

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:

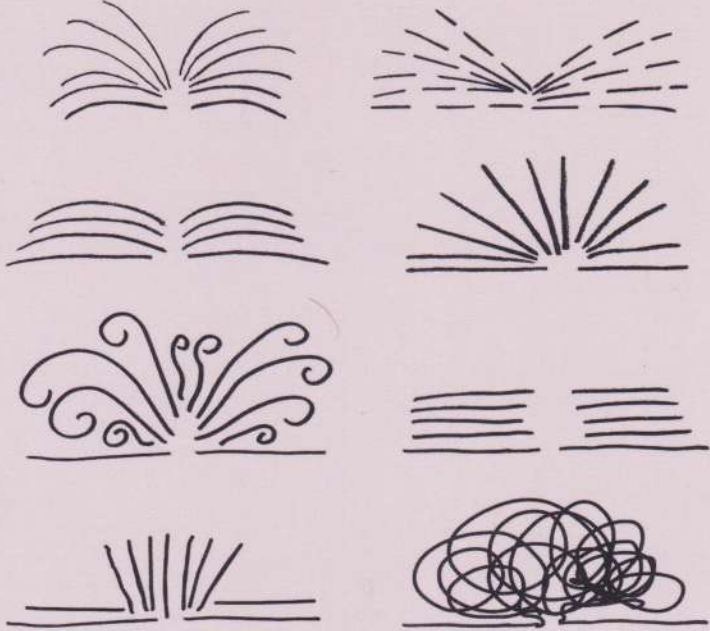
- Telegram: <https://t.me/birkitapbir>
- WhatsApp Kanalımız : <https://whatsapp.com/channel/0029VbDHv8uE50Us4lvMoc0Y>

HAZIRLAYAN

Jale Özata Dirlikyapan

Mesafeyi Aramak

2010'LU YILLARIN ROMANLARI
ÜZERİNE YAZILAR



KATKILAR

Aksu Bora, Asuman Susam, Bahadır Sürelli

Bengü Vahapoğlu, Deniz Gündoğan İbrişim, Emel Uzun Avcı
Erol Köroğlu, Fatih Altuğ, Göze Orhon, Jale Özata Dirlikyapan

Leyla Burcu DüNDAR, Mehmet Fatih Uslu, Murat Cankara

Yalçın Armağan, Zeynep Uysal



metis

Ücretsiz PDF Kitap Arşivi - <https://rantey.org>

Hazırlayan
Jale Özata Dirlikyapan
Mesafeyi Aramak
2010'lu Yılların Romanları
Üzerine Yazılar



Metis Yayınları
İpek Sokak 5, 34433 Beyoğlu, İstanbul
e-posta: info@metiskitap.com
www.metiskitap.com
Yayınevi Sertifika No: 43544

Mesafeyi Aramak
2010'lu Yılların Romanları Üzerine Yazılar
Hazırlayan:
Jale Özata Dirlikyapan

Derleme Eser © Jale Özata Dirlikyapan, 2022
Makaleler © Yayın hakları her yazarın kendisine aittir.
© Metis Yayınları, 2022

İlk Basım: Mart 2022

Yayıma Hazırlayan: Müge Gürsoy Sökmen

Kapak Deseni: Emine Bora

Dizgi ve Baskı Öncesi Hazırlık: Metis Yayıncılık Ltd.
Baskı ve Cilt: Yaylacık Matbaacılık Ltd.
Fatih Sanayi Sitesi No. 12/197 Topkapı, İstanbul
Matbaa Sertifika No: 44865

ISBN-13: 978-605-316-250-6

Eserin bütünüyle ya da kısmen fotokopisinin çekilmesi, mekanik ya da elektronik araçlarla çoğaltılması, kopyalanarak internette ya da herhangi bir veri saklama cihazında bulundurulması, 5846 Sayılı Fikir ve Sanat Eserleri Kanunu'nun hükümlerine aykırıdır ve hak sahiplerinin maddi ve manevi haklarının çiğnenmesi anlamına geldiği için suç oluşturmaktadır.

HAZIRLAYAN

Jale Özata Dirlikyapan

Mesafeyi Aramak

2010'LU YILLARIN ROMANLARI
ÜZERİNE YAZILAR



metis

İçindekiler

Sunuş 11

Başka Bir Travma Romanı Mümkün:
Masumlar'da Özne, Yaralanma
ve İyileşme
Deniz Gündoğan İbrişim

17

Terk Eden: Ayhan Geçgin'in *Uzun Yürüyüş*'ünde
Anlatı Kuruluşu Üzerinden Anlamın İmkân
ve İmkânsızlıklarını Görebilmek

Erol Köroğlu

39

YerKuşAğı'nda Beşeri Sökmek Canı Örmek
Fatih Altuğ

57

“Mevcut Halin Zalim Parıltısı”: Pembe Yorgan
ve Diğer Şeyler
Güzel Ölümün Öyküsü Üzerine
Jale Özata Dirlikyapan

76

Bir Küresel Roman Olarak
On Dakika Otuz Sekiz Saniye
Mehmet Fatih Uslu

96

Dört Tilcik, Bir *Ukde*:
Muhacir, Muhbir, Mübadil, Müşahit

Murat Cankara

114

“Başkalarının Acısına Bakmak”:
Yüzünde Bir Yer’de Heyulalar, Tanıklık ve İyileşme

Zeynep Uysal

135

Perperik-a Söe:
Toplumsal Hafızanın İnşasında
Kurmacanın Açmazları ve Olanakları

Leyla Burcu Dünder

148

Özge Yurdun Ezgisi: Ev ve Beden Bağlamında
Son Bakış’ta Eksiklik İmgesi

Bahadır Sürelli

173

Uyku Krallığı’nda Mimetik Bütünlük

Yalçın Armağan

195

Boşluğun Keşfi:
Belleğin Girdapları’nda Benlik Krizi

Bengü Vahapoğlu

211

Dünyadan Aşağı'da
Oğulluktan Sessizce Çekilmek
Aksu Bora
234

“Hem Zaten İnsan Aileden Başka Ne İster?”:
Kıymetli Şeylerin Tanzimi Üzerine
Emel Uzun Avcı
249

Varırsız Bir Süreklilikte
Kozmik Komedya
Asuman Susam
265

Susan Adamlar, Eksik Kentler,
Yüzleşilmemiş Geçmiş:
Dünya Ağrısı Üzerine
Göze Orhon
287

Kaynakça
311

Katkıda Bulunanlar
319

Sunuş

ROMANLARI İNCELEMENİN, anlamlı, bütünlüklü bir bakışla romanlar ile okurlar arasındaki ilişkiye derinlik katmanın pek çok yolu var. Kimi durumlarda yazarın niyetinin karşısına metnin niyetini çıkarmak, kimi durumlarda bu iki niyetin kesişim noktalarını okur niyetiyle analiz ederek metni “çok niyetli” bir anlamlandırma pratiğinin nesnesi kılmak mümkün. Farklı kuramsal yaklaşımların, farklı öznel bakışların ve kimi zaman bu ikisinin sessiz bir işbirliğiyle iç içe geçmesinin ulaşmak istediği ortak hedef, romanı kat kat açmak, romanın “varsayılan” örtülerini kaldırmaktır. Postyapısalcı bir açıdan bakıldığında ise “Eleştirmen yapıtı ‘çevirdiğini’, özellikle de daha açık bir biçime çevirdiğini ileri süremez, çünkü yapıttan daha açık bir şey yoktur. Yapabileceği şey bir biçimden, yani yapıttan belirli bir anlam türetilip ‘doğurtmak’tır” (Barthes 1990: 83).

Roland Barthes, okur ile eleştirmeni kıyaslarken şöyle demişti: “Bir metne gözlerle değil de yazıyla dokunmak, eleştiri ile okuma arasına bir uçurum sokar [...] Okumak yapıtı arzulamaktır, yapıt olmak istemektir, yapıtı yapıtın kendi sözü dışında herhangi bir sözle seslendirmeyi yadsımaktır” (1990: 91). Öte yandan şunu biliyoruz: Yazı ile dokunabilmek için o metne defalarca gözlerle dokunmak gerekir. Bu dokunuşların bir noktasında okurun yapıtı değil “kendi dilini arzuladığı” bir an gelir. Barthes’a göre edebiyat metni üzerine yazmanın ilk motivasyonu işte budur: Kendi dilini arzulamak. Peki her yazı ele aldığımız edebiyat metnine dokunabiliyor

mudur gerçekten? Metne yazı ile dokunmak nedir? Metinde ve kendinde bir dönüşüm hissetmek, senden ona, ondan sana geçen bir akımın etkisiyle bu dönüşümü yazıda görünür kılmaktır, herhalde. Dokunan elin zihni, o dokunuşun niteliğini, gücünü belirleyecektir.

Dokunmak fiilinin çağırdığı başka bir fiil de “yaklaşmak”. “Yakın okuma”, “satır aralarını okuma” gibi ifadeler, derinlemesine bir dikkate ve kuşkucu bir yorumlama pratiğine gönderme yapar. Metindeki çatışmaları, tercihleri, önyargıları, niyet uyumsuzluklarını ortaya koyabilmek, metnin güçlü ve güçsüz yönlerini nedensel labirentlerden çıkmayı başararak tespit edebilmek, büyük oranda bu yaklaşma ve uzaklaşma, dokunma ve el çekme hamlelerinin zamanlamasına bağlı olacaktır. Bazı durumlarda eleştirmen ile metin arasındaki ideal mesafenin belirlenmesi için, öncelikle okuma sürecinin bir deneyime dönüşmesine, metinle özdeşleşmeye izin verilmesi gerekecektir. Fazla yaklaşmak ile fazla uzaklaşmak arasındaki skalada, risk, metnin toplumsal bağlamdaki anlamını ıskalamak ile metni toplumsala gömmek arasında değişen yoğunluklarda kendisini gösterir. Romanlar üzerine yazmanın zorluğu çoğu zaman bundan kaynaklanır. Meselesiz ve bakış açısız, esaslı varsayımlarla inşa edilmiş bir zeminden yoksun, çoğu zaman betimlemeden ibaret, eleştirmenin metinle cebelleşmelerinin, mesafe ayarlama gerilimlerinin hissedilmediği yazılarda kuşkusuz bu zorluk üzerine düşünüldüğünün izlerine pek rastlanmaz. Kendi dilini arzulamak, metni kendi diline boğmak, onu görünmez kılmak değildir elbette. Tersine, belli bir etki alanı oluşturmuş edebi eleştirilerin çoğu, edebi metni daha da görünür kılmak üzere onun kendine özgü biçim-içerik formülasyonlarını araştırmışlardır. Metni çok yakından tanıyacak kadar içerden okuyarak ve yapıtın dilinden (dünyasından) çıkıp toplumsal bağlamdaki yerini tespit edebilecek kadar dışardan değerlendirerek.

Umberto Eco *Açık Yapıt* kitabında, yapıtların her farklı algıların aynı zamanda o yapıtın bir performansı olduğunu söylüyordu; “çünkü yapıt her algılamasında yepyeni bir perspektife”

(2001: 10) kavuşmaktaydı. Farklı yazarların, Türkiye’de son on yıl içinde yayımlanmış romanlardan biri üzerine derinlemesine düşünerek yazdıkları yazılardan oluşan bir derleme hazırlama fikri, yaklaşık üç yıldır aklımdaydı. Yazıların “romancı”ya değil de tek bir romana odaklanmasını özellikle istiyordum. Bu tek romandan söz ederken kuşkusuz yazarın diğer romanlarına atıfta bulunmak, o tek metni anlamak için yazarın tüm metinlerinde kurduğu-kurmaya giriştiği dünyanın özelliklerine değinmek gerekebilecekti. Ancak analiz tek roman üzerine yoğunlaşmalı, merkeze o romanı koymalıydı. Yazılar o tek yapıtın performansına dönüşmeliydi. Bu kitapta 15 roman üzerine farklı kuramsal yaklaşımlarla, farklı bakış açıları ve mesafelenme tercihleriyle yazılmış 15 yazı bulunuyor. Son on yılda yayımlanmış romanların sayıca fazlalığı bir tarafa, eleştirmenlerin dikkatini çeken, hakkında daha çok yazılan ve konuşulan romanların önemli bir ortak noktası olduğunu söyleyebilirim şu aşamada: Anımsama, geçmişle hesaplaşma, travmalar çevresinde dönen, geleceğe dair bir beklentisi olmayan, ya da bu beklentisizliğin acısını şimdiden çıkaran ve onu delik deşik eden ya da geçmişe saplanmış metinler çoğu. “Beşerin tahakkümü altındaki” dünyada değil, bir *yokyer*’de geçen, ütopik tonlar barındıran *YerKuşAğı*, aileyle cisimleşmiş toplumsal cendereden çıkma imkânlarını araştıran parçalı bir aile anlatısı *Kıymetli Şeylerin Tanzimi* ve “erkek oluş” ekseninde “zamanın ruhu”nu kahramanı aracılığıyla okuruna hissettiren *Dünyadan Aşağı* romanları “kısmen” hariç, yazılara konu olan romanlar bu ortaklığı paylaşıyorlar.

Tematik anlamda söz konusu olan felaketler, bireysel ve kolektif travmalar, savaşlar, toplu göçler olduğunda, “temsil edilebilirlik” meselesi eleştirmenlerin her zaman gündeminde oluyor. Bu derlemedeki birkaç yazıda ayrıntılarıyla üzerinde durulan “Travmanın, felaketin temsili mümkün mü?” sorusunu izleyen diğer önemli soru da “Edebiyat ne işe yarar?” sorusu. Toplumlara tanık olduğu derin acılar karşısında edebiyat ne yapabilir? Bunu öncelleyen bir soru olarak Agamben, Maurice Blanchot’nun temel sorusunun *Auschwitz’e atıfla “Edebiyat nasıl mümkündür?”* oldu-

ğunu söylüyordu.¹ Atıflar değişse ve çeşitlense de genelde sanat özelde edebiyat bu soruyu sormaktan ve yanıt aramaktan kurtulamadı. Kurtulacağı da benzemiyor. Soru kendini çoğaltırken edebiyat da varolmayı, biçimde uzlaşım sal olan ile denenmemiş olanın çatışmalı birlikteliğiyle farklılaşan, en önemlisi de “hakikat”le derdi olan, edebi hakikatin ne demek olduğı üzerine düşünen metinler üretmeyi sürdürüyor. Başka yollarla anlatmanın mümkün olmadığı, tarihle, yarayla dolu ânı, “zalim parıltı”yı anlatmak için çabalıyor. Sanırım Türkçe roman hem toplumsal hem de bireysel anlamda bu denli geçmişe dönük yol alırken bir şey söylemeye, edebiyat yapabilmeyi mümkün kılmaya çalışıyor: Geçmişin yaralarını iyileştirmek ya da onlarla (edebiyatta ya da hayatta) sahteliğe düşmeden yaşayabilmek, önce onları görmek ve göstermekle mümkün. Üzerinden atladığımız her travma, her felaket, anlatmaya çalıştığımız “birey”in üzerine yıkılacak. Bireyin anlatılabilemesi, içinden çıktığı toplumun örtük ya da açık ama hakiki izlerini taşımasıyla mümkün.

Bana kalırsa romanın işlevi konusundaki en özlü ve kapsayıcı açıklamalardan biri Rita Felski’ye ait: “Bilhassa roman güdü ve arzusun bulanık derinlikleri üstüne düşünmek, bilincin anlaşılmaz akım ve karanlık yollarının haritasını çıkarmaya çalışmak, kendi kendini belirleme ile toplumsallaşma arasındaki sayısız bağ ve çatışmayı aydınlatmak yoluyla yüksek bir psikolojik farkındalığa yol açar” (2010: 40). Bu işlev tespiti en önemli kısmının “kendi kendini belirleme ile toplumsallaşma arasındaki sayısız bağ ve çatışmayı aydınlatmak” olduğunu düşünüyorum. Bireyin derin hikâyesiyle memleketin hikâyesinin çatışarak iç içe geçtiğı bir roman tarihimiz var. Bu derlemede ele alınan romanlardan çoğı da benzer bir iç içe geçmişliğin ürünü. Geçmişin felaketleri, yası tutulmamış kayıplar ya da mülteci sorunları söz konusu olduğunda birey ile toplum arasındaki çatışmalar da çeşitlenip derinleşiyor. Bu

1. Bkz. <https://www.youtube.com/watch?v=v6rSXc9pDqY>, altyazı çev. Murat Erşen. Ücretsiz PDF Kitap Arsivi - <https://rantey.org>

derlemedeki yazılar da öncelikle bu derinleşmeyi ve çeşitliliği gösterir nitelikte.

“Mesafeyi aramak” ifadesinin bu kitap bağlamında ilk anda akla gelen iki anlamı var: Birincisi, eleştirinin metni analiz ederken metinle arasına koyduğu, koymaya çalıştığı, aradığı ideal mesafe. Diğeri ise, kurmacanın geçmişle arasına koyduğu mesafe. Süreğen bir mesafesizlik de mutlak bir uzaklık da ilişkiyi her iki anlamda bir sorun yumağı haline getirebilir. Konumların birbirine karışmasına neden olabilir. Dolayısıyla ilk anlamda “eleştiri”nin, ikincide “edebi hakikat”ın dinamikleri zarar görebilir. Tam da bu nedenle, her zaman nesnel bir biçimde tarif edemesek de ideal mesafeyi arıyor olmak önemlidir. Bu arayışın yazıya sinmesi, önemlidir.

Kuşkusuz son on yıl içinde bu derlemedeki yazılarda ele alınmayan ama önemli, dikkat çekici, üzerine tartışılması gereken pek çok roman yayımlandı. Kitabın sınırları bu romanların tümünü kapsayacak kadar geniş olamazdı. Ancak şartlar el verirse, 2010 sonrası yayımlanmış ve edebiyat kamusu tarafından önemli görülmüş, kısmen tartışılmış, “2010’lu yıllarda roman” başlığı altında adı mutlaka zikredilmesi gereken diğer romanlara da eleştirel yaklaşan yazıları derlemeyi sürdürmek isterim. Çağdaş Türkçe roman üzerine daha çok konuşulması, yazılması ve son yıllarda roman türünün tematik-biçimsel gelişimine farklı eleştirel bakışların akılla tanık olunması, eleştirmenlerin ve akademisyenlerin bu romanlara dair görüşlerini kamuyla paylaşmasıyla mümkün.

Derleme fikrini kendisiyle paylaştığım andan itibaren desteğini ve ilgisini esirgemeyen, ufuk açıcı önerileri ve yorumlarıyla süreç boyunca hep yanımda hissettiğim Müge Gürsoy Sökmen’e ve elbette yazarların her birine bu kitabın ortaya çıkmasını mümkün kıldıkları için teşekkür ederim. Romanın son on yılı üzerine yoğunlaşmak için mütevazı bir katkı olarak düşünülmesini istediğim bu kitap, dilerim yeni çalışmalara vesile olur.

Jale Özata Dirlikyapan

Ankara, Ocak 2022

Başka Bir Travma Romanı Mümkün: *Masumlar*'da Özne, Yaralanma ve İyileşme

Deniz Gündoğan İbrişim

Temsile direnen hakkında nasıl yazarız?

GABRIELE SCHWAB

sadelikleriyle / sanki eski bir / zamana alınlık
şu düş köpüren / elma çiçekleri

METİN ALTIOK

Giriş

Edebiyat eleştirmeni Gabriele M. Schwab “Bellek ve Unutma Karşısında Yazmak”¹ adlı çalışmasında şiddeti ilk elden tecrübe eden yazarların travma kavramıyla² özellikle 1980’lerin³ sonunda tanıştığından bahsederek şunları sorar: “Travmanın tam merkezin-den yazmak ne anlama gelir? Travma bütün hayaletleriyle birlikte mutlak bir suskuyu imliyorsa hayatta kalmak ne anlama gelir?”

1. Makalenin özgün adı “Writing Against Memory and Forgetting”. Bu parçadaki alıntıların çevirisi aksi belirtilmedikçe bana aittir.

2. Travma kavramı on sekizinci yüzyılın sonuna değin bireyde ansızın meydana gelen fiziksel darbe bağlamında kuramsallaştırılır. On dokuzuncu yüzyılda Jean-Martin Charcot ve Sigmund Freud’un çalışmalarıyla birlikte travma fiziksel anlamından ruhsal anlamına taşınır. Freud, travma kavramını bireyin ruhsal ve bedensel varlığını sarsan, inciten, yaralayan her türlü olay ve durumu adlandırmak için kullanır.

3. 1980’lerin sonunda Vietnam Savaşı sonrası askerlerin dönüş hikâyeleri ve yaşadıkları ile Holokost ve toplama kampı tecrübesi psikoloji ve sosyoloji disiplinlerinden de oldular. Bu kavramlar çalışmalarıyla başta olmak üzere

(2006: 92). Bu soruların kolay bir cevabı veya hazır reçetesi yoktur ve Schwab'a göre travmanın yazıda dile gelmesinde ele avuca sığmayan tekinsiz bir durum, aşılabilir bir çelişki saklıdır:

Travma tecrübesinin tam merkezinden yazmak, sözcüklerin sömürgeci kudretine çekilmek ile susturulmaya karşı bir başkaldırı arasında gidip gelen çelişkiler silsilesidir. Travma arzularımızın atan nabzını, cismanileşmiş benliğimizi öldürür. Travma dile saldırır ve kimi zaman dili öldürür. Travmanın iyileşmesi için bedenimiz ve benlik algımız yeniden doğmalıdır; sözcükler kaçtığı ve saklandığı ölü bedenlerden ayrışmalıdır. (Schwab 2006: 95)

Travma, Freud'un en yoğun olarak *Haz İlkesinin Ötesinde* eserinde ve "Yas ve Melankoli" adlı makalesinde kuramsallaştırdığı üzere benliğin bütünlüğünü kırıp geçiren büyük yarılma ve ruhsal sarsıntıya işaret ederken, yaşanan tecrübenin o anki büyüklüğü ve bilinmezliği nedeniyle bireyin zihinsel olarak gerektiği gibi tepki gösteremediği, üzerinde çalışıp bir çözüme kavuşturamadığı ve dolayısıyla bilinçdışına ittiği bir yaşantıyı merkeze koyar. Benliğin ihtimam ve olağan yaşam pratiklerini yitirdiği, dünya ile temas edip anlam yarattığı alanların çöktüğü bir şiddet durumudur travma. Schwab'ın Freud'a gönderme yaparak vurguladığı, benliğin yeniden kendine kavuşması için içine yerleştiği ölüm korkusundan, ölü bedenlerden sıyrılması gerektiğidir. Kendimizi ölü bedenlerden ayırmak için hikâye anlatırız, diye devam eder Schwab. Tam da burada travmatik öznenin kendisini ölümlerden ayırıştırması için hikâyenin, hikâye anlatıcılığının etkisinin altını çizmemiz ge-

Bu çerçevede edebiyat, film ve görsel sanatlarda travmanın nasıl temsil edileceği sorusu öne çıkar. Yine Holokost'un özü itibarıyla temsil edilemez olduğu kanısı kültürel travma çalışmalarının başlıca eleştirisini oluşturur. Özellikle Kuzey Amerika çıkışlı ve Batı merkezli travma kuramcılarının ve araştırmacıların çoğu (Yale Okulu düşünür ve eleştirmenleri Cathy Caruth, Shoshana Felman, Dori Laub, Dominick LaCapra, Geoffrey Hartman vb.) Holokost ve toplama kampı deneyimlerini edebiyat aracılığıyla anlamlandırır. Eleştirmenlerin metinlere yaklaşımı kimi zaman birbirinden ayrılrsa da 1990'ların edebi travma araştırmaları bireyin yalınkat yalnızlığına, dile dökülememeye ve mağdur olma haline odaklanırken, travma ile mağduriyet arasında aslında bir psikolojik kırışık/batımdır. Bu kırışık/batımda, travma ile mağduriyet arasında aslında bir psikolojik kırışık/batımdır. Bu kırışık/batımda, travma ile mağduriyet arasında aslında bir psikolojik kırışık/batımdır. Bu kırışık/batımda, travma ile mağduriyet arasında aslında bir psikolojik kırışık/batımdır.

rektiğinden bahseder. Hikâyeler bizim kim olduğumuzu anlamlandıranırken yeni tecrübeleri, olasılıkları işaret eder; sese gelenlerle ilgilediği kadar suskuları da yeniden işler. Bununla birlikte, tecrübe edilen travmanın hikâyeleşip dile dökülmesi ve temsili daima çatışmalı⁴ biçimde tezahür eder. Psikanalitik kuramın ışığında incelenen travmanın yazındaki temsili çoğu kez kapalıdır, parçalıdır⁵ ve kendisini daima suskuya teslim eder. Bu susku hali sembolik⁶ alanda gerçeğin veya göndergesel olanın reddine değil, tam aksine onun tekinsiz biçimde göstergeler, öznellik ve anlatı çerçevesinde yoğunlaşmasına işaret eder. Edebiyat bu yoğunlaşmayı görebildiğimiz ve anlamlandırabildiğimiz en kuvvetli ve dönüştürücü alanlardandır. Travma ve bellek çalışmaları eleştirmeni Ge-

4. Cathy Caruth özellikle *Unclaimed Experience* (1995) adlı meşhur çalışmasında travmanın asla kapanmayan ve kendini tekrar eden yara metaforunun izinden giderek büyük yarılma ve ruhsal sarsıntının gecikmişliğine ve temsil edilemeyeşine işaret eder. Bizi ansızın yakalayan düşünceler, rüyalar, halüsinasyonlar, geçmişe dönme gibi post travmatik stres bozukluğu semptomları bu gecikmişlik halinin en yoğun yaşanan belirtileridir. Caruth'un travma modelinde bütünlüklü, sağlıklı bir özne olarak kendine geri gelememe, dile dökülememe ve iyileşememe hali baskındır.

5. Travmanın yazında temsiliinde çoğu zaman modernist edebiyat ve modernist roman estetiği gözetilir. Hakikatin parçalanmışlığı ve kendine geri gelememesi, imgenin ve ritmin yoğun kullanımı, bilinç akışı tekniği, zamansallık ve mekânsallığın kendi bağlamlarından kopartılması travma yazınında öne çıkan unsurlardır. Ancak travma yazınına sadece modernist estetik ile sınırlamak dar bir bakış da beraberinde getirir. Geçmiş tarih ve yaşanan gerçeklikle modernistleri esneterek bağ kuran postmodernist edebiyatın üstkurmaca ve metinlerarasılık gibi temel özelliklerini çağdaş travma yazınında görmek mümkündür. Bu konuya dair daha kapsamlı bir tartışma için Anne Whitehead'in 2004 tarihli kitabı *Trauma Fiction*'a bakılabilir.

6. Freud gibi, Lacan da insan zihninde üçlü bir model geliştirmiş ve imgesel, sembolik (simgesel) ve gerçek olarak tanımladığı üç farklı düzenin işleyişi üzerinde fonksiyon gösterdiğini belirtmiştir. Freud'un üçlü modelinde olduğu gibi Lacan'ın modelinde de bu düzenler birbiriyle sürekli etkileşim içerisinde. Lacan'ın ikinci gelişim evresi olan sembolik düzene girmeye hazır hale gelmemiz ancak annelerimizden ayrı birer varlık olduğumuzu öğrendikten sonra başlar. Sembolik düzeni Freud'un gerçeklik ilkesi ile ilişkilendirmek mümkündür. Çünkü bu gerçeklik ilkesi de sembollerin kullanımı ve sembolik sisteminle ilişkilidir.

offrey Hartman “Travmatik Bilgi ve Edebiyat Çalışmaları”⁷ adlı makalesinde kültürel travma kuramının esas amacının travmatik tecrübelerin metinlerde nasıl tezahür ettiğini ortaya dökmek olduğunu altını çizer (Hartman 1995: 538). Hartman travmanın zihinsel süreçleri hakkında esasen edebiyat metinlerinin bilgi verdiğini iddia eder ki bu iddia oldukça çarpıcıdır. Zira edebiyatın bir tecrübe biçimi olduğunu düşündüğümüzde Hartman’ın bu güçlü savına katılmamak imkânsız gibidir. Gerçekliğimizi, bedensel bütünlüğümüzü ve aidiyetimizi yeniden kurmak için sembolik olana, yani dille tanışmaya, dilin içine yerleşip rahatça dans etmeye ihtiyacımız vardır. Travma tecrübesi ardından mutlak bütünlüğe, uzlaşmazlık, boşluk veya eksiklik bulunmayan gerçek düzene ancak sembolikten geçerek varabiliriz.

Ne var ki Batı odaklı ve Avrupamerkezci diyebileceğimiz bu yaklaşım travmanın özellikle edebiyattaki temsilinde oldukça sınırlıdır ve tam da bu sınırlılık nedeniyle yirmi birinci yüzyıl yazar ve eleştirmenleri tarafından eleştirilir.⁸ 1990’ların travma kuramı Freudyen ve psikanalitik kuramsal çerçeveyi mutlak kabul ederek bu çerçeveyi evrensel addetmiştir. Farklı tarihsel kırılmaları ve travmaları, Avrupa dışında, çeperde kalan soykırım ve travma tecrübelerini, farklı etnik toplulukların imparatorluk, sömürgecilik ve sömürge sonrası deneyimlerini ikinci plana itmiştir. Dahası travma tecrübesinin ve ardından gelecek iyileşmenin Freudyen konuşma terapisi/psikanalitik terapi aracılığıyla gerçekleştiğini öne sürerken söylemin biricikliğini de ilan etmiştir. Böylelikle söylemin dışına açılabilen farklı “dile gelme” ve iyileşme modellerini, du-

7. Makalenin özgün adı “On Traumatic Knowledge and Literary Studies”. Hartman’ın bu çalışması edebiyatı travma temsiliinde ayrıcalıklı bir alan kıldığı ve travmatik tecrübenin yazını, yazının da travmatik tecrübeyi nasıl şekillendirdiğini ilk kez tarihsel ve kuramsal bağlamda incelediği için kültürel travma çalışmalarındaki önemi büyüktür.

8. Bu konuya dair kapsamlı ve ufuk açıcı bir çalışma için Sonya Andermahr’ın 2016’da derlediği *Decolonizing Trauma Studies: Trauma and Postcolonialism* adlı çalışmaya ve yazdığı giriş bölümüne bakılabilir. <https://doi.org/10.1017/9781107304444>

yumsal, maddi ve bedensel hayatta kalma pratiklerini önemli derecede ötelemiştir. Tam bu noktada, bu yazının esas metni olan Burhan Sönmez'in 2011 yılında yayımlanan *Masumlar* romanına giriş yapmak yerinde olacak ve yazının amacını görünür kılacaktır. Cambridge ile Haymana'da art zamanlı ilerleyerek birbirine eklemelenen öykülerle örülmüş *Masumlar* "Benim vatanım çocukluğumdu ve ben büyüdükçe uzaklaştım ondan, uzaklaştıkça da o büyüdü içimde" (2011: 9) cümlesi ile başlar. Romanın daha bu ilk cümlesinden itibaren bir tür psikolojik travma tecrübesini okuyacağımızı anlarız. Zira "sürgünlük", "uzaklık", "yolculuk" veya "ayrılma", "kopuş" temaları romanın baş karakteri Brani Tawo'nun birincil elden yaşadıklarına tekabül eder. Brani Tawo Türkiye'deki siyasi faaliyetleri nedeniyle muhtemelen 1980'lerde ve sonraki dönemde polis işkencesi görmüş, ağır travma yaşamış ve bunun sonucunda da travma sonrası stres bozukluğunun (veya post-travmatik stres bozukluğunun) en belirgin semptomlarından olan uykusuzluk hastalığına (insomnia) yakalanmıştır. Memleketine siyasi nedenlerle dönemediğinden yaşamını bir sürgün olarak Cambridge'de sürdürür ve çocukluğunun geçtiği Haymana şehrini, Türkiye'nin tanıklık ettiği yaşamları, bireysel ve kolektif tüm acıları orada tek tek hatırlar. Bu hatırlamalara Cambridge'de tanıştığı ve kendisi gibi sürgün olan İranlı Feruzeh ve onun "sır" kitabı eşlik eder. Roman Haymana Ovası'nı, Tahran'ı ve Cambridge'i diyakronik iplerle çok yönlü olarak birbirine bağlarken okura söylemsel olanın ötesinde ve duyumsal bir travma anlatısı sunar. Başka deyişle *Masumlar*, yazının başında değindiğim Batı odaklı ve Avrupamerkezci hegemonik travma kurgusunu yerinden ederek Freudyen travma anlayışına meydan okur. Dahası romandaki coğrafyaların birbiriyle kesişimli anlatımı Batı/Batı olmayan, ilerilik/gerilik gibi verili kategorileri ve ayrımları bize sorguladır.

Bu yazıda *Masumlar*'ın şu âna kadar pek incelenmeyen ve biraz da göz ardı edilen yönüne değineceğim.⁹ *Masumlar*'ı çok yön-

9. *Masumlar* köydeki bir katepe ve Cambridge'deki katepe arasında birlik-

l  bir travma ve bellek romanı olarak ele alıp farklı veçheleriyle iyileşmenin nasıl metinle tiğini inceleyeceğim. Bu bağlamda iyileşmenin psikanalitik kuramın ötesinde nasıl metinle tiğinin peşine d  eceeğim.  şkence, kayıp, ölüm, sürgünlük gibi travmatik tecrübelerin ardından iyileşmenin metin içindeki maddi ve duysal izlerini süreceğim. Brani Tawo hem fiziksel acıyı hem de kayıp, ölüm gibi ruhsal acıları derinden ya amı  ve etkilerini hâlâ kuvvetle hisseden bir karakterdir. Sönmez *Birikim*’e verdiği s yle sinde karakterini şöyle anlatır:

Brani Tawo devrimci arkadaşlarını mücadelede kaybetmiş, kendisi de öldü diye bırakılmış ve fiziksel arazlarıyla beraber yurtdışına gitmiş birisi. Haliyle  l m onun bir parçası haline gelmiş. Aslında bu toprakların yakın döneminin tarihidir bu, yüz binlerce insanın tecrübe ettiği bir gerçeklik. Ama Brani Tawo o kadar arkadaşının kaybına rağmen, kendisi yaşadığına göre, o zaman hayatın içinde kendine bir yol bulması gerektiğinin de farkında. Ya amanın bir yolunu bulmazsa, benliğinin dağılıp gideceğini biliyor. (Akk  2011)

Brani Tawo yaşamanın bir yolunu bulmakla kalmaz; yaşamda insan olan ve insan olmayan bütün canlılarla, titre imlerle beraber ve bir arada neredeyse “kozmozik” diyebileceğimiz bir tahayy lle yaşamı yeniden kurar; evini yery zeysel diyebileceğimiz do a ık anlamda yeniden  atar. Brani Tawo,  şkence ardından yakalandığı uyuyamama hastalığı ile ba a çıkmak için çareyi Cambridge sokaklarını adım adım ar ınlamakta ve kentin mezarlıklarında gezinmekte bulur. Bilhassa mezar ta larının başında duraklayarak, taşlarla ve ölülerle temas ederek travmatik geçmişini, sürgün şimdiki zamanını ve muğlak geleceğini aynı anda düşünür.  l lerin arasında hayatı iliklerine kadar hisseder Brani Tawo:

telik kurarken bir üst metafor olarak a kı kullanır. Romanın yayımlanmasının ardından çoğu dergi ve inceleme yazısı özellikle tam da bu a k üzerinden metni okur. Bu okuma, *Masumlar*’da açılan ve metnin ana izleğini oluşturan travma, hafıza ve temsil meselelerini merkezine koymaz. Bu yazı buradaki boşluğu doldurmayı amaçlarken  rm s z farkla bir ele tirik yorum getirmeyi de defliyor.

Yaprakların hışırtıları altında yavaş yavaş dolandım. Etrafta mezarcıları göremedim. Yağmurda çalışıyor, güneşli havada dinleniyor muydu mezarcılar? Birkaç mezarın başında durup, ölülerin hikâyelerini tahmin etmeye çalıştım. Mezarlara vuran ağaç gölgeleri el falındaki çizgiler gibi ölülerin hayatları hakkında işaretler veriyordu. Kilisenin arka tarafından geçtim. Wittgenstein'in mezarına geldim. Ölüm yıldönümünü hatırlayanlar, başucuna çiçek demetleri bırakmıştı. Kuru toprağa oturdum. Mezarın üzerindeki birkaç yaprağı temizledim. Yanımdaki su şişesinden su serptim. Biri görse bütün günü burada geçirmeye niyetli olduğumu anlardı. Güneş alnımı yakıyordu. Çantamdan bir şiir kitabı çıkardım. Herhangi bir sayfayı açtım. Çocukluğumda bir gün radyoda şiir okuyan bir adamın ağladığını hatırlıyorum. Şiir okurken ağlamamak gerektiğini o zaman anlamıştım [...] O zamanlar dua gibi kutsal sayılan şiir, buğdayla tartılmazdı. Ama şiir okuduktan sonra uzatılan lokumlardan yediğim olurdu. Toprağa ve buğdaya dokunurken varlığımı hissedirdim çocukluğumda. Köyümüz, toprak ve buğdayla birlikte zamanın içine kök salardı. Şehirde sanıldığı gibi, bir insanın tarihi, bildiği en eski aile üyesiyle başlamazdı. Şiiri bitirdim. Kitabı çantama koydum. Etrafa baktım. Birkaç yüz mezarla baş başaydım. Wittgenstein'in mezarının yanına uzandım. Altımızda aynı toprak, üstümüzde aynı gökyüzü vardı. Gözlerimi yumdum. Üzerimde bir mezar taşı olduğunu hayal ettim. Geniş, gri ve hafif. Duvar dibindeki son ölü duyacak şekilde bir türkü söylemeye başladım. Kuşlar kanatlandı. Dallar hışırdadı. Duvarın öbür tarafından müzik sesi geldi. Bir keman çalıyordu. Dinlemek için durdum. Keman da durdu. Gözlerimi açtım. Biraz bekledim. Türküye tekrar başladım. Sesimle beraber kemanın sesi de yükseldi. Birlikte devam ettik. Kewê'nin tarlada işçilerden dinleyip, kırk yıl sonra anneme söylediği türküydü bu. Ne zaman bu türküyü söylesem, kendimi o geceki kırmızı rüzgârın altında hissedirdim. Gökyüzünün yıldızlı ve Kewê'nin sevdalı olduğu gecenin hatırasına sadık kalırdım. Kewê'nin hikâyesini anlattığım gün Feruzeh bu türküyü istemişti benden [...] Hiç kimsenin yanında söylemediğim bu türküyü şimdi ölülerle paylaşıyordum. Güneş yüzümü ve sesimi ısıtıyordu. Kaç yıldır yere uzanmamıştım böyle. Tenim toprağa kök salıyordu. (Sönmez 2011: 116-17)

Masumlar'dan alıntılanmış bu uzun bölümde biraz soluklanmak yazımın amacını, başka bir travma söyleminin imkânını işaret ettiği için aydınlatıcıdır. Bu alıntı Sönmez'de birazdan daha detaylı tartışacağım travma temsili modellerine de giriş niteliğindedir. Bu bölüm travmatik öznenin geçmiş, şimdiki zaman ve gele-

cek ile anlatisal ne tür dolaşık bağlar kurduğunu gösterir bize. İnsomnia kışkacındaki travmatik özne parçalı, dünyadan soyutlanmış, yalınkat yalnız ve patolojik bir döngünün içinde konumlanmaz burada. Aksine öznenin çok yönlü ve türler arası bir iletişimle nasıl radikalleşerek geçirgenleştiğini yakalamak mümkündür. *Masumlar*'da böylesi bir yakın okuma yaptığımızda bellek, özne, beden temsillerinin genişleyerek salt söylemin ötesine geçtiğini ve kozmolojik bir varoluşa açıldığını rahatlıkla görebiliriz. Brani Tawo insanı bir üst kategoride payelendiren anlayışı yerinden ederek travmatik benliğini dünyayı paylaştığı diğer canlı ve canlı olmayanlarla eşit ve etkileşim içinde konumlar. Anlatı, Cambridge'de Wittgenstein'in mezarına boylu boyunca uzanması, birbiriyle uzlaşmaz görünen iki ayrı zaman ve mekânı, İngiltere ve Türkiye'yi, aynı toprak ve gökyüzünde eriterek birçok "aktör"ü bir araya getirir. Mezarlıkta Brani Tawo'yu etkisi altına alan canlılık şaşırtıcı ve fevkalade biçimde onu kendine geri getirir. Brani Tawo geçmiş travmasıyla baş etmeye çalışırken eş zamanlı olarak toprağın, taşın, ağacın, yaprağın ve yerkabuğuna ev kurmuş bütün yaşam parçalarının, maddelerin bilgisine açar kendini. Wittgenstein'in ve yüzlerce ölünün ruhu, Kewê'nin coğrafyalar, diller ve kültürler aşan türküsü, Haymana'nın buğdayı, Cambridge'in mezar taşları Brani Tawo'yu sağaltan etkin birer özne olarak karşımıza çıkarlar. Belki de geleneksel konuşma terapisinin hiç uzanamadığı bir alanda duyumlara yaslanan bir temasla, bedenin etkileme ve etkilenme kapasitesini yeniden kurgulayarak genç adamın yaralarını iyileştirirler. Sözde edilgen maddeler, hava, su, toprak istem dünyalarının kapılarını birer birer Brani Tawo'ya açarlar ve genç adamın yaşamı olanca kuvvetiyle hissetmesine, hatta kutsamasına neden olurlar. Mezarlıkta kim kimin misafiridir, kim yerlidir, kim veya ne göçmendir sorularını aklımıza düşürür bu sahne. Sönmez öznenin ve mekânın sınırlarını muğlaklaştırır. Brani Tawo'nun konumu Tanrı/insan, doğa/insan, akıl/ruh, hayvan/mineral şeklindeki hiyerarşik ontoloji yerine, öznenin, maddenin ve mekânın çok daha geniş olarak tanımlandığı ve bütün maddi, toplumsal ve soyut

mevcudiyetlerin birbirleriyle ilişki içinde olduğu yatay veya açık uçlu bir ontolojiyi işaret eder. Tam da burada travmatize öznenin salt kırılğanlık ve yalıtılmışlık içinde ikamet etmek yerine, kendini başka güçlere ve duyumlara açtığını fark ederiz. Özne mezarlıkta diyalojik biçimde bir arada olma tasavvuruna göz kırparak bedenmekân-doğa-kültür sürekliliğinin altını çizer ve kendisini her daim farka ve yeni tertiplere açılan deneyimlere ortak eder. Böylesi bir ortaklık hem yeni sorumlulukları, düşünceleri ve eylem biçimlerini hem de travmatik tecrübeye ilişkin yeni bakışları mümkün hale getirir.

Dahası, *Masumlar*'da Brani Tawo'nun Wittgenstein¹⁰ aracılığıyla hem yaşamı hem ölümü bütün bedenselliğiyle hissetme arzusuna biraz daha yakından bakmak, travmatik tecrübenin dile dökülmesi/dökülememesi ve anlam bulması bağlamında önemlidir. Wittgenstein dil, doğruluk ve anlam ile ilgili düşüncelerini ilk dönemi olarak adlandırılan *Tractatus Logico-Philosophicus* eserinde verir. Resim kuramı çerçevesinde dilin ve düşüncenin dünyayı resmettiğini öne sürer Wittgenstein. *Tractatus*'un önsözünde, düşünce ve dilin sınırları arasındaki ilişkiye işaret ederek düşünmeye ve en çok da düşüncelerin dile getirilişine bir sınırın çizilmesi gerektiğinden bahseder: “Sınır, öyleyse, yalnızca dilin içinde çizilebilecektir ve sınırın ötesinde kalan da düpedüz saçma olacaktır” (2008: 9). Düşüncelerin dile getirilişinde dilin sınırlarının incelenmesi söz konusudur. Wittgenstein’a göre doğruluk ve anlam içinde dünya şeylerin değil olguların toplamıdır. Olguların tasarımlarını biz kurarken çizilen bu sınırın dışında kalanlar hakkında söz söyleyemeyeceğimizden, onlarla uğraşmak da beyhudedir. Wittgenstein “Söylenebilir ne varsa, açık söylenebilir; üzerine konuşulamayan konusunda da susmalıdır,” derken söylenemeyeni sessizli-

10. Ludwig Wittgenstein yüksek öğrenimine Viyana’da teknik üniversitede başlayıp (uçuş ve havacılık) sonraki eğitimine İngiltere’de Cambridge Üniversitesi’nde devam eder. 1912’de geldiği Cambridge, Wittgenstein’in hayatında ayrı bir yer tutar. Ünlü İngiliz düşünür Bertrand Russell’la birlikte çalışmaya Cambridge’de başlar. *Felsefesinin İlk Dönemi* biliniyor/ bilinmiyor/ bilmediğim/ bilmediğime denk gelir.

ğe ve suskuya iter büyük ölçüde. Tam bu noktada Descartes'ın da belirlediği zihin-beden ikili dünya anlayışını, başka deyişle düşünen zihnin zihinsel olmayana –maddesel olana– yönelerek onun bilgisini ürettiği anlayışını gözlemleyebiliriz. Buna göre dünyadaki anlam ancak tümcenin (cümlenin) ortaya koyduğu resimle anlaşılır ve anlam resmin ta kendisidir. Burada ise gözlemlenebilirlik ve nedensellik ilişkisi dünyadaki önermeler için birincil koşuldur. Bu gözlemle Brani Tawo ile Wittengstein ilişkisine dönersek eğer, Sönmez'in dil, düşünce ve gerçeklik arasındaki bu ilişkiyle nasıl oynadığını, ikili düşünceyi nasıl tersine çevirdiğini görebiliriz. Brani Tawo'nun Wittgenstein'in mezarına boylu boyunca uzanması tesadüf değildir muhtemelen. Zira bu sahne dilin dünyayı temsil ettiği görüşünü sürprizli biçimde tersinden okumamızı imkânlı kılar. Başka deyişle karakter, düşünmeye “hissetmeyi”, hissetmeye de “düşünmeyi” katar mezarlıkta. Söylenemeyen ne varsa Wittgenstein'in mezarı üstünde başka bir dille, duyumsamanın ve hissetmenin kuvvetiyle konuşur. Travmatik stres bozukluğu ve insomnia ile baş etmeye çalışan Brani Tawo'nun dile dökülemeyen travması, düşüncelerin dile getirilişine sınır çeken Wittgenstein aracılığıyla alışılmışın dışında, bütün ölümler, hayvanlar, bitkiler, mineral veya kimyevi maddeler ve faillikleriyle birlikte metinleşir. Böylesi bir travma temsiline insanı ontolojik olarak hayatın tam merkezine koymayan, çok kapsamlı bir ontolojiyi bulmak mümkündür. Bu bağlamda *Masumlar*'daki travmatik tecrübe ve iyileşme temsiline psikanalitik terapi veya konuşma tedavisinin sınırlarına işaret ettiğini söyleyebiliriz. Roman animist ve kozmolojik bir anlayışla Freudyen travma temsiline genişletirken, travmanın sadece insan bedeniyle çevrelenmediğinin ve daha geniş ilişkiler ağına gönderme yaptığının altını çizer. Haymana'da ve Cambridge'de birbirine eklenerek farklı biçimlerde konuşan insanlar, ölümler, bedenler, taşlar ve ağaçlar dünyanın yüreğinden modernitenin hızıyla sökülüp alınmış büyüsunü kendisine teslim eder. Aslında bu teslimi bir iyileşme anlatısı olarak okurken, akli ve bireyi esas alan, özellikle Descartes'ın “Düşünüyorum öyleyse varım” öner-

mesiyle birlikte değer kazanan ve insana ait en yüksek gücün akıl olduğu düşüncesine dayanan Aydınlanma felsefesine dair bir eleştiriyi de düşünmek gerekecektir. Bu eleştiri aracılığıyla kültürel ve politik bağlamda sürgün Brani Tawo'nun travma sonrası kırılğan durumunu ve aidiyetini, hastalık, zayıflık, güçsüzlük bağlamında değil dinamik, dönüştürücü ve kesişimsel bir alanda açılan ifade ve temas etme biçimleri olarak yeniden yorumlayabiliriz. Hatta Tawo'nun tam da mezarlıkta yaşamın bütün yaratıcı kuvvetine sarrınarak yeniden doğup şekillendiğini, çokluğa ve ucu açık bir varlığa işaret ettiğini ileri sürebiliriz. Bu noktada ben Tawo'nun mezarlık sahnesinin Aydınlanma karşıtı ve Deleuzcü bir okuma önerdiğini ileri sürüyorum. Öyle ki, Deleuze'e göre, bireyleşme heterojenliği gözetten bir aradalıkla yer değiştirir. Kişi ya da özne yaratıcı durumların ve etkileşimlerin temas ettiği, farklı biçimlerde konuştuğu bir dinamizme göçer. Kişi, bireyleşmenin "momentleri" olarak hem kişisel tarih hem yeryüzünün başka kuvvetleriyle bir arada etkinleşerek ve etkileyerek var olur (Karadağ 2014: 77). Bu var oluşa açılmanın aynı zamanda özneye ait travmanın da temsilini dönüştürüp çoğalttığını iddia etmek, travma temsilini kapalı bir içsellik içinde değil, yaratıcı bir edimle dışarıya açılan bir fenomen olarak yeniden düşünmek için oldukça önemlidir. Travmatik özne bir çokluk olarak, söylemin içine al(a)madığı karşılaşmalar, akışlar, farklı potansiyeller aracılığıyla kendisini ifade eder. Bu seyir hem öznenin kendisi hem dile gelemeyen travmatik tecrübe bağlamında hiyerarşik düşünme geleneğini bükeabilen niteliktedir. Yazımın ilerleyen bölümünde bu bakış açısını gözeterek Haymana ve Cambridge hikâyelerinin kesişiminde travma temsilini çok yönlü ve kozmolojik bir perspektiften inceleyeceğim. Böylelikle *Masumlar*'da doğa, beden ve madde anlayışımızı, öznenin suskuya gömülmüş ve konuşamaz halini yeniden gözden geçirmemizin gereğini ve önemini vurgulayacağım.

Haymana ve Cambridge: Travmatik Karşılaşmalar, Sınır Ötesi Yakınlıklar ve İyileşme

Romanın Haymana bölümlerindeki kırk-elli yıllık yaşamın aktarılmasında yazarın dil kurgusu ve anlatımı özellikle gözümüze çarpar. Burada çatılan dil, hayatı kronolojik bir boyuta indirgemeden geçmiş, gelecek, şimdiyi, yaşayanlar ve ölümlerle birlikte kurar. Hatta köye yaşamdan çok ölüm hâkimdir. Küçük köy ölümlerle birlikte kalabalık bir köydür ve esasen ölümün özgürleştirici bir yanı vardır. Haymanda'da ölüm yaşam enerjisini serbest bırakan bir unsur olarak karşımıza çıkar. Başka deyişle, ölümleriyle birlikte kalabalık olan bu köy, zaman ve mekân tahayyülünü hem yaşam içgüdüğü hem de Thanatos'un (ölüm içgüdüğü) serbest bırakılmasıyla sanki yine Deleuzecü bir arzunun kuvvetiyle ortaya koyar. Yaşam-ölüm sürgitliği Haymana'da ulus-ötesi bir görüşle, kozmosun bilinciyle konuşarak türler ve nesiller ötesi bir temasla açılır. Böylelikle atomize bir bireycilik modelini ve bu modelin öncelediği türler arası sömürü düzenini bozguna uğratar Haymana:

Tatar fotoğrafçı daha buralarda yokken Haymana Ovası'nda kurtlar, tilkiler ve bir boz ayı dolaşırdı. Serin duvarlı evler, uluyacakları zamanı bekleyen köpekler ve gelinlerin yalnız bıraktığı pınar, akşamları dolunaya sarılarak yatardı. Ekmek az olur, ölüm sık görülür ve aşk bazen yaralı bir su gibi kanlı akardı. Her yanın yeşillendiği o günlerin birinde Pençeyüzlü kadının ikiz kızları tepenin ardında iki ayı yavrusu bulunca köye bir canlılık geldi. Ayı yavrularını yalla beslediler ve meraklı çocukların gazabından korudular. Geceleri köpeklerin havlamaları çoğalınca, anne ayının köyün etrafında dolandığını anladılar. Pençeyüzlü kadın yavruların bırakılmasını istedi. İkiz kızlar ağladı. Bir sabah birlikte tepeye çıktılar ve yavru ayıları bırakıp masumca uzaklaşmalarına baktılar. Üzerinden sadece bir gece geçti. Yavrulardan birinin, boynuna ip bağlanmış halde çocukların elinde sürüklendiğini gördüler. Kimse ne olduğunu anlamadan diğer yavruyu dere içinde köpekler parçaladı. İkiz kızlar daha çok ağladı [...] Yavrularını arayan bir annenin tek gecesi, bir ömrün azabından daha çok uzundu. Boz ayı önüne gelen her şeye hiddetiyle saldırıyor, parçaladığı tilki ve kurtları da önüne getiriyor, onları parçalıyor. Pençeyüzlü kadın

seslerin geldiği yöne bakarken, boz ayının darbesiyle kayaların üzerine savruldu. Silah sesleri duyuldu. Köpekler iyice yaklaştı. Boz ayı hızla uzaklaşıp gözden kayboldu [...] Pençeyüzlü kadının o güne kadar adı Saadet'ti. Eskiden aynaların önünde saçlarını örer, su gibi güzel olan yüzüne bakardı. Sonra devran döndü, hayat geçti. Boz ayının saldırısında yüzü yaralanan Saadet kadın bir daha aynaların önüne oturmadı. Ömür boyu böyle yaşamak, iki ayı yavrusunun diyetiydi ona. Masumlar bazen günahkârların yükünü taşırdı. (2011: 91-92)

Haymana Ovası bireyin canlı ve cansız her şeyle bağlarını yeniden kurduğu bir mekândır. Tarihsel ve kültürel kodların çok ötesinde, kadim hissediş ve uyanışa çağırır okuru. Katı materyalist, seküler ve insan türünün öncelendiği kozmopolitan düzlemi yerinden edebilecek bir yaşam olanağını vurgular. Dışarıya özgü kaos karşısında gerçekleştirilen ihtimama, başkaya açılan bakışa ve sorumluluğa ve bunların insanı benmerkezci bağlarından koparabildiği bir alana vurgu yapar. Öznelleşme ve bireycilik yerine kişi/hayvan ile imgesi arasındaki ortaklığa dayanan duygudaşlık burada insanmerkezciliğin ayrıştırıcı özüne meydan okuyarak sıra düzenli dediğimiz şeyin dışında kalan bir görme ve duyma biçimi sunar bize. Saadet'in daha sonra Asya'dan öğreneceği kargaların ve tezeğin bilgisi, bozkırın türküsü, elma ağacının öğretisi insanmerkezciliğine meydan okumanın en önemli katmanlarıdır. Pençeyüzlü kadın, ya da Saadet kadın, boz ayının ıstırabını hisseder, çığlığını kendi çığlığına katar gibi yaşar, öğrenir ve bilgiyi biriktirir. Sönmez Haymana'yı bütün canlılarıyla birlikte yaşamın ölümün aynası, ölümün de yaşamın aynası olduğu bir kardeşlikte kurgulayarak başka bir dünyaya kavuşmanın diriliğini ve özlemini dile getirir. Bu yanıla Haymana, modernitenin yerinden yurdundan ettiği animist hıştının merkezi gibidir; belki de bu yerinden edilmeye yakılan bir ağıt, tutulan bir yastır Haymana ve sakinlerinin yaşamı:

Tatar fotoğrafçı geçen yaz köye geldiğinde, büyükannem Kewê zamanı durdurduğu söylenen bu adamın makinesine kıpırtısız bakmış, mezar taşları gibi ağır bir hayatın altında bükülen sürtünme ağacına yas-

lamıştı. Şimdi parmaklarının arasında bu fotoğrafa dokunurken, uzak bir köyde geçen çocukluğunu hatırladı. Başını kaldırıp açık kapıdaki alacakaranlığın içinde dilsiz bir çocuk gibi duran ağaca baktı [...] Küçüklüğünde annesi ve yedi ağbisi pusular ve hastalıklarla birer birer ölürken, bahçedeki elma ağacının altında kuşlarla sabah akşam konuşmayı alışkanlık edinmişti. (2011: 27)

Büyükanne Kewê'nin yaşadığı kayıpların en büyük tanığı ve yoldaşı elma ağacıdır. Kewê kendi köyündeki elma ağaçlarının çekirdeklerini kendi yaşadığı evinin önüne diker ve acısını bedeniyle konuştuğu elma ağacının dokunuşuyla iyileşir. Bükülen sırtının yere gelmemesi için elma ağacı ona dalını, gölgesini uzatır. Ağaç da kendi kaybını ve acısını konuşacak birini arıyordur sanki. Haymana insanları, kuşları, ağaçları, ölüleri ve bütün sakinleriyle birlikte yaşamı konuştukları kadar biriktirdikleriyle, sustuklarıyla, gölgeleriyle de yaşamı çoğaltırlar. Hem düşünceyi hem bedeni başka bağlantılara ve dünyalara açarlar. Kewê doğa, insan olmayan hayvan ve bitki ile karşılık içinde ve ona üstün biçimde konumlanmaz. Kewê'nin kayıpları karşısındaki hayatta kalma mücadelesini gerçek addeden ve tuttuğu yası tutulabilir kılan onun insan olmayan hayvanlarla, canlılarla çok katmanlı gündelik ilişkiler kurabilmesidir. Haymana tekçi bir yaşam anlayışını reddeden, evrensel ve kurucu özne mitini alaşağı eden ve iyileşmenin canlı birer bakış açısına, yaşam çizgisine dönüştüğü bir yerdir. Başka deyişle, kendini gerçekleştirme yeri olarak animist bir çizgide uzayıp gider Haymana.

Masumlar'ın Haymana bölümleri Tawo'nun ailesinin yaşadığı bir dizi birbirine bağlı olayın kişisel, kuşaklar arası ve tarihsel arka planını verirken, Türkiye'nin içinden geçtiği sayısız toplumsal travmayı ve kültürel hafızayı, kimi zaman da kültürel hafıza kaybını görünür kılar. İlk köy anlatısı hem aşkın hem ölümün cinlerine tutulan Ferman ve tutkun olduğu Asya ile açılır. Haymana'ya gelen Tatar fotoğrafçının Haymana'yı ve köy sakinlerini fotoğraflama serüveniyle, Pençeyüzlü kadının, Kewê ve kocalarının, Hatip Dayı'nın masal ve gerçek arasında gidip gelen hikâyeleriyle

devam eder. Tatar fotoğrafçısı Türkiye'nin toplumsal ve kültürel hafızası olarak düşündüğümüzde, onun makinesinden düşen resimler ve anlatılar Haymana'nın görsel hafızasını çıkarır ve zamanın acısının haritasını koyar önümüze. Tatar fotoğrafçı İstanbul'da kardeşiyle birlikte fotoğrafçılık yapar ve Birinci Dünya Savaşı'ndan sonra kendi dükkânını açar. Kardeşi İstanbullu çavuş ise Saa-det Kadın ile evlenerek köye yerleşir. Üçüncü şahıs anlatıcının Tatar fotoğrafçının yolculuğunu okura aktardığı bölümlerde, Büyük Savaş'ın halk üzerindeki etkilerini okuruz. Burada Yunan askerlerinin bütün Anadolu'yu aşip Haymana Ovası'na gelişine de tanıklık ederiz. Aynı zamanda İkinci Dünya Savaşı'nın köydeki tekinsiz gölgesini, “çocukların Deniz adlı bir radyo kahramanına özendiği”, Deniz ve arkadaşlarının idam edildiği 70'li yılların izini süreriz. Bu yanılla Haymana'da acılar birbiriyle yarıştırmaz veya travmatik anlatılar hiyerarşik biçimde ve rekabetçi diyebileceğimiz hafıza içinde kurgulanmaz. Tam aksine farklı zamanlarda farklı felaketlerin ve travmatik yaşantıların hem kamusal hem bireysel alanda ilişkisel anlayışla nasıl bir araya geldiklerini görebilmek mümkündür. Bu noktada travma ve hafıza çalışmalarını Yahudi Soykırımı (Holokost) anlatıları ve sömürge sonrası eleştiri ile birleştirerek yürüten eleştirmen Michael Rothberg'ün yirmi birinci yüzyılda bellek denen olguyu yeniden düşünmemizi öneren ufuk açıcı *multidirectional memory*¹¹ (çok yönlü hafıza) kavramına kısaca bakmamız yararlıdır. Rothberg *Multidirectional Memory* adlı çalışmasında birbiriyle yarıştırmak ve dile gelmek için birbirinin önünü kesen vahşiyane geçmişleri ve tecrübeleri tersinden okuyarak kolektif hafızanın tek tip duruma veya olaya zaten dayanmadığını iddia eder. Hafızanın her daim çok yönlü inşa edildiğini söyleyen Rothberg, Holokost söylemi ile Afrikalı-Amerikalı kölelik ve sömürge söylemlerinin kamusal alanda birbirleriyle

11. Michael Rothberg'ün bu eseri ve *multidirectional memory* kavramı henüz Türkçeye çevrilmemiştir. Bu yazıda bu kavram için “çok yönlü hafıza” karşılığını öneriyorum. Ücretsiz PDF Kitap Arsivi - <https://rantey.org>

nasıl konuştuğunu Hannah Arendt, Aimé Césaire, Charlotte Delbo, W.E. B. Du Bois, Marguerite Duras, Michael Haneke gibi figürler aracılığıyla tartışır. Çok yönlü ve dolaşık seyreden travmatik hafıza her zaman müzakereye, çapraz göndermelere ve ödünç almalara tabi kılındığından oldukça doğurgandır. Dahası birbiriyle yarışmaya ve tek tip kurban imgesi yaratmaya dayanan hafıza modeline karşı çıkararak yeni ve dolaşık anlamlar, alanlar önerir (Rothberg 2009: 3-4).

Tarihin sahnesinde sadece galibin zaferi yoktur elbette. Tarihin egemen ve resmi söyleminde görünmez kılınan minör travmatik tecrübeler ve travmatik bellek için yeni eleştirel bir alan açan çok yönlü hafıza, diyalogu ve yaratıcılığı önceler. Bu tartışmadan *Masumlar*'a geri geldiğimizde Haymana'da farklı biçimlerde dile gelip temas eden, birleşen ve dönüşen bireysel ve kolektif felaketler, Rothberg'ün önerdiği hafıza modeline örnek oluşturur niteliktedir. Karşılaşmaların şiddeti tekil bir özdeşlik olarak tezahür etmez, aksine Haymana'da döngüsel ve efsanevi bir akış olarak etkinleşir. Bu etkinleşme Haymana'nın sınırlarını da aşarak Cambridge'e değin uzanır.

Romanın Cambridge bölümlerine baktığımızda ilkin buradaki anlatımın Haymana'ya kıyasla biraz daha parçalı seyrettiğini fark ederiz. Dilin ritmi, karakterlerin hareketleri, kentin soluğu modernite, sanayileşme, ileri kapitalizm ve bütün bunlardan bağımsız düşünemeyeceğimiz yersiz yurtsuzlaşma pratiklerinde daha hızlı ilerler. Tawo ise Kewê'den, Hatip Dayı'dan çocukluğunda dinlediği destanları, türküler ve tanıklık ettiği hikâyeleri Cambridge'de yeniden, ancak bir farkla kurgular. Cambridge'de bireysel travmasıyla başa çıkarken bu hikâyelere sarınarak zamanda ve mekânda yavaşlamak ister Tawo. Travma sonrası stres bozukluğu sendromuna ve parçalanmış benliğine yavaşlayarak itiraz eder. Böylelikle kenti yavaş hareketlerle yürümenin, mezarlıklarda duraklamanın, birkaç yüz yıl önce aynı topraklarda dil, kimlik ve aidiyet üzerine düşünenlerle yan yana durmanın zihninde ve bedeninde yaratacağı uyumu ve sivilleşmeyi görmek ister gibidir. Üstelik Tawo'

nun travma sonrası stres bozukluğu sendromuna sürgünlüğünün yükü de eklenir kentte. Sürgünlüğün içinde açtığı çatlakla bir arada yaşar Tawo. Nurdan Gürbilek'in söylediği gibi sürgünlük “bu çağın kitlesel yerinden etmelerinin karanlık perspektifinden bakıldığında, bir insanın doğup büyüdüğü yerle arasında zorla açılmış bir çatlaktır” (Gürbilek 2020: 20). Bu çatlağa yerleşen Tawo, Cambridge’in sokaklarında sıkça karşılaştığı gündelik ve sistematik ırkçılık (“Defol git, evine dön yabancı!”) karşısında afallar ve üzülür. Bu durum Tawo’nun sürgünlüğünün “bir seçim değil, insanın başına gelen şey” (Gürbilek 2020: 25) olduğunun altını çizerek. Bunun en güzel örneklerinden biri, anlatıcı Tawo’nun çocukluğuna uzanarak bize aktardığı gözlemleridir:

Küçükken, köyünü terk eden sadakatsiz yetişkinler gibi olmaktan korkardım. Ardına bakmadan çekip gidenler, çocukluklarını yüzüstü bırakırlardı. Köylüler bunun kaderden doğduğunu söyler, boyun bükerdi. Ben Hatip Dayım’ın kaderinin ne olduğunu, yaz kış radyosunda neden tanıdık olmayan hüznler taşıdığını merak ederdim. Radyodaki sesleri dinlerken bir aynanın içindeki başka bir dünyaya geçtiğimi sanırdım. Annemin anlattığı masalda başka dünyaya geçen bir adam cinlerin ve hutların arasında bin bir ölüm atlatır, geri dönerdi. Bense bazen dönememekten korkardım [...] Uzak diyarlardan gelmiş bir yolcu, kimsenin tanımadığı bir yabancydım. (Sönmez 2011: 107)

Tawo’nun küçükken dinlediği radyoda kahramanın adı Deniz’dir ve aynanın içinde onunla karşılaşmayı umar. Deniz’i hep bir denizci olarak tahayyül eder ve derede ne zaman en hızlı yüzen birini görse oyun arkadaşlarıyla birlikte Deniz adını verir ona. Aynanın ötesine göçtüğünde, Deniz’le karşılaştığında ise kimi zaman da köyüne dönememekten korkar. Esasen bir yabancı olduğunun, bir çatlaktan geçtiğinin köyde bile çoktan farkındadır. Tam da bu çatlak nedeniyle Tawo’nun sürgün bilinci kökende ısrar etmekten se devinim, dönüşüm ve başlangıçlarda ısrarcı olur. Köydeki hikâyelerden ve tutunduğu doğadan hayata yeni katılım biçimleri diler. Trinity Fakültesi giriş kapısındaki elma ağacı, büyükannenin ağacına gönderme yaparak ikinci bir hayat kurmayı imkânlı kılar:

Trinity Fakültesi'nin büyük kapısına geldim. Sağ taraftaki elma ağacına baktım. Sürekli önünden geçtiğim dev kapı gözlerimi kör etmiş. Bu ağacı, dün Feruzeh söyleyince hatırladım. Çimlerde yavaşça yürüdüm. Ağacın gövdesinden orantılı biçimde çıkan dört dala dokundum, çevresinde dolandım. İki kız, fotoğraflarını çekmemi istedi. Ağaca sarıldılar. Çiçeklere basmamaya dikkat ettiler. Güney Korelilermiş. Fakültenin ziyarete açık olup olmadığını sordular. Konuşma uzayınca benimle fotoğraf çektiler [...] Newton'un başına bir elmanın düştüğünü ilkokulda öğrenmiştik. Köydeki ağaçtan alınan elma çekirdeklerinin, bir zamanlar onun ders verdiği bu okulun girişine dikildiğini ise pek bilen yoktu. Nisan çiçekleri elma ağacını sarmış, güneşin altında ışıldıyordu. (Sönmez 2011: 35)

Kewê'nin kadim elma ağacı bir farkla Cambridge'de yeniden yaşama başlar. Kök bulma, kök salma değildir bu. Aksine travmatik hafızanın kalınlaşan kabuğunun soyulmasına ve dolayısıyla yeni bir nefese işaret eder. Kewê ve kocası Haco'nun Haymana'da elma ağacının altında Tawo'nun annesine peri masalları anlattıkları sahneyi tam da burada yeniden düşünebiliriz. Veya Haco öldüğünde babasının ölümüne anlam verebilmek için elma ağacına sığınan ve ağacın yaprakları arasındaki kuşlarla birlikte ağlayan küçük kız çocuğunu (Tawo'nun annesi) anımsayabiliriz. Trinity College'daki elma çekirdekleri ve Newton'un mirasının görünmez iplerle Haymana'ya çekildiğini hissediyoruz. Sönmez elma ağacının katmanlı anlamlarından¹² anlatıyı geçirerek sadece geçmiş değil, döngüsel ve dairevi zamanın kendisinin ve elbette şimdinin öz varlığını bırakır önümüze. Dahası, elmanın böylesine kapsamlı çağrışımları kazı altında kalan başka bir anlatıyı okura ulaştırır. Yazarın Wittgenstein'in yanı sıra Newton'u da anlatıya, travma tecrübesine ve

12. Elma, simetrik biçimiyle insanın ruh ikizini ve bereketle kopyalanmayı, çoğalmayı tasvir edebilir. Elma denince ilk aklımıza gelen Havva'ya yasaklı olan elma ve yaşamı temsil eden Hayat Ağacı'dır. Yahudilik, Hristiyanlık ve İslam dininde bahsedildiği üzere elma ilk insan kadar eski bir yerdedir. Pir Sultan Abdal'a göre, kıvrıl elma gül rengindedir ve "dost bağı"nı veya "cennet"i mekân bilir kendisine. Kelt inanışlarına göre elma hasadı şifa zamanı demektir. Kelt mitolojisinde, meyve, çiçek veya açılmamış tomurcuk taşıyan bir elma dalı paganist dünyanın büyü ve şifa anahtarıdır. Kitap Arsivi - <https://rantey.org>

hafıza sürecine katışında beden-zihin ayrımını temel alan Kartezyen düşüncenin örtük bir eleştirisini sezeriz. Zira deterministik ve mekanistik evren modeli Newton fiziğinin büyük ölçüde felsefi ön kabulünü oluşturur ve bu ön kabul zihnimiz ile dış dünya arasında kurulan düalistik yapıyı pekiştirir. Sönmez'in kurduğu evrende karakter bilhassa Wittgenstein'in mezarına uzanır, Newton'dan miras kalan elma ağacına yaslanır, ağacın altında düşünür. Onların dünyasıyla kendi içinden çıkıp geldiği diğer dünya arasında, başka bir tarihsel ve kültürel bağlam arasında, zamansal bir köprü kurar sanki. Brani Tawo mezara boylu boyunca yatarak zihinle dış dünyayı veya akılla bedeni ayrıştırmaksızın şifa bulurken, Newton'dan Kewê'ye uzanan iki elma ağacının benzerliği aracılığıyla okurun aklına şunları düşürebilir: Burada travmatik hafızanın önümüze koydukları, modern ile modern öncesi arasında bir buluşturma çabası mıdır? Modernitenin sökü� attığı, evrendeki her canlıya, maddeye ve eşyaya temellük edebilmek için onların içinde saklı kalan ruhu canlandıran animist bilginin yeryüzüne teslimi midir? Ya da Tawo'nun jesti modernitenin ürettiği mekanik dünya görüşüne karşı bir direniş potansiyelini mi görünür kılar? Bu soruların açtığı patikalarda doğaya, evrene, travmatik hafızaya ve özneye bakışımız değişir. Travmanın bedensel, duyumsal ve performatif ve hatta animist dile geliş kaybolan bir tarihi ve tecrübeyi, yalıtılmışlık ve güçsüzlük ekseninden çıkarır. Travmatize olmuş öznenin bir anlamda zihinden yeryüzüne indiğini ve böylelikle psikanalitik travma temsiliinin sınırlarını genişlettiğini söylemek mümkündür. Bu yanıyla *Masumlar*'da çok yönlü ve birbirini kesen hafızalardan dökülen, insan ve insan olmayan canlıların dolaşıklığında açılan bir travma anlatısı vardır. Sönmez'in aslında organik olan insanı mekanik düzlemdeki tipolojilere indirgememesi sayesinde bu farklı anlatının ayrımına varırız.

Burada Trinity College'a ve metindeki gizli çağrışımlarına da yakından bakmak ilkin düşünmediğimiz bir temsili açığa çıkardığından ilginçtir. Trinity College, İngiltere kralı VIII. Henry tarafından 1592'de kurulmuştur ve kurumun tarihi sömürgecilik ve

emperyalizm ile yakından ilişkidir. Öyle ki, kurumdaki müfredat, İngiliz İmparatorluğu'nun ihtiyaçlarına cevap vermesi için özellikle ve özenle oluşturulmuştur. Bu konuda tarih eleştirmeni Ciaran O'Neill okuldaki bölümlerin ve çalışmaların Hindistan, Afrika ve Doğu Asya'daki emperyalist faaliyetler ile nasıl el ele yürüdüğünün altını çizer. Anatomiden teolojiye, edebiyattan mühendislik bölümlerine değin uzanan bir yelpazede emperyalist söylemin ve sömürgecilik yaptırımlarının kurum içindeki işleyişini ve egemenliğini örneklerle tartışır (2014: 74-75). Neill daha sonraki çalışmalarında on sekizinci yüzyıldan örnekler verir. George Berkeley'in okulun en önemli eğitmenlerinden olduğunu ve köleliği gündelik hayatta nasıl uyguladığını anlatır. Bununla birlikte, gene on sekizinci yüzyıl filozoflarından Edmund Burke kölelik konusuna oldukça eleştirel yaklaşır ve kurumda sömürgecilik ve kölelik karşıtı bir hareket başlatır. Trinity'nin kentteki bu karmaşık ve müphem mirasını biraz daha genişleterek düşündüğümüzde, Ta-wo'nun Cambridge sokaklarında, St. Andrew Kilisesi'nde Feruzeh ile birlikte iki yüz yıl önce vefat eden Afrikalı köle Olaudah için düzenlenen törene katılmasından da bahsetmemiz gerekir. Kilisede yapılan tören Olaudah ve Susannah'ın nikâhının yirmi birinci yüzyıldaki temsildir. Olaudah on sekizinci yüzyıl sonlarında Afrika'dan gemiyle İngiltere'ye getirilen bir köledir. Sevdiği kadın Susannah ile evlenmek ister ama dönemin ağır koşulları nedeniyle bunu gerçekleştiremez. Sonunda özgürlüğünü kazanır ve başından geçenleri bir kitap haline getirir. Bu kitap *Masumlar*'da anlatıldığı üzere Daniel Defoe'nun *Robinson Crusoe*'su¹³ ile yarışacak önemdedir.

13. Defoe'nun 1719 tarihli meşhur romanı *Robinson Crusoe* Alman asıllı bir ailenin en küçük oğlu olan Robinson Crusoe'nun babasının tüm itirazlarına karşın, dünyayı gezme hayalleriyle çıktığı yolculuğunu ve bu sırada karşılaştığı olayları anlatır. İssiz bir adada yirmi sekiz seneyi son üç yılı hariç yalnız geçirmek zorunda kalan Crusoe'nun adaya sömürgeci bakışı, adayı ve adada bulduğu siyahi genç adamı sahiplenışı (ona "Cuma" adını vermesi) sömürgecilik söyleminin ve emperyalizmin etkilerini görür. Kitap

Temsili nikâh töreni sona erdiğinde Tawo ile Feruzeh sigara içmek için kalabalıktan sıyrılarak kiliseden ayrılırlar. Dışarıda mezar taşlarının üstüne otururlar. Köleliğe, sömürgeciliğe tanıklık eden mezar taşları bu kez farklı yaralara açar kucaklarını. Feruzeh İran'ı, yaşadığı bireysel ve kolektif travmayı anlatır Tawo'ya. İran Şahı'nın 1979'da ülkeden kaçmasıyla birlikte Feruzeh'in babası hapse atılır; İslam Cumhuriyeti kurulunca babasının öldüğü söylenir ancak babasına ne olduğunu hiçbir zaman öğrenemez Feruzeh. Bununla birlikte okur babasının hapishanede öldürüldüğünü bilir. Feruzeh, çevirmen annesini ve kız kardeşlerinden birini yanına alıp İngiltere'ye kaçır. Bu süreçte hem İran'ı hem babasını özler. Ancak her ikisinin de gerçekte var olmadığının bilincindedir. Cambridge, belleğinde daima canlı bir ideal olarak hem İran'ı hem babasını, tıpkı Tawo gibi bir sürgünlükte, canlı tutar. Cambridge'de hayata tutunurken Tawo'yu tanır, ona güvenir ve onu sever.

Sonuç

Masumlar'daki Haymana, Cambridge ve İran/Tahran çaprazlama göndermelerinin, kentin ilkin göze görünmeyen sömürgecilik çatlaklarından sızan yaralı ve hâlâ tamamiyle iyileşmemiş tarihlerin birbirleriyle kültürler arası teması, bize Rothberg'ün çok yönlü hafıza kavramını anımsatır. Yüklü ve yaralı tarihlerin, bireysel ve kolektif travmadan geçen öznelere kamusal alanda yüz yıllara meydan okuyan, ölüm ile yaşam arasındaki mezarlarda karşılaşır birbirlerini dönüştürmesi önemlidir. Hiyerarşik yapılanmayı reddeden bu karşılaşma, travma temsiliinde gözlerimizi daima yıkıma ve suskuya çevirir ve bu bağlamda görmeye alışkın olduğumuz özne ve hafıza modeline başka bir anlam katar. *Masumlar*, hafızanın coğrafya, kültür, dil gibi sınırlarını çatallaştırır, çoğullaştırır, yönleri çaprazlama keser. Sönmez yaşanan travmatik tecrübeleri, sürgünlüğün biçimlerini, yaşamı, ölümü, canlıyı ve cansızı kozmosa ait bakışla aktarırken sızının sesiyle iyileşmenin arzulu ve çoğul sesini birleştirir. Travmanın yazının başında değindiğim sonsuz

gecikmişliğinden, parçalanmışlığından, suskusundan kaçabilmek ve iyileşebilmek için çoğu kez psikanalize ve konuşma terapisine yaslanmanın da sınırlarını genişletir. İyileşmeyi yeryüzü, insan, insan olmayan canlı, madde birlikteliği ve dolaşıklığı ile yeniden tahayyül eder. Bireysel ve toplumsal felaketler ile büyüünden edilen dünyanın, yerinden yurdundan edilen insanın, hayvanın, toprağın, taşın kendi öz varlıklarını düşünürken eş zamanlı olarak bir başkalaşma hikâyesidir *Masumlar*. Belki de tam da bu başkalaşma nedeniyle travmanın kendine ördüğü aşılamaz eşiğini ve yalınkat yalnızlığını Altıok'un şiirindeki gibi düş köpüren elma çiçeklerine dönüştürür roman. Yaralı ben tecridinden veya hücrelerinden çıkmak isteyen bütün özneler elma çiçeklerine kavuşur.

Terk Eden

Ayhan Geçgin'in *Uzun Yürüyüş*'ünde Anlatı Kuruluşu Üzerinden Anlamın İmkân ve İmkânsızlıklarını Görebilmek

Erol Köroğlu

*Yakın zamanda kaybettiğim
babam Mehmet Ekrem Metinkan'ın
(1929-2021) anısına...*

Hazırlandı. Küçük sırt çantasına birkaç parça eşya koydu. Sabah, diye düşündü, erkenden kalkıp yola koyulacağım. Uzun bir yürüyüş olacak bu. (Geçgin 2015: 11)

Ayhan Geçgin'in 2015 tarihli *Uzun Yürüyüş*'ü bu satırlarla başlar. Romanın kapağını “nedir bu uzun yürüyüş bakalım” diyerek açar açmaz, karakterinin zihnine girebilen bir anlatıcı size bunun, hemen ertesi sabah işletilmeye başlanacak bireysel bir plan olduğunu gösterir. Gerçekten de kahramanın, romanın iki ana bölümünü oluşturan “şehir”den “dağ”a uzanan yolculuğu uzun bir yürüyüştür. Ancak romanda “uzun yürüyüş” ifadesi tekrar geçiyor olsa bile, dikkati çekmekten ya da anlatıyı belirlemekten uzaktır. O zaman daha ikinci satırda geçen “uzun bir yürüyüş” adlandırması romanın bütününe mi yöneliktir, yoksa kapaktaki başlığa, romanın adına mı? Bize burada uzun bir yürüyüş mü anlatılıyor? Yoksa *Uzun Yürüyüş* başlıklı bir romanda olduğumuzun altı mı çizilmeye çalışılıyor?

Bunlar acaba boş ve yersiz sorular mı? Bu sorularda ifade edildiği tarzda bir şeyin yoktur diyebilir miyiz? Yoksa burada sezilen

bir ayrım vardır ve Ayhan Geçgin romancılığında önemli bir yere sahiptir mi demeliyiz? Bu “öncelikle biz *Uzun Yürüyüş* başlıklı bir romanda mıyız, yoksa uzun bir yürüyüşün anlatıldığı *Uzun Yürüyüş* başlıklı bir romanda mıyız?” soru ayrışması, bu romanın okunması ve yorumlanmasında (ya da yorumlanabilirliğinin araştırılmasında) dikkate alınması gereken bir önem taşıyor. Romanın şu âna kadar alımlanışında bunun yeterince görülmediğini de düşünüyorum.

Ayhan Geçgin son on yıldır Türkiyeli nitelikli edebiyat okurunu en çok etkileyen kurmaca yazarlarının başta gelenlerinden. *Uzun Yürüyüş* de yazarın eleştirel ilgiye en çok mazhar olan çalışmalarından. Bunun çok haklı bir ilgi olduğuna da inanıyorum. Başkalarını bilemem ama benim en çok sevdiğim, kendimi bağlı bulduğum Geçgin romanı bu. Romanı edebiyat ve disiplinler arasılık üzerine lisans düzeyinde bir seçmeli dersimde de okutuyorum. Şu âna kadar romanı kaç kere okudum, ben de hatırlamıyorum. Şunu da söylemeliyim: Geçgin beğendiğim bir yazar ve bu roman en çok takıldığım romanı. Ancak bu romana dönük ilgim sadece “edebi bir bağlanma”dan değil, aynı zamanda bu romanı bir zihinsel takılma, bir soru işareti, bir sorun olarak görmemden de kaynaklanıyor. Bu romanı, her şey bir yana, “toplumdan çıkış mümkün mü?” sorusu üzerine bir sorgulama olarak görüyorum. Her yeniden okumamda hep bu soruya kendimi kaptırıyor, romanın daha önce görmediğim ya da görmüş olsam bile yeniden düşündüğüm yönleri üzerinden bu soruya bir cevap verip vermediğini düşünüyorum.

Bu metin hakkında son derece anlamlı yazılar yazmış oldukça kalabalık bir edebiyat araştırmacıları/eleştirmenleri grubunun da benimkine benzer biçimlerde bu romana takıldıklarını hissetmekteyim. Ancak okuduğum tüm eleştiri/değerlendirme çalışmalarında yazarların *Uzun Yürüyüş*’ün tamamını kat etmeyen, belli bir noktada romanla bağlarını kesip (ama elbette ondan ilham alarak) benimkine benzer sorunsal arayışlarına oldukça çeşitli ve felsefi metinler ya da fikirler üzerinden cevap aramaya çalıştıklarını gör-

düm. Bunun bir baştan çıkma olduğuna kaniyim ve buna ben de çeşitli vesilelerle kapıldım. Belki bunların bazılarında aşağıda söz ederim de. Ancak metnin bütününe kat etmeyi bırakma, tam da metinden kaynaklanan bir tuzak. Bunu Geçgin anlatısal bir gereklilik olarak hazırlamış ama yine de derdi, entelektüel ve edebiyat dünyasında isim sahibi okurlarını boşa düşürmek gibi gelmiyor bana. *Uzun Yürüyüş*'ün bütünsel anlamı, romanda anlatılan ile anlatışın belli ki bilinçle seçilmiş uyumsuzluğundan, akortsuzluğundan kaynaklanmakta. Bu romanın yorumlanma örneklerini eksik kılan sorunlu yapı, varsa eğer, çözümün tam da kalbinde duruyor olmalı.

Anlatılan ile Anlatış Arasındaki Uyuşmazlık ve Düşünümsüler

Okur merkezli edebiyat kuramlarının fenomenoloji ve yorumsama üzerinden söz ettiği bir kavram vardır: “beklenti ufku.” Metnin yazarısal niyeti üzerinden ortaya çıkan bir beklenti ufku mevcutken, farklı okurlar da bu beklenti ufkuna göre biçimlenen metni okuyup çözümlerken, bir yandan da kaçınılmaz olarak kendi beklenti ufuklarını metne dönük okumalarına yansıtırlar. Yazarsal ve okursal ufukların çatışması, anlamın ortaya çıkışını hazırlayacaktır. *Uzun Yürüyüş* hakkında yazan eleştirmenler çok farklı metinler-arasılıklara yerinde göndermelerde bulunmuşlardır ama gerek okur açısından metnin yayımlandığı yıldan bu yana gelen, gerek metin açısından romanın kapsadıklarıyla, öyküde göndermede bulunulan sosyo-politik olaylarla daha önceye de giden gelişmeler üzerinden şu âna kadar pek akla gelmeyen bir yazar ve metnin, *Uzun Yürüyüş*'ün alımlanışında etkili olduğuna inanmaktayım: Ursula K. LeGuin'in “Omelas'ı Terk Edenler” kısa öyküsü (2011).

Fantastik ve bilim-kurgu yazarı LeGuin, bu öyküsünde günah keçisi figürünü kullanır. Omelas dışarıdan bakanlar için imrenilecek bir kenttir ama kentin düzgünlüğünün temelinde bir zindanda insanlık dışı muameleye maruz bırakılan küçük bir kızın varlığı yatmaktadır. Omelas'ın varoluşu, bu küçük kızın yaşadığı cehen-

nem azabına bağlıdır. Bu ilginç ama hemen sıradanlaşabilecek ilişki, kısa öykünün sonunda başka bir boyuta taşınır. Bu çocuğa dönük eziyeti artık vicdanı kaldıramayan bir kısım her yaştan Omelaslı, yavaşça ve tek başlarına yürüyerek Omelas'ı terk eder, nereye olduğunu bilmediğimiz, belirsiz bir yöne giderler. Vicdanın ve etik davranışın önemi, her ne pahasına olursa olsun konformizmin bunlar adına terk edilmesinin gerekliliği Türkiye özgürlükçü sol entelijensiyasını yakından ilgilendiriyor. Yıkan, yakan, yağmalayan ve eziyet eden bir devletin ötesine gitmeyi ve linçsiz, eziyetsiz bir yaşamı yeniden kurabilmeyi hepimiz hayal ediyoruz. “Bir imkân olsa, bir yol bulsak, devletin ve bir türlü ilişki kuramadığımız bu toplumun dışına çıksak ve uzun bir yürüyüşün ardından her şeye yeniden başlayabilsek...” İşte bizim fantezimiz!

Amacım alay etmek ya da küçümsemek değil. *Uzun Yürüyüş*'teki kahramana dönük kişileştirme ve anlatı tercihleri bu tarz bir okumayı sürekli olarak çağırıyor, adeta tutunamama değil de belli belirsiz sezilen bir ikrah getirme üzerinden Omelas'ı terk edenlerden birini anlattığını düşündürüyor. LeGuin bizi gerektiğinde Omelas'ı terk etmenin gereğine ikna etmişti ama meseleyi bu terk edişi deneyimleyen biri üzerinden hiç görmemiştik. Elbette aslında Geçgin'in LeGuin'i sürdürdüğünü, bir tür ekleme ürettiğini iddia ediyor değilim. Bunlar birbirlerinden çok ayrı edebi metinler. Ancak *Uzun Yürüyüş*'ün tuhaf çekiciliğinin biraz da bu tür bir okur beklentisiyle kesişmesinden kaynaklanmış olabileceğini söylüyorum.

Şöyle bir uyuşmazlık var: *Uzun Yürüyüş*'te anlatılan ile anlatış bir örtüşme içerisinde değil. Yazının başında alıntılanan romanın açılış cümleleri, okuru aniden üçüncü tekil şahıs, hemen öyküye dahil olmadığı belli olacak ama karakterinin zihnine girebilen, düşünce ve duygularını okura gösterebilen bir tanrısal anlatıcıyla karşı karşıya bırakıyor: “Hazırlandı. Küçük sırt çantasına birkaç parça eşya koydu. Sabah, diye düşündü, erkenden kalkıp yola koyulacağım. Uzun bir yürüyüş olacak bu” (11). Gözünü karaktere dikmiş, ona odaklanmış bir anlatıcı var karşımızda. Anlatıda olup

bitecek her şeyi bu karakterin gözünden anlatacak bize. Bu anlamda da kendini sınırlayacak. Dünyayla ilgili ne görür ve gösterir, ne yorum yaparsa bunları hep karakteri üzerinden iletiyor olacak.

Bu tür bir anlatı sesi ve yönteminin seçilişi, genellikle bir karakter anlatısıyla karşı karşıya olduğumuzu söyler bize. Bir büyüme ve/veya deneyim anlatısı izleyeceğimiz beklentisine kapılırız. Dolayısıyla böyle bir anlatıda, tüm dikkatimizi karaktere yoğunlaştırır, anlatının gidişatına hâkim olabilmek ve ileriyle ilgili geçerli çıkarım, varsayım ve yorumlarda bulunabilmek için onu bir an önce çözmeye çalışırız. Erken yirminci yüzyıl modernizmleri sonrası gerçekçi anlatılar bu anlatı tekniğini tercih etmişlerdir. Nitekim *Uzun Yürüyüş*'ün başkahramanı en başta söylediği plan doğrultusunda sabah olduğunda evden çıkacak ve toplumu geride bırakmak üzere, doğrusal olmayan uzun yürüyüşünü başlatacaktır. Kitap bu yürüyüşün her evresini anlatmaz ama şehirdeki değişik evrelerinden sonra şehri geride bırakmasını ve “Dağ” kısmında, en sonunda ölümü bekler halde, devinimsiz kaldığı son satırlarda dağa ulaşmasını bize aktarır. Bu açıdan bakıldığında roman, başlığından itibaren uyandırdığı beklentileri karşılamış ve ilk sayfada başlayan uzun bir yürüyüşün tamamlanmasını sağlamış olur.

Demek ki roman, şehri ve insanları geride bırakmayı hedefleyen bir karakterin başarıya ulaştığı bir anlatıdır. Nitekim karakter, daha ikinci sayfada felsefi bir sorgulamayla uzun yürüyüşün dayanaklarını önümüze koymuş olur:

Kendine sordu: Eskiden ben neydim? Yanıtı: Burada, yıllarımı geçirdiğim bu evde hapistim. Gerçek bu, beni bir oda, yemek, öteki günlük gereksinimler karşılığı burada tutmayı başardılar. Peki ama kim ya da kimler? Ya da belki ne? Yanıtı veremiyordu, işte bu ya da şu, diyemiyordu. Önceden doğru dürüst yaptığı tek şey, yakındaki parka gitmek, parkta dolanıp durmak, çemberler çizmekti. Ama bıkmıştı artık çemberler çizmekten, dönen, geri gelip duran şeylerden. Şimdi yolu izleyeceğim, dedi kendi kendine, dümdüz gideceğim. Benim hicretim artık başlıyor. (12)

Özellikle romanın “Şehir” kısmının ilk bölümünde, karakterin İstanbul’un Anadolu yakasında yatıp kalkan ve dolaşan bir evsize

dönüşme sürecinde bu tür felsefi sorgulamalarla çok karşılaşırız. Bunlar bazen bir-iki cümle, bazen bir-iki paragraf halinde görünürler. Okur beklentilerini keskinleştiren unsurlardır bunlar. Toplum geride bırakmaya ve insandan uzak yeni bir yaşam başlatmaya kararlı bir bilgeyle karşı karşıya olduğumuzu düşünürüz. Ancak bunların bir bütünlüğü yoktur. Bu felsefi sorgulamalar bir gelişime, bir tutarlılığa, önündeki satırları sırayla okuyup sayfaları sırayla çeviren merak içindeki okuru tatmin edecek bir ilerleyişe sahip değildirler. O yüzden ben bu pasajlara, romanı çalışırken bir noktadan sonra “felsefe” demeye başladım. Yanlarına “F” notu düştüm. Bunlar karakterin düşüncesinin gelişimini vermek için değil, neden olduğu ya da nereden kaynaklandığı belli olmayan belirli bir özelliğini vermek için kullanılıyorlardı. Karakter aslında felsefi düşünmüyor bu pasajlarda, felsefe paralıyor, ortaya felsefe ve bazen aforizmalar yuvarlayıveriyordu. Birbirleriyle uyumu bir yana, gayet çelişebilecek, handiyse birbirlerini yalanlayabilecek düşünömsülerdi bunlar. Bunun örneklerini aşağıda vereceğim ama bir noktaya da işaret edeyim: Tek başına okunduklarında son derece düzgün, hatta çok keskin ve çarpıcı pasajlardır bunlar. Ancak tam da böyle oldukları için karaktere ve öyküye ait gibi görünmezler. Yapmacık, daha doğrusu karakterin eski hayatına ait oluşları üzerinden öyküdeki o anlara eklenmiş olurlar.

Yukarıda söylediğim romanda anlatılan ile anlatış arasındaki uyumsuzluk bununla da ilgili. Normalde bir yazar, sırf karakterinin ne kadar derinlikli olduğuna okuru ikna etmek, bir yerde okuru kandırmak için böyle “entelce” bir yöntem kullanıyor olabilir. O zaman hem bir uyumsuzluk hem de bundan kaynaklanan bir anlatı etiği sorunu önümüze çıkar. Genellikle yetersiz ve/veya ideolojik çarpıtma kaygısı olan bir yazarla karşı karşıya olduğumuzu düşünürüz o durumlarda. Becerememiş ya da semptomatik olmuş deriz. Bizim açımızdan sorun ortadan kalkar o noktada. Bize göre olmayan bir yazar vardır önümüzde. Ancak Geçgin böyle değil. Hamhalat hevesler peşinde bir yazar yok önümüzde. Dümdüz akıyormuş gibi görünen bir romanda okur beklentilerini zora sokan,

zorlayan bir yazardan söz ediyoruz. Geçgin anlatısında bir düzensizlik, uyumsuzluk, *aporia*, çıkmaz sokaklar vs. varsa bunun bir nedeni vardır. İlla açık ve temiz bir cevap söz konusu olmayabilir ama Geçgin'in bir şeyleri beceremediğinden yapamadığını ya da özellikle çarpıttığını düşünemezsiniz. Geçgin'in anlatıları anlatı etiğine uygun, yüzü derinliği olan bir hakikate çevrili anlatılardır. O nedenle bir karakter anlatısında bekleyeceğimiz tutarlılıkla karşılaşmadığımızda, örneğin yukarıda felsefe adını verdiğim bölümlerde, biz okurlara dümdüz anlatılamayacak bir şey ulaştırılıyor demektir. Anlatıda bize bozuk, eksik, sorunlu gelen şey anlatıdan kaynaklanan hakikatin bir parçası olarak oradadır. Görünene değil, bunun derinlerine bakmamız gerekecektir.

Baştan beri vurguladığım üzere, bu romanda bu derinliğe bakmak çok zor. Bu zorluğun temel belirleyicisinin anlatılan ile anlatış arasındaki uyumsuzluk olduğuna da yukarıda işaret ettim. Romanın özellikle “Şehir” bölümünde görülen ve bu bölümün sonlarına doğru da azalan “F-felsefe” pasajları bu uyumsuzluğun sadece bir yönü. Bu pasajlar çok akıl karıştırıcı. Özellikle entelektüel ilgisi yüksek, felsefeye açık okurları tavlacak pasajlar bunlar. Yukarıda ele aldığımız ilk pasajdan başka, ona benzeyen bir iki örneğe daha bakalım:

Ama yeter, dedi kendi kendine, geçmişini düşünmek yok artık. Şu anda yerinden kımıldatılamaz gibi duran geçmişin bir gün bütünüyle geçip gideceğini umuyordu. Geçmişini hareket ettirmek, diye mırıldandı, zamanı hareket ettirmek. [...] Hayır, dedi kendi kendine, artık yanılsama yok, umut zırvaları, beklentiler yok, öldüğümü kabul etmek zor oldu. [...] Sonunda, diye düşündü, her şeyi unutmak, insan olduğumu bile unutmak istiyorum. Kendimi parça parça, ip ip geriye doğru sökeceğim. (15)

Bir yer sorunu bu. Daha doğrusu, belki bir yersizlik sorunu. Bu kötü sonsuzluk şöyle diyordu: Bir yer yok. Bu yersizlikle seni buraya kımıldamazca mahkûm ettim. İşte bu soyut şimdinin içinden, diye düşündü, bu kötü sonsuzluğun içinden somut bir yeri çekip çıkaracağım, bu uğursuz boşluğun üzerinde gerekirse bir toprak yeşerteceğim, canlı bir zamanı ellerimle kazıp ortaya çıkaracağım. (17)

Bu ve buna benzer pasajlara baktığımızda, önümüze toplumu terk etmeyi, özgürleşmeyi ya da hakikati bulmayı kendisine amaç edinmiş bir bilgeyle, filozof bir deli, meczup ya da bir aylakla karşı karşıya olduğumuz sanısına kapılıyoruz. Geçgin ve Yusuf Atılgan'ın *Aylak Adam*'ı arasındaki ilişki daha önce tartışıldı. Bu aylaklık konusuna aşağıda yeniden döneceğim. Ancak burada, bu pasajlarda ifade edilenlerin anlatıda bir gerçekliğinin olmadığını söylemek yerinde olur. Kahramanımız aklından geçirdiği bu düşüncelerde ortaya çıkan hedeflerin hiçbirini gerçekleştirmez. Aslında bunlar arasında pek bir uyum da yoktur. Belli anlarda belli çağrışımlar üzerinden bunlar aklından geçer ve hemen sonrasında kaybolup gider. Bir tutarlılık, birbirini takip eden düşüncelerden oluşacak sistemli bir felsefi sorgulama, toplumun dışına çıkmaya niyetli uzun yürüyüşün kuramsal bir ifadesi ortaya çıkmayacaktır. Bu yönde bir beklenti oluşur bu parlak pasajlar yüzünden. Bunlar devam ettirilse felsefi bir roman, metafizik bir *bildungs* anlatısı, bir olgunlaşma romanı ortaya çıkabilirdi.

Şehirden Dağa Uzanan Uzun Bir Yürüyüş Var mı?

Aslına bakılırsa, yine daha önce ifade ettiğim üzere, bu felsefe pasajları ya da düşünömsüler anlatı ilerledikçe azalır ve özellikle “Dağ” bölümünde neredeyse hiç görülmezler. Bu açıdan, okuru yanıltmaya yatkın bu pasajların, uzun yürüyüş sırasında kahramanımızın yavaş yavaş geride bıraktığı düzenli yemek yeme ve insanlarla iletişim kurma özellikleri gibi önceki yaşamından gelen bir özellik olduğunu düşünebiliriz. Hepimizde olan bir şeydir, her türden aforizmik alıntılarla düşünmeyi, okuyarak öğrendiğimiz düşünceler üzerinden düşünce kurmayı severiz. Toplumdan çıkmanın yollarını arayan kahramanımız da bunu yapmakta ve uzun yürüyüşünün zorlu parkurunda terk ettiği pek çok şey gibi, bunu da yavaş yavaş geride bırakmaktadır. Ne var ki, biz okurlar kurmaca karakterleri bir tutarlılık beklentisi ya da yanılsamasıyla okuruz. Romandakine benzer bir evsizinle parkta karşılaşsak ve bize

yukarıdaki pasajlardakine benzer şeyler söylese, “yazık,” deriz, “ne kadar da donanımlı ama kafayı yemiş” ve unuttur gideriz. Oysa bir romanda ve özellikle de düşünsel derinlik sahibi olduğuna inandığımız bir yazarın romanında böyle bir karakterle karşılaştığımızda tutarlılık yanılısamamız üzerinden, bu uzun yürüyüşün ilk niyetlere uygun biçimde sona ermesini bekleriz. Anlatı yine belli belirsiz bir biçimde arayışın başarısızlığı sezdirmesiyle sona erdirilse bile, gözümüzde o uzun yürüyüş düşünsel olarak saygı duyulması bir tutarlılık kazanmıştır.

Oysa kahramanımız tutarlı bir düşünür değildir. Neden toplumdan çıkmayı hedefleyen bu uzun yürüyüşe girdiğini de asla öğrenemeyiz. Bıktığı şey nedir? Neler onu böyle bir karar almaya zorlamıştır? Tüm anlaşılmaz veya bulanık noktalara rağmen, uzun yürüyüşünde bu kadar ısrarlı olmasını da anlayamayız. Aslında bu nokta önümüze anlatılanla anlatış arasındaki uyuşmazlıktan kaynaklı korkutucu soruyu da koyuverecektir: Bu anlatıda gerçekten uzun BİR yürüyüş var mı? Hep aynı karakterle mi karşı karşıyayız? Ve hepsinden önemlisi, uzun yürüyüş son sayfaya ulaştığımızda tamamlanıyor mu? Romanın sonunda kahramanımızı dağda artık toplumdan çıkmış halde ve muhtemelen ölümü beklerken bırakıyoruz. Evet ama ya bu son, “Şehir” bölümünün sonunda yarı ölü biçimde uyduruk bir kayıkla denize açılan ve o denizde ölmeyi beklerken uzun yürüyüşünün dağda nasıl tamamlanacağını tahayyül eden karakterin ölümü beklerkenki anlarından ibaretse? Yani anlatı kahramanımız uzun yürüyüşünün ortasında denizde ölüren, serüvenini dağda tamamlamayı hayal ediyorsa? O zaman elimizde yarım kalan bir uzun yürüyüş olacak. Ya da niyetlenilenden farklı biçimde sona eren bir uzun yürüyüş... Yarısı ölümün eşliğinde tahayyül edilmiş bir uzun yürüyüş...

Bize bunu düşündürecek en bariz noktaya odaklanalım önce. Romanda anlatılan ile anlatılışı arasındaki uyumsuzluğu olabilecek en çapaklı biçimde gözümüze sokan bu nokta “Şehir” ve “Dağ” bölümleri ayrımı ve anlatının birinden diğerine sorunlu devamıdır. Aslında bu ana bölüm başlıkları bile kapsam uyumsuz-

lukları üzerinden sorunludur. Şehir bölümünün son evresi, şehir-
den çıkış yolunda, uzun bir süre deniz kenarında ve 92. sayfada
kahramanımız denizin ortasındaiken sona erer: “[Y]ine de bekle-
yeceğim, burada böyle bekleyeceğim. Ne zamana kadar? Bilmem,
diye düşündü, belki güneş, bu aldırışsız Büyük Ana beni, yani yo-
lunu yitirmiş bu çocuğunu yeniden kabul edene ve ışınlarıyla bes-
leyene kadar.” Romanın son üçte birini oluşturan “Dağ” bölümü
de, doğrudan doğruya dağda değil, dağ yolunda, dağlık taşlık bir
alanda, 2013-2015 arasındaki, taraflarının “Çözüm” ya da “Barış”
süreci dediği, bugün içinde bulunduğumuz siyasal durumun hazır-
layıcısı olan sorunlu sürecin tam ortasındaki çatışmalı bir ortamda
başlayıverir. Bir önceki sayfada denizin ortasında ölümü bekleyen
kahramanımızın buraya nasıl geldiğini hiç anlayamayız. İşin ga-
ribi, o da anlayamamaktadır:

Kafasını kaldırıp çevresine baktı. Her yer dağ, taştı. Buraya kadar na-
sıl geldim, dedi kendi kendine. Dahası, gerçekten geldi mi? Geldiyse na-
sıl? Galiba böyle bir sürü soru daha vardı? Kafasını yine öne eğdi. Hiçbir
şey anlamıyorum, diye düşündü, uzun süredir yolda olmalıyım, belki tam
tersine sorular yanıtlarla birlikte yitip gitti. (95)

Aslında biz kahramanımızı önceki bölümde Eylül 2013 civa-
rında bir zamanda bırakmışızdır. Gezi’de polis şiddetine maruz ka-
lıp kemikleri, kafatası kırılmış, hastanede tedavi görüp yeniden
yola çıktığında “23 Ağustos, Cuma” tarihli bir gazete ayağına do-
laşmıştır (77). Gazete eski olmalıdır ve kahramanımız bundan
sonra da bir hayli uzun zaman yürüyecektir. Dolayısıyla Eylül so-
nu gibi bir zamanda denizin ortasındadır. “Dağ” bölümüne ise
üzerinde mor bir kabanla giriş yapar. Bir kışı geride bırakıyor olsa
gerektir. Nitekim çeşitli maceralar sonrasında dağa çıkar ve baharı
burada tamamlar. Romanın sonunda Rojava’dan kaçan küçük kızı
ölümünden kurtardığında ve kızı yanlarına alan Kürt gerillalarla kar-
şılaşmasının sonunda yaz ortasında, Temmuz ayındadırlar (144).

Eğer kahramanımız “Dağ” bölümünün hayalini denizde ölümü
beklerken kuruyorsa, hayalin sonunda denizde olduğu yaz sonu ya

da erken sonbahar zamanına yaklaşan bir anda anlatı sona ermektedir. Kahramanımız, yarım kalan uzun yürüyüşünün tamamlan-
dığı hayal ile yürüyüşün yarıda kesildiği gerçeklikte ölümü bek-
leme aşamasına yakın zamanlarda ulaşmaktadır. Tabii tüm bunla-
rı, boşlukları doldurduğumuz ve kesintileri görmezden geldiğimiz
bir tutarlılık anlatısında biz okurlar da varsayıyor olabiliriz. Ro-
manın anlatı tekniği kesintilerle örülüdür. “Şehir” bölümünde, 49.
sayfaya kadar kahramanın annesiyle oturduğu evden çıkıp şehrin
Anadolu yakasında yavaş yavaş evsizleşme sürecini izleriz. Bu sü-
recin sonunda vapurla karşı tarafa geçecektir. Karakterimiz, 49’
dan 57’ye kadar sur dibinde, şehirden ayrılmanın yollarını düşü-
nüyor olacaktır. 58. sayfadan itibaren Gezi’de ya da Gezi olayları
sırasında İstanbul’un başka bir yerinde polis tarafından çok kötü
dövülen karakterin hastanede iyileşme sürecini takip ederiz. 75’in
sonuna kadar iyileşme sürecini izlediğimiz karakter, hastaneden
kaçıp şehrin dışına çıkacağı ve denizde salınırken sona eren yol-
culuğunu başlatacaktır. Bu alt bölümlerde hep aynı karakterin hi-
kâyesini mi izleriz? Ya her alt bölümde farklı bir karakteri izliyor-
sak? Ya hep bir biçimde evinden ayrılan ve toplumdan kaçmaya
çalışan farklı evsizlerle uğraşıyorsak?

Bu alt bölümlerdeki karakterler birbirlerine benzerler ve bura-
da tek bir karakterin toplumdan çıkma odaklı uzun yürüyüşünün
farklı kesitlerini izliyor olsak bile, bağlantıyı kuran biz okurların
zihnidir. Biz okurların anlatıda görmeye çalıştığımız tutarlılık, sü-
recin kesintilerle verilmesi ve dolayısıyla boşluklar içermesi, her
evrede karakterin kim olduğuyla ilgili çok az bilgiye sahip olma-
mız ve adı konusunda bile belirsizliğin hüküm sürmesi gibi nok-
talar üzerinden darbe alır. Hep aynı karakteri izliyor olsak bile, ka-
rakterin toplumla olan bağlarının yanı sıra yavaş yavaş belleğini
de yitiriyor olması, tutarlılığın kurulması ve sürdürülmesini zor-
laştırır ve hatta imkânsız kılar.

Uzun Bir Yürüyüşe İmkân Tanımayan Toplum

Uzun Yürüyüş'ün şehirden dağa uzanarak sona eren anlatısı, anlatı tekniğinden kaynaklanan sorunlar nedeniyle irrasyonel bir kurmaca haline gelir. Eğer hâlâ tek ve tutarlı bir kahramanı varsayabiliyorsak, bu kahramanın düz bir çizgi halinde yürüyüp her şeyi arkada bırakma niyeti saçma bir fanteziye dönüşmektedir. Toplumu terk ettiğinizi ve o toplumdan kaynaklanan tüm sahtelikleri geride bırakacağınız hakikat içeren bir varoluşu gerçekleştireceğinizi düşündüğünüz her an toplum hayalinizi yerle bir eder, sizin asil ve romantik yürüyüşünüze olmadık unsurlar yükler. Örneğin kahramanımız evden yeni ayrıldığı sıralarda, bol felsefe yapar ve hem yanındaki parayı hem de kimliğini yakıp onlardan kurtulmayı düşünürken yol üzerindeki şu panoları okur: "GÜÇLÜ TÜRKİYE YENİ TÜRKİYE, AÇMA HALKASINI GETİRENE YARIM LİTRE HEDİYE, ÖNCE AL SONRA ÖDE." (16) Cümle romanın içerisinde büyük harfle yazılmıştır.

Anlatıda bir sonraki büyük harfler, yine duvarlara yazılmış olarak önümüze gelecektir. Kahramanımız hastaneden kaçtığında, ne olduğunu anlamlandıramadığı şu yazıları okur duvarda: "ALİ İSMAİL KORKMAZ, ÖLÜMSÜZDÜR. ETHEM SARISÜLÜK, YAŞIYOR. MEHMET AYVALITAŞ, ONURUMUZDUR. BERKİN ELVAN, UYAN ÇOCUK!" (75) Bundan sonraki büyük harfli pasaj, şehirden çıkış yolunda, bir bostanın girişindeki tabelada önüne çıkar: "BU BOSTANDAN YEMEK HELALDİR." (82) Diğer köylülerin bostanlarına giren gariban yolcuları dövmesine sinirlenen yaşlı bir köylü böyle bir tabela hazırlatmıştır ve gerçekten de kahramanımızı bostanda ağırlayacak, karnını doyuracaktır. Romanda kahramanımızın yoluna çıkan son büyük harfler "Dağ" bölümünün hemen başında onu durdurup karakola götürecek aracın üzerinde yazılıdır: "JANDARMA" (95). Romanın anlatı tekniğine içkin kesinti ve müdahaleler, anlatının içinde de etkili olmaktadır. Toplum sizi rahat bırakmaz. Dümdüz ve uzaktasın bir yolda gideceğinizi varsayar-

ken ya kolluk kuvvetleriyle, ya reklamlarıyla, ya direnişiiyle ya da ahlak dayatmalarıyla sizi duraklatır, yolunuzdan saptırır.

Öte yandan toplum, onunla her tür ilişkisini kesmeye çalışan kahramana, son kertede her defasında görmezden geleceğı, geri çevireceğı yardım elleri de uzatacaktır. Uzun yürüyüşüne çıkmış kahramanımız için bunlar da yoldaki engellerdir. Bunlardan ilki-ne, evsizliğin açlık aşamasına alışmaya çalıştığı sıralarda karşılaştığı kâğıt toplayıcısı Mahmut ve onun topladığı kâğıtları alan Sadık üzerinden maruz kalır. Özellikle Mahmut, ona kendini “Erkan” olarak tanıtan karakteri evsizlikten kurtarmaya, kâğıt toplayıcısı yapmaya çalışır. Mahmut toplumsal düzenin en alt tabakasıdır ama hayatının bir anlamı vardır. O anlamı genişletmek için çaba da harcamaktadır. Kahramanımız ona teklif edileni bir hamlede reddeder ve yolculuğına devam eder.

“Şehir” bölümünün sur dibi evresinde, yaşlı bir adam ve dilsiz bir gençle karşılaşması da Mahmut’la olanı andırır. Sade yemeklerini kahramanımızla paylaşan bu dışlanmışlar, toplum içinde bir yer bulmak için çabalamaktadırlar. Yaşlı adam bunu anlatırken kahramanımız, bu insanlar ve ortamdan da uzaklaşmanın yollarını aramaktadır. Ancak bir sonraki uzun süreli hastane durağında, onu iyileştirmeye çalışan Gezici genç kadın doktorun yoğun yardım çabasına maruz kalacaktır. Kadın doktor, bu aşamada artık kendini Mahmut olarak tanıtan karakteri dağlara gitmekten vazgeçirmeye, toplum içinde kalıp direnmeye ve mücadeleye davet etmektedir. Kahramanımız bu çağrıdan da kaçacaktır. Topluma son davet, romanın sonundaki gerillaların lideri üzerinden gelir. Kahramanımızı “Meçhul Adam” olarak niteleyen gerilla, onun özgürlüğü hedeflemediğı için yanlış yolda olduğunu ifade eder. Onu kendileriyle birlikte gitmeye de davet eder ama kahramanımız bu daveti de geri çevirecektir.

Kahraman bu davetleri neden geri çevirir? Aslında bunlar, kahramanın geride bırakmaya çalıştığı toplumun bozukluğına dahil, kaçınılması gereken şeyler midir? Kâğıt toplayıcıları, hayata tutunmaya çalışanlar, yeni bulduğı direnme konumu ve gücünü pay-

laşarak kahramanı hayata bağlamaya çalışan doktor, hayatı özgür kılma mücadelesinin önemine işaret eden gerilla, bütün bunlar o kaçılması gereken toplumun ikiyüzlü unsurlarından öte bir şey değil midirler? Kahraman onların çağrılarına olumlu cevap vermez ve yolculuğunu sürdürmeye odaklanır ama bu davetlerin hiçbiri bize sahte ya da riyakârca gelmez. Gayet samimi çağrılardır bunlar ve kahramana, düşen bir türdeşlerine el verme çabasıyla yaklaştıkları ortadadır. Biz okurlar konumumuz itibarıyla mecburen kahramanı izler, yolunu takip ederiz. O yolu tamamlasın diye umar, kesintileri ve tutarsızlıkları görmezden gelir, kaçmak istediği insan sesinden kurtulacağı dağda “bir hayat” bulacak mı ya da kurabileceği mi diye merak ederiz. Ancak dağ, ister muhayyilede ister gerçekte olsun, ulaşılan hedeftir ve kahraman buraya ulaştığında tüm yolculuğu yeniden değerlendirecek, o hedefe ulaşmış ulaşılmadığından emin de olamayacaktır. Uzun yürüyüş başarısız bir yolculuk gibidir. Bu açıdan dağ ve içerdiği unsurlar ayrı bir önem kazanır.

Ne Oldu Dağda?

Kahramanın gerillayla ilk konuşmasında aralarında şöyle bir diyalog geçecektir:

“Sen şimdi diyorsun İstanbul’dan buraya, bu mağaraya kadar öylesine geldim, öyle midir?”

Kafasını salladı. Öteki de ona uyararak birkaç kez kafasını salladı, ardından “Peki neden?” diye sordu.

Yanıt vermeden önce bir süre sustu, sonra “Bir düşünce,” diye mırıldandı, “*galiba hastalıklı bir düşünce yüzünden.*”

“Düşünce mi? Ne düşüncesi?”

“*Dümdüz bir çizgiyi izle diyen bir düşünce, her şeyi geride bırak diyen bir düşünce.*” (144, abç)

Kahramanın roman boyunca gerçekten ve bir diyalog biçiminde iletişim kurduğu tek insandır bu gerilla. Nitekim uzun yürüyüşüne neden olan düşünceyi hastalıklı olarak nitelemesi de ilk kez

onunla konuşurken ortaya çıkacaktır. Daha sonraki bir konuşmalarında gerillaya “galiba bir hayat arıyordum” (147) da diyecektir. Tüm bunları söylemesini hazırlayan düşünce zinciri ise, gerillalarla karşılaşmadan önce kafasında oluşacaktır:

Kendine sordu: Beni buralara kadar sürükleyen neydi? Yanıt, kafasında birbiri kılığına bürünüp dönen, nereden geldiklerini tam çıkartamadığı şu görüntülerin içinde bir yerlerde miydi? Onları sıraya dizmeyi becerse bir hikâye oluşturabilir miydi? Galiba hiçbir zaman bir hayat hikâyem olmadı, dedi kendi kendine.

Peki ama, diye düşündü, rüzgârın uğultusunda, yer değiştiren şu çıtırtılarda, birdenbire inip kayaların, taşların kendisi olmuş gibi ufka doğru uzanan sessizlikte gerçekten neyi işiteceğimi sanmıştım?

Düşündü: peki niçin yalnızca rüzgârın uğultusu değil, niçin yalnızca yer değiştiren çıtırtıların sesi değil? Niçin aynı zamanda onların içinden gelip kendini duyuracak başka bir ses?

Düşünmeyi sürdürdü: Yoksa asıl kendi içimden bir sesin, çok önceden sönüp gittiğini düşündüğüm bir sesin yeniden yükseleceğini mi ummuştum? Ancak burada, bu boşlukta duyulabilecek, işitmenin artık kulaqlarım dediğim şeyle ilgisinin olmayacağı bir ses.

Göğsünün ortasında yitirilmiş bir şeyin acısını duydu. Belki yanıt, hiçbir soruya yanıt vermeyen yanıt, tam tersiydi: Ses, sesin yokluğu ya da neyse bu, ister içinde ister dışında olsun, galiba çok önce, ondan çok önce, herhangi bir bellekten çok daha önce geri gelmemecesine yitip gitmişti.

Öyleyse neyin yittiğini bile bilmiyordu, dahası ona ait olmadığına, çok önce yittiğine göre yitiren o bile olamazdı. Ama o zaman, var olup olmadığını bile bilmediği bir şeyin acısını neden duysun? (138)

Romanın başlarında görülen, yukarıda örnekleyip tartıştığım düşünömsölerden çok farklı bir düşünce zinciriyle karşı karşıyayız, öyle değil mi? Burada esaslı bir sorgulama var. Bunun felsefiliğini, düşünsel değerini tartışacak donanımım yok benim. Bütün görebildiğim, uzun yürüyüşü boyunca toplumu oluşturan insan se-sinden kaçarken, aslında vardığı noktada da her şeyi anlamlı kı-lacak yepyeni bir ses bulacağını ummuş olduğudur. Bu yüzden, gerillayla konuşurken hastalıklı bir düşünceyle yola çıktığını ve bir hayat aradığını söyleyecektir. Aslında yol boyunca ona el uzatan-

ların tümü, o hayata farklı isimler vermekte, kendi yaşamöykülerinden çıkardıkları bir dille hakikilik sorgusuna başvurmada, hakikatli olanı yaşama, inandıkları ve umdukları bir şeyi var etme çabasına girmektedirler. Nitekim Kürt gerilla, onun “galiba bir hayat arıyordum” sözüne şöyle cevap verecektir:

Hah işte. Sen öyle koyuyorsun, ben böyle koyuyorum. İkisi aynı şeydir. Hayat özgür değilse, hayat değildir. İnsan dağa niye çıkar? Özgür değilse çıkar, özgürlüğü için çıkar. Bu böyledir. Sen de buraya kadar doğrusun. Ama kanımca senin yolun çarpık bir yol olmuştur. Neden? Çünkü tek başına özgürlük olmaz meçhul adam, ondan. Tek başına kurtuluş olmaz, ondan. (147)

Eğer kahraman romanda ona uzanan elleri itip sadece burada gerillayı dinliyor ve onunla iletişime giriyor olsaydı, bu yapmacık duracaktı. Zaten onunla iletişim kursa ve söylediklerini ciddiye almış olsa bile, sonuçta onun önerdiğini de yapmayacak, gerillalarla birlikte “Güney”e, oradaki yeni yaşama yürümeyecektir. Hastalıklı bir düşünceyi izleyen ve aradığı hayatı bulamayan kahraman, toplumu ve insanlığı gerisinde bıraktığında önünde ölmekten başka bir çare kalmayacaktır. Ancak doğrudan ölmemesinin ve uzun yürüyüşünü dağda, hayatı olumlayan bir noktada tamamlamasının asıl nedeni de burada Rojava’dan kaçarken yolda annesini ve dedesini kaybettiğini gerillalar ortaya çıktıktan sonra öğreneceğimiz küçük kızı ölümden döndürmesi olacaktır. Kahraman bir hayat aradığının farkına, belki denizin ortasında ölümlen kunduğu dağa ulaşma hayali içinde, hayat kurtararak, hayatı var kılarak, çocuğun ölümünü engelleyerek varacaktır.

Ötekiyle Dönüşmek:

Bir Başlangıç Hikâyesi Olarak Sonuç

Kahramanın, ne dediğini bile anlayamadığı küçük kızı ölümden kurtarışı ve daha sonra kendisi hastalandığında küçük kızın ona bakması ve onu iyileştirmesi bu romanın şimdiye kadar ertelediğimiz aylıklık anlatısı ilişkisinin önemli bir unsurudur. Hayatı ite-

rek hakiki hayatı arama arayışı, bir eylemle, hayatın var kılınması için kolların sıvanmasıyla nihayete ermektedir. *Uzun Yürüyüş*, kötümser bir aylaklık anlatısı haline gelebilir, “toplumdan çıkış mümkün mü?” sorusuna edilgen bir ölümle, opak bir biçimde cevap verebilirdi. Bu haliyle çok can acıtıcı, anlamı ve anlam arayışını yerle bir edecek bir metin haline de gelebilirdi. Anlatılan gerçek öyle olsa ve kahraman denizin ortasında ölüyor olsa bile, hiç değilse rüyada, hayal gücünde hayat olumlanmıştır. Kendi hayatınızı yok saysanız bile, ötekinin hayatını görmezden gelemezsiniz. Çok tuhaf biçimlerde, ezdiğiniz solucanları suyla karıştırıp ona içirerek, ötekini yaşatmaya çalışmalısınız. Bunu yaptığınızda, toplumdan çıkma hedefinden sapmış olursunuz. Evet, belki toplumu kucaklamıyorsunuz, dönüp onu varkılmak için mücadeleye girmiyorsunuz. Yine bir soru işaretisiniz. Toplumda bozuk olanı gösteren, arayışın önemine dikkat çeken bir ünlem işareti ya da... Ancak artık bir umut kaynağısınız da. Bundan gerisi okura kalacak. Kahramanın yalnız durağanlığında uzun yürüyüş o gizil umutla sona ermeyi hak etmektedir: “Söylediği hiçbir şey yoktu ama geride tuttuğu bir şey de yoktu. Hiçbir şey önermiyor, hiçbir şey saklamıyordu.” (150)

Bu okuma denemesini, hemen iki satır yukarıda “bundan gerisi okura kalacak” dediğim şey üzerinden tamamlayayım. En başta anlatılan ile anlatılışı arasındaki uyumsuzluğa işaret etmek üzere “öncelikle biz *Uzun Yürüyüş* başlıklı bir romanda mıyız, yoksa uzun bir yürüyüşün anlatıldığı *Uzun Yürüyüş* başlıklı bir romanda mıyız?” sorusunu sormuştum. Kesinlikle ve her şeyden önce *Uzun Yürüyüş* başlıklı bir romandayız. Bu görelilik olarak kısa kabul edilebilecek kurmaca metnin uzun uzun tartışılması gereken daha pek çok yönü var. Ancak her durumda, bu romanla ilgili en temel gerçek, anlatı dünyasının kuruluşu ve anlatısal ilerleyiştir. Romanlar bize, bugün belki pek çok kuramcı ve edebiyat araştırmacısının karşı çıkacağı bir şey söyler: “Al, dünyayı bir de benim baktığım pencereden gör.” Bunu yapabilmek için, anlatının niyete dayalı, kasıtlı tüm tutarsızlıklarını, kesintilerini, atlamalarını, sorunlu her

bir yönünü görebilmemiz lazım. Romanı böyle okumak, yazarsal beklenti ufkuyla okursal beklenti ufuklarını çakıştırmaya çalışmak, kurmaca kadar düzenli olamayacak hayatı anlamlandırmak, zenginleştirmek ve yaşamak için imkânlar sunacaktır. O zaman, tüm iyi niyetinizle uzattığınız yardım ve dayanışma elinin neden havada kaldığını da düşünmeye ve belki anlamaya başlayabilirsiniz. Anlamlı, direngen, özgür bir hayat sadece iyi niyetlerle ve her noktasından kolayca tutarlılığı görülen hikâyeler ve kahramanlarla kurulamaz. Anlamlandırma ve kurma, dünyayı yapma ya da yenden yapma çabası her tür çıkmaz sokağı, başarısızlığı, kolay kolay anlaşılamayacak kırılganlıkları fark etmekle başlamak zorundadır. Öbür türlü sadece kötü romanlara benzer hayat. Kötü romanların genellikle “mutlu son”ları vardır. Bu mutlu sonlar birer dayatmadır. Bunları görünce arkamıza bakmadan yürüyüp gitmek gerekir. Belki de ihtiyaç duyduğumuz şey, uzun bir yürüyüştür.

YerKuşAğı'nda Beşeri Sökmek Canı Örmek

Fatih Altuğ

DENİZ GEZGİN'in *YerKuşAğı* (2020), kapılmaya, konumlanmaya pek izin vermeyen, zaman dizinlerine sığmayan, okuru sürekli dikkatli ve titiz olmaya çağıran, hatta yavaşça okunmayı arzulayan/gerektiren bir metin. Ancak bu sımsıkı örülmüş bir metinle karşı karşıya olduğumuz, bir inceliğini kaçırsak anlam bütünlüğünü bir daha kuramayacağız anlamına gelmiyor. Tam aksine, *YerKuşAğı* bu türden hikâyeleri biçim ve tema düzlemlerinde karşısına alıyor. Parçalı ve süresiz *YerKuşAğı*, unsurlarının birbirine nasıl kusesuzca bağlandığına dair bir dikkati değil, metnin örülüş tarzıyla kişiler arasındaki ilişkilerin nasıl iç içe geçtiğini anlamak için metne ve kişilere dikkatle bakışı, estetik ve etik özeni çağırıyor.

YerKuşAğı'nın parçalarının büyük bir bölümü beşerin tahakkümü altındaki dünyevi hayatta değil, *başka türlü* bir hayatta ve *yokyer*'de geçiyor. Beşeri dünyada erken yaşta ölmüş bir kız çocuğu olan Moy'un, bir felaketten arta kalan bir karabatak olan Şuri'nin, ilk başta sarmaşıkla toynaklı bir hayvanın alışımlı gibi görünen ve sonrasında metin boyunca türler arasında gezinen Hagarin'in, havlayan geyik diye de bilinen munçak cinsinden Cice'nin yollarının kesiştiği yerdir *yokyer*. Ancak bu kısa özet, *YerKuşAğı*'na neredeyse ihanet eder; metni, okumada bir nebze ilerledikten sonra nispeten kurulabilen ilişkilere indirgemek tehlikesini barındırır. Aslında metin, türü, cinsiyeti, mahiyeti belirsiz bir varlığın

dişbudak ağacından düşüşüyle başlar. Ne varlığın kendisi, ne düşülen yer, ne bu esnadaki karşılaşmalar tayin edilemez. Hatta varlıkların sınırları, içleri dışları, nerede ve hangi türde başlayıp bittikleri bile belirlenememektedir. Deniz Gezgin, akışların, cereyanların, kokuların dolaştığı kaotik iklimi ve sonradan Moy adını alacak *dişbudaktandüşenin* tecrübe ettiği duyuşsal burgacı sözcüklerle canlandırmaktadır. Hikâye etmekten çok bu deneyimi sözcüklerle maddeleştirir, olay örgüsüne dayanmadan söylemi maddiliğe yaklaştırır.

Yokyer'in çizgisel zamandan farklı, bildiğimiz mekânların topografyasından ayrı ikliminde yine de güzergâhlar bulunur. Moy, Şuri, Hagrin ve Cice'nin türler arası ve ötesi yolculuğu, bu varlıkların yollarının ve mevcudiyetlerinin birbirine dolanması *YerKuşAğı*'nın önemli hatlarından biridir. Ancak bu ya da başka bir hattı metnin asal eksenini olarak bellemek indirgeyici olacaktır. *YerKuşAğı*, daha çok *türlü* hatların kesişimleriyle örülen, varlıkların, türlerin ve hatların birbirin(d)e dolaştığı bir metindir.

Yokyer'de canlılık hem ontolojik olarak hem de dayanışma ve refakat ilişkileri açısından ağ-vari bir şekilde icra edilirken insan egemenliğindeki dünyada da ağlar yürürlüktedir. Ancak bu ağlar, insanın diğer canlıları düşürmeye çalıştığı tuzaklardır. Kitabın adında da vurgulandığı gibi yeryüzü kuşları yakalayan, zapteden bir ağa dönüşmüşken *yokyer* türler arası bir ilişki, refakat ve yoldaşlık ağıdır. Dolayısıyla metinde *ağ* kavramı hem şebeke hem tuzak anlamlarıyla dolaşımdadır. Türler arası ağlarla insan türünün diğer türlere kurduğu ağlar metnin kurucu gerilim noktalarındandır. Her ne kadar romanda her bir katman birbiri üstüne kıvrılıp katlansa da, diğerlerinden ayrışık bir katman olmasa da metnin icra ettiği şeyi biraz daha iyi anlamak için öncelikle insanın ve ağlarının nasıl kurulduğuna bakalım. Böylelikle bir sonraki aşamada odaklanacağım *yokyer*'in ilişki ağlarını konumlandırmak daha mümkün olacaktır.

YerKuşağı, başka şeylerle birlikte Moy'un olgunlaşma hikâyesi olarak da okunabilir. Burada olgunlaşma, insanlıkta kemale erme anlamında değildir; tam aksine, Hagrin'in ifadesiyle, Moy'un içine sinen beşeri sökme sürecidir (20). *YerKuşağı*'nın çeşitli noktalarında, çoğunlukla da Hagrin'in sözlerinde, sökülmesi gereken bu insanlık tanımlanır. Örneğin insan, acısını yalayıp iyileştirmek yerine unutmayı tercih eden bir varlıktır. Yalnızca kendisine gelen sesleri, anlama çevirebilmektedir. Bunu bile indirgeyerek yapan insan, söylenmemiş olanı anlayacak yetkinliğe sahip değildir. İnsan aynı zamanda insan olmayana tahakküm uygulayan, dünyayı mülkü bilen, iç ve dış ayrımı üzerine bir hayat kurduğu için hayatın ve evrenin imkânlarıyla ilişki şansını kaybeden, evreni bir açıklık olarak değil de kafes olarak deneyimleyen bir varlıktır (38-39).

Moy'un babası Asil Derbentçi, *YerKuşağı*'ndaki insan figürünün asli temsilcisidir. Onun devreye girdiği yerlerde metin çok daha okunaklı, takip edilebilir ve hikâyeleştirilebilir olur. Asil Derbentçi'nin insan olmayan hayvanları düşürdüğü ağ, av yoluyla kurulur. Onun deneyimi vesilesiyle *YerKuşağı*, avı insanlığın kurucu ve temsil edici etkinliklerinden addeder. Av bir tür işaretleme etkinliği olarak icra edilir. "Nişan almak" sözünde bu icra somut bir şekilde belirir. Bakış işaretlemenin şiddetini açığa çıkarır. Öyle ki Asil Derbentçi nişan aldığı anda kurşundan önce gözüyle avını derler, avının soluk borusunu gözüyle mimler (25).

Dünyayı izlemek ve dünyada iz bırakmak iç içedir: "İnsan, arında bıraktığı iz hep daha derin, kalıcı olsun istiyor. İzini silmek istediklerini de yokluğa zorluyor" (59). İnsan dünyanın sakini olmaktansa sürekli olarak dünyayı kazan, kazdıkça dünyayı yerlikten, yuvalıktan çıkaran, kendisinin ayak izinden ibaret kılan bir canlı olarak tasavvur edilir (59). Avlamak, izlemek, ağ kurmak insanın temellük etme arzusunu gerçekleştiren pratiklerdir.

Hayvanla özdeşleşme anları bile haz ve egemenlik üretmek içindir. Avcının "avının donuna" girdiği, "tıpkı bir yaban hayvanı gibi kendi olmayanına" (26) dönüştüğü anlar da radikal bir baş-

kalığı deneyimlemekten çok haz üretimini esas alır. Avcının/beşerin bir anlığına hayvan suretine bürünüşü, canlılığını ancak can alarak artırabilen bir türün hayvanlara kurduğu ağın bir unsurudur. Hayvanın donuna bürünme, insanlığını daha da sağlamlaştırmak, kendini dünyada müesses kılmak için hiledir. Can almak yalnızca haz üretmez, insan avla tekilliğinden sıyrılır, türü onda cisimleşir: “[T]ek başınalıktan çıkar, bir türe, türüne tümlenirdi” (26). Hayvanın canını alarak insan türüne aidiyetini tescilleyen avcı, avını türdeşlerine teşhir ederek de “erkekçe bir ritüel”i icra eder. Bu ritüel tüm soydaşlarına açık değildir, ancak türünün soylularına, soyadları önemli olanlarına hitap eden bu saygınlık gösterisinde soylular etin etrafında toplanarak canını aldıkları varlığa et formunda itibar gösterirler: “Bütün modern zaman avcıları gibi elini yıkayıp kostümünü değiştirdikten sonra Asil Derbentçi de bir avcı değil gurme. Selim bir ifadeyle sofraya başında anlattığı hikâyeler vurduğu hayvanları etlerinden itinayla sıyrıyordu” (27).

Asil Derbentçi, yalnızca can almada değil canlılığın canlılığını silme tekniklerinde de, et kılınmış hayvanı “kayıp gönderge”¹ olarak tutmakta da mahirdir. Burada, dil egemenlik kuran bir örtme biçimi olarak onun yanındadır. Derbentçi, ava eşlik eden dil oyunları ile kendini hayvanlıktan, avını canlılıktan çıkarmaktadır. Can alırken hayvanların yaygın tür isimlerini Latincelelerine dönüştür-

1. Carol J. Adams, *Etin Cinsel Politikası*’nda “kayıp gönderge”yi şöyle anlatır: “Et içeren her öğünün ardında bir yokluk vardır: Yerini etin aldığı hayvanın ölümü. ‘Kayıp gönderge’ et yiyeni hayvandan, hayvanı da nihai üründen ayıran şeydir. Kayıp göndergenin işlevi; ‘et’imizi bir zamanlar dişi ya da erkek bir hayvan olduğu düşüncesinden ayrı tutmak, ‘möö’yü, ‘gıdak’ı veya ‘mee’yi etten uzak tutmak, *bir şeyin* zamanında *birisi* olduğu düşüncesine engel olmaktır. Etin varlığı, o ‘et’e dönüşmek için öldürülmüş olan hayvanın varlığından bir kez koparıldığında, et artık kendi asıl göndergesiyle (yani bir zamanlar yaşayan hayvanla) bağlarını koparır; bunun yerine sık sık hayvanların yanı sıra kadınların durumunu yansıtmak için de kullanılan, boşlukta salınan bir imgeye dönüşür. Hayvanlar et yeme eyleminde kayıp göndergedir; ayrıca kesilen, bölümlere ayrılan ya da tüketilebilir olarak sunulan kadın imgelerinde de kayıp göndergeye dönüşürler” (2021: 34-35).

mekte hayvanlar hakkındaki ansiklopedik bilgileri de yiyip yutmaktadır. Hayvanın canını alma, onu bilgi nesnesine dönüştürme ve yeme arasında geçişli ilişkiler söz konusudur: “Ölen hayvanın uzak mutfakta et, sofrada Latince ünleyen leziz bir hikâye oluşu, çiğnemesi kolay, iyi pişmiş bir lokma” (28).

Avcıyla mihmandarı arasındaki ilişki de hayvanların söylem tarafından kuşatılması üzerine kuruludur. Mihmandar da avcı da donuna girilecek hayvanın haline uygun olarak hikâyeler anlatır: “Avcıyla mihmandar arasındaki dil işaretlidir. Av hayvanından sanki o yokmuşçasına konuşurlar, adsız sansız. Hayvanın sözü duyacağından ve hikâyeyi dinleyeceğinden emin, kelimelerden bir kafes örerler. Hikâyesi olmayan av da olmaz” (60). Hikâyeler, hayvanı etinden yakalayan bir tür silah olarak görülür. Öldürülmüş hayvanın yemek olarak getirilmesiyle birlikte anlatılan hikâyeler ise avdaki canı unutturmak içindir.²

Avla hikâye arasında kurduğu ilişki bakımından *YerKuşAğı*, Carlo Ginzburg’un *Efsaneler Amblemler İzler*’deki ilk hikâye anlatıcıları ve tarih yazıcıları olarak avcılar fikriyle birlikte konumlanmaktadır. Ginzburg, halihazırdaki izleri takip ederek geçmişte belirli şekillerde inşa etme, kurma etkinliği olarak tarih yazıcılığının nüvesini, bir izden yola çıkarak, o izi yorumlayıp, sınıflandırıp analiz ederek hayvana ulaşmaya çalışan avcıda bulur: “Avcı, ‘tarihi anlatacak’ ilk kişi olacaktı, çünkü avı tarafından bırakılan dilsiz (ya da algılanamayan) izlerde tutarlı bir olaylar dizisi okuyabilecek bir tek o vardı” (2007: 209). Dilsiz izler avcı tarafından hikâye formuna büründürülür. *YerKuşAğı*, Ginzburg’dan farklı

2. Burada *YerKuşAğı*’nın hayvan yeme karşısında pozisyonunun veganca olmadığını da belirtelim. Hayvanları avla öldürmenin, hikâyelerle canlıyı ete dönüştürmenin, soylu bir gurme olarak hayvan yemenin karşısında başka türlü bir yeme daha vardır metinde: “Karnını doyurmak için bir gün boyunca koşar, yorulan hayvanın etini ödünç alırdı. Onu yenmez, kesmez, sadece yerd. Bir hayvan olarak yerd, büsbütün halini unutmadan, her lokmayı sindirerek, azar azar ona dönüşerek. Yuttuğu hayvanı sessizliğe, yutamadıklarını konuşmaya boğmadan. Sonrasında birbirini yiyen diğer tüm hayvanlar gibi bir devamlılığı sürdürebilseydi eğer.” (80)

olarak yalnızca avı yakalamak için izlerden yola çıkarak kurulması gereken işaretler sistemine, anlatıya değil, hayvanın yakalanmasında olduğu kadar sonrasında da hikâyelerle nasıl kuşatıldığına, can alma ediminin söylemle nasıl mutenalaştırıldığına da işaret eder. Bu bakımdan avcı, hikâye anlatıcısının ve tarih yazıcısının olduğu kadar insanın da modelidir.

Hikâye yalnızca avcılığa eşlik etmez, avı kuşatmaz; avcılık kadar hikâyeleme de insanın kurucu edimleridir. Çocuk Asil Derbentçi, eklemleriyle konuşup eyleyen, organları henüz yerine oturmamış, bir organizmaya dönüşmemiş bir kişiyken büyüyüp yetişkinleşmesi “söyleyen bir ete bürünmek” (81) olarak tasavvur edilir. Vücudun kaynaşmasıyla, organların yerli yerine oturmasıyla birlikte sesi de bükülür ve bir söze dönüşür. Asil Derbentçi ilk avını öldürdüğünde kuştan gelen sesi duyar ama tam olarak anlayamaz, ancak avcının yetişkin, erkek, insan olabilmesi için o sesi unutması gerekir. O da kuştan gelen o son sözcüğü “çatalına düşen paya dolayıp yut[ar]” (82). Kuşla birlikte, avcının hikâyesini pürüzlendiren ses de imha edilir.

*

YerKuşAğı, insanlığın asli temsilcisi olarak Asil Derbentçi’nin dünyayla, diğer varlıklarla ilişki kurarken çalıştırdığı “antropolojik makine”nin işleyişini derinlemesine sunar. Agamben’in tabiri olan bu ifade, insanla insan olmayanın ilişkisini belirlemek, sınırlarını tayin etmek için kurulan tertibata gönderme yapar. Agamben *Açıklık*’ta “insani olan ile hayvani olan arasındaki kesinti ve eklemlenme[yi]” üreten bu makinenin “kesinti[yi] öncelikle insanın içinden geç[irdiğinden]” (2012: 81) söz eder. Bu bakımdan, *YerKuşAğı*’nda Asil Derbentçi’nin şahsında insanla hayvan arasındaki kesintilerin nasıl tahayyül edildiği ve fiile döküldüğü, Derbentçi’nin kendi içinden geçmeyen bir insan-hayvan sınırını nasıl tesis ettiği ayrıntılarıyla ele alınır. Bu sınırı içinde kuvvetle hissetmeyen Moy’u insanlığa eklemlenmek Derbentçi’nin hedeflerinden olsa da

Moy, Derbentçi'nin antropolojik makinesini kısa devreye uğratacaktır.

Ses ve söz karşıtlığı, *YerKuşAğı*'nda insanla hayvan arasında çizilmeye çalışılan yarığın tam merkezinde yer alır. Bu karşıtlık, genel olarak insan ile insan olmayan, özel olarak da Asil Derbentçi ile Moy arasında karşılaştırma yapmak için kullanılır. Asil Derbentçi, sözle dünyanın seslerini bastırıp hayvanlar üzerine tahakküm kurarken Moy sestən söze geç(e)meyendir, kendi sözünü egemenlik için kurmayıp diğer canlıların seslerine kulak vermeye devam edendir. Moy'un metnin başında *yokyer*'e düşüş sahnesinin önemli veçhelerinden biri sesle karşılaşmadır. “[H]ikâye edilmişlerin olmadığı” bu *yokyer*'le ilk karşılaşması sesin cisimleştiği, ete kemiğe büründüğü bir dünyayla karşılaşmak gibidir:

Bir çığlık ki durduramayacağı, bağrını yürüyüp taşı. Yalın yapıldak ses, içinde başkasını türeten, çekirdeğin acı suyu gibi yabana şifa olacak yem. Ses dişbudağın henüz patlamış tomurcuklarına konunca kızarmış uçlu çiçekler tel tel uzadı, dallarda çığlık çığlık çiçek. Dişbudağın dolambaçlı gövdesi kanatlı ziyaretçisinin sesiyle terledi, karasuyu zerrelerce dağıldı. Dalına konan sesine yabancı, nefesi tükeninceye dek her dala bir çiçek astı, böylesi bir cıvıltı civarda ne kadar tüy varsa çağırıp topladı, dişbudağın teriyle birbirine yapışan bu tüylü örtü, altında bir can taşıyordu. (7-8)

Henüz ölmemişken, dünyadayken, Moy'un sesi kelimelerle, sözlerle örtülmüş, bastırılmaya çalışılmıştır. İnsan olmak doğadan, tarih öncesinden, insan olmayandan neşet eden sesi susturup standart dilin içerisinde ikamet etmek olarak görülmektedir bu âlemde. Moy, bu dil oyununa gir(e)mediği için ailesinin, insanların, güruhun şiddetine maruz kalmıştır. İnsanlar bedenini tırpanlayıp sesini kelimelerle örterken Moy'un yabanıl çığlıkları, söze indirgemeyecek sesleri, “kayaların keskin yüzlerine çarp[ar], suların oyuğuna birik[ir], dağlar[ca] yuvarla[nır], bulutlar[ca] sarmala[nır]” (8). Bunun karşısında, güruh Moy'un sesini inkâr etmekte, onu normalliğin dışına sürükleyerek hastalaştırmakta, mühürlemekte, damgalamaktadır. Sonunda bu disipline edici tekniklerle

onu hayatın dışına, ölüme gönderirler: “Tıpkı sofradaki av kuşu gibi bembeyaz bir örtü üstünde, tüyleri yolunmuş kıpırtısızdı” (8).

Ses söz karşıtlığının bir başka görünümü çağırılmak ve isimlendirilmek arasındaki gerilimde yatar. *Yokyer*’de Hagrın, Moy’a ismini değil nasıl çağırıldığını sorar: “Ya sen dışbudaktan düşün, hele nasıl çağırılır, ne duyulursun?” (18). Dünyadaysa Asil Derbentçi öldürdüğü hayvanları Latince isimleriyle çağırırken Moy, her şeyi isimleriyle değil sesiyle çağırıldığı için insanlar tarafından yaftalanmıştır. Halbuki *yokyer*’de aslolan ismini unutmaktır ve bu unutuş kendi asıl varlığına yaklaşmak anlamına gelir: “İnsanı ve evcil hayvanları kendi varlığına en çok yaklaştıracak şey ismini unutmaktır ki çağırıldığını duyabilsin. Çağırılmanın sonsuzca sesi-ne karşın bir isimle anılmak alıkonulmaktır” (19).

Hagrın’e göre, insan dünyaya diğer canlıların sesini duyacak yetkinlikte gelir ama insanlaşmak, dilin alanına girmek, bu seslerin bastırılması, bebeğin sesinin kesilmesi/çıkarmaması anlamına gelir. Moy, bu buyruğa itaat etmeyendir. “Beyninde uğuldayan onca hayvan sesiyle” (23) sesini kesmeyen, dile girmeyen, insanlık sözleşmesine dahil olmayandır. Bu yönüyle de insanın zulümle susturduklarının sesini duyar, o seslerle iç içedir:

Korkudan iki eliyle ağzını sımsıkı örttü, aradaki boşluklardan öğür-tüler çıkıyordu. Henüz konuşacak yaşta bile değilken içine dolan çığlıkların taşmasının önüne geçemezdi. O odada ilk kez bir geyik ve onun gövdesiz başında parlayan gözlerini görmüştü, tınaklarıyla sehpalara tutunan donmuş tilkileri, parmak kadar kuşları, boyundan büyük yırtıcıları, babasının sesinden hemen önce bal gözlü karacayı. Hepsi öldürülmüş, içleri sökülümüş, dünyadaymışçasına süslenmiş, boynuzları, tınakları törpülenmişti. Çürüyemediklerinden sesleri uçup da bir başka şeye karışmamış, ölmüş ama yok olmamışlardı. (23)

Asil Derbentçi’nin hikâyeler, sözler ve hayvan cinayetleriyle dolu çekirdek ailesini, egemenlik üzerine kurulu soyluluk anlayışını istikrarsızlaştıran bir unsurdur Moy. Derbentçi’nin varlığının çekirdeğini Moy “bir kurt gibi” (28) oymaktadır. Asil Derbentçi, hayvanların Latince isimlerini öğrendiği hayvan kitabını Moy’a

hediye ettiğinde Moy Latince isimleri değil, “sesleri, her resimden onu içeri çağıran ötüşleri, horultuları, çığlık ve ısıkları duy[ar]” (28). Kendisine hayvanların isimleri sorulduğunda “yabanıl bir çığlıkla” (28) cevap verir. İnsanlık sözleşmesine girmeye direnmesiyle Moy’un varlığı, sofradaki eti leş kılmaktadır. Moy, insanların hayvanlara dair simgesel düzenini zelilleştirme potansiyeli olan bir oyuktur. Hayvan ete dönüştürülerek yok edildiği gibi Moy adlı oyuk da dille terbiye edilir: “Sonrası çayırdan mezbahaya heceli kancalara asılarak amonyak kokulu bir dil lavmanı” (29). Dil aracılığıyla insanlaşmanın zilleti örtülür. İnsanlar âleminde ses sese eklenmez, sesin yutulması yoluyla gürültü oluşturulur: “Moy’un camları, kapıları zorlayan sesi de o köşelerden birinde münasebetsiz bir leke gibi yerinden sökülümüş, kirazkuşlarını tadında boğan alkolün aynısıyla dişten tırnağa silinmişti” (29).

Yeni doğanlar da kadim insanlar da sözden çok sese yakındır. Yetişkinliğe geçtikçe, “medeniyet” ilerledikçe söz, ses çeşitliliğini bastıran bir unsura dönüşür. Henüz yeterince insanlaşmamışta sese açıklık varken insanlaştıkça sesler dile kaynar, zamana zımbalanır ve böylelikle anlam kuşanır, başka bir deyişle ses anlamla kuşatılarak söze indirgenir. Hikâyeler, sözler, anlamlar insanlaşmanın getirdiği eksikle maluldürler.

Hagrin’e göre bebekler de bir tür hayvandır, sudan duydukları bir sesle dünyaya gelirler. Yetişkin insanların sözleriyle karşılaştıkça, kelimeleri duydukça can suları da çekilmeye başlar, asli seslerini kaybederler. Kimileri Moy gibi sesle söz arasındaki eşikte kalakalır, kimileri de o sesi unutup insanlaşır. Hagrin’in *yokyer*’de Moy’dan beklediği asli sesini tekrar keşfetmesidir. Bu aslilik talebine saflık arzusu, türdeşlik beklentisi eşlik etmez. Mevcut durumda Moy, dünyanın başka seslerine zaten açıktır ama içsel tecrübesi bu başka seslerin yankılarının oluşturduğu gürültüyle kuşatılmıştır. Asli sesini bulabilirse sesi sese ekleyebilecek, seslerin aksisedasına değil de devridaimine katılabilecektir. Böylelikle yalnızca sesleri duymakla kalmayacak söylenilmemişi, söze dökülmemişi de –indirgemedен– anlama çevirebilecektir.

*

YerKuşAğı'nın sesle söz arasında kurduğu karşıtlık insan hayvan sınırının belirleyici unsurlarından olduğu kadar romanın ses telak-kisi bedenlerin oluşları ve dönüşümleriyle de yakından bağlantılıdır. Seslenen özne sese bürünürken aynı zamanda diğer varlıkları çağırır. Çağrılara uyanların ve çağırانların oluşturduğu terkip, bedenlerin başka bedenlerle karşılaşmasıyla ve o bedenlere bürünmesiyle kökten ilişkilidir:

Sesi yankılamaktan başka bir şeydi dilden çıkmak, ağzını şekle şemaile sokmadan, kendiliğinden, hıçkırırarcasına haykırmakla olacaktı. Sesi içinden sıçramalıydı ki konduğu şeyi de sıçratsın, kımıldatsın. Uç uca vermek de böyle bir şey olsa gerek. Ya sonrası, dönüşmek, bir şey olmaktan çıkıp beden beden dolaşmak yahut tümüyle sesle bedenlenmek. İstedğin hayvanın, taşın, otun yerine geçebilirsin demişti Hagrın, ama yer tutmamalısın. (43)

Asli sesi keşfedince, yer tutmamayı becerince başka seslerle ve yerlerle sarmaş dolaş olmak da mümkün olmaktadır. Bu bağlamda Moy'un asli sesini keşfi de Hagrın, Şuri ve Moy'un “sözü edilemeyecek bir ağaç”a doğru yolculukları esnasında gerçekleşir. Şuri, Moy'dan çok daha önce o ağacı hisseder ve o ağacın sesini çıkarmaya başlar. Kuşlar dilden dile konabilirken, başka varlıkların seslerini içlerinde dolaştırabilirken insanların “her sese karşılık bin sözü” vardır ve bu sözlerle, seslere kulak verip onları içlerinde dolaştırmazlar, yaftalarlar: “Yafta gibi, yapışp örten kat kat söz” (52). Moy ağaca yaklaştıkça içindeki *sözel* kalıntılardan kurtulur: “Şuri'nin mırıl mırıl çevirdiğini Moy çiftter çiftter duy[arken]” (53) çocukluğunu hatırlar. İçindeki sesleri etrafındaki insanlar yakmışlardır ve seslere karşı duyarlılığı körelsin diye “cızırtılı aletlerle babadiline lehimlenmişti[r]” (53). Ancak sonrasında duyduklarını içe atmayı, içinde ses çevirmeyi öğrenmiş, sesin içteki çalkantısını tanımıştır. Şimdi de o ağaçla doğrudan irtibattaymış gibi onun sesini duymakta Hagrın'ın kılavuzluğu olmadan ağacı bulabileceğini hissetmektedir.

Ağacı görüp ona yaklaştıklarında bu ağacın da ses toplayan varlıklardan olduğunu anlarlar. Kadim zamanlardan beri var olan bu ağaç gibi diğer ağaçlar da dünyanın seslerini varlıklarında toplar. Anlatıcıya göre ağaç kesildiğinde, rendelendiğinde, ahşaba, ta-laşa dönüştürüldüğünde bile ses toplamaya devam eder, bu yüzden ahşaplar da canlı varlıklardan sayılmalıdır. Moy, ağacın fısıltısını duydukça bu ses içinde “hece hece yerleş[ir], sonra da kelimelere çık[ar]” (54). Her ne kadar sözelliği azalsa da ağaçla karşılaşmasını da anlatıya dönüştürme arzusu silinmemiştir: “Hagrin’den biraz yüz bulsa ağaca bir hikâye, meyveden çıkanlara da hayat biçerdi, dili buna çekimliydi çünkü” (55). Moy bu arzuları, oluşları ve karşılaşmaları kat ederek nihayet kendi sesine kavuşur. “[Y]aprakların dilini, suyun huyunu ve bütün geçişleri bir bir tanı[r]” (63) artık. Kendi sesinin farkına varmakla varlıkların akışlarını, dilini, huyunu ve geçişlerini tanımak iç içedir artık, asli sesle dünya bilgisi birbirinde yuvalanmıştır.

*

Moy’un içindeki beşeri sökme girişiminin ana hattı Hagrin’in kılavuzluğunda ve nispeten çizgisel olarak ilerlese de bu *oluşum* sürecinin başka hatları ve başka türlü karşılaşmaları da var. Hagrin’in refakatinde asli sesi keşifle diğer varlıklara kendini açma belirli bir zaman alırken metinde daima zamansız olarak ortaya çıkan, bir görünüp bir kaybolan Cice ile Moy’un ilişkisi bambaşkadır. Havlayan bir geyik olarak Cice türünün sınırında konumlandığı gibi Moy’un Cice ile her karşılaşması Moy’un sınırlarını aşmasına yol açar. Moy’la Cice birbirine kavuşunca her defasında sevişmeyle oyun oynama arasında gidip gelen bir şekilde sarmaş dolaş olurlar. İkisi iç içe geçtikçe, Moy kendi(liği)nden geçer. Bu hali Hagrin şöyle tespit eder: “Aslına bakarsan Moy, gittikçe biraz daha Ciceli oluyorsun, kızıl kızıl parlayan tüylerine bir bak, tependen bir şey uçunca ağzının açıldığını fark etmiş olmalısın, tam Cicece” (56).

Bu çiftin karşılaşmasının esrikliği benzersiz olsa da Moy’un

bir başka yoldaşıyla kurduğu ilişki de yuvalanmaya dayalıdır. Hagrın ve Moy'un yoldaşı Şuri ile ilk karşılaşmamızda yaralı Şuri, Moy ile aynı deriyi paylaşmakta, Moy'un derisini kendine yuva yapmaktadır:

Etrafına bakabilse, iç içe geçen ne çok, görececek. Birbirine yer yuva açan, yoktan var olan. Bildiği göreceğini kesiyor. Ne kendinden ne de ek-silmiş kuştan geçebiliyor. Dışbudakta asılıyken canından olduğunu san-mıştı, daldan düşer düşmez derisinin altında bir can buldu, ölüm bilgisi hayatınkiyle yer değişmişti. Biri yerde olacağına göğsüne tımanmış, öteki gökte uçacağına yere saplanmış. İki küçük yersiz beden, başka biçimde yaralı ve bir arada. Kuşun gelip derisine yerleşmesi, onun varlığını yok-laştırmıyor. O da kuşu yerinden etmez, edemez. Önce derisini üstüne ge-çirip sonra da kuşu kucaklasa olacak. (14)

Bedenleri gibi, Moy'un içindeki beşeri sökerek asli sesini/ken-disini bulması ve Şuri'nin yaralarından iyileşmesi iç içedir. Şuri bir felaketten arta kalan nadir canlılardan biridir ama felaketten önce de Moy'un babasının şiddetine maruz kaldığından Moy ve Şuri, Asil Derbentçi'nin mağdurları olmaları bakımından da kader birliği içerisinde. Şuri'de babasının dış izlerini tanıyan Moy, bu nedenle suçluluk da hissetmektedir. Ancak henüz daha bunların farkına varmamışken bile Moy ve diğer varlıklar Şuri'nin acısını dindirme, şifasını sağlama derindedir: "Onu kulağındaki fısıltıya uydurarak sallıyor, sallanıyor. Bildiği, sallanmanın sağaltıcı gücü, kamındaki dalgalanmayla birlikte gidip gelmenin anlama açılan bir hava boşluğu var" (15). Bu esnada diğer varlıklar da Şuri için nefes olurlar: "Ağaçların yarasında donan reçineler, yosun örtü, salyangoz kabukları, gece kelebekleri, börtü böcek, saklı gizlisiy-le, buğusundan iğnesine, bütün yaban dile gelmiş, kara kuşun yü-reğine üflüyor..." (15) Sallamalar, sallanmalar, çalkalanmalar, dal-galanmalar, üflemlerle *yokyer*'deki tüm varlıklar birlikte titreş-mekte ve bu ritimle birbirine eşlik etmekte, şifa olmaktadır.

Halbuki Şuri'nin dünya tecrübesi şiddet ve felaketle yüklüdür: Önce kendisine şiddetli eziyetler eden Asil Derbentçi'ye esir düş-müş, sonrasında da petrol kuyularının yanması sonucu oluşan bü-

yük bir felakete maruz kalmıştır. Önce insan tekinin sonra insan türünün yol açtığı bir şiddeti tecrübe etse de Asil Derbentçi'nin insanın jenerik temsilcisi olması durumu burada da geçerlidir. Derbentçi avıyla ilişki kurarken yine hikâyelere başvurur. Şuri'ye anlattığı hikâyede Şuri ile kendisini kader birliği ve suç ortaklığı içinde görür. Bu dünyanın canlılarını kadim zamanlarda gerçekleşmiş küresel bir felaketten arta kalan varlıklar olarak kurmaktadır. Bir tür kıyametin yaşandığı, neredeyse tüm canlıların öldüğü bir felaketin ardından taşların altında kalmış olan nadir canlılar, leşleri yiyerek yeni türlere evrilmişlerdir. Bu bakımdan mevcut dünyadaki canlılar zilletten türemiş, leşten beslenmiş uğursuz varlıklardır.

Şuri, felakete önce Derbentçi'nin ağzından mitik düzlemde, Derbentçi'den yaralı da olsa kaçıp kurtulduktan sonra da bizzat maruz kalır. *YerKuşağı*'nın bu pasajları, antroposen çağının meydana getirdiği felaketlerin temsili ve hayvanlar tarafından bu felaketlerin nasıl deneyimlendiği bakımından Türkçe edebiyatın en kayda değer örneklerindendir. Diğer hayvanların halleri de anlatılmakla birlikte metin bu yangından bir süreliğine de olsa kurtulabilen tek kuş olan Şuri'ye odaklanır. Petrol yangınının çıktığı körfez önceden göçmen kuşların kışlağıdır. İnsanın felaket getiren müdahalesi olmadığında kuşlar ve körfezin suyu hemhaldirler, birbirlerine akmaktadırlar, kuşlar onda toplandıkça su kuşlaşmaktadır: “Akbalıkçılar, karaleylekler, batağanlar, turnalar, çulluklar, aynaklar sıra sıra gelir, aynı suyun başına toplanırlardı. Böyleyken su da tüylü, kanatlı, uzun eğik gagalı bir göçmene dönüşür, kendi içine dalıp çıkardı. Her yerden gelenlerle burada sahip de yerli de yok, akışkan hayat vardı” (44-45).

Felaketin önce sezgisi ve korkusu gelir körfeze, sonra da kendisi. Felaket çoğu kuşu uçamadan yakalarken uçabilenler de sonunda bitap bir şekilde yere düşüp ölmektedir: “Sürüler dağılmış, düşenler yer kuş ağını boylamıştı” (45). Metnin adı da yalnızca burada karşımıza çıkar. Yeryüzü bu felaket sonrasında tamamen kuşların yakalandığı bir ağa/tuzağa dönüşmüştür. Yer kuşağının

kuşlar ve Şuri için bir ağdan ibaret olduğu bu anda bulunabilecek tek yer, *yokyer*'dir. Ancak Şuri, *yokyer*'e varmadan önce antroposen çağına özgü başka bir varlıkla karşılaşır. Okyanusun insanın bizzat ulaşmadığı bir noktasında, insan ürünü nesnelerden oluşmuş bir çöp ada oluşmuştur. Şuri ve diğer hayatta kalanlar bu çöp adaya sığınır. İnsanın izinin yer kuşağının her noktasına eriştiği, insanın yol açtığı felaketlerden kaçışın bile dolaylı olarak insan elinden olduğu ama bu son sığınacağın da yaşamı mümkün kılmadığı, hatta yaşamın son izlerini öğütüp kendi cansızlığına dahil ettiği bir iklimdir bu:

Yüzebilen tüm çöplerin birbirine yapışıp karaya dönüştüğü naylondan bir adaydı bu, çöp ada. Uzun zamandır orada olacak ki üzerinde dev bir yaşam oluşmuştu, kabuklular, kanatlılar, böcekler ve bolca leşle. Dönerek yüzdüğünden suyu da döndürüyor, girdabına kapılan ne varsa kendine ekliyordu. Genişleyen halkaları yüzölçümünün kat kat üstünde, kendisini uzaklaştırıp uzaktakileri kendine çekiyordu.

İnsanın ayak basmadığı bir yerde baştan sona insan ürünü bir ada. Ona yaklaşan ne varsa yutup öğütüyor. Kuşlar kursaklarındaki çöple can verecek, etlerini solucanlar, böcekler sıyrınca boşa çıkan naylonlar yine adaya karışacak, yüzölçümü daha da büyüyecek. Bu insansız ada o kadar insanca ki üzerindeki bütün canlılar ölünce ona dönüşüyor. Ölen hayatını kaybediyor, bütün ehli ölüler gibi. Ve her yer her yerde. (45-46)

Avcının dünyadaki izleri takip ederek hedefine nişan aldığı, dünyayı ötekinin izler ve işaretler ağı olarak tecrübe edip bu ağ üzerinde hâkimiyet kurduğu nokta aşılmıştır artık. Dünyanın her bir noktası insani izler ve işaretlerle donatılmış ve damgalanmıştır. Asil Derbentçi'nin mitik felaket hikâyesindeki leşler gibi, insanın atıkları ve felaketlerden arta kalanlar iç içe geçerek çöp adalar ortaya çıkmıştır. Tüm varlıkları yerinden eden, dahası yer fikrini de kökten dönüştüren bir haldir bu.

İnsanın dünyayı canlılar için bir ağa dönüştürdüğü, yeryüzünün yerinden edildiği koşullarda *yokyer*, farkın bir girdapta eritilmediği, giriftliğin silinmediği başka türlü bir yaşam potansiyelinin icra edildiği bir mahal olarak karşımıza çıkıyor. Yer kuşağında felaket yaşanırken ve insan yeni felaketler doğurmaya gebeyken *yokyer* türler arası bir yerdir. Yer kuşağını mahveden beşerin tipik temsilcisi Asil Derbentçi ise *yokyer*'de bir nevi Hagrın'de cisimleşir: “Şimdi oldukları bu yerle haşır neşir, burası ne kadar yoksa Hagrın öyle var” (32). Moy'un Hagrın'le karşılaşmasında da ilk vurgu Hagrın'ın bir ara-tür oluşudur. Moy, ilk olarak kendisine yemiş uzatan kara gözlü bir sarmaşık görür ve sonrasında sarmaşığın eli kolu etlenir, gözleri ışıltılı bir yüze yerleşir. Moy, Hagrın'ın gümüş pırıltılı saç örgülerine, sonra da bir çift toynağına dikkat eder. “Tuhaf, karşısındaki ihtiyar değil genç değil, kadın değil adam değil, insan değil bitki değil, toynaklı ama hayvan da değildi” (16). Hagrın, “her şeyden bir şey” (31) olarak anlatılır, “ne biçimsiz[dir] ne de tek biçimde”, çok-biçimlidir, biçimler arasında geçişlidir. Bazen “yelesi rüzgârdan örülmüş bir at gibi” görünür, bazen “kambur sırtlı bir sürüngene” çevrilir, yerde, gökte, suda, tozda olan her şeye karışabilir (32).

Metnin sonlarına dair Hagrın'ın *yokyer*'den önce, dünyadaki hayatından haberdar oluruz. Şuri ve Moy'dan farklı olarak Hagrın tek başına bir kişi değildir. Ha ve Rin adlı canlıların karışımı olarak Hagrın meydana gelmiştir. *Yokyer*'in çok-biçimli türler arası Hagrın'ı dünyada da en az iki kökenlidir: Gezici bir sirkte ucube ve egzotik bir canlı olarak teşhir edilen Ha ve Ha'nın kokusunu takip ederek kasabasını terk eden Rin. Gerçi Ha dünyada da *dünyadışı* gibidir, vücuda bürünmüş bir şeyden çok bir terkiptir:

Aradıkları Ha, ne hayvan ne adam, ne akıllı ne deli, ne fani ne ilah. Bir kez kokusunu alan onu asla unutmaz. Ha, baştan ayağa bin bir tür. Toynaklarıyla betonu çitirdatıp yeşertir, kuyruğu kırlarda çiçektozlarını taşıyıp döller. Kederli ıslak gözleri, dudaklarının kenarında kavsi güzel birer yay vardır. Yüzündeki çiçekbozuğuyla yaşı muamma, çocukluğu ve

ihtiyarlığı aynı izde gezinir. Bastığı, dokunduğu yere hayat getiren Ha, öldü sandıklarımızın bir bir dirileceğine kanıttır. Bu yüzden kokusu kıpırdadır. (69)

Rin, Ha'nın kokusunu takip ederek bir uçuruma düşmüştür, görünüşte ölmüştür, dünyadan göçmüştür ama yepyeni bir bedene göçmüş, benzersiz yeniden bedenlenme yaşamıştır: “Öyle bir düşmüş, düşerken üstünde başında ne var ne yoksa sıyırıp atmıştı. Kırılıp incinmeden, hızı azar azar kesilerek sonunda tüy gibi hafif, bir karanlığa bastı. Bir içte miydi, nefes nefese. Çıplaklığını biliyor ama korkmuyor, canı her yerinde atıyordu. Ne koştuktan, ne düşmekten, karşısındaki hayvan mı yoksa dağın ta kendi mi bilmediği varlıktan” (66).

*

Hagrin'de *yokyer*'in varoluş ilkesi cisimleşmiş gibidir. İnsanın çizgiler çeken, hatlar dayatan, had bildiren, kesintiler üreten, heterojenlikleri silerek eklemlenen, mesafeleri kat eden, başkalarını yerinden eden tavrının karşısında *yokyer*'de temel ilke dolaşıklık. Yoldaş türler *yokyer*'de dolanırken sarmaş dolaş olur, birlikte dolaşırken birbirlerine de dolaşır. Şu pasaj *yokyer*'deki yaşamın poetikasını özlü bir şekilde sunar:

Hagrin onlara bir ağaçtan söz etmişti, ona giden yoldaydılar. Sıcak, yapış yapış bir gündü, böcekler kuşlar bağır bağırdı. Serinlemenin de bir ses gereksinimi var. Böyle olunca sanki yerle gök birbirine dolanmış da bir bayırdan yuvarlanıyormuşçasına yalınayak etraflarında koşuyor. Yılanlar da böyledir, kızışma zamanı birbirlerine dolanır, döne sürtüne, yamyamuk bir çizgi çekerler toprağa. Sarmalandıklarında birini diğerinden ayırmak güçtür, hangi baş hangi kuyruğun belli değil. Birden sert bir sıçrayışla birbirlerinden ayrılıp hassas bir diş dokunuşuyla yeniden dolanırlar. Ne kadar kendilerinden geçmiş olurlarsa olsunlar bu dansın ahengini bozacak bir ses onlara topraktan geçen bir zonklamadır, çözülür, soğurlar. Bu yüzden kırlar, dik yamaçlar ve gediklerde iyilik vardır, ayak basılamayan ama gezinilebilen her yer gibi. Bu düşünceyle durup durup ardını kolluyordu Moy, hani yerin göğün, birbirine dolananların önüne durmuş olmasın diye. (51)

Dolaşıklık, *yokyer*'deki yaşamın asli niteliği olmakla birlikte etik bir çağırısı da barındırmaktadır. Moy dolaşıklığı, canlıların girift terkiplerini deneyimledikçe, gözlemledikçe birbirine dolaşanları rahatsız etmemeyi de ilke edinir. Dolaşıklığı bozmamak, iç içe geçmişliği sonlandırmamak, giriftliği basitliğe indirgememek, karma(şık) olana dikkat etmek ve özen göstermek Moy'un *yokyer*'de edindiği etiğin unsurlarındandır. Canlılara kurulmuş bir ağa dönüşmüş olan dünyanın karşısında canlıların ördüğü ağlarla donanmış *yokyer*'in kıymeti böyle bilinir. "Her şeyin iç içe ve birlikte oluşuna katlanama[yan]" (60) Asil Derbentçi'nin dünyasında hikâyeler karışımları engellemek adına anlatılır: "Herkesin bildiği hikâyeler çizgilerini kusursuzca gizler, çok sevilir, dilden dile, dünyayla bir döne döne yerin göğün önüne çıkarlar. Gece gündüze, yer göğe, insan hayvana karışmasın diye çektiği çizgiler sesin boğazını sıkır" (77). Hikâye anlatmayla karışma, ölüm, defin, zillet ve yas bağıntılıdır: "Ölüsünü gömmeyi kargadan öğrenen öbürünü soysuzlukla karalar. Leş yiyenin gagasıyla açtığı çukur, insanın dilini ısırp da koyduğu ayraç. Yerini şaşırmamak için eğilip o çukura bakmaz, birbirine karışanları görmez. Yemeğine çukur açana hayvan, ölüsüne çukur açana insan der. Kendini bilen beşer, kimin ölü kimin diri olduğunu şaşıır, mezarların başında nöbet tutar, ölüleri rehin alır, ekmek yerine ceset gömer" (77-78).

Metin ilerledikçe insanla hayvan arasındaki kesinti ve eklemeleri işleten antropolojik makinenin şiddeti ve bu şiddete direnç daha merkezileşir. Yukarıdaki alıntıda da vurgulanan baskın insani eylemler ve anlatılar insanla hayvanın sürekliliğini silip kesintileri keskinleştirmek derdindedir. İnsan ve hayvan arasındaki sınır tayin edilemez birliktelik, insan-hayvan terkihi, antropolojik makineyle inkâr edildikçe dışlanan, şiddete maruz kalan varlıklar kolektif olarak metnin odağına yerleşir. "Mezbaha yolunda devrilen kamyonlardan kaçan hayvan süpermarkete sığınyor. Kaygan yüzeylerin çağı bu. Kuşbakışıyla katledilen, etleri paramparça, beş para etmeyen, acı hayvanların çağı. Kafesine düşen çocuktan sorumlu tutulan gorillerin zamanı. Barınaklarda uyutulanların, mev-

simsiz göçenlerin, bir kürdanın sivri ucuyla dişlerin arasından sökülen artıkların saati” (76). Bu koşullarda *yokyer* de “kimselerden olmayan[ların], defnedilmemişler[in]” (58) bu insani egemenlik düzeninin artıklarının, antropolojik makinenin kesip biçtiklerinin ara-mekânına dönüşür. Artık dünyada yerinden ve canından edilmiş ama yası tutulmamış, hakkıyla defni gerçekleşmemiş canların birbirine dolaşık olduğu ağın adıdır *yokyer*.

Metin ilerledikçe dünyadaki ve *yokyer*'deki anlatı düzlemleri arasında geçişler daha sık bir şekilde gerçekleşmeye başlar, anlatsal dolaşıklık arttığı gibi iki “yer” arasındaki etkileşim de artmaya başlar. Metnin hatlarından biri olarak okuduğumuz olgunlaşma, şifalanma, refakat süreçlerinin gölgesinde bir başka hat belirir. Tam da *yokyer*'de dünyadan azade daha otantik bir yaşam potansiyeli varmış hissi verilmekteyken dünyadan gelen sesler duyulmaya başlar, özellikle Moy ve Hagrın gittikçe yaklaşan motor sesleri duymaktadır. İnsanın dünyada meydana getirdiği felaketler dünyadan taşmakta, *yokyer*'e de sirayet etmektedir. Sökülen beşer *yokyer*'de yeniden sükün etmektedir. Metin kapanırken birbirine paralel yaşam katmanlarıymış gibi sunulan, fiili ve kuvve halinde iki ayrı dünyaya işaret eden dünya ve *yokyer* arasındaki kesinti de ortadan kalkmakta, iki dünya birbirinin üstüne kıvrılıp katlanmaktadır. Bu yeni kıvrım, insani dünyanın lehine bir işgal gibi görünse de metin bu karamsar konumda tamamlanmaz. Moy, Hagrın ve Şuri farklı farklı gözlerle karşı karşıya gelirler. Moy, Cice'yi görürüm umuduyla göle bakarken, baktığının göz olduğunun, bir hayvanın göz kenarında olduğunun farkına varır. Hagrın ise artık hastalanmış olan bilgelik ağacının gözüne bakarken orada dünyadaki yoldaşı Akşın'ı bir balığa dönüşmüş halde görür. Şuri'nin ise gözüne gök kaçmıştır. Gözüyle göğün bir olduğu, kimin kime baktığının belli olmadığı bir özdeşleşmedir bu. *Yokyer*'e felaket yaklaşırsa da *başka türlü* yaşamların potansiyelleri hâlâ canlıdır. Dünya *yokyer*'in üzerine kapansa da yepyeni katlar ve kıvrımlar mümkündür. Ölümün tüm güçleri yaşamın filizlenmesini, yeşermesini engelleyemez. Anlatı kişilerinin gözlerle karşılaşmasıyla/karış-

masıyla metin bittiği anda metnin başlangıcını hatırlarız. Bu dünyanın içinde gizil olarak “[b]ir hayvanın gözünden yanıt veren [başka bir] dünya” da vardır ve bir çocuk “sırtına yük olduğun hayvanın göz kenarlarına tutunup içeri seslenmenin” vaktidir, der (9). Böylece metnin başlangıcı ve sonu da birbiri üstüne kıvrılır. Aynı zamanda hayvanın gözü, dünya ve metin iç içe geçerler. Sırtına yük olduğun hayvana karşı sorumlulukla, hayvan-dünyanın verdiği yanıtı kulak vermeyle başka türlü bir dünya tahayyülü ve imkânı birbirine dolanır. *YerKuşAğı* kelimenin her iki anlamıyla metne dönüşür, metin sözcüğünde saklı olan “hayvan gövdesi” ve “yazının gövdesi”³ anlamları *YerKuşAğı*’nda açığa çıkar.

3. <https://www.nisanyansozluk.com/?k=metin>.

“Mevcut Halin Zalim Parıltısı”: Pembe Yorgan ve Diğer Şeyler

Güzel Ölümün Öyküsü Üzerine

Jale Özata Dirlikyapan

Yazmak, kolayca iletişime girilemeyen
bir şeyleri ima etmektir.^{1*}

LYOTARD

BİREYSEL TRAVMALARIN toplumsal bağlantılarını da gözetken bir edebiyatın temel zorluklarından biri, travmatize bir zihni toplumsal bağlamı içinde kurgulamak ve bu zihnin karmaşık yapısını kavrayarak işleyişini dile dökmeye çalışmaktır. Bu zorluğun üstesinden gelinip gelinemediği, büyük oranda kitabın okurda yarattığı etkinin niteliğinden anlaşılabilir. Bu etkinin dönüştürücü potansiyeli, kısa süreli, sadece merhamet uyandıran yüzeysel bir dokunuşla yetinip yetinmediği önemlidir. Metnin etkisi üzerine söz söylememizi mümkün kılan da metnin hakikatle ilişkisidir. Söz konusu ilişki metnin neyi nasıl söylediğiyle, odaklanma tercihleriyle etik düzlemde konumlanışından anlaşılır. Sanat-hakikat bağlantısına hayli kafa yoran ve önemli metinler kaleme alan Jacques Rancière “Mevcut Halin Zalim Parıltısı” yazısında, “sanatın ötesine geçen bir sanat”tan söz eder. Etik bağlamda bu sanat, “işaret edilen şeyler ve bu şeylerin tüketilebilir anlamı arasındaki uzlaşmada hakikatin ortadan kaybolmasını önlediği için kabul edilebilir

* Yazıda İngilizce kaynaklardan yapılan alıntıların çevirileri bana aittir.

1. “Resisting a Discourse on Mastery: A Conversation with Jean-François Lyotard”, *Journal for Advanced Composition* (JAC), 15 (3): 394, 1995.

bir yalandır” (2018: 319). *Güzel Ölümün Öyküsü* romanı (2019), Emenike’nin ve sokağın hakikatini tam da bu “tüketilebilir anlam”ların, toplumsal klişelerin sömürücü saldırılarından özenle koruduğu için “sanatın ötesine” konumlandırılabilir. Bu yazıda yapmak istediğim de bu romanda Ayşegül Devecioğlu’nun travmatize bir zihni kurgularken kolayca dile gelmeyen, kimi zaman ifade edilmesi mümkün görünmeyen yakıcı durumlara ve anlara nasıl yaklaştığı üzerine düşünmek olacak. Bir “sokak çocuğu”nun hakikatini edebi söylemde nasıl görünür kıldığını anlamaya çalışacağım.

Yanıp Sönmeler: Travmanın İmgeleri

Ayşegül Devecioğlu, bu kitap üzerine kendisiyle yapılan bir söyleşide,² yetiştirme yurdundan kaçmış bir sokak çocuğunun hikâyesini anlatmaya nasıl “kalkıştığına” değinir. Kuşkusuz “kalkışma” derken kastettiği şeylerden biri de yetiştirme yurdunda travmatik deneyimler yaşamış, tekinsiz, tehlikelerle dolu sokağı yurt edinmekten başka çaresi kalmayan bir çocuğu, onun bir “küçük burjuva” tarafından anlatıya dönüştüğü anda eksik kalacak varoluşunu anlatmanın edebi ve vicdani yüküdür. Bu yükü sırtlayabilmek, “tinerci sokak çocuğunun acılarla dolu hayat hikâyesi” söyleminin gizlediği hakikati gözetmekle mümkün olur. Jean-François Lyotard, “Kişi dile karşı ama mecburen onunla yazar. Nasıl söyleyeceğini zaten bildiğin şeyi söylemek yazmak değildir. Nasıl söyleyeceğini bilmediğin ama söylenmesi gerektiğini hayal ettiğin şeyi yazmak istersin,” derken (akt. Sawyer 2014: 47), zihinlerimizi ele geçirmiş söylemlerle ve hazır cümlelerle değil, söylenmesi gerekenleri mümkün olduğunca sırtlayabilecek ifadelerle, hakikati tam kalbinde taşımaya yeltenen formlarda yazmaktan söz eder. Hegemonik yapıların dayattığı temsil biçimlerinin dışında bir ha-

2. <https://medyascope.tv/2019/11/16/eksik-olan-139-aysegul-devecioglu-ile-guzel-olumun-oykusu/>.

kikat rejimi yaratmaya niyetlenen edebiyatı politik kılan da budur.³ Peki, söz konusu malzeme travmatize bir zihin ve bedense, bu ifadeler ve formlar kâğıt üzerinde nasıl sabitlenecek? Konuş[a]mayan bir dil, büzülp kıvrılan, “duyumların saldırısına”⁴ bırakılmış bir beden, geçmişin ağır anlarıyla dolu, uyuşturucunun da etkisiyle delik deşik olmuş bir hafıza bu sabitlikle nasıl uzlaşacak?

Dylan Sawyer, Lyotard’ın “ayrışma” (*differend*)⁵ kavramı ve “yüce” (*sublime*) hissi ile travma arasındaki ilişkiye odaklandığı kitabında travmatik olayın bizzat anlatı prensiplerini zora koştuğunu, sunulamaz olanı sunma çabasıyla anlatının çizgisel kronolojisini ve formel yapısını bozduğunu söyler; travmanın anlatının kapasitesine meydan okuduğunu belirtir (2014: 166). Travma, kendi hakikatini ortaya koymak için, anlatı etrafında birikmiş bazı kuramsal, yapısal sabitlikleri yerinden oynatır. Bu da aslında yazının başında Rancière’e atıfla sözünü ettiğim “sanatın ötesine geçen sanat” meselesiyle doğrudan ilişkilidir. Dile gelmesi zor olanın edebiyatta dile gelmeye çabalarken sanatın sınırlarını esnetmesi, za-

3. Jana María Giles, Coetzee’nin *Utanç* romanını “postkolonyal yüce” kavramı çevresinde yorumladığı yazısında, sanatın gücüne dair şöyle der: “Duyusal bir estetik olan sanat, söylemsel olarak her zaman ulaşılamayan duygulara tanıklık edebildiği için, hegemonik ideolojik ve politik yapıları bozma potansiyeline sahiptir. Bizim biricikliğimize ayrıcalık tanıyan bir sanat, farkı açıkça ortaya koyar ve böylece bu farka hegemonik yapılar dışında tanık olunabilir” (“Of Gods And Dogs: The Postcolonial Sublime In Coetzee’s *Disgrace*”, Pierce 2012: 20). *Güzel Ölümün Öyküsü*’nde de sanat dışında ulaşılmaz olan bu duygular ve duyumlar, yetimhaneden kaçarak sokakta yaşamaya başlayan Emenike’nin zihnine odaklanılarak ulaşılır hale gelmiş ve metin farka, farklı olana, “hegemonik yapılar dışında” tanık olmamızı mümkün kılmıştır.

4. Orhan Koçak (2019), *Güzel Ölümün Öyküsü* üzerine yazdığı “Ayşegül Devcioğlu (II): Roman ve Reform” yazısında romanı “duyum ile duygu” ayrımından yola çıkarak yorumlar.

5. Lyotard’ın “differend” kavramının Türkçe literatürde “ayrım”, “fark”, “çatışma” gibi farklı karşılıkları bulunmaktadır. Ancak 2021 yılında Lyotard’ın *Le Différend* kitabını çeviren ve yazarın diğer kitap ve yazılarını da Türkçeye kazandırmış olan Emine Sarıkartal “ayrışma” karşılığını tercih ettiği için, ben de yazı boyunca bu karşılığı kullanacağım.

man zaman o sınırları yeniden inşa etmesidir söz konusu olan.

Sawyer, Cathy Caruth’a atıf yaparak travmanın şok etkisiyle anlatı-dışı olduğunu ama aynı zamanda denetlenemeyen bir açıklama çabasıyla, manik bir biçimde geriye dönük anlatılar ürettiğini vurgular. Bu da kuşkusuz travmanın “ezici bir olaya ya da olaylar dizisine verilen, kimi zaman gecikmeli bir yanıt” olmasıyla ve “ilgili olaydan kaynaklanan tekrarlı mütecaviz halüsinasyonlar, rüyalar, düşünce veya davranışlar formunda” ortaya çıkmasıyla ilgili. Travma üzerine çalışan pek çok kuramcıya göre, travma basitçe kişinin geçmişindeki şiddet dolu olaya değil, daha ziyade onun asimile edilememiş doğasının geri dönüp kişiye musallat olma biçimine konumlandırılabilir (2014: 165-66). *Güzel Ölümün Öyküsü* de bu geri dönüş formlarıyla, musallat oluş biçimleriyle ve anlatıyı travmatize zihnin gerçekliğine uydurma hamleleriyle dolu.

Yetiştirme yurdunda uzun bir süre kaldıktan sonra, kendinden yaşça büyük arkadaşı Kral’la birlikte yurttan kaçan Emenike’nin hikâyesi, sokakta pembe yorganının içinde uyanma sahnesiyle başlar. Kendisiyle bu roman odağında yapılan söyleşilerde Devocioğlu, roman fikrinin zihninde nasıl oluştuğunu anlatırken, sokakta gördüğü kir pas içinde bir “pembe yorgan”dan söz eder.⁶ “O yorganı hikâyesiyle gördüm,” der; geçerken, bir anlığına yorganın rengini, orada oluşunu, toz toprak içinde ve hâlâ bir yorgan olmaya devam edişini görmüştür Devocioğlu. O kapsül an, metnin bünyesine dağılacak ve başka başka görülerle iç içe geçerek Emenike’nin edebi varoluşunu mümkün kılacaktır. Edebi hakikat bu kapsül anda gizlidir çünkü. O yorgana, zihne hücum eden toplumsal anlamlarıyla, tam da bu toplumcu bilinçle bakabilmek, “lohusa yataklarının, sünnet düğünlerinin, maşallahların, inşallahların, bir yastıkta kocamaların, analı babalı büyümelerin pembesi”ni tozun ve kirin içinde ayırt etmek, bu romanın nüvesidir. Devocioğlu’nun

6. <https://ad hocdergi.com/ne-olacaksa-biz-evlerden-ciktigimizda-olacak/>, <https://medyascope.tv/2019/11/16/eksik-olan-139-aysegul-devocioğlu-ile-guzel-olumun-oykusu/>, <https://www.youtube.com/watch?v=wg5wcvcvmsbE>.

diğer metinlerinde de fark edilen renk vurguları ve ara renklere odaklanan bakışlar bu metninde de dikkat çeker. Yazarın bir önceki romanı *Ara Tonlar*'da da sık sık vurguladığı isimsiz tonlar, bu romanında da yaprakların rengine, battaniyenin rengine, şehrin rengine, kanın rengine görünür. *Ara Tonlar*'da (2015) kırmızının sonsuz tonlarından birine “kedi ölümü kırmızısı” adı verilirken, burada da isimsiz bir pembe tona “inşallahların maşallahların pembesi” denmiştir mesela. Maurice Blanchot'nun edebiyat tanımını akla getiren bir kavrayış sezilir burada:

Edebiyatın dili, edebiyattan önce gelen âna yönelik bir arayıştır. Edebiyat buna genellikle varoluş der; var olduğu haliyle kediye ister, şeylerin tarafındaki çakıl taşını, insanı değil çakıl taşını, bu çakıl taşında insanın onun ismini söyleyerek reddettiği şeyi. [...] Edebiyat, şeylerin gerçekliğiyle ilgilidir; onların bilinmez, özgür ve sessiz varoluşlarıyla. Edebiyat onların masumiyeti ve yasaklanmış mevcudiyetleridir. (1995: 327-30)

Devecioğlu'nun renklere yönelik vurgusu da, insanın “kırmızı”, “pembe” diyerek reddettiği, görmezden geldiği “şey”le, varoluşla birlikte renklerin edindiği isimsiz tonlarla ilgilidir. Eşyaların, nesnelerin içinden insana bakmakla aynı anda ve birbiriyle ilişkisi içinde, temsil edilmeyenlerin, yok sayılanların, konuşamayanların, kendi biricik hayatları içindeki varoluşlarını gösterme, bu insanların içinden eşyalara bakma çabası vardır burada. İnsanların bakışındaki nesnelerle, nesnelere sinmiş insan varoluşları iç içedir. Travmatik deneyimlerin içinde özel tonlar edinerek hem nesnelerde hem öznelde parıldayan o “ara tonların” hakkını verme arzusuyla birlikte yürüyen bir çabadır bu. Annenin ve Cansu'nun ölümünde özel bir tona bürünen kan lekesi, lekenin bulaştığı divan örtüsündeki rengârenk yapraklar, okulda tanıdığı kızın “pembelikten ibaret” oluşu, annenin kızıla çalan sarı saçları, Cansu'nun uçları sarı saçları, travmatize bir zihnin renkleri nasıl gördüğü ve hangi bağlantılarla anlamlandırdığını belirten etkili bakışlardır.

Metin boyunca Emenike'nin zihninde patlayan flaşlarla geçmişini öğrenir, görüntüleri yan yana getirerek anlamlı bir bütüne

ulaşmaya çalışırız. Sawyer’ın dediği gibi manik bir biçimde geriye dönük anlatılar, anlar üretir metin. Annesinin, yanı başında, karnında bebeğiyle öldüğü sahne, yetiştirme yurdunda yaşadığı, tanık olduğu olaylar, sokaktan geçen birinin aşağılayıcı bir sözü, çağırışının gücüyle sık sık zihnine üşüşür Emenike’nin. Ama hep şimdide kalır metin. Zaman grift yapısıyla travmatize zihnin şimdideki gerçekliği olur. Gerçeklerden uzaklaştığında, düşüncelere daldığında, yurttaki cam gözlü öğretmen elindeki cetvelin “daaannn” diye beynine indiğini anımsamaz mesela, o cetvel şimdide “daaannn” diye iner beynine (11). Emenike’nin toparlayamadığı bir zihni, sadece hayranlık duyduğu Kral’a bakarken sabitlenebilen bakışları ve hızla belirip kaybolan, onu serseme çeviren “duygu-ları” vardır. Para ve yiyecek dilenebilmek için ölmesi gereken beynine, bali çekerek sürekli saldırır: “Belki de beyni çoktan öldü. Düşünceleri bulanıklaştı. Çevresinde ne varsa kendiliğinden bir dalgınlık, boşluk içinde, özlerinde hiçbir şey yokmuş gibi” (24).

Metinde bir tür leitmotiv gibi tekrarlanan geçmişe dair görüntüler, Emenike’nin travmatize zihninin kurgulanmasında en önemli unsurlar olarak dikkat çeker. Örneğin annesinin öldüğü divanın örtüsündeki yaprak desenleri metin boyunca farklı bağlamlarda görünecektir Emenike’ye: “Örtünün üstündeki yapraklar sağa sola uçuşuyor; incecik damarları olan yeşil, limon gibi sarı yapraklar, güneşin aldığı belli bir rengi andıran turuncu yapraklar, kırmızı yapraklar, yağmurda ıslanmış toprağa benzeyen kahverengi yapraklar” (46). Çöpün kıyısında, çürümüş marul yapraklarının arasında bali çektiğinde, yer birdenbire rengârenk yapraklarla kaplanır. Yetiştirme yurdunda bir kadın onu yıkarken, kadının memesi-ne sarıldıktan sonra, anneye ait yapraklar yine aynı sıfatlarla üzerinden akıp gider: “Gözleri yanarak yere bakıyor, beyaz fayansın üstü yapraklarla dolu, kırmızı yapraklar, kahverengi yapraklar, yeşil yapraklar ve limon gibi sarı olanları. Kadın hortumla su tutunca, yapraklar fırtınaya tutulmuş gibi kenarlara doğru itilip orada birikiyorlar. Kadın hortumu yaprakların biriktiği yere doğru tutuyor, tek bir yaprak kalmayana kadar su fışkırtıyor” (59). Metnin

sonuna doğru yaprak görüntüsü bu kez Cansu'nun öldüğü divan örtüsünde yakalar onu: "Örtünün üstünde yapraklar sağa sola uçuşuyor; incecik damarları olan yeşil, güneşin aldığı belli bir rengi andıran ufak turuncu yapraklar, kırmızı yapraklar, yağmurda ıslanmış toprağa benzeyen kahverengi yapraklar ve limon gibi sarı olanları" (111). Anlatıcı her defasında benzer sözcüklerle, aynı cümle yapısıyla anlatır yaprakları; zihnin uyuşturucunun da etkisiyle ürettiği ve hep aynı biçimde saldıran halüsinasyonlar anlatı söylemine dönüşür. "Kızılımsı sarı saçlı" annesinin ölümüyle zihnine yerleşmiş yapraklar, pek çok açıdan annesiyle özdeşleştirdiği "saçlarının uçları sarı" olan Cansu'nun ölümünde de ortaya çıkmış, ara tonları ifade etmek, o tonları adlandırmak, tanımak bir kez daha önem kazanmıştır. Anlatıcının hiçbir zaman "ana renk" olamayacak anneye, Emenike'ye, Cansu'ya ve onlara ilişkin deneyimlerin nesnelere "sizi farkınızla tanıdım, adınızla bildim" deme şeklidir bu.

Hikâyenin kronolojik olarak en başında gerçek ismini bilmediğimiz (metne bırakılan ipuçlarıyla "Umut" olduğunu anladığımız) ve henüz "Emenike" takma ismini almayan "oğlan", ölü olan annesinin yanına, ölü olduğunu bilmeden, onu taklit ederek uzanır. Tam bu anda gördükleri belleğinde yer edecek ve sık sık istemsizce aklına gelecektir. Yapraklar dışında bu andan kalan ve Cansu'nun ölümüyle gömüldükleri karanlıktan çıkan diğer görüntüler de kuş tüyleri ve kan lekesi olacaktır. Oğlan, pencerenin önüne konan kuşlara, pencerenin teline takılmış, rüzgârda pır pır eden kuş tüylerine bakarak annenin yanına sessizce yatar. Bir süre sonra annesinin bedeni taşınırken kadının bacakları arasından sızan kanı görür:

Ağır ağır genişleyip yayılıyor leke, hareket ediyor. Rengi de şekli de yapraklara benzemiyor. Tuhaf bir renk. Sönük olmasına karşın sarı, yeşil, turuncu, kırmızı yaprakların ortasında capcanlı. Bu renge neyin hayat verdiğini kavrayamasa da kendine bir yer edindiğini görebiliyor, divanın üstündeki karaltının gücünü hissediyor, *karanlık anlamını sezdiği, ama ne olduğunu anlayamadığı o şeyle karşılaşmanın karmaşık duyusu içinde tepeden ayağa sarsılıyor.*" (47, abç)

Bu ânın üzerinden yıllar geçmişken, Kral’dan sonra kendini ilk kez yakın hissettiği, “sevgiye benzer” bir şeyler duyduğu Cansu da tıpkı annesi gibi Emenike’nin tanıklığında, kamındaki bebeği düşürürken ölecektir: “Emenike lekeye bakakalıyor, yıllar önceden başka bir lekeyi, böyle kan kırmızısı değil, tanımsız bir rengi olan lekeyi anımsayıp sarsılarak, pencerede tel ve tele yapışmış kuş tüylerini arayarak” (110). Emenike’nin, dile dökülemeyen bir tür yücelik hissi içinde olduğu, neyle karşılaştığını anlamasa da “sarsılmasından” bellidir. Travmaların yol açtığı bu sarsıntılı ruh hali, akıl erdirilemeyen heyecanlanmalar, titremeler tam da “travmatik yüce”nin karşılığıdır.

Bellek sadece görüntüleri değil, Emenike’nin zihnine ok gibi saplanan aşağılayıcı sözleri de uygun bağlamlarda gün yüzüne çıkarır: “Daha ne çarpacak ulan Allah seni!”, “Su testisi su yolunda kırılır”, “Evlerden ırak kardeş”. Duyup da anlam veremediği ancak onlardan “sızan şeyi anlamından çok uzakta karanlık bir duygu olarak” (46) tanıdığı kelimeler de görüntüler gibi zihninde yanıp yanıp söner. Metin hep şimdiki zamanda oluşuyla, geçmişin şimdide meydana getirdiği hasarı capcanlı ortaya koyacak güçtedir.

Zalim Parıltılar: Yücenin İmgeleri

Yüce (*sublime*), özellikle Romantik dönemden bu yana felsefe alanında da sanat alanında da epey ele alınmış, farklı veçheleriyle tartışılmış bir kavramdır. Toplumsal dönüşümlere paralel olarak yüce duygusunun etki alanı da değişip dönüşmüş, kavram farklı açılımlar kazanmıştır. Türkçe literatürde edebiyat ile yüce arasındaki ilişkiyi tartışan çok fazla yazı yoksa da İngilizce literatürde bu mesele uzunca zamandır başlı başına bir çalışma alanı olmuş gibi görünmektedir.

“Yüce” kavramı üzerinde ayrıntıyla ve dikkatle duran ilk düşünürler Immanuel Kant ve Edmund Burke olmuştur. Özellikle Kant’ın yüce ile güzel arasında yaptığı ayırım, sonrasında pek çok yazar ve düşünürün çıkış noktası olmuş, kavram çoğunlukla Ro-

mantizmle anılmasına karşın, modernist/avangard sanat ve edebiyatı anlama noktasında da işlevsellik kazanmıştır. En sık atıf yapılan “yüce” tanımlamalarını, *Güzellik ve Yücelik Duyguları Üzerine Gözlemler ve Yargı Yetisinin Eleştirisi* kitaplarında Kant yapar. “Yüce, bizi, güçlerimiz sanki ona uygunmuş gibi, kendisine yaklaşmak üzere dâvet eder. Ama, biz onun karşısında bir yılgınlık duyarız. Çünkü kendimizi onunla, örneğin: başımızın üstündeki gökyüzü veya vahşi bir şekilde yükselen dağlarla karşılaştırdığımızda kendi değerlendirmemize göre, onlar karşısında biz, bir hiç sayılırız,” diyen Kant yüce’yi “acıdan kaynaklanan haz” odağında ele alır (akt. Arat 1977: 80). Yüce deneyiminde acının kaynağı büyük oranda aklın acıdır. Yüce, güzel’in aksine kişiye hareketi, kendinden taşma, kendini aşma deneyimini dayatır: “Hayal gücü ve akıl, bir nesne konusunda anlaşmazlığa düşerler ve de onların çatışması bir işaretle, çok şey söyleyen bir sessizlikle, daima bir çalkantı hali olan duyguyla, yani imkânsız bir cümleyle kendini belli eder” (Lyotard ve diğ. 2015: 237). Yüce, akılla kavranması imkânsız olan mutlak büyüklüğü ile onu izleyene âcizlikten doğan bir acı verir. Bu büyüklük Kant’ta doğa olaylarına ilişkin olarak tarif edilirken, giderek aklın anlamaya yetmediği, kişide şok etkisi yaratan ve onu hareketsiz bırakan her türlü dış etkenden yola çıkılarak yorumlanmıştır. Kavram üzerine edebiyat bağlamında çalışmalar çeşitlendikçe, yücelik hissine yol açan bireysel ya da toplumsal durumlar çevresinde yeni adlandırmalar da ortaya çıkar: gotik, avangard, apokaliptik, travmatik, post-kolonyal yüce gibi.

Güzel Ölümün Öyküsü’nde anlatıcı Emenike’nin duyumlarını, hislerini, yaşadıklarını ve uyuşturucunun etkisiyle anlamakta zorlandığı duygularını betimlerken, onu “travmatik yüce”ye karşılık gelen bir ruhsal atmosfere yerleştirir. Tıpkı travmatik deneyim gibi yüce deneyimi de kişiyi dilsiz bırakır, hayal gücüyle aklı arasında sıkıştırır. Yücenin, güzel’de olduğu gibi, bir oranla ya da ayarla ilgisi yoktur; tersine “Yücenin ayarı, bir ayarsızlıktır. Zevk duygusundan farklı olarak, yüce, ayarı bozuk olduğunda gerçek- tir” (Lyotard 2014: 69). Yüce deneyimleri kişiyi öznel kimliğini

hissetme noktasında âciz kılar. Annesinin bacakları arasından sı-zan kanın divanda bıraktığı lekeyi gördüğünde Emenike'nin ne olduğunu anlayamadığı ama sezdiği karanlık anlam karşısında “te-peden ayağa sarsılması”, anlayamadıkları ve anlatamadıkları kar-şısında sürekli içine düştüğü dalgali zihinsel durumlar, sabitleye-mediği bakışları, “çiğ duyumlara” (Koçak 2019) bırakılmış bedeni, soğuk gecelerde Kral'ın bedenine sokularak uyuduğunda “dil-sizliğin, bulanıklığın, dalgınlığın anları içinde, gövdesinin her par-çasıyla, sisler arasından gelen o çağrıya cevap vererek” titremesi (16), Cansu'nun parmaklarını emerken hissettiği “acıyla karışık haz” travmatik yücenin anlatımlarıdır. Ve bu travmatik yücenin şimdiki zamanda anlatılması, geçmişin hatırlanarak değil, bir tür zihinsel kasılmalar gibi bilinçsizce çakıp sönmesi Emenike'nin ha-kiki varoluşunu mümkün kılar. Pedersen'in belirttiği gibi, “Trav-manın temsili, travmanın hatırlanması değildir. Travma temsil edildiğinde travmatik niteliğini kaybeder. Dahası, temsilin taktığı travmanın şimdi üzerinde süren etkisini göz ardı ederek onu geç-mişe ait bir olay olarak göstermesidir” (2017: 280). Tam da bu yüzden, metin boyunca Emenike'nin “hatırladığına” tanık olma-yız. Metin Emenike'nin geçmişine döndüğü anlarda hatırlamaya dayalı bir anlatı değil, travmatize zihnin karmaşık düzeninin yön verdiği, geçmişini yarıklar, yaralar, boşluklar olarak içinde taşıyan şimdinin anlatısıdır. Kafasını istila eden rahatsız edici görüntüler, bölük pörçük anılar bile değildir; “parlayıp sönen, görünüp kay-bolan, duman gibi dağılan şeyler”dir (45).

Lytard'ın “yüce” kavramsallaştırmasına denk düşen bir yan vardır burada. Lyotard'a göre “ifade edilemeyen şey” ötede, başka bir dünyada ya da başka bir zamanda değildir. Şimdi, burada mey-dana gelen şeydedir (1992: 93). Travmatik yüce geçmiş gitmiş bir olaya indirgenemez, şimdi içinde bir oluş olarak tanıklık edilebilir ona. *Güzel Ölümün Öyküsü*'nde de travmatize zihnin şimdiki ha-line, belleğin kıvrımlarında saklanan ve yaşantıya sürekli musallat olan geçmişin şimdi üzerinde flaş gibi patlayan anlarına tanık olu-ruz. Biçimli bir anlatı formundaki hatırlayışın talep edeceği me-

safede değil, Emenike'nin “andaki” dalgalı zihninde olmamız istenmiştir.

Devecioğlu, “evsizliği” tanımadığı için *Güzel Ölümün Öyküsü*'nü yazmayı bir tür cüret olarak tanımlıyordu. Kitabı yazarken vicdani bir sorgulama içinde olduğu anlaşılan yazar, yoksulluğun temsiline dair âcizlikten ve basitçe “gözetleyen” konumuna düşme tehlikesinden söz eden Rancière'le benzer bir endişeyi paylaşır aslında. Rancière, *Aisthesis* kitabındaki “Mevcut Halin Zalim Parıltısı” yazısında, “Sanatın ve bilimin ötesinde, hayal edilebilir ve onarılabilir olanın ötesinde, ‘mevcut halin zalim parıltısı’nı algılayan bütünsel vicdan durumu, her şeye rağmen sözcüklerin dolayımından geçmek zorundadır,” der (2018: 318). Ama bu geçiş aşamasında çok özenli olmak, yoksulun ya da evsizin eşyalarına sinen varoluşa dikkat kesilmek gerekecektir. Üstelik yazı, bunu hiçbir zaman hakkıyla yerine getirecek güce sahip olmadığını da bilecektir: “Gözetlemecinin konumunun aşağılık olduğunu, bunun ötesine geçmek için her bir kırık düğmeyi ya da yamalı bir giysinin üzerindeki her bir yamayı işgal eden varoluşun doluluğunu ortaya serme çabasını, ve bu görevin yanına bile yanaşacak güce sahip olmadığını aynı anda dile getirme olanağı yalnızca yazarın sözlerinde var olur” (Rancière 2018: 319).

Romanda kendini hissettiren ilk zalim parıltı Emenike'nin saten pembe yorganıdır. Devecioğlu'nun Tepebaşı'nda kir ve toz içinde seçtiği ve romanın fitilini ateşleyen pembe yorgan karşısında duyduğu karmaşık hisler (hayal gücü ile akıl arasında kalışlar), en kıymetli anlarda kullanılan “inşallahların maşallahların pembe-si”nin sokağın kirine ve tozuna bulanmış görüntüsü ve bu görüntüyü “işgal eden varoluşun doluluğu”, sözcüklerin dolayımından geçerek bu metne dönüşmüştür. Emenike bu kirlenmiş parlak pembeyi gittiği her yere beraberinde götürür. Kendisine ait tek şey olarak duyumsar onu. Daha sonra bu parıltılı nesnenin yanına, yepyeni ama kartsız bir cep telefonu eklenecektir. Sokak arkadaşları Kocabaş ve Kral ile birlikte, bir harabede cep telefonunu kutusundan çıkardığında “pürüzsüzlüğü, yeniliği, siyahlığı, camının

parlaması” onu büyüler. Kartı olmadığı için çalışmayan bir telefon olsa da, bu “siyah, kusursuz alet”in varlığı, kendisini daha değerli hissetmesini sağlar (58). Tam da kendini “değerli biri” gibi hissettiği bu anda, tüm değerlerinden ve değerli olma ihtimallerinden arındırıldığı an çıkar zihninde; muhtemelen yetiştirme yurduna alındığı ilk gün, bembeyaz duvarlarla kaplı bir banyoda bir kadının onu yıkadığı sahne:

Üstündekileri çıkarması söylenince soyunuyor. Kadın da üstündeki önlüğü çıkarıp uzun bir donla kalıyor. [...] Kadın kovaya doldurduğu sıcak suyla küçük plastik bir tasta su dökerek onu yıkamaya başlıyor. Emenike suyu yer yemez, kadının memelerinden birine yapışıyor. Bunu neden yaptığını bilmiyor.

“Ayyy piç kurusu,” diyor kadın basıyor tokadı.

Sonra gülüyor, pipisine dokunuyor.

“Kaç yaşındasın sen?”

Her yerini sabunluyor. Avutma yollu ekliyor:

“Gözlerini kapa!”

“Korkma, niye korkuyorsun!”

Emenike sabunlu, çıplak, acınası bir yaratık olarak geniş, bembeyaz banyoda bekliyor. (59)

Umut’un hem bizzat kendisinin hem de adının anlamının parçalanıp dağılmaya başladığı bu sahnenin, tam da sefaletin içinde yeni bir ışıltının parladığı, bütünlenme ve bağlanma yanılması-nın yaşandığı anda anımsanması, travmatize zihnin işleyişini açık gösterir. Harabede telefonlar açılıp kapanırken çalan müzik sesleri “bira şişeleri, izmaritler, çöpler, leş kokulu battaniyeler”le dolu odada birbirine karışır. Harabe, esas işlevini yerine getiremeyen telefonların zalim ekran parıltılarıyla yanıp yanıp söner. Ertesi gün, birlikte iş yaptıkları adamlar telefonları zorla ellerinden alır ama Emenike’nin cebindeki telefonu unuturlar. O da Kral’a ve Kocabaş’a bundan söz etmemeye karar verir; “vücudundaki ağırları, sızlamaları geçirecekmiş gibi” okşar telefonunu (60). Emenike’nin büyüleyici, yüce nesnesi olmuştur bu pürüzsüz telefon.

Emenike’nin karşılaştığı en zalim parıltı ise kırmızı ojeleri ve üzerinde pullarla işlenmiş bir kurukafa olan siyah tişörtüyle Can-

su'dur. Kral'ın ağabeyinin evine gittiklerinde karşılaşır 16 yaşındaki Cansu'yla. Saçları, kıyafeti, kokusu, hiç kaçırmadığı bakışları ile tüm varoluşuyla Emenike'nin içinde dolaşmaya başlar, "derisinin altında bu yabancı yaratığı" hisseder Emenike (91). Kral'dan sonra ilk kez "büyülenmiş gibi" baktığı kişi olacaktır Cansu. Duyguların tanınmadığı, adlarıyla barınamadığı, bilinmezlikleriyle bazen bir karaltı bazen de kalbin anlık yumuşaması olarak hissedildiği benliğinde, "sevgiye benzer" bir şeyler hissedecektir ona. Sonradan Kral'ın kardeşi olduğunu öğrendiğimiz Cansu, tekstil atölyesinde çalışırken bir yandan da üvey ağabeyinin isteğiyle uyuşturucu haplar satmaktadır. Yine sonradan öğreniriz ki, abileri Nusret ve Kral onunla birlikte olmuş ve Cansu hamile kalmıştır. Düşük yaparken ciddi ölçüde kan kaybeden Cansu'nun yanında o ölene kadar kalan kişi ise Emenike olacaktır. Ona yemek getirecek, su içirecek, hiç konuşmadan da olsa yanından ayrılmayacaktır. Cansu hasta yatağında tırnaklarındaki kırmızı ojelerin çıktığını fark edince Emenike'den kırmızı oje ister. Ancak tırnakları kirlidir ve bu Cansu'yu mutsuz eder. Emenike, Cansu'nun her bir parmağını "acıyla karışık bir hazla" emerek kirleri temizler. Emenike'nin yaşadığı bu yüce deneyim ve bu deneyimin aktarıldığı okurun "şaşkınlık-merhamet-tiksinti-acı" sarmalında duygusunu sabitlemekte çekeceği zorluk, bu sahneyi romanın en vurucu sahnelerinden biri yapar. Çünkü Yüce olay, "ne oldu"dan önce meydana gelen "oldu"yu gösterir. Olay dil tarafından özümсенmeden önce özne tarafından hissedilir. Bu sahnede anlatıcı geri çekilerek ve Emenike'yle Cansu'yu yalnız bırakarak, yargıya varmaktan ve olup bitenleri yorumlamaktan kaçınarak, olayın hissedilişine ve hareketlere odaklanmıştır sadece. Kirleri emilerek oje sürülmeye hazır hale gelen tırnaklara Emenike'nin sessizce, taşıra taşıra sürdüğü kırmızı oje de, iltihap kokan karanlık gecekondü odasındaki en zalim parıltı olur böylece.

Sessizliğin Örttükleri, *Ayrışma* ve Adalet İmkânı

Emenike yaşadığı dehşet anlarından sonra bir “hayatta kalan” olarak nadiren konuşur (Lyotard 2021: 55). Annesinin ölümüne, yetiştirme yurdunda arkadaşının “bakıcı baba”lardan biri tarafından tecavüze uğramasına tanıklık eden, kendisi de işkence gören, yurta ve sokakta hakarete, şiddete maruz kalan Emenike’nin suskunluğu, yetiştirme yurdunda ve sonra sokakta yaşarken de sürer. Bilmediği sözcüklerin bu dünyaya ait olmadığını hisseder Emenike. Yetiştirme yurdunun psikoloğu olduğunu sonradan öğrendiği bir adam, neden konuşmadığını sorar ona, yanıt alamayınca “ilaç niyetine” ağzına tükürür Emenike’nin (89). Lyotard, sessiz kalışların konuşma becerisine sahip olamamaktan kaynaklanmadığını, aslında travma ve şok sonrasındaki sessizliklerin “cümle ikameleri” olduğunu söylüyor: “Sessizliğin yerini aldığı cümle, olumsuz bir cümle olacaktır. Olumsuzladığı şey, bir cümle evrenini oluşturan dört merciden, alıcıdan, göndergeden, anlamdan veya vericiden en az biri olacaktır” (2021: 61). Emenike’nin sessizliğinin de içi boş değildir; “[y]etimhanede, zoraki gece sessizliğinde dünyanın altını üstüne getirmeye hazır, geçmişsiz, geleceksiz yarı deli bir çocuk sürüsünün haykırışları gizli”dir bu sessizlikte (90). Hem haykırışların hem de sunulamayan cümlelerin ikamesi olarak sessizlik, konuşarak anlaşmanın imkânsızlığına yol açar. Ya hiçbir işe yaramayacağı algısından ya da duygunun tanınmamasından dolayı sevginin, öfkenin, haksızlıkların dile getirilemediği anlar, içi tıka basa dolu sessizlikleri besler.

Emenike ve Kral’ın sessizliklerini bozdukları, yetimhane müdürüne giderek bizzat “şikâyetçi” konumunda oldukları, “yetimhane babaları”ndan birinin arkadaşları Tahsin’e yönelik istismarını “belli belirsiz bir umutla” anlattıkları an, umutlarının tam anlamıyla tükendiği an olacaktır: “Umut tamamen ölene kadar tongaya basacaklar. Kral her zaman söyler bunu” (78). Bu sahnenin önemi, Kral ve Emenike’nin konuşarak, anlatarak, şikâyetçi olarak

bir şeyleri değiştirebileceklerine olan inançlarının yeraltından ilk kez başını uzattığı anda aldığı darbeye nasıl oracıkta öldüğünü göstermesidir. Yazar, çocukların müdüre neler söylediklerini, nasıl çırpındıklarını göstermek yerine anlatmayı tercih etmiş, bu da çocukların umutla umutsuzluk arasında kaldıkları o ince çizginin dilde kendisini göstermesine bizzat şahit olmamızı engellemiş olsa da, metnin etkili pasajlarından biridir bu:

Kral ve Emenike konuşuyorlar, birbirlerini destekleyerek, heyecanla, belli belirsiz bir umutla hikâyeyi tekrarlayarak. Konuşurken tökezliyorlar. Kelime dağarcıklarını alt üst ediyorlar, kendilerini rezil ediyorlar ama hiçbir şey yeterli olmuyor. Bütün o acıklı çaba sırasında bile sonuçta olabilecekleri seziyorlar, yine de vazgeçmiyorlar. Bunu niye yaptıklarını kendileri de anlamıyor. Susamıyorlar. Sığınabilecekleri, dünya ile ilişkilerini incecek bir yerden yeniden kurmalarını sağlayacak tek bir cümle için deniyorlar. İşi inada bindirdiler. (78)

Kral ve Emenike'nin bu konuşmalarını görmek, ağızlarından çıkanlara, dil dışını dile getirmeye çalışmalarına tanık olmak, kuşkusuz daha etkileyici olacaktı. Nitekim, Christophe Den Tandt'ın "Invoking the Abyss" ("Uçuruma Yakarmak") yazısında dediği gibi "Dilin dışı ile mevcut cümle evreni arasındaki ayrımı durmadan başka bir biçimde ifade etme dürtüsü, boşluğa yakarma görüntüsü kadar yüce bir söz-edim ortaya çıkarır" (Den Tandt 1995: 809).

Emenike ve Kral "kurban" olmamak için, haksızlığı duyulur kılmak için, karşılık olarak o "tek cümle"yi duymak için didinirler. "Haksızlığa maruz kaldığını kanıtlayamamak, kurbanın durumudur. Şikâyetçi, zarara uğramış ve bunu kanıtlayacak imkânlarla sahip olan biridir," diyor Lyotard *Ayrışma* kitabında. Eğer kanıtlama imkânını yitirirse, örneğin onu zarara uğratan, doğrudan veya dolaylı olarak onun yargıcı da olursa, şikâyetçi kurban haline gelir (Lyotard 2021: 50). Nitekim bu sahnede de olan tam olarak budur. Emenike ile Kral tüm güçleriyle tecavüzü, haksızlığı anlatmaya çalışsalar da müdürün ağzından tek bir cümle çıkar: "Her şeye neden aramak gerekmez." İki birden, tam da o an bir tür aydınlanma, dile dökemedikleri bir fark ediş yaşarlar: "İkisi de o an

sadece oradaki değil, dünya yüzündeki her şeyi biliyorlar, ya da bildiklerini sanıyorlar, yine de anlatmaları olanaksız. Anlatmaya kalkarlarsa saçmalaşacak” (77); çünkü şikâyetçi olan dinlenecek ama kurban olan, sessizliğe mahkûm edilecektir (Lyotard 2021: 55). Müdürle konuştuklarının ertesi günü bakıcı babalar Emenike ve Kral’ı tualete götürüp hortum parçasıyla “işlerini görürler” ve ardından ikisini de baş aşağı pencereden sarkıtıp bir süre öyle tutarlar. Kurban olmaktan kaçma çabaları şiddetle geri püskürtülmüş, anlatma, anlaşıma ihtimali yok olmuştur. Tahsin ise yurttan defalarca kaçmasına rağmen her seferinde yakalanır ve yurda geri getirilir: “Tahsin’in hastalandığı söyleniyor. Nasıl bir hastalık olduğu söylenmiyor. Sakinleştirici veriliyor ama Tahsin sakinleşmiyor, olmayan şeyleri uyduruyor. Akıl hastanesine gidecek çünkü aklından hasta” (80). Tahsin’in “delirmesi” anlaşılır bir şeydir, çünkü yaşadıklarını ispatlayamayan, sessizliğe mahkûm edilen kurban “bu haksızlıktan var olmuş gibi bahsetmeyi sürdürürse, diğerleri kolayca onu deli yerine koyacaktır” (Lyotard 2021: 51). Çocuklar susturuldukça kafalarındaki sesler – “Tahsin’in büyük çocukların oyuncağı oluşunun sesi, gece bekçisinin sesi, yatakların altından, çamaşırhaneden gelen sesler, Tahsin’in yurttan kaçışının ve yakalandıktan sonra çocuk şubesinde yediği dayağın sesi” – artacak ve travmanın sesli yaraları olarak hafızalarında yankılanmayı sürdürecektir.

Sawyer, Lyotard’ın “ayrışma” kavramını dilin travmatik aşaması olarak tanımlar. Sessizlik, dilin içinde göz ardı edilmesi de üstesinden gelinmesi de mümkün olmayan bir şeydir ona göre. Edebiyatın ayrışmaya (kanıtlamanın imkânsızlaştığı âna) tanıklık ederek “travmatik yüce” denen ve tepkinin sessiz kalmakla kalmamak arasında sıkıştığı, sunulamaz olanı sunmanın imkânsız olduğu durumu gösterebileceğini söyler (2014: 211). Metinde ayrışmaya tanıklık edilen, yücenin “sessiz kalışa yönelik bir protesto” (Vránkova 2018: 5) şeklini aldığı diğer bir sahne de şudur: Bütün çocukların susması gereken, sadece müdürün konuştuğu toplantılarda çocuklar, havada uçuşan “eğitim, sağlık, beslenme” sözcük-

leriyle kurulmuş cümlelere bir anlam veremezler. Bu çocukları yaşama kazandırmaktan çok onları itaatkâr köleler haline getirmek isteyen, onların istismar edilmelerine sessiz kalan müdür konuşurken, söylenenlerin çocuklara hiçbir şekilde ulaşmadığını gösteren, çocukların sessizliğinin eğlenceli bir fanteziye yol verdiği “gerçeküstü” bir anlatımla karşılaşırız kitapta:

Müdür konuştuğu kelimeler blup blup blup sesleri çıkartarak toplandıkları salonun tavanına doğru yükseliyor ve avizenin üstüne konuyorlar. Çocuklar hayranlıkla bakıyor uçan balonlara. Bakıcı babalar alarına geçiyor. Çünkü hepsinin birden başlarını kaldırıp nereye baktıklarını anlamıyorlar. [...] Çocuklar boş kafalarıyla balonların yükselmesini izliyor. Söylenenlerden bir şey anladıkları yok ama balonları izlemek eğlenceli. [...] Blup

blup

blup

Çocuklar sevinçle havaya sıçramaya başlıyor. Boş kafaları yüzünden sıçrarken havalanıyorlar. Hiçbir ağırlıkları yok artık. İçleri tamamen emilmiş. (26)

Bu sözcüklerin çocukları eğlendiren balonlara dönüşmesi, başlarına gelenleri dile dökme ya da ispatlama imkânları ellerinden alınmış “kurban” çocuklar ile bu ezberlenmiş, içi boş sözcüklerin sahipleri arasındaki “ayrışma”nın ifadesi olur. Benzer bir anlatıma Emenike ve Kral yurttan kaçıp sokaklarda yaşamaya başladıklarında, bir “görevli ya da gönüllü”nün onlarla konuştuğu, onlara balinin zararlarını anlattığı, tepkisini dalga geçerek gösteren Kral dışındaki çocukların sessizce dinlediği pasajlarda da rastlarız: “Görevliye göre bali çekenlerin, uyuşturucu kullananların yeni hayatın kapısından girmesi yasak. Yeni hayat sözcükleri *altın yaldızlar saçarak havada uçuşuyor*. Tutmaya çalışsa, parmaklarının arasından toz gibi dökülecek” (19, *abç*). Hariçten gazel okuyanların, akıl verenlerin, ezbere konuşanların sözleri tüm süsleri, hafiflikleri ve işe yaramazlıklarıyla havaya saçılırken, ayrışmaya fantastik bir görüntü yaratarak tanıklık etmek de travmatik yüceyi uyandıran edebiyatın gücü olur. Çünkü ayrışma, “tazmin”den söz etmek tam

olarak mümkün değilse de, “iletişim eşitsizliklerine yönelik, işitilmezliği tazmin etme zorunluluğuyla beraber yürüyen özel bir söylemle ifade edilmiş bir farkındalıktır” (Sawyer 2014: 48-49).

Yurtta ya da sokakta tüm bu sessizliklerin, ifade edemeyişlerin, kurban olmaktan kaçamayışların sonucunda, adaletin sağlanması ihtimalinden söz etmek, sessizliğin büyüklüğü nispetinde dozu artan saldırı eylemleriyle mümkün olacaktır. Konuşmalar da kimsenin dinlemeyeceğini idrak eden Kral ve Emenike en nihayetinde yetiştirme yurdunun kayıt odasını ateşe verirler ve yurttan kaçarlar. Yüce, hiçlik ya da kayıtsızlık olarak sessizlik nosyonuna karşı bir protestoysa, onlar da “yüce bir yangın” çıkarmayı başarmışlardır. Yangın ânında Emenike bunu aklıyla olmasa da duyularıyla kavrar: “Sadece alevleri seyretmek ve kâğıtların yanarken çıkardığı sesi dinlemek istiyor. Küçük çıtırdayışlarda, kıvılcımlarda, parlayan alev toplarında onu büyüleyen bir şey var. Emenike coşkuyla ateşe bakıyor” (74). Öykünün tek yangını da bu olmaya-caktır üstelik. Hikâyenin sonunda, ruhuyla ve bedeniyle bağlı olduğu, “çoğu zaman düşünmeye bile gereksinme duymadan karnı, derisi, elleri ayaklarıyla” çekildiği Kral’ı ve beraberinde her yere götürdüğü pembe yorganı üzerlerine benzin dökerek yakar. Cansu’ya yapılan kötülüklerin karşılığı olarak, Kral’ı iltihapsiz, kansız “güzel ölümün” içinde bırakır. “Ateş yanlışları düzeltecek”tir (115).

İçi öfke ve acı dolu olan sessizliklerin yetiştirme yurdunda süreç içinde birikmesi ve “yıllardır çatı kirişlerinde, duvarlarda, pencere kenarlarında başlatılmayı bekleyen” bir yangınla patlaması gibi, sokakta da bu kez gerçekleşmeyi bekleyen fantastik bir “çöp saldırısı” vardır. Emenike bulunduğu mahalleye bakarken cadde ve polis müdürlüğü ile şehirden ayrılan mahallenin sınırında birikmiş çöplere dalıp gider:

Günün birinde baraj kapakları açılacak, hormon ilaçlarıyla, yasak kekimeleriyle, çakma saatleriyle, koltuk altı ve apış arası kokularıyla, çürük dişleri, tenekeleri, kanserleri, darbukalarıyla, derme çatma çöp arabalarıyla, kâğıt, metal, pet şişe çöpleriyle önü alınmaz bir sel şehre doğru akan-
cak. Ne polis ne de koca cadde engel olabilecek buna. Pet şişelerden ro-

ketler polis müdürlüğünün tepesine inecek. [...] Şehrin böyle korkunç bir felaketle karşılaşması an meselesi. Polis müdürlüğü gece gündüz nöbette. Ama böyle bir saldırıyı kim engelleyebilir ki? (55)

Sürekli uyuşturularak yok edilmeye çalışılan, travmaların yıkıcı ateşle yara içinde kalmış zihinleri biraz olsun soğutmak, iletişim eşitsizliği ve işitilmezlik içinde, ancak ateşle ya da “kurban”ların varoluşlarıyla dolu nesnelerin önlenemez seliyle mümkün olacaktır.

*

Yazının başında Rancière’in “sanatın ötesine geçen bir sanat” tarifinden söz etmişim. Hakikatle bağını gözettiği ölçüde “kabul edilebilir bir yalan” diyordu Rancière bu sanata. Jean-Luc Nancy de yüce’den söz ederken “sanatın ötesine geçen bir sanat” yerine “sanatsal olmayan sanat” ifadesini kullanıyor: “Yüce, ne estetiğin ikinci kanadı ne de başka türden bir estetik. Nihayetinde, daha ziyade ‘estetik olmayan’ ve ‘sanatsal olmayan’dır. Ve son tahlilde, daha ziyade etik gibi görünür” (Nancy 1993: 34).

Yazarın ara renklere yönelik dikkatinin ve onları adlandırarak tanıma çabasının ima ettiği, susturulana, şiddet yüklü pek çok olaya maruz kalan ve tanık olanı, toplum dışına itileni, tipleştirme-den, indirgemeden, onun zihninin ve bedeninin sözüne dikkat kesilerek⁷ tanıma arzusudur. Edebiyat özelinde, geleneksel toplumcu

7. Bedene ve duylara ilişkin dikkatlere birkaç örnek: “Birçok yere aynı anda gitmek istiyor da buna imkân olmadığını baştan biliyormuş gibi kendi içine gizlenmiş bir hırçınlığı, saldırganlığı var bedeninin.” (32)

“Cansu’nun davranışları her zaman saldırgan, her hareketinde hırs ve ümitsizlik gizli. Kapmaya çalıştığı yer için ne küçük memeleri, ne pullu tişörtü, ne topuğu yamulmuş ayakkabıları yetiyor.” (91)

“Emenike içine işleyen bu kokunun Cansu’nun kokusu olduğunu ayırımsıyor. Kokunun içinde şimdiye kadar yabancı olduğu şeyler gizleniyor; ayartıcı, kışkırtıcı, korkutucu. Ne var ki koku ne denli yabancıysa o denli tanıdık. Pembe kızın, çocuğunu terk eden sarışın kadının, çoktan ölüp giden annenin belli belirsiz izleri, kokunun içinde tam ayırt edilmeksizin dolaşıyor.” (91)

gerçekçi edebiyatın kapsayamadığı bedensel-zihinsel dikkatlerin ve kayıtsızlığa yönelik hem gerçek hem gerçeküstü protestoların yarattığı yücelik hissine imkân tanıyan, sessiz ve hareketsiz bırakılanın en iç sesini ve en ince hareketini gözeten metinlerin de estetikten çok etikle ilgili bir meseleleri olduğu söylenebilir. Bir şeyin nasıl söylenebileceği üzerinde düşünmek, o şeyin nasıl söylenirse daha “etkileyici” ya da “dokunaklı” duyulacağını düşünmek değil, bazen epey karanlık köşelere sinmiş hakikat parçalarını dillendirebilmek üzerine düşünmek, bunun endişesini sürekli hissetmektir. Okurun hissedeceği yücelik hissi bununla doğrudan ilişkilidir. Edebiyatta yüceyle karşı karşıya olduğunuzu, “adil” betimlemenin çıplak etkisinden hissedersiniz, süslü, bol aksesuarlı giysilerinden değil. *Güzel Ölümün Öyküsü*’nde Devecioğlu, betimlemenin adaletiyle hem kurbanlara yönelik adaletsizliği göstermiş hem de bu adaletsizliğe edebi bir karşılık vermiştir; “verilen karşılığın asla şiddetin düzeyiyle boy ölçüşemeyecek olmasının verdiği acı”yla (Rancière 2018: 321).

Bir Küresel Roman Olarak *On Dakika Otuz Sekiz Saniye*

Mehmet Fatih Uslu

ELİF ŞAFAK'ın *On Dakika Otuz Sekiz Saniye*'si 2019 yılında önce İngilizce olarak basıldı (Şafak 2019a), aynı dönemde yazarın Omca Korugan ile beraber yaptığı *ortak çeviriyle* Türkçe (2019b) yayımlandı. Şafak'ın son yıllarda çoğunlukla İngilizce yazmayı tercih ettiğini ama metinlerin Türkçeleştirmesini bir çevirmenle beraber kotardığını biliyoruz.¹ Dolayısıyla bir dilden diğerine geçmekten ziyade, aynı anda iki dilde yazmaya devam eden bir yazarla karşı karşıya olduğumuz söylenebilir. Başka bir deyişle, kendini İngilizcede yeniden kurarken, hâlâ Türkçenin muharriri olma arzusunu da devam ettiren bir yazarla.

Şafak'ın bu çift dillilik macerası içinde *On Dakika Otuz Sekiz Saniye*'nin özel bir yeri var. Eser, prestijli Man Booker Ödülü'ne aday gösterildi, hatta Margaret Atwood ve Salman Rushdie'nin son romanlarının da yer aldığı altı kitaplık kısa-listeye kalmayı başardı. Kitapla ilgili özellikle ABD ve İngiltere basınında övgü dolu değerlendirme yazıları çıktı.² Şafak'ın bu romanla *Forty Rules of*

1. Maalesef, yazarın kendi internet sitesinde yer alan eser künyelerinde bu ortak çevirmenlerin isimlerine yer verilmemiş. <https://www.elifsafak.com.tr/kitaplar>.

2. Örneğin *New York Times*'ta Julia Phillips romanın Booker listesine kalarak onurlandırılmasını hak edilmiş bir başarı olarak görmüş: <https://www.nytimes.com/2019/12/16/books/review/10-minutes-38-seconds-in-this-strange-world-elif-shafak.html>. *The Guardian*'da Mirza Vaheed hem romanı hem Şafak'ın hikâye anlatma başarısını coşkuyla övmüş: <https://www.theguardian.com/books/2019/jun/12/10-minutes-38-seconds-in-this-strange-world-by-clif-shafak-review>.

Love (Aşk) ile yakaladığı popülaritenin de ötesine geçerek küresel düzeyde saygı gören bir edebiyat aktörü haline geldiğini söylemek mümkün görünüyor. Bunu bir yönüyle onun İngilizce üreten bir yazar olarak da artık tamamen kabul gördüğünün bir kanıtı olarak değerlendirebiliriz.

Öte yandan, Şafak'ın edebiyat dili olarak İngilizceyi benimsemesinin, belki de bu haliyle edebi macerasında Türkçeyi ikincilleştirmesinin içerik bağlamında bir kopmaya tekabül etmediğini görüyoruz. Yazar konularını Türkiye yerelinden seçmeye, Türkiye'nin meselelerini konu edinen romanlar yazmaya devam ediyor. Yazarın İngilizceyi öncesinin değiştirdiği şeyin daha ziyade romanların üslubu olduğu görülüyor. *On Dakika Otuz Sekiz Saniye*, yerelle evrensel arasındaki bir hatta gidip gelerek, hatta birini diğerine tercüme ederek kurulan ve okurun kolayca fark edeceği şekilde neredeyse üslupsuz bir metin. Bu bağlamda eseri bir "küresel roman" olarak değerlendirmek mümkün görünüyor.

"Küresel roman" son zamanlarda dünya çapında ilgi alaka gören ve popüler olan romanların bir kısmı için kullanılan bir şemsiye kavram. Hepsini aynı paranteze almak zor olsa da, bu romanlar içinden çıktıkları yerelin gerçekliğini ikincilleştirmekle itham ediyorlar. Buna göre, uzak dünyadaki okura, anlattıkları "otantik" âlemin gerçek tecrübesini taşıyamayan ya da "yavan"laştırarak taşıyan metinler var karşımızda. Bunun temel sebebi, küresel romanların dünyanın kültür merkezinin (ya da merkezlerinin) taleplerine ve bunların belirlediği küresel modalara göre şekilleniyor olması. Söz konusu eserlerde dil ve üslubun meydana getirilmesinde İngilizceye çevrilme ihtimali ve küresel okurun arzularının belirleyici olması ise bu metinlerin alametifarikası kabul ediliyor.³

Bu yazıda nihai amacım *On Dakika Otuz Sekiz Saniye*'yi söz konusu küresel roman kavramsallaştırması altında analiz edip

3. Bu genel çerçevenin aynısını *K24*'te yayımlanan şu yazıda kullanmıştım. "Bir Küresel Roman Romantizmi", <https://t24.com.tr/k24/yazi/bir-kuresel-roman-romantizmi,2444>. Küresel roman meselesi üzerine bir süredir kısa yazılar kaleme alıyorum. İlgili bu yazılara da *K24*'ten erişebilir.

metnin bu bağlamda kendine has yerini göstermek. Şafak'ın romanı merkezin belli başlı taleplerini göz önünde bulundurarak kendi yerelini şekillendiren bir roman görüntüsünde. Ama bu görüntüyü netleştirebilmek için öncesinde anlatının temel özelliklerini serimlemek ve iskeletini ortaya koymak gerekiyor. Bunun için romanın yakın okumasını yapıp sonrasında küresel roman bahsine döneceğim.

Yığma Metin

On Dakika Otuz Sekiz Saniye iki ana bölümden oluşur. İlk bölüm bir hayat kadını olan Tekila Leyla'nın kalbi durduktan sonra zihninin çalışmaya devam ettiği "on dakika otuz sekiz saniye" boyunca geçmişini hatırlaması üzerine kuruludur. Öldürülüp çöp tenekesine atılmış Leyla bu kısa süre boyunca bazı sesler, kokular, tatlar aracılığıyla hayatının belirleyici anlarına döner, okur kahramanın büyüme macerasına tanıklık etmeye çağrılır. İkinci bölümde Leyla'nın katlediliş hikâyesi ve en yakın beş arkadaşının onu Kimsesizler Mezarlığı'ndan alıp kendi istedikleri gibi gömme çabası anlatılır. Burada eserin ciddi bir yapısal dönüşüm geçirdiği, bir taraflıyla neşeli bir dostluk anlatısına diğer taraflıyla hafif bir polisiyeye dönüştüğü görülür. Roman, Leyla'nın gömülmek istemediğini aniden hatırlayan arkadaşlarının, bahtsız kadının bedenini maceralı bir şekilde Boğaz'a bırakmasıyla nihayete erer.

Leyla hakkında ilk söyleyebileceğimiz şey bir krizler, felaketler ve ıstıraplar yığımı olduğudur. Bir yığındır zira, metnin en uzun parçası olan ilk bölümde kahramanımızın zorlu hayat hikâyesi, pek çok çarpıcı ve dramatik noktanın üst üste bırakılmasıyla derilir. Buna göre 1947 senesinde Van'da dünyaya gelen Leyla, iki eşli bir babanın ikinci eşinden olan kızıdır. Yana yakıla erkek evlat isteyen baba Harun'un ilk eşinden çocuğu olmamıştır, ikinci eşi 19 yaşındaki Binnaz ise altı kere düşük yapmıştır. Yedinci hamilelikte dünyaya Leyla gelir. Ailenin yıllardır devam eden krizi için bir müjde olmuştur. Lakin baba, hiçbir makul açıklama yapmadan

Leyla'yı ilk karısına vereceğini ve minik bebeğin, ilk eşi Suzan'ı anne bileceğini bildirir. Böylece Leyla annesiyle aynı evde ama onun annesi olduğunu bilmeyerek büyür. Annesi Binnaz ise bu olaydan çok etkilenip ruh sağlığını yitirir, delilik sınırına varır.

Leyla'nın babası Harun bir Kürt ağanın torunudur. Oturdıkları ev aslında bir Ermeni hekime aittir, lakin dedesinin Ermeni Tehciri'nde oynadığı "etkin rol"e karşılık ailesine verilmiştir. Harun hayatını terzilik yaparak kazanmaktadır. Bir ara şeyhin birinin etkisinde kalarak "aşırı" dindarlaşır. Süreçte sadece iki karısı da başını örtmek durumunda kalmaz, büyümekte olan Leyla da örtünmeye zorlanır. Harun, bir süre sonra alafranga kıyafetler dikmekten vazgeçecek, hatta cinsel perhize başlayacaktır. Onun bu değişimiyle aile iyice fakirleşir. Leyla'nın bir genç kız olarak yetişmesi babasının bu nevezuhur tutuculuğunun gölgesinde gerçekleşecektir. Genç kız bu yıllarda giyinmesinden okumasına hayatının her alanına şedit bir şekilde bulaşan manevi bir baba şiddetine maruz kalır.

Artık akli dengesini büyük ölçüde yitirmiş Binnaz bir ara ona herkesin bildiği sırrı, esas annesinin kendisi olduğunu fısıldar (Şafak 2019b: 58). Leyla çok küçük yaşta bu korkunç sırrı taşıyarak yaşamak zorunda kalır. 6 yaşındayken çok sevdiği 43 yaşındaki amcasının tacizine uğramaya başlar. 7 yaşındayken nihayet bir erkek kardeşi olur, ama çocuk down sendromludur. İlerleyen yaşlarında tacizlerine devam eden amcasının tecavüzüne uğrar, hamile kalır. Ama toprak yiyerek çocuğu düşürür. Babası amcayla hesaplaşmak yerine bu rezaleti örtmek için kızıyla evlenecek birini arar. Evin kadınları her şeyin farkındadır ama sessiz kalmayı tercih ederler. Tam bu arada Leyla'nın hasta kardeşi ölür. Kısa hayatı boyunca evde "sakat" diye gizlenen, asla dışarı çıkarılmayan kardeşinin öldüğü gün Leyla evi terk eder (140).

Leyla'nın bundan sonraki yaşam mekânı İstanbul olacaktır. Henüz 16 yaşındadır. Yeni kentinde de bedbahtlıklar talihsiz kızın peşini bırakmaz. Önce yardımını kabul ettiği genç bir adamın tecavüzüne uğrar, geneleve düşer. Sonrasında ailesi tarafından red-

dedilir. 19 yaşında, çalıştığı genelevde bir adam sülfirik asitle yüzünü yakmaya çalışır ama sıvı sırtına gelir. Artık sırtında bu çirkin yara iziyle çalışmak zorunda kalacaktır. Lakin, “Leyla eskisinden de popülerdi[r] şimdi, daha çok talep görüyordu[r]. Hikâyesi olan bir fahişe[dir] o artık ve erkekler bundan hoşlanıyor[dur] sanki” (159).

Leyla’nın bu ıstırap dolu hayatı içinde, sonu faciayla bitecek olsa da, tek bir ferahlama dönemi vardır. 1968 senesinin Temmuz ayında, Altıncı Filo karşıtı gösterilere karışan D/Alı polisten kaçarken Leyla’nın çalıştığı geneleve saklanır. Bu tuhaf tanışmadan etkilenererek Leyla’yı düzenli olarak ziyaret etmeye başlar. Ama tek istediği sohbet etmektir, fiziksel temastan kaçınır. D/Alı komünist bir ressamdır, sadece hali tavrıyla değil fikirleriyle de Leyla’yı etkiler. Almanya’da göçmen bir işçi ailenin çocuğu olarak dünyaya gelmiş, orada ırkçılığa maruz kalmış, 19 yaşında Türkiye’ye dönmüş ama kırık Türkçesiyle ve farklı yetiştirme tarzıyla bir türlü tam buralı da olamamıştır. Neticesinde D/Alı’nın ailesinin itirazlarına rağmen evlenirler. Artık Leyla için yepyeni bir hayat başlar. Çok mutlu bir evlilikleri olur ama meşhur 1 Mayıs 1977 günü sihir bozulur. D/Alı Taksim Meydanı’nda ateş altında kalır ve hayatını kaybeder. O gün ölen otuz dört kişiden biridir (217). Bundan sonra Leyla eski hayatına dönmek zorunda kalır. Romanda 1977 sonrası öncesine kıyasla çok daha hızlı geçilir, neredeyse hiç ayrıntıya girilmez. Leyla, öldürüldüğünde takvim 1990 senesini göstermektedir.

Bu özette de görüleceği üzere Leyla gerçekten de bir krizler ve felaketler *yığı*nı’dır. Korkunç, her biri ayrı birer travma yaratacak deneyimler onun hayatının normalini meydana getirir. Öte yandan, şahsi hikâyesini oluşturan bu *yığın* ülkenin bir kısmı tarihi bir kısmı güncel olan büyük meselelerine bağlanır: Çokeşlilik, ataerkil toplum, tecavüz, ensest, pedofili, yok sayılan engelliler, Ermeni Soykırımı, radikal İslam, seküler otoriterlik, sol-sağ çatışması, kadın istismarı, lgbt meselesi, göç ve göçmenlik diye uzayıp giden bir liste vardır elimizde. Demek ki metinde Leyla nasıl bir felaket-

ler toplamı olarak ifade ediliyorsa, onun aynasında Türkiye de benzer bir toplam olarak resmedilmiştir. Leyla'dan Türkiye'ye çıkan yol neredeyse dolaysızdır. Genç kadın Türkiye'nin düşmüş meleğidir, ülkenin tecrübesinin apaçık kurbanıdır; ama bir taraftan onun düşmüşlüğü'nün izlerinde Türkiye'nin kendi faciaları ve kabahatleri gizlidir.

Ama burada yazı için daha önemli olan nokta şu: Okur Leyla'yla beraber, Leyla'nın ve ülkenin bu koca sorunlarından birinden diğerine sürüklenir halde bulur kendini. Metin bunların hiçbirinin üzerinde durup dinlenmez ve kendi düşünmediği gibi okura da bunlar hakkında derinlikli düşünme fırsatı vermez, zira romandaki tahkiye eyleminin ana biçimi yığmadır. Ya da başka bir şekilde söylemeyi denersek, Leyla da Türkiye de birer listedir. Romanın ana akışı bu yığının ya da listenin kalem kalem ve olabildiğince hızlı kat edilmesiyle kurulur. Aşağıda bu meseleyi ayırtılandıracağım.

Romanın uzun ilk bölümünün bir diğer işlevi de bu bölümde Leyla'nın beş kişilik yakın arkadaş grubunun tanıtılmasıdır. Bir düşmüşler ittifakı olarak resmedilen bu arkadaş grubu birbirine benzemez beş kişiden oluşur: Sabotaj Sinan, Nostalji Nalan, Cemile, Zeynep 122 ve Hollywood Hümeysra. Romanın ikinci bölümünde, Leyla'nın ölü bedenini Kimsesizler Mezarlığı'ndan kaçırmaya çalışıp topluca bir tür Antigone'liğe niyetlenen bu beşlinin her biri farklı bir tutunamama ve zayıflık hikâyesinin kahramanıdır. Leyla'nın özyaşam öyküsünün inşa edilmesi gibi bu kahramanların aktarımında da "yığın" benzetmesi kullanılabilir. Bu yardımcı kahramanlar hikâyeleri birbirine bağlanmadan Leyla'yla tanışık olmanın ortaklığında yan yana getirilirler ve romanda sadece kısa ve çabuk özetlerle temsil edilirler.

Sabotaj Sinan, bu beşlinin en sıradanı ve Leyla'nın Van'da geçirdiği çocukluğundan artakalan tek arkadaşıdır. Milliyetçi ve aydınlanmacı bir asker ile köylüleri, taşralıları küçümseyen eczacı bir annenin çocuğudur. Sinan'ın ailesiyle romanda Kemalist, aydınlanmacı ve kibirli yeni Türkiye eliti temsil edilir. Sinan, bu ai-

lenin içinde ezilir, kendini bulamaz. “Sabotaj” lakabını almasının sebebi “savaş zamanının gizli mesajlaşmaları ve direniş hareketince yapılan *sabotaj yayınları* hakkındaki” heyecanıdır. İstanbul’da sıkıcı, vasat, sessiz bir hayat kurmuş ama Leyla ile dostluğu devam etmiştir.

İkinci arkadaş Nalan bir trans kadındır. Leyla çalıştığı genelevin yakınındaki mobilya atölyesinde türküler okuyan yanık bir sestten etkilenir. Sonunda dayanamayıp atölyeye gidip genç adamla tanışır. Adam Leyla’dan adını saklar, çok istiyorsa ona “hiç” diye seslenebileceğini söyler. Bir yıl sonra Leyla onunla bu sefer karakolun nezarethanesinde karşılaşır ama genç adam artık bir kadındır, adı da Nalan olmuştur. Nalan, aslında Osman adıyla Anadolu’nun bir köşesinde doğmuş, kendini hep kadın hissetmiş ama taşradaki eril dünyanın derin baskısıyla yıpranmış bir karakterdir. Ailesi onu evlendirmeye karar verir. Ama düğün gecesi Osman da tıpkı Leyla gibi kaçacak, bir daha eski hayatına dönmeyecek ve yolun sonunda Nalan’a dönüşecektir.

Cemile ya da Jameelah, Somalilidir, babası Müslüman annesi Hıristiyandır. Ülkesinde durum kötüleşince başka birçok kaçak göçmenle beraber İstanbul’a gelir. Sonrasında “fuhuşa itilen” (154) Afrikalılardan biri olur, İstanbul’da neredeyse bir seks tutsağı haline getirilir. Leyla ile zührevi kontrol için getirildikleri hastanede tanışırlar. Kısa sürede yakın dost olurlar. Beşlinin ikinci göçmeni Zeynep 122, Kuzey Lübnan’da doğmuş 122 santim boyunda cüce bir kadındır. Anlatıcı kadının doğduğu bölgede yoğun akraba evliliği olduğundan cüceliğin çok yaygın olduğunu söyler. Hayatının bir döneminde fal bakarak hayatını kazanır. 1964 senesinde Türkiye’ye kaçır. Başta bir kuaförde çalışır, sonra Leyla’nın da çalışacağı genelevde çaycılığa başlar.

Son arkadaş Hollywood Hümeysra, koca şiddeti kurbanı Mardinli bir kadındır. Leyla, Hümeysra’nın hayatını değiştiren kişi olur, onun tavsiyesi ve yardımıyla genç kadın saçlarını boyatır, burnunu yaptırır ve yeni bir hayata başlar. Demek ki karşımızda, bir kudretsiz erkek, bir trans kadın, Somalili mülteci bir seks işçisi, cüce

Arap bir genelev çaycısı ve namus cinayetinden kaçan Doğulu bir kadından oluşma bir topluluk vardır. Feodal ilişkiler içinde büyümüş Vanlı bir Kürt kadının örtülü lideri olduğu bir düşmüşler cemaatidir bu. Oluşturulan listede, Türkiye'nin ezilmişleri içine iki de göçmen kahraman karışmış olduğunun altını özellikle çizmek gerekir.

Kapalı Metin, Otoriter Anlatıcı

Kahramanlar ve onların etrafında oluşan toplam ile metnin ilk arzusu aslında farklı bir İstanbul resmi meydana getirmektir. Anlatılanın “Öteki İstanbul” olduğu vurgusu metnin her yanına sinmiştir. Henüz metnin başında anlatıcı bize romanda resmedilenin turistlere sunulan İstanbul olmayacağını fısıldar: “Tekila Leyla'nın bildiği ve yaşadığı ve sırtlandığı İstanbul, Turizm ve Kültür Bakanlığı'nın yabancılara göstermek istediği İstanbul değildi zaten” (13). Bu, apaçık bir anlatıcı vaadidir; bize turistik olmayan, yani hakiki ya da başka deyişle yerin üstünde parlayan değil yerin altında gizlenen İstanbul gösterilecektir. Roman hakkında Batı'da çıkan yorumlara baktığımızda anlatıcının bu vaadinin genel bir kabul gördüğünü söylemek mümkün. Örneğin, 2019 Man Booker jüri üyesi Liz Calder'ın kısa-liste açıklanırken romanı “İstanbul'un yeraltı dünyasına (underworld) hayat verdiği” için övdüğünü görüyoruz.⁴

Turizm Bakanlığı'nın tasvir ettiği İstanbul'un nasıl bir İstanbul olduğu açıklanmasa da romanın İstanbul'unun örtülü hakikilik ya da ötekilik iddiasını burada sorgulamak gerekir. Tasvir edilen bu öteki İstanbul kozmopolit, kabına sığmaz bir şehirdir. Şehrin hem kaybedilmiş klasik hem de özellikle göçlerle şekillenmiş modern çoğulluğuna sıklıkla atıf yapılır. Örneğin Karaköy'deki genelevler

4. <https://thebookerprizes.com/resources/media/pressreleases/2019-booker-prize-shortlist-announced>. Benzer yorumlara etkili kitap sitesi Goodreads'de de sıkça rastlandığını belirtiyim.

sokağı, “Bir Ermeni okulu, bir Rum kilisesi, bir Sefarat sinagoğu, bir Sufi tekkesi ve bir de Rus Ortodoks şapeli vardı yakınlarda” (63) sözleriyle tasvir edilir. Bir başka yerde Leyla çalıştığı genelevin arka penceresinden işçilerin yaktığı türkülerini duyar: “Kürtçe, Türkçe, Arapça, Farsça, Afganca, Gürcüce, Çerkezce, Urduca...” (74). Aslında karşımızda olan çeşitli *çoğulluk listeleri*’dir. Şu haliyle, romanın İstanbul’a ait farklı bir resim çizmekten çok, iki farklı ama popüler İstanbul imgesini tekrarladığını belirtmek gerekir. Bir yanda nostaljiyle hatırlanan bir tür Osmanlı kozmopolitizminin İstanbul’u, diğer yanda yoğun göçlerle şekillenmiş bir yeni göç merkezi ve hızlı, ele avuca sığmayan, karmakarışık bir metropolis olarak İstanbul.

Öte taraftan, İstanbul’a dair bu listeler de Leyla ve arkadaşlarının oluşturduğu listeyi hatırlatır. Birbirine benzemez, yaralı ve marjinal unsurların oluşturduğu çoğulluklardır bunların her biri. Söz konusu halin en çarpıcı örneği metnin sonlarına doğru Leyla’nın gömüldüğü Kimsesizler Mezarlığı’nda tasvir edilir. Leyla’nın yanı başında yatanlar arasında fanatik bir dinci terörist de vardır Zen Budist de; adi katiller de adı unutulmuş devrimciler de. Peki, bu çoğulluk listeleri, bu toplamalar turistik ve zahiri İstanbul’un ötesinde bir hakiki İstanbul temsili olarak kabul edilebilirler mi? Burada metnin sahicilik vaadi aslında İstanbul’un bir başka metinselleştirilmiş hali, velhasıl bir başka turistik yeniden üretimi değil midir?

Bu soruları cevaplamak için romanın genel anlatı stratejisine odaklanmak gerekiyor. Yukarıda belirttiğim yığın ya da liste metaforunun bir uzantısı olarak, *On Dakika Otuz Sekiz Saniye*’nin anlatı akışını gösteren değil anlatan, dramatize eden değil aktaran bir anlatıcı kurmaktadır. Kitabın gövdesini esas kahraman Leyla’nın olgunlaşma hikâyesi ve arkadaşlarının yaşam öyküleri oluşturduğundan, Leyla’nın “şimdi”si metinde çok az yer kaplar ve anlatıcı söylemi büyük ölçüde geçmişin hikâye edilmesine dayanır. Bu oldukça tempolu bir olgu aktarımıdır ve bu akışta yığma ve özetleme ile ilerlenirken gösterme (dramatizasyon) olabildiğince ikin-

cilleştir. Diyalog, iç monolog ve bilinç akışı gibi dramatizasyon unsurları oldukça az kullanılır.

Bu dramatizasyon eksikliğinin kahramanlar düzeyinde bir iç dünyasızlığa tekabül ettiği söylenebilir. Özetlerden ve yığınlardan yapılma kahramanlar, bir tür tahkiye kafesine hapsolmuştur. Bu haldeyken üç boyutlu bir yaşantı edinemez ve bir düzeyde de olsa özerklik kazanamazlar. Onları konuşurken, kendilerini ifade ederken, hissederken göremeyiz. Çünkü anlatıcı bize onları özetler, hayatlarının önemli olgularını üst üste yığmakla yetinir. Kahramanlar, tıpkı aktarılan ülkenin tarihi gibi, kronolojik özetlerden ibaret kalırlar.

Romanın tarih boyunca içinden geçtiği maceraya baktığımızda oldukça ilginç bir haldir aslında bu. 19. yüzyıl romanı bir yandan gösterme/dramatizasyon teknikleri kullanarak okuru anlattığının hakikiliğine ikna etmeye çalışırken, bir yandan da adı koyulmamış hisler için bir keşif çabası sergiler. Fredric Jameson, *Gerçekçiliğin Çelişkileri*'nde (2018) Gerçekçi romanın doğuşunda duygudan duygulanıma geçişin hayati olduğunu söyler. Bu dönemde, vurgu nesneden bedene kaymış, bu haliyle yazar hazırlop duyguyu aktaran değil duygulanımı çözümlemeye çalışan bir faile dönüşmüştür.⁵ Orhan Koçak bunu Jameson'a referansla şöyle özetler: “aşk, nefret, sevinç, keder gibi kadrolu, ‘adlandırılmış duyguların’ yerini, Baudelaire, Flaubert ve Zola’da henüz adı konmamış, kadrosuz, kendi adını bulmak için çabalayan hislenişler, duyular, duygulanımlar” (Koçak 2020: 249) almıştır.

Bu tavır, romanı bir arayış-keşif bağlamına dönüştürür. Romancı vaaz eden, öğreten, dikte eden değil; araştıran ve keşfeden-dir. Ona bilme özgüvenini veren şey, zihnindeki dünyada her şeyin yerli yerinde ve tanımlı olması değil, onun bilinmezlerle dolu bir dünyada kendi görme biçimine ulaşabileceğine dair inançtır. Oku-

5. Okur bu tartışma için *Gerçekçiliğin Çelişkileri*'nin özellikle “Gerçekçiliğin İkiz Kaynakları: Duygulanım, ya da Bedenin Şimdisi” (Jameson 2018: 39-58) başlıklı bölümüne bakabilir.

run da bunun paralelinde yaşadığı şey aslında bir keşfetme ve yeniden anlamlandırma ve adlandırma yolculuğu olacaktır. Bu hal, romanı yazarla okur arasında bir müzakere bağlamına dönüştürür. *On Dakika Otuz Sekiz Saniye* ise tam tersi istikamette bir kadrolu-adlandırılmış duygular kitabıdır. Leyla ve etrafında gelişen hikâyede ona ve diğer kahramanlara dair her duygunun ve her tecrübenin adı vardır. İstanbul'un bilinmezleri ve karmaşasında kaybolmuş, sanki emsalsiz bir tecrübenin içindeymiş gibi resmedilseler de aslında onlara dair her şey net ve tanımlıdır.

Rita Felski, *Edebiyat Ne İşe Yarar*'da "bilme" ve "tanıma" arasında zihin açıcı bir ayrım yapar. Mimesis'i kopyalama, taklit ya da yansıtma değil bir kurma edimi olarak gören Felski, edebiyatın hayatın doğrudan yansımaları ve bilgisi olduğu şeklindeki klasik 19. yüzyıl fikrinin geçersizliğini her ne kadar kabul etse de, edebiyatın insanın gerçeklikle kurduğu ilişkiyi anlamada hâlâ değerli olduğunu düşünür. Edebiyat insanın dünyayı ve kendini tanımasında önemli bir yaklaşma ve tanıma zemini sunar ve bunu kendine has imkânlarla yapar: "Edebiyat metinlerinden edindiğimiz dünyevi içgörüler türevsel yahut totolojik olmadığı gibi bayat, elden düşme tarih ya da antropoloji kırıntıları da değildir; kendine has bir teknikler ve estetik olanaklar repertuarına yaslanırlar" (Felski 2010: 130).

Şafak'ın romanında ise anlatıcı bir tanıma ve yaklaşma telaşında değildir, tam tersine keskin ve tartışılmaz bir bilme otoritesine sahiptir. Elbette burada bariz bir çelişki yüzeyde salınmaktadır: Toplumun ve İstanbul'un en derininden ve en dibinden çekip çıkarılan, tecrübesi en uçta duran ve dolayısıyla ortalamadan en uzak olan kahramanlar belki de bir anlatıcı pozisyonu için yaklaşma çabasını en çok gerektiren kahramanlardır. Oysa Şafak'ın romanında kadrolu duygularla toplumun en ucunda (ya da en dibinde) olanlar anlatılmaktadır. Metindeki dramatizasyon yokluğu bu bağlamda tanıma telaşı yokluğunun, anlatıcının bu yöndeki niyetsizliğinin de bir ifadesidir. Öte yandan, onun yerine tüm romanı kaplayan aktarma-özetleme tavrının ilk iması anlatıcının tartışılmaz kudre-

tiyse, hemen ardından gelecek bir diğer iması da apaçık bir ahla-ki-politik tasavvurun metnin her noktasında işlemekte olduğudur. Krizler ve çözümler, iyiler ve kötüler, doğrular ve yanlışlar vardır ve bunların hepsi anlatıcı söyleminde halihazırda kayıtlıdır. Bu haliyle aslında Leyla ve arkadaşları, keşfedilmeye ve çelişkileriyle anlaşılmaya layık görülmedikleri yerde birer değer-onay düzeneğine dönüşmüşlerdir. Anlatıcının müzakeresiz ve rakip kabul etmeyen tasavvurunda öteki, benzersiz, zor tecrübeleri yaşayan kahramanlar için kendi seslerini duyurma, bir düzeyde de olsa ait oldukları tecrübeye dair bir dil kurma şansı kalmaz.

Anlatıcının müzakereye niyetsizliğinin bir başka önemli boyutu daha var. Tüm bu resmin içinde kahramanları bir araya getiren Leyla'nın içinden geçerek ya da temas ederek büyüdüğü felaketler yığınıyla kurulan ilişki, sadece kahramanlarla değil okurla da müzakereye kapalı bir ilişkidir. Bu haliyle, metin anlatıcı için nasıl bir keşif metni değilse aslında okur için de bir keşif metni olamaz, zira anlatıcı pozisyonu bir zirveden, somut ve açık değerlerle kurulmuş bir zirveden okura bakmaktadır. Okur dinler, öğrenir ve kabul eder. Kendisi için ne itiraz mahalleri ne de diyalog çağrıları vardır metinde. Ondan beklenen tıpkı kahramanlar gibi bu değerleri onaylayarak Leyla'nın hikâyesine katılmasıdır.

Peki, anlatıcı hikâyesini kotarıırken anlattığı ile arasında bir uzaklık olduğunu farz etmiyor, bunun olasılığı üzerine bile düşünmüyor, olası mesafeyi sorunsallaştırmıyorsa burada etik bir kusur yok mudur? Kadrolu duygularla toplumun ucundakileri resmetmek gibi bir anlatım tercihindan rahatsız olmamak, bu apaçık çelişkiyi dert etmemek, bu tür bir anlatı kurarken kendi mesafesini ve bakışını sorunsallaştırmamak bir etik kusur değil midir?

Bu soruyu cevaplamadan önce, anlatıcı söyleminde kurulan ve metnin her noktasında işleyen politik-ahlaki tasavvuru açıklamaya çalışalım. Zira, mesafesizlik ilüzyonu da herhangi bir keşif çabasına yer bırakmayan diegetik rahatlık da büyük ölçüde bu tasavvurla alakalıdır. Burada ilk söylenecek şey kadrolu duyguların kadrolu değerlerle geldiğidir. Roman, aslında kahramanlar, krizler

ve duygular gibi bu değerleri de üst üste biriktirir, *yığar*. Bunun bir tezahürü olarak eserde fark edeceğimiz şeylerin başında anlatıcının bir duyarlılıklar listesi oluşturması gelir. Bu liste öyle önemlidir ki, anlatıcı romanın akışını bozmak pahasına yeri geldiğinde romanla doğrudan ilgisi olmayan meselelere girmekten kaçınmaz: Leyla'nın hayvan yemekten ne kadar rahatsız olduğundan bahsedilir (173), bekâret sembolü kırmızı kuşak meselesi açılır (117), Leyla'nın annesi Yezidilerin ne kadar kötü insanlar olduğundan bahseder (128) vs. Her yanı değer yargılarıyla dolu bu duyarlılıklar yığını aslında apaçık bir ideolojik koda tekabül etmektedir. Ortada olan tutarlı ve tam da kitabın yayımlandığı şimdye ait bir Batılı liberal değerler listesidir aslında. Özgürlükçü, çoğulcu, bireyin farklılıklarını önemseyen, cinsel yönelimlere ve dini farklılıklara saygılı gibi birçok temel nitelikten oluşma bir listedir bu.

Bu bağlamda değerlerin onaylatılması hep bir bilgilendirme efektiyle beraber yürür; değerler, anlatılan dünyaya dair şipşak bilgilerle beraber kurulur. Aktarılan yabanda neyin yanlış olduğunu okura gösterecek bu bilgi verme eyleminde anlatıcı sakınımsızdır. Örneğin Türkiye'nin gündemine Leyla'nın öldürülmesinden yıllar sonra girecek Batman'daki genç kadın intiharlarından bahsetmekte beis görmez: "Namussuzlukla suçlanan kadınların her zaman öldürülmediğini biliyordu; bazen de kendilerini öldürmeye ikna ediliyorlardı. İlerleyen yıllarda özellikle güneydoğudaki bazı küçük kasabalarda intihara zorlanma vakaları o derece artacaktı ki yabancı basında bile bu konu hakkında yazılar çıkacaktı" (205). Romanın akışından saparken anlatıcının bu rahatlığının nedeni yabana dair verilen her bilginin okur için bir kınama konumu üretmesidir. Kısaca, şipşak ve mümkün olan en kısa özetle tanıtılan yerel gerçeklik çok zaman kınanacak yanlışlarla yüklüdür ve önemli olan anlatılanın hakikati değil bir kınama zemini oluşturup oluşturumamasıdır. Neticede bu kınama eyleminin üzerinden aksi konumdaki duyarlılık onaylandığında görev tamamlanmış olur.

Meselenin söz konusu değerlerin doğruluğu ya da yanlışlığı, iyiliği ya da kötülüğü olmadığını kuşkucu okur için açıkça belir-

teyim. Sorun bunların ne olduğunda değil, kahramanların yaşantısının bu değerleri daima onaylayan bir sahneye dönüştürülmesindedir, yani evrenselin yabanın gerçekliğinde bir kez daha tasdik edilmesinde.

Bir Tuhaf Küresel Roman

Yukarıda romanın okurla müzakereye kapalı bir metin olduğundan ve ona belirli bir ahlaki-politik değerler toplamını dikte ettiğinden bahsettim. Ama bu basit metinsel stratejiye baktığımızda meseleyi tersten düşünmenin de gayet mümkün olduğunu görüyoruz. Karşımızdaki tam da bu değerleri onaylama arzusunda olan, yabana (ya da çevreye) kendi gerçekliğini örtülü ya da açık onaylatma arzusuyla bakan bir okur tipini arayan bir romandır. Dolaşısıyla, müzakeresizlik bir okura tepeden bakma hali değil de belli bir okur tipinin suyuna gitmek, onun kayıtlı arzusuna nesne sunmak olarak da değerlendirilebilir.

Tim Parks, *Ben Buradan Okuyorum*'da "Yazar nihai okur kitlesinin uluslararası bir topluluk olarak algılandığı andan itibaren yazdıklarının niteliği mecburen değişir. Özellikle uluslararası çapta anlaşılmayı engelleyecek unsurları kaldırma eğilimi dikkat çekicidir," (Parks 2016: 42) der. Küresel romanların pek çoğu da aslında tam bunu yapar. Aktardığı yereli, onu değerlendirecek merkezin anlama ve tüketme biçimine göre bükür. Bu tavrı kabul eden edebiyat üreticisi için yerelin hakikati ikincil kalmaya mahkûmdur. Bu da ilk olarak romanın dil ve daha geniş bir tabirle belirtirsek üslubunda kendini gösterir. Eğer İngilizce yazılmıyorsa yerel dildeki metin çevrilmeye olabildiğince müsait şekle getirilir, üslup arayışı yerini kolay anlaşılabilir ve çevrilebilir bir dile teslim olmaya bırakır.

Bu durumun bir tezahürü olarak *On Dakika Otuz Sekiz Saniye*'deki dilin Türkçe okur için biraz da şaşırtıcı bir kimliksizlikle malul olduğunu söyleyebiliriz. Daha romanın başında Tekila Leyla'nın bilinci "meddücezirle kıyıda uzaklaşan deniz suları"na (23)

benzetilir. Elif Şafak'ın özellikle kariyerinin başındaki romanlarda eski kelime kullanmayı sevdiğini okur hatırlayacaktır. Ne medcezir ne gelgit, onun yerine çok daha arkaik bir tınısı olan “meddücezir”i kullanmanın işlevi nedir? Oysa daha birkaç sayfa önce “Çevredeki camilerden yükselen *birbiriyle senkronize olmayan* ezan sesleri çoktan dağılmıştı” (16, *abç*) ifadesini okumuşuzdur. Yazar ve çevirmen gözlerinin önünde duran “ahensiz” sözcüğünü aramaya dahi tenezzül etmemiş gibidir. Bir başka sayfada şu ifadeyle karşılaşırız: “Tekila Leyla nam kadın, beyni tamamen kapanmadan evvel en son şunu hatırladı: ev yapımı çilekli pastanın tadı” (231). Aslında oldukça tuhaf bir ifadedir bu, “Tekila Leyla nam kadın” sözcesinde sanki, “meddücezir” ifadesinde olduğu gibi, Elif Şafak'ın Türkçe yazarken kurmaya çalıştığı üslubun kalın-tısı saklı kalmıştır.

Ammavelakin, bu gibi arada ortaya çıkan ifadeler haricinde dümdüz ve pürüzsüz akan; dil oyunlarından, yerel dil temsillerinden ve hatta hacimli bir sözcük dağarcığı kullanımından kaçan bir metindir karşımızdaki. Düzleşme ve daralma eğilimi anlatının dilini baştan sona güder. Öyle ki, bu eski üslubun artıkları ve bunların metnin geri kalanıyla uyumsuzluğu bilinçli bir üslup silme eyleminin kanıtları olarak dahi okunabilir. Şafak'ın yığma ve özetleme ile boğazına kadar dolmuş tahkiye biçiminde, dil olabildiğince ikincilleşmiştir. Zira okurun saf olguya ve hikâyenin “yığılış”ına odaklanması gerekir. Bunu metnin kendi amaçları dahilinde bir başarısızlık olarak görmek doğru olmaz, zira metin dramatizasyon eksikliğinden rahatsız olmadığı gibi, üslupsuzluktan da rahatsız değildir. Hatta üslupsuzluk, peşinde olduğu şeyin ta kendisidir. Zira üslupsuzluk ve dramatizasyon yokluğu hem metni kendi yerelliğinin hakikatinden koparmakta, hem de bu yereli yeniden kurarken onunla derinlikli bir söyleşme imkânının önünü kapamaktadır. Bu haldeyken yerellik bir efektten, bir verili ve durgun sahnedan ibarettir. Bu tercih küresel okur için metni kolay okunur, anlaşılır ve kolay tatmin bulunur bir hale getirmektedir.

Metnin merkezindeki İstanbul imgesi de işte tam bu halin bir

göstereni olarak okunabilir. Bahsedilen toplumun alt katmanındaki çoğulluklar ve bu bağlamda övülen “underworld” tastamam bir turistik imge, çağcıl bir şarkiyatçılık biçiminin ifadesidir. Zira anlatıcı İstanbul’un gerçek tecrübesiyle ilgili değildir. Gerçek bir tanıma arzusuyla ona yönelmek yerine farklılıklarla bezeli karmaşık, bilmeceli, marjinal bir İstanbul resmini yeniden üretmektedir. Felski, Levinas’tan çıkarak “Etik, ötekinin anlaşılabilirliğini, kavramsal şemalar karşısındaki direncini kabul etmek; kendi bilme arzumuzdan feragat etmek anlamına gelir,” (Felski 2010: 41) der. Oysa Şafak’ın metninin umursamadıklarının en başında gelen şey tam da bu dirençtir. Kadrolu duygularla, anlatıcının keskin otoriterliğine razı olmak da bu direnci kale almamakla ilgilidir. İşte bu bağlamda İstanbul katı ve sınırları belli bir değerler dünyasına karşılık gelen bir mekân olarak kurulmuştur. Bu haliyle, yukarıda söz ettiğim değer-onay düzeneğinin bir uzantısından başka bir şey değildir. Karmaşık, hakikati ele gelmez, derin, başkasına benzemez olduğu fikriyle arzu nesnesine dönüştürülen İstanbul, esasında sıfatları ve sınırları apaçık belli bir metinsel varlığa sahiptir. Dikkatli okur fark etmiş olmalı, Leyla’nın düşmüş arkadaşlar topluluğunun iki üyesinin mülteci olması Leyla’nın yaşadığı 1980’lere değil, İstanbul’un bugünkü gerçeğine ait bir haldir. Şafak güncel bir meseleyi ve bugünün İstanbul’una ait bir “çoğulluğu” Leyla’nın dünyasına yansıtmakta sakınca görmemiştir. Çünkü mesele aslında Leyla’nın İstanbul’unun ne olduğu değildir ve roman boyunca da olmamıştır.

Bu bağlamda üzerinde durmamız gereken ilginç konulardan biri de romanın Kürt meselesi ile kurduğu (ya da kurmadığı) ilişkidir. Okurun buraya kadar yürüttüğüm tartışmadan anlayacağı gibi *On Dakika Otuz Sekiz Saniye* Türkiye’nin güncel ve tarihi siyasi meselelerini önemseyen ve Leyla’nın büyüme hikâyesini bu meselelerle iç içe ören bir metin. Ama Leyla, Vanlı bir Kürt ailenin kızı olmasına rağmen onun krizleri içinde ne Kürtlükle ne de Kürtçe ile ilgili bir boyut bulunur. Mesele ne Leyla’nın özyaşam öyküsü dahilinde ne de onun dışında neredeyse hiç işlenmemiştir.

Kahramanlarının her ânı ülkenin siyasi meselelerine tahvil edilen, hatta neredeyse bilinçli bir ulusal alegori⁶ olarak kurulan bu metindeki söz konusu yokluk oldukça enteresandır.

Ama işin daha ilginç bir boyutunu romanın Türkçe ve İngilizce versiyonlarını karşılaştırmalı okuduğumuzda görürüz. Roman Türkçeye aktarılırken söz konusu bağlamda sansüre (ya da otosansüre) uğramıştır. Örneğin romanın sonlarında Leyla'nın etrafındaki mezarların sahiplerinden söz edilirken İngilizcedeki "Kurdish insurgents" (Kürt isyancılar) tamlaması düşer. Onun yerine ifade uzatılır ve söz konusu ifadeyi ima eden çok daha örtülü bir karşılık koyulur: "Sisteme karşı başkaldırmış, eline silah almış niceleri de burada gömülüydü. Hatta memleketin ta öbür ucundan alınıp bu mezarlığa getirilmişlerdi bazıları" (322). Bir başka yerdeyse daha da tuhaf bir otosansürle karşılaşırız. İngilizce metinde "Kurdish film director" (Kürt film yönetmeni) olan Yılmaz Güney Türkçede "dünyaca ünlü yönetmen"e dönüşmüştür.⁷

Apaçık ki Leyla'nın hikâyesi, muhtemelen ortalama Türk okuru kaçırmamak adına, Kürt meselesinden uzak tutulmaya çalışılmıştır. İngilizce metindeki birkaç "Kürt" vurgusu dahi sakıncalı bulunmuş, sansüre uğramıştır. Tabii bu durumu tersten düşünmek de mümkün. Örneğin, Yılmaz Güney'in Kürtlüğünün durup dururken vurgulanmış olması, Türkiye'ye dair her şeyi ve derin hakikati içerirmiş edasına sahip metne birazcık da Kürtlük sosu katmak jestine, Leyla'nın Kürtlüğünü soracak küresel okur karşısında

6. Fredric Jameson, meşhur "Çokuluslu Kapitalizm Çağında Üçüncü Dünya Edebiyatı" (1986) başlıklı makalesinde (2008: 365-96) Üçüncü Dünya'da üretilen edebiyat ürünlerinin, amacı ve türü ne olursa olsun, bir kader gibi birer ulusal alegori olmak durumunda kaldığını düşünür. Çok eleştirilen bu görüşe göre, eser ne kadar ayrıksı bireylerden, nevi şahsına münhasır vakalardan bahsediyor olursa olsun bu alegorik temsiliyetten kaçış yoktur. Elif Şafak'ın romanı, kahramanın kaderi ile ülkenin kaderi arasındaki bağın kurulması için bizzat ısrarcıdır. Her an alegori olarak okunmayı talep eder.

7. Bu sansürlerden biri de Ermeniler hakkında. İngilizce metindeki Ermenilerin "hayatta kalma umudu bırakmayan Der Zor Çölü'ne" sürüldükleri yönündeki ifade Türkçe çeviride çıkarılmış (47).

bir telafi çabasına benzemektedir. Burada Şafak'ın temel arayışının bir tür denge tutturmak olduğu söylenebilir: Hem küresel okurun taleplerini yerine getirip çevreye bakma arzusunu ondaki kayıtlı değer yargılarını onaylayarak tatmin eden; hem de muhtemelen Şafak için hâlâ en büyük “pazar” olan Türk okurunu siyaseten ürkütmeyen bir dengedir bu.

Tüm bunlara biraz daha geri çekilip baktığımızda karşımızda duranın aslında ilginç bir küresel roman örneği olduğunu söyleyebiliriz. Küresel okurun taleplerini hesap eden ama öte yandan içinden çıktığı yerele göre yeniden şekillenmeyi de hâlâ dert eden bir metindir *On Dakika Otuz Sekiz Saniye*. Yazar hem orijinal İngilizce metni kurarken, hem de metni Türkçede küçük sansürlerle yeniden şekillendirirken oldukça dikkatli, taleplerin sonuçlarını hesaplayarak hareket etmiştir. Anlatılanın içinin, derininin, karmaşasının işin özünde önemsenmediğini dışa vuran bir hesaplılık halidir bu. Dolayısıyla, romanı kuran eylem en temelinde etik bir umursamazlıkla maluldür. Ve belki daha önemlisi bu umursamazlık hali romanın biçimini ve üslubunu da belirlemiştir. Metnin otoritesi, onu kolay okunur, kolay tanınır, kolay tüketilir ve hâkim gözün değer yargılarını tasdik eder şekilde oluşturmuştur.

Bu bağlamda genel olarak küresel romanı tartışmaya etikten başlamak gereği bir kez daha ortaya çıkmaktadır. Zira küresel romanın üslup ve biçim özellikleri, romanın üreticisinin anlattığı mekâna, döneme, insanlara yaklaşma çabasını ikincilleştirdiği ya da önemsizleştirdiği yerde oluşmaktadır. Estetik sonuç etik tercihe dipten ve derinden bağlıdır. Hal böyleyken, denklemin öte tarafında okur ve eleştirmen için yine zeminini etikten alan bir okuma biçimi yükselmektedir: Metne ve üreticisine unuttuğu ve hatta görmezden geldiği yerelin hakikatının ve dilinin hesabını sorarak okumaya ve yorumlamaya devam etmek.

Dört Tilcik, Bir *Ukde*: Muhacir, Muhbir, Mübadil, Müşahit

Murat Cankara

Ukde (2014) daha ziyade şair kimliğiyle tanınan Akif Kurtuluş'un *Mihman*'dan (2012) sonraki ikinci romanı. Merkezinde bir defter var. Elbette, hangi romanın yok ki? Ancak bu, birileri tarafından bulunup ya da birilerine emanet edilip okuduğumuz romana dönüştürülen defterlerden. Tıpkı Safveti Ziya'nın *Salon Köşelerinde*, Yakup Kadri'nin *Yaban* ya da Osman Cemal Kaygılı'nın *Çingeneler* romanları gibi. O halde, Gurbet'in, *Ukde*'nin anlatıcılarından birinin, "bir defter yazılmışsa, nereye gömülürse gömülsün, onu birisi mutlaka okur" (117) sözlerinin ardına ilıstıriverelim: Birisi de onu mutlaka romana çevirmek ister. "*Ukde*"nin kelime anlamı malum: düğüm. Defteri bulan, eğer okumakla yetinmiyorsa, onu güzelce bir pakete yerleştirir. Eğer özenli biriye, içine bir not; bazen kısacık, bazen defterden de uzun. Hatta bir de fiyonk üzerine. Ne güzel! Demek ki, aç gözlü görünmek istemiyorsak eğer, fiyongu çözerek başlamalı.

Nuri 1940'ların Türkiyesi'nde dünyaya gelmiş bir mübadil çocuğudur. Ailesi Kavala'dan gelmiş, Samsun'a yerleşmiştir. Parasız yatılı okuduktan sonra mühendis olmuş (tıpkı Oğuz Atay gibi o da Mustafa İnan'ın öğrencisidir), ihtimal ki devlete borcunu onun memuru olarak ödemek istemiş ve bir kamu kurumunda çalışmaya

başlamıştır. Cavidan ise Ankara’da hukuk okumuş bir hâkimedir. (İlginç bir biçimde, romanda onun ailesine ilişkin tek bir cümle bile yok.) İkisi, Nuri’nin bir briç masası kavgası nedeniyle şahitlik yaptığı bir duruşma vesilesiyle tanışmış, sonra da evlenmişler, çocukları olmamıştır. Pek çok devlet memuru gibi, evlilik hayatları boyunca oradan oraya taşınmış, ortadaki bir şehirde buluşmuş, gerektiğinde eş durumundan tayin beklemişlerdir. Romanın merkezindeki düğümü atan, 32 yaşındaki Nuri’nin, aldığı devlet bursuyla altı aylığına Londra’ya gitmesidir. Nuri orada, bir tesadüf eseri, müstakbel briç partneri Benjamin Bey’le tanışır. Benjamin 10 yaşındayken Sivrihisar’dan tehcir edilmiş, sırtında kendisine emanet edilen bir bebek, Suriye çöllerine varmayı başarmış, Lübnan’a sığınarak bir daha asla memleketine geri dönememiş bir Ermenidir. Şimdi artık orta yaşını geçmiş, Lübnan’dan Londra’ya geçici bir süre için, Ermeni dili ve edebiyatı öğretmenliği yapmaya gelmiştir. Tesadüf eseri bir briç müsabakasında Nuri’yle “evlendirilirler”, yani eş olurlar. Bu tanışma, eşi Cavidan’la da briç vesilesiyle tanışan Nuri için bir dönüm noktası olur. Bir yandan “1915’te neler olduğu”na dair hiçbir fikri olmadığını, bildiğini sandıklarının ise pa-pağan gibi tekrarlanan ucuz klişeler olduğunu fark eder, diğer yandan da kendi içindeki diğer bir düğümle, annesini hayattayken babasıyla barıştıramamış olmanın ağırlığıyla boğuşur. Nuri’nin anesi, kocası öldüğünde, onun evli kardeşiyle evlenmeye zorlanmıştır. Nuri’yi doğurmuş, ikinci karısı olmaya zorlandığı kocası tarafından babasının köyüne geri gönderilmiş ve onu hayatı boyunca affetmemiştir. Türkiye’ye döndükten sonra Benjamin’le mektuplaşmayı sürdürür Nuri. Her ne kadar onunla birlikte Sivrihisar’ı ziyaret etmeyi planlasalar da 80 darbesi ve ASALA terörü buna izin vermez. Benjamin’in vefatı üzerine de, Londra’dayken almış olduğu bölük pörçük notları bir deftere yazar. Bu arada, 1964 yılında girdiği memuriyetten 1975 yılında istifa etmiş, özel ders vererek geçimini sağlamış, eşinin lojman hakkını kullanmak istememiş, “tespih alışkanlığı” edinmiş ve sonra da içkiyi bırakmıştır Nuri. Vefat ettiğinde, 35 yıllık kocasının tuttuğu bu defter

arabanın bagaj döşemesinin altından çıkıp Cavidan'ın eline geçer. Nuri istifa etmeden önce, sınıf arkadaşı Hamiyet vesilesiyle bir yazlık alıp İzmir'e yerleşmişlerdir. İzmirli bir iş adamıyla yasak aşk yaşayıp bu nedenle istifa etmiş olan Hamiyet, hayatında yeni bir sayfa açarak evlenmek üzeredir. Ancak Nuri'nin briç masasında beklenmedik ölümü nikâhın ileriki bir tarihe, 22 Nisan'a ertelenmesine neden olur. Okudukça anlaşılır ki, Hamiyet'in müstakbel kocası Ahmet, 24 Nisan 1915'te İstanbul'da tutuklanan Ermeni aydınlar listesinin sorumlularından Sivrihisarlı muhbir bir Ermeni babayla Türk annenin oğludur. Ahmet'in kızı Gurbet de, dedesinin bu sırrını babasının ölüm döşeğindeki halasından öğrenmiştir. Bir yandan babasının bilmediğini düşündüğü bu sırrın diğer yandan da kendi babasının 80 darbesi sonrasında itirafçı olmuş olma olasılığının ağırlığını taşımaya çalışır. Kadın doğum uzmanı olan Gurbet'le Hamiyet'in yolları, nikâh vesilesiyle kesişir. Her ikisi de, birbirlerinden habersiz, İstanbul'daki nikâhtan sonra Sivrihisar'a gitmeye karar vermişlerdir. *Ukde*'nin klasik tabirle doruk noktası, 23 Nisan'ı 24 Nisan'a bağlayan gece, Ermeni kilisesinin trafo olarak da kullanıldığı Sivrihisar'da, kocasının ölümünün ardından bulunduğu defter vesilesiyle geçmişle yüzleşen bu dul ve emekli hâkimeyle ailesine dair yüzyıllık bir sırrın ağırlığı altında ezilmeye çalışan genç doktor arasındaki, orta yerinde elektriğin kesildiği uzun konuşmadır.

Bu kısa özetin de gösterdiği üzere, bir deftere yazılmış kısacık metnin etrafında gelişen *Ukde*, muhacir Benjamin'in, mübadil çocuğu Nuri'nin, muhbir torunu Gurbet'in ve ailelerinin yazgılarını kesiştiriyor. Sivrihisar'dan başlayıp Lübnan'dan geçerek Londra'ya varan bir hikâye; bir yandan da Kavala üzerinden Samsun'a ve oradan da İstanbul, Ankara ve İzmir'e uzanıyor. 70 muhtırasını, Bahçelievler katliamını, ASALA terörünü, 80 darbesini, *millennium* çılgınlığını kat eden; bir ucu da Hrant'ın katlinin arifesine uzanan bir düğüm. Sırlar, yalanlar, sır olduğu sanılan gizler, suçluluk duyguları, af talepleri, suç ortaklıkları, işbirlikleri, pişmanlıklar, utançlarla virgüllenen bir metin. Toplam üç bölümden oluşuyor:

66 sayfalık “Şüphe”, 43 sayfalık “Utanç” ve 8 sayfalık “Yalan”. İlk ve son bölümü Cavidan’ın, ortadakini ise Gurbet’in sözleriyle takip ediyoruz. Tekrar edelim: Romana vesile olan defter ise Nuri’ye, Cavidan’ın müteveffa kocasına ait.

Bu, şüphesiz, *Ukde*’nin fazlasıyla basitleştirilmiş bir özeti. Fakat ne çare; felaket nasıl temsile gelmiyorsa, bu tür bir roman da özete gelmiyor. Özetten bile fark edileceği üzere, bir katlanmalar geçidi söz konusu burada. Kuşaktan kuşağa aktarılan mutsuzluklar ve sırlar, şehadetler, geçmişle yüzleşmeler, itiraflar, kapanmayan yaralar, bu doğduğu yerden başka yerde yaşamak ve ölmek zorunda kalmalar arasındaki benzerliği görmemek mümkün mü? *Ukde*’yi okurken, defterle, yani Nuri’nin toplumsal ve bireysel geçmişiyle yüzleşmesiyle, Cavidan’ın, ikisinin ortak geçmişine dair hatırladıkları üst üste biniyor. Örneğin, Nuri Benjamin’le yüzleşmesi bağlamında “özür” üzerine düşüncelerini yazdıysa, bu parçanın ardından Cavidan kendi aralarındaki bir “özür” meselesini aktarıyor. Bunun dışında, çocuk sahibi olma(ma) meselesi Benjamin, Nuri ve Cavidan’ı; sır, itiraf, özür, af ve suçluluk duygusu ise *Ukde*’de adı geçen neredeyse herkesi birbirine bağlıyor. Katlanmalar bir yana, iç içe geçmiş hikâyeleri birbirinden ayırmak, zamansal göndermeleri dikkatle takip ederek hikâyeyi baştan, kronolojiye uygun bir biçimde yeniden kurmak gerek. Öte yandan, *Ukde* gibi metinlerin eleştirmen için asıl zor ve tehlikeli yanı bu değil. Eleştirmen bunu yapmayacaksa, anlamaya ve yorumlamaya çalıştığı olayları bir bulmaca çözer gibi yerli yerine oturtmayacak, işaretleri okumayacaksa ne yapacak? Halbuki buradaki pusu başka yerde. Okuru, eleştirmeni, vurgulu bir şekilde bir yere çağıran, ona bir şey gösteren bu tarz romanlarda başka yere gitmek, başka şeyi görmek güçleşir, fazladan çaba gerektirir. Metni tutacak bir uç, açacak bir anahtar arayan eleştirmen, bu zaten gizlenmeye hiç niyeti olmayan ve kendisini çağıran yere/şeye gider, kavramı bulur ve eğer becerikliyse, onu tatlı tatlı çekiştirerek, metin boyu topladığı ipuçlarıyla metni “çözer”. İşini incelikle yaparak parçalar arasında yeterince sağlam bağlantılar kurup met-

ni “derin”leştirebiliyorsa, ne âlâ. Yoksa iş, malumun ilamına döner. Yazarın çalışarak, kavramları “kasten” kullanarak kurduğu yapıyı yeniden parçalarına ayırmış, üç aşağı beş yukarı aynı süreci geriye döndürmüş olur sadece. Yazar, metin, eleştirmen bir hermenötik döngünün içine hapsolür. Eleştirmenin; yazarın yazarken, metnini kurmak için kullandığı kavramları/kaynakları metni anlamak için kullandığı bir eleştiri, metni zenginleştirmek şöyle dursun, eleştirmeni, zeki katilin oyununu çözmeye çalışan bir dedektife indirger. Metin, bir çerçeveye hapsolür. Daha da kimse dosyayı yeniden açmak istemez. Zira cinayet çözülmüştür.¹ Meğer ki eleştirmen metni hazırlıksız yakaladığı yerden sorular sorup çembere çomak sokarak bu döngüyü kırsın.

Ukde’nin de okuru ve eleştirmeni nereye ve nelere çağırdığını görmek zor değil: siyasal şiddet, soykırım, geçmişe ilişkin suç, adalet, tanıklık, kefare, yüzleşme, af, suç, sorumluluk, işbirliği, inkâr, suçun şahsiliği ya da toplumsallığı, fail, kurban. Üstelik Akif Kurtuluş bir hukukçu. Yani içerden bildiği, yıllarca yaşadığı bir mahallede geziyor. Yüzleşme ve tanıklıkla ilgili literatürün temel tartışma ve kavramlarına hâkim, meselenin Türkiye’deki tarihsel ve söylemsel boyutlarını, ukdelerini biliyor. Karl Jaspers, Jacques Derrida, Bernhard Schlink, Marc Nichanian, Primo Levi ve benzerlerini okumamış olduğunu düşünmek mümkün değil. Zaten konudan haberdar olan biri metnin içine cümle cümle yedirilmiş literatürü kolaylıkla teşhis edebilir; bilhassa af ve suç söz konusu olduğunda: “Suçsuz birini affetmeye çalışmak, affedecek olanı daha büyük bir kötülüğün içine çeker. Olmayan bir suç yaratır zira” (40); “Affedebilme hakkı elinden alınmış birisi olarak yaşadım anam” (41); “Cezalandırabilecek olan affeder ancak” (44); “suçu bildiğin yerde suçlu ortada yoksa, suçluyu bulamazsan, ruhunda öyle bir yara açılır ki kapansın istemezsin” (46); “Hangi ilmî eser,

1. Nitekim *Ukde* üzerine tespit edebildiğim tanıtım ve röportajlar hep bu çizgide ilerliyor. Bunlar haricinde, metin üzerine kavramsal derinliğe sahip tek inceleme Zeynep Direk’e (2015) ait.

hangi tarihî araştırma Benjamin Ağabey'in anlattıklarından daha sahici olabilirdi" (51); "Yaşıyorsun da içinden bir ses diyor ki senin yerine ölen birisi var, onun yerine yaşıyorsun. O öldüğü için sen yaşıyorsun" (52). Nuri'nin Benjamin'in Sivrihisar'dan tehcir edilmiş bir Ermeni olduğunu öğrendiğinde verdiği ilk tepkiler de Türkiye'nin yaklaşık üç çeyrek yüzyıldır almaya çalıştığı resmi pozisyonun sıkıştırılmış bir özeti gibidir: "Anadolu'da yarım asır önce vuku bulmuş hadiselerden duyduğum teessürümü ifade ettim" (18); "Fakat Ağabey, Sivrihisar'da mukatele olduğunu ilk defa senden işitiyorum" (19); "Olup bitenlerden ben mi mesuldüm ki bir de üstüne 'Ağabey çok özür dilerim,' diyecektim?" (21); "Sanki Ermeni komitacılar bizim köylerimize taarruz etmemiş, hiç bizden çoluk çocuk öldürmemişlerdi?" (21); "ya Şark Cephesinde Rus'la birlik olup yaptıkları?" (22); "Hem hakikaten ben Ermenileri severim" (27). Dahası, hayattakalının, yani Nurdan Gürbilek'in deyişiyle ikinci hayatını yaşayanın, suçluluk duygusu ve kapanmayan yarası ("Yaşamak bir ukde gibi kalıyor öyle içinde" [52]), ya da Benjamin'in köpeklerden tedirgin olması gibi ayrıntılar tanıklık literatürünün ve bunlar üzerine incelemelerin tanınmış motifleri.

Hülasa, *Ukde* bir defterin etrafında, geçmişle yüzleşme ve Türkiye'nin yakın tarihi üzerine birikim ve kişisel tanıklık kullanılarak ince ince kurulmuş. Bu kurguyu burada tüm ayrıntılarıyla şerh etmek, katlanmaları tek tek açmak yerine, yukarıda dile getirdiğim nedenlerle, çembere çomak sokarak başlamak istiyorum: Nuri'yle Benjamin hangi dilde, nasıl konuştular? Defterden anlaşıldığı kadarıyla, Nuri'nin Londra'ya gidişinden bir süre sonra tanışırlar. Daha sonra dört hafta sonu boyunca birlikte briç oynayacak ve birinciliği kazanıp kutlamaya gideceklerdir. Bu süre zarfında çok da konuşmamışlardır: "Her müsabakadan sonra pek de hasbıhal etmeden ayrıldığımız için, ilk kez böyle bir muhabbet imkânı hasıl olmuştu" (5). Benjamin, "Rakının şahı buradadır," diyerek, müdavimi olduğu bir Lübnan lokantasını önermiştir. Nuri'nin defterinde şu satırları okuruz: "Garsonlarla Arapça konuşuyordu. [...]"

Benim Fransızcam çok daha iyi olduğu için, bu dili konuşuyorduk aramızda. Arapça bildiğine de burada şahit olmuştum. Aksansız Fransızcasının arasına sıkıştırdığı kimi Türkçe kelimeleri muhtemelen benim gibi Türk ahabplarından öğrenmişti” (5-6). Burada biraz durmak gerekiyor. Nuri bunu henüz bilmiyor ancak Suriye çöllerine sağsalim ulaşıp orada yaşama tutunduğu düşünülürse, Benjamin’in Arapça bilmesi normal; Türkçe bilmemesi ise tuhaf olurdu. Zira Anadolu’dan tehcir edilen Ermenilerin önemli bir bölümünün ya anadilleri Türkçeydi ya da tüm ihtiyaçlarını karşılayacak kadar Türkçe biliyorlardı. Her ne kadar Nuri’nin kulağına aksansız gelse de, Fransızca’yı Lübnan’da öğrenmesinin önünde de bir engel yok. Nuri’ye gelince, Fransızcasını karşılaştırdığı dil İngilizce olmalı. Kabaca 50’ler Türkiye’sinde parasız yatılı okumuş bir öğrenci olduğuna göre, bunda şaşılacak bir şey yok; Arapçayı sadece onun Arapça olduğunu anlayacak kadar bilmesinde de. Bununla birlikte, defterin sonraki sayfalarında, ilk tanıştıklarında oturup oyun stratejileri üzerine konuştuklarını belirtiyor Nuri. Fransızcası, o halde, epey iyi olmalı. Yine defterin ilerleyen sayfalarında, bu tanışma ânındaki bir eşitsizlikten dolayı içinden sitem edecektir Benjamin’e: “Benim Türk olduğumu, tanıştırıldığımızda anladığından şüphem yoktu. Fakat kendisinin Sivrihisar doğumlu bir Ermeni olduğunu, hatta Türkçe bildiğini bile benden saklamıştı” (25). Bir yandan, “Bu defteri tutma fikri[nin] yıllar önce işte *o akşam*” (Benjamin’in hikâyesini dinlediği akşam kastediliyor olmalı) Nuri’nin aklına geldiğini de biliyoruz (6, *abç*). Hafta içinde aynı Lübnan lokantasında tekrar buluşurlar. Artık samimiyetleri artmıştır: “Kendisine ağabey diye hitap etme müsaadesi almış, onun da bana sen diye hitap etmesinden hassaten memnun olacağımı ifade ettikten sonra senli benli konuşmaya başlamıştık” (17). Eğer defteri doğru takip ediyorsak, Nuri ve Benjamin aralarında henüz hiç Türkçe konuşmamış olmalı. O halde bu “ağabey” hitabı ve senli benli konuşma hangi dilde? İkincisi Fransızcada da mümkün elbette, ama ya ilki? Üstelik Benjamin’in Nuri’yle ilk kez ne zaman Türkçe konuştuğunu çok iyi biliyoruz. Aynı buluşmada,

“Benjamin Ağabey, [...] sen anneni ne zaman kaybettin?” sorusuna yanıt verirken: “Ne kazaydı, ne bela, ne de hastalık. Onu en son Sivrihisar’dan Eskişehir’e giderken kağınının üzerinde hatırlıyorum. Oradan hepimizi bir trene bindirdiler” (18). Fransızca yanıt bekleyen Nuri hazırlıksız yakalanmıştır, şaşakalmıştır Türkçeye: “Dimağım bitap düşene kadar kelimeler arasında gidip geldim.” Benjamin’in bu “ilk” Türkçe cümlelerinde iki şey dikkat çekici. Birincisi, Benjamin’in, felakete ilişkin ilk cümlelerini Türkçe kurmayı tercih etmesi elbette. Önce buna bakalım.

Hayattakalının, failin ve/ya şiddetin diliyle kurduğu ilişki karmaşık; hele ki bu, kendisinin de anadili ya da iyi bildiği bir dilse. Burada bu meseleye dair bir parantez açmakta, bazı örnekleri hatırlamakta yarar var. Önce yerli örnekler. Zabel Yesayan 1909’daki kırımdan sonra Patrikhane Heyeti’yle birlikte gittiği Adana’da tanıklık toplarken, zaptiye başlarında beklediği için Türkçe konuşmak zorunda olduklarından şikâyet ediyordu, örneğin (Yesayan 2014: 136). Bu, tercih ettikleri bir durum değildi: “Türkçe konuşmaya mecbur olduğumuzdan, hissiyatımızı olduğu gibi ifade etmeye muvaffak olamıyorduk” (216). Nitekim, fırsatını bulduklarında “Yaydan fırlar gibi dön[erler] Ermenice sözlere doğru” (157). Halbuki burada mesele basitçe, Ermenice konuşulmasını engelleyen zaptiye ya da insanın kendisini daha iyi ifade edebileceğini varsaydığımız anadile dönme isteği değildir: “hemen hemen hepsi de Ermenice konuşuyorlardı, oysaki alışık oldukları dil Türkçeydi” (221); “Anlatmak ve onları da tatlı heyecanımıza katmak istiyorduk ama onlarla iletişim olanaklarımız yetersizdi ve muhtemelen Giligya’nın Türkçe konuşan halkı bizi anlamayacaktı” (257). Tıpkı Benjamin gibi, ama bu kez 14 yaşında ve Bursa’dan tehcir edilen Vahram Altounian, “1915 Senezinden 1919’a Kadar Çektiklerim” başlığını koyduğu tanıklığını, bir defterin 34 sayfasına, Ermeni harflerini kullanarak, zaten yazmayı çok da iyi bilmediği ya da artık ufak ufak unutmaya başladığı bir Türkçeyle yazmıştı. Üstelik bu defter yıllar sonra kızı tarafından ancak Fransızcaya tercüme ettirilerek okunabilecekti (Altounian ve Altouni-

an 2014). Ermenice ya da Fransızca yazamaz mıydı Vahram? Neden Türkçe, hem de kendisini muhtemelen başka bir dilde yazarak çok daha iyi ifade edebilecekken? Kimin bulmasını, okumasını istemişti bu defteri?

Mesele bu topraklara has değil. Tepkiler de farklı. Paul Celan, Nazilerin katlettiği anadilinde şiir yazmanın adeta imkânsızlığıyla boğuşmamış, kendisini yaşadığı zamanın Almancasının dışında bulmamış, annesinin dilini ihya edebilmek için ona, dile saldırmamış mıydı? (Lyon 2006: 11, 26, 192-93) Viyana doğumlu Hans Maier'in, toplama kampından kurtulduktan sonra yurduyla birlikte anadili Almancayı da yitirdiğini düşünerek, bırakın bir daha Almanca yazıp çizmeyi, adını değiştirip bugün dünyanın kendisini tanıdığı Jean Améry adını aldığı da malum (Améry 2015: 75-77). Karısı Aryan ırkından olduğu için toplama kampına gitmekten kurtulan ve bir millete aidiyetin kandan ziyade dile bağlı olduğunu düşünen Victor Klemperer ise, Améry'nin aksine, Gestapo baskısı altında ve olağanüstü koşullarda yaşama dille tutunmuş, Nazilerin Alman dilini kitleleri zehirlemek için nasıl kullandıkları üzerine muazzam bir inceleme bırakmıştı ardında (Klemperer 1999: 195; Klemperer 2013). Hannah Arendt, Kudüs'te Adolf Eichmann'ı yargılayan ve çok iyi Almanca bilen yargıçların, mahkemenin ilerleyen günlerinde sanığı bu dilde sorgulamalarını İsrail kamuoyundan bağımsızlıklarının bir kanıtı olarak yorumlamıştı (Arendt 2009: 14). O halde şunu rahatlıkla söyleyebiliriz: Benjamin'in Nuri'yle konuşurken, tam da o anda, Nuri'nin deyişiyle "hikâyesini" anlatmak için Türkçeye dönmesi, üzerinden atlanacak bir ayrıntı değil.

Benjamin'in Nuri'ye hitaben kurduğu ilk Türkçe cümlelerde dikkat çeken ikinci nokta, "temiz" Türkçesi. Halbuki şu sözlerinden, Fransızca, Arapça ve muhtemelen İngilizce konuşurken araya sıkıştırdığı kelimeler bir yana, uzun süredir Türkçe konuşmadığı anlaşılıyor: "Hadi bundan sonra Türkçe konuşalım da hafızamdan kaçıp gitmeden kelimeleri hatırlayayım" (18). O halde bu cümleler Benjamin'e değil de, onları defterine bu şekliyle geçiren Nuri'ye mi ait? Haydi bunu kabul ettik, peki ya şunlar:

Trenden bizi bir yerde söktürdüler. Bana verdiler bir bebe, bu senin zimmetin dediler. Çöle kadar sırtımda getirdim. Gece karanlığı çöktü mü konaklayacağımız yerde bebeyi alırlar, yola vurduk mu da ara sıra bir kadın sırtımdan çözer, emzirir, yine sırtıma verir *idi*. Gün kaç kere doğdu battı hatırlamam. Zaman yok *idi* orada. Vardığımız yerde sarıdan başka renk yok *idi*. Bir de babam yok *idi*. (33, *abc*)

Burada ek fiilin söylenme, dolayısıyla da yazılma biçiminin vurgulandığı aşikâr. (Orhan Kemal bozuk şiveli muhaciri/mübadili Murtaza'sının yabanlığına, Peyami Safa İslam'ı Hıristiyanlığa tercih eden Matmazel Noraliya'sının dışarıdaki köklerine böyle dikkat çekmemişler mi “*idi*”?) Zira *Ukde*'de gerek Nuri'nin defterinde gerekse Cavidan ve Gurbet'in ağzından aktarılan bölümlerde kullanılan standart yazılı Türkçede, tıpkı bugün artık yaptığımız gibi, ek fiil fiile uyduruluyor ve bitiştiriliyor: “yoktu”, “verirdi”. Nitekim *Ukde*'nin ilk bölümü şöyle sona eriyor: “Defterin son sayfasını açtım. Nuri'nin bir kâğıt parçasına yazdığı notu bir kez daha okudum. ‘*Benjamin Bey, ‘Gardaşım, geçtiğimiz yollarda Allah yoktu,*’ diyordu” (71). Bu kez “yok idi” değil, “yoktu”. Ne anlama gelebilir ki bu, hem de defterden ayrı bir kâğıt parçasına yazıldığı düşünülürse? “Gardaşım”la başlayan bu not, Benjamin'in dilini temsil etmeyi vaat ediyorsa, “Allah yok idi” ile sona ermesi beklenmez miydi? Araya zaman girdiği, Benjamin bu sözleri başka bir zaman sarfettiği için mi bu farklılık? Hem sonra, Benjamin'in, hafızasından kaçıp gittiğini düşündüğü kelimeler, Türkçede durular mı acaba?

Aslında Nuri de takılmıştır bilhassa son cümleye: “Bu nasıl bir cümleydi? İçimden tekrar ettim. Bir de babam yok idi.” Ancak onun takılma sebebi ek fiilin vurgulanması değil, cümlelerin soğukkanlılığıdır: “Basit bir havadis verir gibi konuşmuştu.” Hayattakıların tanıklıklarında duyguların, psikolojik çözümlemelerin pek yer almadığını; travmadan kaynaklı bir tür otosansürle ve nesnellik kaygısıyla, okura dehşet verecek olayların birkaç sözcükle ifade edilip geçildiğini, zira asıl önemli olanın duyguları dışavurmak değil kaydetmek, bir şeyleri unutulmaktan kurtarmak olduğunu bili-

yoruz (Schwab 2010: 50; Beledian 2014: 103-5).² Nuri'nin defterine kaydettiği kadarıyla, Benjamin'in burada kullandığı dil de Türkçe tanıklıklarda rastladığımız dildir. Diğer bir deyişle, Nuri'nin defteri bu anlamda da kitabına uygundur. Örneğin 9 yaşında Adana'dan tehcir edilen Manuel Kırkyaşaryan ana babasının ölümünü sadece şu iki cümleyle anlatıyor: “Bir döndüm baktım ki anem! Irmak götürüyor!”; “Sabahtan kalktım baktım ki, babam ölmüş” (52). Yukarıda adı geçen Vahram da ana babasının ölümünü iki cümleyle kaydeder: “6 gun sonra, *hayriimin* [babamın] vefat etdiyi gun tekrar sefkiyat”; “O gunu giddim bir mezar kazdık 2 arşın böyunda ve *terdere* [papaza] 5 ğruş verelek *hayriimisi* [babamızı] gömdük” (22). Ek fiilin yazımı için de aynı durum söz konusu: “Bir hemşeri var ıdı, iki evladı var ıdı, bir oğlan bir kız. Oğlan benim mektep arkadaşı ıdı” (Oran 2005: 52); “ansızdan bir dolu yağdı ki deyšet, o sırada *hayriim* dışarda ıdı” (Altounian ve Altounian 2014: 20).

O halde Nuri'nin defterinde yer alan bu cümlelerdeki “eski”, bugün artık standart dilin dışında kalan kullanımı Türkçe tanıklıklara bağlayabiliriz. Artık gündelik hayatta kullanılmayan, ancak Osmanlıca okuyanların yazıda karşılaştıkları bir dil. Burada, Akif Kurtuluş'un, roman karakterleri arasındaki dilsel farklılığı, çok abartmadan da olsa, vurguladığını belirtmekte yarar var. Söz konusu farklılık sözcük seçimi düzeyinde. Nuri, bugün “Osmanlıca” torbasına doldurulan sözcükleri sık sık kullanıyor: “hasbıhal”, “hasıl olmak”, “evleviyetle”, “müessif”, “teessür”, “temayül”, “hüsnü kabul”, “müteakiben”, “müktesebat”. Gurbet'inki argoyle baharatlanmış bir Türkçe: “süper!”, “uza!”, “kafama sokayım!”, “volüm”, “siktir olmuştu”, “itin götüne sokmak”, “tarikatınız bana girsin, size bir şey olmasın”. Öyleyse Gurbet'in dili ne kadar bugüne aitse, Nuri'ninki o kadar geçmişe. Geriye kalıyor Nuri'nin eşi Cavidan'la onun eski sınıf arkadaşı ve kadim dostu Hamiyet. *Ukde*'de

2. Grafik betimleme, başka bir noktada, Sivrihisar'daki terk edilmiş kiliseye bakan Cavidan'dan gelecektir: “‘Gözleri oyulmuş, bedeni parçalanmış, sağına soluna kazıklar çakılmış bir ceset gibi,’ dedi, kendi kendine konuşur gibi” (111).

standart Türkçeyi, bu biri müstafi diğeri emekli iki hâkime, Hamiyet'le Cavidan temsil ediyorlar. Bir de İstanbullu olsalar, tam Ziya Gökalp'e göre. Benjamin'i unutmadık elbette. Onunkinde ilginç bir durum var; o nedenle ayrı bir parantezi hak ediyor.

Deftere bakılırsa Benjamin Nuri'ye "Nuru Gardaş" ya da "gardaşım" diye hitap ediyor. "Rakının şahı"nın nerede bulunacağını bilmesi ya da "sizin orada, Allah sırayı bozmasın, derler, ışıklar içinde yatsın, toprağı bol olsun" demesi, Nuri için, adı hiç de Ermeni adına benzemeyen Benjamin'in en "yerli" jestleri olsa gerek. "Rakının şahı buradadır," derken henüz Türkçe konuşmamış olduklarına göre Nuri bu ifadeyi Fransızcadan çevirmiş olmalı; eğer "[a]ksansız Fransızcasının arasına sıkıştırdığı kimi Türkçe sözcükler"le kasıt bunlar değilse elbette. Aynı durum ikinci cümle için de geçerli. Nuri henüz Benjamin'in annesini sormadığına ve o da bu soruya Türkçe yanıt verip Nuri'yi henüz afallatmadığına göre, bu sözler de Nuri'nin tercümesi olmalı. Zira bunlar pek öyle sağdan soldan duyulup da araya sıkıştırılacak Türkçe ifadeler değil. Buna yanıt olarak verdiğini kaydettiği "Allah razı olsun" da, yine, Fransızca bir ifadenin (hangisi?) karşılığı olmalı. Zira, Nuri'ye bakılırsa, henüz Benjamin'in Sivrihisar'dan 10 yaşında tehcir edilmiş bir Ermeni olduğunu bilmiyordur. Peki metin boyunca "eski" kelimeler kullanan ve bu konuda *Ukde*'deki diğer kişilerden bariz bir biçimde ayrılan Nuri, Benjamin'in sözlerini defterine kaydederken niçin "nur içinde yatsın" demek yerine "ışıklar içinde yatsın" demeyi tercih etti ki? Ya Benjamin'in şu sözleri: "Aile büyükleri *ic-bar etmişler* babanı, *alacan* demişler ağabeyinin hanımını" (47, *abç*). Çocuk yaşta memleketinden sürülen birinin, yıllardır konuşmadığını bildiğimiz bir dili kullanırken seçtiği sözcükler, şüphesiz, o dilden sürülmemiş birininkinden farklı olacaktır. Burada da biraz durmakta yarar var. "Alacan", Nuri'nin, Benjamin'in sözlerini onun ağzından çıktığı şekliyle aktardığını düşündürüyor. Fransızcasının ancak kitabi olması gerektiği düşünülürse, neyi, hangi fiil çekimini "alacan" şeklinde aktarmış olabilir ki? Üstelik, neden sadece burada? Defter boyunca başka hiçbir yerde Benjamin böyle konuş-

muyor. Hem “icbar etmek” seçimi de Nuri’nin dilindeki eskitmeyle daha uyumlu. Nuri’nin Benjamin’in Anadolu’lu bir Ermeni olduğunu öğrendiği bu diyalogun başlarında da benzer bir durum, bir uyarıcı var aslında. “Anan kaç yaşındaydı” diye sormuştu Benjamin; “annen” değil. Gerçekten “anan” demiş olamaz, henüz Türkçe konuşmadığına göre. Nuri Fransızca diyalogdaki kelimeyi mi “anan” diye karşılıyor defterinde? Yoksa ne?

Şimdi, yani Nuri’nin defterinde yer aldıkları haliyle Benjamin’le yüzleşmelerine ait ayrıntıları kurcalayıp onların hangi dilde ve nasıl konuştukları sorusunu sorduktan sonra, *Ukde*’ye ait soruları çoğaltmak ve bu sayede metnin bizi çektiği yere mesafelenerek onu biraz daha yoruma açmak istiyorum.

Benim okuduğum haliyle *Ukde* konuşma ve konuşamama üzerine bir roman. Metne bu gözle bakıldığında birkaç nokta dikkat çekiyor. Öncelikle, yukarıda da örneklendirmeye çalıştığım gibi, Nuri’yle Benjamin’in konuşmaları meselesi var. Eğer metnin merkezine Nuri’nin defterini, defterin merkezine de onun yüzleşmesini yerleştiriyorsak, bu kısacık konuşma, *Ukde*’nin en önemli parçası. Öte yandan, dikkatle bakıldığında, söz konusu yüzleşmeye neden olan konuşmanın Nuri tarafından temsilinde bir sorun var gibi görünüyor. Benjamin’in kısmen “yerlileştirilmiş” Türkçesiyle Nuri’nin “eskitilmiş” Türkçesi tutarsız bir biçimde birbirinin içine geçmiş. Üstelik Nuri’nin Türklüğünün ve Benjamin’in Ermeniliğinin, muhatapları tarafından ne zaman anlaşıldığına ve ilk Türkçe konuşma ânlarına dair soru işaretleri var metinde. Nuri, ilk tanıştırdıklarında Benjamin’in kendisinin Türk olduğunu anladığından emin. Bir Ermeni için Nuri isminin Türk ismi olduğunu anlamak da gayet makul. Aksi geçerli değil: “Soyadı ‘yan’ ile biten bildiğimiz Ermeni soyadlarından değildi. İsmi de keza... Bu sebeple Lübnan’da yaşamış bir Fransız olduğunu düşünmüştüm” (18). O halde, Nuri’ye bakılırsa, Benjamin gerçekten de Nuri’nin kimliğini anlayıp kendisinininkini gizlemek istedi. Ta ki Nuri ona kendi anesiyle ilgili bir şeyler anlatıp onunkini sorana kadar. Peki ama, eğer Ermeniliğini gizlemek istediye, niçin o âna kadarki konuş-

malarında araya Türkçe kelimeler sıkıştırmaktan, hatta daha da ileriye giderek son derece yerli referanslarla konuşmaktan çekinmedi? Nuri'nin, daha Benjamin annesiyle ilgili soruya Türkçe yanıt vermeden önce şaşırması, sorması gerekmez miydi? Bunlar öyle birkaç Türk ahbaptan öğrenilecek, yerli yerinde kullanılacak, duyunca anlaşılacak şeyler mi? Kim bilir, belki. Bununla birlikte, bu tutarsızlıkların nedeni, Nuri'nin bu defteri Türkiye'ye döndükten sonra, Benjamin'in ölüm haberi üzerine, Londra'da yaşadıklarını hatırladığı kadarıyla yazıya geçirmiş olması olabilir. Öte yandan, defterde, Benjamin'in Nuri'ye daha Ermeni kimliğini faş etmeden "Nuru Gardaşım" diye hitap etmesi öyle önemsiz bir ayrıntı gibi de görünmüyor. Sonuç olarak, böyle bir konuşmanın, böyle bir yüzleşmenin gerçekleşmediğini söyleyecek kadar ileri gidecek değilim elbette. Nuri'nin kendi ailevi düğümü, Benjamin'le adım adım gelişen dostluğu, onun hikâyesini dinlemenin üzerindeki etkisi ve onunla belli noktalarda özdeşleşmesi; defteri yazdığı günden geriye doğru bakarak kendi dilini onunkine, onunkini kendisinininkine katmasına, örneğin sonradan kullandığı "ağabey" ifadesini başından beri kullanmışçasına kaydetmesine, kısacası "teknik bir hata" yapmasına yol açmış olabilir.

Mübadilin diliyle muhacirin dilinin iç içe geçtiği bu defterde sorun sadece tanışma, konuşma ve yüzleşme anlarının temsilindeki soru işaretleri değil. Defter etrafında bir hikâye örerken atılan düğümde, yani romanda, Nuri'nin, yüzleşenin neden sarışın ve mavi gözlü bir mübadil olduğu sorusu bir yana (teknik olarak Nuri fail torunu değil, başka bir tehcirin kurbanı muhacirlerin çocuğudur), *Ukde*'de erkeklerin sesinin uzaktan, ya bir defterden ya da kadınlar dolayımıyla gelmesi de dikkat çekici. Diğer bir deyişle, defter ya da Gurbet'le Cavidan, bize, okura, ne diyorsa o. Erkeklerin konuşmaları ne kadar soru işareti barındırıyorsa ve boşlukluysa kadınlarınki o kadar net, ayrıntılı; onlar ne kadar konuşmıyorsa kadınlar o kadar konuşuyor. Buradan erkeklerin konuşarak meselelerle yüzleşme, bir diyalogu tamamına erdirmeye, sözcükleri kullanarak yaşadıklarını, hissettiklerini temsil etme kapasiteleri-

nin, haydi yumuşatarak söyleyelim, pek takdire şayan olmadığı; acıyla, krizle, düğümle oyun oynayarak, susarak, içerek, kaçarak ya da bir deftere yazarak başa çakabildikleri sonucunu çıkarıyorum müsadenezle. Neticede, erkeklerin briç masasında, yani bir bakıma örtük, kadınlarınsa kanyaklı çay içip dertleşerek anlaştıkları bir dünya anlatılıyor *Ukde*'de. Metnin en “gerçekçi”, sefil hayatlarımızı en çok andıran yanlarından biri bu bence.

Karı-koca (Cavidan ve Nuri), baba-kız (Ahmet ve Gurbet), Ahmet ve halası Bedik arasına sırların girdiği bu metinde, Benjamin'in, uzun yıllar önce uzaklaştırıldığı toprağın dilindeki tanıklığını yazıyla temsil etmenin güç olduğunu kabul etmek gerek. Haydi başından geçenleri Türkçe anlatmasına karar verildi, hangi Türkçeyle ve nasıl konuşturulacak; bu dil önce deftere sonra *Ukde*'ye nasıl bir anlam yükü getirecek, Türkiyeli okur nezdinde Benjamin'in “çok uzak fazla yakın” kimliği konusunda nasıl bir imada bulunacak? Bu kısmını hallettik diyelim, diğer konuşmalar başka bir dilin, Fransızcanın dolayımından geçerek mi kaydedilecek deftere? Neresinden baksak, netameli. Aynı hattı takip edersek şu soruyla karşılaşmıyor muyuz: *Ukde*'de günümüz standart yazılı Türkçesini büyük ölçüde Cavidan'ın temsil etmesini nasıl yorumlamalı? Tıpkı Nuri'nin, yüzleşmeye açık olanın, bir mübadil olması gibi, onun da emekli bir ağır ceza hâkimi olmasını, romanda düğümlenen tüm karakterler içerisinde sadece onun ailesiyle ilgili tek bir ayrıntıdan bile haberdar olmamamızı, ve belki de en önemlisi, 35 yıllık eşinin kendisinden gizlediği defterinde okudukları hakkında ne düşündüğü –kocasının onca yıl kendisinden bir sır saklaması değil, “1915'te olanlar” üzerine ne düşündüğü– konusunda hiçbir fikrimiz olmamasını nasıl anlamalı? Meseleye bu açıdan bakıldığında, aile hikâyesinde benzer bir travma bulunanın yüzleşmeye açık olduğu ancak sustuğu; konuşma kapasitesine sahip olmanın yanı sıra standart dili temsil eden ve (en azından bir zamanlar) hüküm verme kapasitesine sahip olanın ise sessiz kalmayı tercih ettiği görülüyor.

O halde, takip edebildiğim kadarıyla metnin Türkiye'deki

alımlanışına ufak da olsa bir katkıda bulunmak isterim: Neresinden bakarsak bakalım, yüzleşmeden ziyade yüzleşmeme, yüzleşmeyle başa çıkamama romanıdır *Ukde*. Nuri'nin verdiği tepki susmak (anlaşılan Cavidan'a bu konuda tek kelime etmemiştir), devlet memuriyetinden istifa edip eşi dolayısıyla hak ettikleri lojmanda kalmayı reddetmek, içkiyi bırakıp eline tespih almak, Benjamin'le karşılaşmasını arabasının bagaj döşemesinin altına saklayacağı bir deftere kaydetmek olmuştur. Sakladığı yere bakılırsa, kim bilir, belki defterin Cavidan'ın değil de bir başkasının eline geçme(me)sini ummuştur. Cavidan'ı ise Benjamin'in hikâyesinden ziyade böyle bir gizli defterin varlığı, defterde okuduklarının Nuri'yle ortak yaşamlarıyla bağı ilgilendiriyor gibidir; Benjamin'in tanıklığına dair doğrudan tek bir kelime bile etmez.

Biraz daha kurcalayalım. *Ukde*'de Cavidan ve Nuri'nin siyasi pozisyonlarına dair net bir çıkarım yapabileceğimiz ayrıntılar mevcut mu, emin değilim. Şu cümle, açıktan bir referansın olduğu tek cümle: “Güneş balçıkla sıvanmaz veczini, *bizim sosyalist gençler*[,] aslında bu satırları yazarken de değişmiş sayılmaz ama[,] o günlerde dillerine pelesenk etmişlerdi” (43, *abc*). İki türlü de okunabilir elbette. Nuri'nin içki içiyor, briç oynuyor olması bir şey ifade eder mi; belki. Ancak defterdeki şu satırlar daha açıklayıcı:

Münevver değilim. Fikirlerimi, birilerini ikna etmekle ölçmedim, buradan bir mana yaratmaya çalışmadım. Sosyal meselelerle alâkadar olmayı kıymetli bulsam da nedense hep uzağında durmayı tercih ettim. Mecburiyet hâsıl olmadıkça herhangi bir cemiyet, teşekkül veya teşkilata ait olmak, her birinin gayesi ne kadar ulvî olursa olsun hiç sıcak gelmedi bana. Nitekim masonluk davetini de aynı sebeple ancak azamî nezaketle geri çevirdim. Beni okutan devlete bağlılık duymuştum sadece. Borcumu, bu yurdu muasır medeniyet seviyesine ulaştıracak mühendislik hamlesinin bir parçası olmakla ödeyecektim. (51)

Zaten istifasından da şu şekilde söz edecek: “İstifamın, Devlet'i itham manası taşıdığı konusunda hiçbir tereddüdüm yok” (56). Belki “devlet” sözcüğünün defterdeki imlasından değil ama yukarıdaki sözlerden, Nuri'yi sağ ya da soldan ziyade devletçi bir

çizgiye yerleştirmek daha doğru olacak gibi görünüyor. Suskunluğunun bir nedeni de, Ermeniler söz konusu olduğunda sağ-sol çatışmasının bir kenara bırakılacağını ve linç edileceğini bilmesidir: “Ne devlet düşmanlığım kalacak ne de vatan hainliğim. Üstelik, düne kadar birbirlerini vatan hainliğiyle suçlayanlar, birbirlerine ithamlarını unutacak kadar tehlikeli bir vatan haini bulacaklar karşılarında” (55). Cavidan için de durum farklı değil. Hatta görevi gereği onun devletçiliği daha belirgin. Esenboğa’daki terör saldırısının faillerinden Levon Ekmekçiyan’ın idamı konusunda Nuri’yle aralarında geçen konuşma onun bu refleksini gösteriyor (30-32). Benzer bir refleksi, ağır ceza hâkimi olarak ilk görev yıllarındaki bir davada; çocuklara tecavüz eden dört-beş sanığın avukatlarının, çocukların Ermeni oldukları için iftira atıyor olabilecekleri itirazı üzerine, saçma bulmakla birlikte, “mağdurların nüfus bilgilerinin Genel Müdürlükten celbine” karar verdiğinde de göstermiştir. Gerçi sonra “Ermeni bile olsalar, bunu nasıl yaparlardı?” (13) diyerek kararından dönecektir. Dolayısıyla, devleti de temsil etse Cavidan vicdanlıdır; hatta kim bilir, belki de bu yüzden Cavidan tesmiye edilmiştir (aynı kökten gelmemekle birlikte iki sözcüğün de aynı sessiz harflerden oluşması dikkat çekici). Açık-tan fikrini beyan etmemiştir belki ama defteri okuduktan sonra Sivrihisar’a da gitmiştir. Başucu kitabı yaptığı ve yanında gezdirdiği *Kuşları Örtünmek*’ten (Salâh Birsell) alıntılıdığı şu iki cümle de, yazar tarafından, bize onun Nuri’nin defterinde okuduklarıyla ilgili ne düşündüğünü hissettirmek için seçilmiş olsa gerek: “Gerçekler tarihlere ya geçmiyor ya da çok başka kılıklarda geçiyor”; “İnsanları ürküten, bir şeyin yapılması değil, anlatılmasıdır” (69).

Nuri’ye, bu ürkek, içe kapatan ve yalnızlaştırıcı yüzleşmenin failine dönerek deneyimini “gerçeğe” bağlayalım. Onun Benjamin’in hikâyesini ilk duyduğunda yaşadığı şaşkınlık, Melih Cevdet Anday’ın Yaşar Kemal’le birlikte Armenia vapuruyla Sovyetler Birliği’ne giderken yolda yaşadıkları şaşkınlığı akla getiriyor:³

3. Anday’ın bu yazısına dikkat çeken Emre Can Dağlıoğlu’dur (2020).

Bizden başka Türk yolcu bulunmadığını da öğrendik. Ama koridorlarda, güğertede, istirahat salonlarında kulağıma boyuna Türkçe çalınıyor. Yanlış mı duyuyorum, diyorum kendime. Hayır efendim, Türkçe, bizim Anadolu Türkçesi, önümüze gelen Anadolu Türkçesi konuşuyor. Ve bu Anadolu Türkçesi konuşanların yüzü Anadolu yüzü, halleri tavırları da öyle. Kimi terliklerini giymiş kimi bir ayağını altına almış... Bizim de Türkçe konuştuğumuzu duyunca adamlar birbirlerine baktılar. Tedirgin olmuşlardı sanki. Bir ikisi ile selamlaşınca öğrendik ki, bunlar Suriye'den, Lübnan'dan, Ermenistan Sovyet Cumhuriyeti başkenti Erivan'a tatil geçirmeye giden Ermenilerdir. [...] Birkaçı ile konuşup ahbab olduk. O zaman anladık ki, bunların hepsi Anadoluludur. Yaşlıları Anadolu'da doğmuşlar, yaşamışlar; gençleri ise babalarının, analarının Suriye'ye, Lübnan'a göç etmesinden sonra doğmuşlar ama gene de Türkçeyi anadili olarak öğrenmişler. Kimi Adana'dan, kimi Malatya'dan, kimi Kayseri'den... Ve soruyorlar, özlemle, sevgi ile soruyorlar eski yurtlarını. İnsan içinin cız ettiğini duyuyor, giderek bir suçluluk duygusuna da kapılıyor. [...] Hayır, benim bir suçluluğum yoktu. Anadolu tarihinin artık kapanmış olan eski bir döneminin olayı idi bu.⁴ (Anday 1965: 10-11)

Türk olmayan birinin Türkçe konuşması karşısındaki afallamanın yanı sıra, Anday ve Nuri'nin savunma refleksleri de benziyor: "Hayır, benim bir suçluluğum yoktu. Anadolu tarihinin artık kapanmış olan eski bir döneminin olayı" diye yazma ihtiyacı duymuş Anday. Ne yazmıştı defterine Nuri, hatırlayalım: "Anadolu'da yarım asır önce vuku bulmuş hadiseler" (18); "Olup bitenlerden ben mi mesuldüm ki" (21). Ancak Anday'ın, Nuri'nin Benjamin'le konuşmasında olmayan Anadolu Türkçesi vurgusu var. Benjamin'in de konuşması gereken, Nuri'nin defterinde sadece hayaletimsi varlığını hissettiğimiz bir Türkçe. Her ne olursa olsun, aradaki benzerlik, *Ukde*'deki yüzleş(eme)me hikâyesini bir toplumsal zümre bağlamında da düşünmemiz gerektiğini hatırlatıyor.

Şimdi de Nuri'yle Cavidan'ı bu Türkçe meselesi üzerinden birbirlerine bağlayarak sözü tamamına erdirelim. Cavidan Hamiyet'le görüşürken yanında bir kitap vardı: Salâh Birsal'in yukarıda da

4. Alıntının bilhassa noktalamasına bugünün okurunu yadırgatmayacak şekilde müdahale etme gereği duydum.

adı geçen deneme kitabı, *Kuşları Örtünmek* (1976). Nuri'nin defteriyle yan yana çantasında taşıdığı bu kitabı yıllar önce, muhtemelen Nuri'yi aldattığı ve/ya kafasının karışık olduğu bir dönemde, tesadüf eseri bir kitapçı rafında bulmuştur Cavidan. Günlük tutmak istiyordur: “[N]eler yaşadığımı daha sonra göreyim diye ben de bir yerlere bir şeyler kaydetmek istiyordum” (69). Bu amaçla daha önce Nuri'nin kütüphanesinde Ataç'ın *Günlükler*'ini bulmuş ancak “hiç tat almamış”tır. Cavidan'ın hiç lezzet bulamadığı bu meşhur güncenin 1 Ocak 1953 tarihli ilk sayfalarına bakılırsa, Ataç'ın okura öncelikli vaatlerinden birinin dille ilgili olduğu görülür:

Bunlardan başka ne yapacağım? Günlük ne getirirse... Ama büsbütün de bilmiyor değilim günlerin ne getireceğini – dil için savaşacağım, Arapça, Farsça sözlerden, bütün yabancı sözlerden biraz daha kurtulup Türkçenin kendi kendini bulmasına çalışacağım [...] Elimden gelirse yeni yeni tilcikler [sözcükler] yapacağım, Türkçe köklerden yeni tilcikler üreteceğim (9).

Öyleyse Ataç, Benjamin'in Türkçeden tehcir edildikten sonra hayatta kalmak için öğrendiği ikinci dil olan Arapçadan ödünç kelimelerle, Nuri'nin dilini *Ukde*'deki diğer kişilerden ayıran eski sözcüklerle savaşacak. Şu tesadüfe bakın ki, Cavidan'ın beğenmediği Ataç da, yanından ayırmadığı Birselle de Türk Dil Kurumu'nda görev yapmış, Türk diliyle özdeşleşmiş, Türkçe sözcükler türetmekle meşhur isimler. (Hatırlayalım: Celan ve Heidegger de Almanca yeni sözcükler, kavramlar türetmekle meşhurdular.) Yine tesadüfe bakın ki, Birselle, kitabının 23 Nisan 1972 tarihli bölümünde, Ataç'ın o günlerde Türk Dil Kurumu tarafından yayımlanmış olan bu güncesine değiniyor, onun dilini övüyor: “Ne güzel Türkçe'dir o. Safrası atılmış, kuş gibi bir Türkçe. Türkçe'nin Türkçesi” (Birselle 1976: 26). Öte yandan, günlüğün o günkü asıl meselesi Türkçe ya da Ataç değildir. Elia Kazan'ın bir filminden yola çıkarak, bireyin çevresiyle çatışmasını gündeme getirir Birselle. (Gerçi Kazan'ın Kayserili Rum bir aileden geldiğini, Kayserili Rumların anadillerinin Türkçe olduğunu, şivelerinin popüler kültürde mizah

unsuru haline geldiğini, tıpkı etno/dinsel kimlikler gibi lehçelerin, şivelerin, dillerin de mübadele ya da tehcir edilebildiğini hatırına getirirse, meseleyi Ataç'a pekâlâ bağlayabilirdi.) Oradan da çağrışımlarla başka yazarlara uzanacak ancak bu temel meseleyi, günlük tutma ve yayınlama fikriyle birlikte takip edecektir. Cavidan'ın müteveffa eşinin defteriyle beraber yanında gezdirdiği bu kitaptan alınmış şu satırlar, Nuri'nin, yazdıklarını arabasının bagaj döşemesinin altında saklamasını, bir tür mahalle baskısından kaçarak içe kapanmasını akla getiriyor: “Çevresindekilerle savaşmak! Çatışmak! Her babayiğitin üstesinden gelebileceği bir iş değil bu. Öyle sanıyorum ki, anılarını anlatanların her şeyi yeterince açığa vurmamaları da çevresiyle çatışmak korkusundan” (25). Birsel'in *Kuşları Örtünmek* adını koyduğu güncesi için kilit satırlar bunlar. Her ne kadar edebiyat doğal olarak ön plandaysa da, ürkek bir tanıklık aynı zamanda bu kitap; satır aralarında 12 Mart Türkiye'si'nin izleri var. 12 Mart 1972 günü, mesela, dönemin başbakanı Nihat Erim'in “aranan gençler”e seslenişi vesile edilerek, yumuşak ve örtük bir hoşgörü çağrısı yapılmış (Birsel 1976: 12). 3 Nisan'da, yani söz konusu gençlerden biri hariç hepsi öldürüldükten birkaç gün sonra ise, şu satırlar yer alıyor: “Kötü günler! Çok insan ölüyor. Öldürülüyor. [...] Başımdan aşağı ağır bir uyuşukluk, ahmaklık sıvısı süzülüyor. Yüzüm, ellerim, usum yapış yapış. Kitap okumak bile gelmiyor içimden” (18). Her halükârda, Cavidan'ın dildeki “yabancı sözcükler”e savaş açan Ataç'ın güncesine tercih ettiği *Kuşları Örtünmek*, 23 Nisan 1972 günü yazılanlarla; Cavidan'ı, Nuri'yi, Ataç'ı ve Birsel'i bir dil ukdesinde bir araya getiriyor. Benjamin'le Nuri'nin kısacık konuşmasındaki sorun, artık olmayan, ölü, “temizlenerek” öldürülmüş bir dilde, üstelik her ikisine de yabancı bir dilin aracılığıyla konuşmuş olmalarıdır. Üstelik bu konuşmanın yazıya geçirildiği defter vasıtasıyla Cavidan'a ulaşmayı başaran seslerinin ondan nasıl yankılanacağı ya da uzaktan da olsa bunlara şahit olan okurdaki karşılığı da meçhul. Hem sonra, “müşahit”in öldüğü bir dilde “mukatele” nasıl hâlâ mümkün olabiliyor? Peki, emekli bir hâkimenin geride kalan evliliğini

ve belki biraz da kendisini sorgulama sürecini tetiklemekten başka bir etkisi olup olmayacağını –ki olması gerekmiyor elbette– kestiremediğimiz bu ürkek yüzleşmede umut? Kim bilir, Gurbet’in kadın doğum uzmanı olmasını, Kurtuluş’un bize kırdığı göz olarak görmeliyiz belki de. Şimdilik alçakgönüllü bir öneri: Her ihtimale karşı, bulabildiğin en büyük güvercini örtün ki üşümeyesin Türkiye’ m.

**“Başkalarının Acısına Bakmak”:
Yüzünde Bir Yer’de Heyulalar,
Tanıklık ve İyileşme**

Zeynep Uysal

Utancını Biliyorum.

Benliğinin en mahrem parçası bende duruyor. O çetrefil duyguyu emanet alalı beri gözümü gözünden ayırmadım. Tarihi bir sır yüzüne nakşedilmiş senin. [...] Nasıl okuyacağını bilmiyorsun yüzündeki harfleri. Yaşamadığın halde etkisi altında kaldığın, söze nereden başlayacağını bilemeyip satırlarını bitiştiremediğin bu gizil utanç, büyümeni aksatıyor. (Kaygusuz 2009: 11)

Sema Kaygusuz’un *Yüzünde Bir Yer* adlı romanı bu satırlarla başlıyor. Hiçbir kelimenin boşa gitmediği bu yoğun romanda, merkezindeki karakterin utancını, yaşamadığı halde yüzüne nakşedilen sırrın utancını, bu utanca ve ona neden olan ıstıraba bakma çabasını okuyoruz. Biraz sonra “Başka bir zamanda eziyet görmüş bir kadının şimdiki zamana sarkan kurban bilincini ödünç alan, üzüntülü bir hikâyenin başkahramanıydın” (12) diyen anlatıcısının sözlerinden anlıyoruz ki bu romanın da başkahramanı olan kadın başkalarının acısından ödünç aldığı “kurban bilinci” ile kurban olanların maruz kaldığı felaketin utancını aynı yerde taşıyor.

Böylece başkahramanın ve anlatıcısının ilişkisi yoluyla *Yüzünde Bir Yer*, felakete uğrayanın acısını, esasen bu acıyı anlatmanın imkânsızlığı ile felaketi unutmamanın, kolektif belleğin karanlığına gömmenin utancını anlatırken aynı zamanda acıya ve utanca bak-

makla sağalmanın imkânını, bu yolla büyüme ve benliğin düğümünü çözme çabasını odağa alıyor. Sema Kaygusuz, *Yüzünde Bir Yer*'i yazmanın, "hesaplaşmayla değil de geriye kalan duyguyu ifşa etmekle ilgili" olduğunu söylüyor (Aktaş 2009). Roman tam da bu duyguyu ifşa ettikçe bireysel ve kolektif bir sağalmanın mümkün olabileceğine işaret ediyor. Dersim sürgünü babaanne Bese'nin torunu olan romanın başkahramanının sesini roman boyunca, tıpkı Bese'nin suskunluğu gibi, hiç doğrudan duymuyoruz. Onun yaşadıklarını, duygularını, düşüncelerini okura ve kahramanın kendisine anlatan, adeta ifşa eden bir başka ses var. İkinci tekil şahıs sen anlatıcının sesi çoğunluk başkahramanın ta içini bilip açan, bazen onun bile bilmediklerini ifşa eden ve sonra ben-anlatıcı olarak kendi varlığını duyuran, başkahramandan ayrı, ama ona dahil olmak, onun yüzünde bir yere yazılmak isteyen bir ses. Yarılan benliğin, utancı, suçluluğu ve acıyı taşıyan belleğin sesi olarak anlatıcının varlığı fotoğrafçı başkahramanın başkalarına bakışını yansılarken onun "suskunluğunu yırtarak" hikâyesinin okura ulaşmasını sağlıyor.

Kaygusuz, başkalarının acısına bakmanın kolay olmadığını söylüyor ve "romanın poetik anlayışında bir başkasına bakarkenki ahlak da ele alınıyor" diye ekliyor: "Dikizleyebilirsiniz, bön bön bakarak iğdiş edebilirsiniz bir insanı... O yüzden fotoğrafçı bir karakter var romanda. Baktığın şeyin kendisi olmak sanatsal olduğu kadar aynı zamanda etik bir tutumdur," diyerek (Aktaş 2009) fotoğraf makinesinin merceğinden başkalarına bakan başkahramanın yanı sıra ona bakan anlatıcının, saygılı bir mesafeyle kahramana yaklaşan, onun utancına, acısına ortak olarak onunla bütünleşmek isteyen anlatıcının etik tutumuna da işaret ediyor.

Roman, başkahramanın Ağırkapı Hıdrellez Şenlikleri'ne gittiği gecenin sabahında başlayarak geriye dönüşlerle 1938 Dersim kıyımından hayatta kalmış Bese'nin ve torununun (başkahraman) hikâyesini paralel ve iç içe anlatılarla sunuyor. Bese'yi torununun bugününe bağlayan hat Hızır anlatıları ve bizzat Hızır'ın bedenlenmiş halleri üzerinden kurulmuş. "Tüh" başlıklı ilk yarıda iç hi-

kâyeler (İncir ağacının ve Hızır’ın annesi Eliha’nın hikâyesi, Hızır’ın yoldaşı Zülkarneyn’in hikâyesi vb.), Bese’nin hikâyesi ve başkahramanın Dersim’e yolculuğu sen diliyle anlatılırken “Ah” adlı bölümde anlatıcı yer yer geriye dönüşlerle bir yandan sen dilini sürdürüyor, diğer yandan ben diliyle anlatı şimdisinde, Şenlik gecesinde yaşadıklarını anlatıyor. Hıdrellez Şenliği gecesi başkahraman, daha sonra Hızır olduğunu anlayacağımız dans eden genç adamın fotoğraflarını çekerken fotoğrafçıyı uzaktan izleyen anlatıcı gecenin geri kalanını Hızır’la şehirde dolaşarak geçiriyor ve nihayet geçmişin acısına bakmakla Hızır’ı aramak arasındaki ilişki kuruluyor.

Denebilir ki *Yüzünde Bir Yer*’de babaanneden miras kalan travmatik deneyimin acısı, bu deneyimi yaşamamış olanın belleğine kazınır, utançla ve suskunlukla taşınırken sen-anlatıcı yoluyla suskunluğa ses verilmesi, okurun da başkasının acısına bakması, utanca ortak olması sağlanır. Bu yazıda da yarılan benliğin temsili olarak ikinci tekil şahıs anlatıcının –başkahramanın mütemmim cüzü– bireysel ve kolektif belleğe gömülen travmatik deneyimin izlerini, söylenemeyeni nasıl açığa çıkardığını edebi travma çalışmalarının kavramsallaştırmalarından destek alarak göstermeye çalışacak; söylenemeyenin hikâyesinin, yazarın kurduğu paralel yapılarla, çok katmanlı hikâye anlatıcılığı ve özellikle bu sen-anlatıcı konumuyla örüldüğünü ortaya koyacağım.

Edebi travma çalışmalarının kurucu isimlerinden Shoshana Felman, psikanalitik bir kavrayışla tanıklığı “konuşan öznenin sürekli olarak ondan kaçmaya devam eden, esasen kendi konuşmacısı için erişilemeyen bir hakikate tanıklığı” olarak tarif eder. Anlatıcısının ve kendisini anlatıcı olarak nesnel bir pozisyona koymaya çalışan yazarının da erişmesinin mümkün olmadığı bir hakikattir bu (akt. Krockel 2011). Yine de, edebi metin hakikate erişemese de tanıklık deneyimini anlatısallaştırmaya koyulur. Bu bağlamda *Yüzünde Bir Yer*, başkahramanın tevarüs edilen deneyimini, başka mirasçılarının hatırasından devşirerek anlatan bir tanıklık metni olur. Miras kalan travma, tevarüs edilen felaket anlatısı

travmanın bulaşıcılığının göstergesidir. Kaygusuz, doğrudan mirasçılarının dilinden değil ikinci tekil anlatıcıyla, başkahramanın içinden çıkan o diğer sesle, ona hem yaklaşan hem mesafelenen sesle “imkânsız tanıklık”ı gösterme yoluna gider. Felman’ın deyişiyle edebiyattaki tanıklığı “metin ile yaşam arasındaki bir çakışma noktası, gerçek bir yaşam gibi bize nüfuz edebilen metinsel bir tanıklık” olarak kurar (akt. Krockel 2011).

Tanıklık etmek, hakikatin sorumluluğunu üstlenmektir: zımnen, tanığın yemininin yasal vaadi ve hukuki zorunluluğu içinden konuşmaktır. Bir mahkeme önünde veya tarihin ve geleceğin mahkemesi önünde tanıklık etmek; aynı şekilde, okuyuculardan veya izleyicilerden oluşan bir dinleyici kitlesinin önünde tanıklık etmek de bir gerçeği veya olayı bildirmekten ya da yaşananları, kaydedilenleri ve hatırlananları anlatmaktan daha fazlasıdır. Bellek burada esas olarak bir başkasına *hitap etmek*, bir dinleyiciyi etkilemek, bir topluluğa *seslenmek* için çağırılır. [...] Dolayısıyla tanıklık etmek yalnızca anlatmak değil, aynı zamanda kendini adamaktır ve anlatıyı başkalarına emanet etmektir. (Felman 1991: 39-40, özgün vurgu)

Felman’ın yukarıdaki satırlarda ileri sürdüğü gibi tanıklık etmek yaşananları anlatmaktan fazlasıdır. “Başkasına hitap etmek”, “anlatıyı başkalarına emanet etmek” *Yüzünde Bir Yer*’in anlatıcısının yaptığı gibi hem başkahramanın belleğine bir çağrı hem de onun yoluyla anlatının, felaket anlatısından kalanların okura emanet edilmesidir. Felman’ın *Shoah* filmine dair tespitleri birçok edebi travma metni için geçerlidir. Sanatın sadece tanık olma kapasitesini değil, aynı zamanda tanığın duruşunu alma, onun bakış açısından görme kapasitesini de bünyesinde barındırdığını söyleyen Felman, filmdeki anlatıcının da, geçmişin hikâyesini anlatının şimdiki zamanı içinde açan ya da yeniden açan kişi olduğunu vurgular (41). *Yüzünde Bir Yer*’de anlatıcı tam da bu role bürünür ve karakterin bizzat tanık olmadığı ama babaannesinin deneyimini adeta tevarüs ettiği bir hikâyeyi şimdiki zamanda yeniden ve yeniden açar. Sürekli olarak hem karaktere hem okura hitap eden, muhatabını içine alan bir tanıklık anlatısı kurar.

Anlatıcı anlatmakla, hikâye etmekle suskun başkahramanı dinlemeye çağırır. Anlatmakla onun “kahyası” olacak, belleğini –ya da kolektif belleği– uyandıracaktır. “Anlatılara düşkünlüğün varoluşsal ıstırabındandır,” diyerek onu uyarır, anlattıklarını yazıp da “yapıtlştırma” hevesine kapılmamasını söyler ve sorar:

... bütün bunların hükmü ne? Benliğindeki eksik parça kitaplaşacak mı sence? Şu benlik dediğin muamma ne el hüneriyle yapılan nesnelerde tamamlanıyor ne de zihinsel yaratılarda. Eksik daima eksik. Ve daima çok yakın. Handiyse burnunun dibinde. Ah bir görsen beni, uzansan... hiç olmazsa bir eksik parçana dokunmuş gibi olacaksın. [...]

Utancını görüyorum senin. Şu dünyada karnında bir cevher gibi sakladığın o som acıyı bir tek ben biliyorum. Hem göz kamaştırıyor hem de zifiri karanlıkla hiçliğe çekiyorsun. Bütün hikâyeleri duymaya hazır, düştü düşecek dalından sarkan bir yaprak denli iki yerde varla yok arasındasın. O yüzden verdiğim adların kökenini düşünmeyi bırak şimdilik, kahramanların tarihteki yerini bulmaya çalışma. Sana alegori yapmıyorum burada, düpedüz evrenini kuruyorum. Doğdun doğalı kimin mecazı-sın, sözcük sözcük onu arıyorum. (30-31)

Bu satırlar roman boyunca sürececek anlatıcının ikircikli konumuna işaret eder. Kahramanın bir türlü birleşemediği, tamamlanamadığı hatta bazen bakıp göremediği benliğinin eksik parçasıdır bir yandan, diğer yandan kahramanı hikâyelerle kuran, onu var eden, onun her şeyini bilen yaratıcısıdır. Onun için onun hikâyesini arayan, varoluşsal ıstırabını çözmeye çabalayandır. Kahramana ve okura sen diye seslenen, kahramanın belleğinin yanı sıra kolektif belleği de çağırın, kahramanla hem onun içsel sesi, yarılan benliğinin eksik sesi olarak hem de ona mesafeli, cisimlenmiş bir başka beden olarak konuşan anlatıcının başkahramanla ilişkisi Martin Buber’in *Ben ve Sen* (2017 [1923]) diyaloguna yüklediği anlamları anıştırır. Buber kişisel diyalogun hakikatin doğasını nasıl tanımlayabileceği üzerine düşünür. Buber’in ana teması, insan varoluşunun birbirimizle, dünyayla ve Tanrı’yla diyalog kurma biçimimizle tanımlanabileceğidir. Buber’e göre, insanlar dünyaya karşı iki tutum benimseyebilir: “Ben-Sen veya Ben-O. Ben-Sen bir

özne-özne ilişkisi iken Ben-O özne-nesne ilişkisidir. Ben-Sen ilişkisinde insanlar, varlık birliğine sahip olarak birbirlerinin farkındadırlar. Ben-Sen ilişkisinde insanlar birbirlerini belirli niteliklerden ibaret olarak algılamazlar, birbirlerinin bütün varlığını içeren bir diyaloga girerler.”¹

Buber, Ben-Sen ilişkisini kişileri, ağaçları veya Tanrı’yı bilmenin bir yolu olarak tanımlarken, sezgisel, kendi kendini doğrulayan, tarif edilemez, anlık ve içeriksiz olarak gördüğü özel bir bilgi türüyle ilgilenir. Bir kişi, bir nesne veya Tanrı hakkındaki tüm normal bilgilerin ortadan kaldırıldığı neredeyse mistik bir bilgidir bu. Geçici, içeriksiz bir mistik esrime gibi kendinde (*in itself*) Ben-Sen ilişkisi, dünyadaki eylem için hiçbir açık etik ima içermez, çünkü herhangi bir sorumlu eylem biçimi dünya hakkında bazı bilgilere dayanır ve zaman ve uzamda gerçekleşir. Buber’in formülasyonunun etik yönü dikkat çekicidir. Buber öncelikle modern dünyada insanın diğer insanlara kullanılacak, manipüle edilecek ve sömürülecek nesneler olarak davranma eğilimiyle ilgilenir. Bu bağlamda, Ben-Sen ilişkisi, başka bir kişiyi olduğu gibi kabul eden samimi, şefkatli bir ilişkiyi ifade eder. Buna karşılık, Ben-O ilişkisi esas olarak nesnelerin ve kişilerin özel, bencil amaçlar için kaçınılmaz kullanımına atıfta bulunur (Charne 1977: 162).

Buber’in dünyayı anlamlandırmakta kullandığı bu kişisel diyalog biçimi olarak Ben-Sen ilişkisi, *Yüzünde Bir Yer* anlatıcısının sen hitabıyla başkahramanın varlığının parçası olmaya çalışan, onun yüzünde bir yere yazılmak isteyen şefkatli bakışını kuşatmaktadır. Üstelik anlatıcının yer yer müphem, esîri (uçucu) varlığı başkahramanın ihtiyacı olan şefkatli ötekini ona duyurmaya çalışır. Anlatıcının kahraman ve okurla diyalogunu önce “Tüh” bölümünde kurduğunu görürüz. Anlattığı hikâyelerle “Tüh” bölümü başkahramanın ve anlatıcının yakınmasıdır. Böylece söylenemeyenleri hikâyelere döker. Hızır’ı doğuran Eliha’nın, acılarını güce dönüştürmüş bir kadının hikâyesini İlyas’ı doğuran Bese’nin hikâ-

1. <https://www.angelfire.com/md2/timewarp/buber.html>.

yesi izler. Dersim sürgünü Bese, gittiği topraklarda bütün diğer sürgünler gibi sadece toprağını değil dilini de kaybeder. Onun sürgün hikâyesine, suskunluğuna Hızır'ın hikâyesi eşlik eder. Hızır ile Zülkarneyn'in ölümsüzlüğü arayış yolculuklarında İbrahim ve İshak'la karşılaşmasını “Bir fatih ile bir peygamber ne zaman yan yana gelse kimse bir İshak'tan söz etmiyor,” (57) diyerek mühürler anlatıcı. Muktedirin sesinin duyulduğu yerde kurbanın suskunluğunun, sessizleştirilmesinin bir kere daha altı çizilir. Böylece romanda Bese ve Eliha gibi felaketlerden ayakta kalan, kurban bilincine sahip güçlü ama suskun kadınlarla Zülkarneyn ve İbrahim gibi muktedirlerin arasında gidip gelen, her yerde olup hiçbir yere ait olmayan Hızır'ın ikircikli konumu da sorunsallaşır. Hızır'ın varlığı ve başkahramanın onu arama yolculuğu Dersim'e gitmekle anlam kazanacaktır.

Dersim Yolculuğu ve Geçmişin “Heyulalar”ı

Dersim'in köyünde kendisine miras kalan cevizliği almaya giden başkahramanın köyde karşılaştığı insanlar, neden babaannesinin başından geçenleri bir türlü sonuna kadar anlatamadığını anlamasını sağlarlar. “Utanç aranızda gerilen bir perde gibiydi,” (75) der anlatıcı. Acının neden olduğu güçsüzlük ve korku, iki tarafta da utancı doğurur. Geceleri cinlerden perilerden başka kimsenin dışarıda dolaşmadığı, ses çıkarmadığı, “asla geceye bakmadığı” topraklarda başkahraman, duyduğu seslerin “mekânsal bir hafızaya ait olduğunu” düşünür. “Mekânın içsesi”dir bu sesler (77). Felaketlerle dolu geçmiş, mekânın belleğine sinmiş, canlı cansız tüm sakinlerinin bakışını, varlığını belirlemiştir. Sonra Frik Dede ile karşılaşır. Oğlu askeri darbeye canlı canlı yakılmış bu Alevi dedesi o günden beri ağzını açmamış sadece ah çekmiştir.² Frik De-

2. Dori Laub imkânsız tanıklığı açıklarken felakete tanık olanın konuşamayışı, bu konuşmanın imkânsızlığı, travmatik olayın kendisinin ezici doğasından kaynaklanmaktadır, der – ki bu deneyim kurbanın sonraki deneyimini de şekillendirir (akt. Goodhart 1992: 206).

de, her akşam Munzur'a gider ve ona bakarak onunla söyleşir. Çoban Munzur'un kırklara karışmasının hikâyesi, dedenin "zalimliğe sırtını dönmesini" sağlayan avuntusudur. Efsanelerin, cinlerin, perilerin, gaybın varlığına olan inanç, yaşamı tekinsiz kılan ama başka dünyaların kapısını aralayan, bu dünyanın katı zulmünden daha büyük güçlerle sağalma imkânı veren bir oluştan işaret eder.

Dersimlilerin, bu dünyadan olmayanların ürküntüsüyle katmerlenen suskunluklarını başkahramanın etraftaki kayalıklara, mağaralara doğru birlikte gezintiye çıktığı Zülfü bozacaktır. Zülfü, mırıldaların ve iniltilerin arasında büyüdüğü bu köyde hiç yaşamadığı 38 Dersim katliamını gözüyle görmüş gibi anlatacak, "mişli geçmiş zaman yerine kendi geçmiş zamanıyla" konuşacaktır. "Aynı anda birden fazla kurban" olup "aktarmıyor, düpedüz hatırlıyor"dur. Ama anlattıkları "öznenin hatırlayışı" değil gören, duyan, "geçmişe bakan" bir Hızır'ın anlatısıdır (87).

Sema Kaygusuz, başkahramanın deneyimini birinci elden bir tanıklık yerine tevarüs edilen bir felaketin anlatısallaşmasıyla tevarüs edilen bir tanıklığa dönüştürür. Zülfü, kendisinin yaşamadığı ama dağına, taşına, toprağına sinmiş felaketi, tam da gittikleri o mağarada yeniden canlandırır. Dersimli Celal, çok sevdiği karısı ve üç çocuğuyla mağaraya saklanmış, askerlerin yaklaştığını görünce önce çocuklarını, sonra karısını boğazlamıştır. Anlatıcı bu hikâyeyi dinleyen başkahramanın nasıl da can korkusuna kapıldığını, çünkü Zülfü'nün anlatımının "bir arınmadan çok tekrarlanabilir güçlü bir olasılık olarak hâlâ dipdiri" olduğunu söyler (88).

Cathy Caruth travmatik yeniden canlandırmadaki imgelerin, görüntülerin doğruluğunun, kesinliğinin altını çizirken yine de travmatik olanın bilinçli bir hatırlamayla erişilebilir olmadığını da belirtir. Ancak tanıklık yoluyla "zaten anlaşılmış olanın ötesinde konuşulabilir". Tanıklık, başkalarının deneyiminin doğrudan iletişimi, kavrayışımızın ötesindeki bir gerçekliğin tanıklığıdır (akt. Krockel 2011). Zülfü'nün anlatısı başkahramanın tam da tevarüs ettiği travmatik deneyimi hissetmesine, o mağarada öldürülme korkusunu yaşamasına neden olur. O vakte dek utanç olarak ya-

şadığı tevarüs edilmiş felaket, o anda ete kemiğe bürünür.

Babaanne Bese'nin aksine Dersim'de bir “sürgün olan” başkahramanın orada hissettiği “bağısızlık ve yalnızlık melankolisi”nin yerini “paslı bir yoksunluk” duygusuna bıraktığını söyleyen anlatıcı “senin durumun, bir insanın kaybettiğini kaybetmesiydi” (102) derken bir kez daha travmatik deneyimin erişilemezliğini, travmanın neden olduklarını görmekle, ona biraz daha yaklaşmakla kayıp hissini yeniden ve daha çok yaşadığını vurgulamış olur.

Anlatıcı başkahramanın duygusunu ikinci bir hikâyeyle güçlendirir. Tıpkı mağaradakine benzer bir kendi kendini kurban etmenin yaşanmış olduğu Ksanthos'u hatırlatır. Başkahramanın adeta “şiddetin cazibesi”ne kapılarak ısrarla ziyaret ettiği bu antik şehirde zamanında Persler karşısında şehrin düşeceğini anlayan Likyalı askerlerin, aileleriyle birlikte şehri ateşe verdiklerini ve geride tek bir canlı bırakmadan bir “intihar saldırısı” gerçekleştirdiklerini hatırlatır. “Kurban edilmektense kurban olmayı yeğleyen bir varlık gösterisi”dir bu (90). “Kötü şiddet”in karşısındaki bu “iyi şiddet”, bu “önleyici katliam” hem bir “özyıkım” hem de şiddeti durduran bir nihai şiddet midir yoksa travmatik felakete, yıkıcı şiddete içkin bir başka şiddet biçimi mi? En başta bize “kurbanlık bilinci”ni anlatacağını söylemişti anlatıcı. Özyıkımı içeren bir felaketin karşısında, kurbanlık bilincinin esasen kolektif bir miras olduğunu, mekânla, toprakla, taşla, ağaçla taşındığını düşündürten satırlarla kapanıyor “Tüh” bölümü. Ksanthos'tan kalan zeytin çekirdekleriyle canlılığını kendinden örüp bugüne ulaşan zeytin ağacı “insandan başka türlü eyleyen” varoluşuyla “Unutmuyor, ama hiçbir şey hatırlamıyor da” (91). Unutmamakla hatırlamamanın bir arada olduğu, unutmamanın hatırlamak anlamına gelmediği bir tanıklığa, zeytin ağacının, doğanın tanıklığına işaret ediyor ve belki öneriyor roman. Yazarın kendi deyişiyle “eko-feminist bir bakış açısı” ile kurduğu bu dünyada taşın toprağın hakkını savunan, başkahramanın belleğinin yanına taşın, ağacın belleğini koyan; ağacın, incirin dilini, yordamını insanın savaşına bir çözüm umudu olarak öneren bir anlatı oluşuyor böylece.

Hızır, Çağrılmak ve İyileşmek Üzerine

Başkahramanın Dersim’de travmatik olana, mirasçı tanıklara bakma deneyimine Hızır’ı arayış anlatısı eşlik etmiş ancak bütün yaşananların tanığı Hızır’la orada karşılaşmamıştır. Romanın ikinci bölümü “Ah”, Hıdrellez Şenliği’ne giden başkahraman ve anlatıcının Hızır’la karşılaşma deneyimine odaklanır. “Ah” bir ilenme olduğu kadar bir yazıklanmadır da. Yazıklanan da aslında bu bölümde bizzat Hızır’la macerasına tanık olduğumuz anlatıcıdır. Anlatıcı, bir türlü yüzünde bir yere yerleşemediği, kaburgalarının içinde sıkışıp kaldığı, onun yerine “arzuları ertelemenin yakıcı eksikliğini” duyduğu, hislerinin önce kendisine değip sonra “taşlaşıp karanlığa yuvarlandığı”, “dünyayla aramda aşılmaz bir duvar gibisin” dediği başkahramanla bütünleşememenin acısını duyar. Panayırda dans eden adam kılığındaki Hızır’la karşılaştıkları sırada, anlatıcı tam Nevruz ateşinden atlayıp kahramanın yüzünde bir yere yerleşebileceğini düşündüğü anda tamamen kaybeder onu. Başkahraman Hızır’la karşı karşıya olduğunu bilmeden dans eden adamın fotoğraflarını çekmiş, bir anlamda Hızır’ı seyrettikten sonra ortadan kaybolmuştur. Bundan sonra başkahraman evinde, yatağında uyurken anlatıcının şehrin sokaklarında kendisini “çağır-
ran” Hızır’la bir yolculuğa çıktığını görürüz.

Çağrılmak ve gitmek bu bölümün bir alt izleği olarak sürüp giderken romanın tüm diğer izleklerinin dokusuna siner. Babanne Bese, oğlu İlyas’ın gidişine ilenir. “Gitmek diye bir şey yok... Sadece çağrılmak var. [...] Kimse gitmez durduk yere, biri çağırmasa, çağırılmış olmasa bir yerden, kimse yerinden kımıldamaz. [...] Ah! Dedi Ah kim çağırdıysa İlyasımı elleri kırılsın inşallah, dili göbeğine sarksın, iki gözü önüne aksın!” (128-129) Bese, çağırana, kendisinden koparana ilenir. Bese’nin ilenmesine yol açan çağır-
rıyı başkahraman da yaşar. İlyas’ın çağırılması gibi o da çağrılacak ve bir kayboluşu yaşayacaktır. Onunkisi “cezbeye kapılıp sürüklenmek”, güzelliğe kapılmaktır. Denize daldığı bir sırada bir pisi

balığının çağrısına uyarak peşi sıra gider. Öyle uzaklaşır ki sonunda denizin ortasında yapayalnız kalır. Orada denizin ortasındaki yalnızlığını, “bilinmezliğin içinde bir başına kalakalmanın haşın uyarısıyla capcanlıydın. Saçından tırnağına bütün gövdenle kozmik bir yalnızlığın çekirdeğiydin aynı zamanda. Kendini kaybetmek, kendinde kaybolmaktı” (132) diye tarif eder anlatıcı. Belki İlyas da böyle bir çağrıya uyup gitmiştir. Belki Hızır’ın çağrısına kapılmıştır, zamanında sürgün yollarında Hızır’ın peşi sıra giden Bese gibi. Başkahramanın daha önce Ksanthos’a “şiddetin cazibesi”ne kapılıp gitme hevesi, ölümü, şiddeti seyretmekten, ona tanıklık etmekten kendini alıkoyamaması ile bir başka gün oltaya gelen balığın can çekişini büyülenerek seyretmesini de benzer bir çağrıya kapılmakla açıklamak mümkün olabilir. Anlatıcı “Belki de olan biten felaketleri seyretmesi için şahit tutulan ikame bir bakıştı Hızır’ın” (135) derken Hızır’ın da devamlı olarak felaketleri seyretmeye çağrılan olduğuna, tanıklık etmenin ona iradesi dışında verilen bir görev olduğuna işaret eder. Ve başkahramanın ısrarla Hızır’ı arayışını temellendirir. Hızır’ın Ceysur’u öldürmesini mağaradaki Celal’in çocuklarını ve kendini öldürmesine benzeterrek Hızır’ın da aslında kendini öldürdüğünü, bir özyıkım yaşadığını söylerken anlatıcı başkahramanın Dersim’e, Ksanthos’a çağrılmasıyla, Hızır’ın peşine düşmesi arasındaki bağı kurmuş olur. Hızır kurban edenin olduğu kadar “kurban bilinci”nin ve nihayet tanıklığın da temsili ve taşıyıcısıdır.

Bese’ye ulaşmak için, felaketlerin tanığını, Bese’nin Hızır’ını aramaya, onu fotoğraflara zapt etmeye çalışırken başkahramanın kendisi bir bakılana, gözlenene dönüşür. O “bir pisi balığı gibi çıkagelen içsel acıların peşinden” sürüklenirken anlatıcı da onun azabını seyredip durmaktadır. Bese ve Hızır’ın peşindeki kahraman, onların tanıklığına bakarak istemsizce kendi utancından kurtulacağını belki de “kurban bilinci” ile sezmektedir. Ama ne fotoğraf ne sözcükler yeterlidir. “Birisinin birisine kıyışı karşısında yaşanan dehşet hiçbir katliam fotoğrafına sığmıyor”dur (165). Tanıklığın “imkânsız”lığı, felaketin erişilemezliği karakterin fotoğ-

raf makinesinin lensinde zaptedilen kılık değiştirmiş Hızır'larla görünür olurken anlatıcı da belli bir mesafeden başkahramanı seyretmekle, onun aradığı dilin sözcüklerini “Tüh”lerle ilenip “Ah”larla yakınlara bulmaya çalışmakla imkânsız tanıklığı anlatısal-laştırmaya, ancak “eğretilmeli bir dille yerinden sökülen onurun bıraktığı oyuğu” (166) anlatmaya koyulur.

Yaşanan utancı anlatacak dilin yokluğunda başkahramanın aradığı dil “Kimseden emanet alınmamış, kimseninkine öykünülmemiş bir incir lisanı”dır (165). Sema Kaygusuz, eko-feminist bakış açısının altını çizerken inciri “eleştirinin ana dayanağı” olarak işaretler: “İnsanoğlunun uygarlaşma telaşını eleştirmek için dallı budaklı bir sığınak. Doğayla olan ilişkimizde bir yanlışlık var çünkü kadınla olan ilişkimizde bir yanlışlık var. [...] İncirin aklıyla düşünmeye başladığımızda belki bir dönüşüm yaşayacağız” (Aktaş 2009). İncirin dili eril dünyanın, patriyarkanın dilinin karşısında doğanın ve kadının yarattığı dildir anlaşılan. Roman boyunca tarif edilen şiddet, doğaya da kadına da aynı biçimde davranan eril tahakkümün yarattığı şiddettir. Travmatik deneyim tam da bu şiddetten doğarken *Yüzünde Bir Yer*'deki kadınlar travmatik deneyimden geriye kalanı, o oyuğu çift-cinsiyetli, şefkatli ve şehvetli incirin diliyle anlatabilmenin imkânını ararlar. Yeryüzüyle birlikte hareket etmenin, taşı toprağı savunmanın, “ben”in “sen”le diyalogunu kurmanın, “sen”e yüzünde bir yer açmanın imkânını: “Bırak da yuvama döneyim şimdi, ham âleminde kalayım sözcüklerin. Dışarısı çok soğuk. Seninle burun buruna gelip ağzından içeriye sokulayım. Sızlayan yerlerine boylu boyunca uzanarak yüzünde bir yer bulayım kendime” (166) diyen anlatıcının başkahramanın parçası olma, onunla bütünleşme arzusu, onu sağaltmanın, birlikte sağaltmanın da imkânına dönüşür.

Böylece *Yüzünde Bir Yer*, başkasına bakmanın etik sorumluluğuyla kurulan bir tanıklık anlatısı olarak hem karakterleri hem okurları kolektif belleğe gömülenleri unutmamaya çağırır. Bir zeytin ağacı gibi, hatırlamayan ama unutmayan da olmak, şefkatle tanıklığa bakmaktır önerisi. Ötekinin varlığını duyarak ona sesle-

nebilmeyi, başkalarının suskunluklarına ses olmayı ve yarılan benliğin eksikliğini gidermeyi denemek birlikte iyileşmenin yolu olur. Öznesinin bu çok mahrem anlatısından geçmişe, kolektif olana açılan *Yüzünde Bir Yer*, bireyi biçimlendiren geçmişini paralel bir anlatıyla kurarken Hızır efsaneleriyle örülen doğaüstü unsurları, travmatik mirasla iç içe geçen kültürel, yerel mirası Kaygusuz’un diğer yapıtlarından tanıdığımız bilge hikâye anlatıcısı kadının sesiyle birleşen sen-anlatıcının sesinden “incir lisani”na aktarır.

Sema Kaygusuz’un incirin ikircikli varoluşuna –sağaltıcı ve yıkıcı gücüne– benzer biçimde incelikle ördüğü bu çok eksenli anlatı, 2000 sonrası Türkçe edebiyatın serüveninde bireysel deneyimin ta içinden dünyaya açılarak, geçmişin felaketlerine bakabilen güçlü metinler arasındaki yerini alırken gerçeğe gerçeküstünün sınırlarının geçirgenleştiği, dilin gerçeküstünü, doğaüstünü kurarken içsel bir hakikatle ilişkilendirilip durduğu bir romansal dünyanın da kapısını aralar.

Perperik-a Söe:
Toplumsal Hafızanın İnşasında
Kurmacanın Açmazları ve Olanakları

Leyla Burcu Dünder

“Akşam vakitlerinde içmekteyiz sabahın kapkara sütünü/ve öğlenlerle sabahlarda bir de geceleri/hiç durmaksızın içmekteyiz, içmekteyiz,” diye başlar “Ölüm Fügü”. Romanya doğumlu ve Almancanın önde gelen şairlerinden olan Paul Celan’ın ölümsüz şiirinden söz ediyorum. Nazi Almanyası’nın yaptığı soykırımın tanıklarındandır kendisi. Henüz 20’li yaşlarda düştüğü çalışma kampından kurtulmayı başaran şair, ailesini toplama kampında yitirişinden ötürü kapıldığı vicdan azabını asla yatıştıramaz. İkinci Dünya Savaşı sona erse de, adeta insanlığın gurubuna şahit olunan bu yılların açtığı onulmaz yaralar tüm dünyayı sarar. Nitekim Celan da 1945 yılında kaleme aldığı “Ölüm Fügü”nde, imha kampalarında yaşanan zulmü dehşet verici imgelerle anlatır. Mezar kazarak diğer kurbanları gömmek zorunda bırakılan tutsakların tanıklığının ağırlığı, şu dizelerde kendini derinden duyurur: “Adam bağıırıyor daha derin kazın toprağı, siz ötekiler/ şarkılar söyleyip dans edin” (Celan 2015: 21). Şair, bir yandan okuru sarsarken, bir yandan da kendisini dilsiz kılmış acıyı dillendirmeyi dener. Ancak bu çaba sonuç vermemiş olacak ki, hayatta kalmış olmanın suçluluğundan kurtulamayarak 1970’te –henüz 50 yaşına girmemişken– kendini Seine Nehri’nin sularına bırakır.

Celan’ın intiharı, yasın yazıyla sağaltılmaya çalışılmasının varabileceği noktalardan yalnızca biridir kuşkusuz. Öte yandan, sa-

natta aradığı teselliye bulamayışının da kanıtıdır. Suskunluğa mahkûm edildiği kamp sürecinin ardından, anlamını yitirmiş bir dünyada kendi sesini yeniden bulmaya çalışırken şiirden medet umar. Şair, 1958 yılında bir edebiyat ödülü vesilesiyle yaptığı konuşmada, soykırımın ardından yitirmediği tek şeyin dili olduğunu vurgular: Tüm kayıplara rağmen yanında ve erişilebilir kalan yegâne varlıktır Almanca. Ancak bu dilin “kendi yanıtsızlıklarıyla, korkunç bir suskunlukla, öldürücü konuşmaların binlerce karanlığıyla çarpışmak zorunluluğuyla” karşılaştığını da yadsımaz şair (akt. Cemal 2015: xxvii). Dolayısıyla Celan’ın dili, tutsaklıktan ziyade tanıklığın ağırlığıyla lal olmuş, çaresizce sessizliğe gömülmüştür. Yaşananlar geride kaldığındaysa –şüphesiz sadece zaman dizinsel olarak– şairin dili tüm bu acılarla yoğrulmuş olarak yavaş yavaş gün yüzüne çıkacaktır.

Bir meydan okuma gibi düşünülebilir belki Celan şiiri. Tarihin en karanlık sayfalarına tanıklık etmiş olmanın yarattığı travmayla baş edebilmek için bir araç da denebilir dizelerine. Bu süreçte yazma eylemi, şairi yastan yüzleşmeye taşıma yetisine sahiptir elbette. Ancak bazen kelimeler, kişiyi boşluk, acı ve çaresizlik evrelerine hapsedecek denli güçlü olabilir. Nitekim yıkımlarla gerçekliğini yitirmiş bir dünyada sanatçıya düşen, insanlığın dayandığı tüm değerler yerle bir olurken –insan kalabilmek adına– anımsamak ve anımsatmak, yüzleşmek ve yüzleştirmektir. Celan özelinde, sanatçının bu çabası, onun yapıtlarının bütününe damga vuracak denli belirgin bir estetiği doğurur. Şairin Türkçe çevirmeni Ahmet Cemal, bu tavrı “parçalanmış yaşamın estetiği” olarak adlandırır. Çok sesli müzikte bir besteleme tekniği olan füg gibi, Celan’ın şiirlerinde de aynı temanın farklı aralıklarla farklı tonlarda yineleniği görülür. Uygulaması zor olan bu kontrpuantal formun parçalı ama bütünlüklü yapısı, şairin yapıtlarını kuşatan o acı temanın tekrarında kendini gösterir. Sonuçta okura sunulan, çevirmenin deyişiyle, “insanın iliğine kemiğine işleyen bir şiir” olur (Cemal 2015: xxxii). Şairin dilinde dirilen kelimeler yalnızca onun değil, tüm Avrupa’nın savaş sonrası ruh haline tercüman olur.

Tema: Bitmeyen Barbarlık

“Auschwitz’den sonra şiir yazmak barbarcadır” (Adorno 1981: 34). Theodor W. Adorno’nun sayısız kez alıntılanan bu meşhur cümlesi, Nazi soykırımının ardından insanlığın hayata kaldığı yerden devam etmesine bir isyan niteliğindeydi. Ona göre, sanatçı veya edebiyatçının hiçbir şey olmamışçasına yapıtına odaklanması, kurbanların hatırasına yapılabilecek en büyük ihanetti. Bu ifade ilkin 1949 tarihli “Kulturkritik und Gesellschaft” başlıklı makalede geçmiş, sonradan söz konusu yazı 1955 tarihli *Prismen* adlı kitaba da alınmıştı. Bu söz büyük yankı yaratmış, dolayısıyla yazarına da konuyu yeniden açma gereğini duyurmuştu. Böylece Adorno, 1962 yılında “Bağlanma” başlığını taşıyan kapsamlı makalesini kaleme aldı (Adorno 1965). Yazı, Jean-Paul Sartre’ın İkinci Dünya Savaşı’nın ardından 1948’de yayımlanan “Edebiyat Nedir?” başlıklı kült çalışmasına atıfla başlar (Adorno 1980: 177). Yaşadığı çağa ve dönemin gerçeklerine sırtını dönmeyen, hatta bunlardan hareketle tavrını ve eylem biçimini belirleyen bir aydın portresinin ortaya konduğu bu metin, Adorno için adeta bir çıkış noktası olur. Sartre, yazarlık kadar yazma eylemi ve okurun konumunu da sorgulamıştır bu çalışmasında. Düşünür ise buradan hareketle Brecht, Kafka ve Beckett gibi yazarları ve onların yapıtlarını masaya yatırır.

Adorno bu yazısında, artık şiir yazmanın “barbarca” olduğu yönündeki iddiasını yumuşatmaya yanaşmaz. Aksine, kurbanların sanat yapıtına konu edilmesinin, yaşananların dehşetini azaltan bir etki yaptığını öne sürer. Buna göre sanat, akıl almaz acıları kendisinde anlamlılık bulan bir biçime sokarak başkalaştırmakta ve böylece onların “dehşet verici görünümü hafifletilmiş, sulandırılmış olmaktadır” (Adorno 1985: 290). Bu da kurbanlara karşı yapılmış “yeni bir adaletsizlik” anlamına gelir. Düşünün, acıların ve kurbanların sanat eserine konu edilirken metalaştırılmasına yönelik tepkisinin haklı bir yanı var elbette. Hele ki günümüzün görsellikle kışkırtılan kültür ortamında, bu gibi girişimlerin bir tür

“tüketim nesnesi” veya “turizm faaliyeti”ne dönüştüğüne tanık olunabiliyor. Ancak yine de sanat yapıtının anımsama, hesaplama, yüzleşme imkânı da sunabildiği gerçeğinin gözden kaçırılması önemli. Sanatçıyı, eserinde toplumsal bir trajediyi işlemekten men etmenin, onu kısıtlamanın da ötesinde var oluşunu yok sayan bir yanı var.

Adorno, bu paradoksu ortaya atarak sanatı bir yandan yasaklar larken diğer yandan da yüceltmıştır aslında. Auschwitz’den sonra dünya üstünde yaşam devam ettiği gibi, şiir de yazılmıştır hiç şüphesiz. Hatta insanlığın hâlâ birçok farklı coğrafyada benzersiz acılarla sınanmaya devam ettiğini de eklemek gerekir. Salt 20. yüzyılın sonundaki Srebrenitsa Soykırımı bile, hatalardan ders alınmadığının bir göstergesidir. Elbette düşünür bu gerçeğin de, asıl barbarca olanın sanatçının sesini susturmak olduğunun da farkındadır. Dolayısıyla mesele, trajedinin sanat yapıtına dönüştürülürken nasıl estetize edildiğinde düğümlenir. Düşünür, bu düzeneğin işleyişine ilişkin şu yorumu yapar: “Acıların sanatsal temsili karşısında duyulan düş kırıklığı ve üzüncü, ister istemez örtük (*latent*) bir olumlamanın haracı olarak ortaya çıkmaktadır. Bu düzeye varamamış sanat ürünleri ise, geçmişin üzerine sünger çekme işini, zaten, hepten gönüllü olarak yapmaktadır” (290).

Adorno’ya göre, kurbanları görmezden gelen herhangi bir sanat eseri insanlık vicdanında hükmen yeniktir zaten. Dolayısıyla, sanatçının, trajediyi yok saymaktansa dile getirmesi yeğlenir. Ancak yaşanan travma sanat yoluyla anımsatılır ve belki bir ölçüde de yaşananlarla yüzleşilmesi sağlanırken, sanatçı kendini bir çıkmazda bulur: “Bağlanmayı yeğlemiş edebiyatın temalarında soykırım kültürel mirasın kısımlarından biri olup çıktıktan sonra, cinayetin ve katlin yaratıcısı olan bir kültürle oynaşp uyuşmak kolaylaşmaktadır” (Adorno 1985: 290).

Tertele: Trajediden Travmaya

Konu katliam olunca, insanlığın karnesi pek parlak değil ne yazık ki. Dünyanın hemen her köşesinden farklı hazin hikâyeler kendini duyurmaya devam ediyor. Örneğin, geçtiğimiz yıl Güney Amerika ülkesi Kolombiya’da on binlerin sokağa döküldüğü hükümet karşıtı protestolarda, kendi halkına ateş açan güvenlik güçleri yüzlerce insanı bir çırpıda öldürüverdi. Bir diğer kan dondurucu olay, dünyanın “gelişmiş” kuzey ülkelerinden Kanada’da yaşandı. Çeşitli yatılı kilise okullarının bahçelerinde, yüzlerce çocuğun gömüldüğü kayıt dışı toplu mezarlar bulundu. Yerli topluluklarının önderleri, tespit edilen yerlerin buzdağının sadece görünen kısmı olduğunu dile getirirken, şimdiden bini aşkın isimsiz çocuğun ceset kalıntılarına ulaşıldı. Kısacası, zulüm dur durak bilmediği gibi, zaman ve mekândan da bağımsız bir biçimde kendi seyrini izliyor.

Merceği dünyadan memlekete doğru çevirerek Cumhuriyet tarihinin karanlık sayfalarına doğru ilerlenebilir şimdi. 1930’ların sonuna gelindiğinde, kimilerinin “isyan” kimilerininse “katliam” demeyi tercih ettiği “Tertelê Dêrsimî” kara bir leke olarak durur orada. Bilindiği üzere, ulus-devletin tahkim edilmeye çalışıldığı bu yıllarda Türk ve Sünni kimliği ön plana çıkartılmıştı. 4 Mayıs 1937 tarihinde Bakanlar Kurulu kararıyla başlayan “tenkil harekâtı”, devletin “tunç eli”nin bölgeye degeceği bir süreci başlattı. Neticede on bini aşkın insanın ölümüne, çok daha fazlasının sürgün edilmesine, binlerce çocuğun ailelerinden koparılarak evlatlık verilmesine ve köylerin yakılmasına yol açan bir trajedi yaşandı. Acılar bugün bile hâlâ taze olduğu için, her yıl 4 Mayıs’ta kırımın hayatını kaybeden insanlar anılıyor, resmi bir özür beklentisi tekrarlanıyor, katliamı inkâr ederek suç ortak olanlar kınanıyor. Ayrıca arşivlerin açılması talebine ek olarak, sürgün edilen ve kaybolan insanlar ile evlatlık verilen çocukların listelerinin açıklanması isteniyor. Görülen o ki, üzerinden asırlar da geçse, yüzleşemediği müddetçe acılar dinmiyor. 1937-38’de yaşananlar, kur-

banlar ve tanıkların yaktığı ağıtlarda, okuduğu türkülerde, çocuklarına söylediği ninnilerde, torunlarına anlattığı masallarda yaşamaya devam ediyor.

Epizotlar: Acı, Anı, Anımsama

“Hiçbir şey hafızanın parlak sabahından daha karanlık değildir” (Celan 2020: 6). Celan’ın aforizmaya çalan bu sözü, anı ve anımsama üzerine düşünmeye davet eder okuru. Geçmişle yüzleşme ve hesaplaşmanın farklı boyutları vardır kuşkusuz. Yaşananlar, failer tarafından hafifletilir, yok sayılır, yasaklanır ve hatta unutulurken; mağdurlar tarafından anılır, paylaşılır, yaşatılır ve yeniden üretilir. Kitlesele trajedilerin yol açtığı toplumsal travmalar, kuşaklar boyu sürecek bir yasa yol açar. Kanıksanan ve kemikleşen bu duygu durumunun aşılması içinse, resmi anlatıda yalıtılan yasin kamusallaşmasına ve kolektif belleğin farkındalıkla yeniden inşa edilmesine ihtiyaç duyulur.

Bellek çalışmaları dendiğinde akla gelen ilk isim, şüphesiz Maurice Halbwachs olur. Fransız sosyoloğun 1925 yılında yayımlanan *Hafızanın Toplumsal Çerçevesi* başlıklı çalışması, bu alanın kurucu eserlerinden sayılır. Düşünüre göre hafıza, geçmişin bireysel düzlemde muhafazası değil, toplumsal düzlemde yeniden üretimidir. Bellek gibi büsbütün bireysel olduğu varsayılan ve dolayısıyla psikolojinin temel konusu addedilen bir alanda toplumsallığın izini süren Halbwachs, Türkçeye ne yazık ki oldukça geç çevrilmiştir (2016). 1930’da Durkheim’in izinden giderek intihar konusuna da eğilen yazarın, yaşadığı yüzyıla başarıyla ışık tuttuğunu söylemek mümkündür. Ancak Gestapo’nun zulmünden kaçamamış ve hazin bir sona sürüklenmiştir. Tıpkı Celan gibi, 1944 yılında yolu toplama kampına düşen Halbwachs, şair kadar şanslı olamamış ve Buchenwald’dan sağ kurtulamamıştır.

Yukarıda söz edilen kitapta irdelenen meseleler, düşünürün ölümünden sonra 1950’de okurla buluşacak olan *Kolektif Hafıza* adlı çalışmasında derinlemesine irdelenmiştir. Bireysel hafıza an-

layışını şiddetle eleştiren düşünür, içsel ve dışsal veya kişisel ve toplumsal olarak adlandırdığı hafıza türleri arasındaki ilişki ve karşılığı detaylı biçimde incelemiştir. Kolektif hafızanın zaman ve uzam değişkenlerinden nasıl etkilendiği ve yeniden inşa edildiğine odaklanan yazar, hatıra var olduğu sürece yazıya dökme gereksiniminin de olmayacağını vurgular. Buna göre, bir dönemin, toplumun veya kişinin tarihini yazma ihtiyacı, ancak yaşananlar geride kalıp bunlara ilişkin hatıraları muhafaza edecek tanık kalmadığında doğar:

Bir dizi olayın hafızası bir grupta doğrudan karşılık bulmadığı zaman, yani artık sadece dışsal bir gelişme olarak, yeni toplulukları oluşturan bireysel zihinleri silik biçimde etkilediğinde, bu hatıraları kurtarmanın tek yolu onları, sözler ve düşünceler ölürken yazılar kaldığına göre, kesintisiz bir hikâye halinde yazarak sabitlemektir. (Halbwachs 2018: 77)

Tam bu noktada, sanatın önemli bir kavşakta durduğu belirginleşir. Zira kolektif belleğin yeniden inşasında olduğu kadar, toplumsal yasın sağaltılmasında da başat bir rol üstlenir. Genelde sanatın özelde ise edebiyatın, sesi söze çevirirken yası da yazıya ulaştığı yadsınamaz. Malzemesi dil olan bu sanat, salt okura zulmü aktarmakla kalmaz. Ona mazlumun olduğu kadar zalimin de so-luğunu duyurarak vicdanına hitap eder. Veyahut Hannah Arendt'in ifadesiyle, "kötülüğün sıradanlığı" ile yüzleşmeye davet eder.

Bu noktada sözü Haydar Karataş'a getirmenin vaktidir. Yazar, 1973 yılında Tunceli'nin Hozat ilçesindeki bir köyde doğmuştur. Köyünde okul olmadığı için altı yaşında yatılı okula verilmiştir. Hatta bu okulun, 1938'de askeri kışla olarak kullanılmış bir binada olması çarpıcı bir ayrıntıdır. Türkçeyi burada öğrenen Karataş, liseyi İstanbul'da okumuş ve bu dönemde bulaşıkçılık, çıraklık gibi birçok işte çalışmıştır. Siyasal görüşleri nedeniyle henüz on dokuz yaşındayken tutuklanmış ve on yılı aşkın süre Türkiye'nin çeşitli hapishanelerinde yatmıştır. 2002 yılında tahliye edildikten sonra ülkeyi terk etmiştir ve 2003'ten beri İsviçre'de siyasi mülteci olarak yaşamaktadır. Yazarın ilk kitabı *Gece Kelebeği: Perperik-a Söe*, 2010 yılında yayımlanmış ve büyük yankı uyandırmıştır.

İkinci kitap *On İki Dağın Sırrı: Bir Göz Ağlarken...* adını taşımakta olup 2012’de okurla buluşmuştur. İlk romanında Dersim Harekâtı’nın sonrasına, ikinci romanında ise öncesine odaklanan Karataş, böylece anlatısını bütünlüğe kavuşturmuştur.

Gece Kelebeği, adını anlatının merkezinde bulunan annenin kızına yaptığı oyuncak bebekten alır. Fecire Hatun, saklanmak zorunda kaldıkları söğütlükte, ince ağaç dallarını birbirine bağlayarak bir oyuncak yapar kızına. Elbisesi yapraklardan, saçları otlardan olan bu bebek, yokluğun içinde verilen var olma mücadelesinin bir simgesi gibidir. Gülüzar’ı oyalayan bu oyuncağın, Fecire için de hayati bir önemi vardır aslında. O güne dek tanık olduğu dehşeti susarak bastırmışsa da, artık yaşadıklarını masala dönüştürüp kızına ve bebeğine anlatıp kendini sağaltacaktır.

Annem, benimle konuşur gibi bebeğimizle konuşuyordu. Bebeğe isim aradık. Türkçe’de “Gece Kelebeği” anlamına gelen “Perperik-a Söe” ismini verdik. Bu ismi neden verdiğimizizi ben de bilmiyorum. Sanırım, bebeğimize giydirdiğimiz eteğin sarımsı iki meşe yaprağının kelebek kanatları gibi durmasındandı. Annem bana anlattığı tüm masalları, artık Perperik-a Söe’ye anlatıyordu. (Karataş 2010: 18)

Gülüzar’ın bu sözlerinden yola çıkarak, annesinin bebeğe anlattığı masalların dönüşerek yazarın okurlara yazdığı romana evrildiğini düşünmek mümkün. Öyle ki, Fecire’nin bir kız çocuğunun iç dünyasına masallarla ilmek ilmek işlediği hazin geçmiş, Karataş tarafından da okurların hafızasına kelime kelime kazınıyor. *Gece Kelebeği*’nin özünü sözlü kültürden beslenen bir anlatım şekillendirirken, 1938’in üzerindeki zifiri karanlık da sözcüklerle kanatlanıyor.

Romanın ana karakteri olan Fecire Hatun, Dersim’in önde gelen ailelerinden birine mensuptur. Katliama, sürgüne, yoksulluğa göğüs germiştir ve kızı Gülüzar ile bir başına hayata tutunmaya çalışmaktadır. Hatta eşi Hıdır Ağa’nın başı kesilmiş bedenini bulup gömecek denli metin bir kadın olarak çizilir. Ancak köylüler kendi güvenliklerinden duydukları endişe nedeniyle gündüzleri onlarla temastan kaçınmakta, geceleri ise ormana çekilmektedir.

Bu nedenle, hava karardığında Fecire ve kızı için de meşe çalıları, dere yatakları ve taş oyukları mesken olur. Yaşanan travma ve korku, doğanın kucığında bir nebze hafifler. Zira doğa, masalsı bir sığınak olduğu kadar hırpalanmış da bir tanıktır aynı zamanda. Romanda doğa, olağanüstü betimlemelerle adeta canlanır, kutsanır ve o coğrafyada var olan her şeyi kuşatan bir kahramana dönüşür. Ancak bir yandan da, bombalarla harap olmuş ormanları, akmayı bırakmış ırmakları, yok edilmiş hayvanları, yakılıp yıkılmış yerleşimleri ve gömülememiş ölüleriyle tarifsiz bir acının ağıtını sessizce yakmaktadır. Aslına bakılırsa, katliamın doğa üzerinden anlatılışında, yazarı açmaza iten bir yön bulunur: Acıdan “pastoral bir senfoni” yaratıp onun ahengine sığınma riskidir bu. Karataş ise, yer yer doğa güzellemesine kaysa da, dengeyi korumayı başarır. Ayrıca ölüm ve açlığın hüküm sürdüğü bu topraklardaki hayatta kalma mücadelesinin odağını insanla sınırlamadan anlatarak meseleye farklı bir boyut ekler. Örneğin, insanların muhtaç olduğu umudu da doğadan devşirir: “Ancak asker postalları altında ezilmiş arpa evleği, aynı bizim hayatımız gibi, tam öldü derken yeniden ayağa kalktı, arpa başakları cılız başlarını, devrilmiş boyunlarının üstüne dikip sararmaya başladı” (Karataş 2012: 94). İnsanların, hayvanlar ve doğa ile bütünleşmiş bir biçimde resmedildiği anlatıda, acı kadar direnç de ortaktır. Dolayısıyla yazar, tahammülü güç gerçekleri aktarırken doğanın kucığında masalsı bir atmosfer kurgulamayı seçse de, bu tercih her zaman bir teselli sunmaz. Zira doğa da acıdan azade değildir. Nitekim yazarın bir söyleşide kurduğu şu cümle dikkat çekicidir: “Hep insanların acısından bahsedersiniz, oysa bugün doğanın çektiği acı insandan daha derindir” (Karataş 2010b).

Epizotlar: Sükût, Ses, Söz

Gece Kelebeği’nin sayfalarını çevirdikçe okura kendini en çok duyuran derin bir sükût olur: “Anneme bakıyordum, sessizdi. Ne yapacağını bilemez bir haldeydi. Belki ağlamak, isyan etmek istiyor-

du. Ama susmuştu” (Karataş 2012: 16). Romanın özüne işlemiş bulunan ve her satırda kendini duyuran suskunluk, işte bu sözcüklerle sese kavuşur. Vahşete tanık olanların yaşadığı travmaya eşlik eden ilk tepkiler şok, korku, kaygı ve suçluluk şeklindedir. Bu duygular, metinde de kendini baştan sona hissettirir. Dersim’de yaşanan trajedinin boyutları, şans eseri kurtulanlar ve tanıkların suskunluğu derinleştikçe çığ gibi büyür. Nihayet Karataş, Yozgat Cezaevi’nde hükümlüyken, çocukluğu boyunca duyduğu bu sesleri söze dökmeye koyulur.

Anlatının merkezinde küçük bir kız çocuğu bulunur. Kırımın ardından yaşananlar, annesiyle bir başına kalmış olan Gülüzar’ın gözünden anlatılır. Ölümlere tanıklık etmiş, kayıplar vermiş ama hayatta kalmış bir avuç insanın çaresizliğidir satırlardan taşan. Anlatıcının çocuk oluşu, bu noktada bir açmaz olarak yorumlanabilir yazar açısından. Zira yaşanan zulüm, ilkin annenin dile getirebildiği kadarıyla, sonra da çocuğun bakış açısıyla yansıtılır okura. Dolayısıyla iki kez katliamın üzerindeki karanlığın dağıtıldığı veyahut yaşanan yıkımın yumuşatıldığı söylenebilir. Örneğin, babasının vurulduğu çatışmayı anlatışı şu şekildedir: “Yeniden tak, tak, uvv, uvvv diye silah sesleri geldi. Hava, metalimsi barut kokusuyla doldu. Sustu. Her yer sustu. Meşe dalına bir serçe konsa, gök gürleyecekmiş gibi bir sessizlik oldu” (14). Bu ifadede, ölüm ânının sessizliğe büründüğü ve doğaya ait unsurlarla dile getirildiği görülür. Gülüzar’ın gerçeği fark etmesi sessizliği yırtan bir ağıtın yükselmesiyle olacak, ancak o yine de durumu sükûnetle karşılayacaktır: “Vurulmuştu. Babam vurulmuştu. Amcam Sahan gibi, başını kesip götürmüşlerdi” (15).

Romanda gerçekliğin kuruluşu, anlatıcının çocuk oluşu nedeniyle, onun bilinç ve algı düzeyinden süzülerek yer yer çarpıtılır. Yukarıdaki örnekte açıkça görülen bu durum, pekâlâ bir açmaz olarak tanımlanabilir. Mesela babasının ölümüne tanık olan Gülüzar’ın o ânı olduğu gibi anlattığı görülür. Ancak onun kısa ve kesik ifadeleri, okura olayın dehşetini değil, korkudan dilini yutmuş bir çocuğun idrakten uzak ve duygudan arınmış kelimelerini sunar.

Öte yandan, açmaz olarak nitelenen bu durumun olumlu bir yanı da yok değildir. Öncelikle anlatının ideolojik bir tuzağa saplanmasını engeller. Ayrıca Gülüzar'ın annesiyle saklandığı kuytularda, yollarda ve ormanlarda topladığı taşlarla oynarken kendine yarattığı dünyada var olabileceği kadar yer bulur metinde acı. Bu kadarı bile okurun yüreğini dağlarken, yaşananların tüm çıplaklığı ve açıklığıyla anlatılması katlanılmaz olurdu kuşkusuz. Bir başka deyişle, yazarın, bir çocuğun naif diline ve sınırlı algısına sığınması sayesinde kırım da derin bir sessizliğe bürünüp duyurur okura kendini. Karataş'ın böylelikle mağdurları yücelttiğini veya yaşananlar karşısında tepkisiz kaldığını öne sürenler olabilir. Ancak yazarın soğukkanlı görünen bu tavrının altında, öğrenilmiş bir bilgeliğin yattığı yadsınamaz. Nitekim Gün Zileli, “olabildiğince çılgınsız” diye niteler romanı. Bilinçli bir tercihin sonucu olarak okura sunulan bu edebi anlatımı şöyle yorumlar: “Oralardan yetişip de, ateşin düştüğü yerde yanıp da bunu böylesine ‘isyan’sız (ama içten yanan bir isyanla) anlatmak kolay iş değildir, büyük bir yazar metaneti ister. İşte Haydar Karataş bunun üstesinden gelmiş” (Zileli, G. 2010).

Roman kahramanlarının çizilişinde de aynı metanet gözlenir. Yazar, Dersim halkına bir güzelleme yapmamış, yeri geldiğinde karakterlerin içindeki kaygı, korku ve kötücüllüğü de nakşetmiştir. Örneğin Kolsuz Musa, anlatıda yer alan birkaç erkekten biridir. Çocukluğunda kaybettiği kolunun yerine direncini koymuş ve böylece hayata tutunmuş yoksul bir köylü olarak çizilmiştir. Ancak bu yoksunluğu, hem katliamdan hem de sürgünden kurtulmasını sağlamıştır. Karısı Hece ve çocuklarıyla hayatta kalmak için umuda dört elle sarılan Musa, Fecire'nin de “hayal ortağı” olur. Yakılıp yıkılmış köylerde sahiplenip ektiği tarlaların vârisleri ortaya çıktıkça, yerleşip ekecek yeni bir toprak arayışına girer Kolsuz Musa. Onun umudu bey kapısında büyümüş Fecire Hatun'un sahibi olduğu topraklar, Fecire'nin umudu ise tek kollu da olsa bir erkeğin yakınında olup açlık ve yokluktan uzak yeni bir hayat kurmaktır. Hep birlikte yola koyulup harabeye dönmüş bir Ermeni köyü olan Bend'e doğru gidişleri Gülüzar tarafından şöyle anlatır:

Yeni bir hayata gidiyorduk, sarp dağların eteklerinde terk edilmiş bir hayatı canlandırmaya, annemin deyimiyle iple çizilmiş, dağların ardında saklanmış bu küçük Ermeni köyüne hayat vermeye gidiyorduk. Açlık denen zulümden kaçışımızın son durağına. (105)

Dağların aşıldığı uzun bir yürüyüşün ardından, bir küçük derenin ötesinde Bend köyü belirir. Ceviz ve söğüt ağaçlarıyla çevrili bu güzergâhın hemen yanında insan boyuna ulaşmış yonca tarlaları, ötesindeyse meşe ormanı uzanmaktadır. Rengârenk gelincikler ve papatyalarla dolu bir yoldan geçen kafile, nihayet doğanın bonkör davrandığı bu güzelim köye adım atar. Evlere doğru yaklaştıklarında boğazlarına yapışan anlaşılmaz reçinemsî kokuyu takip ederken, “insan kılığında bir karaltı” üzerlerine atılır. Köyünden, ölülerinden ve geçmişinden ayrılamayıp onlarla yaşamakta olan bu hayaletimsi kişi, Fecire Hatun ve beraberindekilerin büyük umutlarının sonu olur. Gerisin geri Dervişler köyüne doğru yola koyulurlar. Hece çocuklarını yanına katmış önden giderken öfkeyle söylenmektedir:

Şu çoluk çocuğun düştüğü hale bak. Sen öyle erkekiysen, ektiğin darıyı yedi yabancıya vermeyecektin. Sen ektiğin darıya sahip çıkmadın. Ermeni köyüymüş, yok evleri çimentodan yapılmış gibiymiş. Anam, ben dediydim, ‘bu ceset kokusu, ceset kokusunu kim bilmez,’ dedim, yapmayın, şu Dervişler ayaklarımıza kapandı yapmayın dedi. ‘Orada ölülerle yatıp kalkıyor,’ dediler. Dediler de, bir kadının peşine takılmış benim kolsuz kocamı ikna edemediler... (111)

Bu sözler öyle ağırdır ki, Fecire Hatun susar. Kolsuz Musa ise mahcuptur; eşi ve çocuklarının arkasından ağır ağır gitmekte, arada bir durup anne ile kızının onlara yetişmesini beklemektedir. Ancak bir süre sonra o da gözden yitecek, Fecire Hatun da Gülüzar’ı alıp sessizce meşe ormanına, yeni bir hayata doğru ilerleyecektir. Böylece roman boyunca olumlu bir karakter olarak resmedilen Kolsuz Musa, zora düştüğünde yoldaşını yarı yolda bırakan birine dönüşecektir.

Gece Kelebeği’ndeki bir diğer önemli karakter Hüseyin-ê Çöyder’dir (Çavdar Hüseyin). Önceden dağlarda eşkıyalık eden, kat-

liamdan sonraysa arandığı için kaçak yaşayan, çeşitli yerlere baskınlar yapıp can alan ve ganimet toplayan, arada da köylere inip insanlarla sohbet etmekten geri durmayan biridir. Köylü ona karşı hayranlıkla karışık bir korku besler. Fecire Hatun ise büsbütün öfkeli on; bitmeyen bir şiddet iklimini körüklediği ve bazen de sözlerinin acılığı içlerini kanattığı için. Örneğin, köylülerin yanına geldiği bir seferde, üzerinde öldürdüğü askerlerden birine ait parça vardır ve cebinden bir konserve kutusu çıkarıp böbürlenerek açar. Açlıktan kırılmakta olan köylüler hem onu merakla izlemekte, hem de bir ölünün üzerinden çıkarılıp alınmış erzakı yemeyi günah addettikleri için rahatsızlık duymaktadırlar. Çavdar Hüseyin ise onları küçümseyen kahkahalar atarak şöyle der: “Ha ha... kocalarınız bu kutulardan yemek için gidip teslim oldu... Ha ha... Tabii yiyemediler, onları topladılar, Emirhan Deresi’nde birbirine bağlayıp ateşe verdiler... Ha ha” (69). Bu sözler, yıllar boyu sayısız vahşetin içinde yer almanın ve ölümle burun buruna yaşamının bir sonucu olarak yorumlanabilir belki. Yazara gelince, Dersim’deki dehşeti olduğu gibi yansıtabilmek için bu karakteri yaratmış gibidir. Büyük tertele tanıklarının dili gördüklerinden ötürü lal olmuşken, Çavdar Hüseyin bizzat yaptıklarını tüm şiddetiyle dile dökmekten geri durmaz:

Yani ben diyorum, bu demirin namlusundaki barut zavallı candarmaya değmesin. Yani zavallılar barutun kokusunu duyunca dizlerinin bağı çözülüyor. Yani ben baktım, zavallının dili tutulmuş, bir taşın arkasına sığınmış, hüngürhüngür ağlıyor. O da biçare, kumandanın başını kesip eline verdim, ‘al,’ dedim, ‘al Paşaya götür,’ dedim. Yani zemheri ayında suya düşmüş çocuk gibi zangır zangır titredi. (224)

Bu ifadede dikkat çekici olan, tüm vahşetin ortasında insan kalabilip ağlayan jandarmanın resmedilişidir. Yazar, anlatıyı bir çocuğun bakış açısına göre kurgulayıp doğanın muazzam gücüyle harmanlamışken, adı geçen eşkıyanın katı yürekliliğini işlevsel olarak kullanır. Çöyder’in yer yer kimi kan dondurucu sahneleri anlatıvermesi, okuru sarsmanın yanı sıra yaşanan tarifsiz acının da boyutuna ilişkin bir fikir verir. Ayrıca bu bölümler, yazarın Dersim

halkını yüceltip siyah beyaz karakterler yaratma tuzağından sıyrıldığı yerler olarak yorumlanabilir. Katliamın temelde iki tarafı varsa da, yazar failer ve mağdurları iki zıt kutup gibi konumlandırmak yerine, zulmün de şefkatin de her insanın yüreğinde olabileceğinin altını çizer. Çavdar Hüseyin'in romanın sonlarına doğru anlattığı tahammülü güç olaylardan biri, şiddetin sınırsızlığı kadar vicdanın ağırlığını da duyurur:

Gece sızmışız candarma yatakhanesine, hepsini kaldıracamız dağa Musa, ama Pırço'nun gözlerini kan bürümüş, dışarıdaki nöbetçiyi yatırıp kurbanlık koç keser gibi kesti. Yatakhaneye girdik. Kaldırdık biçareleri, ben, Pırço, Hese Gaver, Memli Ağa da dışarıda nöbetimizi tutuyor. Biçareleri yataklarından kaldırdık. İçimizde dil bilen bir Hese Gaver var. Diğerlerimiz ha duvar ha biz. Dedik 'Hesen sor, içlerinde Celâli var mı? Kıрманç var mı?' Üç Celâli'yle, bir Kıрманç'ı ayırdık. Baktım Pırço geri kalanları tavuk gibi boğazlayacak, koşup elinden sımseri aldım. Şah damarı kesilen candarmanın kanları yatakhanein tavanına fışkırdı. Odur budur tövbe etmişim. Değil candarma, Yezid çıkıp gelse öldürmem. (228-29)

Epizotlar: Yas, Yazı, Yüzleşme

Anlatının odağında küçük bir kız çocuğunun masallarla harmanlanmış hikâyesi duruyor gibi gözükse de, aslında Dersim'in usul usul kanayan yarası bulunur. Tertele sonrasında tutulan yas ise, sü-kûta boğulduğu ve aleni bir yüzleşme olmadığı müddetçe dinmez. Bu bağlamda yazı, yastan yüzleşmeye giden hattı açan bir yoldur. Edebiyat, geçmişle hesaplaşmaya, onun yasını yazıya dönüştürüp yeniden yaratmaya ve toplumsal hafızayı resmi anlatının ötesinde konumlandırmaya yarar kuşkusuz. Böylece sükûtunu söze dökabilen, yasını yazıya yayabilen ve en önemlisi de yüzleşebilen, barışabilen ve affedebilen yeni bir özne inşa edilebilir. Karataş da romanında yeni bir özne kurgular ve onu yas tutmaktan yaşama tutunmaya doğru yöneltir. Böylece, susma ve kaçınma refleksleriyle üzeri örtülen geçmiş dile gelirken bir yandan da geri kazanılmış olur.

Gece Kelebeği'nde baskın olan duygu çaresizliktir. Ölümün, sürgünün ve açlığın kol gezdiği bir coğrafyada, hayatta kalmış insanlarda derin bir sessizlik hâkimdir. Çaresizliğin suçlulukla karıştığı bir duygu durumudur bu. Zira yoksulluk, Sultanbaba Dağı kadar büyük ve aşılmaz bir gerçekliktir. Bu hazin hal metnin bir yerinde şöyle dile getirilir: “Yoksulluk öylesine kanıksanmıştı ki, bir avuç buğdayı olan garipsenir, üzerinde giyecek bir şeyi olan tuhaf karşılanır hale gelmişti” (119). Nitekim roman boyunca, kadınları otlar, dikenler, bitki kökleri toplayıp kaynatır ve bunları çocuklarına yedirip içirirken görürüz. Gülüzar'ın gözünden bakıldığında hayatlara tuzsuzdur. Tattan bahsedilemeyen bir zamanda, tuz bile hakkında masallar anlatılan bir nesneye dönüşmüştür. Hayali, meşe yaprağını tuza banmak olan Gülüzar şöyle der mesela: “Ama hayatımız tuzsuzdu, tarlaların arasından topladığımız yemlikleri, madımak otunu, gruzu, glüng otunu, semizotunu, her bir şeyi tuzsuz yedik” (100). Öte yandan toplayacak ot bulabilenler şanslı olanlardır aslında. Zira sayfalar ilerledikçe katır dışkısına muhtaç bir kadının dahi bahsi geçer. Ceme adlı bu kişi, dışkıyı yıkayıp alta çökecek arpayı seçmeye çalışırken çaresizliğin boyutlarını da görünür kılar. Hal böyleyken, romanın sayfaları hastalıktan kırılan veya açlıktan ölen çocuklar ile dağlarda yiten veya intihar eden annelerle doludur. Dersim'in geride kalan tanıkları için, hayatta kalmış olmak katliamdan da büyük bir acıdır sanki. Yıkıntılar arasında serpilen Gülüzar bunu dupduru bir dille ifade eder: “Ölüm ne kadar sıradan ve ne büyük bir çareydi” (64).

Bu cümlelerin ağırlığı, Karataş'ın ne denli zor bir işe soyunduğunu da göstermesi bakımından önemlidir. Yaşamın böylesine zor ve acımasız olduğu toprakların on yıllar öncesinden gelen sesini duyurma itkisi, onu militanlıktan yazarlığa yöneltmiştir. Bu yönelimi 2010 tarihli bir röportajında şöyle değerlendirir: “Sanırım yaşadığım acılar, gördüklerim, bu tanık olduklarımı politikanın dışında bir dille anlatma dürtüsü verdi bana” (Karataş 2010a). Karataş'ın bu sözleri, siyasal ideolojilerin dar kalıplarından sıyrılıp edebiyatın sınırsız dünyasına uzandığında kendini daha özgür bi-

çimde ifade edebildiğine işaret eder. Yazar, bir edebi tür olarak romana atfettiği önemi de şöyle açıklar:

Roman tarihe en büyük tanıklık. Politik hareketler, bildiriler, sloganlar, devrim antlarının hiç birisinin toplumsal dönüşüme katkısı roman denen şey kadar olmamıştır. Bunu çok geç fark ettiğim için kendime çok kızarım. Ama öyledir, Don Kişot, Madam Bovary, Julien Sorel, Dostoyevski'nin Raskolnikov'u ya da bizim Yaşar Kemal'in İnce Memed'i[nin] toplumsal dönüşüme katkıları en büyük siyasal hareketlerden daha güçlüdür. (2010a)

Karataş, romanlarının arka planını tarihle dokusa da, onları edebiyattan başka pek az uğraşın bahşedeceği bir vicdanla kurgular. Neticede failer veya mağdurlar değil, insandır yüceltilen. İyi bir edebiyat yapıtı için, yerel bir meseleyi anlatırken bile evrensellğe ulaşma imkânı söz konusudur. Romanın gücü de bu çok boyutlu yapısında ve tekil bir insanı anlatırken dahi halklar arasında güçlü bir empati duygusu kurabilmesinde yatar. Doğrusu *Gece Kelebeği* bunu başarır; Gülüzar'ın hikâyesi, bu topraklarda nefes alan vicdan sahibi tüm insanların yüreğine dokunur. Hatta romanın, 2016 yılında Almancaya çevrilmesiyle ülke sınırlarını aştığı da eklenmelidir. Bir başka deyişle Karataş, yerelden evrensele uzanmakta ve yazarak bağışlamaktadır.

Şüphesiz toplumsal bir travmanın üzerinden uzun zaman geçtikten sonra varılabilecek bir noktadır bağışlama. Yoksa romanda da baskın olan çaresizlik, katliam gibi ağır bir travma sonrası olası duygusal tepkilerden yalnızca biridir. Tanık olunan dehşetin doğurduğu kaygı hali, saldırgan davranışlar ve öfke patlamaları romanda da yer bulur. Çavdar Hüseyin, şiddetin somutlaştığı ve öfkenin dile geldiği biri olarak çizilmiştir. Ancak yazar, bu karaktere dahi itidal bahşetmiştir. Böylece, hunharca öldürdüğü insanların ardından vicdanı ile yüz yüze gelir:

Ben o beş candarmayı öldürmeseydim, gidip o kumandanın başını kesmeseydim, kesip de o taşın arkasına gizlenmiş, dizleri zangır zangır titreyen candarmayı görmeseydim daha çok can yakardım. Ama o taşın arkasında çökmüş, korkudan zangır zangır titreyen candarmanın gözleri

önünde nasıl o kumandanın başını kesip, kesik başı o biçarenin eline verdim. Sanki biri içimdeki öfke seline bir tas soğuk su döktü. (Karataş 2012: 231)

Çöyder'in öfkesini yatıştırıp vicdanına seslenen, eşkıyaya göre korkakça ama gerçekte insanca olan korkusudur askerin. O sahneye tanık olduktan sonra kendi eylemini de sorgulamaya başlayan Hüseyin, öfke duygusuna dair çarpıcı bir saptamada bulunur: "Öfkede din iman yok, öfke düşmana duyuluyormuş gibi durur ama sahibine düşmandır. Düşmanı bitirmeden sahibini bitirir" (229). Romandaki yegâne eli kanlı karakterin ağzından bu sözleri duymak, romancının yarattığı karakterlere karşı takındığı mesafe-yi gösterir. Veyahut onları tek boyutlu tipler olarak tasarlamadığının, siyah beyaz karşıtlıklar yerine gri alanlara yani insanca olana yöneldiğinin kanıtıdır. Öfkenin dindiği yerde hınç ve intikam arzusu da canlı kalmaz. Dolayısıyla Çavdar Hüseyin'i, vicdanına kulak verip öfkesini dizginleyebilen gerçek bir kahraman olarak okumak mümkündür. Anlatının merkezinde katliam gibi sert bir tarihsel gerçeklik dursa da, Karataş öfkeyi körüklemek yerine dindirmeyi seçmiştir. Nitekim bir röportajında şöyle demiştir: "Acı insanı öfkelendirir, Dersim insanını dağlara çıkaran bu öfkedir, ben öncelikle o öfkeyle hesaplaştım, öfkemi Yozgat hapishanesinin arka hücrelerine gömdüm. Bunu Türkiye'nin, dünyanın acısı olarak düşündüm" (2010b). Yazarın bu bakış açısının, onu evrensel bir romana ulaştırdığı söylenebilir. Kendisiyle aynı yıl yapılan bir diğer söyleşide ise, okurlara öfkeye kapılmama çağrısını yineler:

Öfkenizin sebebi, bu acının bilinmemesidir, ancak okuyan herkes yıllardır onların ağladığı gibi ağlamaktadır bu acıya. Devletlerin gücü halklardan büyük değildir, dünyamız çok acı görmüştür, onların gördüğü acı bunlardan sadece bir tanesidir, ancak anlatırken bu acıların hepsini anlatır. (2010a)

Bu sözlerden hareketle, Karataş'ın salt doğduğu toprakların değil, insanlığın ortak acılarının sözcüsü olduğu saptaması yapılabilir. Bu övgü, romanın kusurdan azade olduğu zannını yaratmamalı

kuşkusuz. Kimi karakterlerin üstünkörü anlatıldığı, derinlemesine işlenebilecek malzemenin gözden kaçırıldığı ve olay örgüsünün ritminin yer yer aksadığı da burada dile getirilmeli. *Gece Kelebeği*'nin sonuna gelindiğinde, Kolsuz Musa'nın ağzından şu sözler dökülür: "Umutsuz insan ağlarmış, ağlayan insanı susturmak için ona umut verecekmişsin" (247). Ancak yazarın anlatıyı umutlu bir sonla noktaladığını söylemek güçtür. Bu kestirmeden ve şaşırtıcı bitişin yarattığı hayal kırıklığını tarif etmek üzere, romanın sonlarında beliren bir karaktere ve onun etrafında şekillenen olaylara değinmek yerinde olur.

Metin, numaralandırılmış otuz bölümden oluşur. Anlatı ise, sonlara doğru yazarın takati kesilmişçesine hızlanır. Bu kısımda, hikâyeye aniden giren Doğık, sadece Gülüzar'ın halasını teslim olmak üzere Hozat'a götüren kişi olmaktan çıkar. Dil, daha doğrusu Türkçe bildiği için bölge halkının gözünde kilit bir role sahiptir. Köylülerin devletle arasındaki bağlantıyı kuracak yegâne kişidir artık Doğık. Gerçi romanın başında da "muacı" denen bir-iki kişinin bu aracı rolü üstlendiği görülür. Yaptıkları iş önce kılavuzluk, sonra da tercümanlıktan ibaret olan bu insanlar, zor durumdaki köylülerden içinde bulunulan şartlara göre büyük karşılıklar talep ederler. Örneğin, anlatının ilk bölümlerinde Fecire Hatun, sahip olduğu toprakların tapusunu çıkartmak ister. Türkçe bilmediği için bir aracıya ihtiyaç duyan çaresiz kadını Fevzi Müdür'e götüren isimsiz göçmen, iş tamamlandıktan sonra ailenin tek varlığı olan kuzuyu da alıp gider. Fırsatçı ve işbirlikçi olarak çizilen bu karakterlere ilişkin olumsuz bakış, Gülüzar vasıtasıyla da şöyle nakledilir: "Annem ikide bir ölmüş hayvan leşi anlamında mırdar diyordu ona" (140).

Doğık'ın sahneye çıkmasıyla, anlatı da adeta freni patlamış bir araç gibi hızlanır ve beklenmedik yerlere savrulur. Bu noktada, hem adı geçen karakterin çok silik bir şekilde çizildiğini, hem de romanı bambaşka bir sona sürüklediğini belirtmek gerekir. Üstelik sadece köylülerin resmi işlerine aracılık etmekle kalmaz, çok daha fazlasına göz koymuştur. Okur, olan biteni Gülüzar'ın duygudan

arınmış bir cümlesiyle aniden öğreniverir: “Demek annem Doğık’la evlenmiş” (241). Bu haber, anlatının merkezinde duran, hayatta kalma iradesiyle göz kamaştıran o güçlü kadınların mağlubiyeti anlamına gelir. Anlaşılan o ki, asırlardır olduğu gibi, bölgede geleneklerin hükmü sürecek, toplumsal örgütlenmede ataerkillik zaferini ilan edecektir. Gülüzar da bu beraberliğin hayra alamet olmadığını sezmiş gibidir: “Annem evlenmişti. Doğık’ın annemin kâğıtlarını alıp Hozat’a gittiği gün Zelxe kendini asmış, Derik köyünde Çavdar Hüseyin birini öldürmüştü” (242). Bu ifade, pusudaki üç felaketin habercisidir. İlkın, Doğık köyün yarısını sürgünden dönenlere satacaktır. Zira Gülüzar’ın “kâğıt” dediği, annesine ait toprakların tapularıdır. Satılanlar arasında, Kolsuz Musa’nın tarlaları da vardır. İkinci olarak, Zelxe’nin intiharıyla işaret edilen, yörede kadınların tutunacak bir umudunun kalmadığı gerçeğidir. Kocasını vurulmuş ve tek oğlunu da yitirmiş olan bu karakter, köylülerin verdikleriyle geçinmektedir. Ancak romanın sonunda, ağıtlarla iç içe geçmiş yaşamına son vermeyi tercih edecektir. Üçüncü felaketse, kan dökmeye tövbe etmiş eşkıyanın birini vurmasıdır. Tüm bunlar romanın olduğu kadar umudun da sonunu hazırlar. Doğık, Çöyder’i yakalayıp Deşt Ovası’nda askerlere teslim edecek ve üzerine gaz yağı dökülerek yakılmasını izleyecektir. Tüm bu darbeler art arda gelirken, Fecire’nin fermanı da alelacele okura iletilir: “Bütün tarlalarını, varını yoğunu Doğık’a kaptırdı. Toprakları hileyle üzerine geçiren Doğık onları satıp satıp yedi. Fecire’nin üstüne Derman adında genç bir kız getirdi” (253). Romanın son sayfalarında ise dikkat çekici bir zamansal sıçrama olur ve Gülüzar gelin alayıyla Sincik Dağı’na doğru yola çıkmışken görülür. Anlaşılan o ki, devran bildiği gibi dönmeye devam edecektir.

Karataş’ın kurguladığı bu telaşlı son, okurda hayal kırıklığı yaratır kuşkusuz. Ancak yazarın maharetle sona sakladığı bir sır vardır ki, tüm bu karanlığı dağıtır. Söz konusu sahnede Kolsuz Musa, küçük Gülüzar’ı ateşin yanına oturtmuş, onunla uzun uzun söyleşmektedir. Sonra birden durur ve sorar: “Bilmem ki, niye konuşmazsın? Hani konuşsan, bir çift laf da sen söylesen. Hep dinle-

mek, içine atmak olur mu?” (248). Bir süre sonra Gülüzar, her zamanki gibi kısa bir cümle kurar: “Çöyder öldürüldü, değil mi?” Bu soru gösterir ki, çocuk onu dinlememekte ve kendi zihnini meşgul eden konuyu dile getirmektedir. Bunun üzerine Kolsuz Musa’nın şaşkınlıkla baktığı ve gözlerinin yaşla dolduğu belirtilir. Sımseri elinden kayıp düşerken bağırır: “Fecire Hatun! Fecire Hatun! Konuştu! Konuştu! Gülüzar konuştu, Fecire Hatun, Gülüzar konuştu” (248).

Stretto: Dilsizlikten Dile

Gülüzar’ın aslında konuşamadığını ve roman boyunca anlatılanların onun iç sesiyle aktarılmış olduğunu böylelikle kavrar okur. Bu yürek burkan detayda gizlenen, babasının kesilmiş başını gördükten sonra dili tutulmuş bir çocuğun dramıdır. Yazarın bunu son sayfalara saklamasıysa, kitabın kapağını kapattıktan sonra da büyüyecek bir sızıya çevirir bu bilgiyi. Aslında kitapla ilk karşılaşlan âna dönülürse, yazarın daha ilk sayfadaki ithafta bir ipucu verdiği görülür: “Gülüzar’a...”

Karataş, *Gece Kelebeği*’ni cezaevinde yazmaya başladığını, ancak defterlerinden sadece birini kurtarabildiğini birkaç yerde söylemiştir. Dolayısıyla, bu roman vasıtasıyla yaşadığı tüm acıları sükûnetle göğüsleyen yığınlara ses olmaya karar verdiğinde, hikâyeyi bir kez daha anlattırmak zorunda kalmıştır. Kendisiyle yapılan bir söyleşide ithafa ilişkin bir soruya şu yanıtı verir:

Belki de en zoru bu olsa gerek, Gülüzar hâlâ hayatta. İstanbul’da yalnız başına bir evde yaşayan, yaşı seksenleri bulmuş, bu romanın arka dokusunu oluşturan roman kahramanı kendisi. Yaşadıklarını hâlâ susarak geçiştiren o kadın, benim annem olur. Roman ona ithaf edilmiştir. (2010a)

Fecire Hatun’un ölüm, sürgün ve açlıkla sınanan ama bir yandan olağanüstü bir doğayla taçlandırılmış Dersim coğrafyasında kanatlarının altına alıp kolladığı ve “Perperikam” diye sevdiği kızı Gülüzar, yazarın annesidir. Bu bağlamda, ortaya konan yapıtla, an-

nenin çocuk yaşta korku ve dehşetle tutulan dilinin çözüldüğü söylenebilir. Böylece Karataş, kendi çocukluğundan bu yana belleğinde yer etmiş masallar ve efsaneleri de ölümsüz kılmıştır. Sözlü kültürün yazıya geçirildiği bu süreç, kolektif hafızanın da yeniden inşa edilmesi anlamına gelmektedir. Dolayısıyla sükûnun söze, ya-sın yüzleşmeye dönüştürülmesinde önemli bir aşamadır *Gece Kelebeği*. Yeniden ithaf konusuna dönülürse, kişisel bir hediye gibi de okunabilir bu roman; her ne kadar yazarı yetersiz görse de: “Bu yaşıma kadar ona hapislik ve acı dışında verebileceğim hiçbir hediye olmadi. Biliyorum acısını dindiremez, iki sürgün, iki yok olmayı, çocuklarını hapislerde büyüttmüş bir anne yüreğini dindiremez” (Yalazan 2011).

Bu noktada, annesinin dili olan Karataş’ın, romanını yazarken seçtiği dil konusuna değinmek gerekir. Metinde doğanın sesini duyurmayı başaran yazar, bunu anadili Zazacaya borçlu olduğunu vurgular bir söyleşisinde (2010a). Hal böyleyken, romanı Türkçe yazmış olması yadırgatıcı görünür. Öncelikle devletin ve katliamın faillerinin dilidir bu. Ayrıca romanda karakterlerin resmi işlerini çözmek konusunda karşılaştıkları başlıca engeldir Türkçe. Sonra Doğık gibi hainlerin bu dili işlevsel bir silah olarak kullanıp imtiyaz sağladığı da ortadadır. Tüm bunlar yan yana gelince, yazarın kuşaklar boyu dilden dile aktarılan zulmü, zalimin dilinde yazmayı tercih edişi tuhaf bir paradoksa dönüşür. Ancak Karataş’ın bu konudaki düşünceleri meseleyi aydınlatacak niteliktedir:

Keşke bu romanı Zazaca yazabilseydim, ben dilsizliği iki kez yaşadım. Yatılı okula başlarken, üç ay tek kelime konuşmadım, yaşıtlım çocuklarla oynayamadım. Sonra bir mülteci kampında on dokuz değişik ülkeden insanlarla yaşadım. Yöneticiler utanmadan bu dilsizliği halklara reva görürler. Anadolu’da bir söz vardır, “dilini keserim” diye. Bizde devlet dil kesmiştir, acı çekecek ama anlatmayacaksın. Devlet hem dil kesti, anlatılmasın diye de yasaklar, sansürler koydu. (akt. Yalazan 2011)

Bu ifadeye bakılırsa, yazar aslında kesilen diline inat, derdini devlete onun diliyle anlatmayı seçmiştir. Bu tepki, yazının başında adı geçen Celan’ı getirir hatıra. Şair, Nazi kamplarında yitir-

diklerinin karşısına şiirini koymuş, üstelik “celladın dili”yle yazmaya koyulmuştu. “Sen de konuş,/ son olarak sen konuş,/ söyle sözünü” (Celan 2015: 44) derken, mağdurun zulüm karşısında sessiz kalmamasını telkin etmişti. Onun Almancaya tutunması, çocukluğunun geçtiği evde annesinin iletişim dili olmasında drettiği bu dile duyduğu bağlılık olarak yorumlanabilir. Böylece şair, kendini soykırımda kaybettiği ailesine yakın hissedebilmektedir. Celan’ın Almanca yazmayı tercih etmesinin altında yatan, belki de bu dilin geçmişe sarılmanın yani unutmamanın bir yolu oluşudur. Dünyada bir şaire yazmayı bıraktıracak hiçbir şey olmayacağını düşünen Celan, bunun şair Yahudi ve yazı dili Almanca olsa bile geçerli olduğunun kanıtıdır. Ancak bazı eleştirmenlere göre, imha kamplarından sağ kurtulan şair, Almanca’yı önce imha sonra da inşa etmiştir. Anlaşılan o ki, tanıklığın ağırlığı ancak hatıralar muhafaza edilebildiğinde hafifler. Dolayısıyla bireysel ve toplumsal hafızada yer etmiş travmalar, hem Celan hem de Karataş örneğinde, faillerin diliyle yazıya aktarılır. Şairin bizzat tanık olduğu soykırımın dışavurumu, şiirlerde kendini hissettiren bir sessizlikken; romancının kendinden önceki kuşaklardan dinlediği tertelenin dışavurumu ise, anlatının asıl kahramanı olan doğada kendini duyurur:

Sahi kim demiş toprağın konuşmadığını, dağların konuşmadığını kim demişti? “Ey Hızır, büyükler büyüğü Sultan Baba Dağı, Düzgün Baba Dağı’ndaki yüce kaya, sen büyüksün...” diye devam edip giden duaların dile gelip konuşmadığını kim demişti? Annem böyle taşların üstüne kapanıp fısıldarken onların dile gelip konuştuğunu ben kaç kez görmüştüm. Kaç kez annemin o taşların arasından kaybolup gittiğini, yeryüzünün, dağların, taşların, ağaçların, rüzgârların sahibiyle konuştuğunu ben kaç kez görmüştüm. (Karataş 2012: 113)

Koda: Sanattan Hazza

Çok bilinen ama Adorno'nun bile anlatmaktan kendini alamadığı bir hikâyedir. Fransa'da işgalci Nazi subaylarından biri Pablo Picasso'nun stüdyosunu ziyaret eder. "Guernica" adlı muazzam tablonun önünde duraklar ve gayriihtiyari sorar: "Bunu siz mi yaptınız?" Ressamın yanıtı kısa ve özdür: "Hayır, siz yaptınız" (akt. Adorno 1985: 291). İspanya'nın Bask Bölgesi'nde bulunan Guernica kasabası, iç savaş sırasında Nazi Almanyası'nın bombalarıyla yerle bir edilmiş ve geride bini aşkın ölü, yüzlerce yaralı, milyonlarca umutsuz kalmıştı. Picasso, 1937 yılında yaşanan bu trajedinin hemen ardından tuvalin başına geçmiş ve yaşanan dehşeti ölümsüz kılmıştı. Yanan Guernica'dan geriye kalan küller gibi, sadece siyah ve beyazın kullanıldığı bu devasa yağlıboya tablo, hem ressamın en bilinen eserlerinden biri olmuş hem de sanat tarihinin en etkileyici savaş karşıtı resimleri arasına katılmıştı. Bombardmanın şiddeti, ölümün yakıcılığı ve savaşın yıkıcılığı karşısında kayıtsız kalamayan Picasso, insanlığın umudunun tükenişi ve uygarlığın anlamını yitirilişini soyutlayarak resmetmişti. Adorno, çaresizliğin sessiz bir çılgılığa dönüştüğü bu eser için şu yorumu yapar: "Bağımsız, bağlanmacı olmayan sanat ürünleri de, Picasso'nun bu resmi gibi, ampirik realiteyi kesin bir biçimde reddeder (*negate*); tahrip ediciyi, yani, sırf varolduğu için olağan gördüğümüzü, bu olağanlaşmış görülen varoluşunu sürdürebildikçe zulmünü ve suçlarını işlemeyi hep sürdürecektir olanı onun olağan gördüğümüz varoluşunu kırıp, parçalayarak yokeder" (1985: 291).

Tam bu noktada, Akdeniz'in diğer ucuna çevrilebilir mercek: Guernica ile zamandaş bir katliamdır Dersim Tertelesi. Geride bıraktığı ölü, yaralı, sürgün sayısı ise kıyaslanamayacak boyuttadır. Bu belirgin fark, katliamın üzerini örten derin sessizliği sorguladır. Şüphesiz trajedi ve travma sonrasında bir varoluş biçimi olarak görülebilir bu. Ancak Guernica örneğinde, katliam daha yaşandığı yıl Málaga'da Picasso'nun fırçasında dile gelip tüm dünyaya sesini

duyurmuştur. Dersim halkı ise on yıllarca acıya hapsedilip suskunluğa boğulmuştur. Bu tahammülü güç durum, kurbanların ve tanıkların ardından gelen kuşaklarca kısmen aşılmış, bu kuşaklar kısıp da olsa kendi sesleriyle konuşmaya başlamışlardır. Yaşananları anımsamak ve unutmamak –hatta anımsatmak ve unutturmak– içinse daha güçlü bir sese ihtiyaç duyulur. Bu sesin ne olduğunu Adorno şöyle açıklar: “Bugün apaçık bir gerçektir ki, yaşamakta olan acıların kendisini duyulur, duyulabilir bir sese dönüştürebildiği, kendisine kısa yoldan hemen ihanet etmeyecek olan bir teselli bulabildiği biricik alan, gene de, sadece sanattır” (1985: 289).

Haydar Karataş, *Perperik-a Söe: Gece Kelebeği* ile yalnızca annesi Gülüzar’ın sesi olmakla kalmamış, yörede yetmiş yılı aşkın süredir kanayan yaraya da adeta yakı yakmıştır. Böylece ağıtlar, masallar ve türkülerde yaşayan yas nihayet yazıya dökülmüştür. Yazarın başarısı, acıları pazarlamak veya kurbanları metalaştırmak gibi –Adorno’nun altını çizdiği– tuzaklara düşmemiş olusundadır. Resmi tarih anlatısını parçalamış, toplumsal hafızayı yeniden inşa etmiş, katliamda dökülen kandan ziyade sonrasında verilen yaşam kavgasına odaklanmıştır. Büyük Tertele’yi küçültmeden estetize etmiş, başkalaştırmadan sanat yapıtına aktarmış, hafifletmeden edebi hazza dönüştürmüştür. Karataş, ideolojinin dar kalıplarına sıkışmamış ve tarihe duyduğu sorumluluğu omuzlamıştır. Romancının politik duruşunu vicdanı addetmiş, failer ve mağdurlara eşit mesafede durabilmiştir. Ayrıca kurmacada çocuk anlatıcının kullanımı ve doğanın kişileştirilmesi gibi kimi açmazlardan da maharetle sıyrılmış, bunları birer olanağa dönüştürmüştür. Şöyle ki, küçük bir kızı merkeze koyarak naif bir anlatı kurmuş, doğayı dirençli bir kahraman kılıp dile getirmiş, Türkçeyi ise masalsı bir güçle donatıp zenginleştirmiştir.

Gece Kelebeği, gücünü biraz da dünyanın acılarının ortaklığına dair bir farkındalığa borçludur. Nitekim meseleyi Dersim’de yaşanan trajediden ibaret görmenin doğru olmadığını düşünür yazar. Katliamların tarih boyunca dur durak bilmeden sıralanışından

hareketle, okurların zihinlerindeki sınırları da sorgulatmak istemiştir aslında: “Trajedi Anadolu ve Mezopotamya’nın tamamında vardır. Yezidiler, Süryaniler, Ermeniler, Lazlar, Kürtler, Zazalar – bunları çoğalmak mümkün–, bu halkların hangisi bu trajediyi yaşamamıştır, bırakalım bunu Türkmen boyları yaşamamışlar mıydı?” (2010a). İşte bu kapsayıcı yaklaşımın bir ürünü olan *Perperik-a Söe* ile dengbejlerin mirası roman formuna bürünmüş, okurlarına özgürlüğün kanatlarını sunmuş ve Dersim’den dünyaya uzanan bir davet olmuştur.

Özge Yurdun Ezgisi:
Ev ve Beden Bağlamında
***Son Bakış*'ta Eksiklik İmgesi**

Bahadır Sürelli

“Yanlış ev. Yanlış anahtar.”

Son Bakış, 8

“Bizi ne bölüp parçalıyor *deda*,
politika mı bencillik mi?”

Son Bakış, 27

Huzurlu ama Hissiz Bir Yabancı

“Bakmak” her zaman bireysel bir eylem olarak algılanagelmiştir. Görenin, gözün sahibinin, bakma eylemini gerçekleştiren bireyin tek başına, yapayalnız yaptığı bir davranıştır. Görülenin veya bakılanın, odaklanılanın ne ve kim, nerede ve nasıl olduğuna özellikle dikkat çeken bir roman *Son Bakış*. Romanın başlığı her ne kadar anlatı karakterinin son bakışını ifade ediyor gibi görünse de ilk bakışta, aslında bakanın değil de daha çok *bakılanın*, düştüğü yerde can çekişmekte olanın, failin değil de edilgen olanın, bir nevi gözlerin dikildiği *tuhaf* ve yalnız meczubun, Tina adlı göçmen Gürcü kadının nasıl görüldüğünün hikâyesi.

Eşik (2012), *Gözlerini Kaçırma* (2014), *Gölgesinde* (2017) ve *Bozuk Saat* (2019) adlı romanlarıyla edebiyat dünyasında dikkati çeken Irmak Zileli, 2019 yılında yayımlanan ve 2020 Duygu Ase-na Roman Ödülü’nü alan romanı *Son Bakış*’ta Gürcistan’dan Türkiye’ye göç etmiş kimsesiz, ülkesinde balerin Türkiye’de hizmetçi, kadın, göçmen Tina üzerinden pek çok farklı meseleyi ele alıyor.

Anlatı zamanı olarak karakterin ölmekte olduğu son dört buçuk dakika içerisinde bütün olayların cereyan ettiği roman, Tina'nın ölmek üzereyken kulağına çalınan “Comfortably Numb” (Pink Floyd) şarkısı eşliğinde karakterin zihninden geçenleri aktarıyor. Tina'nın zihninden geçenler kendi hikâyesi ve Tiflis'teki çocukluğuyla sınırlı değil. Sovyetlerin dağılmasının ardından Gürcistan'ın yeni dönemini yaşayan annesi Nana ve babası Levan'ın başından geçenler, İkinci Dünya Savaşı'nda Nazilere karşı savaşılan dedesi İlya'nın anıları, Stalin'in çalışma kamplarında ölen büyük büyük dedesi Alike ile büyük büyük ninesi Marina'nın trajik hikâyesi, onların kızı olan Tina'nın ninesi İlona'nın yaşadıkları, hatta büyük büyük dede Alike'nın da öncesi, Çarlık Rusyası'nda işçi olan kuşakların hikâyeleri de Tina'nın zihninden akıp giden parçalar. Bu zihin aracılığıyla Tina'nın yolunun İranlı bir göçmen olan Kaveh'e duyduğu aşk uğruna Türkiye'ye düştüğünü de öğreniyoruz. Beş kuşak boyunca çeşitli şekillerde iktidar mağduru olan bir Gürcü ailenin son üyesi olarak İstanbul'a kaçan ve hizmetçilik yapmak zorunda kalan Tina'nın çatıdan düşerek can çektiği asfaltta biten öyküsü *Son Bakış*. Dahası, tıpkı adını andığımız şarkıda belirtildiği gibi simgesel olarak aslında romandaki izleyicilerin hepsi bir bakıma “ufuktaki [geçmekte olan] uzak gemi dumanı”na bakıyorlar “hissiz”leştirilmiş (*numb*) bir şekilde.¹ Yine hepsi evlerinden ve hayallerinden fazlasıyla uzakta, gerçekten *başka* ya da *mânâ* itibarıyla başkalaştırılmış *özge* bir evde/yurtta ölen yahut da yaşamak zorunda bırakılan bireylere dair Tina'nın zihninde bu son dört buçuk dakikada uçuşan hatıralar, anılar, hikâyeler önümüze dökülüyor.

Görme ve görülme meselesine “bakan” değil de “bakılan”ı işaret ederek başlamamın özel bir sebebi var. Çünkü Tina'nın ölümünü ve ölürken zihninden geçenleri okurken çoğu kez onu “izleyen”, ona “bakan” topluluğun tepkilerini de okuyoruz romanda.

1. Pink Floyd'un adı geçen şarkısında geçtiği şekliyle: “A distant ship smoke on the horizon”, bkz. Pink Floyd, *The Wall* (1979), Columbia Records.

Daha ileride de örneklerini bulabileceğiniz üzere Tina'nın asfaltta can çekişmekte olan bedeni, elinin titreyişleri, solukları ve ölümün alameti olarak kaçınılmazca izleyicilerin bakışlarına maruz kalan bedensel sıvıları, normları belirleyen toplumun ölmekte olan başkasına nasıl baktığının göstereni oluyor. “Eli kıpırdıyor gördünüz mü?” ya da “Bu şey değil miydi, hani şey ya...” gibi topluluk tepkilerini bu bağlamda, Tina'yı izleyenler için kullanıyor yazar (Zileli 2019: 29).

Seyircilerin aralıklı bir şekilde ama mutlaka ve her durumda bir şekilde *ölen* ile ilgili fikirlerini beyan etmelerine, ölenin çarpık bedenine karşı bu kadar yakından alaka göstermelerine dikkat çekmesi de *Son Bakış*'ın önemli özelliklerinden birisi. Zira bu husus, Pink Floyd şarkısının neden seçildiğine dair de bir fikir veriyor: Huzuru ölürken bulabilen ama o sırada da çevresi ona ömrü boyunca aradığı o huzuru sağladığı için değil de kendisi artık –kaçınılmaz olarak– içinde yaşadığı topluma karşı hissizleştiği için trajik ve zoraki bir mutluluk bulan kahraman anlatılıyor şarkıda. *Comfortably Numb*. Konforlu, ama hissiz. Hissiz olduğu için konforlu. Kısacası pek de ideal bir durum değil birey için. Hele ki gurbette ölen Tina için. “Evde kimse yok mu” (*Is there anyone home*) diye sormak bile boşunadır ve şarkı devam eder: “Sadece basit bilgiler / neren acıyor, bana gösterebilir misin” (*Just the basic facts / can you show me where it hurts*).

Kültür ve Beden

Tina'nın içimizi acıtan öyküsünde kaçınılmaz olarak ona karşı geliştirilen ötekileştirici bakışın önemli bir rolü var. Dini inancı, anadili ve geldiği farklı topraklar, çevresini saranlar tarafından ona nasıl bakılacağını belirleyen temel unsurlar oluyor. En çok da beden ve bedensel başkalıklar, farklılıklar, bilhassa da marazlar yahut da sakatlıklar gündeme geldiğinde Tina'nın yaşadığı mahalledeki insanların davranışları ve sözleri daha fazla canımızı acıtıyor. Bu bağlamda okurlar olarak sosyokültürel fenomenoloji bağla-

mında bedenlerimiz ile içerisinde yaşadığımız toplum ve kültür arasındaki etkileşimleri düşünmemiz gerekiyor.

Peki, kültür ve beden arasında nasıl bir ilişki vardır? Kültür bedenlerimizi nasıl tanımlar? “Beden imgesini” nasıl biçimlendirir ve bedensel imgenin algılanmasında nasıl bir rol oynar? Ötekileştirilmemizde veya başka bireyleri ötekileştirmemizde beden, bedensel farklılıkların rolü nedir? Yaşadığımız ülke ismimize, saçımızın rengine ve diğer fiziksel uzantılarımıza nasıl bakar? Yahut kişinin dış görünüşü ve bedensel durumu/bütünlüğü ile ilgili kendine dair bakışı ve algısı, kültürel imgelemde ne ölçüde farklı düşünülebilir?

İnsan bedeni sosyal çevresi gereği içinde yaşadığı toplumun ve kültürün baskısı altındadır. Bebeklikten itibaren toplum, tüm kurumları ile kimliklerimizi ve dolayısıyla da bedenlerimizi biçimlendirmektedir. İnci User’in de belirttiği gibi, “toplum bedenleri üretmez; ama onları etkilemek, biçimlendirmek ya da biçimlerini bozmak olanaklarına sahiptir”.² Dahası, toplumda hâkim olan siyasal ve kamusal söylemlerin sadece sosyal/sınıfsal kimliklerimizi tesis ediş biçimimiz üzerinde değil, kendi bedensel imgemizi kurgulayışımız üzerinde de ciddi derecede belirleyiciliği ve kontrolü söz konusudur. Ki buna da “sosyal beden” diyoruz.

Mark Johnson’ın *The Meaning of the Body* adlı önemli çalışmasında vurguladığı gibi bedenlerimiz sadece bir belirlenim sonucu ortaya çıkan üretimler değildir. Benim de belirttiğim gibi çevresel pek çok faktör bedenlerimizi belirler fakat bedenlerimiz aynı zamanda anlam üreten bir nevi mesaj taşıyıcıları durumundadır. Johnson’ın kavramları ile ifade edecek olursak, “özne-be-

2. Bkz. İnci User, “Biyoteknolojiler ve Kadın Bedeni”, 2016: 149. Ayrıca burada yine User’in Batılı akademisyenlerden derleyerek yaptığı beden sosyolojisi tanımını da hatırlamak faydalı olacaktır: “Beden sosyolojisi bedenin çeşitliliğini (genç, yaşlı, sağlıklı, hasta, engelli, bir etnik gruba mensup ya da bir ten rengine sahip, dişi ya da erkek vb.), aidiyetini (tarihsel, kültürel, ulusal, sınıfsal vb.) ve mahkûmiyetini (hazza, acıya, ölüme vb.) ele alan, dolayısıyla felsefeden ve çeşitli bilimsel disiplinlerin bilgilerinden beslenen bir alandır” (148).

den” sosyal beden demektir. Doğar ve çevresindeki sosyal ilgi ve iletişimin duygusal bağlantıları içerisine gömülü olmanın getirdiği etkiler ile gelişir (akt. Booth 2016: 6). George Herbert Mead’in vurguladığı gibi, iki birey arasındaki sosyal ilişki ve iletişim temelde jestler diyalogu ile sağlanmaktadır. Fakat burada Mead’in altını çizdiği en önemli nokta, böylesi bir sosyal diyalogun, sosyal bedenler aracılığıyla üretilen jestler diyalogu ile ortaya çıkması ancak bunun gerçekleşmesi için iki birey arasında ortak bir “inti-bak”ı zorunlu kılmasıdır. Öyle ki, iki bireyden biri kendi hareketlerini mutlaka diğersinin eylemlerine bakarak düzenler, ayarlar (Booth 2016: 7). Johnson ve Mead’in burada alıntılaradığımız tespitleri de gösteriyor ki sosyal bedenlerimiz üzerinden kaçınılmaz olarak karşımızdakini tanımlıyor ve karşımızdakinin eylemlerine göre kendi sosyal bedenimizi yeniden konumlandırıyoruz ki bu nokta, Tina’ nın göçmenlik kimliğinden ötürü yaşadığı toplum içerisinde nasıl yalnızlaştırıldığını anlamamıza yardımcı olmaktadır.

Yirmi birinci yüzyıl insanları çoğu kez farkında olmasa da insan bedeni salt biyolojik bir olgu olmaktan çıkmıştır. Toplum, coğrafya, kültür, din, ırk, siyaset, otorite, eğitim vb. pek çok etki ve öğreti ile bedenlerimiz bizim “masum”, etkisiz ve “naçiz” varlıklarımız olmanın ötesindedir. Bu çok farklı alanlara uzanan etki edebilme gücü ile önemli sosyal anlamlar üreten bedenlerimiz ve ona bağlı kimliklerimiz üzerinde sürekli bir ket vurma ve kısıtlama çemberi halihazırda beklemektedir.³ Tina’nın öyküsünde de kahramanın yaşadıkları, göçmen kadına karşı bilinçli ya da bilinçsiz ama mutlaka biyopolitik gerekçelerle ötekileştirme uygulandığını gösterir bize. Bireyin yaşamı içerisinde bedensiz bir konum mümkün değildir. Kimi zaman devlet politikalarında kimi zaman

3. Tam da bu yazının yazıldığı sıralarda İstanbul LGBTİ+ Onur Haftası Komitesi’nin Onur Yürüyüşü başvurusu valilik tarafından reddedildi ve Taksim’de toplanan kalabalığa müdahale edilerek yirmiden fazla kişi gözaltına alındı. Polis müdahalesi ve gözaltılar ertesi gün de devam etti. bkz. <https://www.diken.com.tr/lubunyasokakta-onur-yuruyusune-polis-mudahalesi/> (erişim tarihi: 28 Haziran 2021).

mahalle esnafının yaklaşımında, ama mutlaka bireyin bedenine yönelik bir tutum mevcuttur. Çünkü, toplum, cemaat ve devlet ya da siyasi otorite bireyin bedeni üzerinde tahakkümü hak olarak görür. Sadece bununla da kalmaz, bu hakka dayanarak ideal bedeni tanımlar, farklı bedenleri dışlar. Tıpkı Nazi pratiklerinde görüldüğü gibi, ideoloji ve siyasi otorite insan bedeni ile gayet yakından ilgilidir:

[B]ir iktidar biçiminin beden-yaşam ilişkisi temelinde sorunsallaştırdığı kimi uygulamaların, bireyin anatomisi üzerinde işleyen, meşru kılınmış bir tahakküm biçimine dönüştürülmesidir. Biyopolitika, bedenin kendisinin ruhsal bir güç ve iktidar alanı olarak algılandığı animist çağların aksine, onu toplumsal iktidar ve denetimin işlerlik kazandığı nesnel bir alan olarak yeniden kodlamaktadır. (Köse 2011: 78)

Bireyin içerisinde yaşadığı topluma hâkim olan sınıf kültürü, cinsiyet kültürü, edebi kültür, aile kültürü ve benzeri pek çok unsur bedenin tanımlanmasında ve o bedenin sosyolojik bir malzeme olarak birey tarafından kurgulanmasında etkili olmaktadır. Birey, *makul* ve *makbul* vatandaş-birey olmanın peşinde, toplum içerisinde kabul edilebilmenin meşru yollarını aramaktadır. Özellikle ulus-devletlerin ortaya çıkışı ile ciddi önem kazanan “beden” temsili ve “beden eğitimi” modern insanın, özellikle de küresel dünyada zaman zaman göç etmek durumunda kalan *öteki*’nin, yoğun biçimde karşılaştığı dayatmalardan biri durumundadır. Çalışma saatlerimiz, resmi kutlamalarımız, dini pratiklerimiz ve okul kıyafetlerimiz gibi pek çok pratik dayatma ile gündelik yaşamımızda da siyasi otoritenin denetimi altına alınan bedenlerimize birtakım direktifler verilmektedir. Bu direktifler sağlıklı olma, ince ve estetik olma, genç, fit, pürüzsüz ve güzel olma şeklinde olup, varlıklarını moda, tıp, kozmetik ile beslenme-diyet ve spor üzerinden sağlayarak tüketen bedeni şekillendirmektedir (Nazlı 2009: 64-65).

Son Bakış’taki beden meselesi sadece Tina’nın kadın olması, Gürcü olması ya da göçmen olmasıyla değil, çatıdan yere çakılmış, sakatlanmış, kırılmış, bozulmuş bir bedene sahip olmasıyla da kendini gösterir. Hatta çoğu zaman Tina’nın ölümünü izleyen

kalabalık onun son saniyelerinde sadece bu bedensel bozulma ve yaralanmayla ilgilenmektedir.

Yaralanabilirlik, dünyayla ve başkayla ilişkisinde ve doğanın güçleri karşısında sürekli şiddete maruz kalma ve yaralanma tehlikesi altında olan, ölümlü insanın kurucu niteliklerinden biri. Tarihsel ve toplumsal konumlanış, cinsiyet, ırk, etnisiteye göre farklılık gösteren, ayrımcı bir şekilde dağıtılan bir nitelik bir yandan da. Bazıları diğerlerinden daha yaralanabilir, daha kırılgan, daha güvencesiz. Evi, yurdu, sözü, insana yaradır bir yaşam sürdürme hakkı elinden alınmış, mülksüzleştirilmiş, ölümden sonra yası tutulmayan, sözü edilmeyen, kısaca hem yaşarken hem ölümünde temsil alanının dışına itilen, çıplak hayata, bir istatistik birimine indirgenen insanlar, gruplar, nüfuslar. Bu haliyle yaralanabilirlik, ahlaki, kültürel ve siyasal bir mesele. (Öztürk 2017: 4)

Hikâye boyunca, yukarıda altı çizilen tüm olgulara maruz kalan Tina, yaşamının son evresinde artık somut olarak da “yaralanmıştır”. Hayatının her aşamasında, mesela bale eğitmeni tarafından dahi beceriksiz ve yetersiz görülerek sürekli azarlanan Tina, göç etmek zorunda kalmış ve dolayısıyla mülksüzleşmiş ve mülksüzleştirilmiştir. Kendi ülkesinde Ortodoks ailesinin ötekileştirdiği İranlı Müslüman gence âşık olarak, bir başka ülkede hizmetçilik yaptığı evin “kayıtsız işçisi” olarak, yaşamak zorunda kaldığı mahallenin “gavur”u olarak, asla onun yüzüne bakma lütfunu göstermeyen makbul ve nezih mahalleliler önünde “boklar” içinde ölmektedir. Her şeyiyle, yaşarken de ölürken de çevresindekilerden farklıdır Tina.

Benzeri bir farklılık hikâyesini Irmak Zileli’nin *Gölgesinde* (2017) romanında da görürüz. Romanın neredeyse tüm karakterleri normalin dışındadır. Hatta okuduğumuz metin de pek çok yönüyle “anormal”dir. Bazen karakterlerin tuttuğu günlük parçaları, bazen rüya defterlerine yazılan notlar, bazen mektuplar, bazen güvenilemez anlatıcılar alışılmışın dışında bir sırayla karşımıza çıkar. Romanın bölümlenmesi de buna uygun bir şekilde bildik giriş, gelişme, sonuç dizgesinin bozulmuş bir halidir. Hem kurgu hem içerik bağlamında yine farklılaşmaya ve ötekine özel bir vurgu yapan

Zileli, romanın açılışında kullandığı ve benim “rüya-metin” olarak adlandıracığım bölümde rüyayı gören kişiye (Leylâ) kendisini boşluktan yapılmış bir insan olarak tanımlar. O, ne kadın ne erkektir ve hiçbir şeyin elle tutulamadığı bir mekânda, karşısına aniden çıkan bir portmantoda asılı duran bir paltoyu giyer ama aslında giyilen bu palto rüyayı gören kişinin benliğidir. Kısacası, benzerlerini *Son Bakış*’ta da göreceğimiz gibi, hiçbir kimliğin net olarak tanımlanamadığı bu portmanto metaforu üzerinden varlığın algısal sınırları sorgulanır adeta. “Ben”in, bedeninin ve öznenin nerede başlayıp nerede bittiği tartışılmaktadır.

Bu açıdan imgesel bir metamorfozun söz konusu olduğu düşünülebilir. Hem *Gölgesinde* romanı karakterlerinden Fikret ve Leylâ’nın, hem de Tina’nın bedeni kadim hikâyelerde örneğine sıkça rastladığımız farklı canlılara ait farklı uzuvlardan oluşmuş amorf bedenler gibidir. Yılan saçlı Medusa, keçi ayaklı Pan, Sirenler ya da yılan bedenli Şahmaran gibi Zileli’nin pek çok karakteri de otoritenin biyopolitikası gereği belli bir norma sokulan ve tanımlanan bedenlere karşı, ucubeleştirilerek, tanımlanamaz hale getirilerek normatif algıya itiraz etmektedir.

Hilmi Yavuz’un *Üç Anlatısı*’nda (2021) yer alan “Kuyu” başlıklı metne dahil ettiği Danyal oğlu Camasb’a atfedilen “Şahmaran Yemliha” öyküsü de beden bağlamında tekrar hatırlanabilir. Sultan II. Murad’ın isteği üzerine meşhur şair Musa Abdî (15. yüzyıl) tarafından Türkçeye tercüme edilen bu hikâye genel hatları ile şöyledir: Danyal peygamberin oğlu Camasb dağlardan odun toplayıp satarak geçimini sağlamaktadır. Bir gün arkadaşları ile ormanda yağmura yakalanınca bir mağaraya sığınır ve burada bal dolu bir kuyu bulurlar. Arkadaşları ile balı almak isterler ve balı çıkarmak üzere kuyuya Camasb girer. Kuyunun içindeki bu kıymetli ve lezzetli balı çıkardıktan sonra yanındakiler Camasb’a ihanet ederek onu oraya kapatırlar ve balı alıp evlerine geri dönerler. Daha sonra Camasb kuyunun içinde gizemli bir geçit bulur ve buradan bir cennet bahçesine/Yılanlar Ülkesi’ne ulaşır. Bahçede özenle hazırlanmış mükellef bir sofraya oturur ve yaklaşır. O sırada

yılanların şahı Şahmaran ortaya çıkar ve birbirlerine âşık olurlar. Camasb yurduna geri dönmek istese de Yemliha adlı Şahmaran artık onun yeryüzüne dönmesine izin veremeyeceğini, aksi halde kendisinin felaketi olacağını belirtir. Aradan zaman geçtikçe Camasb yeminler ederek de olsa sonunda Yemliha'yı ikna eder ve yeryüzündeki yurduna döner. Fakat ülkeyi yöneten vezir, durumundaki garipliği fark eder ve durumu soruşturur. Camasb, Şahmaran ile olan macerasını itiraf etmek zorunda kalır. Devrin hükümdarı Keyhüsrev'in ölümcül hastalığını tedavi etmenin tek yolunun Şahmaran'ın eti olduğunu bilen vezir, Camasb'ı korkutarak Şahmaran'ı dünyaya getirmesinin buyurur. Çaresiz boyun eğmek durumunda kalan Camasb'ın yeryüzüne getirdiği Şahmaran bir büyü yardımıyla yakalanarak öldürülür ve etinden yapılan ilaçlarla hükümdar kurtulur (Erkan 1993: 43-45).

Mesele elbette doğanın ve en nihayetinde de insan bedeninin biyolojik bir tasarım yani projeksiyon olarak politikleştirilmesidir. Farklı bedene sahip olmak nihayetinde cadılık olarak algılanır. Diyebilirim ki bu mitolojik rivayetler biyopolitikanın en etkili belirlediği yerlerin başında gelir. Çocuklukta anlatılan “öcü” hikâyeleri ya da Kırmızı Başlıklı Kız masalları gibi. Zira toplumsal normlar bizi bir kutsallık mertebesine yerleştirir. Sadece olağan, normal olan değil, “olması gereken”, arzulanan ve ideal olan da bizizdir. Dokunulmazlık kazanmıştır “modern ve medeni” olan. Bunu “Batı'nın biyopolitika paradigması” olarak 1995 yılında Giorgio Agamben *Homo Sacer* kitabında ortaya atmıştı. Thomas Lemke'nin *Biyopolitika* adlı çalışmasında Agamben'den aktardığı üzere “egemen iktidarın oluşumu biyopolitik bir beden yaratılmasını varsayar” (2017: 78) ve dahası “biyopolitik bir bedenin üretimi egemen iktidarın asli etkinliğidir” (85).

Zileli, toplumsal tahakkümle belirlenmeye çalışılan bir sosyal bedenin bütünlüğünü bozarak toplumsal ve siyasal tüm “ideal” birey olgularını ve anlayışını okura sorgulatmaktadır: “Yerin altında kim var? Alike, Marina, Anton ve Eka? Beni duyuyor musunuz? Siz işitin hiç değilse sesimi. Anlatın bana, anlatın hikâyenizi, bölüm

pörçük bildiklerimi anlatın da toparlayalım şimdi, yeniden bir araya getirelim parçaları, bedenim parçalansa da hikâyeler bütün kalsın” (58).

Ölmek üzere olan Tina’yı izleyenler şunları fısıldar birbirine: “Dudakları kıpırdıyor ama duyamıyorum ne dediğini” (56). Sakatlık karşısında “normal”in verdiği kaotik ve yararsız tepkidir aslında bu. Tina ölmektedir ve haliyle sağlıklı bilinç sınırlarından uzaklaşmaktadır. O sırada ilk aklına gelen, annesi olur: “Benim gelip seni düzeltmem, eski haline getirmem de oyunun parçası, her seferinde farklı bir formda donup kalmış olan bedenini bir oyun hamuruna şekil verir gibi orasından burasından çekiştirerek düzeltiyorum, bazen düğüm olmuş kollarımı açıyorum, bazen kolunun altından geçen boynunu kurtarıyorum, bazen, sonunda dikey duran herhangi bir insan haline getirebiliyorum seni, bozuk plağa uyup kendini de bozan anneyi eski haline getirene kadar öyle ter döküyorum ki, nefes nefese kalmışım, gülmekten falan eser yok zaten.” Oyun bir performansla dönüşmüş ama bedeni kaskatı kesilmiş, sosyalleşememiş, sakat bir bireyin bedensel performansını sergiler durumdadır (57).

Kısaca toparlamak gerekirse, Tina modern çağın “çarpık” bedeni, yakılmaya hazır cadısı, yılan bedenli bir yeraltı canavarı gibidir. Ölümü çevresindekilerde vicdani hiçbir his uyandırmaz. Mahallelinin tek derdi onun başkalığı ve ötekiliğidir. Kendisine gösterilen ilginin yegâne sebebi bu ucubelik durumudur ve bu sebeple görme ve bakma fiilleri özel bir anlam kazanır. Tina’nın tüm trajedisini, *gözetilme* değil *gözetilen* fiilinin nesnesi olmasında yatmaktadır. Sokaktaki insanlar, onun ölümünü, inşaat seyreden kalabalık yaşlılar ordusu gibi hissizce izlemektedir. Tina da sokaktadır ama bu kez o toplum/iktidar tarafından zaten “evi” olarak benimsemek zorunda kaldığı doğal habitatındadır; asfaltta yerde yatmaktadır. Kabul görebilmek veya evine girebilmek/sahip olabilmek için asla *doğru anahtarı* avuçlarına alamamıştır. Tam da bu nedenle yanlış anahtarın sâplandığı delikten sızan kanlar, Tina’nın sosyal ötekileştirme sonucu itildiği ve maruz kaldığı doğal habitatını yani as-

faltı işaret etmektedir.

Sadece tanımadıkları bir hizmetçi ya da bir göçmen olduğu için değil, bu normal dışı bedensel durumu nedeniyle de, sokakta, düşmüş ve sakatlanmış bir beden olduğu için izleyiciler Tina'ya dokunmak istemezler: “Dokunmaya korkuyorlar *deda*. Dokunurlarsa üzerlerine bir şey bulaşabilir çünkü. Bir suça kanıt sayılabilir bedenimde bırakacakları izler” (14). Bakımını üstlendiği Nezahat Hanım'ın da kendisinin de artık “bok içinde” olduğunu düşünürken (34), ölümünü izleyenlerden biri şunu söyler: “Ufacık kadından da amma kan çıktı ha” (42).⁴

Son Bakış'ta bu bakılma ve görünme durumu ile Tina'nın bozulan beden bütünlüğü kadar, vücudundan yayılan çeşitli ifrazatın da önemli bir etkisi vardır. Kan, meni, gözyaşı ve sidik gibi “modern” toplumun kirli veya “ayıplı” bulduğu bedensel sıvılar ölmekte olan Tina'nın istemsiz kasılmalarla titreyen vücudundan asfalta, yani kamusal alana sirayet eder. O güne kadar kimliği sebebiyle yadırganan Tina, şimdi de norm dışı bedeninin ayıplı ve kirli sıvıları ile toplumu tedirgin etmektedir.

İnci User, biyopolitika kavramı üzerinden kadın bedenini değerlendirdiği makalesinde “uygarlığın” bedenin doğal gereksinimlerini temizlik ve kirlilik algısı üzerinden değerlendirir:

Uygar insanın kendisini tamamen temiz ve rahat hissetmesi ancak tüm doğal kokulardan arınması ve güzel olarak algılamaya şartlandığı yapay kokulara bürünmesiyle mümkün olmaktadır. Temiz olup olmamak, ciddi bir toplumsal ayrımcılık noktasıdır ve herkesin güzel bir kokuyla kanıtlanacak bir temizliği temin etme şansı eşit olmadığı için, bazı kişiler ve ortamlar toplumsal yaşamdan dışlanabilmektedir. Bu yabancılaştırmanın en büyük acısını, çeşitli rahatsızlıkları yüzünden bazı bedensel kokuları denetlemekte zorlanan kişiler [...] yaşamaktadır. (User 2016: 157)

4. Nezahat de zaten pek çok yönden toplumda ötekileştirilmiş olan bir karakter olarak çıkar karşımıza. Yaşlı, yatalak hasta ve bilincini yitirmiş biri olarak ister istemez bedene dayatılan sağlık ve gençlik normunun dışına itilmiştir. Türkiyeli bir karakter olmasına karşın, göçmen olan Tina ile bedensel eksiklik ve sakatlıkları nedeniyle aynı kaderi paylaşırlar.

“Şey” olarak tanımlanan ve “ne” olduğu bir türlü hatırlanamayan Tina’nın bedeninden dışarı çıkan sıvıların izleyiciler üzerindeki tiksindirici etkisi hissedilmektedir: “Gidiyor galiba... Nerden anladın? Baksana gözleri kaydı iyice... Bu şey değil mi ya? Of çok fena kasıldı suratı... Kustu mu, ağzından çıkan ne?” (53-54).

Tina da toplumun bu yargılayıcı bakışını adeta içselleştirmiştir. Ölmek üzereyken düşündüğü ilk şeylerden biri iç çamaşırının temiz olup olmadığıdır. İnsanın kendi bedeninden utanması, oradan çıkan her şeyden utanması ve kendine yabancılaşması ölürken de peşini bırakmaz. Tina’nın böyle hissetmesi hiç de yersiz değildir. Zira mahalle sakinleri, müdahalesiz bir şekilde onun ölümünü izlerken aslında kendileri için dua etmektedirler:

Tuvaletini mi yapmış o? Baksanıza, kaçırmış galiba...

Bu şey değil mi, hani...

Bir yerde okumuştum ölürken olabilirmiş öyle.

Öf ne koktu be!

Allah kimseyi düşürmesin bu hallere...

Ay çok fena gerçekten, kendi farkında mıdır acaba? (33)

Bilinçsizlik hali yavaş yavaş etkisini göstermektedir. Şarkıyı çalan plak takılmaktadır. Annesiyle oynadığı “donma” oyununu hatırlar ve o oyunda kendisinin annesine yaptığı gibi; bozulduğunu düşündüğü annesinin hareketsiz bedenini nasıl eski haline getirmeye çalıştıysa Tina’yı izleyenlerin de “ölü”yü düzeltme veya ölü bir bedenden toplumsal normlara uyma beklentisi gün yüzüne çıkar iyice. İzleyiciler onun ölmekte olmasıyla değil, bedeninin ölüm karşısındaki “norm”a ve olağana aykırı bir hal almasıyla ve “iğrenç” kokulu sıvılarıyla ilgilenmektedirler. Oysa Tina, en azından aile hikâyelerinin bütünlüğe kavuşmasıyla ilgilenmektedir ömrünün son saniyelerinde: “Anlatın bana, anlatın hikâyenizi, bölük pörçük bildiklerimi anlatın da toparlayalım şimdi, yeniden bir araya getirelim parçaları, bedenim parçalansa da hikâyeler bütün kalsın” (58).

Bakmak ve Görmek

Roman boyunca bakmak ve izlemek, görülmek yahut da takip etmek gibi görmeye ilişkin fiillerin/edimlerin sıklıkla kullanıldığını görürüz. Kameralarla dolu bir evde yaşayan Tina'nın görünmezliği/görünürlüğü meselesi de roman boyunca sürekli okurun zihninde tartışmaya açılan konulardan bir diğeridir. Kameralar, normal yaşamda zaten hiç kimsenin görmediği ve göz ardı ettiği Tina'nın, söz konusu otorite/işveren/patron olunca ne kadar görünür olduğuna dikkat çeker *Son Bakış*'ta. Tıpkı 1984 romanında olduğu gibi kameralardan kaçmak onun için mümkün değildir. İstemese de görünmekte, ev sahibesinin tüm kontrolcü ve denetleyici "bakış"larını bedeninde toplamaktadır, tıpkı manyetik bir mekanizma gibi. Aynı durum sokakta kısmen parçalanmış bedeni ve bir türlü hatırlanamayan; kabul görmemiş kimliği için de geçerlidir. Tina artık ölmektedir ve tüm bakışlar ona yönelmiştir fakat bakışların yöneldiği kişi olarak değil, adı, kimliği ve toplumsal varlığı/statüsü bir türlü hatırlanamayan, hatırlanmaya değer olmayan, eli delinmiş, yere çakılmış, parçalanmış, ölmekte olan bir beden; hayretle izlenen bir kurban olarak ordadır ve adının hiçbir önemi yoktur izleyiciler açısından. Onlar için bu neredeyse sessiz bir pandomim gösterisidir. Her ne kadar bedensel bütünlüğün kaybı toplumu rahatsız eden bir olgu olarak algılansa da "sakat" kişi ölüyorsa artık herkes onu vicdani rahatlıkla, derin bir sükût içinde ve tepkisizce izleyebilmektedir. Çünkü terk edilen ya da sonsuza dek yok olan ev (yani beden) onların evi değildir.

Tina ölmekteyken göz önündedir ama yaşarken bunun tam tersi söz konusudur. Kendini adeta görünmez biri, belki bir hayalet gibi hissetmiştir hep. Onun göç ettiği andan itibaren maruz kaldığı şey görmezden gelinmek, reddedilmek ama en temelde bakılmamak veya son kez bakılmak lakin yine de görülmemek, görülmeyi başaramamaktır. Bu bağlamda *Son Bakış* romanı, bedensel bütünlük kaybı yaşamış ve dolayısıyla sosyolojik olarak normatif yahut

ideal kimliği cemaat ve toplum tarafından “sakat” olarak tanımlanmış kişilerin yaşadığı/yaşamaları muhtemel bir olguya bizi yönlendirmektedir. Bedeniyle, kimliğiyle, cinsiyeti veya ait olduğu kültür ve inanç sistemiyle çoğunluğun parçası olamayan kişiler dışlandıklarını en çok bu “görülmemek” durumu içinde hissederler. Toplum, kabul etmek, içine almak, bağ kurmak istemediği bu öteki kimlikleri yok sayar, görmezden gelir. Tina’nın görülmemek ile kabul görmemek arasında kurduğu ilişkiyi ifade ettiği satırlar aracılığıyla yazar bu durumu vurgular:

Bir yerin müdavimi olduğunda, böyle kabul gördüğünde nereli olduğunun önemi kalmaz bir kere her şeyden önce. Beni kendilerinden biri gibi görmelerini beklemedim hiçbir zaman, niye öyle görsünler, değilim zaten, ben onlardan biri değilim, ama hiç kimse de değilim, biriyim. Herhangi biri ama biriyim işte. Birisi olarak kabul edilebilmen için birilerinden mi olmak gerekiyor *deda*? Buralarda bir soru var, kimlerdensin? [...] Ben de kendimi burada ülkeye sonradan eklenmiş tuz gibi hissediyorum. (39)

Kendini “ülkeye sonradan eklenmiş tuz gibi hisseden” Tina’ya toplum burasının kendi evi olmadığını sürekli hatırlatmış olur. Gündelik hayatın içinde, fırından ekmek alırken, kahvaltı için gittiği pastanede, patronu Seval’in rencide edici tutumlarında, Tina’ya buralı olmadığı asla unutturulmaz. Dahası burada bir evi olmadığı bilgisi baskın çıktıkça, Tina “kendine ait bir dört duvar” içinde insan nasıl yaşar, bilgisini unutmaya başlamıştır: “Kendine ait bir dört duvarı ne şekilde kullanırsın, çoktan unuttum. Belki özgürce ayaklarını sehpa uzatıp televizyon izliyorlardır sade. Sırf bunun için bile bir eve ihtiyaç duyabilirmiş insan. Neticede kamerası yoktur o evin” (32).

İnsan kendi evinde kendini izlemek ihtiyacı duymaz çünkü. Orda kendisinin üstünde başkasına ait bir özgür irade söz konusu değildir. Tina sadece çalıştığı evde kusurları yakalanmak üzere görülen bir insan olduğunu bilir ve kameralar tarafından izlenmediği kendine ait o dört duvarı özler. Sokakta ise onu tanımayan, anlamaya, fark etmeye açık gözler arar. Görülmek evin içinde bir

baskı aygıtı aracılığıyla gerçekleştirilen bir eylem olurken, görülmemek sokakta var oluşun yok sayılışını ifade eder.

Biyopolitika ve onun kaçınılmaz aracı olan biyoteknoloji ile bedensel normlaşma inşa edilmiş olur. Zaten “kadın toplumsal cinsiyet ilişkileri içinde ikincil ve öteki konumunda olduğu için, onun bedeni bakılan, denetlenen ve yargılanan bedendir” (User 2016: 154).

Tina İstanbul’a yeni gelmiş sağlıklı, güzel ve genç bir Slav kadını olarak belirir gözlerimizin önünde. Kendi Dahhâk’ının tam da ortasına düşmüştür; çünkü yeni geldiği bu şehirde ne bir kimliği ne de ailesi veya dostları vardır. Kaveh ile evlenecekleri evi hayal ediyordur ve sürekli o kusursuz evin detaylarını, koltuklarını, kocasını, perdelerini, evdeki çay takımlarını, kilimleri, sahip olacakları yavru kediye, evin parkelerini, yatak odasını, kıyafetlerini, balle pabuçlarını, evin süslerle bezenmiş kapısını, kapı önündeki yolukları, zili, kapı yanındaki ayakkabılığı, kapının mandalını ve o kapının anahtarını... O kapı, İran’dan Gürcistan’a iltica ederek Tina’ya ulaşmayı başaran sevgilisinin yıktığı kapıdır belki de ve bu kez de kendisi İstanbul’da bu kapıyı her ikisini korumak için inşa edecektir. O yüzden kapı önemlidir. Doğru anahtarı bir türlü elinde tutamadığı, açmayı beceremediği o yabancı ve kontrolcü kapı. Hem sevgilisinin hem de kendi hayatının önemli dönüm noktalarındaki mecazi kapılar zaten ve daima eski hayattan kopuşu ve yeni hayata atılışı işaret ediyordur? Bu nedenle sürekli kolyesinin ucuna iliştip koynunda sakladığı sembolik bir gümüş anahtarla geziyordu İstanbul’a ayak bastığında. Sıcacık boynunda, hafif bir ağırlık... Ama ümit ettiği o huzurlu geleceğin kapısını açan minik saadet çilingiri. Bu anahtarın onun gözündeki anlamı çok büyüktür. Oysaki bu mültecinin bulunduğu bu şehirde asla kendine ait, huzurla açıp eşliğinden geçerek “evime vardım” hissini yaşayabileceği bir kapısı ve sokağı olmayacaktır.

Alberto Eiguer’nin de *Evin Bilinçdışı* adlı önemli çalışmasında vurguladığı gibi “ev yoksa artık beden imgesi alt üst olmuştur” ve romandaki mahalleli, kendi başına gelmesinden korktuğu şeyi Ti-

na'nın bedeninde somutlar. Evsizi dışlamak, kendi evsiz kalma korkusunun en büyük göstergesi olur: "Kendimiz için korktuğumuzu ötekini reddetmek yoluyla dışarı atma eğilimi taşırız. Evsizlerin [...] dışlanması, kendi evimizi kaybetme [veya bana göre *Son Bakış* bağlamında sakat kalma] korkumuzdan başka bir şey değildir" (Eiguer 2018: 126).

Göçmenlerin yaşadığı o bildik hikâyeye ile sokakta biter Tina'nın yaşamı. Canlıyken olduğu gibi ölüyken de bedeninin varlığı çözülmesi gereken bir probleme dönüşmüştür: "Şimdi birazdan burdan bedenimi kaldırdıklarında nereye götürecekler mesela? Senin yanına varabilecek miyim? Kucağına dönebilecek miyim? Evimizin yakınındaki o mezarda kendime bir yer bulabilecek miyim?" (40).

İrmak Zileli'nin son iki romanında karakterlerin ev ile ilişkisi farklı biçimlerde yer bulur. *Gölgesinde* romanında Leylâ, son on yılını geçirdiği evden kendi isteğiyle uzaklaşır ve uzun bir yürüyüşe çıkarken ayakları onu çocukluğunu geçirdiği evin sokaklarına götürür. Tina ise şimdi evinden uzakta ölmekteyken zihninden çocukluk evinin başkahramanı annesiyle konuşmakta ve geçip geçemeyeceği meçhul aşamaları (*rite de passage*) ve açıp açamayacağı kapıları düşünerek dertlenmektedir haklı olarak. İnsanın olgunlaşmak için sağlıklı bir biçimde atlatmak zorunda olduğu erginleşme aşamaları gibidir tüm bu süreçler; fakat Tina bunu ne yalık ki beceremez. Evin dışında kalıp ölür çünkü, evin içine giremez, doğru anahtarı bulamaz, zaten evin içine girebilmek veya ev tarafından kabul edilebilmek için doğru bir yol da seçmemiştir. Acemicedir. Ev ahalisi yani toplum tarafından kenara itilmişliği bir kez daha görürüz böylece Tina'nın hikâyesinde. Sokakta, ulu orta yerde kanlar içinde kalmıştır ve ölüm ondan sadece dört buçuk dakika uzaktır. Kadınların bu yersiz yurtsuz konumu Zileli romanlarının en belirgin odaklarından birini işaret eder.

Bozulan İletişim Dili: *Tık tık tık*

Bir tık, belki sonra bir başka tık daha.

Hadi konuşalım. Son bir kez.

Son Bakış, 7

Alışveriş yapmak için çalıştığı evden kısa süreliğine ayrılan Tina, geri döndüğünde kapıyı açmak için yanlış anahtarları aldığını fark eder. Mahalleleden, komşulardan veya daha önemlisi işvereninden basit bir şekilde yardım isteyebilecek durumda olan bakıcı Tina, patronu olan kadının sözel şiddetine maruz kalmamak için çareyi çatıya çıkarak eve balkondan girmeyi denemekte bulur. Fakat tunduğu boru parçasının kopmasıyla birlikte asfalta düşer. İronik olarak avucunda tuttuğu yanlış anahtarlardan birisi Tina'nın avucunu delip geçmiştir ve can çekişmekte olan kadının seğiren eli, üzerinde durduğu asfalta insiyaki biçimde, düzensiz bir şekilde çarpmaktadır: *tık tık tıktık...*

Parçalanmış ve ölmekte olan bedeniyle hizmetçi kadın artık simgesel bir dilsizlik durumundadır. Sadece “tık tık” seslerini çıkarabilmektedir ama o da istemsizce. Çevresinde kendisini izleyenlerle tek dilsel iletişimi budur: “[A]slında konuşma becerisine sahip olduğun halde bu imkânın elinden alınması nasıl bir şey olsa gerek *deda*? Benim şimdiki gibi bir şey mi bu? Bedenim yerde öyle boylu boyunca uzanmışken ve düşünebiliyorken ve aslında konuşabilirken, dilsiz olmadığım halde sadece bu tık tık tıkların sesini çıkarmaya gücü yeter olabilmek” (68).

Bu dilsizlik ve iletişimsizlik meselesi de *Son Bakış*'ta önemli bir tema olarak karşımıza çıkıyor. Tıpkı otorite ile sorunlar yaşayan Kafkaesk karakterlerin sessizliği gibi Tina'nın da bakıcılığını yaptığı Nezahat Hanım'la aynı dili konuşmuyor oluşu, birlikte yemeğe gittiklerinde iskender yerine “ışkence” istemesi, Nezahat Hanım'ın kızı tarafından Tina'nın, annesine anadilini unutturabilecek bir tehlike olarak görünmesi, Tina'nın toplumdan *başka* ve *yanlış* bir dil kullanması sebebiyle nasıl suskunlaştığını göstermektedir. Nurdan

Gürbilek'in *Sessizin Payı*'na yazdığı "giriş" bölümünde vurguladığı gibi, "sessizin (henüz konuşamayanın, konuşma imkânı olmayanın, artık konuşamayacak olanın) payına daima el konur" (Gürbilek 2015: 16-17).

Kamusal olan ile bireysel olan arasındaki çatışma Tina'nın dilsizliğinde ve *tık tık*'larda ifadesini bulmaktadır. Tıpkı küçük bir çocuğun anne-babasına küsmesi gibi, gidip de herhangi birinden yardım isteyemeyen kadın "sessizce" asfaltta tıkırtı sesleri çıkarmaktadır ve tabii izleyiciler de her zaman olduğu gibi yerlerini heyecanla almışlardır. Bu ölüm biz okurlara Oğuz Atay'ın meşhur "Beyaz Mantolu Adam"ını hatırlatır. Evet, Beyaz Mantolu Adam kendi isteğiyle konuşmayı reddeder; ölüm yine onun kendi tercihidir ve bu açılardan Tina'dan farklıdır. Yine de "iletişimsizliğin" etkileyici bir örneğidir. Bireyin toplumla kurduğu en temel uzlaşım kasten ya da kaçınılmaz olarak bozulmuştur. Taraflardan birini masayı terk edip gitmiştir: "Sesimin tok çıkamayışı, bir türlü tok çıkamayışı yüzünden fıs diye sönen bir balon gibi büzüşür kalırdım yerde. Bugünlük bu kadar yeter! Eve git ve dersteki bu halin üzerine düşün Tina! Yüzüme bile bakmadan çeker giderdi Bayan Gelika" (24).

Bu bağlamda, bireyin toplumsal varoluşunun en temel yöntemi olan iletişim de devre dışı kalmıştır artık. Bu dilsizlik durumu, dilsizlikle oluşan iletişimsizlik ve nihayetinde kimliksizlik Tina'nın ölümünden sonra da devam eder. Yaşarken olduğu gibi öldükten sonra da bedeni bir varlık krizine sebep olmaktadır. Telefonunda sadece üç numara kayıtlı olan, Nezahat Hanım'a anadilini unutturmaya çalışmakla haksız yere suçlanıp Gürcüce konuşması/anadilini konuşması yasaklanan, *sakhli*'den⁵ uzakta gözlerden *saklı* yaşayan evsiz bir kadın-beden. Tüm hayatı boyunca gözler ve bakışlar üzerinden kendisine atfedilen yaftalamalardan ölmekte olduğu son dört buçuk dakika içinde dahi kurtulamamaktadır. Dans eder-

5. *Son Bakış*'ta yazar "ev" anlamına gelen *sakhli* kelimesinin Türkçe "saklı" kelimesiyle arasındaki ses benzerliğine dikkat çekmektedir.

ken en çok arzuladığı şey bedenini unutmaktır (127). Fakat çevresindeki kameralar, bakışlar, devrilen gözler, izlemeler ona şu sözleri söyler: “Her şeyde vardı bu unutamama hali, kendimi unutamadığım için bir türlü selam bile vermek zor gelirdi konu komşuya, ben ben ben *deda*, benim ne olacağım, nasıl algılanacağım, nasıl görüleceğim” (127). Ve izleyicilerden biri ürkekçe sorar: “Şimdi ölürse ne yapacağız?” (134).

Tina, her zaman olduğu gibi, toplumun ne tepki vereceğini bilemediği acayip bir “şey”dir ve kendisi de “asfalta boylu boyunca uzanmış olan bu şey”in artık kendi benliği olmadığını farkındadır (79). Ve burada doğal olarak şu soru akla gelir: Bir ölünün bedeni kime aittir? Ya da, tıpkı Tina’nın da aklından geçtiği gibi, “insanın kendi bedeni üzerindeki söz hakkının ölümden sonra bitmediğini” söyleyebilir miyiz? (94)

Bu “ölü” kimliği konusunda en ilginç deneyimlerden biri ölümlerin fotoğraflarının çekilmesiyle ilgili olandır sanırım. Ermeni Katolik cemaati üyeleri arasında görülen bu gelenek çoğu kültürde ölümlere saygı gösterilmesi gerekliliği sebebiyle dışlanmıştır. Ama neden? Neden ölümlerin fotoğraflarını çoğunlukla çekmeyiz? Neden ölü insanların üzerini gazete ile kapatırlar? Neden ölümleri güzel bulmayız ya da güzel olduklarını düşünme fikri bile rahatsız edici gelir bize? Zeynep Sayın *Ölüm Terbiyesi* adlı incelemesinde kendi deneyimini şu sözlerle aktarıyor: “Annemin yatağına annem değil, bir ceset uzanmıştı. Kendi değil başkasıydı. Canlı değil cansızdı. Ölüm değil ölüydü. Çenesindeki beze söylene söylene fotoğrafını çektim. Ona rağmen güzeldi. Tuhaf olan şeydu ki artık annem değildi” (Sayın 2018: 9).

Tina artık simgesel mânâda *Acephale*’dir; yani başsız bir gövde gibidir. İradesi elinden alınmış, kimliksiz ve aidiyetsiz bir ucube-bedendir: “Bedene bak *deda*, hür irademi kullanıp da milim kıpırdatmadığım şu kollar, bacaklar, bu kafa korkuyla nasıl da sıçradı yerinden, sıçramak dediysem işte küçük bir sarsıntı aslında” (85). Öylesine aidiyetsizdir ki, “şimdi birazdan burdan bedenimi kaldırdıklarında nereye götürecekler mesela” diye düşünür (40).

Büyük büyük ninesi Eka'nın Çarlık Rusyası'nda, Petersburg'da yaşanan Kanlı Pazar'da bedeninin kaç parçaya bölündüğünü, sonrasında da konuşmayan ve yürüyemeyen babası Levan'ın annesinin bir çocuğu gibi olduğunu hayal eder. Dikkat edilirse tüm bunlar bedensel bütünlük ve bedensel imge ile ilgilidir Tina'nın zihninde de (97).

Benzeri bir beden ve sakatlanma olgusu, sakatlanma söz konusu olmasa dahi bireyin kendi bedeniyle kurduğu ilişkinin sorun-sallaştırılması konusu Zileli'nin *Gölgesinde* romanında da Leylâ, Fikret, Alev, Cihan ya da kediler, köpekler, kirpiller ve kaplumbağalar gibi hayvanlar için gündeme getirilir. Karısının terk ettiği evde yalnız kalan Fikret parçalanmış banyo aynasına bakarken bir anlam yakalamaya çalışır: “Çatlakların, kırıkların arasında irili ufaklı, ince kalın, uzun kısa onlarca Fikret vardı şimdi. Hiç birinde tam değildi. Birinde burun, birinde göz, birinde çeneydi... Hiçbir organ öteki eşiyile aynı kesitin içine girmemişti. Bir bomba patlamış da vücudunun parçaları dört bir yana saçılmıştı sanki” (Zileli 2017: 102-3).

Leylâ sokaklarda yürürken neden onu izleyen kişiyi alt etmek yerine sorunu kendi içinde çözmeye çalıştığını sorgular (2017: 201). Fakat yanıt basittir. Bütün kadınlar böyle yapmaktadır. Tina da anahtar sorununu kendi içinde çözmeye çalışırken ölecektir. Leylâ ile Tina arasındaki bir başka benzerlik “bir ülke vatandaşı olmak ama oraya ait hissedememek nasıl mümkün oluyor” diye sorgulayan Leylâ'nın da bu kimliksizliğini Karabaş adındaki bir sokak köpeği ile paylaşmasıdır (202). Tıpkı Tina'nın mahalledeki tek dostu olan ve Tina ölürken sağlık görevlileri dışında ona dokunabilen tek canlı varlık olan sokak köpeği Tina gibi.

Karakterler ve sokak hayvanları arasında sonu mutlaka ölüm ya da sakatlanma ile biten böylesi bir kimlik, aidiyet, otorite sorgulaması yaşanır Zileli romanlarında. Yine *Gölgesinde*'nin kayıp kedisi Mecnun iç organları dışarı çıkmış bir şekilde bulunur (215). Bu durum karşısında Leylâ'nın söyledikleri Tina'nın hikâyesiyle de bire bir örtüşür: “Mecnun evine dönmek isterken can verdi.

Ben evden uzaktayım. Benim evim neresi bilmiyorum aslında. Belki de bana ait bir yer var ve ben oraya doğru gidiyorum ama o yerin neresi olduğunu bilmeden” (216).

Tripod isimli sakat köpek de Tina gibi ve Alev gibi ve Leylâ gibi sokakta kalmış, oraya yani ev dışına itilmiş bir “ucube”dir: “Kendimi Tripod’a daha da yakın hissediyorum artık. O da anlamış gibi masanın altında ayaklarımın üzerine yatıyor. Bir süre sonra bacaklarım uyuşsa da gitmesini istemediğimden kıpırdatmıyorum. O da bizim gibi, diyor Alev, ucube diye görülüp sokağa atılmış” (252).

Sokağa atılan kediler, köpekler, kadınlar, sakatlar, eşyalar, gezginler... Zileli romanlarında sıklıkla karşımıza çıkan ucubelerdir aslında. Topluma inat, direnerek bir şekilde var olmaya çalışırlar. En temel ve ortak nitelikleri evsiz ve metaforik anlamda bedensiz olmalarıdır. Çoğu zaman ölüm kaçınılmaz sonları olur çünkü en nihayetinde ölüm insanın daimi, baki evidir ve ona kavuşmadan insan aslında “evsiz”dir. Tina’nın huzuru bulabileceği ne başka bir beden ne de başka bir ev söz konusudur. Ev yıkılmış, beden bütünlüğü bozulmuştur. *Son Bakış*’ı ve hemen ardından da *Gölgesinde*’yi okurken beni en çok etkileyen şeylerden biri bilinçli ya da bilinçsiz, yazarın karakterlerinin bedenleri üzerinde sıklıkla sakatlık ya da farklılık imgelerini kullanması olmuştur.⁶

Toplumsal cinsiyet rolleri açısından hep ikinci plana atılmış kadınların itirazları, çatışmaları, acıları, hayalleri ve serüvenlerinin merkezde olduğu metinleri ile Irmak Zileli beden politikalarına dair önemli sorular sorabiliyor. Yine Pink Floyd şarkısına dönerek söylersek, konforu ancak ve ancak “hissizleştirilerek”, bir nevi iğdiş edilince bulabilen, ufka uzak mülksüzlerin hikâyelerinden biri Tina’nınki de. Kimlik, beden ve cinsiyet kavramlarının he-

6. Zileli’nin *Eşik*, *Gözlerini Kaçırma* ve *Bozuk Saat* romanlarını bu bağlamda değerlendirme fırsatım olmadı fakat daha kapsamlı ve dikkatli bir çalışma ile en azından *Eşik* ve *Bozuk Saat*’in, sakat bedenler ve bozuk/kırık nesneler açısından bu örnekleme daha da zenginleştireceğini söyleyebilirim.

men her gün negatif bağlamlarda ve çoğu kez hakaret olarak kullanıldığı günümüz dünyasında, *Son Bakış*, yukarıda bahsi geçen olguları yeniden, hem de cesurca sorgulamaya teşvik ediyor okurunu.

Uyku Krallığı'nda Mimetik Bütünlük

Yalçın Armağan

EDEBİ METİNDE ZAMANIN KURGULANIŞI, edebiyat eleştirisinin ve özellikle yapısalcılık sonrası anlatıbilim çalışmalarının merkezindeki sorunlardan biridir. Bu bağlamda, bilinç akışının çetrefil yollarından serbest dolaylı söyleme kadar roman tekniğinde zaman kullanımı ayrıntılarıyla ele alınmıştır.¹ Paul Ricoeur'ün belirttiği gibi, “Modern anlatı kuramının gerek tarihyazımındaki gerekse anlatıbilimdeki ana eğilimi, anlatının ‘zamansal dizilişini bozmak’[tır]” ve dolayısıyla “zamanın çizgisel olarak temsil edilmesine karşı sürdürülen bir mücadele”den söz edilebilir (2007: 70). Bu mücadele nedeniyle metindeki kronolojik sıralama çeşitli niyetlerle kesintiye uğratılır. Bilinç akışı tekniğini kullanan romanlar başta olmak üzere modernist kurmacada kronolojiden sapılır, anlatı zamanı ve anlatılan zaman iç içe geçirilir. Bilinci ya da belleği temsil etmeye yönelik metinler, insan zihninin haritasını kurmaca düzleminde çıkarmaya çalışırken tekniğe yaratıcı katkılarda bulunur.

Belleğin çetrefil işleme biçimini temsil etmeye çalışan bir metin olarak Kerem Eksen'in *Uyku Krallığı* (2019) son yıllarda öne çıkan romanlardan biri oldu. *Uyku Krallığı*'nda –bilinci temsil etme arzusuyla kurgulanan pek çok metinde olduğu gibi– anlatı zamanı tek bir güne sıkıştırılır. Ama aynı tekniğin kullanıldığı ro-

1. Türkçe literatürde anlatıbilimi özlü biçimde aktaran bir kaynak için bkz. Dervişcemaloğlu 2016.

manlardan farklı biçimde anlatıcı sürekli araya girerek anlatılanların “anımsandığını” belirtir. Anlatıbilim açısından hayli ilgi çekici bulunacak bu tekniğin metnin genel yapısıyla uyum içinde olduğunu söylemek zordur. Dolayısıyla öncelikle metinde niçin böyle bir tekniğin tercih edildiğini sorgulamak gerekir. Bunun yanı sıra anımsama âninin ısrarla vurgulanmasına rağmen anlatılan/anımsanan olayların kronolojik olarak eksiksiz dizilememesi, romanın zaman kurgusunu ayrıntılı ele almayı gerektirir. Üstelik metnin örtük biçimde otobiyografik vaatte bulunması ama geçmişin hayli “seçmeci” biçimde anımsanması, yine metnin zaman kurgusuyla ilgili bazı soruları beraberinde getirir.

Anlatı Zamanı ve Anımsanan Zaman

Uyku Krallığı’nda üniversitede tarih hocası olan Fikret, bir pazar günü, Akıncılar Sitesi Manolya Apt. B Blok’taki dairesindeki hasta yatağında –metinde sıkça geçen ifadeyle– “buraya nasıl geldiği”ni düşünmekte ve hayatının kırılma noktası sayılabilecek belli dönemleri ve olayları ayrıntılarıyla hatırlamaktadır. Anlatı iki zamanlı kurguyla ilerler: “Malum pazar” denen anlatı zamanında yaşanan olaylar (“dar zaman”) ile o pazar günü anımsanan hikâyeler (belleğin zamanı).

Romanın ikinci bölümünde² anlatı zamanını oluşturan pazar günü anlatılmaya başlanır. “Bir önceki akşam Taksim’deki yürüyüş” (20) nedeniyle hastalanan ve ateşi düşmediği için gece uyuyamayan Fikret geçmişini anımsamaya başlar:

Bir zaman sonra gözlerimi açtım. Uyumak kolay olmayacaktı demek, ben de biraz düşünmeye çalıştım –*buraya nasıl geldik biz?* Düşündükçe her şey birbirine karışıyordu, önce şu, sonra bu, ya da tersi, belki de asıl öbürü, off, toparlamak zordu. (21, *abç*)

2. Romanda bölümler rakamla verilmemiş, o bölümde yer alan bir cümle başlığa taşınmıştır. Ancak ifade kolaylığı sağlaması için bu yazıda bölümlerin numarasını vereceğim.

Sonrasında Fikret, yaşadığı hareketli günleri, kendi deyişiyle “bütün bu kıyameti düşünmemeye çalış[ır]” ve “kendini rahat bir uykuya bırakmak için zihni[ni] uzak yerlerde gezdir[ır]” (22). Belleği, bir yandan “Buraya nasıl geldik?” sorusuna cevap aramakta bir yandan da yaşanan “kıyamet”ten kaçmak için bir sığınağa dönüşmektedir. Fikret, uyuması için odada yalnız bırakıldığında belleğin zamanına bırakır kendini:

Yeniden kapadım gözlerimi, uyu Fikret, dedim, hadi bakalım uyu. Zihnim beni dinlemedi, bir süre İstanbul’un mahallelerinde endişe içinde dolaştıktan sonra kendini uzaklarda bir yere, Madison’daki تنها bir kaldırıma attı. (26)

Tam bu noktada anlatı zamanından anımsanan zamana geçilir ve roman boyunca anlatı zamanı ile anımsanan olaylar iç içe geçirilerek anlatılır.

Fikret, doktora eğitimi için gittiği Madison’dayken tez hocası Paul Nathan’ın evindeki bir akşam yemeğini anımsamaya başlayacak ve o akşam hocasının köpeği Daimon’a “söylediği” bir söz (“Ben şairdim eskiden”, 35) onu başka bir zamana, üniversite yıllarında çıkardıkları “Eşik” dergisi anılarına götürecektir. Her ne kadar sonrasında metnin en kapsamlı kısmını oluşturacak olsa da “Eşik” yıllarını en başta anımsamak istemez Fikret: “O pazar Akıncılar’da bir süre bütün o Eşik maceramıza dalıp gitmemek için direndim, fakat baktım ki ipin ucundan çekince gerisi hemen geliyor, kendimi bıraktım” (57).

24 bölümden oluşan romanda, Madison’daki akşam yemeği 7 bölümde, o akşam yemeği anımsanırken akla gelen “Eşik” yılları ise 9 bölümde anlatılır. Dolayısıyla metnin gövdesini “anımsanan zaman” a ait bu 16 bölüm oluşturur. “Eşik” yılları anımsanan zamanın en eski dönemidir ve Fikret açısından daha çok geçmişle hesaplaşmanın aracına dönüşür. Madison’daki akşam yemeği bir mutluluk hali olarak, “Eşik” yılları ise istihzayla anımsanır. “Anımsanan zaman” bu iki dönemle sınırlı değildir. ABD’deki doktora öğrenimi sonrası Türkiye’ye döndükten sonra yaşananlar da anım-

sanın zamanın başka bir dönemini oluşturur. Türkiye dönüşü Fikret'in eşi Nilgün'ün yaşadıkları, Karaburun'daki "geçen yaz tatili", bu tatilde tanışılan Şeyda'yla yaşandığı hayal edilen aşk ve anlatı zamanının hemen öncesinde yaşanan siyasi olaylar birer bölümde anlatılır. Diğer dört bölüm ise "anlatı zamanı"nın geçtiği pazar gününe aittir. Anlatı zamanı, pazar sabahı başlayıp akşamın erken saatlerinde sona erer.

Her ne kadar Fikret'in zihni pek çok farklı tarih, mekân ve kişi arasında dolaşsa da metinde karışık bir yapı ortaya çıkmaz. Metinde paragraf kullanılmaması, sıkça parantez ya da tire işaretiyle ek açıklamalarla anlatının kesintiye uğratılması, italik ya da büyük harfle vurgulama gibi roman söylemi açısından sıradışı birtakım tekniklere yer verilse de olayların akışını takip etmek hayli kolaydır. Romanın bölümlere ayrılması sayesinde geniş coğrafya ve kalabalık kadrolu hikâyeler karmaşaya yer vermeyecek biçimde bir araya getirilir. Metin parçalıdır ama karmaşık değildir. Bu denli açık bir yapı sunulmasına rağmen anlatıcı, hikâyelerin akışını keserek anlatılan olayların "malum pazar" günü anımsandığını söylemek için her fırsatı kullanır, bazen bir sayfada birkaç kez "diye düşündüm o pazar" türünden cümlelere rastlanır. Metin boyunca 127 kere³ anlatı zamanına ve anımsama edimine⁴ referans verilir.

3. "127 kere" demek mümkün olsa da bazı yerlerde referans verilen zamanlar belirsizdir ve bu yüzden anımsama ânu tam olarak saptanamaz. Yine de anlatılan olayların "Akıncılar'da o pazar" anımsandığına açık biçimde 127 kere işaret edilir.

4. Elbette her zaman aynı kalıplar kullanılmaz, ifadeler çeşitlendirilir. Anlatılan olayların anımsandığına işaret etmek için en sık "düşünmek" fiili kullanılır. 27 kere "düşündüm", 25 kere ise "diye düşündüm" ifadesiyle anlatı zamanına gönderme yapılır. "Düşünmek" fiilinin ardından en sık kullanılan eylem, tahmin edilebileceği gibi, "hatırlatmak"tır (olumsuz haliyle birlikte 45 kere). Şu eylemler de anımsama ânına referans verirken kullanılır: "İçimden tekrar ettim", "hak verdim", "fark ettim" (3 kere), "istedim" (2 kere), "tekrarladım" (ve "tekrar tekrar yaşamaya çalıştım"), "deyip durdum", "yakıştırdım kafamda", "geldi aklıma" (2 kere), "kafamda götürdüm", "kendimi bıraktım", "görebildim". Tüm bunlara "canlandırma" eyleminin türevi olan 4 farklı kullanımı da eklemek gerekir.

Uyku Krallığı, belleği temsil etmeye çalışan bir roman olsa da, bellekten anlatılanların denetimi asla kaybedilmez. Belleğin dalgalı işleme biçimini temsil etmek amacıyla bilinçli olarak karmaşık hale getirilmiş bir metin değildir. Bilinçakışı tekniğinin zihni özgürleştirmek amacıyla kullanıldığı, kasıtlı biçimde “süzgeçten geçirilmemiş” izlenimi yaratan metinlere benzemez. Aksine hayli “süzülmüş”, anlatılan hikâye akıcılığını kaybetmesin diye bir hayli “işlenmiş”tir. Dolayısıyla anımsama edimine bu denli yoğun referans verilmesinin nedeni, ortaya çıkabilecek bir karmaşayı aşma isteği değildir. Metindeki iki zaman arasındaki farkın ısrarla vurgulanması, hikâye etme biçiminin beraberinde getirdiği bir teknik olmaktan ziyade yazarın bu tekniği arzulamasının sonucu olarak görülebilir. Bu teknik ısrar, romanın “zaman kurgusu”nu merkezi bir konuma getirir ve romanın anlatı tekniğine dikkat etmek, öncelikle zamanın kurgulanışa bakmak gerektiğine işaret eder.

Kronoloji ve Mimetik Temsil

Uyku Krallığı'nda anlatıcı Fikret, tarihçi olmasına rağmen kendi hayatıyla ilgili hiçbir olayı tarihiyle anımsamaz. Metin boyunca kişisel hiçbir tarihin verilmemesi bunun bir rastlantı değil yazarın bilinçli tercihi olduğunu gösterir. Fikret olayları anımsarken belirli tarihler vermese de anlatı, akışı zorunlu kıldığı için zaman aralığı belirten birtakım ifadeler kullanır. Örneğin “Madison’a yerleştiğimiz üçüncü haftası” (11), “bu tanışmadan bir hafta sonra” (58), “iki haftalık sevgiliydik” (139) ya da “geçen yaz”, “döndükten altı ay sonra”, “on iki yıldır” gibi olayları zaman akışına yerleştirmeye imkân verecek bir hayli “bilgi” sunar. Bu bilgiler sunulurken de genelde hayli özenlidir. Mesela romanın dördüncü bölümünde Fikret’in “Eşik” dergisinden ayrılmasına neden olan kavganın “şubat ayı”nın dondurucu bir günü olduğu bilgisi verilir (37). Bu olaya sayfalar sonra romanın yirminci bölümünde yaşlı şair Suavi Behçet’in evine gidilmesi anlatılırken dönüldüğünde, yaşlı şairle o kavgadan “bir ay kadar evvel” tanışıldığı (171) ve “dondurucu

bir ocak günü” onun Moda’daki evinde ziyaret edildiği söylenir (172). Romanda bu tür ifadeler özenle kullanılsa da, olayların kronolojiye yerleştirilmesinde soru işaretine yol açan bazı noktalar vardır.⁵

Anlatıcı Fikret, olayları anımsarken bazı yerlerde farklı “zaman aralığı” bilgisi verir. İlk bölümde “Madison’da geçirdiğimiz dört yıl” (15) ifadesi geçer ama sonraki bölümde ABD’de geçirilen zaman için “sonraki beş yılda” (23) denir. Yine ilk bölümde “Türkiye’ye döndükten birkaç sene sonra, o koruluğun görüntüsü-nü kafamda dolaştırmadığım bir günümün bile geçmediğini üzü-lerek düşündüm” (9) denir. İlk bölümde Türkiye’ye döndükten “birkaç sene sonra” her gün o koruluğu kafasında dolaştırdığını söyleyen Fikret, olayları anımsadığı pazar günü (Türkiye’ye döndükten bir hayli sonradır, en az 4 ya da 5 yıl geçmiştir) şöyle der: “Yıllar sonra *ilk kez* Madison’daki o evi, evin arkasındaki korulu-ğu, o boş sokakları, sıkıntıyla geçen ilk haftaları düşündüm” (23, *abç*). Yine aynı anımsama eylemi için Fikret, “malum pazar”dan üç gün önce, öldürülen öğrencisi Fırat’ın cenaze evinde Madison’ı düşündüğünü itiraf eder: “Mevlid’in okunduğu sıralarda bambaş-ka şeylere gitti aklım [...] o sıvaları dökülmüş matem evinin yanı-na o gece içtiğimiz pahalı şarapları, yediğimiz enfes peynirleri koydum. (İşte o geceye dair canlı resimlerin kafamda belirmesi o sıradadır, evet, dua sırasında, Akıncılar’daki istirahatın üç gün ön-cesinde)” (169). “İlk kez” ve “her gün” arasındaki fark, belleğin dalgalı işlemesine bağlanabilir. Hatta metne bu tür çelişkilerin tam da belleğin çelişik yapısını temsil etmek için konduğu bile id-dia edilebilir. Ancak metinde belleğin dalgalı işleme biçimine açık biçimde işaret edilmediği, aksine hayli “akıcı” bir metin kur-

5. Türkiye’de bu tür kronoloji kaymalarını hata olarak değerlendirme eğilimi yaygındır. Oysa Gerard Genette’in Proust’un kitapları bağlamında dile getirdiği gibi metinde pek çok “akroni”ye rastlanması olağandır. Metnin artalanında bırakılan akış açısından bu akroniler ikincildir. Benim de burada kronolojik kayma-lara işaret etme amacım metinde kusur aramak değil, anlatıcının artalanında bırak-tıklarını yakın okumaya tabi tutmaktır. Bkz. Genette 2011: 74-82.

gulandığı için “mimetik bütünlük”⁶ beklentisi askıya alınmaz. Dolayısıyla anımsanan olayların kronolojisine dikkat etmek metnin kurgusuna aykırı bir beklenti değildir.

Anımsanan zaman açısından en eski tarihli olay (lise yıllarına işaret edilmesi bir yana bırakılırsa) “Eşik” dergisinin çıkmasına zemin hazırlayan edebiyat kulübü toplantısıdır. Fikret, bu toplantıda Mesut ve dergide yer alacak diğer arkadaşlarıyla tanışır. “Bu tanışmadan bir hafta sonra bir şiir komisyonu kur[arlar]” (58) ve bir etkinlik sonrasında gittikleri “Sıçanlı Meyhane”de dergi çıkarmaya karar verirler. Bu dönemle ilgili zaman bildiren pek çok ifadeye yer verilse de, en başta derginin kaç yıl çıktığı olmak üzere, kronoloji açısından pek çok soru da cevapsız bırakılır.

“Eşik” dergisinin çıkış kararından sonra anımsanan olayların kronolojisi açısından en önemli olay Fikret’in Nilgün’le tanışmasıdır. Nilgün’le “Eşik”in ikinci sayısı çıktıktan sonra karşılaşacaktır. Tanışma ânını Fikret şöyle anlatır:

İlk karşılaşmaya odaklandım: Kantinde Semih’le oturmuş boş boş konuşuyoruz [...] Derken Nilgün geliyor, tabii ben adını o an öğreniyorum, Semihlerin grubunda şarkı söylüyormuş, sesi de çok güzelmiş. [...] Nilgün bir süre Semih’le konuşuyor, sonra gidiyor. [...] İkinci karşılaşma: Yaklaşık bir hafta sonra, bir akşam yemeğinde Semih’le Bahadır’ın evindeyiz. [...] İkinci sayıyı çıkaralı birkaç hafta olmuş. (72-73)

Tanıştıklarında Nilgün de üniversite öğrencisidir. Oysa “Eşik”in hazırlıkları sırasında Nilgün’ün “teneffüshane” denen yerde gezin-

6. “Mimetik bütünlük” kavramını romanın temsil ettiği evrene işaret etmek için kullanıyorum. Kurmaca evren, gerçek dünyanın temsili olduğunu örtük ya da doğrudan iddia eder ve bu iddia okur tarafından da kabul edilir. Bu yüzden de kişilerin, mekânların ve zamanın gerçek dünyaya uygun biçimde “kendi içinde tutarlı” olması beklenir. Oysa kurmaca evren hiçbir zaman gerçek dünyayı bütünüyle temsil edemez, hayli “seçmeci” bir tavırla kendine özgü bir kurgu inşa eder. Türkiye’de “gerçekçi” anlayış baskın olduğu için romanlar temsil ettikleri dünyayı ne oranda tutarlı yansıttıkları açısından ele alınır, “mimetik bütünlük” talebi öncelenir. Ancak bir roman mimetik bütünlük açısından tutarsız olsa bile iyi kurgulanmış bir metin olarak kabul edilebilir. Dolayısıyla romanda “mimetik bütünlük” aramak yerine bunun niçin askıya alındığı sorgulamaya açılabilir. Benim bu yazıdaki temel amacım da mimetik bütünlüğün askıya alınmasının nedenini sorgulamak.

diği, coğrafya dersine girdiği, voleybol oynadığı söylenerek lise öğrencisi olabileceğine işaret edilir:

Evet, o zamanlar Nilgün yoktu, biz kadehleri kaldırırken o muhtemelen uzaklardaki evinde ders çalışıyordu. Ertesi gün okuluna gidip coğrafya gibi derslere girecek, teneffüşhane gibi yerlerde gezinecekti. Bunu düşünmek bugün bile güldürür beni, biz şiire başladığımızda, derim bazen Nilgün’e, sen lastik topla voleybol oynuyordun. (60-61)

Derginin hazırlık sürecinin ne kadar sürdüğü ve iki sayı arasında geçen zaman belirtilmediği için bu iki olay arasındaki zaman aralığı belirlenemez. Nilgün’le tanışma ânı, hikâye aralığını belirleyebilmek için önemlidir, çünkü metinde az sayıdaki zaman bilgisi bu tanışmayla ilgidir. Fikret, “malum pazar” Nilgün’le yaşadıklarını düşünürken “On iki yıldan sonra geri dönüş zor,” der (50). Olayların zaman aralığını belirleyebilmek için “Eşik”in çıkarılmasına karar verilen geceyle Nilgün’le tanışma ânı arasında geçen sürenin bilinmesine ya da derginin ikinci sayısının çıkma tarihine ihtiyaç vardır. Ancak Fikret, hayatını anımsarken bu bilgileri verme gereği duymaz.

Anımsanan zamanın kronolojisi açısından başka bir önemli an, “Eşik” ekibinde yaşanan kavganın ardından Fikret’in dergiden ayrılmasıdır. Kavga günü için şu bilgi verilir: “Winconsin’e gitmemizden evvelki şubat ayının ortalarında [...] çok değil, bir yarım saat önce Eşik toplantısı bitmişti” (37). “Eşik” dergisinden ayrılmasının ardından Fikret ve Nilgün ABD’ye gider, yukarıda belirtildiği gibi orada dört ya da beş yıl kalıp Türkiye’ye dönerler. Dönüşten sonraki süreç Nilgün’ün sosyolog olarak yer aldığı projeler üzerinden anlatılır. Nilgün, Türkiye’ye döndükten sonra kadın mahpuslar hakkında iki yıllık bir projeye başlamış ama “ikinci yılın ortalarında” (46) projeden ayrılıp şarkıcı olmaya karar vermiştir. Kurduğu grup kısa ömürlü olunca yeni bir projeye başlamıştır. Bu yeni projede ne zamandır çalıştığı “anımsanmadığı” için yine olaylar eksiksiz biçimde tarih çizgisine yerleştirilemez.

Tarihlerle ilgili az sayıdaki referanstan biri de, Fikret’in “Eşik”

dergisi çıkarken büyük bir coşkuyla yazdığı “Uyku Krallığı” şiirinin son kez görülme tarihidir. “Akıncılar’daki malum pazar günü” bu şiiri en son dokuz yıl önce okumuş olabileceğini anımsar Fikret:

Şiiri *en son* okuyalı dokuz yıl kadar olmuştu *herhalde*. Evet, Wisconsin’e gitmeden önce defterlerimi ve dosyalarımı evde bırakmışım, annemin vefatından sonra da apar topar İstanbul’a gelmiş, dönmeden evvel hepsini kutulayıp dayımın bodrumuna koymuştum. Sonra bir daha görmedim defteri. (105, *abç*)

“Herhalde” diye anımsanan bu tarih sonrasında “tam” olarak anımsanır: “Şiir denen şeyi, orada dayımın bodrumundaki kutuda bırakmışım çoktan, *tam* dokuz senedir de yanına uğramamışım” (140, *abç*). İki kez tekrarlanan “dokuz yıl” bilgisi ABD’de geçirilen zamanın belirlenmesi açısından önemlidir ama annenin ölüm tarihi bilinmediği için kesin bir sonuca varılamaz.

Anımsanan zamanın “süresi”ni belirlemek açısından önemli bilgiler Fikret’in üniversitedeki işinden söz edilirken verilir. Fikret, Türkiye’ye döndükten “altı ay sonra” okuldaki “ilk günü”nü anımsar (161). Bu “ilk gün”den “dört yıl sonra” şunları düşünür: “Oysa şimdi diye düşünmüştüm o ilk gün, dünya hep burada, [...] Doğru soru diye düşünecektim dört yıl sonra gene aynı pencerenin önünde dikilmiş dışarıyı seyrederken, ben burada ne yapıyorum, biz ne yapıyoruz?” (162). Böylece Türkiye’ye döndükten sonra 4,5 yıl geçtiği bilgisine ulaşılır. Ancak bu durumda da olayları kronolojik sırayla yerleştirmek olanaksız hale gelir. Olayların anımsandığı pazar gününden 4,5 yıl önce Türkiye dönüldüğüne ve 9 yıl önce anne öldüğüne göre ABD’de 4 yıl geçirilmesi imkânsızdır.

Nilgün’le ilişkisinin 12 yıl sürdüğü ve öncesindeki olaylar dikate alındığında tahminen 13 yıllık bir süreyi kapsayan bu dönemin kronolojisini eksiksiz biçimde belirlemek mümkün olmasa da daha yakın tarihli olayları Fikret daha belirgin anımsar. Fikret’in yaşadığı siyasi gerilimi başlatan olay, öğrencisi Fırat’ın eylemler sırasında öldürülmesidir. Fırat’ın ölümüyle yaşananların anımsandığı pazar günü arasındaki olaylar gün gün belirtilir. Buna göre Fı-

rat'ın öldürülmesinin ardından Süha isimli hoca “uygunsuz” sözler etmiş ve Fırat'ın ölümünden “beş gün sonra” Süha'nın ofisinin bulunduğu koridor öğrenciler tarafından işgal edilmiştir. İşgalin ikinci günü öğrenciler bir forum düzenlemiş ve Fırat'ın “yedisi”nde ailenin evine mevlide gidilmiştir. Bu olaydan üç gün sonra da Fikret'in Akıncılar'da istirahati başlamıştır (161-168). Anlatılan olayların “akış”ından anlaşıldığına göre, Fikret'te siyasi bir gerilime neden olan ve İstanbul'un, hatta Türkiye'nin tamamında sokak eylemlerine yol açan hareketlilik on gündür yaşanmaktadır.

Tek bir olayın tam tarihi verilse diğer olayları tarih çizgisine yerleştirmek mümkün olacaktır ama yazar, ustalıkla, metnin içinde böyle bir bilgi vermez. Ancak romanın sonuna eklediği “Metin Üzerine Birkaç Not” başlıklı kısımda dolaylı biçimde verdiği bir bilgi sayesinde birtakım olasılıklar belirir. Kitaba eklenen notta 12. bölümle ilgili şu açıklama yapılır: [Bu bölümde] “Fikret'in okuduğu Cemal Kafadar'ın kitabı *Kim var imiş biz burada yoğ iken*'dir (Metis Yay., 2014)” (230). Bu kitapla ilgili metnin içinde ise şu bilgi verilir: “İşin doğrusu benim için o günlerin en büyük zevki gündüzleri deniz kıyısında üstat Cemal Kafadar'ın yeni kitabını okumak oldu” (98). “Yeni” vurgusu anlatılan zamanın tarihini saptamak konusunda önemli bir ipucu sunar. Kitabın okunduğu zamanda Fikret, Karaburun'da tatildedir ve bu tatile olayların anımsandığı pazar günü “geçen yaz” diye referans verilir. Bu durumda not, bizi olayların 2015'te anımsandığı bilgisine götürür. Ancak sondaki notta bu kitabın yayım tarihi olarak “2014” verilmesine rağmen kitabın ilk yayım tarihi 2009'dur. Bu noktada bir “edebi oyun” olasılığı belirir: Yazar, anlatılan olayları kronolojiye yerleştirmemek için kitabın yayım tarihini yanlış mı vermektedir? Böyle bir olasılıktan söz etmek, metnin geneline bakınca pek de mümkün değildir. Belleğin dalgalı anımsama biçimini temsil etmek amacıyla kurgulanmış hatalara rastlanmadığı için kitabın yayım tarihinin kasıtlı biçimde yanlış verildiğini söylemek zordur.

Kronoloji sorunuyla birlikte düşünülecek başka bir mesele de, pek çok önemli olayın anımsanmaması, hikâyeye dahil edilmeme-

sidir. Mesela Fikret'in Nilgün'le tanışması anlatılır, birlikte ABD'ye giderler. ABD'ye gidildikten üç hafta sonra yenen akşam yemeğinde Fikret, Nilgün'ün yanına otururken “biraz da ben oturayım yahu karımın yanına” der (180). Ancak ne zaman evlendiklerine dair hiçbir bilgi verilmez. Olayların anımsandığı pazar günü kayınpederi eve geldiği için o tarihte evli olduklarına kuşku yoktur ama ABD'ye gitmeden önce ne zaman evlendikleri belirsizdir. ABD'ye gitmeden önceki şubat ayında “Eşik” dergisinden kavgayla ayrıldığı günün gecesinde Nilgün ve Fikret ayrı evlere gitmiş, Nilgün'e aldığı çiçekleri Fikret annesine vermiştir (43). Anımsanmayan nikâh, bu şubat günü ile ABD'ye gidiş arasında yaşanmış olmalıdır. Benzer biçimde dört ya da beş yıl kaldıkları bu ülkeden sadece iki gün anımsanır ve her gün özlendiği söylenmesine rağmen niçin dönüldüğü belirtilmez. Fikret'in akademik yaşamına dair hiçbir ayrıntılı bilgi verilmez. Nilgün'ün hayatında büyük bir yeri olan Filiz'in ölüm süreci ayrıntılı anlatılmaz. Fikret'in annesinin ölümü gibi ciddi bir olay hızla geçilir. Kuşkusuz “kurmaca evreni” hayatın tamamını kapsayamaz ve bu evren yazarın kurguladığıyla sınırlıdır. Ancak anımsananlar ve anlatılanlar kurguda neyin merkeze alındığını, yazarın nasıl bir yapı arzuladığını ele verir. *Uyku Krallığı*'nda “mimetik bütünlük”ten sapılmasının nedeni, olayların hangi sırayla olduğundan ziyade bu olayların Fikret'in benliğinin oluşumunda bıraktığı izle ilgilenilmesidir. Ayrıca olayların tarihi arka alana itilip ikincil bir bilgiye dönüştürülürken hikâyeye etme öne çıkarılır. Aynı tavrı metindeki biyografik tercihlerde de görmek mümkündür.

Otobiyografik Vaat

Uyku Krallığı'nda Fikret'in hayatının haritasını çıkarmaktan çok, farklı hikâyeleri bir araya getirmek önemsenir. İç içe geçmiş parçalı hikâyeler ayrıntılı biçimde anlatılır ama Fikret'in hayatının ayrıntıları gölgede bırakılır. Bu noktada “okuma zamanı”nı önemseyen bir metin denebilir *Uyku Krallığı* için. Anlatılan kişinin haya-

tının “mimetik bütünlüğü” değil, metnin akışı öncelenir. Metinde birtakım kronolojik sapmaların ortaya çıkması göze alınarak anlatılan hikâyenin akıcılığı kusursuz hale getirilmeye çalışılır. Hayli işlenmiş, akışı özenle kurgulanmıştır ama odakta bir kişinin hayatı olmadığı için o hayatın kronolojisi ya da ayrıntıları bazı noktalarda ihmal edilir.

Uyku Krallığı’nda belleğe merkezi bir yer atfedildiği, Fikret’in zihninden geçenler anlatıldığı için otobiyografik bir metin okunacağı baştan bellidir. Zaten baştan itibaren Fikret, “Buraya nasıl geldik?” sorusunu sormakta ve metin boyunca bu soruyu tekrarlamaktadır.⁷ Fikret’in geldiği noktadan geçmişini değerlendirmesi, dönüşüm anlarına işaret etmesi metni otobiyografik kılar. Dolayısıyla *Uyku Krallığı*’nın doğrudan dile getirilmese de otobiyografik vaatte bulunduğu açıktır. Buna rağmen metnin parçalı yapısı bu otobiyografik vadin dağılmasına neden olur. Her ne kadar anlatıcı, bu olayları anlatırken bir dönüm noktasına işaret ederek otobiyografik bağı merkezde tutmaya çalışsa da, başkalarının hikâyesinin öne çıkması ve verilen ayrıntılar nedeniyle bazı bölümlerde bu odak dağılır. Madison’daki akşam yemeğine katılan İsmail, Luisa ve Wolfgang’ın ve “Eşik” dergisi yıllarındaki Sadık ile Suavi Behçet’in hikâyelerinin anlatıldığı bölümlerde otobiyografiden uzaklaşılır. Ayrıca Şeyda ile yaşandığı hayal edilen aşkın anlatıldığı bölümde de odak hayli dağılır. Suavi Behçet ve Sadık’la ilgili bölümlerde otobiyografik bağ devam ettirilmeye çalışılır ama diğer bölümlerde böyle bir bağ da ihtiyaç duyulmaz.

7. Metin boyunca bu soruyu Fikret hem kendine hem de başkalarına sorar: “Söyleyin: Buraya nereden geldik? Şu an tam olarak *neredeyiz*?” (71, *abç*); “Fikret Bey, buraya nasıl geldiniz?” (123); “Kısa bir sessizliğin ardından, buralara nasıl geldik Nilgün, dedim pek düşünmeden, bazen çözemiyorum” (195); “Peki babacığım, buralara nasıl geldik biliyor musunuz acaba, hayır hayır, kesinlikle yanlışınız var, en az iki yüz yıllık bir geçmiş söz konusu (205); “Anlat bakalım Süm-bül kızım [kedileri], biz buralara nasıl geldik?” (213); “Nerden geldik – asıl mesele budur, düşün bunu Fikret, düşünmezsen sana rahat yok. Düşün, bul ve anlat – insanların hikâyesi, bizim hikâyemiz, hani nerede? Tarihçi adamsın sen, bir işe yara” (213).

“Eşik” dergisinin son kez anıldığı ve yaşlı şair Suavi Behçet’in ziyaret edildiği “Çünkü Bir Bozkır Kurdu Gibi Hürdür Şiir Yazan Kişi” adlı yirminci bölümde, yaşlı şairin söyledikleri ayrıntılı biçimde aktarılarak onun kişiliğini anlamamızı sağlayacak bilgiler verilir ve böylece yaşlı şair bir “tip”e dönüştürülür. Bu bölümün önemi, Fikret’in şiirden soğuma ânının anlatılması, onun yaşamı açısından bir dönüm noktasına işaret edilmesidir. Yaşlı şaire “Eşik” dergisinin son iki sayısı verildiğinde Fikret şunları hissettiğini anımsar: “O zaman, işte ilk defa o anlarda, dergimizin bir paçavradan ibaret olduğunu düşünmüş olmalıyım, Suavi Behçet sayfalara şöyle bir bakıp hızlıca geçerken, bütün çabamızın beyhude olduğunu derinden hissetmiş olmalıyım” (176-77). Sadece bu beyhudelik hissi değil, “Eşik”ten kavgayla ayrılma süreci de yine yaşlı şaire bağlanır:

Mesut’la birbirimize küfrettiğimiz o son toplantıda neler konuştuğumuzu hatırlamayı hiç denemedim o pazar, değmezdi. [...] Hatırlanmaya değer tek şey, bütün bu rezalet boyunca aramızda dolaşan hayaletti, ihtiyar bir şairin hayaleti... Bir ay kadar evvel tanıştığımız Suavi Behçet’ti bu, sanki iki-üç cümlesiyle kırılğan ruhlarımızı hasta etmiş, farkında olmadan başımıza musallat olmuştu. (171)

Suavi Behçet, aslında Fikret’in şiirden soğumasını ve “Eşik”ten ayrılmasını anlatmak için bir bahaneye dönüştürülür ve bu sayede Fikret’in otobiyografisi merkezde tutulmaya çalışılır. Ancak Suavi Behçet o denli ayrıntılı anlatılır ki otobiyografik bağ hayli geriye çekilir, yaşlı şair odağa yerleşir.

Benzer biçimde Mesut’un ağabeyi Sadık ve devrimci arkadaşlarının anlatıldığı “Olan Oldu Dostlar, Gidelim” başlıklı 18. bölümde Fikret’in tarihçi olmaya karar verdiği âna işaret edilerek otobiyografik bağ kurulur. “Eşik” dergisini birlikte çıkardıkları Mesut’ların evinde dergi ekibi bir hayli vakit geçirir ve kendilerinin “şiir odası”nda, Mesut’un ağabeyi ve arkadaşlarının da “siyaset salonu”nda olduğunu düşünürler. “Şiir odası”ndakiler Sadık ve devrimci arkadaşlarıyla dalga geçseler ve kendilerine “yakışanın anarşizm” olduğu sonucuna varsalar da Fikret onlara karşı ikircik-

lidir. Şöyle der: “Bu geçmiş sevdasını diğerleri gibi ben de alaya alırdım, ancak Sadıklardaki mücadele ruhuna belli bir saygım da yok değildi” (153).⁸ Sadık ve arkadaşlarının yürüttükleri tartışma ve politik eyleme gösterdikleri ilgi, Fikret’e göre tarihçi olmasının nedenlerinden biridir: “O pazar günü Mesutların evini ayrıntılarıyla düşündüğümde içimdeki tarihçilik zevkinin *ilk kez* orada, o evin salonunda, yani Paul Nathan’daki o güzel geceden çok ama çok önce belirmiş olduğunu fark ettim” (155, *abç*). Böylece Sadıkların anımsananlar arasında yer almasının otobiyografik ilgisi kurulmuş olur. Ancak tıpkı Suavi Behçet kısmında olduğu gibi Sadık ve arkadaşlarına dair söylenenler otobiyografik bağı gölgede bırakır.⁹

Otobiyografik vaatten uzaklaşma, Nathan’ın yemeğine katılanların hikâyelerinin anlatıldığı bölümlerde iyice belirginleşir. Bu yemek davetine Fikret’in o gece tanıştığı üç kişi daha katılmış ve bu üç kişinin hikâyesi birer bölümde anlatılmıştır. İranlı İsmail, onun eşi Rönesans tarihçisi Luisa ve Reform Almanyası’nın tarihini çalışan Wolfgang’ın hikâyelerinin ayrıntılı anlatılmasının Fikret’in hayatındaki bir dönemeçle ilgisi yoktur, bağımsız hikâyeler olarak metne dahil olurlar. Dolayısıyla bu üç bölümde metnin merkezinden artık hayli uzağa düşülür. Buna rağmen Fikret’in tanıklığına vurgu sayesinde metnin akışı devam ettirilebilir.

Romanın 24 bölümü Fikret’in otobiyografisi açısından değerlendirildiğinde, Fikret’e bir hayli “az” yer ayrıldığı fark edilir. Kurgunun en başarılı sayılması gereken yerlerinden biri, anlatıcının hayatından pek çok yerde uzaklaşılmasına rağmen metnin dağıl-

8. Bu ikircikli tavır, olayların anımsandığı pazar günü Fikret’in okuldaki eyleme gitmek konusundaki vicdani sorgulamalarında da belirleyicidir. Romanın sonunu da belirleyen bu ikircikli tavırla Fikret, politik sorumluluk ile beyhudelik arasında salınır.

9. Fikret’in Sadıklarla karşılaşması sonrası “tarihçilik zevki”ni duymasının bir başka nedeni de *Komünist Manifesto*’yu onlar sayesinde okumasıdır. *Komünist Manifesto*, roman boyunca bir hayalet gibi metni dolaşır ve tekrar tekrar karşımıza çıkar. Sadıkların evinde, Paul Nathan’ın kitaplığında ve Akıncılar’daki salonda *Komünist Manifesto*’yla karşılaşılır.

maması, parçalı yapının bir arada tutulabilmesidir. Yukarıda da belirttiğim gibi, *Uyku Krallığı*'nda farklı zamanları ve farklı coğrafyaları iç içe geçirmeye imkân veren bir kurgu tercih edilir. Bu tercih otobiyografik vaadin askıya alınmasına neden olduğu gibi aynı zamanda yazarın kurgudaki önceliğini görmeye imkân verir.

Uyku Krallığı, parçalı bir yapıda hikâye dehlizleri açarak ilerleyen bir metin olduğu için yukarıda göstermeye çalıştığım gibi anlatıcının hayatının kronolojik sırası ikincil bir sorun haline gelir. Metnin önceliği Fikret'in eksiksiz otobiyografisini sunmak değil, onun hayatının değdiği insanların hikâyelerini anlatmaktır. Dolayısıyla “anlatma edimi”nin kendisi “mimetik bütünlük” kurmaktan daha önemli hale getirilir. Bu yüzden kronolojik sapmalar ve otobiyografik vaatten uzaklaşma, metnin artalanındaki ayrıntılara dönüşür. Hatta okur açısından fark edilmesi hayli zor bir alana çekilir. Bugüne kadar *Uyku Krallığı* hakkında çıkan az sayıda yazı ve söyleşide kronolojik sapmadan ya da metnin merkezinden uzaklaşılmasından hiç söz edilmemesi, romanın mimetik bütünlüğüne dair bir sorunun gündeme gelmediğine işaret eder.

Ayrıca Fikret kendi hayatının eksiksiz otobiyografisini sunmadığı gibi başkalarının hayatını da eksiksiz biçimde anlatmaz. Metinde geçen pek çok kişi olmasına rağmen bu insanların sonrasında ne yaşadıklarıyla hiç ilgilenilmez. Metinde sadece bir yerde, anımsanan zamandan sonra yaşananlara dair bilgi verilir. Wolfgang anlatılırken, doktora tezini bitirmediği söylenerek Fikret'in “sonra”sına dair bilgi sahibi olduğuna işaret edilir. Ancak romanda adı geçen Ercüment'in, Mesut'un, Mine'nin, Bahadır'ın “Eşik” dergisinden sonra neler yaşadığı ya da Paul Nathan'ın son dokuz yılda ne yaptığına dair hiçbir şey söylenmez. Belleğin zamanı anlatılan olayda durdurulmuş, karakterlerin sonrasındaki hayatı metne dahil edilmemiştir. Anlatıbilimdeki adıyla “prolepsis”e (*flashforward*), yani sonradan olanı öncesinde söylemeye yer verilmez. Yine bu noktada romanda başkalarının hayatına dair sınırlı bilgi vermekle yetinildiği, mimetik bütünlüğün öncelenmediği fark edilir.

Bitirirken

Kerem Eksen, *Uyku Krallığı*’nda kronolojik sırayı ihlal etmeye imkân verecek parçalı bir yapı kurgulamayı tercih eder ve buna uygun biçimde birbirinden uzak ama tanıklık sayesinde bir araya getirilebilen farklı hikâyeler anlatır. Her ne kadar bu biçimde farklı hayatların hikâyesinin anlatılması merkezden uzaklaşmaya yol açsa da –“hayali aşk” bölümü dışında– metin dağılmadan takip edilebilir. Mimetik bütünlüğü askıya almasına, parçalı bir yapı sunmasına rağmen kusurlu değil aksine hayli başarılı bir roman *Uyku Krallığı*. Beklenti ufkundaki birtakım vaatlere uygun davranılmasa ya da birtakım teknik ısrarlar metne “ağır” gelse de nihai noktada Fikret’in gerilimleri başarıyla temsil edilir.

Son olarak *Uyku Krallığı*’nın hayli kesif bir ironi üzerine kurulu olduğunun altını da çizmek gerekir. Kerem Eksen, ilk romanı *Buradayız*’da (2013) da ironiye düşkün bir yazar olduğunu göstermişti. Bu ilk romanda ironi, yer yer karakterlerin bir karikatüre dönüşmesi nedeniyle yüzeyde seyrediyordu ama ikinci romanında ironinin kıvamını bulduğunu söylemek mümkün. Özellikle hayali tarihçinin metne dahil olduğu yerlerde Oğuz Atay tarzı bir ironiyle karşılaşılıyor. Oğuz Atay’ın Olric’le konuşan Turgut Özben’i gibi Fikret de duygu tarihçisi Fikolog’la konuşur ve kendisiyle dalga geçmek için hiçbir fırsatı kaçırmaz. Bunun yanı sıra Fikret’in tarihçi olup tarih vermeden konuşması, siyasi eyleme gitmeyi arzulayıp bunun beyhudeliğini düşünmesi gibi zıtdeğerli durumların varlığı ironinin tüm metne yayılmasını sağlar. Bu yanıyla da *Buradayız*’daki gibi “tip”ler yaratarak ironi kurmanın aksine *Uyku Krallığı*’nda ironinin metne içkin kılındığını söylemek mümkün. *Buradayız* ile *Uyku Krallığı* karşılaştırıldığında Kerem Eksen’in ustalaşmakta önemli bir aşama kaydettiği aşikâr.

Boşluğun Keşfi: *Belleğin Girdapları*'nda Benlik Krizi

Bengü Vahapoğlu

BEHÇET ÇELİK, 2009'da yayımladığı ilk romanı *Dünyanın Uğultusu*'na kadar edebiyat ortamında ismini bir öykü yazarı olarak pekiştirmişti. Öykü kitapları, gençlik romanları ve denemeler yayımlamaya devam etmekle birlikte 2012'de *Suluk Bir An*, 2019'da *Belleğin Girdapları* adıyla iki roman daha çıkardı. Behçet Çelik'in romancılığını –genelde edebiyatını– tanımlamaya, onun bir iç dünyalar yazarı olduğunu söyleyerek başlamalıyım. Zira Çelik, mikro duygu durumlarına, duygulardaki en ufak değişimlere, dalgalanmalara, titreşimlere odaklanır metinlerinde. Yüzeyde rutinin dışında bir hareket neredeyse hiç yoktur, sıradan insanlar ve onların sıradan hayatlarıdır sözü edilen. Çelik'in, özellikle romanlarında olay aramak yararsız olur; yazarın anlatmaya asıl değer bulduğu, duygu ve düşüncelerden oluşan iç dünyamızdır. Öte yandan, Batılı anlamdaki Türk romanında iç dünya anlatılarının başlangıcına Tanpınar'ı ve metinlerini yerleştirmemiz gerekir. Dolayısıyla bu yazıda öncelikle Tanpınar'ın içsellik kavramsallaştırmasını ele alıp oradan iç dünyaların Behçet Çelik'in romanlarındaki izdüşümüne doğrudan bir çizgi çekecek, hemen ardından *Belleğin Girdapları*'nda içselliğin görünümelerini tartışacağım.

Behçet Çelik ve Ahmet Hamdi Tanpınar Arasındaki En Kısa Mesafe: İç Dünyalar

Mektuplar ve nihayet günlükler gibi kişisel metinlerinin yayımlanması, okurlara, A. H. Tanpınar'ın ne derece içe dönük bir kendiliğe sahip olduğunu gösterdi. Böyle bir kişiliğin yazılarında en sık kullandığı sözcüklerden birinin “iç” olması şaşırtıcı değil kuşkusuz. Bununla beraber yazarın gündelik dilden çekip çıkardığı bu “iç” sözcüğü ve bu sözcükle oluşturduğu tamlamalardan bazıları özel bir kavramlaşmaya doğru da yol almış görünmekte. Aralarından en fazla öne çıkanlar ise “iç hayat”, “iç âlem” ve “iç insan”.¹ Şaban Sağlık bu “iç” unsurları “Tanpınar Şiirinde Öznenin Parçalanışı ve ‘İç İnsan’” yazısında şiirleri bağlamında ele alır, zira Sağlık’a göre, “iç insan”, “Tanpınar’ın poetik şifrelerinden biri”dir (Sağlık 2018: 321). Sağlık yazısında “iç insan”ın bölünmüş bir özneye ait olduğunu belirterek Doğu/gönül-Batı/akıl ikili karşıtlığı üzerinden meseleye eğilirken kavramı “gönül”le eşleştirir; son tahlilde, “iç insan” metafizik âlemdir. Öte yandan ben “iç âlem”, “iç hayat” ve “iç insan”ı Tanpınar’ın “iç” kavramının bireysel uzantısı şeklinde ele alacaksam buradaki mistifikasyon dozunu azaltarak öncelikle salt ruhbilimin nesnesi olarak incelemeyi, kültürel uzantısı şeklinde ele alacaksam da “bize has”, “bize ait”, biraz da mahrem olan “yerli” kültür öznesi niteliğinin altını daha koyu çizmeyi tercih ederim. Vurguyu farklı noktalara çekmek belki bir yorum farkı da doğuruyordur. Özne iç ve dış olarak, nizami bir biçimde ikiye bölünmemiştir, içerden bölünüp parçalanmıştır. Dolayısıyla biraz ön-

1. Günlüklerde (Enginün ve Kerman 2010) “iç âlem” ve “iç hayat”ın kullanımına dair birkaç örnek:

“*Huzur* romanımda Antalya’dan bahis vardır. Hastahanebaşı’ndaki kayalar, Güvercinlik ve deniz, Mümtaz’ın iç hayatının âdeta örgüsünü yaparlar.” (s. 22)

“Ve dile bu sayede, evvelâ kendi sesimiz ve biraz da o yolla ve onunla beraber benliğimiz, iç hayatımız, tecrübelerimiz girer.” (s. 23)

“Ben ancak musikiden hareketle, onun vasıtasıyla poetik dünyamı kurabilir, yani kendime bir iç âlem hazırlayabilirim!” (s. 83)

ce yerli kültür öznesi olarak tanımladığım “iç insan” da tahayyül edildiği kadar homojen değildir; çok düzensiz bir enerjisi, dağınık bir yapısı vardır, katışıksız “Doğulu” bir özden oluştuğunu da iddia edemeyiz üstelik. Aslında bu “iç insan” buhrandadır,² bireyin krizini toplumsal bir medeniyet krizi tetiklemiştir.

“İç”i, onun tamamlayıcısı niteliğindeki “boşluk” kavramından da ayrı düşünemeyiz, çünkü “boşluk”, “iç”in yerleşebileceği bir derinlik vaat eder; “boşluk” fark edildiği anda dolmaya da adaydır. Günlüklerinde “İnsanın bir içi var,” der Tanpınar. Bu, genelgeçer bir bilgi değil midir, nereden kaynaklanır bunu ayrıca belirtme gereği? İçindeki boşluklara tesadüf ettikçe bundan yakınan da yine aynı Tanpınar olduğuna göre “iç”in varlığının göstergesi bu “boşluk”tur. Söylemek bile fazla belki ama hattın çiftyönlü işlediği de muhakkak. “Boşluk” sadece bireyin içinde değildir, çevresi de boşluklarla sarılıdır, toplumsal yaşamda da çeşitli boşluklar vardır. Medeniyet değişimi sonucunda “Eskinin şekilleri, usulleri geçersizleştikçe, [...] boşlukları dışarıdan ‘temaşa etmek’ olanaklı olur. ‘Kendisinden memnun olmayan ve değişmek isteyen’ Tanzimat aydını, eskinin ‘çukuruna’ maruz kalmak istemez artık. Bu çukuru örten hazır şekiller, ezberler kendi halinde ‘ufaldıkça’ boşluk da görünür olur” (Taburoğlu 2019: 41). Bu açıklamaya rağmen, “boşluklar zaten orada mıdır, yoksa sonradan mı ortaya çıkmıştır?” sorusu önemini korumaktadır. Bir diğer soru ise “fark edildiğine göre dolmaları mukadder olan bu boşluklar neyle, nasıl kapatılacaktır?” Hem toplumsal hem bireysel yaşamda “boşluk” nihilist bir hiçlikten ziyade eksikliği ifade edebilmek için kullanılır. Ancak ister hiçlik anlamında ister eksiklik anlamında kullanılsın, taşıdığı yaratıcı potansiyel inkâr edilemez. A. H. Tanpınar, edebiyat tari-

2. Tanpınar bireysel buhranına çözümler geliştirmeye çalışır. Günlüğünün bir yerinde “iç âlem rejimi”nden bahseder ve kendine bir ruhsal reçete yazar: “Sıhhatli bir iç âlem rejimi. Yeise kapılmamak lazım. Her okuduğunu kendine çevrilmiş bir silah yapmaktan vazgeç! Yapabileceğini yap; azami gayretinle yap. Olura bağlama, çalış, güçlüğü atlama, ara, değiştir ve bul; fakat lüzumsuz yere kendini zehirleme” (Enginün ve Kerman 2010: 239).

hinde Hâmid'in ölüm fikrisabitinin Çamlıca köşkündeki boş mezarla başladığını böylece "ölüm[ün] onun çocukluğuna bir muziplik masalı gibi gir[diğini]" söyledikten sonra şu çarpıcı tespiti yapar: "Dolu bir mezar nihayet anlaşılan bir şeydir. Boş mezarda ise muhayyileyi daima gıdıklayan bir taraf vardır" (Tanpınar 2020: 500). Bu dikkat Tanpınar'ın kendisi için de geçerlidir, "boşluk" ve sebep olduğu ruhsal darlık Tanpınar'ın muhayyilesini de gıdıklatmaktadır. "İç"le bağlantılı olarak "boşluk" da Tanpınar sözlüğü'nün ana madde başları arasında böylece yerini alır.

Enis Batur, "Tanpınar'ın değeri ve önemi, kişisel merceğimde (ikidebir yineliyorum), *yazısal* niteliklerinden (üslup, kurgu, vb.) çok *içdünyasından* ve onu naklediş cüretinden kaynaklanıyor. [...] Tanpınar'a gelesiye, *hiçbir* edebiyat adamımızın *yazısında* bu denli *görünmemişt(i)r* [iç]dünyası," (Batur 2017: 47) der. Bunun sebebini "itiraf kültürü"nü eksikliğiyle açıklar: "'İçdünya'dan, görünürlüğünden ve görünmez cephesinden yola çıkıldığında edebiyatımızın kendisine alanlar açmakta zorlandığı ortadadır – bunda 'itiraf' ve açığa çıkarma çerçevesinde yolları tıkayan bir inanç kültürüne ait olmamızın payı yüksek de olsa gerek: İbadet de rezalet de gizli olmalı, tutulmalı şiarı ağır basmıştır" (48). Tanpınar ise alanı daha dar tutmuştur; edebiyatımızda, romanın (Batılı anlamdaki) yokluğu da, bir noktada, yine aynı kültürün eksikliğinden kaynaklanmaktadır.³ Halbuki Batur'a göre sadece romanı değil,

3. Tanpınar'a göre "Hristiyanlıkta, bir günah çıkarma vardır: Bu kendi psikolojisini yoklamaktır" (Alptekin 2010: 158). Romanın doğuşundaki en başat etkenlerden biri de budur. Yazar, "Romana ve Romancıya Dair Notlar"da da yine aynı konuyla ilgili olarak şunları söyler: "Müslüman Şark, psikolojik tecessüsü pek az tanımıştır. Bazı umumi fikirlerin dışında insan ve insan ruhu onu pek az meşgul etmiştir. Kendisini metodik şekilde derinleştirmeğe çalışanlar bulunsalar bile, bu bir kültür için umumi bir terbiye mahiyetini alacak şekle girmemiştir." Yazar biraz ilerde Hristiyan Batı'nın durumunu ise şöyle açıklar: "Yanlış anlaşılmasın, Garp romanının Hristiyanlıktaki günah çıkartmadan geldiğini iddia etmiyorum. Sadece Hristiyan dünyasında, kendi kendisini ister istemez her an yoklama, derinleştirme terbiyesinin bulunduğu hatırlatıyorum. *Bu terbiye Garp fikir hayatının büyük zembereklerinden biridir ve modern romanın teşekkülüne yardım etmiştir*" (Tan-

“Bütün ‘ben’ edebiyatını bağlar itiraf ediminin açılması ve tıkanması” (Batur 2017: 76).⁴ Bununla beraber, Tanpınar’a hak verir şekilde, romanın temel işlevinin iç dünyaları anlatmak olduğunu savunanlar da çıkmıştır, ama bu her zaman böyle değildi. 19. yüzyıl geleneksel romancısı daha çok dış olaylarla ilgilenirdi. Romanın içe dönüşü için Freud sonrası romancıları beklemek gerekir.⁵ Tanpınar’ın edebi dünyasını kuran kavramlardan olan “iç âlemler/iç hayatlar”ı, çağdaş edebiyatımızda, bu yazıda anlatacağım cepheyle temsil eden yazarlardan biri de Behçet Çelik’tir. Çelik, bir söyleşisinde edebiyatta asıl maksadın iç dünyaları anlatmak olduğuna değinir: “Zaten edebiyatla niçin uğraşırız, bir şeyleri kendi dışımıza taşımak için. Hem kendi içimize döneriz hem de kendi içimize döndüğümüzde gördüklerimizi kendi dışımızdakilere anlatmak için edebiyatla uğraşırız” (Avcı 2012). Tanpınar ve Çelik arasında kurulabilecek diğer yakınlıklar da bu “iç dünya” anlayışının birer uzantısıdır: Çelik’in içe dönük romanlarının anlatıcıları da Tanpınar metinlerinde dile getirilene benzer bir boşluk taşır ya da böyle bir boşluk fark ederler içlerinde. Her iki yazarın metinlerinde de bir türlü belirli bir yere yerleşememenin, arada kalmanın verdiği bir ruh huzursuzluğu hâkimdir öznelere. “Manzara” ve “hafıza” da, aşağıda açıklamaya çalışacağım şekilde, bu iki yazarın paylaştığı diğer önemli kavramlardır.

pınar 2005: 60-61, *abç*). M. Foucault, *Cinselliğin Tarihi*’nin itiraf kültürünü inceleli bir şekilde çözümlediği satırlarında Batı’da insanın bir “itiraf hayvanı” haline geldiğini belirtecektir, “[...] başkalarına söylenmesi olanaksız şeyleri kişi, zevk ve acı içinde kendi kendine itiraf et[miş] ve *kitaplara dönüştür[müştür.]*” (Foucault 2020: 47-48, *abç*).

4. Enis Batur, Turan Alptekin’i kaynak göstererek Tanpınar’ın şu sözlerini aktarır: “Müslümanlık, Hristiyanlığın telkin ettiği laneti ortadan kaldırmak için gelmiştir de denebilir. Günah çıkarmak, kendi içine eğilip kendini tahlil etmektir. Bizde tevbe, günah çıkarmanın yerini tutar” (Batur 2017: 75-76).

5. Bu konuda modern yazarlara en fazla yaklaşan Schopenhauer içe dönük romanları yüceltir: “Bir roman iç yaşamı ne kadar çok, dış yaşamı da ne kadar az sunarsa, o kadar yüce ve yüksek bir amaca hizmet etmiş olacaktır. [...] Sanat, asgari dış hareketle azami iç hareketi başarma meselesidir; zira esas merak ettiğimiz şey iç yaşamdır” (akt. Cohn 2008: 19).

Dünyanın Uğultusu'ndan Belleğin Girdapları'na Behçet Çelik Romanlarında İçsellik

Behçet Çelik'in bir iç dünyalar yazarı olduğunu söylemiştim; yani o dışsal olaylar değil iç olaylar hayal eder, iç manzaraları betimler ve psikolojiler kurgular. Yazar, ilk romanı *Dünyanın Uğultusu*'yla ilgili bir söyleşisinde de amacının belli bir "ruh halini yazmak" olduğunu belirtmiştir. Romanda, 2001 ekonomik krizi sonucunda işinden edilen, 40 yaşına merdiven dayamış Ahmet'in işsizlik süreci anlatılır. Ahmet, işsizliğinin ilk günlerinde acele etmemeye, iş arama konusunu ağırdan almaya, bu sırada da biraz dinlenmeye karar verir. Ancak bu dinlenme –kafayı dinleme– kendini dinlemeye dönüşür çok geçmeden. Şunu söylemenin tam da yeri: Behçet Çelik'in, romanın adındaki bir sözcüğü adeta bir göz bağcının el çabukluğuyla ortadan kaybettiğine inanıyorum. Bana öyle geliyor ki bu romanın tam adı "İç Dünyanın Uğultusu"dur, başındaki "iç" sözcüğü bir şekilde düş(ürül)müştür. Ahmet de bu savımı destekler şekilde işsiz kaldığı süreç için "Kendimi dinledim, uğultudan başka bir şey işitmedim," (Çelik 2019a: 182) der. "Uğultu" dünyanın olunca onun bizi çevreleyip kuşattığını ama yine dışımızda kaldığını sanır ve hatta bu yanılgıyla biraz olsun ferahlarız. Oysa içimizden geldiğini fark etmek en iyi ihtimalle tedirgin edici bir deneyimdir, huzurumuzu uzun bir süreliğine kaçırabilir, çünkü kaynağı içimizdeki boşluk olabilir. Ahmet işsiz olduğu için boşluğa düşmemiştir, aksine işsizlik süreci ona içindeki boşluğu fark ettirmiştir. Yani boşluk yeni değildir, işsizlik halihazırda bulunan boşluğun üzerindeki örtüyü çekmiştir. Kapitalist düzen, varlığını sürdürebilmesini bir açıdan da bu boşluğa borçludur. Ahmet'in yaşadığı aydınlanma ânı şöyle betimlenir romanda: "Birden ayıkıverdi. İnsanlar sadece para kazanmak için iş gücü sahibi oluyordu. Başka boşlukları da dolduruyordu çalışmak. Bunun farkında oldukları için düşük maaşa, sömürülmeye ses etmiyorlardı. Boşluk dolsun da nasıl dolarsa dolsun" (2019a: 96). Behçet Çelik

de Sibel Oral'la söyleşisinde iç dünyalarımızdaki yoksullukları örten süslü örtülerle ilgili olarak şunları söyler: “Bu süslü örtüleri kaldırmayı seviyorum, daha doğrusu, örtülerin süslü olduğunu ya da bir örtü olduğunu göstermeyi. Örtünün altında ne olduğunu pek belirtmeden, bazen örtünün altındakileri sezdirerek, örtünün her zaman örtmeyi başaramadığının altını çizmek istiyorum” (Oral 2009).

Aynı günlerde tanıştığı, birbirlerinden farklı dünyalara ait Ayla ve Aynur adında iki kadının hayatına girmesiyle Ahmet'in iç dünyası iyiden iyiye hareketlenip karışır. Behçet Çelik sonraki iki romanından farklı olarak *Dünyanın Uğultusu*'nda ikinci bir bilince daha yer verir: Aynur'un iç dünyasını da anlatıya dahil eder. Aynur'un karakteri ustalıkla çizilmiştir, ayrıca Aynur, Çelik'in içselliğe sahip tek kadın roman kişisidir ama anlatıya geç dahil olmuştur; romanın ancak dördüncü bölümünden itibaren okunabilir Aynur'un iç dünyası. Onunla tanışana kadar Ahmet'i bir roman baş kişisi gibi benimsemiştir okur. Anlatıda iki iç dünya arasında eşit bir rol paylaşımı da söz konusu değildir. Çelik, bir söyleşisinde, her ne kadar romanın “bir başka önemli kişisi” olduğunu söylese de sonraki cümleleri Aynur'un, Ahmet'in bakışının ve duyusunun tamamlayıcısı olarak tasarlandığını gösterir:

Onun [Aynur'un] baktığı açı olmadan, sadece Ahmet'in baktığı yerlerden baktığımızda dünyanın uğultusunu işitsek de bir şeye benzetemeyiz sanırım. Ahmet'in aklıyla, zekâsıyla kavramaya çalıştığı şeyleri Aynur, biraz öfkeli de olsa, hisleriyle tartıyor. Dünyanın gidişinin akıldışı olduğunu baştan görmüş çünkü. (Oral 2009)

Yazarın bu sözleri aynı zamanda Ahmet ve Aynur'un ortak bir içsellikğin “eril” (akıl) ve “dişil” (hisler) yönlerini bölüştüklerini düşündürür. Aynur'un da iç dünyası yokmuş gibi hissetmesi, bu konuda ketum olması Ahmet'le arasındaki bir diğer ortak özelliktir.

Ahmet, kendisiyle didişip duran, sürekli içini kurcalayan ya da Çelik'in kendi tabiriyle “boşluğunu eşeleyen” biridir. Çünkü kendini yeterince tanımadığını fark eder: “[K]endi hakkında, kırk yıldır iç içe yaşadığı adam hakkında ne biliyorduk ki! Bildiğini san-

dığı her şey yanlış çıkmaya başlamıştı ya da ona öyle geliyordu” (2019a: 218). Bu noktada Çelik’in “boşluk” kavramsallaştırmasının bir başka yüzü ortaya çıkar. Ona göre “boşluk” mesafedir aynı zamanda; özellikle de kişinin o güne kadarki kendisiyle arasında açılan mesafe, yani kendisine dair bilmediklerinin artması sonucunda kendilik bilincinin sarsılması. Benzer bir boşluk durumu *Suluk Bir An* romanının baş kişisi Taner için de geçerlidir. *Suluk Bir An*’da bu kez ellili yaşlarına yaklaşmış bir adamın, Taner’in, karısı Yasemin’in en yakın arkadaşı Esra’ya âşık olması anlatılır. Taner, kendisine belli bir düzen kurmuştur; iyi bir işi, karısı ve oğluyla dengeli bir yaşamı vardır. Anlatıcı, “Ne kadar tipik ne kadar sıradandı her şey. Allasa da pullasa da milyonlarca benzerinden hiçbir farkı yoktu,” (2019b: 13) der onun için. Bu ortalama hayat, tatmin etmez Taner’i: “Hesaplanmış kitaplanmış bir hayat. Tatsız tuzsuz ama besleyici, sağlık bakanlığının, bilcümle kurumun, kuruluşun belirlediği yıllık, on yıllık, evladiyelik standartlara uygun ama tadı kâğıt gibi” (70). Taner’in içe dönük bir yaşamı vardır, en büyük boş zaman etkinliği kitap okumak veya müzik dinlemektir. Behçet Çelik, bir söyleşisinde Taner için şöyle der:

Hayatından çok insanı çıkartıp, yalnız kaldığı dönemde Taner’i tanıyoruz. Bu noktada kendisine dönük, içe dönüşünde de bir kendini tanıma, bilme çabası var. Burada da bir yerden sonra, başkasıyla olduğu gibi kendisiyle ilişkisinde de o mesafeyi, boşluğu görüyor. [...] Kendimize dair her şeyi bildiğimizi sandığımız zaman esas boşluk büyüyor. Sözüünü ettiğim mesafenin varlığını kabul etmek kendimizi tanımamız için önemli bir adım da olabilir. (Doğan 2013)

Barış Bıçakçı ve Ayhan Geçgin’le ortak kitapları *Kurbağalara İnamıyorum*’da da Behçet Çelik, ortalama hayatın değişmezliği ve sürekliliğinin “iyi kötü sabit bir benlik”, “güvenlik ve yerleşiklik duygusu” verdiğinin ama bunun da bir hayli sıkıcı olduğunun altını çizer (Bıçakçı ve diğ. 2016: 113). Her iki romanında da orta yaşta, orta sınıftan sıkıcı, sıradan hayatları olan erkekleri konu almıştır. Ancak onların tutturdıkları denge çok kırılgandır, hayat istikrarsızlaştığı anda kriz patlak verir. Bu ortalama hayatlarda bir

kırılma yaşanmıştır ve her iki roman da bu kırılma ânından başlar. Ahmet işinden atılmış, Taner karısının en yakın arkadaşına âşık olmuştur. Her ikisinin de yaşamlarının o pürüzsüz yüzeyinde belli belirsiz bir çatlak oluşur. Örneğin işsizlik ekonomik krizin sonucu olarak gösterilir, peki kriz sadece dışarda mıdır? Taner de tıpkı *Dünyanın Uğultusu*’ndaki Aynur gibi böyle bir dünyada aşkın yaşanıp yaşanamayacağını sorgular durur. Hem işsizlik hem aşk birer göstergedir; var olan, bastırılan bir benlik krizini açığa çıkarır. Gerek Ahmet gerek Taner hayatlarında olağandışı bir döneme girerler, ana yoldan patikalara sapmışlardır. Bu olağandışı dönemi başlarda ölçülü bir izolasyon, sosyal çevreden kopuş ve bir içe çekiliş karakterize eder. Söz konusu süreçte kendilik bilgilerini tazelerler; bu yeni bilgilerle artık eskisi gibi de olamayacakları için yerlerinden edilmiş, yersiz yurtsuz kalmış göçebe ruhlara dönüşürler. Ahmet için “Hiçbir zaman olmak istediği yerde olmamış gibi görünmeye başlamıştı bir süredir, çocukken, gençliğinde, sonraları – ‘altın çağ’ında bile,” (2019a: 160) denir *Dünyanın Uğultusu*’nda. Bütün bunlar krizi besler ve yüzeydeki çatlağın içeriye doğru büyümesine neden olur.

Belleğin Girdapları’nda İçsellik Kuruluşu

Tıpkı *Dünyanın Uğultusu* ve *Suluk Bir An* gibi *Belleğin Girdapları* da krize girmiş bir benliğin, kendi içsellik ve oradaki boşluğu keşfedişinin romanıdır. Bir ajanstaki işini, o güne kadar iyi kötü sürdürdüğü orta sınıf hayatını geride bırakarak şehrin periferisindeki mahallelerden birine taşınan isimsiz anlatıcının bu yeni mahallesindeki yeni hayatı konu edilir romanda. Romanın anlatıcısı, ajansa parça işler yapmaya devam ettiği için bu işlerle ilgili olarak zaman zaman şehrin merkezine uğrar, ancak bunun dışında yeni mahallesinden çıkmaz. Tamamen uyumsuz olduğu, kendine yabancı bu çevreyi dış dünyadan izole olmak ve içine kapanmak, daha doğrusu gömülmek için kullanır. Amacı burada bütün gün

yazmaktır. Emeklilik çağında akranları şehirden kaçarak Ege-Akdeniz kıyılarına yerleşirken o, radikal bir kararla bir kenar mahalleyi seçmiştir kendine. Bunun sebebini başlarda anlatıcı da kendisine sorar, hatta çeşitli yanıtlar bile bulur. “Serpmetepe” adını verdiği bu semti şu sözlerle tasvir etmektedir:

[B]irbirine hiç benzemeyen, ama her biri aynı ustanın elinden çıkmış duygusu veren, çoğu sıvasız ya da sıvası dökülmüş, kiminde duman tüten, kimi terk edilmişçesine karanlık evlere, bakımsız bahçelerine, yapraksız ağaçlara, su birikintilerine, çamurlu asfalta, engibeli kaldırımlara, henüz açılmamış dükkânların kepenklerine, açılmış olanların içerisindeki loşluğa, paslanmış tabelalara, tamamlanmamış inşaatların önündeki demirlere, tahtalara bakıyorum. Dedemle gittiğimiz köyle askerlik yaptığım kasabayı bir çuvala katıp karıştırmışlar, bir ölçek de şehir—camekânların bazısının kıyısında köşesinde, günün ilk ışıkları altında iyice solgunlaşmış da olsalar neşeliymişçesine pır pır eden, kırmızılı yeşilli led lambalarıyla polis merkezinin yepyeni parlak binası ve önündeki devasa araç mesela—ekledikten sonra bu tepeye serpmişler. (2019c: 17-18)

Zekiye Antakyalıoğlu’nun da işaret ettiği gibi tipik bir Türkiye semtidir Serpmetepe: “[Z]evksiz, derme çatma, el yordamıyla var edilmiş, çirkin bir şehrin, çirkin bir semti. Adı üstünde, her şeyden bir tutam serpiştirilerek ortaya karışık yapılanmış bir zevksizlik abidesi. Yolları çirkin, evleri çirkin, simetrisi olmayan, siluetsiz, bol yokuşlu, doğaya küskün, kirli ve fakir” (Antakyalıoğlu 2020). Öte yandan anlatıcı, Serpmetepe’nin eğretiliğinde, olmamışlığında hep kendisinin bir yansımasını bulur:

Köy değil, kasaba değil, mahalle, semt, bizim oralar, hiçbiri değil. Varoş demişti Selami, başkaları da çoktur buralardan böyle söz eden; bu, burada yaşamayanların dağarcığı, ben artık onlardan değilim. Eski dilde, eski dilimde varoş; peki yenisinde? Otoyolun ötesi, öbür ucu dünyanın? Serpmetepeliler bir şey diyorlardır ama benim bilmediğim. Şehirden çıktım ama bir yere varamadım, adı sanı olmayan mekân değil, benim. (Çelik 2019c: 56-57)

Serpmetepe’nin manzarasına baktıkça, manzarayı değil de içini görmektedir:

[T]aşa oturup sisler altındaki Serpmetepe’yi seyrediyorum. Bu manzara neden hoşuma gidiyor bilmiyorum. Sis varla yok arası kılıyor bütün mahalleyi, ondan mı? Benim buradaki varlığımı mı andırıyor, bu haliyle daha bir yerleşik mi hissediyorum kendimi? Ya da tam tersine sadece kendimin değil, her şeyin, herkesin, hatta gezegenin gelip geçiciliğini mi hatırlatıyor? (Çelik 2019c: 18)

“[M]anzara sadece dışarıda değildir,” (Karatani 2011: 39) diyor Karatani. Bununla beraber “[M]anzara ancak çevresine ilgisiz olan bir ‘içsel kişi’ (*inner man*) tarafından keşfedilir. Manzara, ‘dışarı’yı görmeyen insan tarafından keşfedilmiştir” (40). “İçsellik” içeriye yöneltlen bu sürekli dikkatli bakış sayesinde mümkün olur; çünkü dışarıyı, iç dünyamız aracılığıyla görebiliriz ve bu durumda baktığımız şey bir içsel manzara halini alır. *Belleğin Girdapları*’nın anlatıcısı da hiç durmadan kendini didikleleyen biridir; kendini “bırakamamak”tan, “koyuvermemek”ten, kendini “sürekli denetlemek”ten ve kendini “denetlediğini düşünmemeye, bütün bunlara boş vermeye uğraşmak”tan yorulmuştur (Çelik 2019c: 28). Bu durumda, manzara bir ön-içsellik gerektirir, diyebiliriz. İçsellik ise başlangıçtan beri var olan bir şey değildir. Karatani’nin *Derinliğin Keşfi*’ndeki tezlerinden hareketle söyleyecek olursak, bunun için farkındalık yaratacak bir altüst oluşa ihtiyaç vardır, önce o güne kadarki algılama tarzının değişmesi gerekir (2011: 39). Freud’a göre “travmaya maruz kalan bireyin libidosu içe dönükleşir; ancak o zaman içsellik içsellik olarak, dış dünya da dış dünya olarak var olmaya başlar” (Karatani 2011: 52).

Travmanın bir yüzü bireysel olduğu gibi diğer yüzü de toplumsal ve politiktir. Dolayısıyla içerisi ve dışarı arasındaki ayrışmayı sağlayan travma, toplumsal bir nitelik de taşır. Bu noktada Tanpınar ve Çelik, bir kez daha birlikte değerlendirilebilecekleri bir hat üzerinde yan yana hizalanırlar. Her iki yazar da Türkiye tarihinin büyük dönüşüm dönemlerinin eşiğinde durur. Tanpınar imparatorluktan Cumhuriyete, Çelik ise 1980 Askeri Darbesi’yle bambaşka bir toplumsal düzene geçişin tanığı olmuştur. Tanpınar ısrarla yenin yanında eskinin de devamı fikrini savunur; estetik bir değer

taşıyan eskinin yitirilişi, yaşanan her kopuş bir travma olarak deneyimlenir. Tanpınar'ın "Modern Türk edebiyatı bir medeniyet kriziyle başlar"⁶ (2005: 104) cümlesindeki "medeniyet" sözcüğünün üzeri çizilerek yerine "benlik" de yazılabilir pekâlâ. Kendisinden önceki edebiyatçılara nazaran Tanpınar'ın metinlerinde iç dünyanın bu denli görünür olmasının bir açıklaması da buradadır. Karatani'nin "algının değişmesi" dediği şeydir bu. Gerek Osmanlı gerek Cumhuriyet modernleşmesi, sadece kurumlarda meydana gelmemiştir; o, aynı zamanda benliklerdeki ve dildeki bir değişimdir. Uluslaşma sürecinde konuşma diline dayalı yeni bir yazı dilinin yaratılmasının da içselliğin yapılanmasında yardımcı bir rolü vardır. Bireyin içerisinin var olmaya başlaması soyut düşünce dili kurulduktan sonra mümkün olabilir. İçselliğin, dolayısıyla iç konuşmanın yüceltilmesi ve dışsallaştırılması modernizmle benimsenir.⁷ Yani "modern 'özne' başından beri var olan bir şey değildir, ancak bir 'altüst' oluş süreci sayesinde ortaya çıkmıştır" (Karatani 2011: 108).

Bu altüst oluşu ve modernleşmenin doğurduğu çelişkileri derinden hissederek bunu metinlerine yansıtan ilk yazarlardan biri, hatta belki de ilki Tanpınar'sa⁸ sonunculardan biri de Behçet Çelik'tir. Çelik, 1980 darbesiyle birlikte, genç Cumhuriyetin vaat ve umutlarının söndüğünü görmüştür. 1980'lerin başında toplum, darbenin getirdiği baskı ile iç çatışmaların son bulmasının verdiği kıs-

6. "Türk Edebiyatında Cereyanlar" makalesinin ilk ara başlığıdır aslında (bkz. Tanpınar 2005: 104).

7. "İçsellik" derken aynı zamanda bir ruhsal/psikolojik "derinlik" de farz ediyoruz. Karatani, modern öncesi edebiyatta derinliğin eksik olduğunu fakat bununla bir yüzeyliliği yani "dönemin insanların derinliği tanıma[masını] değil 'derinliği' hissettiren bir edebi konfigürasyonun olma[masını]" kasteder (2011: 160). Karşılaştırmalı bir bakış açısı edinebilmek için Divan şiirini ve onun modern okur tarafından nasıl alımlandığını, resmi eğitim sisteminde Divan şiirine nasıl yer verildiğini düşünebiliriz.

8. Besim F Dellaloğlu, Tanpınar'ın Türkiye'nin ilk modern olduğunu daha önce altını çizmiştir (2021: 73). Derinliğin/içselliğin keşfi bağlamında değerlendirdiğimizde de Tanpınar'ın ilk modern özne olduğu sonucuna varabiliriz.

mi rahatlık arasında gidip gelen bir ruh hali yaşamaktadır. 1990'lı yıllarda ise Türkiye'nin siyasi hayatı tam bir kaos içerisinde geçmiştir. *Belleğin Girdapları*'nda anlatıcının gençlik yıllarındaki siyasi manzaraya “seçimler, kurulan kurulamayan hükümetler, krizler, öldürülenler, hapse atılanlar, yananlar, yakılanlar” (2019c: 134) hâkimdir. Öte yandan, sol hareket sadece Türkiye’de değil, dünyada da gerilemektedir. 1989 yılında Berlin Duvarı’nın yıkılması, sosyalizmin çöküşünün ve Soğuk Savaş döneminin bitişinin simgesi olmuştur. Başarısızlıkla sonuçlanmış bir siyasi devrim içselliğin kurucu unsurlarından biridir: “siyasi roman ya da özgürlükler ve toplumsal haklar hareketine yöneltilmiş olan libido, nesnesini kaybedip içe dönükleşince içsellik ve manzara ortaya çıkmıştır” (Karatani 2011: 52). 1960’lar ve 70’ler boyunca yükselen sol hareketin dünya genelinde aldığı ağır yenilgi hem Behçet Çelik edebiyatında gözlemlenen içe dönüklüğün hem de özelde kurmaca kişilerin içe dönüklüğünün bir sebebidir. Örneğin *Dünyanın Uğultusu*’nda Berlin Duvarı’nın yıkılışı romanın baş kişisi Ahmet’in kişisel tarihinde bir milattır:

Ahmet son bütünleme sınavına girdiği günün akşamı televizyonda seyretmişti duvarın yıkılışını. Yeni bir dünya kurulurken, kendisi için de yeni bir hayatın başladığını düşünmüştü. Sonraları da kerteriz edinmişti bunu; ne zaman gazetede, televizyonda duvarın yıkılışının bilmemkaçıncı yılı gibisinden bir şey görse yeni hayatının da o kadar zamandır sürdüğünü düşünürdü. (2019a: 226)

Belleğin Girdapları’nda da bir duvar vardır. Çocukluğunda dedesiyle gittiği köyde karşılaştığı “Aralarında çam ağaçlarının iğne yaprakları koyuluğunda yeşil otların yeşerdiği [...] boyu, şekli birbirine benzemeyen, pürtüklü, yıpranmış taşlarla örülmüş” (2019c: 14) bu duvar, gördüğü andan itibaren anlatıcının hafızasına kazınır. Öyle ki Serpmetepe’ye taşınmasını bile mahallede karşılaştığı duvarın, çocukluk hatırasındaki duvara benzemesine yorar bir ara. Duvar, anlatıcıya tanımlayamadığı bir de duygu miras bırakmıştır: “Sonraları o günü hatırladıkça çok düşündüm, yalnızlık mıydı tanıştığım o duvarın dibinde, yoksa dünyanın aynı kalmayacağını

farkına mı varmıştım belli belirsiz?” (2019c: 15) Berlin Duvarı’nın yıkılmasının ardından dünya aynı kalmamıştır gerçekten de. Anlaşılan o ki anlatıcının çocukluğundan gelen o karanlık yapışkan duygu, yıllar içinde siyasi hezimetin verdiği buruklukla yer değiştirmiş, Berlin’de yıkılan duvar gelip anlatıcının içine kurulmuştur.

Toplumsal olaylar bireysel travmaları tetikler, ama zaten her ne kadar ayrılmış olsalar da dışsallık ile içselliğin karşıt olduklarını söyleyemeyiz. İçsel yanımız da tamamen bize ait değildir, o da siyasetin bir yan ürünüdür. İçselliğin kuruluşu sırasında öznenin içinde bulunduğu tarihi dönem, toplumsal ve siyasi deneyimleri göz önüne alınmalıdır bu yüzden de. Bir insan teki, içinden çıktığı toplum hakkında sanılandan çok daha fazla şey söyler. “[B]azen bir kişi nasıl bir kalabalıktır, herkestir, bilen bilir,” diye yazar *Dünyanın Uğultusu*’nda (244). Behçet Çelik’in bireyin iç dünyasına odaklanmasının en büyük sebeplerinden biri de budur. *Belleğin Girdapları*’yla ilgili Eylem Ata Güleç’le yaptığı söyleşisinde bunu şu sözlerle dile getirir:

Edebiyat, insanın iç dünyasını araştırma yollarından biridir bence ve politik atmosfer bizim iç dünyamızı çok derinden etkiliyor, değiştiriyor, çok zaman da ne yazık ki harap ediyor. Politik atmosferin insanların iç dünyalarını ne hale getirdiğini anlatmayı önemsiyorum. İçimizin ne halde olduğunu araştırırken, buna kısa süreli ışıklar tutmaya ya da bunu görmemize engel olan örtüleri sıyırmaya çabalarken toplumsal koşulları, politik atmosferi es geçemeyiz. (Ata Güleç 2019)

Adalet Çavdar’la söyleşisindeyse içselliğin ve dışsallığın birbirini nasıl etkilediğini açıklar:

İçe dönüklüğün, içe bakışın toplumsallıktan kaçış olmadığını düşünüyorum. Dış dünyada olan bitenler bizim içimizi de fena etkiliyor, orada neler olup bittiğini görmeye, anlamaya da ihtiyacımız var. Sanırım buna ihtiyaç duyduğumuz bir dönemdeyiz. Bir es vermeye, gerekiyorsa uzaklaşmaya. İçeriye, kişisel olana derinlikli şekilde baktığımızda (kaçtığımızda ya da gittiğimizde de diyebiliriz) hayli toplumsal meseleyle de rastlayabiliriz. Karşıtı olduklarımıza benzemeye başladığımızı görebiliriz mesela. Hatta öteden beri karanlıkta kalmış yanlarımızı. Dışarısının içi-

mizde yarattığı tahribatın yanında bunları görmeye de ihtiyacımız var. (Çavdar, A. 2019)

*

Yaşanan siyasi yenilgilerin de etkisiyle Behçet Çelik'in kurmaca kişileri, kırılğanlaşarak içe dönmüşlerdir. Gerçekten de 1980 Askeri Darbesi'nin ardından hayatlarımız sadece dışarıdan değil içtenden de değişmişti. Nurdan Gürbilek, 1980 sonrası Türkiye'sini çözümlediği kitabı *Vitrinde Yaşamak*'ta (2019 [1992]) mahremiyetle ilgili saptamalar yaparken görüş açısını biraz daha genişletir ve "iç" ile "dış" arasındaki sınırların ortadan kalktığını söyler:

Her baskı dönemi; sokağa, işyerine, siyasi örgüte uygulanan her baskı insanları ister istemez "iç"e kapanmaya; eve, kişiselliğe, yalnızlığa çekilmeye zorlar. Ama 80'lerin farkı da burada: Bu döneme damgasını vuran, bu tür bir içe kapanma, bu tür bir geri çekilme, mahremiyete ya da şahsi olana çekilme değildi. Tersine, bir patlamaydı. Yakın zamana kadar mahrem kabul edilen birçok şeyin "dış"a açılmasıydı. Habere, enformasyona, görüntüye dönüşmesi, bir kamuoyu meselesi haline gelmesi, özel ve kamusal alanlar arasındaki ayrımın, "iç" ile "dış" arasındaki sınırın erimesi, özelliğın diliyle kamunun dilinin iç içe geçmesi, aradaki farkın belirsizleşmesi idi. (57)

Gürbilek, biraz ileride de "80'lerde yalnızca özel hayatın dili kamusallaşmadı, kamunun dili de giderek özelleşmeye, 'dış' da 'iç'miş gibi yapmaya başladı," (2019: 69) diye ekler. Bu durumda 1980 Darbesi'ni izleyen süreçte bir içe dönüş, içe kapanmayla içsel olanın yüzeye çıkmasının ve derinliğin kaybedilmesinin eşzamanlı seyrettiğini söyleyebiliriz. *Belleğin Girdapları*'nın anlatıcısı, üniversite günleri ile sonrasındaki ruh halini şu sözlerle karşılaştırır:

[T]uhaf bir yanılsamaya kapılıyorum. Sanki bir günde başka biri olmuşcasına şaşırıyorum bir zamanlarki hallerimi hatırladığımda, ama bazen de daha dünmüş gibi sızlıyor içim oradaymışım, o andaymışım gibi. Bir sürekliliğim varsa, bütün bu yıllar içinde, az çok aynı kalmış bir yanımda, o benim içimdeki boşluk olabilir ancak. Yanı başımda, peşim sıra sürüklediğim, sürüklendiğim. (Çelik 2019c: 134)

Romanın anlatıcısının da kendisinde gözlemlediği boşlukta salınma hissi postmodern öznenin “sendrom”larından biridir. Dönemselleştirdiğimizde “özne” fikrinin nasıl değişip dönüştüğünü görebiliriz aslında. Aydınlanma düşüncesine göre özne istikrarlı, tutarlı, biricik, akılcı, kendiyle özdeş ve kendine yeten bir bütündür. Fakat kapitalist dünyada ilk önce bütünlük düşüncesi kaybolur, yerine bir eksiklik duygusu peyda olur ve özne sürekli bu eksikliği gidermenin yollarını arar. Bunu Lacan’cı “arzu” kavramıyla açıklayabiliriz: “Özne, varlığının merkezindeki eksikliği giderme yönündeki bu doymak bilmez ihtiyacın bir sonucu olarak, dünya aracılığıyla ve dünyada duygusal ve cinsel ilişkilere girmeye, ulus, ırk ve politik parti gibi gruplara ait kimlikler edinmeye, kariyer yapmaya ve maddi şeyler biriktirmeye itilmiştir. Peşine düştüğümüz her ayrı şey, bir *istek* olarak adlandırılmaktadır. Yine de, tanım gereği doymak bilmez olan arzuyu tatmin etmez” (Mansfield 2006: 63). Foucault’ya göre ise özne, iktidarın ürünüdür; iktidar tarafından oluşturulmuştur ve aynı zamanda onun taşıyıcısıdır. (Mansfield 2006: 73) Bireysellik, der Mansfield, Rousseau’nun düşlediği gibi, doğal olarak ortaya çıkan ve özgür bir şey değildir, daha çok üzerinde toplumun kendi etkisini ürettiği şeydir (82). Teknolojinin gelişmesinin sonucunda, küreselleşen insan, üzerinde çalışılabilir bir veriye indirgenir ve öngörülebilir hale gelir. Sosyal medya, öznedeki sürekli görünürlük arzusunu kışkırtır ve onun kırılğanlığını artırır. Postmodern özne, “haddinden fazla uyumsuz bir öznedir: tam olarak kavramsallaştıramadığı bir dünyada amaçsız şekilde dolanıp durur ve içselliği hissetme ve mekân duygusunu kaybetmiştir” (Mansfield 2006: 202). “Artık bir zamanlar olduğu kadar yoğun *hissetmiyoruz*. Jameson bu duygusal dağılmayı ‘etki kaybı’ olarak adlandırır” (202). Jameson, postmodern özneyi “başıboş dolaşan, boşlukta salınan bir ruh” biçiminde tasarlar. *Belleğin Girdapları*’nda anlatıcının üç döneminden bahsedebiliriz: üniversite yılları, çalışma hayatı, Serpmetepe günleri. Anlatıcı, çalışma hayatı sırasında kendisine ve içinde bulunduğu çevreye dair şunları söyler:

Zamanın ruhuna uygundum. Nesnelerin kendilerinin değil görüntülerinin, kopyalarının, sonradan çoğaltılmış sahtelerinin dolaşıma girdiği, giderek asıllarının yerini almaya başladığı zamanlardı. Az buçuk mürekkep yalamış herkesin dilindeydi buna benzer saptamalar. [...] Yepyeni bir dünya kurulmaktaydı, herkes bu sıfır kilometre dünyada sadece kendisine ait olacak görüntünün peşindeydi. İçi boşmuş, arkasını dolduramazmış, dikkatle bakılırsa başka bir görüntünün oynanmış, kesilip biçilmiş olduğu hemen anlaşılırmış, hiç önemli değildi. İcini dolu göstermek de bizim işimizdi – benim rolüm de buydu, görüntülere hikâye uyduruyordum. Kendimde başardığımı başkalarına uygulamakta ne vardı.” (2019c: 139-40)

Kendisi olarak kabul ettiği haliye o sırada bir kenarda “küs-kün, sıkkın” oturmaktadır. Beraberinde sürüklediğini söylediği “kesif” boşluğu, çalışma hayatı sırasında unutmuş ya da unutmuş gibi yapmıştır; onu çevresine ve kendisine göstermemeye kararlıdır. Oysa üniversite yıllarında, hem ucundan kıyısından bulaştığı politik hareketlilik hem de sevgilisi Nuray ve yakın arkadaşı Serhat’ın varlığı sayesinde kendisiyle arasındaki mesafe kapanmıştır. Onların hayatından çıkmasıyla açılan boşluğu bu kez işle doldurmaya çalışır ya da doldurduğunu sanır. İlerlemiş yaşında ise bu örtülerin hepsi çekilmiş, içindeki boşlukla baş başa kalmıştır. Boşluk anlamlı bir hayata sahip olmadığını keşfetmektir aynı zamanda. Varoluşsal anlam erozyona uğramış, anlatıcı eksile eksile büyümüştür. *Belleğin Girdapları*’nın anlatıcısı hiçbir yere, toplumsal sınıfına, hatta kendine bile yerleşememiştir. Neden Serpmetepe’ye taşındığına dair kendini sorgularken “Kalamadığım için geldim. Buranın bir cazibesi olduğundan değil,” (2019c: 12) der. Aidiyet hissedeceği bir yer bulamadığı için arafta kalmış bir ruhtur o. “Arada bir yer – onlardan olmadığım gibi büsbütün eloğlu da sayılmazdım. Bir şeyin kendi olmaktan çıkıp karşıtına dönüşme ânında donup kalmış gibiydim” (93) sözleriyle bu arada kalmışlığını dışa vurur. Varoluşuna anlam kazandırabilecek ve onu belli bir yerde sabitleyebilecek tek şeyse yazmaktır: “Yazmaya başladıktan sonra kendimi burada daha yerleşik hissetmeyi umuyorum. Kalemim hızlanıp yazdığım (hatırladığım) şeyler biriktikçe bura-

da kalmam kolaylaşır, dönmem zorlaşır diye kuruyorum [...] Daha önemlisi, bir şeyler yazdıkça hiç değilse kendimi buraya, Serpme-tepe'ye sabitlemişim gibi geliyor" (22). Behçet Çelik, *Kurbağalara İnaniyorum*'da, "[herkes ve her şey olarak] yazmak kendi boşluğunu doldurmanın bir başka yolu olarak düşünülemez mi?" (Bıçakçı ve diğ. 2016: 106) diye sorar. Ayhan Geçgin, Çelik'in yaklaşımını onaylar, "yazının merkezine bir boşluk yerleştirmek, tüm devinimin itici gücünün bu boşluk ya da boşluklar olması" fikrini güzel bulur. Öte yandan Geçgin "boşluğu doldurmakla ilişkilendirmek yerine, fikrin ilk haliyle, yani boşluk fikrini koruyarak ilişkilendirme[yi]" (109) daha doğru bulur. Çelik de aslında "boşluğu genişletmek"ten söz ettiğini söyleyerek kendini düzeltir. Geçgin'in yerinde eleştirisine verdiği yanıtı karşın Çelik, *Belleğin Girdapları*'nda boşluğu genişletebilmiş midir? Bu soruya olumlu yanıt vermek ve yazarı doğrulamak için aceleci davranmayacağım. Onun yerine, metindeki boşluk fikrini başka türlü açıklamayı deneyeceğim. Görsel sanatlarda *horror vacui*/boşluk korkusu adı verilen bir uygulama⁹ vardır. Bütün bir yüzeyin ya da alanın boşluk kalmayacak şekilde detaylandırılması ilkesine/dürtüsüne dayanır. Bu tekniği uygulayan sanatçı adeta elinin değmediği bir yer bırakmaktan korkar gibi çalışır. *Belleğin Girdapları*'nda kendisiyle ilgili söylenmemiş (dolayısıyla yazılmamış) tek bir duygu bı-

9. İlgili kaynaklarda "*horror vacui*/boşluk korkusu" bir akım, üslup ya da teknik olmaktan ziyade bir uygulama, bir nitelik olarak açıklanır. *The Thames & Hudson Dictionary of Art Terms*'de "Bütün alanın görsel olayla dolu ya da dopdolu olduğu her türden sanatsal kompozisyonadaki uygulama" (Lucie-Smith 2003: 114) olarak geçer. E. H. Gombrich, *The Sense of Order* (1979) kitabında bir karakteristik/nitelik olarak tanımlar: "Dekoratörü/ süslemeciyi, ortaya çıkan herhangi bir boşluğu doldurmaya iten dürtü genellikle *horror vacui* olarak tanımlanır, klasik olmayan birçok stilin/tarzın varsayılan özelliğidir. Belki *amor infiniti* terimi, yani sonsuz aşk daha uygun bir tanım olabilir" (80). Söz konusu kaynaklara beni yönlendiren ve ulaşmamı sağlayan Dr. Ayşenur Güler'e teşekkür ederim. Dr. A. Güler, Thames & Hudson tanımında "boş alan bırakmama dürtüsünün" belirtilmediğini, oysa bu dürtünün *horror vacui*/boşluk korkusu'nu tanımlarken ayırıştırıcı olduğunu söyleyerek benimle uzman görüşünü de paylaşmıştır.

rakmak istemeyen anlatıcı da (hatta onun arkasındaki yazar da) boşluk korkusuna kapılmış gibidir. İçinde bulduğu boşluk karşısında dehşete düşmüştür ve aslında büyüttüğü, boşluktan ziyade boşluğun verdiği bu dehşettir. Öte yandan, romanda, anlatıcının defterleri aksine hep boş kalmaktadır, bir türlü dolmaz; anlatıcı, karaladıklarını beğenmemekte, yırtıp yırtıp atmaktadır. Bunda postmodern çağda sözdeki değer yitiminin, sözün anlamından boşalarak bir meta değeri kazanmasının da etkisi büyüktür. Bir belirsizlikler dünyasında yaşadığımızı söyledikten sonra şunları ekler Çelik: “Bu belirsizlik bulutu özünde neyi örtüyor? [...] En önce metalar dünyasında yaşadığımızı, giderek metalaştığımızı, şeyleştiğimizi. Her şey alınır satılır hale gelmiş durumda –birinciliği imgelere verebiliriz. İmgeler de alınıp satılıyor ve mübadele içerisindeyken başka bir iş daha görüyor, başka mübadeleleri (en insani duyguların bile paraya tahvil edilmesini) örtüyor” (Bıçakçı ve diğ. 2016: 72).¹⁰

*

10. Nurdan Gürbilek, *Vitrinde Yaşamak*'ta 1980 sonrasının kültürel iklimini iki kelimenin tanımladığını; bunlardan birinin “sözün bastırılması”, diğerininse “söz patlaması” olduğunu söyledikten sonra bu patlamanın sebepleri arasında reklamcılığı gösterir; “reklamcılık kısa sürede sınırsız sayıda imgeyi dolaşıma soktu” (2019: 23). Aslında Türkiye’de reklamcılığın gelişmesi de 1980 sonrasına rastlar. *Belleğin Girdapları*’nda anlatıcının çalıştığı yer sadece ajans olarak geçer, hizmet alanı belirtilmese de metin içi göndermeler buranın rahatlıkla bir reklam ajansı olabileceğini düşündürür, hem böylesi anlamlı da gelmektedir. Reklamcılık da sözün anlam ve değer yitiminde etkilidir; “imgeleri tarihsel yükünden kurtaran, geçmiş bir alıntıdan ibaret kılan, tümüyle keyfi ve nedensiz bir dili” kıskırtmıştır ve bununla da kalmayarak “bütün kültürü bir malın pazarlanmasında kullanılabilecek bir hammaddeye, sınırsız bir alıntılar toplamına dönüştür[müştür]” (2019: 26). Bu konuyu bizzat yazara da danışma fırsatı buldum. Araştırmacı sorumluluğu gereği verdiği yanıtın içeriğini paylaşmak istiyorum. Behçet Çelik o dönemde yani 1980’lerin sonu ve 1990’ların başında işler biraz da el yordamıyla yürüdüğü, yeni sektörler doğduğu ve var olanlar da yeni yeni gelişmeye başladığı, dolayısıyla hizmet alanları henüz ayrılmadığı, halkla ilişkiler ve reklamcılık gibi işler iç içe bulunduğu için bu noktayı belirsiz bırakmayı tercih ettiğini söylemiş ve eklemiştir: “Yaptıkları daha çok marka yaratmak ve o markanın tanıtımı, güçlendirilmesi

Behçet Çelik, her üç romanında da derin ve karmaşık içsel yaşamın mikroyapısını anlatmayı seçmiştir. Peki içselliğin dilini nasıl oluşturdu? Öncelikle söz konusu mikroyapıyla uyumlu olarak metinlerinde asgari dış hareket, azami iç hareket prensibini uygulamıştır. Romanların kişi kadroları son derece sınırlıdır. Zaman birimi ise içsel zaman, yani genişletilmiş bir şimdiki zamandır. İç olaylara yoğunlaşıldığı için anlatı ritmi de yavaştır; uzun planlarla çekilmiş bir film izliyormuş hissi uyandırır. Bu yavaş anlatı ritmi, iç sese ait bir ritimdir, hatta öyle ki romanları sesli okumaya çalıştığınızda ritim bir türlü tutmaz.

Yazar içselliğe yöneldiğinden roman sahnesinin ortasında kurmaca bilinç/ler yer alır. Çelik ilk iki romanında bu kurmaca bilinçleri üçüncü şahıs bağlamında anlatır. *Dünyanın Uğultusu*’nda iki farklı roman kişinin bilincine, *Suluk Bir An*’da sadece bir bilince odaklanır.¹¹ Yani her iki romanda da deneyimleyen benlik ve anlatan benlik temelde farklıdır. Dorrit Cohn, *Şeffaf Zihinler* (2008) adlı kitabında üçüncü şahıs bağlamında bilincin sunum yöntemlerini “psiko-anlatı”, “alıntılı monolog” ve “anlatımlı monolog” olmak üzere üçe ayırır. Psiko-anlatı, anlatıcının bir karakterin bilinci hakkındaki söylemidir. Alıntılı monolog bir karakterin zihinsel söylemiyken anlatımlı monolog, roman kişinin, anlatıcının söylemi kılıfına girmiş zihinsel söylemidir. Her iki romanda da bu üç yöntemin kullanımlarına örnekler verilebilir, öte yandan Ahmet, Aynur ve Taner’in bilinçleri ağırlıklı olarak psiko-anlatı yoluyla sunulur. Psiko-anlatı “Bir karakterin bilinçli düşün-

ama sadece firmalar değil insanlar da marka gibi sunuluyor onların kurdukları stratejilerle, reklam ve halkla ilişkiler iç içe...” Beni kırmayıp sorumu böylesine açıklıkla yanıtladığı için Behçet Çelik’e teşekkür ederim.

11. Behçet Çelik’in de her nitelikli edebiyatçı gibi anlatıcı seçimine büyük önem verdiği, *Suluk Bir An*’la ilgili söyleşisindeki şu sözlerinden anlaşılır: “Birkaç ay nereden başlayacağıma karar veremedim. Önce Taner’in ağzından anlatmaya başladım, kırk-elli sayfa yazdıktan sonra romanı bir anlatıcının anlatmasına karar verdim. Bu karardan sonra daha hızlı ve yoğun yazabildim” (Çelik, D. 2012).

celerini karakterin kendisinden daha iyi düzenleyip açıklamakla kalmaz, aynı zamanda söze dökülmemiş, muğlak ya da müphem kalan bir ruhsal yaşamı da etkili bir şekilde anlatır. Dolayısıyla psiko-anlatı, çoğunlukla, bir karakterin sözcüklere nasıl dökceğini bilmeden ‘bildiği’ şeyleri bir anlatıcının bilen sözleriyle sunar” (Cohn 2008: 58). Roman kişinin içine loş bir ışık düşürülür. Her iki romanda da bir anlatıcının aracılığına ihtiyaç duyulur; iç dünyalar okura doğrudan gösterilmez, anlatıcı tarafından dolayımlanır. Anlatıcı, olabildiğince görünmezdir, roman kişinin derinliğini öne çıkarmak için kendini geri çeker. Roman kişisini yargılamaz, ona üstünlük taslamaz; anlattığı bilinçle aynı seviyeden konuşur, yer yer onunla kaynaşır.

Belleğin Girdapları’nda bilinç, birinci şahıs bağlamında sunulur. Romanda kendini deneyimleyen öznenin kayıtlarını okuruz. Monologcu bir anlatıcının, benliğiyle ilgili anlık kavrayışlarına yer verdiği, mahremiyetini paylaştığı, itiraf kırıntılarından oluşan kurmaca bir otobiyografik günlüktür elimizde tuttuğumuz. Bu açıdan kronolojik olmayan bir hafıza anlatısı olduğunu söyleyebiliriz. Kronolojik değildir, çünkü geçmiş olaylar oluş sıralarına değil hatırlanış sıralarına göre yer alırlar romanda; “yazar bir hikâye anlatmaktan çok, onun hafızada ve duyumlarda bıraktığı izi tarif etme işini üstlenir” (akt. Cohn 2008: 197). Roman boyunca devam eden içeriye bakış, içe dönüklük, yüzey yapıya da yansır. Cümleler içinde parantezlerle kısa çizgilerle iç cümleler açılır sürekli ve yazı kendi içine doğru derinleşir. Bu yeni iç cümleler, iç dünyadaki karmaşayı ele verir. Anlatıcının “Soru işaretleri, parantez içleri, uzunlu kısalı tireler, tınaklar ne kadar elverişli bu çekinceleri hepsapta tutmaya” (30) ifadesi de ruhun yaşadığı bütün çelişkileri, tereddütleri, duygu ve düşünce kıvrımlarını özenle tek tek açıp göstermek konusundaki titizliğe işaret eder.

Bitirirken...

On dokuzuncu yüzyıl geleneksel romanı kurmaca kişilerin iç dünyalarıyla ilgilenmezdi, insan doğası hakkında genel saptamalarda bulunmaya, onu tektipleştirmeye eğilimliydi. 20. yüzyıl başında edebiyat sahnesine çıkan modern roman ise, tam tersine, içsellik ve benliği merkeze aldı. Çok geçmeden yerli romanda da içsel anlatılara, iç dünyaya, iç gerçekliğe dönüldü. İnsan tekinin psikolojisinin ve bilincinin anlatımı, duygular ve tutkular gibi içe dönük deneyim örüntüleri önem kazandı. Bilindiği üzere, edebi yenilikler daha büyük sosyal değişimlerin tezahürüdür. Batılılaşma hareketleriyle beraber Türkiye'deki muazzam toplumsal dönüşüm bireylerin dünya anlayışlarını da değiştirmişti. İçselliğin keşfi de bu açıdan, modern ulus devletin oluşumuna tekabül eder. Cumhuriyet Türkiye'si'nin tasarladığı modern bireyin içine düştüğü manevi krizi başarıyla dışsallaştıran yazarların başında Tanpınar gelir. Çağdaş yazarlarımızdan Behçet Çelik ise romanlarında, postmodern ileri kapitalist zamandaki öznenin psikolojisini didikledi. Onun kurmaca kişileri, kriz halindeki bir dünyanın kriz içindeki insanlarıydı. Jameson'ın "etki kaybı" adını verdiği, yoğun hissetme yetilerini yitirmiş, ruhsal bakımdan yüzeysel/leşmiş bu postmodern öznelere, içsel derinliklerini keşfederek aslında *a priori* olmayan bu içselliği bir yandan da kuruyorlardı. Hem Tanpınar hem Çelik dikkatlerini bireyin içine yoğunlaştırdıklarında orada – içsellikle ilişkilenmiş– boşluğu gördüler. Ancak "boşluk" Tanpınar'da daha çok bir eksiklik, Çelik'te öncelikle insanın kendisiyle mesafesi biçiminde metinlere yansdı. Yazısının merkezine boşluğu yerleştiren yazar, onu yazarak aşmaya çalıştı. Behçet Çelik'in en son *Belleğin Girdapları* romanında iyice yetkinleştirdiği, boşluğunu keşfeden krizdeki içe dönük öznesi, çağdaş romancılığımızın öne çıkan unsurlarından biri. Her ne kadar sınanmaya muhtaç bir tespit olsa da, anlatılarda gittikçe iç dünyaya yoğunlaşılması 1980 Askeri Darbesi'nin bir başka vechesi; darbenin sadece

toplumsal planda değil, edebiyat alanında da bitmediğinin, sürdüğünün bir göstergesi olarak kabul edilebilir. Berna Moran, Türkiye'deki 1980 öncesi ve sonrası romanı karşılaştırırken 1980'den sonra "büyük anlatısını" kaybeden yazarın boşluğa düştüğünü söyler: "1950'lerden bu yana yazarların hemen hepsi toplumcu ya da en azından ilericiydiler ve roman yazarken belli bir dünya görüşüne yaslanıyorlardı. Temelde Marksist olduğunu söyleyebileceğimiz bu dünya görüşünün toplumsal ve ekonomik sorunlara, sömürü düzenine çözümleri hazırды. Ne ki 1980'lerde durum çok daha karmaşıklaşmış ve ideolojik hazır çözümler geçerliliğini yitirmişti. Devletin amaçladığı kapitalist modele ve serbest piyasa ekonomisine karşı alternatif bir sistem üretecek hali yoktu solun. Bu açıdan romancı da boşlukta buldu kendini" (Moran 2005: 50). Yazarlar yeni bir anlatı ihtiyacının peşinde gerçekçilikten kaçan, oyuncu, deneysel anlatılara yönelmişlerdi. Son yıllarda bu ihtiyaç da şekil değiştirmiş, başka bir aşamaya geçilmiş gibi görünüyor. Dolayısıyla bu noktadan hareketle yürütülecek tartışmaların Behçet Çelik'in metinlerini aydınlatmakla kalmayacağını, son on yılın Türk romanına dair de yeni içgörüler kazandırabileceğini sanıyorum.

Dünyadan Aşağı'da Oğulluktan Sessizce Çekilmek

Aksu Bora

“Böylece içimdeki seni dışarı çıkardım; seni doğurdum baba.

Artık iç sesim bile değildin, dışımdaydın ve her zamankinden daha canlıydın, daha sahiciydin. Şekilsiz bir oyun hamuru gibi avuçlarımın içindeydin ve tenimin nemiyle yavaş yavaş canlandın. Nasıl bir heyecan, hatta hezeyan içinde olduğumu tahmin edemezsin.”

Dünyadan Aşağı, Gaye Boralıoğlu'nun 2018'de yayımlanan romanı. Hilmi Aydın'ın, o vasat, kaypak, yalancı, tembel adamın “kahramanı” olduğu bir hikâye. Kötülükleriyle aklımızda yer etmiş onca anti-kahramandan sonra, vasatlığıyla hatırlayacağımız biri. Herhangi bir şeyin, kahramanlığın da karşıtı olamayacak kadar özelliksiz. Bir yandan da fazla tanıdık. Zamanın ruhu gibi. Hava gibi. Byung-Chul Han, *Psikopolitika* (2019) kitabında havanın duygudan da, heyecandan da farklı, nesnel bir şey olduğundan bahseder. İçinde bulunduğumuz bir şey. “Hava bir ‘şöyle-oluş’ ifade eder. Buna karşılık heyecanlar tam da bu şöyle-oluştan sapmalarda ortaya çıkar” (51). Sanki karakter değil de içinde yaşadığımız “şöyle-oluş”un cisimleşmiş hali Hilmi Aydın. O yüzden o kadar tanıdık. Bir parçamız kadar. Ama tam da sahtekâr kahramanımıza yakışan şeyi yapıp bütün suçu havaya atmayalım, Hilmi'nin de suçu var; ona kalsa hep kurban, kaderin kurbanı, kendisini vuranın kurbanı, babasının kurbanı, karısının kurbanı, eh, havanın da kurbanı!..

Gaye Boralıoğlu, böyle bir adam hakkında yazmanın bir tür “intikam” olduğunu söylemiş bir yerde (Karataş, Ş. 2018): “Dün-

yadan Aşağı bugün şikâyet ettiğimiz pek çok şeyin müsebbibi olan zihinden aldığım intikamdır.” Zihinden intikam almak zor ama zihin bir kişide cisimleşir de Hilmi Aydın gibi sinir illeti bir herif olarak karşımıza çıkarsa, neden olmasın? Nitekim, Ali Cemal hislerimize tercüman olup onu alnının çatından vuruyor. Bu intikam meselesinin ilk bakışta görüldüğünden daha zorlu olduğunu unutmayalım diye yazıya Ali Cemal’ın sözleriyle başladım. İntikamın adamı alnından vurup cehennemin kapısına göndermekle bitmediğini, dahasının olduğunu, ya da olabileceğini. Madem hepimiz o “şöyle-oluş”un içindeyiz.

Roman, alnının ortasında bir kurşun deliğiyle yatan Hilmi Aydın’la açılıyor. Onu tanımaya buradan başlıyoruz. “Bu seferki sahici.” Daha önce de yaralanmış belli ki, yalandan yaralar. Bu seferki sahici. Yattığı yerde rüya gibi, kopuk kopuk görüntüler belirliyor, hayatı bir film şeridi gibi gözlerinin önünden geçiyor. Montajlanmamış bir film.

Kendine geldiğinde, cehennemin dibini boylamak üzere olduğunu fark ediyor – hak ettiği bir son:

Layığım hakikaten cehennem belki de. Annemin yakarışlarının, babamın umutsuz ısrarlarının, karımın küskünlüğünün, Mine’nin hayal kırıklığının öznesiyim. Kırdığım, döktüğüm insanların sayısı belli mi? Dükândan kovduğum onca dilencinin, kovaladığım kedi köpeğin, ezdiğim yüzlerce karıncanın ahı yok mudur üzerimde? Sadece lokantada verdiğim yemeklerden midesi bozulanların bedduaları bile yeterdi cehennemlik olmama. (Boralıoğlu 2018: 56)

İkinci bir şansı olsa, daha iyi bir insan olacak, hatalarını düzeltecek, cehenneme gitmekten kurtulacak. İkinci bir şansı olsa...

Neyse ki anlatıcı devreye giriyor da “aslında” ne olduğunu anlatıyor bize. Meğer Hilmi Aydın, sahtekârın önde gideniymiş (ki zebani de bunu kendisine söylemişti az evvel), kendine acımaya bayılırmış. Alnında pek derin olmayan bir yarayla, Balat sahilinde, bir sokak lambasının altında yatıyormuş. Karısının kardeşi, Ali Cemal vurmuş onu.

Kötülüğün bir cezası olabileceğini sezdiğinde, montajlanma-

mış filmi gördüğünde, vasatlıktan değil ama kötülükten vazgeçip daha iyi bir insan olmaya, böylelikle cehennemin dibini boylamaktan kurtulmaya karar veriyor:

Bugüne kadar rastgele bir ömrüm oldu. Çok da düşünmedim hayatın sağını solunu. Öyle gerekiyordu, öyle yaptım. Böyle dediler, böyle yaptım. Yuvarlanıp gittim işte. Olduğu kadar dedim. Ama bak, şu alnımdaki delik. Görüyor musun? Ben öbür tarafa gittim, geldim. Şimdi burada olmayabilirdim. Bir mucize gerçekleşti, geri döndüm. Hayat bana bir şans daha verdi. Allah canımı bağışladı. Ben de şimdi, bu şansını iyi değerlendirmek istiyorum. (58)

O bunları söylerken, adamın kötülüğü kadar iyiliğinin de uyduruk olacağını anlıyoruz. Cehennemin dibini boylamaktan kurtulmak için, üç beş tüyo istiyor “bu işlerden” anladığını düşündüğü Fazlı Hocadan. Bu yani!

Hilmi, babasından kalan lokantayı işletiyor. Her şeyde olduğu gibi, bu işte de “yuvarlanıp gidiyor” aslında. Gençliğinde bir ara babasına inat, onun lokantasında çalışmayı reddedip sağda solda takılmış, başka işler yapmayı denemiş, hiçbirinde dikiş tutturamamış. Tembel bir adam bu. Sebatsız. Girdiği işlerde kimseleri beğenmediğini, iş arkadaşlarını sinir ettiğini filan tahmin edebiliyoruz. Sonuçta dönüp dolaşıp babasının dükkânına dönmüş. Kapelika’ya. Babası öldüğü sırada fena gitmeyen bir yerken (Türkân Şoray bile gelmiş yani!), Hilmi’nin devralmasından sonra hızla düşüşe geçmiş Kapelika. İşi bilen çalışanlar ayrılmış, yemekler kötülemiş. “Acaba babası gökyüzünden onu gözlüyor muydu? Onca yıl direnmesine rağmen sonunda Hilmi’nin lokantanın başına geçmesinden memnun olmalıydı ama muhtemelen ömrünü verdiği dükkânın bu hali onu üzüyor, hatta sinirlendiriyordu. Öfkelendiği zaman babasının gözbebeğinde beliren kıvılcımları düşündü Hilmi, ürperdi” (48).

Kapelika, romanın kahramanlarından biri. Babanın ömrünü verdiği, oğulun kaybettiği bir “şey” olarak Kapelika. Bir zamanlar babayı gururlandırmışken şimdi oğulu kendi yetersizliğiyle yüzleştiren ama bir yandan da iyi kötü geçinmesini sağlayan dükkân.

Ucuz malzemeye, düşük ücretli çalışanlarla, ilgisizlik ve bakım-sızlıkla, berbat yemeklerle babasının mirasını yavaş yavaş yok ediyor Hilmi; mirası fırlatıp atsa belki hafifleyecek ama böyle büyük hareketler hiç ona göre değil, gençliğinde bile değilmiş, hele şimdi.¹ Üstelik dükkân olmasa nasıl geçinecek? Zaten gidecek başka yeri olmadığı için dönüp dolaşıp oraya gelmemiş miydi sonunda?

Cehennemin kapısından dönüp geldiği yer de orası, karısı Nihan “şuursuzluğundan, şımarıklığından, ukalalığından, dangalaklığından” bezip ikinci kez kapının önüne koyduğunda. Bu kez, yeni bir başlangıç yapma hevesiyle, kendisinden beklenmeyecek bir hamleyle Kapelika’da büyük bir tadilata girişiyor: “Salaşlıktan modernliğe geçiş” (133). Yıkıp döküyor, eski kapkacağı dağıtıyor, menüyü yenilemeye karar veriyor, hatta babasının kulağında kalan sesiyle kişnişli beyin salatası yapmayı bile deniyor (tabii sonuç felaket!). Kendini küçük kutuların, sefertaslarının, tabutumsu sandıkların içinde gördüğü bunaltıcı rüyalarla geçen günlerden sonra, *Sırlar* kitabı geçiyor eline. Babasının, Selim Aydın’ın yayımlanmamış kitabı. Selim Aydın, bütün deneyimini, bilgisini, yazıya dökmüş ve yemekten hiç anlamayan birinin bile kolayca takip edebileceği ayrıntılı yemek tarifleri yazmış. Hilmi, “aylardır uyumakta olduğu derin uykudan uyanmış gibi”, canlanıyor, hareketleniyor ve babasının tariflerini birer birer denemeye başlıyor. Her tarife kendinden bir şeyler ekleyerek. Elma dolmasına azıcık kereviz sapı. Hilmi’nin de intikamları var elbet.

Parlak açılış gecesinden sonra, mutlu olup oradan devam etmesi beklenir herhalde ama öyle olmuyor.² Hilmi kendini büyük

1. “İlk kez ne zaman isyan ettim, o derin hayranlık nasıl oldu da kızgınlığa dönüştü, bilmiyorum. Tek tek olaylar anlatmak istedim. Bütün olguları, nedenleri ve sonuçlarıyla birlikte sıralamayı tercih ederdim ama yapamıyorum. Zaten babamın başarısı da buradaydı. Tıpkı hiç iz bırakmayan ve böylece asla yakalanmayan katiller gibi karşısındakine itiraz şansı bırakmazdı. İsyen etmen gerektiğini bilirdin ama görünmez bir kuvvet seni engellerdi.” (175)

2. “Kendini hiçbir zaman sonucunu öğrenemeyeceği ama aslında hayatını değiştirecek olan bir sınava girmiş gibi hissediyordu.” Kapelika’yı eski şaşaalı günlerine döndürmeyi başarabilse, sınavı geçer miydi? (197)

bir boşluk içinde hissediyor. Hevesi balon gibi sönmüyor. Bunda babasının tariflerini uygulayıp sonuç alsa bile dükkânın eski şaşaaya ulaşamamasının payı var muhtemelen. Maliyetleri karşılayamayıp malzemedен kısmaya başlayınca işler hızla eskisinden de kötü hale geliyor. Selim Aydın'ın kitabının son tarifi olan ekmek tarifini yazdıktan sonra, “bu tarifi okuyandan” istediği şeyi, ülkenin dört köşesinde biner ekmek dağıtmayı (tabii gittiği her yerde lüks otellerde kalarak ve bütün işi yanında götürdüğü genç garsona yıkarak) yerine getirip biraz huzur buluyor, arkasından birtakım hayır işlerine girişerek kendini rahatlatmaya (ve kibrini beslemeye) çalışıyor. Hayır işlerine parasının yetmeyeceğine kanaat getirince bu kez cennete gitmenin yolunun iyi bir mümin olmaktan geçtiğini düşünüp namaza başlıyor, üç günlük oruca dayanamayıp bundan da vazgeçiyor. “Kurumuş bir yaprak gibi dünyadan aşağı” (257) düşmeye böyle başlıyor – ya da dünyadan aşağı düşmekte olduğunu böylece fark ediyor. Belki de bunu vehmediyor: “İnsan dedğin... Yaralı bir hayvandır zaten” (268).

Hilmi'nin dünyadan aşağı düşmemek için tutunduğu “şeyler”, kadınlar olmuş hep – babasının Kapelika'sı da var ama adam elinden tutar gibi yaparken bile tutmuyor ki! Önce karısı Nihan, sevgilisi Mine, mimar Pelin, İrina, Filiz... Evlilik ve aşk üzerine atıp tutuyor ama kadınlarla ilişkilerinde tam bir felaket. Kendisine kalırsa, karısını “sevmek istiyor” ama bütün huysuzluğu, bencilliği ve tembelliğiyle kadına hayatı zindan ettiğini anlıyoruz (çoraplarını çıkarıp yatak odasında, kapının tam arkasında duran pufa fırlattığından bahsettiği bir yer var ki, Nihan'ın çilesi daha iyi anlatılamazdı!). Evlilikleri çorap meselesinden değil ama karısını aldatığı için bitmiş (bana kalırsa çorapların da payı vardır, anlatıcı ne derse desin!). “Gece vakti bir melek gibi kucağına inen” Mine'yle. Bildik hikâye: Genç bir kadının beğenisinden heyecan duyan orta yaşlı adam. Nihan'la evliliğine devam ederken yandan yandan böyle bir macera yaşamaya itirazı yok ama aldatıldığını anlayan karısı onu sepetlediğinde işin rengi değişiyor. Mine'nin evinde puf yok! Üç hafta içinde kızı da canından bezdirmeyi başarıyor, o da kapının

önüne koyuyor Hilmi'yi. "Ondan sonrası rezillik." İçip içip Nihan'ın kapısına dayanmalar, mahallede rezalet çıkarmalar, Ali Cemal'i konuşmaya çağırıp karısının hayatında başka birinin mi olduğunu sormalar... Nitekim, alnına kurşunu yemesinin sebebi de bu. "Başkasıyla yatıyorsa da bilmek istiyorum, orospuluk yapıyorsa da bilmek istiyorum..." (97) Yine kurban, hep kurban.

Kapelika'yı yenilemeye giriştiğinde, tadilatı yapan mimar kadına da "yürüyor". Pelin'i anlatışına bir bakın: "Çok güzel bir kadın değil. Özellikle basen kısmı biraz kalınca. Yanakları yüzünde fazla yer kaplıyor" (136). Ama işte, hem erişilebilir hem de kendisinden etkilenmiş olduğunu düşünüyor. Daha ne olsun? Akşam yemeğine çıktıktan sonra evine davet ediyor, kadın reddedince ilk aklına gelen, gecesini boşa harcadığı, Pelin'in "gösterip de vermeyen bir orospu" olduğu. Bunu ona söylemiyor ama. Şimdilik. Ne de olsa başka geceler olabilir. İkinci hamlesi de boşa çıktığında söylemedikleri, daha da beter: "Daha ne zamanı istiyorsun? Gelmişsin otuz küsur yaşına, götün kocaman, gözlerin küçücük. Mimarın ama işven, cilven yok. Doğru düzgün öpüşmeyi bile bilmiyorsun" (146).

Babasının *Sırlar* kitabını bulup oradaki tarifleri kullanarak "kendi mutluluğunu" yaratabileceğini fark ettiğinde, bu keşif onu rahatlatıp gevşettiğinde yine bir kadına, bu kez İrina'ya uzanıyor – "kimsenin nazıyla niyazıyla uğraşmadan, çabuk ve zahmetsizce sonuca ulaşmak" için.

Müptezelliğin dibine vurduğu sırada, artık İrina'ya verecek parası da kalmamışken, yine "çabuk ve zahmetsizce" bir sonuç umuyla facebook'ta bulduğu ilkokul arkadaşı Filiz'in hayatını nasıl mahvettiğini de anlatıcıdan dinliyoruz. Kadın bunca yıl sonra onunla buluşmaya bu sebeple gelmiş, yaptığını hatırlatıp biraz vicdan azabı duymasını sağlayabilirim diye. Hilmi'nin vicdan azabı çekmesi mümkünmüş gibi! Tabii ki saçmaladığına karar verip ânında unutuyor Filiz'i. Cezalandırılma korkusu olmasa Hilmi kendine, yaptıklarına dönüp bakar mı hiç?

Hilmi'nin durmadan kadınların peşinde koşmasının çapkınlıkla

değil yalnızlık korkusuyla ilgili olduğunu anlatıcıdan dinliyoruz (tutamıyor kendini, araya girip girip “o aslında öyle değil, böyle”, “siz bakmayın Hilmi’ye, uyduruyor” diyor! Eski romanlarda yazar yapar ya, kahramanlarıyla bizi baş başa bırakmaz da “muhterem karî” diye başlayan açıklamalarla kolumuza girer): “Hilmi gibi kendine tahammül edemeyen, bunun ihtimalinin de ufukta görünmediği, doğası itibariyle muhtaç insanlar için başkaları bir kurtuluşur. Onlar başkalarına tutunurlar, yaslanırlar, hatta asılırlar. Böylece bir sarmal oluşur. Daima başkalarını suçlayarak ama onlarsız da yapamayarak, kendilerini bir mecburiyet çukuruna hapsederler. Böylesi, bir tutsaklık halidir” (151).

Bu “başkaları”nın kadınlar olduğuna pek dikkat etmiyor anlatıcı ama orada duruyor işte. Hilmi sadece “kasıklarındaki ağrı” sebebiyle mi kadınların peşinde koşup duruyor? Kendini buna ikna ediyor zaman zaman, anlatıcıyı da; ama kendisini vuran Ali Cermal ve ondan sıtkı sıyrılmış Fevzi Hoca’dan başka erkek yok hayatında – en azından adını bildiğimiz kimse yok. Oysa durmadan birtakım kadınlar girip çıkıyor hikâyeye – eski garson Meral’i ve peşine düşüp kaybettiği tavukçudaki kadını da düşünürsek, enikonu bir kadın varlığı gözden kaçacak gibi değil. Hilmi bu kadınlar da ne arıyor?

Dünyadan aşağı düşmemek, dünyaya bağlanabilmek için, buradaki varlığımızın onaylanmasına ihtiyaç duyarız. Bu onay, yapıp ettiklerimizden olduğu kadar, başkalarından da gelmelidir. Yani, “dünyaya fırlatılmış” varlıklar olarak, yerleşmek isteriz. Yerleşebilmek için de inşa ederiz. Mekânı ve eşyayı kendi etkinliklerimizi çevreleyecek biçimde düzenleriz. Biz onu düzenledikçe, düzenledikten sonra, boşluk mekâna dönüşür. İşte bu düzenleme ve yerleşme işi, dünyaya anlam katarken bizi de bu anlamın içine sokar. Anlamın tamamlanması, başkalarıyla mümkündür. Robenson’un ıssız adası ancak Cuma gelince dünya olmuştu; Odysseus’un döndüğü yerin ev olabilmesi, Odysseus’un Odysseus olduğunun onaylanması, Penelope’nin orada, onu beklemesiyle mümkündür. Kahramanın yolculuğu, evine dönebildiğinde tamamlanır. Dünyadaki

o biricik çıkış noktası, bir ufuk çizgisi olarak varlığını sürdürmelidir ki katedilen mesafenin, yaşanan maceraların bir anlamı olsun.

Hilmi'nin ufuk çizgisi de başta karısı Nihan olmak üzere, kadınlar. Mine, Pelin, Filiz, İrina, Meral... Nihan olamayan diğer kadınlar. Hilmi'yi olduğu gibi, kendi gördüğü gibi değil, parça parça yansıtan aynalar olarak kadınlar. Hilmi'nin kendi hikâyesini anlatamaması, bunu bir anlatıcının (ve epey müdahaleci bir anlatıcının) yapması da buna bağlı sanki. Onun kendini bütünlüklü bir varlık olarak görememesine, ancak parça bölük, yarım yamalak, yalan yanlış bir şeyler geveleyebilmesine.

Umut Tümay Arslan, erkekliğin kadın bakışına nasıl muhtaç olduğunu, erkeğin kendini ancak böyle bir bakış altında güçlü bir erkek olarak kurabildiğini anlatır. Bağlam Yeşilçam filmleridir, popüler mazlumluk anlatılarındaki erkeklik yaralarından bahseder: “(Güçlü) erkeklik (zayıf) kadının bakışıyla mümkündür,” der bir yerde (Arslan 2005: 87), *Çaresizler* filmini çözümlerken. Bizim Hilmi'miz için güçlü erkeklik diye bir umut yoktur pek, zaten onun hayatına giren kadınlar da pek zayıf değillerdir. İşsiz olabilirler, şişman, orospu, kayıp olabilirler ama hiçbiri için zayıf demez. Yani, babasının bakışındaki küçümsemeyi telafi edebileceği türden bir hayranlığı bulamaz onlarda. Bulabildiğini sandığı olur ara ara, bulmuş gibi yaptığı. Ama hayranlık sandığı (öyleymiş gibi yaptığı) şey öfke, küçümseme, alaycılık, bıkkınlıktır.³

Bir yandan da sormalıyız: Hilmi'nin güçlü bir erkek olma arzusu var mıdır sahiden?

Hilmi'nin herhangi bir arzusu var mıdır?

“Öbür tarafa” gidip döndükten sonra cehennemin dibini boyalamamak için kendine ve hayatına çekidüzen verme kararı, Kape-
lika'yı eski günlerine döndürme hayali ve Nihan'ın onu eve geri almasını sağlama çabası... Bunlar onun sıkıntıya gömülü günle-

3. 1970'lerin Türkiye'si'yle 2000'lerinki arasındaki farkı anlamaya belki de buradan başlamak gerek: Popüler kültür ürünlerinde bile kadınların hayranlık dolu bakışlarına dair fanteziler komik kaçıyor!

rinde birtakım küçük hareketler, hafif dalgalanmalar yaratan, ancak bu kadarını yapabilen şeyler. Arzular değil, yönelimler değil, şöyle bir içinden geçirmeler ancak.

Hilmi'nin "yuvarlanıp gitmeye" devam etmekten başka bir arzusu yok gibi görünüyor. Dünyadan aşağı, cehenneme yuvarlanmaktan korkuyor tabii ama bu bile onda güçlü bir tutunma arzusu yaratmıyor – Nihan ona "gerçek bir erkeksin" demese de olur, eve alsın, pufuna kavuşsun, yeter. Yerde bulup uzun mülahazalardan sonra kuyumcuya sattığı altın künye hikâyesi, adamın hayatının bir özeti sanki: Süflilik, gevezelik, yalan. "Kaç yalan bir cehennem eder?" Altın künyeyi cebine atıp sonra da kuyumcuya satsa, iş bununla kalsa, cehennemden falan bahsetmeye gerek kalmazdı. Ama Hilmi'nin bir iradesi varsa bile, öyle çalışmıyor.

Bütün gün cebimde Zafer'le, yani Zafer'in künyesiyle dolaştım. Hep aklımda şu soru vardı: Altın mı? Değil mi? Altın mı? Değil mi? Şimdi ben kötü bir adam olsam, onun altın olmasını isterim. Bozdurmayı, para kazanmayı düşünürüm. Ama kötü adam olmadığım için onun altın olmasını istiyordum. Önemsiz, sıradan, taklit bir künye olsun. Kaybeden için değeri olmasın. Üzülmesin, aramaya çıkmasın. 'Aman, önemi yok, uyduruk bir şeydi zaten, düştüyse düştü' desin. O gün geçtiği yerleri tek tek dolaşıp 'üzerinde Zafer yazan bir künye buldunuz mu?' diye aramasın. Markete gidip kasadaki kıza, 'burada düşürmüş olabilir miyim?' diye sormasın. Hele polise falan başvurmayı aklından bile geçirmesin. Ya da kayıp ilanı vermeyi düşünmesin. 'Geçti gitti, kader kısmet' desin. 'Zaten hiçbir önemi yoktu, sırf alışkanlıktan öyle kolumda duruyordu, kayboldu gitti, iyi oldu' desin. Künyenin kayboluşunu zerre kadar önemsemesin.

Sonuçta o künye benim cebimdeydi. Sahibi de ortalıkta yoktu. Bir kuyumcuya girip sordum, Zafer'in künyesi altınmış. Üzüldüm tabii. Zafer de üzülmüştür. Altın fiyatı da son yıllarda çok arttı. Bin ons kaç lira! Bu künye kaç para diye düşündüm. Yani kötü bir niyetim yok ama kuyumcu öyle sanabilir. 'Hediye geldi' dedim. 'Kancası koptu, onu yaptıracajım' dedim. 'Altın olup olmadığını bugüne kadar sormak aklıma gelmedi ama herhalde değildir diye düşündüm' dedim. Kuyumcu tek gözüne bir lens takıp dikkatlice baktı, evirdi çevirdi. '22 ayar altın Zafer Bey' dedi. Böylece bir de yalan söylemiş oldum. Adam adıma Zafer sandı. Bu hatalar niye zincir şeklindedir? (70)

Künyeyle ne yapacağını düşünüp bir ara gömmeyi aklından geçirip... “Zafer’i bozdurdum. Kapalıçarşı’daki bir kuyumcu yüz otuz dolar verdi karşılığında. Kurtuldum o musibetten. Dolarlar cebimi ısıtıyor. Künye gibi soğuk değil. Bir ferahlık...” (74)

Hilmi bu. Yaptığı hiçbir şeyin sorumlusu değil, hep başına bir şeyler geliyor, o da ne yapsın, yuvarlanıp gidiyor. Künyenin altın olmasını istemiyor, kötü bir adam olmak istemiyor, “gerçek bir erkek” olmak istemiyor... Künyenin parasıyla Nihan’ı yemeğe götürüyor, “açık ve dürüst” olma niyetiyle. Yine yalanlar, yalanlar... Sevgisi yalan, sadakati yalan, çalışması yalan, hayırseverliği yalan. Mazlumluğu yalan, öfkesi de... Adam yalanlardan ibaret adeta. Sadece sıkıntısı gerçek. Gece vakti göğsünü sıkıştıran, kalp krizi geçirdiğini düşündürten, bazen hafifleyen ama hep orada olan sıkıntı.

Sienna Ngai, *Ugly Feelings* (2007) kitabında, güçsüzlük ve hüsrarla belirlenmiş toplumsal koşullar içinde yaşayan kişilerin, “engellenmiş faillik”ten mustarip olduklarını söyler. Bu, öfke gibi, korku gibi güçlü duygular yerine, etkisizlik ve âcizlik ifadesi bir takım “duygu durumları”nın geçtiği bir haldir. Yüzergezer, hedefsiz, adlandırılması zor, harekete geçmeyi değil, kalakalmayı çağıran durumlar. Ngai’ye göre bunlar, içinde yaşadığımız zamanın dağınık ve sınırları belirsizleşmiş yapıları, kurumları ve pratikleriyle uyumludur: “Disforik duygulanımlar, kapitalist toplumu işleten psişik yakıt gibi görünüyor” (2007: 19). Hilmi’nin bitmeyen sıkıntısı gibi. Ngai, sanat yapıtları üzerine konuşurken, “kendi deneyimimizin temsillerini biçimlendirmekteki giderek büyüyen acımız”den söz ediyor ve ekliyor: “[Ö]znenin bu durum sebebiyle içine düştüğü acz, onun geçmişi ve geleceği tutarlı bir deneyim olarak organize edemeyişinde kendini ortaya koyar” (286). “Hayatım bir film şeridi gibi gözümün önünden geçecek fakat görüntüler henüz montajlanmamış; o kadar dağınık” (Boralıoğlu 2018: 11). Alnının ortasında bir kurşun deliği bulunduğu vehmiyle Balat sahilinde iki seksen yataarken bile hayatı bir film etmiyor, öbür tarafa gidip geldiğinde bile, amel defterinde kayda değer tek şey,

“kabahatin çok” yargısı. İşte, bölük pörçük bir şeyler... Montajı yapmak ve hikâyenin tamamını anlatmak, Hilmi’nin katiyen bece remeyeceği bu iş, Ali Cemal’e düşüyor. Parçaları birbirine iliştiren, boşlukları dolduran, yalanları açığa vuran, hikâyeyi anlatan, Ali Cemal.

Hilmi’yi vurarak hikâyeyi başlatan da o.

Nihan’ın kardeşi, Hilmi’nin kayınbiraderi Ali Cemal.

Hilmi Aydın’ın oğlu, Selim Aydın’ın torunu. Üçüncü kuşak.

Bunu, romanın sonuna eklediği mektuptan öğreniyoruz. Babasına yazdığı, “itiraf” başlıklı mektuptan.

Hikâyeyi bize anlatırken, oğulluktan kayınbiraderliğe çekilmiş. Sanki oğulluğa katlanamamış, sığamamış. Ancak oradan çekilerek, çekildiğinde hikâyeyi anlatabilmiş. Ne büyükbabasında ne de babasında olan bir yetenek bu: olup biteni hikâye etmek.

Çünkü yalın gerçek çekilmez bir şeydir, edebiyat gerçeğe katlanmak için vardır. Aslında bunu en iyi sen biliyorsun çünkü hiçbir zaman gerçekçi olmaya uğraşmadın. Bu açıdan birbirimize benziyoruz belki, ama sen gerçeğin yanına yalanı koydun. Anneme ve bana söylediğin büyüklü küçüklü palavralarla hayatımızı tarumar ettin. Kendinle öylesine meşguldün ki, ruhumun senin hezeyanlarınla oradan oraya nasıl savrulduğunu fark etmedin bile. Bense gerçeğin yanına hayal gücümü koydum, dünyayı herkes için daha anlaşılır kılmaya çalıştım; kendim için de! (272)

Babanın yalanlarına, büyükbabanın kılı kırk yaran gerçekçiliğine karşı, torunun hayal gücü.

Selim Aydın, kimin bulacağı, kimin okuyacağı belli olmayan *Sırlar*’ı bir sarı zarfa, zarfı da çekmeceye koyup bırakmış. Belli ki bir hazine olduğunu düşündüğü yemek tarifleri, bölük pörçük anılar, izlenimler, tumturaklı laflar... Bir de şöyle şeyler: “Nihayetinde, bendenize has olduğunu umduğum, muhtemelen benzersiz bir felsefe de geliştirdim. Naçizane bu kitap, bu felsefeyi de gözler önüne sermeye çalışacaktır”⁴ (155). Hikâye değil, felsefe! Kereviz

4. “Şüphesiz ki büyük bir yazar olma iddiasında değilim”ler, “naçizane”ler... Adamın büyükenmeciliğini büsbütün gözümüze sokmaktan başka ne işe yarıyorlar?

gerçeğinden çıkan felsefe. Oğlundan ümidi kesmiş babanın denize saldığı şişe. Adamın takıntılılığını, kendine dönüklüğünü okuyoruz yemek tarifleriyle birlikte. Böyle bir babanın oğlu nasıl vasatlığa itebildiğini seziyoruz, hele de vasatlığa teşne bir oğlu. Hilmi'deki iradesizlikle, arzusuzlukla, vasatlıkla Selim'in düzen takıntısı arasındaki bağlantıyı seziyoruz. Hilmi'nin durmadan omzunun üstünden geriye bakmasına, utanç ve suçluluk duygularıyla kavrulmasına sebep olan “büyük göz”, “Selim Aydın'ın göklerdeki gözü”.

Hilmi ise malum, durmadan konuşuyor, kimseyi bulamazsa kendi kendine konuşuyor ama hiçbir şey anlatmıyor. Başı sonu belirsiz tekrarlar, kendine acımlar, atıp tutmalar... Bunları toplasan, ancak “montajlanmamış bir film” ediyor. Kelime yığını. Babası kadarını bile yapması mümkün değil – ne yemek ne de herhangi bir şey yapmayı bilmiyor ki zaten!

Ali Cemal ise kendini bu silsileden kopararak; “oğulluktan sessizce çekilerek” varolabiliyor. Anlatabiliyor: “Ama şunu unutma, eğer biraz kibirli olmasaydım, senin estirdiğin rüzgârların önünde savrulup giderdim. Eğer bu dünyaya tutunabildiysem, bir ölçüde kibrim ve çokça da yazma yeteneğim sayesinde” (273). Aslında, hikâyeyi başlatan eylem de onun eseri; onun öfkesinin. Ngai söylemişti, öfke harekete geçirir! Bu başlatıcı hareket, bu öfke, kurucu bir eyleme dönüşüyor. Hilmi'nin, Selim'in, Nihan'ın, Kapelika'nın dünyasını kuran eyleme. “Şekilsiz bir oyun hamuru gibi avuçlarımdan içindeydin ve tenimin nemiyle yavaş yavaş canlandın.”

Oğulluktan sessizce çekilmenin yolu olarak hikâye anlatıcılığı. Babanın sesini üstlenerek:

Öylesine tedirgindim ki her satırda yazmayı bırakmayı düşünüyordum ama suç işlemenin karşı konulmaz hazzı ruhumu esir almıştı ve kalem bırakmamı engelliyordu. Satırlar ilerledikçe suçluluk hissi yerini tatlı bir utanç duygusuna bıraktı. Kalemimin ucuyla hayatını yeniden kurarken, artık daha çok yaramaz bir oğlan çocuğuydum ya da şehir meydanında bir pandomimci. (270)

Kalemin ucuyla yapılan şeylerin suçluluk ve “tatlı bir utanç duygusu” yaratması, akla (erkek) yazarların kalemleriyle penisleri arasında kurulan nuh nebiden kalma anolojiyi getiriyor ister istemez. Ki tanrı yazarlığın şanındandır!

İzlediğimiz şey oğulun yaratıcılığa çekilmesi mi? Kaleminin ucunda hayat olan yazarlığa?

Ali Cemal anlatarak bir dünya kuruyor ama bunun bir “tanrı yazar” eylemi olduğu şüpheli. Hilmi’ye anlattırdığı hikâyenin gerçek olmadığını bilen, bizim de ona inanmamamızı isteyen, bunun için durmadan araya giren bir anlatıcı. Tanrı konumunda pek rahat etmiyor belli ki. Hikâyeyi Ali Cemal’in, kendisinin sesiyle de, sadece onunla da anlatabilirdi, Hilmi’ninkine ihtiyacı yoktu aslında. Ama bunun yerine, Hilmi’nin sesini de üstlenmeyi seçti. İki sesli olmayı:⁵ “Böylece dilim beni sana yaklaştırdı. Seni yazdığım satırlarda acz içindeki kendimi buldum. Sana cehennem korkusunu yaşatarak aslında hayat karşısındaki kendi tedirginliğimi ifşa etme peşindeydim. Korkuların ve zaafların benim korku ve zaaflarımdı” (274).

Anlamak için yazdığını söylerken, sadece babasını kastetmiyor belli ki, kendisini anlamak için de babasının korkularını ve zaafalarını anlamaya ihtiyaç duyuyor. Bunu ancak edebiyatla yapabileceğini seziyor – ne de olsa, Ali Cemal bir şair.

Gaye Boraloğlu, Hilmi Aydın’ın probleminin dünyadan aşağı düşmemek olduğunu hatırlatırken, şöyle söylüyor: “Kendi alanına babayı, öyle ya da böyle bu otoriter varlığı nasıl sığdıracak ve nasıl özgürleştirecek? Bu imkânsız savaşı kazanabilecek mi?” (Özsoy 2018). Hilmi Aydın otorite karşısında yan yollara sapıp kaybolurken,⁶ Ali Cemal başka bir şey yapıyor, babasını “doğuruyor” –bu eylem, sadece kurucu değil, “kırıcı” bir eylem de– bir erkek zinci-

5. Böyle oyuncu tanrılar da vardır aslında, değil mi? Sümerlerin ne yapacağı belli olmayan Enki’si, Yunanlıların Hermes’i gibi.

6. “Hiçbir zaman sonucunu öğrenemeyeceği sınav...” Kim diyor bunu? Yazıda daha önce geçmişti, burada onu hatırlatmak istedim. Adamın kayıplığının metaforu gibi bu söz.

rini kırarak özgürleşiyor.

Babaya isyan, onun yerine geçmek, onun gibi olmak, erkekliğin bildiğimiz yollarıdır. İsyân etmek de, reddetmek de, zincirin yeni bir halkası olmayı engellemez. Ama bu, Ali Cemal'in yaptığı, "onu doğurmak", başka bir şey. İzinden gitmenin ya da reddetmenin ötesinde, yeni baştan kurmak. Selim Aydın'ın da Hilmi'nin de yapamadığını, bırakın yapabilmeyi, akıllarından bile geçirmediğerlerini, Ali Cemal nasıl beceriyor? Bana öyle geliyor ki, bu soruyu düşünebilmek için gözümüzü bu adamlar silsilesinden ayırıp ufuk çizgisine, kadınlara bakmamız gerek. Hikâyenin kadınlarına. Kendilerinden pek az bahsedilen iki anneye: Münevver ve Nihan'a.

Hilmi'nin annesi, Selim Aydın'ın "değerli eşi" Münevver Hanım, ikisinin hayatında da pek iz bırakmamış görünüyor. Kocas, "yüzünden gülümsemesi eksik olmayan" karısını evde bir başına bıraktığını teslim ediyor. Ona karşı "üzgün, mahcup ve pişman": "Günler önceden planlamıştım. Bugün Osmanlı saray mutfağının en nadide eserlerinden biri olan kirde kebabı tarifini verecek, ardından Ramazan yemekleri bahsine girecektim ki, bu kısım beni özellikle heyecanlandırıyordu. Ancak ne yazık ki sevgili eşim Münevver Hanımefendi'nin vefatı ile tarumar oldum" (201). Selim Aydın'ın tarumar oluşu pek uzun sürmüyor, cenazeden ve orada Hilmi'nin elini tutmak istediğinden ama yapamadığından bahsedip tariflerine kaldığı yerden devam ediyor. Kirde kebabı.

Selim Aydın'ın oğullarına karşı davranışlarını "fazla lakayt, fazla müsamahakâr" bulduğu bu kadının bahse konu oğul tarafından önemseneyeceğini, yasının tutulacağını bekliyor insan. Ama Hilmi annesinden neredeyse hiç bahsetmiyor, bahsettiğinde de işlediği sayısız suçtan biri olarak anıyor onu – yani hızla unutulmaya mahkûm bütün o şeylerden biri. Münevver Hanım hiç yaşamış mı, nasıl biriymiş (lakaydisinin dışında!), hayattan ne beklermiş, hiçbir fikrimiz yok. Yüzünden gülümsemesi eksik olmayan biriymiş, onu biliyoruz. Kocasının ve oğlunun (ve torununun) da bir fikri yok anlaşılan. Meleksi bir varlık sanki, cismi yok. Ne Selim Aydın ne de Hilmi için bir ufuk çizgisi olabilmiş.

Nihan öyle değil ama. Varlığını anlatının başından sonuna kadar hissettiğimiz, gördüğümüz bir kadın o. “Saçmalama Hilmi,” diyor, “bari Çapa’ya gidelim, hiç olmazsa üniversite hastanesi, hem sigorta da geçiyor,” diyor, “benim kimseye ihtiyacım yok, hele senin gibi sevgi nedir bilmeyen, sadece kendi çıkarını düşünen, sinsi ve sahte birine hiç yok!” diyor. Ali Cemal’in “Bu kitabı okuduğunda annem kendini fazla geri planda bulacak ve ona yeterince yer verilmediğini düşünecek” huzursuzluğu yersiz yani. Nihan geri planda değil, kitabın her satırında varlığını kuvvetle hissediyoruz. Babasının annesini “kalbimin ortasında duran ve bir türlü duramadığım boşluğun asli sorumlusu” olarak tanımlamasından önce, annesiyle “kader birliği”nden bahsediyor – öyle bir birlik ki, geri planda kaldığını düşünse bile buna aldırmayacak Nihan, bilecek ki oğlunun her cümlesinde kendisi de var.

Dünyadan Aşağı’yı neden bu kadar önemseydiğimi, neden sevdiğimi düşündüğümde, hep o cümleye döndüm: “Böylece içimdeki seni dışarı çıkardım. Seni doğurdum baba” (270). Takıntılı ve mükemmeliyetçi adamın hiçbir sınavı geçemeyen oğlu diye devam eden zincirin bir sonraki halkası olmayı kabul etmeyen, o zinciri kıran “doğurma” eyleminin çekiciliğine. Tanrı yazarlığa değil, dişil bir “hayat verme”ye açılan Ali Cemal’e. Annesiyle kader birliği içinde olduğunu bilecek akla, babasını alnının çatından vuracak öfkeye, bütün bunları anlatacak hayal gücüne. Onun babasının sesini de üstlenme cesaretini gösterebilmesini, kendinde bu gücü bulabilmesini sağlayan tecrübenin kaynağı Nihan’a döndüm.

Dişiliğe doğru açılma. Zayıf kadınlar/güçlü erkekler denklemi bozulmamış olsaydı, böyle bir şeyi hayal edebilir miydik? Erkeğin kendini kadınsı olan her şeyden ayırarak, erkek kuşakları arasında bir sürekliliğe yaslanarak, kadınları birer ayna olarak kullanıp erkekliğini onaylatarak kurduğu bir dünyada, aşağı düşmemek için dişiliğe açılma imkânı, insanın içini umutla dolduruyor.

“Hem Zaten İnsan Aileden Başka Ne İster?” *Kıymetli Şeylerin Tanzimi Üzerine*¹

Emel Uzun Avci

AİLE, ROMAN ANLATISINDA karakterlerin dünyasını çerçeveleyen bir yapı, toplumsal değişimlerin etkilerinin görüldüğü, içinde direnilen, özgürlük mücadelesi verilen, sığınılan, kaçılan bir yer ve ilişkiler ağı olarak her zaman önemli bir yer tutmuştur. Toplumun “yapı taşı” ve “çekirdeği” olarak tasvir edilen bu kurum romanda toplumsal dönüşümün izlenebilir ebattaki temsilinin de odağıdır. Nüket Esen, 1870-1924 yılları arasında yazılan ve aileyi konu alan Türk romanlarında, aileye ilişkin genelde olumsuz örneklerin verildiğini, anlatılarda sıklıkla aileyi parçalayan, felakete sürükleyen anlayış ve davranışların sergilendiğini söyler. Çok az romanda olumlu aile imgesi yaratılır; büyük çoğunluğunda ise aile fertleri birbirine düşer, aileler dağılır, yok olur. Ancak, “genelde dağılan aileleri anlatan bu romanlar ailenin yok oluşunu değil, zamana uygun olarak düzenlenişini anlatırlar. Bu bir yeniden ‘düzenlemedir’” (Esen 2020: 323-24). Bahsedilen yeniden düzenlemenin yani tanzimin amacı ailenin sağladığı/sağlayabileceği güzellikleri muhafaza ederek, “kıymetli şeyleri” tanzim ederek, onun kötülüklerini, onu bozan kötülükleri ifşa etmektir.²

1. Bu yazıya katkıları dolayısıyla sevgili arkadaşlarım Gülsüm Depeli’ye, Nagehan Tokdoğan’a ve son okuma için Onur Kartal’a teşekkür ederim.

2. Başka türlü de olabilir pekâlâ. Örneğin aileyi yeniden tanzim etmek değil, toptan yıkmak isteyen bir roman anlatısı da mümkün. Ancak aileyi yıkmak,

Sezen Ünlüönen'in *Kıymetli Şeylerin Tanzimi* (2017), anlaşıldığı üzere bir aile romanı ve son yıllarda çıkan ilk romanlar arasında öne çıkan örneklerden biri. İsmiyle müsemma o da bir aile tanzimi yapıyor. Aileye yakından bakarak onun ilişki biçimlerini, huylarını, davranışlarını ve varlığını borçlu olduğu stratejileri gösteriyor. Roman, İstanbul'da yaşayan üç kız kardeşin, Nermin, Candan ve Melahat'ın, orta sınıf ve epey düzenli, "normal" ailelerini³ anlatıyor. Hikâye ağırlıklı olarak Nermin Hanım'ın ailesi ve onun çocuklarının (Sevim ve Mert) etrafında dolaşıyor.⁴ Anlatı içerisinde karakterlerden bazılarını daha yakından izliyoruz ancak yine de bu, romanın baş karakterinin kim olduğu sorusunu net olarak cevaplamaya yetmiyor. Karakterlerin anlatıdaki ortalama ağırlıkları ve hikâyedeki yatay konumlanmaları asıl kahramanın "kurum olarak aile" olduğunu ima ediyor. Okuduğumuzun bir aile tarihi olduğunu söyleyemeyecek kadar az geçmiş bilgisi ediniyoruz. Ama ailenin hikâyesi o kadar bildik ki o boşluklarda neler olabileceğini

yerine bir şey önermeyi de gerektirir. Aile dışında önerilen o yeni şey de "seçilmiş aile" örneğin, yine aileye benzeyen, onun gibi hareket eden bir ilişki biçimidir.

3. Aile soyağacı için Ek 1'e bakınız, ileride s. 264.

4. Nermin Hanım, eşi Fikret Bey'le birlikte çalıştıkları maliye dairesinden kıızı Sevim doğduktan sonra ayrılmış, iki çocuk annesi bir ev hanımı. Kızı Sevim'in çok da aşkla bağlı olmadığı, esasında pek de tanımadığı Fırat Karemin ile mutsuz bir evliliği var. Sevim yaşadığı doğum sonrası depresyondan çıkamamış, kızı Nazlı ile sağlıklı bir bağ kuramamış, eşiyle olan ilişkisini minimum temasla götürmeye çalışan bunalımlı genç bir kadın. Fırat'ın fazla mesaisi, hizmet içi eğitimleri bahane ederek çok da uğramadığı evlerine, zor bir dönemden geçen abisi Demir, kısa bir süreliğine diye geliyor ve bir yılı aşkın süredir hâlâ Kareminler'le birlikte yaşıyor. Nermin Hanım'ın oğlu Mert ise, yıllar süren öğrencilik mesaisine rağmen hâlâ üniversiteyi bitirememiş, solcu olmaya hevesli, ama sebatsız bir genç. Alt sınıftan gelen Gülendam'ın bu ailelerle teması Mert'in sevgilisi olması dolayısıyla mümkün olmuş. Gülendam henüz yedi yaşındayken annesinin bir gün evi terk etmesiyle babasıyla baş başa kalmış, eksik bir ailenin içinde büyümüş, güzel ve zeki genç bir kadın. Nermin Hanım'ın kız kardeşi Candan Hanım, Necmettin Bey ile evli ve tek çocukları Ezgi, ailenin "entel", "sanatçı" kızı. Ezgi'nin ağzı iyi laf yapıyor, yetenekli ve sınıfsal konumunun getirdiği özgüvenden olsa gerek arkadaş ortamında hep ilginin odağı. Bu romanda en az Melahat Hanım'ın eşi İlhami Bey ve kızları Pınar'dan oluşan çekirdek ailesini tanıyoruz. Melahat Hanım, ailenin gençlerinin ortak olarak sevdiği, şen şakrak, kafa dengi teyzesi.

aile kurumunun tarihi üzerinden zaten kendimiz öngörebiliyoruz. Eyleme kapasitesi olan şey karakterler değil, esas karakter olarak, hepsini içine almış bir yapı olarak aile. Ailenin, içinde olanları hareketsiz, dışında kalanları ise çaresiz, yalnız ve yörüngesiz bırakan gücünü izliyoruz. Bu güç, daha sonra değişmek üzere, çok etkili bir duygu ve imge olarak kuruluyor romanda. Romanın başarısı tam da burada: Yapıyı bu kadar güçlü bir biçimde inşa edip, sonra bu künt yapıyı zarafetle parçalayabilmesinde. Başta birer piyon, pasif birer kurban ya da yapının belirleyiciliği içinde felç olmuş gibi görünen karakterlere faillik verebilmesinde. Ünlüönen’in bu bakışı, aileyi yeniden tanzim edilebilir bir şey haline getiriyor ve bunu anlattığı hikâyelerle değil, daha ziyade kurduğu biçemle yapıyor.

Parçalarla Anlatılan Aile

“Büyük anlatılar öldü” ilanına rağmen büyük yapıların öldüğünü o kadar kolay söyleyemiyoruz. O nedenle, “aile”nin evrensel düzeyde işleyen, müthiş kuşatıcı ve kapsayıcı (aynı zamanda elbette ki dışlayıcı) bir modern dönem büyük anlatısı olduğu gerçeğini bir hamlede kenara itemiyoruz. Çünkü “aile” hem ulus devletin hem de kapitalizmin kendini meşrulaştırma ve sürdürebilme mekanizmaları içinde en işlevsel ve en duygu dolu olanı. Bu şefkatli aile hikâyesi tarih-ötesi ve evrensel bir anlatı olarak her gün üretiliyor ve oluşturulan aile miti bizim aile hikâyelerimizin nasıl anlatılacağını da belirliyor. Fulford, “Büyük anlatı, ikamet edilen bir mekândır. Orada yaşamak isteriz,” der (2014: 39). Ünlüönen, eşitsizlikleri, farklılıkları ve en önemlisi içindeki şiddeti görmeyen/göstermeyen ve her şeye rağmen geçerlilik iddiasını sürdüren, sürdürebilmesi için canhıraş uğraşılan bu sıcak aile yuvası hikâyesine eleştirel bir bakış yöneltiyor.⁵ Ancak bunu yaparken, ailenin için-

5. *Kıymetli Şeylerin Tanzimi*, aileyi eleştirel bir yerden anlatan ilk Türkçe edebiyat metni değil kuşkusuz. Özellikle 1970’li yıllarda kadın yazarların; Tezer Öz-

deki karanlığı ve şiddeti göstermek için yürek burkucu örneklerle de ihtiyaç duymuyor. Sakin duyargalarla geziniyor sıradan ailenin içinde. Bir yandan aile üyelerine el verirken, diğer yandan da kendini ideolojik olarak son derece başarılı bir biçimde doğallaştırmış bir büyük anlatı olarak aileyi parçalarına ayırıyor ama yıkmıyor; bir yapboza, ya da tersinden söyleyelim, bir boz-yap'a dönüştürüyor onu.

Alptekin Uzel “Evde Olma’nın Tereddüdü” (2018) adlı yazısında “[*Kıymetli Şeylerin Tanzimi*] kendini tarih dışı, bağlam dışı görmeye fazla hevesli bir gençliğin, anne babalarının kuşağından pek de farklı olmadığının itirafı”dır diyor. Ben bu iki kuşak arasında aileye bakış açısından nüans düzeyinde de olsa mühim bir fark olduğunu düşünüyorum. Çünkü bu romanda anlatılan, bir önceki kuşaktan farklı olarak aileye artık daha eleştirel gözle ve mesafelenerek bakabilen bir kuşağın aile hikâyesi. Feminist eleştirinin çoktan gündelik hayata sirayet ettiği, kadın meselesinin nihayet konuşulabildiği yıllarda büyümüş bir kuşaktan bahsediyoruz çünkü. Aileye “hakiki” duygusal ilişkilenenmenin niteliğinde kıymet veren ve onu kutsallaştırmayan, aile ile “arasına alaycı ve ironik bir mesafe” koymayı başaran bir pozisyon tarif ediyorum esasında bu kuşağa. “*Mother ve father issue*”larına nihayet bir ad verebilmiş ve psikoterapilerle ailenin açtığı yaraları iyileştirmeye de niyet etmiş, belli bir grup için bile olsa bunun araçlarına erişim imkânı bulabilmiş bu kuşağın, anne babalarından pek de farklı olmaması bana pek mümkün gelmiyor. Tam da kuşağının bu nitelikleri dolayısıyla Ünlüönen’in aileyi, gerçekliğini ıskalamadan ama olduğundan daha hafif ve biraz da alaycı bir şekilde anlatması mümkün oluyor. Bahsedilen yapının içinden çıkabilmenin, fail olmanın yollarını aramaya niyetlenmiş ama tek ayağı hâlâ evin eşliğinde olduğu için henüz başaramamış bir kuşağın

lû’nün, Leyla Erbil’in, Sevgi Soysal’in, Nezihe Meriç’in metinlerinde aileye ve eve yönelik mesafeyi, evden kaçma ve evin dışında olma arzusunu bazen bir tema olarak okur bazen de metnin yaydığı bir ruh hali olarak sezeriz örneğin.

aileye içeriden yöneltilmiş eleştirisini okuyoruz.

Yabancı okullarda okuya okuya, yurtdışına gide gele, sosyal medyayı geze geze birbirlerinden LGBT haklarına saygılı olmayı, gif ve meme yapmayı, Kürt sorununu, hayatla aralarına alaycı ve ironik bir mesafe koymayı, mutenalaştırmaya karşı olmayı öğrenmiş bir arkadaş çevresinin içinde hep beraber bir çıkış arıyor, bulamıyorlardı. Herkesin farklı olmak için aklına gelen şey aynıydı. (27)

Metnin parçalı kurgusunun görsel bir karşılığı var bence. Tüm bu parçaların bir araya getirilme şekli polisiye filmlerde, dizilerde sıkça gördüğümüz “kanıt panolarına” benziyor. Tüm karakterlerini geniş bir yüzeyde ilişkileri ve temasları ile birlikte gösterir bir biçimde yerleştiriyor. Aralarda renkli post-itlere yazılmış küçük notlar, internet çıktıları ve hepsini birbirine bağlayan renkli çizgiler ya da raptiyelerle tutturulmuş ipler. Güendamlar ile Nazlı’nın arasındaki bağlantıyı takip edebileceğimiz, Sevim ile Demir arasında gelişen duygunun izini yakından görebileceğimiz, hiçbir şeye bağlanamayan Mert’i Demir’e bağlayan ipi görebildiğimiz bir yüzey. Ailenin katmanlarını üst üste koyarak belli bir ağırlık oluşturmamasını değil, yan yana dizerek daha geniş bir alan kaplamasını istemiş bir anlatı. Aynı zamanda çözülmek istenen vakanın ancak bu düzeyde bir açıklıkla, şema halindeki görüntüsü sayesinde çözülebilir, anlaşılabilir, takip edilebilir bir şey haline geldiğini de göstermiş oluyor. Ünlüöner’in ifadesiyle; “ancak [bu parçaları] böyle bir edebiyat yoluyla, kurgusal düzlemde bir araya getirirsek anlamlı bir bütün teşkil edebiliriz, bu içinden çıkılmaz meseleleri ancak böyle çözebiliriz demenin bir çeşidi” (Bora ve Ünlüöner 2017: 88).

Roman, bu çağın bakışı ve ritmi gibi bir biçimle kurulmuş. Nazlı’nın hayat ansiklopedisi, yurttan sesler korosu, alışveriş listeleri, anlatıcının (muhtemelen) küçük kâğıtlara yazdığı notlar... “Herkesin bildiği ama kimsenin söylemediği gerçekler” bölümü ve tek başına bir hikâye anlatan ama sembolik olarak ailenin hareketini ve nihai sonunu da izleyebildiğimiz “Ward Hunt Buz Sahaneliği” bölümleri... Marksizm’in, aile hukukunun, Aile Bakanlığı-

ğı'nın, muhafazakâr, cinsiyetçi bir köşe yazarının aileyi tanımlama biçimlerini bir araya toplayan bir *patchwork*. Anlamını da eleştiri potansiyelini de bu ayrıştırma, sökme ve yeniden teğelleme eylemlerinden alıyor. Örneğin roman “Eşikten atlamak” başlığıyla, eve girebilmenin ve aileye dahil olabilmeyenin girizgâhı ile başlıyor. Haliyle, neredeyse tüm karakterlerinin bir arada olduğu büyük aile fotoğrafının verildiği “Cümbür Cemaat” bölümünde birlikte yenen geleneksel aile yemeklerinden biri anlatılıyor. Romanın neredeyse tüm karakterlerini bir arada sadece bu bölümde görüyoruz. Önce büyük resim, sonra o resmin parçaları tek tek önümüze seriliyor. Tabii ki o eşikten atlayamayanlar, bu yemeğe dahil olamayanlar da var. Onlarla daha sonra tanışıyoruz.⁶ Bu bölümde anlatıcı bize Sevim ve Fırat Karemin'in, kızları Nazlı ve Fırat'ın kardeşi Demir ile birlikte yaşadıkları evi oda oda gezdiriyor. Bir anlamda da olay yerini tanıtıyor. Yatak odası hariç: “[B]iraz mahremiyete, özel hayata saygı gösterelim, içeri bakmadan geri dönelim olur mu?” (8). Kitabı okurken sanki tüm bu evlerin içinden çok hızlı hareket ederek geçiyormuş, kapı diplerinden içeride olanları izliyormuş, sadece birkaç ânı kayda geçirmeyi seçiyormuşuz gibi. Bu çağın hızlı ve parçalı bakışı gibi.

Eve Sıkışmak

Merkezi mekânı ev olan bu anlatı “eve sığınmak” ile “evden kaçma arzusu” arasındaki gerilime odaklanıyor. Romanda evden gerçekten kaçanlar da var, kaçıp geri dönenler de, kaçmayı arzulamak dışında başka bir şey yapamayanlar da. Demir romandaki, “evden kaçma”, “geri dönme”, “suçluluk duyma”, “ait hissetmeme” gerilimlerinin tamamını temsil eden kişi. Aileyi anlatmak için gerekli olan mesafeye sahip tek karakterimiz de Demir. Tam da bu se-

6. Mert teklif ettiği halde henüz ailenin bir üyesi olmadığı için Gülendam'ın gelmesi istenmemiş. Demir aileye dahil ancak ideal görüntüyü bozan hikâyesi nedeniyle büyük aile fotoğrafında onun da yeri yok. Bunu kendisi de biliyor ve içerideki eğreti odasında saklanıyor.

beple hikâyeyi onun ağzından dinliyoruz, onun yazdığı romanı okuyoruz: “Demir, ailenin hakkında kapalı kapılar ardında kısık sesle konuşulan, büyüklerde kızgınlık, acıma ya da bıkkınlık, gençlerde ise belli belirsiz bir hayranlık, ama mutlaka onu tanıyan herkeste bir tür korku ve endişe yaratan Aşıl topuğuydu” (14).

“Demir’in hayatın merkezinden uzağa fırlatılma, bağısız, yer-siz, yurtsuz bir adam olarak kalıverme sürecinin” (98) müsebbibi olan ve başına gelen her şeyi müstahak kılan şey solcu geçmiş. Seçilmiş ailesinden, solcu kardeşlerinden (kardeş ötelerinden) kimse kalmamış etrafında. İTÜ’de mimarlık okumuş ve hocalarının “çok parlak bir çocuktuk, kendine yazık etti” diye hatırladığı Demir, işsiz, evsiz, amaçsız. Aileden kaçarken geride bıraktığı kardeşinin evine sığınmış ve bir zamanlar kaçtığı ailenin romanını yazıyor.

Aileden kaçmak isteyen gençlere büyükleri korunaklı, camları pimapen kaplı misafir odalarından, büyük, heybetli, yirmi dört taksitle alınmış koltuklarından bazen anlayış bazen de endişeyle bakarlar. Koltuk ve masanın günde üç öğün yemeğin ve ütülü gömleğin ve taksitin dünyasından giden, gitmeye çalışan dışarıda kurda kuşa yem olur çünkü. Kurda kuşa yem olmayan, en sonunda döner dolaşır, kardeşinin koltuk ve masasına (en azından arkadaki ütü odasına), yengesinin (her zaman olmasa da çoğu zaman) üç kap yemeğine sığınır. (90)

Tuncay Birkan, *Sol: Evin Reddi* (2020) adlı kitabında sağın, sosyalistleri “evden kaçan oğul”lar olarak gördüğünü söyler (Evden kaçan kızlar değil elbette, erkekler. Evden kaçan kızların “eve dönüş” ihtimalinin olmadığını da hatırlatır). “Sol seçmeye dayandığı için dostluk bağlarına aile bağlarından; dostluğun hafif ve seyyar mekânlarına evden daha çok değer verir. Bu mekânların özgürlüğünü evin güvenliğine tercih eder. Çünkü Adorno’nun ünlü ‘İnsanın evindeyken kendini evinde hissetmemesi bir ahlak meselesidir’ sözünü düstur edinmiştir,” der Birkan (2020: 32). Ev ve aile ile sıkıntısı olanın, tüm geleneksel aile yemeklerinde başı ağrıdığı için odasından çıkmayan, annesi babası Nazlı’yı görmeye geldiklerinde evden kaçan kişinin solcu Demir olması tesadüf değil

elbette. Ailenin içine dahil ettikleri kadar dışarıda bıraktıklarını da görebilmesi bu huzursuzluktan, bu evsizlikten, bu mesafeden kaynaklanıyor.

Metnin bu kadar parçalı oluşuna neden olan, bu parçalılığı sağlayan şey Demir'in bu bir görünüp bir kaybolan bakışı. Demir odasından ancak Fırat evden çıktığında, herkes ortalıktan çekildiğinde, Nazlı ile oynamak için çıkıyor: “[V]edalar edildikten, [...] sesler kesildikten sonra su içmek için odasından nihayet çekinmeden çıkabilen Demir, dönüşte holün açık unutulmuş ışığını kapattı, tekrar odasına girdi” (17). Demir, Sevim'in yapmadığı ev işlerini yaparak ve yeğeni Nazlı ile ilgilenme işini üstlenerek bir düzene dahil olmuş gibi görünüyor ama bir yılı aşkın süredir yaşadığı ütü odasında daha valizini bile boşaltmamış, oraya hiç yerleşmemiş olduğunu da hatırlamak lazım. Geçmişte kendi seçtiği kardeşiyle dolu ailesi çökertilen örgütün altında kaldığı için evin dışında, ailenin çeperinde biri. Bir otogarda bekler gibi yaşamamanın iç sıkıntısını hissettiriyor onun yaşantısı: “Demir o akşam kapıları kapayıp odasında sessizce ağlamadı. Onun yerine balkona çıkıp gecenin bir yarısı uzun uzun uluyup içeri girdi” (113). Bir kusur olan işsizliğine çare aramak için de içine sıkıştığı ruh halini yırtıp atmak için de gücü yok.

Peki dünyayı değiştirmek isteyip değiştirememiş bir insanın oturup kimsenin okumayacağı bir roman yazması mantıklı mı? Ancak seyircisi olabildiği bir hayattan bir de böylesi bir dolaylamayla kendini uzaklaştırması onu cidden hasretini çektiği şeylere yakınlaştıracak mı?... Hayatı beceremeyen romanı becerebilir mi? (67)

Ev “bizi hayata ilmekleyen, bağlar kurduğumuz [...] somut bir mekân olmaktan öte bir atmosferdir de” aynı zamanda (Birkan 2020: 20). Çoğu zaman o atmosferden kaçmak isteriz. “Evden kaçış” arzusu karakterlerin geneli için bir ortak ruh hali. Ancak evden gerçek anlamıyla kaçanlar da var. Gülendam'ın annesi mesela; “on beş senelik kocasını, dokuz senelik evini ve yedi senelik kızını” terk eder (51). Sevim de istemiştir bunu ama “dokuz senelik evini ve yedi senelik kızını” terk etmemiş, yuvasını dağıtmamış,

“kocasıyla çocuğu aç biilaç yarı yolda ortada” kalmamıştır (60). Evden kaçmanın tek hali valiz hazırlayıp, bir not bırakıp gitmek değildir zaten. Fırat hizmet içi eğitimler ve fazla mesailer sayesinde evden, aileden kaçır sık sık. *Anna Karenina*’ya içinde bulunduğu mutsuzluktan ve sıkıntıdan koparabilecek aşk ve tutku dolu bir dünya sunduğu için sığınır, kapılır. Gülendam’ın öngördüğü tek çıkış ihtimali yurt dışına gitmektir. Romanda ev, içinde rahat edilen değil, içinde başka bir hayat ihtimalinin huzursuzca beklediği yerdir: “Bir şeyi beklerken, onun gelişini hızlandıracak bir şey yapmıyorsa insan, o zaman oyalanır. Vakit geçirir, sonra da sevinir beklenenle aramdaki mesafe azalmış diye. Ben bir şey beklemiyorum ama oyalanıyorum” (63). Kareminler eğreti evlerinde mutsuz, Nermin Hanım tam ev sahibi olmuşken, istediği gibi dayayıp döşediği evinde bir gün rahat edememiş. Candan kızı Ezgi ile birlikte yaşamayı denemiş ama muvaffak olamamış. Mert ve Pınar hâlâ anne babalarıyla yaşıyor olmaktan memnun değil. Anne babaları da onların evlenip kendi evlerinde oturmamalarından. Gülendam işleri değiştirebilecek kadar büyüyüp, kendine ait mutlu bir hayat kurabileceği günleri evde bekliyor.

Romanda anlatılan “ev” sıcak ailenin yuvası değil. Yazarın bunu, evi yıkmak için değil ama karakterlerin hemen hepsinin evin içinde nasıl rahatsız, huzursuz olduğunu göstermek için yaptığını düşünüyorum. Yapacağı yeni tanzimin meşruiyet kaynaklarını biriktiriyor aslında. Evin nasıl hiyerarşik bölünen bir şey olduğunu da gösteriyor örneğin. Ailenin kaide ve kurallarının bir de mekân aracılığıyla nasıl sürekli yeniden düzenlendiğine işaret ediyor. Kareminler’in evinde geleneksel aile yemeği yenirken kıdemlilerin balkonda, geri kalanın salonda oturması gibi. Daha orta yaş ve genç kadınların masa kurulana kadar oturmaması gerektiğinin bilgisini veriyor (bu bilginin bizde yaratacağı huzursuzluğu çağırıyor). Aileyi bir nevi sınırlar, kurallar mekânı olarak çiziyor: “[A]ilede de herkes kendi hududunu bilmeli ve bu hudut çerçevesinde mevcudiyetini sürdürüp vazifesine sadık kalmalıdır” (44). Sevim yaşadığı depresyonun semptomlarından biri olarak temizlik

hastalığına yakalandığında yerleri değil, dolap içlerini değil, halıları değil her hafta duvarları siliyor. İçine sıkıştığı hudutları belki yıkacak kadar inceltebileceğini hayal ederek, duvarları siliyor.

Anlatılan evlerin içindeki eşyalarla ve orta sınıf ailenin adabı muaşeret kurallarıyla örülü değerler dünyasının tasviri, bize sınıfsal konumları işaret ediyor. Orta sınıf ailelerin ortalama evlerinin yanında, Gülendam'ın annesiz, kadın düzeninden ve dokunuşundan yoksun evi sadece annesizliği değil sınıfını da çok net görünen bir şey haline getiriyor. Sınıfsal farkın birtakım nesnelere sahiplikle ve onları nasıl kullanacağını bilgisiyle kurulduğu bir evren olarak orta sınıf aile evinin içinden bakıldığında, Gülendam'ın aynı zamanda kiler görevi de gören, ütü masası, kovalar, çamaşır sepetleriyle dolu odası bize bu iki ailenin birbirinin dengi (eşiti zaten değil) olmadığını söylüyor. Gülendam hangi tabakla nasıl servis yapacağını bilmiyor, Ezgi'nin evindeki eşyaları ve kıyafetlerini çocuksu bir merak ve imrenmenin yanı sıra korkuyla izliyor. "Mert'in anne ve babasından ölesiye korkan ama sadece onlardan değil, evdeki eşyaların olası ihtişamından, yanlış bir hareketten, oturmaması gereken bir yere oturuvermekten, nasıl yeneceğini bilmediği bir yemekle karşılaşmaktan, kılığının kıyafetinin yetersiz bulunmasından... korkan da korkan Gülendam" (109). Annesinden öğrenmesi icap eden, ama öğretilenden mahrum büyüdüğü için yabancı kaldığı her kaide ona dert oluyor. En çok oralardan yaralanıyor. Sokakta mutlu ve umutluyken, annesizliği en çok başka evlerin içlerinde onun için tehdide dönüşüyor.⁷

7. Onu tanıdığımız ilk bölümde Gülendam, işten çıkmış, eve gitme yolunda Galata Köprüsü'nden geçerken köprü'nün altından geçen bir yat görür. Yatta ellerinde renkli ve şemsiyeli bardaklarla iki kız iki erkek eğleniyorlardır. Gülendam birdenbire "...nasıl ve neden olduğunu kendi de anlamadan korkuluklara tutunup aşağı sarkarak bir anda..." tükürür (22). Ve nasıl oluyorsa tükürüğü aşağıdaki kızların birinin kafasına şap diye konar. Kendisi yaz sıcakta kışlık botlar, üzerine yapışan sentetik tişörtle gezerken, yatta gördüğü gençlere karşı, kendisinin de varlığından haberi olmadığı sınıf kininin istemsizce dışarıya fışkırdığı andır bu. Kendi sınıfına ait olmayan, ismini bilmediği nesnelerde sembolleşen hıncı ve ezikliği roman boyunca bir gerilim olarak devam eder. "Bunlara yat deniyordu değil mi,

Bachelard'ın dediği gibi ev, aynı zamanda düş kuranı koruyan ve dinginlik içinde düş kurmayı sağlayan şeydir de (1996: 34). Aile içinde büyümemenin, annesiz büyümenin kadim ve kurucu hayal kırıklığını yaşamış biri olarak Gülendamlar için ev, “onu koza gibi içine almaya hazırlanan bir sevgi ihtimali”dir (39). Dış dünyadan kaçtığı, sığındığı ve günün sonunda nihayet rahatlamayı başardığı yer babasıyla birlikte yaşadığı ev değildir. Ancak Mert'i düşündüğü, onu hayal ettiği ânın içindeyken evinde hisseder. Mert ondan sıkılınca ve sığındığı bu koza artık yıkılınca, başka türlü ama kendine ait bir hayat ihtimalinin peşine düşmek üzere evi terk edebilir.

Ailenin Halleri

Suad Joseph, bizimki gibi “ailenin insanın üstünde ve ondan daha değerli görüldüğü, insanların aile bağlamı içinde önem kazandığı, hayatta kalmanın aile ve cemaatle girilen ilişkilere bağlı olduğu toplumlarda içli dışlı bir ilişkiselliğin” kurucu önemde olduğunu söylüyor (1999: 2-3). Aile içindeki karı-koca, anne-kız, anne-oğul, baba-oğul, abla-kardeş, teyze-yeğen vb. ilişki biçimlerinin parçalı haline yakından bakmak bize bu ailelerin özerk, bağımsız çekirdek aileler gibi görünen, ama esasında geniş aile ilişkiselliği içinde varlığını sürdüren bir ara form olduğunu gösteriyor. Romandaki aileler temel olarak anne, baba, çocuktan oluşuyor. Ancak birlikte yenen geleneksel aile yemekleri, düzenli ziyaretler, ailenin gençlerinin denetiminin yine hep birlikte bir iş bölümü ile üstlenilmesi, evlerin badanasının rengi, mobilya tercihinin hâlâ bir kolektif mesele olarak görülmesi gibi geniş aile alışkanlıklarının devam ettiği bir ara formdan bahsediliyor. Bu ilişkisellik içinde yetişen birey, Batı'nın özerk, başkalarından bağımsızlaşarak failleşen

tekne mi demeli yoksa, aman neyse ne, bir su taşıtı” (21). Ancak bu bölümde ortaya çıkan öfke sonraki bölümlerde sönmülmektedir. Yerini daha yumuşak bir içerleme, alınganlık ve endişe duygusuna bırakır.

bireyinden farklı bir bakışla değerlendirilmeli. Çünkü Batı psiko-dinamik teorisinin, Joseph'in tabiriyle, "failliğin önündeki engel olarak gördüğü bu ilişkisellik" içinde kurulan birey, ancak pasif bir kurban olarak görülebilir. Oysaki bu birey, kurban kategorisinin aksine, "aile sistemi içindeki herkes gibi davranışı belirleyen ve belirlenen birer aktif katılımcı olarak tanımlanır" (Joseph 1999: 1-9). Nermin, evliliğinin kurbanıdır aslında ama aynı zamanda kendi çocuklarının akıbetini belirlemede epey kudretli bir pozis-yondadır. Çekirdek aile içinde eşlerin, kadınların değil ama çocuk-ların bireyselleşmesi, özerkleşmesi, kendi hayatlarını kurmaları arzusu hâkimdir. Ama çelişkili bir biçimde "bireyselleşmeye" odaklanan bu gelecek planları, kolektif olarak müdahale edilebi-len bir şey haline gelir. Kendi ayakları üstünde dursun, kendi evi barkı olsun istenen gençler o evlere sahip olunca mevcut denetim mekanizmaları işlemeye devam eder. Nermin kızı Sevim'in evinde ne olup bittiğini torunu Nazlı'dan öğrenir, öğrendiklerinin hesabını sorar. Potansiyel gelin adayı Gülendamların Kürt olması ihtimali, yoksul olması kadar rahatsız edici ve müdahale edilmesi gereken bir şeydir. Mert'in okulu bitirememesi, Sevim'in çok da hayırlı bir kısmeti geri tepmesi, Ezgi'nin "uçarı" bir hayat yaşaması geniş ailenin reflekslerini, kontrol ve denetim arzusunu harekete geçirir.

Bu kadar içli dışlı ilişkilerle belirlenmiş bir ortamda, şüphesiz ki herkes birbirine temas eder ve o temaslar nasıl birer kimlik ku-rulacağını etkileme imkânına sahiptir. Ancak karakterler özelinde bakıldığında, kendi hayatları adına sorumluluk alıp bir şeyleri de-ğiştirebilen bir faillikten söz etmek pek mümkün değildir. "Evden kaçma arzusu" kabullenmişliğin, rehabetin ve sıkıntının altında ezilmiş, hareketsiz bir duygu durumudur. Hiç kimse kendi haya-tının gidişatına dur diyecek hamleyi yapamaz. Yapmak isteyen de gerekli pratiklere, yani birey olmanın, kendini tanımak, karar al-mak, harekete geçmek gibi gerekliliklerine yabancısıdır. Ailenin ve-rili olarak sağladığı varsayılan konumdan, konfordan, bağlardan ve ilişkilerden bağımsız olan Gülendamlar, tam da o bağımsızlığın sağladığı hafiflikten olsa gerek, eyleme geçebilen tek kişidir. Evi

tahammül edilebilir, müzakere edilebilir bir mutsuzluk alanı olarak gören, içindeki konforu yeğleyebilen, başka türlüşünü bilmeyen diğer karakterlerden farkı, kaybedecek bir şeyinin olmamasıdır. Kendine dair anlamı ev dışında, sokaklarda, sergilerde arayan, âşık olan, yürüyen, hayal eden, hayal kırıklığına uğrayan, vazgeçen, reddeden, terk eden kişi Gülendam’dır. Romanda yazarı, diğer karakterleri de harekete geçirmeye zorlayan şey Gülendam’ın hikâyesinin tek başına romanın ritmini ve ruh halini belirleyebilen bulaşıcı gücüdür. Yazar, *Çalikuşu* romanının Feride’si ile Gülendam arasında bir özdeşlik olabileceğini “Çalikuşu falı bakan Gülendam” sahnesiyle aklımıza düşürür ve bu iki hikâyeyi birbirine ilişirir. O andan itibaren, Gülendam’ın hikâyesini; öksüz, yetim, en büyük kaybı henüz hayatının başında yaşamış Feride’nin, büyük aşkına rağmen, kendine yeni bir hayat kurma umuduyla evini terk ettiğı, hemen her dakikasında fail olduğı (olmak zorunda kaldığı) hikâyesini hatırlayarak okuruz.

Roman, ailenin meşruiyetini kuran iki temel şeyi; kan bağı ve verili olduğı düşünölen sevgi bağıı sorunlu, en azından üstüne düşünölmesi gereken bir şey haline getiriyor. Aile bireylerinin birbirlerine duydukları sevginin, o ailenin üyelerini hareketsiz kılan baskısını ve ondan kaçmayı düşünmenin getirdiğı suçluluk duygusunun ağırlığını gösteriyor. Varlığını verili kabul ettiğimiz anne, baba ve çocuk arasındaki sevginin ve “doğal” bağıı aslında pek de öyle olmayabileceğini, Nazlı’nın mutsuzluğunu, Gülendam’ın aile içindeki yalnızlığını anlatarak gösteriyor yazar. Orhan Koçak, ailenin ancak süreğen bir kurban mekanizmasıyla ayakta kaldığını ve bu romanın bu günah keçisi işlemini zarafetle, altını iki kere çizmeksizin gösterdiğini söyler (Koçak 2018). Nermin Hanım’a yıllarca canını dişine takıp beslediğı, büyüttüğü, elini bir an üzerlerinden çekmediğı evlatlarının mutsuzluğunun, olmamışlığının hıncını, öfkesini yükleyecek biri gereklidir örneğın. Aileyi yapan şeylerdir bu öfke ve kırgınlıklar; ancak ayırıcı nitelikleri, bu duyguların üzerinden atlanması ya da bağlamsız yerlerde aşırı bir şiddetle ortaya çıkmasıdır. Pınar, Nermin Hanım ve Fikret Bey’in ah-

baplarının oğlunu reddettiğinde, yani “şahane bir kısmeti” teptiğinde, kardeşi Candan Hanım’ın sadece laf arasında “zorla güzellik olmaz” demesi, Nermin Hanım’da hep içinde biriktirdiği duygu yığınının etrafa saçılacağı bir patlama yaratır. Eleştirilmedik ne annelik kalır ne kadınlık. Ama kardeşlerin mevcut bağı devam ettirmeleri gerekir. Nermin Hanım’ın dengeyi yeniden tahkim etmek için seçtiği günah keçisi Ezgi’dir. Bu denklemde Ezgi, Candan Hanım’ın kötü anneliğinin, tembelliğinin ve keyfine düşkünlüğünün sonucudur. Ona kötü davranmak, diğer yeğenlere gösterilen sıcaklığı göstermemek dengeleri yeniden kurmayı mümkün kılar. Nermin teyzesinin Ezgi’ye neden soğuk davrandığı meselesi de “ailenin, aslı astarı bilinmez, kudretinden sual olunmaz aile gizemleri” (12) arasına katılır. Aile biraz da bu gizemlerin sayesinde “birlik” vurgusunu devam ettirebilir.

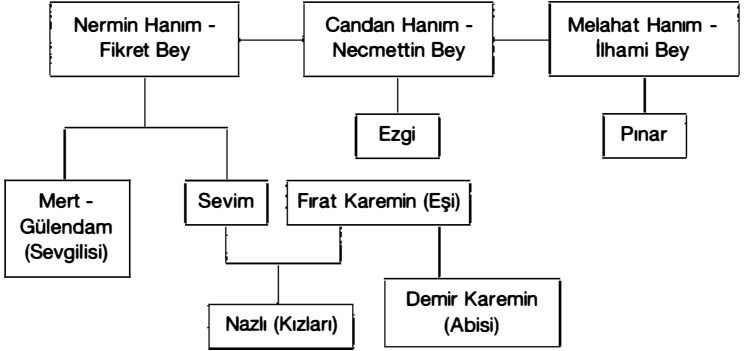
Romanın aileye ilişkin söylediği en çarpıcı şeylerden biri, ailenin içindekilerin birbirlerini tanımadığı yer olduğudur. Kan bağının, sevginin örtücü, saklayıcı gücünü verili kabul etmenin yarattığı hasardır bu. Fırat’ın Sevim’e hediye almayı düşünürken, Sevim’in ne sevdiğiyle ilgili en ufak bir fikrinin olmaması yahut Sevim doğum sonrası depresyonunun en derinlerindeyken kimse- nin ne yaşadığının farkına varmaması gibi. Artık görmek zorunda kaldığında yaşanan hezeyanın sesi de şöyle çıkacaktır; “Bak bari yüzüme bak. Ne derdin var kızım? Ne derdin var? Ne istiyorsun? [...] Konuşsana! Bok mu var susuyorsun?” (55). Gülendam tanıma fırsatı bulamadığı annesini çaresizce anlamaya, tanımaya çalışır. Ailenin birliği biraz da içindekilerin birbirleri hakkında ne düşündüklerini ne hissettiklerini, aslında kim olduklarını asla tam olarak dışa vurmadıkları, bunun katı bir kural olarak mükemmel benimsendiği bir yer olması sayesinde mümkün olur. Çatışmalarla yüzleşilmez ancak arkadan konuşulur. Açılan yaralar fark edilmez, edilse de bu yaraların kendiliğinden geçmesini beklemek üzere her şey zamana bırakılır. Herkes zaman içinde sessizce müzakere ederek ürettikleri kimlikleri oynar; Nermin fedakâr ve endişeli annedir. Candan keyfine düşkün, rahat kadındır. Melahat

herkesin sevdiği, ailenin gençlerini etrafında toplayabilen tatlı dilli, neşeli teyzedir, Ezgi “bi değişik”, Mert sorumsuz, Sevim sorunlu, Pınar yaşı hafif geçkin, müstakbel evde kalmış kızdır. Birbirleri hakkında daha fazlasını bilmeye ya da bu etiketleri değiştirmeye uğraşmaya gerek yoktur. Aile bu etiketlerde yazan kadarla ilgilenen, “zekâ pırıltısının başladığı an söndüğü yerdir” (Koçak 2018). Ama aile aynı zamanda “sürpriz bağların da zemini-dir” (103). Kan bağının dışında kurulan ve hakiki bir yakınlaşmaya yol açan ilişkiler beklenmedik sayılır kuşkusuz.. Bu romanda, verili ilişkilerin dışına taşan ilişkiler ailenin içinde gelişenlerden daha sahici, daha sağaltıcıdır. Mert’in solculuğa sebatsız merakı onu herkesin hor gördüğü Demir’e hayranlıkla yakınlaştırabilir. Sevim ve Demir birbirlerinin bunalımlarını gözeterek yaşadıkları evin içinde hiç beklenmedik bir yerden bağ kurup, konuşmaya, açılmaya, gülme krizlerine girmeye başlayabilirler.

Başta söylediğimi tekrar söyleyerek bitirmek isterim. Bu roman, bu kadar güçlü bir yapı olarak kurduğu aileyi, parçalarına ayırıp, halının altına süpürülenleri, kapı arkalarında konuşulanları ifşa ederek onun sevgi mefhumu üzerine kurulu meşruiyetini zedeliyor. Bu tahribattan sonra yeni bir tanzim yapmak dışında bir seçenek kalmıyor. Hikâyenin sonunda Fırat ve Sevim bir türlü sıcak bir yuva haline getiremedikleri ailelerini yıkıyorlar. Fırat ve Demir, ağabey kardeş, daha önce hiç denemedikleri biçimde yan yana bir ev ve hayat kuruyorlar. Fırat kızını özlemenin, onun nasıl biri olduğunu merak etmenin ne demek olduğunu kızından uzakta, yeni evinde düşünmeye başlıyor. Sevim ve Nazlı birlikte baba evine geri dönüyorlar. Ama artık Sevim annesinin bitimsiz müdahalelerine dur diyebilecek kadar güçlenmiş oluyor. Gülendamlar ona yuva olmuş mutluluk ihtimalini, kendine ait bir hayat kurma iradesini göstererek geride bırakıyor. Ward Hunt Buz Sahanlığı’nın üzerinde minik çatlaklar belirliyor, huzursuzca yerinde kıpırdanmaya başlıyor, dev bir yarıkla bölünüyor ve su gelmeye başlıyor.

EK 1

AİLE AĞACI



Varışsız Bir Süreklilikte

Kozmik Komedya

Asuman Susam

Kozmik Komedya. Yıldız Ecevit, yapıtına duymamızı dilediği her şeyi sıkıştırıp, onu bize hem armağan hem emanet edip aramızdan ayrıldı. “Bilgi romanı” olarak adlandırdığı yapıtın başında okuru, yönlendirme kılavuzu niteliğinde kendisine hitaben yazılmış bir not karşılıyor. Yazarın bu tavrından, edebiyatımızda ilk örnek olma iddiasını taşıyan bir türde yazılmış romanın yabancılığı, et-refilliği, zorluğu ve ilk kezliğinden okurun rkeceği endişesi taşıdığı düşünülebilir. Yazarın da işaret ettiği romanın asıl kahramanı “bilgi”nin roman boyunca kat edeceği yola okurun aktif katılımı neredeyse şart. Anlatının bilgi parçacıklarıyla kurulduğu roman-da, her okur kendi okuma yolculuğundan setikleriyle kendi anlatısını kurma olasılığını daha en baştan duysun istiyor yazar. Çok katmanlı değil, çok katlı bir roman. Arzın merkezine doğru, döner bir merdivenle iniliyor. İroni, kendinden önceki ironistleri de okura hatırlatarak romanın dilindeki belirleyici unsur oluyor. Yazar-anlatıcının entelektüel bilinciyle, duyuyş zenginliğini dünyayı ve yeryüzünü bütünlüklü bir biçimde kavramak için kullanma çabası roman boyu okuru zorlama pahasına kendini hissettiriyor. Dante’nin *İlahi Komedyası*’nın bir kanava olarak kullanıldığı bu yolculuk hikâyesi, “bilgi romanı”, okurun içinde kolaylıkla yer edinemeyeceği, huzursuzluk duyup kolay çözülebileceği, sıkılıp kaçabileceği bir olasılığı da içinde barındırıyor.

Yaşamı bilgi derleyerek geçmiş bir edebiyat araştırmacısının “bilgi romanı” diyor yazdığına Ecevit (2021: 7). Bilginin kurgulandığı bu roman, metinler dünyasından bir kolaj. Ne arıyor yazar, ne arıyor yolcusu Dantel: O son nefese kadar tekrar tekrar sorulan, yoklanan “ben kimim” sorusunun cevabını. Varlığın, varoluşun, doğumdan ölüme yol alışın, döne döne ilerleyişin, tarihin, tarih dışı zamanların, maddenin, metafiziğin, rasyonel aklın ve mistik duyuşun insanın ilk nefesiyle başlayan bilmek arzusunun, bilgiyle ne yaptığının, nereden nereye geldiğinin, yine de bir yere varamadığının, yolun/yolculuğun hedef cennet de olsa varışsızlığının, her yolcuyla hikâyenin ve yolun başkalaştığının anlatısını kuruyor Ecevit. Büyük bir yükün altında hem çocuksu bir heyecan hem de ihtiyatla. Bu “bilgi” romanı bir labirent roman, varmaya dair saf arzunun varışsızlıkla sınıandığı keskin bir trajediyi aslında bize söylüyor ama iyimserliği elden bırakmayan bir tonda. O nedenle karanlık bir çıkışsızlıkta bulmuyor okur kendini.

Bu zorlu yolculuk için yazar bilgiyi kurgularken oluşturduğu kozmosunda kendi ethosunu da yaratıyor. Bu kitap bilgiye ilişkin, bilgiyle geldiği eşikteki dünyanın ve insanın yapısökümünü içeren postmodern bir roman. Logos, ethos ve elbette pathos; yaşamdan damıtılan bilginin anlam kurarken, yıkarken, yeniden onu ararkenki uğrakları. Bilgiyi indirgemelerden kaçınarak, ama öylesine hafifletiyor ki yazar, bu ağır kavramlar ve düşünce uzantılarıyla açılı patikalarda, yürüyüşü kendininmiş gibi özgür hissediyor insan.

*Kozmik Komedy*a ile nasıl zor bir işe kalkıştığını bildiğinden olmalı, Ecevit romandan önce okuruna bıraktığı notla, romanın anlam evreninde kaybolmamızı önleyen ilk rehber oluyor. Bu bilgi sağanağı, üslup denemesi, türsel aşındırma ve içerik yığınyla ne yapıp nasıl başa çıkacağız, sorularını bizden önce sorup bizim için yanıtıyor yol boyunca. Bize başka türlü bir bilgelik sunuyor:

Postmodern zihnin farkında olduğu şey, insani ve toplumsal yaşamda iyi çözümleri olmayan sorunların, düzeltilemeyen dolaşmış güzergâhların, düzeltilmek için acı acı feryat eden dilsel hataların ötesine geçen müphemliklerin, ortadan kaldırılamayan kuşkuların, aklın dikte ettiği re-

çetelerle tedavi edilmek şöyle dursun yatıştırılamayan manevi acıların varlığıdır. Postmodern zihin muğlaklık, risk, tehlike ve hata içermeyen, her şeyi kucaklayan, tam ve nihai bir yaşam formülü bulacağını artık umut etmez ve bunun tersini vaat eden her sese büyük bir kuşku ile yaklaşır. [...] Postmodern zihin, insanlık durumunun karışıklığının kalıcı olduğu düşüncesiyle uzlaşmıştır. Bu en genel hatlarıyla postmodern bilgelik denebilecek bir şeydir. (Bauman 2016: 331)

Romanı metinlerarası bir agoraya dönüştüren yazar, farklı bilgi alanlarını birbiriyle karşılaştırarak, çarpıştırarak bilginin anlam oluşturmada ve dünyayı kat kat açmadaki çoğulcu işlevinden yararlanıyor roman boyunca. Bakhtinyen bir karnavalesk:

Biçimi ve içeriği parçalı bir hale getirmek bir anlamıyla edebiyatın kurumsallaşmış yapısına, bu yapının dayattığı yerleşik değerlere, dogmalara, sahte ahlaka ve dil yapılarına karşı girilen bir başkaldırıyı da ifade etmektedir. Bakhtinci bir anlamda söylenmesi gerekirse, var olan hiyerarşilerin, toplumsal ve politik kodların devrimci bir reddine gönderme yapan “karnavalesk” bir meydan okumayı hayata geçirebilmektedir. (Demirtaş 2015: 97)

Türk Romanında Postmodernist Açılımlar’da Ecevit, postmodern düşüncede tüm ölçütlerin hiçbir önem sıralaması olmaksızın yan yana sergilendiğinden söz eder. Bu düşünsel bağlamda kategorilerden ve hiyerarşiden uzaklaşmak anlamına gelir. Her şeyin karşıtıyla birlikte, çatışmaya yer vermeden varolduğu, farklılıkların barışçı bir karnaval atmosferi içinde bir arada yaşadığı tinsel bir varoluş biçiminin adıydı postmodern (Ecevit 2004: 63). Aynı zamanda çoğulculuk felsefesi olan postmodernizm, akıl ve düşün, bilim ve ezoteriğin, teknoloji ve mitosun, burjuva dünya görüşü ile toplum dışı marjinalliğin yan yana/eşzamanlı var olduğu bir yaşam biçiminin adıdır (Ecevit 2004: 66). Roman yazar tarafından bu teorik düşüncelerin laboratuvarına dönüştürülmüştür. Romanın metinlerarası kurgu tekniği, insanlık tarihine ilişkin farklı zamanların düşünme biçimlerini yan yana getirir. Tarihsel, doğrusal bir çizgiyi izlemez. Anakronik bir biçimde kadim zamanlardan şimdiye özde olan, kaybolmamış, ortak taşınan ya da değişmeyen de-

ğerleri, bulguları, verileri eşzamanlılıkla sergiler. Karşıtların çatışmasından çok karşıt olanların birbirini içerdiği, birbirine dolandığı haller içinde kurgular bilgiyi.

Bu bilgi romanında yazar her ne kadar roman kişilerinin ana işlevinin bilginin kurgulanmasına yardımcı olmak olduğunu söylese de romana her bölümde ve katmanda katılanlar, Dantel'in rehberleri, yazarın belki de niyetini aşan işlevlerle okurun düşünce dünyasına girerler. Dante ve *İlahi Komedya*'nın yalnızca bir şablon, biçimsel bir unsur olarak kitapta yer aldığı vurgulansa da yolculuk sırasında Dante ile karşılaşma ve ondan yapılan alıntılar bu analogi ve alegorik bağın ima edilenden daha fazlası olduğunu düşünmemizi sağlar. Burada Ecevit'in vurgusu, kökteki esin Dante'nin eseri olsa da kendi yapmaya çalıştığı şey ile *İlahi Komedya*'nın karşılaştırılmazlığıdır.

Cehennemden Doğru

Komedi bizi trajedinin tanrılar dağından, bahtın, kaderin, yazgının ellerinden, yücenin yükseğinden aşağılara indirir. Sıradan, sarkastik, ironik aşağı bir alan. İnsan orada dünyeviliğin, seküler bir alanın sınırları içindedir. Dünya edebiyatının eşsiz ve önemli yapıtlarından *İlahi Komedya* bir yönüyle, böyle bir etik kurgunun içinden insanın acılarla dolu görkemli düşüşünün yol hikâyesidir. Yazar Ecevit ise bir yeniden yazım tercihinə yönelmeden; ama Dante'nin yolculuk esiniyle, kendi yol hikâyesini *Kozmik Komedya* ile kurmayı dener. Biçimsel bir esindir bu büyük ölçüde; yine de yol boyu insanlık tarihine ilişkin patetik ve etik açmazlarda Dante'nin dizelerine atıflar iki metni insanlık sorgulamasına ilişkin içerikleriyle de bağlar. Yalnız Ecevit, düşmüş olanı karanlığından bilgi ile kozmosun aydınlık tarafına çekmek arzusundadır. Yine de çıktığı yolda cehennem ve araf tüm ağırlığınca, dehşet, korku, kaygı, tekinsizlik, kaybolmuşluk hislerinin eşliğinde yolculuğun en uzun bölümlerini oluşturur. Kurtuluşsuz bir kapanda olma hissi bu bö-

lümelerde hiç kaybolmaz. Sokrates'in "Sorgulanmayan hayat yaşanmaya değmez" sözüyle açılır roman. Bu kolaj romanda bilgi parçalarından bir anlatıya varmak için bağlantıları oluşturan kişi Dantel'dir. Ona katlar boyunca şairler, yazarlar, biliminsanları, sanatçılar eşlik edecektir. Romandaki yolculuk bilgi ile ilerlemiş insanın anlam arayışının yolculuğudur; onun yeniden kazanılması, onarılması mümkün müdür, bu soru alttan alta durmadan yankılanır. Hep birlikte dünya mitini, kutsal insan söylenini söküp bozarken tersinden, düzensizlikten, kaostan bir anlam evreni, bir başka kozmos kurmaya çalışacaklardır.

Dantel bilginin, bilinmezleri keşfetmenin peşinde bir flanözdür. Kentli bir entelektüel. "Ben kimim, nereden geldim, nereye gidiyorum" türünden felsefi soruların (Ecevit 2021:15) peşindedir. Varoluşun ve gerçeğin ardında, dış dünyadan aldıklarının, gördüklerinin onu istediği yere ulaşmakta eksik bırakacağını farkında, kendini bu varoluşa ilişkin sorular eşliğinde bir iç yolculuğa çıkmaya hazırlıyordur. Sorular, sorular çoğaltarak.

Bu yolun bir rotası var mıydı? Rotayı çizen kimdi? Tanrı mıydı? Kendisine böylesine berbat bir rota çizen Tanrı neden uğraşıyordu onunla? Belki de bu yolculuğun rotası falan yoktu da her şey rastlantısal olarak geliyordu. Peki anlam: o ne olacaktı? O zaman anlam ve amaç içermeyen ve yalnızca ölümün olduğu bu dünyaya, bu iğrenç çabanın bataklığına Samuel Beckett'in sefil kurmaca insanları gibi fırlatılıp atılmış mıydı? (15)

Kesin, değişmez yanıtlar bulamayacağı Dantel'in yolculuğu sırasında belli olacaktı. Gerçeğin çoklu görünümleriyle yol boyunca farklı katmanlarda karşılaşacaktı. Onun yapacağı; bu cevaplanması zor, belki de olanaksız soruların çevresinde dairesel bir biçimde dolaşmaktı (18). Yaşam boyu öğrencilikti onun işi, Ecevit'inki gibi. Dantel, apaçık ifade edilmemiş olsa da romanda Ecevit'in izdüşümüdür aslında.

O yalnızca neredeyse "çocuksu" bir merakla her şeyi gözlemleyen, yolun varacağı bir yer olup olamayacağını kestirmeye çalışan, çaba ve arayış içinde bir yolcuydu, yolculardan biriydi. Onda ille de bir özellik

aranması gerekiyorsa eğer; o da: kendisine “Ben kimim” sorusunu açım-
layacak “bilgi”ye ulaşma çabası ve bu yolda coşkulu bir yolculuk isteği-
le bütünleşen neredeyse içgüdüsel bir arayış itışı olabilirdi ancak... (33)

Cehennemin ilk katmanı Dünya Cehennemi’dir. Romanın açılış bölümünde kafede incelediği karakterlerden biri olan Marks-Sakallı Adam, bu bölümdeki rehberidir Dantel’in. Bölüm *İlahi Komedya*’nın 1. Kantosu¹ ile başlar: “Yaşam yolumuzun ortasında/ karanlık bir ormanda buldum kendimi,/ çünkü doğru yol yitmişti./ Ah, içimdeki korkuyu/ tazeleyen, balta girmemiş o sarp, güçlü/ ormanı anlatabilmek ne zor!” (37)

Cehennem, dehşetli korkunun, kaybolmuşluk hissinin, vahşetin hâkim olduğu dünya tarihinden kötü anların, olayların hatırlandığı bir bölümdür. Toplumların çürümüşlüğüünün nedenlerinin tartışıldığı bir yer olarak totaliterlik, sömürgecilik, kapitalizm, militarizm, küreselleşme, güç ve üretim ilişkileri, zorbalıklar, hak ihlalleri, sistem, farklı çağlardaki düzen anlayışları sorgulanır. Batı kavramı ve onun hegemonyası, mitler ve dinsel anlatılar, dogmaların, ideoloji ve boş inançların yol açtıkları, köle-efendi ilişkisinin dönemler içindeki farklılaşan formları tartışılır burada. Marks-Sakallı’nın zaman zaman üstenci, öfkeli, buyurgan, eril, alaycı dili gerçeklerle yüzleşmek kadar hırpalar Dantel’i. Rehberinin sertliği, Dantel’i romantik, naif, tuzu kuru bir burjuva olarak görmesiyle ilgili olmaktan çok, bu çetin yolculuk için ona direnç kazandırmakla ilgilidir. Ezen ezilen ilişkisi bağlamında dünya tarihini Marksist, materyalist bir tutumla, öfkeli bir eleştirelilikle ortaya koyan Marks-Sakallı’nın karşısına Dantel farklı bakış açılarının yaklaşımlarıyla çıkmaya çalışır: “Ben bu yolculukta kimseyi yargılamak niyetinde değilim. Suç da günah da ceza da beni ilgilendirmiyor. Ben yalnızca varoluşsal sorularıma yanıt arıyorum o kadar” (41). Rehberiyle çağlar arasında dünya karanlığına doğru yaptığı yolculukta karşısına çıkan dehşet dolu tarih, bu isteğini çok

1. Yıldız Ecevit, *Kozmik Komedya*’da Dante’den (2013) yaptığı alıntılarda Rekin Teksoy’un çevirisinden yararlanır.

da mümkün kılmayacaktır Dantel'in. Din kurumundan hukuk sistemine, yönetim biçimlerinden sivil hareketlere kadar her toplumsal yapı, aydınların, siyasilerin tutumu mercek altındadır burada. Ödenen bedellerin ağırlığı dehşet uyandırır. Dünya cehenneminde yapılan yolculukta MarksSakallı ve Dantel'e pek çok tanıdık sima düşünceleriyle eşlik eder: Schopenhauer, Voltaire, Sartre, Adorno, Hitler, Baudrillard, N. Ferguson, I. Bachman, Karacaoğlan...

Yol boyunca insana dair umut ve umutsuzluk arasında gelgitler yaşayan Dantel, başlangıçta taşıdığı tarafsızlık inadını burada sürdüremeyeceğini de anlar. Kurtuluş tek başına değil birlikte olabilecekse gerçekten bir anlam taşıyacaktır: "Bunca haksızlığa tarafsız kalamazdı. Tarafsızlığın da bir derecesi vardı. Katıksız tarafsızlığa Dante bile yolculuğunun hiçbir mekânında yer vermemişti" (83). Romanın bir yerinde Atatürk'e duyduğu hayranlığı yansıtanın dışında Ecevit, Dantel'i tüm ideolojilerin uzağında, serin bir tarafsızlığın içinde tutmaya çalışır. Hiçbir bilgiyi kör bir inançla sahiplenmez, her düşüncenin karşıtıyla birlikte var olduğunu unutmadan mesafe almak ister. Olaylara karşı politik bir tavır alıştan çok etik bir sorgulayışı yeğler. Fakat cehennem manzaraları, tarafsızlığın tavırsızlıkla eşdeğer sayılacağı ve cehenneme ateş taşıyacağı durumları hatırlatır ona. Dünya, çağ, insan geri dönüşsüz radikal değişimlerden geçerken değerler, kavramlar, kurumlar gibi akla gelen her şey değişecektir. Şimdiki zaman da elbette kendi ahlakını üretecektir. Peki, bu nasıl bir ahlaktır? Bunun yanıtını cehennem ve araftaki yaşananlara tanıklık eden okurun kendisinin vermesini ister. Dantel'in ilk tutumu Zygmunt Bauman'ın *Postmodern Etik*'te tartıştığı ve dikkat çektiği "ahlaki nihilizm" kavramını düşündürür. Bu tutuma karşı Bauman'ın hatırlatması şudur:

Ahlaki sorumluluk insan mülklerinin en kişisel ve devredilemez olanı, insan haklarının en değerlisidir. Alınamaz, paylaşılamaz, devredilemez, rehine verilemez ya da emanet edilemez. Ahlaki sorumluluk koşulsuz ve sınırsızdır, kendini yeterince ortaya koymamanın sürekli kederi içinde kendini ortaya koyar. Ahlaki sorumluluk varolma hakkının temi-

natını ya da var olmama hakkının özürlerini aramaz. O her tür teminat ya da kanıttan önce ve her tür özür ya da günah bağışlatmadan sonra oradadır. (Bauman 2016: 338)

İkinci katman Toplum ve Ben Cehennemi'dir ve burada, bu dondurucu soğukta, buzullar arasında rehberi Dostoyevski'nin Yeraltı Adamı'dır. Tüm toplumsal yapılar içinde ailede, okulda, iş yerinde, toplumun her kesiminde uyumlular ve normallerin karşısında aykırılar, atipikler, anormaller arasındaki iletişim cehennemindedir sıra. İçin cehennemi yaşanır burada. Yalnızlık, anlaşılama, dışlanma, ümitsizlik, karamsarlık, çıkışsızlık, içten içe çöküp çürümenin buzul kapanıdır burası. Sartre'ın dediği gibi cehennemi kuran başkalarıdır burada. Ataerkillik dayatmalarına maruz kalan kadınlar, bu cehennemin doğal ve asli üyeleridir. Toplumsal cinsiyet eşitsizliğine yönelik durum saptamaları kendini hissettirir, Bachman'dan Tezer Özlü'ye alıntılar, hatırlayışlarla. Ancak bölümlerin genelinde hâkim ses erildir. Bu tercih dünyanın öyle oluşunun, tarihin böyle kurulduğunun dilsel ve düşünsel aynası olarak duyulmasını istemekle ilgilidir. Öyle oluşun kendisi bir eleştirellik taşıyın istemiş yazar. Bu bir tercihtir elbette; ama böyle bir tutum, varoluşa ilişkin bir sorgulama daveti taşıyan bir metinde bu dilin daha açık ve net sorgulanması, hatta aşındırılması yapılamaz mıydı sorusunu da okura sordurur. Tarihsel bakış roman boyunca minör oluşlara tümüyle olmasa da kapalıdır. Bu kapalılık, bir ölçüde tarihi kesintiye uğratan aydınlanma anlarına bakmak, onlara yaklaşmak yerine büyük anlatının içinde kalarak onu eleştirmenin tercih edilmesiyle de ilgilidir.

Yaşamını metinler arasında geçirmiş bir akademisyen, eleştirmen Ecevit; yazının bir deneyim alanına dönüşme gücünü en iyi bilenlerden. Bu roman, okurun da Dantel aracılığıyla yazının içinde gerçekliğin yeniden inşasını deneyimlemesini istiyor. Cehennemde gezinirken yer yer Dantel'in taviz vermek istemediği nesnelliğinden, soğuk, mesafeli yaklaşımından duygusal tökezlemelerle uzaklaşması gibi okur da bu sarsıntıyı, bocalamayı yaşasın istiyor. Bu metinlerarası parçalı yapı, öyle dengeli ve doğru za-

manlı ki Dantel gibi okurun da ne zaman ateşlerde yanması ne zaman soğuması gerektiği başarıyla kurgulanmış. Bir imgenin olay, olgu ya da kavrama ait hatırayı çağırması ve bu hatıranın yeniden yaşanan bir deneyime dönüşmesi, yeni, farklı duygu ve düşüncelerin doğmasını sağlamış oluyor böylelikle okuma boyunca.

Cehennemin yolu uzundur. Üçüncü katman Kafkaesk Cehennem'dir. Çekilen acılar, doğrudan ontolojiktir. Burada yabancılaşmanın sınırları ölümle birlikte sorgulanıyor. İç'in boşalması, anlam yitimi, çöküş, bunalım... Bölümün rehberi elbette Kafka'dır; bir ara, kısa bir süre saldırgan uyumsuzluğu ile Beckett'in kahramanı Molloy da aralarına katılır.

"Yirminci yüzyılın ilk çeyreğini yaşadım ben. Gerçeğin nasıl belirsizleşmeye başladığını ve dünyanın adım adım nasıl bir geleceğe evrildiğini sezinledim belki de" (Ecevit 2021: 126). İlerlemenin medeniyet kaybıyla birlikte gerçekleşmesi, iki büyük savaşın dünyanın halesinden kopuşu kesinleştirmesi, onun onarılamazlığının hızla bireyin iç dünyasında tedavisi mümkün olmayan, geri dönüşsüz çöküşlere yol açması... İşte, bu da başka bir cehennemdir. Ve buranın rehberi elbette trajik kahkahası, grotesk söylemi ve gotik atmosferiyle Kafka olacaktır.

Ölüm, bireyin trajik yazgısı, bu bölümde bir heyula gibi çöker Dantel'in üzerine. Yaşam korkusu, ölüm korkusu ve ölüm karşısındaki çaresizlik, felsefi bir soru/n olarak intihar tüm nihilist karanlığıyla dışa vurur kendini.

Son katman Ego Cehennemi'dir. Başkalarının cehennem olusundan ben'in cehennemine uzanır yolculuk. Benlik inşası, kendilik algısı, kişisel gelişim vb. kavramlar bu konuya kafa yoranların bildiği biliminsanları, yazarlar, düşünürler üzerinden tartışılır. Freud, Jung, Eric Fromm gibi. Günümüzün dünyasına, sosyal medyadaki benliklerin sergilenme sarhoşluklarına dek gelinir. Büyük narsisist Hitler ile yollar cehennemden sonra burada da kesişir. Romanın dikkat çekici bölümlerinden biri Hitler'in rehberliğindeki "batakılık" bölümüdür. Atmosfer, mekân bu bölümde diğerlerine göre daha ayrıntılı, ruhun karanlığını, çürümüşlüğü

yansıtan ayna işlevini görür. Grotesk ve fantastik öğelerle yaratılmıştır atmosfer. Ecevit dolaşılan katmanlarda mekânı, doğayı, atmosferi tümüyle içeriği güçlendirme işleviyle bir araç olarak kullanılır. Doğa, gezilen-varılan dış mekânlar metafor ya da simge değerleriyle betimlenirler. Katmanlara girişi kolaylaştıran eşik bölümlerdir bu betimleme paragrafları. Yol boyu buzullar, savanalar, çöller, tepeler, göller sözü zamanda dolaştırmak için vardır. Dantel'in Hitler ile karşılaştığı katman cehennemin en berbat yeridir. Hitler buranın canlı dekorudur. Ego körlüğü, neden orada olduğunu anlamasına engeldir. Üstünlük ve sahip olma hummasının deliryumudur bu katman. Benlik ayarı bozukların yeridir. Buranın başkışisi de Dünya cehennemine büyük katkısı olan Hitler'dir. Yazar Hitler'deki bu ayarsızlığı, empati yoksunluğunu, içteki boşluğu dünyanın bütün pisliğinin yarattığı bataklıkla simgeler. Orada şuarsuzca kendi heykelleri ile meşgul Hitler korkutucu değil acınası bir zavallı olarak karikatürleştirilmiştir. Hitler'in bataklığından kurtulmayı başaranlar Yahudiler, Marksistler ve kadınlardır. Öteki tarihin, ötekilerin tarihinin kısa özetidir bu. Yazar bu "ego cehennemi" bölümünde Hitler'e insanlık tarihinin en büyük felaketlerinden birinin tek faili olduğu için değil; tekilliklere odaklandığı için yer verir. Önceki bölümlerde İkinci Dünya Savaşı felaketine gelmeden çok önceki soykırımlar, felaketler ve bunların nedenleri-sonuçları söz konusu edilmiştir. Bu kısımlar metni, kolektif bilinç ve bellek bağlamında tartışmaya açan bölümlerdir. Aborjinlerden Eskimolara, Kızılderili katliamlarından Afrika'dakilere, Cezayir'den Ruanda'ya...: "Bugün içinde bulunduğumuz Cehennem ve o Cehennemin üzerine tüm ihtişamıyla konuşlanmış Batı uygarlığı öz suyunu, insan kanının oluşturduğu bir okyanustan alıyor" (52).

Bilgiyle Değişen Kader

Araf en zor soruların bölümüdür. Burada bilincin, maddenin, kesinlemelerin yetmediği, aşıldığı alana ilişkin felsefi sorularla ilerlenir. Klasik fizikten kuantum fiziğine, metafiziğe, mistisizme, duyumların alanından sezgiye, bilinçdışına, belleğe, beynin işleyişine ilişkin sınırları zorlayan sorular vardır burada. Artık insan sadece gezegenin merkezinde bir varlık olmaktan çıkar, başka bir anlam ve boyut kazanır. Evren, uzay kavramları ve bunlara dair “şimdilik” bilebildiklerimiz tartışılır, daha doğrusu Dantel tarafından kavranmaya çalışılır. Burası kaybolmuşluk hissiyle Dantel’in merkezini, güvenini kaybettiği bir yerdir. Sonsuzluk hissinin iç daraltıcılığıyla bulanık bir alandır burası. Bilgi, bilginin kullanımı, sınırları, bilinenler, henüz bilemediklerimiz ile onları yorumlamamız arasındaki değişkenler, geçicilikler, kestirilemezlikler “insan” imgesine ilişkin sarsılmazlıkları tuzla buz eder. Kozmos ve insan tüm sırları, gizemleriyle keşiflere açık, bilinmez ve görünmezlerin bilgiye dönüşeceği zamanları beklemektedir. Bilginin bilgelikle yan yana geliş beklenendir burada. Şamanlar, Ezoterizm, Okültizm deneyimleri başka bir bilmenin deney alanı olarak karşımıza çıkar. Kitapta Yıldız Ecevit’in kavramları düşünmeye davet ederken seçtiği kurgu biçimi zaman algısını da özel kılar. Geçmişten geleceğe doğru, doğrusal ilerlemez zaman. Sıçrayışlarla şaşırtır okuru. Bilgi adacıkları bir örümcek ağı gibi bağlanır birbirine, sinapslar gibi. En şaşırtıcı bilgi geçişleri Araf’ta yakalar okuru ve Dantel’i. Bilinçdışının, rüyanın, fantezinin, bilimkurgunun, fütüristik yaklaşımların tetiklediği tuhaf bir mekâna dönüşür dünya. Cehennemde anlatı ne kadar eril sesliyse, burada o denli dişil bir ses kendini duyurur. Bu elbette rastlantısal değildir. Akış, oluş, muğlaklık, merkezsizlik katı, değişmez kuralların buyurucu sesi ve grameriyle elbette anlatılamazdı. Belli ki yazarın da Dantel’in de hayranlık duyduğu bilim kadını Şefika Karagülle buradaki rehberlerden biri olur. Klasik tıp eğitiminden koparak spiri-

tüel düşüncenin keşfedilmemiş alanlarında varlığı, közmosu, ruhu, enerjiyi farklı biçimlerde sorgulayan, deneyimleyen bir yaşama geçmiş biridir Karagülle. Bu gölgeli bölümdeki belirsizlikler, geçişler, geçirgenlikler, kesişimler, dolanıklıkların anlaşılması için ideal bir rehber anlatıcıdır. Buradaki bilgi çeşitliliği ve bilme yöntemleri yoğunluğu ile sersemletici bir etki de yaratır. Dantel'in anlama kapasitesini zorlar. En son bilimsel veriler ile Mısır, Hint felsefesi, mitler gibi kadim bilgi alanlarının sarmaşması heyecanlı bir şaşkınlık da yaratır. Bilgi durmadan enerji gibi yer değiştirmektedir burada; her adım sonsuzluğu, sonsuz döngüyü hatırlatır. Merkezsizlik tedirginlik ve tuhaf bir korku da yaratır. Her yeni bilgi ve keşif var olan ve bilinen, kanıksanmış, kabul edilmiş her şeyi geçersiz kılar. Bu iğretilik ve yersizyurtsuzluk hissi dünyayı hem heyecan verici hem güvenilmez yapar.

Anadolu erenlerinden Orta Asyalı, Kızılderili şamanlara dönüşel zamanda ruhun ölümsüzlüğü burada yoklanır, bilim insanların arayışı göz ardı edilmeden. Araf'ta olan olmuş, Dantel'in karşısına sonunda Dante çıkmıştır kısa bir süreliğine, sonra yerini Kibele Kadına bırakmıştır. Bütün bu karşılaşmalar Dantel'i cennete ruhsal olarak hazırlamak içindir: Biz ne düşünüyorsak oyuz, demiş Buda: "Düşüncelerimizle yarattığımız her şeyiz. Biz düşüncelerimizle dünyayı oluşturuyoruz" (453).

Dantel tüm bildikleri ve henüz bilemedikleri ile uzayda yüzergezer gibidir. Cennet ona hem çok yakın hem çok uzaktır. Yaşam ve ölüm, yaratım ve yıkım birbiriyle iç içe ve sürekli yer değiştirerek sonsuzluğu diri tutmakta, oluşa din, bilim, sanatla anlamlar aranmaktadır. Bunlarla dayanmaya, "burada" kalmaya çalışmaktadır insanlık. Her şeyin karşısına dönüşme, içinde karşıtını taşıma fikri yazarın sorgulayıcı tutumunun odağındadır bu romanda. "Ya/ya da"lı düşünme burada "hem/hem de" düşünme biçimine evrilmiştir. "İroni" kavramı romanın fikir zemininin buradan gelişmesi için güçlü bir anlatım olanağıdır. Metnin içinde keskin dilli, acı sözlü ironistlerin metinlerine çokça yer verir Ecevit; aynı zamanda kendi de baştan sona ironinin estetik gücünden yararlanır:

Ama benim sözünü ettiğim ve ana biçim ögesi olarak adlandırdığım bir sanatsal kullanım olan “ironi”yi, söylenenin tersini alaycı biçimde kasteden basit ironi kullanımıyla karıştırmamak gerekir. Gerçeği tüm yönleriyle anlatabilmek için karşıt dünya görüşlerini/duruşlarını ve bu karşıtlar arasındaki gerilimi tüm metne yayan bu anlayış, doğal olarak yapa-
nın da ana estetik ve düşünsel eğiliminin göstergesidir. [...] İroni, yaşam gerçeğini tüm çıplaklığıyla edebiyata yansıtmının ana tekniği. (467)

Postmodern bir metinde “gerilimi tüm metne yayan” bir söyleyiş tekniği olarak ironi, metnin bütününe sızarak anlama dair aşındırmalarını gerçekleştirir. Varolan, kanıksanmış söylemi sarsmaya, tahrip etmeye yönelik bir tutum olarak ironi, eleştirideki doğrudanlık yerine dolaylılığı tercih eder. Önceki söylemlerin meşruiyetine dair bir güvensizliği, muğlaklığı yaratır böylelikle.

[B]ilişsel ögeyi felsefeye katmaya ve düşüncenin çekici yanını sürekli olarak yeni durum betimlemeleri keşfetme olarak görmeye, sözcük dağarlarıyla oynayarak onları birbirine karşı kullanmaya, doğal olarak hiçbir dağarın bir başkasına göre daha keskin, daha açık ya da gerçeğe daha yakın olmadığını bilerek ustalıkla bir terminolojiden bir başkasına geçmeye dayanır. (Behler 2008: 134)

Metinlerarasılığın ayrılmaz bir parçası olarak ironi *Kozmik Komedi*’da baştan sona metne yayılmış bir söyleyiş özelliği olarak oldukça dikkat çekicidir. Bir bilgidен ya da bilme biçiminden diğerine sıçrarken değişen bir bilgiyle verili olanın sürekli geçersizleştiği bir muğlaklığı durmadan işletir roman boyunca. Bu gerçek ile temsil ilişkisinin de sorgulanmasına, temsilin de dolaylı yoldan aşınmasına, geçersiz kılınmasına yol açar. Romanda bu durum, bir bilginin diğeri ile geçersizleşmesi, açığa düşmesi halinde seyreder.

Marksistler, materyalistler ile idealistler, mistikler yaşanan deneyimleri kendi paradigmaları, düşünce dizgeleri içinden yorumlarlar. Fizikçilerin ve ezoteriklerin aynı olgu ve olaylar karşısındaki yaklaşımları bir arada verilir. Birinin bilgisi diğerinin sezgisel-uz görüşü ile tamamlanır, bazen tartışılır. Peşinde koşulan haklılık, kesinlik değil bilgiyle gerçekleşen aşamalarla birlikte varoluşa, hayata, canlılığa ilişkin sürekliliktir. O nedenle katmanlar-

da beklenmedik kişiler art arda çıkarlar Dantel'in karşısına; nöro-bilimciler ile Kabalacı yazarlar gibi.

Araf'tan ayrılma vakti geldiğinde Kibele Kadın Dantel'e son bir cümleyle bir anlamda cennetin anahtarını verir: "Unutmayın, 'Ben kimim' sorusunun yanıtı artık sizde, Cennet de Cehennem de sizsiniz" (51). Hem kimim hem cennet neresi sorularının yanıtı kişiden kişiye değişecektir. Herkes kendi edindiği deneyimle kuracaktır kendi cennetini. Böylece hatırlanamaz bir başlangıçtan belirsizliğe doğru yapılan yolculuk yine bir belirsizlikle noktalanır. Finalde Dantel çocukluğundan bir sahneyi hatırlar, daha doğrusu sesler onu hatırlayışa çağırır. Gözyaşlarıyla koştuğu çocukluğudur. İnsan çocukluğunu çoğu zaman ömrünün altın çağı olarak anımsar. Dantel böyle bir duyguyla geçmişinde parlayan o noktaya doğru ilerler, belki de çekilir. Cennet duygusu ve vaadi belki de budur. Nostaljik bir geçmiş zaman tahayyülü. O tahayyül her an cehenneme de dönüşebilir. Olmakta olanı cennet ya da cehenneme çevirmek insanın kendi elindedir, inşa ettikleriyle ilgilidir.

Parçada Taşınan Bütün

Uzun yıllara yayılan akademik çalışmalarında çağdaş metinlerle uğraşmış bir akademisyen, edebiyat araştırmacısı olarak Ecevit, çok sayıda genç akademisyenin, yazarın, okurun ufkunu açtı. Okuryazarlara bir metne yaklaşmanın çoklu, farklı yollarını öğretti. Ne okuduğumuza odaklanmak kadar nasıl okuduğumuz üzerine düşünmeye çağırdı onun metin okumaları. Metnin durağan, tamamlanmış, söyleyeceğini bitirmiş bir şey olmadığını, canlı bir organizma olarak düşünülebileceğini, bunu görme biçimlerini de yansıtan çoğulcu okumalarla bize gösterdi. O nedenle okurlarına son yapıt olarak bir roman bırakmasının yapıtına kattığı anlamları buradan da anlamak yerinde olacaktır. Metinlere adanmış ve büyük ölçüde onlarla kurulmuş bir dünyası olan Ecevit, dünyayı anlamak ve anlamlandırmak için onlara dair nasıl bir arkeolog titiz-

liği ile çalışmışsa romanında da aynısını yapmış, uygarlığa eşik atlatan metinler ve kişilerle gerçekleşen karşılaşmalardan bir dünya, insanlık tarihi kurmaya çalışmıştır.

Ecevit, *Türk Romanında Postmodernist Açılımlar* kitabının Sunuş yazısında içinde bulunduğu birbiriyle çelişen durumlara dikkat çeker. Modernist/Postmodernist edebiyatın deneysel/biçimci/avangard yönünü sevdiğinden, bu tür metinlerin çoğalmasından mutluluk duyduğundan söz eder. Akademik kimliğinin eleştiri alanında kendisini baskıladığından yakınır.

[Ç]alışmalarım sırasında akademik kimliğim eleştirmen kimliğimin betimleyici/oyunsu/postmodern yönünü hiçbir zaman özgür bırakmadı. Kimliğimin, kurumlara el atmayı seven, her savını alıntılarla kanıtlamak isteyen, her düğümü çözmeye çalışan ve kaldırdığı her taşın altındaki bilgiyi sistematize etmeyi görev bilen bu yönü, ciddi suratlı bir modernizmle bütünleşir. Ve bu modernist yönün etkisi altında kendimi de kategorize ederek, bu metin çözümlemelerinin, modernizmle postmodernizmin bir ara durağında oluştuklarını söyleyebilirim. (Ecevit 2004: 11)

Bu ifadeler Ecevit'in neden bir roman üzerine çalıştığını; deneye, avangarda açık, farklı biçimsel arayışlarıyla türe ilişkin cesur yaklaşımlar sunan bir metin ortaya koyduğunu örtük de olsa açıklar gibidir. Ecevit, bir ömür boyu edindiği akademik bilgi birikiminin üzerine yaratıcılığını ve özgürlüğünü katarak pek çok açıdan konuşulup tartışılacak bir roman kurmuştur. Bu roman derin birikimiyle yazar Ecevit'i kurmanın özgürleştirici mekânı olmuştur. Yazar-metin arasındaki ilişki, bilginin ana unsur olarak kullanılması *Kozmik Komediya*'yı bu açıdan benzersiz kılar.

Ecevit romanında akademik çalışmalarıyla ortaya koyduklarını bir anlamda somutlar. Metin, okur ve yazar arasındaki ilişkiyi başka türlü düşünmeye çağrı vardır burada. *Kozmik Komediya* ile metnin, okurun ve yazarın sabit ya da öze dayalı bir yapıda olmadığını, sürekli değişime ve yaratıma açık olduğunu (Demirtaş 2015: 12) gösterme çabası içindedir. Yapıtın içeriği için seçilen alıntılar ve metnin kurgusu metinle okur arasında yenilikçi ve yaratıcı okumalara açıktır. Yazarın sesini neredeyse bütün bütün kesmesi, geri

çekilmesi, alışlagelen tanrı-yazar kavramının uzağında başka türlü bir yazar kavramını da düşündürmek ister.

Ecevit'in bu roman için uzun bir hazırlık süreci geçirdiği açıktır.² Baştan sona metinlerarası ilişkilerle örülü bir roman için çok özel ve zor bir kurgu dikkatine ihtiyaç vardır. Parçaların birbirine tutturulması, bağlamdan uzaklaşmadan birbirleriyle kaynaştırılması ve yeniden başka bir yapı ve sese bürünerek yazılmaları oldukça zorlu bir iştir. “[B]ir metnin başka metinlerle kurduğu ilişkileri, bir metnin sürekli olarak başka metinlere açık olduğunu ve her metnin aynı zamanda başka metinlere yer vererek belirlediğini” (Demirtaş 2015: 82) apaçık gösteren/hatırlatan bir metin kurmayı başarmıştır Ecevit.

Metinlerarasılığın, bu parçalı yapının elbette Ecevit'ten önce de modernist ya da postmodern romanlarda çarpıcı örnekleri vardı; ama Ecevit'i biricik kılan romanını baştan sona alıntıladığı bu metinlerin sesiyle ve içerikleriyle kurması, bu anlamda “bilgi” dolayımı ile bu parçaları romanın başkahramanı yapmasıdır. Ecevit kuşkusuz pek çok başarılı örneğini okuyup incelediği bu tekniği öncelikle anlama ilişkin bir işlevsellikle kullanmıştır. Temel sorusu “Ben kimim?” olan roman, bu soruya uygarlık tarihinin içinden yanıtlar ararken dünyayı anlama çabasında değişen değerler algısına, paradigmaya öncelikle dikkat çekmek istemiş gibidir. Yanı sıra böyle bir teknik ve kurgu, içeriğin alımlanmasını da değiştirecektir. *Kozmik Komedya*, roman diye bildiğimizin dışında, uzağında farklı bir romandır. Türün sınırlarını aşındıran, bir kararsızlık, melezlik yaratan, yeni bir alt tür olarak da kabul edilebilecek özgün bir denemedir.

Açıkkası yazarın parçalı bir dizgeye başvurusu ben'in ve gerçekliğin parçalı bir yapıya büründüğüne işaretir. Ben'in parçalı yapısı ise metnin

2. Şükran Kozalı, arkadaşı Ecevit'in ardından, romanı hakkında yazdığı yazısında (2021), yazarın romanına başlamadan önceki hazırlık sürecinden ve ilgili paylaşımlarından, romanla ilgili alıntıları yaklaşık yedi yılda oluşturduğundan söz eder.

parçalı yapısıyla daimi bir ilişki içinde olmuştur. Bu parçalılık, söylemin sürekliliği ve bütünlüğü ilkesini bir tarafa iter. [...] Parçalar söylemin düzenini dağıtmaya yardım eder. İçeriği ve anlatımı parçalayarak metinde çizgisel bir söyleme karşı çıkılmasına olanak sağlar. [...] Bu tarz bir biçim, katı kurallarla belirlenmiş yazınsal türleri ve söylemin sürekliliğini parçalar. Böylece, söylem sürekliliği dağıtılarak anlatımın tüm yapıcı unsurları birbirine karıştırılır ve bir çokseslilik, çok anlamlılık alanının yaratılmasına olanak tanır. (Demirtaş 2015:95)

Kurgu, bu parçalı yapının neredeyse her şeyidir. Anlatının kurulma biçimi, içeriğin çokanlamlılık kazanmasını, gerçeğin romanda bir deneyim alanına dönüşmesini sağlar. Bütün, bu tür metinlerde parça ile taşınır:

Montaj gerçekliğin parçalanmasını önceden varsayar; bütünlüğün görünüşünü kırar, bu yolla da gerçekliğin parçaların gerçekliğinden oluştuğuna dikkat çeker. Avangard yapıt kendisinin bir yapay inşa, insan eli değmiş bir ürün olduğunu ilan eder. Organik sanat yapıtında materyal bir bütün olarak ele alınırken, avangard yapıtta materyal yaşamın bütünlüğünden sökülüp atılarak yaşamdan yalıtılır. Avangardcı estetik parça, insanların kendisini gerçekliğin birleştirici bir parçası kılmasına, kendisiyle deneyimleri arasında doğrudan bir bağlantı kurmasına meydan okur. (Sarup 2004: 212)

Romanın bilgiyi ören, yürüyüşündeki katmanlarda karşılaştığı rehberleriyle o bilgileri tartışmaya açan kişisi Dantel, isminin fonetik çağrışımıyla Dante'yi doğrudan hatırlatır. Dantel aynı zamanda yazarın personasıdır ve roman örtük otobiyografik izleriyle Ecevit'in dünya ile kurduğu bağın duygusunu, duyusunu, düşünüşünü de taşır. Bu "bilgi" romanı, aynı zamanda bir erginlenme, bir inşa romanı olarak da görülüp okunmaya olanak verir. Dantel'in Araf'taki rehberlerinden Carlos Castaneda, doktora öğrencisiyken Kızılderililerle ilgili Meksika'da şamanlar gibi ruhsal ve bedensel dünyanın sınırlarını zorlayan birtakım araştırmalar, deneyler yapar. Şaman Don Juan Matus'un deneyimlerini paylaştığı metinler bu sınır aşımalarıyla ilgilidir. Dantel'in yolculuğunu bu açıdan onun deneyimlerine benzetir:

Size insan olarak sınırlarınızın nerelere uzandığını, gücünüzün, –Don Juan’ın deyişiyle– “erkinizin” boyutlarını göstermeye çalışacağım. Bununla görevlendirildim. Anladığım kadarıyla, sizin istediğiniz de bu zaten. Benim kitaplarım özde insanın kendine ya da kendindeki bilinmeye-
ne olan yolculuğunu anlatır. Onlar aynı zamanda –sizin edebiyatçı terminolojinizi kullanırsak– birer “Bildungsroman”, yani “gelişme” ya da “oluşum” romanlarıdır, kozmik düzlemde yapılan ontolojik yolculukları anlatırlar. (Ecevit 2021: 417)

Ecevit, bu romanıyla ve Dantel’i peşine düşürdüğü ontolojik soruyla yalnızca bir bilgi romanı inşa etmez. Çoklu bakış açılarıyla farklı okumalara açık bir roman kurar. Bu bilgi romanı Dantel’
in oluşum, gelişme romanı olduğu kadar insanlığın da oluşum romanıdır.

Bilgiyle ne yaparız, ya da bilgi bize ne yapar? Çekirdekte yer alan “ben kimim” sorusuna bu sorular eşlik eder. Daha doğrusu bilgi ile karşılaşmalar olmaksızın bu temel soruya yaklaşılamaz. Romanda yazarın bilgiyi başkahraman yapmasının nedeni budur. Bilgi, en temelden, bilişsel düzlemde yukarılara doğru –belki de aşağılara, derinlere mi demeliyiz– yol alırken deneyimin, sezginin, duyumların da dahliyle kişiyi değiştirir. Yaşam boyu bilgi ile karşılaşmak demek bir anlamda akışta, sürekli olmakta olan bir varoluşa kapı açar. Dantel’in zihin kurgusu içinde aldığı yol, içindeki kavşakları, kırılmaları, evrilmeleri ile yaşamın bir sonsuz döngü, bir süreklilik olduğunu bize gösterir. Ölüm bu sürekliliğin dışında değildir. İster fiziğin kurallarıyla ister metafizikle bakılsın romanda ölüm, bir halden hale geçiş eşiği olarak verilir. Yolun varırsızlık içermesi, cennetin kişinin kendi için kendinde vardığı nokta oluşuna işaret edilmesi ile cennet nihai erişim mekânı değil halden hale geçiş kapısıdır artık.

Kozmik Komedya, yaşamın metinler yoluyla da başka türlü deneyimlenebileceğini, başka bir deyişle metinlerin yaşamı deneyimlemenin yollarından biri olduğunu, ömrünü böyle geçirmiş bir yazarın kaleminden aktarmasıyla da romanı başka bir gerçeklik düzleminden okumamızı sağlıyor. Okura sürekli bir kurgu kapa-

nının içinde olduğu hatırlatılıyor roman boyunca. Rastlantı, tanrısal yazgı, gerçekliğin nesnel ve öznel kavranış farkları üzerinde dönen tartışmalarla gerçeğin sorgulanış halleri zaman zaman keskinleşip sertleşiyor da. Bu çatışmalar romanda metin karşılaşmalarıyla yapılıyor. Bu, yani yaşamın yaşantıyla değil bilgiyle sınanması ve bu sınamanın yaşam deneyimlerinin doğrudan aktarımı yoluyla yapılmayıp bilgiyi taşıyan metinlerle gerçekleşmesi estetik bağlamda temsil ve gerçek arasındaki zorlu alanın sınırlarını da kendiliğinden kaldırmış oluyor.

Kozmik Komediya'da insanlık tarihinin evreleri verilirken seçilen argümanlar ve bunların yarattığı tartışma alanlarına dair eleştiriler gelebilir. Yazar bunun farkındalığı ile bilginin ve gerçekliğin alımlanma ve yorumlanmasına dair göreceliğin altını kavram olarak ısrarla çizer. Hem yazar hem Dantel, gerçeği bulma yolundaki tutum ve tercihlerinin eleştiriye ve itiraza açıklığını en baştan kabul ederler. Cennete gidiş rotası, Dantel için biricik olandır. Okur roman içinde seçilmiş metinlerle okuma sürecinde tartışmalarını yaparak kendi patikalarını açabilir. Roman bu imkânı da bir açıdan sorgulamak ister. Kimse cehennemden kaçamaz; ama herkes kendi yolunu bularak cennetine ulaşabilir. Peki ya dünya, toplumlar, onların kurtuluşu? Buna ilişkin öneriler muğlaktır. Burada bireysel ahlak ve kurtuluş, toplumları refaha çıkarmaya yeter mi sorusunun yanıtı verilmemiştir. Her ne kadar toplumsal çöküşler, krizlerden söz edilse de bunların nedenleri büyük ölçüde öznelerin tutumları ve körleşen duyumlarıyla kitlesel histeriye dönüşen öznelliklerden kaynaklanıyor gibidir. Dünyaya tek başına gelen, oradan tek başına ayrılır. Yaşamdan ölüme giden yol biricikliğini bu yalnızlığın olasılıkları ve olanaklarından alır. Hâkim görüş budur romanda. O nedenle sınıfsal çelişkiler, toplumsal sarsıntılar doğrudan politik alanın içinden sorgulanmazlar. Bu tercih yazarın kesinlemelerden, analiz ve çözümlemelerden uzak durmaya çalışan tutumuyla da ilgilidir.

Orpheus'un Parçalanışı'nda İhab Hassan, postmodernizmden "açık, oyunbaz, istek bildiren, koşullu (yapıda ve mekânda olduğu

gibi zamanda da açık), ayırıcı, belirsiz formlara, ironilerin ve bölünmelerin söylemine, yokluğun ve kırılmaların ‘beyaz ideolojisi’ne, kırımın arzusuna, karmaşanın büyüüne, sessizliklerin ifadesine” (Hassan 2019: 322) dönen bir fenomen olarak söz eder. *Kozmik Komedya* Hassan’ın sözünü ettiği tüm bu kavramsallaşmalara açık bir yapıt olarak her okumayla anlamını çoğaltacaktır.

Yıldız Ecevit *Kozmik Komedya* ile postmodern söylemin deşifresini yapar bir anlamda. Kimi kavramların, değerlerin, biçimlerin tersyüz edilmesi söz konusudur burada. Temsil sorunu üzerinden doğru, evrensel, gerçekçi addedilen anlatıların nasıl etkisizleşip belirsizliğin alanına çekildiğini göstermek istemiştir ki bunun için hayat sahnelerini değil bilgiyi romanın kahramanına dönüştürmüştür. Metinlerarasılığın olanakları ile de roman dışında farklı türlerin söylemlerini içine alarak onların temsil biçimlerinin sorgulanabilirliğini okura göstermek istemiştir.

Anlatılar, dünya hakkında konuşmanın bir yoludur; kimi anlatılar postmodern roman gibi bütünüyle dünyanın, yaşantının, gerçeğin yabancılaştırılması üzerinde yükselir. Alışkın olduğumuz her şeyi aşındırarak okurun da yazar gibi sorularla metne ve dünyaya yaklaşmasını arzu eder. Kurgu, yöntem, içerik, söylem hepsine şüpheyle yaklaşır. Deneyci, disiplinlerarası yaklaşımlar bu sorgulamayı kolaylaştırdığı gibi tekil anlamları çoğullaştırır. Kesinlik ve değişmezlikle öznenin arasındaki bağın kopuşu postmodern romanın belirleyici ögesi olmuştur. Kurgunun merkezi önemi, tamamlanmamışlık, belirsizlik, sürekli bir şimdiki zaman vurgusu, özneleri özgürleştirirken romanın sınırlarını da içeriden genişletir. Foucault’nun “heterotopya” kavramıyla açıkladığı³ “çok

3. Mekâna ilişkin kavramsallaştırmalar düşünüldüğünde akla gelenlerden biri de Foucault’nun “heterotopya” kavramıdır. Farklı bilme biçimleri dünyayı mekânsal olarak başka görmemizi sağladığı gibi farklı yaşam deneylerine de açar. *Kozmik Komedya*’da “bilgi” bu bağlamda bir mekâna dönüştürülmüştür. Konuya ilişkin kavram bilgisini genişletmek ve derinleştirmek için şu kaynak metinlere bakılabilir: Foucault 2016: 292-99, 2006: 12; Karaman 2018: 267-86; Çavdar, R. Ç. 2018: 941-59.

sayıda bölüm pörçük olanaklı dünya” romanın mekânında bir dolanıklık oluşturur. Ecevit’in romanında da hem alıntılanan metinlerin mekânsal özellikleri hem bilginin mekâna dönüştürülmesi hem de Dantel’in katlar arasındaki yolculuğu sırasında onu karşılayan sürreel, gotik, fantastik mekânlar, romanı tam bir heterotopya’ya dönüştürür. Hangi dünya beni hangi benimle karşılayacak? Dantel bunu kavrar yolda. Burada özgünlük, sanatsal yücelik, insanın kutsal dokunulmazlığı, metnin ve sanatçının biricikliği, otantikliği yerle bir edilmiştir. Kahramanın bilgi olarak belirmesi boşuna değildir. Bilgi, bu yıkma-kurma oyununda geçirdiği evrimle birlikte insanlığın alegorik temsilidir bir yanıyla. Ecevit, bilginin ışığıyla Dantel’i “imgeler ormanı”nda yürütür. Gerçeklik artık yorumlardan ibarettir. Bilimsel görecelik gerçekliği belirsiz, değişken ve rastlantısal kılmıştır. Bütün parçalanmış, parçaların her biri gerçeği dağıtıp çoğullaştırmıştır. Dantel’in vardığı cennet, bu bilginin ve bilme biçiminin farkındalığına ermek olmuştur.

Yıldız Ecevit bu tek romanıyla edebiyat tarihinin içinde kendine bir yer bulabilecek midir, bulabilecekse bu nasıl bir yer olacaktır, şimdiden kestirmek zor. Postmodern roman, metinlerarasılık, özgünlük gibi kavramlara ilişkin bir örneklem evreni sunduğu; romanı tür bilgisinin içinden tartışmaya açtığı açık. Denediği, bir alt tür olarak kabul edebileceğimiz “bilgi romanı”nın tür olarak yaygınlık kazanması ise pek kolay olmayabilir. Roman şaşırtıcı, heyecan uyandıran içerik ve biçim denemelerine, ironik söylemine rağmen bazı dezavantajlar taşıyor. Varlık, varoluş, insanlık ve uygarlık tarihi gibi çerçevelenmesi çok zor konuları bir arada alıntılarla kurgulamaya çalışmak, kaçınılmaz olarak romanın düşünce zeminini bulanıklaştırmış. Bu, okurun farklı fikirlerin karşılaşmasıyla derin ve çokun sesini duyuran bir düşünselliğe ulaşmasının önünde ciddi bir engel oluşturmuş. Yer yer indirgemeci bir tutuma düşülmesine ister istemez neden olmuş. Bugünkü bireyin varoluş sancılarına ve sorularına tarihte geri dönüşlerle, bazen anakronik sapmalarla yanıt olmaya çalışan roman, bu yekpareliğin içinde okurun kaybolma riskine de açık bırakmış kendini. Nesnel mesafe

ya da tarafsızlık... Bu kavramların altı doğrudan ve dolaylı çizilirken aynı zamanda politik bir özne de olan bireyin tutum alışlarına dair sorgulama alanları kapalı tutulmuş. Bireysel yol alışlarıdaki biriciklik, cennet vaadinin buna göre çok yollu ve farklı anlamlarla donatılmış olması yeryüzündeki hikâyemizin bir yanıyla toplumsalla bağının zayıfmış, kopukmuş gibi hissedilmesine de yol açmış. Bunlara rağmen roman, roman tarihi içinde aykırı bir ada olarak türün epistemolojik ve ontolojik olanaklarını, insanın tarih içindeki yerini yaşantı değil ondan üretilmiş bilgi ile sorgulamasını olanaklı kılmış.

**Susan Adamlar, Eksik Kentler,
Yüzleşilmemiş Geçmiş:
*Dünya Ağrısı Üzerine***

Göze Orhon

TRAVMA, ONU TANIMLAYAN, ona sınırlarını veren pek çok şeyin yanında, aynı zamanda bir dil bulma çabasıdır. Travmanın sınırlarını çizen, zor geçmişi o sınırlara hapseden, geçmişin hikâyesinin gündelik hayatın içinde akıp duran sembolik düzene direnmesidir; travmatik an, şok edici, yıkıcı, bütünlüklü bir yaşam anlatısını kesintiye uğratan geçmiş parçalarıyla bugüne nüfuz eder. Dilsiz geçmiş, paylaşılabılır bir bellek anlatısına güçlkle tahvil edilir. Travmatik an ile gündelik hayat gittikçe birbirinden uzaklaşır. Anlam verilemeyecek denli bölük pörçük hatıralar, parçalanmış imgeler, o an neden geri çağrıldığı bir türlü anlaşılamayacak her türden duyu, travmanın kendine ses bulma, ağırlığını şimdiki zamanda duyurma çabasıdır.

Ayfer Tunç'un *Dünya Ağrısı* romanında (2014), dile gelmeyen geçmiş yaşantısı, romanın baş kişisi olan Mürşit'in içinde ve aynı zamanda kurduğu hayatta her daim başını uzatan bir "ağrı" olarak belirir. Mürşit'in kendisine verilmiş ömürlük bir ceza gibi deneyimlediği hatırlama yükü, omzundan atmaya çalıştıkça, yaşadığı (yaşamaya yazgılı olduğu) kentin bazen eksiltileriyle, yitip giden parçalarıyla, bazen de kanlı canlı insanlarıyla yüzleşmesi sonucu daha geniş bir bellek anlatısına dönüşür; bazen de kişisel geçmiş i kentin kolektif belleğine temas ettikçe taşınamaz hale gelir. Gün-

delik hayatın içindeki her yeni karşılaşma, Mürşit'in gündelik hayatının her bileşeni, dünyayla kurduğu seyrek bağın her görünümü, bu hatırlama yükünün taşınamaz hale geldiği, hatırlanmak istenmeyen ağır ağır ama belirgin biçimde bir sızıntıya dönüştüğü uğraklar olarak karşımıza çıkar.

Mürşit ve Madenci'nin karşılaşması ise başka bir anlam taşır. Bu karşılaşma, ilkin geçmişlerini örtük biçimde birbirlerine sızdırdıkları; sonrasında hem Mürşit'in hem Madenci'nin anlatılamayanın yarattığı sessizliği kendilerinden tanıyıp bildikleri, böylece diğerinde gördükleri, görüldüklerini sezgi yoluyla da olsa bildikleri bir âna karşılık gelir. Dolambaçlı yollar izleseler de, en nihayetinde içlerindeki büyük ağrıya, travmalarına bir ses bulmalarına, bu yanıyla belki birbirlerini belli belirsiz sağaltmalarına olanak sağlayan bir karşılaşmadır bu. Tüm diğer olaylar da incelikle, ustalıklı bu karşılaşmaya bağlanır. Bu aynı anda hem zehirli hem kutlu karşılaşma (Mürşit ve Madenci'nin karşılaşması), bu yazıdaki okuma önerisi açısından merkezde duracak.

Dünya Ağrısı bir taşra kentinde geçer. Romanın baş kişisi Mürşit, babasından devraldığı oteli işletmektedir. Vaktiyle başka türlü bir hayata heveslenmiş olsa da, bu hevesi babasının rahatsızlanması ve Mürşit'in üniversite için gittiği kentten geri çağırılmasıyla akamete uğrar. Mürşit döner ve hem otelin işletmesini hem de ailenin geçimini üstlenir, üstlenmek zorunda kalır. Böylece taşraya ve taşra yaşantısına mahkûm olur: bu mahkûmiyet de Mürşit'in taşra yaşantısının her bir parçasında görünür olan yabanılığıyla romanda sık sık karşımıza çıkar. Mürşit'e kendi hayatının faili olmaya kalktığı ilk anda zincirleri hatırlatılmış, kendini dallı budaklı bir beklentiler toplamının (oteli işletmek, evlenmek, çocuk sahibi olmak ve nihayetinde taşra yaşantısının tekdüzeliği içinde erimek) içinde bulmuş ve bu beklentilere mecburen teslim olmuştur. Buna karşın, başka türlü bir hayatın elinden alındığı gerçeğini bir türlü kabullenmeyen bir adamdır Mürşit. Kucağına bırakılan hayata ilişkin bu reddiyesi, Mürşit'in nihai olarak devraldığı oteli işletmeyen, taşra esnafı ve taşralı bir ailenin babası olamayan, tabiri

caizse “uçsuz bucaksız düzlük” vaat eden taşra yaşantısında bir çıkıntı gibi var olmaya yazgılı, uyumsuz, ağırlı bir karakter olarak kalmasına neden olmuştur.

Madenci ise taşra dışındaki bir hayattan gelir ve Mürşit’in yaşadığı kentte bulunan madendeki görevi süresince Mürşit’in otele kalır. İki adam böylelikle tanışırlar. Bu, sadece hatırlama yükünü değil, aynı zamanda Mürşit’in taşradaki uyumsuzluğunu da açığa çıkaran bir karşılaşma olur. Mürşit ve Madenci’nin yarenliği, akşam buluşmalarında kafa kafaya verip daldıkları uzun, rakılı sohbetlerle derinleşir. Bu sohbetler zamanla, dışlarında kalan dünya ile bu iki adamın teşrikimesaisi arasında var etmeye başladıkları bir hududa dönüşür. Otel müşterilerinin, Kibar’ın (Kibar otele, Mürşit’in babasından yadigâr gariban meydancısıdır), kimi zaman da başka karşılaşmaların gürültüsüyle sürekli kesintiye uğrasa da, suçluluk duygusunda, olamamışlıkta, geçmişin ağırlığının bugünkü hayatlarının önüne dikilmesi sonucu şimdiki zaman yaşantılarının, o yaşantının içindeki rabitaların biteviye aksamasında ortaklaşan bu iki adam arasındaki sohbetler, romanın sonunda, kendi hikâyelerinde dile gelmeye, ağır aksak, kırık dökük de olsa bir dil bulmalarıyla nihayete erer. Travmanın söze dökülmesinin, bu ortak dil bulma çabasının Madenci’ye ne yaptığını öğrenemeyiz; ancak, Mürşit’i çelişkiler, tiksintiler, geriye düşüşlerle de olsa, bugüne kadar usanmadan reddettiği, halihazırda sahip olduğu yaşantının içinde, nispeten uyumlu bir konuma yerleştirir; yahut, en azından okuyucu bu uyum sağlama çabasının kimi işaretleriyle karşılaşır.

Sessizlikle Konuşanlar, Ağrının Bağladıkları:

Mürşit ve Madenci

Nedir Mürşit ve Madenci’yi uzun, koyu sohbetlerin içine çeken? En başta belki yaralı insanlar olmaları; ama yakından bakınca manzara bundan biraz daha karmaşık. Mürşit çocuk yaşında, hâlâ yaşadığı taşra kentinde, bir iftira sonucu ortaya çıkan bir hezeyana

ve akabinde gelen lince dahil olmuş bir faildir. Ama aynı zamanda, yetişkinliğinde dahi karşılaşmaktan çekindiği Cumhur'un korusundan katıldığı bu eylemin eziciliği içinde, on iki yaşındaki çocuk haliyle mağdurdur da. İçine kısıtırıldığı taşra hayatı, yönetmeyi beceremediği otel, içine bir türlü dahil olamadığı ailesi, ilişki kuramadığı taşralı adamların varlığı, aynı zamanda Mürşit'in hayat içindeki failliğinden feragat ettiğinin göstergesidir de. Tıpkı yaşadığı kent gibi gün gün eksilen, işlettiği otel gibi parça parça dökülen bir hayatın hikâyesidir onunkisi. Otelin perişanlığı, aynı zamanda Mürşit'in erkekliğinin perişanlığıdır.¹ Mürşit'in babasının kendi zamanında otele gösterdiği özen, oteli kentin en iyi iki otelinden biri yapmıştır. Mürşit'in oğlu Özgür ise, babasının bu "sünepe" halinden ötürü otelin geldiği durumu kabullenememekte, bu nedenle babasıyla sürekli çatışmaktadır. Babasının ve oğlunun hükmetme, yönetme, ele alma iradelerinin ortasında, Mürşit'in boğucu eylemsizliği durur.

Madenci bir türlü sevemediği, ihtimal ki sadece yüzünü bir başka katliamın mağduruna (1978'de, Maraş Katliamı'nda öldürülen bir kız çocuğu) benzetip, o yüze bir masumiyet atfettiği için sevdiğini sandığı, bu yüzden de sevgiden çok merhametle bağlı olduğu kadının intiharının failidir; en azından Arzu'nun ölümüne ilişkin taşıdığı suçluluk duygusu kendini bu intiharın faili görmesinden kaynaklanır. Hem kadının kendi hayatında deneyimlediği travmanın, hem Madenci'nin sevgisizliğinin bir sonucudur kadının kendini öldürmeye karar vermesi. Madenci'nin intihar eden

1. Burada ayrıntılı biçimde ele alamayacağım ama romanın bütününde Mürşit ile babası ve yine Mürşit ile oğlu Özgür arasında, otele sahip çıkmak, oteli düzgün biçimde işletmek konusunda süregelen bir erkek faillik gerilimi dikkatimizi çeker. Mürşit babasının tek oğludur; cinsiyeti de, adı da babası tarafından "başkalık"la işaretlenmiştir. Mürşit'in kız kardeşlerinin adı Hasret ve Gurbet'tir; duyguyu imler. Mürşit'in adı, doğru yolu, akılcı olanı imler. Mürşit, hayatındaki kuşatıcılığını hissettikçe babası ölsün ister; Özgür babasının heder ettiği oteli bir an önce kendisine devretmesini ve sembolik olarak ölmesini ister. Otelin işlemlerini, kentteki diğer otelle rekabet edebilmesini sağlamak erkek failliğin alametifarikasıdır. Mürşit'in babasında ve Özgür'de var olan bu faillik, Mürşit'te yoktur.

karısı (Arzu) babasının –romanda açıkça söylenmese de– cinsel istismarının mağdurudur. Madenci, Arzu’nun ölümünden sonra, bu istismarın faili olan babayı öldürür. Dolayısıyla, Arzu’nun intiharındaki sorumluluğu bir yana, bir cinayetin failidir. Mürşit’in yaşadığı taşra kentindeki madene mühendis olarak çalışmaya gelişi aslında bu cinayetin ardından gelen bir kaçıştır. Madenci, aranmakta ve bu taşra kentinde gizlenmektedir. Ancak bütünüyle bir gizlenme hali değildir bu; Madenci gündelik hayatına iyi kötü devam eder. Aslında bu taşra kentinde, eylemsizlik içinde sadece beklemektedir. Ne çıkıp işlediği cinayeti itiraf etmekte ne de gündelik hayattan vazgeçecek ölçüde saklanmaktadır. Bu yanıyları, o da Mürşit gibi, kendi hayatının faillüğinden feragat etmiştir. Bu iki adam, taşra hayatının boğucu ritmiyle uyum içinde, pek de akmaayan yaşantıların içinde durmaktadırlar.

Bu karmaşık mağdur-fail geçişkenliğinin içinde, Madenci’nin de Mürşit’in de ağırlı hikâyelerinin başladığı yer çocukluktur. Madenci’nin çocukken gördüğü, Maraş Katliamı’nda öldürülmüş bir kız çocuğu fotoğrafının işaretlediği acı, bütün hayatına yayılmıştır. Katliamdan sonra evin içinde süren keder ve yas, Madenci’nin Alevi bir aileden geldiğini söyler bize. Bu olayı yine çocuk aklıyla hatırlayan Mürşit ise, katliamı öğrendikten sonra annesinin bahçelerindeki incir ağacının altında otururken duyduğu kederi hatırlar. Mürşit’in annesinin de Alevi olduğunu ama babasıyla evliliği içinde bu kimliğin gizlendiğini sezeriz. Madenci’nin bir katliama şahitliğinin, Mürşit’in bir linç içindeki faillüğünün çocukluğa sabitlenmiş olması, çocukluk halinin faillikle gerilimi hesaba katıldığında, Tunç’un okuyucuya mağdur-fail geçişkenliği üzerinde durup düşünme önerisi olarak okunabilir. Dahası, Mürşit’in on iki yaşındayken linç hezeyanı sırasında bir adamı öldürdükten sonra babası tarafından karakoldan alınıp eve getirildiğinde, eylemini meşrulaştırmak için öldürdüğü adamın Alevi olduğunu söylemesi, Alevi olan birinin öldürülebilir olduğu izlenimini de büyük ihtimalle yaşadığı evdeki ötekileştirici atmosferden edinmiş olması, mağdur-fail sorgusuna yeni bir katman ekler.

Her iki adamı da bunca uyumsuz, donuk ve yabanıl kılan, mağduriyetleri ile faillikleri arasında salınan bu yaşantılarıdır. Ancak bu hikâyelerin hiçbiri yalınkat, basit bir karşıtlık üzerine kurulmuş değildir. Tunç, bu iki adamın geçmişlerinin katmanları açıldıkça, her defasında kimin mağdur, kimin fail olduğu sorularını tekrar tekrar sordurur bize. Yaşamları, kişisel olandan toplumsal olana doğru salınan travmalarla işaretlenmiş bu iki adamın, diğerine temas ettikçe birbirlerine sızdırdıkları geçmiş hikâyeleri, travmatik hatırlamayla uyumlu biçimde, bölük pörçük, parça parçadır. Travmatik hatırlama anları sadece bu iki adamın karşılaşmalarında karşımıza çıkmaz üstelik; Mürşit'in kendini bildi bileli kaçtığı geçmişinin tatsız anıları, anlatıcının sesinden de sık sık işitilir. Kişinin kim olduğu sorusuyla, yani kimliğin nasıl inşa edildiğiyle yakından ilişkili olan hatırlama edimi, varoluşundan, failliğinden, yaşamından vazgeçmiş olan Mürşit için bir cezaya dönüşür. Roman Mürşit'in bir önceki gece gördüğü bir rüyayla açılır ve hatırlamaktan kaçtığı bir ânın taşınamaz yükü, roman boyunca tekrarlanan rüyalarla Mürşit'in omuzlarından hiç inmez.² Hatırlamanın bu acı verici niteliğinden ötürü ondan kaçınmak, Mürşit'in bir türlü "olamama" macerasının da nedenidir. Hatırlama, kurucu ve hatırlayana kimliğini vaat eden bir edimden çok, istemsiz gelen, dolayısıyla romanda sıklıkla geçen "patlamak", "açılmak", "saçılmak" fillelerinin de imlediği gibi, bir kapatma (unutma) arzusunu peşinden sürükler her defasında. Ancak, irade yanılmasıyla verilen her unutma mücadelesinde olduğu gibi, Mürşit de hatırlamamayı başaramaz:

2. İlerleyen bölümlerde Cumhur karakterine değineceğim. Mürşit'in tekrarlayan rüyalarında hep Cumhur vardır. İçinde Cumhur'un olduğu rüyalar, Mürşit'in dünyasında geçmişinin irade dışı biçimde bugüne sızmasıdır. Romanın hemen başında Mürşit'in "Cumhur'dan çok Cumhur'un hatırlattıklarından" korktuğunu okuruz (Tunç 2014: 10). Cumhur bu rüyalarda tiksinti verici bir varlıktır; rüyalarda "kürek kadar diliyle" Mürşit'in yüzünü yalar. Mürşit her sabah yüzünü yıkama arzusuyla lavaboya koşar bu yüzden. Yahut "insan boyu kadar kalmış, şeytani bir dinozora" benzer (10). Cumhur, bu rüyalarda Mürşit'in utanç, suçluluk, tiksinti duyduğu geçmişinin cisimleşmiş halidir.

Yıllar önce unuttuğu bir sebebi vardı aslında, bu ağrıya hafızasının dehlizlerine gömdüğü günahının neden olduğunu belli belirsiz hissediyordu; ama kırk yıldır hatırlamamak için elinden geleni yapıyordu, sızlayan içini kurcalamıyordu, kurcalarsa ruhundaki çıban patlayacak, zaten zor dayandığı dünya tümünden irine batacak. (63)

Unutmaya dönük bu irade, her defasında belleğin sükun etmesiyle akamete uğrar. Mürşit'in kendi yaşam anlatısına bir türlü dahil edemediği travmatik an, aradan geçen kırk senenin sonunda, katılaşmış, tortulaşmış ve nihayetinde sembolik düzenle (sözgelimi, dille) bütünüyle uyumsuz hale gelmiştir. Bellek ancak patlamalarla, saçılmalarla parça parça açığa çıkar:

Mürşit'in gözlerinin önünde yine o kaotik resimler, çok eski bir zamandan çıkıp gelen, çok daha korkunç görüntüler uçuşuyordu. [...] Bütün bunları bir araya getirmek istemiyordu. Yaşadıklarını hatırlamaktan çok korkuyordu, hatırlamamak için var gücüyle görüntüleri kovmaya çalışıyordu. (96)

Mürşit'in travmatik geçmişinin Madenci'yle karşılaşana kadar bir dili yoktur. Romanın adı da –Tunç, bir söyleşisinde (Çevik 2014) *Dünya Ağrısı*'nı “sebepsiz keder”, “varoluşsal bir ağrı” anlamında kullandığını söyler³– bu dilsizliği imler görünür. Madenci'yle karşılaşmasına kadar Mürşit'in kendi kendisiyle konuşmalarında, gündelik hayatla ilişkisinde bir görünüp bir kaybolan ağrı, bazen dışarıdan da görünür; bu anlarda Mürşit'in uyumsuzluğunun, yabancıllığından başka bir nedeni olduğunu düşünürüz. Pehlivan “Senin için ağrıyor,” der, sözgelimi Mürşit'e (63). Travma, yalnızlaştırıcı bir deneyimdir. Bir yanda, gündelik hayatın diline tahvil edilememiş bir tecrübenin katılığı durur. Tecrübe, üzerine konuşulmadıkça, Mürşit'in hikâyesinde olduğu gibi, kıvamlanır, katılaşır, gündelik hayatın olanaklı kıldığı alışverişi dışına düşer. Diğer yandan, onu deneyimleyeni, ancak aynı tecrübenin içinden geçip gelmiş olan tarafından anlaşılabilceği inancıyla sarmalar (Herman 1992: 214). Onu yaşantılayanın dünyasında, aynı tecrü-

3. Aynı söyleşide Tunç, kavramın (Almancada *weltschmerz*) Alman yazar Paul Friedrich Richter'den geldiğini de hatırlatır.

beyi, aynı dilsizliği tanımayanın travma tecrübesini kavraması güçtür. Mürşit ve Madenci, yakın tecrübeleri paylaşıyor olsalar da, aynı dilsizliği taşırlar: “Madenci gelene kadar beyninde dönüp duran kelimelerin çoğu ağzından çıkmış değildi. Nasıl çıksın ki? Beni böyle ağır ağır bitiren şey, hamurumdaki melaldir dese mesela, kim anlayacak ki onu?” (69)

Mürşit’in çocukken parçası olduğu linç deneyimi, çocukluğun şiddet deneyimini sarıh biçimde dile getirme becerisi üzerindeki kısıtlayıcılığı nedeniyle de dilsizdir. Yukarıda da bahsettiğim gibi, Mürşit, Cumhuriyet’in zorlaması, hatta tehdidiyle linç olayına karıştığında on iki yaşındadır. Çocukluğun şiddet failiyle hem sembolik (masumiyet) hem reel (çocuğun “iradesi”) mesafesi, Mürşit’in içine sıkışıp kaldığı sessizliği perçinler. Katmerli bir sessizlikle çepeçevre sarılmış olan geçmiş, Mürşit’e bölük pörçük bir yaşam öyküsünden fazlasını vaat etmez. Çünkü travmatik an, biyografiyi böler, dağıtır; bütünlüklü bir yaşam anlatısının içinde yer almaya, bellek dizgesinin sıradan bir bileşeni olmaya direnir:

Aslına bakılırsa bu konuşmaları, geceler boyunca ruhlarını deşerek birbirlerine anlattıkları varlıklarının dağılmış parçalarını umutsuzca toplama çabasından, yeniden bir bütün olma umudundan başka bir şey değil. İkisi de hatırlıyor, anlatıyor, hayatlarının kopmuş parçalarını yerlerine koyuyorlar; ama ek yerleri fena sızlıyor. (143)

Mürşit’in Madenci’yle yapmaya çalıştığı, travmayı dile getirmek, ondan yeniden, acı da olsa, bir hatıra yapmaya çalışmaktır. Ancak böyle bütünlüklü bir yaşam öyküsü kurabilecek, geçmişe ilişkin duygusal ve düşünsel meşguliyetinden sıyrılıp şimdiki zamandaki hayatını yaşayabilecek, hiçbirini bir tutarlılık ve bütünlükle yerine getiremediği rollerini oynamaya başlayabilecektir.

Travmanın Biçemi, Belleğin Metaforları

Travmatik hatırlamanın doğası, bölük pörçük, parçalı hali, Madenci ve Mürşit’in kendilerine ilişkin anlattıklarından roman atmosferine, roman kentinin hep eksilteli halinden bu iki adamın bir-

biriyle konuşmaya çalıştığı zamanların akışına kadar her şeye nüfuz eder. Mürşit ve Madenci birbirlerine kendilerinden bahsederler bahsetmesine ama anlattıkları hiçbir zaman başı sonu belli, bir solukta anlatılmış bir hikâye olmaz; geçmiş deneyimlerini birbirlerine kesik kesik sızdırırlar ancak. Anlatıcı Mürşit'in yaşadığı kentten söz ederken “Şehirde her gün bir şey eksiliyor,” der, sözgelimi; “Şehir eksilmekle kalmıyor. Bir el şehrin ve hayatın üstünden kalın bir zımpara geçiriyor, bir şeyler düzleşiyor, yok oluyor” (73). İki adam arasındaki konuşmanın akışı, her defasında dışarıdan bir müdahaleyle kesilir. Tunç'un romanında bu kesintiler, eksilteler, parçalılık, yazarın travma yaşantısının içkin niteliklerini açığa çıkarmasını olanaklı kılan biçemdir. Mürşit ve Madenci arasında akşamları rakı sofrasında başlayan sohbetin her defasında kesintiye uğraması da anlatıyla biçem arasındaki karşılıklılığın en belirgin görünümüdür. Bu zor konuşmaların mekânı olan otel, bu taşra kentine bambaşka sebeplerle gelmiş, çoğu kalıcı olmayan ve birbirine hiç benzemeyen insanların karşılaşma mekânıdır.⁴ Bir gündelik karşılaşmalar mekânı olan otelin lobisinde, Mürşit'in kısmen basiretsizliği, kısmen de Kibar'ın tost ve çay satarak daha fazla para kazanacaklarına inanmış küçük esnaf aklına direnmemeyi seçmesiyle, kahvehane benzeri bir işletme bulunur. Mürşit'in oğlu Özgür'ün tiksintiyle, Mürşit'in umursamazlıkla yaklaştığı kahvehanenin varlığı, Mürşit'in beceriksizliği sonucu otelin sınıf düşmesinin de bir göstergesidir aynı zamanda. Otel içindeki karşılaşmaların ritmi, kahvehanenin varlığıyla iyiden iyiye bir keşmekeşe, bazen de Mürşit'in tahammül etmekte zorlandığı bir kakofoniye dönüşür. Mürşit ve Madenci arasındaki konuşmalar da, sık sık kahvehanedekilerin yahut Kibar'ın müdahalesiyle bölünür. Romanın sonuna dek –bu çözülme konuşması da otelde değil, dağ başında park edilmiş bir arabanın içinde geçer– bu iki adam arasında

4. Koçak (2015: 12), *Dünya Ağrısı*'nda otel mekânını “kişinin kalıbına yerleşememesinin, kendi özneliğini üstlenememesinin mecazı” olarak okur. Otel bir karşılaşma mekânı olmasının yanında, müşterinin de idarecinin de asla tam olarak “orada” olmadığı bir geçiş mekânıdır.

yekpare bir geçmiş anlatısının dile geldiğine şahit olmayız. Madenci'nin büyük yarısından, karısı Arzu'nun intihar edişinden bahsettiği ve Mürşit'in bu hikâyenin kıvamına kapıldığı yerde ("Adı Arzu olan ve on beşinci kattan kendini atan genç bir kadının imgesi gözlerinden gitmiyordu", 176-77), lobiden gelen kahkahalar bu yoğunluğu dağıtır:

Kibar'a seslendi.

"Söyle şunlara, biraz az gürültü yapsınlar."

Kibar başını salladı gitti. Lobiden gelen kahkahalarda kısa süreli bir hafifleme oldu ama hayatta bir şeyi değiştirmede bu. (177)

Madenci'nin aynı hikâyeyi anlatmaya devam ettiği, Mürşit'in Arzu'yla ilgili soru sormaya cesaret edeceği yerde ("Madenci'nin acı bir şey söylemek istiyormuş ama söylemeye hakkı yokmuş gibi baktığını düşündü yine, bir şey var, daha derinde daha acı bir şey var. – Soracaktı tam", 182), konuşma yine lobiden gelen bir gürültüyle kesilir. Kahvehane işletilen lobide müşteriler için seyirlik bir kavga başlamıştır. Mürşit'in olan biten karşısındaki olağan tepkisizliği sonrasında, anlatıcıyı duyarız: "Mürşit müthiş bir yorgunluk hissetti. Bir şey yapmam lazım diye düşündü. Madem bu otelin sahibiyim, madem kapıya kilit vurmam hâlâ, bir şey yapmam lazım" (182).

Çıkan kavganın sebebi, odaların ısınmamasıdır. Mürşit'in bir şey yapmaktan kastı, eğreti biçimde elektrik sobalarıyla ısınan odalar için daha kalıcı bir çözüm bulmaktır aslında. Parça parça dökülen, kökten bir yenilenmeden başka bir girişimle kurtarılamayacak durumda olan otel, Mürşit'in geçmiş ile şimdiki zaman arasında yarılmış olan kendi yaşantısının da bir metaforudur öte yandan. Mürşit'in hayatı da, ancak travmanın, failliğin ve geçmişle yüzleşmenin radikal bir kabulüyle sahici bir hayata dönüşebilecektir.

Halihazırda akan ve sürekli değişen bir yaşam anlatısının içine yerleşmek ve onun sıradışı da olsa bir parçası olmak yerine, travmatik deneyim, belleğin geçmişle rabitasının sınırlarından taşıp

şimdiki zamana musallat olur; şimdiki zamandan kopuş deneyimleri genellikle travmatik ânın yeniden ve yeniden deneyimlendiği anlar olarak görünür (Keightley ve Pickering, 2013: 153). Mürşit ve Madenci arasındaki konuşmaların sürekli kesintiye uğraması, travmatik hatırlamanın romandaki biçimidir. Bu konuşmalarda geçmiş hiçbir zaman kesintisiz bir anlatımın içinde yer bulamaz kendine. Hatırlama ve onun dile gelişi, her defasında eksik kalır. Geçmiş, zamansallığın –geçmiş ve şimdiki zaman arasındaki ilişkinin– berrak biçimde bir anlatının içine yerleştiği, başı ve sonu olan alışlagelmiş bir anlatının konusu haline gelemeyen bir türlü.

Madenci'nin kente gelişinin Mürşit açısından bir hatırlama serüveninin başlangıcı olduğundan daha önce söz etmiştim. Bir başka deyişle Madenci, Mürşit'in belleğindeki dehlizlerin, o dehlizler içinde gizlenenlerin, geriye itildiği, bastırıldığı için her fırsatta kendini açığa vuran zor geçmişin dille ve ifadeyle buluşmasına vesiledir. Bu açıdan, Mürşit'in travmasının çözölmeye yaklaştığı yerdir. Madenci kente, esasında işlemeyecek olan bir madende çalışmak üzere gelmiştir. Kentte yaşayanlarda başka türlü bir beklenti yaratmış olsa da –tıpkı Cuma'nın her fırsatta karşısına çıkıp Madenci'den iş istemesinde olduğu gibi– maden de Madenci için, otelin Mürşit'in evreninde temsil ettiği şeyi temsil eder: Olamama halini. Bütün kente umut olmuş, kimisinin hayatının bütünüyle değişeceğine inanmasını sağlamış bir yalandır maden. Ama belki bundan daha önemlisi, Maden hem romanın bütünü hem de özel olarak Madenci'nin anlatısı açısından bir bellek metaforu olarak okunabilir:

“Toprak,” dedi. “Ama içinde ne çok şey var. Çürümüş yapraklar, uflanmış ölü böcekler, mantarlar, granit parçacıkları, kuvars, kireçtaşı, daha bir sürü mineral. Bir şeyi saflaştırmak çok emek istiyor, çok fazla emek, çok fazla güç, sabır ve sonsuz bir inanç.” (282)

Madenci'nin madene ilişkin söylediklerinin içinde, geçmişi işlemek, geçmişle yüzleşmek gibi belirgin çağrışımlar var. Geçmiş, ne Madenci ve Mürşit ne de diğer kentliler için, geçmiş değildir. Geçmiş, bugünün içindedir; onu bozar, dağıtır, dahası bir gelecek

tahayyülünün olanaklarını ortadan kaldırır. Mürşit'in de Madenci'nin de gelecekle ilişkilerinde hep bir aksama vardır. Madenci gidip bir türlü teslim olamaz, Mürşit işletmeyi asla beceremediği halde oteli oğlu Özgür'e devredemez – ta ki romanın sonuna gelene kadar; Mürşit ile Özgür arasında otel konusunda var olan gerilim ara ara, ancak sert biçimde kendini hissettirir. Bu iki adamın hayatında da gelecek bir ertelemeden ibarettir. Çünkü geçmiş, şimdiki zaman ve gelecek arasındaki ilişki, işlenmemiş bir geçmişin yükünü taşır. Madenci'nin yukarıda madene ilişkin söylediklerinde olduğu gibi, geçmiş de, maden gibi ayıklanmalıdır. Şimdiki zamanı ve geleceği yaşanmaz kılacak ölçüde ikisini de gölgeleyen geçmişin anlatısı yeniden yazılmalıdır – geçmiş işlenmelidir. Emekle, güçle, sabırla ve inançla. Maden metaforunun imledikleri, Adorno'nun (1999) geçmişin işlenmesi (*aufarbeitung*) ile geçmişle hesaplaşma (*verarbeitung*) arasında yaptığı ayrımı hatırlatır; ilki geçmişin bugünün bağlamını işgal etmesinin engellenmesi için geçmişten kurtulmayı, tabiri caizse, geçmiş halletmeyi imler.⁵ Geçmiş halletmek pragmatik bir edimdir; sahil bir yüzleşme çabasını içermez; “kaçıp kurtulmak istenilen geçmiş hâlâ capcanlıdır” (Adorno 1999: 121). Oysa, geçmişle ilişkilenmenin daha evla bir yolu onunla hesaplaşmaktır (*verarbeitung*); yani, Madenci'nin madenin saflaştırılmasından söz ederken söylediğine yakın biçimde, “geçmişin ciddi biçimde ele alınıp işlenmesi, bırak bilinçle büyüünün kırılmasıdır” (121). Böyle düşünüldüğünde, Madenci bir bellek emekçisidir. Kendi eksilteli belleğiyle, olamamışlığı ve içinde taşıdığı ağrıyla, Mürşit'i bellek madenini işlemeye, geçmiş dille döküp onunla yüzleşmeye çağırandır. Dahası Maraş Katliamı ile başlattığı kişisel hikâyesi, kişisel olarak hatırlananı kolektif belleğe bağlayan bir köprüdür de aynı zamanda.

Roman boyunca Mürşit'in rüyalarında tekrar tekrar karşısına çıkan Cumhuriyet ve Mürşit'in Cumhuriyet'le geçirdiği bir günün devamında yaşadıkları, romanın sonuna doğru apaçık bir travma anla-

5. Ayrıca bkz. Sancar 2007: 26-30.

tısı olarak karşımıza çıkar. Mürşit'in on iki yaşında, ilkokuldan okul birinciliğiyle mezun olarak başladığı yaza ilişkin hatırladıklarıyla açılır romanın bu bölümü. Hikâyenin başında Mürşit, babasının gurur ve övünç kaynağıdır ve babasının nazarında bir bisikleti hak etmiştir. Oysa devamında Mürşit o yaz otelde çalışmayı reddettiği için babasıyla aralarında bir çatışma belirir. Mürşit'in aylak aylak sokaklarda dolaştığı bir yazın anlatısıyla sürer bölüm. Kısa bir süre sonra Mürşit'in tekrarlayan rüyalarından birini gördüğü (içinde Cumhur'un olduğunu bildiği ama Cumhur'un rüyasında görünmediği) bir şimdiki zaman anlatısıyla devam eder. Ardından tekrar on iki yaşındaki Mürşit'in babasıyla çatıştığı bir ânın hatırası belirir ve nihayet bölümün devamında Mürşit Cumhur'la karşılaşır. Sürekli geçmiş ile şimdiki zaman kipleri arasında salınan bölümde, Cumhur'la karşılaşmanın kipi belirsizdir. Bu anlatının devamında, Mürşit'in bir lincin faili olduğu günün hatırasını okumakta olduğumuzu sezeriz. Ama Cumhur romanın bu bölümüne kadar hep şimdiki zamandadır ve şimdide bir ihtimal olarak işaretlenir roman boyunca. Bu fiziksel bir karşılaşmayla olmaz; Cumhur sık sık Mürşit'in rüyalarına musallat olur. Dolayısıyla bu karşılaşma ânını da şimdiki zamandaki bir karşılaşmanın alışkanlığıyla okuruz. Linç ânı, bu nedenle güncel bir olayın anlatısı gibi yankılanır okuyucunun zihninde. Ancak her şey olup bittiğinde, Mürşit polisler tarafından alındığında ve babasına teslim edilmeden önce bir polis ona yaşını sorduğunda, bunun çocuklukta bir an olduğunu tam olarak idrak ederiz. Travma anlatısındaki bu zamansal belirsizlikler ve bu belirsizliğin temsili olarak kip kaymaları, travmatik anlatının dile gelişinin biçimsel özelliklerini yansıtır. Travma zamansallığı bozunmaya uğratan bir an olduğu için, anlatıcının zaman zaman olayı anlattığı an (şimdi) ile travmatik an (geçmiş) arasında salınması, diğer bir deyişle, zamansallıkta yönünü kaybetmesi, onun dile gelmesinin biçimsel özelliklerinden biri olarak düşünülür (Keightley ve Pickering 2013: 161). Benzer biçimde, Benezer de (2002: 35) travmatik hikâyenin zamansallığa aykırı biçimde yerleştiğinden, anlatı esnasında olayın yeniden ya-

şanması ve hatırlama edimleri arasında bir tür geçişkenliğe sebep olabileceğinden söz eder. Otelde Mürşit ve Madenci arasındaki konuşmaların sürekli kesintiye uğraması gibi, linç gününün anlatımındaki bu zamansal belirsizlikler de, Tunç'un travmatik olanın dile geliş ânı için önerdiği özgün biçimin bir başka ögesidir.

Bu biçimin özgül niteliklerine ilişkin kimi hususlar üzerinde durmak isterim. Travma ve temsil ilişkisini irdelemek, bu yazının sınırları açısından görece iddialı bir iş olsa da, romana özgü biçim ve Tunç'un romanın bütününde tutarlı biçimde işlettiği temsil stratejisi, travmanın edebi temsili konusunda hayli incelikli biçimde düşündüğü izlenimi uyandırır. Travmanın temsili üzerine düşünürken, bir yanda onun yoğunluğundan arındırılarak estetize edilmesinin kendisinin, temsil edilemezliğini tescil ettiğine ilişkin tartışmalar durur. Diğer yanda ise, sadece edebi evrenle sınırlı olmak üzere, sessizlikle işaretlenen travmanın anlatılamaz oluşunun önümüze sürdüğü yöntemsel açmazlar durur. Adorno travmanın temsil düzlemine taşınmasının, içindeki dehşet ögesini görünmez kılabileceği riskini hatırlatır. Ancak öte yandan da, sanatın, travmatik deneyime özgül ağırlığını kaybettirmeksizin, acının kendi sesini ve tesellisini bulmasının yegâne yolu olduğunu da söyler (akt. Pedersen 2017: 280-81). Yine de, travma deneyiminin özünde "olmayış/bulunmayış" (*absence*) (Laub ve Podell 1995: 992) halinin olduğu gerçeği oracıkta durur. Keightley ve Pickering (2013) bu sorunu bellek çalışmaları içinde bir yöntem sorunu olarak ele alırlar: Travma hatırlamaktan çok unutmakla ilgiliyse ve onun dile gelmesi imkânı, sessizlik, yokluk, olamayış/bulunamayış tarafından bütünüyle ortadan kaldırılıyor yahut sakatlanıyorsa, zor geçmişlere ses verme işinin peşine nasıl düşeceğiz? Tunç, travmatik hatırlamaya içkin bu sorular ve açmazlar üzerine düşünmüş gibidir; romanda ne geçmişteki dehşet ânını bugüne akan bir zamansallıktan yalıtarak yahut onun ağırlığını görmezden gelmemize sebep olacak biçimde doğrudan ve doğrusal bir dille anlatmaya girişir, ne de şimdiki zamandan geçmişe uzanan yeknesak ve tek yönlü bir hatırlama bağlamı inşa eder. Hatırlamanın her

düzleminde (kişisel ya da kolektif/toplumsal) ve her biçiminde (rüyalar, Mürşit ve Madenci arasındaki konuşmalar, kentin eksiltileriyle anlatılması vd.) kesintileri, eksigi, yokluğu, bütünselliğini kaybetmiş olanı tanır; onları öne çıkararak ve anlatının bütünlüğüne ustaca dikerek yol alır. Travmatik hatırlamaya içkin gedikleri doldurup Mürşit'in anlatısını rasyonel ve kabul edilebilir olana hizalamaktansa, o gediklerin varlığını daha en başından teslim edip travmatik deneyimin özgüllüğüne ve onun hatırlanmasına elverişli, özgün bir biçem kurar.

Bir Yas Mekânı Olarak Kent – Eksik Mekân, Tutulmamış Yas

Orhan Koçak (2015) *Dünya Ağrısı*'nın kendisinden önceki siyasal roman geleneğinden ayrılrsa da, bir siyasal roman olduğunu söyler. *Dünya Ağrısı*'nın merkezinde Mürşit'in ağrısı ve Madenci'yle bu ağrının ortaklığı üzerinden kurduğu yol arkadaşlığı vardır belki ama kişisel hikâyeler her defasında kendisinden daha geniş, daha kapsayıcı bir evrene bağlanır. Mürşit'in hayatı, işletemediği otel gibi pejmürde bir kentte geçer. Bu iki adamın karşılaşmasına, birbirleriyle kırık dökük konuşmalarına sahne olan yine kenttir. Sadece bir sahne de değildir üstelik; kentin kendisi de bir bellek hikâyesi anlatır. Mürşit'in yaşadığı, Madenci'nin saklandığı kent tatsızdır, yavandır. Taşraya içkin tekdüzeliği aşan bir yavanlıktır bu. Bir zamanlar “tam” olan, ancak parça parça eksilen, eksildikçe yavanlaşan, kuruyan bir kenttir burası. Eksik, ama daha önemlisi, roman boyunca eksiltileriyle tanımlanan bir mekândır. Kentin bu eksiltili hali, kişisel bellekte travmatik izler bırakmış olan deneyimden kolektif belleğe uzanan bir rabıtaadır aynı zamanda.

Bütünlüklü, kişisel bir hikâyenin diline tercüme edilememiş travma deneyimi, söylenip kurtulunamayanlar, hesaplaşılmamış bir geçmiş aynı zamanda tutulamamış bir yasın da göstergesidir. Mürşit'in de Madenci'nin de deneyimi kişiseldir. İlk düzlemde kişisel olarak yası tutulamamış bir geçmiş durur. Ama daha önem-

lisi ikinci düzlemde duran kamusal yastır. Her iki adamın hikâyesi de bütünüyle kişisel olanın içine hapsedilemeyecek⁶ denli toplumsal uzanımları olan deneyimleri işaret eder. Madenci'nin biyografisinde bir kırılma ânı teşkil eden, çocukluğunda Maraş Katliamı'na uzaktan da olsa tanıklık etmesidir. Mürşit'in linç hikâyesi ise yakın tarihten bildiğimiz özgül bir olaya dayanmaz belki ama Tanıl Bora'nın deyişiyle (2014), linç disiplininin zaten Türkiye ethosunda yeri vardır.⁷

Travmanın dile gelişinin sembolik düzene direngenliğinden, yani “travmatik olayların bellek izleri[nin], sözün, simgeselin sınırlarını aş[tığından]” (Kaptanoğlu 2009: 33) daha önce söz etmiştim. Romanda iki adamı kuşatan dilsizlik, yasın önündeki engeldir. Başı sonu olan, anlaşılabilir bir hikâyeye tercüme edilememiş olmalarının yanında, bu deneyimler toplumsal/kolektif bir hikâyenin de parçası olamamış, yani tanınmamışlardır. Oysa, yine Tanıl Bora'nın Benjamin'i anarak hatırlattığı gibi, “[y]aşantılar, ancak kişisel ve kolektif bir geçmiş ve gelecek tasarımına oturtulabildiklerinde deneyim hükmü kazanabilir, *hatıra izi* bırakabilirler” (Bora, T. 2009: 9). Dolayısıyla, bir toplumsal tanınma ve hesaplaşma deneyiminin konusu olamamış, yanı sıra kurmaca ile gerçeklik arasında salınan, Türkiye'nin yakın tarihindeki gerçek olaylara temas eden, böylece sahiden de yaşanmış olduklarını anıştıran bu deneyimler, romandaki kentin bedeninde, tutulamamış yasın semptomları olarak ortaya çıkarlar.

Kent eksile eksile yok olmaktadır; diğer bir deyişle, kentin gün gün eksilmesi ölüme doğru alınan yolun metaforudur. Koçak, “Mürşit'in şehri, ‘metafizik’ bir lanete yakalanmış gibi ağır ağır

6. Hangi deneyim bütünüyle kişisel olanın sınırları içinde düşünülebilir diye sorulabilir elbette. Bellek evreninden bakarsak, Halbwachs'ın (1992) ve ondan sonra yazarların hatırlattığı gibi, toplumsal olana temas etmeyen bir hatırlama biçimi yoktur.

7. Tanıl Bora da (2014: 16), *Türkiye'nin Linç Rejimi* kitabının üçüncü baskısı için kitaba düştüğü notta, *Dünya Ağrısı*'ndaki linç anlatısına değinir. Linç, “taşra şehrinde büyüyen muhafazakârlığın, ümitsizliğin, hıncın, riyakârlığın bir infilakı gibidir” ona göre.

kendi ölümüne doğru yol almaktadır,” der (2015: 12). Şehirde her gün bir şey eksildiğini söyleyen anlatıcıyı hatırlayalım (Tunç, 2014: 73). Bu eksilmenin iki belirgin görünümünü okuruz romanda. Bir yanda, çok kültürlü bir geçmişi olduğunu anladığımız kentten eksilen sakinler ve kalıtları vardır. Sözgelimi Mürşit, kentin yaşlı, yalnız yaşayan bir sakini olan Kamar’ın ölümünden sonra öğrenir onun Ermeni olduğunu.⁸ Yine Kamar’ın ölümüyle aklına kentteki kiliseye ne olduğu sorusu düşer ve akabinde Pehlivan ile aralarında şu konuşma geçer:

“Sahi.. kiliseye ne oldu?”

“Spor salonu yapıldı ya üstüne,” dedi Pehlivan. “Hatırlamıyor musun?” (151)

Diğer yanda ise, yine kentin çok kültürlü geçmişinin silinip gitmesinden bağımsız olmayacak biçimde yıkıcı bir kentleşme girişi durur. Kentin geçmişini sildiği gibi, beklenene üzere, kentin doğa dokusunu da tuzla buz eder bu girişim. Vaktiyle kente doğal bir sınır çizen tuzla kaplı kayaların yerinde bugün Tuzlukaya Konakları durur:

O zamanlar Tuzlukaya’da zengin konakları yoktu, tuz kaplı bembeyaz kayalar vardı. Şehir çok küçüktü, bittiği yerde küçük bir tuzla vardı, kayboldu. Pek çok şey kayboldu; ağaçlar, Muharrem Gazinosu, kilise... (162)

Kentin eksilteleri, tıpkı Mürşit’in anlatamadıkları gibi, romanda parça parça görünürler. Yukarıdakine benzer eksilti anlatılarına romanın pek çok başka yerinde de rastlarız. Sık sık kendini gösteren bu eksilteler genel bir kayıp fikrine bağlanır. Kentin eksilteli bir ruhla parça parça işaretlenmesi, kabul edilememiş bir kayıp olarak karşımıza çıkar ve kaybın kabullenilmemesiyle sakatlanan yas ihtimalinin yokluğunda, kent melankoliyle özdeş hale gelir.

8. “Mürşit çok şaşırdı, ihtiyarın kimsesizliğine şaşırdığından çok daha fazla. Kendini bildi bileli bu şehirde yaşayan ayakkabı tamircisinin Ermeni olduğunu şimdi öğrenmek içine dokundu” (151). Burada elbette Mürşit’in Kamar’ın kim olduğunu bilmeme halinin ötesinde, Kamar’ın kentte kendi kimliğiyle açık biçimde var olamamış olmasına neden olan bir bellek rejiminin vurgusu vardır.

Yasın ancak kaybın kabulüyle mümkün olduğu düşünülürse, kaybın yeniden eksiltiye tenzil edildiği yerdir burası. Yasın gerçekleşmediği, kamusallaşmadığı koşullarda, “genelleştirilmiş bir melankoli” (Butler 2005: 52) toplumsal yaşamın bu kentteki minör görünümelerini dahi etkisi altına almıştır. Kayıp, bir gerçeklikten ziyade yokluğu biteviye işaretleyen bir izdir romanda; huzursuz edici, tekinsiz bir iz. Nurdan Gürbilek “tekinsiz”in unutulmuş olandan bugüne başını uzatan, görünmeye çalışan olduğunu yazar: “Bilinmeyen bir geçmişte bastırıldıktan sonra geri dönen, örtülü kalması gerektiği halde açığa çıkan, tanıdık olanla şimdi tanınmaz olan şeyin rahatsız edici karışımı” (2020: 51). Kentin tekinsizliği, bu eksiltilerin hiç beklenmedik anlarda kendilerini duyurmasındandır. Eksiltili bu kentin, kendi geçmişleriyle yüzleşememiş Mürşit ve Madenci’nin hikâyesi, romanda Cumhur’un imledikleriyle bu kez daha büyük bir hikâyeye bağlanır: Memleketin hikâyesine.

Bir Cumhuriyet Alegorisi: Cumhur, Linç ve “Büyük Hikâye”

Tarihsel ya da mekânsal rastlantıları tekinsiz kılan,
ulusun gömülen tarihiyle anlatıcının kişisel hikâyesi
arasındaki beklenmedik kesişimlerdir.

(Gürbilek 2020: 52)

Orhan Koçak roman üzerine yazdığı yazıda “Kişisel ölçeği aşan ve ‘facia’ etiketini hak eden bir olayın edebi temsili, hele bu çağda, esas olarak *içsel deneyimleri* aktarmaya ayarlı bir üslup ya da teknikle icra edilebilir mi?” (2015: 11) diye sorar. Tunç, Mürşit’i ve onu saran evreni tikele eğilimli bir dille anlatır. Ancak yukarıda da söz ettiğim gibi, kişisel ya da içsel olanın sesi de hikâyesi de, romanda belirgin biçimde kendisinden daha geniş bir hikâyeye bağlanır. Bir kişinin (Mürşit) haletiruhiyesinden sızanlar önce bir baş-

kasına (Madenci), daha sonra kente ve oradan da ülkenin şiddet ve inkârla yüklü tarihine bağlanır. En nihayetinde karşımıza çıkan, Maraş Katliamı'na, inkâr edilmiş etnik ve dinsel kimliklere, sokağa çıkamayan engellilere, iş kazalarına, irili ufaklı linçlere uzanan bir tarih manzarasıdır.⁹ Romanın baş kişisi Mürşit bunların hiçbirini görmez. Vaktiyle bir travmanın mağduru olmuş olması, onun bu tarih manzarasının ortaya çıkmasının bir faili olmasını engellemez. Mürşit'in görmedikleri ve duymadıkları, kendi içine bakmaktan kaçarken, aynı zamanda yaşadığı kente, ülkeye bakmaktan da kaçışdır failliğini işaret eden. Suskun olan sadece yabanılığı zaman zaman bu taşra kentinin kalabalığı içinde "aydınlanmış" bir insan olmasından kaynaklanan, okuyan, düşünen Mürşit değildir. Daha doğrusu, Mürşit bile suskunsa, bütün bir kentin ahalisi, bütün bir memleket suskundur. Çoğunluk suskundur; çoğunluğu çoğunluk yapan da biraz bu suskunluktur zaten. "Aynı konularda, aynı anda ısrarla susabiliyor olmaları" (Gürbilek 2020: 49).

Bu görmeme ve duymama hali karşısındaki en kuvvetli kontrast, Mürşit'in Cumhur'dan kaçamamasıdır. Cumhur, Mürşit'in ilkokuldan arkadaşı ve aynı zamanda on iki yaşındayken onu linç olayının içine çeken kişidir. Çirkin, fazlaca iri, kuvvetli, ceberrut Cumhur karakteri, Mürşit üzerindeki kuşatıcılığıyla (fiziksel varlığından öte, Cumhur sık sık Mürşit'in rüyalarına girer; roman böyle bir rüyayla açılır ve bu rüyalar roman boyunca tekrar eder) açıkça alegoriktir. "Cumhurlardan oluşan korkunç bir güruhun günahsız insanlara yaşattıkları vahşet"ten dem vurur sözgelimi Mürşit (74). Cumhur, rüyasına ilk kez 9 Eylül akşamında girer – resmi tarihin "İzmir'in Kurtuluşu" olarak işaretlediği, başta Rumlar olarak İzmir gayrimüslimlerinin yağma, şiddet ve yerinden edilme

9. Otele gelen kör bir müşteriyle konuşurken Mürşit "İyi de burda kör yok ki," der. Kör adamdan aldığı karşılık "Sokağa çıkmıyorlar, görmüyorsunuz" olur (159). Bir başka yerde Madenci Güneydoğu'da askerlik yapmış bir tanıdığından söz eder. Elinde dinamit patlayan bu tanıdık ölmüş, ölümü de kayıtlara "iş kazası" diye geçmiştir. Madenci çocuğun askerlik yaparken "kafayı yemiş" olduğunu ve aslında intihar ettiğini anlatır (209).

deneyimlerinin miladı olan günde. Cumhur'un rüyalarındaki varlığı Mürşit'in kendi geçmişiyile gayriiradi biçimde yüzleştiği anlara karşılık gelir ama özellikle Mürşit'in de faili olduğu linç sahnesinde Cumhur kanlı canlı bir şiddetin bedenine/mekânına dönüşür.

Cumhur hem sözcük anlamının işaret ettiği gibi, bir sözleşme altında yaşayan yurttaşlardır –tıpkı Mürşit gibi, görmeyen ve duymayan yurttaşlar, suskun çoğunluk– hem de o yurttaşların şiddet ve inkâr etrafında sessizce uzlaşarak yarattıkları devletin ta kendisi. Linç sahnesinde, Leviathanvari bir anıştırmayla, “Devasa bir şeytanın sayısız elinden kolundan biri” olduğunu okuruz Mürşit'in (309); bu devasa şeytan, Mürşit gibilerin şiddete ortak olmalarına, rızalarına, rızanın yokluğunda da eylemsizliklerine borçludur varlığını.

Cumhur'un yıkıcılığı en çıplak haliyle, linç gününde Mürşit'le karşılaşmalarından sonraki bölümde belirgin hale gelir. Cumhur'la karşılaştığında, Mürşit'in üstünde siyah önlük vardır. Karşılaşmalarından sonra Mürşit korku ve çekingenlikle içine çekilir. “Yaşken eğilmek” üzere milli eğitime havale edilmiş bir çocuğun, karşılaştığı büyük disipliner yapı karşısındaki halidir bu. Cumhur onu alıp kentin bittiği, kırsalın başladığı bir yere götürür. Mürşit itiraz edemez, Cumhur'un karşısında sesi çıkmaz. Zaman zaman dehşet, ama her an korku dolu bir teslimiyetle kendini Cumhur'a bırakır: “Cumhur'un karşısında artık büyüdüğüne olan inancı birdenbire yok oldu” (301). Bu korkuya, teslimiyetin hazzı eşlik eder: “Cumhur'un karşısında dikilirken hissettiği şeyin kaynağı anlaşılmayan bir güce teslim olmanın, kendi çapında bir korku imparatoruna baş eğmenin aşağılık hazzı olduğunu şimdi daha iyi anlıyor” (301).

Cumhur karşısına çıkan Mürşit'i çocuklaştırır. Bunu saldırgan korkuyla yapar; bu korkuyla, Mürşit'i bir süre peşinden sürükler, eylemsizleştirir. Bu kadar korkunç olmasını sağlayan şey iri ve kaba olmasının yanı sıra, yıkıcılığıdır. Tunç bu yıkıcılığı, Cumhur'un Mürşit'le yürüyüşleri esnasında, onun doğayla ilişkisi dolayımıyla anlatır. Cumhur yürüyüşlerinde önüne çıkan her şeyi yerle bir

eder; önce bir kurbağa öldürür, sonra karınca yuvasını dağıtır, ardından erik ağacının dalını kırar ve son olarak da kocaman kayaları yerinden kaldırıp yamaçtan aşağı atar. Tüm bunları bir güç ve şiddet nümayişinin parçalarıymışçasına, gösterişle icra eder:

Yerden yumruk kadar bir taş aldı, nemli otların arasına gizlenmiş kurbağalara attı [...]. Ama Cumhuriyet birini öldürdü, kurbağadan kaygan, yıvışık bir ses çıkınca güldü. İncecik bacağından tutup havada birkaç kez çevirdi, otlara fırlattı [...]. Dağa doğru yürürlerken küçük bir tümsek oluşturan bir karınca yuvası gördüler [...]. Cumhuriyet sanki içgüdüsel bir hareketle ayağını kaldırdı, hızla üstüne basarak yuvayı patlattı, toz yükseldi yuvadan [...]. Cumhuriyet eriklerden birini ağzına attı, çok ekşiydi, tükürdü, meyvalı dalı yere attı, üstüne basıp geçti [...]. Cumhuriyet iri, çatlak elleriyle kayayı kavradı, vahşi bir çığlık atarak gömüldüğü topraktan söktü, başının üstüne kaldırdı [...]. Geri dönerlerken Cumhuriyet birden cebinden bir çakı çıkardı ve bilinmeyen bir düşmana saldırır gibi yol kenarındaki devedikenlerine girdi, yoruluncaya kadar mor çiçekli dikenleri keşip attı, yol kenarını ölü bitkilerle doldurdu. (302-4)

Bu yıkıcılığın vardığı yer linç olayıdır. Cumhuriyet linç olayına kadar yaptığı güç gösterisiyle Mürşit'i "öz oğlunu yapmış" hamala "cezasını vermeye" gitmeye ikna eder (305). Daha doğrusu, Cumhuriyet'un ikna etmeye ihtiyacı yoktur, çünkü ona karşı gelmek olanaksızdır. Cumhuriyet'a ancak teslim olunabilir. Ulus-devletin rızagüç denkleminde, habis birlikten doğan güç (linç), rızayı çoktan massetmiştir. Mürşit'in teslimiyeti, linç mekânındaki insanların şiddet çağrısı karşısındaki topyekûn teslimiyetiyle birleşir. Şiddetin norm haline geldiği yerde, şiddetin hedefi olmaktan sakınmanın tek yolu, işlemekte olan bu devasa makinenin içinde bir çark olmaktır; bir başka deyişle "kötülüğün sıradanlığı"na (Arendt 2009) teslim olmaktır. Linç ânı, bu teslimiyetin kaçınılmaz biçiminde faillığe dönüşümüdür: "Yaban Mahallesi'nde yaşayanlar ilk şaşkınlıktan sonra kalabalığa katıldılar. Ayakta kalmalarının yolu buydu, belirsiz bir suçun karşısında en hızlı ve kestirme yol, kendilerinden olan kurbanı teslim etmek, ceza verenlerden biri olmaktı" (308).

Linç kentin ötekilerinin yaşadığını anladığımız bir mahallede

gerçekleşir. Mahallenin adı (Yaban Mahallesi), linç edilen kişinin bir hamal olması, mahallede hamalların, gündelikçi kadınların yaşaması ve mahalledekilerin linç olayından sonra kentten ayrılıp hem alışkanlıkla hem sığınırçasına bir başka kente göç etmeleri, buranın Kürtlerin yaşadığı bir mahalle olduğunu düşündürür bize. Mürşit olay sırasında bir şekilde kendini en ön saflarda bulur; linç edilmekte olan hamalın gözüne bir taş saplayarak onu öldürür. Hamalın ölmesiyle kalabalık kısmen dağılır; yaptığıyla baş başa kalan Mürşit Cumhur'u arar ama bulamaz ve en nihayetinde karakola götürülür, babası gelene kadar da orada kalır.

Linç olayı, sonrasında sosyal bir linç halini alır, mahalleye dönük nefret baki kalır. Mahalleden olan hamallar, gündelikçi kadınlar ve çocuklar istenmez, mahallenin gençleri dövülür ve sonrasında başka bir kente gitmek zorunda kalırlar. Linç olayı unutulur: "Bir süre sonra her şey unutuldu. Hamalın ölümünün hesabını verecek kimse kalmadı. Şehir Mürşit'in yaptığı yaptı, günahını nokta kadar küçülttü, hafızasının derinlerine, üstüne yığılanlardan sonra çıkarılması mümkün olmayan bir yere gizledi" (314).

Böylece döngü başlamış olur. Şiddete maruz kalmış insanların kentten gitmesiyle, kentte gerçekleşen linç olayı belleklerden silinecek, sorumlularının peşine düşülmeyecek, Mürşit'ten kente, kentten ülkenin tamamına uzanan inkâr örtüsü bir tarihi görünmez kılacaktır. Bu unutuş ve inkâr, sürekli kendini tekrar eden şiddet dolu bir geçmişin tekrarlanması da müsebbibidir aynı zamanda. Mürşit'in "ömrünü baş eğmekle isyanın birbirine bittiği daracık bir alana" hapsetmiştir. "Kırk yılda bir kafasını kaldırdığında" da onu "hayatının dizginlerini eline alamamış" (302) bir insan yapan da kendi unutuşundan başlayarak dalga dalga genişlemiş bu unutma kültürüdür.

Son Söz: Ağrının Katmanları

Dünya Ağrısı bellek, onun peşinden sürüklediği kimi tematik odaklar ve etrafına kümelenmiş kavramlarla hemhal olmaya son derece müsait bir metin olduğu için, bu yazıda romanın bu eksen-deki vaatlerine denk düşen bir okuma yapmayı tercih ettim. Travma, travmatik hatırlama, bir başka deyişle travma deneyiminin belleğe zorla dahil ettikleri ve ondan çaldıkları, yazıdaki okuma önerisinin çerçevesi olarak düşünülebilir. Mürşit'in kişisel hayatından başlayan ve ardından Madenci'ye uzanan, onu da içine katan hatırlama serüveni tedrici biçimde genişler; girdap benzeri bir karşı koyulmazlıkla mekânları (otel, kent, ülke), bir karakter çoğulluğunu, farklı zamansallıkları ve okuyucunun zihninde kolayca aşinalık uyandırabilecek toplumsal olayları içine çeker. Geçmiş üzerine düşünme pratiğinden birbirine akraba olan hatırlama/unutma, travma, kayıp, yas (ve dolayısıyla melankoli) kavramları, roman bağlamında da kolayca iç içe geçer. Bu yakınlığı kestirme biçimde romanın konu edindiği meselelere bağlamak mümkün; ancak belleği odağa alan ayrıntılı bir okumanın sonucunda, Tunç'un inşa ettiği çok katmanlı hatırlama bağlamlarının, travmatik hatırlamanın özgül görünümünün romanda açığa çıkma, kendilerini duyurma biçimleri kadar, bunlarla uyumlu, travmatik hatırlamayla hemhal olmuş bir biçem üzerine de titizlikle düşündüğü fikrini ediniyoruz. Travmatik geçmişin içkin olarak sanat yapıtında kendi temsilini sakatlamaya, eksik bırakmaya, kimi zaman imkânsızlaştırmaya varan bir potansiyeli olduğunu biliyoruz. Ancak bir roman bütünlüğü içinde, cisimleştirdiği anlatı ve bu anlatının özgüllüğüne uygun bir biçem arasında son derece kuvvetli bağlar kurmayı başarmış bir travma anlatısıdır *Dünya Ağrısı*.

Dünya Ağrısı sadece bellek odaklı bir okumada zengin katmanlar vaat eden bir roman değil. Yazının kavramsal odağı, kimi diğer meseleleri göz ardı etmemi gerektirmiş olsa da, romanın erkeklik etrafında kurduğu gerilim ve bir mekân olarak otelden baş-

layıp ülkenin yakın tarihindeki katliamlara uzanırken çağırıldığı, belki en belirgin biçimde roman kahramanının isminde (Mürşit) somutlaşan Alevi kimliği/belleğiyle ilişkili sembolizm de son derece vaatkâr okumalar yapmaya müsait.¹⁰ Bunlarla sınırlı olmakla birlikte, baba-Mürşit-Özgür arasında roman boyunca tekrar tekrar zuhur eden gerilim, hem Mürşit'in hem Madenci'nin hikâyelerinde ensestin suç/ceza karşıtlığındaki görünümeleri, esasen her ikisinin de ensesti cezalandıran failer olarak geçmişlerinin ağırlığını taşıyor olmaları ve bunun erkeklik, namus, intikam ilişkisine dair söyledikleri, söyleyebilecekleri bambaşka bir okumanın kapılarını aralayabilir. Keza, burada travmatik hatırlamanın mekânsal karşılığı olarak ele alınan otel, özellikle roman boyunca farklı hikâyelerde bir görünüp bir kaybolan Alevi kimliği ekseninde, travmanın mekânı (Madımak) olarak da düşünülebilir pekâlâ. Mürşit'in büyüdüğü aile içinde inkâr edilen yahut yok sayılan Alevi kimliğinin en nihayetinde bir çocuğun bir insanı Alevi olduğu için öldürdüğünü söylemesine varan kışkırtıcılığı, Madenci'nin annesinin Maraş Katliamı'ndan sonraki kederinin, adeta çocuğun boynuna asılmış ömürlük bir yas olup bütün bir hayatı belirlemiş olması (Arzu'yu katliamın mağduru bir çocuğa benzetip ona bağlandığını hatırlayalım) Alevi kimliğini ve Aleviler'in yakın tarihte, bu coğrafyadaki deneyimlerini odağa alan apayrı bir okumayı olanaklı kılıyor.

—

10. Farklı okuma imkânları üzerine, özellikle de romanda Alevi kimliği/belleğinin izlerini hatırlatarak romanı başka çözümleme bağlamlarında düşünmemi sağlayan ve yazının taslak haliyle ilgili fikirlerini benimle paylaşan Berfin Emre Çetin'e teşekkür ederim.

Kaynakça

- Adams, Carol J. (2021) *Etin Cinsel Politikası: Feminist Vejetaryen Eleştirel Kuram*, çev. Mehmet Emin Boyacıoğlu, Güray Tezcan, Ayrıntı.
- Adorno, Theodor W. (1955) *Prismen: Kulturkritik und Gesellschaft*, Suhrkamp Verlag.
- (1965) “Engagement, *Noten zur Literatur III*”, Suhrkamp Verlag.
- (1980) “Commitment”, *Aesthetics and Politics*, İng. çev. Francis McDonagh, Verso.
- (1981) “Cultural Criticism and Society”, *Prisms*, İng. çev. Samuel Weber, Shierry Weber, MIT Press.
- (1985) “Bağlanma”, *Estetik ve Politika*, çev. Ünsal Oskay, Eleştiri.
- (1999) “Geçmişin İşlenmesi Ne Demektir?”, çev. Tarhan Onur, *Defter* 38.
- Agamben, Giorgio (2012) *Açıklık: İnsan ve Hayvan*, çev. Meryem Mine Çilinoğlu, YKY.
- Akkoç, Derviş Aydın (2011) “Burhan Sönmez’le Masumlar Romanı Üzerine Söyleşi: “İnsan İnsanın Sığınağıdır”, *Birikim* 266: 59-66. <https://birikimdergisi.com/kisiler/burhan-sonmez/8559> (erişim tarihi: 8 Mayıs 2021).
- Aktaş, Burcu (2009) “Bildğim Bir Ağrıyı Yazdım”, *Radikal Kitap Eki*, <http://www.radikal.com.tr/kitap/bildigim-bir-agriyi-yazdim-957266/>, 2 Ekim.
- Alptekin, Turan (2010) *Ahmet Hamdi Tanpınar: Bir Kültür, Bir İnsan*, İletişim.
- Altıok, Metin (2011) *Bir Acıya Kiracı*, Kırmızı.
- Altounian, Vahram ve Janine Altounian (2014) *Geri Dönüşü Yok: Bir Babanın Güncesinde ve Kızının Belleğinde Ermeni Soykırımı*, çev. Renan Akman, Aras.
- Améry, Jean (2015) *Suç ve Kefaretin Ötesinde: Alt Edilmişliğin Üstesinden Gelme Denemeleri*, çev. Cemal Ener, Metis.
- Anday, Melih Cevdet (1965) “Sovyetler Birliği Gezisi 1”, *Yön* 126, 27 Ağustos, s. 10-11.
- Andermahr, Sonya (2016) “Decolonizing Trauma Studies: Trauma and Postcolonialism” – “Introduction”, *Humanities Research* 4 (4): 500-5.
- Antakyalıoğlu, Zekiye (2020) “Belleğin Girdapları Üzerine”, *edebiyathaber.net*, <https://www.edebiyathaber.net/bellegin-girdaplari-uzerine-zekiye-antakyalioglu/>, 3 Ocak (erişim tarihi: 29.07.2021).
- Arat, Necla (1977) “Kant Estetik’inde Güzel ve Yüce Değerleri”, *Felsefe Arkivi* 21: 69-83.

- Arendt, Hannah (2009) *Kötülüğün Sıradanlığı: Adolf Eichmann Kudüs'te*, çev. Özge Çelik, Metis.
- Arslan, Umut Tümay (2005) *Bu Kâbuslar Neden Cemil?*, Metis.
- Ata Güleç, Eylem (2019) "Behçet Çelik ile söyleşi: 'Yazmak bir düşünme, araştırma biçimi'", *Parşömen Sanal Fanzin*. <https://parsomenfanzin.com/2019/10/19/behcet-celik-ile-soylesi-yazmak-ayni-zamanda-bir-dusunme-arastirma-bicimi/>, 19 Ekim (erişim tarihi: 20.07.2021).
- Ataç, Nurullah (2005) *Günce (1953-1955)*, YKY.
- Avcı, Ümran (2012) "Edebiyat bizi kendimizle yüzleştirir", *Habertürk*, <https://www.haberturk.com/kultur-sanat/haber/732374-edebiyat-bizi-kendimizle-yuzlestirir>, 9 Nisan (erişim tarihi: 29.07.2021).
- Bachelard, Gaston (1996) *Mekânın Poetikası*, çev. Aykut Derman, Kesit.
- Barthes, Roland (1990) "Eleştiri ve Gerçek", *Yazı ve Yorum*, haz. ve çev. Tahsin Yücel, Metis.
- Batur, Enis (2017) *Memnu Mıntika: Ahmet Hamdi Tanpınar İçin Onüç Çıkma + Bir (Oto)portre Denemesi*, Kırmızı Kedi.
- Bauman, Zygmunt (2016) *Postmodern Etik*, çev. Alev Türker, Ayrıntı.
- Behler, Ernst (2008) "Modern İroniden Postmodern İroniye", çev. Orçun Türkay, *Cogito* 57, YKY.
- Beledian, Krikor (2014) "Ötekilerin Dilinde Yazılmış Bir Tanıklığı Tercüme Etmek", Vahram Altounian ve Janine Altounian (2014) içinde.
- Benezer, Gadi (2002) "Trauma Signals in Life Stories", *Trauma and Life Stories* içinde, haz. K. Lacy Rogers, S. Leydesdorff ve G. Dawson, Routledge.
- Bıçakçı, Barış, Behçet Çelik, Ayhan Geçgin (2016) *Kurbağalara İnanıyorum*, İletişim.
- Birkan, Tuncay (2020) *Sol: Evin Reddi*, Metis.
- Birsel, Salâh (1976) *Kuşları Örtünmek (Günlük: 1972-1975)*, Ada.
- Blanchot, Maurice (1995) *The Work of Fire*, İng. çev. Charlotte Mandell, Stanford University Press.
- Booth, Kelvin J. (2016) "The Meaning Of The Social Body: Bringing George Herbert Mead to Mark Johnson's Theory of Embodied Mind", *William James Studies* 12/1 (Bahar 2016): 1-18.
- Bora, Aksu ve Sezen Ünlüönen (2017) "Beni Neden Neden Neden Neden Neden Neden Sevmiyorsun? Kıymetli Şeylerin Tanzimi Üzerine Bir Sohbet", *Birikim* 337: 85-91.
- Bora, Tanıl (2009) "Geçmişle Hesaplaşmak: 'Söyledim ve Vicdanımı Kurtardım'dan Ötesi", *Birikim* 248.
- (2014) *Türkiye'nin Linç Rejimi*, Birikim.
- Boralioğlu, Gaye (2018) *Dünyadan Aşağı*, İletişim.
- Buber, Martin (2017) *Ben ve Sen*, çev. İnci Palsay, Kopernik.
- Butler, Judith (2005) *Kırılğan Hayat*, çev. Başak Ertür, Metis.
- Caruth, Cathy (1995) *Unclaimed Experience: Trauma, Narrative, and History*, Johns Hopkins, s. 72-75.

- Celan, Paul (2015) *Ellerin Zamanlarla Dolu*, haz. ve çev. Ahmet Cemal, Türkiye İş Bankası Kültür Yayınları.
- (2020) *Microliths They Are, Little Stones: Posthumous Prose*, İng. çev. Pierre Joris, Contro Mundum Press.
- Cemal, Ahmet (2015) “Paul Celan ya da Parçalanmış Yaşamın Estetiği”, *Ellerin Zamanlarla Dolu* içinde, Türkiye İş Bankası Kültür Yayınları.
- Charme, Stuart (1977) “The Two I-Thou Relations in Martin Buber’s Philosophy”, *The Harvard Theological Review* 70 (1/2): 161-73.
- Cohn, Dorrit (2008) *Şeffaf Zihinler: Kurmaca Eserlerde Bilincin Sunumu*, çev. Ferit Burak Aydar, Metis.
- Çavdar, Adalet (2019) “Söyleşi: ‘İçimize bakmaya ihtiyacımız var’”, *Posta Kitap*, <http://www.behcetcelik.com/söyleşi-içimize-bakmaya-ihtiyacımız-var-adalet-çavdar.aspx>, 12 Temmuz (erişim tarihi: 29.07.2021).
- Çavdar, R. Çiğdem (2018) “Farklılığın Mekânı, Foucault ve Lefebvre’deki Heterotopya ve Heterotopi Ayrımı”, *IDEALKENT Kent Araştırmaları Dergisi* 25 (9), 30 Aralık.
- Çelik, Behçet (2019a) *Dünyanın Uğultusu*, İletişim.
- (2019b) *Soluk Bir An*, İletişim.
- (2019c) *Belleğin Girdapları*, İletişim.
- Çelik, Didem (2012) “Behçet Çelik: ‘Okuyucuyu hesaba katarak yazmıyorum’”, *Sabit Fikir*, <http://www.sabitfikir.com/soylesi/behcet-celik-okuyucuyu-hesaba-katarak-yazmıyorum>, 15 Mayıs (erişim tarihi: 29.07.2021).
- Çevik, Çağlayan (2014) “Siyasi Değil Ahlaki Buhran Yaşıyoruz”, söyleşi, <https://www.hurriyet.com.tr/kelebek/siyasi-degil-ahlaki-buhran-yasiyoruz-25551124>.
- Dağlıoğlu, Emre Can (2020) “Soykırım ve Sol: Melih Cevdet’in Tedirgin Yüzleşmesi”, *Agos*, 25 Nisan.
- Dante (2013) *İlahi Komedi*, çev. Rekin Teksoy, Oğlak.
- Dellaloğlu, Besim F. (2021) *Modernleşmenin Zihniyet Dünyası: Bir Tanpınar Fetişizmi*, Timaş.
- Demirtaş, Mustafa (2015) *Postyapısalcı Edebiyat Kuramı*, Otonom Felsefe.
- Den Tandt, Christophe (1995) “Invoking the Abyss: the Ideologies of the Postmodern Sublime”, *Revue belge de philologie et d’histoire* 73 (3): 803-21.
- Dervişcemaloğlu, Bahar (2016) *Anlatıbilime Giriş*, 2. basım, Dergâh.
- Devicioğlu, Ayşegül (2015) *Ara Tonlar*, Metis.
- (2019) *Güzel Ölümün Öyküsü*, Metis.
- Direk, Zeynep (2015) “Ermeni Soykırımı Üzerine: Sorumluluk, Af, Tanıklık, Ujde”, *Şerhh: Şiir ve Eleştiri Dergisi* 1: 94-107.
- Doğan, Sibel (2013) “Söyleşi: ‘Bir insanın bir insanı hissedebilmesi için’”, <http://www.okuryazar.tv/index.php/behcet-celik-soluk-bir-an.html>; <https://medium.com/okuryazartv/behcet-çelik-bir-insanın-bir-insanı-hissedebilmesi-için-ke-limeler-çok-da-önemli-değildir-f3bc9377c0c0>, 28 Ocak (erişim tarihi: 29.07.2021).

- Ecevit, Yıldız (2004) *Türk Romanında Postmodernist Açılımlar*, İletişim.
- (2021) *Kozmik Komedi*, Everest.
- Eco, Umberto (2001) *Açık Yapı*, çev. Pınar Savaş, Can.
- Eiguer, Alberto (2018) *Evin Bilinçdışı*, çev. Perge Akgün, Bağlam.
- Eksen, Kerem (2013) *Buradayız*, Alef.
- (2019 [2017]) *Uyku Krallığı*, Everest.
- Enginün, İnci ve Zeynep Kerman (haz., 2010) *Günlüklerin Işığında Tanpınar'la Başbaşa*, 4. basım, Dergâh.
- Erkan, Mustafa (1993). "Camasbnâme", *İslâm Ansiklopedisi* 7: 43-45.
- Esen, Nüket (2020) "Türk Ailesinin Gelişiminin Romana Yansımaları", *Modern Türk Edebiyatı Üzerine Okumalar* içinde, İletişim.
- Felman, Shoshana (1991) "In an Era of Testimony: Claude Lanzmann's *Shoah*", *Yale French Studies* 79: 39-81.
- Felski, Rita (2010) *Edebiyat Ne İşe Yarar?*, çev. Emine Ayhan, Metis.
- Foucault, Michel (2006) *Kelimeler ve Şeyler*, çev. Mehmet Ali Kılıçbay, İmge.
- (2016) "Başka Mekânlara Dair", *Özne ve İktidar, Seçme Yazılar 2*, çev. Işık Ergüden, Osman Akinhay, Ayrıntı.
- (2020) *Cinselliğin Tarihi*, çev. Hülya Uğur Tanrıöver, Ayrıntı.
- Freud, Sigmund (1917) "Mourning and Melancholia", *The Standard Edition XIV*, İng. çev. James Strachey, Vintage; Türkçesi: "Yas ve Melankoli", çev. Runa Uslu, Oğuz Berksun, *Kriz Dergisi* 1 (2): 98-103, 1993.
- (2001 [1920]) *Haz İlkesinin Ötesinde - Ben ve İd*, çev. Ali Nahit Babaoğlu, Metis.
- Fulford, Robert (2014) *Anlatının Gücü: Kitle Kültürü Çağında Hikâyecilik*, çev. Ezgi Kardelen, Kolektif Kitap.
- Geçgin, Ayhan (2015) *Uzun Yürüyüş*, Metis.
- Genette, Gerard (2011) *Anlatının Söylemi*, çev. Ferit Burak Aydar, Boğaziçi Üniversitesi Yayınevi.
- Gezgin, Deniz (2020 [2017]) *YerKuşAğı*, Can.
- Ginzburg, Carlo (2007) *Efsaneler Amblemler İzler: Morfoloji ve Tarih*, çev. Mehmet Morali, Kırmızı.
- Gombrich, E. H. (1980) *The Sense of Order: A Study in the Psychology of Decorative Art*, 2. basım, Phaidon.
- Goodhart, Sandor (1992) "The Witness of Trauma: A review essay", *Modern Judaism* 12 (2): 203-17.
- Gürbilek, Nurdan (2015) *Sessizin Payı*, Metis.
- (2019 [1992]) *Vitrinde Yaşamak: 1980'lerin Kültürel İklimi*, 9. basım, Metis.
- (2020) *İkinci Hayat: Kaçmak, Kovulmak, Dönmek Üzerine Denemeler*, Metis.
- Halbwachs, Maurice (1992) *On Collective Memory*, haz. Lewis Coser, The University of Chicago Press.
- (2016) *Hafızanın Toplumsal Çerçevesi*, çev. Büşra Uçar, Heretik.
- (2018) *Kolektif Hafıza*, çev. Banu Barış, Heretik.

- Han, Byung-Chul (2019) *Psikopolitika*, çev. Haluk Barışcan, Metis.
- Hartman, Geoffrey (1995) "On Traumatic Knowledge and Literary Studies", *New Literary History* 26 (3): 537-63. <http://www.jstor.org/stable/20057300> (erişim tarihi: 8 Mayıs 2021).
- Hassan, İhab (2019) *Orpheus'un Parçalanışı, Postmodern Bir Edebiyata Doğru*, çev. Emel Aras, Hece.
- Herman, Judith Lewis (1992) *Trauma and Recovery: From Domestic Abuse to Political Terror*, Basic Books.
- Jameson, Fredric (2008) "Çokuluslu Kapitalizm Çağında Üçüncü Dünya Edebiyatı", *Modernizm İdeolojisi: Edebiyat Yazıları*, çev. Kemal Atakay, Tuncay Birkan, Metis.
- (2018) *Gerçekçiliğin Çelişkileri*, çev. Orhan Koçak, Metis.
- Joseph, Suad (1999) *Intimate Selving in Arab Families Gender, Self and Identity*, Syracuse University Press.
- Kant, Immanuel (2018) *Güzellik ve Yücelik Duyguları Üzerine Gözlemler*, çev. Ahmet Fethi, Hil.
- Kaptanoğlu, Cem (2009) "Travma, Toplumsal Yas ve Bağışlama", *Birikim* 248.
- Karadağ, İlke (2014) "Yaratıcılık ve Öznellik", *Göçebe Düşünmek, Deleuze Düşüncesinin Sınırlarında* içinde, haz. Ahmet Murat Aytaç, Mustafa Demirtaş, Metis, s. 50-83.
- Karaman, Yasin (2018) "Benjamin, Foucault ve Heterotopya", *Sosyal Bilimler Dergisi* 26: 267-86.
- Karatani, Kojin (2011) *Derinliğin Keşfi: Modern Japon Edebiyatının Kökenleri*, çev. Devrim Çetin Güven, İnan Öner, Metis.
- Karataş, Haydar (2010a) "Haydar Karataş'la Gece Kelebeği Üzerine", <https://web.archive.org/web/20151227154134/http://istanbul.indymedia.org/comment/390369>, 2 Temmuz.
- (2010b) "Perperik-a Söe: Yetim Yanımız", Söyleşi: Esra Karataş, *Taraf*, <http://avareyillarim.blogspot.com/2011/07/perperik-soe-yetim-yanımız.html>, 14 Temmuz.
- (2012) *Gece Kelebeği: Perperik-a Söe*, İletişim.
- Karataş, Şerif (2018) "Gaye Boralioglu'dan 'bir intikam romanı': Dünyadan Aşağı", söyleşi, <https://www.evrensel.net/haber/362051/gaye-boraliogludan-bir-intikam-romani-dunyadan-asagi>.
- Kaygusuz, Sema (2009) *Yüzünde Bir Yer*, Metis.
- Keightley, Emily ve Michael Pickering (2013) "Painful Past", *Research Methods in Memory Studies* içinde, haz. Emily Keightley, Michael Pickering, Edinburgh University Press.
- Klemperer, Victor (1999) *I Will Bear Witness: A Diary of the Nazi Years (1942-1945)*, İng. çev. Martin Chalmers, cilt 2, Random House.
- (2013) *LTI: Nasyonal Sosyalizmin Dili*, çev. Tanıl Bora, İletişim.
- Koçak, Orhan (2015) "Dünya Ağrısı: Geç Zamanda Siyasal Roman", *Birikim* 318.
- (2018) "Kıymetli Şeylerin Tanzimi", *Birikim Haftalık*. <https://birikimdergisi.com/kisiler/orhan-kocak/6094>, 12 Kasım.

- (2019) “Ayşegül Devecioğlu (II): Roman ve Reform”, <https://birikimdergisi.com/haftalik/9849/aysegul-devecioglu-ii-roman-ve-reform>.
- (2020) “Edip Cansever ve İç Sıkıntısı”, *Sıkıntı Var* içinde, haz. Aylin Kuryel, İletişim.
- Kozalı, Şükran (2021) “Bir Bilgi Romanı: *Kozmik Komedi*”, <https://www.hurriyet.com.tr/kitap-sanat/bir-bilgi-romani-kozmik-komediya-41886400>.
- Köse, Hüseyin (2011) “Tüketim Toplumunda Bir ‘Sosyal Beden’ Kurgusu Olarak Kadın”, *Selçuk Üniversitesi İletişim Fakültesi Dergisi* 6 (4): 76-89.
- Krockel, Carl (2011) “Reading Modernist Fiction as War Testimony: The Case of D.H. Lawrence’s ‘Nightmare’”, *Etudes Lawrenciennes* 42: 153-86.
- Kurtuluş, Akif (2012) *Mihman*, İletişim.
- (2014) *Ukde*, İletişim.
- Laub, Dori ve Daniel Podell (1995) “Art and Trauma”, *International Journal of Psychoanalysis* 76.
- Le Guin, Ursula K. (2011) “Omelas’ı Terk Edenler”, *Rüzgârın On İki Köşesi*, çev. Aysun Babacan, Ayrıntı.
- Lemke, Thomas (2017) *Biyopolitika*, çev. Utku Özmakas, İletişim.
- Lucie-Smith, Edward (2003) *Dictionary of Art Terms*, Thames & Hudson.
- Lyon, James K. (2006) *Paul Celan and Martin Heidegger: An Unresolved Conversation, 1951-1970*, Johns Hopkins Press.
- Liotard, Jean-François (1992) *The Inhuman: Reflections on Time*, İng. çev. Geoffrey Bennington, Rachel Bowlby, Stanford University Press.
- (2014) *Coşku*, çev. Emine Sarıkartal, İthaki.
- (2021) *Ayrışma*, çev. Emine Sarıkartal, İnka Kitap.
- ve diğ. (2015) “Çatışmada Adalet”, *Yargılama Fakültesi* içinde, çev. Nami Başer, Melih Başaran, Emine Sarıkartal, İthaki, s. 231-83.
- Mansfield, Nick (2006) *Özellik: Freud’dan Haraway’e Kendilik Kuramları*, çev. H. Çetinkaya, R. Durmaz, Ara-lık.
- Moran, Berna (2005) “12 Eylül ve Yenilikçi Roman”, *Türk Romanına Eleştirel Bir Bakış 3: Sevgi Soysal’dan Bilge Karasu’ya*, haz. Nazan Aksoy, Oya Berk, 11. basım, İletişim, s. 49-57.
- Nancy, Jean-Luc (1993) “The Sublime Offering”, *Of The Sublime: Presence in Question*, haz. Rodolphe Gasché, Mark C. Taylor, İng. çev. Jeffrey S. Librett, State University of New York Press.
- Nazlı, Aylin (2009) “Sosyolojik Bakışın Eşiğindeki Beden”, *Toplumbilim Beden Özel Sayısı* 24: 61-68.
- Ngai, Sienna (2007) *Ugly Feelings*, Harvard University Press.
- Nişanyan Sözlük, “metin”, <https://www.nisanyansozluk.com/?k=metin>.
- O’Neill, Ciaran (2014) *Catholics of Consequence: Transnational Education, Social Mobility and the Irish Catholic Elite, 1850-1900*, Oxford University Press.
- (2022) *Life in a Palliative State: Power and Powerlessness in Union Ireland*, Oxford University Press.

- Oral, Sibel (2009) “Kapitalist Dünyanın Huzursuzluğu”, *Taraf*, <http://www.behcetcelik.com/söyleşi-kapitalist-dünyanın-huzursuzluğu-sibel-oral.aspx>, 8 Şubat (erişim tarihi: 29.07.2021).
- Oran, Baskın (haz., 2005) “*M.K.*” *Adlı Çocuğun Tehcir Anıları (1915 ve Sonrası)*, İletişim.
- Özsoy, Anıl Mert (2018) “Gaye Boralioglu: Erkek İlk Olarak Babaya Toslar”, söyleşi, <https://www.gazeteduvar.com.tr/kitap/2018/03/22/gaye-boralioglu-erkek-ilk-olarak-babaya-toslar>.
- Öztürk, Şeyda (2017) “Kırılgnlık, Güvencesizlik, Yaralanabilirlik”, *Cogito* 87: 4-6.
- Parks, Tim (2016) *Ben Buradan Okuyorum: Kitapların Değişen Dünyası*, çev. Roza Hakmen, Metis.
- Pedersen, Cassie (2017) “The Immanence of Traumatic Rupture: From the Extraordinary to the Ordinary”, yayımlanmamış doktora tezi, Faculty of Education and Arts, Australia Federation University.
- Pierce, Gillian B. (haz., 2012) *The Sublime Today: Contemporary Readings in the Aesthetic*, Cambridge Scholars Publishing.
- Rancière, Jacques (2018) *Aisthesis: Sanatın Estetik Rejiminden Sahneler*, çev. Ayşe Deniz Temiz, Monokl.
- Ricoeur, Paul (2007) *Zaman ve Anlatı I: Zaman, Olay Örgüsü, Üçlü Mimesis*, çev. Mehmet Rifat, Sema Rifat, YKY.
- Rothberg, Michael (2009) *Multidirectional Memory: Remembering the Holocaust in the Age of Decolonization*, Stanford University Press.
- Sağlık, Şaban (2018) “Tanpınar ‘Şiirinde ‘Öznenin Parçalanışı’ ve ‘İç İnsan’”, *Tanpınar’ın Saklı Dünyası: Arayışlar-Keşifler-Yorumlar* içinde, haz. Julian Rentzsch, İbrahim Şahin, Dergâh, s. 308-46.
- Sancar, Mithat (2007) *Geçmişle Hesaplaşma*, İletişim.
- Sarup, Madan (2004) *Post-Yapısalcılık ve Postmodernizm*, çev. Abdülbaki Güçlü, Bilim ve Sanat.
- Sawyer, Dylan (2014) *Lyotard, Literature and the Trauma of the differend*, Palgrave Macmillan.
- Sayın, Zeynep (2018), *Ölüm Terbiyesi*, Metis.
- Schwab, Gabriele M. (2006) “Writing Against Memory and Forgetting”, *Literature and Medicine* 25 (1): 95-121. doi:10.1353/lm.2006.0026 (erişim tarihi: 8 Mayıs 2021).
- (2010) *Haunting Legacies: Violent Histories and Transgenerational Trauma*, Columbia University Press.
- Sönmez, Burhan (2011) *Masumlar*, İletişim.
- Şafak, Elif (2019a) *10 Minutes 38 Seconds In This Strange World*, Penguin.
- (2019b) *On Dakika Otuz Sekiz Saniye*, çev. Omca Korugan, Elif Şafak, Doğan Kitap.
- Taburoğlu, Özgür (2019) *Tanpınar Sözlüğü: Şahsi Bir Masalın Simgeleri*, Doğu-Batı.

- Tanpınar, Ahmet Hamdi (2005) *Edebiyat Üzerine Makaleler*, 7. basım, Dergâh.
- (2020) “Medeniyet Değiştirmesi ve İç İnsan”, *Yaşadığım Gibi*, haz. Birol Emil, 10. basım, Dergâh.
- (2020) *On Dokuzuncu Asır Türk Edebiyatı Tarihi*, 31. basım, Dergâh.
- Tunç, Ayfer (2014) *Dünya Ağrısı*, Can.
- User, İnci (2016), “Biyoteknolojiler ve Kadın Bedeni”, *Kadın ve Bedeni* içinde, haz. Yasemin İnceoğlu, Altan Kar, Ayrıntı.
- Uzel, Alptekin (2018) “Evde Olmanın Tereddüdü”, <https://t24.com.tr/k24/yazi/evde-olmanin-tereddudu>, 1763, 28 Mayıs.
- Ünlüöner, Sezen (2017) *Kıymetli Şeylerin Tanzimi*, İletişim.
- Vránkova, Kamila (2018) “Modern Theories of the Sublime: The Question of Presentation”, *Eger Journal of English Studies* XVIII: 3-15.
- Whitehead, Anne (2004) *Trauma Fiction*, Edinburgh University Press.
- Wittgenstein, Ludwig (2008) *Tractatus Logico-Philosophicus*, çev. Oruç Aruoba, Metis.
- Yalazan, A. Esra (2011) “Dersim’de Bir ‘Gece Kelebeği’: Haydar Karataş”, *Taraf*, <https://aesrayalazan.wordpress.com/2013/11/15/dersimde-bir-gece-kelebegi-haydar-karatas>, 20 Kasım.
- Yavuz, Hilmi (2021) *Üç Anlatı*, Everest.
- Yesayan, Zabel (2014) *Yıkıntılar Arasında*, çev. Kayuş Çalıkman Gavriloof, Aras.
- Zileli, Gün (2010) “Kim Demişti, Roman Çağının Bittğini, Kim?”, *Radikal Kitap*, <https://www.radikal.com.tr/kitap/kim-demisti-roman-caginin-bittiginini-kim-997683/>, 21 Mayıs.
- Zileli, İrmak (2017) *Gölgesinde*, Everest.
- (2019) *Son Bakış*, Everest.

Katkıda Bulunanlar

AKSU BORA: *Amargi Feminist Dergi* ve *Ayizi Yayınları*'nın kurucularından ve editörlerinden biri. *Kadınların Sınıfı* (2005), *Sıcak Aile Ortamı* (2005, ortak çalışma), *Feminizm Kendi Arasında* (2011) isimli üç kitabı, *1990'larda Türkiye'de Feminizm* (2002, ortak çalışma), *İradenin İyimserliği* (2015) ve *Ütopyalar* (2018, ortak çalışma) isimli derlemeleri var. Bir sözlü tarih çalışması olan *Cumhuriyette Çocuktular* (2007) isimli kitabın ve *Yoksulluk Halleri* (2002), *Boşuna mı Okuduk* (2011) kitaplarının da ortak yazarları arasında. Ayrıca çeşitli kitap ve dergilerde yayımlanmış çok sayıda makalesi ve çevirisi bulunuyor. 2017 yılında Hacettepe Üniversitesi İletişim Fakültesi'nde öğretim üyesiyken emekli oldu.

ASUMAN SUSAM: Ege Üniversitesi Edebiyat Fakültesi Türk Dili ve Edebiyatı Bölümü'nü bitirdi, İletişim Fakültesi Radyo TV Sinema Anabilim Dalı'nda yüksek lisansını tamamladı. İlk şiiri *Milliyet Sanat* dergisinde yayımlandı. 2016'da ilki verilen Ruhi Su Şiir Ödülü'ne *Kemik İnadı* kitabıyla değer görüldü. Şiir: *Bir Unutuş Olsun* (1995), *İhtimal ki Aşk* (2001), *Susunca Sen* (2008), *Dil Mağarası* (2012), *Kemik İnadı* (2015), *Plasenta* (2018). İnceleme: *Yangın Yıllarından Niddâ'ya Ahmet Telli Şiiri* (2010), *Toplumsal Bellek ve Belgesel Sinema* (2015), *Açıklığa Doğru* (2021).

BAHADIR SÜRELLİ: Doktorasını 2012 yılında Boğaziçi Üniversitesi Türk Dili ve Edebiyatı Bölümü'nde tamamladı. 2015-2016 eğitim yılında Harvard Üniversitesi'nde "misafir akademisyen" olarak bulundu ve Cemal Kafadar direktörlüğünde çalışmalar yaptı. Halen Sabancı Üniversitesi Tarih Bölümü'nde ve Diller Okulu'nda dersler vermektedir.

BENGÜ VAHAPOĞLU, lisans, yüksek lisans ve doktora eğitimlerini Mimar Sinan Güzel Sanatlar Üniversitesi Türk Dili ve Edebiyatı Bölümü'nde tamamladı. Yayıncılık sektöründe çalıştı. İnceleme, araştırma, söyleşi ve öyküleri *Eşik Cini*, *Özgür Edebiyat*, *Varlık*, *kitap-lık*, *Öykülem*, *Monograf*, *Yeni Türk Edebiyatı Araştırmaları*, *Kubbealtı Akademi Mecmuası*, *Evrensel Kültür*, *Birikim* gibi dergilerde yayımlandı. Çağdaş Türk öykücülüğü, edebiyat eleştirisi, edebiyat sosyolojisi,

edebi türler, eleştirel okuma, metin analizi, anlatıbilim araştırma alanlarıdır. 1960-80 arası Türk edebiyatı, Türk edebiyatında avangart yönelimler üzerine çalışmaları sürmektedir. Kenan Hulusi Koray'ın bütün eserlerini yayıma hazırlamaktadır. Halen Yeditepe Üniversitesi'nde çalışmaktadır.

DENİZ GÜNDOĞAN İBRİŞİM: İstanbul Üniversitesi İngiliz Dili ve Edebiyatı Bölümü'nden mezun oldu. İstanbul Üniversitesi Kadın Çalışmaları ve Central European Üniversitesi Toplumsal Cinsiyet Çalışmaları bölümlerinden iki yüksek lisans derecesini "Latife Tekin Romanlarında Feminist Büyülü Gerçekçilik" teziyle tamamladı. Fulbright bursuyla gittiği Washington Üniversitesi Karşılaştırmalı Edebiyat Bölümü'nden Çağdaş Anglofon ve Türkçe edebiyatta şiddet, travma ve hayatta kalma temsilleri üzerine yazdığı teze doktora derecesini aldı. Halen Sabancı Üniversitesi Sanat ve Sosyal Bilimler Fakültesi, SU Gender Merkezi'nde Marie Curie Akademi üyesi olarak çalışmaktadır.

EMEL UZUN AVCİ: Lisans ve yüksek lisans eğitimini Ankara Üniversitesi İletişim Fakültesi Halkla İlişkiler ve Tanıtım Bölümü'nde, doktorasını Edinburgh Üniversitesi Sosyoloji Bölümü'nde "Personal Narratives of Nationalism in Turkey" adlı araştırması ile tamamladı. Hacettepe Üniversitesi İletişim Fakültesi'nde öğretim üyesi olarak çalışmaktadır. Türkiye siyasi ve kültür tarihi, anlatı araştırmaları ve siyasal iletişim konularıyla ilgili dersler veriyor. Popüler kültür, kadın anlatıları ve milliyetçilik konuları ile ilgili yazıyor.

EROL KÖROĞLU: Boğaziçi Üniversitesi Türk Dili ve Edebiyatı Bölümü öğretim üyesi. Edebiyat ve kültür tarihçisi. Doktora tezinin Türkçesi *Türk Edebiyatı ve Birinci Dünya Savaşı (1914-1918): Propagandadan Millî Kimlik İnşasına* (İletişim, 2004) ve İngilizcesi *Ottoman Propaganda and Turkish Identity: Turkish Literature during World War I* (I.B. Tauris, 2007) adıyla yayımlandı. Türkçe ve İngilizce makaleleri çeşitli akademik ve akademi dışı süreli yayınlarda yayımlandı. Temel araştırma alanları 19. ve 20. yüzyıl modern Türk edebiyatı ve edebi kültür tarihi, Türk milliyetçilikleri, edebiyat ve tarih etkileşimi, anlatı kuramlarıdır.

FATİH ALTUĞ: Lisans, yüksek lisans ve doktora eğitimini Boğaziçi Üniversitesi Türk Dili ve Edebiyatı Bölümü'nde tamamladı. *Yeni Yazı, Mizan, Kritik, Monograf* dergilerinin yayın kurulunda yer aldı. Selim İleri'nin *Kapalı İktisat*'ı üzerine *Kapalı İktisat Açık Metin* kitabını yayımladı. Mehmet Fatih Uslu ile *Tanzimat ve Edebiyat: Osmanlı İstanbul'unda Modern Edebi Kültür*, Ebru Kayaalp ile *Standartlar Nasıl İşler?* kitaplarını derledi. Leylâ Erbil, Sevim Burak, Tomris Uyar, Orhan Koçak, Halid Ziya Uşaklıgil, Namık Kemal, Sait Faik Abasıyanık gibi edebiyatçılar hakkındaki makaleleri çeşitli dergi ve kitaplarda yer aldı. Koç Üniversitesi, İstanbul Şehir Üniversitesi, Mainz Johannes Gutenberg Üniversitesi, Bilkent Üniversitesi ve Boğaziçi Üniversitesi'nde ders verdi.

GÖZE ORHON: Lisans ve yüksek lisans eğitimini Ankara Üniversitesi İletişim Fakültesi'nde tamamladı. 12 Eylül 1980 darbesinin kolektif belleklerine odaklanan araştırmasıyla doktorasını Essex Üniversitesi Sosyoloji Bölümü'nde 2014 yılında tamamladı. *The Weight of the Past: Memory and Turkey's 12 September Coup* isimli bir kitabı bulunmaktadır. Hacettepe Üniversitesi İletişim Fakültesi'nde öğretim üyesi olarak çalışıyor. 12 Eylül'ün toplumsal belleği ve Türkiye'de hatırlama pratikleri üzerine çalışmaya devam ediyor. Bellek sosyolojisi alanında ve duygu yapıları olarak nostalji ve melankoli konularında yazıyor ve ders veriyor.

JALE ÖZATA DİRLİKYAPAN: Yüksek lisans ve doktora eğitimini Bilkent Üniversitesi Türk Edebiyatı Bölümü'nde tamamladı. "Yazınsal Kavrayıta Köklü Bir Değişim: Türk Öykücülüğü'nde 1950 Kuşağı" başlıklı doktora tezi, *Kabuğunu Kıran Hikâye* adıyla 2010 yılında Metis Yayınları'nca yayımlandı ve aynı yıl Memet Fuat Eleştiri Ödülü'ne layık görüldü. *Sosyolog, Sanatçı, Düşünür: Georg Simmel ve Tür Kuramı* adlı kitapları derledi. Edebiyat ve iletişim, çağdaş roman, edebiyat kuramları temel çalışma alanlarıdır. 2012 yılından bu yana Ankara Üniversitesi İletişim Fakültesi'nde öğretim üyesi olarak çalışmaktadır.

LEYLA BURCU DÜNDAR: Orta Doğu Teknik Üniversitesi Maden Mühendisliği Bölümü'nden mezun oldu. Lisansüstü öğrenimine Bilkent Üniversitesi'nde devam etti ve Türk edebiyatı alanında yüksek lisans yaptı. Ardından Leiden Üniversitesi'ne gitti ve CNWS'te (Research School of Asian, African, and Amerindian Studies) advanced master's derecesini tamamladı. Doktorasını Bilkent Üniversitesi Türk Edebiyatı Bölümü'nden 2007 yılında aldı. Halen Başkent Üniversitesi'nde öğretim üyesidir. *Edebiyat Sosyolojisi Açısından 90'larda Türk Öyküsü* başlıklı bir kitabı bulunmaktadır. Najla Said'in *Filistin'i Aramak: Arap-Amerikalı Bir Ailede Bocalayarak Büyümek* adlı kitabını Türkçeye çevirmiştir.

MEHMET FATİH USLU: Koç Üniversitesi Karşılaştırmalı Edebiyat Bölümü öğretim üyesi. Kitapları: *Çatışma ve Müzakere* (2014) İletişim Yayınları, *Tanzimat ve Edebiyat: Osmanlı İstanbul'unda Modern Edebi Kültür* (2014, Fatih Altuğ ile beraber derleme) İş Bankası Kültür Yayınları tarafından yayımlandı. İngilizce, İtalyanca ve Ermeniceden çok sayıda kitap ve makale çevirdi.

MURAT CANKARA: Ankara Üniversitesi Dil ve Tarih-Coğrafya Fakültesi Tiyatro Bölümü'nden mezun oldu. Doktora eğitimini Bilkent Üniversitesi Türk Edebiyatı Bölümü'nde, Ermeni harfli Türkçe romanlar üzerine bir tezle tamamladı. Halen Ankara Sosyal Bilimler Üniversitesi'nde öğretim üyesi. Modern Osmanlı/Türk edebiyatları, tarihyazımı, mizah, tiyatro, dil ve şiddet konularıyla ilgileniyor.

YALÇIN ARMAĞAN: 2000'de Ankara Üniversitesi Hukuk Fakültesi'nden mezun oldu. Bilkent Üniversitesi Türk Edebiyatı Bölümü'nde 2003'te yüksek lisans, 2007'de doktora öğrenimini tamamladı. 2020'de doçent oldu. 2007-2019 arasında

İstanbul Bilgi ve İstanbul Şehir üniversitelerinde öğretim görevlisi olarak çalıştı. 2021'den beri Mimar Sinan Güzel Sanatlar Üniversitesi Türk Dili ve Edebiyatı Bölümü'nde öğretim üyesidir. *İmkânsız Özerklik: Türk Şiirinde Modernizm* (2011) ve *İmgenin İcadı: İkinci Yeni'nin Meşruiyeti* (2019) isimli kitapları İletişim Yayınları tarafından yayımlandı. Melih Cevdet Anday ve İlhan Berk'in yazılarını ve söyleşilerini derleyip yayına hazırladı.

ZEYNEP UYSAL: Boğaziçi Üniversitesi Türk Dili ve Edebiyatı Bölümü'nde lisans ve yüksek lisans eğitimini, Marmara Üniversitesi Türkiyat Enstitüsü Yeni Türk Edebiyatı anabilim dalında doktorasını tamamladı. 2001-2003 yıllarında Oxford Üniversitesi Şarkiyat Enstitüsü'nde misafir öğretim üyesi olarak çalıştı. *Olağanüstü Masaldan Çağdaş Anlatıya: Muhayyelat-ı Aziz Efendi* adlı kitabı (2006) Boğaziçi Üniversitesi Yayınları tarafından, *Edebiyatın Omzundaki Melek: Edebiyatın Tarihle İlişkisi Üzerine Yazılar* adlı derlemesi (2011) ve *Metruk Ev: Halit Ziya Romanında Modern Osmanlı Bireyi* (2014) adlı kitabı İletişim Yayınları tarafından yayımlandı. Boğaziçi Üniversitesi Türk Dili ve Edebiyatı Bölümü'nde öğretim üyesi, Nâzım Hikmet Kültür ve Sanat Araştırma Merkezi'nde yönetim kurulu üyesidir.

HAZIRLAYAN

Jale Özata Dirlikyapan

Mesafeyi Aramak

Bazı durumlarda eleştirmen ile metin arasındaki ideal mesafenin belirlenmesi için, öncelikle okuma sürecinin bir deneyime dönüşmesi-ne, metinle özdeşleşmeye izin verilmesi gerekir. Fazla yaklaşmak ile fazla uzaklaşmak arasındaki skalada, risk, metnin toplumsal bağlamdaki anlamını ıskalamak ile metni toplumsala gömmek arasında değişen yoğunluklarda kendisini gösterir. Romanlar üzerine yazmanın zorluğu çoğu zaman bundan kaynaklanır. Kendi dilini arzulamak, metni kendi diline boğmak, onu görünmez kılmak değildir elbette. Tersine, belli bir etki alanı oluşturmuş edebi eleştirilerin çoğu, edebi metni daha da görünür kılmak üzere onun kendine özgü biçim-içerik formülasyonlarını araştırmışlardır. Metni çok yakından tanıyacak kadar içerden okuyarak ve yapıtın dilinden (dünyasından) çıkıp toplumsal bağlamdaki yerini tespit edebilecek kadar dışardan değerlendirerek.

Bu derlemede on beş roman üzerine farklı kuramsal yaklaşımlarla, farklı bakış açıları ve mesafelenme tercihleriyle yazılmış on beş yazı yer alıyor. Yayımlanmalarından itibaren eleştirmenlerin dikkatini çeken bu romanların büyük kısmının önemli bir ortak noktası var: Anım-sama ve travmatik bir geçmişle hesaplaşma.

— Jale Özata Dirlikyapan

Metis Edebiyatdışı
ISBN-13: 978-605-316-250-6



9 786053 162506



Metis Yayınları
www.metiskitap.com