. Seçim yapamaması demek; hergünlüğün içinde kaybolarak, “öteki”lerin yönlendirmelerine açık olması anlamına gelmektedir.

Bakıldığında “Bezik Oynayan Kadınlar” şiirinde de bir hergünlük karşımıza çıkar. Cemile, Cemal, Seniha ve Ester; her gün bezik oynarlar ve “dünya-içinde-olmak” gibi bir arayışları yoktur. Bununla birlikte bir “ev” arayışları da yoktur. Bakıldığında Seniha'nın otelde intihar etmesi de “ev” arayışının olmadığını gösterir niteliktedir.

Çalışmanın ikinci bölümünde öncelikle Bezik Oynayan Kadınlar şiirinin seçilmesi üzerinde durulduktan sonra; nesnel bağlaşımlar, ölüm ve dünya içindelik kavramları üzerinden Bezik Oynayan Kadınlar şiirinde *Dasein* incelenmiştir.

Edip Cansever'e göre nesnelerle kurulan ilişki karşılıklı bir ilişkidir. Bu sebeple Cansever, şiirlerinde kişilerin duygu ve düşüncelerini nesneler üzerinden yansıtmaya çalışır. Bakıldığında Heidegger de nesne ile olan ilişkinin düşünsel bir boyutta kalmasına karşı çıkar. Çünkü nesneyi akıl çerçevesinde düşünmenin yanı sıra nesneyi anlamaya yönelik yapılmış her eylem, *Dasein*'in kendi varoluşunu anlamlandırmasını sağlamaktadır. Nesnelerle kurulan bu karşılıklı ilişki ile özne ve nesne arasındaki ayrım reddedilmiş olur.

Öte yandan Edip Cansever'in ölümü kötü bir son olarak düşünmeyişi ve “yaşamı besleyen” bir noktada ele alması da yine Heidegger'in ölüme bakışı ile benzer bir noktada yer almaktadır. Son olarak Cansever'in dünya içindelik kavramına yaklaşımı da ölüm ve nesnel bağlaşımlar kavramlarına yaklaşımı üzerinden değerlendirdiğinde Heidegger'in “dünya-içinde-varlık” düşüncesiyle benzerlik gösteren bir yerdedir.

Diğer yandan çalışmanın ikinci bölümünde nesne ile olan ilişki, ölüm ve dünya içindelik kavramları üzerinden Bezik Oynayan Kadınlar şiirinde *Dasein* incelemesi yapılmadan önce; konvansiyonel metnin dışına çıkma arayışı ve Bezik Oynayan Kadınlar şiirinin seçilmesi üzerinde durulmuştur.

Bakıldığında konvansiyonel metnin hakimiyetinde olan oyuncu, otantik bir varoluş kazanamaz. Nasıl ki *Dasein* seçimleri ve dünya içindeki deneyimleriyle varlığı anlıyorsa; oyuncu da sahne üstünde, oyun oynamayı deneyimleyerek “mevcudiyet” kazanır. Bu sebeple konvansiyonel metin yerine, şiir tercih edilmiştir. Çünkü şiirin nedensellik taşımayan parçalı yapısı, oyuncuya bir deneyim alanı sunmaktadır.

Sonuç olarak; tüm bu çalışma sonucunda kısa bir oyun oluşturulmuştur. Oluşturulan oyun, oyuncunun bir nesneyle ilişki kurması ile başlamaktadır. Böyle bir başlangıç, ilişki kurmayı ve deneyimi ön plana çıkarma arayışından ileri gelir. Diğer yandan oluşturulan oyunla yapılmak istenen; *Dasein*’ın “dünya-içinde-varlık” olması gibi oyuncunun da sahne üstünde “mevcudiyet”inin araştırılmasıdır.

Bu bağlamda “Bezik Oynayan Kadınlar” şiirindeki sözler ve parçalı yapının korunmuş olması; akıl merkezli neden-sonuç ilişkisi taşıyan metinden uzaklaşma arayışıdır. Böylece oyuncunun, sahne üstünde oyun oynamayı deneyimlemesine alan açılmış olur.

Son olarak yukarda açıklaması yapılan performans, “Bezik Oynayan Kadınlar” şiirinden parçaların bir araya getirilip oyunlaştırılması ile sahnelenmiştir.

KAYNAKÇA

- Akım, M.S. (2018). Tiyatroda Zaman/Mekan: Richard Foreman Tiyatrosu'nda Perspektifsizlik: 'Şimdi ve Burada'nın Ontolojisi, İstanbul: Habitus Kitap 204-225
- Albayrak, M.B. (2012). *Şiir ve Tragedya Kuramı*, İstanbul: Notos Kitap, Yazar: Friedrich Hölderlin
- Altuğ, T. (2008). *Dile Gelen Felsefe*, İstanbul: Yapı Kredi Yayınları
- Armaner, T. (2006). *Kaygı Kavramı*, İstanbul: İş Bankası Yayınları, Yazar: Søren Kierkegaard
- Arpacı, M. (2010). Yurtsuz Zoon Politikon Olarak İnsan, Cogito: Heidegger: Varlığın Çobanı (4. Baskı): Yapı Kredi Yayınları, 64, 198-213, ISSN 1300-2880
- Babür, S. (1996). *Aristoteles, Augustinus, Heidegger Zaman Kavramı*, Ankara: İmge Kitapevi
- Babür, S.Y. (1994). *Antik Felsefe*, İstanbul: Sosyal Yayınlar, Yazar: Walter Kranz,
- Babür, S. (2019). *Nedenin Neliği*, Ankara: BilgeSu Yayınları, Yazar: Martin Heidegger
- Babür, S. (2001). *Fizik*, İstanbul: Yapı Kredi Yayınları, Yazar: Aristoteles
- Berktaş, A. (1997). *Tiyatro-Devrim ve Meyerhold*, İstanbul: MitosBoyut Yayınları, Yazar: Vsevolod Meyerhold
- Bıçak, A. (2015). *Felsefenin Kuruluşu*, İstanbul: Dergâh Yayınları
- Camcı, C. (2015). *Heidegger'de Zaman ve Varoluş*, Ankara: Bibliotech Yayınları
- Candan, A. (2002). *Oyuncunun Gizli Sanatı: Tiyatro Antropoloji Sözlüğü*, İstanbul: Yapı Kredi Yayınları, Yazar: Eugenio Barba, Nicola Saravese
- Candan, A., Onur, T., Seven, A. (2017). *Oyuncunun Gizli Sanatı: Tiyatro Antropolojisi Sözlüğü*, İstanbul: İstanbul Bilgi Üniversitesi Yayınları, Yazar: Eugenio Barba, Nicola Savarese,
- Cansever, E. (1998). *Gül Dönüyor Avucumda*, İstanbul: Adam Yayınları
- Cansever, E. (2017). *Sonrası Kalır II*, İstanbul: Yapı Kredi Yayınları
- Cevizci, A. (1996). *Felsefe Sözlüğü*, Ankara: Ekin Yayınları
- Çakır, H. (1993). *Denemeler*, Ankara: Remzi Kitapevi, Yazar: T.S. Eliot
- Çerçi, M. (2015). *Şiirsel Beden- Yaratıcı Tiyatro Eğitimi*, İstanbul: Nota Bene Yayınları, Yazar: Jacques Lecoq

- Çetin, F. (2019). *Tiyatroda Namevcudiyet Estetiği: Heiner Gobbels Oyunları*, (Yayınlanmamış doktora tezi). İstanbul Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Tiyatro Eleştirmenliği ve Dramaturji Anabilim Dalı. İstanbul.
- Çırakman E. (2010). İmgelemenin Işığında: Heidegger’de Özgürlük ve Zaman, Cogito: Heidegger: Varlığın Çobanı (4. Baskı): Yapı Kredi Yayınları 64, 214-234, ISSN 1300-2880
- Çolak, V. (2004). *Edip Cansever’de Şairin Kanı*, İstanbul: Copyright Papirüs Yayınevi
- Çüçen A.K. (2018). *Martin Heidegger: Varlık ve Zaman*, Ankara: Sentez Yayıncılık
- Diñçel, B. İ (2016). *Dionysos’un Dönüşü*, İstanbul: Habitus, Yazar: Theodoros Terzopoulos
- Diñçer,K.(1999). *Doğa Tasarımı*, İstanbul: İmge Kitapevi, Yazar: R.G. Collingwood
- Dirlikyapan, D. (2016). *Ölümü Gömdüm, Geliyorum*, İstanbul: Metis Yayınları
- Dirlikyapan, D. (2012). *Şiiri Şiirle Ölçmek*, İstanbul: Yapı Kredi Yayınları, Yazar: Edip Cansever
- Dirlikyapan, M.D. (2007). *Phoenix’in Evrimi: Edip Cansever’de Dramatik Monolog*, (Yayınlanmamış doktora tezi) Bilkent Üniversitesi Türk Edebiyatı Bölümü. Ankara
- Doğan, M.D. (2004). *Tregedyanın Kökeni*, İstanbul: Payel Yayıncılık, Yazar: G. Thomson
- Elçik, G. (2009). İğdiş Edilmiş Güzellik, Cogito: Feminizm (3. Baskı) Yapı Kredi Yayınları, (58), 259-268 ISSN 1300-2880
- Ertür, B. (2014). *Cinsiyet Belası*, İstanbul: Metis Yayınları, Yazar: Judith Butler
- Esenyel, A. (2013). *Heidegger Üzerine*, Ankara: Sentez Yayıncılık, Yazar: P. Altenberd Johnson
- Eyüboğlu, İ.Z. (2014). *Müziğin Ruhundan Tragedyanın Doğuşu*, İstanbul: Say Yayınları, Yazar: Friedrich Nietzsche
- Gözkan, H.B. (2010). Kant’tan Heidegger’e Varlığın Anlamı Meselesi, Cogito: Heidegger Varlığın Çobanı (4. Baskı): Yapı Kredi Yayınları, 64, 133-152, ISSN 1300-2880
- Güçbilmez, B., Kahraman, A.V. (2010). *Avant-Garde Tiyatro*, Ankara: Dost Yayınlar, Yazar: Christopher İnnes
- Gülmez, B. (1993). *Tiyatro ve İkizi*, İstanbul: Yapı Kredi Yayınları, Yazar: Antonin Artaud

- Gürbilek, N. (2014). *Son Bakışta Aşk*, İstanbul: Metis Yayınları, Yazar: Walter Benjamin
- Halaçoğlu, B. (2019). *Çağdaş Oyunculuk Eğitiminde Mevcudiyet Kavramı ve Bir Uygulama*, (Yayınlanmamış doktora tezi). İstanbul Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Tiyatro Eleştirmenliği ve Dramaturji Anabilim Dalı. İstanbul.
- İyidoğan, Babayiğit, Z. (1999). *Varoluşçu Psikoterapi*, İstanbul: Kabalcı Yayınevi, Yazar: Irvın Yalom
- Karaboğa, K. (2005). *Oyunculuk Sanatında Yöntem ve Paradoks*, İstanbul: Boğaziçi Üniversitesi Yayınevi
- Keskin, M. (2013). *Olmaya Bırakılmışlık*, İstanbul: Avesta Basın Yayın, Yazar: Martin Heidegger
- Kılıç, T. (2015). *Kant Üzerine Dört Ders*, İstanbul: Kabalcı Yayıncılık, Yazar: Gilles Deleuze
- Kılıçbay, M.A. (2017). *Homo Ludens: Oyunun Toplumsal İşlevi Üzerine Bir Deneme*, İstanbul: Ayrıntı Yayınları, Yazar: Johan Huizinga
- Kuçuradi, İ. ve Örnek, Y. (2000). *Gelecekte Bilim Olarak Ortaya Çıkabilecek Her Metafizığe Prolegomena*, Ankara:Türkiye Felsefe Kurumu, Yazar: İmmanuel Kant
- Kuçuradi, İ., Gökberk, Ü. ve Akatlı, F. (2014). *Pratik Aklın Eleştirisi*, Ankara: Türkiye Felsefe Kurumu, Yazar: İmmanuel Kant
- Nalbant, A. (2008). *Heidegger Bir Alman Üstat*, İstanbul: Kabalcı Yayınevi, Yazar: R. Safranski
- Öcal, O. (2009). *Edip Cansever'in Şiirleri Üzerine Bir İnceleme*, (Yayınlanmamış doktora tezi) Kırıkkale Üniversitesi Türk Edebiyatı Bölümü. Kırıkkale.
- Onay, Y. (2006). *Antik Yunan Tragedyaları*, İstanbul: Mitos-Boyut Tiyatro Yayınları, Yazar: Joachim Latacz
- Ökten, K.H(2011). *Varlık ve Zaman*, İstanbul: Agora Kitaplığı, Yazar: Martin Heidegger
- Ökten, K.H. (2021). *Varlık ve Zaman Bir Okuma Rehberi*, İstanbul: Alfa Yayınları,
- Örnek, Y. (2020). *Hümanizm Üzerine*, Ankara: Türkiye Felsefe Kurumu, Yazar: Martin Heidegger
- Örnek, Y. (2019). *Metafizik Nedir?*, Ankara: Türkiye Felsefe Kurumu, Yazar: Martin Heidegger

- Özbank, M. (2020). *Yeni Bir Bakışla Heidegger*, İstanbul: Kolektif Kitap, Yazar: Barbara Bolt
- Özlem, D. (1994). *Heidegger Üzerine İki Yazı*, Ankara: Gündoğan Yayınları, Yazar: O. Pöggeler, B. Allemann,
- Özügül, O. (2011). *Sokrates'ten Önce Felsefe*, İstanbul: Pencere Yayınları, Yazar: Wilhelm Capelle
- Öztürk, Ş. (Ed.) (2010). *Martin Heidegger ve Ontoloji*, Cogito: Heidegger Varlığın Çobanı: Yapı Kredi Yayınları, (64), 19-49, Yazar: Levinas, Emmanuel
- Salman, Y. (2017). *Görme Biçimleri*, İstanbul: Metis Yayınları, Yazar: John Berger
- Soykan, Ö.N. (2014). *Sofist*, İstanbul: Remzi Kitapevi, Yazar: Platon
- Tevrat (2014). *Kutsal Kitap*, İstanbul: Kitabı Mukaddes Şirketi ve Yeni Yaşam Yayınları
- Tunalı, İ. (2013). *Poetika*, İstanbul: Remzi Kitapevi, Yazar: Aristoteles
- Turan, İ. (2020). *Düşünmek Ne Demektir?*, İstanbul: Dergah Yayınları, Yazar: Martin Heidegger
- Yalım, P. B. (2020). *Yazı ve Fark*, İstanbul: Metis Yayınları, Yazar: Jacques Derrida
- Yardımlı, A. (2015). *Arı Usun Eleştirisi*, İstanbul: İdea Yayınevi, Yazar: İmmanuel Kant
- Yayla, (2005). *Aydınlanma Nedir? Liberal Düşünce* 10 (38-39) Yazar: İmmanuel Kant
- Yıldızdöken Ç. (2017). *Heidegger'de Dasein'in Varlığı ve Zaman Meselesi*, Dumlupınar Üniversitesi Sosyal Bilimler Dergisi, (53), 162-178