

Keyifli Okumalar Dileriz

Binlerce kategoride milyonlarca PDF e-kitap, ders kitapları, dergiler ve romanlara platformumuz üzerinden ücretsiz ulaşabilirsiniz.

RESMİ WEB SİTEMİZ

<https://rantey.org>

Yedek ve Duyuru Kanallarımız

Sitemize erişim engeli gelmesi veya adres değişikliği durumunda aşağıdaki kanallardan güncel giriş adresine erişebilirsiniz:

- Telegram: <https://t.me/birkitapbir>
- WhatsApp Kanalımız : <https://whatsapp.com/channel/0029VbDHv8uE50Us4lvMoc0Y>

YUSUF ERADAM

**SYLVIA:
BEN'DEN ÖNCE
TUFAN**

EDEBİYAT - İNCELEME

YUSUF ERADAM • SYLVIA: BEN'DEN ÖNCE TUFAN



Yusuf Eradam

Yazar, şair, öykü yazarı, çevirmen, eleştirmen, editör, fotoğraf sanatçısı ve besteci Yusuf Eradam, 1954'te Bor'da (Niğde) doğdu. Darüşşafaka Lisesi (1965-73), Hacettepe Üniversitesi İngiliz Dili ve Edebiyatı Bölümü, Fransız Kültür Merkezi ve Moray House College of Education'da (Edinburgh, İskoçya) öğrenim gördü. ABD'de UNLV (Las Vegas) ve SVSU (Michigan) üniversitelerinde karşılaştırmalı edebiyat ve sinema dersleri verdi. Ankara Üniversitesi, Dil ve Tarih Coğrafya Fakültesi'nde de yirmi yıl çalıştıktan sonra Amerikan Kültürü ve Edebiyatı bölüm başkanırken emekli olup İstanbul'a yerleşti. İlki 1999'da ABD'de olmak üzere, Darüşşafaka yararına beş fotoğraf sergisi açtı. Eradam, Martin McDonagh'nın *Yastık Adam* adlı oyunu ile Ankara Sanat Kurumu'nun 2011 yılı "En İyi Çevirmen" ödülü dahil birçok ödül sahibidir. 2014 yılında şiirlerden yaptığı bestelerinden on üçünü *Edepsiz Gül* isimli bir albümde bir araya getirdi. Ürettiği her şeyin telifleri de dahil tüm varlığını Darüşşafaka Cemiyeti'ne vasiyet eden Eradam, Amerikan Etüdleri Demeği ve ÇEVBİR kurucu imzalarından; ayrıca İstanbul Kültür Üniversitesi İngiliz Dili ve Edebiyatı Bölüm Başkanı olarak edebiyat, sinema, çeviri ve popüler kültür dersleri veriyor. Kırmızı Kedi Yayınevi'nden çıkan, Sylvia Plath'ın *Ariel ve Seçme Şiirler* kitabının da çevirmenidir. Bkz. www.yusuferadam.com



Kırmızı Kedi Yayınevi: 486
Edebiyat-İnceleme: 6

Sylvia: Ben'den Önce Tufan
Yusuf Eradam

© Yusuf Eradam, 1997
© Kırmızı Kedi Yayınevi, 2014

Yayın Yönetmeni: İlknur Özdemir

Editör: Merve Çay
Son Okuma: Serra Tüzün
Kapak Tasarımı: Yeşim Ercan Aydın
Grafik: Serap Bertay

Tarutım için yapılacak kısa alıntılar dışında, yayıncının yazılı izni alınmaksızın, hiçbir şekilde kopyalanamaz, elektronik veya mekanik yolla çoğaltılamaz, yayımlanamaz ve dağıtılamaz.

Bu kitabın ilk baskısı 1997 yılında İmge Kitabevi'nde yapılmıştır.
Kırmızı Kedi'de Birinci Basım: Ağustos 2015, İstanbul
ISBN: 978-605-9799-10-2
Kırmızı Kedi Sertifika No: 13252

Baskı: Pasifik Ofset
Cihangir M. Güvercin C. No: 3/1 Baha İş Merkezi A Blok Kat: 2
34310 Haramidere/İSTANBUL
Tel: 0212 412 17 77 Sertifika No: 12027

Kırmızı Kedi Yayınevi
kirmizikedi@kirmizikedikitap.com / www.kirmizikedikitap.com
www.facebook.com/kirmizikedikitap / twitter.com/krmzkedikitap
kirmizikedi.edebiyat.blogspot.com.tr
Ömer Avni M. Emektar S. No: 18 Gümüşsuyu 34427 İSTANBUL
T: 0212 244 89 82 F: 0212 244 09 48

Yusuf Eradam

**SYLVIA:
BEN'DEN ÖNCE
TUFAN**

EDEBİYAT - İNCELEME



Anneme ve ablalarım...

İçindekiler

Teşekkür	9
GİRİŞ	11
1. BÖLÜM: SYLVIA PLATH'IN OLUŞUMU	
1.1. Şiirlerde Yoğunlaştırılmış Bir Yaşam	17
1.2. İntihar Olgusu ve Sylvia Plath	26
1.3. Plath'ın Şiirini Etkileyenler	39
2. BÖLÜM: PLATH ŞİİRİNİN TEMALARI	56
3. BÖLÜM: SYLVIA PLATH'IN ŞİİR TEKNİĞİ	81
SONUÇ: LANETLİ TANRIÇA	109
EKLER	
Sylvia Plath Süre Dizini	125
“Sylvia İçin Sabah Saat 4.30'da” Paula Rothholz	130
Plath'ın <i>Ariel</i> 'de İsteddiği Şiirleri ve Sırası	138
Nilgün Marmara ve Atavistik Söylem	139
Sonsöz İntihar: Nilgün Marmara ve Sylvia Plath	144
Sylvia Plath'a Açık Mektup	166
NOTLAR	171
KAYNAKÇA	192

TEŞEKKÜR

Bu çalışmanın oluşması sırasında yapıcı yönlendirmeleri ve desteğini eksik etmeyen hocam Prof. Dr. Necla Aytür'e; René Earle'e ve onun aracılığı ile makalesini gönderen Helen McNeil'e; Plath'ın yapıtları üzerine yazılanları içeren çeşitli kaynakları bulmamda benden yardımlarını esirgemeyen Chris Beynon, Müge Gürsoy, Süheyla Ünal, İsmail Demirdöven, Kübra Ataman ve Barbaros Erkmen'e; telaşımı paylaşıp benimle birlikte koşuşturan, zamanlarını ayıran Hulusi Akçabozan, Bülent K. Bilgili, Nemika Tuğcu, Tolga ve Atiye Adanur, Aytürk Babahan ve Nihat Emin Güven'e; varlıkları, sıcak ilgileri ile ve yüreklendirme seanslarıyla hep yanımda olan Mart 2013'te yitirdiğim rahmetli büyük ablam Leman (Eradam) Devellioğlu'na, hayatımın yirmi yılına şekil verdikten sonra 1997 yılında yitirdiğim biricik dostum, hayatımın "latifesi" Gülseren (Tuğcu) Karabulut'a; bu kitap yazılırken bana devam dedirten kardeşim Prof. Dr. Belgin Elbir ve rahmetli Doç. Dr. Cem Taylan hocaya, dostlarım Laçın Ceylan, Ahmet Mümtaz Taylan, Ertuğrul Keniş, Övgü Tüzün, Cemal Dindar, İsmail Haydar Aksoy ve Celil Hakyemez'e teşekkürü bir borç bilirim.

Giriş

Sylvia Plath, bugün üzerine bir endüstri kurulmuş, gizemi-ni hâlâ koruyan bir şairdir. Kısa ama çok yoğun bir yaşamı ol-muş, sürekli olarak kendini sorgulamış, evren içinde varoluşu-nun anlamını aramış durmuştur. Geriye yüzlerce şiir, yüzlerce mektup, iki roman (biri kayıp), öyküler, manzum radyo oyun-ları ve bir kısmı yayımlanmış, bir kısmı ortadan kaldırılmış ya da kayıp, edit edilmiş günlükler bırakmıştır.

Yoğun olarak yazdığı 1956-63 arasında yalnızca yedi yıl gibi kısa bir zaman geçtiği hesaba katılacak olursa, Plath'ın başa-rısının yadsınamaz boyutları da ortaya çıkar. Salt bu nedenle olmasa da, farklı alanların bilgisine sahip arkadaşları ile soh-betlerden edindiği şaşırtıcı eğretilmeleri ve kendine özgü bi-çemiyle okurların ve eleştirmenlerin ilgisini hâlâ çekmektedir.

Demokritos ve Platon'dan bu yana tüm eleştirmenler şiirlerdeki esin ya da kişileştirme sorunlarıyla ilgilenmişler ve bir ölçüde psikolog olma gereğini duymuşlardır. Fakat şurası unutulmamalıdır ki, esin mantıkdışı ve kontrolü olanaksız bir yaşantıdır. Sanatçı yaratıcılık edimi sırasında kendinden dışarı çekilir. Düşlem ve imgelemlerle gerçek yaşantılarını bir kazan-da karıştırarak sanat yapıtını oluşturur. Şairler bilinçaltı ve bi-linçdışından sızan, diğer insanların da yaşayabileceği, düşler-den ya da karabasanlardan yola çıkarak, duygularına, düşün-celerine ve deneyimlerine kendilerine özgü biçim ve biçimleri ile yol verirler, öznel olanı ve benliklerini ortak bir dilde yara-tılan imgelerle ve söz sanatlarının yardımıyla genele açarlar.

Bu yolla da evrenseli yakalamayı, kalıcı yaratılarla bütünün bir parçası olmayı amaçlarlar. Varoluşlarına bir anlam kazandırma çabalarının bir göstergesidir bu ve sanatçının yapıtı hangi dünya görüşünü yansıtıyor olursa olsun, okuyucusunu olumlu ya da olumsuz etkiler, ona yepyeni dünyaların kapılarını açar, onu değiştirir. Bu da sanatın en önemli işlevlerinden biridir.

Öyleyse sanat ya da yazın eleştirmenleri ve araştırmacıları çalışmalarında, sanatçının yapıtlarından yola çıkarak yaşamının bazı gizlerini ortaya çıkarmak, bir başka deyişle, yazın dedektifliği yapıp sanatçının kişiliği ve yaşamında önemli yer tutmuş belli başlı olaylara ve insanlara, onlarla ilişkilerine tanı koymak ve bundan da amatörce bir tad almak yanlısına düşmemelidirler. Sanatçının yaşamının ayrıntılarının bilinmesi, yapıtlarının açımlanması ve açıklanması için gerekli olabilir. Sanat yapıtı kendi başına, öznel bir varlıktır (entity/being anlamlarında), eşi yoktur, kendi yasaları ve gelenekleriyle vardır ve özelliştir.

Eleştirmenlerin tanı koyma merakından ne yazık ki Plath da kurtulamamıştır. Onun şiirlerini tanı koymak için okumak ya da “onun babaerki aile yaşantısının kurbanı olduğunu gösterdiği için, baba saplantısına sahip olduğunu kanıtlamak üzere okumaktan farklı değildir. Asıl sorulması gereken, bu şiiri özgeçmişten farklı kılan nedir, kurgulanmış olsun olmasın?”¹ Kimi eleştirmenler (bunlar arasında feministler de vardır) bazı günlüklerini yok ettiği için Plath’ın kocası Ted Hughes’a, mektuplarını acımasızca budadığı için annesi Aurelia Schober Plath’a ateş püskürmüşler, onları lanetleyip, neredeyse “hain Pontius Pilate mertebesine” indirmişlerdir. Bunu yapmalarının temel nedeni, Plath’ın şiirlerinde yoğun olarak işlenen anne, baba, koca figürlerinin –gizdökümcülük tanısı içinde– gerçek yaşamdaki karşılıkları hakkında (A. Schober, Otto Plath ve Ted Hughes) daha çok bilgi edinme umutlarının sona ermesinin

getirdiği hırçınlıktır. Yazın değeri yüksek olan Plath'ın şiirleridir. Onların büyük bir çoğunluğunun yayımlanmış olması da Plath'ın şiiri hakkında çok şey söylemeye olanak sağlamaktadır. Sanatçının topluma mal olması, onun tüm gizlerinin ortaya dökülmesini gerektirmez. Bu iki konunun arasında bir neden-sonuç ilişkisi de olmamalıdır.

Plath'ın yapıtları çoğunlukla amatör bir psikolog edası ile incelenmiş ve çözümlenmiştir. Şairin depresif, hatta “şizofrenik” kişiliğinin belli ilişkileri kuramamasına neden olduğu ileri sürülmüştür.² Eleştirmenlerin kendilerini yineleyerek kullandıkları, Plath'ın şiirine yakıştırdıkları sıfatlardan bazıları şunlar: *Kederli, acı, gizdökümcü, şeytansı, anlaşılmaz, korkunç, inanılmaz, takıntılı, çarpıntı verici, sapkın* vb.³ Kimi eleştirmenler ise bu saptamaların Plath'ın şiirinin sesi ve tonu konusunda yetersiz kaldığını vurgulamıştır.

Bu çalışmanın amacı, öyleyse, Sylvia Plath'ın şiirlerini dayanak noktası olarak alıp belli başlı temalarını saptamak (2. Bölüm), şiir tekniğinin temel özelliklerini örneklerle ortaya koymak (3. Bölüm) ve şairin Amerikan şiirinde olduğu kadar şiir sanatı içindeki yerini belirlemektir.

“Neden Sylvia Plath?” sorusuna ise John Berger yanıt verebilir: “Daha bakar bakmaz beni ilgilendirmeye ve aklımı kuralamaya başladı bu resim. Aslında, bilmediğim bir ressamı tanımama yol açması değil, resmin kendisiydi bu ilginin kaynağı.”⁴ Berger'in bir Türk ressamına duyduğu ilgi ile bu çalışmayı başlatan ve tavrını belirleyen ilgi aynıdır.

Çalışmanın birinci bölümünde Sylvia Plath'ın yaşamöyküsü şiirleriyle iç içe incelenmiş, şairin yaşamının şiirlerle yoğunlaştırıldığı gösterilmeye çalışılmıştır. Aynı bölümde şiirlerinin daha iyi anlaşılabilmesine ışık tutacak bir alt bölüm “İntihar Olgusu”na ve bu olgunun Plath yönünün incelenmesine ayrılmıştır (1.2.). Birinci bölümün üçüncü alt bölümünde

ise (1.3.) şairin etkilendiği diğer şairler incelenmiş ve Plath'ın öykünmeci bir şair olmadığı, çok okuduğu ve kendi biçimini oluşturmak için yoğun bir savaşım vermiş olduğu gösterilmek istenmiştir.

Kitabımın sonunda her bölüm için ayrıntılı notlar, kaynakça ve çevirisi tarafımdan yapılan bir şiirin özgün dildeki tam metni, şairin son şiirlerini içeren *Ariel* adlı kitabında yer almasını istediği şiirleri gösteren bir ek de karşılaştırma için sunulmuştur. Kaynakça'dan önce gelen Ekler bölümünde ise bu genişletilmiş ikinci baskıya eklediğim, Plath'ın şiirlerini daha iyi değerlendirebilmenize yarayacak makale ve denemelerimden bir seçme sunuyorum. Kimi yerlerde kendimi tekrar etmişsem affola, farklı zamanlarda, farklı yayınlarda yer aldıkları içindir. Değerli şairimiz Nilgün Marmara'nın şiirini de anlayıp Plath'ınki ile karşılaştırmayı amaçlamıştım bu kitabın ilk baskısından sonra; o karşılaştırmamı da Marmara'yı unutmamak adına buraya ekledim. Diğer ekler ise intihar (özkıyım) olgusu ve ölüm fikri ya da saltık gerçekliği üzerine olup yine kendilerine kıyan, yaşamı herkesten çok severek yaşayıp bu yoğun varoluşa daha fazla dayanamayan sanatçı yüreklerini biraz olsun anlayabilmemizi amaçlayan düşünsel metinlerdir (ahkâm). "İyi ki öldün" dememdeki ironi de bu yüzden.

Pandora açınca kutunun kapağını,
dağıttı insanlara acıları, dertleri.
Bir tek umut kaldı dışarı çıkmadık
kapağı açılan dert kutusundan.
Umut tam çıkacakken Pandora kapamıştı kapağı,
böyle istemişti bulutlar devşiren Zeus.
O gün bugündür insanların başı dertte,
toprak bela doludur, deniz bela dolu,
geceler dert doludur, gündüzler dert dolu,
belalar başıboş dolaşır sessizce
ölümlülerin çevresinde...

Hesiodos, İşler ve Günler

and

dream dark by
dark bright by
leanness of God

(1)

God's leanness also, how one we grow
Crude meaver whom I move to learn to love
Pivot of heels & knees, and of my color.

~~opens before me the red furrows,~~
~~the dull lumpy rows, all soft,~~
Shows in darkness, then the blue
part of the fur & distances.
God's leanness, how one we grow!

Pivot of heels & knees! the furrow
Splits & passes, sister to the brown arc
of the neck I cannot catch, nigger-eye

blackberries, multiplying, cast dark
~~fast deepening stripes.~~

~~black~~ Hooks, but do not catch —

Black sweet blood mountain fold? Something else

Hauls me through air // ~~from~~ ^{of} flames from my heels, &
From ~~into~~ white wheat, a glitter of seas,
I ~~rise~~ ^{rise} ~~white~~, now

~~From~~ the arrow, ~~from~~ the ^{dark} mat flais
~~into the~~ ~~slits~~
In the cauldron of morning
One white malt, upflung!

To the loam, the plunging
knooves I am, that over & over

(“Ariel” şiirinin Plath’ın elyazısı ile taslağı)

BİRİNCİ BÖLÜM

Sylvia Plath'ın Oluşumu

1.1. Şiirlerde Yoğunlaştırılmış Bir Yaşam

Sylvia Plath 27 Ekim 1932'de Boston'da dünyaya geldi. Babası Otto Emil Plath, çocuk yaşta Amerika'ya gelmiş, tanınmış bir böcekbilimci idi ve Boston Üniversitesi'nde biyoloji profesörüydü. Avusturyalı anne-babadan olma annesi Aurelia Schober Boston'da doğmuş, üniversitede İngilizce ve Almanca okumuş, kendisinden 21 yaş büyük kocası Otto E. Plath'ın öğrencisi de olmuştu. Edebiyat tutkunu anne Plath evlenmeden önce ortaokulda İngilizce öğretmenliği yapmıştı.

Otto Plath şeker hastasıydı ve tedavi olmayı reddediyordu. Bu yüzden bir bacağına kesilmesi gerekti. Bu olay Sylvia'yı çok etkilemiş, "1962'de yazdığı 'Babacığım' adlı şiirine değin onun peşini bırakmayan gerçek ve simgesel bir kötürümleşme"¹ olmuştur. Kanseri olduğunu sanan baba Plath, Sylvia daha sekiz yaşındayken 1940 yılında öldü. Aurelia Plath ise Sylvia ve küçük oğlu Warren'a bakabilmek için Boston Üniversitesi'nde tıp sekreterliği dersleri vermeye başladı. 1942'de Sylvia'nın çok sevdiği Winthrop, Massachusetts'teki evden ayrılıp Schober ailesinin (Sylvia'nın büyükanne ve büyükbabasının) yanına Wellesley'e taşındılar.

Babasının beklenmedik ölümü Sylvia'da şok etkisi yaptı, küçük Sivvy'nin bütün yaşamını ve yapıtlarını yönlendirdi. Babasının ölümü onun çok mutlu çocukluğu kadar, bütünlüğünün de sona ermesiydi. "Electra on Azalea Path" ("Açelya Patikasında Elektra") başlıklı şiirinde babasının ölümünden

sonra gerçeklerden ne denli koptuğunu anlatır. Son dönem şiirlerinde ise nostalji ve suçluluk duygusu, yerini, hayranlık duyduğu ve nefret ettiği baba tarafından terk edilmekten dolayı, öfkeye bırakır.

Sylvia çok disiplinli çalışan bir öğrenciydi. Ödüller kazandı, "takdimnameler" aldı, ayrıca edebiyat alanında hırslı ve çok üretken bir yazar olmaya çalıştı. İlk şiiri babasının ölümünden hemen sonra (Plath henüz 8 yaşındayken) yayımlandı. Doğuştan yetenekli ve hep başarılı Sylvia sıradan Amerikalı kızlar gibi de görünmek isterdi. Uzun boylu, çekici ve atletik bir görünüşü vardı. Bu yüzden, akıllı da oluşunu hep savunmak durumunda kaldı. Çok heyecanlı ve neşeli bir kızdı. Olaylar onu herkesi etkilediğinden daha fazla etkilerdi. İlk flörtü konusunda 2 Ağustos 1952 tarihli mektubunda annesine şöyle yazıyordu: "... şimdi gerçekten yaşamın bir parçası oldum gibi hissediyorum kendimi."²

1950'de Bradford Lisesi'nden mezun olduktan sonra Amerika'nın en eski yüksekokullarından (kızlar için) Smith College'e romancı Olive Higgins Prouty (1974'te öldü) tarafından sağlanan burs sayesinde girdi. Prouty onun arkadaşı ve gözetmeni oldu.

1953 yazında *Mademoiselle* dergisine yazışları konuk sorumlusu olmadan önce *Christian Science*, *Monitor* ve *Seventeen* gibi dergilerde yazıları ve şiirleri çıkmıştı. Kısa bir süre önce de *Harper's* dergisine üç şiirini satmış, 100 dolar kazanmıştı. Yaptığı işler arasında sebze toplayıcılığı, garsonluk, *Springfield Daily News* gazetesi için Smith College'e kampüs muhabirliği ve 1955'te de okulun edebiyat dergisinin yazışları sorumluluğu gelir.

Mademoiselle dergisinin açtığı şiir yarışmasını kazandıktan sonra Smith College'de geliştirdiği akademik mükemmeliyetçiliği rahatsız edici boyutlara ulaştı. Marianne Moore, Elizabeth

Bowen, Vance Bourjaily ve Paul Engle gibi tanınmış isimlerle yakınlaşmak, Richard Wilbur ve Anthony Hecht gibi şairler hakkında eleştiriler yazmak onu daha iyi yazmaya heveslendirdiği gibi, kendi yetenekleri konusunda kuşkularını artırdı. Plath, aynı zamanda, güzel giyinen, bakımlı, genç ve güzel bir kadın olmanın yanı sıra fotoğrafçılara da poz veriyordu. Bu heyecan önce bir çeşit sınav gibi geldi, sonra paniğe dönüştü. Kendine güveninin sarsılması, haklı da olsa iyi bir yazar olma hırsı, dev isimler arasında bulunmak ve onlarla aşık atmak gereğini duymak dehşete kapılmasına ve tüm yaşamını etkileyen çelişkilerini geliştirmesine neden oldu; meslek ve evlilik, cinsel deneyimler ve namuslu kadın olmak zorunluluğu gibi karşıtlıklar arasında bocaladı. Bardağı taşıran ve tinsel çöküntüsüne yol açan son damla F. O'Connor'ın Harvard Yaz Okulu'nda verdiği yazarlık kursuna kabul edilmemek oldu. Depresyona giren Plath, Wellesley'e döndü, çeşitli elektroşok tedavilerinden sonra uyku haplarıyla ilk intihar girişimini gerçekleştirdi. Belmont, Massachusetts'teki McLean Hastanesi'nde masraflarını Prouty'nin karşıladığı tedavisi sırasında Elektra kompleksinden, babasının ölümünden sonra duyduğu suçluluktan ve annesine karşı beslediği nefretten arınmaya çalıştı. Bayan Prouty'nin 2 Eylül 1953 tarihinde Plath'ın annesine yazdığı mektupta şu iyi dilekler vardı: "Keşke Sylvia'nın geleceğine ilişkin kaygılarınızı giderebilsem; ancak, ben gerek bedeninde gerek tininde onu çirkinleştirecek bir izin kalmayacağı konusunda çok umutluyum."³

İzler kaldı, üstelik Plath gibi kırılğan yapıları bir genç kadın daha başka düş kırıklıkları yaşayacak, tinindeki izlere yenilerini katacaktı.

Plath 1954 yılında Smith College'e döndü. Şimdi daha yürekli, daha serüvenciydi. Saçını sarıya boyatmıştı ve yeni ilişkiler kurmaktaydı. Yine birkaç şiir ödülü aldıktan ve

Dostoyevski'nin yapıtlarındaki "çift kişilik" üzerine yazdığı tezle göz doldurduktan sonra 1955'te mezun oldu. Tezinin konusu onun *gerçek ve sahte ben* (self) meselesiyle ne denli ilgilendiğini gösteriyor ve "bir ölçüde kendisinin çözümlemesini yapıyor" şeklinde yorumlar getiriyordu.

Mezuniyetinden sonra, Fulbright bursu kazanarak Cambridge'deki Newnham College'e gitti. Orada genç İngiliz şairi Ted (Edward James) Hughes ile tanıştı. Kardeşi Warren'a 23 Nisan 1956'da yazdığı mektubunda bu "olayı" şöyle iletiyordu:

"Hiçbir zaman olmadığı gibi şiir yazıyorum, en iyilerini, çünkü kendi içimde güçlüyüm ve dünyada benim dengim olabilecek bir adama âşığım... adı Ted Hughes."⁴

Hughes Cambridge'den yeni mezun olmuştu. İşçi sınıfı kökenliydi ve Plath'ın tersine toplumsal geleneklere aldırmyordu. Onun için Plath "yabanıl adam", "dünyada bana uyan tek erkek" ve "beni dünyanın hayranlıkla izlediği bir kadın şair yapana değin benimle çalışacak" diyordu. Hughes ondaki boşluğu doldurmuştu. Ama Plath onu "acımasız" diye de niteliyor ve "kadınları eziyor" diye yakınıyordu. Ted'in bu yanını iyileştirmeye kararlıydı.

16 Haziran 1956'da Plath ve Hughes evlendiler. Dışarıdan bakınca şiire adanmış bir ortaklık gibi görünen bu evlilikte Sylvia ve Ted görüşlerini, eleştirilerini ve yazınsal kaynaklarını paylaştılar. O güne dek Plath çok zekice yapılandırılmış, teknik üstünlüğe sahip şiirler yazmıştı. Ölçü (vezin) ve uyak onun için önemliydi ve şiirde kullanacağı sözcükleri özenle seçiyor, hatta sürekli sözlük kullanıyor ve yavaş yazıyordu. Bu baskılardan kurtulması için Ted önce çeşitli yazma alıştırmaları önerdi ona, daha sonra da yeni konular bulabilmek için bilinçdışına ulaşmanın yollarını gösterdi. Plath kocası Ted Hughes'u da babasına yaptığı gibi putlaştırıp onun beğenisini, onayını bekliyor ve şiirlerini onun eleştirisine sunarken çok heyecanlanıyordu.

Ted'e her işinde yardım ederdi. Örneğin, onun şiirlerini defalarca daktilo eder, yayımlanması için öneriler getirirdi. Onun sekreteri, menajeri, eleştirmeni olmuştu. Ted de Plath'ın eleştirmeniydi. "Bir kadın şairden şimdiye değin böyle şiirler okumadım," diyerek yüreklendirirdi Plath'ı. *The Hawk in the Rain* (Yağmur Altındaki Doğan) YMHA Şiir Merkezi İlk Basım Ödülü'nü aldığı zaman Hughes'un el yazmalarını yayına Plath hazırlıyordu. Bu sırada annesine yazdığı bir mektupta Hughes'un dehasını bir gün herkesin kabul edeceğini söyledikten sonra şunları ekliyordu:

Yayımlanan kendi kitabım olsa daha mutlu olmazdım. ... Önce onun kitabı yayımlandığı için öyle mutluyum ki. Benim kitabım da yayına kabul edildiği zaman her şey daha kolay olacak. Yale dizisinden olmazsa, başka bir yer olabilir. O zaman, Ted'in benden önde olduğunu bildiğimden, daha çok sevinirim. Aramızda rekabet diye bir şey yok, yalnızca karşılıklı sevinç ve ödül kazanan yaratılarımızı ikiye katlama duygumuz.⁵

Aurelia Schober'in bu mektuba koyduğu dipnottan öğrendiğimize göre Plath'ın kocasının üstünlüğüne inancı sarsılmazdı. Daha ortaokuldayken, sözcük harfleme yarışmasında bir erkek öğrencinin ardından ikinci olması üzerine Sylvia günlüğüne şöyle yazmış: "Don'un kazandığına çok memnun oldum. Bir oğlanın *birinci* olması her zaman daha iyidir."⁶

Görüldüğü gibi Sylvia, erkeklerin başarıda onu sallamalarını rasyonalize etmeyi çok küçük yaşta öğrenmiş.

1957 yılında Cambridge'deki çalışmalarını tamamladıktan sonra kocasıyla Amerika'ya dönen Plath Smith College'de, Ted Hughes ise Massachusetts Üniversitesi'nde ders vermeye başladı. Plath çok iyi bir öğretmendi, fakat akademik yaşamın,

sağladığı prestij ve güvenliğe karşın, yazarlığını öldürdüğü kanısındaydı. Plath ve Hughes ertesi yılı Boston’da geçirdiler. Burada genç şair Anne Sexton’la birlikte Robert Lowell’ın verdiği bir şiir seminerine katıldı. Lowell’dan çok etkilenen Plath, daha az kontrollü, biçimde daha bireysel ve son derece kişisel yaşantıların özgürce yansıtıldığı şiiri tanıdı, benimsedi. 1959’un sonuna doğru, İngiltere’ye temelli yerleşmeye gitmeden önce, “The Stones” (“Taşlar”) adlı şiirini yazdı. Bu şiirinde 1953’te yaşadığı tinsel çöküntüyü simgesel bir ölüm ve yeni bir *ben*’in doğuşunu anlattı. Daha sonra iyiden iyiye benimseyeceği bir şiir sesinin ilk mustusuydu bu şiir.

1960’ın başında Plath ve Hughes Londra’da bir daire tutmuşlardı. 1 Nisan’da Frieda Rebecca dünyaya geldi. Aynı yıl Plath’ın ilk şiir kitabı *The Colossus*’ (Azman) İngiltere’de yayımlandı ve çok olumlu eleştiriler aldı. Plath başaracağından emindi. Hughes ise ikinci kitabını yayımlatmış ve yine Plath’tan önde sürdürmüştü başarısını.

Çok çocuk yapmaya kararlı Plath, 1961’de bir düşük yaptı; bu olay onu çok etkiledi ama kısa bir süre sonra yeniden hamile kaldı. Daha rahat çalışabilmek için Devon’da bol odalı bir eve taşındılar. Çok geçmeden Plath, 1963’te İngiltere’de Victoria Lucas takma adıyla yayımlanacak *Sırça Fanus*⁸ adlı romanını yazmak için bir burs aldı. Romanda 1953’teki tinsel çöküntüsünden yola çıkan Plath, *ben*’ini (self) bütünlemeye çalışan, kendine özgü yeni bir benlik arayışı içindeki, yazarlık yeteneğine sahip genç bir kadının öyküsünü anlatır. Bu romanı daha sonra *potboiler* (para kazanmak amacıyla alelacele yazılmış kitap) olarak nitelemiş ve önem verdiği birçok insanı eleştirdiği için duyduğu huzursuzluğu dile getirmiştir. Yine de bu kitapla bir çıkış yapacağını ve adının tanınmış yazarlar arasında anılacağını ummuştur. Sonuç umduğu gibi olmayınca yazın dergilerine kısa öyküler yazmayı sürdürdü.

Plath 17 Ocak 1962'de Devon'daki evinde oğlu Nicholas Farrar'ı dünyaya getirdi. Kısa bir süre için birkaç şiir ve bir kadınlar koğuşunda geçen nazım kısa oyunu *Üç Kadın*'ı⁹ yazdı. Temmuz ayında kocasının başka bir kadınla ilişkisi olduğunu öğrendi. Ayrılma konusunda Hughes'la anlaştı ama barışmayı da ümit ediyordu. Hughes ekim ayında Londra'ya taşındı. Plath boşanmak üzere yasal işlemleri başlattı. Ertesi yıl intihar ettiğinde işlemler tamamlanmamıştı. Mezar taşında bu yüzden "Sylvia Plath Hughes" yazar. Hughes'un ilişkisi bulunan kadınsa Nazi katliamından kaçabilmiş Alman asıllı Assia Wevill idi. Plath intihar ettikten altı yıl sonra Assia da aynı yöntemle, üstelik kızını da beraberinde götürerek intihar etmişti.

Plath kocasının kendisini terk etmesinden sonraki sekiz ay boyunca öfkeyle ve yoğun bir kararlılıkla yazdı. Zengin ve etkin bir kadın olmaya ve köle tinini bir yana bırakmaya karar vermişti. Bütün bu dönem şiirleri, özellikle *Ariel*'de¹⁰ topladıkları, bir özgeçmişin Graves'in *Ak Tanrıça*'sına benzer bir dizge üstüne oturtuluşudur. Plath, Graves'in amblem olmuş renklerini bile benimser. Bu şiirler gizli gerçek *ben*'ini özgür bırakma arzusunu ortaya koyar. Bunun yolu hem sahte *ben*'ini hem de onu geliştiren, ona şekil veren suçlu erkekleri yok etmekten geçer. Bunu da "İğneler" ve "Babacığım" adlı şiirlerinde vurgular. "İğneler"de bir kraliçeyi iyi edecek yeni bir *ben*'den söz eder. "Babacığım"daysa koca ve baba kişiliklerini simgesel olarak birleştirir, sonra ikisini de öldürür.

Plath'ın sorunu psikolojik olduğu kadar tinseldi de. Çoğu şiirleri yeniden doğuşa duyulan özlemi dile getirirken, Plath *yeniden doğuşu ben*'in ötesine geçme olarak tanımlıyordu. Ölümünden önce Hughes'a Tanrı'yı gördüğünden ve onun kendisini seçtiğinden söz etmişti. Aynı zamanda, "Mystic" ("Gizemli") başlıklı şiirinde "Bir zamanlar biri Tanrı'yı görmüş / Nedir Çaresi?" diye soruyordu. New England Prütenezmine

yakışır bir “seçilmişlik” inancından değer yitimine, hatta sıfırlanmaya düşüşün acısının dışavurumudur bu.

Gücünü çok iyi şiir yazdığının bilincinde olmasından alıyordu. Bu şiirlerin onun adını yaratacağından (yeniden doğuş) emindi. Bu sırada özgeçmişine dayalı yeni bir romana başlamıştı.¹¹ Bu roman da yeniden doğuş muştusu ile bitecekti. Aralık 1962’de çocuklarıyla birlikte Londra’da bir zamanlar Yeats’in oturduğu daireye taşındı ve bir psikiyatra görünmeye karar verdi. Fakat o yıl İngiltere son yüzyılın en kötü kışını yaşamaktaydı. Bu da Plath’ın sağlığını ve tinsel durumunu olumsuz etkiledi ve çökmesine neden oldu. 5 Şubat 1963’te “Uç” adlı şiirini yazdı. Bu şiirde buz gibi bir ilham perisi olan ay, sakince bir trajedinin sonunu belirliyordu. Bu şiiri yazdıktan altı gün sonra 11 Şubat 1963’te, çocuklarının odasının kapısını bantladıktan sonra, başını gazlı fırının içine sokarak intihar etti. Yanı başında duran kâğıtta “doktor çağırın” diyordu.

Sekiz yaşındayken ilk şiiri yayımlanan Plath’ın lise öğrencisiyken de çeşitli yapıtları yayımlanmıştır. Henüz on sekiz yaşındayken, 1950’de Smith College’e geldiğinde yazar kimliğini edinmişti bile. Cambridge’de okurken Ted Hughes’la tanışıp evlendiği yıl 1956’dan 1963’e değin üç yüze yakın şiir yazmış ve hepsini yayına hazırlamıştır. 1957-59 arasında çocuk şiirlerini içeren *Yatak Kitabı*’nı¹², daha sonra da *Johnny Panik ve Rüyaların Kutsal Kitabı*¹³ adı altında toplanan öykülerini yazmıştır. Ekim 1963’te en güçlü on şiiri *Encounter* dergisinde yayımlanır ve çok büyük ilgi görür. İki yıl sonra son şiirlerinden oluşan *Ariel* İngiltere’de yayımlanır.

Ariel’in 1966’da Amerika’da (Robert Lowell’ın yazdığı “Giriş” ile) ve *Sırça Fanus*’un (1971) yayımlanmasıyla Sylvia Plath efsanesi kurulmuştu artık. Plath birdenbire kadın özgürlük hareketinin saf peygamberi oluverir. Sylvia Plath’ın şiirini “gizdökümcü” (confessional) olarak niteleyen M.L.

Rosenthal'dır. Lowell, Ginsberg, Roethke, Berryman ve Sexton ile birlikte anılır Plath adı.¹⁴ Tanımlara, etiketlere sığmak istemeyen Plath da sonunda bir gruba ait olmuştur. Bu "gizdökümcü" etiketi ona yakışır ve birçok eleştirmence de benimsenir.

*The Collected Poems*¹⁵ (*Toplu Şiirler*, 1981) seçkisine yazdığı "Giriş"te Ted Hughes Plath'ın yazın serüvenini üçe ayırmış: 1956 öncesi (bu dönemden elli şiir *Toplu Şiirler*'e alınmıştır), 1956-1960 arası ve Eylül 1960-1963 arası. Bu kısa yazın hayatına sığdırmayı başardığı onca şiir, mektup, günce, öykü, oyun ve roman(lar)dan söz etmediklerimiz arasında *Suyu Geçiş* (1971),¹⁶ *Winter Trees*¹⁷ (*Kış Ağaçları*, 1971-1972), *Letters Home*¹⁸ (*Eve Mektuplar*, 1975), *Toplu Şiirler* ve 1982 baharında Pulitzer Ödülü'nü almadan kısa bir süre önce yayımlanan *Günlükler*¹⁹ var. Henüz ortaya çıkarılmamış yapıtları da bulunmakta.

"Başarısızlık şairin en büyük korkusudur ve karşısında hayal gibi duran sürekli arkadaşıdır," diyor Dave Smith.²⁰ Hele Plath gibi dâhi olduğuna inanan, şiir yaşamı her şeyi kendisi olmuş biri için ve aynı zamanda herkes, her şey, birçok ve bütün yaşam olmaya çalışmış, kusursuzluk tutkunu bir şair için. Bir tersinleme ama bu tutkusu onu başarılı olamama korkusuna gerisingeri itiyordu. Belki de Plath 1953'teki tinsel çöküntüsüne yol açan bu duyguyu Hughes'dan ayrılana dek üzerinden atamadı. Plath üzerine yapılan *Worldnet*²¹ programında "öylesine kendisi olmak istemiştir ki başka herkesten çok çarpıcı bir şekilde farklı olsun" denmektedir. Plath Hughes'un da inandığı gibi ne zaman kendine dönmüş, iç dünyasını deşmeye başlamıştır, o zaman daha başarılı ve dış etkenlerden arınmış bir şiir ortaya koymuştur.

Plath yaratma enerjisini anlatırken kendisini bir hayvana benzetir. Yağ depolayan ve kış uykusu sırasında bunu kullanıp bitiren bir hayvan (*Eve Mektuplar*, 15 Kasım 1950). Plath dünyayı ve insanları kendine özgü bir şekilde aşırı derecede

sevmiş, hiçbir gerçek dostu, bir arkadaş grubu olmamasına karşın insanlardan çok şey öğrenmiş, fakat giderek iç dünyasına çekilip yaşamını yalnızca anne ve şair olarak sürdürmeye başlamıştır. Plath bu hayatı *araf* olarak yaşamıştır. Her şeye karşın bu araf yaşantısından geçmek zorunda olmak, yaşamın tekdüzeliğine teslim olmak zorunluluğu, et, kemik ve kana (bedene) hapsolmek zorunda olmak ve belki de hepsinin üstünde, kendi kimliğini sanatçı olarak gerçekleştirme, yaratıcı olarak kendini kanıtlama çalışmaları sırasında başta sahte *ben'i* ve kocası, annesi ve erkenden yitip gitmiş bir babanın onun üzerinde bıraktığı sevgi eksikliğinin izi ve yetke imgesi, Plath'ın her şeyi ve herkesi, tüm yaşantılarını bir kazana koyup tüm huzurunu tehdit eden öğeler olarak işlemesine ve bunun ortaya çıkardığı dehşeti, terörü içe dönükleştirip kendisini tüketmesine yol açmıştır. 1950'li yılların kültürel değerlerinin baskın olduğu yapıtlarında hep kendiyle ilgili keşifler yapmış, bu keşiflerin getirdiği haz, idealizm, dilini tanıma ve onun sınırsız gücüne inancıyla ortaya koyduğu çelişkilerle kendini oluşturmuş ve kendini yeniden yaratmıştır.

1.2. İntihar Olgusu ve Sylvia Plath

On dokuzuncu yüzyılda, endüstri devriminin olumsuz etkilerinin yoğunluğunu giderek artırdığı bir dönemde, *uygarlık hastalığı* diye adlandırılan intihar olgusu çağcıl toplumlarda hızla önem kazanırken, ilkel toplumlarda çok seyrek olarak görülmektedir. İntihar, tanım gereği, insanın bile bile kendi canına kıymasıdır.

İntihar vakaları incelendiğinde ortaya çıkan iki genel tür vardır: *Kaçış intiharları* ve *intikam intiharları*. İntihar eden insanların günlüklerinden ya da geride bıraktıkları ipuçlarından, amaçları kaçış olanların, ölümü bir başka dünyaya, yaşama geçiş, Tanrı'ya ulaşma ya da dünyadan uzaklaşma olarak

gördükleri belirlenmiştir. Beklentileri, varolduğunu umdukları daha iyi bir dünyaya (oluşa/being) kavuşmaktır. İntikam intiharcılarının amacının birtakım insanlara (geçerli ya da geçersiz nedenlerden mutsuzluğuna, dolayısıyla intiharına yol açan ya da yol açtığını sandığı insanlara) kabahat yükledikten sonra, onlara suçluluk duygusunu miras bırakıp, yaşamlarını zehir etmek olduğuna inanılmıştır.

Ruhbilim kuramları kişilik ve aklın bilme (idrak etme) yetisini etken olarak vurgulamaktadırlar. Toplumbilim kuramlarıysa intiharda en önemli nedenler arasında toplumsal ve ekin-sel (kültürel) etkenleri göstermektedirler.

Kişilik kuramına göre tinsel çöküntü (depresyon), intihar için önemli bir zemin oluşturur. Depresyonun neden kaynaklandığı konusunda uzmanlar aynı görüşte değiller. Kimine göre depresyon, kişinin kendi dışında gelişen olaylardan sonra gelen yalnızlığın ya da başarısızlığın sonucudur; kimine göre de kökeninde organik bir gelişmedir.

Émile Durkheim toplumsal yapının intiharı kışkırtıp kışkırtmadığının önemine değinmiş, toplumsal değerlere uygun davranmanın ya da onlardan uzaklaşmanın intihara karar vermede son derece belirleyici olduğunu vurgulamıştır. Örneğin, Japon kültüründe harakiri yaparak onurunu, adını korumak için intihar saygınlık kazandırıcı bir eylemdir. Durkheim toplumsallaşmanın önemine, olumlu katkılarına değinirken, bireyin toplumdan uzaklaşıp kendine dönmesiyle yaşama egoistçe bir tavır içinde baktığını söyler. Bu Sylvia Plath için de geçerlidir: Kendisini ve dış dünyayı onu sürekli olarak daha karanlık kutulara hapsedtiğine inanmasına yol açan bir sorgulama sonucunda terk etmek “istemese” aslında başka çıkar yol kalmadığındandır, yalnızlıktandır, tanımı yapılamayan bir “gerçek sevgi” arayışının düş kırıklığıyla sonuçlanmasıdır. Sylvia Plath’ın intiharında durumsal / çevresel etkenler şöyle sıralanabilir:

- Kardeşi Warren'ın doğumuyla anne sevgisini sonsuza dek yitirdiğine inanması;
- Babasının erken ve beklenmedik ölümü, putlaştırdığı yetke imgesinin kalkışı, bu yetkeye özlem ve nefret duygularının geliştirilmesi;
- Bir başka yetke imgesi annesinin onun üzerinde yarattığını düşündüğü baskısı, sevgi ve nefret duyguları arasında bocalaması;
- Kendisine ve yaratıcı yanına denk gördüğü, onu ideal aşkın bulunduğu inandıran kocasının ihaneti, bunun sonucunda gelen düş kırıklığı ve kaçınılmaz olarak geliştirilen önce kayıtsızlık, sonra nefret duyguları;
- Toplumun üzerine bindirdiği ve ağırlığı altında ezildiği kadın rolleri;
- Yazma edimine, yaratıcılığına duyduğu kuşku ve bunun kendini gerçekleştirme, kendini yeniden yaratma arzusu ile çatışması;
- Bütün bunların doğal sonucu yitirdiklerini tanrılaştırıp erişilmezleştirmesi.

Sylvia Plath'ın intiharının kaçış mı yoksa intikam için mi olduğuna karar vermek güç. Belki ilk denemesi kaçış içindi ama gerçekleştirdiği intiharının hangisi olduğu konusunda kesin karar vermek gerekliyse onun duygusal, düşünsel yapısını oluşturan, şiirinin kaynağını belirleyen olayları, insan ilişkilerini ve giderek yoğun bir yalnızlığa, kendi karanlığına gömülmesine yol açan “şizoid” dediğimiz dünya bakışını bilmek gerekir. İntihar ederken sorunlarına çözüm bulduğuna, kendi iç bilmecesine bir yanıt yakıştırdığına inanmıyordu. Bir türlü yakalayamadığı *ben'*ini sonunda, kendisinin de söz ettiği ve özellikle mektuplarında üstüne yorumlar yaptığı gibi, ikiye ayırmış ve mektuplarında *sahte ben'*i ile *gerçek ben'*i (!) arasında çatışmalardan

yorgun düşmüştür. İntihar bu iki *ben* arasında gidip gelmeler sırasında, umarsızlık boşluğuna düştüğü anda gerçekleşmiştir.

Hemingway, Pasternak ve Camus gibi yazarlara yakıştırılan “hayatı ölesiye sevmek, sevinçli hali/huyu” (“solar joy”) yaşamayı belki birçok insandan daha çok seven Plath’ın bir ikilemede kalmasına neden oluyordu: Bir yanı kalmak isterken *öteki* yanının sürekli aşkın olanı, tanrısalılığı ya da kusursuzluğu ve yeniden doğuşu istemesinden doğan savaşında yenik düştü. Beden, içinde barındırdıklarını dışarı atmak zorundaydı. Bunu da kendini ortadan kaldırmak yoluyla becerebilirdi. Çünkü içinde barındırmaya, bir araya getirmeye çalıştığı *tüm ben* (I) bir türlü bütünselliğini gerçekleştiremiyordu. Dolayısıyla, Plath için iki savaş alanı vardı: Kurallarını ve yaptırımlarını başkalarının koyduğu, sonlu/ölümlü ve çeşitli maskelerle çeşitli roller oynamak durumunda kaldığı dış dünya, toplum, burası, bu hayat; ikincisi ise, ilkinin eğreti durması yüzünden, eksik ve yanlışları, kokuşmuşlukları ve sahteliği yüzünden geliştirilmiş bir iç dünya: Plath’ın *ben*’lerinin at koşturduğu, kurallarını kendi koyduğu, dış dünyanın yorumlarını rahatça kendine özgü biçim ve biçemleriyle yaptığı şair yanının, yaratıcı yanının ipini koparıp sınır bellemekten düşlem ve imgelemine yazma edimiyle kendini var etmeye çalıştığı, bütünselleştirmeye çalıştığı o iç ülke. Bu iki dünya arasında gidip gelmek çok yorucu bir süreçtir; bu kaçınılmaz bir yaşam biçimi haline gelirse kişinin tinsel dünyası (psike) parçalanmaya başlar, tutunabilmek için bu parçalanma belki başta gereklidir de.

Daha sonra bu parçaları bir araya getirebilmek olanaksızlaştığı için şizoid kişiliği umarsızlık bekler. Bir yandan içine girmeye çalıştığı dış dünya (ilki), öte yandan dışına çıkmaya çalıştığı iç dünyası (ikincisi) onu tercih yapmaya zorlar; bu iki dünyanın orta sınırında hiçbirine ait olmadan dolaşmak olanaksızdır. Bu, her ikisi tarafından da reddedilmek, dışlanmak

anlamına da gelir. Sonuç olarak şizoid kişilik giderek dış dünyaya, daha sonra da içinde oluşturduğu *ötekine* (bazen “ötekilere”) yabancılaşır, onlarla sevgi-nefret ilişkileri kurar, bozar, yeniden kurar. Yabancılaşmanın doruk noktalarında yapılan bir meydan savaşıdır bu, “başkaları” bunun ayırdına bile varmazlar.

İntihar olgusunu biraz daha açımlayabilmek için *yabancılaşma* kavramını açmak yararlı olacaktır. Kurt Lang yabancılaşmayı “kişiliğin (personality) bütününün parçalarıyla yaşantılar dünyası arasında bir kopukluk, bir uzaklaşma”¹ olarak tanımlıyor. Colin Wilson’ın “yabancı” (ayırksı/outsider) tanımları arasında “kim olduğundan emin olmayan kişi” ve “kendine bir *benlik* bulan, fakat bunun gerçek *benliği* olduğuna inanmayan kişi”² yer almaktadır. İkincisi Plath’a daha uygun düşüyor gibi görünüyor, fakat ikincisi aynı zamanda ilki de değil midir? Bir başka deyişle, bulduğu *ben’in* gerçek *ben’i* olmadığına inanırsa ve bu arayışı sürdürürse –ki bu kendini olumlama, varoluş için gereklidir– o zaman kim olduğundan emin olmadığı anlamına gelmez mi?

Plath dış dünyada, ilkinin hep yadsımıştır: Kim olduğunu, ne yapmak, ne olmak istediğini bilen kararlı ve hırslı genç, güzel kadın olmuştur. Lang’ın ve Wilson’ın tanımları “yabancı” kavramına kimlik sorunu açısından bakmaktadır. Kimlik arayışı içindeki kişi *ben’ini* yitirir; bunun sonucunda anksiyete yaşar, umutsuzluğa düştüğüne, kişiliksizleşmeye başladığına ve köklerini yitirdiğine inanır (Plath’ın canlıların en ilkel biçimlerine dönme imgeleri bunu gösterir). Bunun sonucunda yalnızlığa iyice gömülür, tüm inanç ve değerlerinin anlamsızlığına inanıp, karamsarlığın karanlığında kendine boşuna yeni bir *ben* arar. Plath’ın yapıtlarındaki bu kusursuzluğu arayış, içinde gerçeklikler, nesneler, yaşantılar dünyasına dokunamayacak denli uzaklaşmak (“Temmuz Gelincikleri” ile “Uç”) ve

birçok şiirinde yer alan *renksizleşme* (colorlessness), *ifadesizleşme* (expressionlessness), *özelliksizleşme* (featurelessness) ve *maddesizleşme* (substancelessness) özlemleriyle ne olduğunu bilmediği bir *bilinmez olmak* (yumurta, küre, ağaç imgeleriyle şiir kişilerini özdeşleştirmesinde olduğu gibi) ile gösterilir. Herkesten, her şeyden farklı olmak özlemiyle de yanıp tutuşan Plath sonunda gerçekten her şeyden koptuğunun, ayrılıp umarsız bir başkalığın, farklılığın ortasına düştüğünün bilinçli dehşetini yaşamıştır.

Kierkegaard'ın yaptığı gibi kendisini bir dizge içine otur tamamış, kendini matematiksel bir simge olarak görmek istemiştir. O da sayısal bir simge gibi görülmenin aslında varlığının yadsınması olacağına inanmış ve yalnızca her şeyden arınmış olarak "Varım" diye haykırmış ("Ben, ben, ben, ben...", *Sırça Fanus*) ve bireysel varoluşunu olumlamaya çalışırken, yine Kierkegaard gibi, teknolojik, materyalist dünyaya nefret duyup, kendini oturtamadığı, ait olamadığı bir dünyadan içine çekilip, bilinmez olmaya çalışırken, bilinmezlerin en büyüğü Tanrı'yla özdeşleşmeyi yeğlemiştir. Böylece yaşamıştır Tanrı-insan, insan-Tanrı ikilemini, bunun için şiir kişilerini özellikle Yunan mitolojisi ve çektiği acılardan göksel boyutlar ya da yücelik kazanmış trajedi kahramanları ve tanrılarıyla kendini ya da konusu ötekileri özdeşleştirmiş ve göksel mekânlarda onlarla iletişim kurmuş, mesajını iletebilmiştir. "Burası" anlamını yitirince, ona "orasının" anlamlarını bindirerek ait olmaya, tutunmaya çalışmıştır. Yalnızca düşünmek, düşlemindeki imgeler ve simgeler selinde gezinmekle kendi *ben'*ini yazmak ve yalnızca yazmak ediminde bulmaya çalışmıştır. Bunun tehlikesi şudur: İnsan bu *ben'*e gerçekten sahip olmaya, yeni ve aslında kendi yaratısı bir gerçekliği benimsemeye çalışırken, aynı zamanda bunun olanaksızlığının da ayrımına varır, çünkü olmaya çalıştığı bir *ben'*in varlığını bilmek, onu kendi gerçekliği

yapmaya çalışmak, olanaksızın peşinde koşturmaktır ve bu da, yeni bir gerçeklik araması gereğini doğurur. Olanaksızın, ne olduğunu bilemediği bir *ben*'in peşinde koşarken, bu dünya ilişkilerini teker teker öldürür, sığınacak yer ve tek saltık olarak elinde kalan göksel mekân ve Tanrı'yı görür. Bu yolun çıkmaz olduğunun, bulduğu her yeni gerçekliğin, saltığın yadsınması gerektiğinin ve bunun da bir kısırdöngü olduğunun bilincine varması çok sürmez.

Bu döngü içinde var olmaya çalışmak hep maske kullanmayı gerektirir; her yeni yüz bir öncekini yadsıdığı gibi, gelecek yeni yüzün de anlamsızlığını ve boşunalığını dile getirir. Plath'ın yapıtlarındaki kişilerin belirsizliği ve sürekli olarak değişmesi bu yüzdendir. Öte yandan özgürlük kavramının yalnızca olası olması, kesin ve saltık olmayışı da yeni bir anksiyete kaynağı olduğu gibi sığındığı bilinmezi de anlamsız kılar. Bu durumda şizoid kişi *ben*'ini gövde-tin ikiliğinin ortasında tuzığa düşmüş bulur. Bu anksiyete çıkmazında doğada ve kendi içinde bir şeytansının egemen olduğu inancı geliştirebilir ki bu da dayanılması zor bir gerçekliktir. "Gerçekliktir" çünkü Plath bu "öteki" şeytansıyla sevişmeyi, iletişim kurmayı, onu çeşitli ilişkilerinde kullanmayı ve onu, yerin dibine batırmayı amaçladığı insan ve ilişkilerin üzerine salmayı sever, içinde yarattığı bu karanlıklar prensinin emrine sunduğu olanaklarla da bir süre "idare" eder. Çok geçmeden bütün bunların bir kurgu niteliğiyle yapıtlarına yansıdığını sanatçının kendisine de söyler ve sanatçı-yaratıcı gerçek yaşamından kurguladıklarını yapıtlarında yaşar, fakat bir süre sonra bu yapıntılar (artifact) gerçeklikmiş gibi görünmeye başlar. Yaşamı kurgu gibi görmenin varacağı nokta kurguyu gerçek yaşam gibi görmek çıkmazdır. Bu durumda, intihar kaçınılmaz olabilir.

Freud için üç anksiyete kaynağı vardır: *Kendi bedenimiz* (çürümeyemahkûmdur), *dış dünya* (çeşitli yıkıcı güçleriyle öfkesini

üstümüze yağdırabilir) ve *diğer insanlarla ilişkilerimiz* (bize yaptırımlar ve düş kırıklıkları sunarlar).³ Plath da bedeniyle saplantı derecesinde uğraşmış, savaş, soykırım, idamlar gibi uygarlığın, dış dünyanın illet ve tehditleri karşısında iyiden iyiye kırılanlaşmış ve başta en yakınları olmak üzere insan ilişkilerinde hep düş kırıklığı ve ihanet yaşamıştır. İlk iki kaynak herkes için kaçınılmaz olabilir ve insan bunlara dayanabilme gücünü geliştirebilir, ya da dış dünyanın tehditlerine karşı bir şey yapacak güçte olmadığını, bu güçlerle savaşmanın kendisini aştığını söyleyebilmenin rahatlığını yaşayabilir. Üçüncü kaynak en can yakıcı olanıdır; insanlar arasında karşılıklı bir düşmanlık yaratır. Mektuplarından da anlaşıldığı üzere Plath hep insanları ne çok sevdiğinden söz etmiş ve sevgi özlemiyle yanıp tutuşmuştur, fakat "uygarlık sağlam sınıflandırmalarıyla tehdit eder."⁴

Uygarlığın istekleriyle sevgi isteği hep çatışma halindedir. Toplumsal anksiyete sevgiyi yitirme korkusunu ve dehşetini getirir. Bundan kurtulmak için nörotik yapılı kişiler dış dünyanın kendisinden beklediklerini en aza indirirler. Önce topluma, sonra yarattıkları yeni *ben'*lere yabancılaşırlar. Bu arada cinsel dürtülerini (libidinal sezgilerini) yaratıcı etkinliklere yöneltir, dış dünyanın tehdit oluşturan yanlarından yakasını sıyıırıp yerlerine yanılsamalarını oturturlar. Plath bunu dış dünyaya karşı becermiş ve hep kendisinden bekleneni veren, mutlu insan izlenimi yaratmış, ne var ki yapıtlarında gerçekliklerden kopuşunu "delilik" sınırlarını zorlarcasına yansıtmıştır. Nietzsche'nin yaptığı gibi putlarını, tanrılarını birer birer öldürmüş, gerçek Tanrı'yı kavrama sığmaz bir bireysellik içinde yorumlamış ve Sartre'ın inandığı gibi, kendi özünü yaratmaya çalışmıştır. Kendini yaratmış ve yarattığı "şey" olmuş, kendini hep "buradan başka" betimlemesi zor ve gelecek zamanlara atmıştır.

Birçok kişi, yer ve zamana ait olma duygusu Laing'in şizoid tanımına da uymaktadır.⁵ Laing'e göre şizoidlerin kendilerini içinde buldukları üç evre, *yutulma* (engulfment), *şiddetle ie çökme* (implosion) ve *taşlaşma* (petrification) Plath'a da uygulanabilir gibi görünmektedir. Gerçek yaşamında bu evrelerin hiçbirine saplanmamış gibi görünen Plath, yapıtlarında ölümün soluğunu ensesinde duyumsamaktan dolayı gerçek yaşamdaki sevgi ilişkileri yerine yapıtlarında nefreti, dünya ilişkileri yerine tanrısalı, bedensel yerine tinsel, ontolojik güvenlik yerine bunun eksikliğinden i şiddeti ve dehşeti geliştirmiş, şiir kişileri yerine dünyayı bu yöntemle göstermiş, algılatmıştır. Fakat *şiddetle ie çökme* (implosion) evresinde insanı bekleyen boşlukta bir hiç olduğuna inanmanın dehşetiyle yüz yüze gelme tehlikesini, riskini göze alamamıştır. Bunun için Holbrook'un "patolojik ahlak"⁶ dediğı yöntemi geliştirmiştir. Plath'ın şiirinde kullandığı tersinlemeler göz önünde tutulur, yaşadıkları ve yazdıkları bir tersinleme olarak ele alınırsa, dış yetkeyi yadsıyıp, öznelliğı olmayan bir "şey" (it⁷) olmak tehlikesine karşı şiir yazması Laing terminolojisinde *taşlaşma* olarak görülebilse de Plath gerçek yaşamında dış yetkelerin kendisini "şeyleştirmesine" göz yummuş, yazdıklarında ise onları dışlayıp, kendine özgü bir kimlik özlemiyle, "ötekiler" diyebileceğimiz, gerçek insanların *imgesel gölgelerine* (imagos) nefret duymuş, grotesk betimlemelerle onları zihninden dışlamaya çalışan içindeki ötekiyle çatışma halinde olmuştur. Bunun sonucunda, Laing'in tanımına bir ölçüde uyan bir şekilde, bedensiz bir kişilik gibi, kölelik ve özgürlük, sahte ben ve gerçek ben gibi karşıtlıklar arasında git-gel halinde olmuştur.⁸ Daha sonraki bir evrede, birçok eleştirmenin "eşcinseldi" tanısını koymasına neden olacak ölçüde, heteroseksüel ilişkiden çekilip, içinde oluşturduğı yeni erkeksi yanıyla yaşamıştır.⁹

Bu biraz metafizik şiirin ustası John Donne'ın "pire" eğre-

tilemesinde olduğu gibi, karşıtlıkları güvenli bir beden içinde bir araya getirme arzusundan ve gereksinmesinden kaynaklanmıştır. Geliştirdiği suçluluk duygusu ona artık yaşama hakkı olmadığını söylerken, ölüme duyulan neredeyse cinsel arzu, oluşsuzluğa (non-being) çekim, onun ölümsüzlüğe susuzluğu diye yorumlanabilir, çünkü bir kez kişi oluş dışına çıktığına inanırfa, artık “ne ölebilir, ne de öldürebilir.”¹⁰ Plath intiharı ile şiirlerinde sürekli olarak öldürme eylemlerini, katil yanını ortadan kaldırmış ve nihayet ölümsüzlüğe kavuştuğuna inandığını varsayarsak, bir üst yetke tarafından öldürölmekten, bir hiçe indirgenmekten de kurtulmuştur, çünkü zaten ölüdür, yoktur (non-being).

Hangi nedenlerden kaynaklanırsa kaynaklansın, Plath bir “kendini tanıma” sürecini bilinçli olarak başlatmıştır. *Ben*’ini yaratmaya, tanımaya ve olumlamaya çalışırken, kendisinin de yadsıdığı sahte *ben* ile oluşturmaya çalıştığı tanrısal/göksel ve yeniden doğuşu hak edecek bir *ben*’in arayışı içine girmiştir. şizofrenik ya da değil, bu iki *ben*’in çatışması ile Plath’ın bütün yaşamını şekillendiren ikilemler ve ikili yaşantılar arasında bir tutarsızlık yoktur. İnsan Plath bu ikilemler arasında yaşayabilme, tutunabilme savaşını verirken içinde büyüttüğu *ben*’i (bazen bebek imgesi olarak görölür) yapıtlarında biçimlendirmeyi, kişilikleştirmeyi başarmıştır. Belki de şair Plath’ın, kadın-anne-eş Plath’ı yenip, ikinci plana itebilmesinin bedelini her ikisinin de “tıkıldığı” bedeni ortadan kaldırmakla yine kendine ödeterek, bu eylemi bir zehir gibi tüm dünyaya sunmuş, kendini tanıma sürecinin acı kadehinden yudumladıktan sonra kadehi okuyucularına (özellikle empati kurma eğilimindekilere) sunmuştur.

Helen Vendler *Suyu Geçiş* üzerine *New York Times Book Review*’da çıkan bir yazısında, Plath’ın şizofren olmadığını, kontrolü asla yitirmedığini, bir anda birçok insan olmanın,

bunu duyumsamanın herkesin yaptığı bir iş olduğunu söyler.¹¹ Vendler, şairin tek ayrımının ise duyumsadıklarını söze dökmekten önce, eğretilmeler, göndermeler ve benzetmeler gibi tüm yazın sanatlarını avucunun içine alarak şiir yazma kuyumculuğunu göstermek olduğunu söylemektedir. Bu benzetmeler ve eğretilmelerindeki “şimdiye değin böylesi söylenmemiş” olma özelliği dikkatleri Plath’a yönelttiği gibi, ilgisiz gibi görünen imgeleri bir araya getirdiği için de “hasta” tanısı konmasına neden olmuştur. Hem intiharı daha önce de denemiştir ve sonunda başarmıştır. Birçok yazın polisinin kolaya kaçtığını gösteren yaklaşım budur: Etiket koyma. İntihar etmeden önce Plath’ın doktor istemesi “ölümle bir kez daha kumar oynamış, ama bu kez yitirmiştir” şeklinde yorumlanmıştır.¹² Bu yoruma John Berger’in ağzından şöyle karşılık verebiliriz: “Peki, nedir bu kumarda göze alınan? Eski, hem de çok eski bir buluşma. Sınırlı ile sınırsızın, ölümlü ile ölümsüzün buluşmaları.”¹³

Joseph Campbell, Dr. Silverman’ın şamanizm üzerine bir makalesinde, iki tip şizofreni saptaması yaptığını belirtiyor: “gerçek şizofreni” ve “paranoyak şizofreni.” İlkinde kişi kendini dış dünyaya kapatıp ilgisini çekiyor. Nesneler dünyası geri çekiliyor ve bilinçdışının güçleri baskın çıkıp kişiyi ele geçiriyor. İkincisinde ise, kişi dış dünyanın uyarılarına karşı uyanıktır; fakat her şeyi, fantezisinin yarattığı korku ve dehşetle, saldırı olarak niteler ve tehlikede olduğunu sanır. Saldırıları aslında içten gelir, kişi onu dışa yansılar ve bütün dünyanın kendini izlediğine ve tehdit oluşturduğuna inanır.¹⁴ Plath’ı “paranoyak şizofren” ya da başka tanılarla etiketlemek çok kolaydır ve yapılmıştır. “Şimdi zor koşullarla savaşıyorum ve yalnızım”¹⁵ diyen şair daha sonra terk edilmenin, yalnız bırakılmanın ağırlığını bastırmaya çalışmıştır:

Ted’den ayrı yaşamak harika – Artık onun gölgesinde değilim ve yalnızca kendim için sevmek harika... Banka hesapla-

rım kabarık olmayabilir ama başka yönlerden onlardan daha zenginim, onlara hiç de gıpta etmiyorum. Yavrularım ve yazdıklarım benim hayatım, onlar istediklerini, partilerini yapsınlar, hah!¹⁶

“Nihilistin enerjik ahlaki dürtüleri kendi nihilizmini anlamsız kılar,”¹⁷ diyor David Holbrook, fakat nihilizmin kendi boşluğuna düşmekle birlikte, Plath savaşmayı elden bırakmamıştır. Plath içinde açılan boşlukta gerçek *ben*’inin gizilgücünü kanıtlamak ve olmak için uğraş vermiştir. Fakat her çocuğun bir bütün olabilmesi ve kendini tamamlayabilmesi için gerekli anne baba sevgi ve ilgisi, oluş ile edim (act/ doing) arasındaki dengeyi sağlar. Bunlardan herhangi birinin eksikliği insanı “ontolojik güvensizlik” (ontological insecurity) boşluğuna düşürür. Daha sonra edimin kendisi de anlamını yitirir ve oluşu anlamlı kılacak bir sebep (cause) olmaktan çıkar: “Yazdıklarımda başarılı olamazsam ve kimse beni ilginç ya da değerli bulmazsa diye düşünün düşünün dehşete kapıldığımı anımsıyorum.”¹⁸

Edimin anlamını tam da başardığına inandığı anda yitirmesi durumunda intihar kaçınılmazdır, çünkü yaratılan yeni *ben* içe dönük bir hesaplaşma, suçluluk duygusu, mutluluk, kişisel acılar yaşar, bunları sözcüklere döker... Baştan yaşar... Paylaşma yoktur... İçini dışına vurdukça daha da yalnızlaşır.¹⁹ İşte bu nedenle göksel bir son aşağılayıcıdır. Sanatçı kuğu ezgisini ne zaman söyleyeceğine kendi karar vermek ister. Yaşamına kendisinin son vermesi son çözüm olarak görülür. Direniyorsa da, bu yaratma ve/veya yazma edimine bağlılığındandır, Plath kendini bir süre daha bu yolla olumlamaya çalışır:

Kimseye bir şey yazmadım çünkü kendimi gaddar hissediyorum – karışıklık bitti, her şeyin sonunu görüyorum ve analığın inek mutluluğundan yalnızlığa mançınıkla atıldığım için

acımasız sorunlar pek iç açıcı değil. Amerika'ya dönmeye hiç istek duymuyorum... Çocukların bana en çok şimdi gereksinmesi var ve önümüzdeki birkaç yıl sabahları yazacağım, öğleden sonra onlarla birlikte olacağım, akşamları da arkadaşları göreceğim ya da çalışıp okuyacağım.²⁰

Plath intiharı ile gerçek gizli *ben*'inin üstünü tümüyle örttü, fakat üstüne yazılan çizilenlerle Plath miti deşilmeye devam ediyor. Şimdiye değin Plath'ın şiirine yapılan bu kazılarda araştırmacıların ve tanı koyma meraklısı eleştirmenlerin bulguları şunlar: Sekiz yaşında yetim kalan, ihanete uğramış çocuğun bütün yaşamına inen kara perde; söz dinler, uslu bir kız çocuğunun gizlemeyi başaramadığı bilmecesi, ateşli öteki yarısı; 1950'li yılların kadın imgesine uyum sağlama ile sanatçı kişiliği arasında birey olma savaşı; tinsel bozukluk ve intihar izleği; gerçek bir mantık evliliğinde heyecanlı ve örnek eş; tutkuyla seven anne; acılar içinde gerçeği söyleyen bir hatip; ölümün soğuk soluğunu içimize salan şair.

Bütün bu tanılarda gerçek payı yok değil. Gerek yaşamından, gerekse yazdıklarından bu tanıları doğrulayacak kanıtlar gösterilebilir. Yüzeysel bakıldığında Plath'ın bu ikonlarının kendilerini hemen gösterdiklerini ayırırsınız. Ne var ki, daha gerilerde, çok daha derinlerde, yüzeyde görülen bu ikonları belirleyen gizli hortlakları vardır Plath'ın. Bu hortlakları belirlemeye çalışırken Plath'ın özel yaşamını da otopsi masasına yatırmak, onun şiirini açımlayabilmek, daha iyi anlayabilmek içinse yazın eleştirmenliğinde bağışlanabilir bir davranıştır. Tanılar sanatçının kendisine yönelikse yazdıklarındaki kurguların gerçek olduğunu söylemek anlamına gelir ki bu yanlıştır. Biraz da bu yanlış yorumlar ve sanatçının özel yaşamına merak uyandırma güdüsüdür Plath'ı totemleştiren. Onu yargılamaya çalışanlar, bütün gizlerini ortaya dökmediler diye kocası

Ted Hughes'u ve annesi Aurelia Schober'i de yargılamış ve lanetlemişlerdir. Plath'ın olan biten her şeyi açık açık yazmasının nedeni, kendi varlığını, varlığının anlamını sorgularken, kendini oluşturma arzusudur. Plath'ın bu denli kısa sürede bu denli çok yazmasının temel nedeni kendini olumlama ve yeniden doğurma gerekliliğidir. İlkini yazın tarihi yazanlar yapmıştır, tarih onu olumlamıştır; ikincisini ise yapıtları, geride bıraktıkları gerçekleştirmiş, Plath kendini yaratmayı başarmıştır.

1.3. Plath'ın Şiirini Etkileyenler

“Edebiyatı seviyor ve onun için yaşıyorum,” diyordu Plath ölümünden yaklaşık dört ay önce yazdığı mektubunda.¹ Okumayı ve yazmayı şehvetle seven ve bu yolla kendini var etmeye çabalayan Plath'ın birçok şair, yazar ve sanatçıdan etkilenmemiş olması olanaksızdı. Onun şiiri Jung'un “kolektif bilinçdışı” (collective unconscious) terimini anımsatırcasına birçok başka şairin şiirinin üzerine kurulmuş gibidir.

Bu şairlerden başı çekenler arasında T.S. Eliot, Auden, Lowell, D. Thomas, T. Roethke gelir. Diğerleri arasında W. Blake, E.A. Poe, W. Whitman, E. Dickinson, W. Stevens, D.H. Lawrence, W.B. Yeats, R. Graves, V. Woolf, T. Hardy, J.C. Ransom ve R. Wilbur sayılabilir. Plath'ın şiirini belirleyici etkileri yüzünden ilk sıradakilerin hemen hemen hepsinin savaştan çok etkilenmiş modernist şairler olması dikkat çekicidir.

Robert Graves'ten etkilenmesini kocası Ted Hughes sağlamıştı. Graves'in *Ak Tanrıça's*ını okumayı salık veren, dolayısıyla Plath'ın birçok şiirine arketip bulmasını sağlayan Hughes idi. Listeye almamış olmamıza karşın kocası Hughes onu yalnızca şiir anlayışı açısından etkilemekle kalmamış, aynı zamanda ona şiire konu bulmayı, bilinçdışını kurcalayıp ruhsal çözümlemelerle bütün evreni kucaklamasını sağlayacak

sentezler yapmayı da öğretmiştir; belki yalnızca öğretmemiş, Plath'ın çok önceleri başlayan evrendeki anlamını sorgulama sürecini hızlandırmıştır. Ted Huges'un "Wodwo" başlıklı şiiri, Plath'ın cam fanuslar içerisindeki ceninin ve doğadaki her nesnenin ardında kendini sorgulamasını anımsatır:

Ben neyim? Aranıp şuralarda, yaprakları kaldırıp
İzleyip havadaki silik bir lekeyi kenarına dek ırmağın
Giriyorum sulara. Ben neyim ki bölüp
Cam yüzeyini suyun, görüyorum kaldırdığımda başımı
Apaçık baş aşağı ırmağın yatağını

Ben burada ne yapıyorum yarı havada? En gizli
derinliklerini inceleyip benimsediğim bu kurbağa
ilgimi çekiyor niye böyle? Beni bu yosunlar
tanıyorlar mı fısıldaşıyorlar mı adımı daha önce
görmüşler mi beni, yerim var mı dünyalarında? Aynı
gibiyim topraktan ve köklü değil de düşürülmüş gibi
dalgınca boşluktan bağlarım yok
bağlayan beni bir şeylere her yere gidebilirim
hürriyet verilmiş bana besbelli
buralarda neyim o halde ben?

...

Ne olacak benim adım ilk miyim ben
Sahibim var mı şeklim ne şeklim?

Aynı sorgulama Plath'ın şiirlerinde nesnesini bulmuş öfkeli bir tavır içinde yapılır.

Graves'in şiir ilham perisinin, ayın, Plath'ın şiirinde önemli bir amblem olarak kullanılmasında büyük rolü olduğu gibi Plath, Graves'ten mitolojik figürleri incelikleriyle kullanmayı da öğrenmiştir. Görümcesi Olwyn Hughes gibi çocuksuz güzel

kadınlarla sevgi-nefret ilişkisi de Graves'in terimleriyle açıklanabilir ("Amnesiac" ["Belleği Kayıp"]).

Whitman *Çimen Yaprakları* (1855) adlı yapıtında Tanrı'yı her gün daha iyi tanıdığından söz eder. Her an insanların yüzünde Tanrı'yı görür, doğada Tanrı'nın yaratılarında onun yüceliğini görür, aynada kendi yüzünde bile. Narsistçe değilse de, Tanrı yaratısı olduğu için hayrandır kendine. Kendini somut olarak görünce Tanrı'yı sever. Whitman'ın iki yarısı bir aradadır. Plath gibi aynada gördüğü, gördürüldüğü ile kendisi arasında bir ayırım yoktur. Tavır olarak aynı olmakla birlikte Plath'ın Tanrı'sı farklıdır: Whitman'ın olumladığı gerçeklerin ötesindeki bir yüce gerçeklik değildir; yerine göre kötücül, cezalandırıcı ve özellikle baba imgesinde cisim bulan ve ulaşılması, olunması gereken, ona dönüşü özleten, hatta ona dönüşümü özleten somut bir yaratık gibidir.

Plath'ın böyle bir senteze varmasının nedenlerinden biri J. Donne'dan başlayarak birçok metafizik şairi de okumuş ve sevmiş olmasıdır. Metafizik zemin üstüne, kıyımlar çağının ortasına doğmuş ve izlemiştir. Öfkesi ve yabancı tavrındaki aşkını yaklaşım bundandır. Plath'ın şiirinde başta Emerson olmak üzere aşkincıların (transcendentalists) da etkisi görülür. Özellikle doğayı, dünyayı, tinsel gerçekleri yansılayan nesneler bileşkesi olarak görmeleri açısından Plath'a simge kaynağı doğayı onlar sunmuşlardır. Plath, dolayısıyla, Emerson'dan gelen etkilerle Whitman'ın doğasını giyer, Whitman'ın tersine Amerikan kimliği peşinde olmadan, okuduğunu, yaşadığını, her anını, her duygusunu, tutku ve korkularıyla ateşe tutar, karşıtlıkların dengesini arar.

Bu noktada Wallace Stevens'tan da etkilenmiştir. Yirminci yüzyıl imgeci şairi Stevens'in şiirlerinde de gerçek yaşantılardan yola çıkılarak duyumsatılan yabancı (alien) bir dünya aslında soyut ve kendi içinde düzenli bir düzenin muştusudur.

Stevens düşlem/imelem ve gerçeklik arasında sağladığı, doğal karşılanan, nesnelerin özündeki dengeyi arar şiirinde. Bunu ince bir zekâ belirtisi tersinlemelerle beslediği biçemiyle de gösterir. "Kardan Adam" da³ doğada görünenin ötesindeki soyut gerçekliği göremeyeni "kış beyinli"⁴ olarak niteler. Plath şiirlerinde doğada Stevens'ın görmemizi istediği acı ve kederi fazlasıyla görür. Plath, bu durumda, kış beyinli değildir. Bir tek farkla, Stevens'ın tezi doğa ötesindeki soyut gerçekliği görme-
yenin bir hiç olduğudur. Oysa insanın ne gördüğüne bağlıdır bu. Plath'ın doğa ötesinde gördüğü kendi hiçliğini yansılayan, kakofonik ve kaotik bir imgeler yığını gibi duran, kara bir leke-
dir. Bunu Stevens'ın esprili, Ezra Pound'un şakacı ciddiyetiyle karşılar. Stevens gibi, başta yadsısa da, son şiirlerinde Yeats ve Eliot gibi doğa ötesine uzanıştan yeniden doğuşa giden yola girer, alaycı ve saldırgan tersinlemelerine Lawrence'ın erotiz-
mini de katarak, kara mizah denebilecek uçlarda dolaşır durur.

Smith College'de ve Cambridge'deyken okuduğu V. Woolf'un intiharından çok etkilenmiş, kendini ona çok yakın hissetmişti. Ölümün soluğunu cinselliğin özüne de yansıtmayı bu yolla akıl etmiş olabilir. Örneğin, Lawrence'ın "Love on the Farm" ("Çiftlikte Aşk") şiirindeki imgeleri Plath'ın "The Rabbit Catcher" ("Tavşan Avcısı") adlı şiirinde kullandığını görürüz. Bu şiirlerdeki kadınlar kendilerini kocalarının öldür-
düğü tavşanla özdeşleştirir, ama Lawrence'ın şiirinde erkeğin tavşan kürkü kokan elleri kadını hâlâ cinsel anlamda uyara-
bilirken, Plath'ta aynı etki görülmez. Kocanın sarılışı ölümü çağırıştırır. Plath sanki cansız bir nesne gibi kocaya, Apollon'un Daphne'ye sarıldığı zaman bir ağaca sarıldığını anlamasıyla yaşadığı şoku yaşatmak ister gibidir. "Miriam'a Son Sözler" adlı şiirinde Lawrence'ın kadına hitaben sorduğunu Plath şiir serüveni boyunca kendine hep sormuştur:

Kim yakıp kurtarabilir seni
Etinin ölümünden, çürümesinden?
Artık söndüğüne göre benim de içimin ateşi,
Hangi erkek eğilir sürüp çıkarmak için
Etinde haykıran çarmıhı şimdi?
Sessiz, neredeyse güzel bir şey yüzün,
Baktıkça utanıyorum,
Seni bütün yalımların içinden
Kurtarıp çıkaracak kadar
Amansız olmalıydım.⁵

Belki de Lawrence'ın Miriam'ı ile Plath kendini özdeşleştirmişti. Lawrence'ın birçok şiiri ile Plath'ın şiirleri en azından konuları açısından benzerlikler taşıırken, "Abysmal Immortality" ("Dipsiz Ölümsüzlük") şiirinde söylediklerini sanki Plath yaşam görüşü olarak benimsemiş gibidir; bu şiirde Lawrence yaşam, ölüm, Tanrı bilmececi hakkında şunları söyler:

Ve zaman ile sonsuzlukta başka bir şey yoktur
uçurumdan, dipsiz uçurumdan başka,
ve yokoluşa düşüş, gelmez bir türlü,
çünkü uçurum dipsizdir,
ve kendini çözümlemenin, kendini bilmenin kıvrıla
kıvrıla aşağıya dalışı
daha ileri daha ileri, ama bir son bulamayışı
çünkü sonu yoktur,
bu ölümsüzlüğün uçurumudur
Tanrıdan kopanların uçurumu.⁶

Yeats'in bir zamanlar yaşadığı evde yalnızca oturmakla kalmayan Plath, Lawrence'ın dipsiz uçurumu ile Yeats'in yukarı, yeniden doğuşa kıvrılışını birleştirmiştir:

Döne döne büyüyen anaforda

...

Belli ki bir giz açıklanmak üzere;

Belli ki İkinci Geliş kapımızı çalıyor.⁷

Yeats'ten fikir düzeyinde etkilenen Plath, "Ghost Leave-taking" ("Hayaletin Hoşçakal Ziyareti") başlıklı şiirinde R. Wilbur'un eğretileme tarzını dener; "A Winter's Tale"de ("Bir Kış Masalı") Lowell'ın ilk şiirlerine öykünür ve Boston mekânını Katolik imgelerle birleştirir. 1956'da tanıştığı Lowell'ın şiirinden Plath'ın başta öğrendiği kendi yaşantılarını şiir haline getirme serbestisidir. Smith College'de hocalığı bıraktıktan sonra (Hughes Massachusetts Üniversitesi'nde hocalığı sürdürürken) Plath ve Anne Sexton, Robert Lowell'ın Boston Üniversitesi'nde verdiği seminere katıldılar. Lowell'ın *Life Studies*'i (*Yaşam Çalışmaları*) yayımlanmış ve hem olumlu, hem de olumsuz eleştiriler almıştı. Anne Sexton o sırada kendi tinsel çöküntüsünün çözümlemesini yapıyor ve 1960'ta *To Bedlam and Party-Way Back* (*Tımarhaneye Gidiş ve Partiden Dönüş Yolunda*) adıyla yayımlanacak şiirlerini yazıyordu. Plath'ın Lowell'dan teknik açıdan öğrendiği ise "kendinin" ya da *ben*'inin (self) şiirini, içten bir birinci şahıs ağzından yazma yöntemidir. Bu cesareti ona Lowell vermiştir, fakat Helen McNeil'in de dediği gibi Lowell "onun şiirlerindeki *ben* kavramını yönlendirmemiştir."⁸ Plath kendi *ben*'ini deşmenin yazınsal bir tabu olmadığını, bunun yapılabileceğini Lowell'da görmüştür. Plath birçok konuda olduğu gibi, yaratıcılığını ortaya koyduğu sırada, başta annesi ve kocası olmak üzere, en yakınlarını yetke bellemiş, onların yüreklendirmesine hep gereksinim duymuştur. Ayrıca Lowell'ı tanımadan önce kendi psişik tarihini yazmaya çoktan başlamıştı. Graves'in kitaplarının yanı sıra, Afrika mitolojisi, metafizik, mistisizm ve şeytanın zaptına teslim olma üzerine de birçok kitap okumuştur.

Plath'ın kendi tarihi babasının ölümü ile başlar. "Öldüğün gün battım pisliğe ben" der "Açelya Patikasında Elektra" (1959) başlıklı şiirinde.⁹ Bu şiiri Lowell'ın derslerini izlerken yazan Plath, Hughes'un *Toplu Şiirler*'e eklediği notlardan öğrendiğimize göre, Açelya Patikası'ndan geçip babasının mezarına giden yolda yalnız kızın duygularını dile getirmiş. Bu güne ilişkin Plath 9 Mart 1959'da şunları yazmış:

Winthrop'ta bugün hava güneşli, gök *mavi*. Babamın mezarına gittim, çok *acı* bir görüntüydü. Aralarında birer yol ile birbirinden ayrılmış üç mezarlık, hepsi son kırk-elli yıl içinde yapılmış, *çirkin, kaba taşlar, mezar taşları, hepsi bir arada*, sanki *ölüler* bir düşünler yurdunda kafa kafaya *uyuyor* gibiydi. Üçüncü kısımda sıra sıra *solgun, kıraç*, ahşap gecekondulara bakan *düz çimenlik* alanda *düz taşı* buldum: Otto E. Plath: 1885-1940. Tam patikanın yanında herkesin *çiğneyip ezeceği* bir yerde. Kendimi *aldatılmış* hissettim. *İçimden onu kazıp çıkarmak* geldi. *Varolduğunu* ve gerçekten *öldüğünü* kanıtlamak için. Ne kadar gitmiş olabilir? Ne *ağaç*, ne *huzur*; mezar taşı öte taraftakinin *gövesine* karışıp *sıkışmış*. Kısa kalmış. Burayı akılda bulundurmak iyi olur.¹⁰

İtalik yazılmış sözcüklerin Plath'ın şiirinin temel taşlarını oluşturduğunu söyleyecek olursak, Plath'ın bu ziyareti ve babasının mezarını aklından hiç çıkarmadığını da anlarız. "Metaphors" ("Eğretilemelerinizim", 1959) adlı şiirini bu nottan onbir gün sonra yazmış. Şiirin sonunda Plath "inişi olmayan bir trene binmek"ten söz ediyor ve aklımıza Lowell'ın "Satılık" adlı şiirini getiriyor:

Annem, hazırlanmış,
seksenine kadar yapayalnız
yaşamının korkusuyla

ayı seyrediyor bir pencereden,
yolculuk ettiği trende
ineceği istasyondan
bir sonrakine kalmış gibi.¹¹

“Açelya Patikasında Elektra” başlığında annesi Aurelia Plath’ın adını da gizlediğinin bilincindeki Plath, biçimsel açıdan da bir maske kullanarak, kendi annesi ile yaşantısını bu şiirde şöyle dile getirir; babası ölmüştür ve:

Sanki sen hiç var olmadın, sanki Tanrı
Peydahlattı beni annemin karnından!
Kutsallığın lekesini giyinmişti annemin kocaman yatağı
Ne suç kalırdı, ne kabahat, annemin
Kalbinin altına bir solucan gibi büzüldüğümde.¹²

Plath babasının mezarını ziyareti sırasında içine yerleşen “aldatılmışlık” duygusunu defalarca yeniden yaşamış ve kafasına yerleşen bu resimden (mezarı kazıp babasını çıkarmak isteyişi gibi) kendini kazıyıp çıkarmayı ve böylece kendi istenciyle var olmuş ve gerçekten kendi istenciyle ölmüş olduğuna inanmayı amaçlar. Şiirin başlığına koyduğu “Elektra” baba sevgisinden yoksun kalan bir kız çocuğunun yitiklik duygusunu söyler. Bu duygudur kendisini “pisliğe batmış” gibi hissetmesine yol açan. Lowell’ın hastalığının ve suçluluk duygusunun kendine dönük bir düşünme süreci başlatması gibi, Plath da okuyucuyu kendi yitik dünyasının karanlığına çeker. Lowell, Plath’ın *Ariel* şiirleri için “Bu şiirler silindirin altı kurşun Rus ruleti oynuyor”¹³ derken ölümle böylesi sanatsal uğraşmanın ölümcül olacağını önceden görmüş gibidir.

“Açelya Patikasında Elektra” şiirinde çocukluktan sahneleri eğretilmelerle kullanışı Roethke’nin şiirini de anımsatır.

2 Şubat 1961 tarihli mektubunda tanıştığından ve çok sevdiğinden söz ettiği¹⁴ Theodore Roethke aracılığıyla ve kendi okuduklarından İngiliz edebiyatının ilk önemli romantığı Blake ve modern romantığı Yeats'ın simgelerinden çizdiği dehşet verici tablo ve suçluluk duygusu, sevgi ile ölümü özdeşleştirmesine de yol açmıştır; "Açelya Patikasında Elektra" şöyle son bulur:

Kepaze bir intiharın hayaletiyim,
Paslanır durur boğazımda kendi mavi jiletim.
Ah bağışla baba, bağışlanmak için kapını
Çalanı, tazı köpeğin o senin, kızın, dostun.
Benim sevgimdi ikimizin de başını yiyen.¹⁵

İkinci Dünya Savaşı sonrası şiiri *ben*'in sorunlarını yine o *ben*'i imgelerle konuşturarak açıkça gösteren örneklerle doludur. En azından Plath'ı etkileyen şairlerden biri Roethke için bu böyledir. Lowell'dan gizlerini dökebilme yetkisini, iznini alan Plath, *ben*'ine yolculuğu da Roethke'den öğrenmiştir diyebiliriz. Roethke'nin şiiri de mitik ve psikolojik açıdan şairin kendini incelemeleriyle doludur:

Belirsiz bir türkü duydum
Dökülen yapraklardan
Gece yarısı çığlıklarından sonra.
Kendimi alıştırıyorum buna:
Ölümün yüzünde, o son düzlükteki durakta,
Düzeyin değişmesinden, dalgalarla parlayan ışıklardan
sevinç duyarak

...

Bir kör nasıl anlarsa sabah olduğunu perdeyi kaldırarak,
Öyle anlıyorum ben de bu değişmeyi:
Sessizliğin bir yanında gülümseme yok;

Ama kuşlarla soluk aldığım zaman,
Kutsama duygusuna dönüşüyor öfke duygusu
Ve şakımaya başlıyor uykumda ölümler karanlıklarından.¹⁶

“Plath’ın sesi okuyucuyu gerisingeri gizli *ben’e* çekerken aynı zamanda da yorumlanabilir imgelerle kendini dışarı vurur. Bu yabansı ikilik Plath’ın kendine özgü gücünün kaynağını oluşturur;”¹⁷ bu gücün şiddetli ağırlığını üstünde duyan okuyucu şiirdeki sesle özdeşleşmeden edemez. Emerson ve Whitman gibi aşkıncılardan etkilenmiş Roethke yirminci yüzyıl Amerikan şiir geleneğinin düşsel ve mistik şairlerinin başında gelir. İnsanın çocukluk yaşantılarını ve doğadaki nesneleri algılaması aracılığıyla tinsel yüceliğe, gerçekliğe erişebileceğine inanmıştır. Onun şiir kişileri tüm yaşantılarını zihin ve dünya arasında bir bağ kurarak, bunun ötesine geçerek (Emily Dickinson’ın da yaşam alanı bildiği) her şeyi çevreleyen daha büyük bir *çemberin* (circumference) içinde yeni bir kimlik yaratırlar kendilerine. Bu çember sınırdır; bilincin dış ucu, varoluşun bilgisine erişme sınırıdır. Roethke bu sınırdaki yaşam, ölüm ve ölümsüzlüğün gizemlerini sezgi ve şiirsel imgelem aracılığıyla araştırmıştır. Böylece geçmeye çalışmıştır gerçekliklerin ötesine. Emerson’ın “gözü” *ben* (Eye/I) olarak kabul etmesi gibi Whitman ve Roethke de (onlardan etkilenen Plath da) insanın gördüklerinin, yaşadıklarının *ben’ini* belirlediğini gösteren şiirler yazmışlardır. Whitman’ın insanı doğanın bir parçası olarak görmesiyle gelen iyimserlik (“There was a Child Went Forth” [“İleriye Giden Bir Çocuk Vardı”]) Roethke’de bitkiler dünyasıyla insan dünyası arasında ilişkiler zincirini deneysel monologlar içinde çözümlemeye çalışırken Plath daha ileri gitmiş, bitki, hayvan, yeryüzü ve tüm evreni oluşturan canlı cansız her şeyi şiirine nesne olarak katmıştır. Kendi şiirini yakaladığı zaman Roethke etkisi kendini “Dark House” (“Karanlık Ev”)

şairinin “çakıltaşı kokularında” ve sevecen bir annenin sıcaklığını anımsatan “kökün kasığında”¹⁸ gösterir. Roethke, Emerson gibi, Tanrı’yı doğada aramamış, doğada tinin esas merkezi gerçekliği (ölüm, hiçlik, tanrısallık ve iblislik gibi tersinlemelerle) çok erken yaşlarda bulmuş olmanın bilgisi ve dehşetiyle, bu bilgiye değişik boyutlar kazandırarak yadsıma ve sonra da kabullenme tavrını geliştirmiştir. Roethke’nin yaptığı gibi, örneğin “gül” imgesini bedenden kaçışı olduğu kadar, kusursuzluğun kanayan yarası gibi göstermiştir. Roethke’nin “ışıktaki ışık nedir?” diyerek aradığını Plath karanlıkla özdeşleştirmiş, karşıtları birleştirmiş ve ışığın içindeki ışığı ölümün karanlık ötesinde bulmuştur.

Erkek kardeşi Warren’a 21 Mart 1953’te postalanmış tarihsiz mektubunda Auden’in görünüşünü betimlemeden önce şunları söyler Plath: “Büyük W.H. Auden bu hafta kilisede konuştu ve onu ilk kez gördüm. Mükemmel şairden anladığımı o.”¹⁹ Bunun ardından Auden’in kulağına “Tanrımı Auden’da Buldum” başlıklı kısa bir şiir fısıldamak istediğinden söz eder:

O Harika ve
Çok Zeki, ve
Çok Lirik ve En
Çok da Nükteli.

Auden temelde genel fikirlerin şairidir, yergicidir, romantiktir. Toplumsal, politik konularla ilgilidir. Sürekli olarak yeni biçimler, tarzlar dener. 1930’da ilk şiir kitabı yayımlandığında yirmi üç yaşındaki Auden, “leke gibi yıkıntılardan” söz etmesi ve alışılmadık imgeleri dışavurumcu ve etkileyici bir tartımla kullanması açısından Plath’a örnek olmuştur. Auden’in ilk şiirlerinde de T.S. Eliot, D. Thomas, W. Owen, E. Dickinson, R. Graves’in etkileri görülür. Şiirlerindeki düşüncenin derinliği

ve karmaşıklığı, tinsel çözümlemeler düşkünlüğü, hastalık ve ölüm arzusunun simgelediği bilinmeyen bir düşman, uygarlığın yozlukları, savaş sonrası artıkları gibi temalar Plath'ın şiirinde de ağırlıklı temalarını oluşturur. Teknik açıdan ise, arketiplerin kullanımı ile iç monologlar yazmak Plath'ta da görülür. Auden'in daha sonra *Look, Stranger! (Bak, Yabancı!)* ve *Another Time (Başka Zaman)* adlı yapıtlarında biçimden ödün veriş, tersinlemeleri kullanış yöntemi ve birden fazla çağrışım getirmeye eğilimi, 1940'ta yayımlanan "New Year Letter"a ("Yeni Yıl Mektubu") değin şiirlerinde görülen kişileştirme alışkanlığı ve mekânı kusursuz aşk ve gelecek yaşamların konaklayacağı simgesel yerler olarak kullanışı ya da bunu ima edişi Plath'ın şiirleriyle kıyaslanabilir. Fakat Auden'in bir şiiri vardır ki Plath'ı anlatır gibidir. Müzeleri ziyaret edip, eğretilmelerine malzeme toplamaya en az Auden kadar düşkün Plath, Auden'in "Musée Des Beaux Arts" ("Güzel Sanatlar Müzesi", 1940) adlı şiirinde suda boğulmaktaki İkarus gibidir. Auden bu şiirde Pieter Breughel'in *Masumların Kırımını* ve *İkarus'un Düşüşü Sırasında Bir Manzara* adlı tablolarına gönderme yapmaktadır. Güneşin Plath'ın şiirinde erkek gücünü simgelediğini ve şairin bu güce karşı savaşımını da düşünecek olursak, en büyük silahı şiirlerini, dilini kanat yapıp "Ariel" şiirinde olduğu gibi uçmuş, fakat rakipleri hep daha güçlü olduğundan İkarus gibi düşüp kendi *ben'*inin sonsuz, umarsız arayışı içinde yok olmuştur. İkarus'a dış dünyanın kayıtsız kalması, Plath'ın yabancılaşma süreci içinde dış dünyayı yadsımasına, içe kapanışına bir tersinleme olarak değerlendirilebilir:

... İşitmiş olmalı pekâlâ

Suyun şıptısını rençber, ümitsiz haykırışı

"Kulak asma" deyip geçti herhalde; güneşe şöyle bir

rastgele

Vurdu ak pembe ayaklar gömülürken yemyeşil suya;
Kibar işi çıtkırıldım yelkenli merak etmesine etmiştir ya
Gökten paldır küldür düşen çocuğu görünce;
Acele işi vardı zahir, uzaklaştı bozmadan istifini bile.²⁰

Plath 1950’de Smith College’e geldiğinde İngiliz ve Amerikan yazınında *Yeni Eleştiri* (New Criticism) etkisi doruktaydı. T.S. Eliot “gayri şahsiliği” (impersonality) ve anti-romantik tavrı öneriyordu ve Plath bunu yürekten benimsedi. Eliot 1922’de yayımlanan *Çorak Ülke* kitabında trajik savaş yaşantısını bir bahçeye gömülen ve bellek “köpeği” tarafından kazılıp çıkarılacak ya da bilinçaltında “çiçek açacak” bir cesede indirgiyordu:

Bahçenize geçen yıl diktiğiniz o ceset,
Filiz vermeye başladı mı? Bu yıl çiçek açar mı?
Yoksa ansızın gelen kırağı bozdu mu yatağını?
Ah, öyleyse uzak tutun köpeği, insan dostudur,
Neme lazım, tırnaklarıyla kazıp çıkarır yeniden!²¹

Plath’ın özellikle ilk şiirlerindeki ses (şiir kişisi/persona) Eliot’un köpeğidir. Yorulmak bilmeden bir mezar kazar durur bu ses ve ceset çiçek açar düşleminde.

Yeats’in tersine, Plath da, Eliot gibi, insanın kahraman olmayacağına inanır. Eliot’un Prufrock’u ölümden korkar ve bu gerçeklikten kaçar; saçıyla, giyim kuşamıyla ilgilenir. Plath’ın şiir kişileri de ölüm imgelerini her yanda görerek doğadaki nesnelere ve gerçek yaşamındaki ilişkilere bu kara urbayı giydirerek sanatsal bir saldırganlık örneği verirler. Dolayısıyla, Prufrock denizkızları için “artık bana şarkı söylemeyecekler” diyerek okuyucuda acıma duygusu uyandırırken, Plath içleştirip kişileştirdiği ölümü sunarken okuyucuyu dehşete salar, hayrete düşürür. Prufrock ve Gerontion’ın yakındıkları

iletişim yetersizliği Plath'ın da en önemli sıkıntılarındandır. Gerontion için sözcük sözcük içindedir ve karanlık onun kundağı olduğu için tek sözcük konuşamaz. Oysa Plath için sözcükler balta gibi inerler ve canlı birer varlık gibi devinim içinde binicisiz atlar gibi sarıp sarmalarlar onu ("Sözcükler," 1963).²² Tanrı, Gerontion için (kaplan imgesinde) korkulası bir varlıktır. Plath'ta ise "panter" kimliğinde, baba çağrışımlıyla, tehdit eden bir yetke gibidir, fakat Plath ilk şiirlerinde "senin hakkından geleceğim" diyerek meydan okurken ("Pursuit" ["Takip"], 1956) son şiirlerinde ona dönmek, tanrısallaşıp ölümsüzleşmek psikozuna girer. Plath'ın ağaçları, "sefil" *ben*'iyle özdeşleştiği için, *Çorak Ülke*'deki ölü ağaç gibi altına sığınılacak güvenli bir yer değildir. Plath'ın şiirine, Eliot'un şiirine de olduğu gibi, birbiriyle ilgisi yokmuş gibi görünen imgeler, eğretilemeler ve simgeler (objective correlatives) egemendir. Bu araçlar Eliot'ta olduğu gibi bir korku ve dehşet atmosferi yaratmaya yarar. "Kızıl kayanın altındaki gölge"yi ("The Burial of the Dead" ["Ölülerin Gömülüşü"]) Plath'ın hemen hemen bütün şiirlerinde görür, duyumsarız. *Çorak Ülke*'nin ikinci bölümü "Satranç Oyunu" varoluşun anlamsızlığını vurgularken, kadının doğurganlığına karşıtlık oluşturan betimlemelerle dolu odaya gireriz: Mermer, fildişi, cam, kokular, mum yalımları (ışık verirken kendi kendini tüketen yalımlar) Plath'ın kadının çoraklığı, kıraçlığını işlediği şiirlerine de zemin hazırlar.

Sülüktür yapışır çeşmeye zamanın dudakları...
Varsın akadursun aşk... Madem dökülen kandır
Onun yaralarını saracak...
Sözüm yitik, açılamm ki vaktin rüzgârına,
Yıldızlı bir gökyüzüydü saatin çaldığı saat.

Sözüm yitik, açılammam ki âşığın mezarına;
Aynı yampiri kurt gezer benim çarşafımda da.²³

Plath'ı etkileyen en önemli şairlerin başında gelen Dylan Thomas, bu şiirde de görüldüğü gibi, Galler kökeninden gelen doğa ve insan sevgisinin şairidir. Ona göre bitkiler dünyasında yaşam tohumdan fışkırıp toprakta başlar. Mevsimlerin değişimiyle bitki büyür, solar ve ölür. İnsan da "tohum" halindeyken bile, doğumundan başlayarak, ölüme doğru bir serüven içindedir. "If I Were Tickled by the Rub of Love"²⁴ ("Aşkın Dokunuşundan Gıdıklansaydım") başlıklı şiirinde "İnsanoğlu, eğretilmem ol benim" derken ve şiirine insanı konu aldığını belirlerken, Roethke ve Whitman'ın yaptığı gibi, gerçeği daha somut yollardan arıyor gibidir. Fakat "I Know This Vicious Minute's Hour"da ("Ben Bilirim Bu Merhametsiz Dakikanın Saatini") söylediği gibi, o da her şeyi içine alan çemberin bilgisi peşindedir, aşkını bir yöntemle olmasa da:

Avcumun içinde tutmak
isterim gerçekliği
Bir simge değil, konuşsun
konuşmasının bir taş değil,
Ama o, gerçeklik, sesi tanıdık
Bir çember olsun, sesi merdiven değil.²⁵

Plath'ın taş, ışık, fildişi, ay, baykuş eğretilmeleri ve en çarpıcı teması ölüm Thomas'ın şiirlerine de egemendir, çünkü Thomas da karanlıklardan çıkıp ışığı ararken verilen savaşımında kendisini gerçekliğe bağlayan tek saltıklığı ölümde bulur. Ona göre insan ölmek için doğar. Bu yüzden de, yine Plath'ın şiirinde çok yaygın olarak işlendiği gibi, suçlanacak kişi, çocuğu "yaşam içinde ölüm" gerçeğinin ortasına bırakan,

bir başka deyişle, onu bir mezarın içine doğuran ve orada şaşkın ve savunmasız bırakan annedir ("Written for a personal epitaph"²⁶ ["Kitabe Olsun Diye Yazıldı"]). Tek saltık gerçeklik ölümün egemen olduğu bir dünyada ("A Refusal to Mourn the Death, by Fire, of a Child in London" ["Londra'da Bir Çocuğun Ölümüne –Ocak Başında– Yas Tutmayı Reddediş"]) her şey sırasıyla anlamını yitirir ve "mademki ilk rahim tükürüp atmıştır bir bebek cesedini,"²⁷⁻²⁸ ölüm denen gerçeklik yaşamaktadır ve ondan kaçmaya çalışmak boşunadır ("Too Long, Skeleton"²⁹ ["Çok Oldu, İskelet"]). "The Seed-at-Zero" ("Sıfırdaki Tohum") şiirinde karşıtlıkları birleştiren Thomas son ile başlangıcı aynılaştırır. On altı yaşındayken yazdığı şiirlerinde bile keder yüklü Thomas, "I, the first named" ("Ben, İsmi İlk Konan") başlıklı son dönem şiirinde kendisini bir hortlak ilan eder. Bunu insanlığın durumunu açıklamak için bir eğretileme olarak kullanır. "The Fern Hill" ("Fern Tepesi") şiirinde, geçmişte çocukluğun neşesinde, tılsımlı mekânlarda bir gizem arar. Çocukluğun masumiyetini birçok yazar gibi Plath da işlemiştir. Thomas'taki gizem dolu nostaljik bakış, Plath şiirinde, dize aralarında yan anlamları yüzünden, karamsar bir resim çağrıştıran imge ve simgelerle doludur; 1956 öncesi şiirlerinden "April 18"de ("Nisan 18") şöyle der Plath:

bir gerçek yitirildi dün
öyle kolayca ve geri dönmemesine
alacakaranlıkta bir tenis topu gibi³⁰

Plath'ın da Thomas'ın da çocuksu neşesi çoktan ölmüş bir çocuğun neşesidir.

Karanlık, Thomas'ın şiirinde de "sondur" fakat kuş imgesi ile doğada başlayan yaşamı (ayrıca "Ariel"i de) çağrıştıır ve doğaya, insanın aslına, ilkele dönüşünü ima eder.

Mezar, Thomas için de içindeki cesedi çıkarmak için kazılan bir çukurdur ve ölümdür, ölümü çözen, onu yenecek, herkesi, her şeyi tek kılan (“And Death Shall Have No Dominion” [“Ve Hükmü Bitecek Ölümün”] ve “See, Says the Lime” [“Gör, Der Kireç”]) ve karşıtlıkları birleştirendir. Ölümün hükmü ancak böyle ortadan kalkar.

Thomas, ölümle sevenlerin yitip gideceğini bilse de sevginin kalıcı olduğuna da inanır ve bir umut penceresini açık bırakır. Plath, özellikle son şiirlerinde, buna inanmakta güçlük çeker. Eliot’un tersine hiçbir kiliseye bağlı olmasa da, dinsel sembelleri yalnızca şiirsel amaçları için kullanan Thomas, Tanrı’nın, inancın, inanan insanı yine de kurtaracağını belirtir. Plath bu inancı da yitirmiştir, yani Thomas’ın anlattığı gibi, gerçek sevginin inanç olduğuna yürekten inanmakta zorluk çekmesi için yeterli nedenleri vardır. Plath’ın şiiri de Thomas’ınki gibi sözcük dağarcığı ve imgeler açısından çok zengindir ve her ikisinin şiiri de yan anlamları ve çağrışımlarıyla güçlü bir belirsizlik şiiridir. Bu belirsizlik varoluşun betimlenmesi için zorunludur, bu bakış açısından da tutarlıdır.

İKİNCİ BÖLÜM

Plath Şiirinin Temaları

Plath'ın şiirlerinin temalarının çevresinde toplandığı konuları sıralarken çok yönlü şairin, Susan Basnett'in yaptığı gibi, Tanrı, doğa, yazma edimi, ailesi, sevgi konuları üzerine yazdığını¹ belirttikten sonra yazma sanatı yoluyla da yaşamaya, hayatta kalmaya çabaladığını söyleyebiliriz. Çağrışımlar ve yan anlamlarla yüklü Plath şiirlerinden hiçbirisi için tek bir tema üzerine yazılmış demek olanağı yoktur. İlk kitabı *Azman*'da olduğu gibi hemen hemen tüm yapıtlarında üç ana tema görülür: zaman, ölüm ve doğanın (nesneler dünyasının) gariplikleri. Bu üç ana tema birbirinden ayrılmadığı ve iç içe algılanıp incelenemediği gibi, Plath'ın olağanüstü kontrollü yazma alışkanlıkları yüzünden alt ve daha küçük çapta temalar olarak kendilerini gösterirler. Bu üç ana tema da diğer küçük temalar gibi birbirlerinden ayrılmazlar; bir başka deyişle, yaşamı sürdüren ve belirleyen akışkan, durağan olmayan zaman kendi değişkenliği ve göreceli, bilmecemsi akışı içerisinde ölümü doğadaki her nesnenin özüne dokumuştur.

Bir başka deyişle, Plath sanki zaman içindeki yerini belirleyebilmek, kendini anlayıp, tanımlayıp, betimleyebilmek için doğayı, başta da insanı tanımak gerektiğine, bunu yapmanın en iyi yolunun da önce kendine dönüp diğer insanların gerçekliklerini ve tüm evreni kendi çevresine bir çember gibi oturtmak olduğuna inanmıştır. Sonra kendi içinde yarattığı bu yeni gerçeklikler dünyasında yaptığı keşifleri, dışarısında olduğu dünyanın dili, sözü ile açıklama yolunu seçmiş ve "onlara"

sevgi ve nefret geliştirmiştir. şiirleri tek tek ele alındığında bir ayna, bir çiçek, bir at, bir sevgili, çocukları, babası hakkında gibi görünür. Oysa bir bütünlüğe sahip tek bir şiir gibi yorumlandığında hemen hemen bütün sanatçılarda gördüğümüzden daha farklı bir resim değildir. Plath'ın şiirinin resmi: Sanatçının evrendeki konumunu, yerini, anlamını, işlev ve amacını belirleyip, saptama gereğinden kaynaklanan bir iç sorgulama, acımasız bir engizisyon, gerçek Sylvia Plath'ın arayışıdır. İnsanın kendini tanıyıp, olumlamasıdır.

Bu yolda Sylvia Plath ilk şiirlerinde zaman içindeki, ölüm karşısındaki ve doğadaki yerini sorgulamış, fakat bulguları eski *ben*'ini ortadan kaldırıp onun yerine yenisini yaratma gereksinmesini ortaya çıkarmış ve *Ölüm*'den geçip, *Yeniden Doğuş*'a hayvanlar, bitkiler, nesneler dünyasına karışarak, insan oluşun ötesine geçme fikrine, hatta arzusuna getirmiştir şairi. Bu nedenledir ki içerik ve biçim özelliklerinde kimi zaman okurları sıkacak denli çok yinelemelere düşer. İmgeleri tekdüzeleşir. Adını koyamadığımız bir tehdit tarafından kuşatıldığını hep duyumsamış olması kimi zaman okuyucuyu dehşete düşürmekle kalmaz, bunaltır da. *Ariel* şiirlerine giden yolda, bir başka deyişle, onu kuşatan kısıtlamalardan ve bas-kılardan kurtulup özgürce yazmaya başlamadan önce, sevgi ve korku duygularını hep iç içe ele almış, aynı duyguları defalarca işlemiştir.

Marjorie Perloff gibi eleştirmenlerse, bu tavrın yukarıda sözünü ettiğimiz kendini tanıyıp, betimleyip olumlama süreci içinde *yazmayı* en önemli edim ya da gereksinim olarak gören şairin ürünü, bütün şiirlerinin özünde yatan amaç olarak beliren *şiir yazma edimini*, yine bu şiir sanatının bütün araç ve gereçleriyle, bir başka deyişle kendi düşlem ve imgelemi-ni, salt kendini olumlama ve yeniden yaratma uğruna tüketircesine kullanışını göz ardı etmişlerdir. Perloff, *Suyu Geçiş*,

Ariel ve *Kış Ağaçları*'ndaki üç şiirden (sırasıyla "Mumlar," "Nick ve Şamdan" ve "Mum Işığında") alıntı yaptıktan sonra, şiirlerdeki *çocuğunu emziren anne* temasını ileri sürüp aynı temanın kopyalarını yazmanın neden gerektiğini soruyor.² Oysa dikkatli bir okuyucu bu gerekliliğin okuyucu için değil, şairin kendisi için orada olduğunu görür. Plath özellikle son dönemlerinde belli bir okuyucuyu ya da kitleyi hedef alarak yazmamıştır. Perloff'un dediği gibi Plath'ın şiirinde *daha az* aslında *daha çok* demek olacaktır savı bu şiire ancak dışarıdan bakıldığında, sanatta tasarruf ("Az, çoktur!") ilkesi doğrultusunda yararlı bir bakış açısından, olumlanabilir. Fakat kendini hep yineleyen bu şiiri Plath'ın dünyaya bakış açısı, yaşam ve varoluş anlamı, amacı ve yolu olarak değerlendirirsek kendimizi Perloff'un söylediğinin tersini de savunurken bulabiliriz: Ne denli çok yazsa, o denli az söylemiş olur yine de. Öyleyse, Plath hep yazmayı yeğlemiş, kendini yazma edimiyle sürekli olarak çözümleyip, olumlamaya çalışmıştır.

Bu arada kitlelerin kendisini bilip tanımasına yol açan *Ariel* şiirlerinin konuları ortaya çıkmıştır. Bu konular şöyle sıralanabilir:

Toplumdaki yozlaşmaya karşı çıkış ve öfke ("Night Shift" ["Gece Nöbeti"], "Strumpet Song" ["Orospu Şarkısı"]); tarihin ve zamanın çirkinliklerinin suçunu paylaşma duygusu ("The Thin People" ["Zayıf İnsanlar"]); babaya duyulan sevgi-nefret ikilemi ("Azman", "The Beekeeper's Daughter" ["Arı Yetiştiricisinin Kızı"]); bebeklerin kendi dünyasına egemen olmalarına karşı çıkış ("I Want, I Want" ["İstiyorum, İstiyorum"]); yabancı gövdenin huzursuzluğu; doğada duyumsanan iç şiddet ve insanı hem çeken, hem de iten bir özlem, hayvanlarla özdeşleşme özlemi, kaçınılmaz ölü deniz hayvanlarının hep orada oluşu, hastalık ve hastanelere tutku, ölüme çekim, intihara eğilim, bütün bu temalar ilk kitabı *Azman*'da da görülür,

Ariel'den önceki ara şiirlerinde de. Tek ayrımı bu temalar ile şiir kişileri arasındaki uzaklıktır, kontroldür. Plath *Ariel* şiirlerinde oto-kontrolünü bir kenara bırakmıştır. Konu sıkıntısı da çekmeyen Plath, her eylemi, her yaşantıyı, her çağrışımı bir şiir yazmak için yeterli uyaran olarak görmüştür.

Plath'ın son şiirleri, özellikle de *Ariel* seçkisindekiler, duygu, korku ve tutku boşalımalarını içeren şiirlerdir. Bu şiirlere gelene değin şair dolaylı söylem tarzını bir yana bırakması için gerekli güveni geliştirmişti. Önceleri, şiir konusu bulmakta güçlük çektiğinde ruh çağırma seanslarında kullanılan bir yöntemi (*Ouija*) kocası Hughes'la birlikte oyun gibi kullanmıştır. Bir masa üstüne çeşitli harf ya da şekillerin dizilmesinden sonra ölümler dünyasından bir can camdan bir bardak üstüne konan parmak aracılığıyla çağrılır ve ondan alınan mesajlardan yeni bir konu ortaya çıkarılırdı. Bu yöntemin kendisi de Plath'a uzun bir şiir yazdırmaya yetmişti: "Dialogue Over Ouija Board" ("Ruh Çağırma Tahtası Sohbeti", 1957-58) başlıklı şiirinde sık sık yardıma çağrılan Pan'dan yine yardım istenir. Bu manzum diyalogda şiirdeki iki kişiden Sibyl'in "Pan, bu yaşamdan sonra bir yaşam var mı?" sorusuna Pan, "Evet" diye karşılık verir. Babasının nasıl olduğu sorusunu ise Pan "Kuş tüyleri içinde" diye yanıtlar. Fakat Leroy'un "Nerede oturuyorsun?" sorusuna Pan önce, şaka yollu, "henüz gerçekleşmemiş ya da gerçekleşmesi çok az bir olasılık içeren plan" anlamına gelen "pie in the sky" deyimini çağırıştırırcasına "In Godpie" diye yanıt verir. Fakat daha sonra da "In Godhead" diyerek tanrısallık katında olduğunu söyler. Bu yanıt üzerine, Sibyl "Pan, bu kez doğruyu söyle bize: Neresi mesken edindiğin krallık?" deyince, Pan "cüretinizin nüvesinde" (In core of nerves) diye karşılık verir. Bunun üzerine sinirlenen Sibyl bardağı kırıp Pan'ı susturur ve Sibyl ile Leroy gerçekler dünyasına döner:

Sibyl: İşte bu kadar.

Şu kömürün yanışı gibi kesin,
Oda yine kendisi oldu ve bizim.

Leroy: Düş kuranların
Düşü defedildi. Bir kez daha
Somut bir şekil kazıdık havaya.

Sibyl: Günlerimizin
Düzeni güç versin bize.

Leroy: Zamanı dönüm noktasında,
Her düşünce ve edim tanık olsun
İyi niyetimize.

İkisi Birden: Gerçek bir odada
Soluk alsın iki gerçek insan, ışıklar sönünce.³

Burada söylenmek istenen sevgi üzerine kurulu bir yaratma süreci yaşanırken, tanrısal bir birliktelik içinde, ölümden sonra bile bu iki kişinin bu hayaller dünyasından daha gerçek bir mekânda yaşayabilmeleridir, bir başka deyişle yeniden doğuş, arzulanmaktadır.

Judith Kroll, Robert Graves'in *Ak Tanrıça'sının* Plath üzerindeki etkisini incelerken, bu yapıtın Plath şiirlerinde iki açıdan önemini vurguluyor: Şiiri ve şair fikrini yüceltiyor olması ve aynı zamanda şiir yazımında mitolojinin kaynak oluşturması. Ak Tanrıça en üst mertebede bir esin perisidir; tüm şiirlerin ve yaşamın kaynağı bu yaratıcı tanrıçanın, Plath'ın şiirlerinin de yaratıcısı olduğunu anımsarsak, bu tanrısal figürün hemen karşısına da erkek-baba-Tanrı figürünü oturtabiliriz. Ak Tanrıça, yıldızlar gibi sabit olmayan, zaman gibi sürekli ve akışkan, hatta devingen olandır ve ayın evreleriyle simgelenir.

Ay tanrıçası aynı anda kadın varoluşunun üç evresini birden temsil eder: Yeni ayın bakire avcısı, dolunayın gebe annesi

ve küçülen ayın yabanıl acuzesi. Renkleri de beyaz, kırmızı ve siyahtır; beyaz saflığı ve çorak oluşu, kırmızı ise kanla ilişkisi kurulunca yaşamı ve âdet hallerini, siyah ise çürümeyi, ölümü ve yası temsil eder. Maddesiyse denizdir, gelgitleri ve bütün sınırları kontrol eder. Yeraltına hükmeder ve doğum, döllenme ve ölüm ilgi alanıdır; yeryüzüne hükmeder ve değişen mevsimler ilgi alanıdır; gökyüzüne hükmeder ve değişen ay ilgi alanıdır.⁴

Bu tanrıçanın sürekli olarak değişmesi ve gücünü koruması kış ve sonbaharda gücünü yitiren erkek güneşten daha üstün olduğunu ve dolayısıyla da bir erkek tanrının gereksizliğini vurgulaması açısından önemlidir. Şair içinse Ak Tanrıça'nın babaerkek dizgenin tahtına kurulması ve ayın üç evresini bünyesinde aynı anda bulundurması şiir yazmak için inanılmaz olanaklar ortaya çıkarır. İmgelemine ve düşlemine harekete geçiren Plath da kadına yüklenen rollerle, kadının kendi istenciyle olmak istediği cinsiyetsiz (belki de iki eşeyli) bireyi yansıtırken, ay simgesini aynı zamanda da çeşitli evreler ve roller arasında kadının bölünmüş, parçalanmışlığını da yansıtacak önemli bir araç olarak kullanmıştır. Her rolü, sırasıyla kendini tamamlamış aydın ve yaratıcı kadın, kadınlığı bütün bir birey, bir erkekle başarıyla ilişki içine girebilen kadın, çocuk isteyen doğurgan kadın; bütün bunları bir arada tutmaya çalışmak, hepsini aynı anda olmak Ak Tanrıça mitinde, ayın tekliğinde ve bütünselliğinde (ama yalnızca yaratılan şiirlerde) olanaklıydı. Oysa saltık olan parçalanmaydı. Plath şiirlerinde parçaları ay simgesinde hep bütünlemeye çalışır durur: Bu süreç şiirinin bir karabasan resmi gibi görünmesine yol açar, çünkü parçaları bir arada tutup kendini bütünlemeye çalışan kadın aynı anda karşı cephedeki "erkeklik" kavramıyla, erkek tanrılarla da savaşmak zorundadır. Bir yandan Defne (Daphne) gibi Apollon tarafından kovalanmayı

isterken, öte yandan ağaca dönüşüp bu erkek tanrıya bir şok yaşatmanın zevkini yaşamayı da arzular ve kendi tanrısallığını tehdit eden bu dış tanrısal yaratıklarına ateşler püskürür:

Suskunum şimdi, nefrete
Batmışım boğazıma dek,
Ahmaklaştım, ahmak.
Konuşmuyorum
Sert patatesleri iyi elbiseler gibi koyuyorum bavula,
Bebekleri koyuyorum
Hasta kedileri koyuyorum.
Ah kezzap çanağı
Sevgiyle dolusun sen. Kimden nefret ettiğimi biliyorsun.
...
Her allahın günü, canla doldurursun onu, testi doldurur
gibi
Öyle bitkinsin ki.
Sesin kulağımda küpe,
Kanat çırpır soğurur, kan delisi yarasa.
İşte bu kadar. İşte bu kadar.
Mutsuz cadı, kapıdan
Bakar durursun. “Her kadın bir fahişedir.
İletişim kuramıyorum.”⁵

Tanrılara saldırı kimi zaman şiirlerin temel amacı olur ve erkek imgeleri sinsî, kötücül, baskın ve baskıcı olarak karşımıza çıkarlar: Heykel, hayvanat bahçesi bekçisi, gardiyan, Nazi, vampir, damat, karalar giymiş adam ve baba olarak.

Plath’ın şiirlerindeki belli başlı temalardan biri, yazar kimliği ve geleneksel cinsel rolü arasındaki çatışmanın doğal sonucu olarak ortaya çıkan “kadın-olma” (womanliness) meselesidir. Plath bu konudaki duyarlılığını kadına özgü bir dil oluşturma

çabalarına da katılarak göstermiştir.

Kadın olmak iki yönlüdür: Kıraç kadın ve anne kadın. Şiir üretmek/doğurmak kıraçlığı giderici bir edim olarak kendi istenci dışındaki ana-kadın rolüne baskındır. “Çocuk doğurmak kadını doğal süreçlerin insafına bırakır”⁶ ve insanın kendi sesini çalar. Fakat kıraçlık da çözüm değildir. Dolayısıyla, “Spinster” (“Kızkurusu”) şiirinde de görüldüğü gibi, doğanın anlaşılmasız dilleri (babel) ne denli tehdit ediciyse dulluk da öyledir çünkü bu durumda oluş ile edim bir araya gelememekte, kadının bütün olması olanaksızlaşmaktadır.

Plath’ın yaşadığı ikilemlerden biri de kadın özgürlüğünü desteklerken, gerek yapıtlarında gerekse yaşamının büyük bir kısmında erkeklere özel bir yer ayırmış olmasıdır. Bunun temel nedeni de, birçok şiirinin konusunu oluşturan, dinsel ya da başka nedenlerden çocuk sahibi olmamaya kararlılık (celibacy) ve bir ağaç gibi kuruyup yaşlanma korkusudur. Örneğin, “Barren Woman” (“Çorak Kadın”) adlı 1961 yılı şiirinde kendini birçok çocuk arasında anne olarak düşlerken, ölülerin soğuk ilgileri karşısında hiçbir şeyin olmadığından yakınıyor ve içindeki pınarın fışkırıp sonra yeniden kendi içine çöktüğünden dem vurur. Aynı korku “Dul” şiirinde de görülür. Kadın gövdesini ateş üstünde bir yaprak gazete kâğıdına benzeten Plath, üçüncü kıtada ay beyazı hastalıklı yüzüyle koca imgesinin onu kısıkvrak çevrelemesi üzerine bir tersinlemeyle kendisini sırtına ölüm giysisi geçirilmiş bir örümceğe benzetir ve erkeği avı gibi öldürmekten zevk duyacağını söyler. Fakat bir kâğıt imgesinde onu kalbine bastırmak, sıcaklığını duy-mak da ister. Bu ikilemi yaşarken ayrımına varır ki kendisidir “şimdi kâğıt olan, kimse tarafından ısıtılmayan.”⁷ Plath’ın birçok şiirinde daha (“Lesbos”, “Belleği Kayıp”, “The Tour” [“Tur”], “Eavesdropper” [“Kulak Kabartan”] ve “Childless Woman [“Çocuksuz Kadın”]), kişi son derece aksi bir tavırla,

kimi zaman şiirin konusu sevicilik dedirtecek ölçüde ("Lesbos") nefret yüklüdür ve çocuklara "şişko sümüklüböcek" ve kocaya "iktidarsız" gibi yakıştırmalarda bulunur. Bu kişileri çirkinleştiren sıfatlarla dolu şiirlerinde aslında, evlilik ve çocuk yapma konusunda nihilistçe bir tavır içindedir. Olmayı isteyip, duygusal bir yakınlık hissettiği, fakat olamadığını sandığı bir başka anne imgesini dile getirirken Zerdüş'tün buyurduklarını yankılıyor gibidir:

İsterim ki zaferin ve özgürlüğün çocuk özlesin.
Zaferine ve kurtuluşuna canlı anıtlar dikesin.

Kendinden öte kurmalısın sen. Ama kendin
kurulmalısın önce, gövde ve can dimdik...
Bu işte evlilik bahçesi yardımcın olsun senin!
... bir yaratıcı yaratmalısın sen.⁸

Bir yandan üstün olanı yaratma gerekliliği, bir yandan kendini yaratma endişesi, Plath'ın, *Azman*'daki bazı şiirlerinden başlayarak kadın kimliğine çelişkili tepkiler göstermesine neden olmuştur. Kendisine sunulan bu doğurgan kadın kimliğini kabullenmek Plath için zordur: "All the Dead Dears" ("Bütün Ölü Canlar", 1957) başlıklı şiirinde Cambridge Arkeoloji Müzesi'nde (Fitzwilliam) gördüğü M.S. 4. yüzyıldan kalma, içinde bir fare, bir soreks (uzun ve sivri burunlu küçük bir fare türü) ve ayak bilek kemiği kemirilmiş bir kadın iskeletiyle kendisi arasında istemeye istemeye de olsa bir yakınlık kurar:

İnce ve kalın nasıl da kavrarlar bizi
Bu çamsakızı ölümler!
Buradaki bayan hiç de akraba
Değil bana, yine de tanıdık: kanıtlamak için bunu
Kanımı emer, iliğimi soğurup kemiğimi

Öttürür. Aklıma başı gelir de
Arkası cıvalı camdan
Annemin, anneannemin, büyük anneannemin
Acuze elleri uzanır çekmek için beni içeri...⁹

Plath acuze ellerin onu aynanın içine çekmeye çalışmalarıyla ve kadın iskeletinin başını aynada görmesiyle kadın olmanın hayat verici olmadığını, tersine ölümcül olduğunu vurgular.

1957 yılında, henüz Roethke ve Lowell'dan etkilenmemişken yazdığı "The Disquieting Muses"da ("Rahatsız Edici İlham Perileri") Plath, birçok şiirinde feminist okuyucuyu bile şaşırtacak imgelerle işlediği kadında var olduğu "bilinen" analık duygusunu, kadının doğuşuyla birlikte getirdiği bu analık içkinliğine/ mirasına (inheritance) karşı beslediği karışık duyguları ilk kez böylesine çarpıcı işler. İtalyan ressam Giorgio Chirico'nun aynı adlı yapıtından yola çıkarak çarpıtılmış imgelerle, belleğini deşer ve şiddetli karabasan resimleri çizer:

Kahraman ayı Mixie Blackshort'un
Masallarını ısmarlatan annem
Cadıları hep, hep zencefilli çörekte
Pişiren annem, acaba
Gördün mü onları, o üç kadından,
Geceleri yatağımın çevresinde başlarını sallayan
Ağızsız, gözsüz, kel kafaları dikişler içindeki
O üç kadından kurtarmak için beni
Bir şeyler söyledin mi acaba.¹⁰

Son derece radikal bir tutum içinde işlediği bu analık teması eleştirmenlerce annesinin zorbalığı altında ezilmesinin kanıtı,¹¹ aynı zamanda da anneliğe karşı ürkek, isteksiz bir yaklaşımı olduğu şeklinde yorumlanmıştır (Bkz: 3. Bölüm).

Plath toplumdaki kadın rollerini tanrıçalar ya da benzemekten korktuğu canavarlar olarak sunmuş ve çarpıcı imgelerle bir ölçüde toplumsal eleştiri de gerçekleştirmiştir. Bu rollerin başlıcaları cadı, fahişe, anne, ev kadını rolleridir. Bunların yadsınması, kadının insan olarak kendini cinsiyetinden bağımsız oluşturmamasının olanaksızlığı, Plath'ın bu rolleri çirkinleştirip, korkunçlaştırıp gotik ve mitolojik mekân ve yaşantıların kahramanları yapmasına ve kaynağını bilmediği bir düşmana silah ya da bir çeşit umacı olarak kullanmasına neden olmuştur. Şiirlerine de yansıyan, aynalardan çıkıp gelen, Plath'ı kendilerine benzetmek isteyen ve içine sevicilik korkuları düşürenlerden şair *Sırça Fanus*'ta şöyle söz eder: "Bende bu garip yaşlı kadınları çeken ne vardı acaba? O ünlü şair, Philomena Guinea, Jay Cee, Hristiyan bilimcisi hanım ve kimbilir daha kimler vardı çevremde. Hepsi de beni bir bakıma evlat edinmek, ilgi ve etkilerinin karşılığı olarak beni kendilerine benzetmek istiyorlardı."¹²

Bu kadınlara çok şey boçluydu; en çok da ekonomik bağımsızlığı için Prouty'ye. Plath, şiirlerinde yarattığı kötücül kadın figürleriyle, tanrıçalarla hep özgürlük ve kişilik savaşımı içindedir. Belki de Plath kendisine iyilik eden bu kadınların *diyet*lerini onun vermek istemeyeceği yollardan isteyecekleri korkusunu hep yaşamıştı.

Çevresini sarmış ve onu yaratmaya çalışan kadın tanrıçalardan uzak durmaya çabalarken, Plath nesne olarak görülmeye de karşıdır, bunun acısını da duyumsar. "Aday" (1962) şiirinde şöyle haykırır:

Baktığın her yerde canlı bir bebek,
Dikiş diker, yemek de pişirir,
Konuşabilir, konuşabilir, konuşabilir de.

...

Evlenir misin, evlenir misin, evlenir misin onunla.¹³

M.A. Ferguson'un da dediği gibi erkek normlarına, değerlerine göre yaratılan bir dünyanın "çelişkili imgeleri arasında, kadınlar kimlikleri konusunda şaşkıncıdır; ne yaparlarsa yap-sınlar lanetlenenlerdir."¹⁴ Analığı reddetmek de kadın kimliği için gerekli bir başkaldırıdır. *Sırça Fanus*'ta Esther kadınların bu iç çatışmasını şöyle dile getirir: "Çocuk doğurmak çevremdeki kadınlara ne kadar da basit geliyordu! Neden ben böyle annelik duygusundan yoksun ve uzaktım? Neden kendimi Dodo Conway gibi birbiri ardından gelen tombul, yaygaracı bebeklere adamayı hayal bile edemiyordum? Bütün gün bir bebeğe bakmak zorunda olsam kuşkusuz ki çıldırırdım."¹⁵

Kadın rollerini yadsıma Plath'ta suçluluk, yabancılaşma, psikosis ve kişilik bölünmesine yol açmış gibi görünüyor. Düğüm düğüm bir tini çözümlemek, ona bir yer bulmak zordur. Bunun açtığı yarayı hiçbir şey iyileştiremez; "A Conversation Among the Ruins" ("Yıkıntılar Arasında Sohbet", 1956) şöyle son bulur:

Kara bakışına bağlanmışım, oyun artık bir trajedi.
Öyle bir afet sarmalamış ki iflasımızı,
Nasıl yama olsun bu yağmaya sözcük törenlerinden?¹⁶

Bu umarsızlık içinde kalınca, Plath, arılı şiirlerinde de görüldüğü gibi anne ve ev kadını rolleriyle hırslı şair kişiliğine her şeyin üstünde yeni bir amaç bulur: Kraliçe arı olmak. Bu da ölümle özdeş bir meyveyi tatmaktır ve baba imgesi içinde yiter gider: "...Kraliçe arı senin kışınla evlenir."¹⁷

Kraliçe arının kovan içindeki yazgısı ile kendi yazgısı arasında benzerlikler kuran Plath, anne ve baba imgelerine saldırır. Okuduğu her şeyden öğrendiklerinden kendini daha iyi çözümlemeye, tanımaya meraklı şair sonunda intihar eğilimine Freudcu bir açıklama getirir:

Bu sabah Ted kütüphaneye gittikten sonra Freud'un *Yas ve Melankoli* adlı yapıtını okudum. Benim duygularımın ve intihar nedenlerimin neredeyse tam bir betimlemesi: Annemden bana geçirilen kıyacı bir dürtü: Freud "vampir" eğretilmesini "benliğin suyunu emer" şeklinde kullanıyor: Yazarken önüme çıkan engel de işte böyle bir duygu: Annemin keneti.¹⁸

Fakat annesine yazdığı hiçbir mektup ona duyduğu nefretin izlerini taşıyor. Aksine mektuplarına "annelerin en sevgilisi", "canım, güzel, azize, annem", "sevgili, tapılası anneciğim" gibisinden abartılı sevgi hitapları ile başlıyor çoğu kez. Hitaplarının sevgi dozunu da mektupların içeriği belirliyor.

Anne imgesinde olduğu gibi, baba imgesi de ("heykel" ve "karalar giymiş adam") ölümle özdeşleşmiş ve başlangıcın yerini almış bir simge, bir amblemdir artık. Ölümün bu öteki yüzü şiir kişinin yaşaması için her çabayı engeller: Şair çocukluğuna, anılarına dönemez, bilinciyle ve kendi geçmişiyle baş başa kalamaz, hatta bu karabasan imgeleri şairin düşlemi ve imgelemine ele geçirmiştir. Örneğin, "Doğumgünü Armağanı" (1962) başlıklı şiirinde "Penceresinde duruyor öyle, gökyüzü denli büyük"¹⁹ ve her an her yanında soluk alan ve denizin gelişiyile gelen bu kara imgeden kurtulmak, yine o denizin gidişiyile alıp başını gitmek şeklinde olabilir. "Full Fathom Five" ("Tam Beş Kulaçta Baba Sondajı", 1958) başlıklı şiirinde baba imgesine çekilişini şöyle vurgular:

Midyeli yatağın gelir aklıma.

Baba, bu koyu hava öldürür insanı.

Su solurum içime.²⁰

Babanın yatağı onu denizin yatağına çeker ve şiir kişisi denizin bilinmezliğinde "yok" olur.

Plath doğadaki seslerde, imgelerde babanın sesini duyar. Dolayısıyla doğanın sesleri, örneğin denizin, arıların sesleri geçmişinden yankılarla tehdit unsurları olarak dikilir önüne. Elizabeth Hardwick “Babacığım” şiirini incelerken, Plath’ın babasının yitirilmiş hayatına acıma duygusu içinde olmadığını ve babasının ölen kişi değil, öldüren kişi olduğunu söylüyor.²¹ Bunu da Plath’ın kendisini bir Musevi, babasını da bir Nazi ile özdeşleştirerek destekliyor. Bir tek nokta gözden hep kaçırılıyor gibi: Plath’ın tehdit unsurları, dışarıdan gelen tehditler, hep onun yaratısı. Şiirinden gerçek yaşamını aydınlatma yoluna gidilince şiirine yanlış tanı konuyor. Plath’ın baba saplantısı daha sonra işleyeceğimiz “öteki” temasıyla da yakından ilintilidir. Baba, Plath’ın kendi yarattığı umacılarından biridir, üzerindeki baskı, oynamak zorunda bırakıldığı roller, istenci dışında gelişen ve sürüklemek zorunda olduğu bir yaşam, kısacası makrokozmetik bir karabasan resminin beden bulmuş halidir; içinde çok şey, çok yananlam barındıran bir imgedir, bir cisimdir, Plath’ın gerçek *ben’*ini kutulayan ötekinin şiirsel olarak kendini ifade aracıdır.

Plath bu ötekinden yarattığı sahte *ben’*i kendi dışına atmaya çabalar; bu kendini yenileme çabasıdır. Fakat bu karanlıklar prensini içinden atmak öyle sanıldığı gibi kolay değildir. Onu unutmak kendi tarihini, geçmişini, onun tüm benliğini oluşturan yaşantılar zincirini unutmak olacaktır, mümkün değildir. Dolayısıyla, şeytansı bir kimlik verilen Baba’nın öldürülmesinden başka çıkar yol yoktur. Şair, “Babacığım” şiirinde de hakaret ederek “alçak herif, seninle işim bitti,” derken de bunu yapmaya çalışmaktadır. Plath’ın Afrika ilkel kültürüyle de ilgilendiğini biliyoruz. M. Eliade’in *Myth and Reality* (Söylen ve Gerçek) adlı kitabında sözünü ettiği Ngakola topluluğunun söylencesinden Plath’ın haberi var mıydı bilmiyoruz ama şairin baba saplantısını ve içindeki kötücül tanrıyı çıkarıp *ben’*ini özgür kılma özlemini açıklar nitelikte olması yüzünden önemlidir.

Bir zamanlar Ngakola yeryüzünde yaşarmış. Bedeni kapkara ve uzun kıllarla kaplıymış. Kimse nereli olduğunu bilmezmiş, ama o çalılıklarda yaşarmış. İnsanı öldürüp, yeniden hayata getirebilirmiş. Adamlarına, 'bana insan getirin, onları yiyip, yenileyip kusacağım!' diye buyurmuş. Buyruğuna uyulmuş, ama Ngakola yediklerinin yarısını geri vermiş. Bunun üzerine, Ngakola'nın ortadan kaldırılmasına karar verilmiş; bolca taş karıştırılmış manyok yedirilmiş; güçten düşünce de bıçak ve mızraklarla öldürülmüş.²²

Plath'ın şiirlerinde baba saplantısı, ölüm ve intihara duyulan özlem, bastırılma (repression) ve bastırılanın geri dönüşü, hapsolme, bir kutu içine tıklılma temaları hep iç içedir. Bu temaları iyi anlamak, Plath'ın gizli ve belki de gerçek *ben*'inin izini sürmekle eşanlamlıdır.

1956 öncesi şiirlerinden "Epitaph in Three Parts" ("Üç Bölümlük Kitabe") şiir kişinin odasının betimlemeleriyle doludur. Bu şiirde içinde yaşanan oda mezar gibi gri bir kutuya benzetilir, Tanrı'nın o kutuya zeki, melek gibi insanları gizlediği belirtilir ve odanın cıvıltısıyla bu gerçeği saklayan gökyüzü *lafügüzaf* (anlamsız, boş söz) olarak tanımlanır ve şiir şöyle biter:

Bir çimen dalgası işler taşın üstüne:

"Boğulmanın birden fazla iyi yolu vardır" diye.²³

Bu şiirde kutudan kurtulmanın yolu denizde boğulmak şeklinde görülürse de, daha sonra "Arı Kutusunun Gelişi" başlıklı 1962 tarihli şiirinde artık kutudan kaçış yerine o kutuya hükmetme söz konusudur. Kilitli ve tehlikeli bu kutuyla gecelerini geçirmek zorundaki şiir kişisi, içi karanlık kutuda vızıldayan kötücül ve anlaşılmaz ama bir bütün olarak ürküntü verici bir

ses olarak düşündüğü bu tehditten artık korkmamaktadır, ölümün saltık oluşu kanıksanmış ve dünyevi tüm tehdit unsurları artık geçicilik kazanmışlardır. Bu şiirden yirmi üç gün sonra, doğum günü 27 Ekim 1962’de yazdığı “Ariel” başlıklı şiirinde ise Plath “geçici” bu kutuyu terk edip, 1956 öncesinde “boş laf” diye nitelediği gökyüzüne bir kırağı gibi buharlaşıp uçmak ve sabaha karışmakta *alır soluğu*. Son şiiri “Uç” da ise bu soluk, kararlı bir tavrın rahatlığıyla kadını yetkinleştirir:

Bir şeyler içine tıklımlılık, kapana kısılmışlık teması birçok yapıtta olduğu gibi Arthur Miller’ın *Satıcının Ölümü* adlı oyununun da temel motiflerinden biridir. Baba Willy Loman ve oğlu Biff bu “kutudan”, bu hapsolunmuşluktan kurtulmaya çalıştıkça yanılsamaları, yaratılarına tutunur ve kendi içlerine daha çok gömülürler. Yaşam, umarsızlık kısılcasına yakalanmış bireyin üstüne kapandıkça, birey ölümden başka bir şey yeşertemez kendi içinde. Plath bu “çiçeğin” tohumlarını ilk şiirlerinden beri ekmektedir. *Toplu Şiirler*’de yer alan 1956 öncesi şiirlerinden biri “Sonnet to Satan” (“Şeytana Sone”) şöyle son bulur:

Ey gururlu gezegenin negatifinin mimarı,
Karart şu haşlayan güneşi, dursun saatin kımıltısı.²⁴

Bu şiirde de açıkça görülüyor ki ölüm Plath için özgürlüktür, yalnızca bu dünyanın kararması değil, insanın kendi gidişiyle herkesin son bulacağı, hatta zamanın duracağı inancıdır. Ölümün karanlığı sapkınca bir lezzet bırakır; cinsel, duygusal, biçemsel. Nilgün Marmara’nın da vurguladığı gibi “Plath’ın varoluşunda ölüm gizemli bir takınaktır,”²⁵ tanıdık bir olgudur. Plath’ın şiiri başlangıcından sonuna değin ölüm şiiridir. Tek ve bir bütünlüğe sahip koca bir şiir. Bu dehşeti içe dönük yaşamadan ve işlemeyen öncebile çeşitli ölüm biçimleri (Rosenberg’ler, Nazi toplama kampları, nükleer kıyımlar, savaş vb.) en çok ilgi

duyduğu konuların başında gelmiştir. Ölüm her yanında soluk alır. Daha sonra onun soluğu olur. Ölüm, insan denizde yüzerken de duyumsanır. *Sırça Fanus*'ta Esther intihar girişiminden sonra, deniz "soğuk, ölümcül bir sancıyla"²⁶ bileklerini kav-rarken, Kate Chopin'in *Uyanış*'ında Edna'nın ayaklarına yılan eğretilemesinde değen denizi anımsarız. Tıpkı Edna gibi gücü tükenene değin yüzmek ister Esther:

Geriye dönmeye gücüm kalmayana kadar açılmayı düşünüyordum. Yüzmeye devam ettikçe kalbimin atışları boğuk bir motor sesi gibi kulaklarımda uğulduyordu. Ben, ben, ben, ben....²⁷

Plath da, Emily Dickinson gibi, geri dönüşü olmayan ve ölümle sonuçlanabilecek bir tin haline, "iç anlaşmazlık" bunalımına düşmüş ve babasının ölümüyle birlikte ölüm kavramıyla ilgili psikolojik evrelerden, sırasıyla olmasa da, geçmiştir: Yadsıma, öfke, pazarlık etme, keder ve kabullenme. Bu listeye "ölümü arzulamayı" da ekleyebiliriz. Bu evrelerden sırasıyla geçmemiştir çünkü 16 Nisan 1954'te yazdığı "Doom of Exiles" ("Sürgündekilerin Kıyameti") başlıklı şiirinde Dylan Thomas'ı andıran bir "boşunalık" inancıyla İkarus gibi düştüğümüzü söyledikten sonra ölümün egemen olduğu bir dünyada "İnatla kırmaya çalışıyoruz fındığı hâlâ, / İçine kapatılmış soyumuzun bilmecesi oysa"²⁸ diyerek ölümü ve dolayısıyla bu "yazgıyı" kanıksamış, kabullenmiş gibidir.

Death in the Afternoon (Öğleden Sonra Ölüm) adlı yapıtında Hemingway "ölüm komik değildir, en komik kişilere bile geçici bir saygınlık verir, bu saygınlık ölüm gerçekleştiğinde geçip gitse de,"²⁹ der. Hemingway bir eylem adamıydı ve bu yüzden boğa güreşleri gibi birçok erkeksi uğraş onu büyülemişti. Boğa güreşinde matador, her hamlesi (*suerte*) sırasında, ölüme karşı

cesaretini “saygınlık derecesine varan bir öldürme”³⁰ becerisiyle gösteriyordu. Hemingway’e göre boğa güreşindeki komik kişi (karakter) at idi: “Bütün trajedi boğada ve atta toplanmıştır.”³¹ Bu kavganın kendisi, hamleler ve matadorla boğanın ölümüne, kaçınılmaza karşı yaptığı gösteridir trajik olan; fakat bu eylem aynı zamanda heyecan vericidir de. Gelgelelim “atın işinin trajik tepe noktası arenaya çıkmadan çok önce saptanmıştır.”³² Yaşam için verilen bu savaş atın savaşı değildir. At oyununda edilgin bir araçtır yalnızca ve ölümüne hiçbir saygınlık yakıştırılamaz. At, Plath’ın çok önceden ayrımına vardığı bu gerçekliğin ayrımına varabilmiş olsaydı, oyuna katılmayı reddedecek ve saygınlığını kazanabilecekti. Plath boğa güreşindeki boğa gibi ölümüne karşı durmuş, bu sırada matador olmuş, içindeki ve dışındaki birçok boğayı öldürmüş, “ötekileri” saf dışı bıraktıktan sonra atla özdeşleşmeyi, atın edilginliğini kabullenememiş, kendi istenciyle arenadan ayrılmıştır. Plath’ın atının adının “Ariel” olması da bu açıdan önemli ve somut bir eğretiler ve başkaldırı, kişilik sorunlarıyla ve temalarıyla yakından ilişkili olduğu gibi yeniden doğuşa özlem ve inancını da belirler.

Erotik çabalar ve imgelerle kendini gösteren yeniden doğuş teması Plath için artık sığınılacak son yerdir, çünkü onun belirsizliğine inanmaktan başka çıkar yol kalmamıştır. Birçok eleştirmenin “Kimdir Sylvia?”³³ ya da “Birçok Sylvia Plath”³⁴ adı altında incelemeler yazmaları da gösteriyor ki şair içinde yarattığı öteki Sylvia’ları saf dışı bırakmayı ancak şiirinde becerebilmiş, gerçek yaşamda büyük bir içsavaş hep sürmüştür. Bu savaşta atın arenayı terk etmesi gibi, tinin bedeni terk etmesi gerekmektedir. Arenadaki kalabalığın uğultusu gibi, arı kovanının içinde yekvücut duran arıların ürküntü verici vızıltısı gibi, artık dış dünya, ötekiler ordusu onu güvenebileceği tek gerçeğe, sahte bir yeniden doğuş bilinmesine itmiştir. Bunu kendisi de bilir.

Plath üç önemli doğuş yaşamıştır. 1932’de doğduğu, ilk soluğunu içine çektiği, ilk kez canının yandığı yer bir okyanus kenarı olmuştur. Denizin soluğu ile şiirin insan soluğu birleşmiştir sanki. O soluk kendisinden, annesinden, duyumsayabildiklerinden de öte bir şeyler söylemiştir ona. Bilinmez, ölümün serin soluğunu daha çok küçükken içine çekmiştir Plath. İkinci doğuşu başka şeylere, dış dünyaya olmuştur. İlk soluğun yerini alacak, onu unutturacak yeni doyumlara doğuştur. Bu da başkalaşmayı, kopuşu ya da farklılaşmayı içerir. Şiire doğuş da bunun içindedir. Evrenin merkezi olarak kendini görmeye başlayan Plath’a bir kardeş gelmesi onun için ilk büyük yıkım olmuştur. Kendini birçok şiirinde de imgeleyeceği gibi, bir izleyici, müzede bir mamut olarak görmeye başlar. Bu merkezden kopuştur. İçindeki ötekini, başkalaşmayı doğurmuş ve ait olduğu güvenli bütünden kopmuştur. “Sanki bir yıldızdan serinkanlı ve ayık, her şeyin ayrılmışlığını gördüm. Derimin duvarını duyumsadım. Ben benim. O taş da bir taş. Bu dünyanın şeyleri ile güzel birlikteliğim sona ermişti.”³⁵ Bu noktadan sonra kopuş ve gerek temalar gerekse dilde ayrışma kendini gösterir. Bu başkalaşımdır, aynı zamanda her şeyin de başkalaşmasıdır.

“Sabah Şarkısı”nda (1961) da bir başka doğum olayı ardından yas tutan şiirdeki kişi çocuğun bir bütün içine anıt gibi gelişinden ve onun çıplaklığının güvenliğini nasıl gölgelediğinden söz eder ve sonra:

... Duvarlar gibi boş boş dikiliyoruz etrafında.
Rüzgârın elinde usul usul yok oluşunu yansıtmak için
Bir ayna damıtan şu buluttan daha fazla
Annen değilim senin.

Bütün gece düz pembe güller arasında
Uçuşur güve soluğun. Uyanır, dinlerim:
Uzak bir deniz kıyımda kulağımda.³⁶

Kendi çocuğuna uzaktan bakan, ondan kopmuş bir anne, bebeğin ağzını kedi ağzına benzettikten sonra pencereden yıldızları yutan gökyüzünü görür fakat bu pencere çerçevesi ile sınırlı gökyüzüdür ve aslında onun çepeçevrelenmişliğini gösterirken, yıldızlar sönükleşir ve anne kendini çocuktan çıkan ünlü harflerin armonisine bırakıyor: “Balonlar gibi yükseliyor berrak ünlüler”³⁷

Çocuklarını konu eden kimi şiirlerinde de ilk doğuşunu, çocukluğun o masum hükümrانlığını özler, ondan koptuğunun acısını bir kez daha duyumsar. “Sen” adlı şiirinde de aslında çocuğun betimlenişi sanki “sen benim doğmamış çocuğumsun” der gibidir. Kimi zaman sevgi yüklüdür öteki (“Sen”, “Şefkat”), kimi zaman hastanede yanubasında sargılar içinde yatan bir hastadır (“In Plaster” [“Alçılar İçinde”]), müzede topuğu kemirilmiş kadın iskeletidir (“Bütün Ölü Canlar”), doğurgan olmayandır (“Çorak Kadın”), içine dönen başka bir kadındır (“Two Sisters of Persephone” [“Persephone’nin İki Kızkardeşi”]), “Lesbos”), bu kadını izleyen bir aynadır (“Ayna”), babadır, annedir, her şeydir, herkeştir.³⁸

Bu çift (öteki) konusu Plath’ın yapıtlarında hep vardır, kendini duyuran bir sestir. Çok önceleri ayırımına vardığı bu “kişilik” ve onun sesi kendi ben’inin ikilemlerini yansıtmaları açısından önemli yazınsal bir yaşantıdır.

Plath şiirlerinde ve *Sırça Fanus*’ta “ötekileriyle” ve yabansı, pek de tekin olmayan imgelerle yarattığı esrarengiz bir şiirsel atmosfer aracılığıyla, yaşam-ölüm-yeniden doğuş, insan ve evren, insan ve kendisi, kendisi ve ben’i arasındaki ilişkileri yorumlamayı amaçlamıştır.

Sırça Fanus’ta Esther çiftini (ikizini/kendi ötekisini) Buddy Willard’ın aşkını paylaşmak zorunda kaldığı Joan Gilling’de bulur, sevicilikle intihar arasında kıvrınır:

Joan'a baktım. Tüylerimi diken diken etmesine ve içime işlemiş o eski nefret duygusuna karşın Joan beni büyülüyordu. Mars'tan gelen birini ya da siğilli bir kurbağayı izlemek gibi bir şeydi. Ne düşünceleri benim düşüncelerim, ne de duyguları benim duygularımdı, ama onun düşünceleri ve duyguları benimkilerin çarpık, siyah bir yansımasıymış görünecek kadar yakındık birbirimize.

Bazen Joan benim uydurduğum biriymiş gibi geliyordu. Bazen de onun yaşamımın her bunalımında ortaya çıkıp bana bir zamanlar ne olduğunu ve başımdan neler geçtiğini hatırlatan ve kendisinin benimkine benzeyen ama benimkinden farklı bunalımını burnumun dibinde sürdürüp gideceği duygusuna kapılıyordum.³⁹

Esther'in özgürlüğüne kavuşması Joan'un ölü bulunmasından sonra gerçekleşir.

Daha önce gebelikten korunmak için geldiği doktorun bürosunda otururken de çiftlerinin (double), mutlu annelerin, üstüne üstüne gelmesinden çıkarılacak sonuç da Esther'in kendisine benzeyen hem de farklı görünen bu kadın gövdelelerine garip bir yabancılaşmayı duyumsuyor olmasıdır. Plath'ın şiirlerindeki, yapıtlarındaki kişi er ya da geç ötekini yadsır, "o" değildir.

Plath'ın korkularından ve bastırılmış tutkularından yarattığı bu öteki ses kimi zaman Nemesis, kimi zaman Medusa ("Medusa") kimi zaman Artemis ("Ay ve Porsuk Ağacı", "Rakip"), kimi zaman da bir hemşire cisminde ("Alçılar İçinde") yanındaki ölü kendisidir:

Asla çıkamayacağım bunun içinden! Benden iki tane var
şimdi

Bu bembeyaz yenisi ve sarı eskisi,

Ve beyaz, kesinlikle baskın ötekine.
Yemek istemez, gerçek bir azize.
Başlangıçta nefret ederdim ondan, yoktu hiç kişiliği-
Ölü bir gövde gibi yatıyordu yanımda
Ve korkmuştum, çünkü benimkine benziyordu şekli.⁴⁰

Bu şiirde yanı başında gördüğü yabancı 1956 yılında yazdığı “Tale of a Tub” da (“Teknenin Masalı”) aydan ona “sırıtır” ve adını yinelerken aynı dehşeti yansıtır. Bir farkla: Bu şiirde yabancıda yansılanan “biz” öznesi iken, giderek rahatlayan, kendine güvenle sesinin bağımsızlığını yakalayan Plath “Alçılar İçinde”de ve daha birçok şiirinde o *öteki* ile *ben* arasındaki çatışmaların serüvenini anlatır. “Teknenin Masalı”nın sonu yine ölümü arzularıyla, bu kez o yabancıyla birlikte ölümüne koşmak şeklinde gelir:

... inançla
düşlemimizdeki tekneye bineceğiz ve vahşice yelken
açacağız
delilerin kutsal adalarının arasından geçeceğiz
ölüm masalsı yıldızları kırıp bizi döndürünceye dek
gerçeğe.⁴¹

Plath’ın *ötekisi* (çifti) onun doğada kendine yakıştırıp ürküttüğü benzerleridir. Doğa onu sürekli olarak yansılar, ona ayna tutar; doğa ve çevre Plath’a sürekli olarak kendi öcülerini, kendi içinde büyüttüğü, kurtulmak istemesine karşın, onlarsız da edemediği türden ikilemleri yaşatan kendinin, *ben*’in “benzerlikleridir.” Yakaladığı bir benzerliği bir sığata sokup onu cisimleştirmek, onu kişileştirip, somut bir *öteki* haline getirdikten sonra, onunla didişmek Plath’ın şiir sesinin en sevdiği uğraşları arasında gelir. Yaratıların hemen hemen hepsi ölümü belirler. Çevresinde onun dış çemberini oluşturan her şeyi (doğa)ölümcül

bir süreç olarak içleştiren Plath *ben*'inin lanetli olduğunu yine alışılmadık, yabansı simgelerle gösterir. (Bkz. 3. Bölüm)

Plath'ın şiirlerinde ölüm, öteki ve diğer temaların hep iç içe olduğunu söylemiştik. Sevgi teması da diğer temalara yedirilerek işlenmiştir. 1960'ta kızı Frieda, 1962'de oğlu Nicholas'ı dünyaya getiren Plath, birçok şiirinde çocuklarını sevgiyle işlemiştir. 1960'ta yazdığı "Sen" adlı şiirinde yeni doğmuş kızı Frieda'yı "minicik somunum benim" diye niteler.⁴² "Sabah Şarkısı", "Eğretilemelerinizim", "Mum Işığında" ve "Balonlar" gibi şiirleri hep sevgi üstünedir. Bu sevgi hep eksik bir şeyleri de yansıtır. Beklentiler yaratılır, tutkuların gerçekleşmesi özenir, amaç sevgi olmaktan çıkar, sevilenin ta kendisi olur. Bu da sevilen için terör demektir. Amaç sevilenin kendisi olunca, sevileni yeniden, yeniden, hiç bıkmadan yaratmak için seven kendini, kendi varlığını ikinci plana atar. Sevdikğini bir elmanın öteki yarısı, bir bütünden kopmuş yarısı gibi bir araya getirmeye çalışır. Karşıtlık oluşturmalarına karşın birbirlerini tamamlamaları gerektiği dize aralarında gizlidir. "The Jailer" ("Gardiyan", 1962) adlı şiirinin sonu da bu tersinlemeyi vurgular:

Şöyle düşünüyorum onu
Uzak bir gökgürültüsü gibi iktidarsız,
Gölgesinde yemişim hortlak tayınımı.
Ölsün isterim ya da çekip gitsin.

...

Ne yapardı ışık
Hançerleyecek göz bulamasaydı, o ne yapardı
Bensiz, bensiz ne yapardı?⁴³

Christopher Lasch, *The Culture of Narcissism (Narsisizm Kültürü)* adlı kitabının "Feminism and the Intensification

of Sexual Warfare” (Feminizm ve Cinsiyet Savaşımının Şiddetlendirilmesi) başlıklı bölümünde, “kadının zayıf olduğu stereotiplemesini yadsıyan kadın bütün erkeklerin canavar olduğunu belirten basmakalıp sözlerde de pek huzur bulamaz,”⁴⁴ der. Plath erkeklerden geride durmayı öğrendiği için “canavar” klişesine sarılmış olabilir. Onun erkeklerden beklentisi cinsellik, aşk ve entelektüel birlikteliktir. Lasch bu isteklerin her zaman doyurulamaması durumunda kadını düş kırıklıklarının beklediğini de vurgular. “Erkekler kendilerinden beklenen şefkati duygusal güvenliklerine cinsel doyum beklentisi kadar büyük bir tehdit”⁴⁵ olarak görürler ve kadın, aşkının geri çevrilmesine tepki olarak öfkeyi geliştirir tezini getirdikten sonra Plath’ın “Rakip” (1961) şiirinin son iki dizesini örnek olarak gösterir:

Bir gün yok ki senden haber gelmesin,
Belki Afrika’da geziniyorsun, ama beni düşünüyorsundur.⁴⁶

Plath’ın öfkesi de “erotik düş kırıklıkları ya da eziliyor olmanın bilinci” ya da “evliliği saltık bir tuzak”⁴⁷ olarak görmesinden kaynaklanıyor olabilir. Dışa karşı hep toplumun istediği rolü oynamış ama içinde ve yapıtlarında aslında mektuplarında olumladığı toplumsal değerlere, kurumlara karşı kabullenir tavrının kendi dünya görüşü olmadığını haykırmış, bizlere zehir gibi yapıtlar sunmuştur.

Bu düş kırıklıkları Plath’ı doğaya yöneltir. Doğadaki en aşağı, en ilkel hayvan ve bitki yaşamlarını inceler, doğadaki kıpır kıpır bilinmezliğe ölümcül soluğunu yakıştırır. Doğa Plath’ı etkilediği gibi, ağırlığı ile ezer de. Doğa neşe, mutluluk kaynağı olmaktan çok kötücül güçleri gizleyen ve dayanıklılığını hep sınavan bir güçtür. Örneğin, “Hardcastle Crag”de (“Hardcastle Kayaları”, 1957) gece yürüyüşe çıkan genç kadın

boş ve çorak bir mekânda hiçbir şey bulamaz, fakat kendi varlığının evrenle ilişkilerini yorumlamaya başlar. Doğa insandan güçlüdür ve 1959'da yazdığı "Point Shirley" ("Shirley Burnu") başlıklı şiirinde olduğu gibi, tüketir:

Bir sevgi çabası, bu çaba da yitti.
Point Shirley'de deniz
Durmadan yer bitirir.⁴⁸

Doğada da huzuru bulamayan Plath, bu kez bulutlara bakar ve bulut devşiren Zeus olmaya özenircesine tanrılaşmaya özenir. Yeni dünyalardan ışıklar görmeye başlar. "Lorelei" şiirinde (1958) denizkızlarının şarkıları nostaljiktir ve yitik düşleri yankılar. Nesnelerin dış görünüşleri ardından daha iyi dünyalardan görüntüler, sesler onu çeker ve Plath gerçekler dünyası ile düşleminin arasında kıvrılır ("Black Rook in Rainy Weather" ["Yağmurlu Havada Kara Karga"], 1956).

Johnny Panik ve Rüyaların Kutsal Kitabı'nın girişinde dünyaya köpek yüzlü bir paniğin, "şeytan yüzlü, acuze yüzlü, fahişe yüzlü, hiç yüzü filan olmayan, büyük harflerle"⁴⁹ paniğin egemen olduğunu söylemesi bundandır. Plath da kendini aynalayan *ben*'in bu öteki yanının dehşetiyle kendini yüzlemiş, aynadaki imgesini hep kendine doğru hortlatmıştır. Bu kendini tanıma yolunda yaşanan bir işkencedir.

ÜÇÜNCÜ BÖLÜM

Sylvia Plath'ın Şiir Tekniği

Ve başka insanların kentlerine, sokaklarına evlerine
Doğru yelken açarız, heykeller selamlar
Barışta, savaşta oynayan yürekli oyunları; tehlikeler
Son bulur: yeşil sahiller belirir; sonra yeni isimlerimizi,
Bavullarımızı beğeniriz, rıhtımlar dur der güdük
destanlarımıza
Borcumuz biter varışlarda; güvertede yürürüz yabancılar
yanımızda.¹

Böyle biter Plath'ın 1956'da yazdığı "Channel Crossing" ("Manş'tan Geçiş") başlıklı şiiri. Ve böyle başlar kendini tanımlama, olumlama yolunda yabancılaşma süreci, kimlik arayışı, yeni bir *ben*'e doğru serüveni.

Uyak, ölçü (vezin) ve tartım (rhythm) telaşı güdülerek yazılmış benzer ilk şiirlerindeki dış dünyaya yabancılaşma, görsel yanı ağır basan betimlemelerle ortaya konurken, son şiirlerinde, özellikle *Ariel* şiirlerinde, içe dönük bir şiddet, kendine yabancılaşma ve kişilik bölünmesi sonucu yarattığı dehşet seslerine dönüşür; böylece, varoluşa tehdit her yandan gelmeye başlar. *Azman*'daki şiirlerinde geleneksel biçimleri denedikten sonra, kendi kurallarını koyan Plath, nörotik kişiliğine yeni biçimler, yeni bağlamlar bulmuştur. Kendisi başkalaştıkça, farklılaştıkça şiirlerinde biçimlere donup kalma, taşlaşma, anıt ya da anıtları, heykelleri barındıran müzeler olma durumu Plath'ın metinlerinin kendi cinsine ait özellikleri taşıyan (generic)

bir başkalaşmayı da belirler. Bu başkalık içinde kendi tarihini, kökenini belli biçimlere kutular; yaratılarının biçimleri bu kutular içindeki mitleri, başkalıkları, ötekini mühürlemiştir. Bu kutular içinde “Ben benim” diyen tin soluk alamaz. Yinelemeler, simgeler, ölçü ve uyak tüm özgürlüğü yadsırken “etki-tepki” üzerine kurulu bir hâl tinimizi teslim alır, kaçıır ve sorumsuz saf bir biçem yaratır.²

Plath’ın şiir tekniği, şiirlerin biçimleri ve biçemi söz konusu olduğunda, eleştirmenler iki genel grupta toplanıyorlar. Birinci gruptakiler, örneğin Pamela Smith, Plath’ın şiirini iki döneme ayırıyorlar: *Azman* ile belirlenen bütüncül, biçimci, kendi bilincinde olduğu dönem: *Ariel* şiirleriyle belirlenen şeytansı, korkusuzca rahat, ateşli ve anlaşılır olduğu dönem. Bu eleştirmenler aradaki şiirleri geçiş dönemi diye nitelerken, ilk dönemde Plath’ın canlı ve sağlıklı, ikinci döneminde ise psikonörotik ve intiharcı bir hava içinde olduğunu da vurguluyorlar.³ İkinci grup eleştirmenler ise, örneğin J. Frederick Nims, Smith’in tümüyle haksız olduğunu ileri sürmemekle birlikte, Plath’ın şiirinin iki kesik hatlı bölüme ayrılmasını sakıncalı buluyor ve şairin yapıtlarının gittikçe gelişen, değişen ve süreklilik içeren bir şiir olduğunu vurguluyorlar.

Plath’ın şiiri bir kendini arayış, keşfediş şiiridir. Şair en titiz biçimsel şiirlerinin yanısıra, çok sayıda olmasa da, uzun anlatımcı (narrative) şiirler de yazmıştır. Yedi bölümlük “Poem for a Birthday” (“Doğum Günü Şarkısı”, 1959) ve yine yedi bölümlük “Berck-Plage” (1962), manzum olarak yazdığı kısa radyo oyunu *Üç Kadın* (1962) ve 1957-58’de yazdığı sanılan manzum diyalog “Ruh Çağırma Tahtası Sohbeti” gibi uzun şiirleriyle arılar ve arı bakımı üzerine yazdığı şiirler dışında uzun ve epik anlatımların şairi değildi. Plath’ın yeğlediği tarz bağımsız lirik şiirdi.

Simgeci yazında olduğu gibi, Plath da aralarında doğrudan

mantıksal bir bağ yok gibi görünen simgeleri bir kalıp ve düzen içinde bir araya getirmiş, mistik, tinsel ve çoğunlukla mitolojik imgelerle nesne ve yaşantıların ötesinde yatan anlamları, derinlerdeki kendi iç gerçekliğini betimlemeye çalışmıştır. Önceleri bu nesneler dünyasını algılayıp, tanımlayıp, açım-lamasına yardımcı bu imgeler, şairin önüne Helen McNeil'in "sirenler" dediği perdeleri germiş, son şiirlerinde ise bu perdeleri, peçeleri birer birer indiren ve çılgınlık derecesinde imgelemine harekete geçirerek bulgularını nesnelerin içkin özellikleri olarak göstermiştir. İlk şiirlerinde görsel özellikler ağır basarken, son dönem şiirleri ses ağırlıklıdır. Ama baştan sona sürdürdüğü bir yöntem vardır ki o da gerek sorularla, gerek gündelik terim ve sözlerle, okuyucuyu iletisinin içine çekmeyi ve empati kurmasını sağlamak olmuştur. *Toplu Şiirler*'in ilki "Yıkıntılar Arasında Sohbet" de "sen" şahsına hitaben yazılmış anlatı "Öyle bir afet sarmalamış ki iflasımızı, / Nasıl yama olsun bu yağmaya sözcük törenlerinden?" diye sorarak okuyucuya sen şahsıyla özdeşleşmekten başka bir şans bırakmamıştır. Son şiirlerinde de "Asla yaşlanmayacağım" ("Gigolo") gibi gerek büyük iddialar taşıyan şiirleri, gerekse "Nedir Çaresi" ("Gizemli") ve "Bir çocuğun bağıışı kadar gerçek ne olabilir?" gibisinden sorularıyla okuyucunun dikkatini ayakta tutmayı başarır. Bu yöntem T.S. Eliot'ın *Çorak Ülke*'sinde ve "The Love Song of J. Alfred Prufrock" ("J. Alfred Prufrock'un Aşk Şarkısı") başlıklı şiirlerinde de görülür:

Ve aslında zaman olacak

"Cesaret etsem mi?" ve "cesaret etsem mi?" demeye.⁴

Bütün bu sorulara yanıt vermemiz beklenmez. Yanıtları bilen bir bilge edasıyla sorulan sorular, zaten bilinen gerçeklerin altını çizmek için oradadırlar.

Plath'ın şiirsel tavrı da kadınsı, kırılğan ve daha dünyaya ayağı basan bir duyarlılıktan, kırıcı, yıkıcı, cinsiyet özelliklerinden arınmış, bilinçsiz duyarlılığına ya da bu duyarlılığın ayrışmasına doğru bir gelişme çizgisi gösterir.

Plath'ın şiir tekniğini iyi kavrayabilmek için onun seslerini (voices), mekânlarını, şiir kişilerini, imgelerini, amblemlerini ve motiflerini belirlemek gerekir.

Lirik tarzının sesi *ben'in* (self) şiirin söyledikleri ile ilişkisi sürekli olarak değişir. Başlangıçta okuyucusunu hoşnut etmek ve özellikle annesini ve *Seventeen* ile *Mademoiselle* dergilerinin editörlerini, Smith College'deki hocalarını ve daha sonra da Ted Hughes'u şiirlerinden hoşnut edebilmek için yazan Plath, giderek okuyucusunun tarzına yakınlık duyup duymamasına aldırnamış, belli bir okuyucuya hitap etme endişesinden arınarak yazmıştır. 1962'de Hughes'dan ayrılınca okuyucu kontrolünden kurtulmak şairin bağımsızlığı için gerekli olmuştur.

1958'den önceki şiirlerinin hemen hemen hepsi yoğun, sözdizimsel anlamda karmaşık ve düzenli ölçü ve kıtalar halindeki denemelerdir. Bu şiirlerdeki biçim şiirdeki sesi koruyor, ona güvenli bir sığınak oluşturuyor gibidir. *Toplu Şiirler'*deki birkaç şiir hece vezninde (syllabics) yazılmış olup, hecelerin uzunluk ve ağırlığıyla oynamaktan Plath'ın çok şey öğrendiğini göstermektedir. Örneğin, "The Hermit at Outermost House"da ("Uzak Evin Münzevisi", 1959) yedi heceli dizeler, "Man in Black"de ("Karalar Giymiş Adam", 1959) altı heceli dizeler, "Dark Wood, Dark Water"da ("Kara Koru, Kara Su", 1959) beş heceli dizeler ve "Eğretilmemelerinizim"de (1959) dokuz heceli dizeler kullanılmıştır. Bunlar arasında "Eğretilmemelerinizim" şiiri, biçimsel bütünlüğü ve yetkinliği açısından biçimci döneminin en olgun örneklerindendir.

EĞRETİLEMELERİNİZİM⁵

Bir bilmeceyim dokuz heceli,
Bir fil, bir ev candan yoksun
Bir kavun iki filiz üzerinde gezinen
Ah kızıl meyve, fildişi, halis odun!
Maya kabartır da kocaman olur bu somun.
Bu şişkin kesedeki para damgalandı daha yeni
Bir aracım ben, bir devre, ineğim buzağıdaki.
Bir çuval yeşil elma yemişim de
İnişi olmayan bir trene binmişim.

J.E. Cirlot *A Dictionary of Symbols*'da⁶ (*Simgeler Sözlüğü*) dokuz rakamının üçten oluşan, tabanı üç olanın ya da üç unsur ya da atomdan oluşan "şeyin" üçgeni ve üçlünün üçe katlanmasını (*ternary*: evrendeki bütünselliğin tinsel ilkesi) simgelediğini, dolayısıyla da üç âlemin eksiksiz bir imgesi ve sayısal dizinin birliğe (vahdet) dönmeden önceki son sınırı olduğunu belirtiyor. Museviler içinse dokuz, kusursuzluğu simgeleyen on rakamından önce, mistik bir ek anlamla, kendini yeniden ürettiği için gerçeği simgeliyor. Tıp törenlerinde ise dokuz, üçlü sentezi, bir başka deyişle, bedensel, entelektüel ve tinsel düzeni simgelediği için kusursuzluğu simgeleyen en önde gelen rakam sayılıyor.

Şiirdeki imgelerden "fil" bedensel ve cinsel güç, ortaçağda ise "fazilet" ve sonsuzluk simgesi; "elma" ise "bütünsellik" (totality), bedensel arzular, böyle arzularla içli dışlı olmayı gösteriyor. Bir çuval elma yemek özdekçi (materialistic) arzuların yüceltilmesidir ki Tanrı gözünde günahtır: "İnişi olmayan bir trene binmektir." Nietzsche'nin de belirttiği gibi bilgiye susamışlık ya da zekâ, dünyevi arzular ile katıksız tinsellik arasında bir orta bölgedir. Her şeyin anası diye bilinen gece, kollarında iki çocuk taşıyan, yıldızlardan peçe giyinmiş bir kadın

olarak hayal edilir. Çocuklardan biri beyaz, diğeri siyahtır: Bu da karışıklık oluşturan ikiliği, evrenin zihin ve madde ilkelelerinden oluştuğu görüşüne (antithetical dualism) işaret eder. "Siyah" (Kara) kadını ve aşağı düzeydekini simgelerken, "yeşil" simyada renklerin üstünlük sırasında üçüncü gelir: Sarı, mavi, yeşil, beyaz, kırmızı ve altın rengi. Yeşil, siyahın astıdır. Siyah ondan üstündür. Yeşil aynı zamanda beyaz ve sarı gibi ölümü de çağırıştırır. Şiirdeki "S" (hissing sound) ünsüzünün çıkardığı ses ve oluşturduğu uyaklar kusursuz bir biçem yakalamadan bırakılmış gibidir. Şiirin uyak düzeni (İngilizcesinde) a/a/a/a/b/a/c/a/c şeklindedir. "S" ünsüzünün yinelenişi, elma yenmesi ve yılan çağrışımı, yasak meyvenin yendiği o başlangıç anının görüntülenmesidir. Plath bu bilgi ve arzular dünyasının nimetlerinden çuval dolusu yediğini söylerken iki filiz, araç, devre sözcükleriyle hamile bir kadının simgelediği ikiliği, geçiş devresini ve erdem yolunda bilgi ve arzularını doyururken sonu olmayan bir yolculuğa çıktığını da söylüyor.

Bununla birlikte, "neden on heceli bir bilmece değil?" sorusunu sorarsak ortaya acı bir tersinleme çıkıyor ki bu, son dizedeki sonu (inişi olmayan trene binişi) vurgulamış oluyor. Evrenin bütünselliğini simgeleyen on rakamından önce gelen dokuz, yeşilin siyahtan üstün olmayışı gibi, doğum-yaşam-ölüm üçlemesinde yaşamdır; bu yaşam siyaha geçmeden önceki, bir başka deyişle, antitezi beyazın da simgelediği karanlığa, ölüme ve ölümle gelen kusursuzluğa, bütünselliğe, tanrısallığa ya da tinsel yüceliğe erişmeden önce (10 rakamı), yeni bir başlangıç, yeniden doğuşa erişmeden önce yaşanan araftır. İnişi olmayan trene binmek sürekli bir araf yaşamaktır. Geriye dönüş de yoktur; bu da vahdete dönüş olanağının yitirildiği anlamına gelir. Şiir aynı zamanda olanaksızın peşinde koşmayı, bunun nafiye oluşunu bile bile sürdürmenin trajik boyutlarının şairin de bilincinde olduğunu da gösterir.

“İneğim buzağıdaki” derken, Plath ne söylemektedir? “Calf” sözcüğünün “buzağı” dışında “fil yavrusu, budala genç ya da çocuk, aysbergden kopmuş küçük buz parçası” anlamları da vardır. “İnek” ise ay ve dünya (yeryüzü) ile ilgili bir simgedir. Birçok ay tanrıçasının başlıklarında öküz boynuzu bulunur. Hayat verici tanrıça Neith ile ilişkisini de hesaba katarsak, inek (cow) *anayı* simgeler ve *iki eşeyli* (androjen) ya da erkeklik ve dişilik organlarının birleşik olma özelliğinin ihsan edilmişliğini temsil eder. Mısır’da yaşamsal öneme sahip ısı fikri ile de ilgisi bulunan inek Brahma’nın dişi yanı Vac (hoş sesli inek) olarak da bilinir. Bununla da bitmez. İnek dünyanın sesten yaratıldığı fikrinden çıkan “hoş sesli inek” olduğu kadar, Samanyolu’nun halis tozu sütle dünyayı besleme işlevinden dolayı “bolluk ineği” olarak da bilinir. Cinsiyeti ters dönmüş doğurgan boğayı da anımsatır. Hindu inanışlarında öküz (boğa) ve inek evrenin “hâsıl etme, husule getirme” (yaratma) güçlerinin etkin ve edilgin yanlarını temsil ederler.⁷ Dolayısıyla kadın-erkek ikiliğinde edilgin taraf rolünü oynamanın rahatsızlığını yaşarken kusursuzluğa, tanrısallığa en yakın evrede olduğunu da belirten Plath, yaşamın boşunalığının da bilincinde olduğunu vurguluyor.

Buradan son şiirlerinden, 27 Ekim 1962’de 30 yaşına bastığı gün yazdığı, “Ariel”e ve 4 Kasım 1962’de yazdığı “Haberciler”e bakacak olursak, *kazan* (cauldron) imgesini kullandığı bu şiirlerde *çiğ* ve *kırağı* imgelerini de kullandığını ayırırız. “Eğretilemelerinizim”den yaklaşık üç buçuk yıl sonra yazdığı “Çocuksuz Kadın” başlıklı şiirde ise kendini bir yere çakılı ve gidecek yeri olmayan bir ağaca benzetirken gövdesinin, yine “fildişi” eğretilmesiyle, ölümsüz olmadığına dikkat çekiyor, varoluşunun özünde bir çocuğun çığlığını duyuyor ve bu çığlıkla günün kazanına bir kırağı gibi eriyip karışmak özlemini dile getiriyor.

Görsel öğelere ağırlık verdiği ilk şiirlerinde biçime güdümlü Plath, *Kış Ağaçları* ve *Ariel*'de giderek sesini yükseltir ve seslerden oluşturduğu kakofoni içerisinde, şiirini söyleyecek bir şeyi kalmayana değin sürdürür. "Şiirin uzunluğu konusunun ilginç yanını belirler (bu alışkanlık söz konusu olduğunda Plath'a en yakın şair Whitman'dır)."⁸ Kısa ve lirik şiirlerdeki ses bazen okuyucuyu bilgilendirir. Örneğin "Suyu Geçerken" (1962):

Zambaklar arasında açıyor yıldızlar
Böylesi ifadesiz sirenler kör etmiyor mu sizi?
Bu afallamış ruhların sessizliği.⁹

"İfadesiz sirenler" Yunan mitolojisinde, suyundan içenlere her şeyi unutturan Lethe nehrinden geçişi belirlemektedir. Bu bilgilenme dil düzeyinde de yapılıdır. Örneğin "Ruh Çağırma Tahtası Sohbeti" "In Godpie" ile Pan'ın "pie-in-the-sky" deyimine gönderme yaptığını okuyucuya açıklaması gibi.

Cousteau'nun bir kitabını okurken yazdığı "Tam Beş Kulaçta Baba Sondajı" ve "Lorelei" şiirlerinde "dalgıç" imgesini yaşantılarıyla karşılaştırıp içselleştirme yöntemiyle "boğulma" temasını kendine döndürür:

... Buz yürekli
Çağrının kaynağında
Derinlerin o muhteşem sarhoşluğu.
Ey nehir, görüyorum işte....¹⁰

Dalgıçların derinlerde bir noktada önlemini almadıklarında oksijen yetmezliğinden ölümle burun buruna gelmelerini sevinç ve coşkuyla karşılayan Plath, ölümü arzulayışının ne denli güçlü olduğunu da gösterir.

Plath'ın lirik şiirlerini okurken hep öznel bir süje, bir ses (şiir kişisi / persona) varsayabiliriz. Bu öznel lirik sesin, şiir kişisinin işlevlerinden biri de derinlerdeki bir *ben*'in işlerini gözlemek ve ona maske olmaktır. Aynı ses büyük bir ateşlilikle, hatta şehvetle, bu *ben*'in varlığının da izini sürer. İşte Plath'ın şiirindeki bu çift ses tüm karmaşıklığıyla son şiirlerine egemen olmuştur. Bu sesi neyin incittiğini, neyin canını bu denli yakıtığını anlayamayız. Ama "Plath'ın şiir sesinin yetkesi"¹¹ onun her sözünü inanılır kılıyor. Aynı ses şiirlerin yapısına da karar verir. Aynı şiir kişisi özneliği ortaya serilen bir *ben*'i açıklarken bu özneliğin temellerini de gizler. "Ateş 39"^ode (1962) şiirdeki ses şöyle der:

Senin için de, başkası için de fazla safım ben
Dünya Tanrı'nın canını nasıl yakıyorsa, öyle yakıyor canımı
Bedenin. Ben bir fenerim—¹²

Şiir sesinin neden incindiğini anlamak önemli değildir, tartışmasız kabulleniriz çünkü "Plath'ın sesinin biçimsel yetkesi buradaki sözü inandırıcı kılmaktadır."¹³ Bu ses *Ariel*'deki şiirlerin hepsinde vardır. Gelişigüzel duygularını dışarı atma tutkusu çok güçlü Plath'ın şiir kişisi "Ateş 39"^ode hastalık döneminden bazı izlenimlerini anlatmakla birlikte, bu izlenimlerin ötesinde şiirdeki sesin bedenine yabancılaşmasını yüksek ateş imgesine yoğunlaştırmış ve Plath kendine özgü bir imge-söz dağarcığı geliştirmiştir. Bu dağarcıkla Plath şiir kişisinin ikinci dinamiğini de yabansı göndermelerle sağlar:

...Ben bir fenerim—
Başım da Japon kâğıdından
Bir ay, altın kaplama derim
Alabildiğine narin, alabildiğine pahalı.¹⁴

Kendini kâğıttan Japon lambalarına (fener) benzeten Plath kişisi erkeğiyle sevişirken sanki altın maskeler takınmış, gövdesiz bir lamba gibi tüm cinsel ilişkileri aşmış görünüyor ve sevgilinin dokunuşlarından sıyrılıp, yükselmek arzusunu vurguluyor.

Plath'ın şiiri baştan sona simgesel bir eylemdir. Kendi yaşantılarının düzenini okuyucuya empoze eden bir dili vardır. Plath'ın dilinde her şeyden, özden, ait olunandan kopuşun bazen gereksiz görünen yinelemeleriyle oluşan dilinde, yaşam ve ölümün intiharsı bir denklemini bulabiliriz.¹⁵ Sıklıkla kullanılan ölçü "iambic pentameter"deki "iamb" İngilizcede "Ben" anlamına gelen "I am"i çağrıştırır ve örneğin "Suicide Off Egg Rock"taki ("Yumurta Kayadan İntihar") adamın intiharını da belirler; sözcük anlamını yitirir, güneş suya lanet gibi vurur ve canlı olduğunu söyleyen kanı ise "o eski dövmeyi dövmektedir / Bu benim benim benim"¹⁶ ve iki heceli beş tefileli dizelelerin sağladığı kusursuz tartım gibi beden sonsuza değin soluk alacak, var olacaktır: Bu da Plath'ın ölümle gelen kusursuz sonsuzlukta varoluşa inancını bir kez daha belirler.

Plath'ın birçok "kaynağa" öfkesi sözcük seçimini de belirler. "Azman" başlıklı şiirinde taştan bir heykel baba, "Babacığım" şiirinde, ayakkabı, çizme ve kara gamalı haç ile Nazi olarak çıkar karşımıza. "The Magi" ("Müneccimler") şiirinde akıllı erkekleri düşman olarak belirleyen Plath, "Üç Kadın" şiirinde onları buldozer, giyotin eğretilmelerinde yıkıcı güçler olarak gösterir. "Doğumgünü Armağanı"nda eline geçen her şeyi ezen acımasız bir makine olan erkek imgesi yozlaşmayı simgeleyen paranın da sahibidir.

"Babacığım" ve "Lady Lazarus" şiirlerinde Plath'ın dilinin acılığı kendi simgesel ölümünde düşmanlarından intikam alarak yeniden doğuşu beklediğini gösterir. İntihar yüklü düşleminde Plath bu erkek dünyasından kaçış için güvenli bir yer olarak *doğmamışa* kapanmayı seçer. "Yumurta Kayadan

İntihar"da şair erkek simgesi yakıcı güneş altında kıvranır ve dişi bir gölgeye sığınmak ister. Cinsiyetlerin savaşımı dilde ve imgelerde doğaya da yansır ve "The Hanging Man"de ("Asılmış Adam") şair yine güneşin beyaz ışınlarında yanar, "Babacığım"da kendi canına kıymakla babaya dönmenin aynılığını vurgular, "Doğumgünü Armağanı"nda bıçak can yakmaz ve bebek çığlıkları, sesleri yeniden doğuşu çağrıştırırken ünlü harflerin balonlar gibi havaya karışmasıyla gösterilir. Plath "Lady Lazarus"ta kendini daha önce babasının yatağında gördüğü midyeler gibi kapatırken ölüm hep, yapışkan, kımıl kımıl, deniz hayvanları ve solucanlar olarak gösterilir. Solucan (worm) sözcüğü, yüklem olarak da çok sık kullanılır. Şairin dişiliğini ve kimliğini koruması kendini küçük, edilgin, zararsız, koruma altında ve daha doğmamış cenine indirgemesi ile olabilir. Doğmakla birlikte gelen ölümü haketmiş olmama bilinci somut bir dil aracılığıyla önce kendi yıkımını hazırlama, bu yolla da tanrısal bir mertebeye geçişe zemin hazırlar. Bu yolda bedeni hiçlemek, duyular dünyasının ötesine geçip aşkınlaşmak için doğadaki nesnelerle de özdeşleşmek gerekmektedir. Kadın öfkesi aynı zamanda öldürücü olmayı da gerektirir. "Öldürmek istiyorum" demek Plath'ta "ölmek istiyorum" anlamına gelir. Varoluşunu çığlık çığlığa "Ben Varım" diye haykırırken yok olmayı, görünmez olmayı da ister. Nitekim doğanın bir parçası kırağı gibi yine doğaya, güne karışıp öldürdüklerine baskın çıkıp, ölüm yoluyla öldürülemez olup, dokunulmazlık kazanan uçucu bir maddeye dönüşmeyi arzular.

Sözcük dağarcığını sürekli olarak genişleten Plath, güncel sözcüklerden şiirini arındırmaya çalışırken, örneğin *Azman'*da 2360 sözcüğü yalnızca bir kez kullanmış, bu rakam *Kış Ağaçları'*nda 1264'e düşmüş, *Ariel'*de ise 1741'e çıkmıştır.¹⁷ Oysa *Ariel* şiirlerinde, konuşma dilinde kullanılan güncel sözcüklerden kaçınmaz. Buna karşın, karşılıklı konuşma biçimine

yakışan kısaltmalar, kaynaştırmalar ve iyelikler *Azman*'daki şiirlere kıyasla daha azdır.

Ariel'de güçlü sözcükler bireysel etkileri için seçilmiş birer varlık gibi dururlar. Seçiliş amaçları bir dizeye anlam doldurmak değildir yalnızca. Sözcüklerin ağırlıkları, yan anlamları, çağrışımları Plath'ın iletisinin yoğunluğunu artırdığı gibi kolay okuyuculuk için pek de elverişli bir şiir olamayacak denli entelektüel dolgunluğa sahip olduğunu da gösterir.

Diğer kadın şairlerle rekabeti severdi Plath. Kendisine rakipleri sorulduğunda "Rakipler mi? Şey, tarih olmuşlardan Sappho, Elizabeth Browning, Christina Rossetti, Amy Lowell, Emily Dickinson, Edna St. Vincent Millay. Şimdilerden ise Edith Sitwell ve Marianne Moore,... ve Mary Swenson, Isabella Gardner ve en yakın Adrienne Cecile Rich"¹⁸ demiş, daha sonraki bir günlük notunda, özellikle Adrienne Rich'in kendisini çok etkilediğini belirtmiş, kolay ama profesyonelce yazılmış, içinde felsefe de bulunan Rich'in şiirleri için "gereksinme duyduğum buydu"¹⁹ şeklinde iltifat etmiştir. Plath, Rich gibi şairlerin²⁰ toplumsal söyleme, erkeklerin kendi yararları ve amaçları için yarattıkları dile karşı tavır almalarını ve ortak bir kadın söylemi oluşturma çabalarını yürekten desteklemiştir.

Kocası Hughes'un önerisiyle Robert Graves'in *Ak Tanrıça*'sını okuduktan sonra da geleneksel ay ve kan imgelerini mitoloji ve mistisizmle karıştırıp şiirinin temel imge düzenini oluşturmuştur. Bu imgeler ve simgeler Plath'ın şair kimliğine de işaret eder. "Firesong" ("Ateş Şarkısı", 1956), "The Goring" ("Boynuzlanış", 1956), "Ouija" (1957) gibi ilk şiirlerinde "kurtarıcı" damlalar gibi hayat simgesi olarak kullanılan kan, kadınsılığı simgelediği kadar kısırlılığı da gösterir. Ay ise "Çocuksuz Kadın" (1962), "Ateş 39" (1962), "Rakip" (1962), "Ayna" (1961) şiirlerinde de görülür ve "Ay ve Porsuk Ağacı" (1961) adlı şiirinde şiir kişisi aşık kemiği kadar beyaz ve mutsuzdur:

Ay benim annem. Meryem gibi tatlı değildir.
Küçük yarasalar ve baykuşlar salınır dışarı mavi
giysilerinden.

... Keldir ve yabanıl.

Porsuk ağacının mesajı ise karanlıktır –kapkaranlık ve
sessizlik.²¹

Ay eğretilmesinde kadının kısırlığı bir bütünsellik taşır ya da kadının çoraklığı yekpare ay imgesinde cisim bulur. Ay ötekileşmedir, yabancılaşmış *ben*'in ölümcül ikizi olarak tepegöz gibi karanlık içinden tehdit eder, yüreklere dehşet ve korku sallar ve kurtarıcı damlalar kanını emer insanın.

Kadın olmak, anne olmak üzerine yazdığı birçok şiirinde olduğu gibi “Rahatsız Edici İlham Perileri”nde de (1957) Plath mitolojiden resim ve heykel sanatlarından, çocuk masallarından imgeler toparlayarak hepsini bir arada yoğurup karabasan resmini yaratır. Plath bu şiirini nasıl yarattığı konusunda BBC’nin bir radyo programında, Chirico’nun bir yapıtından yola çıktığını belirttikten sonra, şunları söylemiş: “Bütün şiir boyunca bu tablodaki kinayeli anlamlar taşıyan şekiller aklımdaydı. Chirico’nun yapıtlarına özgü uzun güçlü gölgeler oluşturan garip, belirgin bir ışık altında duran, klasik giysiler giymiş yüzleri olmayan terzi mankenleri. Bu mankenler *Kader Tanrıçaları* (Three Fates), Macbeth’teki cadılar, de Quincey’in delilerinin yirminci yüzyıl uyarlamalarıdır.”²²

Chirico’nun şiirle aynı adı taşıyan tablosu üç kadını işler. Ortada bir ana figürü antik Yunan bayramlarında giyilen abartılı erkek cinsel organı simgesi (*phallus*) gibi, yumurta kafasını bir sütuna ve bir kumaş parçasıyla örtülü heykele dayamış gölgeler içinde oturmaktadır. Plath resimde kendi Tanrıçaları (Fates) gibi gördüğü bu tekin olmayan, huzur bozucu esinleri ön plana çıkarır. Bu taşlaşmış, olağandışı ve ölümcül, kötücül perilerden biri olmaya hazır gibidir:

Ve beni doğurduğun ülke bu işte,
Anne, anne. Hiddetli bakışlarım
Ele vermez bana eşlik eden arkadaşlarımı.²³

Şiir kişisi kendini artık insan gibi değil, lanetli, insan dışı bir yaratık gibi görmektedir. Tıpkı Robert Wise'in bugün sinema klasiklerinden sayılan *Lanetli Ev* filminde Eleanor'a olduğu gibi, onu çağıran doğa dışı güçlere katılmak üzere olduğu ve salt böylesi tekinsiz bir yabancılaşıma sürecinde insanlıktan çıktığının ayırımına varırken suçlanacak kişi annedir, çünkü onu bu tanrıçaların eline doğurmuştur.

Plath'ın en sevdiği ressamlar arasında Klee, Gauguin ve Rousseau da yer alır. Hepsi de hayal ürünü, nereden geldiği belirsiz ışık içinde simgesel, bilinçsiz imgeler, figürler kullanır. Plath da nesnelerini, yüklediği anlam, renk ve simgelerle dışavurumcuların yaptığı gibi çarpıtır. Özellikle, Klee ve Rousseau'da görülmeyen perspektif ya da zihinsel mekân Plath'ın kendi *ben*'inin bilmecesini oturabileceği tek yer olmuştur. Bu bilmece Plath'ın *ben*'inin kaynağı olduğu gibi, bütün şiirsel mekânın kendi havasını tüketen bilmecenin de kendisi olmuştur. Resim ve heykellerden, anıtlardan kendi çiftini, ötekini belirleme, şekillendirme tekniğine "The Lady and the Earthenware Head" den ("Hanımefendi ile Çömlek Kafa", 1957) sonra sıkça başvurmuştur. Metafizik bir nostalji de denebilecek "zihnin icat ettiği ve asla sahip olunamayacak hayal ürünü bir nesneye duyulan arzu... kaynağını ve nesnesini ataerki amblemlerde bulur: Kule, sütun, büyük yapı, kahraman heykeli, karalar içindeki adam, kral."²⁴

Bu simgeleri yumurtaya benzer bedenlere bağlarsak şizoid bir arzuyu yakalarız. Plath'ın da birçok şiirinde bulunan yumurta, başta üretim organları olmak üzere tüm uzuvlardan arınmış olarak kendini tüm kısıtlamalardan kurtarır, saltık kurtuluş ölümüdür. Yumurta neyi söyler? Doğanın yaratısı ola-

rak estetik açıdan pürüzsüz, neredeyse kusursuz ve Hıristiyan inançlarında ise ölümsüzü temsil eder. Bunların yanı sıra, “Eğretilemelerinizim” şiirini anımsarsak, kendisini “buzağıdaki inek” diye adlandırırken yumurtanın yaşam potansiyeli olduğunu, yaşamın gizemini simgelediğini de anımsatmak istiyor gibidir. Fakat neresinden tutacağımızı bilemediğimiz bu nesnenin içinde canlı, gizli bir yaratık da etkin olarak yaşamaktadır. Antik Mısır inanışında *evren* “ikili güçten Büyük olanının saati geldiğinde vücuda gelmiş yumurta”²⁵ olarak tanımlanır. Ayrıca, Tanrı Ra, yumurtasının içinde görkemli bir şekilde dururken resmedilir. “Yüz Yenileme Ameliyatı” (1961) başlıklı şiirindeki kişi aynasında gördüğü buruşuk yüzü yenilenmiş, dikey atılmış bir yumurtaya benzettir. Bir arkadaşının yüzünü gerdirmesinden yola çıkan Plath, kendini yenileme mitini işlemektedir. Birçok şiirinde dize aralarında gizli; yumurtanın ifadesiz, özelliksiz, renksiz olmasına özenme bu şiirinde de yenilenmeye özelemlerle birlikte, annesiz olma, cinsiyetsiz olma (ya da iki eşeyli olma) isteklerini de belirler. Bu yolla şairin şiir kişisi diğerlerinden farklılaşabilir. Onlardan biri değildir artık. Nietzsche’nin “fazlalar” dediklerinden kendini kurtarmanın yolu budur.

İçinde bir başka canlı yaşatan, hatta bir Tanrı besleyen bu uzumsuz gövde giderek (özellikle son dokuz ayında) kimi zaman ayna simgesi ile (“Ölüm A.Ş.”, 1962; “Şefkat”, 1963) ve çorak ay ile de birleşerek içinde kanlı canlı bir yaratık besler. Şiirlerini kanla yazan bu “yaratık” (“Şefkat”) ötekilerden, örneğin sevilme isteyen âşıktan (“Ölüm A.Ş.”) kurtulabilmenin yolu olarak hiç tepki göstermeden ölü gibi durmayı görür:

Ben tahrik etmem. Çiçek yapar ayaz,
Kırağı bir yıldız yapar,
Ölü çan,
Ölü çan.
Birinin canına okundu.²⁶

Kendisinden bekleneni yerine getiremeyen, getirmek istemeyen bu gövde kendini tanrısal bir tarzda doğurmaya çalışırken, Plath'ın korkuları son şiirlerinde aynaları çatlatıp, içinde hortlakların kendisini rahatsız ettiği şiirler arasında, şairin dışarıdan gelen "İyi misin?" diye soran sesleri tanınamasına yol açar ve "Felçli" (1963) adlı şiirinde bu taşlaşmayı şöyle dile getirir:

Ölü yumurta, bütün olarak
Uzanırım
Dokunamadığım bütün bir dünyanın üzerine.²⁷

Yumurta ile dünyayı birleştirmekle, Plath dünya üzerine kuluçkaya yatmış doğurganı çağrıştırır ve kocasını şiirlerinde öldüren şiir kişinin kendini aynalayan, yansıtan ötekilerden kurtulmasının tek kurtuluş yolu olarak artık sırtüstü uzanmasını görür. Daha önce babasına sırtüstü uzanmasını söyleyen Plath şimdi sıranın kendisine geldiğine inanmaktadır. Sırtüstü uzanmak ölmektir, çünkü artık:

Kalp kapanır
Deniz geri çekilir
Aynalar tabakalanır.²⁸

Uzuvlarından, üretime kapalı dışarıdakilerden kusursuz oluşu, ölümsüz oluşu, tanrısalılığı ile tümüyle kopmuş şiir kişisi ile şiirler bütünleşir ve:

Büsbütün olur kadın.
Ölü gövdesi
Başarının gülümsemesini taşır.²⁹

İnsanın kusursuzluğu simgeleyen yuvarlağın (küre) iki yarısını bir araya getirmeye çalışması Yunan mitolojisinde de vardır. Plath da Alman şair Hölderlin gibi sütunlar ve heykeller arasında sevdiği ve kusursuz bildiğini ceset olarak görürken, alımlı sütunlar üstünde yepyeni bir hayat doğabilir umudunu taşır. Küre kusursuzluğu, tanrısal bütünlüğü simgeliyorsa (on rakamı gibi) yumurtanınsa kusursuz bütüne en yakın, ondan bir önceki “devreyi,” bu devrenin biraz çarpıtılmış, daha dünyevi (“Eğretilmelerinizim”deki dokuz rakamı gibi) bir evreni simgelediğini söyleyebiliriz. Plath’ın birçok kez ikili anlamıyla “stage” (sahne, devre) sözcüğü kullanması da bu yüzdendir.

Bir geçiş devresinde olduğunun bilincindeki Plath’ın şiirlerinde kişi yetkinleşme yolunda “öteki” olarak şairin şiir kuyumculuğu, tekniği ve tutkusu arasında kendini gösterir. Bu “öteki” sayesinde, John Donne’un metafizik şiirlerinde olduğu gibi, radikal imgeler eğretilmelere araç olur ve Plath’ın şiiri “her şey arasında yakınlık kurduğundan dilin yaşantıya duyduğu bu ilgiden daha dayanıklı bir şey yoktur.”³⁰ Plath yabancı olmadığımız, kimi zaman yazında klasikleşmiş ayna, ay gibi simgeleri alışılmadık bir yöntemle bir araya getirerek *ben*’inin lanetli olduğunu belirtir. “Karaağaç” (1962) adlı şiirinde tüylü bir böceği, bir hayvanı, bir kuşu yutmuş gibidir, içindeki “öteki” yaratık onu böylesine rahatsız eder:

Bir çığlık çömmüş içimde
Gece gece çırpıp kanatlarını, alır başını gider
Kancalarıyla, sevecek bir şey arar durur.

İçimde uyuyan bu karanlık şey dehşete düşürür beni;
Bütün gün o yumuşak, tüyümsü kıvrılışlarını
Duyumsarım, habisliğini.³¹

Bir karaağaçta cisim bulan içindeki bu kötücül, ölüm getiren ağaç, dallarıyla onu boğar. Şiirdeki sesin çifti, zihinde yaratılan ve doğada nesnesini bulan bu “yaratık” içleştirildiğinde şiirdeki sesin kendisiyle, *ben*’iyle özdeşleşir. Yılsızı acı suları (asit) akıttığında, (asitten öpücüğünü kondurduğunda) sevi ölümle özdeşleşir ve:

İradeyi taşlaştırır. Soyutlanmış, usul kusurlardır bunlar.
Öldürür, öldürür, öldürür.³²

İçindeki bu şeytansı *ben* “Leaving Early”de (“Erkenden Gidiş”, 1960) aynalardan yansır yine. “Ayna”da (1961) şiirdeki sesin kendisi olarak yine kendini izler. “Thalidomide” (“Thalidomid”, 1962) gibi son dönem şiirlerinde aynalar çatlar ve daha önce “İstiyorum, İstiyorum”da (1958) “kuru yanardağlar çatladı ve tükürdü”³³ diyen Plath’ın “ötekinin” yüzüne bu kez, aynanın çatlamasıyla, canını yakan kendi imgesini tükürür ve bu da ataerkilin, tanrısalın marifetidir. Zerdüş’tün de dediği gibi “aynaya bakınca, bir çılgılık kopardım da yüreğim allak bullak oldu: gördüğüm kendim değildi çünkü, bir şeytanın surat buruşturması ve alaycı gülüşüydü.”³⁴

Bu kıvranaşın ölüme değin sürmesi, ölümle birlikte huzur ve dinginliğin de gelecek olmasının umudu çeşitli yollarla anlatılır. Örneğin, “Küçük Füg” (1962) adlı şiirinde bu kez Devon’da oturduğu evin yakınındaki porsuk ağacında cisim bulan kara gölgenin “parmakları sallanır,” bir köpeğin kuyruğunu sallaması gibi. Daha sonra da ağacın tepesinden geçen soğuk bulutları Beethoven’ı duyabilen kör bir piyanistin gözüne, gözünün akına benzetir. Parmakların dokunduğu piyano tuşlarının çıkardığı gürültüyü “parmak-kapanları” olarak niteler. Karanlığın içinden babasının “kara ve yapraksı” sesini görür ve sonunda “Ölüm açıldı, zifirî bir ağaç gibi, karaltılı.”³⁵

Ölüm ona karanlıklarının kucacağını açana dek süren ve İsa, Birinci Dünya Savaşı, kan kırmızı düşler, kesilen gırtlaklar ve babasının kesilen bacağı ile çizilen bir yaşam gözlerinin önünden geçer. Şiirinin son iki dizesinde bu kez kendi parmaklarına bakar:

Bunlar benim parmaklarım, bu da bebeğim.

Bulutlar bir elbise evliliğidir, o beti benzi atmışlığın.³⁶

Buradaki solgun, sarı yüz kendi yüzüyse sevgi, aşk, mutluluk ile özdeş olsun diye gerçekleştirilen evlilik, bir kadının mutluluk düşünün simgesi “soğuk” ve gözünün önünden bulutlar gibi geçen anıları kadar can yakıcı bir giysi olarak gösterilir. Plath bu ölümcül aşk giysisini sırtına geçirmiştir. Ellerinde tuttuğu bebeği bile ona bu gerçeği anımsatır. Şiirin başında ağacın parmakları, şiirin sonunda çocuğunu tutan annenin parmaklarıdır. O halde, porsuk ağacının ölümle özdeşleşen kara parmakları çocuğunu tutmaktadır. “Anne” Plath, porsuk ağacının karşısında, parmakları arasında ölüme doğurduğu bebeğiyle, aklında bütün dünya bir ölüm anıtı gibi ve “ben ölümüm” der gibi durmaktadır. Plath başlangıçtan itibaren ona ölümü anımsatan dış nesneleri bu kez de ölümle özdeşleştirir ama artık çizdiği bu kara resimde “anı yaşayıp, sabahını hazırlayabilmesi” için o karanın ta kendisi olması gerekir. “Karaağaç” şiirinde daha önce “içinde uyuyan şey” uyanmıştır artık.

Plath renkleri de simgesel olarak kullanır. Çoğunlukla siyah (kara), beyaz, kırmızı ve bazen de altın sarısı, gri, yeşil ve fildişi renklerini sıklıkla, maddenin özünde bulunan saltık renkler olarak eğretilmelerinin hizmetine sunar. Bu renkler antikçağlardan beri kullanılmışlardır ve her şeyden önce ölüm, silinme, kan, doğal yasa ve hükümlerin renkleridir. “Laleler”deki (1961) kan kırmızı da, “Temmuz Gelincikleri”ndeki (1962) “küçük cehennem alevleri” de kana bulanmış bir ağzı anımsatır ve dehşete

saldığı okuyucusunun canını yakar. Renkler Plath şiirinin yinelenerek kullanılan belirleyici bir özelliğidir. Renkler varoluş durumunun mitik amblemleri gibi işlev görürler. Bu renklere sahip çiçekleri de Plath simgesel olarak kullanır. 1962’de yazdığı “Temmuz Gelincikleri” adlı dramatik monologda şöyle der:

Küçük gelincikler, küçük cehennem alevleri,
Siz zarar vermez misiniz??

Kıpır kıpırsınız. Dokunamıyorum size.
Elimi uzatıyorum alevler arasına. Bir şey yanmıyor.

Fakat sizi seyretmek beni bitiriyor
Bu kıpırdayış, kırıışık ve açık kırmızı, ağzın cildi misali.

Yeni kanlanmış bir ağzın.
Küçük kanlı etekler!³⁷

Gelincikleri alışlagelmiş imgelerle, kadın cinselliğiyle benzeştirirkenki acılı, kederli ses tonu tümüyle kendi düşleminin ürünü gibi görünüyor. Açmış kırmızı çiçeklerin kanlı ağızlara ve “küçük kanlı eteklere” benzetilmesi fahişeleri anımsatır gibi kıpkırmızı, belki de yara bere içinde dudaklar ve kanayan tenasül uzvunu da akla getiriyor. Tabii bu kanamanın âdet görme, kızlığın bozulması ve ırza geçme çağrışımlarını da yoruma katarsak, şiir kişinin elini bu şehvet alevlerinin içine sokması, cinsel sahiplenmeci tavrı içinde, kıskançlık belirtileri olarak görülür. Gelinciklerse ona rakiptirler.

Ancak saplantılı bir zihnin kurabileceği gelişigüzelikte ve akılcı olmayan bir mantık üzerine kurulu, yabanılaşmış, uç noktalara taşınmış bu imgeler, kadın cinselliğinin rahatsız edici boyutlarını kanlı bir fahişe ağzına indiriyor, böylelikle

oluşan iticilik, şiirin mantığına uygun simgelerin ve kurulması istenen ilişkilerin geleneksel düzen içinde olmayışıyla ve sağlam bir dayanaktan yoksun olması sayesinde şiirdeki yaşıntıyı fazlasıyla özel, nevi şahsına münhasır kılıyor ve okuyucu paylaşımını azaltıyor. Kimi eleştirmenlerce baştaçı edilen Plath'ın kadın cinselliğine bakış açısı, Jan Montefiore tarafından şiir geleneğini politik ve entelektüel anlamda sürekli bir savaşım olarak değil de, tanımlayıcı bir bağlam olarak görmüş olmasından kaynaklandığı ve dolayısıyla da kadın cinselliğine bilinçli bir tavrı olmadığı şeklinde yorumlanmıştır.

Plath politik amaçlarla yazmamıştır. Onun çığlığı tüm kadınlar adına atılmış bir çığlık değil, kendi kimliğini haykırma gereğinden kaynaklanan bir çığlıktır. Bu nedenle son şiirlerinde görsel öğelerden çok sessel / duyusal öğeler ağırlık kazanır. "Arı Sandığının Gelişi" (1962) başlıklı şiirde Afrikalı ellerce ihraç için hazırlanmış kutudan gelen "tırmanma" sesi öfke doludur. Ellerin kara oluşu ile şiir kişinin gözlerini kutunun deliğine dayadığında gördüğü karanlık arasında kurduğu bağ aslında şairin kendi iç karanlığına bir göndermedir. Kutunun içinde sıkışmış arılar dışarı bırakılmayı beklerken şairde "oğul oğul" kımıldanan bir dışarı çıkma isteği ve öfkesi olduğunu anlatır.

Dolayısıyla hem görsel, hem de sessel çağrışımlarla kutulanmışlığın, kendini dışarı atmanın gerekliliğinin getirdiği iç kıvrımlara dikkat çekilir. Plath'ı kutulayan, onun kendi içine yönelttiği öfke dışarı doğru "tırmanırken", çıkan sesin anlaşılmalığı iç karanlığını oluşturur ve özellikle tanrısal bir mekân betimlemeleriyle gelen Latince, Romalı kalabalık, aslında Plath'ın kendi içindeki oğuldur. Birbirlerinden kopuk, ilişkilerini bir türlü kuramadığı ve onu sürekli tehdit eden ve umarsızlığa düşüren bu karanlığın gölgeleri Plath'ın iç dünyasında Romalı giysileri ya da Yunan tünikleri içinde "Yıkıntılar Arasında Sohbet", 1956) dolaşırlar. Onları dışarı atmak gerekmektedir:

Sandık kilitli, tehlikeli.

Bütün geceyi onunla geçirmem gerek

Zaten ondan uzak da duramıyorum.

Pencere de yok, içinde ne var göremeyişim bu yüzden.

Küçükük bir delik var sadece, çıkış yok.

...

Nasıl çıkarırım onları dışarı?

En çok da sesleri beni ürküten,

Anlaşılmaz heceler.

Romalı bir kalabalık sanki,

Küçük, her biri tek tek toplanmış ama Tanrım hepsi
birarada!³⁸

Bir bütün olarak yerleşmiş, ses çıkarıyor olmaları rahatsız ediciliklerinin boyutunu ve Plath'ta yaptıkları etkiyi, kutunun içindeki karanlığı gösteriyor ve üstelik bu karanlıktan gelen sesin yekvücut tehditten kurtulmak arzusu da doruk noktasındadır:

Kulağımı kızgın Latinceye veriyorum.

Ben bir Sezar değilim.

Altı üstü bir kutu manyak ısmarlamıştım.

Geri yollayabilirim.

Ölebilirler, zıkkımın pekini de yiyebilirler, onların
sahibiyim ben.³⁹

Kendi kontrolünden çıkmış bir yaşama tarzını böylesi bir tabloyla görüntülerken, Plath, iç huzurunu tehdit, dışında kalan yaşamıysa kontrol eden ve aralarında kızgın kızgın konuşan bu küçük tanrıları anlayamaz, ağırlıklarına ve o kendi bütünlüğünü oluşturmaya ya da parçalanmışlığını toparlamaya çalışırken içine oturmuş bu öfkeli kalabalık bütüncül ağırlığıyla

ona düşmandır. Kendi istenci dahilinde geliştirdiği bütüncül bir tehdit olduğu için onları sahiplenir, ama efendisi olduğu için de isterse Nemesis gibi onları cezalandırabilir. Dolayısıyla, kendine karşı, kendisinin oluşturduğu tehdidi yine kendisi ortadan kaldıracabilecektir. Bunun anlamı da şudur: En büyük tehdit yine kendisidir. Gözünü dayar, göremez; kulağını dayar, bütün duyduğu kendi iç kaosunun kakofonik yekvücutluluğudur. Bu tekdüzeleşince arada kalan *ben*, iyi tarafını, tanrı tarafını koruyabilmesi ve bu yanını var etmesi için, *ben*'ini karşı karşıya kaldığı yoğun agresyondan kurtarması gerekir. Hemen hemen bütün şiirlerinde görülebilen bu tehdit unsuru (birine, bir şeye perseküte olmak) yüzünden ikilemli duygular içindedir şair (ambivelans). Yanılsamaları sanrıya dönüşmüştür. Çıkış yolu kendini ortadan kaldırmaktadır. "Yarın şeker Tanrısı olacağım, onları serbest bırakacağım. / Kutu yalnızca geçici," diyerek şiiri bitirmesi de bu kutudan (kendi bedeni) kurtulmak istemesindendir.

Kendi bedenine bir son verme noktasına gelmesine yol açan en büyük etken kişilik bölünmesidir. "Alçılar İçinde" adlı şiirinde Plath'ın *ben*'ini ve ötekisini karşı karşıya getirmesi Laing'in şizoid taşlaşma evresini akla getirir. *Sahte ben* dış dünyanın isteklerine, agresyonuna boyun eğerken, *gerçek ben* bu dünyadan uzaklaşır. Gövde kırılgnlık kazanırken, fiziksel gereksinimlerini yadsır. Plath şiirlerinde bu iki cinsiyet savaşımını gövde imgeleriyle işler: Deri, kan, kafatası, ayaklar, ağızlar, diller, yaralar, çıbanlar, kemik, akciğerler, kalp, damarlar, bacaklar, kollar. Plath doğaya kişileştirme yoluyla insan gövdesi özelliklerini yansılar, yakıştırır: Ayın yüzü kemik gibi bembeyazdır, derisi kâğıt gibidir, midyeler yüzüne çıbanlar gibi oturmuştur, karaağaç hamile bir kadın gibidir, lalelerin "anı dilleri" onun oksijenini tüketir. Plath'ın şiir kişilerinin bedeni, bedeninin uzuvları ayrı ayrı parçalar halinde kurbandırlar,

acımasız dış ötekinin elinde oyuncaktırlar, onlara av olmuşlardır. Onun eti doktorların, kasapların, yılanların, yarasaların, arıların eline düşmüş, Nazi postalları altında ezilmeye bırakılmıştır. Beden hastadır. Yaralıdır. Ateşler içindedir. Bu da şiirinin tümünü bir işkence evinde parçalanmış kadının öyküsü haline getirir. Bir tek bedene hapsolmayı reddeden Plath, parçalarını da yırtıcı kuşların gagasından kurtaramaz. Bedeninden türeyen bebekleri bile onun hücrelerini, güzelliğini çalmışlardır. Kanca gibi kadının derisine asılmış çocukların göbek kordonu “Medusa”da şair için tehdit unsurlarıdır. Zaman zaman toplumun ona kadın olduğu için duyumsattığı suçluluk duygusunu işler.

Şiir aracılığıyla ve ölümle kurtulmaya çalışır kurban olmaktadır. Uyak, düzenli ve düzensiz ölçülü dizeler, rahat bir yazım tarzıyla gündelik terimleri ve dilini ustalıkla kullanmasıyla en büyük silahını geliştirmiş olur. Bayağılığa, tüyler ürperici imgelere sığınıyorsa bu şairin kendisinden çok, acımasız toplumsal ilişkiler hakkında bir şey söyler, çünkü Plath’ın biçimini yaratmasını sağlayan bu ilişkilerdir. Bu nedenledir ki “Babacığım” şiirindeki kız “bir ayakmış” gibi “faşist çizmeden” hoşlanır, “Lady Lazarus”ta İblis, Tanrı, Musevi katili ve şairin doktoru bir tek figürde, Lazarus’un yeniden doğumunu gerçekleştiren figürde toplanır. Kurban olmaksızın artık kurban edici olmak zamanıdır. Kıyacı baba imgesi gibi, cezalandırılan tanrılar gibi, Plath da gazap tanrıçasıdır artık.

Jung’un *arketipler* diye nitelediği mitoloji kişiliklerini de bu nedenle kullanır Plath. Bu arketiplerle açıklar korkularını, arzularını, beklentilerini, doğanın ve evrenin anlamlarını. Tüm ilişkilerini kimi zaman yalnızca mitolojik ilişkilerle açıklar. “Perseus: The Triumph of Wit Over Suffering” (“Perseus: Aklın Acıya Zaferi”, 1958) başlıklı şiirinde türlü acılar ve düş kırıklıkları resimleri çizdikten sonra Daphne’nin babası ırmak

tanrısını dimdik duran ve her şeyi dengede tutan bir tanrı olarak gösterir ve yenginin simgesi hurma dalını ona sunar.

Senindir

Perseus, hurma dalı, ve dilerim dimdik

Durasın hep, zaman – deliliğimizi akıllılığımızla

Tartan o göksel denge – durana dek.⁴⁰

“Persephone’nin İki Kızkardeşi” (1956) başlıklı şiirindeyse içindeki iki kadını yine mitolojiden arketipler aracılığıyla anlatır:

İki kız var: evin içinde

Oturur biri; dışında öteki.

Günboyu bir ılık gölge düeti

Çalar durur aralarında.⁴¹

Persephone, ekin, özellikle buğday simgesi Demeter’in kızıdır. Hades’in sunduğu narı yediği için karanlık güçlerin başı Hades’e bağlanmış olur. Persephone’nin iki kız kardeşi Zeus’un Hera’dan olma kızı Hebe (Yunancada “gençlik” demektir) silik tanrıçalardandır, Herakles’le evlenir ve Tevrat’ta Havva’nın ta kendisi olarak geçer. Dolayısıyla da ana-tanrıçayı çağrıştırır (Kybele onun adlarından biridir). Eileithya ise doğumlara bakan ebe tanrıçadır ve annesi Hera’nın her dediğini yerine getirmesiyle ve Zeus’un evlilik dışı çocuk sahibi olmasını engellemesiyle tanınır.⁴²

O halde şiirde söz edilen iki kızdan ev içinde oturup, sıradan gündelik işlerle uğraşan, küçük hesaplar peşindeki kız Eileithya’dır. Evin dışında (şiirde erotik imgelerle) kendini “güneşin bıçağına” bırakıp yanıp kavrulan, güneşle evlenip ona bir kral doğuran ise Hebe’dir.

... ikincisidir

Büyür çabucak tohumla.

...

Bir kral doğurur. Acılaşmıştır

Ve sanki benzi soluk bir kavun

Öteki, sonuna dek çarpık bakire,

Etini boşa harcamış, mezar yolunda,

Solucanlar koca olur ona, ondan olmaz kadın.⁴³

Bu şiirde cinsel dürtüleri bağlamında, Plath'ın ilk, kız gibi çürüyüp, kadın olamadan mezar kurtlarının eline düşme karabasanını yaşarken, doğurgan kadının coşkusuna, gururuna da özenir. Bu coşku daha sonraki şiirlerinde yitecektir. Çünkü Plath'ın hedefi artık tanrı kimliğinde dünyevi, ölümlü bedende tanrısali yakalamaktır. Evlilikte ise bunu yakalamanın olanağı yoktur. Kadın güneşin gölgesinde Eileithyia gibi her buyruğu yerine getiremez. Bunun için Medusalaşır ve daha sonra da Lazarus gibi yükselir yeni bir yaşama.

Plath, tanrısali mekânlara, ülkelere merak sardığını oralarda dolaşmaktan hoşlandığını çok açık bir şekilde gösterir. Onun şiirindeki simgeler dizgesi bileşik bir mitik bakışın, resmin çizilmesine yarar. "İmgeleri o mitin amblemleri olarak görülebilir."⁴⁴ Plath'ın Medea'ya özendiği de söylenmiştir. Onun gibi ölümsüz olarak Cennet bahçesinde sonsuza dek yaşamayı ve Achilles ile evlenmeyi belki de gerçekten arzulamıştı. Fakat Medea gibi, çocuklarıyla birlikte ölmek istememiştir çünkü suçlusu olmayan bir zulmün kurbanı olduğuna inanıyordu. Görüldüğü gibi bir trajedi kahramanına özenme ve yine gerçekliği olmayan bir tanrıya dönüşme onun son varoluş biçimi olmuştur. İşte bu nedenle lalelerden akan kanla yazmış gibidir şiirlerini. Lale, Persephone yerine Afrodite'i seçen Adonis'in

tanrıların döktüğü kanından biten buhar çiçeğidir. Afrodit onun yardımına koşarken ayağına diken batır, sızan kandan çiçeği beyaz gül kırmızıya boyanır.

Miriam Levine, Plath'ın tarzını, erkeksi ve kahramanca olduğu için Herakles'e ya da olanaksız izlerken atlarıyla göğe çok yaklaşan ve yok olan Charon'a benzetir.⁴⁵ A.E. Dyson ise Plath'ın tanrısının, "soğuk" tanrılardan biri olması gerektiğine dikkat çeker ve gölgelerin tanrısı gibi görünen Plath için en uygunu Neptün der; vahşi denizlerin acımasız *Babası*, bir yabancı ve yararsız bir tanrı. Dyson Plath'ın bu tanrıya neredeyse tap-tığını söyler.⁴⁶ Plath mitolojik figürlerle kendi içinde yarattığı Tanrı kavramını maskeliyor gibidir de. Çocuklukta doğaüstü yaratıklar olarak görülen, efsane kişileri, mitolojik figürler, insan tinini şekillendiren ve arketip oluşturan bilinçsiz güçleridir; insan, ölüm şeklinde gelecek sonda (ya da Pandora'nın kutusundaki umudu deşip çıkarsak, yeniden doğuşta) bu arketiplere döner.

Şizofrenik serüvende (Plath'ın şizofren olduğu görüşüne katılmamakla birlikte) öncelikle kişilik bölünmesi, parçalanması duyguları yaşanır. Kişi dünyayı ikiye ayrılmış olarak görür. Bütünün iki parçası birbirinden uzaklaşır, yarımlardan birinde şizofreninin kendisi bulunur. Joseph Campbell şizofreninin iki aşamasından söz eder.⁴⁷ Kişi kendini bir süre soytarı, hayalet, cadı, yabansı ve yabancı (outsider) olarak görür. Bu dışa oynadığı roldür. Kendisini itilip kakılmaya, alaya, şakaya bırakıp küçük insan rolünü oynar. Oysa için için bilir ki tanrısal bir yaratıktır, bir kurtarıcı. Bir kaderi yaşamak için seçilmiş kahramandır o. İkinci aşamada kişi üstünde yolculuk yaptığı yarımından düşer, zaman içine geri çekilir, biyolojik olarak da yapar bunu. Böyle yapan psikotik kişi çocuk olur, ana rahmindeki cenin olur. Plath'ta görülebilen cam içindeki cenin, çeşitli hayvanlarda kişileşen dürtüler ve korkular daha sonra ağaca

dönüştürülen peri bahçelerindeki Daphne'yi anımsatırcasına, porsuk, karaağaçla özdeşleşip, aya, buluta, yıldıza seslendiği şiirlerinde görülür ("Karaağaç" ve "Ay ve Porsuk Ağacı"). Güzelliğiyle Apollon'un ilgisini çekince, bakire Daphne dehşete kapılır ve babası, ırmak tanrısı Peneus'u yardıma çağırır. O da kızının peşinden koşan Apollon'u kendi kızını, Daphne'yi, bir ağaca dönüştürür. Apollon'un kucakladığı soğuk bir ağaçtır. "Arı Sandığının Gelişi" adlı şiirinde kutudan çıkarlarsa arıların ne yapacaklarını merak ederken ağaç olmaya karar verir:

Ay kılığım içinde ve cenaze peçem içinde
Derhal görmezden gelebilirler beni
Benden bal olmaz
Öyleyse niye bana baksınlar, kur yapsınlar ki?
Yarın şeker Tanrısı olacağım, onları serbest bırakacağım

Kutu yalnızca geçici.⁴⁸

Japon Zen Budizmi'nde de yer alan "annen baban doğmadan önceki yüzünü göster bakalım!" buyruğunu tutmaya çalışır gibidir de denebilir Plath için. Daha sonra yumurta eğretilemelerinde de görüldüğü gibi şekilsiz, hatsız, özelliksiz biçimlere sığınmasıyla tanrısallığa yakın belirsiz bir kimlik, yeni bir yüz bulduğunu var sayabiliriz. İkinci derecede önemli tanrılar kullanması, kendinden insan-Tanrı, Tanrı-insan yaratma çabalarındandır. Olympos'un en büyükleri yerine Perseus, Persephone, Daphne, Demeter ile özdeşleştirir kendini, babasını, annesini. Tanrısallığa yakın yeni yüzüne sahip olduktan sonra bize İsa'nın bedeniyle göğe yükseldiğini düşündürten Plath, çocukluğunun öğretisine şiirinde arketipik bir umut olarak sarılır, *dünyadan* (anne) *aya* (baba/tanrı) büsbütün olana yeniden doğmak üzere Ariel ile yolculuğa çıkar.

SONUÇ

Lanetli Tanrıça

Plath adı anıldığında ilk akla gelen klişeler “Lanetli kadın şair”, “Tinine işkence eden kadın”, “gizdökümcü kadın şair” ve benzerleri şairi şiirinden çok yaşantılarının kurbanı olmuş hasta ve zavallı bir kadın olarak göstermektedir. Rochelle Ratner’in de dediği gibi bu basmakalıp sözler daha çok mektuplarına, günlüklerine ve biyografisine dayanmaktadır, şiirlerine değil.¹ Oysa Plath’ı anlamak için sözcüklerinin, yaratıklarının anlamı, dilin somut sessel ve imgesel düzeni içinde yarattığı yan anlamları, duygu ve düşünceleri ve bunların sunulduğu kalıp ve biçimleri iyi kavramak gerekmektedir. Nasıl bir şiirin müziği, tartımı sözcüklerin sesleri ile anlamları arasındaki uyumdan, ilişkiden ortaya çıkarsa, Plath’ın yapıtları bir bütün olarak, tek bir şiir gibi anlamları ile okuyucuda bıraktıkları ses arasında bir yerde güzel, güzel olduğu kadar da rahatsız edici, ama defalarca okuma gereksinimi uyandıran bir tını bırakır. Ölümüne dek bu müziği kendi de duymuş şair için şiir yazma bir direniş mekanizmasıydı, en güçlü silahıydı.

İki Dünya Savaşı arasında yazarlar (Hemingway, S. Anderson, Fitzgerald ile Ferlingetti, Ginsberg gibi Beat Kuşağı yazarları) bilinçaltının yabansı mantık süreçlerinin ayırına vardılar; yabansı sapmalar, gelişigüzel ilişkiler zincirleri oluşturdular ve insan zihninin derinlerinde yaşantılarına yeni biçimler verdiler. 1945’ten sonra Amerikan şairlerinin çoğu içe döndüler, parçalanmış ve insanı ezen kaosu içinde çağdaş yaşamda yalnız bireyin neler duyumsayabileceği, nelerle karşı karşıya kalabileceğinin sınırlarını

zorladılar; çünkü Berger'in dediği gibi, "korkunç canavarlıklara karşı dünyada en kesin biçimde karşı duran güç şiidir. İşte bu yüzden fırınların saati aynı zamanda şiirin de saatidir."²

Plath Amerikalıdır fakat İngiltere'de kalmayı yeğlemiş, Amerika'ya dönmemiştir. New England sesi, buna karşın, hep onunla olmuş ve Plath entelektüel tarihin bireylere, tek tek sanatçılara indirgeneceğini bilir gibi, gösteriştense çok "keşiflerle" uğraşmıştır. Yine çoğu Amerikalı şair gibi bir yapıtı geniş kitlelere sunabilmek için bir keşif yapmış olmanın, masum ve bilisizce dünyanın karşısına dikildiğinin bilincinde olarak yazmıştır. Emerson'dan bu yana Amerikan yazınına egemen bireysel tavır ve hiçbir şeyin bilinemeyeceği, her şeyin keşfedilip öğrenilebileceğinin ayrımında olduğu için özellikle kendisiyle ilgili keşifler yapıp içindeki bilinmezi, karanlığı açığa çıkarmak istemiştir. Biçimde, imgelemde farklılıklar gösterse de lirik şiirlerinde kendini tanıma çabasını hep sürdürmüştür.

İnsanın kendini tanıması, tehlikeli, hatta ölümcül bir süreçtir. Plath 27 Ekim 1932'de doğduğu evde anne-baba arasında iletişimsizliğin varlığında, yetke figürünün baba olduğu ve annenin sessiz kalmayı yeğlediği bir yuva ortamında, okyanusun derinliğini, sonsuzluğunu, serin soluğunu içine çekerek büyür. 27 Nisan 1935'te doğan erkek kardeşi Warren'la anne-baba sevgisini paylaşmak zorunda kalır. Anne sevgisini tümüyle yitirdiğine inanan Plath tutunduğu babayı da sekiz yaşındayken yitirince büsbütün kara bir boşluğa düşer. Anne ve baba tarafından terk edilmek, terk edileceğine inanmak çocuk için ölüm ile eşanlamlıdır. Babasının bir bacağının kesilmesi, ardından ölümü; Sylvia'yı 1962'de yazacağı "Babacığım" adlı şiirde babasını öldürüp, bütün nefretini kusana dek yaşamını gölgeleyen, şiirini ise belirleyen bir simge, gerçek bir kötürümleşme olmuştur. Plath babasının mezarını şiirlerinde, ölümle boğuşurken, hep eşeler durur. "Azman" (1959) şiiri şöyle başlar:

Seni asla bütünüyle bir araya getiremeyeceğim,
Parçalarını zamklayıp doğru dürüst ekleyemeyeceğim.³

Babanın ölümüyle başlayan parçalanma tüm yaşamını, rahatsız edici boyutlarda, biçimlendirmeye başlamıştı. En tanınmış birkaç şiirinden biri “Babacığım” (1962) baba imgesini ataerkil bir heykel olarak belirler:

Babacığım, öldürmek zorundaydım seni.
Ben zaman bulamadan ölüverdin...
Mermer gibi ağır, bir torba dolusu Tanrı, San Francisco
ayıbalığı gibi kocaman
Tek bir ayak parmaklı, iğrenç anıt⁴

Aynı şiirde baba, Plath’ın ötekisine (çiftine), içindeki Musevi’ye işkence yapan bir Nazi olur. Otto Plath Silezyalı idi, Nazi değildi. Sylvia’nın ise Musevilikle bir ilgisi yoktu, fakat çağının en dehşet verici resmi olarak gördüğü Nazi imgesini kötücüllüğün simgesi olarak kullanırken, Museviliği de bu şerrin karşısında; kendisini de onu batağa gömen baba hayaletinin kurbanı olarak görmesinden kaynaklanan mağdur ve madun imgesi olarak kullanmıştır. Otto Plath’ın küçük Sylvia’ya kötü davrandığına ilişkin hiçbir kayda rastlanamamıştır. Plath terk edilmiş, ölümle yalnız başına bırakılmış bir kızın mantıksız öfkesini, nefret duygusuyla koşut gidebilecek nesnelere yakıştırmıştı. Belki de kendisini küçük yaşta “terk eden” babasından herkesin nefret etmesi gerektiğini vurgulamaya çalışıyordu:

Hatta köylüler bile sevmediler seni
Üstünde dans edip tepiniyorlar şimdi.⁵

Burada söz edilen bir bacağı kesilmiş bilimadamı gerçek

Otto Plath değil, onun toprak altına girip, herkesin iğneyeceği bir patikaya yakın gömölü olmasının, bunu hak etmeyişinin verdiği acı ve bu göksel haksızlığı kabullenmek için kurbanın ta kendisinin, babanın adını kötüye çıkarıp yazınsal bir rasyonalizasyon yapan bir kız çocuğunun duygularıdır. Shelley'nin "Ozymandias" şiirindeki iktidarsız bir diktatörün kalıntısı heykel gibi, Plath'ın şiir öznesi putlaştırdığı baba figürünün üstünde kendi tanımının, kimliğinin arayışı içindedir:

Yas tutan bir karınca gibi sürünüyorum
Kaşının alırlarla kaplı alanlarında
Koskocaman kafatası tabakalarını onarmaya geliyorum
Ve gözlerinin kel, beyaz höyüklerini temizlemeye.⁶

Birlikte yaşadığımız insanlara karşı duygularımız karışıktır. Onlara gereksinmemiz vardır, onları severiz, ama bazen de uykularımızı kaçırmalarına izin veririz; onlar canavarlarımız, cadılarımız olurlar. Onların yanımızda olmasını istediğimiz kadar, yok olmalarını da istediğimiz anlar olur. İnsan davranışının bu belirsizliği, ikili özelliği ölümlere aldığımız tavra da yansır. Ölen kişi çok sevgili biri olabilir, ürümekteki bir beden olabilir ya da şeytanımız olmaya adaydır. Yakınlarımızdan biri öldüğünde, keder ve acı içinde boğulabiliriz, ama aynı zamanda tümüyle yok olabileceğini kabullenemez ve onun bir tin olarak geri gelip, yürüyen bir ceset gibi mezardan esintilerle, içimizi rahatlatmayışına, "öte tarafta" her şeyin yolunda olduğu konusunda bir ipucu vermeyişine üzölürüz. Plath belki de bunun için yıldız fallarıyla, tin çağırma seanslarıyla, pagan, şaman kültürlerle, şeytan ayinleriyle bu denli ilgilendi. Bir türlü huzura kavuşamadığı için de içine gömdüğü cesetten bir şeytan yarattı ve kendisini için için kemirmesine izin verdi. Sevgisi yiten anne de teselli olamaz bu yitiliklik duygusuyla:

Anne, dili olacağım tek ağız
Sensin. Başkanın annesi
Yer bitirir beni.⁷

Sylvia sekiz yaşına gelene dek, baba Plath, sevgi ve güven veren, sevecen ve hayran olunacak, tapılacak bir varlıktı. Baba tarafından olumlanmak, sevgisi ile beslenmek bir çocuk için önemlidir, küçük Sivvy için de öyleydi. Böylesi bir yetke figürünün ansızın çekip gitmesi Sylvia'yı biraz da narsist bir çehrede yeni *sevenler* aramaya, ama sevdiği kadar üzerinde etki kurabilecek üstün insan arayışına itmiştir. Babasından yarattığı bu hortlak da susuzluğunu giderememiştir, çünkü önünde sonunda hortlaklara hem içerleriz, güceniriz, hem de geride kaldığımız için suçluluk duyarız. Nörotik eğilimliysek de bu, duyguları içleştirir. Bizleri hiç de hak etmediğimiz şekilde ve zamanda "terk edişlerine" kızar, yaratıcı uğraşlar içinde onlardan canavarlar yaratabiliriz. Plath da suçluluk duygusunun üstesinden gelebilmek için bu yola başvurmuştur. "Arı bakıcısı" baba imgesi onun varoluşunu koruyan biriydi ve Holbrook'un dikkat çektiği gibi arı (*bee*) ve Plath'ın "olması" (*be*) arasında kurulan sessel ilişki onun arılar üzerine şiirler yazmasına neden olmuştu. Babayı putlaştırmıştır, çünkü yine şiirlerinden tahmin ettiğimiz gibi, "ağızların annesi"⁸ onu hiç sevmemiş gibidir.

Yaşamı boyunca iki önemli kaybı olmuştur Plath'ın. Babasının ölümü ve kocası Hughes'un onu terk edişi. Plath "siz ikiniz öldürdünüz" beni demeyecek kadar sevmiştir ikisini de. Bu nedenle "Babacığım" şiirinin sondan ikinci kıtasında kocasını babasıyla bir tutar:

Bir değil iki adam öldürdüm–
Bana sen olduğunu söyleyen

Ve bir yıl, doğrusunu bilmek istersen.
Tam yedi yıl, kanımı emen vampiri.
Babacığım, sırtüstü uzanabilirsin şimdi.⁹

Fakat yaratılan tüm putların sonunda onu yiyip tüketen Tanrıçaları gibi nefretle yadsınması gerekir: “Baba, babacığım, alçak herif, işim bitti seninle.”¹⁰ Tinsel durumunu bir soykırım imgesinde cisimleştirerek kendine yapılan haksızlığı vurgularken okuyucuyu anlatıdaki belirsiz ama empati kurulabilecek bir duruma çekmeyi başaran bir şairdir Plath. Okuyucu Plath’ın kederini, öfkesini, mazohistçe duyumsanan acısını ve intikam duygusunu, anlattıkları gerçek yaşamda yaşadığı gerçeklere tam uymasa da, paylaşır, çünkü Plath genellemelerle kendi yaşantısını tüm kadınlara mal eder:

Her kadının gönlünde bir Faşist yatar,
Suratına yer tekmeysi, hayvan
Senin gibi hayvan, hayvandır kalbi.¹¹

Arkeolojik, mitolojik, evcil, doğal eğretilmelerin bir araya getirilerek ölmüş birine duyulan saplantılı ilişki etkileyicidir. Plath’ın babaerki imgelere tutsak olduğu sanılmamalıdır. Kadın şairin ikilemine bir arketip oluşturur baba, fakat kendini tanımlayışının, kimlik arayışının doruk noktasındaki şiirleri (“Lady Lazarus”, “Ariel” vb.) daha çok umut ve değişim vaat eden şiirlerdir.

Çirkin ve alışlagelmedik imgeler ve eğretilmelerle babatanrı figürünü betimledikten yani 1958’den sonra, Plath kendini körü körüne şekle bağıllıktan kurtarmaya başlar. Yine de *Azman*’da söylediği gibi “gölgelerle evlidir saatleri.”¹² Dünyada bulabileceğine inandığı tek dengi, eşiti olduğuna inandığı ve uzun süre gölgesinde kalmayı yeğlediği kocası-

nın ihaneti onun kırılma sürecini hızlandırmıştır. Ve Ted Hughes da artık “canına okunması” gereken bir figür olarak Plath’ın şiirlerinde kurgulanarak, örneğin “Gardiyan” (1962) şiirine gardiyan imgesinde girer ve yedi yıl süren evliliğin sonunda gelen acı, eşine rastlanmadık bir tersinlemeyle, koca imgesinin umursamazlığını, o imgenin karşısında kadının umarsızlığını vurgular:

Uyuşturuldum, ırzıma geçildi.
Sağ beynimden yedi saat çıkarıldı
Kara bir çuvala atıldı
Orada dinlenirim ben, cenin ya da kedi,
Islak düşlerinin manivelası.

Şöyle kalmış aklımda
Uzak gökgürültüsü gibi iktidarsız,
Gölgesinde yemişim hortlak tayınımı.
İsterim ölsün, ya da çekip gitsin.
Bu, öyle görünüyor ki, olanaksız olandır.

Bu özgür olmaktır. Karanlık ne yapardı
Yemek şehveti olmadan?
Bıçağa dayalı göz olmadan, o ne yapardı
Bensiz, bensiz ne yapardı?¹³

Plath’ın içindeki boşluğu, boşuna olduğunu bile bile, doldurmaya çalışması, bu sırada daha büyük boşluklar açılması, onun yeni bir *ben* (self) aramasına yol açmıştır. Bu *ben* dışı sevgiyle bakmaya kendini zorlarken içte nefreti ve tutkuyla yıma, yok etme arzularını geliştirmiştir. Plath’ın şiirlerindeki ses, şiir kişisi, bu *ben*’in sesidir. Şiiri *ben*’i oluşturma süreci içinde

yaşadığı bir tufanın resmidir. Bu sesin tam anlamıyla ne demek istediğini anlamaya çalışmak yersiz çabadır. Elimizdeki metinler kendi kişilikleriyle bir anlam kazanırlar. Bu tümüyle şiirin gücü ile okuyucunun empati kurmaya hazır olmasına bağlı olarak gerçekleşir ve okuyucunun üstüne:

... bir gülün yaprakları kapanırcasına
Bahçe kaskatı kesilip renkler kanadığında
Gece çiçeğinin tatlı derin boğazlarından.¹⁴

İşte böyle bir cehennem resmini yaşar içindeki kaostan, kakofoniden bir yıldız doğurmak isteyen sanatçı. Lady Lazarus ölür ve ateş olarak yeniden doğar, daha güçlenmiş olarak. Kimi eleştirmen Plath'ın erkeklerden, kimisi de kendisini mutsuz eden herkesten intikam almak için yeniden doğuşu bu denli çok istediğini, bunun için de intihar etmeyi hep denediğini, "Lady Lazarus"ta da hafif bir alayla bir arzusunu belirttiğini hatırlatıyorlar.¹⁵ Fakat intikam alıp, kurtulmak istediği gerçek dünyadaki "onlar" değildir.

Herr Tanrı, Herr Şeytan
Aman Dikkat
Aman Dikkat.

Ben diriliyorum, kalkıyorum işte
Küllerin arasından kızıl saçlarımla
Ve insan yiyorum, hava solumasına.¹⁶

Plath'ın uyardığı, yeni doğmaktaki ve çekinilmesi gereken içindeki ikiliktir, çiftidir; tüm yaşamı ve sanatı boyunca yarattığı, olmak istediği tanrısal yanı ve şeytanıdır. Yaratıcı ve yok edici bu iki yanını tehdit etmek için kullanması ve yeniden do-

ğup medusalaşması anlık bir yalandır. Kendi kara tablosunun önünde duran yaratıcının, sanatçının göksel bir “Hayır” deyişidir. Buna bir tanı koymak yanlış olur, çünkü “insanı açığa çıkarmak güçtür, hele kendini açığa çıkarmak daha da güçtür; can üstüne sık sık yalan söyler tin. Böyle gerektirir ağırlığın tını.”¹⁷ Plath artık, Melville’in *Billy Budd*’ındaki Captain Vere gibi, gökyüzüne çakılı bir yıldız gibi (ya da kökleriyle yere çakılı bir porsuk ağacı ya da karaağaç gibi) kendi karabasanlarıyla başbaşa kalmıştır ve “korkunçtur, kendi yasanın yargıcı ve öc alıcısıyla yalnız kalmak. Yıldız işte böyle fırlatılır ıssız uzaya, yalnızlığın buzlu soluğuna... Ama bir gün yalnızlık yoracak seni, bir gün eğilecek gururun ve yürekliliğin yılacak. Bir gün haykıracaksın: ‘Yalnızım ben!...!’ Kendi yüceliğin bir hayalet gibi korkutacak seni.”¹⁸

Plath son şiirleriyle ve intiharıyla ona yalnız olduğunu duyumsatan içindeki ötekinin Nemesis’i olmuş ve kendini doğurmuştur. *Ben*’inin şeytanından bir Tanrı yaratmıştır. Bunu “müstesna” bir şekilde yapmıştır ve geride yaratılarını bu gölgeler dünyasını ne denli sevdiğinin bir kanıtı olarak kendi istenciyle “ölmeye özgür ve ölümden özgür, Evet’e artık vakit kalmadığında, bir kutlu Hayır”¹⁹ diyerek gitmiştir. Böyle anlamıştır o hayatı ve ölümü ve kendi dediği gibi:

Ölmek

Her şey gibi bir sanattır,

Bu konuda yoktur üstüme.²⁰

Bir problemi kurumlaştırıp, bir başka deyişle, sorunu, sorunsalı saplantılı bir şekilde işleyip onu çeşitli imge, simge mekanizmaları ile bezeyip genelde iç kurallara sahip kallavi bir bütün gibi sunan Plath, bu yükün altından kalkamayınca da bir *Worldnet* söyleşisinde “Ah Tanrım, senin gibi değilim

ben"²¹ demiştir. E.A. Poe gibi kendini bilinçsize atmaya ve bütün anılarını yeniden kurgulamaya ve bu yolla da gerçek *ben'*ine ulaşmaya çalışmıştır. Fakat Plath'ın *ben'i* yine Poe'nun "Amantillado Fıçısı" adlı öyküsündeki Montresor ailesinin armasındaki ayak gibidir. Bu ayak bir düşmanı (simge: yılanın başı) ezmektedir, fakat yılanın dişleri (kendi iblisi) o ayağa geçmiştir bir kez. Plath da Başkaldırı Tiyatrosu'nun (Theatre of Revolt) örneklerinde görüldüğü gibi kendini ve insanları bir kutu içinde ya da cam bir fanus altında cenin gibi görür ve O'Neill'in *Lazarus Laughed* (*Lazarus Güldü*) adlı yapıtında da saptadığı gibi, hiçbir tanrının onu kurtaramayacağını anlamasıyla, kendi büyüklüğünü kanıtlamak ister gibi, kendisi bir tanrı haline gelir. Kusursuz, şekilsiz, renksiz, ifadesiz, özelliksiz olmaya özlem (yumurta imgesinde görüldüğü gibi) onu bilinmezin bilmecezinin ortasına atar ve tek saltık gerçek olarak yeniden doğuşa sığınır. Şöyle der 29 Nisan 1956 tarihli mektubunda:

Şundan adım gibi eminim ki, öbür yaşama Lazarus gibi gidip geldiğime göre, bütün varlığım (oluşum) yaşamım boyunca tek bir olumlama ve sevgi ezgisi olacak. Tanrı'ya ve onun yarattıklarına hamdedeceğim. Yaşamım boyunca bunu yapabileceğim yeni yollar ve sözcükler bulacağım.²²

Plath bu yolları ve sözcükleri hep bulmuştur. Sanatçı için umarsızlık anlarında sığınılacak en güvenli kale kendi yaratıcılığıdır ve John Berger'in de dediği gibi, "ne olursa olsun, bizler acı çekilen, kötülüğün kol gezdiği bir dünyada, olayların varoluşumuzu onaylamadığı, bizim karşı koymamız gereken bir dünyada yaşıyoruz. İşte bu durumda estetik an bir umut kaynağı olur."²³

Bu estetik yaşantı sırasında olanaksızın peşinde koşan Plath

trajik bir boyut kazanır. Yenilgisinin kesin olduğu bir savaşım-
da boyun eğmemek onu yüceltir.

Sylvia Plath romantiktir. şiiri romantik şiirin, özellikle yir-
minci yúzılın, modernistlerin, kendine iyice dönük gelene-
ğinde Eliot-Auden-Lowell zincirinin uzantısıdır. Parçalanmış
ve acı çeken kişilikler gibi Plath'ın da kaynakları çeşitlidir. Bu
kaynaklardan yükselir simgesel sesi. Yirminci yúzılın başında,
özellikle İngiliz ve Avrupa yazarlarını uzun süre kıskacı arasın-
da tutan ve onlara baskın güçlerin elinde kendilerinin kurban
olduklarını zannettiren, korku ve daha sonra çeşitli dilekler
geliştirerek yazgıcı bir tavır içinde yapıtlar yazmalarına bakıp
Plath'ı da bu geleneğin bir devamı olarak görebiliriz. Her ne ka-
dar bir çeşit patolojik başkaldırı şiiri de olsa, Plath kendisine çi-
zilen yola, yazgısına baş kaldırıyordu. Geçmişini sürekli olarak
deşiyor, yadısiyordu, çünkü felaket imgeleri, dehşet ve karaba-
san resimleriyle dolu düşlemi geçmişini, tarihini kendi elleriyle
yeniden yazmasını söylüyordu. Jung'un "saltık nesnellik" (ab-
solute objectivity) derken kastettiğı insanın bilinmeze giderken,
bilmediğı şeye değışirken, umut olarak kendini yine ulaşılmaz
yıldızlara atması gibi; onu değıştirmek, kendisine benzetmek
isteyen ve kendi istenci dışında kurulmuş bir dünyayı, yakın
çevreyi yadısiyip, tehdidinden kurtulmak, ondan kaçınmak,
aynı zamanda kendini yineleme korkusunu da getirir.

Bu korkunun yapısında düzensizlik vardır. Plath da bu par-
çalanmışlığı, düzensizliğı bir araya getirebilme, kodlayıp ken-
dine yeni bir silah, bir savunma dizgesi oluşturabilmek için
dile, konuşmaya ve olabildiğince hızla yazma edimine sığınır.
Plath'ın fırtınalı iç sessizliğı ile dışa yönelik ürkütücü söylemi,
kendine özgü dili, imgeleri ile yarattığı ve üçüncü cinsiyet gibi
sarıldığı yeni kişiliğı denebilecek yazma edimi (ki yüksek sesle
konuşma yerine geçmiştir) arasında gidip gelmesi, kendini ve
içine düştüğı dünyayı yorumlama, anlamlama ve kendine bir

yer, bir anlam bulma savaşımında kaçınılmaz bir çıkmazdır. Bu *çıkma* romantiktir çünkü varılan yorumlar içinde yaşadığı dünyaya göndermelerde bulunmaktadır. *Düşsel*, kimi zaman *gotik* mekân ve atmosferlerde Keats gibi maskeleri sorgular ve kimi zaman da Nietzsche gibi, vurgun yemiş, dünyanın bu kaotik düzensizliğine, evrenin özünde var olduğunu sandığı bir adaletsizliğe *başkaldırı* ya da *teslimiyete* sığınır. Bu *ikili* yaşantı, iç ve dış çatışması, eldeki ile özlenen, yaşanan ile yaratılmak istenen arasındaki çatışmalar ve gel-gitler ilk İngiliz romantik şairlerinden Thomas Gray ve William Blake’te ve S.T. Coleridge’de de vardır.

Aşkın güçlerin varlığını bilme, kabul etme, en azından yadsımama, tüm sanatlarda ve doğanın ötesinde gördüğü bir *öte* gücün varlığını, gizemli soluğunu içine çeken Plath, sözcüğü, sözü yaratacağı etki sayesinde elde edeceği gücü hayal etmiş olabilir. Plath’ın dili hem dışa karşı bir silahtır (gücünü gösterir, gündelik yaşamda dışa vuramadıklarını –tutkularını, duygu ve düşüncelerini, bastırdığı dürtülerini, korkularını– yepyeni kurgularla dışa döker ya da içe yoğunlaştırır), hem de ölüm arzusunu sahte olarak işleyip önce yazdıklarında yaşayıp kanıksamaya çalışması açısından da ölüm gerçeğine bir ön hazırlık oluşturan koca bir eğretilemedir. Bütün geçmişini ve başkalaşma biçimlerini mühürleyen ve şişeleleyen metinler yazar. Plath bu metinleri daha sonra ruhu tını hapseden ve soluğu çalan taşsal biçimler olarak görür. Vücudunu makineye benzetir ve bu motor gürültüsünü susturma ve içindeki tanrıyı, meleği özgür kılma çabasını şiirlerinin tartımı olarak şiir biçimine de yansıtır.

Şair, her şeyle özdeşlik kurabilir. Plath, bu yüzden de romantiktir çünkü “romantizm her şeyden önce bireyin (şairin) kendi özdeşlik duygusunu ön plana çıkarır ve şiirin temel malzemesi olarak kullanır.”²⁴ Bunu endüstri devriminden son-

ra hız kazanarak gelişen bireydeki saldırgan parçalanmanın sonucu olarak da görebiliriz. İnsan hiçlenmeyi kabul etmez, fakat öyle olduğunu gizliden gizliye duyumsamak sanatçıyı gerçek yaşamda bir ikileme düşürdüğü gibi, yapıtlarına da biçim ve içerik arasında bir ikilem yaşatmasına neden olmuştur. Dış dünyaya kutulanmış, çerçevelenmiş olmaktan bunalarak, parçalanmanın nedenlerinden biri olarak görürken, şiirlerinde kendini biçime hapsetmiş, yaşamının son dokuz ayına dek direnmiş, gerek gerçek yaşamda, gerekse sanatında istenileni, biçimi, uyağı, tartımı, ölçülü dizeleri içinde dönüp kıvranan yalnız, kırılğan kişilik ve yeni bir gövde arayışı içindeki genç kadını çerçevelemiş, kutulamıştır.

Plath'ın şiirini yönlendiren bilinçdışı ona iç huzurunu rahatsız edecek karşıtlıklar, rakipler çıkarmasına neden olurken, arkadaş da olmuştur. Korkulan ve korunulması gereken dış dünyadan, pencereden izlediği bir dış evrenden uzak durabilmesi, ilgisini çekebilmesi ve önceleri huzurlu ve güvenli ve kendisine ait, sahibi ve yöneticisi olduğu, kontrolünü elinde bulundurduğu bir iç dünyaya çekilmesini gerektirmiştir. Fakat *ben* (I) oluşumu sırasında tüm yaşantılarını yeniden kurgulayıp bir düş, bir karabasan gibi yansıtırken güç simgesi tanrılar, anıtlar ve heykellerle id'in simgesi süjeleri işlemiştir. O süjeler, şiirindeki kişiler, sesler, bu iki dünya arasında parçalanmayı sürdürür.

Şu demektir bu: Dış dünyada gözlemlenen yozlaşma, bozulma, parçalanma ve kaos, sanatçının iç sorgulama sürecini başlatır. Bu sorgulama süreci sırasında bilinçdışına (unconscious) sığınan şair aslında dışarıda gözlemlediği bu parçalanmadan (şizoid bir karakterde) uzaklaşmaya çalışırken, aynı zamanda da bu parçalanmışlığı içe taşımaktadır. Çerçeveyi kırdığı anda bu "içreleştirilen" dış dünyadan kaçış sona ermiş, kabullenme süreci başlamıştır. Bu kabullenme ve tanımanın ardından onu

ortadan kaldırma gereği doğar. Artık gerçeklik kazandığı sanılan, şairin yaratısı hayaletin, *iç-ben*'in gerçekliği, sağlamlığı, bir heykel, bir anıt gibi yıkılmazlığı tehlikededir. Bunun ayrımına belki de herkesten önce kendisi varan sanatçı, dolayısıyla, yeni güç kavramları oluşturma yolunu hep elinin altındaki kinayelerle dolu dilinin gücüyle yaratmaya çalışır.

Bu romantik uğraş içinde aslında saltık tehdit unsuru işte bu hep orada "hazır ve nazır" insanın kendi silahıdır. Yazma edimi sırasında "yaşadığı" sırada yapabileceklerini görüp, kendi kıyacı, öldürücü yanının bir gerçeklik, ya da gerçek *ben*'i olduğuna inanmaya ve bunun sonucunda da, içinde bir şeytan beslediğinden kaygılanmaya başlar. Üstelik bunları yazmıştır, kendi varlığını yoruma açmıştır. *Ben*'in yaşadığı, özgürce at koşturduğu dünyanın perdelerini içerden kaldırmış, perdenin ardındaki yeni dünyalarını göstermiştir. Başlangıçta gözleyen, izleyen şairin *ben*'i artık gözlenen, izlenen olmuştur. Dış dünyaya karşı ördüğü duvarda kendini görmeye başlaması, *iç-ben*'in de parçalanmaya başlamasıdır.

Burada tek çıkar yol içeride yeni bir kurumlaşmaya, yapılanmaya gitmektir. Şair de dışarıdan, ötekenden gelen yansımaları kendi süzgecinden geçirdikten sonra bu duvarı yeniden doğuşla, tanrısallık mertebesine erişmekle sağlayacağına inanır. Bu evrede *ben*'in saldırılarından korkulmaz, kendini yorumlamaların dizginleri çözülür, sonradan edinilen kırılğanlığı saklama stratejilerinden gizlilik kalkar, şair kendini nesne olarak görür ve bu kadın nesnesini kusursuzlaştırmaya çalışır. Daha önce dış dünyayı açıklamak için kullandığı arketipleri, tanrı figürleri arasında yerini almaya hazırlanır. Yazarken bir yaratığı doğurmaya çalışan şair bu yaratığı kusursuz olarak herkesin takdirine sunmak ister.

Daha önceki intihar denemesini de öte tarafa gidip-gelme diye yorumlayan Plath'ın sonunda geldiği nokta başlangıçta

kendisine kaçınılmaz olarak sunulanları, bilinç ötesinde kısıtıp hiçleştirmye çalışırken, bilinçdışının bilinmezini ta kendisi olduğu noktadır. Romantik şiirin temsilcilerinde görülen bu her şeyin ötesine geçme, bilgi sınırlarını zorlama, daha sonra *ben varım* (I am) ile *o var* (it is) çatışmasına dönüşür. “Aday” (1962) şiirinde “Evlenir misin onunla” diye sorarken kullandığı nesne zamiri *her* değil *it*’dir. *IT* odaklı konuşma bilinçdışının konuşma tarzıdır, bilinçötesinin söylemini belirler. *Ölü kadın* (“Uç”) artık *ben* değildir. Başlangıçta “varım” diye haykırarak babaerkil dizgenin düzenini, tehdidini yadsırken ve ölümcül bir savunma mekanizması geliştiren Plath, intiharıyla gerçekleştirdiği, yaşamıyla koşut ve eşzamanlı yürüyen yapıtlarında da cinsiyetsiz, betime kapalı, bilinçdışı gibi bilinmez olmakla –ve işte bu nedenle de merak konusu– önemli ve güçlü olma isteğini açığa vurur. Bu tavır, varoluşunu bu yolla kanıtlamaya çalışması, aynı zamanda narsist bir *ben*’i gösterir.²⁵ Kimi şiirlerinde kapıdan onu izleyen öteki aslında (bazen kaplan kimliğinde) bilinçdışının yüzüdür.

Kendi imgesini tanımak (nosce te) yolundaki *ben* yapılanma başlatır ve geliştirdiği maskeler, savunma mekanizmalarıyla kendi imgesini yarattığını sanır; aslında çizilen resim bu kalkan mekanizmaların, dikilen duvarın resmidir. Bilinçdışı ile narsist yapısının çatışması sonucunda Plath ölümcül noktaya gelir ve bu çatışmayı bile izlemeye başlar. Bunun kanıtı olarak da son şiirlerinde savaşı durdurup, çatışmaları kayıtsız bir olgunluk, ermişlik havasında ölüme kararlı bir izleyici olmasıdır. Çünkü “Alçılar İçinde” adlı şiirinde görüldüğü gibi, ötekini bir ceset yapmadan gövdeyi dışarısı ile uyumlu yapmak olanağı yoktur. Gövde cansızlar dünyasına katılabilir ve gerçek dünya ile özgür yaratıları arasında gidip gelmekten, yaşlanma karabasanlarından, erkek dünyasının baskılarından, kadın kimliğini, rollerini taşımaktan yorgun düşen Plath’ın narsist

ben'i sonunda ait olmadığı bu dünyanın dışına atar kendini, bedenini. Böylece hem içindeki şeytansıdan kurtulacak, belki de ondan bir tanrı yaratıp hak ettiği mertebeye yükselecektir.

Plath büyük bir haz duyma derecesinde kendini yok etmeye tutkun gibi görünmektedir. Bu tüm gizdökümcülerin başlangıç noktasını oluşturur. Fakat Plath'a gizdökümcü deyip çıkmak haksızlık olur. Gizdökümcülük narsist sanatçılar için (dışa karşı yapıcı, kendileri için yıkıcı olsalar bile) zorunlu olabilir. Fakat Plath bu tutumunu bir çeşit yazınsal teşhirciliğe dayandırmamıştır. Yazdıkları yaşamından kesitleri anımsatsa bile tutarsızlıklar vardır. Şairin kendisine özel, acıları, psikolojik sorunları, odak noktasına kendini koyarak ve "*ben*" ya da "*biz*" şahıslarını kullanarak okuyucusu ile ilişkisini daha yakından yönlendirmeye çalışması, onu avucunun içine alma ve tepki vermesini arzulamasındandır. Öte yandan, okuyucuya hitap ederken kullanılan sesin "*ben*" ya da "*biz*" olmadığı durumlarda da şair gizlerini başka bir şiir kişinin maskesi altında ortaya dökebilir. Bu bir anlatım geleneğinden başka bir şey değildir. Bir tersinleme olabilir ama Plath şiirindeki karmaşıklık ve kullandığı simgelerle bir yerde anlattıklarının üzerine bir sis perdesi germekte, bu da okuyucunun onun gizlerine tam anlamıyla ulaşmasını olanaksız kılmaktadır.

Plath kendini açıklamaya, kendi bilgisini göstermeye çalıştıkça gizemini yoğunlaştırmış, özelleştikçe şekli belli, içi, içeriği merak konusu peçeli bir kadının dokunulmazlığını kendine yakıştırmıştır. Plath sonunda istediği gibi bir eğretilme olmuştur. Kendi gerçekliğini anlamlı bir iletiye dönüştürmeye çalışırken bedelini ödediği estetik anların tadını çıkarmıştır. Okuyucusuna da dolu dolu, ama bir o denli de tüyler ürpertici ve dehşet verici estetik anlar yaşatmayı başarmıştır.

EKLER

EK 1. Sylvia Plath Süre Dizini

- 1932 27 Ekim'de Boston'daki Memorial Hastanesi'nde, Otto ve Aurelia (Schober) Plath'ın ilk çocuğu olarak dünyaya geldi.
- 1934 Böcekbilimci babasının kitabı *Bumblebees and Their Ways* (Balarıları ve Halleri) yayımlandı.
- 1935 Kardeşi Warren 27 Nisan'da dünyaya geldi.
- 1936-37 Plath'lar Winthrop'ta (Massachusetts), daha önce anneannesi ve dedesinin oturduğu Boston'un dışında bir semtte, Johnson Avenue'da bir ev satın aldılar.
- 1938 21 Eylül'de Winthrop, bir kasırgayla neredeyse yerle bir oldu. Aynı ayın başlarında Sylvia, Winthrop'ta bir devlet okuluna kaydını yaptırdı.
- 1940 Babası Otto Plath, uzun ve sancılı bir hastalık döneminden ve bir ayağını da yitirdikten sonra 5 Ekim'de öldü.
- 1940-41 Sylvia'nın ilk şiiri ve ilk deseni Boston gazetelerinde yayımlandı. İlk kez bir düğüne katıldı ve teyzelerinden birinin nedimesi oldu. Anneannesi ve dedesi evlerini sattı ve Plathların yanına taşındı. Anne Plath, Boston Üniversitesi, Sekreterlik Bölümü'nde hocalığa başladı.

- 1942 Plathlar, Wellesley'e (Massachusetts) taşındılar. Sylvia ve kardeşi, Marshall Perrin Grammar School'a kaydoldular.
- 1944 Sylvia, Alice L. Phillips Junior Lisesi'ne girdi, ders notlarının ortalamasını "A" tutturdu ve okulun yazın dergisi *The Phillipian* onun şiirlerini yayımlamaya başladı.
- 1947 National Scholastics Yazın Yarışması'nı kazanarak Phillips'ten iftiharla (Honorable Mention) mezun oldu, altı kez iftihar alan ve Carnegie Enstitüsü'nden Başarı Sertifikası kazanan tek öğrenci olarak okul tarihine geçti. Eylül ayında Bradford Lisesi'ne girdi.
- 1950 Lise son sınıfta *The Admirable Crichton* adlı oyununda Lady Agatha rolünde sahneye çıktı, liseyi bitirdi ve üniversiteyi ABD'nin en köklü öğretim kurumlarından Smith College'de burslu öğrenci olarak okumaya hak kazandı. Ağustos ayında *Seventeen* dergisi Sylvia'nın "And Summer Will Not Come Again" ("Üstelik Yaz Bir Daha Gelmeyecek") başlıklı öyküsünü, *Christian Science Monitor* dergisi de "Bitter Strawberries" ("Acı Çilekler") başlıklı şiirini yayımladı.
- 1953 Sylvia, Haziran ayını New York City'de *Mademoiselle* dergisinin Konuk Editörü olarak geçirdi. 24 Ağustos'ta uyku hapları içerek intiharı denerdi ve evlerinin girişindeki sahanlığın altında bir bölmeye gizlendi, ama iki gün sonra bulundu ve hastaneye kaldırıldı. Pahalı bir özel hastane, McLean's'de beş ay tedavi gördü, masrafları Bayan Prouty karşıladı.
- 1954 Bir yıl kaybetmiş olarak okuluna, Smith'e döndü.

- 1954-55 Smith'te birkaç şiir yarışması kazandı ve mezuniyet tezini Dostoyevski'nin iki romanındaki "çift kişilik" üzerine yazdı. *Summa cum laude* (en yüksek derece) payesi alarak mezun oldu ve Fulbright'ın Cambridge Üniversitesi bursunu kazandı.
- 1955-56 Cambridge'de başarı dolu ilk yıl. Biraz daha oyunculuk deneyimi edindikten sonra okul gazetesi *Varsity* ve diğer yayınlarda çalıştı. 29 Nisan'da anneannesi, Aurelia Greenwood Schober kanserden öldü. 16 Haziran'da Edward James Hughes (Ted Hughes) ile aile içinde yapılan bir törenle evlendi. Yeni evliler balaylarını İspanya'nın kuzeyinde küçük bir balıkçı kasabası Benidorm'da geçirdiler.
- 1956-57 Fulbright bursu ikinci yıla uzatıldı. Kocasını Ted, bir ortaokulda drama öğretmenliği yapmaktaydı. Grantchester Meadows yakınlarında küçük bir daire kiraladılar. Mart ayında Ted'in *The Hawk in the Rain* (Yağmur Altındaki Doğan) adlı kitabı New York Poetry Center Ödülü'nü kazandı ve kitabın ABD ve İngiltere'de yayımlanacağı haberi geldi. Haziran ayında karı koca gemiyle ABD'ye gittiler ve yazı Cape Cod'da geçirdiler. Bu anne Plath'ın hediyesiydi. Sylvia, Eylül ayında Smith'te hocalığa başladı ama Ted bir iş bulamamıştı.
- 1958 Ted, Amherst'teki Massachusetts Üniversitesi'nde iş buldu. Öğretmenlik ve şiir yazmanın bir arada yürüyemeyeceğine karar verince de karı koca işlerinden ayrıldılar ve Boston'da ödüllerden, yazdıklarından gelen paralarla ve burslarla geçinmeye çalıştılar.

- 1958-59 Sylvia, Beacon Hill'da bir daireye taşındı ve kısa bir süre hastanede çalıştı. Şubat ayında Anne Sexton ve George Starbuck ile birlikte Robert Lowell'ın Boston Üniversitesi'ndeki yazma derslerini izlediler. Sylvia, hamile kalamadığı için doktora gitti. Kocas ile ABD'nin çeşitli yerlerinde kampa gittiler; dönüşte Sylvia hamile idi. 9-19 Eylül arasını Yaddo'da geçirdiler. Aralık'ta İngiltere'ye döndüler.
- 1960 1 Şubat'ta Chalcot Square'de bir daireye taşındılar. *Lupercal* baharda yayımlandı. 1 Nisan'da kızı Frieda Rebecca Hughes dünyaya geldi. Kasım'da Heinemann Yayıncılık Plath'ın ilk şiir kitabı *Azman*'ı yayımladı. 20 Kasım'da BBC'deki ilk şiir okumasını gerçekleştirdi.
- 1961 Şubat ayında ikinci çocuğunu doğuramayıp düşük yaptı. Mart'ta apandisitini aldırdı. *The Critical Quarterly*'nin *American Poetry Now* ekibinin editörlüğünü yaptı. 1 Eylül'de Devon'daki evleri Court Green'e taşındılar. Plath'ın günlüklerine göre, *Sırça Fanus* ağustos ayından önce bitmişti.
- 1962 17 Ocak'ta oğlu Nicholas Farrar Hughes doğdu. Mayıs'ta *Üç Kadın: Üç Ses İçin Monolog* tamamlandı. Haziran, temmuz ve ağustosta aile içi sorunlar belirdi. Kocasının kendisini aldattığını ortaya çıkardı, anne Plath ziyarete geldi. Sylvia, Morris'te bir araba kazası yaptı, Ted'i evden kovdu. Eylül'de İrlanda'ya bir geziye çıktı, Ted ise son kez Londra'ya gitti. Sylvia, Aralık ayında Londra'daki dairesine taşındı.

1963

25 Aralık'tan Ocak ayının ortasına değin görülme-
miş bir soğuk ve karlı hava Londra'yı felç etmiş-
ti. *Sırça Fanus* 14 Ocak tarihinde yazarın Victoria
Lucas takma adıyla yayımlandı. Plath, 11 şubat sa-
bahı gaz soğurarak intihar etti.

EK 2. "Sylvia İçin Sabah Saat 4.30'da", Paula Rothholz

For Sylvia at 4:30 A.M.

Flung into consciousness
to impact steel despair
doll-lids click-up

light years of energy
surge through her
and cannot be dispelled

relentless inner forces
leave her grape-peeled
her own S.S.

The chimneys would be welcome

Her red shoes
will not stop
cannot be undone

against her irresistible
forces are no
immovable objects

not even babies.

Brain washer agitates
present, future, past
too heavy a burden

Sylvia İçin Sabah 4:30'da¹

Kaynak yapmak için çelikten umutsuzluğu
bilinç içre atılıp çıt diye kapanır
gözleri oyuncak bebeğin

ışık yıllarınca enerji
taşar ondan
ve defedilemez

içindeki acımasız güçler
kendi S.S.leri
soyulmuş üzüm gibi bırakır onu

Başının üstünde yeri vardır bacaların

Kırmızı
dur durak bilmez
çözülemez bağcıkları

yoktur dayanılmaz güçlerine
karşı koyacak hiçbir
durağan nesne

bebekler bile.

Beyin yıkayıcılar huzur vermez
bugüne, yarına, düne
nasıl dayansın bu kadar yüke

for the doppelgänger
crone who never
leaves her

murmuring unceasingly
of the engulfing loneliness
of the endless coming

Galaxies smash
in her brain
friction sparks
 demons
 poetry
 fiction

Coronas flare
showing her universe
without shadows

razor sharp detail
slashes her into
irredeemable bits

of blinding clarity

Time is her relative

Sandman cometh not;
eyes glitter refuse
to grain

      doppelg nger²

kocakarı rahat
bırakmaz bir an

onu yutan yalnızlığını
sonsuz gelişini
mırıldanır hiç durmadan

Galaksiler parçalanır
beyninde
Örtünme  akımlarından çıkar
iblisler
 iir
düzyazı

Aylalar alev alır
gösterir evrenini
gölgeler kaybolur

ustura gibi keskin ayrıntı
yarar onu
umarsız par acıklara

k rle tirir berraklığı

Zaman akrabasıdır

Kumdan Adam v sıl olmaz;
g zler ı ıldar yeniden fitiller
tohumu

"I am going insane

(word is father to the deed)

Indeed father,
I have lost my mind
and don't know
where to find
it
If I leave it alone
will it come home
entailing me
behind
it?"

They will return
to torture me
with electrocutions

for sins of elocutions
I never knew
I committed

I will not allow them
to make me
impotent

I will not let them
rejoice at how the
I Mighty has fallen.

“Aklımı oynatıyorum

(kelam, babasıdır amelin)

Gerçekten baba,
Kaçırdım aklımı
ve bilmiyorum
onu
nerede bulacağımı
Rahat bıraksam
gelir mi dersin eve
miras bırakır mı
beni
gerisinde?”

Dönecekler
işkence yapmaya bana
elektrikli sandalyelerde

işlediğimi
bilmediğim
Belâgat günahlarım için

Göz yummam
güçsüzleştirmelerine
beni

bırakmam
sevinsinler
düşüşüne Hak-ben'in

The oven waits.

Watch me
all you murdering
daddy-o's—

The gas too
has a cock

sucker!

Fırın bekliyor.

Bakın bana
siz bütün
babacımlar

Fırının da
vardır borusunu
soğuran!

EK 3.

Plath'ın *Ariel*'de istediği şiirleri ve sırası:

Sylvia Plath'ın *Ariel* başlığı altında yayımlatmaya hazırladığı dosyadaki şiirlerin isimleri ve sırası aşağıdaki gibiydi:

- | | | | |
|----|--------------------|----|----------------------------|
| 1 | Morning Song | 22 | The Courage of Shutting-Up |
| 2 | The Couriers | 23 | Nick and Candlestick |
| 3 | The Rabbit Catcher | 24 | Berck-Plage |
| 4 | Thalidomide | 25 | Gulliver |
| 5 | The Applicant | 26 | Getting There |
| 6 | Barren Woman | 27 | Medusa |
| 7 | Lady Lazarus | 28 | Purdah |
| 8 | Tulips | 29 | The Moon and the Yew Tree |
| 9 | A Secret | 30 | A Birthday Present |
| 10 | The Jailer | 31 | Letter in November |
| 11 | Cut | 32 | Amnesiac |
| 12 | Elm | 33 | The Rival |
| 13 | The Night Dances | 34 | Daddy |
| 14 | The Detective | 35 | You're |
| 15 | Ariel | 36 | Fever 103° |
| 16 | Death & Co. | 37 | The Bee Meeting |
| 17 | Magi | 38 | The Arrival of the Bee Box |
| 18 | Lesbos | 39 | Stings |
| 19 | The Other | 40 | The Swarm |
| 20 | Stopped Dead | 41 | Wintering |
| 21 | Poppies in October | | |

EK 4.

Nilgün Marmara ve Atavistik Söylem

Cem Taylan hocamızı saygıyla anarak...

Atavistik: Birkaç kuşakta görülmediği halde, yeniden ortaya çıkan bir genetik özellik. Örneğin, sülaledeki tek mavi gözlünün büyük büyükbaba olmasına karşın ancak yüz yıl sonra onun torununun çocuğunda mavi gözler yeniden görülürse, bu durum "atavizm" diye nitelendirilir.

"Bu kız kime çekti? Sizin ailede var mıydı ki sarışın mavi gözlü? Sütçüden olmasın ha?"

Nilgün Marmara, Boğaziçi Üniversitesi'nden mezun olurken Sylvia Plath üzerine yazmış tezini. Ben de doçentlik çalışmamı onun şiirleri üzerine yazarken bu teze ulaşmıştım. Nihayet yayımlandı İngilizce yazılmış bu tez, bu *nitelikli düşüş iradesinin* söylemi:

Umarım böylesine emsalsiz ve belirgin bir konuda, şiirlerini ölüm kavramını derinden algılayarak yazmış ve intiharında da sanatındaki kadar başarılı olmuş bir kadının analizini yapabilmek konusunda başarısız olmam.

Böyle dile getirmiş endişesini Marmara tezin girişinde. T.S. Eliot'ın *Çorak Ülke'*sinde de dediği gibi, "Sıçanlar çıkmazındayız galiba... hiçbir şey, hiçbir şey..."

Elden ayaktan düşmüşlük ya da ölümü simgeleyen sıçanlar gibi olmaz... yaşam böyle gitmez... düşmek bu yüzden.

Bu çıkmazda “atık” olmadan yaşayabilmek zor, atık olduğunu bile bile yaşamak daha da zor. İntihara atavistik bir özellikmiş gibi sarılmak, ondan önce de intihar söylemini yaşamı dizginlemek ya da usullamak için hayatın söylemi haline getirmek... sevişirken bile öteki bedenın “niye öyle baktın” demesine sebep olur ki açıklayamazsınız. Akışkan olandan yansıyan, yansılan nafilelik, eşik insanının, o fark eden kişinin atık olma olasılığına direniş i kadar, fark etmiyormuş gibi yapmanın zorluğundan, hatta olanaksızlığındandır.

Kişinin kendi marazına böyle böyle ve bu yüzden yaklaşması kaçınılmazdır. Kendine yaklaşan çoğunlukla kendine kıyacılaşır. Algılar ve kaygılar kayganlaştırmıştır zemini bir kez. Hayat artık bir yanı uçurum, bir yanı kaygan sarp kayalardan oluşan yolda sarp kayalara tutunabilme düşüdüdür.

Ölümün bu denli somut bir gerçek, hatta tek saltık gerçek oluşu tahrik eder insanı. Müntehir olmak, bedeni ölüm gelmeden yok etmek isteğ i bu tanrısal tek bilineni yakalamaktır aynı zamanda. (Yani bilinmeyene kavuşmak, onun bilgisine sahip olmaktır ya!)

Turgut Uyar’ı anımsayalım: “Her insan bir uyumsuzluktur ölü olmadıkça.” Uyumsuzluk yorar, atavistik yönelime boynumuz kıldan incedir. Sabahattin Umutlu’nun da vurguladığı gibi, özne ile dünyanın arası açılınca, şair ölüm ile yüzleşmelidir, şiir böyle de var olmayı sürdürür. Modernistçe bir takıntıdır evet ama “Ölüme daha doğuştan kayıt yaptırmışlık bilinci” şairi Picasso’nun yaptığı gibi ölümü yadsımak, yokmuş gibi davranmak yerine, tersine Onu kucaklamaya çeker. Marmara, ona doğru gelmekte olanı teşhis etmek üzere “her şeyden uzaklaşmıştır.” Bedeninin çakıldığı yere yaklaşırken, her şey ondan uzaklaşmıştır.

Marmara’nın Plath üzerine yazdığı tezde şöyle ifadelere sıklıkla rastlamamızın sebebi de aynı farkındalıktır: “İntiharla

sanatsal yaratı arasındaki karşılıklı ilişki; ummanın beyhudeliği; Acının her türlü vakarı imkânsız kılan bu anonimliği...”

Plath sanki tüm münteherler için demiş: “Doğayı yok edemediğim için de, sadece kendimi yok ediyorum, hiçbir suçlunun bulunmadığı bir tiranlığa katlanmaktan bezmiş olarak...”

Picasso, resim yaptıkça yaparmış... Doksan yaşında yaptığı ve kendi zamanının içinde geriye gidip eski tarzında yaparmış (*Biçem* demiyorum, biçeme inanmazmış) ve de yaptıkça ölmeyeceğine inanırmış. İntihar etmek, ölümsüz olmadığı bilinciyle, sözü yazdıkça kendini çoğaltmak yerine tükettiğinin farkında olmanın da sonucudur. Ressamların, Rembrandt olsun, Van Gogh, Tuncay Betil, Frida Kahlo... Biraz da kendi yüzlerini yapmaları da –hatta Rembrandt en çok kendi yüzünü resimlemiştir– aynı ölümsüzlük gereksinimindendir. Ne paradokstur ki, intihar da öyledir. Ancak intihar ettikten sonra, öncesinde yaptıklarınızın değeri varsa ve bu değeri işte böyle tezlerle, tez üstüne yazılarla yazacak, çoğaltacak kişiler varsa, intihar da ölümsüzlüğü yakalamakla sevişir.

Çünkü *epideiktik* söyleme dönüşür intihar edenin dizeleri. *Epideiktik*, yani ritüellerde, ayinlerde yinelenen ölümsüz, kutusal sözlere dönüşür ölümü kucaklayanın sözleri; ölümü böyle kucaklayamayanın gözünde bir hadiseye dönüşür, edimden, o yegâne özgün edimden sonra çokanlamlılaştıran söz.

İntiharperverliğin sonu *putlaştırmaya karşı kendinden put yaratmaktır*. Oya, dantel örnekleri gibi sözü, şiiri işlemek, söz kuyumculuğu bundan.

Ölümün geldiği an, herkese sürprizdir. Ama en çok da intiharperverlere olsa gerektir. Mutlak sonu beklememek, buna karar verene sürprizdir. İnsanın kendisini en çok ve ancak bir kez yapabileceği tek sürprizdir. Tek özgün edim oluşu da bu yüzdendir.

Bir insanın gerçekleştirebileceği tek özgün edim, intihar-
mış. Niye etmesinler, eşi, benzeri olamaz asla. Orijinal. Kendi
ilkörneği. Arketipik ve atavistik. Taklidi olanaksız. Kendimden
alıntı yapmam yadırganmasın, önce şair olarak yazıp sonra
akademisyen olarak sözün ağırlığını fark ediyorsunuz ya, bir
şiirimde demişim ki:

Güya biz romantik düşlem mi n'olcekdik hem de lirik bi şi
Lebaleppuşluğumuzdanonstopmutluolucekdikhaniyeni-
çıkılmışıüt dişi.

İkinci şiir kitabım *Ahkâm Vakti Tohumları*'ndan bu iki dize.
Şiir kişinin sarhoş olması sonucudur son dizedeki bütün söz-
cüklerin tekliği. İpini koparmışlıktan söz uyumsuzlaştı işte.

"Bu kız kime çekti? Sizin ailede var mıydı ki sarışın mavi
gözlü? Sütçüden olmasın ha?"

Yanıtı vermek kolay: "Yok canım, atavizm bu. Büyük hala
sarışın mavi gözlüymüş, ona çekmiş." Anne baba bilir doğruyu,
ama dışardan bakana bu atavistik duruşta bir terslik, bir tuhaf-
lık, bir tekinsizlik var gibi gelir. Atavizm tekinsizdir de. Belki
de bu yüzden Marmara Puccini'nin Madame Butterfly'ından
alıntılamış:

"Con onor muore chi non puo serbar vita con onore."
(Onurlu yaşayamayan, onurlu ölür.)

Amber Çiçeği

nil güne durdu marmarada
ölümünden tanıştım üç yıl sonra
düşü ne biliyordu, bilmiyordum
ölümü boğmuştum gözyaşlarıma daha yeni
acı gölde beşyüzonbir nolu çukura

çok olmuştu duygu firavunlarım çekip gideli
dururum şimdi sürüklemeyden önce burgaza ben-im
karanlığında kalbimin deltasına gecenin güveni
bedenimin dindirir gül yağmurları devinimlerini

değince gizil kınıma kanıma girdi şiirin
belirsizliğin ateşli akışında kıvranıyorsun
yüzdükçe kendi suyunda bu kuğu serinliğin
can suyumda ıslanıyor ak denize ağuyorum

“fırtınanın gözünden dünü sil veya günü nil marmarada”
diyor bir ses kulağında usulca kıvranıyorum:
sevdam mı, ömrüm mü direnen?
yoksa bu yüreğim mi tükenen,
sevdam mı, ömrüm mü?

Yusuf Eradam
10 Kasım 1990, Ankara
(*Ahkâm Vakti Tohumları*’ndan, 2001.)

EK 5.

Sonsöz İntihar:

Nilgün Marmara ve Sylvia Plath*

Güncellenmiştir!

Güncellenir Mevsimi Gelmiş İntihar:

Sylvia Plath, yoğun olarak yaklaşık yedi yıl yazmış (1956-63) ve 11 Şubat 1963'te, otuz yaşındayken gaz soğurarak yaşamına son vermiş. Marmara ise on yıl boyunca yazmış (1977-87) ve 13 Ekim 1987'de 29 yaşındayken kendisini (bedenini?) boşluğa bırakmış. Her ikisi de şiirlerinde, günlüklerinde yazdıklarıyla yetinmeyip, son sözü intiharla söylemişler.

Plath'ın ve Marmara'nın yaşamları ve yapıtları kaleydoskopik bir varoluşu yansıtır; öyle bir yaşam ki, birçok parçacıktan oluşur; böylece de akılcı açıklamalara ve sınıflandırmalara meydan okur. *Azman* adlı şiir kitabı yayımlandıktan sonra, birçok eleştirmen Plath'ın fiziksel ve zihinsel acıyı anlatış yöntemine, İngilizcenin sınırlarının akıllara durgunluk verecek ölçüde zorlanarak kullanılmasına hayran kalmışlar. Bu yorumu, zaman içinde yitip gitmiş ve ölüm gerçekliğinden ürkmüş bir *ben*'in kitabesi gibi okunan Marmara'nın şiirleri için de yapabiliriz. İntiharperver, hatta intiharperest diye de etiketlenen Plath, ölüm olgusundan "bilinmeyenle düşüp kalkmak" derecesinde büyülenmiştir:

Ölmek

Herşey gibi, bir sanattır,

Bu konuda yoktur üstüme.¹

İntihardan başka her şey ona sunulmuştur ve hiçbir şey onun seçimi değildir. Bu yüzden Marmara, ölümü yazgı olarak kabullenecek ama intiharı ise sonlu oluşumuzun söze dökülüğü olarak kullanacaktır. Bir başka deyişle, *son söz intihar* olacaktır.

Marmara'nın "Sylvia Plath: Lady Lazarus" başlıklı denemesinde de söylediği gibi,⁵ Plath kendi varoluşunun ayrımının ne olduğunu bulmak ve onu dönüştürmek problemiyle ilgilidir. Bu ayrımın tanımını "hiçbir şey" olunca, intihar doğal görülebilmektedir. Fakat Marmara, bu "gerçeğin" başından beri her şeye egemen olduğunu bilir ve bu yüzden de şiirinde görülen kendi şeytansı derinliğini sağlamlaştırma ya da olumlama peşinde değildir. Şiirlerinde Plath da, Marmara da, anlamsız bir ödülü sürüklemeye, bir referans mektubunu neresi olduğunu bilmedikleri bir yere götürmeye çalışmışlar, ama sonunda vazgeçmişler. "Düşü ne biliyorum" başlıklı şiirinde Marmara, dünyaya şöyle sesleniyor:

Ey; iki adımlık yerküre
Senin bütün arka bahçelerini
Gördüm ben!⁶

Bu, bilmektir: Bu, Marmara'nın kendisine sunulanı tanıyışıdır. Günlüğünde dünyayı tanımanın ilk belirtisi olarak "Anne bak çöpçü", "Anne bak sinek", "Anne bak polis" dediğini anımsıyor. Daha sonra, Türkçeyi ustalıkla kullanışı ve çarpıcı imgeleriyle kendisine sunulan bu dünyanın gerçeküstü bir varoluş olduğunu söylüyor: Marmara'nın uyanışıdır bu.

Şiir seçkilerindeki ilk şiirlerinden son şiirlerine dek, Plath ve Marmara'nın şiirlerinin, benim "Nilleme" (nillifying: sıfırlama, sıfıra, hiçe indirgeme) diye niteleyip yukardaki şiirime de aldığımı ("nil güne durdu marmarada" = intihar) bir izleği var (Bu arada ve burada, sıfırın orada hem olduğunu, hem de ol-

madığını bir kez daha anımsayalım. İkiz Kulelerin yeller esen yerine "Ground Zero" denmesi de bunu vurgular demiştim bir yazımda, yani kuleler hem orada hâlâ, hem de yok, Sıfır gibi). Şairler bu yöntemi her şeye ve herkese uygularlar: Örneğin, her iki şair de annelerini sıfırlamaya çalışırlar. Ama her şeyden önce de "dirimi". Birer birer her şey anlamını yitirir. "El" "şeye" (çocukluğunda, geride kalan lirine) uzanamaz.

İçimdeki Deniz filminin başında da, boynundan aşağısı felçli kahramanımızın sevdiğine bir metre mesafede olduğu halde uzanıp dokunamayışı ve ötenazi isteyişi kör gözüne parmak da olsa bunu vurguluyordu. Çünkü el bunu yapamayacak denli kırılgaştırılmıştır artık. Dolayısıyla, bu edime duyduğu isteği de yitirmiştir: Marmara'nın "Su Kaplumbağaları ve Komşumuz Hiçlik" başlıklı şiirinde de dediği gibi:

Bir şey kalmaz
Genlerin uçucu dilbilgisinden
başkaca
ve hiçliğin kutsal komşuluğunda
yaşarız⁷

İlk şiirlerinde Marmara'nın şiir kişisi *ben'*dir. Son şiirlerinden bazılarında başkalarına da rastlarız: örneğin bir çocuk, bir köpek ya da kedi ve belki de hepsinden önemlisi, doğa. Doğal dirimin alt katmanlarına duyulan bu ilgi, Plath'ın ilk şiir kitabı *Azman'*daki, örneğin "Hardcastle Kayaları" ve "Frog Autumn" ("Kurbağa Güzü") şiirlerindeki kopuk tavrını anımsatır. Fakat, Marmara kendi çemberinde ölümle dans ederken, bir çılgılığın, bir sözcüğün o sona, o sonsuz sona erişeceği umudunu da taşır.

Marmara, daha sonra birinci çoğulu şiir kişisi olarak kullanmaya başlar: *Biz*. Fakat, morötesi bir ışıktaki gizlenme dileğiyle kendini gösteren bir kendine-yabancılaştırmadan canı yanmaktadır. "Pek

Öncelerin Ben Merkezçiliğinin Dışavurumu” başlıklı şiirlerinde, ele geçirilemez coşkularını yitirdiğinden yakınır özlemle:

Ah! Ya benim ele geçirilemez
coşkularım,
varolamamış henüz
biçimleyemediğim.
neredesiniz siz ey bilinçsizliğin
bilinçlere
varılmaz yengisinden sonra
ulaşılır esriklik anları?⁸

Biçemi ve söylemi incelendiğinde, bu coşkuların nereye gittiğinin bilinmediği ve aynı zamanda da onların yitirilmesinden kendisinin sorumlu tutulamayacağı anlamı çıkar. Marmara’nın dirimle bağının kopmasından suçlu özne, bir kez daha bu bilinmeyen, bu traji-komedi, “modernistlerin de takıntısıydı” diyebileceğimiz, bu *Dirim-İçinde-Ölüm*’dür.

Şimdilik, hava akımının istencine
boyun eğmişim,
sinekler ırzına geçerken
uzantılarımın, sürüyorum
dansımı bu dikey tabut içre, günden
geceye, gecedен
güne, ben tümünü ezip geçinceye
ve “Bana doğru giden
kim?” in yatay bilgisine ulaşıncaya dek!⁹

Marmara’nın uzantılarının ırzına geçen sinekler bize Kate Chopin’in *Uyanış* başlıklı romanının kahramanı Edna Pontellier’in üstünde yürüyen sinekleri ve Edna’nın nede-

nini bilmeden ağlayışını ve Plath'ın "Alçılar İçinde" başlıklı şiirinde şiir kişinin kendisinin ötekisiyle ilişkisini "kenti tabutumla birlikte yaşamaya" benzetmesini, ya da Oğuz Atay'ın "Korkuyu Beklerken" başlıklı uzun öyküsündeki anlatıcıya durup dururken bir köpeğin havlaması üzerine "kendime karşı küçüldüm" demesini anımsatır. Varoluşun bu denli farkındalığı Pasternak'ta, Hemingway'de ve Camus'de görülen "solar joy" ile, yüksek dozdaki bu yaşama sevinci ile eşdeğerdir. Sinekler ve köpekler ya ölü/ yatay hali muştuladığı ya da tüm bu farkındalığın yarattığı tekinsizliğin oluşturduğu aurayı köpeğin sezebildiği içindir ve bu durum aşağılayıcı gelir bedeni taşıyana. Daha önce "İt Ürür" başlıklı yazımda da değindiğim gibi, Lars Von Trier'in *Dogville*'inin sonunda da, filmin sonuna kadar sadece bir çizim olan köpek Musa, cisim bulup canlanınca kameraya, yani seyirciye ürür ve aynı sebepten rahatsız eder izleyeni. Marmara'nın Plath'tan etkilendiğini -ona öykünmek derecesinde- söylemek yanlış olmaz çünkü Marmara mezuniyet tezini Plath üzerine yazmıştır ve Plath'ın da "I am Vertical" ("Ben Dikeyim") başlıklı bir şiiri vardır ve bu şiirde Plath da yatay duruma geçme özlemi içindedir.

Marmara ve Plath, bu coşkun ve hatta coşumculuğun da bir uzantısı sayabileceğim ve doğurganlığının ürünlerinden biri umutsuzluk ve durağanlık haline bir çare bulunabileceğine inanmazlar. Plath, "Yıkıntılar Arasında Sohbet" başlıklı şiirini "Nasıl yama olsun bu yağmaya sözcük törenlerinden" diyerek bitirirken, iki kişi arasında iletişimin olanaksızlığını, her şeyin anlamsız ve nafile olduğunu vurgular. Marmara, "Böyle" başlıklı şiirinde Plath'ı şöyle yankılar: "Neyi söylemek sözden geride?"

Her iki şairin şiirlerindeki resimlerdeki dirimsizlik okuyucuda bıraktığı etkiyi artırırken, bir çeşit kendiliğindenlik duygusu okuyucunun ayağını yerden keser; okuyucu gerçekliklerden ipini koparır.

Plath ve Marmara'nın şiirlerindeki iç ya da dış "çorak ülke" betimlemeleri –önemli bir çelişki ama– bizi böylesi bir hiçliğin bilgisine ve dirim-içinde-ölüm'ün ayırımına nasıl ve neden varıldığını merak etmemize de yol açar. Bu dehşet verici imgeler dünyası, içinde yaşadığımız dünyaya karşı daha bilinçli olmamızı sağlarken, birçok büyük şairin de kafasını kurcalayan, ayırıksıların ("yabancıların") temel sorunları üzerine kafa yormamıza yol açar: Okuyucu kendisini "Kimim ben? Bana doğru gelen kim? Nedir bu olup bitenler? Bütün bunların anlamı ne? Ne yararı var?" gibisinden nihilistlere ya da varoluşçulara özgü sorular sorarken bulabilir.

"Kırmızıya Yöneliş" başlıklı şiirinde Marmara, intihara kararlı olduğunu yazar. Dirim ile ölümün bir olduğuna karar vermiştir. Ölüm, işaretini bir çocuğun oynadığı kızıl fırıldak aracılığıyla göndermiştir:

Sözcüğü diyor söndürecekim yerinde
sezinlediğim biçimi
girecekim güllerin bahçesine
orada duracak
beni vuracak.¹⁰

Belki de *Kırmızı Kahverengi Defter*'de "gül cezası" derken bunu kastetmektedir.¹¹

Marmara için "dirim" dedikleri, akışkan, ölümcül bir süreçtir çünkü "Doğmuş olmak bir referans mektubunu nereye ve kime götüreceğimizi bilememektir"¹² ve hayattayken yaptığımız kendi çemberimize tabutumuzu sürüklemektir. İşte bu noktada intihar tek çözüm gibi görünür çünkü tabutu sürüklemektense içine girmek daha anlamlıdır; ancak o zaman "o bilinmezlik ağı" çözülür.¹³

Marmara, "Zorunlu Tünel" başlıklı şiirinde "büyüyen ağaç-

larına özgür çocukların/vurur baltasına sinsi körlüğüyle tarih!" diyerek zamanın acımasızlığını ve çocukların özgür olma halinin bilisizlikten kaynaklanan geçici bir durum olduğunu vurgulamaktadır. "Yazgı" sözcüğünü pek kullanmasa da, burada vurgulanan yazgıdır ve tanrı cezalandırıcı ve bilinmezdir; bazen gökyüzü, bir çocuğun tulumu¹⁴ denli huzur verici ve dingindir ve bunun getirdiği sükûnet her şeye güvenli bir renk verir: Mavi. Fakat dirimi "çağrılan" bu renk çok geçmez Marmara'ya "yumuşak ölümü çağırır." ¹⁵ Ona, hedefe ulaşma enerjisini bu mavi verir: Hedef, "yaşamı ölümden ayırmadan sürdürmede" dir.¹⁶

Tennessee Williams'ın ünlü oyunu *Arzu Tramvayı*'nın son sahnesinde, akli dengesini iyiden iyiye yitirdiği noktada Blanche, ölümü temiz, geçmişteki yaşantılarından hepten farklı bir şey olarak görür. Bedeni gök ile okyanus arasında, saf bir cenaze düşler. Marmara'nın, ölümü bütün tatsız çağrışımlarından kurtarıp dirimle ve sonsuz bir huzurla bir tutması da aynıdır. Marmara'ya göre dünyadaki dirimin kaynağı sözdür. Paula Rothholz, "Sabah 4:30'da Sylvia Plath İçin" başlıklı şiirinde önce tırnak işareti ile Plath'ın söylediğini ima ederek, daha sonra parantez içine koyarak –"imlemede tabutlama işlemi" diyebilirim buna– aynı şeyi söyler: "Oynatıyorum aklımı/babasıdır söz edimin..."

Dikkatedilecek olursa, Plath'ta görüldüğü denli güçlü değilse de ("Babacığım" şiirinde olduğu gibi), baba imgesi Marmara'nın şiirinde de belirir dize aralarında. (Lâle Müldür'de de) Dirimin kaynağı söz, edimin de babasıdır. Bu eril/fallomorfik toplumda söz de erildir. Öyleyse, fallosantrik bir dizgenin içinde "intihtar" erkekçe bir edim midir diye sormaktan kendimizi alamayız. Marmara için su ile gök arasında ona sunulan bütün oluşlarda bir ikiye bölünme görülür: Bu ne olduğu bilinmeyen bir üst-yetke'nin (Tanrı?) ikiye bölünmesidir: Marmara'nın çocukluğundaki iki yetke

figürünü –annesini ve uykuyu– anımsamasına yol açar. Bu ikiyüzlü akış yalnızca çocukken masumdur. Fakat bu masum akışın yerini daha sonra, “Değmedikleri Yerde Bahçeler” şiirinde de belirttiği gibi, ölüm alacaktır: “Belki yaşayakalan ölümdür, / Bütün yanık ünlemler tekrarında!”¹⁷ Bu tekrarlar, bu biteviye gidişle alay da eder Marmara:

Ey, yüzleri
bir babakuş gölgesine
çakılmış olanlar,
üzgün adım, ileri marş!¹⁸

Dirim biteviyedir; biteviyeleşen dirimsel/dirimlik değildir; ikiyüzlü bir akış, bir sürükleniştir hayat. Bu önermelerin sonucunda, dolayısıyla, ölüm gelmelidir, kararı verilir. Marmara, bu biteviye gidişle, bu ikiyüzlü dirimle alay edip, üzgün adım ölüme giderken ne denli umarsız yaratıklar olduğumuzu yüzümüze vurur. Aynı yürüyüşün Plath da ayrımındadır ve bu yürüyüşün adını koyar: İntihar.

Ve ben şimdi
Buğdaya köpürüyorum, bir deniz ısıltısına.
Çocuğun çılgılığı

Duvarda eriyor.
Ve ben
Okum,

Ben uçan kırağı
Kendine kıyası,
Sabahın kazanı, kızıl göze
Göçme dürtüsüyle bir.¹⁹

Plath'ın "Lady Lazarus" ve Marmara'nın "Karmelites Th  r  se" başlıklı şiirlerinde görüldüğü gibi, her iki şairin de yeniden doğma isteği var. Marmara,   l  m  n saltık son olduğunu bilmesine karşın, yeniden doğmayı istiyor. Ölümsüzlük, ona göre, çocukluğa dönüştür. "Ancak Yazgıdır Bu" başlıklı şiirinde de söylediği gibi; "Beni aşağılayan sarsan / Açan bizleri mor birliktelik."²⁰

Her iki şairin de Anglo-Sakson şiirini iyi bildiğini anımsarsak, Marmara'nın d  nd  r  d  ğ  fırlıdak imgesi Yeats'in zemberek (gyre) eğretilmesini anımsatır ve aynı zamanda da yakut renkli (l  l) camın bilgisine varmanın gizini bulmuş olmayı da gösterir; bu bile "olmak" için yeterli bir nedendir: Dirim sonsuz bir çemberdir, bitmez-tükenmez bir dönüştür, kaçınılmaz ve hiç durmayan bir yineleniştir. Yine de, Marmara, Nietzsche'nin bunu yücelttiği ve onayladığına, Yeats'in ise g  rselleştirdiğine ve kendi algılarını formüle ettiğine "Beduh 1" de değinir.

Marmara, dirime ve   l  me soğuk bir gözle bakar ve mezarın kapağını hep a ık tutar, çünkü yaşarken u ışan anları, düşünceleri, duyumları bu mezarın içine atıp durduğumuza ve *artık   retemediğimiz zaman* (Kosinsky de böyle diyerek intihar etmişti) tabutun kapağını kendi üstümüze   ktiğimize inanır.²¹

Birçok şair gibi, Plath ve Marmara da kendi varoluşlarını onaylamak, bu varoluşa bir dayanak bulmak için ve daha da önemlisi, yaratıcı bir yaşama duyulan gereksinmede ısrar etmek için yazma edimine dört elle sarılmışlardır. Marmara'nın dediği gibi, "Okumak, düşünmek, yazmak üçüncü cinsiyettir, bir bakıma"²² da ondan.

şiir yazma edimi birtakım göksel yasaları sorgulamaktır da. Tabuları ve akt  rel (ahlakla ilgili) yasaları sorgulayamazsak şeytani g   lerden kurtulamayız; bu durumda da, tabuları sorgulamak tabu haline gelir ve metin için tehlike burada yatar.²³

Alicia Suskin Ostriker'in *Stealing the Language* (Dili   almak) başlıklı kitabında da belirttiği gibi, "şiir her şeyden önce

kendini korumak için oluşturulmuş bir bütün ve bir düşmanlık eylemi" dir.²⁴ Neye karşı düşmanlık? Marmara'nın "gördürülmek" dediği gerçekliğe, bu dirim-içinde-ölümü yaşamak zorunda bırakılmaya karşı düşmanlık. Dolayısıyla, bir estetik an olarak yazmak, varoluşumuzu onaylamayan bir dünyada yaşamak için umuttur ve bu dünyaya başkaldırmanın bir yoludur: Kötülük ve yozlaşma ve nafilelik egemendir her şeye; bu yüzden, istenilen yaşantı elde edilebilir ama başka bir iletiye dönüştürülemez çünkü her şey bir anda olmaktadır ve kaotiktir, kakofoniktir. Bu noktada, algılama ve yeniden yaratma dürtüsü birleşmekte ve şair, algıların ötesinde kendisini yeniden yaratmaktadır. Yazmak, Marmara'ya göre her şeyi bilme potansiyelini süreğen bir potansiyele dönüştürme girişimidir.

Nilgün Marmara'nın şiiri, birçok büyük şairde görülen evrensel sorulara yanıt arayışın şiiridir, doğadan daha kaydadeğer bir yanıt olmalıdır bu. O halde, konuşmak neyin kalkanıdır? Marmara'nın kalkanı, *ben* ile onun dışında kalan her şey arasındaki uzama karşıdır. *Ben*'in dışında kalan her şey şunları içerir:

...yalanlar, gerçekler, düşsellik, geçmiş, olacaklar, tüm olasılıklar, göksellik, yersellik, erlik, dişilik, hüsnalık, görülenler, görülemeyenler, yaşadıklarını sananlar, hiç yaşamayacaklarını sezenler, göreceli tutuncalar bularak onlara sarılıp ana memelerini bırakmak istemeyenler, örneğin yaşamlarını sürdürmekte bekinenler, ışıklı hayatlar, karanlıklara gözlenenler, seçmeler, vazgeçmeler, değişimler, tanrılılar, tanrısızlar, yakaranlar, ilençleyenler, yeni canlar yaratmak için çırpınanlar, yarattıktan sonra pişmanlıkla yananlar, bu olayı unutmuş olanlar, kendilerini bile sürüklenme gücünden yoksun insana dönüşebilecekleri daha tohumken yok edenler, çılgınca arzulayanlar, arzularını gizleme zorunluluğu duyanlar, taşıdıkları gizli güçten habersiz olanlar, en yüzce sevgileri düşleyenler, sevgi sözcüğünü si-

lenler, yine yazarlar, yazgı diye ölümü bekleyenler, yaşamlarının son bulacağına başkaldıranlar, elleri ve gözleri göğe çevrili o en büyüğün ellerini tutacağını ve gözkapaklarını okşayacağını umanlar...²⁵

Marmara, merkezinde insandan başka –belki kendisini de içine alan insandan başka– bir şey bulunmayan uzamın boşluğuna düşmüş görünmektedir. Bu uzam dikeydir ve Marmara, doğal olarak, yataya geçmeyi arzulamaktadır. Dikey durumda olunca düşme olasılığı vardır, ama yazarken insan düşmez; yazma edimi de, anlamını yitirince, *ben*’in bu içkin dünyasını paylaşmayı kesmek zamanı gelir, çünkü yeni *ben* bütün anksiyeteleri, acıları ve sancıları yeni baştan yaşamaya başlar. Çevresindeki her şey gibi, bu süreç de kendisini yinelemektedir. Bir başka deyişle, *ben*’in arayışı da bir kısırdöngüdür. Şair, konuştuğu, yazdığı yalnızlaşmaktadır. Bu yüzdendir ki gökssel bir son, yazgı anlamında Tanrı’nın bahşettiği ölüm, aşağılayıcıdır. Bu durumda şair, kuğu ezgisini ne zaman söyleyeceğine kendisi karar vermelidir. Belki bu son noktadan, bu son karardan önce deliliği de tanımlamak gerekecektir:

Delilik sevgilim, bir sözcük üzerine kurulmuyor, varolanı dürtüyor, eşeliyor, o bölgede yer ediniyor. Bir sabah, bedenimin tüm hücrelerini ele geçirmiş bir acıyla uyanıyorum, bundan böyle, nereye baktığı bilinmeyen gözlerinizle her karşılaştığımda katlanacak bir acıyla. Onu sürükleyeceğim. Sürükleyeceğim ki, açığa çıkarılamayacak, tanımlanabilir gün ve gecelere mal edilemeyecek bir sevi karabasanından aldığım pay, saygısını bulsun içkin dünyasında belirsiz *Ben*’in.²⁶

“Yaşama sevinci” olarak da nitelemeyi istediğim “yaşama bilinci” (yaşadığının farkındalığı ya da), bir başka deyişle,

dirimin herkesten fazla bilincinde olmak, dirimi herkesten daha çok içinde duyumsama hali, bu bilincin her şeye baskın çıkması, bu bilinci taşıyan kişinin önce topluma, sonra da kendisine, ya da öz benine yabancılaşmasıyla sonuçlanabilir. Yabancı için, bu kımıl kımıl süreç dili sestten, sözcükleri de gerçeklikten koparan bir işkencedir. Öte yandan şiir, benzetmeler ve eğretilmeler yoluyla her şeyle bir yakınlık kurar ve dolayısıyla da dil yaşamın içine daha çok girer. Dayanılası gibi bir paradoks değildir bu. Üstelik şair, yazdıklarının okunacağını, paylaşılacağını, hatta yargılanacağını da bilir. Hepimiz gibi, Marmara ve Plath da bir sözcük dağarcığına sahiptirler; öyle ki, kendi yaşantılarının çözümlemesini yapıp bu yaşantıları okuyucularını neredeyse bu sözcük dünyasına tutsak edecek denli etkili bir şekilde yansıtmışlardır.

Marmara'nın biçimle de deneysel olarak oynadığı çok az şiiri vardır. Çoğunlukla devrik tümce yapısını ve geçişsiz yüklemeleri geçişliymiş gibi kullanır ve sözcük ve simge seçimleriyle yaşantıyı *ben*'in şiddet kaynağı olarak içleştirir. Plath ve Marmara şiiri söz kuyumculuğu olarak görür ve yaşantılarını bu araçla şekillendirir ve temsil ederler. Plath, imgeleriyle resimler çizer. Buna karşın Marmara, birkaç eğretileme dışında, kuru, çorak bir ruhsal manzara sunar bizlere. Onun çorak ülkesi uzamdır, boşluktur ve şair bu uzamda döner durur.

Her iki şairde de ay, başta gelen simgelerden biridir. Ay tanrısı, dişil varoluşun üç evresini simgeler:

- Beyaz (saflık ve çorak olmanın simgesi bakire avcı kadın);
- Kırmızı (gebe anne: kan, dirim ve kadınların ay halini anımsatır);
- Siyah (yabanıl, vahşi cadı, yaşlı kadın: Çürüme, ölüm ve yas tutmayı simgeler).

Plath'ın şiirinde her renk vardır; oysa Marmara'nın şiirinde zaman zaman zaman kırmızı, çoğunlukla gri, mavi ve mor belirsiz *ben*'in boşluğunu anlatan en güçlü renkler olarak görülür. Plath ve Marmara malzemeleriyle deneyler yapar ve dilbilgilerinin sınırlarını bu deneyler için zorlarlar. Her ikisi de dili şaşırtıcı şekil ve biçimlerde yoğurur. Konu seçimine gelince, Plath'ın şiiri daha zengindir. Marmara'nın konusu, bu çorak iç manzara, ya da şairin dirim-içinde-ölüm gerçekliğine uyanmışlığı olarak özetlenebilir. Bu yüzden, öz Türkçe sözcükleri ve neredeyse anlaşılmaz imgeleri ve sözcük dizimi ile tümce kuruluşları, hem içerik açısından, hem de dil düzeyinde bütünüyle bir kakofonik kütle olarak karşımıza çıkar ki bu da dünyanın ona gördürülüyor olması dayanılmaz gerçeğinin yansıtılmasına en uygun yöntem gibi görünmektedir.

Plath'ın tersine, Marmara'nın şiirlerindeki şiir kişileri bir kadın olarak ağırlıklarını koymazlar. Onun şiir kişileri cinsiyetlerini açığa vurmazlar. Cinsiyet önemsizdir. Marmara, insan olarak, çok özel bir birey, bir paradoks belki ama yaşam için tanrılarla savaşan kendi halinde bir şair gibi görünür. Tanrılara karşı açtığı bu savaşta ona verilen ceza ise uğunmasıdır, sözcükler dünyasındaki kıvranışıdır.

Ben olmayan her şey tanrı olabilir ve ben bir başkasıyla karıştırılırsa, özdeşlik kurulursa tanrı ikiye bölünmüş demektir. "Şizofren tanrı".²⁷

İşte, şairin bu ikiye bölünmüşlüğe bulduğu çözüm, kendi yarattığı bu vahşi ve acımasız dünyada son söz intihardır, yalnızca intihar. Çünkü şair, uygarlık denilen bu illeti yaşarken, giderek bir çeşit iç kayıtsızlığa gömülür ve bu çok özel birey dirimi sözcüklere dökme girişiminden sonra saltık ifadeyi bu son sözde bulur. Ancak o zaman, Emily Dickinson'ın da

dediği gibi, tin (ruh/can) ipini koparır ve rahatlar. Sanatçı ancak bu son sözü söylediği zaman, *Arzu Tramvayı*'nda Blanche Dubois'nın da dediği gibi – Marmara'nın taşıdığı gibi bir referans mektubunu bir sızıntılı damın altından diğerine taşıyıp durmaktan kurtulur. Son sözü söylemek sanatçının kendi seçimi olmalıdır. O, ölümün bile kendi seçimi olamayacağı gerçeğine dayanamaz. Bütün ayrıntılarıyla kalıplanmış, önceden biçilmiş bir dirimi sürüklemek anlamsızdır, sırası geldiğinde ölmek de öyle. Bu yüzden, ne zaman yatay duruma geçeceğine kendisi karar vermelidir. Bu, Marmara'nın değişimiyle, onu tutsak eden ellerden elmanın kurtuluş savaşımıdır.

Plath ve Marmara, intiharlarından önce, sancılı bir şekilde yazmışlar ve arkalarında bu kendine özgü, özel bireyin, bu kozmik isyankâr sanatçının, tanrıların bahsettiği düzene karşı çıkan saplantılı ve dur durak bilmez çılgınlıklarını bırakmışlardır. Ölüm, her iki şair için de kurtuluştur: Plath için cinsel ve biçimsel bir kurtuluş; Marmara için ise düşünsel açıdan kurtuluş. Bu özellik, onların şiirlerindeki karanlığa sapkınca bir lezzet verir: Plath değişik ölümlerden sözeder; özellikle, toplama kamplarındaki ölümlerden. Bireysel umutsuzluğunun ardında, tarihin dehşet verici olayları sıtır: Hiroşima, Rosenberglerin idamı gibi. Fakat Marmara, yoğun olarak 1979-87 gibi toplumsal çalkantıların, cinayetlerin, sokak kavgalarının ve bir askeri darbenin olduğu dönemde yazmış olmasına karşın, bu olaylardan hiçbirine değinmez, herhangi bir gönderme yapmaz. O, bütün bu dış şiddeti kendi içine gömer ve içleştirilen şiddet onun dikey tabutu olur.

Dolayısıyla şair ölümü, kurtarıcı olarak özler. Marmara'nın yaptığı aslında Plath'ın onaylamadığı bir içselleştirme yoludur. Plath, bu kapalı kutuyu, bu narsistik kişisel yaşantıyı pek onaylamaz. Çünkü Bill Mullen'ın da dediği gibi, "Plath'ın dizelerindeki öfke yalnızca trajik bireysel tarihinden kaynaklanmaz, aynı zamanda bu tarihi kaçınılmaz kılan dış dünyayı da hedef alır."²⁸

Plath, şiirlerinde, günlüklerinde ve romanı *Sırça Fanus*'ta onuniç huzurunu bozan her şeye ve herkese saldırmıştır. Çamur atmadığı, en büyük silahı söz ile, imge ile saldırmadığı tek kişi kalmıştır; o da, annesinden nefret etmesine izin veren psikiyatridir. Plath'ın kendi içinde öldüremediği ve hep nefret kustuğu insanların başında babası gelir: Shelley'nin "Ozymandias" şiirindeki iktidarsız bir diktatörün kalıntısı heykel gibi, Plath'ın şiir öznesi putlaştırdığı baba figürünün üstünde kendi tanımının, kimliğinin arayışı içindedir:

Yas tutan bir karınca gibi
sürünüyorum
kaşının çalılarla kapalı yerlerinde
koscocaman kafatası tabakalarını
onarmaya geliyorum
Ve gözlerinin kel, beyaz
höyüklerini temizlemeye²⁹

Özel yaşamına ilişkin neredeyse hiçbir ipucu vermeyen Marmara'nun narsisizmi kendine kıyasıdır ve Plath'ın narsisizmi denli güçlü değildir diyebiliriz ama Plath'ın dış dünyası da onu içine gömmeye neden olduğuna göre, sonuç açısından, iki şairin de aynı çıkmaza girmelerine neden olmuştur. Plath'a yakıştırılan "gizdöküm şairi" (Kaan İnce'nin gizdüşüm şiirlerini anımsayabiliriz) ifadesi bu nedenle Marmara'ya yakıştırılamaz. Marmara'nun imgeleri, gerçeküstü bir dünyaya zorunlu bir ait oluş, yarlışı olduğunu bile bile dünyayı ve varoluşu bir hiç olarak görmekten kendini alamama havasını ve şairin umarsızlığını yansıtır.

Dolayısıyla, Marmara'nın arayışı, cinsellik, sınıf, ırk ve cinsiyet gibi kavramlarla sınırlı değildir. Plath'ın şiirlerinde görülen türden sinsiyi, uğursuz ve baskın bir erkek figürü, bir Yunan sütunu, taştan bir heykel gibi kadının önüne dikilen eril

bir kişi, bir hayvanat bahçesi bekçisi, bir gardiyan, bir Nazi, bir vampir, bir damat, bir baba yoktur Marmara'nın şiirinde. Plath, kederini, öfkesini, mazoşistçe duyumsadığı acısını ve intikam gereksinimini ya da hıncını öyle bir "söyler" ki, okuyucu bu duyguyla özdeşleşir; çünkü Plath, Marmara'nın tersine, genellemelerle kendi yaşantısını tüm kadınlara mal eder:

Her kadının gönlünde bir Faşist yatar.
Suratına yer tekmeyi, hayvan
Senin gibi hayvan, hayvandır kalbi.³⁰

Plath'ın bu canlı öfkesine sahip olmayan ve daha çok içine çekilmiş ve dışarıyı yadsıyan bir şair görünümündeki Marmara'nın kişileri soyuttur ve bütün dünyevi kimlik ve sıfatlarından arınmışlardır. Yalnızca "Beduh 1"de ve bir şiirinde dolaylı olarak anneye ve onun maske takmasına değinilir ki bu da Ingeborg Bachmann'dan etkilenip edindiği bir imgedir.

Plath ve Marmara'nın şiirlerinde görölen ortak bir özellik ise, çoğu kadın sanatçıda görölen şiddetin eleştirisidir. Bu şiddet Plath'ın şiirinde birini hedef almış gibi göröse de, doğrudan kendisine yöneliktir, çünkü aşk ilişkisinde bile yaşanan bu şiddetin ayrımındaki, onu içinde kımıl kımıl duyumsayan ve durmadan söze döken şairden başkasının umurunda değildir. Dolayısıyla, insan ilişkilerindeki, bireyin mutlu olmasını engelleyen sosyal, cinsel vb. her anlamda iletişimsizlik, gerisingeri bu konuya kafa yoran şaire yönelir, onun sefil *ben*'ini parçalar. şair, bu durumda, bir süre içinde yarattığı ötekine sığınır, daha sonra bu öteki iç kişi de içinde tüysü ya da tüylü bir yaratık gibi onu rahatsız etmeye başlar. Böylelikle Plath, *ben*'inin lanetli olduğunu belirtir. "Karaağaç" (1962) başlıklı şiirinde tüylü bir böceği, bir hayvanı, bir kuşu yutmuş gibidir; içindeki "öteki" yaratık onu böylesine rahatsız eder:

Bir ılık ömmüş içime
Gece gece çırpıp kanatlarını, alır başını gider
Kancalarıyla sevecek bir şeyler arar durur.

İçimde uyuyan bu karanlık dehşete düşürür beni;
Bütün gün o yumuşak, tüyümsü kıvrılışlarını
Duyumsarım habisliğini.³¹

Bu durumda, ocuksuluğun o masum akışını yeniden yaratabileceğı, Marmara'nın deyişiyile, *sonra'*ya (ölümsüzlüğe) geçme, göçme vakti gelmiş demektir. Bir başka deyişle, şair artık son sözü söylemelidir: "Çocukluğun kendini saf bir biçimde akışa bırakması ne güzeldi. Yiten bu işte!..."³²

Belki de bu yüzden, şiir kitabının sonuna konmuş bu başlıksız iki dizedir Marmara'nın şiirini en iyi özetleyen. Yine bir ayma hali, yine bir farkındalık ve masumiyet yitiminin ayırdına varıldığında gelen hüznün. Çocukluğun kendini saf bir biçimde akışa bırakması kendiliğinden bir şeydir ve çocukken bunun ayırdına varmaz çocuk; çocuk ancak büyüdüğünde özlemle anımsar o masumiyeti ve asla geri getirilemeyecek bir kayıp olarak yâdederek geçmiş, çocukluğu. Saflık o akışa kendini bırakmaktaysa, yetişkin halimizde hayata direnmek, hayatta kalmakta bekinmek de bir o denli saf olmayan, nafîle ve umarsızlıktan kaynaklı acınası bir durumdur ve tek çaresi de ölümdür.

Yitenle daha fazla yüzleşilemez çünkü. Marmara'nın şiiri baştan sona tek bir kuğu ezgisidir, son sözü intihara giriş bölümünü oluşturur onun şiirleri. Çocukluğun masumiyeti yitip gittiğine göre, önerisi şudur: zamandan, yerden (mekândan/uzamdan) arınıp, sonraya göçmeli. Geride de birkaç sevgi sözcüğü bırakmalı:

Çerçevesleri yalnızlıklarımızdan oluşan, kapıları acılardan örülmüş, toz, taş, geçmiş ve şimdi'yi saklayan güzellik! Hiç bitmesin diyoruz dingin tavrımız, bir kez seçilmiş uğraşı yaşamdan ayırmamakla. Arınalım, arınalım artık yozluklarından, şu densiz yeryüzünün kalık çirkefinden; sevgi yazısıyla!³³

Fakat Marmara'nın kitabesi sevgi sözcükleriyle değil, belki ünlem işaretinde de gizli bir tersinlemeyle ve Seyhan Erözçelik'in de dediği gibi³⁴ zehirli bir çiçek benzeri sunulmuştur yabancı topluma.

Burada daha ne kadar öleceğim?
yeryüzüyle gökyüzünün aracı
olarak bulutu haraca
kestiğiniz yerde?
ben size alışamam. Tehdit.³⁵

Marmara'nın şiirlerinde gözlemlenen bu alışamama halinde gizli bir kendine acıma, ya da kendini bir kurban olarak görme yatar. Oysa Plath, bir yandan bir tek bedene tutsak olmayı reddederken, bedeninden türeyen bebeklerin bile onun hücrelerini, parçalarını çaldığına inanır. "Medusa" başlıklı şiirinde, kanca gibi kadının derisine asılmış çocukların göbek kordonu Plath'ı tehdit eder. Ingmar Bergman'ın bir filminden esinlenerek 1962'de yazdığı *Üç Kadın: Üç Ses İçin Bir Monolog* başlıklı 378 dizelik şiirinde Plath, sadece kadınlara özgü bir edimin –çocuk doğurma olgusunun– çevresinde kadının içindeki üç kadının toplum içindeki yerini sorgular ve kapitalist ve eril / fallomorfik toplumlarda kadının kendi yaratısına (bu bir bebek ya da bir şiir olabilir) yabancılaştığını vurgular. Toplumun ona duyumsattığı, üstelik salt kadın olduğu için duyumsattığı suçluluk duygusunu işlediği gibi, çok geçmeden bir kurbanın

durumunu kabullenmiş edilgenliğinden, edasından sıyrılır ve kimi zaman bayağı ve tüyleri diken diken eden imgelerle acımasız topluma ve insanlara saldırır. Kurban olmaktansa, artık dili ve sözü ele geçirince, bir tanrı denli güçlenen Plath, kıyacılaşır. Babası gibi, tanrılar gibi, o da başkalarına kıyar şiirlerinde, yazdıklarında.

Marmara'nın şiirlerinde rastlamadığımız ve Jung'un arketipler dediği mitolojik kişilikleri de bu yüzden kullanır Plath. Bu arketiplerle açıklar korkularını, arzularını, beklentilerini, doğanın ve evrenin anlamlarını. 1958'de yazdığı "Perseus: Aklın Acıya Zaferi" başlıklı şiirinde türlü acılar ve düş kırıklıklarını resmettikten sonra, Daphne'nin babası ırmak tanrısını dimdik duran ve her şeyi dengede tutan biri olarak gösterir ve yenginin simgesi hurma dalını ona sunar:

Senindir

Perseus, hurma dalı; dilerim dimdik

Durasın hep, zaman --deliliğimizi

akıllılığımızla

Tartan o göksel denge-- durana

dek.³⁶

Dirimsel yanılışmalara sığınmak ve "yaşayakalmayı" kendine yediremeyen Plath ve Marmara, göksel ve dirimsel ikiyüzlülüğe "söz" ile de donanımlı olsalar bile daha fazla dayanamazlar, çünkü söz de biteviyeleşir; çünkü dirim-içinde-ölüm yaşamak, yaşayakalmak can yakarken, söz bunu yalnızca anlatır. Bu yüzden, Marmara ve Plath'ın sözü imge açısından zengin, tema açısından kısırdır. Başka konulardan söz etmek anlamsızdır ve "bilgisine vardıkları saltık gerçekliğe" ters düşecektir. Hem dirim-içinde-ölüm'e inanacaksınız, hem de ölümden başka konulardan söz edeceksiniz. Marmara ve Plath için bu ikiyüzlülüktür. Bir çelişki ama bir süre sonra söz, onu

yaratan için, kullanan için biteviyeleşir. Bu noktada, sözün tükendiği, anlamsızlaştığı ve kakofonik bir kütleye dönüştüğü anda intiharla sözü tüketmeye karar verirler: Edimin babasını öldürmeye. Son söz intihar olunca, intihar bilinmeyene giden yolun kaynağı olacaktır. Dolayısıyla, iki şair de şiir yazarak, sözü kâğıda dökerek eril bir edim gerçekleştirmişlerdir. Buna ister kendini doğurmak, yeniden yaratmak, ölümsüzleştirmek deyin, ister geride kalanlara edimi zehir etmek için yapılmıştır deyin, yaptığım uslamlamada şairlerin sözel-iç-mantıklarına göre intihar cesurca yapılmış ve son saltık edimdir.

Sonuç olarak, bir benzetme yapabilirim: Uyumsuz tiyatronun ünlü yazarlarından Edward Albee'nin *Hayvanat Bahçesi Masalı*'nı (*The Zoo Story*) bilenler anımsayacaklardır. Oyunun iki başkişisinden Jerry, her halinden hoşnut tuzu kuru Peter'ı, o kendinden emin küçük kentsoyluyu tuzu kuruluk uykusundan uyandırır. Peter'ın eline tutuşturduğu bıçağın üstüne atılarak Peter'ın onu öldürmesini sağlar. Oyunun sonunda Jerry ölürken, sahne gerisinde Peter'ın "uyanış" ulumasını duyarız: "Aman Tanrım!"

Plath'ın Marmara'ya yaptığı da aynıdır. Bir başka deyişle, Plath'ı Jerry'ye, Marmara'yı da Peter'a benzetebiliriz, çünkü Marmara'yı kendine kıyası yapan dirimin ta kendisi olduğu kadar Plath'ın şiiriyle fazlasıyla tanışmış olmasıdır. Ama şurası da bir gerçek ki, Plath'ın şiirini anlayacak denli okumaya vakit bulmak, onun şiiriyle tanışmış olabilmek, üstüne tez yazabilmek cesaret işidir ve Marmara kendine yakın başka bir şair bulmuştur, o kadar. Yoksa, intiharperver bir şairle uğraştığı için intihar etmiş değildir. Öyle olsaydı, o şiirleri, o metinleri yazamazdı.

Çıkış:

Marmara'nın şiirleri, bir meczup sanatçının iç çılgınlıklarının yırttığı durağan bir dünya sergiler. Plath'ın şiirleri ise nörotik bir içe-göçmenin (Raymond Williams'ın "internal émigré" terimine gönderme) zekice ve ustalıkla kullandığı zehirli diliyle, öfkesiyle hepimizin ruhunu dağlar. Marmara'yı anlamaya çalışabiliriz, hatta tehlikeli olmasına karşın "çölgörmüş halini"³⁷ benimseyebiliriz, dili ve imgelerinin yoğunluğu altında soluğumuz kesilebilir, ama Plath'ın şiirlerinde o kara kuytu, o içinde kımıl kımıl arıların uğuldadığı ve girişi var çıkışı yok kutu bizi hep içine çeker, yaşayakalmaktan vazgeçip o arı kovanının içine başımızı daldırasımız gelir ve bu gazap tanrıçası bizi ürkütür. Her iki şairin de şiirleri dünyaya, bizlere son sözdür; intiharları ise kendilerine. Bu yazı, intiharı olumlamak için yazılmadığına göre (yazıyı güncelleştirirken artık bundan emin olmadığımın ayrımına vardım, çünkü özellikle yaşlılıkta intiharı olumluyorum), son sözü Marmara'nın günlüğünden iki dizeyi³⁸ tersine çevirerek söylemekte yarar görüyorum:

Ölüm, hep yüzünle seviştik,
Tersinin hatırı kaldı.

EK 6.

Sylvia Plath'a Açık Mektup*

Ankara, 20 Eylül 1992

İyi ki Doğdun Sivvy! 27 Ekim yaklaşıyor. Bedeninle de aramızda olsaydın, tam altmış yaşında olacaktın. DOĞUM GÜNÜN KUTLU OLSUN!

Eylül, ekim buralarda hüznün aylarıdır,¹ yaprak dökümünün başladığı bu aylarda ölümler çoğalır, insanların, özellikle şairlerin omuzları biraz daha düşüktür; *ben'i* ile fazla haşır neşir kişiler kendilerine daha çok kapanırlar. Senin yapıtlarını özenle okuyan, şiirlerinden çeviriler yapan Nilgün Marmara da 13 Ekim 1987'de senin gibi "kayalardan, uzaklardan akıp gelen maddesiz maviye, sabahın kazanına, kızıl göze geçmeyi" yeğlemiş. Senin "Ariel" şiirinden yaptım bu alıntıyı. Bu şiiri 27 Ekim 1962'de otuz yaşına bastığın gün yazmışsın, 11 Şubat 1963'te mutfağındaki fırında son soluk niyetine gaz soğurduğun günden yaklaşık iki buçuk ay önce. Yesenin, Crane, Mayakovski, Berryman, Chatterton, Kaan İnce ve daha birçok şair gibi erken olmuş gidişin. Ama hangi şairin ardından "artık vakti gelmişti, iyi ki öldü" denebilir ki? Son şiirinde Tanrı'ya "üstü kalsın" diye kafa tutup ölüm karşısında insanın umarsızlığını yiğitçe karşılayan Cemal Süreya da "her ölüm erken ölümdür" derken buna inanıyordu.

Yaşamına kendi istencin ile son verirken, aslında böyle bir "yaşam biçimini"² seçmiş de oluyorsun. "Ölümün provasız olmaz" derler ama sen bildiğimiz kadarı ile en az iki kez prova da yapmışsın. Belki de insan şair oldu mu başkası için erken

sayılacak günü hep erteler durur. Senin okumuş olman olanaksız ama John Berryman "Düş Şarkıları"nın altmış yedincisinde şiir yazmayı zifiri karanlıkta kendisi üzerinde çok narin işlemler yapmaya benzetiyor ve onun şiir arkadaşı, şiirindeki öteki-beni Henry'nin "Peki ölecek misin?" sorusuna "Dostum. Ben onu başardım. Sonra."³ diye karşılık vererek intiharda kararlı olduğunu ima ediyor.

Bizim şairlerimiz de kendine kıyası mesajlar taşıyan şiirler yazıyorlar. Henüz kendine kıymamış, Marmara'nın dediği gibi belki kuğu ezgisi şiirlerini yazmakta olanlardan alıntı yapmak sakıncalı. Bizler Batı'yla daha çok haşır neşir oldukça uygarlık hastalığı denen kendine kıyası tavrı benimsiyor gibiyiz. Şimdilik "şairlerin intiharına az rastlanıyor"⁴ diye, bu kendine kıyası şiirlerden alıntı yaparsam şairlerinin intihar edeceğini söylemiş olurum. Bir şair dostun, senin son şiirindeki gibi bir "uca" geldiği anda intihar kararını alıp da görmek istediği son kişi olarak seni seçseydi belki intiharın geride kalanlara ne denli büyük bir yük olduğunu anlar, kim bilir belki de cayardın da, çünkü insan intiharı yiğitçe bir eylem olarak görse bile, "intihar edeceğim" diyen birine "Peki, sen bilirsin" diyemiyor. Onu anlamaya çalışıyor, bu kararından caydırma-ya çalışıyorsun. Çünkü biliyorsun, bir yandan Marmara'nın dediği gibi, "şiir (onu) ölümden alıyor,"⁵ öte yandan şiirinde süregelen bir ölümü yaşıyor. Çelişki. İnsanın doğmakla ölüme doğru ilk adımı attığına inanıp bu saltık gerçeklikle yaşaması ne korkunç. Bir dostum, senin yapıtlarınla ilgilendiğimi duyduğunda ürkmüştü ve "Aman dikkat et, bulaşıcıdır" demişti. Bir atasözümüz der ki: Ölüm gelmiş cihane, hastalık bahane. Dostum, senin beni "zehirlemenden" korkuyordu. Seni de modernistler zehirlemedi mi? Atlas Okyanusu'nun uçsuz bucaksızlığına gözlerini açtıktan sonra insanların kendilerini küçük mekânlara sıkıştırdığı İngiltere'ye gelip orada yaşamaya karar

kılmanda en büyük etken başta Auden, Yeats (İrlanda), Eliot, Dylan Thomas (Galler) gibi İngiliz dilinin şairlerine duyduğu hayranlık değil miydi? Ted'in hayatında bir başka kadın olduğunu öğrendiğin zaman onu terk edip çocuklarıyla birlikte Devon'dan Londra'ya taşınmaya karar verdiğinde Yeats'in bir zamanlar oturduğu dairenin boş olması ne güzel bir rastlantıydı senin için.

Yaklaşık üç yıldır seninle içli dışlıyım, şiirlerini çevirmek zor fakat zorunlu. Berryman'ın sözünü ettiği karanlık hem çok ürkütücü hem de çok çekici. Yoksa Pavese'nin dediği gibi "Herkesin intihar etmek için yeterli bir nedeni var" mı? Şiirlerinin çevirilerini bitirdikten sonra seninle bu kara telefon hattını kesip atacağım. Tehlikelisin çünkü. İnsan çok çabuk seviyor karanlığı. Kim bilir belki yaşama doğru giden yolda ilk uğrak anne karnındaki karanlıktır da ondan. Çünkü bu süregelen ve saltık bir karanlık, insanın gömüldükçe gömülesi geliyor. Belki kendine kıymak, paradoks da olsa, o yaşam sevincini noktalama istencini bilinmeyen bir güce bırakmamaktır. Belki sonu belli bir filmi sürekli olarak izlemekten yorgun düşmekten kaynaklanmaktadır. "Düş artık yakamdan / güneş kırıklarına dadanan sevda"⁶ derken Kaan İnce bunu söylemektedir. Bu dizelerin, Marmara'nın şiirindeki sözcük sıralanışına, matematiğe öykünerek yazdığım "Nil güne durdu Marmara'da" diye başlayan yukarıda tamamını alıntıladığım "Amber Çiçeği" başlıklı şiirim, Marmara'nın matematiğinden çıktığım son kıtasına benzerliği beni şaşırttı.⁷

Bir de intihar etmiş bir şairin kuğu ezgilerini yağlamıyor olmak endişesi var hep sorguladığım. Nilgün Marmara ile senin şiirini karşılaştırmak için yaptığım araştırma sırasında Marmara'nın yakınları da bu yağmaya karşı olduklarını söylemişlerdi. Haklıydılar. Marmara'yı yakından tanımamıştım. Ben bir konferansta sunacağım bildiride Marmara'ya haksızlık

edebilirdim. Yapıtlarınızı “eşelerken” (Anımsarsın, sen de kendini babanın mezarını eşeleyip duran bir köpeğe benzetmiştin) insan yanınıza tanı koymamaya çalışmak en iyisi. Sözünü ettiğim karşılaştırmamın⁸ sonunda, “A Life” (“Bir Yaşam”) başlıklı şiirinden yaptığım alıntıyı çevirerek buraya da eklemek istiyorum, bu yağmaya senin de karşı olduğunu göstermek için.

...

Sessizce yaşar o

Hiçbir bağlantısı yoktur, sanki şişedeki cenin,
Modası geçmiş ev, deniz, yamyassı edilip resmedilmiş,
Oysa resme girmek için birden çok boyutu var onun.
Keder ve öfke, defedilmiş cin,
Onu rahat bırakın artık.⁹

Çocukluğunda her sözcüğü tersinden harfleme alışkanlığın geldi aklıma. “S.T.O.P” yerine “P.O.T.S” dermişsin. Buraya uygun düştü gibi. Ama öğreniyorum ki Marmara’nın günlükleri de yayımlanacakmış. Senin de bir güncen yayımlanmıştı 1982’de ama bir başka günce defterini kocan Ted (sen öldüğünde ayrı yaşıyordunuz ama henüz resmen boşanmamıştınız) imha etmiş, çocuklarım okumamalı diye. İngiltere’nin şair-i azamı olmasına karşın, yazdıklarını ortadan kaldırdı, üstüne bir sis perdesi gerdi diye Ted’i lanetliyor seni sevenler. Mezarına giden yolda herhangi bir işaret yok diye kızıyorlar. Ne tuhaf, bir yandan yazdıkların ya da bedelini yaşarken ödediğin bir yaşam yağmalanmasın istiyoruz, öte yandan da seni her şeyinle kendimize mal ediyoruz ve yazdığın her sözcüğü okumak istiyoruz. Belki salt talan düşkünü olduğumuzdan değildir. Belki bir sözcük, bir dize bize yaşamdan ne denli zevk aldığını da söyler. Belki her şey boşuna değildir.

Şöyle bir söylenti de var: Yirmi birinci yüzyıl girişinde açılacak bir kasada gizli, henüz yayımlanmamış bir şeylerin daha varmış. Kim bilir belki de kaybolan ikinci romandır, Ted'in imha ettim dediği ikinci günce kitabındır. Aslında hiç de gereksinimleri yok ama intiharın yüzünden Ted ve çocukların, yapıtların üzerine kurulan "endüstri" sayesinde ihya oldular. Ted senin ölümün ve yapıtların çevresinde kurulan ve dolayısıyla da talan edilen "Plath Fantazya"sından çok çekmiş durumda. Müritlerin mezar taşındaki Hughes soyadını kazıyorlarmış. Sonunda çalmışlar mezar taşını. Feminist eylemcilerden kuşkulandırılmış. Her seferinde mezar taşını yenilemekten yorgun düşen Ted, *The Guardian* ve *The Independent* gazetelerinde yayımlanan mektubunda ithamlara yanıt vermiş. Sen öldüğünde Hughes yasal soyadınmış ve bundan gurur duymamışsın. Plath soyadından hoşlanmamana karşın ve Ted bu soyadı şereflelendirmek istediği için mezar taşına SYLVIA PLATH HUGHES yazdırmış. Bu açıklamadan on bir gün sonra iki üniversite öğrencisi mezar taşını yerine koymuşlar. Bu mektupta Ted senin ona hayatı zehir ettiğinden söz etmiyor. Bunu biyografini yazarlar yapıyorlar nasıl olsa. Bense sana yeterince zaman ayırdım.

Şiirin evrensel olması, her şairin aynı sonu yaşamasını gerektirmiyor, çünkü ne yalnızca ölümdür yaşadığımız, ne de yalnızca şairler intihar ediyor.

Kara gölgenden sıkıldım. Seninle olmak sürekli ölüm. Bu yüzden seni terk ediyorum Sivvy, yapacak işlerim var.

Huzur içinde uyu bir tanem. İYİ Kİ ÖLDÜN!

Yusuf

Notlar

Giriş

1. *Feminism and Poetry: Language, Experience, Identity in Women's Writing*, Jan Montefiore, London: Pandora, 1987: 6.
2. *Sylvia in Devon: 1962, Sylvia Plath: The Woman and the Work*, Elizabeth Sigmund, ed. Edward Butscher. New York: Dodd, Mead and Co., 1977: 107.
3. *Sylvia Plath*, Susan Basnett, London: Macmillan, 1987: 4-5.
4. *Şiirin Saati*, John Berger, çev. Gönül Çapan. İstanbul: Adam Yayınları, 1988:108.

Birinci Bölüm: Sylvia Plath'ın Oluşumu

1.1. Şiirlerde Yoğunlaştırılmış Bir Yaşam

1. "Sylvia Plath," *Voices and Visions: The Poet in America*, Helen McNeil. New York: Random House, 1987:471.
2. *Letters Home: Correspondence 1950-1963*, Sylvia Plath. New York: Harper and Row, 1975: 50.
3. *Letters Home*, Sylvia Plath, 127.
4. *Letters Home*, Sylvia Plath, 240.
5. *Letters Home*, Sylvia Plath, 297.
6. *Letters Home*, Sylvia Plath, 297 d.n.
7. *The Colossus*, Sylvia Plath, Londra: Heinemann, 1960 ve New York: Knopf, 1962; İngiliz baskısında, Amerikan baskısında olmayan şiirler yer almaktadır. Örneğin, "Persephone'nin İki Kızkardeşi" ve yedi bölümden oluşan "Doğum Günü Armağanı" adlı şiirin yalnızca "Flute Notes from a Reedy Pond" ("Sazlık Gölden Flüt Notaları") ve "Kayalar" bölümleri yayımlanmıştır. Plath 28. doğum gününe yaklaşırken 1960 güzünde Heinemann *The Colossus and Other Poems*'i (Azman ve Diğer Şiirler) yayımladığında, seçki iyi eleştiriler almış. Örneğin *Punch*'ta çıkan bir yazıda

Peter Dickinson bu şiirleri "gerçek bir buluş, ... okuması heyecan veriyor" diyerek karşılamıştır (Linda W. Wagner, *The Critical Heritage*, 2. Bundan böyle bu derlemeye yapılan göndermeler Wagner, *CH* olarak geçecektir.) "Farklı" olduğu için de ilgi çeken şiirlerin en çok soyuttan kaçınıp somut yaşantıları açık, kolayca anlaşılır bir şiirsel dille vermesi beğenilmişti. A. Alvarez ise şiirlerdeki gizemi Plath'ın "gözücüyla ayırımına vardığı" bir bilinmeyenin tehdidi altında kalmış bir şair olarak yorumlamıştı. Kitap birkaç kez Yale Genç Şairler Ödülü'ne aday gösterilmiş, kazandıktan sonra Yale tarafından basılmıştı.

Nisan 1962'de Alfred A. Knopf yayınevi kitabı Amerika'da yayımlayabilmek için Plath'tan şiirlerden on kadarını, özellikle Roethke'nin şiirine benzeyen "Doğum Günü Armağanı"nı, çıkarmasını istemişti. Plath bu isteği kabul etti. Fakat daha sonra yedi bölümlük şiire "Sazlık Gölde Flüt Notaları" ve "Kayalar" bölümlerini eklemiş. Kitap Amerika'da İngiltere'de olduğu kadar büyük bir ilgiyle karşılanmamıştı (Bkz. Wagner, *CH*, 2-4.).

Azman'daki şiirlerde gerçek, eğlence ve oyunlarla okuyucudan uzak tutulur. Fakat bu şiirlerin "kaba bilmecemsi yüzeylerinin derinlerinde karabasanımsı bir panik vardır: Dümdüz bir teslimiyet ortamında kendini gösteren kötücüllük amblemlerine dönüşen somut dünya parçaları," der Ian Hamilton (Wagner, *CH*, 50). Bu şiirler bir araya getirilmesi çok güç parçaların, düzensiz bir öznel dünyanın tüyler ürpertici düşmanca yüzleridir. Dış gerçekliklerin kontrol edilemez olmasına karşıtlık oluşturacak şekilde Plath biçimde çok kontrollüdür bu ilk seçkinde. Gerek koşuk seçimi, kıtaların düzenlenişi ve özellikle yarım uyak kullanımıyla kararlı bir tartım yaratma endişesiyle konularına nesnel yaklaşımı, çok özel yaşantılar olduğunu duyumsatsa bile, mesafesini koruduğunu gösteren bir dil dokusu bu yaşantılara benzerler buluyor. Örneğin "Hardcastle Kayaları"nda olay sessel imgelerle de yeniden yaratılır. Bu seçkindeki şiirler betimlemeler açısından da dikkat çekicidir. Onun mekânlarını ve günlük yaşam ayrıntılarını saf bir dille, özentiye kaçmadan uzak ve nesnel, çok zekice düzenlenmiş imgelerle insanı hemen kavrayan anlatımlar, yoğun ve kusursuz bir uygunluğa yerini bırakırken okuyucu üzerinde de ayrıntılarla bezenmiş içi boş bir dehşet duygusu bırakır.

Eleştirmenler Plath'ın diline "erkeksi" demişler. Mark Linenthal ise, Plath'ın dilinin ve şiirlerinin, *kadına özgü* (feminine) olduğunu ama *kadımsı* (effeminate) olmadığını söylüyor (Wagner, CH, 47). Plath, John Crowe Ransom ve Theodore Roethke etkisinde kalmış, doğadaki nesnelere uzak ama sempatiyle bakar; sözcükleri yerli yerine koyabilmek için özen gösterir. Hayvanlar ve bitki dünyasına duyduğu ilgi aynı zamanda şiire her şeyin konu olabileceğini, insanın yaratıcı zekâsının sınırları olmadığını da kanıtlar. Olağandışı sözcük ve eğretilmeler okuyucuyu aynı zamanda gerer ve düşündürür: Örneğin "Hayaletin Hoşçakal Ziyareti"ndeki "et ve patates düşünceler". Bunun gibi isim tamlamalarını nereden bulabilir diye düşündürten şiirlerden biridir bu ve okuyucu böyle bir şiiri yazmak için şairin nasıl bir yaşantıdan geçmiş olabileceğini kestirmeye çalışırken esin kaynağı Paul Klee tablosunu görmek zorunluluğunu duyar.

8. İlk kez 1963'te Plath hayattayken yayımlanan bu romanın öyküsü 1953'te New York City'de ve Boston'un dış mahallelerinde geçmektedir. Başlıca roman kişileri tinsel bir çöküntü içindeki üniversite öğrencisi Esther Greenwood, Boston'da iş-İngilizcesi hocalığı yapan dul annesi Mrs. Greenwood, Esther'in çıktığı tıp öğrencisi Buddy Willard ve Esther'in iyileşmesine yardımcı olmaya çalışan Dr. Nolan'dır.

Sırça Fanus'ta Plath, kadın olduğu için yaşamak zorunda bırakıldığı çelişkilerden söz ederken roman kahramanı Esther Greenwood'un sesinden erkeklerle seks yapmaktan hoşlandığını, fakat salt bu nedenden dolayı evlilik tuzağına düşmekten korktuğunu belirtir. Kendisiyle yapılan bir söyleşide de (*The Feminine Mystique*, 1963) Plath evlilik ve çocuk sahibi olmakla kariyer sahibi olmanın bağdaşmadığından ve bu ikisinin bir arada yürümediği bir toplumda yaşamaktan yakınmıştı. Fakat her ikisini de istemiş ve bu ikilemin de sıkıntısını yaşamıştır:

"Bir kadının bir tek temiz yaşantısı olması gerektiği, oysa bir erkeğin biri temiz, öteki kirli iki tane yaşantısı olabileceği düşüncesi beni çileden çıkarıyordu." (*Sırça Fanus*, 85)

"... Bir de Buddy Willard'ın sinsi ve bilgiç bir tavırla, çocuklarım olduktan sonra kendimi farklı hissedeceğimi ve artık şiir yazmak istemeyeceğimi söyleyişini anımsıyorum. Belki de gerçekten

evlenip çocuk doğurduktan sonra insanın beyni yıkanmış gibi oluyor ve ondan sonra totaliter bir devletin kölesi gibi duyuları körelerek yaşayıp gidiyordu.” (Sırça Fanus, 89-90)

Plath, İngiliz romancısı J.D. Salinger’ın 1951’de yayımlanan *The Catcher in the Rye* (Gönülçelen, Çev. Adnan Benk, İstanbul: Can Yayınları, 1990) adlı romanında çizdiği 1950’li yılların alışılmış erkek modellerinden de etkilenmiştir. Bu romanında Salinger on yedi yaşındaki Holden Caulfield’in okuldan kovulmasıyla toplum dışına itilmesini ve aklını kaçırmasını traji-komik bir tarzda anlatır. 1960’lı yıllarda radikal görüşleriyle dikkat çeken İngiliz psikanalisti R.D. Laing’in deliliğin hüküm sürdüğü bir topluma ayak uydurmaya çalışmanın kendisi bir tür deliliktir tezini savunurcasına, Holden deliliğe sığınır. *Sırça Fanus* bu görüşün kadın bakış açısıdır. Bu kez kahraman Holden’dan birkaç yaş daha büyük, ölümün albenisine daha çok kendini kaptırmış genç bir kızdır: Esther Greenwood. Bu romanında Plath, Salinger gibi, toplumsal eleştiri yapmasının yanı sıra, Esther’in tinsel çöküntüsünü daha uzak, nesnel bir çift izleyici gözden aktarmış ve okurların yazar ile Esther arasına girip roman kişisi ile özdeşleşmesini sağlamıştır. Plath *Sırça Fanus*’u 1953’teki tinsel çöküntüsü, intihar girişimi ve kısmen iyileşmesi üzerine kurmuş ve 1962’de karı koca Devon’daki evlerinde otururlarken, kızı Frieda doğduktan sonra yazmıştır.

9. *Üç Kadın: Üç Ses İçin Monolog*, (1962) Ted Hughes’un alt başlığını “A Poem for Three Voices” şeklinde sunduğu ve Plath’ın *Toplu Şiirler*’e kattığı bu radyo oyunu kısmen Plath’ın verimli son aylarında yazdığı şiirlerin sesini biçimlendirmiş olması açısından önemlidir. Hughes’un notundan öğrendiğimize göre (*The Collected Poems*, 292. Bundan böyle CP diye anılacaktır) Plath bu nazım oyunu yapımcı Douglas Cleverton’un çağrısı üzerine yazmıştır ve oyun Turret Books tarafından 1968’de yalnızca 180 adet basılmıştır. Plath bu yapıtında kadınlara özgü kriz dönemini, çocuk doğurma olgusunu işler. Birinci ses çocuk doğuran bayan eştir. İkinci ses düşük yapan bir sekreter, üçüncü ses ise çocuğunu doğurduktan sonra terk eden genç bir kadındır. Bu üç sesi biyolojik bir doğurma eylemi çevresinde toplayan Plath, iletişim, yaratıcılık gibi sorunları işlemiş ve birey olarak kadının toplum ile ilişkisini irdelemiştir.

Oyunun mesajı da kapitalist toplumun yaratıcı kadını yaratısına (bu bir bebek ya da şiir olabilir) yabancılaştırdığıdır. Plath, annesine yazdığı 7 Temmuz 1962 tarihli mektubunda “(Bergman’ın filminden esinlenerek bir doğum kliniğindeki üç kadını işleyen) üç ses için 378 (!) dizelik bir şiir yazdım ve BBC Üçüncü Kanal kabul etti,” der (*Letters Home*, 456). Ingmar Bergman’ın az bilinen filmlerinden *Nära Livet* (*Yaşamın Eşiğinde*) 1957 yapımıdır ve ilk kez 1958’de gösterime girmiştir. (Filmin Plath’ın oyunuyla bir karşılaştırması için bakınız: Anna, P.J., *A Disturbance in Mirrors*, 73-94).

10. Londra’da 1965’te, New York’ta 1966’da yayımlanan *Ariel*’de Ted Hughes’un CP’e yazdığı girişten öğrendiğimize göre, Plath 1962 Noel’inden önce bugün *Ariel* şiirleri diye bilinen tüm şiirleri özenle dosyalamış, “sevgi” sözcüğü ile başlayıp “bahar” sözcüğü ile bittiğine dikkat çeken bir de not yazmıştır. Kitabın adı önce “Rakip” olsun istemiş; sonra “Doğum Günü Armağanı”ı ve “Babacığım”ı uygun görmüş, fakat ölümünden kısa bir süre önce “Ariel”de karar kılmıştır (Wagner, *CH*, 15). Linda W. Wagner bir dipnotunda Plath’ın “Tavşan Avcısı”nı “Doğum Günü Armağanı”ndan önce akıl ettiğini söylüyor ve bu başlıkları taşıyan şiirlerin hepsinde ayrılık, başarısız evlilik ve olası nedenlerinden söz edildiğini belirtiyor. Son olarak *Ariel*’i seçmesiyle de Plath’ın kişisel geçmişini geride bıraktığını ve hayatı değiştirecek sanatın gücünü vurguladığını söylüyor (Wagner, *CH*, 7).

Plath hayattayken yalnızca iki kitabının yayımlandığını görebilmiştir: İlk şiir kitabı *Azman* (1960) ve Victoria Lucas takma adıyla yayımladığı ilk romanı *Sırça Fanus* (1963). Fakat bugünkü ünü daha çok ölümünden sonra 1965’te yayımlanan *Ariel* şiirleri sayesinde olmuştur.

Helen McNeil Plath’ın özyaşamöyküsel romanı *Sırça Fanus* ve *Ariel*’deki şiirlerinde “çağdaş duyarlılığın büyük bir kısmını oluşturan kadına –ve feministlere– özgü bir özneliliğin” görüldüğüne ve “aslında Plath’ın (ya da Plath toteminin) bu duyarlılığı yaratılardan biri” olduğuna dikkat çekiyor (*Sylvia Plath, Voices and Visions: The Poet in America*, 469). Bu denli kısa bir sürede böylesine olgunlaşmış bir şiir örneği daha çıkmamıştır. Bu görüşte hemen hemen bütün eleştirmenler birleşmektedir. Plath son süratle, dikte ediyormuşçasına uyak, vezin, tartım tasası gütmekten yazmış.

Annelik deneyimi yaratıcılığını kamçılamış, tininin en derinliklerindeki kaynağı da harekete geçirmiştir. 1961’de artık zorlanmadan tüm yeteneğini ortaya koyarak yazmaya başlamıştı. Yazma dürtüsü artık tümüyle emrindeydi. Bilinçdışından yeni sözcükler, imgeler, temalar akıp geliyordu. Son şiirleri bir karabasanlar dünyasının, Plath’ın bilinçdışının, akışını belgeleyen imgelerle doludur. “Plath, şiire aktarılacak deneyimle insanı olağanüstü etkileyen deneyimler arasındaki ve yaşanabilirliği olanla olanaksız arasındaki o dar şiddet alanını durmaksızın yokluyordu.” (A. Alvarez, *CH*, 55). M. L. Rosenthal, Plath’ın kendisini Auschwitz ya da Hiroshima gibi olaydan soyutlayamadığını ve hem kurban, hem katil, hem de o dehşetin yaşandığı yer ve süreç olduğunu söylüyor (Wagner, *CH*, 61).

Bu çalışmanın sonundaki *Ek 3* bölümünde *Ariel*’in Plath’ın *Ariel* seçkisinde olmasını istediği şiirlerin yine Plath’ın istediği sırada bir listesi (Hughes’un *CP*’e yazdığı notlardan alınmıştır; *CP*, 295) sunulmuştur.

11. 1982’de yayımlanan *Günlükler (Journals)* Plath’ın günlüklerinin bir kısmını içermiyor. Plath’ın yazdığını söylediği ikinci bir roman da 1970 gibi kayboldu. Hughes *Johnny Panik*’e yazdığı girişte bunun 130 sayfadan oluştuğunu söylüyor, fakat Plath mektuplarında Prouty’ye adayacağı romanı neredeyse bitirdiğinden söz ediyordu.
12. Plath’ın yapıtları arasında üzerine en az yazılmışı uzun bir çocuk şiiridir: “Yatak Kitabı”. Şair bu şiiri 1959’da yazmış, fakat Londra’da 1966’da Quentin Blake’in resimlemesiyle (1976’da ikinci, 1986’da üçüncü basımı yapılmış) ve 1976’da New York’ta Emily Arnold McCully’nin resimlemesiyle yayımlanmıştır. Sayfaların numaralanmadığı 1986 Londra basımında şiir: “Boy boy olur yataklar– / Tek kişilik ya da iki, / Çocuklar için ya da beşik kadar / Kimi kocamandır, kimi geçer iç içe” diye başlar ve bir çocuk şarkısı gibi bol uyaklı ve kesik kesik dizelerle akıp gider ve yatak betimlemelerinin olduğu bu uzun şiir şöyle biter: “Yalnızca beyaz, küçük / İçine gömüldüğümüz, küçük / Işığı söndürülen küçük yatak / DEĞİL!” (*Kiraz Hanım’ın Mutfağı*, 9-28)
13. Londra’da 1977’de, ertesi yıl da New York’ta yayımlanan *Johnny Panik ve Rüyaların Kutsal Kitabı* yine Ted Hughes’un yazdığı bir “Giriş” ile Plath’ın 1956-63 arasında çeşitli dergilerde yayımlanmış

öykülerini (*Snow Blitz* dışında), bazı metinlerini ve günlüklerinden alıntılarını içermektedir. Fakat öyküler “acemi işi” olarak karşılanmıştır (Lorna Sage, *Death and Marriage*, *Times Literary Supplement*. 21 Ekim 1977, 1235. Bkz. L. W. Wagner, *CH*, 237-43). Wagner, eleştiriler seçkisine Douglas Hill’in Plath’ın öyküleri üzerine olumlu eleştirilerini de almış (*CH*, 234-37). Yetmişin üzerinde öykü yazmış Plath’ın nitelik açısından zayıf bulunan bu yapıtlarına “salt para için yazmak zorundaydı” mazeretini getiren Margaret Atwood ise, Wagner’in alıntısından öğrendiğimize göre (*CH*, 18), Plath’ın öykülerinin çıraklık dönemine ait olduğunu ve daha sonra yaptığı patlamayı bu sıkı çalışmaya ve ilk dönemlerde bolca ürettiği bu öykülere borçlu olduğunu belirtiyor (“Poet’s Prose,” *New York Times Book Review*, 28 Ocak 1979, 10,31).

14. *New Poets: American and British Poetry since World War II*, M.L. Rosenthal. New York: Oxford UP., 1967: 27.

Rosenthal “confessional” terimini ilk kez Lowell’ın *Life Studies* adlı yapıtı üzerine 1959’da yazdığı “İtiraf Olarak Şiir” (“Poetry as Confession”) başlıklı yazısında kullanmıştır (*The Nation* 190, 1959:14-55). Daha sonra *Suyu Geçiş* ve *Kış Ağaçları’nın* yayımlanmasından sonra Helen Vendler da Plath’ı “gizdökümcü” olarak nitelemiş, fakat şizofren olduğu tanısına katılmamıştır (*Crossing the Water*, *New York Times Book Review*, 10 Ekim 1971, 4, 48).

Türkiye’de Plath’ı “gizdökümcü” olarak görenler arasında Cevat Çapan, Cem Taylan ve Nilgün Marmara sayılabilir. Nilgün Marmara, Boğaziçi Üniversitesi mezuniyet tezinde Plath’ın gizdökümcülüğünü kendini olumlama süreci olarak yorumluyor. Cem Taylan, Lowell ve Plath’ın delilik şiiri içinde de incelenebileceğini belirtiyor (“Sylvia Plath’ın Şiiri ve İntiharı,” *Süreç* 9, Cilt 3, 1982: 51).

R.D. Laing gibi radikal psikanalistlerin görüşlerine dayanarak bu dünyada rasyonel olmaya çalışmanın asıl delilik olduğunu da savunanlar olmuştur. Bu görüşü Joe Orton da bir oyununda destekler. Plath’ın “gizdökümcü” olmadığını savunanların başında Judith Kroll gelir. Kroll *Chapters of Mythology*’de (4-6) şairin çektiği acılardan, şiddetten, ölümden ve kokuşmuşluktan söz etmesine gizdökümcülük demenin aynı zamanda, zekice de olsa acımasızca kendine fazla dönük, hastalıklı, batmış ve aşırı derecede

teşhirci demek olacağını da belirtiyor. Oysa, Kroll'a göre, bu ayrıntılar farklı bir düzen içinde daha geniş ilgi alanlarına kaydırılır ve evrensel konular içine yedirilir. "Onun özgeçmişinden ayrıntıları yalnızca böyle değerlendirmek, Plath'ın acılarını ve ölümünü hastalıklı olarak görmek demektir." Kroll Plath'ın şiirinin önemini iyi anlayabilmek için ölüm temasıyla yeniden doğuş ve aşkınlaşma temalarının ilgilerini kurmamız gerektiğini söyler (Paul ve June Schlueter (ed), *Modern American Literature*. Vol.5. New York: Freiderick Ungar Pub. Co., 1985:361).

Bill Mullen de Kroll'e katılır. "Gizdökümcü" etiketinde bir ölçüde doğruluk payı olmasına karşın Mullen böyle bir tanımla Plath'ın şiirine haksızlık edildiği kanısındadır ve son zamanlardaki eleştirel araştırmaların Plath'ın şiirinin Yeats, Virginia Woolf ve diğerleriyle ilgisini ortaya koyduğunu ve rahibe, hamile kadın gibi çeşitli şiir kişilerine yüklediği değişken imgelerle Plath'ın sezgisel bir feminizmi belirlediğini ve bunun formüllerle açıklanamayacağını savunur. Mullen'a göre, Plath'ın intiharı da, şiiri gibi, şairin kendi istenci doğrultusunda, kendi elindeki bir güç gösteresidir ve "dizelerindeki öfke yalnızca trajik kişisel tarihine değil, aynı zamanda bu tarihi kaçınılmaz kılan bir dünyaya yöneliktir" (*Sylvia Plath, Longman Anthology of World Literature by Women 1875-1975*. [Ed.] Marian Arkın, Barbara Scholar. New York: Longman, 1989: 845).

15. Plath'ın *Toplu Şiirler*'i, bütün şiirlerini içermese de, Ted Hughes'un yazdığı bir *Giriş* ve çok değerli notlarla birlikte Londra'da 1981'de ve New York'ta 1982'de yayımlanabilmiştir. Hughes'un söylediğine göre, bu seçki Plath'ın 1956'dan önce yazdığı 220 şiirden seçilmiş 50 tanesini içeriyor. 1982'de Plath'ın *Günlükler*'i yayımlanmadan az önce Pulitzer Ödülü kazanmış bu seçki, her şeye karşın, Plath'ın "kendini tanıma savaşımının ve sonunda kendi *ben*'ini kabullenmesinin belgeleridir" (Dave Smith, *Sylvia Plath, The Electric Horse, American Poetry Review*. Jan 1982: 43-46. Wagner, CH, 269).

- 16.-17. Değişik basımlarda farklı şiirlerin alındığı yapıtları arasında *Suyu Geçiş* (1971) ve *Kış Ağaçları* (1971, 72) da vardır. Eleştirmenler A. Alvarez'in etkisi altında kalarak yorumlar yapmışlar, Plath'ın şiirini bir intihar izleği olarak görmüşler ve yıkıcı kadın imgesini sanatçı, anne ve dost kadın imgeleriyle dengelemeye çalışmışlardır.

Robin Skelton *Suyu Geçiş*'teki şiirleri "nörotik kendine saplantı" olarak saptamış, fakat şairin sözel yeteneklerini de yadsıyamamıştır (Poetry, Malahat Review 20, Ekim 1971: 137-8. Wagner, CH, 13, 22): Library Journal'ın 1 Kasım 1972 tarihli sayısında (3595) Joyce Carol Oates ise *Kış Ağaçları*'nın tamamlanmamış bir yapıt olduğunu söylemiş fakat Plath'ın biçimsizlik denemelerini büyüleyici bulmuştur (Wagner, CH, 175-76).

Bu kitapların yayımlanmasından sonra, 1960'lı yıllarda fazlaca dikkat çekmeyen Plath'ın yapıtlarına geniş kitleler ilgi göstermeye başlamıştır. Plath kısa bir süre sonra bir yazın endüstrisi haline gelmiştir: *Sırça Fanus*'un Amerikan basımı tanesi 6.95 dolardan doksan bin kopya satarken, kâğıt kapak basımı yalnızca 1972'nin Nisan ve Temmuz ayları arasında bir milyon kopya satmıştır (Wagner, CH, 14).

18. Bu mektuplar Londra'da Yeats'in eski dairesinde oturmaya alışmış ama eve dönüp, o eski yuvasına yeniden ait olmaya can atan bir kızın haykırışları, umutları, düş kırıklıkları ve kusursuzluk arayışı sırasında serüvenlerini yansıtır. Plath dış dünyaya karşı rollerini oynuyor, içe dönüp asıl *ben*'iyle şiirlerini yazarken de kendini kusursuzluğu yakalamaya adanıyor ve içindeki ev kadını ve anne Plath şair Plath'a hep yenik düşüyordu.

Plath kısa yaşamı boyunca annesine üçyüzden fazla mektup yazmış ve tutkularını, korkularını, özlemlerini söze döküp kendini çözümlemeye çalışmıştır.

Plath'ın bütün mektupları henüz yayımlanmamıştır. 1975'te New York'ta ve 1976'da Londra'da Plath'ın annesi Aurelia Schober Plath'ın editörlüğünden sonra yayımlanan *Letters Home: Correspondence 1950-63*'te birçok eksik vardır. Eleştirmenler Aurelia Plath'a kızının mektuplarını acımasızca budadığı için ateş püskürmüşler ve Plath'ın mektuplarındaki annesine hayran "kişiyi" hep kuşkuyla karşılamışlardır (Bkz: Jo Brans, *The Girl Who Wanted to Be God*, Southwest Review, Yaz 1976: 325-28, 330. Wagner, CH, 213-216). Fakat daha sonra Hughes ailesinin mektuplardaki bazı bölümlerin yayımlanmasına karşı çıktıkları anlaşılmıştır. Martha Duffy, Plath'ın intiharını annesinden uzaklığına bağlarken, Marjorie Perloff ise Aurelia Plath'ın *Sırça Fanus*'taki anne Greenwood olmadığını söyleyerek Plath'ın annesini savunmuştur

(Bkz: Wagner, CH, 15). Mary Lynn Broe, Jon Rosenblatt, David Holbrook gibi eleştirmenlerse bu mektupların gerçek Plath'ı tanı-mada çok önemli ipuçları verdiğini söylemişlerdir.

19. Plath'ın tuttuğu *Günlükler* New York'ta 1982'de Ted Hughes ve Frances McCullough tarafından kesilip biçilerek yayımlanmıştır. Bu kitap Plath'ın günlüklerinin üçte birini kapsamaktadır. 1962 ile ölümü arasındaki döneme (Plath Hughes'dan ayrıldıktan sonra) ait günlükleri kayıptır. Bir günlük defteriyse Hughes tarafından "çocukların okumamalı" gerekçesiyle imha edilmiştir. Anne Plath ve Hughes'a yoğun eleştiriler günlüklerin yayımlanmasından sonra da sürmüş, örneğin Linda W. Wagner *Contemporary Literature*'ın Kış 1983 sayısında (521-23) yayımlanan *The Journals of Sylvia Plath* başlıklı yazısında "yazınsal değeri çok büyük belgelerin kasıtlı olarak yok edilmesine" duyduğu üzüntüyü dile getirmiştir (Wagner, CH, 308).
20. *Sylvia Plath, the Electric Horse, Sylvia Plath: The Critical Heritage*, Dave Smith, (Ed) Linda W. Wagner. London: Routledge, 1988: 272.
21. *Sylvia Plath, Interview, Worldnet: Visions and Voices*. Ankara: USIA Arşivi, JA 36483, PV624 (PAL). 60 dak.

1.2. İntihar Olgusu ve Sylvia Plath

1. *Alienation: Concept, Term, and Word, Alienation: Concept, Term, and Meanings*, Frank Johnson (Ed). New York: Seminar Press, 1973: 29.
2. *The Outsider*, Colin Wilson. London: Picador, 1978: 159.
3. *Civilization and Its Discontents*, S. Freud, (Ed., Çev.) James Strachey. 1930. New York: W.W.Norton and Co. Inc., 1952:24.
4. *Civilization and Its Discontents*, 50.
5. Bkz: *The Divided Self: An Existential Study in Sanity and Madness*, R.D. Laing. 1959. Harmondsworth: Pelican, 1970: 17.
6. Bkz: "Sylvia Plath: Pathological Morality, and the Avant-Garde," *The Pelican Guide to English Literature 7: The Modern Age*, David Holbrook. Harmondsworth: Penguin, 1975: 433-49.
7. *The Divided Self*, Laing, 46.
8. Bkz: *The Divided Self*, Laing, 77, 37, 93.
9. *The Divided Self*, Laing, 157.
10. *The Divided Self*, Laing, 205.

11. "Crossing the Water," *New York Times Book Review*. Helen Vendler, 10 Ekim 1971, 4, 48. (Linda W. Wagner'in alıntısı, *CH, Introduction*, 13.)
12. Elizabeth Hardwick "On Sylvia Plath" başlıklı yazısında Plath'ın yapıtlarındaki dramı eğer intiharıyla güçlendirmeseydi bugün nasıl değerlendirilebileceğinin pragmatik açıdan bir tahminini ve Alvarez'in Sylvia'nın aslında kendini öldürmek istemediği, ölümle bir kumar oynadığı ve bu kumarı kaybettiği şeklindeki yorumuna değindikten sonra intiharı "bu açıdan normal yollardan söze dökülemeyen bir imdat çağrısı olduğunu" belirtiyor. (Wagner, *CH*, 107).
13. *Şiirin Saati*, John Berger, Çev. Gönül Çapan. İstanbul: Adam Yayınları, 1988: 36.
14. *Myths to Live By*, Joseph Campbell. Toronto: Bantam Books, 1988: 213.
15. *Letters Home*, Sylvia Plath, 469.
16. *Letters Home*, Sylvia Plath, 479.
17. "Sylvia Plath: Pathological Morality, and the Avant-Garde," David Holbrook, 435.
18. *Letters Home*, Sylvia Plath, 133.
19. *Şiirin Saati*, John Berger, 19.
20. *Letters Home*, Sylvia Plath, 498.

1.3. Plath'ın Şiirini Etkileyenler

1. *Letters Home*, Sylvia Plath, 471.
2. Ted Hughes, "Wodwo", Çev. Ş. Altınel, R. Margulies. *Ülke Ülke Çağdaş Dünya Şiiri*. Ed. Cevat Çapan. İstanbul: Milliyet Sanat Eki, 1979-80:27. (Bundan böyle ÜÜÇDŞ)
3. Bkz. *Kardan Adam*, Wallace Stevens, Çev. Y. Eradam. *Metis Çeviri* 13, Güz 1990:138.
4. Bu çeviri Talât Sait Halman'a aittir. Bkz: Wallace Stevens, *Şiirler*. İstanbul: Yeditepe Yayınları, 1970.
5. *Miriam'a Son Sözler*, D.H.Lawrence, Çev. C. Çapan. ÜÜÇDŞ, 10.
6. *Abysmal Immortality, Stories, Essays and Poems*, D.H.Lawrence. London: Everyman's Library, 1967:353.
7. *İkinci Geliş*, W.B.Yeats, Çev. C. Çapan. ÜÜÇDŞ, 7.
8. *Sylvia Plath, Voices and Visions: The Poet in America*, Helen McNeil, (Ed) Helen Vendler. New York: Random House, 1987: 486.
9. "Electra on Azalea Path," *The Collected Poems*, Sylvia Plath, 116-117.

10. *The Collected Poems*, Sylvia Plath, 289.
11. "Satılık," Robert Lowell, Çev. C. Çapan. *ÜÜÇDŞ*, 53.
12. "Electra on Azalea Path," *The Collected Poems*, Sylvia Plath, 116.
13. *The Collected Poems*, Sylvia Plath, 11-12.
14. *Letters Home*, Sylvia Plath, 407.
15. "Electra on Azalea Path," *The Collected Poems*, Sylvia Plath, 117.
16. Theodore Roethke, *İçerilere Yolculuk*, Çev. C. Çapan. *ÜÜÇDŞ*, 49.
17. Helen McNeil, 472.
18. *The Collected Poems*, Sylvia Plath, 133.
19. *Letters Home*, 107.
20. W.H. Auden, "Musée Des Beaux Arts," Çev. Can Yücel. *ÜÜÇDŞ*, 21.
21. T.S. Eliot, "The Burial of the Dead," *The Waste Land and Other Poems* (1940). London: Faber and Faber, 1975.
22. *Ariel ve Seçme Şiirler*, Sylvia Plath, Çev. Yusuf Eradam. İstanbul: Kırmızı Kedi Yayınevi, 212: 88.
23. "Yeşil Fitilden Doğru," Dylan Thomas, Çev. Can Yücel. *ÜÜÇDŞ*, 24.
24. "If I Were Tickled by the Rub of Love," *The Poems*, D. Thomas, Ed. Daniel Jones. London, 1971: 94-6.
25. "I know this vicious hour," *The Poems*, D. Thomas, 9.
26. "Written for a personal epitaph," *The Poems*, D. Thomas, 26.
27. "The Woman speaks," *The Poems*, D. Thomas, 63-5.
28. (Tükürmek, fışkırtmak" anlamlarına gelen *spit* yüklemi Plath'ın şiirinde de sıkça görülür.)
29. "Too long, skeleton," *The Poems*, D. Thomas, 29.
30. *The Collected Poems*, Sylvia Plath, 302.

İkinci Bölüm

Plath Şiirinin Temaları

1. *Women Writers: Sylvia Plath*, Susan Basnett. London: Macmillan, 1990.
2. "On the Road to *Ariel*: The 'Transitional Poetry of Sylvia Plath,'" *Sylvia Plath: The Woman and the Work*, Marjorie Perloff, Ed. Edward Butscher. New York: Dodd, Mead and Co., 1977: 141-42.
3. "Dialogue Over a Ouija Board," *The Collected Poems*, Sylvia Plath, Ed. Ted Hughes. New York: Perennial Library, 1981: 276-86.
4. *Women Writers: Sylvia Plath*, Susan Basnett, 48.
5. "Lesbos" *Ariel ve Seçme Şiirler*, Sylvia Plath, 125.

6. Mutlu Konuk Blasing, *American Poetry: The Rhetoric of Its Forms*. New Haven: Yale UP., 1987: 59.
7. *The Collected Poems*, Sylvia Plath, 164.
8. Frederick Nietzsche, *Böyle Buyurdu Zerdüşt*. Çev. A.Turan Oflazoğlu. İstanbul: Cem Yayınevi, 1977:70.
9. *The Collected Poems*, Sylvia Plath, 70.
10. *The Collected Poems*, Sylvia Plath, 75. Bu üç kadının Plath'ın gözetici, roman yazarı Olive Higgins Prouty, Smith College'deki hocası Mary Ellen Chase ve Cambridge'deki hocası Dorothea Krook olduğu söylenir. 1956 öncesi şiirlerden Female Author (Dişi Yazar) kendisini mi, yoksa bir başka kadın yazarı mı betimlemektedir, belli değildir: "... kıvrılıp, uzanır minderler üstüne / Ve bir günah şekerinden ısıtır öylesine" (CP, 301). Plath'a Smith College bur-sunu sağlayan, harçlığını gönderen Prouty *Sırça Fanus*'ta "Ünlü sevice kadın şair" olarak hicvedilir: "Gittiğim üniversitedeki ünlü kadın şair de bir başka kadınla –saçları Alman usulü kırpılmış, tıknaz, yaşlı bir klasik edebiyatçıyla– birlikte yaşıyordu. Ve ben bu şaire belki de günün birinde evlenip çocukla karışacağımı söylediğimde bana dehşet içinde bakakalmıştı. 'Peki ama kariye-rin ne olacak?' diye haykırmıştı ardımdan." (226) Fakat Esther bu ünlü şaire çok şey borçludur, bunu bilir: "... bana özgürlüğümü satın alıyordu" (228). Plath'ın saldırılarından kurtulan bir tek ka-dın vardır. O da 1953'te ve 1957-59 yılları arasında Plath'ın tin-sel çözümlemelerini yapan Dr. Ruth Buescher'dir. Kendisinden *Günlükler*'de Dr. B. olarak söz edilir. Aynı doktor *Sırça Fanus*'a Esther'in annesinden nefret etmesine izin veren Dr. Nolan olarak gitmiştir: "Doktor Nolan beni bir kapıdan geçirip açık havaya, göğün maviliğine çıkardı. Bütün o ateş ve korkudan anımsıttım. Şaşılacak kadar sakindim. Sırça fanus başımdan bir metre kadar yukarıda asılı duruyordu. Artık hava alabiliyordum." (221)
11. Helen McNeil, 490.
12. *Sırça Fanus*, Sylvia Plath, 226-27.
13. "Aday" *Ariel ve Seçme Şiirler*, Sylvia Plath, 11.
14. Mary Anne Ferguson, *Images of Women in Literature*. Boston: Houghton Mifflin Co., 1977:7.
15. *Sırça Fanus*, Sylvia Plath, 229.
16. *The Collected Poems*, Sylvia Plath, 21.

17. *The Collected Poems*, Sylvia Plath, 118.
18. Sylvia Plath, *Journals*. (Ed.) F. McCullough, Ted Hughes. New York: Dial Press, 1982: 279.
19. "Doğumgünü Armağanı" *Ariel ve Seçme Şiirler*, Sylvia Plath, 49.
20. *The Collected Poems*, Sylvia Plath, 93.
21. Elizabeth Hardwick, "On Sylvia Plath," *Ariel Ascending: Writings About Sylvia Plath*. Ed. Paul Alexander. New York: Harper and Row, 1985: 109.
22. Mircea Eliade, *Myth and Reality*. New York: Harper and Row, 1968: 02.
23. *The Collected Poems*, Sylvia Plath, 338.
24. *The Collected Poems*, Sylvia Plath, 323.
25. Nilgün Marmara, "Sylvia Plath: Bir Dişi Lazarus," *Şiir Atı: Kitap 4*. Aralık 1987: 170.
26. *Sırça Fanus*, Sylvia Plath, 158.
27. *Sırça Fanus*, Sylvia Plath, 164. Karşılaştırma için bakınız: Kate Chopin, *Uyanış*. Çev. Necla Aytür. İstanbul: Adam Yayınları, 1990:39.
28. *The Collected Poems*, Sylvia Plath, 318.
29. Ernest Hemingway, *Death in the Afternoon*. Harmondsworth: Penguin, 1974: 10.
30. *Death in the Afternoon*, 16.
31. *Death in the Afternoon*, 10.
32. *Death in the Afternoon*, 10.
33. *Sylvia Plath: Poetry and Existence*, David Holbrook. London: Athlone Press, 1976: 1-22.
34. Susan Basnett, 1-33.
35. OCEAN 1212-W, *The Art of Sylvia Plath*. Sylvia Plath, Ed. Charles Newman. Bloomington: Indiana UP., 1971: 268, 69. (M.K. Blasing alıntılanmış: *American Poetry: The Rhetoric of Its Forms*, 51.)
36. "Sabah Şarkısı" *Ariel ve Seçme Şiirler*, Sylvia Plath, 7.
37. "Sabah Şarkısı" *Ariel ve Seçme Şiirler*, Sylvia Plath, 7.
38. *Sırça Fanus*'ta Esther'in tüm zamanını "James Joyce'un yapıtlarındaki karmaşık bir tema üzerine yazıp çizerek" (38) geçirmesi gibi Plath da Temmuz 1953'te tedavisinden sonra yazacağı teze konu olarak "öteki" (çift / double) konusunu almıştı ve Dostoyevski'nin *Öteki'sini*, Poe'nun William Wilson'ını, Stevenson'un *Dr. Jekyll ve*

Mr. Hyde'ını, Wilde'ın *Dorian Grey'in Portresi*'ni, Jung ve Frazer'ın bu konuda yazdıklarını ve Freud'un 1916'da yazdığı "The Uncanny" başlıklı makalesini ve Freud'a önemli bir kaynak oluşturan E.T.A. Hoffman'ın masalı *The Sandman*'i okumuştur.

39. *Sırça Fanus*, Sylvia Plath, 225.
40. *The Collected Poems*, Sylvia Plath, 158.
41. *The Collected Poems*, Sylvia Plath, 25.
42. "Sen" Ariel ve Seçme Şiirler, Sylvia Plath, 58. "Somun" eğretilmesi 3. Bölümde ayrıntılı olarak incelenen "Metaphors" başlıklı şiirin de geçer.
43. "The Jailer" *The Collected Poems*, Sylvia Plath, 227.
44. *The Culture of Narcissism: American Life in an Age of Diminishing Expectations*, Christopher Lasch. London: Abacus, 1980: 196.
45. Lasch, 197.
46. "Rakip" Ariel ve Seçme Şiirler, Sylvia Plath, 53.
47. Lasch, 197.
48. "Point Shirley" *The Collected Poems*, Sylvia Plath, 110.
49. *Johnny Panik ve Rüyalarm Kutsal Kitabı*, Sylvia Plath. İstanbul: Kırmızı Kedi Yayınevi, 2012: 13.

Üçüncü Bölüm

Sylvia Plath'ın Şiir Tekniği

1. "Channel Crossing" *The Collected Poems*, Sylvia Plath, 27.
2. *American Poetry: The Rhetoric of Its Forms*, Mutlu Konuk Blasing, New Haven: Yale UP., 1987: 52-53.
3. "In Search of Sylvia: An Introduction," *Sylvia Plath: The Woman and the Work*, Pamela Smith, Ed. Edward Butscher. New York: Dodd, Mead and Co., 1977: 112.
4. "The Love Song of J. Alfred Prufrock," *The Waste Land and Other Poems*, T.S.Eliot, London: Faber and Faber, 1975: 10.
5. *Metaphors* Plath'ın biçimde titiz olduğu bir dönemde yazılmış. Şiirin çevirisinde bu yüzden önemli bir sorunla karşılaştık. Dokuz (9) şiirdeki tılsımlı ve mecazi rakam. Dokuz harfli bir sözcük şiirin başlığını oluştururken, şiir dokuz dizeden oluşuyor. *Metaphors* sözcüğünün Türkçesi *Eğretilmeler* — onüç harfli bir sözcük, dokuz harfli değil. İlginç bir rastlantı, şiirde onüç eğretilme var: Bilmece, fil, cansız ev, kavun, kızıl meyve, fildişi, halis odun

(kereste), somun, şişkin para kesesi, araç, devre, inek ve elma çuvalı. Fakat şiirde dokuz tılsımlı rakamı şiir içindeki bazı sözcüklerde de görülüyor, kimi sözcükler dokuz harfli: "Metaphors", "syllables", "ponderous", "strolling" ve "new-minted." Şiirin bilmecesini şöyle çözebiliriz: "Metaphors" dokuz harfli; ilk dizede Plath, "ben dokuz heceli bir bilmeceyim" diyor; heceler sözcükleri oluşturur; sözcükler dizeleri; dokuz dize şiiri oluşturuyor; dolayısıyla Plath "ben bu şiirde dokuz rakamıyla oluşan eğretilemeyim" diyor. Bu yüzden şiirin başlığını dokuz heceli "eğretilmelerinizin" diye çevirmeyi uygun gördük; bu başlık, şairin istenci dışında bir eğretileme olduğunu vurgulaması ve "ben bütünlüğü olan, biçimsel kusursuzluğa sahip bu şiir gibiyim, bu şiir benim eğretilmem, varoluşumu, evrendeki yerimi, kusursuz bütünselliğe ulaşmadan önceki son halim" anlamını veriyor olması ve "ben bu şiirdeki onüç eğretilmeden oluşan bir bütünümlü" anlamını vermesi açısından uygun.

6. *A Dictionary of Symbols* (1962), J.E. Cirlot. London: Routledge and Kegan Paul, 1981: 234.
7. J.E. Cirlot, 65-66.
8. Helen McNeil, 480.
9. "Suyu Geçerken" *Ariel ve Seçme Şiirler*, Sylvia Plath, 121.
10. *The Collected Poems*, Sylvia Plath, 91.
11. Helen McNeil, 471.
12. "Ateş 39" *Ariel ve Seçme Şiirler*, Sylvia Plath, 60.
13. Helen McNeil, 471.
14. "Ateş 39" *Ariel ve Seçme Şiirler*, Sylvia Plath, 60.
15. M K Blaising, 52.
16. "Suicide Off Egg Rock" *The Collected Poems*, Sylvia Plath, 115.
17. Helen McNeil, 480.
18. *Journals*, Sylvia Plath, (Eds) F McCullough, T. Hughes. New York: Dial Press, 1982: 211.
19. *Journals*, Sylvia Plath, 293.
20. A. Rich, *The Dream of a Common Language* (1978) ve *Cartographies of Silence* adlı yapıtlarında olduğu gibi, David Montenegro'nun kendisiyle Mayıs 1987'de yaptığı ve 1991 sonbaharında *Points of Departure* başlığıyla yayımlanacak kitapta yer alan söyleşide şiirinin ana temalarından birinin dilin kapsayıcılığı, sınırlayıcılığı,

kadın özgürlüğü için olanakları arasındaki gerilim olduğunu ve dil kullanımının politik bir tavra ve amaca hizmet ettiğini vurgularken, dilin kadın özgürlüğü için saltık bir çözüm olmadığını da söylüyor (Montenegro, 1991:7). Aynı zamanda artık hiçbir yararı olmayan ölü bir dil yerine ortak bir dilin gerekliliğine bir kez daha dikkat çekiyor. Dil ve şiirin, şairin *ben'*inden çıkan çok özel bir ses-sel nitelik, bir tonötüm (intonation) olduğunu belirtiyor ve bu tonötümün kadınların maruz kaldığı birçok gelenek ve tarihi olayla birleştiğini de ekliyor. Bu söyleşide Rich yaşantısının (experience) dilden daha geniş, daha kapsamlı olduğunu ve şiirinde dilin kesinliğini imgelemin kesin olmayışıyla nasıl bağdaştırabileceğini hep denediğini kabul ediyor (Montenegro, 1991:14).

21. "Ay ve Porsuk Ağacı" *Ariel ve Seçme Şiirler*, Sylvia Plath, 45-46.
22. *The Collected Poems*, Sylvia Plath, 276.
23. *The Collected Poems*, Sylvia Plath, 276.
24. Helen McNeil, 492.
25. J.E. Cirlot, 94.
26. "Ölüm A.Ş." *Ariel ve Seçme Şiirler*, Sylvia Plath, 35.
27. "Felçli" *Ariel ve Seçme Şiirler*, Sylvia Plath, 81.
28. "Çürük" *Ariel ve Seçme Şiirler*, Sylvia Plath, 87.
29. "Uç" *Ariel ve Seçme Şiirler*, Sylvia Plath, 131.
30. John Berger, 67.
31. "Karaağaç" *Ariel ve Seçme Şiirler*, Sylvia Plath, 22.
32. "Karaağaç" *Ariel ve Seçme Şiirler*, Sylvia Plath, 22.
33. "I Want, I Want" *The Collected Poems*, Sylvia Plath, 106.
34. Nietzsche, *Böyle Buyurdu Zerdüşt*, 83.
35. "Küçük Füg" *Ariel ve Seçme Şiirler*, Sylvia Plath, 73-4.
36. "Küçük Füg" *Ariel ve Seçme Şiirler*, Sylvia Plath, 73-4.
37. "Temmuz Gelincikleri" *Ariel ve Seçme Şiirler*, Sylvia Plath, 85.
38. "Arı Sandığının Gelişi" *Ariel ve Seçme Şiirler*, Sylvia Plath, 65.
39. "Arı Sandığının Gelişi" *Ariel ve Seçme Şiirler*, Sylvia Plath, 65.
40. "Perseus: The Triumph of Wit Over Suffering" *The Collected Poems*, Sylvia Plath, 84.
41. "Two Sisters of Persephone" *The Collected Poems*, Sylvia Plath, 31.
42. Azra Erhat, *Mitoloji Sözlüğü*, İstanbul: Remzi Kitabevi, 1978: 264, 132, 107.
43. "Two Sisters of Persephone" *The Collected Poems*, Sylvia Plath, 32.

44. Judith Kroll, *Chapters of a Mythology: The Poetry of Sylvia Plath*. New York: Harper and Row Publishers, 1976: 4-6, 210-11. (Paul ve June Schlueter alıntılanmış: *Modern American Literature*. Vol V., 1985: 361)
45. Miriam Levine, *The Journals of Sylvia Plath*, *American Book Review*, May-June 1983, 3-4 (Wagner, CH, 310)
46. A.E.Dyson, "Review," *Critical Quarterly*. Summer 1961, 181-5 (Wagner, CH, 40-41).
47. Joseph Campbell, *Myths to Live By*. Toronto: Bantam Books, 1988:225.
48. "Two Sisters of Persephone" *The Collected Poems*, Sylvia Plath, 32.

Sonuç

Lanetli Tanrıça

1. *Sylvia Plath: Beyond the Biographical*, Forum Series, Vol 2: *American Writing Today*, Ratner, Washington: USICA, 1982:55.
2. *Şiirin Saati*, John Berger, 68.
3. "Colossus" *The Collected Poems*, Sylvia Plath, 129-130.
4. "Babacığım" *Ariel ve Seçme Şiirler*, Sylvia Plath, 54-55.
5. "Babacığım" *Ariel ve Seçme Şiirler*, Sylvia Plath, 54-55.
6. "Colossus" *The Collected Poems*, Sylvia Plath, 129-130.
7. "Who" *The Collected Poems*, Sylvia Plath, 131.
8. "Maenad" *The Collected Poems*, Sylvia Plath, 133.
9. "Babacığım" *Ariel ve Seçme Şiirler*, Sylvia Plath, 54-55.
10. "Babacığım" *Ariel ve Seçme Şiirler*, Sylvia Plath, 54-55.
11. "Babacığım" *Ariel ve Seçme Şiirler*, Sylvia Plath, 54-55.
12. "Colossus" *The Collected Poems*, Sylvia Plath, 129-130.
13. "The Jailer" *The Collected Poems*, Sylvia Plath, 226-227.
14. "Uç" *Ariel ve Seçme Şiirler*, Sylvia Plath, 131.
15. Helen McNeil, 483.
16. "Lady Lazarus" *Ariel ve Seçme Şiirler*, Sylvia Plath, 12-15.
17. *Böyle Buyurdu Zerdüşt*, Nietzsche, 187.
18. *Böyle Buyurdu Zerdüşt*, Nietzsche, 65.
19. *Böyle Buyurdu Zerdüşt*, Nietzsche, 74.
20. "Lady Lazarus" *Ariel ve Seçme Şiirler*, Sylvia Plath, 12-15.
21. *Interview, Worldnet: Visions and Voices*. Sylvia Plath, Ankara: USIA Arşivi, JA 36483, PV624 (PAL), 60 dak.
22. *Letters Home*, Sylvia Plath, 243.

23. *Şiirin Saati*, John Berger, 12.
24. Cem Taylan, "Sylvia Plath'ın Şiiri ve İntiharı," *Süreç*. Cilt 3, No 9, 1982:50.
25. Narsisizm ve romantik zehirlenme konusunda bakınız: David Punter, *The Romantic Unconscious: A Study in Narcissism and Patriarchy*. New York: Harvester Wheatsheaf, 1989: 19-23., ve Christopher Lasch, *The Culture of Narcissism: American Life in an Age of Diminishing Expectations*. London: Abacus, 1980.

Ek 2 "Sylvia İçin Sabah Saat 4.30'da"

1. Paula Rothholz, *For Sylvia at 4:30 A.M., Sylvia Plath: The Woman and the Work*. Ed. Edward Butscher. New York: Dodd, Mead and Co., 1977: 97-99.
2. Doppelgänger: "hayatta olan bir kimsenin eşruhunu taşıdığı tasavvur edilen ve yalnız o kimseye görünen hayalet" (Redhouse, 282)

Ek 5 Sonsöz İntihar: Nilgün Marmara ve Sylvia Plath

- * Yusuf Eradam'ın "her zaman güncellenebilirliği var" diyerek yazdığı bu yazısı 1992 yılında İzmir ve Ankara'da "Edebiyat Kadını" konulu iki konferansta sunuldu ve üç kez yayımlandı: 1. (İngilizce olarak) "Two Swan Songs: Two Statements of Finality and of the Joy of Life in the Poetic Worlds of Sylvia Plath and Nilgün Marmara" Ege Üniversitesi Yayınları, 1992; 2. *Promete*, Sayı 34, Mart-Nisan 1994; 3. Ankara Üniversitesi, *Tiyatro Araştırmaları Dergisi*, Yıl 1997, Sayı 11.
1. "Lady Lazarus" *Ariel ve Seçme Şiirler*, Sylvia Plath, 13.
 2. "Kuğu Ezgisi" *Daktiloya Çekilmiş Şiirler*, Nilgün Marmara, İstanbul: Şiir Atı, 1988: 103.
 3. "67," *The Dream Songs*, John Berryman, New York: Farrar, Strauss and Giroux, 1986. s.74.
 4. "Beduh 1", Nilgün Marmara, (21-22 Nisan 1987) *Argos*. s.58-59.
 5. "Sylvia Plath: Bir Dişi Lazarus," Nilgün Marmara, *Şiir Atı: Kitap 4*. Aralık 1987. ss.169- 72.
 6. "Düşü ne biliyorum" *Daktiloya Çekilmiş Şiirler*, Nilgün Marmara, 168.
 7. "Su Kaplumbağaları ve Komşumuz Hiçlik" *Daktiloya Çekilmiş Şiirler*, Nilgün Marmara, 148.

8. "Pek Öncelerin Ben Merkeziliğinin Dışavurumu" *Daktiloya Çekilmiş Şiirler*, Nilgün Marmara, 14.
9. *Metinler*, Nilgün Marmara, İstanbul: Şiir Atı, 1990:29.
10. "Kırmızıya Yöneliş" *Daktiloya Çekilmiş Şiirler*, Nilgün Marmara, 23.
11. *Kırmızı Kahverengi Defter*, Nilgün Marmara, İstanbul: Telos, 1993 :92.
12. *Kırmızı Kahverengi Defter*, Nilgün Marmara, 62.
13. "Kalık Ağ" *Daktiloya Çekilmiş Şiirler*, Nilgün Marmara, 13.
14. "Zorunlu Tünel" *Daktiloya Çekilmiş Şiirler*, Nilgün Marmara, 37.
15. "Zorunlu Tünel" *Daktiloya Çekilmiş Şiirler*, Nilgün Marmara, 37.
16. "Hedef" *Daktiloya Çekilmiş Şiirler*, Nilgün Marmara, 45.
17. "Değmedikleri Yerde Bahçeler" *Daktiloya Çekilmiş Şiirler*, Nilgün Marmara, 157.
18. "Kan Atlası" *Daktiloya Çekilmiş Şiirler*, Nilgün Marmara, 166.
19. "Ariel" *Ariel ve Seçme Şiirler*, Sylvia Plath, 34.
20. "Ancak Yazgıdır Bu" *Daktiloya Çekilmiş Şiirler*, Nilgün Marmara, 12.
21. "Beduh 1", Nilgün Marmara, (21-22 Nisan 1987) *Argos*. s.58-59.
22. "Beduh 1", Nilgün Marmara, (21-22 Nisan 1987) *Argos*. s.58-59.
23. "Beduh 1", Nilgün Marmara, (21-22 Nisan 1987) *Argos*. s.58-59.
24. *Stealing the Language*, A. S. Ostriker, Londra: The Women's Press, 1986. s.85.
25. *Metinler*, Nilgün Marmara, 6.
26. *Metinler*, Nilgün Marmara, 23.
27. *Kırmızı Kahverengi Defter*, Nilgün Marmara, 65.
28. "Sylvia Plath", *Longman Anthology of World Literature: 1875-1975*, Bill Mullen, (Ed) M. Arkin, B. Shollar. New York: Longman, 1989, s. 845.
29. *The Colossus*, Sylvia Plath, 129.
30. "Babacığım" *Ariel ve Seçme Şiirler*, Sylvia Plath, 56.
31. "Karaağaç" *Ariel ve Seçme Şiirler*, Sylvia Plath, 22.
32. *Daktiloya Çekilmiş Şiirler*, Nilgün Marmara, 175.
33. *Metinler*, Nilgün Marmara, 21.
34. "...Çocukluğun Kendini Saf Bir Akışa Bırakması Ne Güzeldi. Yiten Bu İştet!..." Seyhan Erözçelik, *Argos*. Kasım 1988.
35. *Metinler*, Nilgün Marmara, 22.

36. "Perseus: The Triumph of Wit Over Suffering" *The Collected Poems*, Sylvia Plath, 84.
37. *Kırmızı Kahverengi Defter*, Nilgün Marmara, 119.
38. *Kırmızı Kahverengi Defter*, Nilgün Marmara, 31.

Ek 6 Sylvia Plath'a Mektup'a Notlar:

- * *Hürriyet Gösteri*, Kasım 1992.
- 1. *Sombahar* ve *Promete* dergilerinin Eylül 1992 sayılarını bu konu üzerinde yoğunlaştırmış olmaları da bunun kanıtı.
- 2. Güven Turan'ın aforizmasından. Bkz. "Sözle Sessizlik Arasındaki Gel-Git: Şiir ve İntihar," *Sombahar*, Eylül-Ekim 1992, s.6.
- 3. "67," *The Dream Songs*, John Berryman, New York: Farrar, Strauss and Giroux, 1986, s.74.
- 4. Güven Turan, a.g.y., s. 8.
- 5. "Haydi! Bu Ölümcül Suyun Şerefine Nilgün," Günseli İnal, *Sombahar*, Eylül-Ekim 1992, s. 58.
- 6. Kaan İnce, *Promete*. Sayı 4. Eylül 1992, s. 8.
- 7. "Two Swan Songs: Two Statements of Finality and of the Joy of Life in the Poetic Worlds of Sylvia Plath and Nilgün Marmara," Yusuf Eradam, *Ege Batı Dilleri ve Edebiyatı Dergisi*, Ege Üniversitesi, Edebiyat Fakültesi Yayınları, Sayı 8, 1991, s. 283.
- 8. Yusuf Eradam, a.g.y., ss. 283-297.
- 9. "A Life," *The Collected Poems*, Sylvia Plath, (Ed.) Ted Hughes. New York: Perennial Library, 1981, s. 150.

Kaynakça

- Avid, Eileen. *Sylvia Plath: Her Life and Work*. Edinburgh: Oliver and Boyd, 1973.
- Alexander, Paul. (Ed) *Ariel Ascending: Writings About Sylvia Plath*. New York: Harper and Row Publishers, 1985.
- Alexander, Paul. *Rough Magic: A Biography Sylvia Plath*. New York: Viking, 1991.
- Alvarez, A.A. *The Savage God: A Study of Suicide*. New York: Random House, 1972.
- Alvarez, A.A. *İntihar: Kan Dökücü Tanrı*. Çev. Zuhâl Çil Sankaya. Ankara: Öteki Yayınevi, 1992.
- Annas, Pamela J. *A Disturbance in Mirrors: The Poetry of Sylvia Plath*. New York: Greenwood Press, 1988.
- Baron, R.A. *Human Aggression*. New York: Plenum. 1977.
- Bassnett, Susan. *Women Writers: Sylvia Plath*. London: Macmillan, 1990.
- Bellah, Robert N. v.d. *Habits of the Heart: Individualism and Commitment in American Life*. Berkeley: University of California Press., 1985.
- Berger, John. *Şiirin Saati*. Çev. Gönül Çapan. İstanbul: Adam Yayınları, 1988.
- Berryman John. *The Dream Songs*. New York: Farrar, Straus and Giroux, 1969.
- Blaising, M. Konuk. *American Poetry: The Rhetoric of Its Forms*. New Haven: Yale UP, 1987.
- Broe, Mary Lynn. *Protean Poetic: The Poetry of Sylvia Plath*. Columbia: University of Missouri Press, 1980.
- Bundtzen, Lynda K. *Plath's Incarnations: Woman and the Creative Process*. Ann Arbor: University of Michigan Press, 1983.
- Burke, Kenneth. *Language as Symbolic Action: Essays on Life, Literature and Method*. Berkeley: University of California Press, 1966.

- Butler, C.S. "Poetry and the Computer: Some Quantitative Aspects of the Style of Sylvia Plath," *Proceedings of the British Academy*, Vol. 65 (1979). 291-312.
- Butscher, Edward. (Ed.) *Sylvia Plath: The Woman and the Work*. Dodd, Mead and Co., 1977.
- Campbell, Joseph. *The Hero with a Thousand Faces*. New York: Princeton UP, 1973.
- Catanzaro, D. *Suicide and Self-Damaging Behaviour: A Socio-Biological Perspective*. (Ed.) Orlando F.L. New York: Academic Press, 1985.
- Chopin, Kate. *Uyanış (The Awakening)*. Çev. Necla Aytür. İstanbul: Adam Yayınları, 1990.
- Cirlot, J.E. *A Dictionary of Symbols* (1962). London: Routhledge and Kegan Paul, 1981.
- Çapan, Cevat. (Ed.) *Ülke Ülke Çağdaş Dünya Şiiri*. İstanbul: Milliyet Sanat Eki, 1979-80.
- Deleuze, G., and Guattari, F. *Anti-Oedipus: Capitalism and Schizophrenia*. Minneapolis: University of Minnesota Press, 1983.
- Durkheim, E. *Suicide* (1897). Trans. J. A. Spaulding, George Simpson. New York: Free Press, 1966.
- Eliade, Mircea. *Myth and Reality*. New York: Harper and Row Publishers, 1968.
- Eliot, T.S. *The Waste Land and Other Poems* (1940). London: Faber and Faber, 1975.
- Eradam, Yusuf. *Ben'den Önce Tufan: Sylvia Plath ve Şiiri*. Ankara: İmge Kitabevi, 1997.
- Eradam, Yusuf. "İntihar Olgusu ve Sylvia Plath," *Promete*, 1998: 12-17.
- Eradam, Yusuf. "Nilgün Marmara ve Atavistik Söylem", *Milliyet Sanat*, Şubat 2006.
- Eradam, Yusuf. "Sylvia Plath ve Şiiri: Önce Tanı Kendini, Sonra Yok Et!" *Promete*. 1993.
- Eradam, Yusuf. "Sonsöz İntihar: Nilgün Marmara ve Sylvia Plath'ın Şiiri", *Promete*. Sayı 19-21. Mart-Nisan 1994: 35-45.
- Eradam, Yusuf. "Sonsöz İntihar: Nilgün Marmara ve Sylvia Plath'ın Şiirleri", *Ankara Üniversitesi, Dil ve Tarih-Coğrafya Fakültesi, Tiyatro Araştırmaları Dergisi*, Yıl 1994, Sayı 1. 40-59.
- Eradam, Yusuf. "Sonsöz İntihar: Nilgün Marmara ve Sylvia Plath", *Patika*. Sayı 51, Ekim-Aralık, 2004: 39-50.

- Eradam, Yusuf. "Sylvia Plath: Şiirle Atılan Çığlık", *Milliyet Sanat Dergisi*. Ağustos 2004: 76-81.
- Eradam, Yusuf. "Sylvia Plath ve Şiir Yazmanın Tehlikeleri", *Aşk Bir Şiddet Eylemidir*. İstanbul: E Yayınları, 1999.
- Eradam, Yusuf. "Two Swan Songs: Two Statements of Finality and of the Joy of Life in the Poetic Worlds of Sylvia Plath and Nilgün Marmara." *Ege Batı Dilleri ve Edebiyatları Dergisi*.
- Ergener, Reşit. "Şiirin Beyaz Tanrıçası", *Varlık*. (Sayı 1018, Temmuz 1992): 52-55.
- Ergin, Seçkin. Sylvia Plath, *Çağdaş Amerikalı Kadın Şairler*. İzmir: Ege Üniversitesi, Edebiyat Fakültesi Yayınları, 63., 1991: 111-118.
- Erhat, Azra. *Mitoloji Sözlüğü*. İstanbul: Remzi Kitabevi, 1978.
- Ferguson, Mary Anne. *Images of Women in Literature*. Boston: Houghton Mifflin Co., 1977.
- Freud, Sigmund. *Civilization and Its Discontents*. (Ed. and Trans) James Strachey. 1930. New York: W.W. Norton and Co. Inc., 1952.
- Freud, Sigmund. *Mourning and Melancholia, On the History of the Psychoanalytic Movement: Papers on Metapsychology and Other Works*. Vol.14. London: The Hogarth Press and the Institute of Psychoanalysis, 1964: 239-258.
- Gailin, W. (Ed) *Psychodynamic Understanding of Depression*. New York: Jason Aromson, 1983.
- Goldenberg, Rose Leiman. *Letters Home. The Women's Project: The American Place Theatre*. (Ed.) Julia Miles. New York: PAJ Publication and American Place Theatre, 1980.
- Graves, Robert. *The Greek Myths*. Vol.2. Harmondsworth: Penguin, 1962.
- Grossman, Allen. "The Poetry of Robert Lowell," *American Writing Today*. Vol.2. Washington D.C. Forum Series, USICA, 1982: 69-89.
- Hawthorn, Jeremy. *Multiple Personality and the Disintegration of Literary Character, From Oliver Goldsmith to Sylvia Plath*. New York: St.Martin's Press, 1983.
- Hemingway, Ernest. *Death in the Afternoon*. Harmondsworth: Penguin, 1974.
- Holbrook, David. "Sylvia Plath, Pathological Morality, and the Avant-Garde," *The Pelican Guide to English Literature, 7: The Modern Age*. Harmondsworth: Penguin, 1975: 433-49.
- Holbrook, David. *Sylvia Plath: Poetry and Existence*. London: Athlone Press, 1976.

- Homberger, Eric. *The Art of the Real, Poetry in England and America Since 1939*. Totowa, NJ: Rowman and Littlefield, 1977.
- Huf, Linda. *A Portrait of the Artist as a Young Woman: The Writer as Heroine in American Literature*. New York: Ungar, 1983.
- Johnson, Frank (Ed.). *Alienation: Concept, Term and Meanings*. New York: Seminar Press, 1973.
- Josephson, E., Mary, (Ed.). *Man Alone: Alienation in Modern Society*. New York: Laurel, 1977.
- Juhasz, Suzanne. *Naked and Fiery Forms, Modern American Poetry by Women: A New Tradition*. New York: Harper Colophon, 1976.
- Klarman, G.L. (Ed) *Suicide and Depression Among Adolescents and Young Adults*. Washington D.C.: American Psychiatric Press, 1986.
- Kroll, Judith. *Sylvia Plath, Notable American Women: The Modern Period*. (Ed) Barbara Sicherman. Cambridge: The Belknap Press of Harvard UP., 1980: 548-51.
- Kroll, Judith. *Chapters in Mythology: The Poetry of Sylvia Plath*. New York: Harper and Row Publishers, 1976.
- Laing, R.D. *The Divided Self: An Existential Study in Sanity and Madness*. Harmondsworth: Pelican, 1970.
- Laing, R.D. *Bölünmüş Benlik*. Çev. Ergün Akça. Ankara: Gece Yayınları, 1992. Pinhan Yayıncılık, 2015.
- Laing, R.D. *Violence and Love, Counter Tradition: The Literature of Dissent and Alternatives*. (Ed) Sheila Delany. New York: Basic Books, 1971: 353-58.
- Laing, R.D. and A. Esterson. *Sanity, Madness, and the Family: Families of Schizophrenics*. Harmondsworth: Pelican, 1970.
- Lasch, Christopher. *The Culture of Narcissism: American Life in an Age of Diminishing Expectations*. London: Abacus, 1980.
- Lasch, Christopher. *The Minimal Self: Psychic Survival in Troubled Times*. New York: W.W. Norton and Co., 1984.
- Lawrence, D.H. *Stories, Essays and Poems*. London: Everyman's Library, 1967.
- Libby, Anthony. *Mythologies of Nothing, Mystical Death in American Poetry, 1940-70*. Chicago: University of Chicago Press, 1984.
- Malkoff, Karl. *Crowell's Handbook of Contemporary American Poetry: A Critical Handbook of American Poetry Since 1940*. New York: Thomas Y. Crowell Co., 1973.
- Malkoff, Karl. *Escape from the Self: a study in contemporary American poetry and poetics*. New York: Columbia UP., 1977.

- Marmara, Nilgün. "An Analysis of Sylvia Plath's Poetry: Identifying Her Vocation in the Context of Her Suicide." *Mezuniyet Tezi*. Boğaziçi Üniversitesi, İngiliz Dili ve Edebiyatı. Yöneten. Cem Taylan, 1985.
- Marmara, Nilgün. "Sylvia Plath Şiiri Üzerine Bir Çözümleme: Mesleğinin, İntiharı Bağlamında Tanımlanması," Çev. Dilek Yazıcı, Necmiye Alpay. *Sombahar: Kadın Şairler Altarı, Özel Sayı* No. 21-22, Ocak-Nisan 1994: 93-100.
- Marmara, Nilgün. "Sylvia Plath: Bir Dişi Lazarus," *Şiir Atrı*: Kitap 4. Aralık 1987: 170.
- McNeil, Helen. "Sylvia Plath," *Voices and Visions: The Poet in America*. (Ed) Helen Vendler. New York: Random House, 1987: 469-505.
- Melander, Ingrid. *The Poetry of Sylvia Plath: A Study of Themes*. Stockholm: Almqvist and Wiksell, 1972.
- Middleton, John. *Myth and Cosmos: Readings in Mythology and Symbolism*. Garden City, New York: The Natural History Press, 1967.
- Montefiore, Jan. *Feminism and Poetry: Language, Experience, Identity in Women's Writing*. London: Pandora, 1987.
- Montenegro, David. "Adrienne Rich: An Interview," *American Poetry Review*. Vol.20/1, Jan-Feb. 1991: 7-14.
- Mullen, Bill. "Sylvia Plath," *Longman Anthology of World Literature by Women 1875-1975*. (Eds) Marian Arkin, Barbara Shollar. New York: Longman, 1989: 844-47.
- Nietzsche, F. *Böyle Buyurdu Zerdüşt*. Çev. A. Turan Oflazoğlu. İstanbul: Cem Yayınevi, 1977: 70.
- Oberg, Arthur. *Modern American Lyric-Lowell, Berryman, Creeley, and Plath*. New Brunswick, NJ: Rutgers UP., 1978.
- Ostriker, Alicia Suskin. *Stealing the Language: The Emergence of Women's Poetry in America*. Boston: The Women's Press, 1986.
- Plath, Sylvia. *Ariel*. (1965) London: Faber and Faber, 1987.
- Plath, Sylvia. *Ariel ve Seçme Şiirler*. Çev. Yusuf Eradam. İstanbul: Kırmızı Kedi Yayınları, 2014.
- Plath, Sylvia. *Baba, Sabah Şarkısı, Ulaklar*, Çev. Fahri Öz. *Silgi*, 5 Nisan-Mayıs 1990: 4-7.
- Plath, Sylvia. *The Bed Book*. (1976) London: Faber and Faber, 1986.
- Plath, Sylvia. *The Bell Jar*. London: Faber and Faber, 1968.
- Plath, Sylvia. *The Collected Poems*. (Ed) Ted Hughes. New York: Perennial Library, 1981.

- Plath, Sylvia. "Interview," *Worldnet: Visions and Voices*. Ankara: USIA Arşivi, JA 36483, PV624 (PAL), 60 dak.
- Plath, Sylvia. *Günlükler*. İstanbul: Kırmızı Kedi Yayınları, 2014.
- Plath, Sylvia. *Johnny Panik ve Rüyaların Kutsal Kitabı*. İstanbul: Kırmızı Kedi Yayınları, 2015.
- Plath, Sylvia. *Journals*. (Eds) Frances McCullough, Ted Hughes. New York: Dial Press, 1982.
- Plath, Sylvia. *Kiraz Hanım'ın Mutfağı*. İstanbul: Kırmızı Kedi Yayınları, 2015.
- Plath, Sylvia. *Letters Home: Correspondence 1950-1963*. (Ed) Aurelia Schober Plath. New York: Harper and Row, 1975.
- Plath, Sylvia. *Selected Poems* (1960) (Ed) Ted Hughes. London: Faber and Faber, 1985.
- Plath, Sylvia. *Sırça Fanus* Çev. Handan Saraç. İstanbul: Kırmızı Kedi Yayınları, 2013.
- Plath, Sylvia. "Siste Koyunlar", "Aday", "Lady Lazarus", Çev. Cevat Çapan. *Çağdaş Amerikan Şiiri Antolojisi*. İstanbul: Adam Yayınları, 1988: 199-206.
- Plath, Sylvia. *Üç Kadın*. Çev. Gürkal Aylan. İstanbul: Oğlak Yayınları, 1994.
- Punter, David. *The Romantic Unconscious: A Study in Narcissism and Patriarchy*. New York: Harvester Wheatsheaf, 1989.
- Ratner, Rochelle. "Sylvia Plath: Beyond the Biographical," *American Writing Today*. Vol.2 Washington D.C.: Forum Series, USICA. 1982: 55-67.
- Ries, Lawrence R. *Wolf Masks, Violence in Contemporary Poetry*. Port Washington, New York: Kennikat, 1979.
- Roethke, Theodore. *Collected Poems*. (Ed) Ralph Mills, Jr. New York: Doubleday and Co. Inc., 1966.
- Rosenblatt, Jon. *Sylvia Plath: The Poetry of Initiation*. Chapel Hill: University of North Carolina Press, 1979.
- Rosenthal, M.L. *The New Poets: American and English Poetry Since World War II*. New York: Oxford UP., 1967.
- Rosenthal, M.L., and Gall, Sally. *The Modern Poetic Sequence: The Genius of Modern Poetry*. New York: Oxford UP., 1983.
- Roy, A. *Suicide*. Baltimore: Williams and Wilkins, 1986.
- Sanazaro, Leonard. *Sylvia Plath: The Dark Repose* (radio play). University of Nevada, 1984.

- Schlueter, Paul., and June. (Eds) *Modern American Literature*, Vol. 5, New York: Frederick Ungar Pub. Co., 1985.
- Shayegan, Daryush. *Yaralı Bilinç: Geleneksel Toplumlarda Kültürel Şizofreni*. Çev. Haldun Bayrı. İstanbul: Metis Yayınları, 1991.
- Simpson, Louis. *A Revolution in Taste: Studies of Dylan Thomas, Allen Ginsberg, Sylvia Plath, and Robert Lowell*. New York: Macmillan, 1978.
- Spender, Dale. *Man Made Language*. London: Routledge and Kegan Paul, 1987.
- Stein, Maurice, et.al. (Eds). *Identity and Anxiety: Survival of the Person in Mass Society*. New York: The Free Press, 1960.
- Steiner, N. H. *A Closer Look at Ariel: A Memory of Sylvia Plath*. New York: Harper's Magazine Press, 1973.
- Stevens, Wallace. *Kardan Adam*, Çev. Yusuf Eradam. *Metis Çeviri* 13. Güz 1990: 138.
- Stevens, Wallace. *Şiirler*. Çev. Talât Sait Halman. İstanbul: Yeditepe Yayınları, 1970.
- Stewart, Grace. *A New Mythos: The Novel of the Artist as Heroine 1877-1977*. Montréal: Eden Press Women's Publications, 1981.
- Storr, Anthony. *Human Aggression*. Harmondsworth: Penguin Books, 1985.
- Taylan, Cem. "A Poetry of Women: Aesthetics in Evolution," *Boğaziçi Üniversitesi Dergisi*. Vol 10, 1983: 123-145.
- Taylan, Cem. "Sylvia Plath'ın Şiiri ve İntiharı," *Süreç* 9. Cilt 3, 1982: 49-55.
- Taylan, Cem. *Virginia Woolf and Sylvia Plath or Feminism Versus Suicide, Ege Batı Dilleri ve Edebiyatı Dergisi* 3, 1985: 107-119.
- Thomas, Dylan. *The Poems*. (Ed) Daniel Jones. London, 1971.
- Uroff, Margaret D. *Sylvia Plath and Ted Hughes*. Urbana: University of Illinois, 1979.
- Waggoner, H.H. *American Poets: From the Puritans to the Present*. Baton Rouge: Louisiana State UP., 1984.
- Wagner, L.W. (Ed). *Critical Essays on Sylvia Plath*. Boston: G.K. and Co., 1984.
- Wagner, L.W. (Ed). *Sylvia Plath: The Critical Heritage*. London: Routledge, 1988.
- Wagner-Martin, Linda. *Sylvia Plath: A Biography*. New York: Simon Schuster, 1987.
- Williamson, Alan. *Introspection and Contemporary Poetry*. Cambridge: Harvard UP., 1984.

Wilson, Colin. *The Outsider*. London: Picador, 1978.

Wood, David. *Sylvia Plath and Anne Sexton, Kyushu American Literature* (No. 27, 1985) Fukuoka, Japan.

Yalom, Marilyn. *Maternity, Mortality, and the Literature of Madness*. University Park, Pa.: Pennsylvania State UP., 1985.

"Sevgili Sivvy,
İyi ki doğdun Sivvy! Doğum günün kutlu olsun!
Yaklaşık üç yıldır seninle içli dışlıyım; şiirlerini
çevirmek zor, fakat zorunlu. Şiirlerinin
çevirilerini bitirdikten sonra seninle bu kara
telefon hattını kesip atacağım. Tehlikelisin
çünkü. İnsan çok çabuk seviyor karanlığı.
Sana yeterince zaman ayırdım. Şiirin evrensel
olması, her şairin aynı sonu yaşamasını
gerektirmiyor, çünkü ne yalnızca ölümdür
yaşadığımız, ne de yalnızca şairler intihar
ediyor. Kara gölgenden sıkıldım. Seninle olmak
sürekli ölüm. Bu yüzden seni terk ediyorum
Sivvy, yapacak işlerim var.
Huzur içinde uyu bir tanem. İyi ki öldün!"

Yusuf Eradam



www.kirmizikedikitap.com
www.facebook.com/kirmizikedikitap
twitter.com/krmzikedikitap
[instagram.com/kirmizikediyayinevi](https://www.instagram.com/kirmizikediyayinevi)



₺ 15