



*Uluslararası Türkçe Edebiyat Kültür Eğitim Dergisi Sayı: 8/2 2019 s. 878-899, TÜRKİYE*

*Araştırma Makalesi*

## **EVİNİ HAYALLERİYLE BÜTÜNLEYEN BİR BABA: AHMET MUHİP DIRANAS'IN GÖLGELER ADLI OYUNUNDA ŞİZOFRENİK HÂLLER**

**Selçuk ATAY\***

*Geliş Tarihi: Ocak, 2019*

*Kabul Tarihi: Mayıs, 2019*

### **Öz**

Daha çok şair yönüyle tanınan Ahmet Muhip Dıranas'ın üç oyunundan biri olan *Gölgeler*, merkezine koyduğu şizofren bir Baba'nın içsel yolculuğunu konu almaktadır. Bir ev içinde geçen oyun, karakterlerine isim vermek yerine onların sosyal rollerini içeren isimlendirmelerle yetinir. Böylelikle Baba'nın zihninde “gölge”den ibaret hâle gelen bu hayatlar, yaşanmamış hatıraların yükü ile birleşerek Baba'nın iç âlemindeki dünyanın dekorunu oluşturur. Bu dekor şizofrenik hâllerin görüntüsü ile farklı bir yapıya bürünür. Bu makalede oyunun kahramanı olan Baba'nın içsel yolculuğu metin merkezli bir bakış açısıyla incelenecektir.

**Anahtar Sözcükler:** Ahmet Muhip Dıranas, Gölgeler, melankoli, şizofrenik hâl, psikanalizm, metin incelemesi.

**A FATHER WHICH INTEGRATED HOUSE WITH DREAMS:  
SCHIZOPHRENIC STATE IN AHMET MUHİP DIRANAS' PLAY  
NAMED GÖLGELER (THE SHADOWS)**

### **Abstract**

*Gölgeler*, one of the three plays of Ahmet Muhip Dıranas, better known as a poet, focuses on the inner journey of a Schizophrenic Father he puts in the center. The game in a house is not only naming their characters but also naming them with their social roles. Thus, these lives, which become the “shadow” in the Father's mind, combined with the burden of the unforgettable memories, forming the world's decor in the Father's inner world. This decor has a different structure with the appearance of schizophrenic states. In this article, the inner journey of the father, the game hero, will be examined from a text-centric perspective.

**Keywords:** Ahmet Muhip Dıranas, Gölgeler, melancholia, schizophrenic state, psychoanalysis, text review.

### **Giriş**

İnsan maddi hayata dair yaşanmışlıklarıyla deneyim sahibi olur. Bu deneyimler ileriki yıllarda doğrudan veya dolaylı olarak başkalarına aktarılabilir. Ancak geçmişe dair yaşanmamışlıklar zihinde / hayal âleminde deneyimlendiğinde, insan, bu deneyimlerini doğrudan aktaramaz. Zira ilk durumda özne ve nesne arasında oluşan deneyim ikinci durumda öznenin yalnızca “tanık” olmasındadır. Bellekte tutulanlar hatırlamaya dair değil; her seferinde

\* Dr.; Millî Eğitim Bakanlığı, atayselcuk@yahoo.com

kendisini yenileyen hayali kurgulara dairdir. Dolayısıyla bu tür deneyimler bir başkasına aktarılırken doğrudan veya dolaylı olarak değil imgesel bir dilin imkânlarına ihtiyaç duyarlar. Arno Gruen'in belirttiği gibi "yaşanmamış hayatın yükü" (2007, s. 85) olarak karşımıza çıkan bu durumun pek çok ifade şekli olabilir, ancak bu ifadenin merkezine daima, ifadeye çalıştığımız, dil hususunu alırlar.

Belleğin; işleyişinden çok, zaman düzleminde ana değil geçmişe vurgu yapan bir mekanizma olarak karşımıza çıktığı durumlar ihtiyarlık ve yalnızlıkta görünür hâle gelmektedir. Bahsedilen yük altında ezilen birey bu durumda kendisini ezen / bunaltan durumları düzeltme yoluna / arayışına girer. Bu ise ancak geçmişin yeniden inşası ile mümkün olabilecektir. Yeniden inşa süreci ise hiç olmazsa zihni yalnızlığı beraberinde getirir. Özne bu yalnızlık esnasında hayal gücünü alabildiğine çalıştırmaya devam edecek, mekanik zamandan bağımsız olarak "yekpare" bir bütün olarak duran şuur zamanını alabildiğine genişletecektir.

Daha ziyade şair olarak bilinen Ahmet Muhip Dıranas; şiir estetiğini Valery, Verlaine gibi simbolistlerin etrafında oluşturmuştur. Bunda Ahmet Hamdi Tanpınar ve Faruk Nafiz Çamlıbel gibi edebiyat öğretmenlerinin payının büyük olduğunu da belirtmek gerekir. Öte yandan simbolistlerin vazgeçilmez temalarından olan ölüm ve yalnızlık teması etrafında oluşan şiirleri onun sanatkârlığında merkezî bir yer işgal eder. Dıranas'ın şiirini "yaşamasız" olarak niteleyen ve gerekçe olarak da onun kurduğu dünyanın "zamansız ve mekânsız" olduğunu söyleyen Turgut Uyar (1983, s. 93) bu yüzden onun şiirini teatral bulur. Şiirindeki teatral görüntü bir yana; bahsedilen tematik değerler, Dıranas'ın, 1946<sup>1</sup> yılında birinciliğini Necip Fazıl Kısakürek'in aldığı CHP Tiyatro Ödülü'nde ikinci olan *Gölgeler* adlı oyununda bir babanın buhran ve arayışlarıyla birlikte şizofrenik hâllerinin görüntüsünü yanına alarak karşımıza çıkar. Dıranas, sanatkâr bir duyarlılıkla insanın kendi iç benliğini anlamlandırma sürecine dair dikkatlerini eserde bize nesir dilinin imkânlarını şiirin kendisine has dil yapısı ile harmanlayarak sunar. Diğer yandan oyunun kahramanın içe yönelişi, geçmişteki yaş(a)namamışlıkların verdiği yükü birleşerek şizofren bir hâl alır. Şizofrenideki majör alanlardan olan "sosyal idrak" konusunu üç başlıkta inceleyen David L. Penn, kişiselleştirme ön yargısının belirlenemezliğine dikkat çekerek bunun en önemli sebebinin kişinin "kapanma ihtiyacı"nda olduğunu söyler (Penn vd., 2007, s. 262). Bunun en büyük sebebi ise geçmişteki başarısızlıkların veya yaşanmamışlıkların şimdiye dair olumsuz ket vurmasıdır (2007, s. 265). Dolayısıyla insanın ortaya çıkan şizofrenik hâl zamana, halüsinasyonlara, ölüme ve herkesleşmeye dair vurgularla metnin anlam alanı genişletilir.

<sup>1</sup> Sanatkâr eserin yazılış tarihi ve yeri hakkında şu bilgiyi verir: "Gölgeler, 1943-1944 arası Doğubeyazıt ilçesine bağlı Sürbehan köyünde yazıldı." (Dıranas, 1977: V)

### Esir Alan Bir Kavram Olarak Zaman

*Hava karardıkça mangal ateşleri nasıl daha parlak görünürse, ömrün akşamına doğru anılar da öyle parlak görünüyor. (...) Yaşamak bir tutarsızlık, vesselâm.*

Paul Ricœur, *Kurmaca Anlatıda Zamanın Biçimlenişi* adlı eserinde bir teknik terim olarak zaman kavramını Günter Müller ve Gérard Genette üzerinden inceler. Müller'den hareketle belirttiği üzere karşımızda okuyucunun okuma / alımlama zamanı, anlatma zamanı ve yaşanan zaman olmak üzere üç kavram durmaktadır (2012, s. 142). Kurmaca bir dünya oluşuyla romana benzeyen tiyatro, içinde barındırdığı zaman mefhumu ile ondan ayrılmaktadır. Tiyatroda okuyucunun / izleyicinin alımlama zamanı ile eserin anlatma zamanı birleşerek anlatıda karşımıza çıkan üç zaman kavramı ikiye düşmektedir. Burada ortaya çıkan durum yalnızca teknik bir isimlendirme olmakla kalmamakta, aynı zamanda artzamanlı anlatma biçiminin eşzamanlı bir yapıya dönüşmesini ifade etmektedir. Anlatıya ait sesin ortadan kalkması ile yaşamının doğrudan gösterilmesi bu zamansallığın eşzamanlı durumunu sağlamlaştırır.

Söylem zamanı ile alımlama zamanının şimdiki zamana taşınması bir fenomenolojik kavram olarak objektif zamanın ortaya çıkmasına neden olmaktadır. Oyunda eşsüremlili zaman objektif zamana denk gelirken Baba karakteri ile temsil edilen ve artzamanlı gösterilen zaman ise subjektif zamana denk gelmektedir. Bahsedilen objektif zamanın daha oyunun hemen başında, dekor tasviri ile birlikte sunulduğu görülür:

Bir salon. Her şey yerli yerinde. Ayrıca eski bir duvar saati, bir vazoda, küçük bir masa lambası, göze çarpacak bir biçimde asılmış kırmızı giysili bir genç kadın portresi (...) Bir pencereden gökyüzü ve sonbaharda bir ağacın dalları görünür. Vakit akşama yakın (s. 7).

“Bir salon” söz grubu mekânı dış dünyadan ve dolayısıyla dış dünyanın gerçekliğinden ararak bir ev içi ile sınırlandırır. İkinci olarak bu sınırlandırma ev içindeki en genel yapıya gönderme yaparak kendi içinde bir genişlemeyi de anlam alanının içine alır. Ev içinde, dış dünyaya göre oldukça sınırlı olsa da, insani ilişkilerin en yoğun olacağı yer salondur. Dolayısıyla insanın kendisiyle en az baş başa kalacağı yer olarak karşımıza çıkar. İbrahim Tüzer evin “iç”i ile “dış”ı arasındaki bağlantıyı “insanı saran, sarmalayan ve kendine yönelerek sıradanlaşmaktan kurtulmasına olanak tanıyan özelliği”nde (2007, s. 227) bulmaktadır. O hâlde yazarın oyunun ilk cümlesine “bir salon” ifadesiyle başlaması kahramanın “kendine yönele”ceği bir mekânın özellikle kurgulanmış olduğunu akla getirir.

Evin metaforik olarak iç âlemi temsil edişi bir sonraki cümleyle anlam alanında bir genişlemeye uğrar: “Her şey yerli yerinde.” Şüphesiz buradaki “şey” sözcüğü maddeye dair bir vurgu taşımaktadır. Eşyanın “yerli yerinde” oluşu ise bir mekândaki durgunluğu imlemektedir. İbrahim Şahin, Tanpınar’ın şiir diline dair açıklamalarında beden ve ruh arasındaki ilişkiyi çözümlerken “maddenin dar mekânı”nın insanın ruhuna uyguladığı “şiddet”ten bahseder. Şahin’e göre bu karanlık eşik atlanıp şiddetten kurtulduğunda tam anlamıyla bir “hürlük”ten söz edilebilecektir (2012, s. 207). Maddenin yerli yerinde oluşuyla darlığı, durgunluğu vurgulayan yazar, öznenin ruhuna da bir şiddetin uygulandığını bize hissettirmiş olur. Ruhunun özgürleşeceği eşığı atlatılacak olan nesnelere ise metnin hemen devamında sıralanmıştır: “eski bir duvar saati, bir vazodan, küçük bir masa lambası, göze çarparak bir biçimde asılmış kırmızı giysili bir genç kadın portresi” (s. 7).

Dikkat edilirse dekor olarak yerleştirilmesi istenen dört nesnenin ayrı ayrı yönlerden zamana ilişkin bir durumu imgesel boyutta dile getirdiği görülmektedir. “Eski” sözcüğüyle biçimsel düzeyde de zamana ilişkin bir sıfatla nitelenen “saat”, Uşak’ın her akşamüzeri kurduğu, ancak “son zamanlarda” geri kalmaya başladığı bir nesnedir. Duvardaki bu eski saatin objektif zaman bilincine dair metaforik söylemi oyunda iki önemli gösterge değerine sahiptir. İlki saatin geri kalmaya başlamış oluşudur. Bu durum oyunun başlangıcında ifade edilmiş objektif zamanın oyun boyunca önemi yitirmiş olacağına göstergesidir. İkincisi ise Uşak’tan da eski olan, yıllarca Uşak tarafından da kurulduğu söylenen, dolayısıyla uşakla birleştirilen durumun metnin ilerleyen sayfalarında Uşak-Baba arasındaki tanışıklığın eski oluşuyla ilişkilendirilmiş oluşudur. Uşağın saatle olan ve uzun yıllara dayanan ilişkisi Baba için de geçerlidir. Saati kurarak mekanik zamana dair söylemin temsilcisi olan Uşak, Baba ile konuşmasında da onu bu mekanik zamana çekmek isteyecektir:

Baba: (Eliyle işaret eder) Gel, gel yanıma... Yok bir şeyim... Varsa da geçti... Gel, sen benim çocukluğumu yahut gençliğimi bilirsin... Değil mi?

Uşak: (Baba’ya yaklaşır) Elbet efendim... Siz daha...

Baba: Bırak, şimdi... Bilirsin... O günler geri gelse... Ha? Geri... Ne diyorsun? İster misin?

Uşak: Beyefendi...

Baba: (Onun sözünü keserek) İyi günler miydi onlar? Geri gelseler, şimdi, nasıl olurlar?

Uşak: Pek iyi olurdu, efendim ya, geri gelmezler ki. Ömür tümünden gidici; ikinci kez yok bunun.

Baba: İkinci kezi yok... (Sürahiden su koymak ister, el titremesinden zahmet çeker.  
Uşak yardım eder) Demek yok (s. 115).

Şuur zamanında geçmişe takıntılı bir hâlde yaşayan Baba'ya Uşak'ın verdiği cevap ile Uşak'ın oyunun başında saati kurması ve bu saatin daima ileriye doğru gidişinde bulunduğu anlam onun mekanik zamanı kavrayışını açık bir şekilde göstermektedir.

Dekorda geçen “lamba” bir ışık kaynağı olarak düşünüleceği gibi pencereden görünen “akşamüstü”yle birlikte düşünüldüğünde imgelemin dünyası olan geceyi çağrıştırmış olmaktadır. Baba'nın kendi iç dünyasına yönelmiş olması bu açıdan ayrı bir önem taşır. Anne'nin, içindeki çiçekleri kaldırdığında Baba tarafından derhâl eski hâline getirilen “vazo” ile birlikte düşünüldüğünde zaman kavramı ile mekân arasında kurulan ilişki de ortaya çıkmış olur. Eugenio Borgna *Bekleyiş ve Umut* adlı çalışmasında “zamanın mekânsallığı” üzerine şunları söyler: “Bu durumda zaman, dinamikliğini yitirmiş, birbirinden kopuk, ortak yönelimsel bir ufuktan yoksun statik parçacıklar şeklinde çözülür. Zaman, bir şekilde mekânın özelliklerini barındırır. Artık bana ait değildir ve Augustinusçu içselliğimden kopmuş; yabancı hâle gelmiş ve (neredeyse) yaşamsal olmayan bir şeye dönüşmüş: taşlaşmıştır.” (2015, s. 62) İleride daha detaylı gösterileceği üzere şizofrenik bir deneyime dair olan bu görüntüde Baba, dekor olarak verilen dört unsurdan hiçbirinin içsel olarak “taşlaş”an zamanın mekânsal görüntüsünün de değişmesine müsaade etmemektedir.

### **Tecrit Eden Bir Yaşamın Nesnesi: Nar Çiçeği Giysili Kadın**

Oluşu iç âleminde yakalayan ve bunu yaparken maddi âlemde herhangi bir değişiklik istemeyen babanın bu iç âlemine yönelişini sağlayan nesne ise dekorun son unsuru olarak gösterilen “kırmızı giysili bir genç kadın portresi”dir. Oyunda kadını tanımayanların “kırmızı giysili”, okuyucuya sunulmuş şekliyle ise “Nar Çiçeği Giysili Kadın” olarak anılan bu kadın oyunun başında bir portre olarak sunulurken ilk perdenin sonunda yavaşça kararan dekor içerisinde bir hayal olarak izleyicinin karşısına çıkar.

Burada dikkat çekilmesi gereken ilk husus oyundaki insanların, kadının elbise rengine “kırmızı” derken okuyucuya daima “nar çiçeği” şeklinde sunulmuş olmasıdır. Şüphesiz her iki renk arasında normal bir gözün dikkat edemeyeceği kadar küçük fark vardır. Öte yandan yıllardan beri asılı duran bir tabloda solan renklerin bu ayrımı iyice belirsizleştirdiği ortadadır. Ancak fenomenolojik bir indirgeme ile söylemek gerekirse objenin nesneye olan yaklaşımı bu renk farkının ilk nedenidir. Elbette burada karşımıza çıkan ilk husus “estetik algı”dır. İsmail Tunali'ya göre objenin nesneyi kavrama tarzı estetik algının en belirleyici unsurudur (2014, s. 85). O hâlde Baba, bu tablodaki kadına herkesten farklı bir gözle baktığını / algıladığını ortaya koymuş olmaktadır.

Kadının renklerine dair üzerinde durulması gereken ikinci husus, diğerlerinden farklı gören babanın bilinç durumuna ilişkindir. Carl Gustav Jung, rüya ve bilinçdışı ilişkisini anlatırken “bilinçli rasyonel saptamaların” daha az renkli olduğunu söyler. Bunun sebebi olarak da “ruhsal çıkarımların” azalmış olduğunu belirtir (2009, s. 43). Dolayısıyla babanın renge duyarlılığının ikinci nedeni şizofrenik görüntünün bir göstergesi olarak bilince dair hâllerin arka plana atılmış olmasındandır.

Diğer taraftan “kadın”ın renge vurgu yapan sıfatlarla tanımlanması, kırmızı rengin tutkuya olan imgesel göndermesiyle birlikte düşünülmelidir. Renkler kültürden kültüre farklılık gösterse de kırmızı renk hemen daima tutkunun, aşkın rengi olarak algılanmıştır (Jacobi, 2009, s. 278). Bununla beraber rengin sıfatlarla birlikte kullanımı hazza dair bir vurguyu da beraberinde getirir. Roland Barthes, anlatı metinlerinde klişe hâline gelmemiş sıfatların kullanımı hakkında “arzunun dile gelmesi” saptamasında bulunur. Ona göre “haz isteği”ni olumlamanın en mühim yolu (2017, s. 161) sıfat kullanımıdır. Dolayısıyla kadın Baba açısından, ileride daha detaylı açıklanacağı üzere, önüne aldığı üç sıfatla bu arzunun nesnesi konumundadır.

Anıların yavaş yavaş ortadan kaybolmasının önüne geçen portre bu hâliyle unutmanın, zihindeki dünyada bir belirsizleşmenin önündeki en büyük engeldir. Tablo, büst gibi nesnelere “şimdikleştirme” ile hatıralarımızı yeniden ürettiğini söyleyerek zamana fenomenolojik açıdan yaklaşan Edmund Husserl’e göre zamandaki bu yeniden üretim en çok “hatırlama” ve “beklenti” ile ortaya çıkar (2015, s. 78). Ancak burada dikkat edilecek olan durum bu geçmişe dair bilmelerin “yeniden şimdikleştirme”sinde var olanın tekrar tekrar üretimi değil her seferinde “yeniden üretim”i söz konusu olduğudur. Douwe Draaisma da portrenin asıl işlevinin bu “yeniden üretim”de olduğunu söyleyerek, onun, unutmanın en önemli işlevinin unutmanın önüne geçmek olduğunu ifade eder (2015, s. 241). Portre sayesinde unutulmanın önüne geçen Nar Çiçeği Giysili Kadın, oyunda daima Baba’nın zihninde ve geçmişe dair takıntılı bir hâl ile karşımıza çıkar. Baba ile son karşılaşmasında giymiş olduğu elbise hep üzerindedir. Objektif zamana dair bu olgu varlığını oyun boyunca aynen sürdürürken bunun dışında gelişen tüm süreç bahsettiğimiz “yeniden üretim”in söz konusu olduğu durumu karşılar. Böylelikle kadın, “objektif zamanın dışlanması”nda ve “bilinmiş olan”dan hareket edilerek “yeniden şimdikleştirme”nin nesnesi hâline gelmektedir.

Kadının, elbisesi ve bu elbisenin rengiyle işaret edildiği söz grubunda sıfatın renge dair oluşu görüntüsel bir gösterge değeri sunmaktadır. Baba’nın daima “nar çiçeği rengi” dediği, oyun içerisindeki diğer oyuncular tarafından “kırmızı”, “açık kan rengi” gibi adlandırmalarda ifade edilen bu rengin ilk metaforik görüntüsü insan psikolojisine dairdir. Çeşitli kültürlerle ve

hatta aynı kültürün farklı dönemlerine göre anlamı değişebilecek olan rengin oyun içerisinde nasıl anlaşılması gerektiği Oğul tarafından aktarılır. Babanın “resme ve dolayısıyla renge” tutkun olduğunu öğrendiğimiz Oğul’a göre bu renk insanı “çoştur”an bir özelliğe sahiptir. Metinde bu coşkunluk sözcüğünün hangi anlam alanında genişletileceği açıkça söylenmez, ancak Oğul’un tabloya bakarak “Ama güzel kadınmiş doğrusu. Hele bu kırmızı giysi içinde büsbütün güzel” (s. 25) şeklinde konuşması bu coşkunluğun aşka dair bir duygulanım olduğunu okura duyurmak için yeterlidir. Böylelikle Baba ile portre arasındaki ilk somut bağlantı kurulmuş olmaktadır. İkinci olarak aynı paragraf içinde yer alan “akşam vakti” söz grubu güneşin batmaya yakın oluşturacağı kırmızılık da bu bağlantı içerisinde değerlendirilmelidir. Güneşin dünya üzerinde görüldüğü mekâna bağlı bu isimlendirmesi ilk olarak ömrün yaşlılığına, ikinci olarak da kırmızılığın bir gönderge değeri taşır. O hâlde babanın içinde bulunduğu maddi ve hissî âlem yaşlılık ve aşk coşkunluğu olarak belirlenmiş olur.

“Zamanı durdur”muş (s. 24) olan bu resmin şimdikleştirme işlevi Baba tarafından “bir bağlantı, körü körüne... Bazan... Her zaman değil... Birtakım çağrışımlar, anımsayılar var...” (s. 12) şeklinde ifade edilir. Hem bu ifadeler hem gerçek hem de hayal âleminde Baba ile Nar Çiçeği Giysili Kadın’ın konuşmalarındaki biçimsel ve derin düzey görüntü daima geçmiş zaman ve geniş zaman olarak sunulur. Biçimsel düzeyde kullanılan sözcük ve fiil çekimleri bunu doğrudan göstermektedir. Derin düzeyde ise konuşmaların muhtevasının daima geçmişe dair olduğu görülmektedir. Baba’nın daima geçmişe, hatıralara dair bilinç hâli onun içinde bulunduğu ruhî durumun melankoli, umut gibi daha yüzeysel planda kalan kimi ruhsal dalgalanmalar şeklinde değil; daha ziyade ileri bir boyutta olduğunu göstermektedir. Oyun içerisinde maddî varlığıyla karşımıza çıkan Nar Çiçeği Giysili Kadın, kurgusal planda Baba’nın zihnindeki gerçekliğe de vurgu yapmış olur. O, bu hâliyle ruhsal bir dalgalanmanın değil şizofrenik bir görüntünün temsilidir. Geçmişe dair göndermelerin hepsinde Nar Çiçeği Giysili Kadın’ın karşı çıkışını, itirazını görmek mümkündür. Zira Darian Leader, melankoli ve umut gibi hâllerde kabahatin daima öznedede olduğunu (2016, s. 92) şizofreni de ise bu durumun tersi bir hâl aldığını belirtir. Baba, Nar Çiçeği Giysili Kadın’ın kendisini bırakıp gittiğini oyun boyunca her fırsatta söyleyerek suçlamakta, ancak itirazlara rağmen kendisinde asla bir suç görmemektedir:

Baba: (...) Düşünsene bir: Ne alın yazısıdır; seni öylesine istediğim hâlde koptun gittin. Gitmekle kalsaydın yine de iyiydi, yok, derdim. Yok, yok. Ama gölgeni başıma belâ ettin: Hep burda... Benimle.

Nar Çiçeği Giysili Kadın: Bir tutarsızlık var bunda: Nasıl oluyor; benim gölgem yok ki. O gün bu gün gölgelerimden yoksun yaşıyorum ben. Güneşe çıkamıyorum

utancımdan. (Bir susku) Gölğemi senin çaldığını biliyorum. Tanrı da tanık buna.  
Davacı olsam kazanırım.

Baba: Güneşimi kapattın. Karımın yüzünde renk kalmadı güneşsizliğimizden (s. 67).

Kendisinin “def ed”ilebileceğini söyleyen, kovulması hâlinde “gid”eceğini ve hatta bundan da “memnun” olacağını her fırsatta dile getiren Nar Çiçeği Giysili Kadın’ın yanı başında bunları hem kabul eden ama hemen ardından “beni sevdiğini söyle, öyle git” (s. 52) diyerek sevgiye olan ihtiyacını dile getiren Baba’nın bu durumu onun gerçek zaman ve mekâna artık açık olmadığına dair gönderge değeri sunar. Ortaya çıkan sübjektif görüntü ise gönderge değerini acıya tahammül edememekte bulmaktadır: Baba, ne maddî ne de hissî anlamda bir acıya tahammül edememektedir. Arno Gruen “kurtuluş arayışı”nda olan insanları anlatırken sevgi ile gerçeklik arasındaki ilişkide şunları söyler:

Bize acı çektirenlerden sevgi umarız. Bu anlamda hepimizde bir terslik vardır, çünkü hepimiz belli bir ölçüde kötülüğü yaşamış, ama tersine çevirerek ‘iyi’ye dönüştürmüştür. Ancak ‘kurtuluş’ da belli ölçüdedir, çünkü bunun anlamı, temel yalana tam olarak boyun eğmediğimizdir. Ayrıca tahammül edilebildiği sürece - özellikle de iç mücadelesinde- insan gerçeğe hâlâ açık demektir (2007, s. 72).

Nar Çiçeği Giysili Kadın’ın farkında olduğu bu “tutarsızlık” ile Baba’nın sevgi umuşu alıntılanan parçada görülmektedir. Yukarıda Arno Gruen’in şizofreni konusunda bahsettiği “temel yalan” kavramından hareketle dikkat çekildiği üzere Baba’nın buna boyun eğmiş olan durumu ise gerçek dünyaya kendisini nasıl kapattığını ve şizofreninin bilinç düzeyindeki boyutunu akla getirmektedir. Ayrıca burada oyuna ismini veren “gölge” sözcüğünün de metaforik olarak bir şizofrenin iç âlemine denk geldiği de öğrenilmiş olmaktadır. “Güneşi” kapatılan Baba, güneş sözcüğünün zamana ilişkin biçimsel anlam ve maddeye / gerçekliğe dair yan anlam değeriyle şizofrenik durumunu bir gönderge değeri olarak okuyucuya sunmuş olur.

Sürekli suçlanan ama diğer taraftan vaz geçilemeyen nesneye karşılık Baba’nın bu şizofrenik durumu dil dolayımında da kendisini gösterir. Darian Leader’in belirttiği üzere melankolide anlamın sabitlenmişliği genel bir kuralken (2016, s. 98) şizofrenide dil geçiren bir görüntü (2016, s. 120) sunar. Bu geçirenlik, hezeyan ve yanılgıyı beraberinde getirmektedir. Özne zihninde oluşanın bir yanılgı olduğunu bilse de bu yanılgıya devam eder. Nar Çiçeği Giysili Kadın’ın bir bilince sahipçesine söyledikleri öznenin bu yanılğan hâlini örneklendirmektedir:

Baba: O günü anımsıyor musun?

Nar Çiçeği Giysili Kadın: Hangi günü?



Baba: Bir bahçede idik, hani... Yalnız ikimiz vardık...

Nar Çiçeği Giysili Kadın: Birçok günler birçok bahçelerde olduk, hangisi? Unutmuşum.

Baba: Beni yüzüstü bırakıp gittiğin gün... Nasıl unutursun?

Nar Çiçeği Giysili Kadın: Ben ne zaman sizi bıraktım? Ben sizden hiç ayrılmadığımı sanıyorum.

Baba: Bir belleğin yok mu senin?

Nar Çiçeği Giysili Kadın: Var; beni bir bahçeye tutukladın, oradan çıkartmadın bir daha... Bir uçurtma uçuruyordun, sanki onu seyrediyorduk seninle... Sonra, ipi koptu uçurtmanın... Hâlâ gidiyor, görüyorum, ip şu anda kopmuş gibi, hatırlıyorum. Ama sonra ne oldu?

Baba: Ne mi oldu?

Nar Çiçeği Giysili Kadın: Ne oldu bilmem o bahçe... Bir de beyaz bir yelkenli vardı galiba...

Baba: Sen kahkahalarla gülüyordun.

Nar Çiçeği Giysili Kadın: Daha seninle evli değildik o sıralarda.

Baba: Nasıl? Evlendik mi ki seninle?!

Nar Çiçeği Giysili Kadın: Şaşıtm doğrusu bunu sormana. Nasıl unutursun? Belleğini asıl sen yitirmişsin; hem de korkunç bir biçimde; evli iken evliliğini unutmuşsun... Ne kötü. Yoksa işim ne şimdi burada?

Baba: Bilsem (s. 48-49).

*Melankoli* adlı çalışmasında hezeyan ve halüsinasyonla kişinin kendi benliğine yabancılaşmasını besleyen “şizofrenik Gestalt”ın fenomenoloji ile açıklanabileceğini söyleyen Eugenio Borgna, bu çözümleniş için şunları söyler: “Her şizofrenik hayat biçiminde, saklı ve maske takılmış kırılğanlığın ve duygulanımsal yankıların can yakıcı yoğunluğu mevcuttur; bunların kalbimize dokunduğunu ve bizi çağırdığını duyarız. Bu maskeler, onlara kulak asıldığı takdirde, delinirler ve çözümlenebilir olurlar” (2014b, s. 106). Gölgelerden ibaret hayatlarda asıl gerçekliğini halüsinasyonlarında bulan Baba, gölgeleştirdiği insanlara karşı bir maske kullanmakta, böylelikle kalbinin kırgınlıklarını ve duygu durumlarını saklamaktadır. Fakat bu maske halüsinasyon hâlinde indirilmekte ve kalbinin tüm kırgınlıkları, mazide takılıp kaldığı zaman dilimi ancak bu şekilde ortaya çıkmaktadır:

Nar Çiçeği Giysili Kadın: Başkalarının, haklarını yiyerek yaşıyorsun, beni de suçuna ortak ediyorsun. (Kendi kendine söyleniyor gibi) Çare ne? Çaresi ne? Benden kaldıklarını bana geri versen? Acaba? (Doğrudan ona sorar) Verebilir misin?

Baba: Benim yitirdiklerim ne olacak? Bir sen kaldın elimde. yapamam. Çünkü yitirdiğim hiçbir şeyi geri alamam artık. Ölürüm vermem. Elimde kalmışları yitirmemeye bakıyorum şimdi.

Nar Çiçeği Giysili Kadın: Kendi kendini tutuklamış, prangaya vurmuşsun. Çek öyleyse küreklerini (s. 68).

Burada ortaya çıkan görüntü ve özgürlüğün yitişine yapılan vurgu olanaksız başkılığın gösterilmesine ilişkindir. Şizofrenik, yine kendi iç dünyasındaki hayatıyla yüzleşmekte, bunu tekrar tekrar deneyimlemektedir.

Şizofrenide zekâ, dikkat, idrak, hafıza gibi fonksiyonların bozulmadığını, daha çok bunlar arasındaki münasebetin bozulduğunu söyleyen Fikret Ürgüp şu değerlendirmede bulunur: “Şizofrenik, ilk çocukluğundan beri, önce ana-baba sonra başkaları tarafından sevilip kabul edilmediğine inanır. Başkalarınca sevilip sayılmayan insan kendini sevip sayamaz ve insanlar arasında yaşamasına yetecek kadar kendine güvenci yoktur. Bu durumda şahsiyet hayatta kalma iç-tepkisi ile yaşamının bir yolunu bulur ve her şeyle ilgisini kesip kendi dünyasını yaratır” (1964, s. 12). Yapılan alıntıda da anlaşılacağı üzere metinde geçmişe dair görünen canlı hatıralar ile birlikte ortaya çıkan tutarsız görüntü tam olarak bir şizofrenin görüntüsünü bize sunmuş olur.

Baba'nın geçmişteki bir olaydan hareketle ortaya çıkan obsesif durumuyla ilgili olarak oyun içerisinde diğer şahısların farklı bakış açıları sergiledikleri görülmektedir. Buna göre oyundaki iki kadın (Anne ve Nar Çiçeği Giysili Kadın) Baba'nın durumundan şikâyet ederken iki erkek (Oğul ve Doktor) Baba'ya nasihatte bulunmaktadır. Oğul, babasına “Vakit yok, babacığım, vakit yok. Dünyamız çok hızlı; durursak düşeriz” (s. 33) diye seslenir. Buradaki “dur”mak fiili babanın objektif zamandan kopup sübjektif zamanda “tutuklu” kalmasına, “düş”mek fiili de babanın içine / derinine doğru yaptığı ve saplantılı bir şekilde orada kalmak istediği yolculuğu ifade etmektedir.

Oyundaki bir diğer şahıs olan Doktor, yalnız üçüncü perdenin başında karşımıza çıkmaktadır. Anne ile olan konuşmasından anlaşıldığı üzere Baba'nın bu durumu bir süredir bilinmektedir ve doktor kısa bir sohbetten sonra geçmişteki şimdiden çıkıp objektif zamandaki gerçekliğe dönülebilmesi için yapılması gerekenleri ve aksi hâlde neler olacağı sıralar:

Anne: En iyisi düşünmemek...

Doktor: Evet. Bir de, hanımefendi, insanlardan uzaklaşmayacaksınız. Eşyaya ve cansız şeylere de gereğinden çok yaklaşmayacaksınız. Yoksa, hayatı geride bırakan avare bir yolcu gibi başınızı alıp gidersiniz.

Anne: Ölüme?..

Doktor: (Başını evet anlamında sallar) Bakarsınız, bir çerçeve, ölümün kapısı oluverir... (s.100)

Oyundaki erkeklerin bu yaklaşımlarına karşılık Baba'nın, biri gerçekte, ötekisi hayal âleminde karısı olan iki kadının da şikâyeti söz konusudur. Nar Çiçeği Giysili Kadın "esir" kaldığından bahsedip artık kendisinin serbest bırakılmasını birçok defa dile getirirken Anne ise Baba'nın bu obsesif durumundan "bık"tığını, kendisini "bir çerçevenin içine hapsedilmiş san"diğini söyler:

Anne: Oldun olası bir başka dünyada yaşarsın. Bütün ömrünce uğraştın beni de oraya çekmeye... Yarı canlı gömmeğe. Başardın da hani. Şimdi ölü müyüz, diri mi belli değil (s. 58).

Görüleceği üzere hangi âlemde yaşadığı fark etmeksizin her iki kadın da Baba'nın sübjektif zamanına esir alınmaktan şikâyetçidir. Bu şikâyet Baba tarafından dinlense ve hatta onlara hak verilse dahi hiçbir zaman gereği yapılmak üzere dikkate alınmaz. Zira Baba, yalnız kalmak istemekte, bunun için de içerisinde bulunduğu zaman dilimine bir kadını esir almaktadır. Eugenio Borgna "yalnızlık" ile "tecrit"i birbirinden ayırırken "tecrit"in gelecek zaman, bekleyiş ve umutlara açık olduğu söyler. Eğer bu bekleyiş ve umut yoksa insan yalnızdır, dolayısıyla "dayanışmaya ve iç diyaloga" açıktır (2014a, s.21). Yukarıda Baba'nın melankolik bir durumunun olmadığını izah edilmişti. İşte burada tekrar ortadan kaybolan umut, bekleyiş gibi kavramlar babanın bir tecrit hâlinde olmadığını; öte yandan da yalnız kalmaktan korktuğunu gösterir. Baba, bu yüzden başkalarının hayatlarını kendi yanında esir almaya devam etmektedir. Üstelik bu durumun diğerleri tarafından da anlaşılmasını arzu etmekte; "Bir vicdan acısı tortulanıp duruyor, yüreğimde. İster miyim? Can çekişme bu." (s. 78) şeklinde çaresizliğini de dile getirmektedir.

### İsimsiz Bir Oyun: Herkesleşen Bir Evde “Gölgeler”den İbaret Hayatlar

*Bir var, bir yokum... Gölge gibi...*

*Gölgenin ne ağırlığı olur ki...*

Ahmet Muhip Dıranas'ın eserinde, üzerinde durulması gereken açar sözcüklerden biri şüphesiz oyuna da adını veren “gölge”dir. Gölge sözcüğü metaforik olarak oyun boyunca bir belirsizliği simgeler. Epigraf olarak alıntılanan ve Baba'nın ağzından çıkan cümledeki “ağırlık” sözcüğü de bu belirsizliğin maddî olana dair bir belirsizlik olduğunu göstermektedir. Ortega Gasset “herkes”i “belirgin olarak hiç kimse” (2007, s. 26) şeklinde tanımlayarak bir anlamda onların “belirsiz” yönlerine vurgu yapar. Bu belirsizlik kendini “dışsal”lıkta bulan / anlamlandırılan insanların tüm davranışlarını kontrol etmektedir. Buna karşın insan güvenli bir sığınak olarak kendi “içselliği”ne (2007, s.35) yönelmeyi tercih eder. Bu durum her şeyden evvel insan ile hayvan arasındaki esaslı bir farkı da gündeme getirir. Hayvanın dış dünya ile olan bağlantısı daha çok güvenliğini tehdit eden unsurlara karşı tetikte bulunması esasına dayanır. Böyle bir tehdit yoksa uykuya dalar. Bu yüzden kendi içine giremez. Gasset bu konuda şunları söylemektedir:

İşte hayvanın hep kendisinin dışında olup bitene, çevredeki şeylere dikkat kesilme zorunluluğu bundandır. Öyle ya, o şeylerin tehlikesi ya da dürtüsü azalsa bile, hayvan hep onların, dışardaki, kendinden başka olan şeylerin güdümünde kalmak durumundadır; çünkü bir kendi kendisi, içine sığınıp dinleneceği bir yuvası olmadığından, kendi içine giremez (2007, s. 35).

Bir önceki bölümde dikkat çektiğimiz üzere Baba'nın evden dışarıya çıkmamasının birincil sebebi böylelikle açıklığa kavuşmuş olmaktadır. Kendi içselliğine yönelen baba bunu bir ev içi olan “salon” ile yapmaktadır. Öte yandan babanın bu yolculuğunda mesafe kat etmiş olması (ki anne “yıllardır” sözcüğüyle bunu ifade etmiştir), en yakınlarından olsa bile diğer tüm kahramanların birer gölgeden ibaret olmalarına, daha doğrusu maddî varlıklarından ziyade babanın zihnine düşen gölge varlıklarında anlam bulmalarına neden olmaktadır.

Öte yandan oyundaki tüm kahramanlar, gölgenin anlam alanında düşünüldüklerinde, belirginleşen “hiç kimse” hâline gelmişlerdir. Yani yazar, gölgenin bize verdiği görüntüsel gösterge değerini “herkesleşme” imgesi etrafında kurmuştur. Buna göre oyundaki kahramanlar gölgelerinden anlaşıldığı üzere “kadın” veya “erkek” oldukları bilinen, hareketleri belli belirsiz fark edilebilen varlıklardan ibarettir. Bunun dışında bir önemleri yoktur. Bu kahramanların gölge hâllerindeki diyalog ve monologlarının da Baba tarafından kontrol edildiği düşünülürse bu belirsizlik ve önemsizlik daha iyi anlaşılabilir olur. Oyunda Anne tarafından bu açıklamalar şöyle sunulur:

Anne: Oldun olası bir başka dünyada yaşarsın. Bütün ömrünce uğraştın beni de oraya çekmeye... Yarı canlı gömmeğe. Başardın da hani. Şimdi ölü müyüz, diri mi belli değil. Neyse tutma beni. Mutfakta işlerim var. (Yürür) Biz senin çevrendekiler, gölgeleriz sanki. Varız da yokuz da. Ne söyleyeyim (s. 58).

Oyundaki tüm kahramanların Anne, Hizmetçi, Oğul, Komşu gibi isimlerle adlandırılmasının sebebini de işte bu gölge oluşturma, herkesleşen birer insan oluşlarında aramalıdır. Şahısların sadece birer cins ismi olarak gösterilmesi onların ötekileştirilmesi ve nesneleştirilmesi anlamına gelmektedir. Kendilerine verilen anne, kız vb. isimler hakikatte bir kimlikleri olan bu kişilerin maskelenmesi demektir. Böylelikle kişilerin kendilikleri ortadan kalkmış ve yalnız imgeleri görünür kılınmış olur.

Oyunda Nar Çiçeği Giysili Kadın haricinde herkes hem maddî hem de gölge kimlikleriyle okuyucuya / izleyiciye görünürler. Ancak her iki görüntü arasında esaslı farklar bulunmaktadır. Nar Çiçeği Giysili Kadın yıllar önce Baba'dan ayrıldığı için Baba'nın zihninde yaşamaya devam etmekte fakat reel hayattaki durumuyla zihindeki durumu arasında davranış ve söz farklılıkları olup olmadığı bilinmemektedir. Ancak diğer şahıslar gerçek hayatta kendi kimliğini muhafaza eden bir yapı ile karşımıza çıkmakta, öte yandan ise Baba'nın zihninde birer "yabancılaşma" örneği olarak belirmektedir. Her şeyden evvel tek bir özne olan ve ilk bölümde dikkat çektiğimiz üzere şizofrenik bir durumda olan Baba, içerisinde birden fazla "ses"i barındırmaktadır.

Baba'nın içsel dünyasında "öteki"lere ait barındırdığı bu seslerin "nesne"sinden koparılan sesler olduğu açıktır. Öncelikle isimlerinden arındırılıp "herkes"leştirilen bu nesnelere, seslerinden de koparılıp şizofrenik bir dünyanın göstergeleri hâline gelirler. Yukarıda bahsettiğimiz "fark"ın temeli de bu nesnesinden / bedeninden kopup zihinde özgür bırakılan sesler oluşundan gelmektedir. Sesler zihinde oluşan sesler olduğuna göre ortaya çıkan şey "sessizliğin sesi" demek olur. Mladen Dolar, "sesin kelimeleri edime dönüştürmek gibi bir gücü" olduğunu söyler (2013, s. 59). Bu güç şüphesiz ilk planda ses ve anlam arasındaki ilişkiye, ikinci olarak da ses ve arzu arasındaki ilişkiyle birbirine eklenilebilir. Baba, zihnindeki sesleri gerçek hayatta edime dönüştüremediği için sesle anlam arasındaki bağlantıyı kuramamakta, dolayısıyla ötekine ait ses yabancılaştırılmaktadır. Bu yabancılaşma anlam düzeyinde gerçek hayat ve zihnî hayat tutarsızlığı olarak görünür kılınır. Bununla beraber başkalarına ait sesleri zihninde barındıran özne kendi sesini de ikinci bir ses olarak işitmektedir. Bir halüsinasyon olarak karşımıza çıkan bu "gölge" ses anlamdan ziyade anlamı bozan bir yapıdadır. Aşağıdaki satırlar Baba'nın seslerin kaynağını iyiden iyiye karıştırdığı bir zaman diliminden alınmıştır:

Baba: Sen yoksun, o yok, biz yokuz, hiçbir şey de yok... (Kulisten) Koca evde... Sadece gölgeler mi var... (Kendi sesiyle) Olan oluyor, yine de. (Bir dalgınlıktan sonra) Eşyanın düzenini bozan iğreti bir... Şey, bir denk gibi...

Hizmetçi: Efendim? Anlayamadım efendim?

Baba: (Kulisteki sesiyle) Ne diyorsun, yahu? (Kendi sesiyle hizmetçiye) Yok bir şey kızım, yok. Sen git işine... (Hizmetçi çıkar) Ayakta iken düşüp ölüverirsem, diyorum, bir yanım acır mıydı, acaba. Duymazdım ki... Duyabilseydim, çok mu canım yanardı. Hemen sonra olup bitenleri görebilsem? (Kulisten) İlginç (...) (s. 112-113).

Görüldüğü üzere kulisten gelen bu ses doğrudan Baba'nın kontrol edebildiği bir ses değildir. Mladen Dolar, "ötekinin kendini özneye dayatan inatçı sesi" olarak tanımladığı "psikolojik sorun" (2013, s. 44), oyunun kahramanı olan Baba'da da kendini göstermektedir. Buradaki tekinsiz duruş Baba'nın baş edemeyeceği ve ancak dışardan müdahalelerle kurtulabileceği bir durumdur. Son olarak Baba'nın içsel âleminden daima ve istisnasız olarak dışardan gelen bir sesle çekip alındığını belirtmek gerekmektedir. Komşu, bu âlemden çekilip alınışı şöyle ifade eder: "Bir rüyayı bozdunuz" (s. 41).

### Ucubeleştirilen Bedenler ve Beyni Kemiren "Şüphe"

*Sevdiklerimizin mutluluğu çoğu zaman bir burğu gibi  
içimizi deler: Nereden geliyor mutluluğu?  
Aldatıyor mu yoksa? Cehennem azabı.*

Ahmet Muhip Dıranas, oyununda ucubenin, daha doğrusu Baba etrafında oluşan ucubelerin görüntülerini yine Baba'nın zihninden okuyucuya / izleyiciye sunar. Her şeyden önce, ilk bölümde de ifade edildiği üzere şizofren bir zihin yapısıyla Baba, ucubenin anlam alanına dâhildir. Diğer taraftan bu hastalıklı zihin yapısı, etrafındaki insanların da ucubeleştirdiğini görür. Buradaki ucubeleşmek sözcüğü yukarıda izah edildiği üzere "uygunsuz" oluşla birlikte düşünülmelidir.

Tanımlı ve içeriği itibarıyla hayli karmaşık duran "ucube" sözcüğü en net ifadesiyle "göz için uyumsuz bir nesne"dir (Ancet, 2010, s. 11). Bu uygunsuzluk kimi zaman soyut bir kavram için kullanılırken kimi zaman da maddi âlemin tüm nesnelerindeki bir tük uygunsuzluğu ifade etmektedir. Elbette bu durumda "göz"ü bir algılama nesnesi olmaktan başka durumları da anlatan bir kavram olarak anlamak gerekmektedir. Fenomenolojik bir çerçevede içinde ve insan özelinde düşünüldüğünde doğuştan gelen bozukluklardan türlü sakatlıklara, öte yandan zihni yapıdaki pek çok bozukluğa kadar geniş bir kavram ağı ucubenin anlam alanını doldurmaktadır.

Oyunda ilk kez karşımıza çıktığında Hizmetçi tarafından “hortlak suratlı mendebur” olarak nitelenen Komşu, “kambur” olan beden yapısıyla oyunun gerçekteki tek ucube görüntüsüdür. Baba ile olan monoloğundan anladığımıza göre kamburluğu yüzünden sevdiği kızla evlenememiş, ancak onu asla unutmamıştır. Sevdiğini unutamama yönünden Baba ile ilk benzerliği kurulan Komşu’nun Baba ile “dost” oluşu önemli bir ayrıntıdır. Ne zaman Baba’yı ziyarete gelse onun daha fazla iç âlemine yönelmesine neden olmaktadır. Ucubeyi kavramsal olarak analiz etmeye çalışan Pierre Ancet, ucube ile onu gözlemleyen arasındaki ilişkiyi şöyle izah eder:

Ucube, bedenin (dolayısıyla bizzat gözlemcinin bedeninin) iç yaşantısını (le vécu intérieur) sorguladır. Bozuk şekilli bedenin yarattığı izlenim, kişinin kendisini algılayışı üzerinde etkili olur. Bu açıdan bakıldığında, ucube hiçbir zaman bütünüyle harici bir nesne değildir; nasıl da öteki de öyle değilse (2010, s. 38).

Ucubenin beden olarak ele alındığı hâllerde geçerli olan bu durum fiilde veya zihindeki ucubelikler için de geçerlidir. Zira Baba insanın yalnızca fiziken kambur olmayacağını “nedensiz sıkıntılar”ın da “insanın içini kamburlaştır”acağını ve “ikisinin aynı şey” olduğunu söylemektedir (s. 104). Ucubenin varlığı için öncelikle ona dikkat etmek, onu görmek veya zihin planında onu fark etmek gerekmektedir. Bu fark ediş ise sorgulamayı beraberinde getirir. Komşunun Baba ile yaptığı monolog iç âlemde dair sorgulama geçmişin baba üzerindeki etkisi ile birlikte görülmektedir:

Komşu: O gece durmadan içtim, saatlerce, meyhanenin aynasında suratıma bakarak ve baktıkça a(ğla)arak, saatlerce...

Baba: Beyaz bir yelkenli vardı sularda. İnce bir ter kokusu duyuyordum ve çok hoşlanıyordum bundan.

Komşu: Eve geldim, bir ağlama bir ağlama... Anam dikilmiş başucuma, ilenir: ‘Seni doğuracağıma, taş doğursaydım, alnımın kara yazısı...’ Bir uçurtmanın daha ipi kopmuştu, hem de büyük...

Baba: ‘Bursa’ya gidiyoruz’ dedi. Demek onunla son buluşmamızdı, Birden önüme bir dağ dikildi; kalakaldım, aşılmaz. ‘Niçin’ dedim. ‘Babamın görevi, Bursa’ya atandı.’ diye karşılık verdi. Kar, duman, rüzgâr içinde, bir dağda yolumu yitirmiştim sanki.

Komşu: ‘Kambur!’ demiş. Kamburum meydanda, ne yapalım? Bir daha bahar gelmedi; böylece küskün, bu yollarda yürüdüm; karlar içinde artık.

Baba: ‘Mektup yazmaya çalışırım’ dedi. ‘Ama ne faydası var’ diye ekledi; doğru. ‘Unutursun’ dedi arkasından. Unutmuşum. Doğal mı bu? Uçurtma dedinizdi ya,

ipim kopmuş, gidiyordum öyle. Şimdi gökyüzüne bakıyordu; olağanüstü gözlerle, aslında beni izliyordu... (s. 37-38)

Anlaşılabileceği gibi birbirine “aziz dostum” diye seslenen bu iki kişi arasında ucubeye dair bir izlenim bize sunulmaz. Komşu kendi kendisinin kamburundan söz etse de oyun boyunca Baba’nın buna dair tek bir söz veya davranışına rastlamak mümkün değildir. Zira aralarındaki yakınlık buna engel olmakta, Baba komşuya baktığında kendi iç âlemine yönelmektedir. Oysa Pierre Ancet ucubenin ortaya çıkması için gözlemcide duygusallığın olmaması gerektiğini (2010, s. 39) belirtir. Baba’daki kayıtsızlığa rağmen Hizmetçi’nin “kötü kötü” bakan bir “mendebur” ve “eve girip çıkan bir hortlak” (s. 76) olduğunu söylemesi bu bakımdan değerlendirilebilir.

Oyunda gerçek anlamda bir fiziksel farklılığı olan Komşu’nun normal olup olmadığı da ayrıca incelenmelidir. Ancet’e ucube sözcüğünün anlam alanını tespit ederken şunları söyler: “Canlı, belli bir ortamda hayatta kalabildiği ölçüde normaldir. Ayrıca bir yapıyı bariz bir anormallik olarak değerlendirmemizin nedeni pekâlâ, bu yapının normal görüleceği yeni ortamlar tahayyül etme kapasitemizin sınırlı olması da olabilir. Bu yüzden yaşayanlar arasında başarısız form gerçekte mevcut değildir” (2010, s. 37). Baba’nın zihni yapısıyla birlikte düşünüldüğünde bir ucube olarak düşünülmesi gerektiği belirtilmişti. Bununla beraber bu hastalıklı zihni ile ölümü düşünürken gerçekten ölen Baba’ya karşın Komşu’nun hayatta kalışı bu yüzden hangisinin ucube olarak görülmesi gerektiği konusunda bize ipucu vermektedir. Baba’nın ölüsü başında bekleyen Nar Çiçeği Giysili Kadın’a Komşu’nun söyledikleri bu yüzden mühimdir:

İnsanlar onun sandığı derekede kötü değildi; ne uzakları, ne yakınları, ne tüm çevresindekiler... Kötü olan onun şu hâliydi, şu, ölümüne benzeyen hâli: İnsanları sevmemek ve insanlardan kaçmak... Ölüm de böyle değil mi? Yaşarken bir ölüydü o (s. 136).

Ontolojik anlamda ucube olan Baba, ucubeleşmeyi ve etrafındakileri ucubeleştirmeyi oyun boyunca sürdürmektedir. Oyunun başında Anne, ayağı kırılan yaşlı bir akrabasını ziyarete gitmiştir. Daha sonradan ayağın kırılmadığını, yalnızca incindiğini öğrensek de Baba, ayağı kırılan bir insanın çekebileceği acıları obsesif bir tavırla sık sık dile getirir:

Düşen o... (Bir duraksamadan sonra) Amaaa, o değil de ben düşmüş olabilirdim. Öyle değil mi ya? Nasıl ki, işte topallıyorum; bakın... (Birkaç adım atar) topallıyorum işte (s. 15).

Zavallı! Ya bacağı kırılrsa da total kalsaydı. Artık hep topallar dururdu. Buna da şükür, der insan, bakarsın. Ya kangren olup kesilseydi ayak? Olur a (s. 17).



Yaşlı kadını düşünürken ortaya çıkan bu sakatlık Baba'nın zihninde belirir ancak Baba maddi olarak da topallamaya başlar. Babanın sakatlıktan bu derece korkmasının asıl nedeni onun aslında hayal olarak canlandırdıklarını ortaya çıkarmasındandır. Baba, bu esnada iç âlemindeki sakatlığı reel dünyaya yansıtmaktadır fakat buradaki bakışların da farkındadır. Topalladığını Komşu'ya rahatlıkla gösterirken Komşu haricinde bir gören olduğunda kendisini hemen topalar: “(Yerine doğru yürür. Bu sırada elinde tepsiyle kahve getiren hizmetçi babanın topalladığını görür, şaşkınlıkla bakar. Baba hizmetçiyi fark edince doğal hâlini alır, yerine oturur)” (s. 15). Aynı durum anne için de geçerlidir. Anne, Baba'nın topalladığını görünce şaşırır ve sebebini sorar. Baba ise hemen doğal hâlini alır.

Bahsedilen topallama hadisesi bir sakatlık olarak Baba'nın maddi âlemine sirayet etmekle birlikte daha da önemlisi Baba'nın etrafındaki insanları da topallıyor olarak görmeye başlamasıdır. Sırasıyla oğlunu, kızını ve karısını topallarken gören Baba bu duruma “şaşırdığını komşusuna söyler. Sakat bir insan görüldüğünde ortaya çıkan “afallama” için Pierre Ancet şunları söylemektedir:

Sakatlığa ilişkin anı peşi sıra bir yığın imgeyi de getirir ve bu karşılaşmanın baş edilmesi imkânsız karakteri karşısında söylemin kesintiye uğraması kaçınılmaz olur. Görsel unsurlar burada tam da duygulanım ve imgenin kesiştiği noktaya yerleşir. Zihinsel imgelerin söyleme sükun etmesi söylemi duraksatır ve bu deneyimi birtakım tamamlanmamış metaforlarla aktarmaya çalışmak zorunda bırakır. Bu gerçeklik karşısında duyulan güçsüzlük ve çaresizlik duygusu sözcenin kopukluğunda görülür (2010, s. 40).

Etrafındakileri topallarken gördüğünde cümleleri kesik kesik ve dağınık olan Baba'nın, bu görsel görüntü karşısındaki tepkisi ilk bakışta kendisinin “ihtiyar” oluşuna karşılık verilmiş bir tepki olarak görülmektedir. Zira bu topallama hadisesinin hemen öncesinde oğul, baba ve anne; Baba'nın ihtiyar oluşuna vurgu yapmışlardır. Kendisinin ihtiyarladığı için “hor”landığını (s. 27); “cascavlak”, “anısız, düşüncesiz, beğenisiz, inançsız” (s. 28) bırakılmak istendiğini düşünen Baba, bu düşüncede olanların topalladığını görmektedir. Dolayısıyla aslında bu sakat görüş, karşı tarafın ucubeleştirilmesi ve kendisinden uzaklaştırılması anlamına gelmektedir. Ancak oyunun ilerleyen bölümlerinde bu topallamanın art alanında derin bir “şüphe”nin var olduğu görülecektir. Buna göre Oğul, Kız ve Anne'nin topalladığını gören Baba'nın bu topallamanın asıl sebebin kendisini hor görmeleri değil; Baba'nın bu isimlerden şüphe etmesidir. Baba bu “şüphe”ye dair düşüncelerini göstermeden evvel kızı ile olan konuşmasında bir ipucu olarak okuyucuya / izleyiciye bu durumu sunmaktadır: “Çocuğunun öz çocuğu olduğundan şüphe edenleri bilirim. Düşünsene bir. Bütün bir ömür” (s. 87).

Baba'nın kendisinin öldüğünü düşlediği sahnede ortaya çıkan Oğul, kasanın anahtarını almak ister ve hayal âleminde gördüğü Nar Çiçeği Giysili Kadın'a birlikte kaçmayı teklif eder (s. 133) Kıza dair şüphe ise Nişanlı'sı ile ilişki yaşayıp hamile kalmış olmasıdır (s. 130). İç âleminde sevdiği kadına teklifte bulunan oğlu ve nişanlısından hamile kalan kızına dair düşüncelerin hiçbirisi Baba'yı şaşırtmamaktadır. Hatta onların bu davranışlarının Baba tarafından kontrol edildiği düşünülürse şüphesini iç âlemde ispatlanmaya çalışıldığı da anlaşılabilir olur.

Baba'nın topalladığını gördüğü ve dolayısıyla kendisinden şüphe duyduğu üçüncü isim Anne'dir. Oğul'un arkadaşı olan Delikanlı ile ilişki kurduğunu düşünen Baba, tıpkı Oğul ve Kız'da olduğu gibi bu sahneyi de zihninde canlandırmaktan çekinmemektedir:

Anne: Niye üzülüyorsun. Acı çekmeyi bana bırak. Gel. Seni avutmasını bilirim, kollarımda. Yaklaş. (Delikanlı yaklaşır) Gel, tontonum, kollarımda Havva'dan bu yana tüm kadınlığın gücü var. Getir kulağını, namuslusundan orospusuna dek. (Komşunun görüntüsü belirir.) Ya... Hayatım... (Baba'ya kızgınlıkla) Herkesin vicdanıyla oynamaya hakkın yok. Defet şunu.

(...)

Delikanlı: Beni seviyorsun, değil mi? Söyle canım, söyle.

Anne: Çok tatlısın. Sevmek de söz mü? Hayatımsın.

Delikanlı: Ölünceye kadar mı?

Anne: Ölümünden söz etme, canım. Alma ağzına o sözü... Ölmesi gerekenler başkaları. Biz yaşayacağız. Canım benim... (Delikanlı'yı okşar)

Delikanlı: Utanıyorum.

Anne: Utanması gerekenler de başkaları. Sevişmene bak. Aşkım benim. (Öpüşürler) Boş veer... Kim ne derse desin. (Sarılır) Canım.

Delikanlı: Ne güzel kolların var...

Anne: Dedikodusuz aşkın tadı mı olur. Öp.

Delikanlı: Kollarını mı? Isırmak istiyorum. (Öper) Utanıyorum... Öyle şeyler düşünüyor ki, bizim için... (Başını çevirip Baba'ya bakar.) (s. 93-95)

### Kendi İçine Düş'en İnsanın Trajedisi ya da Sonuç

*Ömrün akşamını yaşıyorum; gece son'dur. Ama,  
yine de yaşamak ne güzel! Hatta, şimdi daha güzel...  
Artık sona ereceği için mi bu denli güzel?.. Doyumsuz!..*

Yaşlanmış olsa da ruhunda bu yaşlılığı hissetmediği için gezmeyi seven Anne, gençliğin verdiği enerjiyle neredeyse eve uğramayan Kız ve Oğul'a karşın evin salonundan çıkmayan Baba bu dar ve kapalı mekânda içsel âlemini genişletmek yolunu bulmuştur. Gaston Bachelard, *Mekânın Poetikası* adlı eserinde evin en değerli lütfu olarak onun "düşlemeyi barındır"masını ve "düşleyeni koru"masını görür. Ona göre ev "huzur içinde düş kurmamızı sağlar" (2014, s. 36). Baba da evin içerisinden çıkmayarak düş kurmaya devam etmekte, düş kurdukça da iç âlemindeki dünyayı mükemmelleştirmekte ve dışarı çıkmayı istememektedir.

Geçmişe dair gerçekleşmemiş hatıraların eşlik ettiği bu içsel yolculukta Baba, sık sık Nar Çiçeği Giysili Kadın ile görüşür, onun gerçek zamana taşınmasına gayret eder. Ancak bu şizofrenik durum gittikçe Baba'nın kontrolünden çıkmakta, dış dünyadaki insanları iç âlemine yerleştirebildiği ölçüde benimsemesine neden olmaktadır. Zira sembolleştirebildiği ve "âlem" hâline getirebildiği yegâne yer zihin dünyasıdır. Öte yandan dış dünyaya dair beynini kemiren şüpheler zihnin marifetiyle çok farklı boyutlara taşınmaktadır.

Bahsedilen bu boyutlardan ve özellikle Nar Çiçeği Giysili Kadın'a dair düşüncelerden sıyrılmak isteyen Baba pek çok deneye rağmen başarılı olamaz. Bu başarısızlıkla beraber ortaya çıkan "kaygı" Baba'nın şimdiki zamana dönmesinde en önemli unsurlardan biri hâline gelir. Baba, ne zaman kaygı duysa oyun zamanı şimdiki zaman hâline gelir ve bunun en önemli göstergesi olarak da "ölüm" kendini gösterir. Baba, hapsediği bu hayal âleminden çıkamamaktadır. Nar Çiçeği Giysili Kadın'ın tavsiyesi ölümü düşünmesi yönündedir. Baba, istemese de hakikate kendisini bırakır. Bu hayal âleminden çıkabilmek ve Nar Çiçeği Giysili Kadın'ı unutabilmek için ölümü düşünmeye başlar:

Baba: Olmuyor... Düşüncenden kurtulamıyorum. Ne edeyim, bilmem.

Nar Çiçeği Giysili Kadın: Ölümü düşün.

Baba: Nasıl?

Nar Çiçeği Giysili Kadın: Ölümü.

Baba: Hayır.

Nar Çiçeği Giysili Kadın: O zaman unutursun beni, bak, solmaya başladım bile.

(Solmaya başlar) Bak, uzaklaşıyorum. (Biraz uzaklaşır) (s. 80).

Irvin Yalom, *Varoluşçu Psikoterapi* adlı çalışmasında şizofrenik insanlarda görülen ölüm anksiyetesinin nedenlerinden biri olarak kişinin “çok erken yaşta inanılmaz kayıplar yaşaması ve bunlarla bütünleşememesi”ni görür (2001, s. 247). Dolayısıyla şizofrenik olgunlaşmayan bir egosuyla kayıplara karşı bu reaksiyonları vermeye devam eder. Nar Çiçeği Giysili Kadın’ın, şizofreniğin dünyasında da gitmesi, bu kaybın ortaya çıkmasına neden olur ve dolayısıyla Baba’da “ölüm” düşüncesi baş gösterir. Öte yandan geçmişteki kayıpla bütünleşememe hadisesi şimdiki dünyasında daima bir kayıp korkusuna sebep olmakta, bu yüzden maddi dünya ile gerçek bir ilişki kuramamaktadır.

Gölgelerden ibaret evde gölgesi olmayan tek şahıs olan Nar Çiçeği Giysili Kadın’ın (s. 67), ölüme dair bir hakikatle beraber “solmaya başla”ması bir vazgeçiş olmakla beraber Baba için bir sonu da imlemektedir. Ancak Baba’nın başta istemediği bu durumu kabul etmesinin asıl nedeni ebedilik arzusudur. Sürekli değişen dış dünyaya karşın değişmeyen sembelleri olan iç âlemi “muhafaza” etmenin en emin yolu onu “taşlaş”tırmaktır (s. 47). Zira “yaşam” sözcüğü imgelem olarak bünyesinde daima bir değişim ve dönüşümü barındırır. Bunu durdurmak ise ancak ölümlle mümkündür. Bu sebeple Baba’nın içsel yolculuğunun aslında ölümlle bitmesi kaçınılmaz bir son olarak karşımızda durmaktadır.

Oyunun başında zamana yapılan vurguyla beraber “kurul”an ve onun kurulmasıyla başlayan olaylar, oyunun sonunda “üç defa vur”arak aynı vurguyu yapan saatin merkeze alındığı bir yapı arz eder. Belli bir düzen içerisinde ilerleyen mekanik zamana karşın içsel zamanın görüntüleri oyunda böylelikle sunulmuş olur. Şizofrenik bir ruh yapısına sahip olan baba; zamanı algılayış tarzı, eşya ve insanda ortaya çıkan ucubenin görüntüsü, kurgusal dünyasının içerisinde beslenip büyütülen şüphesi, bu şüpheye bağlı olarak taşlaşdırma ve nihayet ölüm anksiyetesi ile bahsedilen şizofrenik hâlleri birey olarak yaşayan ve evini / evrenini burada bütünlemiştir.

### Kaynaklar

- Ancet, P. (2010). *Ucube bedenlerin fenomenolojisi*. (çev. Ersel Topraktepe). İstanbul: Yapı Kredi Yayınları.
- Bachelard, G. (2014). *Mekânın poetikası*. (çev. Alp Tümertekin). İstanbul: İthaki Yayınları.
- Barthes, R. (2017). *Sesin rengi, söyleşiler*. (çev. Ahmet Nüvit Bingöl). İstanbul: Metis Yayınları.
- Borgna, E. (2014a). *Ruhun yalnızlığı*. (çev. Meryem Mine Çilingiroğlu). İstanbul: Yapı Kredi Yayınları.
- Borgna, E. (2014b). *Melankoli*. (çev. Meryem Mine Çilingiroğlu). İstanbul: Yapı Kredi Yayınları.

- Borgna, E. (2015). *Bekleyiş ve umut*. (çev. Meryem Mine Çilingiroğlu). İstanbul: Yapı Kredi Yayınları.
- Dıranas, A. M. (1977). *Oyunlar*. İstanbul: İş Bankası Kültür Yayınları.
- Dolar, M. (2013). *Sahibinin sesi, psikanaliz ve ses*. (çev. Barış Engin Aksoy). İstanbul: Metis Yayınları.
- Draaisma, D. (2015). *Unutmanın kitabı*. (çev. Dilman Muradoğlu). İstanbul: Yapı Kredi Yayınları.
- Gruen, A. (2007). *İhanete uğrayan sevgi sahte tanrılar*. (çev. İlknur İgan). İstanbul: Çitlembik Yayınları.
- Gasset, O. Y. (2007). *İnsan ve "herkes"*. (çev. Neyire Gül Işık). İstanbul: Metis Yayınları.
- Husserl, E. (2015). *İçsel zaman bilincinin fenomenolojisi üzerine*. (der. Martin Heidegger). (Çev. Mesut Keskin). İstanbul: Avesta Yayıncılık.
- Jung, C. G. (2009). *İnsan ve sembolleri*. (çev. Ali Nahit Babaoğlu). İstanbul: OkuyanUs Yayınları.
- Leader, D. (2016). *Delilik nedir?*. (çev. Barış Engin Aksoy). İstanbul: Encore Yayınları.
- Peen, D. L. (2007). Social cognitive impairments. Lieberman, J. A., Stroup, T. S., & Perkins, D. O. (Eds.). *The American psychiatric publishing textbook of schizophrenia*. American Psychiatric Pub.
- Ricœur, P. (2012). *Zaman ve anlatı: Üç kurmaca anlatıda zamanın biçimlenişi*. (çev. Mehmet Rifat). İstanbul: Yapı Kredi Yayınları.
- Şahin, İ. (2012). *Haz ve günah bir tanpınar yorumu*. İstanbul: Kapı Yayınları.
- Tunalı, İ. (2014). *Sanat ontolojisi*. İstanbul: İnkılâp Kitabevi.
- Tüzer, İ. (2007). Kimliklerin çatıştığı mekân: Kiralık Konak ve evini / evrenini arayan nesiller. *bilig*, 41, 225-239.
- Uyar, T. (1983). *Bir şiirden*. İstanbul: Ada Yayıncılık.
- Ürgüp, F. (1964). *Şizofreni*. İstanbul: Baha Yayıncılık.
- Yalom, I. (2001). *Varoluşçu psikoterapi*. (çev. Zeliha İyidoğan Babayiğit). İstanbul: Kabalcı Yayınevi.

### Extended Abstract

Ahmet Muhip Dıranas, whose literary history attracts more attention as a poet, has also written three plays. The text titled *Shadows* (“*Gölgeler*”) from these plays was awarded the 1946 CHP Theater Award. At the heart of the play in the center of the Father is the explanation of this Father’s schizophrenic state. The absence of a name for all persons in the play; only mother, father, lad, neighbor etc. names of the Father can be explained by the way people perceive them. The same applies to time and space elements. Because the time in the play is divided according to the time in the father’s mind, while space is arranged with the same understanding.

The time element mentioned is also important in that a schizophrenic person understands the time and shows the past to life. It is important in this respect that the play is started with an image of the rest of its feet because it is no longer old and the same clock is finished three times.

Women in Pomegranate Flowers, which complement the presence of the Father in the play, emphasizes another aspect of time. According to this, the fact that the father had to leave at a young age from the woman wearing the pomegranate flower and that the beginning of his obsessive attitude was formed marks the stop of the mechanical time. The woman, on the other hand, establishes the connection of the Father to the material world with her presence in the realm of the imagination and isolates her into the mind.

In the play, where we understand that untold lives continue in the mental world of a schizophrenic individual, the time of mechanical time and consciousness is manifested in many ways. The names of the people involved in the play to show integrity with the name of the play should not be understood only as a preference. On the other hand, being anonymous marks the Father’s mind structure. The father turned to all the people and things about the material life in the world of Woman in the Clothes of Pomegranate Flowers, in which he was isolated. This situation, which is a schizophrenic image, applies to everyone in the play as well as to the Father. The father does not have any name and does not have his own identity.

One of the schizophrenic images of Father, who does not leave his house, is about the ones who left the house in which the Father never appeared. During the play, the father stops at various corners of the house, most of which are in the hall, but it is not seen that he goes out or has a memory. The Father doubts those who leave his house (so everyone else except him). Although these doubts focus more on his wife, he has a structure extending from the girl, boy, son, neighbor, servant and even woman in Pomegranate Dress. Individuals who have been transcended and integrated can become involved in the presence of the Father in the field of doubt.

An important consideration in the schizophrenic world of the Father is the fanciful images of these suspected individuals. At the beginning of the play, just like Father’s hallucinations, the hunchback of the neighbor, the girl, and the mother’s feet, etc., seems to be the hallmark of the Father, and it is understood that this freak is the material reflection of a suspicion.

The negation of the existing reality, the desire of the past and the world created in parallel with this time in the past, makes the schizophrenic appearance of Father very clear. Ultimately, the Father becomes unable to rule the world he has established. The death anxiety presented here is presented to the reader with the words of the Woman in Pomegranate Flowers Dress in the second act of the play. The woman with Pomegranate Flower Clothing, who advises death as the way to rule the established world, also shows the solution of the anxiety. It is possible to say that the fractures experienced at an early age also have a share in the idea of death. The Father, who becomes unable to rule the world he has established himself, is withdrawn from the field of existence, which he is not really in by dying from the other side.

In this article, the relationship between a schizophrenic individual and his / her past and past will be analyzed. Ahmet Muhip Dıranas’ name of the theater play “shadow” and the way the father’s perception of the world will be based on the study of the text-based review of the method is adopted.