

MÜNTEHİR'DE İNTİHAR VE ŞİZOFRENİNİN KÜLTÜREL RAKSI

THE CULTUREL DANCE OF SUICIDE AND SCHIZOPRENIA IN MÜNTEHİR



Seher ÖZKÖK

Sorumlu Yazar/Corresponding Author:

Öğr. Gör. Dr., Bursa Uludağ Üniversitesi, Türk Dili Bölümü, Bursa, Türkiye.

ORCID: 0000-0002-4343-8104

E-mail: sozkok@uludag.edu.tr

Geliş Tarihi/Submitted: 06.05.2025

Kabul Tarihi/Accepted: 28.07.2025

Kaynak Gösterim / Citation:
Özkök, Seher (2025).
"Müntehir'de İntihar ve Şizofreninin Kültürel Rakısı", Yeni Türk Edebiyatı Araştırmaları. 17/34, 025-054.

<http://dx.doi.org/10.26517/ytea.600>

Öz

Adnan İslamoğulları'nın 2024 Eylül basımı polisiye romanı *Müntehir*, klasik polisiye romanlarının ötesinde bizi koptuğumuz, kaybettiğimiz ama kültürel olarak onunla da inşa olduğumuz Osmanlı İmparatorluğu'nun çok uluslu kültürel yapısıyla yüzleşmeye çağırmakla beraber, modernleşme sürecinin kültürel bağlamda nasıl zihinsel bir dağılma ve parçalanmayı beraberinde getirdiğini görünür kılmaktadır. Bu çerçevede bu çalışmada zihin ve kültür arasındaki ilişkiye değinilecek ve şizofreninin modernite ile ilişkisi görünür kılınacaktır. Buna ek olarak romandaki intiharların niteliği irdelenecek, toplumsal bazda karşılıkları ele alınacaktır. Tahir İpek'in sonunda intihar etmesi ve intiharının biçimi, modernite ve ona karşı alınan tavır bağlamında tahlil edilecektir, Canip Adalı'nın intiharının taklit yönü ve bireysel bir intihar olması üzerinde durulacaktır. Romanın içinde yer alan ana karakter Tahir İpek'in defteri üzerinden imparatorluk kültürünün bütünleyici dili ve bu dilin glossomanik özellikleri saptanacaktır. Buna ek olarak Tahir İpek'in "Ey sevgili" diye hitap ettiği sevgilisi ile deneyimlediği aşkı kültürel öğelerle harmanlayarak bir bütünlük oluşturma çabası Walter Benjamin'in "Tarih Meleği" kavramı çerçevesinde gözden geçirilecek ve oluşan bütünlük yanılsamasının sevgilinin ortadan kayboluşu ile çökmesi üzerinde durulacaktır.

Anahtar Kelimeler: zihin, kültür, şizofreni, intihar, Tarih Meleği.

Abstract

Adnan İslamoğulları's September 2024 detective novel *Müntehir*, beyond the classical detective novels, calls us to confront the multinational cultural structure of the Ottoman Empire, from which we were separated, lost, but also culturally constructed, while making visible how the process of modernization brought about a mental disintegration and fragmentation in the cultural context. In this context, this study will touch on the relationship between mind and culture, and the relationship between schizophrenia and modernity will be made visible. In addition, the nature of the suicides in the novel will be examined, and their social counterparts will be addressed. Tahir İpek's eventual suicide and the form of his suicide will be analyzed in the context of modernity and the attitude taken against it, and the imitation aspect of Canip Adalı's suicide and its being an individual suicide will be emphasized. The integral language of imperial culture and the glossomanic characteristics of this language will be determined through the notebook of Tahir İpek, the main character in the novel. In addition, Tahir İpek's attempt to create a whole by blending the love he experienced with his lover, whom he addressed as "Oh beloved", with cultural elements will be reviewed within the framework of Walter Benjamin's concept of "Angel of History" and the collapse of the illusion of wholeness with the disappearance of the lover will be emphasized.

Keywords: mind, culture, schizophrenia, suicide, Angel of History.

Extended Summary

Adnan İslamoğulları's dedective novel *Müntehir*, beyond the criters of dedective novel is a cultural and aesthetics map of Ottoman culture. As a loss of Ottoman empire culture and the lack of unity of this culture causes schizophrenic perception and identity in the members of Modern Turkey. Because mind is a individualized culture, the ways of thinking and perceiving are constructed by dominant culture. In the story of geography in which we live, was the part of Ottoman Empire and our mind is constructed by the culture and esthetique factors of Ottoman Empire. After the collapse of empire, the nation state of Turkey was tried to construct as a indepented state free of Ottoman cultural infilunce. But did the project of Turkish rebuplic succeed in cultural context? This is the main problem of modernization of our society. In *Müntehir*, the reader confronts the problems of modernization project by the way of Ottoman architectual work of art such as Yeşil Tomb and Yeşil Mosque in Bursa that is the first capital city of Ottoman Empire.

The main character of novel Tahir İpek is a schizophrenic patient in the hospital of Canip Adalı who is the Tahir's doctor. The novel takes a shape around Tahir's suicide note and notebook inwhich Tahir tell his lover, Oh Beloved, in the context of cultural deteails of Bursa, the first capital of Ottoman Empire. In novel, the notebook paints a colourful picture of Ottoman culture by the pieces of remaining behind. At this point, Walter Benjamin's concept of "Angel of History" explains the Tahir and his beloved love and also the historical places and pieces communes with their love. As it is known, a ragpicker is an important element of Benjamin's theory. The ancient, old and historical spoils with theirs auras has a revolutionary power can constitue a new and powerful society. In *Müntehir*, the readers can easily see the clock spoils, and inscriptions that has a revolutionary power in Benjamin's therminology and the pieces of historical element interwine with Tahir and his lover "Oh Beloved". At the end of this relationship between love and historical elements in Tahir's notebook constitue a sense of unity as means of empire and in general subject's maternal unity which is already lost.

In addition to this, Canip Adalı, who's Tahir's psychiatrist commits suicide after reading Tahir's notebook. The difference between the two suicides is that Tahir's suicide has a social message about modernization, because he hangs himself on the clock of hospital in the means of the time politics of modernity. On the other hand, Canip Adalı hangs himself on the hook of wall in childhood room so his suicide is very individualistic. In addition to this, in Tahir's notebbook and Canip Adalı's words in the novel are schizophrenic glossomi. At this point, worthy of notice is there is a realtionship between modernity and madness such as schizophrany and bipolar disorder. The investigators, as mentioned in the essay about *Müntehir*, notice that madness appears in sixteenth century in

England where and when the modernity emerged. The freedom of choice and willpower causes the people stress and confront anxiety. This situation causes madness. As a result we can say that there is a powerful relation between madness and modernity. The novel *Müntehir* shows this relationship through a love, a notebook and the pieces of old things.

The *Müntehir*, as a result, a novel that a questionnaire text the relation between madness and modernity in the sence of Ottoman empire and culture. In this context, the essay about *Müntehir* tries to determine this relationship with the help of Walter Benjamin's theory named Angelus Novus and ragpicker. In short, Adnan İslamoğulları's detective novel *Müntehir*, beyond the classical detective novels, calls us to confront the multinational cultural structure of the Ottoman Empire, from which we were separated, lost, but also culturally constructed, while making visible how the process of modernization brought about a mental disintegration and fragmentation in the cultural context. In the end of the novel, the fragmentation of unity as the means of Ottoman empire shows by the diobolic atmosphere of Bursa after "Oh Beloved" went. The first capital of Ottoman Empire, Bursa, almost, breaks into pieces. When the love story of Tahir finishes, the image of Bursa and the sense unity with this city dissolve. After this integration, Tahir shows syzchoprenic syptoms and at the end of the story, he commits suicide as its known. At the end of the novel, we learn that his lover, who left Tahir, Leyla Sarkaya, who was murdered and mentioned at the beginning of the novel. In summary, we can easily say that *Müntehir* may be a dedective novel but beyond this definition, it is a poetical suicide novel about the Ottoman culture.

1.Zamana Karşı İntihar/lar: *Müntehir* romanı, gazeteci Aylin'in gazete, haber siteleri ve Twitter üzerinden gündemi gözden geçirmesiyle başlamaktadır. Twitter'da bir kadın cinayeti ile karşı karşıya kalır; kadının genital bölgesi ve göğüsleri yakılmıştır. Cinayet, ihanete dayanan bir kadın cinayeti olarak görünmektedir (İslamoğulları 7). Birinci bölümün sonunda kadının adının Leyla Sarıcakaya olduğunu öğreniriz (8). Ardından ikinci bölüme geçilir. Bu bölüm farklı bir mekânda, farklı kişilerle alakalı bir bölümdür. Bu bölümde kendini akıl hastanesinin saat kulesine, saat tam 00:00'ı gösterirken asan Tahir İpek ile karşılaşırız. Hastanenin başhekimisi ve Tahir'in doktoru Prof. Dr. Canip Adalı ile komiser arasındaki diyalogdan oluşan satırlardan sonra, olay mahallinde olan Savcının Canip Adalı'ya müntehirin bıraktığı notun içindeki hitabı, "Ey Sevgili" ifadesini sorduğunu görürüz. Burada Doktor Canip'in açıklaması oldukça ilginçtir.

Zaman algısı bölünmüştü. Bazen başka zamanda yaşıyordu, başka bir çağ değil tabii ki, travmaların oluşturduğu yakın bir zamanı kastediyorum. O anlarda sizi dinliyor ve sizinle konuşuyor gibi görünse de karşısındaki başka biriyle, yani Ey Sevgili diye hitap ettiği kişiyle konuşuyordu. Ben birkaç kez

sordum Ey Sevgili'nin kim olduğunu. Çünkü hemşirelere, hastabakıcılara ve bazen bana Ey Sevgili, diye hitap ederdi. Fakat âni yaşadığı günlerde Sayın Hocam, derdi hep. Saygılı, kibar, görgülü ve çok bilgiliydi. Sanat ve hassaten müzik kültürü şaşılacak kadar iyiydi. Fakat ne kendi ne geçmişi ne de Ey Sevgili'ye dair bir kelime bile etmedi bir yıl içinde. Hepimizin sevgisini hatta saygısını kazanmıştı? Bıraktığı intihar notunu okuyabilir miyim Sayın Savcım? (12)

Prof. Dr. Canip Adalı'nın vurguladığı ilk nokta söz konusu kişide "zaman algısı"nın bölünmüş olduğudur, başka bir zamanda yaşamaktadır Tahir İpek, başka bir çağda değil lakin. Burada Canip Adalı'nın romanın ilerleyen safhalarında dedesinin bir postnişin olduğunu (50), yaşadığı köşkte dedesinden kalan çok sayıda saate sahip olduğunu (74), dedesinin Canip Adalı'ya "Artık zamanı öğrenme vaktin geldi." diyerek torununa saat hediye ettiğini öğreniriz (74). Ancak torunu Canip Adalı, bu cümledeki artık zarfını, "Tahir İpek'in intihar notundaki "Levh-i mahfuzda bize verilen artık saatleri de alıp gittin Ey Sevgili" (12) cümlesindeki "artık zaman" ifadesinin de etkisiyle, kendi zihninde sıfat olarak kullanmış ve dedesinin kendine modern saatin sınırları dışında kalan ve bir bakıma zamansızlık olarak telakki edilecek "artık zaman"dan söz ettiğini sanmıştır. Bu şizofrenik dil yapısına çok uygundur ki romanın sonunda Canip Adalı'nın da roman boyunca okuyacağı Tahir İpek'in bütünlük peşindeki aşk öyküsünü anlattığı defterin etkisiyle yaratıcı bir biçimde intihar ettiğini görürüz. Canip Adalı da gazeteci Aylin'e âşık olarak Tahir'in aşkını taklit eder ve bu taklit onu ölüme götürür. Diğer bir deyişle, psikiyatrist Prof. Dr. Canip Adalı, hem Tahir'in defterinin etkisinde kalmasıyla hem saat takıntısıyla hem de "artık zaman" ifadesini kullanmasıyla şizofreniye eğilimli bir yapıya sahiptir, tam anlamıyla şizofreni olmasa da bir metinden hareketle ve o metindeki aşka gıpta ederek âşık olmak istemiş bunu başaramayınca, babasının kendisini öldürdüğü biçimi kullanarak intihar etmiştir. Bilindiği gibi psikoza belirleyen en önemli nokta "baba işlevinin yokluğu"dur (Fink 115) ki Canip babasının asılı halini görmüş, hatta annesi ipi kesmesi için ondan bağıarak yardım istemiş, henüz tırnaklarını kesmeyi bilmeyen Canip ipi nasıl keseceğini bilememiştir (İslamoğulları 195). Tüm bu travmatik geçmiş şizofreniye eğilimli bir algı ortaya çıkarır ve çocuğun ileride intihar etme olasılığını yükseltir. John Bowlby yapılan araştırmalardan hareketle bu konuda şöyle bir saptama yapar: "Çocukluğunda annesini ya da babasını kaybetmiş (...) genç erişkinlerin intihar etmeyi düşünmeye diğerlerinden daha yatkın olması şaşırtıcı değildir, çünkü intihar girişiminde bulunma ya da sonunu getirme motiflerinin çoğu, bağlanma figürünün ya gerçek ya da tehdit eden kaybına verilen tepkiler diye anlaşılabilir" (Bowlby 347). Klinik kanıtlar sonu getirilen intihara yol açan motifler arasında "ölümde payı olduğu için, bunaltıcı suçluluk duygusunu yatıştırmak adına kendini yok etme arzusu"ndan (347) bahseder ki bu Canip Adalı'nın intiharının kökensel nedeni olarak ele alınabilir. Ancak sadece bu nedenle intihar ettiğini

söyleyemeyiz. Kendi inşa etmeye çalıştığı taklit aşka iştirak etmekten kaçınan Aylin'den "öç alma duygusu" (347) bu intiharın etkin nedenlerinden biridir. Son olarak Canip Adalı'nın intiharında Durkheim'ın "taklit intihar" dediği intihar türünün dinamiklerini gözden geçirmek faydalı olacaktır: "Yetişkin bir birey için nadir düzeydeki saplantılı düşünce vakaları hariç, başkasının yaptığı bir eylemi düşünmek aynı eylemi yapmak için yeterli değildir; tabii bu düşünceyi taşıyan kişi halihazırda o eyleme meyilli biri değilse" (Durkheim 166). Bunun yanında "Dr. Paul Moreau de Tours, kişisel gözlemlerinden hareketle, bulaşıcı intiharın sadece ileri derecede yatkın kişilerde görüldüğünü kanıtlayabileceğine inanıyor" (Aktaran Durkheim, 2024, 166). Görüldüğü gibi bir intiharın taklit edilmesini mümkün kılan temel dinamik yatkınlık, eğilim dolayısıyla kalıtım. Toparlamak gerekirse, Canip Adalı'nın "[s]igarasının ateşiyle sayfanın üzerine 'AYLIN, TAKLİT, CİNNET, SON...'" (İslamoğulları 100) yazması saplantılı bir psikoz özelliği gösterdiğinin, babasının intiharına şahit olmasının onu intihara meyilli kıldığının ve dolayısıyla başkasının intiharını taklit etmeye götürdüğünün kanıtı gibidir. Ancak son öge olan taklit etme daha derin bir analizi hak etmektedir. Hayatı boyunca başarıdan başarıya koşan, intizam içinde yaşayan, asil bir aileden gelen bir psikiyatrist olan Canip Adalı, Tahir'in aşk ve şizofreni ile örülmüş defterini okuduktan sonra bu intiharı taklit etmiştir. Burada Rene Girard'ın "üçgen arzu" kavramını dikkate almak gerekmekte ve Jacques Lacan'ın "Özne ötekinin arzusunu arzular" saptamasından hareketle Canip Adalı'nın Ey Sevgili ve Tahir arasındaki aşkın arzusunu arzuladığını söyleyebiliriz. Öncelikle Lacan'ın "Arzu ötekinin arzusudur" saptamasını ele alalım:

Lacan'ın arzuyla ilgili olarak sıklıkla tekrarlanan formüllerinden biri öznenin arzusunun Ötekinin arzusu olduğudur. Bu formülü birkaç farklı biçimde yorumlamak mümkündür. Bunlardan ilki Kojéve kanalıyla Hegel'den aldığı düşüncedir: Arzu, özünde Ötekinin arzusudur. Bu ifade hem başkasının arzusunun nesnesi olmayı arzulamak hem de bir başkası tarafından tanınmayı arzulamak anlamına gelir. İkinci yorum yine Kojéve'in Hegel yorumundan alınan, öznenin Öteki dolayımıyla arzulamasıdır. Başka bir ifadeyle özne, başka bir öznenin bakış açısıyla arzular. Bir nesneyi arzulanabilir yapan şey bu şeye özgü nitelik değil, yalnızca başka bir özne tarafından arzulaniyor olmasıdır. Üçüncü yorum arzu Ötekinin arzusudur, şeklindedir. Bu, en temel arzunun anneye yani ilk Ötekine yönelik yasak arzu olduğu yorumlamasına açılabilir. Dördüncüsü arzunun daima başka bir şeye yönelik olmasıdır. Bu, arzunun nesnesinin sürekli olarak değiştiğini/ötelendiğini ve bu nedenle arzunun bir metonimi olduğunu ortaya koyar. Son yorumlama ise arzunun Ötekinin alanında yani bilinçdışında ortaya çıkmasıdır. Buna göre arzu daima öteki öznelere atfedilen arzularla kurulan diyalektik bir ilişki içerisinde oluşmaktadır (Evans 41-43) (Aktaran Gümüş, Gariper 108).¹

¹ Bruce Fink de ötekinin arzusunu arzulamak konusunda ailevi Öteki üzerinden şöyle bir saptama yapar: "(...) arzusunun farkına varmak amacıyla belirli nesnelere öteki tarafından gıptaıyla bakıldığını keşfederiz ve kendi arzumuzu Ötekinin arzusunda modelleyerek, onları kendimiz istemeyi öğreniriz. Sadece Ötekinin arzusunun bize yönelmesini istemeyiz (aslında o arzusunun nesnesi, Ötekinin arzusunun en önemli nesnesi olmayı isteriz)aynı zamanda Öteki gibi arzulamak da isteriz; Ötekinin arzularını kendimizinmiş gibi kabul ederiz. (Fink, 2022, 85)

Canip Adalı'nın intiharında "Arzu Ötekinin arzusu" saptamasını yukarıda değindiğimiz yorumlardan üçüyle bağlantılandırmak mümkündür. İlki "başkasının arzusunun nesnesi olmayı arzulamak hem de bir başkası tarafından tanınmayı arzulamak"tır. Bu yoruma göre Canip Aylin'in arzu nesnesi olmayı kısmen başarmış olsa bile- çünkü birlikte olmuşlardır (İslamoğulları 180)- bu geçici olmuş, kendi hastalıklı "taklit aşkı" içinde Aylin, ona âşık olmamış, onu aşığı ya da sevgilisi olarak tanımamıştır.

İkinci yorum "öznenin Öteki dolayımıyla arzulanmasıdır" ki bu romanın çift kanallı kurgusunu inşa eden bir yorum olarak ele alınabilir. Canip, Tahir Ey Sevgili'ye nasıl âşık ise Aylin'e de öyle âşık olmayı arzulamaktadır. Aşkı Tahir'in Ey Sevgili ile yaşadıkları aşkı döktüğü bütüncül ve şiirsel bir dille- bu dilin şizofreni ile bağlantısı ileride tartışılacaktır-yazdığı defter üzerinden, defterin dolayımıyla algılar, yıllarca sadece kariyerine odaklanarak² ne kadar boş bir hayat geçirdiğini, hayatta böyle bir aşk yaşamamanın imkânı olduğunu ve bunu Aylin'le yaşayabileceğini düşünür. Diğer bir deyişle ötekinin aşkını örnek alır. Canip, Boğaz'ı izlerken Çırağan sarayından hareketle ışığa, oradan aşka, sarmaşığa, muaşakaya (karşılıklı aşka) kadar gider, faire l'amour'a ulaşır oradan da Mireille Mathieu'ya... Aylin'in ona ne kadar benzediğini keşfeder ve âşık olacağı kadını Aylin olarak belirler (İslamoğulları 81). Oysa bu aşk planının Aylin tarafı yoktur. Üstelik Çırağan ışık değil ateş anlamını taşır, yani söz konusu olan aşk değil ateş yani arzudur. Ateş söz konusu olduğunda, Gaston Bachelard, *Ateşin Psikanalizi* adlı kitabında ateş ile aşk ve cinselliği iç içe ele alır ve ateşin ortaya çıkışının da aşk ve cinsellikle ilgili olduğunu söyler (Bachelard 27). Bu noktada Çırağan ışığa değil ateşe yani aşk ve cinselliğin zemini olan arzuya gönderme yapar.

Üçüncü yorum ise yasaklanan arzu yani ilk Ötekimiz olan anneye duyulan arzudur ki Canip'in kendini anne rahmindeki embriyo gibi bebek salıncaklarının asıldığı çocukluk odasındaki "kanca"ya asması-bu babasının da intihar yöntemidir aynı zamanda-Canip'in arzusunun en kökende anneye duyulan yasak arzu olduğunu ortaya çıkarır. Ama bunun ötesinde, işin içine *Alâk Suresi*'ni kattığımızda bu intihar sadece anne rahmine dönüş arzusu- yazının ileriki sayfalarında belirtileceği biçimiyle semiyotik chora'ya gönderme yapmaktadır.

Prof. Dr. Canip Adalı'nın kendini çocukluk odasındaki beşik için kullanılan kancaya asması ve kendini asmadan Aylin'e hitaben bu kancayı *Alâk Suresi* ile ilişkilendirmesi, romanın en şaşırtıcı ve çarpıcı bölümüdür. Canip Bey, Tahir İpek'in tevhid algısını besleyen, aşktaki arzu mekanizmasını tezatlıklar ve mekânla tamamlayan defterini okuyarak buradaki aşkı taklit etmiş, cinnet geçirmiş ve kendini asmıştır. Astığı yer ise çocukluk odasındaki "kanca"dır. Şimdi romanda *Alâk Suresi* ile kanca arasındaki ilişkiyi dillendiren bölüme bakalım:

² Burada dikkat edilmesi gereken baba öldükten sonra annenin erkek çocuğu baba rolüne yerleştirmesidir ki bu durum doyurucu evlilikleri imkânsız kılan bir hayat ve bu nedenle işte büyük başarılar kazanan bir özne ortaya çıkarır. (Bowly 259). Canip de bekardır ve çok başarılı bir psikiyatri doktorudur.

İnsanlar, bebekken bu kancalara kurulan salıncaklarda büyütülüyorlar, ama yeri geliyor aynı kancalardan sarkıttıkları bir ipte de can veriyorlar. *Alâk Suresi*'nde ceninin bir kancaya asılır gibi durduğunu anlatmıştı dedem. Eski Arapların kestikleri hayvanları astıkları kancaya alâka derlermiş, surenin ismi bu sebeple *Alâk Suresi*'ymiş. Doğum ve ölüm kancaları anlayacağın bu kancalar (İslamoğulları 196).

Görüldüğü üzere, *Alâk Suresi*'ne yapılan gönderme, Julia Kristeva'nın *semiotic chora* dediği şiirsel olanı barındıran hem yaşamı hem ölümü arzlatan semiyotik evreye, yer kavramına birebir uygundur. Semboliğe ayak uyduramayan, *semiotic chora*'daki kancaya asar kendini, bu bir bakıma kaybedilen bütünlüğe erişme arzusudur. "Kanca" ifadesi ile gördüğümüz anne rahmine dönüştür, bu arzu bizi yaşarsak anne yerine ikame edilen bir sevgili ile bütünleşme anına götürür, eğer yaşamazsak ya da yaşayamazsak ölüme. Bu noktada Canip Adalı'nın intiharı son derece bireyseldir. Kamuya açık değildir, kendine ait bir iç mekânda üstelik "artık saatler müzesi" (İslamoğulları 194) dediği bir mekânda gerçekleşmektedir. Diğer bir deyişle, "objet petit a" peşinde koşuşumuzun nedeni olan "kaybedilen bütünlüğe dönüş arzusu" (Özkök 25) bireysel bir düzlemde, Canip Bey'in köşkünün çocukluğunu geçirdiği odasında kendini "embriyo ve yumurta düzlemi"nde konumlandırarak -*Alâk Suresi*'ni dikkate alırsak- kancaya asmıştır. Canip Bey, varoluşun başına, *chora* konumuna dönmüştür. Ancak onun intihar eylemi sadece kendi arzusuna dönüşü vurgular. Bu dönüşte, "babası olmak" isteği de yer alır. Çünkü Canip Adalı'nın babası da aynı şekilde intihar etmiştir. Canip hem anne rahmine dönüş biçiminde olan yasak arzuyu hem de Baba'ya benzeyerek toplumsallaşmak olan bireysel arzuyu bir araya getirmiş, çifte arzuyla kendini kancaya asmıştır. Oysa Tahir İpek'in intiharı kamusal ve aynı zamanda son derece semboliktir.

Ancak Canip'in intiharı sadece anne rahmine yahut mecaz mekân bağlamında *semiotic chora*ya dönme arzusu ve intihar yöntemiyle babanın yerine geçme bireyselleşme isteği midir? Yani bu çifte arzusunun ötesi yok mudur? Arzuyu intiharla birlikte okuduğumuzda, Allah'ın embriyonun oluşumunu anlattığı surenin "kanca" anlamına gelmesi, insanın ilk var oluş evrelerinden et parçasının böyle bir kancaya tutunarak rahimde var olması, Canip'in kendini bu doğum/ölüm kancasına asması Allah'ın yaratma gücüne öykünmek, onu taklit etmektir bir bakıma. Bu noktada "Ben gizli bir hazineydim, bilinmek istedim" diyen Yaratıcı'nın "aşk"la kendinden kâinatı ve kendi suretindeki insanı yaratmasına öykünürcesine kendini kancaya asarak intihar eder. Diğer bir deyişle Öteki'nin arzusunu arzulamak, en büyük Öteki'nin arzusunu arzulamaya gitmiş ve bu arzu ölüm olarak tecelli etmiştir. İnsan kendini yaratamaz ama kendini öldürebilir. Bu bağlamda düşünüldüğünde, Allah'ın elinden ölümü söküp almak ve Tanrılaştırmaktır bir bakıma intihar.³ Schopenhauer'a göre intihar, yaşamı ister,

³ Bu noktada, Canip'in dedesinden öğrendiği iman tasnifini hatırlatmakta fayda var. Aylin'i düşünen Canip, eline kalemi alır ve "Sen gülünce münkirler iman eder, sen gülünce dünyaya güzellikler saçılır ve çirkinlik firar eder, sen gülünce hastanenin odaları şifa ile dolar da tüm hastalar iyileşirdi, diye yazarken dedesinden kalan bir iman tasnifini

gövdenin sınırsız varlığını, onun sınırsızca onaylanmasını ister.” (Schopenhauer 322) Kendini asarak intihar edenlerde bedenın sınırsızca onaylanması, yaşam ve ölümün asılı bedende somutlanması bu bağlamda anlamlıdır. Beden/ceset görünerek kendini onaylatmıştır. Ölü de olsa oradadır, ortadır, ayrıca ölüm hakikatinin taşıyıcısıdır. Canip de bedeninin görünürlüğü ile hem toplumca görünmüş, tanınmış hem de tanrının elinden ölüm gücünü almıştır. Bu noktada Tahir'in mi yoksa Canip'in mi intiharı daha orijinaldir?

Ötekinin arzusu bağlamında son olarak, René Girard'ın üçgen arzusu açısından Canip'in taklit aşkına yaklaşırsak arzu bakımından yine bir dolayımmanın söz konusu olduğunu görürüz:

Girard'a göre her metinde arzu ortak bir unsurdur. Özne-nesne ilişkisi üzerine inşa edilmiş bir yapıda, arzu üçüncü bir sacayağı olarak yer alır. Arzu, öznenin kendisinde olabilecek bir itici güç olabileceği gibi, öznenin taklit ettiği, başka birisinden ödünç aldığı bir kuvvet de olabilir. Birinci durumda sadece arzulayan özne ve arzulanan nesne vardır. Burada arzu ile olan bağlam, düz bir çizgide ilerler. Girard bu metinleri romantik yapıt olarak sınıflandırır. İkincisinde ise özne ve nesne arasında üçüncü bir kişinin varlığı söz konusudur. Nitekim Girard da bu ikincisi üzerinde yoğunlaşmış, özneyi nesneye yönlendiren üçüncü bir kişinin varlığına dikkat çekmiştir. Bu kişiye ise “arzunun dolayımlayıcısı” demiştir. Bu durumda arzulayan özne ile arzulanan nesne arasında bir dolayımlayıcı söz konusudur. Girard bu üçlü yapıyı “üçgen arzu, mimetik arzu, metafizik arzu” olarak isimlendirmiştir. Bu yapının olduğu metinleri ise “romansal yapıt” olarak sınıflandırmıştır. Bu üçgen yapıyı ise Don Kişot romanı üzerinde göstermiştir. Burada Don Kişot, bir şövalye olarak Amadis'i taklit etmektedir. Amadis, Don Kişot'un arzusunun dolayımlayıcısıdır. “Don Kişot, bireyin temel ayrıcalığından Amadis adına vazgeçmiştir: Arzu ettiği nesneleri kendisi seçmiyor, onun adına Amadis yapıyordur bu işi” (Girard, 2017, s.23). Girard'a göre kahramanın istekleri, tamamen öznel değildir. Çoğu zaman üçüncü bir kişinin telkini söz konusudur. “Bu üçlü ilişkiyi ifade eden uzamsal eğretilime bir üçgendir kuşkusuz. Nesne her serüvenle birlikte değişir ama üçgen kalır. Traş kabı ya da Pedro Usta'nın kuklaları, yel değirmenlerinin yerini alır; buna karşılık Amadis her zaman aynı yerededir.” (Girard, 2017, s. 24). Benzer üçgenleri, Flaubert'in, Stendhal'in yapıtlarında da tespit eden Girard, bu durumu “edebiyatın dölleme işlevi” ile açıklamıştır. Böylece, edebî eserler arasındaki ortak bir yapıyı arzu bağlamında belirtmiştir. (Aktaran Çavuş 652)

Don Kişot romanında Don Kişot nasıl şövalye Amadis'i taklit ediyorsa, *Müntehir*'de de Canip Tahir'in aşkını taklit etmeye çalışmıştır. Buna ve bunun çeşitlerine, Lacan'ın “Ötekinin arzusunu arzulamak” saptaması çerçevesinde hatırlamıştı. ‘Tahkiki iman ve taklidi iman vardır Canip Efendi’ dendi. Kendisi hangisine dâhildi? Uzun zamandır uzak kaldığı bir bahisti bu ama bu bahsin tetiklediği bir başka taklidi düşünüyordu şimdi, taklidi aşk olabilir miydi, aşk taklit edilebilir miydi?” (İslamoğulları 88)

İman ve aşk arasındaki ilişki, Allah, aşk ve kafirlik arasındaki ilişki metin boyunca gerek Tahir'in defterinde gerek Canip'in zihninde yerini bulur. Bu açılardan bakıldığında ilahi aşk, beşerî aşk ayrımının iç içe geçtiğini, karıştığını, taklidiyle bile aşkın tanrıyla aştığını gösteren noktaları vardır romanın. Bu konuya sadece değinmekle yetiniriz. Çünkü başlı başına ayrı bir çalışmanın konusu olabilir kapasitesine sahiptir.

yukarıda değinmiştik. Burada ek olarak, Bu Girard'ın sınıflamasına göre "Müntehir romantik bir metinden ziyade romansal bir metindir." diyebiliriz. Arzu mekanizması ve onun taklidi metnin temel taşıyıcısıdır.

2. Şizofrenide Dil, Nesne ve Zaman

Arzu ve ölüm eksenini çerçevesinde Canip Adalı'yı incelemeye çalıştık. Buna noktada kaçınılmaz olarak onun ruhsal durumuna dair saptamalar da yapmamız gerekmektedir. Öncelikle baba işlevinin ortadan kalkması Canip Adalı'da psikoz geliştirmiştir. Örneğin, "Artık zamanı öğrenme vaktin geldi." cümlesindeki Canip'in zihninde edattan sıfata kayan "artık" kelimesi ve bu kayma şizofrenide görülen bir dil algısıdır:

Şizofrenler sözcüklerin grafik görünümüne ya da seslerine büyük dikkat yöneltirler. (...) Onlar da sözcük oyunlarına meraklı. (...) Aynı zamanda anlam belirsizliği konusunda alabildiğine bilinçlidirler; dildeki olası anlamların çokluğu, onları şaşkına çevirir, allak bullak eder (...); sözcüklere sorumluluk yükleyip, sözcüklerin söylenişini *sözcükler içindeki izlerin gütmesine bırakırlar*. (şizofrenik glossomani) (...) Nitekim bir hasta, klasik bir Derrida takıntısına benzer bir şey anlatmıştır. "Nesnelere, özellikle başkaları tarafından seslendirildiğinde ikinci bir anlam vermek zorunda hissediyorlarmış kendilerini" Böyle kimseler Derrida'nın deyişiyle, "özerk, aşırı anlamlar yığını" içindeymiş gibi duyarlar kendilerini (Sass 270).

Romanda da görüleceği üzere psikiyatrist Canip Adalı, dedesinin "Artık zamanı tanıma yaşı geldi." cümlesini dedesinin anlatmak istediği biçimiyle "Klasik zamanla belirlenmiş hayatı tanımasının zamanı geldiği" anlamında değil, tanınması gerekenin "zaman" değil "artık zaman" olarak idrak edişi ki Tahir'in intihar notunda görmüştür ilk olarak bu ifadeyi, bu noktada şizofrenide görülen çağrışımsal dil algısına bire bir uymaktadır: "Dedesi 'Artık zamanı tanıma yaşı geldi,' derken, artık saatler gibi bir artık zamandan mı bahsetmişti acaba? Babasının gidişinden sonra yalnız kalmaması ve kendisine arkadaşlık etmesi için artık saatler mi verilmişti dedesine" (İslamoğulları 74).⁴ Cafer Şen, Louis Sass'tan hareketle zamanın ve mekânın şizofreni hastalarındaki niteliğini şu şekilde açıklar:

Sass, şizofren hastalarında algılanan gerçek dışı dünyanın en belirgin özelliklerinin "durağanlık, aydınlık, cansızlık ve büyük mesafeler duygusu" olduğunu ortaya koyarken, böylesine bir algılamada "her şeyin değişmez, hareketsiz, donuk, billurlaşmış olduğu, amansız, gözü kör edici, gölgeleri yok eden bir ışığın hüküm sürdüğü sınırsız, sonsuz, uçsuz bucaksız bir mekân" olduğunu da tespit eder (Sass, 2013: 89). Bunlara, zaman dışılık, zamana bağlı olmamak, hareketsizlik, donukluk, aydınlatılmış boşluk, cansızlık imgeleri de

⁴ Burada elbette Bergson'un *durée* (süre) kavramı ile ilgili bir durum söz konusudur. Süre mekansallaştırdığımız ve ölçülebilir kıldığımız mekanik zamandan çok farklı içsel ve öznel bir zamandır. Tahir'in "artık zamanı"na benzer. Tahir ile Ey Sevgili'nin yaşadığı aşkın zamanı genişletmesi, uzatması onların öznel duygularının yansıması olarak onlara ait sürenin karşılığıdır. Gerçek zaman olan süre ölçülebilir, bölünebilir değildir. Bunun yanında süre, geleceği kemiren, ilerledikçe büyüyen geçmişin daimî ilerlemesidir. Şimdiki zaman içinde geçmişini sürdürür. (Bu konuda geniş bilgi için Yıldırım 29-31)

eklenebilir. (Aktaran Şen, Saf Şiir ve Şizofrenik Söylemin Müşterekleri 153-154)

"Zaman" kavramının roman boyunca hem saatler aracılığıyla- Canip Bey'in evi saatle doludur, dedesi ona saatlerin çalışma mekanizmalarını öğretmiştir- hem de Tahir'in intihar ettiği mekânın saat kulesi olması üzerinden sürekli ele alındığını ve merkezde olduğunu görürüz. Bilindiği üzere, mekanik ve ölçülebilir zaman ve bu zaman algısıyla biçimlenmiş tarihin kurucusu ataerkil/toplumsal sistemdir. Bu da bizi Julia Kristeva'nın "Kadınların Zamanı" makalesinde yaptığı "erkeklerin zamana, kadınların ise mekâna karşılık geldiği" saptamasına götürür (Kristeva, Kadınların Zamanı 1-23). Savaş ve tarih düşünüldüğünde erkeklerin, ev ve mekân düşünüldüğünde kendileri de bir bebeğe mekân olan kadınların akla gelmesi çok olağandır. Bu noktada, şunu da eklemek gerekmektedir. Lacan'ın sembolik düzen olarak adlandırdığı kurallı dil tarafından kurulan sistem ve onun dili de artzamanlı yapısıyla erildir, çünkü zaman Julia Kristeva'ya göre erkeklere aittir.⁵ Belki bu noktada Lacan'ın simgesel düzeninden önceki döneme -Kristeva'nın verdiği adla *semiotic chora*- gönderme yapmalıyız. Çünkü bu dönem özellikle *semiotic chora*yı içerdiğinden, çocuğun anneden kopmadan önceki tamlık, tam güçlülük bütünlüğü deneyimlediği bir evredir ve dil öncesidir. *Semiotic chora*, zıtlıkları içinde barındırır; hem aktır hem kara hem yaşam vaat eder hem ölümle tehdit eder, Kristeva'nın Platon'dan alarak kullandığı *chora* terimi bir "mecaz mekandır" (Yurdadön 38-46).

Platon, "Yer" olarak ifade edilebilecek olan *chora* kavramına Timaios isimli geç dönem eserinde değinir. *Chora*, Platon'un Timaios diyalogunda evrenin oluşumunu ifade etmek üzere yer verdiği mekân(sal)a ilişkin öne sürdüğü tanım/yaklaşım/açıklamadır (2001). *Chora*, Chaos'tan (Varlık/Being) *Cosmos*'a (Varolagelen/Becoming) geçişte bir aralık (metaxy), bir ihtimaldir. Bugün plancıların, mimarların tanımladığı mekân ve mekân çatısı altındaki tüm meta/anahtar kavramlara göre oldukça farklı bir düşüncenin izlerini taşır. *Chora*, evrenin oluşumuna teşne olandır ancak aynı zamanda varlığa koştur olduğu gibi onu öncelemez, ardsüremlidir. İlişkiyel olup, hemzemin Mekaik zamanla bir bağlam sunar. Bu sebeple o meşhur örtüklemeye olduğu gibi ne kap ne de konteynırdır. *Chora* üçüncü alandır (third kind) ve ondan *idea* (varlık-"being") ve algılanan (varolagelen-"becoming") dışında (2001: 28-a, 48-e, 49-a), ayrı bir tür olarak bahsedilmektedir (38-46).

Bu noktada Julia Kristeva, *semiotic chora* artzamanlı bir mekânsallık olarak

5 Bu noktada bilinçdışı ve zaman ilişkisine de dikkat etmemiz gerekiyor. Onur Cankocak masal üzerine yaptığı psikanalitik incelemede bilinçdışı zaman ilişkisini şu şekilde belirtir: "Freud'e göre bilinçdışının ayırdedici özelliği yalnızca kaynaklarının değil, asıl çok çeşitli öğelerinin birbirlerine eklenerek düzenlenme tarzının özgüllüğünde. Bilinçdışı tasarımlar çelişkisizlik ilkesine uymaksızın ve herhangi bir dışlama biçimi de kabul etmeksizin yanyana gelirler. Freud kuramının yapı taşlarından biri olan "bilinçdışının olumsuzlamayı" tanımadığı tezi bu anlama gelir. Bir öykülemenin çeşitli unsurlarının çizgisel düzenlenişini ancak olumsuzlamanın işleme gücü ile mümkün olur. Şimdiki zaman bir öncekini dışlar ve böylelikle bir zaman çizgisi ilerler. Olumsuzlama ve dışlama ilkelerinin işlemediği bilinçdışında, uyanık bilince göre geçmişe ait olan tasarımlar güncelliklerini olduğu gibi korurlar. Böylelikle yapılanmış ve bir yöne doğru giden, "önce"den "sonra"ya doğru akan zamanın karşılığı olan bir tür "askıdaki zaman"a, "sonsuz bir şimdi"ye varılır. Bilinçdışı süreçler için zaman-dışı (zeitlos) kavramının kullanılması, bu süreçlerin, zamanı bir düzenleme ve dışlama ilkesi yapan şeyin elinden kaçtıkları anlamına gelir" (Cankocak 223-224).

sunmaz. Yukarıda da belirtildiği üzere "Chora, evrenin oluşumuna teşne olandır ancak aynı zamanda varlığa koşut olduğu gibi onu öncelemez, ardsüremli değildir. İlişkisel olup, hemzemin bir bağlam sunar" (38-46). Annenin bedeninin mekânsallığı ve mekânsallığın doğduktan sonra da Ayna Evresi'ne kadar (6-18 ay) devam etmesi, yani bebeğin kendini annenin bedeninin devamı görmesi, tüm bu süreç Lacan tarafından İmgesel olarak adlandırılır (Özkök 27). Kristeva ise imgelele karşılık semiyotik terimini kullanır⁶ (31).

Genel anlamda kadınlık vurgusunun ön planda olduğu döneme "göstergesel/semiyotik", erkeklikle bağdaştırdığı bir sonraki sürece de "simgesel" dönem adını verir. Bu anlamda, imgesel dönemin ses ve harfleri kullanmadan ifade edebilme halini göstergesele, anne-çocuk/kadın-erkek ayrımlarının farkındalığını ise sembolik döneme havale eder. Göstergesel dönem, babalık öncesidir ve dil kullanımı söz konusu değildir. Sembolik dönem ise dilin geliştiği ve artık "Baba Yasası'nın geçerli olduğu, falosentrik bir süreçtir. Kristeva göstergesel terimini, maternal bir bağlam ve gerçeklikten hareketle kadın bedeni, çocuk ile tensel ve görsel ilişki ve dolayısıyla Oedipus öncesi bir süreci ifade etmek üzere kullanır. Lacan'ın simgesel döneme sığdırdığı dil mantığı ve anlam alanını alır, göstergesel dönem olarak ifade ettiği sürece yerleştirir. Dilin mantığının göstergesel süreçteki bedensel dürtüler ve maternal iletişimle geliştiğini söyler. Anlamın ilk örüntüsü bebeğin davranışları, jestleri, mimikleri ile de kurulur ve bu bakımdan dil ediminin gelişimi katıksız bir süreç değildir. Ona göre anlam da göstergesel ve simgesel arasındaki diyalektik ilişkiden gelişir (Yurdadön 38-46).

Bu ayrıntılı teorik zeminden hareketle şunu söylememiz mümkündür; simgeselin dışında kalan, Baba Yasası'nı tanımayan, özneliği tam inşa olmamış olan şizofrenler semiyotikteki dürtülere duyarlıdır. Bu kişilerde "Zaman sonsuz şimdidir" (Cankocak 223-224). Çizgisel bir zaman anlayışının ve doğal olarak şimdinin olumsuzlanıp sonranın ortaya çıktığı ilerleyici yapıyı içeren dil içinde konumlanamazlar, çünkü sembolik düzeni kuran dil Babanın Adı ile belirlenmiştir ve şizofrenler babanın adından menedilmişlerdir (Fink 115). "Sembolik baba işlevinin yokluğu" (Leader 222) dilin zamansal ve göstergesel yapısının altını oyar. Mekân ise upuzun, donuk bir boşluktur ve uzlaşım dil

⁶ "Kristeva, Lacan'ın düzenine benzer bir sistem oluşturmuştur. "İmgesel"e karşılık *semiotic* terimini kullanan Kristeva, Lacan'ın "Simgesel" kavramını olduğu gibi almıştır. *Semiotic* Saussure'un kullandığı anlamda değil, etimolojik [anlamıyla] anlaşılmalıdır: ayırıcı işaret, iz, işaretin gelişigüzel öncelliği, kanıt, oyulmuş ya da yazılmış levha (sign), zihindeki resim(imprint), figürasyon." *Semiotic* "pre-Oedipal" evrenin tüm anarşist dürtülerini, erojen bölgelerini, delikleri ve organları içerir. Başka bir deyişle *semiotic* seksüel dürtülerin düzeni ve ifadelerinden meydana gelir. Bu noktada yıkıcı, alt üst edici ve devrimci özellikleri içinde barındırır. Bunun yanında, imleme ya da anlamlandırmanın (signification) kaba materyalini de içerir. Ama bu dönemin içindeki unsurlar kesinlikle hiyerarşik bir biçimde düzenlenmiş, sisteme oturmuş, farklılık merkeze alınarak birbirinden ayrılmış değildir. Kristeva bu dönemi, anne bedeninin baskın olduğu feminen bir alan olarak ifade eder. Bu alanı "Platon'un *Timaeus* adlı eserinden aldığı bir kavramla adlandırır: *semiotic chora*." *Chora*, dürtüler, dürtülerin hareketlilik ve dinglilik (stases) halleri tarafından biçimlendirilmiş bir bütünlüktür. Kısa ömürlü dinglilikler (stases) ve hareketler tarafından yapılanmış geçici telaffuzlar olarak da tanımlanabilir. Kristeva, "Bir kopma ve ritim olarak *chora*, durumu kanıtlayan sözcüklerden, olasılık, uzaysallık ve geçicilikten önce gelir." demektedir. Kristeva'ya göre tüm söylemlerimiz *chora*'ya karşı ve onunla hareket eder. Simultane olarak ona bağlıdır, ama ona karşı çıkarlar. *Chora* kesinlikle konumlandırılmaz, bir topolojiye oturtulabilir, ama gerçek bir forma sokulamaz. Geçici olarak anları bitişirip tekrar tekrar başlatarak düzensizlikleri gerçekleştirir; annesel ve besleyicidir" (Özkök 31-32).

söz konusu değildir:

Böylesine bir dil neredeyse uzlaşım salığı parçalayarak kamusal kategorileri altüst edip adeta kişiye özgü bir hale gelmiştir. Bu noktada artık dil ile gerçek diye adlandırılan uzlaşım salı varolan arasında uyumsuzluk had safhaya çıkarmış içerik olarak anlam belirsizliği gittikçe artmıştır. Böylesine bir dil kişi için iletişimden ziyade bir ifade biçimi olarak monoloğun ürünü görünümündedir (Şen, Saf Şiir ile Şizofrenik Söylemin Müşterekleri 140-141).

Dilin bu genel özelliği, Lacan'ın sembolik sisteminin kurallı ve gösteren ve gösterilen ilişkisinin iletişim zeminine dayanan ve art zamanlı olan yapısı şizofrenlerde yerini monoloğa ve içi boşaltılmış gösterilenle bağı kopmuş, çağrışımsal ve parçalayıcılık bağlamında şiirsel⁷ bir dile bırakır. Bu çerçevede mekan ve nesnenin kendisi önemlidir, zaman ve eylem değil:

[Şizofrenlerin söylemlerinde] [tutarlı] bir tema ya da anlatı çizgisi, alışıldık zaman mekân yapısı, geniş kapsamlı nedensel ilişkiler, simge-anlatımlı ilişkinin normal düzeni yoktur. (...) örneğin şizofrenlerin zaman belirteçleri yerine mekân belirteçleri kullandığı gözlemlenmiştir. (Örneğin ne zamanının yerini nerede alır.), daha genel olarak da durağanı vurgulayacak şekilde konuşur, dünyanın dinamik ve duygusal görünümünü arka plana atarlar; böylece süreçler veya eylemlerden çok nesnelerin daha egemen olduğu bir dünya çağrıştırırlar (Sass 213).

Darian Leader, paranoyada donuk anlam yoğunlaşması, şizofrenide ise çok anlamlılık ve anlam bolluğunun söz konusu olduğunu söyler (Leader 122). Bu bağlamda ses odaklı çağrışımlarla gösterenleri çoğaltma ve gösterilenle aralarındaki bağı kopartma, gösterenin anlamca içeri boşaltma, şizofrenik dilde karşımıza çıkan en önemli özelliklerdir. "İlk araştırmacılar 'şizofrenik konuşmada kelimelerin birbirlerine bir anlam, aktarılan bir mesaj doğrultusunda değil de ses yoluyla bağlandığını düşünmüşlerdir. Louis Sass'ın ifadesiyle 'Mesajın akışı ve manasını, kastedilen genel bir anlamdan ziyade, büyük ölçüde dil sisteminin bünyevi ve normalde önemsiz özellikleri belirlemektedir.'" (124). "Şizofren dilinin çocuksu niteliği üzerinde odaklanan psikanalistlerse, sözcüklerin çoğu kez büründüğü nesneme ya da donuk niteliğinin, dilin gelişiminin ilk evrelerine, sözcüğün sesinin gönderme yaptığı şeyle henüz kaynaşık durumda olduğu ve gösterenin maddeselliği ve duygusal tınısının henüz yerini sadece anlama bırakmadığı bir çağa geri gitmeyi canlandırdığı kanısındadırlar" (Sass 245). Bu noktada şizofrenik dilde gösteren-gösterilen ayrılmamış gibidir ve kelimeler nesneler gibi işlev görür. Şizofrenide kişi iradesinin elinden alındığını düşünebilir. "Gelgelelim görünüşteki bu iradesizlik dille bağlantılıdır. Şizofrenide dil geçirgendir, kelimeler ve imgeler doğrudan etki eder gibidir" (Leader 118)

Bu çeşit ifadelerde gösteren/işitsel imge, kendini yerleşik söylemden, bu söylemi kendi yasalarına göre yeniden örgütlemek, yabancılaştırmak, bu

⁷ Bu kavramı Julia Kristeva'nın *semiotik*in dürtüsel zıtlıklarının bir aradalığı olan unsurların *thetic* evre aracılığıyla kurallı dil yapısına sızıp onu parçaladığı, gösteren-gösterilen ilişkisini alt üst ettiğini öne sürdüğü makalesi "Şiirsel Dilin Devrimi" adlı makalede kullandığı anlamda kullanıyorum (Özkök, 2014, 26-37).

söylemden kopmak için ayırmıştır. Bu noktada gösteren var(olan)lığı ve kavramı tamamen ipotek altına almış, varlık ve kavramın kendisi boş sözcüklerle örülmüştür. Bunları ören gösterenler/işitsel imgeler ise diğer gösterenlere tutturulmuş ve hatta adeta iliştilmiştir. Böylesine oluşturulan söylem ve ifadelerde artık altı oyulan gösterenler, gerçekliğin/varlığın/kavramın yerine geçmiştir. Burada söylemi ve ifadeyi belirleyen kavram ve varolanın aktarımı değil, gösteren/işitsel imgelerle oluşturulan yapılardır. Böylelikle ortaya çıkan söylem ve ifade, gerçeklik ve varolandan koparak onun derin biçiminin ta kendisi haline gelir. Gösteren ve gösterilenin bu çeşitten konumlanması, onların sadece varolana ve gerçekliğe bir müdahalesi değil, gerçeklik ve varolan üzerindeki tahakkümüdür aynı zamanda. Çünkü şizofrenik söylem ve saf şiire ait ifadelerde gösterenler, gerçek ve varolan karşısında hem kendini ifade ediş hem bir varolma çabası içine girmiştir. Bu durumun en bariz örneği olan saf şiir ve şizofrenik söylemde bağlama giren bir gösteren/işitim imgesi, sunulu gündelik anlamından/ kavramından/ gösterileninden ne kadar kopar, kendi içindeki anlamına adapte olursa iletişimsel olandan estetiğe doğru yönelir. Fakat onun bu yönelimi, sunulu, belirlenmiş anlamın altındaki boşluğu/yarığı gittikçe büyütür. Bu nedenle de böylesine bir saf şiir ve şizofrenik söylem dil yönüyle "çoğunlukla dikkati kendine çeken, kendine odaklanmış veya (göstergebilimsel jargondaki deyimiyle) gösterenin gösterilen üzerindeki dil olarak karakterize edilir" (Eagleton, 2011-a: 6) (Şen, Saf Şiir ve Şizofrenik Söylemin Müşterekleri 145)

Şizofreni ve dil arasındaki ilişkilere dair teorik zeminden *Müntehir* romanına dönersek, romanın içinde şizofreni hastası olan Tahir İpek'in "Ey Sevgili" diye hitap ettiği sevgilisiyle yaşadığı aşkı anlatan, zıtlıkların bir aradalığı ile örülmüş, bütünlük yanılması içeren ve harfleri özneleştirilen ve nesneleştirilen tasvirlerin yer aldığı, parçalı ve büyümlü bir defterle karşılaşırız. Tahir'i intihara sürükleyen bu defterde anlatılan aşkın diğer öznesinin ortadan kaybolması iken, Tahir'in psikiyatristi Canip Adalı'yı intihara sürükleyen defterde anlatılan aşkın/arzunun adeta cisimleşmiş bir dille aktarılması diyebiliriz. Bu noktada sembol/gösteren ile nesne arasındaki ilişki dikkate alınmalıdır. Kelime nesnenin yokluğundan ötürüdür, yani aslında şeyin katlidir. Sağlıklı insanlar olarak simgesel düzenin içine simgesel babanın katli ile gireriz. Dil bizi şeyin/ eşyanın dünyasından koparır diyebiliriz. Bu noktada, kelimenin eşyanın katili olduğunun adeta sezen şizofren, kelimeler arası çağrışımlarla anlam bolluğu elde ederken oyun oynar adeta. Oynadığı oyun ölüme dairdir fakat yaşamla ilgilidir. Nesnelere/seye/eşyaya dil ile kaybettiği varlığını yine nefes alan bir dille verme arzudur:

Simgesel düzenin kurucusu olan ölüm, şeyin ölümünün eşdeğeridir, çünkü simge şeyin simgeleştirildiği yeri sağlar: 'simge şeyin katilidir' (Ecrits, 104). Ayrıca insanlık tarihindeki ilk simge bir mezardır (Ecrits, 104). İnsan sadece bu gösteren sayesinde kendi ölümüne erişebilir ve onu tasavvur edebilir. Aynı zamanda gösteren, özneyi ölümün ötesine yerleştirir, çünkü gösteren doğası gereği onu ölümsüzleştirerek, çoktan ölü telakki etmektedir (S3, 180).

Simgesel düzen içindeki ölüm Babanın ölümüyle (yani Totem ve Tabu'daki ilk kabilenin babasının katliyle) ilişkilidir; simgesel baba daima ölü babadır. (<https://psikanalitikseyler.com/2016/08/31/olum-durtusu-todestrieb1/>)

Şizofreni ve saf şiir dilini karşılaştırmalı inceleyen Cafer Şen de gösterenin altının oyulmasının her iki dil türünde de görüldüğünü belirtir ve şöyle devam eder:

Saf şiir ve şizofrenik söylemde anlam ölçünün ötesinde tamamen belirsizleşmiş, gösterenler şiddetli bir biçimde şifrelere indirgenmiş, sadece söz yaratıcılığı başını almış gitmiştir. Bu dil oyunu aslında gösterenin altının oyulması gösterilenin hiçliğe indirgenmesi sonucu ortaya çıkmıştır. Böylesine dille kurulan metinlerde gösteren bir boşluk içinde kendi kendini tüketmeye terk ederek, kendisini fiziksel yaşamından ve gerçeklikten tamamen koparır. Artık gösterilenin/ varolanın/ kavramın tözü artık tahrip edilmiştir. Bu nedenle Lacan'ın da belirttiği gibi "simge, şeyin ölümüdür. Dilde, dünya ile gösterim düzeyinde ilişki kurarız, maddi nesnelerin kendileriyle ilişki kurmayız. Bu anlamda başını ağrıtan gösterenin şeyden yabancılaşması, gösterenin işlev görmesi için yapısal olarak esastır. Lacan, muammalı bir biçimde gösterenin 'varlığın içini boşaltıp arzuya dönüştürdüğünü' de yazar: Çünkü dil farklılıkla, düzdeğişmeceyle (metonymy) mevcudiyetine yokluğun daimî oyunuyla çalışır, dil yoluna çıkan her şeyi böler ve dağıtır" (Eagleton, 2011:114). (Şen, Saf Şiir ve Şizofrenik Söylemin Müşterekleri 147)

Buradan hareketle Tahir İpek'in defterine göz gezdirdiğimizde "tenâten" gibi yeni kelimeler bulmanın ötesinde ki bu şizofreninin belirtisidir (Sass 270) dilinin adeta canlı bir özellik gösterdiğini, olumsuzlamanın değil, zıtlıkların bir arada olduğunu, aşkın deneyimlendiği şehir olan Bursa'nın ve Bursa'daki tarihi eserlerin parçalılıktan ziyade bir bütünlük ve tamlık algısı -bu bir yanılsamadır Ayna evresini hatırlarsak- gösterdiğini, en ufak bir tarihi eşyanın büyük bir aura ile bizi Bizans'a ardından imparatorluğa götürdüğü rüyaya benzeyen ama yaşayan bir metin söz konusudur. Kelimeler canlıdır. Bu hali yaratan dilde gösterenin varlığın içini boşaltıp arzuya dönüştürmesi, şizofren dilin ise gösterenin altını oyması, anlamı boşaltması ve onu nesneleştirmesidir. Arzu ve nesne aynı anda metne hakimdir ve bu metni okuyanı da mental anlamda etkileyecektir. Tahir'in defterinin daha ilk sayfasında, arzu yüklü dil ve nesneleşmiş kelimeler kendini gösterir:

Nemini sakındım, demini korudum, kıymetini kıskandım kelimelerimin de sevgiliye sunak kıldım; sevgiliye adak adadım; günü geldiğinde, kelimelerimi en gencinden başlayarak en yaşlısına kadar sunağa serip kurban etmek için. Kelimelerim kanadı dudaklarımın dokunduğu ismini yazdı Ey Sevgili. Sözcüklerimin sayfeleri silindi de dudaklarımı okşayan ismin kaldı yalnızca Ey Sevgili.

Gökler karardı, gökler gürlledi, gökler delindi, bulutlar kelimeleri yükledi de kelimelerim boşandı bulutlardan. Gökten sağanak hâlinde alev almış düşerken şimşekler çaktı da kelimelerim yandı. Yanarak harfbehârf parçalanan

kelimelerim üzerine yağarken kor gibi ve yanarken ben kelimelerimin alev yağmurunda cayıp cayıp, kıvılcımlarım dahi kendi üzerime sıçrarken ve yakarken canımı nokta nokta, âteşin kelimelerim yandı da ben kelimelerimin içinde ateş kesildim. Serin bir sâbâya muhtaç iken ateşler ortasında bir deli lodosa tutuldum da kelime yangını kesildim, kül oldum, savruldu, küllerim dudaklarımı okşayan ismini yazdı Ey Sevgili.

Sırlı bir aynaya girip tek bir surete dönüşmüşken sulara düştü aksim de sele karıştım, sürüklenirken selin içinde, sel gitti de kaldırımlara bıraktığı çerçöpe dönüştüm.

Bir kuyuya düştüm, rüyasında düştüğünü zanneden çocuğun korkusu gibi yüreğim ağzıma geldi, korkuya dönüştüm. Dipsiz ve merdivensiz bir kuyunun dibindeki üzeri yosun bağlamış taş gibi yalnızlığa karıştım, karanlıklar içinde gecenin en şedit demleri gibi karanlık oldum, yalnızlık oldum (İslamoğulları 16)

Tahir İpek'in defterinin ilk sayfasından itibaren kelimelerin nesnelerinden ayrılmamış canlı varlıklar gibi iş gördüklerini görebiliyoruz. Önceden de belirtildiği gibi kelimeler ve imgeler doğrudan etki eder gibidir şizofrenide. "Kelimelere talimatlanmış gibi uyulur: kişi bir dergide tavsiye edildiği için yogaya başlayabilir, arkadaşları önerdiği için evlenebilir yahut birinin tavsiyesiyle terapistte görünmeye başlayabilir" (Leader 119). Canip Adalı'nın defteri üstelik ilksel çocukluk diline yakın nesneden ayrılmamış kelimeleriyle okuması-dilin zaten önceden de belirtildiği üzere göstergenin içinin boşaltılarak arzu ile doldurulması olduğu unutulmamalıdır, dil arzuyu harekete geçirici güce sahiptir- onu bir talimat gibi almasına ve sonunda intihar etmesine yol açmıştır. Bunun ötesinde defterin ilk sayfasına baktığımızda kelimelerin yaşayan varlıklar olduğunu ve adeta nefes aldığını görebiliriz. Sonrasında ise zıtlıkların art arda gelmesi ve bir aradalığıyla karşılaşabiliriz. Su ve ateş yan yanadır ve biri diğerini olumsuzlayan bir yapı arz etmez. Yaratılan atmosfer Freud'un bilinçdışı dediği, Kristeva'nın *semiotic chora* (annesel dönem/Lacan'da imgesel dönem) olarak adlandırdığı atmosfer/uzamdır. Hatta su üzerinden aynaya girip tek surete dönüşme ile Lacan'ın bebeğin kendisini yanılmalı bir bütün olarak gördüğü ve egonun oluştuğu Ayna evresini anlatıyor gibidir. Ancak bütünlüğü durgun suyun ayna yüzeyinde gören Tahir sonra sele karışır ve selin ardındaki çerçöp olarak kaldırımlarda kalır. Burada hem Ayna Evresi'nde toplumsal olarak inşa edilmenin ilk evresi olan egoyu görürüz hem de modern toplumun abject (iğrenç) (Kristeva, Korkunun Güçleri) olarak kendi bütünlüğünden dışladığı çerçöp ile karşılaşırız. Zıtlıklar yine art ardadır ve bu anlamda aynı metin içinde birliktedir, birbirinin altını oymak pahasına. Defterin ilk sayfasında yine soyut ve somut kavramlar üzerinden metaforik bir dil kurma söz konusudur ki bu taşla yalnızlığı, yan yana getirirken karanlık ve yalnızlık olan bir özne de yaratır. Burada özne nesne ayrımı söz konusu değildir. Karanlık olan bir özne vardır ya da özneleşen bir karanlık ve yalnızlık vardır. Bu açılardan bakıldığında defter

son derece şiirsel bir güce sahiptir.

Julia Kristeva'nın "Şiirsel Dilin Devrimi" makalesinde belirttiği üzere

"Semiotic" "pre-Oedipal" evrenin tüm anarşist dürtülerini, erojen bölgelerini, delikleri ve organları içerir. Başka bir deyişle "semiotic" seksüel dürtülerin düzeni ve ifadelerinden meydana gelir. Bu noktada yıkıcı, alt üst edici ve devrimci özellikleri içinde barındırır. Bunun yanında, imleme ya da anlamlandırmanın (signification) kaba materyalini de içerir. Ama bu dönemin içindeki unsurlar kesinlikle hiyerarşik bir biçimde düzenlenmiş, sisteme oturmuş, farklılık merkeze alınarak birbirinden ayrılmış değildir. Kristeva bu dönemi, anne bedeninin baskın olduğu feminen bir alan olarak ifade eder. Bu alanı "Platon'un *Timaeus* adlı eserinden aldığı bir kavramla adlandırır: 'semiotic *chora*'.⁸ Chora, dürtüler, dürtülerin hareketlilik ve dinginlik (stases) halleri tarafından biçimlendirilmiş bir bütünlüktür. Kısa ömürlü dinginlikler (stases) ve hareketler tarafından yapılanmış geçici telaffuzlar olarak da tanımlanabilir. Kristeva, "Bir kopma ve ritim olarak *chora*, durumu kanıtlayan sözcüklerden, olasılık, uzaysallık ve geçicilikten önce gelir."⁹ demektedir. Kristeva'ya göre tüm söylemlerimiz *chora*'ya karşı ve onunla hareket eder. Simultane olarak ona bağlıdırlar, ama ona karşı çıkarlar. *Chora* kesinlikle konumlandırılmaz, bir topolojiye oturtulabilir, ama gerçek bir forma sokulamaz. Geçici olarak anları bitıştırıp tekrar tekrar başlatarak düzensizlikleri gerçekleştirir; annesel ve besleyicidir (Özkök, 2014, 32).

Bu açılardan bakıldığında, *semiotic chora*daki zıtlıkların bir aradalığı, dürtülerin varlığı, kopma ve ritim Kristeva'nın *Thetic* evre dediği dilin temel yapısının oluştuğu alandan sızarak müzik ve ritmi dilin kurallı yapısı içine sızdırırlar. Lacan'ın dile giriş ve bilinçdışı ile özdeşleştirdiği birincil bastırmayı (metafor ve metonomi) Kristeva semiotice taşımıştır. Metafor ve metonomi ham halleriyle bu evrede bulunurlar (33). Dilin oluşumunda etkin evre olan *Thetic*, *semiotice* açık hâle geldiğinde, yani özne kastrasyonu reddettiğinde yahut Lacanca söylersek Babanın Adı yok sayıldığında, metafor, metonimi, müzik, ritim dilin içine sızar ve dilin kurallı yapısı şiirsel bir güç ile kırılır (33).

Tahir İpek'in defterinin daha ilk sayfasına baktığımızda sese ve ritme dayalı devrik anlatımı, metaforların kuvvetini ve metonimik yapıyı rahatlıkla görebiliriz. Üstelik bunun ötesinde Lacan'ın belirttiği dilin göstergelerinin arzu dolu yapısı ve şizofrenik yapıda bu göstergelerin nesne gibi verilmesi yani metaforun yahut sıradan bir göstergenin adeta gerçek nesne yahut canlı gibi algılanması da söz konusudur. Bu açılardan bakıldığında defter kelimelerin nefes aldığı bir şiirsellikten inşa olunmuştur.

3. Tahir İpek'in intiharı

Tahir İpek kendini akıl hastanesinin bahçesindeki saat kulesine (İslamoğulları 9), saat 00.00 iken saatin durması esnasında asmıştır (12). İntihar notunun

8 Julia Kristeva, "Revolution in Poetic Language", *The Kristeva Reader*. der. Toril Moi. Newyork: Columbia University Press, 1986, s. 93.

9 a. g. e., s. 94.

üzerine de bir saat sarkacı çizmiştir. Savcının deyimiyle "Vücut, ayakları yere değmeksizin sarkaç gibi sallanmıştır" (11). Bu noktada Tahir İpek'in yaptığı eylem modernite ile inşa olmuş kapitalist toplum düzeneğine bir karşı çıkıştır. Saatler, modern toplumun üretim ve emek bağlamında kurucusudur. Tarihte büyük ayaklanmalarda hedef alınan ilk binalar "saat kuleleridir."

İngiltere'de, XIX. yüzyıl başlarında, özellikle tekstil endüstrisinin etkisi altındaki zanaatkarları atölye ve fabrikalarda düşük ücretle çalışmaya sevk eden makineler öfke, –efsaneye göre– XVIII. yüzyılda dokuma tezgahını parçalamış Ned Ludd isimli bir çocuktan esinlenilerek Ludizm olarak adlandırılmıştır. Ludist makine kırıcılık çerçevesindeki bir diğer örnek de saatin ve saat kulesinin endüstriyel çağdaki anlamının idrakine dair önemli veriler sunmaktadır. Fransa'da gelişen 1830 Temmuz Ayaklanması Paris'i altüst ederken, ayaklanmacılarca seçilen saldırı hedefleri adeta saat-makine uygarlığına bir başkaldırıdır. Ayaklanmacılar, ayaklanmanın henüz ilk gecesinde birbirlerinden bağımsız olarak Paris'in birçok yerindeki saat kulelerini hedef almışlar ve ellerindeki tüfeklerle saatlerin kadranslarına rastgele ateş etmişlerdir (Vardar 751-776).

Bu noktada dikkat edilirse "saat kuleleri"ni hedef almak ve kadranslarına ateş etmek, modernite ile biçimlenmiş toplumsal düzene kafa kaldırmaktır. Modern ve kapitalist toplum düzenini biçimlendiren-mesai bağlamında- saatler olduğu için, ilk hedef alınan makineler de onlar olmuştur. *Müntehir*'in ana karakteri Tahir İpek de modern toplumun işleticisi olan saatin durduğu ana 00.00'a odaklanıp kendini bu "zeval zaman" (İslamoğulları 194) aralığına asmıştır. "Demek ki saat 00.00'dı. Zamanın tanımlanamadığı andı, Tahir'in kendini bıraktığı ve son nefesini verdiği zaman boşluğu" (73). Bu noktada simgesel ya da sembolik düzenin toplumsal düzene karşılık geldiğini ve kurallı dilin bu düzenin dili olduğunu düşündüğümüzde, zamanın da simgesel/sembolik düzenin taşıyıcısı olduğu ortaya çıkar. Dil de zamansaldır, art arda gelen sözcüklerden oluşur. Simgeselin dışında kalan ise semiyotiktir ve bedenseldir, *semiotic chora* göz önünde bulundurulduğunda, semiyotik evre mekânsaldır ve Kristeva'ya göre şiirsel olanı barındırır, unutmayalım şiir dile kafa kaldırıştır (Özkök 36). Tahir İpek'in intiharına dönersek onun ölümü seçtiği mekânın kamusal bir saat kulesi olması ve modern şehir anlayışının kurucusu olan bu kulelerden akıl hastanesinde bulunanını seçmesi onun kendini de "deli" olarak konumlandırıran Foucault'nun deyimiyle modern toplumda büyük kapatmanın bir ayağı olan akıl hastaneleri (Foucault 87-88) ve modern şehrin kurucu unsuru olan saat kulesinin akıl hastanesinin saat kulesi olması, Tahir'in vermek istediği mesajı açık hâlde getirmektedir. Modern toplum -akıl hastanesi, hapishanesi, saat kulesi- ile modern bireyi kontrol etmekte ve tanımlamaktadır, Tahir kendini akıl hastanesinin saat kulesine asarak tüm bu kontrol mekanizmasını yerle bir etmiş, artzamanlı zaman algısını bedeni ile durdurmuştur. "İntihar, bizi esir alan şeyden kendimizi kurtarma kararlılığıdır" (Critchley 49) ve evet Tahir

modernitenin tüm kurumlarından kendini kurtarmıştır intiharı ile. Bu noktada bir "abject" (iğrenç) olan ölü bedeni yani cesedi, kontrollü ve hijyenik modern toplum makinesini yerle bir etmiştir.¹⁰ Üstelik abdestli ve dini hükümlere göre temiz anlamına gelen (Kubbealtı Lûgatı) "Tahir" ismini reddedercesine intiharı esnasında sidik ve meni atımı da olmuştur. Bu ironik zıtlık aslında toplumsal düzenin normalleştiren, düzleştiren mantığına karşı doğrudan bir isyandır.

Tahir İpek'in intihar notu bu noktada önem arz etmektedir:

Levh-i mahfuzda bize verilen artık saatleri de alıp gittin Ey Sevgili, beni sensizliğe gömdün. Zamanın donduğu, akrebin ve yelkovanın durduğu bu anda kendi hükmümü verdim, kendi kalemimi kırdım ve gidiyorum. Ben sensiz yaşayamam diyordun ya hani, sen yalan söylüyormuşsun, ben sensiz yaşayamam diyordum ya hani, ben doğru söylüyordum. Ben artık yokum Ey Sevgili, ben yokum artık. Aramızdaki bağ bundan sonra sadece senin canını acıtacak, bu son anımda senin canının acıyacak olmasına üzülerek sallanıyorum zamanın boşluğuna Ey Sevgili... (İslamoğulları 12).

Tahir İpek'in intihar notuna baktığımızda, daha ilk sözcükte Levh-i Mahfuz'la karşılaşıyoruz.

Sözlükte "yazı yazmaya uygun yassı ve düzgün yüzey" anlamındaki levh ile "korunmuş" mânasındaki mahfûz kelimelerinden oluşan levh-i mahfûz "üzerine yazı yazılan, silinmekten ve değişikliğe uğramaktan korunmuş düzgün satır" demektir. (...) Gökte ve yerde küçük büyük ne varsa, insanların ecelleri, fertlerin ve milletlerin başına gelecek musibetlerin tamamı Allah'ın ilminde yer almış ve levh-i mahfûz denilen bir kütüğe kaydedilmiştir (İslam Ansiklopedisi).

Görüldüğü gibi Tahir, Allah'ın temel metnine, kök metne diğer deyişle her şeyin yazılmış olduğu metne gönderme yaparak başlamıştır intihar notuna. "Levh-i Mahfuz'da bize verilen artık saatleri de alıp gittin" derken Tahir, sevgiliyle aşklarının ezelden beri olduğunu ve onlara özel, artık saatlerin verildiğini söylemektedir. Bu noktada, yazılmış olanın artık saatler kısmını alıp giden, Levh-i Mahfuz'a karşı çıkan, modern dünya zamanının dışında aşkın yaşandığı belki bir tür zamansızlık olan "artık zaman"ı da yanında götüren sevgili, en başta "Kutsal olana karşı çıkmış ve hatta kutsal olanı bozmuştur." Bu noktada, kutsalı bozabiliyorsa, Levh-i Mahfuz'da verilen zamanı alıp gidebiliyorsa sevgili, Tanrısal özellikler barındırıyor olmalıdır. Sıradan bir kul, Levh-i Mahfuz'da yazılanı bozma gücüne sahip midir? Bu noktada Fethi Benslama'dan hareketle Cafer Şen'in aktardığı Levh-i Mahfuz tanımına bakmakta fayda bulunmaktadır:

(...) Tunuslu filozof ve psikanalist Fetih Benslama İslam'ın Psikanalizi kitabında "oku" hitabını psikanalitik olarak yorumlar. Benslama'ya göre "dört yaşındayken, önce babasız sonra da annesiz kalan ve bir sütanneye bırakılan İslam Peygamberi ürkütücü bir hayal görür: Beyazlar giyinmiş

¹⁰ Ceset yaşamı yağmalayan ölümdür. İğrenç. Tıpkı ayırlamadığımız, kendimizi koruyamadığımız bir nesne gibi dışarı atıldır. (...) Demek ki iğrenç kılan, kirlilik ya da hastalık değil, bir kimliği, bir sistemi, bir düzeni rahatsız edendir. İğrenç, sınırlara, konumlara ve kurallara saygı göstermeyen bir şeydir (Kristeva, Korkunun Güçleri 17).

üç adam Peygamberin göğsünü açar, kalbini alır ve oradan küçük bir et parçasını çekip çıkarırlar; harfin kenar olarak çocuk vücudunda bulunacağı yerdin orası, çünkü harf Arapçada tam olarak "kenar" (harf) demektir. Aslında böylesine bir geriye çekiliş zamana armağan olarak açış (fath) hadisesiyle sonuçlanır. Açış, Muhammedi dinin ve Tinselliğinin kökensel imleyenidir (el-feth el-muhammedi)" (Benslama, 2005: 35). Bu noktada "Meleğin (Cebrail) zorlaması ile iletilen İslâmî metnin başlangıç buyruğunun "oku!" olması, daha önce yazılmış olmasındandır, Levh-i mahfuz, üzerinde her şey önceden yazılıdır. Bu durumda köken müstakbel bir metnin keşfine girişilecek yer olan peygamberin Kendi'nden kesilen bir parçaya konulmuş eski bir metnin deşifre edilme" işlemidir (Benslama, 2005: 36).

Burada Tur'a çıkan Musa Peygamber elinde tabletlere yazılmış hazır buyruklarla topluluğun(un) içine iner. İslam Peygamberi ise gerçeği(ni) ve/veya hakikati(ni) kendi iç dünyasında Levh-i Mahfuz'u(nu) "oku"maya çalışarak ortaya çıkarır. Böylesine bir yönelim, bütün insanlık tarihinin ulaşmaya çalıştığı bir yöntemdir aslında. Tarih boyunca pek çok filozof, psikanalist ve psikiyatr gerçeğin(in) ve/veya hakikatin(in) ancak kişinin içsel, kendi iç dünyasından ortaya çıkabileceğine dikkat çeker. (Şen, Yunus Emre ve Hacı Bektaş Veli 145)

Görüldüğü üzere Levh-i Mahfuz insanın içindeki, kalbindeki, göğsündeki hakikatin kendisidir. Aşk duygusu ezelden yazılmış bir duygu olarak Tahir ve Ey Sevgili'nin göğüslerinde mevcuttur. Bu duygunun yarattığı zaman algısı -önceden de belirttiğimiz gibi Bergson zamanın öznel olduğunu vurgulamıştır- "artık zaman" yani aşıklara has zaman dışı bir alan olarak zaten insan ve aşk hakikatinin içinde bulunmaktadır.

Levh-i Mahfuz'daki "artık zaman"ı alıp gitmiştir Ey Sevgili, aşkın biz olama ve bir olma halinin yarattığı zaman algısı çökmüştür. Tahir'in bun karşı yapabildiği modern zamanın saatinin sarkacı olup, modern saatleri kendi ölü bedenıyla anlamsızlaştırmaktır. "İntihar, sorunsuz bir biçimde, kişinin ailesinin, cemaatinin ve bir bütün olarak toplumun kendisine yaptığı yanlışların cezalandırılması olarak cinayetle de birleşebilir" (Critchley 58). Tahir burada kendisiyle birlikte fiili olarak başkalarını öldürmüş değildir. Ama Ey Sevgili'ye hitaben onun acı çekmesi, suçlu hissetmesi için kendini yok etmiştir. Ancak ileride göreceğimiz üzere bu intihar, adresi olan bir intikam olamamıştır. Çünkü Tahir kendini saat kulesine asmadan önce Ey Sevgili, Belgrad ormanında cinsel organı ve göğüsleri yanmış biçimde bulunmuştur.

İntihar notuna dönersek

İnsanlar, intihar notlarında hep birisine seslenirler. İntihar notları, aslında iletişime geçme gayretleridir. İlişki kurmak için gösterilen nihai ve genellikle umutsuz çabalar. Son bir temas kurma hamleleri. Aynı zamanda, iletişim kurmakta başarısız olan yazarının bir anlamda bu başarısızlığını ifade etme çabalarıdır, düşüncelerini dile getirmekten vazgeçtiğini ifade etmek için gösterdiği son çabalar. İntihara meyilli kişi, yalnız başına ölmek istemez; hiç olmazsa, notu bıraktığı, hitap ettiği kişi ya da kişilerle ölmek ister (Critchley 46).

Bunun ötesinde, intihar notu bırakma geleneği antik dönemlerden beri vardır ve 18. yy'da bu notlar basına da gönderilir olmuştur (s.46). "Demek ki bir intihar notunun menşesinde; yayımlanması, son derece kamusal bir eylem olması, ilan edilmesindeki inatçı tavır vardır" (s.46). Bu açılardan bakıldığında hem intihar notuyla hem de intihar etme biçimiyle Tahir, kamusal bir amaç peşindedir, onunki çok kökense bir karşı çıkıştır, modernite mantığını ve bu mantıkla biçimlenen insanları alt üst etmek, dağıtmak. Tahir'in intihar notunun ötesinde bıraktığı defter de aslında bir başka intihar notudur. Defterde Tahir ile Ey Sevgili'nin aşk hikayesini bütünlük algısı çerçevesinde Bursa şehrinin atmosferinde ve tarihsel eserlerinde bir araya gelerek, bir tür tevhid anlayışıyla aktarıldığını ve sevgilisi kendisini terk ettikten sonra Tahir'in Bursa'yı görme biçiminin tevhid'den dağılmaya evrilişini okuruz. Bu açılardan baktığımızda Canip Adalı'nın bulduğu ve bir çiçek saksına sakladığı defter, Tahir'in ardında bıraktığı diğer intihar notudur. Büyük ihtimal bu ikinci intihar notunu sadece Canip Adalı'nın okuyacağını düşünmüştür, çünkü defter ilk intihar notu gibi "kamusal" değildir, bulan kişiyi etkileyecektir. Bu noktada Tahir de intihar notlarının genel tanımlamasına bakarsak, Canip Adalı'nın da kendisiyle birlikte ölmesini dilemiş olabilir. Bunun ötesinde, Tahir İpek, bütün kapatmalara, sınırlandırmalara, normalleştirmelere karşı "kendini öldürme kapasitesi"ni (Critchley 72) kullanmıştır, bu onun tek özgürlük alanıdır. Cioran'ın dediği gibi "Bu dünya elimizdeki her şeyi alabilir, bizi her şeyden menedebilir; ama hiç kimse kendimizi yok etme becerimizi elimizden alabilecek güçte değildir" (s. 72).

2.Aşk yazarın defter, kültür ve şizofreni: Tahir İpek'in ardında bıraktığı ve psikiyatrist Canip Adalı'nın ele geçirdiği defter, Barthes'tan ilhamla söylersek "okunan metin" olarak kalmamış, "yazdıran metin" de olmamış, (Aydınalp 10) yaşatan metin olmuş ve Canip Adalı'yı içinde barındırdığı garip bütünlük, çağrışımsal dil, yeni sözcükler ile deneyimlenmiş ve ölüme götürmüştür. Çünkü Canip Adalı bu metindeki aşka, aşkın biçimine öykünmüştür. Nuran'a duyduğu aşk ile geçmiş kültürden kalan İstanbul'un izlerini, parçalarını, kültürün artıklarını estetize ederek bir Osmanlı medeniyeti bütünlüğü yanılması elde eden ve bunun içinde Nuran ile aşkını yaşayan Mümtaz'a benzer bir biçimde¹¹- zaten roman içinde Huzur'a da gönderme vardır: "Bir medrese talebesinin Bina okuması gibi döner döner Huzur okurdum, Huzur'da inşirah bulurdum"(İslamoğulları 174)- Tahir Bursa şehrini ve bu şehrin birinci değil ama muhakkak ikinci zamanını, belki de "artık zamanı" Ey Sevgili'yle birlikte yaşamış; zıtlıkların bir aradalığı, çağrışımsal akışları ile bu aşkta adeta Tevhid anlayışı tecrübe edilmiştir. Bir postnişin torunu olan ve saraylı bir kökeni bulunan Canip Adalı için defterin bu özelliği Tahir'i bir hastası olarak değil geçmişine ışık tutan bir dostu olarak görmesine neden olmuştur örneğin (202) ki bu da Canip Adalı'nın intiharının

¹¹ "Nuran ile olan aşk, sanatkârca yaşamayı kat kat artırdı içindir ki ayrı bir anlam taşır ve hatta denebilir ki aşk tüm özellikleri bir bütün olarak kavramada bir araç rolü oynar." Bu konuda bilgi için Moran 211.

yolunu açmıştır. Bu defterin içinde yer alan Tahir'in algısını Mümtaz'inkinden ayıran tek nokta şehirdir. Ahmet Hamdi Tanpınar, İstanbul'u odağına alarak imparatorluktan arta kalanları aşk ile hemhal ederken ve imparatorluk algısını İstanbul özelinde parçalardan hareketle tekrar aşkla inşa ederken, her şey ışıklı ve büyüldür adeta. Aynı durum Bursa özelinde Yeşil'in ve Yeşil Türbe'nin anlatıldığı defterde de mevcuttur:

Yeşillerin içinde, yeşiller içimizde, yeşil bahçe etrafında, yeşil dallar altında, Yeşil Türbe'de iki beden kıvamında, iki beden teşehhüt miktarı aşkta, iki gönül muşaka halinde müşterek secdemizde idik, safa olanı almış keder vereni bırakmıştık Ey Sevgili.

Yeşil çinilerin içinde, tarihî saatin, tarihin saatinin önünde, bakışlarımız saatte, saatin akrebi yelkovanı sonsuzluğa mihlanmış, saat durmuş, saat zamanı da durdurmuş, saatin sırları dökülmüş, tezyinatı bozulmuş, çünkü zaman bozukmuş.

Biz Ey sevgili, kâl u beladan gelen aşinalıkla ve aşkla bakışmış ve aşkla okşamıştık saati. Donan o ânı okşamaktı bu, ânımızı okşamaktı, bir secde miktarı aşkı okşamaktı. Manolya yaprağının üstünde bir su tanecığı gibi donan zamanın, tarihî saatin, tarihin saatinin huzurunda geri adımlarla ayrılmıştık, her adımımız bir asır sürmüştü. Gözlerimiz, biri yelkovanında, biri akrebinde kalmıştı saatin. Çünkü nice zamandır hiç kimse o saate, buğulu gözlerimizle baktığımız gibi gönülden bakmamış, hiç kimse o saati bizim gibi okşamamıştı.

Tarihî saate, tarihin saatine arkamızı bile dönememiştik Ey sevgili (32).

Yukarıdaki alıntı hem Yeşil Türbe ile onun yeşil rengi ile hemhal olma, bütünleşme, iç içe geçme ve "bir"leşme ânını gözler önüne sermekte hem de Walter Benjamin'in bakışı ile parçadan, parçalanmışlıktan ve bu parçaların aurasından hareketle geçmişin bütüncüllüğünü, yekpareliğini ve dağılmamışlığını yakalama imkânı vermektedir. Bu noktada Walter Benjamin'in şu saptamasına bakmak gerekir: "Benjamin'e göre geçmiş ancak bir daha görünmemek üzere kendini gösterdiği an, birden parlayıp aydınlanıveren bir resim olarak yakalanabilir" (Gürbilek 102)¹² ki bu noktada tarihçi maddeciden beklenen, nesli tükenen

12 Lacan'ın après coup terimi, Fransız analistler tarafından Freud'un Nachträglichkeit ("ertelenmiş eylem") terimini tercüme etmek için kullanılan terimdir. Bu terimler, psişede şimdiki olayların geçmiş olayları a posteriori etkileme biçimine atıfta bulunur, çünkü geçmiş psişede yalnızca şimdiki deneyimin ışığında sürekli olarak yeniden işlenen ve yeniden yorumlanan bir dizi anı olarak vardır. Psikanalizi ilgilendiren şey, geçmişteki gerçek olaylar dizisinin kendisi değil, bu olayların şimdi bellekte var olma biçimi ve hastanın bunları bildirme şeklidir. Bu nedenle Lacan psikanalitik tedavinin amacının "öznenin tarihinin tamamen yeniden oluşturulması"[3] olduğunu ileri sürdüğünde, "tarih" terimiyle kastettiği şeyin basitçe geçmiş olayların gerçek bir dizisi değil, "geçmişin şimdiki sentezi"[4] olduğunu açıkça belirtmektedir.

"Tarih geçmiş değildir. Tarih, şimdiki zamanda tarihselleştirildiği ölçüde geçmiş olur."[5]

Dolayısıyla pregenital aşamalar, kronolojik olarak genital aşamadan önceki gerçek olaylar olarak değil, geriye dönük olarak geçmişe yansıtılan talep biçimleri olarak görülmelidir.[6] Lacan ayrıca söylemin geriye dönük olarak nasıl yapılandırıldığını da gösterir; yalnızca cümlelerin son kelimesi söylendiğinde ilk kelimeler tam anlamlarını kazanır (bkz. noktalama).[7] (<https://dusunbil.com/lacanda-zaman-ozne-ve-bilincdisi/>) Bu açılardan bakıldığında Benjamin'in teorisi ile psikanaliz arasında ilişki kurmak mümkündür ancak bu ilişki başka bir makalenin konusu olacak kadar derinliklidir, çünkü Lacan ile Benjamin zaman açısından psikanalitik bir ilişki kurabileceğimiz gibi Carl Gustav Jung'un kolektif bilinçdışı kavramıyla da Benjaminici bir tarih okumasını inşa edebiliriz. Ancak dediğimiz gibi bu oldukça geniş kapsamlı konu başka bir makalenin konusu olabilir.

nesnelerdeki "devrimci enerjiyi" kurtarmaktır (s. 102). Hem Müntehir'de hem Huzur'da bu artık kaybolmuş olan parlayan geçmişin parçalarındaki gücün estetize edilmesini seyrediyor, yaptığımız "Son Bakışta Aşktır." Nurdan Gürbilek, Walter Benjamin'deki "son bakışta aşk" kavramının Tanpınar estetiğinde de var olduğunu söyler: "Kaybedilene yönelik bu kaygı dolu geriye bakışın, yitirileni bu kez sanatın gözüyle geri çağırma izleğinin Tanpınar estetiğinin merkezinde bulunması" (102). Bu noktada Angelus Novus yani "Tarih Meleği" ile ilgili Benjamin'in tanımı önem arz etmektedir. Yüzü geçmişe çevrilmiş olan Melek; bize olaylar zinciri gibi görüneni, yıkıntıları durmadan üst üste yığıp ayaklarının önüne fırlatan tek bir felaket olarak görmektedir ve sırtını döndüğü geleceğe doğru sürüklenmektedir (101-102). Tahir ile Ey Sevgili'nin bakışı da türbedeki saatlere yönelir, saatler bozulmuş ve durmuştur. İki sevgili sırtlarını tarihî saate ve tarihin saatine sırtını dönmeyerek geri geri çıkarak ayrılmaktadır türbeden, aynı Benjamin'in Tarih Meleği gibi, son bakışta bir aşkla... Tahir ve Ey Sevgili'nin aşkla yoğrulmuş ortak secdesi ve "bir"leşmesi, onların geçmişi bir enkaz olarak görmelerini mümkün kılmış, geçmişe son bakışta, kaybettikleri noktada bir aşkla bakmışlardır. Türbeden sırtını türbeye dönmeden çıkmaları, Tarih Meleği'nin yüzü geçmişin göğe yükselen enkazına takılı ama cennetten gelen fırtına ile çaresiz sırtını döndüğü geleceğe sürüklenen haline bire bir benzemektedir. Diğer bir deyişle Tahir ve Ey Sevgili, sanki Tarih Meleği'dir.

Walter Benjamin ve Ahmet Hamdi Tanpınar arasındaki benzerlikleri *Benden Sonra Bir Başkası* adlı kitabında sıralayan Nurdan Gürbilek, her ikisinde de hatırlamanın önemi olduğunu, ölümlerin bugün üzerinde söz hakkı olduğunu, her ikisinin de geçmişin gücünün yaşanan güne aktarılması gerektiğini düşündüğünü, her ikisinin de tarihsel gelişimi doğrusal bir gelişme olarak gören ilerlemecilikten uzak olduğunu söyler (108). Ayrıca Benjamin ve Tanpınar'da mistik deneyim, vecd hali ve esriklik yaşantısı ön plandadır (111). Tahir İpek'in defterinde de aşk ile biçimlenen vecd halini, adeta tevhide dönüşen mistik deneyimi net olarak görmek mümkündür. Çünkü, önceden de belirttiğimiz üzere, Tahir İpek'in ardında bıraktığı defter Huzur'daki aşkla estetize edilmiş kültürel bütünlük, yekparelik algısıyla örtüşmektedir, Tahir'in de belirttiği gibi Ey Sevgili ve Tahir dönüp dönüp Huzur'u okuyan onda ferahlık bulan kişilerdir.

Ancak, Tanpınar ile Walter Benjamin'in tarihe bakışlarında belirgin bir fark vardır. Tanpınar "güzel, büyük, muhteşem" olana doğru çekilirken, geçmiş imgesini kıymetli madenler, emsalsiz taşlar, altından saraylar, gümüş çerçeveli aynalar ve billur kadehlerde ararken; Benjamin tarihin döküntülerine, imkanını gerçekleştiremeden bir kenara atılmış nesnelere, modern dünyanın hızla eskittiği şeylere çevirmişti dikkatini. Paçavraya, kültürel atık'a, düşkün, gözden düşen şeylere (Gürbilek 129-130) ... Bu noktada Müntehir'de, Yeşil Türbe'de Ey Sevgili ve Tahir'in bakışlarının hedef aldığı saatler, bozulmuş, sırtları dökülmüş kültür atıklarıdır aslında. Tahir'in defterindeki bakış, Tanpınar'ın Huzur'daki

bakışından farklıdır. Tarihin döküntülerinin farkındadır Tahir'in defterinin anlatıcısının bakış açısı, bu açıdan Benjamin'le örtüşmektedir. Defterden yaptığımız Yeşil Türbe ile ilgili alıntıyı tekrar hatırlarsak "Yeşil çinilerin içinde, tarihî saatin, tarihin saatinin önünde, bakışlarımız saatte, saatin akrebi yelkovanı sonsuzluğa mihlanmış, saat durmuş, saat zamanı da durdurmuş, saatin sırları dökülmüş, tezyinatı bozulmuş, çünkü zaman bozukmuş" (İslamoğulları 32). Akrebi ve yelkovanı durmuş, süsleri bozulmuş, sırları dökülmüş saate, tarihin ve kültürün atığına baktıklarını ve zamanın bozukluğunu vurguladıklarını görüyoruz. Ardından iki sevgili "kâl u beladan gelen aşinalık ve aşkla bakışmış ve aşkla okşamıştı saat." demekte ve "Çünkü nice zamandır hiç kimse o saate, buğulu gözlerimizle baktığımız gibi gönülden bakmamış, hiç kimse o saati bizim gibi gönülden okşamamıştı." diyerek Benjamin'in tarihe bakışını ve o tarihten arta kalan nesnelerdeki enerjiyi yakalayarak bu nesnelerdeki devrimci potansiyeli ortaya çıkarma amacının izlerini görmekteyiz. Benjamin'deki koleksiyoncu, paçavracı ve alegori kavramları geçmişten kalan, kullanım değeri bitmiş nesnelere ait yaşam deneyimini gün yüzüne çıkartma amacını barındırır. Böylece bir ân için geçmiş ve gelecek birbiriyle ilişkilenecektir.

Parçalanmış olanda bütünün görünümünü bulma isteği onun, yıkıntılar arasında parıltılı olanı bulma çabası olarak belirir. Benjamin düşlerin ve tecrübelerin toplayıcısıdır. Bu toplayıcılık (paçavracılık ya da koleksiyonculuk) onda bir misyon olarak ödediği kefareti temsil etmektedir. Geçmişin tanıdığı şeyler arasında, bir "an" parıldayacak olanın arayışı ve derin düşüncesi Flâneur'in kefaretidir. Flâneur tecrübelerin ve yaşam öykülerinin peşindedir. Mesihçi anlamda kurtuluşun yolu o paçavralar arasındaki parıltı anındadır. Bu anlamda kurtuluş (belki devrim) iktidarı elinde tutanlardan değil, ötekileşmiş, tutunamamış olanın tarihsel gücünden kaynaklanacaktır (Aytemur 54).

Müntehir'deki Canip Bey'in saat koleksiyonu, Tahir ve Ey Sevgili'nin türbede aşkla baktıkları bozuk saat ki zamanın bozukluğunu da vurgular, Tahir ve Canip Bey'in aslında birer toplayıcı olduklarını ortaya kor. Aynı zamanda Tahir Ey Sevgili ile Yeşil Camii, Bursa hanlarını da ziyaret edecektir. Bu açılardan Benjamin'in flâneur kavramına da uymaktadır. Ancak Yeşil Türbe'deki arayış bitmemiştir. Defterde "Saatin yüzlerce yıllık unutulmuşluğundan sıyrılıp, hattatın yüzlerce yıllık hattında saf tutmuş, el bağlamış, hattın ilâhi bir neşe ile meşk eden kıvrımlarına bürünmüştük." diye devam eder Tahir (33). Bu nokta önemlidir, yazı ile insan arasındaki ilişkiyi görünür kılmaktadır. Bilindiği gibi evren Allah'ın ayetleridir (Yıldırım 156) ve ilk emir "İkra"dır. Diğer bir deyişle evren yazılmış bir metindir ve Tahir ile sevgilisi bunu hatırlatırcasına hat ve hat sanatı ile hemhal olmuşlar ve yine mistik bir duyuşa yükselmişlerdir:

Kutlanıyordu aşkımız sonsuzluklar sonsuzluğunda, zülfeler eliflerin boynunu kırıyor, "Ya medet" diyorlardı he'nin karnından, ne sihirli iki harfti elif ve he, âh oluyordu yine, elif ve he âh oldukça biz âh ediyorduk. O an bir rüya gibiydi gerçek değil, elimizde kalan bakiye aşktı, yasak değil, tedbir değil, şüphe değil.

O ân sen ve ben aşkta erimiştik, vuslatmış firakmış ne gamdı bize, ikimiz devasa bir hiçtik Ey Sevgili, *Nihil habentes et omnia possidentes*, hiçbir şeyimiz yoktu ama en bereketli hasatımızı biçtik (İslamoğulları 33).

Harflerin yazıyla, Tahir ve Ey sevgilinin aşkını ifade ettiğini gördük, Tahir'e göre bakiye aşktı bu, "geri kalan aşk" yani. Bu noktada Benjamin'in devrimi mümkün kılan enerjiyi "kültürel artık"larda bulma fikrini "bakiye aşk" ifadesinde açıkça görmekteyiz. Bunun ötesinde ikili karşıtlıkların ortadan kalktığı bir hiç noktasına evrildikleri de açıkça ortaya çıkmakta. Bu çerçevede geçmişin aşk düsturundaki deneyim, devrimci bir noktaya evrilme potansiyeli taşımaktadır. Diğer taraftan mecazlarla yüklü ve hiçlikle bütünleşen bu aşk anlatısı ile dil adeta özerkleşmektedir. Şizofrenlerin sözcüklerin grafik görünümüne ve seslerine sıra dışı bir dikkat yönelttikleri, anlam çokluğu ve belirsizliği konusunda bilinçli oldukları (Sass 270) söylenmektedir. Yukarıdaki alıntıda, defterde Ey Sevgili ve Tahir "hat" sanatına vurgu yapmakta, "âh" sözcüğünün grafik yanını ortaya çıkarmaktadır. Bunun ötesinde defter boyunca ses odaklı çağrışımsal bir dil inşa edilmekte, Tahir yeni sözcükler yaratmakta -tenâten gibi (İslamoğulları 47)-ikili karşıtlıklar bir arada yer almakta, söz merakı odaklı bir "şizofrenik glossomani" ortaya çıkmaktadır (Sass 277): "Ellerimiz, mimarı için, kalemkârı için, hakkakı için, çinicisi için duaya kalkmıştı, dualara güzergâh, tevekküle saat tayin etmiştik. Ellerimiz, gönüllerimiz ve dualarımız birbirine karışmıştı, dualarımız sır olup mihraba karışmış ve mihrap dahi dualarımıza karışmıştı Ey Sevgili" (İslamoğulları 34). Bu alıntıda, eller özgür bir birey gibi duaya kalkıyor, dualar, mihrap ve eller karışıyor. Bu noktada özne-nesne ayrımının ortadan kalktığı, tevhide benzer bir bütünlük algısının ortaya çıktığını görüyoruz ki bu durum toplumsal düzen olarak adlandırdığımız simgesel/sembolik düzenin dışında bir varoluş halidir ki özellikleri çerçevesinde anneden tam anlamıyla ayrılmamışlık ve annenin devamı olma algısının hâkim olduğu "semiyotik evre"ye denk düşmektedir ve önceden de belirtildiği üzere bu evre daha çok bedenseldir ve dil öncesidir.

Defterin Yeşil Camii ile ilgili bölümünde ise müzikle mimarının iç içe geçtiği görünür. Bilindiği gibi müzik birleştirir, göz böler. Defterdeki yekpareliğin yahut tevhidin bu sefer Yeşil Camii ve müzikle mümkün kılındığını görürüz. Sanki Benjamin'in devrim enerjisini taşıyan "artık nesneleri" gibi Yeşil Camii de ışık, renk ve ses ile geçmişin devrimci potansiyelini taşımaktadır:

Sanıyorum Yeşil'de görmüş olmalıydık. Yeşil Camii ısıllı ısıllı ışıldayan bir zümrüdün içinde sesi oluşturan notlara ayırıyordu adeta. Her bir nota caminin o incecik zarif iki minaresinin arasında porteden oluşmuş bir mahya gibi sallanıp, sol anahtarı zarafetindeki şerefelerin ana gövdesinden duvarlara çarparak ritmi veriyor ve Osman Hamdi Bey'in *Kaplumbağa Terbiyecisi* tablosunda, caminin üst katındaki hünkar mahfilinin yeşil ve turkuvaz mücevherlere dönmüş duvarlarının, Kalplerin şifası sevgiliyle buluşmaktır yazılı levhası önünde kaplumbağaları teskin ve terbiye eden bir andanteye

dönüşüyor ve Yeşil Camii'nin mimarı Ahi Bayezid oğlu Hacı İvaz'ın zihnindeki senfoninin kemâle ermiş allegrosu tüm ihtişamıyla çağılıyordu. Ya da makam geçişleri ve ezgilerin zenginliğiyle bir mimari başyapıt gibi göğe yükselen İtrî'nin Nevâ Kâr'ının veyahut Çelebi'nin Mevlid'inin ve hatta bir Katolik kilisesinin kubbesinde yankılanan Ave Maria'nın, bir Ortodoks kilisesinin vitraylarına çarpıp renk cümbüşü olarak dönen Agni Parthene'nin, kubbelerden sallanan billur avizelerin kristallerinin çıkardığı seslerin içinde saklanan ilhamını gözler önüne seren de mimariydi (İslamoğulları 91-92).

Müzik ile mimari arasındaki ilişkiyi gözler önüne seren bu cümleler aynı zamanda geçmiş kültüre dair olan her ayrıntının aslında katmanlı olduğunu da göstermekte, Yeşil Camii'nin mimarisinin içinde Katolik yahut Ortadoks mezheplerinin müziğinin de tınısının taşlaştığını, duvarlarına sindiğini ima etmektedir. Bilindiği üzere bulunduğumuz coğrafya Roma'dan arta kalan Bizans'la Osmanlı'nın karşılaşmasının ürünüdür. Tarih aslında katmanlıdır ve çok seslidir. Tahir bunun idrakine varmıştır. Bu noktada Tahir'in geçmiş kültürün mimari eserlerinin içinde o kültüre dair olanı deneyimleyen bir ses, renk cümbüşü ile hemhal olduğunu görürüz. Bu hemhal oluş, defterin hemen her satırında okunmakta, bir bütünlük ve tevhid algısı sunmaktadır okura. Geçmiş kültürün adeta konuştuğunu görürüz defterde. Burası önemli bir noktadır. Liah Greenfield, *Zihin, Modernlik, Delilik* kitabında, zihnin bireyselleşmiş kültür olduğunu (45-85) vurgular ve bu noktada modernite ve onunla bağlantılı milliyetçilik düşüncesi ile kendine birden çok seçim şansı tanınmış özgür bireyin, iradesini özgürce kullanma imkanının bir noktadan sonra şizofreni ve bipolar bozukluğa yol açtığını söyler (43). Delilik (şizofreni, bipolar) olarak adlandırılan bu yeni hastalık İngiltere'de 16.yy'da ortaya çıkar (29). Bir tür düşünce bozukluğu olarak tanımlayabileceğimiz şizofrenide, "düşünme fiilini gerçekleştiren artık birey değil kültürdür; benzer bir biçimde, şizofren dil anormalliklerinde, konuşan artık birey değil dildir" (213). Bu saptama oldukça önemlidir, çünkü defterden yaptığımız alıntılardan da hareketle Tahir'in ağzından Osmanlı kültürünün estetik bir sunumu görmekteyiz. Defterde, zamandan azade mekân üzerinden inşa olunan bir kültürel atmosfer söz konusu. İmparatorluğun mimari eserleriyle bağlantılı bu estetik algı, aşk ile birleştiğinde tevhidi de mümkün kılmaktadır. Bu noktada şunu diyebilmek mümkündür: Tahir'in defterinde düşünen kültür, konuşan dildir. Şizofrenik özned, bireyselleşmiş kültür olan zihin parçalanmış ve dağılmıştır, geriye kalan kültürdür; kültürü inşa edenin dil olduğunu düşündüğümüzde konuşan da dildir; hatta şizofrenik glossomani, sözcük yaratma ve sınırsız çağrışımlarıyla, özerk bir dildir.

Ey Sevgili kendisinden ayrıldığında imparatorluğun estetik algısı ve aşkın yardımıyla kurulmuş olan tevhid odaklı cennetsi bütünlük paramparça olur. Tahir şizofreninin belirtilerini açık açık göstermeye başlar, sanrılar, halüsinasyonlar, katatonik duruş vs. Ancak esas değişiklik defterde kendini gösterir. Tahir, "artık saatler"de gezdikleri sokağa gelir. Işığa ve vuslata açılan bu sokaklar

şimdi karanlığa ve hicrana açılmaktadır. Huzur'da Nuran'dan ayrıldıktan sonra İstanbul nasıl ıstıraplı yanlarını göstermişse Mümtaz'a¹³, Ey sevgilinin onu terk etmesinden sonra Tahir de Bursa'yı cehennemi bir korkunçlukla tecrübe etmektedir. Temenyeri deresine geldiğinde derenin kuruduğunu, iki yanındaki ağaçların da kuruduğunu, yedi kollu ejderha gibi sarmaşıkların derenin iki yanını sardığını görür. Gözleri Setbaşı Köprüsü'nü arar, köprü yıkılmıştır, yedi kollu ejderha gibi sarmaşıklarda ifritler sallanmaktadır derenin iki kenarında (İslamoğulları 187). Bu esnada gizlenmiş bir çocuk ortaya çıkar, Tahir çocuğa niye büyümediğini sorar. Çocuk da kendisinin "Setbaşı meyhanelerinin son hanendesi, son Tereza'nın son çocuğu" (188) olduğunu söyler, "Keşiş Dağı'nın keşişleri onu efsunladığı için kurtulmuştur" (188). Sonradan bu çocuktan şehrin bu yıkılmış harap halinin nedeninin Tahir'i bırakıp giden sevgili olduğunu öğreniriz. Burada dikkat edersek köprü yıkılmıştır. Osmanlı imparatorluğu döneminde Bursa'da Müslümanlar ve gayrimüslimlerin kendilerine ait sokakları vardır. Gayrimüslim mahalleleri genellikle bugünkü İpekçilik, Setbaşı ve Yeşil etrafındaydı. "Bursa'daki Ermeniler şehrin birçok mahallesine yayılmış olmakla birlikte Setbaşı, Molla Arap, Çoban Bey, Namazgâh, Karaağaç ve Kurdoğlu mahallerinde yoğunlaşmışlardı. Özellikle Setbaşı Mahallesi Ermenilerin merkezi durumundaydı" (Akıncı 13). Romanda köprünün yıkılmış olması, bu noktada imparatorluğun yıkılışını getiren Müslüman ve gayrimüslimlerin bir arada yaşama inancını kaybetmelerine ve milliyetçilik akımlarının imparatorluğu dağıtmasına karşılık olarak okunabilir. Bu çerçevede, Tahir'e acı hakikati söyleyenin Setbaşı meyhanelerinin son hanendesi son Tereza'nın son çocuğunu olması, bu bölgenin bir zamanlar Bursa'nın Pera'sı olduğu gerçeğini de görünür kılmaktadır. (<http://www.bursaansiklopedisi.org/content/bursanin-beyoglususetbasi/>)

Tahir Ey Sevgili'yle birlikte bir meczup gördüğü sokağa gider, ancak meczup da yoktur. Meczubun oturduğu duvarın dibi oyulmuş göz gibi boştu. "Setbaşı meyhanelerinin son hanendesi son Tereza'nın son çocuğu" hüznü gözlerle ona bakmaktadır ve gerçeği söyler: "Meczup öldü, sevgilin seni terk ettiği için öldü." dedi, "Keşiş Dağı'nın keşişleri öyle söyledi"¹⁴ (İslamoğulları 189). Çocuk bu gerçeği söyledikten sonra Tahir'in artık kendini nesnelerin yerine koyduğunu görürüz, metruk bir evin içindeki antikacıyı boylamış teşhir sehpa gibi hisseder kendini. Yıkıntı, harabe, terk edilmiş ev, atılmış eşyadır artık o (s.189). Başlangıçta Ey Sevgili ile geçmişin o bir an parlayan anını yakalayan Tarih meleği konumundayken, artık kültürün artığı atılmış bir nesne olmuştur. Tahir'in kendini

13 "Birinci bölümde Mümtaz Kocamustafapaşa'dan geçerken 'etrafında bir yığın perişan ve hasta yüzlü insan' görüyordu. Oysa bu bölümde, yani bir yıl önce Nuran ile aynı sokaklardan geçerken içinde bulundukları ruh hali bambaşkadır. Güzel görünür her şey." (Moran 210) (Daha geniş bilgi için Moran 203-223)

14 Defterin sonlarına doğru Setbaşı'nın son hanendesi Son Tereza'nın son çocuğu Tahir'e "Aşkınızı bitirmek için büyü yaptık, sevgilin seni terk etsin diye, keşişler öyle istedi" der (İslamoğulları 205). Bu noktada yazar, batılılaşmaya ek olarak imparatorluğun yıkılmasında dini cemaatlerin de etkili olduğu gerçeğine gönderme yapar. Ümmet ve millet kavramlarının modernleşme dönemlerinde birbirinin yerine kullanılması, bugün kullandığımız millet sözcüğünün aslında dini ayırma karşılık geliştiği gibi noktalar (Çelen 316-322) dikkate değer

nesneye benzetmesi önemlidir çünkü intihar biz kendimizi nesneleştirdiğimizde mümkün olmaktadır. Freud'un "Yas ve Melankoli"de anlattığı üzere kendimizi öldürebilmemiz için kendimizi nefret ettiğimiz bir nesneye dönüştürmemiz gerekir" (Critchely 49). Bu noktada hemen Tahir'in intiharını hatırlamakta fayda bulunmaktadır, Tahir saat kulesinde intihar ederek -aynı zamanda sarkaç da çizmiştir- kendi bedenini saat sarkacına dönüştürmüştür... Boşlukta sallanan anlamsız bir nesneye...

Son Söz Yerine

Müntehir, içerdiği iki intihar vakasıyla kültürel dağılmayı ve ortaya çıkardığı kaybı gözler önüne seren bir romandır. Romanın ana karakteri ve defterin yazarı Tahir, Bursa şehrinde yakaladığı mekânsal parıltıları, geçmişe dair parlak ayrıntıları Ey Sevgili'ye duyduğu aşk ile ve yine onunla yakalamış ve kültürel bütünlüğü defterindeki dil ile bu mekânsal ayrıntılardan, eskiye dair döküntülerden devrimci bir duyuş elde etmiştir adeta. Bu açılardan Walter Benjamin'in Tarih Meleği metaforuyla sonuna kadar uyumlu olan bu durum, imparatorluğa ait olan ve artık kaybedilmiş olan kültürel bütünlüğü tarihi eşyalarda, parçalarda ve paçavralarda yakalayarak oradan şimdiye dair bir güç yaratmanın mümkün olduğunu hissettiren Tahir, Tahir'in aşkı ve defteri, bir güzel ütopya barındırmaktadır içinde.

Ancak Tahir'in geçmişten arda kalanların ışığında izini sürdüğü bütünlük, âşık olduğu Ey Sevgili birdenbire ortadan kaybolunca kesintiye uğrar. Bu durum imparatorluktan ulus devlete geçişin, yani modern toplum ve milliyetçiliğin öncelikle İngiltere'de 16. yy'da yarattığı delilik (şizofreni ve bipolar bozukluk) durumunu anımsatır (Greenfield 12-13). Bu noktada "bireyselleşmiş kültür olan zihin" (45-85) dağıldığında Tahir'in defterinde de sadece "kültür ve dil konuşmaya başlar" (213). Yani, aşk aradan çekildiğinde, tevhid ile algılanan dünya paramparça olur ve zihin dağılır, geriye kültür ve dilin bireyden arınmışlığı kalır.

Müntehir, içerdiği intihar ve şizofreni kavramları çerçevesinde çok yönlü okumaya açık bir metindir. Bu yazıda sadece intihar ve şizofreni modernite ile bağları çerçevesinde tahlil edilmeye çalışılmıştır. Yoksa Tahir'in sevgilisinin Belgrad ormanlarında cesedi bulunan ve nüfuzlu kişilerle ilişkisi nedeniyle öldürüldüğü sanılan Leyla Sarıcakaya olması, Ey Sevgili'nin -Sezai Karakoç'un "Sürgün Ülkeden Başkentler Başkentine" (Karakoç 425-434)şiirinde kullandığı hitaptır- yani Sarıcakaya'nın Tahir'e Safiye Erol'un *Ciğerdelen* romanını yollaması farklı açılardan metni okumayı mümkün kılan izleksel kapılardır. Bu açıdan Müntehir çok farklı açılardan analiz edilebilecek zengin bir romandır.

KAYNAKÇA

- Akıncı, Barbaros. XIX. Yüzyılda Bursa Ticaret Hayatında Gayrimüslimler. 2016. Sakarya Üniversitesi, Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi.
- Aydınalp, Esra Başak. "Roland Barthes'ta Metin ve Eleştiri Dinamiği." *Edebi Eleştiri Dergisi*. c.5, s.1, 2021, ss. 235-242.
- Aytımur, Raşit Görkem. *Theodor Adorno ve Walter Benjamin'de Sanat Eserinin Doğası*. 2019. Ankara Üniversitesi, Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi.
- Bachelard, G. *Ateşin Psikanalizi*. Ankara: Bağlam, 1995.
- Bowlby, J. *Kaybetme*. Çeviren Nur Nirven, Nüket Diner. İstanbul: Pinhan, 2023.
- Critchley, Simon. *İntihar Üzerine Notlar*. Sel Yayınları, 2024.
- Çavuş, B. (2022). "Rene Girard'ın Üçgen Arzu Modeline Göre Metin Kaçan'ın Ağır Roman'ında Erkeklik Arzusu". *Korkut Ata Türkiyat Araştırmaları Dergisi*. s. 8, ss. 651-657.
- Çelen, M.K. (2025). "Tanzimattan Cumhuriyete Millet (ümmet, kavim, ırk, cins)." Editör Ahmet Şimşek, *Kavram Tarihi Çalışmaları* (305-330). Vakıfbank Kültür Yayınları, 2025.
- Durkheim, E. *İntihar*. Çeviren Özcan Doğan. Ankara: Doğu Batı Yayınları, 2024.
- Fink, B. *Lacancı psikanalize klinik giriş*. İstanbul: Axis Yayınları, 2022.
- Greenfield, Liah. *Zihin, Modernlik, Delilik*. Abdullah Yılmaz tarafından çevrildi, Alfa Araştırma, 2023.
- Gümüş, P, D ve Gariper, C. "İntibah Romanında Eksikliğin Metonimisi Bağlamında Arzu Göstereni ve Öznenin Nesne Seçimi." *Yeni Türk Edebiyatı Araştırmaları*, c. 16, s. 32, 2024. ss. 103-132.
- Gürbilek, Nurdan. *Benden Önce Bir Başkası*. Metis, 2020.
- İslamoğulları, A. *Müntehir*. Ötüken Yayınları, 2024.
- Karakoç, Sezai. *Gün Doğmadan*. Diriliş Yayınları, 2012.
- Kristeva, Julia. "Kadınların Zamanı." Çeviren İskender Savaşır, *Defter*. s.21, 1994 ss.1-23.
- Kristeva, Julia. *Korkunun Güçleri*. Çeviren Nilgün Tural, Ayrıntı Yayınları, 2004.
- Leader, Darian. *Delilik Nedir?*. Çeviren Barış Engin Aksoy, İstanbul: Encore, 2016.
- Moran, Berna. "Bir Huzursuzluğun Romanı Huzur." *Türk Romanına Eleştirel Bir Bakış I*. İletişim Yayınları, 1998, ss. 203-223.
- Özkök, Seher. *Yaşama Teğelli Öyküler Sevim Burak'ın Öyküleri Üzerine Bir İnceleme*. Sentez Yayıncılık, 2014.

- Sass, Louis A. *Delilik ve Modernizm*. Çeviren Ender Gürol, Alfa Bilim, 2013.
- Schopenhauer, A. *İsteme ve tasarım olarak dünya*. Çeviren Levent Özşar, Biblos, 1844.
- Şen, C. "Saf Şiir ile Şizofrenik Söylemin Müsterekleri Üzerine Bir İnceleme." *Yeni Türk Edebiyatı Araştırmaları*, s. 10/20, 2018. ss. 139-160.
- Şen, C. "Yûnus Emre ve Hacı Bektaş Veli Arasında Geçen Menkıbeye Psikanalitik Bir Yaklaşım." *DEÜİFD Türk Kültürünü Mayalayanlar Özel Sayısı*, 2021, ss. 131-147.
- Vardar, Sinan. "İzmit Saat Kulesi'nin Modernizm ve Kent Mekânı Üzerine Düşündürdükleri." *Uluslararası Çoban Mustafa Paşa ve Kocaeli Tarihi-Kültürü Sempozyumu IV*, 24 - 26 Mart 2017, Kocaeli: Türkiye, ss. 751-776.
- Yıldırım, Ali. "İslam'ın Tabiat Anlayışı ve Divan Şiirine Yansımaları." *İlmi Araştırmalar*, s. 17, 2004, ss. 155-173.
- Yıldırım, G. (2025). *Zaman ve Bellek Henri Bergson ve Marcel Proust Bağlamında*. İstanbul: Kabalıcı.
- Yurdadön, Pınar. "Julia Kristeva'da Platonik Mekân Kavramı 'chora'." *Planlama dergisi*, c. 32, s.1, 2022, ss. 38-46 | doi: 10.14744/planlama.2021.03360
- Bursa'nın Beyoğlu'su Setbaşı, <http://www.bursaansiklopedisi.org/content/bursanin-beyoglususu-setbasi/> [Erişim Tarihi: 21.04.2025]
- Tâhîr*, <https://www.lugatim.com/s/tahir> [Erişim Tarihi: 21.04.2025]
- Levh-i Mahfuz*, <https://islamansiklopedisi.org.tr/levh-i-mahfuz> [Erişim Tarihi: 29.04.2025]
- Öğütçen, Ö. *Ölüm Dürtüsü*, <https://psikanalitikseyler.com/2016/08/31/olum-durtusu-todestrieb1/> [Erişim Tarihi: 24.09.2025]
- Lacan'da Zaman, *Özne ve Bilinçdisi*. <https://dusunbil.com/lacanda-zaman-ozne-ve-bilincdisi/> [Erişim Tarihi: 24.09.2025]

