

“Açılır ve Kapanmaz / Tarihin Yakut Yarası”: Nilgün Marmara Şiirinde Tanıklığı Yazmanın Tarihi

Duygu Ergun *

Öz

Nilgün Marmara'nın 1977-1987 arasında yazdığı şiirler, şiir öznelerinin hafızalarında kalan çeşitli tanıklıkları aktarma denemelerine odaklanır. Bu şiirlerde dil, anlatmanın imkansızlığıyla yeni ifade ihtimallerinin varlığı arasında gidip gelen bir geçişlilik oluşturur. Şiirlerde konuşan seslerin, kullandıkları dilin kurallarını ve alışlageldik ifade biçimlerini ihlal ederek kurmaya çalıştığı hafıza, Marmara şiiri için deneyimin aktarılamadığı, ancak aktarma çabasındaki bu imkansızlığın kendisine işaret edebilen estetik bir alan açar. Bu estetik alan, aynı zamanda 1980 darbesiyle ve Marmara'nın intiharıyla ilişkilendirilebilecek göndergesellikler taşıyabilir. Böylelikle bu okuma, üzerine yapılmış fazla çalışma bulunmayan Marmara yazınına getirilebilecek farklı yaklaşımlara imkan sağlayabilir. Bu gibi odak noktalardan hareketle makalede, dilini imkansızlıkların ve ihtimallerin sınırlarına koyan ve bu sınırları muğlaklaştıran Marmara şiirini, tanıklık bağlamında tartışmayı amaçlıyorum.

Anahtar kelimeler: Nilgün Marmara, tanıklık, hafıza, şiir estetiği, sınır deneyimi.

* Leiden University, Department of Comparative Literature and Literary Theory, MA student, duygu.ergun20@gmail.com

“Opens But Never Heals / The Ruby-Red Wound of The Past”: The History of Writing on Witnessing Nilgün Marmara’s Poetry

Abstract

Nilgün Marmara’s poems, written between 1977-1987, focus primarily on the problem of conveying testimonies that are partaking in the memories of narrative subjects. In these poems, language creates a transitive state in which it oscillates between the impossibility of articulating, and the possibilities of telling. The voices in her poems try to construct their memories through invalidating the communicative laws of language and the conventional expressions. Such use of language opens an aesthetic realm in which the impossible cannot be conveyed through relating the experience, but reveals itself in this futile struggle. Based on Marmara’s aesthetics, her poetics can also allude to the 1980 military coup d’état along with her suicide, and offer diverse and alternative readings for Marmara’s poetry which hasn’t yet been subjected to much inquiry. Starting off such focus points, thus, in this article I aim to discuss Marmara’s poetry within the context of witnessing, i.e. I will read it as poetry with language constructed on the limits of possibilities and impossibilities, i.e. poetry that also blurs such limits.

Keywords: Nilgün Marmara, witnessing, memory, poetics, limit-experience.

Düz duvara tırmanan bir aklım olsaydı diyorum, hiç durmadan koşuşturan, atlayan zıp zıp bir akıl. Her şeyin ötesine berisine sıçrayan akılların havsallaların alamayacağı bir akıl. Bu eksiksiz, gediksiz kaydeden vücudun, bu anı deposunun tüm koordinatlarını belirleyebilecek, yaşarken sonsuzca, sonsuzca yazabilecek bir akıl. Saklamanın kaydetmenin sevinci ve acısı / Bal rengi acı / dokumuzdan sızan sonsuz (Marmara, 1993, s. 77-78).

Nilgün Marmara, anıların barındığı vücudun acısını sonsuzca kaydetme yetisine sahip bir akla kavuşma isteği üzerine yazar. Ölümünden altı yıl sonra, 1993’te *Kırmızı Kahverengi Defter* adıyla yayımlanan günlüklerinden alıntılanmış bu yazıda vücut, dokusundan sızan sonsuz acının kaydını taşıyan bir anı deposudur. Vücudun, anılarla üzerinde istiflediği acıyı ve tanıklığı kaydetmek, saklamak,

sonsuz kılmak gayreti ise, ona göre ancak yazma eylemiyle gösterilebilir. Fakat acıyı tarihe mal etmesi, onu sonsuzca yazması arzulanan akıl, hiçbir zaman ulaşılamayacak, ideal bir akıldır ve böylesi bir yazma eyleminin her zaman başarısızlıkla sonuçlanmasına sebep olacaktır. Nilgün Marmara'nın 1977'den intiharına kadar, yani 1987 yılına dek yazdığı şiirlerle kurduğu dünyanın temel izleklerinden biri, belki de en önemlisi, bir vücudun tanıklığını yazmasının imkansızlığının; ancak aynı zamanda ona duyduğu bitmeyen ulaşma arzusunun kaydedilmesi halidir.

Yine ölümünden sonra yayımlanmış tüm şiirlerinin bir araya getirildiği *Daktiloya Çekilmiş Şiirler* adlı kitapta, yazılanların tarihleriyle arşivlenen bu on yıllık süreç, tanık olunan tarihin kaydedilmeye çalışıldığı şiirlerle doludur. Tarihi ve acıyı anlatmaya, dillendirmeye çalışan şiir özneleri, böylesi bir gayreti istikrarlı bir biçimde açık etmektedir. Bunu yaparken ise her kaydetme denemesinde yaşanan yazmanın, anlatmanın imkansızlığını pekiştireceklerinin de bilincindedirler. Şairin son şiirlerinde bu imkansızlığın anlatılışı giderek ağır basar; şiirlerde konuşan sesleri yazmak konusunda karşı karşıya kaldıkları açmazlar daha da vurgulu bir hale gelir. Böylece tanıklığı kaydetme ve aktarma denemeleri, sonunda imkansızlığın kendisini yazma denemelerine döndürür.

Bu denemelerde her şeyden önce hatıranın kaydını sürekli başarısızlıkla sonuçlanmaya mecbur kılacak, yaşananların aktarılmasını her koşulda engelleyecek bir dil probleminden söz etmek gerekir. Şiir kişileri, dilin sınırları nedeniyle söze dökülmesi zor deneyimleri, geçmiş ya da acıyı indirgeyici bir temsile mahkum etmeden anlatmanın ne kadar gerçekleştirebileceğini sorgular. Şiirlerde deneyimin, dilin kuralları içinde ancak eksiltilecek yazılabileceğinin bilinci söz konusudur. Ancak bu bilince rağmen okura, aynı zamanda yaratıcı bir sürecin ihtimali de gösterilmektedir: Yazma ediminin getireceği sınırlar ve ihtimaller, Marmara şiirinde her zaman sürececek bir anlatma arayışını da beraberinde getirir. Bu arayışın temel derdinin yazma deneyimi olması, Marmara şiirinde tarihi ve acıyı yazma sürecinin ele alındığı şiirlere bakmayı özellikle gerektirir.

İlk kez ölümünden bir yıl sonra, 1988'de yayımlanmış *Daktiloya Çekilmiş Şiirler*'de anlatma ediminin ve arayışının merkezleştirildiği

şiiirleri incelemek, Marmara’da tanıklığı yazma denemelerini takip etmek açısından anlamlı olabilir. Bu yazıda odaklanacağım “Çiçek Dürbünü Benzetisi, İyimserce,” “Kuğu Ezgisi” ve “Gökkuşağından Darağacı” şiiirleri, Marmara’da bir kaydetme hali olarak yazma deneyimini okura açık eden, kilit metinlerdendir. Ayrıca bu metinleri okurken Marmara’nın diğer yazılarındaki pasajlardan da faydalanmak, Marmara’nın estetiğini kurarken kendi yazma süreciyle ilişkilendirdiği pozisyonu / pozisyonları da görmek açısından anlamlı olacaktır.

“Çiçek Dürbünü Benzetisi, İyimserce”

Nilgün Marmara’nın 1977’de yazdığı ilk şiiirlerinden “Çiçek Dürbünü Benzetisi, İyimserce,” şiiirsel dildeki ifade biçimlerinin getirebileceği anlatma imkanına odaklanır: Şiiir, yazma eyleminin yaratıcı ve yapıcı ihtimalleri üzerine düşünen şiiir öznesinin ifadelerinden oluşmaktadır. Ancak bu ifadelerde, yazma sürecinin açabileceği söyleyiş ihtimallerinin yanı sıra, aynı sürecin kendisinden gelebilecek sınırlar ve imkansızlıklar üzerine de düşünülür. Bu problemin dile getirildiği bir alan olarak şiiirde konuşan ses, deneyimin dile indirgenmesiyle ne kadar eksiltildiğine de vurgu yapmaktadır. Tam da bu sebeple, hem dile getirilen, hem de tam anlamıyla aktarılamayan deneyime, “yerleşik yabancıliğin acısı” ifadesiyle işaret edilir. Böylece dil, ayrıştırılan “yerleşiklik” ve “yabancılik” halleri arasındaki sınırın ve bu çelişkili karşıtlık arasında kalma durumunun getirdiği acının sorumlusu haline gelir:

Bir neden yabancıya?
Bir neden yerleşige?
Bir neden yerleşik yabancıya?
Susturduklarından sonsuzun dilini
Dışıyla gerçeğin çizgisini kalın koca leş
doğrusuyla belirleme (Marmara, 2010, s.3).

Okur olarak, tanımsal ayrışmaların “kalın, koca, leş” bir doğruyla belirginleştiği bir sınır durumuyla karşılaşırız. Yazı alanı, daha şiiirin en başında anlatılmak istenen “sonsuzun” dildeki ifade biçimleriyle karşılanamadığı, aktarımın bire birliğinin dilde olanaksızlaş-

tığı bir alan olarak tanımlanır. “Sonsuzun dilini susturma” eylemi, salt ifade edilebileni doğrulayacak kurallara dayalı, sınırları kalın doğrularla görünür kılınmış bir dil tarafından gerçekleştirilir. “Dışta” bırakılanın ve “gerçek” kabul edilenin dilin getirdiği tanımlar aracılığıyla sağlanan meşruluğu, böylece şiir öznesini bir temsil krizi içinde bırakır: Deneyim ile dil arasındaki bu asimetrik bağlantı, resmi tarih yazımında önem atfedilen olaylar ile görmezden gelinmesi tercih edilen tanıklıklar arasında hiyerarşi oluşturan ilişkiye benzer.¹ Diğer şiirlerinde tarihin özneye uyguladığı benzer türden bir temsilin şiddetine karşı bu tarihte yer almayan anıları ve tanıklığı koyma gayreti gösteren Marmara, daha bu ilk şiirlerinde kullandığı dilin sınırlılığının farkına varmaktadır. Bu durumu göz önünde bulunduran şiir öznesi ise, yabancılık ve yerleşiklik tanımlarını baştan belirleyenleri “sevgisiz, bilisiz ve acımasız kabuklular” olarak görür. Deneyimi içinde hem “yerleşik” hem de “yabancı” kılan, “zincirlenmiş” ve sınırlı bir dilde tarif edilebilecek tek his ise, anlatılama ile gelen acının kaçınılmazlığıdır.

Yazma eylemi bu şiirde, tıpkı dilin ve göstergelerin, dolayısıyla kavramsal ayrışmaların alanı olarak tanımlanan sembolik alanın özneyi temsil edememesi gibi, deneyimi sürekli eksik dile getirecek, onun dile aktarımını sonsuza dek erteleyecek bir eyleme dönüşür (Kristeva, 2001). Dilin açtığı bu sembolik alan, öznenin karşısında alınan pozisyonun ve hükmün kaçınılmazlığıyla onu tam anlamıyla dile getirmeyi imkansız kılacak bir alan olarak tanımlanır. Ancak Kristeva, sembolğin ve temsilin alanına ait gördüğü bu *dogmatik* dili çerçeveyeleyen yasanın, anlamlandırma sürecinde yalnızca küçük bir alana tekabül ettiğini de ekler; dilin kapsayamadığını iddia ettiği alanın (*chora*) dogmatik dilin sınırlarından kaçınılmaz olarak sızdığını ifade eder (s. 2176). Deneyimin, dilin ve tarihin uyguladığı şiddetle ayrıştırıldığını vurgulayan “Çiçek Dürbünü Benzetisi, İyimserce” şiiri de, bu anlayışa paralel olarak, dogmatik dilin kapsama alanını iptal eden alışlagelmedik ifadelerle doludur. Şiir öznesi, “Bir neden yerleşige? / Bir neden yabancıya? / Bir neden yerleşik yabancıya?” gibi gramer kurallarını bozan sorularla kullandığı dili eğretilştirir.

¹ Derrida ve Prenowitz (1995), bu türden bir söylem-tarih hiyerarşisini olayların arşivlenme süreci üzerine yazarken dile getirir (s. 17).

Böylelikle eşzamanlı olarak başka bir dilin ve anlatma potansiyelinin de arayışına girmektedir.

Nilgün Marmara, dilin ve tarihin dile getirilemeyeceğine, bir başkasına indirgenemeyeceğine, anlam ve deneyim bakımından eşitlenemeyeceğine uyguladığı şiddeti yazılarında çeşitli şekillerde ifade eder. Örneğin, Gertrude Stein yazınında neredeyse bir leitmotif olarak tekrarlanan “Rose is a rose is a rose is a rose” (Stein, 1922) kelime oyununu, şiirinde bu şiddeti göstermek için araçsallaştırarak alıntılılamaktadır: “(Bir gül bir güldür bir güldür bir gül)” (2010, s. 4). İki dünya savaşını deneyimlemiş olan Stein, yazını Nilgün Marmara gibi tanıklığı yazmanın getirdiği açmazlardan yola çıkarak geliştirdiği bir dille kurmaya çalışır. Eserlerinde yer yer yinelenen bu ifade ise, “şeylerin” dilde bir başka “şey” olarak tanımlanmasıyla ortaya çıkacak indirgenme durumunun şiddetine ve sorunluluğuna işaret eder. Böylece gülün gülden başka bir metafor ile tanımlanamayışı, sonsuz kadar tekrar eden bir tezat dizisi içerisinde açık edilir. Marmara, bu alıntıyı yaparak tam da dilin eksiltici ve yaralayıcı özelliğine vurgu yapar. Buna ek olarak şiirde yine dilin sınırlarını imleyen başka ifadelere yer verir: “Kaydır hafifçe elini sağa ve bak / Elin hafifçe sağa kaymıştır.” Totolojik, yani yeni bir anlam üretmeyen özellikleriyle dildeki sınırlılığı ortaya çıkaran bu ifadeler, yazma deneyiminin kendisine başka bir alan açmaya başlar:

Dizelerini sırala kendince kendiliğinden
Oyuncağını yuvarla ve yaklaştır bakışını
Uygun değil mi sözcüklerine kırıkların gözalan
dizilişi kendince kendiliğinden? (s.4)

Şiir öznesi, ayırıştırılan dilin içinde anılarının, anlatmak istediğinin parçalı ve kırık varlığını yine kendi dışında hiçbir kavrama referans vermeyen “kendince kendiliğinden” ifadesiyle imler. Ancak bir yandan bu gibi kullanımlarla anlatma çabasının yarattığı özerk, yaratıcı bir alanın ihtimalini de hayal etmektedir. Bu ikircikli noktada, 1990’da kitaplaştırılan *Metinler*’deki yazılarında şiirlerindeki arayışla paralelligi kurulabilecek “iyimserce” bir tavrın varlığından söz etmek, Marmara’nın (1990) anlatma denemelerinde almayı seçtiği pozisyonu anlamlandırmada destekleyici olabilir.

Çerçeveleri yalnızlıklarımızdan oluşan kapıları acılardan örülmüş toz, taş, geçmiş ve şimdiyi saklayan güzellik! Hiç bitmesin diyoruz dingin tavrımız, bir kez seçilmiş uğraşı yaşamdan ayırmamakla. Arınalım, arınalım artık yozluklarından, şu densiz yeryüzünün kalık çirkefinden;
Sevgi yazısıyla! (*Metinler*, s. 12)

Marmara tüm bu yazılarda sanki “iyimserliğin” karşısında ona tam anlamıyla dönüşemeyen, ancak aynı zamanda da ondan kopamayan bir halin tekabülü olabilecek “iyimsercenin” ifadesini kurmaya çalışmaktadır. “Sevgi yazısıyla” arınmanın hayalini kuran ses, aynı zamanda geçmişin ve şimdinin acılardan örülmüş bir kapı ardında olduğunun da bilincindedir. Okur, şiirde “çirkef” yeryüzünün kalıcılığına rağmen arınmanın arzulanmaya sürekli devam edildiği bir yeryüzünde durmaya çağırılmaktadır. Dile getirilemeyen ve güzellikte saklanan acının ise “sevgi yazısı” ile tanımlanan bir yazma biçimiyle açığa çıkarılması dlenir.

Kov karaduygulu olasılığı bilincinin
gücüyle
biçimleri kesikler yaratmadan tininde –
Yeni çiçek dürbünleri bul ertesinde düş kırıklığının
Gizlenmişlerse senden, kur öz yaratısını
saflığının (2010, s. 5).

“Düş kırıklıklarının ertesinde” yeni bir yazma ihtimalinin, yeni ifade biçimlerinin, bir başka deyişle “yeni çiçek dürbünlerinin” ihtimalinin arandığı bir şiirdir bu. *Metinler*'de acı ve yalnızlıkla ilişkilenen “sevgi yazısı” gibi, burada da dilin sınırlılığında süreceksizlikten kaynaklanan düş kırıklığının ertesine dayanarak kurulan bir şiir dili düşünülmektedir: “Saflığın öz yaratısının” sonsuz arayışıyla “kurulan” bir şiir dilidir bu. Marmara'nın şiiri, tanıklığıyla dil arasında aşılamayacak, kat edilemeyecek mutlak mesafenin varlığına işaret eden, Derrida'nın deyimiyle *différance*'i açığa çıkaran bir yazma imkanının iyimserce umudunu taşımaktadır. Özellikle “Çiçek Dürbünü Benzetisi, İyimserce”de yalnızca yazının oyunuyla ifade edilebilecek Stein alıntısı ya da dilin sınırlarını fark ettiren “elin hafifçe sağa kayması” ile “kendince kendiliğinden” gibi ifadeler, Derrida'nın

“Différance” makalesinde yazıya atfedilen değiştirici yönün ortaya konduğu yaratıcı kısımlara birer örnek teşkil etmektedir:

Bu yazıdaki grafik farktan yalnızca yazmayla ilgili dolaylı bir söylem üzerinden bahsedebilirim, ve ancak her seferinde *e* ile yazılan “*différence*” ile *a* ile yazılan “*différance*”ı zikretmek ile ilgili koşuldan. Bu elbette bugün hiçbir şeyi kolaylaştırmayacak, ve en azından birbirimizi anlama arzumuz olduğunda, sana ve bana, büyük bir zorluk yaratacak. Her şartta, sözlü olarak ifade ettiklerim, (...) söylemimi takip eden, dolaylı olmadan *yazılı bir metne* gönderme yapacak (1986, s. 121).²

Söylenişinde kelimenin kendisini değiştirmeyen, ancak yazıdaki sessiz varlığıyla söylemin *dışını* devamlı gözeten bir “a” harfinden söz eder Derrida. Yazıda değiştirdiği sözcüğü bir boş gösterene dönüştüren bu “a” harfi, yerinden ettiği sözcüğün varlığını oyunuyla “piramit sessizliğinde” bir mezara dönüştürmektedir (s. 120-121). Marmara’nın “Çiçek Dürbünü Benzetisi, İyimserce”de yazıyla sözcükleri ve ifadeleri yerinden etmek üzere başvurduğu eğreti ifadeler de, Derrida’yla paralellik gösterecek şekilde yazının söylemini dönüştüren potansiyeli destekler. Şiir öznesi ise bu noktada tanıklığını, ancak yazının içerisinde gerçekleştirebilecek, söylemi eğretileştirerek onu yerinden edecek bir oyunla aktarmayı arzulamaktadır. Bu eşsiz oyun yaratisıyla birlikte bir tür “sevgi yazısı” kurulma imkanı arayışı, şiirde dile bir hareket imkanı açar:

Tüm hücrelerinle kus cellat yargıları!
Seslen sonra övünçle bir gelecek insanlığına
oynadığın eşsiz mikalarla! (2010, s. 6)

Bu oyunlu ve kaynağını yazının kendisinden alan hareket imkanı, şiirin son dizelerinde yaşananın geleceğe yönelik aktarım ihtimallerini mümkün kılarak söylemini tamamlar. Peki bu “iyimserce” ihtimalin sözünün edilmesinin ardından gelecek yazma biçimi, Nilgün Marmara’nın estetik dünyasında neye tekabül edecektir?

² Aksi belirtilmedikçe çeviriler yazara aittir.

Marmara'nın, acıyı ve anıyı kaydetme gayretiyle var olan yazını, şiirin yazılışından çok geçmeden, üç yıl sonra yaşanacak '80 darbesinin getireceği acıyla ve tarihle nasıl bir ilişki kurmaya yönelecektir?

“Kuğu Ezgisi”

1980 Eylül'ünden itibaren bir sene içerisinde yazdığı şiirlerde, Marmara'nın şiir öznelerinin sıklıkla tekrarladığı bir sözcüğe rastlamaya başlarız: “yıkım.” Doğrudan bir göndergesellik gözetmeden sözü edilen ve “ölgün,” “kırık dökük” ve “dağılan” gibi sıfatlarla nitelenen bir ülkede vuku bulur sözü edilen yıkımlar: “Sanki bir kıyıda al bir taş fırlatılmıştır / telin yıkımına doğru” (2010, s. 30), “Şeritler, şeritler... göğe doğru, yıkıma / ışığa, korkuya...” (s. 32), “Çok var duvar yıkım için / Derken savunma çukurlarına indiler” (s. 42), “Bir yıkık anının, bir çökmüş anının / boşluklu cinnet torbasında / Bekliyor hep onu unutmaklı olanı” (s. 55), “Şimdi, kalsın iyi elin alnında taşıyanın / yıkımı bile” (s. 56).

Şiirlerde konuşan sesler, felaketin getirdiği yıkımın tam ortasında bulunmaktadır. “Yıkım” sözcüğü ise şiirlerde parçalanmakta olanı değil, çoktan parçalanmış olanı anlatmakta kullanılan bir ifadedir. Anıların, vücudun, geçmişin, duvarların yıkımıyla, artık okur olarak şiirlerde geri dönüşsüz bir ana maruz bırakılırız. “Cambazlar Ailesi” şiirinde de sözü edildiği gibi bu yıkımda herkes, “solgun isimlerin tarihi doğramasına tanık kalır” ancak. Marmara'nın “Kuğu Ezgisi”ni yazmadan önce, bu şiirin tanıklığı anlatmaya ve kaydetmeye karşı yaklaşımını belirleyecek, adı yine “Yıkım” olan bir başka şiirinden söz etmek gerekir:

Ayın soyacağında asılı bebekleri,
Vuruyorduk bir bir keskin bakışla.
Böylece iniyordu küçük cesetler,
Yerkürenin donuk kıvrımlarına.

Onları da katıyorduk acılara sınırsız,
Altın simyasının hiç buluşunda,
Dökük ellerimizin güçsüzlük iminde,
Onlar, acılar da ölümler dileğiyle,
Daha ne kadar çaba? (s. 87)

Yaratılan bu döküklük, güçsüzlük, hiçlik ve çabasızlık evreninde, geleceğin insanların cesede dönüştüğü, sınırsız acılara karıştığı evrende, tanıklığı yazmak ne kadar mümkündür? Marc Nichanian'ın (2011) tanığın felaketin yaşandığı andan itibaren tanıklığını yitirdiğini belirtmesi (s. 99), Nilgün Marmara'nın anlatmanın olanaksızlığına ağırlık veren şiir dilinin bu seneler içindeki dönüşümünü de anlamlandırmaktadır. Nichanian'ın dediği gibi gerçek tanık, her zaman ölü bir tanıkta, tanıklığı yazmayı deneyecek her çaba, yaşananın aktarılamaz olduğunu imlemekten başka bir gerçeği ortaya koyamaz. Tam da bu yetersizlik noktasında edebiyat, okura kendini, tanıklığı aktarmaya dair tüm başarısızlıklarıyla gösterir. Marmara'nın dili de benzer bir biçimde sonraki yıllarda yaşananı aktarmadaki eksikliğini ve başarısızlığını göstererek bu olanaksızlıkla baş etmeye çalışacaktır.

Bu nedenle 1982 yılında yazılan “Kuğu Ezgisi”nde acının ve anının olası aktarımları, söylemi sorunsallaştıran bir dil yaratma ihtimalinden, aktarılmasına elverişli olmayan bir imkansızlık anlatısına dönüşmeye başlar. Şiirin kendisi, oluşan yeni bir şiirin daha baştan sınırlanmış kapasitesinden söz eder: “Kuğuların ölüm öncesi ezgileri şiirlerim” (Marmara, 2010, s. 99). Burada şiirin ölüm öncesi fikriyle açılması, içerikte tanımlanan şiirin ise sonun kıyısında bir ezgi olarak tanımlanması, kendi sonunun farkına varan ve bununla beraber salt bu fark ediş üzerine odaklanan bir yazma eylemine dönüşür. “Çiçek Dürbünü Benzetisi, İyimserce”de “Bekleme bir anı gelsin kurtuluşun” (s. 6) diyen sabırsız ifadenin yazmayla kurtulma arzusu, “Kuğu Ezgisi”nde benzer bir beklentinin deneyimlenemeyeceği bir dünyayı ve dili yazmaktadır artık:

Çünkü saldırgan olandan kopmuştur o,
uykusunu bölen derin arzudan.
Büyüsünü bir içtenlikten alırsa,
Kendi saf şiddetini yaşar artık
-bu şiir- (s. 99)

Öznenin deneyiminin aktarılmasındaki mutlak sınır, artık sonuz oyuna ve ihtimale açılan, yasasıyla mücadele eden özerk bir dil ile yazabilmeyi imkansız kılar. Bu nedenle dil, “kendi saf şiddetinin” bilinciyle açığa çıkan yıkıcı bir etkiye dönüşmeye başlar. Yazılabile-

cek olan, vücudun acılarını ve tarihini sonsuzca kaydetmesi ve aktarması arzulan anla ulaşma ihtimalinin düş kırıklığıdır artık.

Foucault, “İhlale Önsöz” yazısında Bataille’in hikayelerinde kullandığı dilin sınırlarını açık eden bir dil olduğunu ifade eder (1977). Foucault’nun bu yaklaşımına göre sözünü ettiği dil, dışıyla belirlediği sınırı ihlal ettiği an, sınırsızca egemeni olduğu deneyimi dışarıdan bakarak tanımaya çalışır. Ancak bu, nafile bir çabadır; çünkü deneyimi yaşayanla onu anlatmaya çalışan bilinç, aynı anda var olamaz. Tıpkı tanışın deneyimi gibi. Dil burada, kendi imkansızlığını tanırsını, yani yasasını öldürerek çoktan yaratmıştır. Bu koşullarda, yazma eylemi ölümün deneyimine ulaşmak kadar imkansızlaşır. Sınırın olmayışının fark edilmesi, mutlak sınırlarla ve yasalarla tanımlanan dilin de sonu demektir. Bir başka deyişle dil, sınırsızlığa açılmakla kendi imkansızlığını da tanımlamış olur. “Kuğu Ezgisi” şiirinde de, ölümün yanı başında yer alan yazının bir sınır deneyimi olarak yer aldığını görürüz:

Ne zamandır ertelediğim her acı,
Çıt çıkarıyor artık, başlıyor yeni bir ezgi,
-bu şiir-
Sendelerken yaşamım ve bilinmez yönlerim,
Dost kalmak zorunda bana ve
sizlere! (2010, s. 99)

“Bu şiir” ifadesiyle tanımlanan yazma biçimi, “yeni bir ezgiye” yer vermeye başlar. Bahsi geçen yeni tavır, biriktirilmiş acının daha önceleri beklentisi geliştirilmiş bir kurtuluş arzusuyla ertelenemediği, alenen “çıt çıkardığı” bir alan yaratmaktadır şiirde. Önceleri düş kırıklığının getirdiği acının ertesinde arayışını ve özerkliğini kuran dil, acının ertesine gidmeden, onun içinde kalarak, onu son belleyerek, yani ölüme ve ölüm deneyimine yaklaşarak varlığını sürdürdürebilmektedir. Tıpkı ölüm deneyimine erişmenin imkansızlığını bilerek ölümü arayan Bataille’in yazısı gibi, Marmara da “ölüm öncesinde” yazdığını belirterek, tanıklığının öldüğünü; onun dile getiremeyecek imkansızlığının bilinciyle yazar.

Okuru, ölmüş tanıklık anının aktarılma çabasında karşı karşıya kalındığı etiği sorgulamaya iter böylece Mamara şiiri. Bataille ve

Derrida'da yazıda dilin sınırlılığını imleyen durumunun, tanıklığı ya da aktarılması imkansız deneyimleri sonuçsuzca anlatma çabasına dönüşmesi, şiir dilinde karşılaşılan etik bir açmazı da beraberinde getirir. Spivak, Derrida'nın “différance” kavramını açıklarken yine ondan aldığı bir terim olan ve “açmaz” anlamına gelen “aporia”yı kullanır. Spivak'ın “aporia” üzerine yazdıkları, Marmara'nın (1999) diliyle kurduğu etik açmazın durduğu yeri açıklamada yardımcı olabilir:

(...)

Adalet ve etik gibi ölçülemeyen şeyler “imkansızlık deneyimi” olarak görülebilir: “Radikal farklılık deneyimleri.” (...) Bu tür deneyimlerle bağlı kararlar açmazlar, ya da geçişsizlikler barındırır. Açmazlar ikilem ya da paradoks gibi mantıksal kategorilerden ayrılmıştır; varsayımların deneyimlerden ayrıldığı gibi. Açmazlar bir sınır aşımı durumunda bilinir, ancak aynı zamanda geçişin mümkün olmadığı bir durumu imler; bu sebeple de geçiş olmadığında açığa çıkarlar ve yine bu sebeple bir tür imkansızlık deneyimine yol açarlar (s. 426-427).

Açmazlar, Bataille'in (1993) sınır deneyiminde olduğu gibi, ancak ortadan kalktıklarında, yok edildiklerinde açığa çıkarlar ve bu sebeple imkansızdırlar, böylece mantık kategorileri ve bu kategorilerin taşıyıcısı dil, kendisi de bir açmaz haline gelen etiği sonsuza dek erteler. Başvurduğu dilde sürekli bir etik açmaza giren Marmara, bu nedenle ancak yıkıcılığıyla ve “kendi saf şiddetiyle” sesine kavuşabilir şiirini.

Kuramadığım güzelliklerin sessiz görünümü,
ulaşılmanın boyun eğen yansıması,
Sevda ile seslenir sizlere! (2010, s. 99).

İmkansız kavuşmayı belirten sevda kelimesi, Marmara'nın şiir ekseninde önemli hale gelir. Seslenme edimi, önceki şiirde kendi dilini aramanın ve tanıklığını gelecek insanlığına aktarmaya çalışmanın övüncünü taşıırken, bu şiirde seslenme, ulaşılması arzulanana sınırlılığını içinde kurulan dil arasındaki imkansız tanıklığa işaret eder. Övünç sözcüğünün yerini alan sevda, ulaşılmayana duyulan arzuyu bir açmaza içkin kılar. Ancak burada aynı zamanda imkansızlık fikrinin, kurulamayan güzelliklerin sessiz de olsa bir görünüm teşkil ettiğini, bir sevdaya dönüştüğünü görürüz. Bu nedenle

tanıklık imkansızlık anlatısına dönüşse de yazılmaya devam edilmek zorundadır. Aktarılamasa da onu zikretmek, bir sorumluluktur. Bu nedenle deneyimlenen, çıt çıkaran acıların ertelenemediği gerçeğiyle yazılmak durumundadır. Bu nedenle Marmara şiirinde yazmanın devamlılığını, bu yöndeki gayretin yitmeşiğini her zaman takip etmek mümkündür. Öyleyse bu devamlılık arzusu neden ve nasıl süregelmektedir? İntiharına, ölüm deneyiminin kendisine ulaşana kadar yazmayı ve anlatmaya çalışmayı bırakmamasındaki tavrı, son şiirlerinden “Gökkuşağından Darağacı”nda görmeyi deneyebiliriz.

“Gökkuşağından Darağacı”

Karmakarışık düşünce yapısının yol açtığı gerilimin niteliği çözümsüzlük doğururken, yaşamının gerilimi sonsuza doğru akar. Bu farklılık ölümün seçilmesinde, zihnin karmaşıklığının kurgusal bir temelde yaşamın sonsuzluğuyla birleştirilmesinde ve saf insanilikle felaketimsi bir ölümlülüğe ulaşmak yolunda şiirler yaratılmasında sentezlenir (Marmara, 2011, s. 22-23).

Tezinde Sylvia Plath'ın şiirlerini, intiharıyla birlikte okumaya çalışır Nilgün Marmara. Bu satırları yazdığı ana bölümün başlığı ise “İntiharla Sanatsal Yaratı Arasındaki İlişki; Sylvia Plath Şiirlerini ve Ölümünü Nasıl Yaratır?” olarak konmuştur. Çözümsüzlük ile yaşam arasındaki ilişki, bu iki kavramda ayrı ayrı var olarak sonsuz bir gerilim oluşturur. Ölüm fikri, Marmara'ya göre bu iki kavramın sentezinin kurgusal bir zeminde, şiir yoluyla birleştirilmesine yönlendirir yazanı. Burada da yazı, ölüm gibi bir imkansızlık deneyimine açılır.

1987'de yazılan son şiirlerden “Gökkuşağından Darağacı”nda da bir imkansızlık deneyimi olarak görülen yazma eyleminin, yine bir imkansızlık deneyimine açılan ölüm anıyla birlikte düşünülmesiyle karşılaşırız. “Bir Çiçek Dürbünü Benzetisi, İyimserce”de yazma arayışını imlemek için kullanılan renkler, “hoş, düzenli, dağınık, düşlenemez, yer değiştiren” renkler, bu şiirde gökkuşağından bir darağacını oluşturmaktadır artık. Acıyı sonsuzca kaydedecek akıl, aranişının nafi kalışıyla yokluğunu işaret eder.

Şimdi'nin bedeni yok,
Yontuyor geçmiş bilgisiyle
gelecek belki olur diye taşı,
taşını kokluyor
yontu dağılıyor... (2010, s. 168).

Şiirde bu gibi tüm çabaların, sonunda felakete uğradığını görürüz: “yontu dağılıyor,” “dal kırılıyor,” “O bitirince kıyısında gezindiği / yol çöküyor,” “bindiği kadirge / o inince batıyor” ifadeleri, çeşitli çabaların ardından gelen tüm eylemlerin sonuçsuzluğunu kaza sahneleriyle ortaya koyar. Bu kaza sahneleri, okur olarak geri dönüşü mümkün olmayan “yıkımın” öngörülemediği anın, ölümün tam da üzerinde durmamızı sağlamaktadır. Ancak böylesi bir yazma biçiminde, yıkımın etkileri artık gelmez: Şiirde geride bırakılan, geçmiş ve tarihe mal olmuş bir yıkımdan söz etmeye çalışmaktan çok, yazma anıyla sürekli yeniden anlatılmaya çalışılan; ancak tam da yazıldığı, kağıda döküldüğü anda, o anın şimdi'sinde parçalanan ve yok olan bir yıkımın izi görünür kılınabilir ancak. Bu nedenle artık sesini de şimdiki zaman üzerinden kuran şiir öznesi, ancak acısının kaydını tutacağı bir vücudu olmayan, yitik bir “şimdiden” söz edebilmektedir. Catherine Malabou (2012), kazanın ontolojisinin “yıkımın” geçişini ve ona karşı geliştirilebilecek her türlü öngörüye sonsuza kadar ertelediğini, bu nedenle de onu bir anlamda aşılmaz ve aktarılmaz kıldığını belirtir:

(...)

Kazanın ontolojisini anlamlandırabilmek felsefe açısından zor bir görevdir: kazanın aynı anda mantıksal ve biyolojik bir yasa olarak kabul edilmesi gerekir; ancak bu yasa bize nedenlerini tahmin etmemize izin vermez. Bu, kendi nedenlerinden şaşırın bir yasadır. Prensipite, yıkım kendi gerekliliklerine cevap vermez, ve vuku bulduğunda kendi olasılıklarına uyum sağlamaz. Tam olarak, yıkım geçip gitmek için gelmez. (s. 30).

Malabou'ya göre kaza, bir kaideyle bile gelse o kaideyi öngörmemizi hiçbir zaman sağlamaz, bu sebeple yıkımı hazırlayacak sebepleri bize göstermekten de yoksundur. “Gökkuşağından Darağacı”nda da ölüm ya da kaza gibi, kaidesiyle kurulamayacak olan, “yitik bir

şimdi” olarak tanımlanan anda yazmaktadır Nilgün Marmara. “Geçmiş bilgisiyle” taşı yontmaya çalışan, ancak her denemesinde yontunun dağıldığı bir andan söz edilir şiirinde. Yontulmasıyla yontunun bir türlü taş üzerinde var olamadığı, olanaksız, geçmişsiz ve şimdिसiz bir eşzamanlılık hali anlatılmaktadır.

“Gökkuşğından Darağacı”nda şiir sesi bu sebeple, “sonsuzun sessizliğiyle / sonlunun gürültüsü arasında” (Marmara, 2010, s. 169) kalarak, yazmanın, ölüm ve kaza deneyiminin imkansızlığı gibi bir imkansızlığa açıldığını bilerek yazmaya çalışır. Yazmasının bir adım sonrasında, “kıyısında gezindiğı yol çöküyor.” Foucault’nun Bataille’in diliyle ilgili ifade ettiği gibi, Marmarada da ölümle aynı safta, hatta bu örnekte yazının kendisinin öldüğü anda bulunmaktadır dil.

Şimdi’si yitik
bundan yazıyor
yazıyor enine boyuna
içini ve dışını ve yeri
ve göğü ve suyu,
bindiğı kadirga
o inince batıyor (s. 169)

Şimdi’si yitirse, bindiğı kadirga indiğı anda batıyorsa, şiir kişisi öngörülemez kazaların ve ölümün potansiyel olarak içinde bulunduğunun bilincindeyse, hatta yaşananı yazma denemeleriyle onların tam da üreticisi konumunda bulunuyorsa, şiir yazılmaya neden ısrarla devam etmektedir?

Bu noktada Nilgün Marmara’nın yazının başında alıntısını yaptığım ifadesine geri dönmek gerekli olabilir: “Saklamanın kaydetmenin sevinci ve acısı / Bal rengi acı / dokumuzdan sızan sonsuz.” Vücudun eksiksiz ve gediksiz barındırdığı anılarını saklama ve kaydetme gayreti sevinçle ve acıyla gelir. Kaydedilenin, eksik de olsa aktarılacak deneyimin sevincinin hemen yanında aktarımın başarısızlığının, kazasının acısı da bu sevince bitişmektedir; çünkü baştan itibaren ideal olan bir durumdan, her şeyi sonsuzca kaydeden bir akıldan söz edilir.

Walter Benjamin’in (2003) “Tarih Kavramı Üzerine” yazısında tarih ve tarihsel materyalizm arasındaki farkı açıklarken sözünü

ettiği vakanüvis gibi bir akıldır bu. Yaşananları büyük küçük olarak ayırmayan, olayı bir kez yaşansa bile tarih için yitmiş bir olay saymayan bir vakanüvis hayali. Benjamin, şimdi’yi ilgilendiren bir gündeme dönüşen, es geçilmemiş bir geçmişin kaydının şimdide konuşulması ihtimalinden söz eder. Tüm geçmişin, olduğu haliyle aktarılmasa da, şimdiyle birlikte zuhura gelme ihtimalidir bu:

Önemsiz-önemli gözetmeksizin olayları anlatan vakanüvis, şu gerçeğe göre hareket eder: vuku bulan hiçbir şey tarih için bir kayıp değildir. Elbette itfa edilmiş insanlığa geçmişinin tamamı sunulur— bir başka deyişle, yalnızca itfa edilmiş bir insanlık için geçmiş tüm anlarıyla alıntılanabilir. Yaşadığı her an bir *gündemden bir alıntıdır*. Ve o gün Mahşer Günüdür (s. 390).

Benjamin, böylesi bir ihtimalin ancak bir mahşer gününün şimdi’sinde düşünülebileceğine vurgu yapar. Bu, içinde kurtuluşu erilmiş, ideal bir zamandır. Bu zaman, her detayın konuşulabilecek, gündeme getirilebilecek olduğu, hiçbir bilginin kaybolmadığı bir hipotetik bir alan üzerine düşünmenin ihtimalini açar. Marmara’nın şiirlerinde yazmaya, kaydetmeye çalışarak hiçbir bilgiyi, acıyı, anıyı, tarihi es geçmemeye odaklanmasının buna benzeyen bir ideal akıl tahayyülünden geliyor olması söz konusudur. Marmara ve Benjamin’in yazma deneyimlerini ortak kılan, intiharlarının eşliğine dek olanaksızlığını bildikleri tanıklığın veya anının bu olanaksızlığa rağmen onları kaydetmeye çalışmaları ve bu çabadan hiçbir an çekinmemeleridir diyebiliriz belki.

Benjamin yine aynı yazısında, söylediklerine ek olarak, aynı zamanda herkese zayıf da olsa bir Mesih gücü verildiğinden de söz etmektedir. Bu, hiçbir şeyin unutulmamasını, şimdide bir anlık bile olsa yer edinebilecek, bir flaş gibi gelip geçecek geçmiş anının şimdi de tanınmasını sağlayacak bir Mesihlik gücüdür. “Bizden önce gelen her kuşak gibi bize, *zayıf* bir mesihlik gücü, geçmişi devreden bir güç bahşedildi. Böyle bir iddia kolayca konumlandırılmaz. Tarihsel materyalist bunun farkındadır.”³ Bu şimdi’de zuhura flaş gibi gelme ihtimali taşıyan geçmiş, tanıklığı taşıyaması da, onu aktarmasına da

³ A.g.e., 390.

onunla izi üzerinden şimdide karşılaşılabilme ihtimalini sağlar. Yazılacaklar ise, bu karşılaşmanın ihtimali için kaydedilmelidir.

Bu sebeple, bindiği kadirge o inince batsa da, geçmişi yonttuğu taşın yontusu dağılsa da, “Gökkuşağından Darağacı”nda dil, enine boyuna, içini dışını ve yeri, ve göğü ve suyu yazarak, yitik nitelendirildiği şimdisine flaş gibi beliren bir geçmişi, anıyı ve acıyı koymaya gayret edecektir. Yaşananı tamamen, okuduğu haliyle aktarmanın imkansızlığı, onun bir nüvesini şiirlerin içerisinde anlık da olsa parıldatabilmenin umudunu taşır. Nilgün Marmara, nasıl yazılabileceği üzerine yazdığı bu şiirlerinde, kaydetmenin ve saklamanın imkanları ve imkansızlıklarıyla baş ederken, sadece acının ve tarihin değil, tanıklığını yazmakla baş etmesinin de tarihini yazmıştır. “Ve doğruluruz her karanlıkla / Sarsılmanın yakın imgesinde” derken Marmara, dilinin ulaşmasa da yaklaştığı gerçeğin, bu gerçeğin imgesine yaklaşmakla sarsılmanın, yani tanıklığın karanlığıyla doğrulmanın ihtimalini sürdürmeye hayatı süresince devam eder.

Herkes yineliyordu,
“Bu ne çok renk yeryüzünüzde,
böyle ışıltı –Yitmek bakmak-”
Oysa renk demetleri ölümlerimizdi birlikte,
İçine gizlendiğim ve orada değillendiğim!

KAYNAKÇA

Bataille, G. (1993). *The Accursed Share, Vol. 2 & 3: The History of Eroticism and Sovereignty*. Cambridge, Massachussets: Zone.

Benjamin, W. (2003). On the Concept of History. Howard Eiland & Michael W. Jennings (Ed.), Edmund Jephcott (Çev.), *Walter Benjamin: Selected Writings 1938 – 1940 IV*. Cilt (s. 389-400). Cambridge, Massachussets: The Belknap of Harvard.

Derrida, J. ve Eric P. (Yaz, 1995). Archive Fever: A Freudian Impression. *Diacritics*, 25(2), 9-63.

Derrida, J. (1986). Différance. Hazard Adams, Leroy F. Searle (Ed.), *Critical Theory After 1965*. Tallahassee: UP of Florida, 120-136.

Foucault, M. (1977). A Preface to Transgression. Donald F. Bouchard (Ed.), Donald F. Bouchard & Sherry Simon (Çev.), *Language, Counter-Memory, Practice: Selected Essays and Interviews*. Oxford: Basil Blackwell, 29-52.

Kristeva, J. (2001). The Semiotic and the Symbolic. Vincent B. Leitch (Ed.), *The Norton Anthology of Theory and Criticism*. New York: Norton & Company Inc., 2169-2179.

Malabou, C. (2012). *Ontology of the Accident: An Essay on Destructive Plasticity*. Carolyn Shread (Çev.). Cambridge, Massachusetts: Polity.

Marmara, N. (2010). *Daktiloya Çekilmiş Şiirler*. Tülin Er (Yay. Haz). İstanbul: Everest.

Marmara, N. (1994). *Kırmızı Kahverengi Defter*. Günseli İnal (Yay. Haz). İstanbul: Telos.

Marmara, N. (2011). *Sylvia Plath'ın Şairliğinin İntiharı Bağlamında Analizi*. Dost Körpe (Çev.). İstanbul: Everest.

Marmara, N. *Metinler*. 12 Ocak 2015 tarihinde erişildi, <http://m.friendfeedmedia.com/414160a0fe66d690a5b880ec9885a8522ebb13>.

Nichanian, M. (2011). *Edebiyat ve Felaket*. Ayşegül Sönmezay (Çev). İstanbul: İletişim.

Spivak, G. C. (1999). Appendix: The Setting to Work of Deconstruction. *A Critique of Postcolonial Reason: Toward a History of the Vanishing Present* (s. 423-431). Cambridge, Massachusetts: Harvard UP. Stein, G. Sacred Emily. 12 Ocak 2015 tarihinde erişildi, <http://www.lettersofnote.com/p/sacred-emily-by-gertrude-stein.html>.