

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>

Edebi Gündelik

Türkiye Romanında Gündelik Hayat

TUĞBA TAŞ
Editör

Sevilay Çelenk Özen • Burcu Canar • Sevgi Can Yağcı • Burcu Şimşek
Hülya Göğercin Toker • Tuğba Taş • Gülsüm Depeli • Emek Çaylı Rahte



TUĞBA TAŞ

Edebi Gündelik



Tuğba Taş, lisans eğitimini 2002 yılında Ankara Üniversitesi İletişim Fakültesi Gazetecilik bölümünde tamamladı. Aynı üniversitenin Sosyal Bilimler Enstitüsü, Radyo Televizyon Sinema Anabilim Dalı'nda, "Medya ve Modernleşme: 1945-1960 Döneminde National Geographic Dergisinde Türkiye'nin Sunumu" başlıklı yüksek lisans tezini 2006 yılında tamamladı. Halen Ankara Üniversitesi İletişim Fakültesi'nde doktora eğitimine devam eden Taş, 2004 yılından bu yana, aynı üniversitede araştırma görevlisi olarak çalışmaktadır. İlgi alanları fotoğraf, gündelik hayat, görsel kültür, feminist sanat ve beden politikalarıdır.

TUĞBA TAŞ

Editör

**Burcu Canar, Seygi Can Yağcı, Burcu Şimşek,
Hülya Göğercin Toker, Gülsüm Depeli,
Emek Çaylı Rahte, Tuğba Taş**

EDEBİ GÜNDELİK

Türkiye Romanında Gündelik Hayat





53

**EDEBİ GÜNDELİK: Türkiye
Romanında Gündelik Hayat****Tuğba Taş**

Burcu Canar, Sevgi Can Yağcı, Burcu Şimşek,
Hülya Göğercin Toker, Gülsüm Depeli,
Emek Çaylı Rahte, Tuğba Taş

Yayın Kurulu

Eser Köker, Sevilay Çelenk, Nejat Ulusay
Nur Betül Çelik, Ali Karadoğan

© De Ki Basım Yayım Ltd. Şti., 2011.

5846 Sayılı Fikir ve Sanat Eserleri Kanunu uyarınca her
hakkı saklıdır. De Ki Basım Yayım Ltd. Şti.'nin yazılı
izni olmaksızın kısmen veya tamamen çoğaltılamaz.

Dizi Editörü: Ali Karadoğan

Yayına Hazırlayan: Ali Karadoğan

Teknik Hazırlık: Ali Karadoğan

Kapak Tasarımı: İLEF Reklam Atölyesi

Kapak Resmi: *Suyun Belleği* (Tuğba Taş)

Baskı: Cantekin Matbaası (0 312 384 3435)

Birinci Baskı: Şubat 2011 (1100 Adet)

ISBN: 978-9944-492-54-6

Bandrol Seri No Aralığı:

KTB-ADS 613346'dan 614445'e kadar.

De Ki Basım Yayım Ltd. Şti.

İlkyerleşim Mahallesi, Elele Sitesi,

1989 Sokak, No: 8

BATIKENT/ANKARA

Tel-Fax: + 90 312 386 27 58



bilgi@deki.com.tr • www.deki.com.tr

İÇİNDEKİLER



7

Önsöz

Sevilay Çelenk Özen

9

Sunuş

Tuğba Taş

13

Gündelik Hayatın Garipliği Üzerin(d)e

Burcu Canar

37

Aylak Adam'ın Gündelik Yalnızlığı

Sevgi Can Yağcı

53

Sevgi Soysal ile Gündelik Hayatta *Yürümek*

Burcu Şimşek

73

Beyaz Sayfalarda Gündelik Hayatın Trajedisi: *Çocukluğum*

Soğuk Geceleri

Hülya Göğercin Toker

93

Çöpten Kurulan Bir Gündelik Hayat

Tuğba Taş

111

Edebiyatta Otobiyografik Kurgu ve Gündelik Hayat: Hayat
Bir Kervansaray. İki Kapısı Var: Birinden Girdim, Birinden

Çıktım

Gülsüm Depeli

137

Gündelikliğin Nesneleri, Belleğin Biriktirdikleri ve Aşk

Üzerine: *Masumiyet Müzesi*

Emek Çaylı Rahte



ÖNSÖZ

Modern olma halinin ve bu “yeni hal”le baş etme telaşının hayata ve edebiyata sinmiş ilk seslerini yüzlerce yıl sonrasında benzersiz bir hacimle duyulur kılan Marshall Berman, *Katı Olan Her Şey Buharlaşıyor* adlı eserinde, modernliği, muhatabına “çarpan” bir şey olarak tanımlar. Şehirlerin ve sokakların yüzlerce yıllık zamanında yankı yankı çınlayan bu çarpmanın ilk muhatapları, Berman’ın tabiriyle, “modern hayatı algılamaya yeni başlamışlardır; onlara neyin çarptığını anlayamazlar henüz. Umutsuzca, el yordamıyla uygun sözcükleri bulmak için çırpınırlar”

Berman’ın modernliğe ve modernleşmeye ilişkin yorumlarının okuyucuda yarattığı da tıpkı kendisinin tarif ettiği türden muazzam bir çarpma etkisidir. Yazar okuyucusu için, farklı akademik ilgilerle farklı patikalardan yürünebilecek geniş bir ufuk çizer. Yıllar öncesinde yaşadığım Berman çarpmasından sonra, benim yürüdüğüm patika, “gündelik hayat” patikasıydı; “modernliğin” mümkün kıldığı ve aynı zamanda modernliği mümkün kılan bir uzamsallık ve zamansallık olarak gündelik hayat.

Gündelik hayat adeta nereye bastığımızı görmeden yürüdüğümüz dar ve engebeli bir patikadır. Muazzam bir sıkışıklık hissi, iktidar oyunları, entrikalar ve ufak tefek hesaplar eşliğinde, ardı ardına eklenen yirmi dört saatler boyunca yürüyüp durduğumuz bu patikada –yine de istisnasız— gökkuşağına da, ateş böceklerine de rastlarız. Hiç beklenmedik zamanlarda ufka düşen gökkuşağını ya da yanıp sönen ateş böceklerini yeniden görebilme umudu, bu dar ve engebeli patikayı mütemadiyen yeniden yürünebilir ve katlanılır hale getirir. Bazen biz gündelik hayatı sırtımızda taşırız; bazen de gündelik hayat bizi sırtında taşır... Nasıl olursa olsun, basıp geçtiğimiz bu hayat kesiti yakından bakılmayı da hak eder. Zira bizatihi kendimizle olduğu kadar, başkalarıyla da “gerçekten karşılaşabileceğimiz” tek zaman kesiti ve tek hayat kesiti burasıdır.

Bu karşılaşmalara duyduğum ilgi doğrultusunda, çağdaş gündelik hayat incelemeleri alanı ve bu alanın iletişim çalışmalarıyla önemli bir çakışmaya denk düşen literatürüyle epeyce uzun bir süre haşır neşir olduktan sonra, lisansüstü programımızda gündelik hayat eleştirisi alanında dersler açmıştım. Bu dersleri bugün de heyecanla sürdürüyorum. Bu kitabı ortaya çıkaranlar, “gündelik hayat” heyecanımı büyük bir coşku ile paylaşan ve birkaç yılda bir karşılaşılan “özel” bir doktora sınıfının öğrencileridir. Onlarla 2005-2006 öğretim yılında yaptığımız dersler, akademik hayatımın en verimli ve zevkli geçen derslerindendi. Bu kitap o heyecanın ürünüdür. Bu nedenle, sadece kitapta makaleleri yer alanlara değil, o sene dersime katılanların tümüne teşekkür borçluyum. Kitabın yazarları ise, pekâlâ unutulup gidebilecek bir vaadi –derste ki yükümlülükleri çerçevesinde yaptıkları çalışmaları bir kitaba dönüştürme vaadini— gerçek kıldılar. Kitabı editör Tuğba Taş tanıttacak. Ben sadece, Türkiye’nin gündelik hayatını “edebi” bir yolculuk aracılığıyla keşfetmeye girişen bir çalışma olduğunu söylemek isterim. Kıvanç duyuyorum...

Sevilay Çelenk
1 Ekim 2010, Ankara



SUNUŞ

“Aşına olunan her zaman bilinen değildir.”
Georg Wilhelm Friedrich Hegel

Sıradan tekrarlardan oluşur gündelik hayat, rutinin alanıdır. Yaşamımıza o kadar ince ve derinden işlemiştir ki üzerinde düşünmeden, konuşmadan, sorgulamadan yaşayıp gideriz. Bu özelliği, onu bize sorunsuz bir alanmış gibi gösterir, oysa karmaşık ve gizemli bir yapısı vardır. Kendisini gizleyerek ve görünmez kılarak, toplumsal eşitsizliklerin de görünmez olmasına ve sorunsuz biçimde sürdürülmesine neden olur.

Gündelik hayat, her gün tekrarladığımız yeme içme, barınma, uyuma, giyinme gibi faaliyetleri içerir. Bu faaliyetler bireyin zamanının fragmanlara bölünmesi gerektirir. Çünkü modernlik, gündelik zamanı; iş zamanı, evde geçen zaman, boş zaman gibi parçalara ayırır. Gündelik faaliyetler belirli bir mekân içinde gerçekleştirilir ve bunları gerçekleştirmek için yiyecekler, ev eşyaları gibi özel nesneler gereklidir. Mekânın ve zamanın içinde nesneleri kullanarak farkında olmadan tekrarladığımız; yemek yapmak, yemek, işe gitmek, okula gitmek, otobüse binmek, televizyon izlemek gibi gündelik pratikleri, toplumsal yaşamın “önemsiz” görülen bu yanlarını, veri alanı olarak ele almak, yaşamın sıradanlığı içinde gizlediklerini su yüzüne çıkarmak için önemlidir. Gündelik hayatımızı oluşturan bu pratikler, nesneler, mekânlar ve simgesel anlamlar her ne kadar politikadan bağımsız gözükseler de var olan toplumsal yapının devamlılığını sağlamak üzere düzenlenmişlerdir.

Tüm bunlar, bizi kuşatıp sarmalayan gündelik hayatı eleştirmemizi gerektirir. Gündelik hayatı eleştirmek; insanların yapıp etmelerinde üstü örtülü olanın, görül-e-meyenin ortaya çıkarılmasını amaçlar. Edebi eserler, görünmez kılınmış, yeraltına itilmiş gündeliği kavramanın yollarından biri olarak imdadımıza yetişir. Çünkü edebiyat, yazıldığı ve konu edindiği dönemin gündeliğini tartışmaya açar, hatta bu gündeliğe yönelik çok sert eleştirilerde bulunabilir. Kurmaca metinlerdeki gündelik hayat iki temel düzeyde karşımıza çıkar. Birincisi yazarın gündelik yaşamının yansımaları, ikincisi kurmacanın içinde temsil edilen gündelik yaşamın kendisi. Bu iki gündelik yaşamın birbiriyle, onu kurgulayanla, mevcut sanatsal, toplumsal yapıyla

etkileşimi de kaçınılmazdır. Yazıldıkları dönemin toplumsal ve yazınsal eğilimlerinden bağımsız düşünemeyeceğimiz edebi metinler, aynı zamanda konu edindikleri dönemin toplumsal yapısına dair yazarın analizini de içinde barındır. Bir toplumsal yapıyı anlama girişiminde gündelik hayat hareket noktası olabiliyorsa, kurmaca metinler üzerinden gündelik yaşamın izini sürmek, kurmaca bir gündelik yaşamın nasıl temsil edildiğini araştırmak da anlamlı olacaktır.

Biz bu kitapta, Türkiye'nin yakın tarihine ilişkin bir gündelik hayat okuması yapmak için edebi metinleri kaynak olarak kullanıyoruz. Ele aldığımız edebi metinler üzerinden, bireyin kent deneyimini, modern insanın yabancılaşması ve yalnızlığını, göç ve gecekondulaşmayı, toplumsal cinsiyet meselesini, kadın-erkek ilişkilerini, işsizliği, yoksulluğu, darbeyi, gündelik nesnelerin anlamlarını araştırmaya çalışıyoruz.

Bu kitap, Ankara Üniversitesi İletişim Fakültesi'nde Sevilay Çelenk hocamız tarafından yürütülen Gündelik Hayat İncelemeleri ile Günlük Hayat Kültürü ve Tarih başlıklı doktora derslerinin ürünü olarak ortaya çıktı. İncelenen eserlerin tarihlerine göre yapılandırılan kitabın birinci bölümünde, Burcu Canar'ın "Gündelik Hayatın Garipliği Üzerin(d)e" başlıklı yazısı yer alıyor. Canar, yazısında gündelik konuşma dilinin doğallığını kullanarak, gündelik hayatın sorunlarına eğilen Garip şiirini ele alıyor. Orhan Veli, Melih Cevdet ve Oktay Rifat'ın şiirlerini gündelik hayat kuramlarıyla birlikte okuyan Canar, gündelik hayatın büyüklüğünü, sefaletini, sürekliliğini Garip şiiriyle birlikte sorguluyor.

Kitabın ikinci bölümünde Sevgi Can Yağcı'nın "Aylak Adam'ın Gündelik Yalnızlığı" başlıklı yazısı yer alıyor. Yağcı bu yazısında, Yusuf Atılgan'ın *Aylak Adam* romanına odaklanıyor. Modern hayatta bireyin yabancılaşmasını ve yalnızlaşmasını ele alan *Aylak Adam*'a roman kahramanı ile yazar arasındaki ilişki bağlamında bakan Yağcı, bu roman üzerinden modern insana dair bir gündelik hayat okuması yapıyor.

Kitabın üçüncü bölümünde yer alan "Sevgi Soysal ile Gündelik Hayatta Yürümek" başlıklı yazısında Burcu Şimşek, Sevgi Soysal'ın *Yürümek* adlı romanı üzerinden Türkiye'de 1970'li yıllarda gündelik hayatın romana nasıl yansıdığına bakıyor. Romanda, kahramanın gündelik hayatı ile yazarın kendi gündelik hayatının kesiştiği noktalara dikkat çeken Şimşek, böylelikle romanın birden fazla şekilde bir gündelik hayat anlatısına dönüşebildiğini iddia ediyor. Şimşek bunun yanında, özellikle kadınlık ve erkeklik rollerinin ve kadın-erkek ilişkilerinin gündelik hayat pratikleri üzerinden nasıl kurulduğunu araştırıyor.

Dördüncü bölümde Hülya Göğercin Toker'in "Beyaz Sayfalarda Gündelik Hayatın Trajedisi: *Çocukluğun Soğuk Geceleri*" başlıklı yazısı bulunuyor. Göğercin Toker, yazısında Tezer Özlü'nün *Çocukluğun Soğuk Geceleri* adlı romanına kendisini, kendisini kuran toplumu ve toplumsal ilişkileri anlattığını söylüyor. Özlü'nün gündelik pratikler dolayımıyla yeniden üretilen toplumsal yaşamı, toplumsal ilişkileri, yabancılaşmayı ve yalnızlığı, gündelik hayatın sürekli tekrarının yarattığı bıkkınlığı ve kaçma duygusunu irdelediğini belirten Göğercin Toker'e göre, Özlü gündelik hayatın bu niteliğine kendi yaşamı üzerinden bir eleştiri getiriyor.

Kitabın beşinci bölümünde Tuğba Taş'ın "Çöpten Kurulan Bir Gündelik Hayat" başlıklı yazısı bulunuyor. Türkiye'de göç ve gecekondulaşma meselelerini anlamak için romanda karşımıza çıkan gündelik hayatın verimli bir kaynak olduğunu iddia eden Taş, Latife Tekin'in *Berci Kristin Çöp Masalları* adlı romanını inceliyor. Bir yandan toplumsal bir meselenin neden büyüdü gerçekçi bir dille yazıldığı sorusunu yanıtlamaya çalışırken diğer yandan böyle bir anlatıda gündelik hayatın nasıl görünür hale geldiğini ortaya koymaya çalışıyor.

Altıncı bölümde Gülsüm Depeli'nin, "Edebiyatta Otobiyografik Kurgu ve Gündelik Hayat: *Hayat Bir Kervansaray. İki kapısı var: Birinden Girdim, Birinden Çıktım*" başlıklı yazısı yer alıyor. Depeli, yazısında Emine Sevgi Özdamar'ın *Hayat Bir Kervansaray. İki Kapısı Var: Birinden Girdim, Birinden Çıktım* adlı romanıyla birlikte 1950-1960'lı yılların Türkiye'sine dair bir gündelik hayat okuması yapıyor. Dil, anadil ve otobiyografik romana dair bir tartışma yürüten Depeli, ayrıca eserin anlatısal dokusunun, gündeliği resmetmedeki yaratıcı özelliğine vurgu yapıyor.

"Gündelikliğin Nesneleri, Belleğin Biriktirdikleri ve Aşk Üzerine: *Masumiyet Müzesi*" başlıklı yazısında Emek Çaylı Rahte, Orhan Pamuk'un *Masumiyet Müzesi* romanını nesneler, biriktirme, saklama, bellek, hatırlama gibi temalarla birlikte okuyor. Çaylı Rahte, romanındaki aşk hikâyesine ve bu aşk hikâyesinin arka planındaki, 1970'li yılların Türkiye'si'ne, İstanbul'u'na, burjuva yaşantısına, darbenin burjuva bir ailenin gündelik yaşamındaki görünümüne bakıyor.

Bu kitabın ortaya çıkmasında Sevilay Çelenk'in katkıları çok büyüktür. Kitabın her aşamasında yanımızda olan, desteğini esirgemeyen, yazılarımızı okuyup önemli katkılar sunan Çelenk'e teşekkür borçluyum. Kitapta yer alan yazıların ilk okumasını yapan Sevgi Can Yağcı, Burcu Canar ve Burcu Şimşek'e ayrıca teşekkür ederim. Son olarak, Fatin Kanat, Abdulkadir Çetin, Özgün Dinçer, Yasemin Başaran, Ali Anıl Aral ve Eren Yüksel'e desteklerinden dolayı teşekkür ederim.

GÜNDELİK HAYATIN GARIPLİĞİ ÜZERİN(D)E



Burcu Canar

Şiir mi dediniz?! Hani şu kafiyeli sözler mi, birbirini kovalayıp duran? (Harfler nefes nefese noktalama işaretlerine takılıp düşüyorlar ha bire...) Sayfalar arasında unutulmuş sözler mi, kurumuş bir çiçeğin eşlik ettiği? (Kurumuş çiçeği nereden bulacağım ben şimdi?! Metaforlara boğulan şu anlam mı yoksa? (Öhö öhöö...) Seslendirmek de ayrı bir hüner ister ve herkes şiir okuyamaz ve şiir bazılarını şiirsel bulmaz. (!?)

Bir şiir nasıl yazılır? Nasıl yazdığının hiç önemi yok... Şairin, şair olması için şiir yazması gerekmez. Birilerinin yazdıklarına “bu bir şiirdir” demesi yeterli. Bu birileri “önemli” birileri olursa iyi. Yazdıklarından kimse bir şey anlamazsa daha iyi. Unutma, şiir rahatça derdini anlatırsa *Garip* olur.

Bu kolay anlaşılabilir olma meselesi üzerinde biraz daha durmalı. Sokağa çıkar gibi şiir yazarsak ne olur? Olmaz. Bu garipliği birilerinin şiir kabul etmesi, bu defa yazılanları şiir yapmaz. Garip olacağına *Sarhoş Gemi*’de bir garip *Annabel Lee* ol daha iyi. O halde ne yapmalı? Şiirin garipliği bir şeye benzemeli. “Buldum!” dedi biri. “Şiirin garipliğinde bir Picasso gizlidir”. “Picasso mu dediniz, hani şu herkesin bildiği ressam?” “Garip mi dediniz, hani şu herkesin bildiği şiir?” “Ve yeri gelmişken şu herkes de kimdir?!”

Picasso’yu bırakalım. Bıraktık ve ressam düştü yere. *Garip*’e gelince, yazdıklarının şiir olup olmadığını hala tartışmalı mıyız? Düşünelim... Şiir, gündelik yaşamın bir parçası olursa kafalar karışır ve kafa karışıklığı da pek sevilmez.

“Sıcak bir yemek lezzetinde mısır mırıldananlardan”¹ kork
“Rahatı Kaçan Ağaç”²’lardan uzak dur,

¹ “Ve bir mısra mırıldanıyorum/Sıcak bir yemek lezzetinde... Orhan Veli. “Veda”, Bütün Şiirleri. İstanbul: Varlık. 1963. 81.

² “Rahatı Kaçan Ağaç” Melih Cevdet Anday’ın şiiridir.

"Ekmek yerine yıldız³" yiyecekleri seversen,
"Gün Olur"⁴ gündelik olursun;
Akşamı da, "rakı şişesinde balık⁵" olup karşıladın mı,
"Dönülmez bir akşamın ufkundasın" demektir.
"Vakit de çok geç."⁶

Kağıdın üstünde bir gölge.... Şiir gibi bir sessizlik. Başımı kaldırıyorum ve o bana bir garip bakıyor...

Sokağa Çıkıyorum Melih Cevdet

*Sokağa bir diyalog gibi çıkıyorum
Umrunda değilim gecenin.⁷*

Bu çalışma Garip şiirlerle gündelik yaşamı kağıt üstünde bir araya getirecektir. Söze günlük işleri sıralamakla başlayalım: Sokağa çıkarken, Melih Cevdet'e haber verilecek. *Sokakta Giderken* Orhan Veli karşımıza çıkacak ve ben *Günlük Yaşamın Psikopatolojisi* 'nden uzak bir biçimde "ay ne hoş tesadüf" diyeceğim. Sonra ne mi yapacağız? Konuşa konuşa gerçeküstü bir biçimde *Garip Bir Zamanın İzinde* Ankara'da yürüyeceğiz ve Marcel Proust'un *Kayıp Zamanına* selam söyleyeceğiz. Akıl çağrışımlarla yüklü olacak ve Orhan Veli *eskiler alacak şiir yazmak için*.⁸ Ben bilmecelemlerle süslediğimiz sokağı fener alayı gibi, Orhan Veli şiir adımılarıyla ilerleyecek sessizce.

"Sokağa bir diyalog gibi" çıkınca monologdan uzak durmalı. Orhan Veli'yle birlikte günlük yaşamı inceleyelim diye Lefebvre'den de Certeau'ya uzanan bir yolda ilerleyeceğiz. Sonra Oktay Rifat'a uğrayacağız, o bize bir yıldız bulur nasıl olsa, yemek için. Gündelik yaşamda acıkınca rahatça acıktım diyebilirim öyle değil mi? O halde sorun yok. Yemek molasının ardından, sokağa çıkarken evde bıraktığım Melih Cevdet'le buluşacağız. Ben özür dilemek için garip bir şiir okuyacağım.

Sokakta Garipçilerle dolaşırken beni bir gören olursa, derim ki:
Sokakta giderken, kendi kendime

.....
"Ekmek ve Yıldızlar" Oktay Rifat'ın şiiridir.

"Gün Olur" Orhan Veli'nin şiiridir.

⁵ Orhan Veli, "Eskiler Alıyorum", *Bütün Şiirleri*, İstanbul: Varlık, 1963, 136.

⁶ Yahya Kemal'in "Dönülmez akşamın ufkundayız. Vakit çok geç" mısrasına göndermedir. Bkz. Hilmi Yücebaş, Yahya Kemal: Hayatı, Hatıraları, Şiirleri. İstanbul: Yelken, 1979, 408.

⁷ Melih Cevdet Anday. "Sokağa Çıkıyorum", *Sözcükler (Bütün Şiirler)*, İstanbul: Türkiye İş Bankası Kültür Yayınları, 1978, 171.

⁸ "Şiir yazıp eskiler alıyorum", Orhan Veli, "Eskiler Alıyorum" 1963, 136.

*Gülümsediğimin farkına vardığım zaman
Beni deli zannedeceklerini düşünüp
Gülümsüyorum.*⁹

Şehir içinde süren bu garip yolculukta herşeyi bir çırpıda anlatmayacağım. Her bölümde gerektiği kadar konuşacağım, ne eksik ne de fazla. Sözün özü, not alır gibi yürüyeceğimiz yollarda....

Hava güneşli. Aylardan Haziran. Gündelik yaşamı yazacağım. Kitapların içinde Melih Cevdet, Oktay Rifat ve Orhan Veli... Şiirleri üzerine kısa kısa düşünmeli. Nefes alır gibi yazmak. Ne kadar güzel. Kitaplar masa üstünde ikiye ayrılıyor ve yol ortasında masa bir garip duruyor. Garipler ve Garip hakkında yazılanlar... Kaynaktan yana sıkıntım yok. Kitaplara baktım; bunca söz bu yola fazla. Ama garipliğin nerede başladığını işaretleyelim:

Hakan Sazyek'in (2006) kitabında yazdığına göre, garip şiirleriniz ilk kez 1937'de *Varlık* dergisinde yayınlanmış. Orhan Veli muzipçe: "Varlık, garip'i buldu desene." Sazyek'ten okumaya devam ettim: "Garip hareketi, edebiyat kamu oyununun önüne ilkin şiir düzleminde çıkmıştır. Edebî toplulukların, okulların oluşumunda yaygın olan 'kuramdan uygulamaya' ya da 'bildirgeden örneğe' yolu bu hareketin oluşumunda söz konusu değildir. (...) Garip'in oluşumu 'kendiliğinden'lik özelliği gösterir" (Sazyek, 2006: 69). Orhan Veli gülümsedi: "Şu kendiliğindenlik meselesi ne de garip gelmişti."

Yürümeye devam ettik. Melih Cevdet de *Akan Zaman Duran Zaman* içinde şöyle demiş: "Bizden öncekiler içinde en insafı olanlar bile söylediklerimizi gülümseyerek dinlerlerdi. Bu da bizi alaycılığa, sululuğa iterdi. Madem adam hesabına konulmuyorduk, biz de onların 'adamlığı'ndan vazgeçerdik, olur biterdi" (aktaran Sazyek, 2006: 68). Orhan Veli ciddiyetle "sululuk değildi aslında bizimkisi kabahat Süleyman Efendi'nin nasırındadır. Ayaktaki yeri kadar söze de değmek istemez mi? Ne yapsaydık yani? Nasıra da basılmaz ki!"

Yürüdükçe Orhan Veli ne düşünürsem onu söylüyordu. Gündelik hayatta düşüncemin sesi yolda yürüyen bir Orhan Veli'ydi. Elimdeki kitabın sayfalarını karıştırmaya başladım. Garip akımı 1941'de Garip bildirgesini yayınlamış:

Garip bildirgesinin getirdiği öneri ve ilkeler ise şunlardır: Şiirin "değişmez" olmadığı; aksine görece bir yapıya sahip olduğu yeni kuşaklara anlatılmalıdır. Mevcut şiirin temel yanlışlarından biri olan yapaylığın yalınlaştırılması, doğallaştırılması gerekmektedir.

⁹ Orhan Veli. "Sokakta Giderken" 1963, 53.

dir. Şairin amacı, duyuşta ve söyleyişte yalınlık olmalıdır. Bunun için de halkın konuşma dili esas alınmalıdır. “Nazım”la “şiir”i bir tutan anlayış aşılmalıdır. Birer nazım ögesi olan vezin ve kafiye- nin şiirde yeri yoktur; bu iki öge şiirden uzaklaştırılmalıdır. Vezin ve kafiye-ye dayalı olan ahenk de şiirden atılmalıdır. Varlığı bu iki ögenin dışında oluşan bir ahenk ise şiirde yer bulabilir; ancak o da şiir için gereksizdir. (...) Şiirin doğallaşmasını engelleyen söz ve anlam sanatlarına gerek yoktur. Şiir “müreffeh sınıflar”ın temsil- cisi olamaz. Onun yönelmesi gereken toplum kesimi, ekonomik ve zevk bakımlarından gelişmemiş geniş halk katmanı olmalıdır. Bir başka deyişle, şiir azınlığın değil; çoğunluğun sanatı olmalıdır (Sazyek, 2006: 73-74).

Bildirgeyi yeniden dinlemek Orhan Veli’yi sevindirdi. Hakan Sazyek’in Garip Hareketini dört evrede incelemiş olduğunu söyle- diğinde nasıl diye merak etti, özetleyerek okudum:

1937’de başlayan ilk evre hareketin bildirgesi niteliğini taşıyan Garip’in 1941’de yayınlanmasıyla tamamlanır (...) 1941-1945 yıllarını kapsayan ikinci evre, Garipçiler arasında ilk görüş ayrılı- ğının yaşandığı dönemdir. Söz konusu görüş ayrılığının nedeni de Melih Cevdet Anday’ın 1941 Mayısının ilk günlerinde yayınlanan Garip’in önsözüne mesafeli duruşudur (Sazyek, 2006: 75-76).

Ellili yılların sonuna doğru Melih Cevdet, kendisiyle yapılan bir görüşmede “(...) gerçekten düşünüyorum da o önsöz, bağdaşmaz birtakım düşüncelerin toplamı olmaktan başka, kitabın içindeki şiir- leri açıklamaktan da uzaktır” dese de Sazyek, şairin zaman geçtikçe önsöze “daha olumlu” yaklaştığını belirtmiştir (2006: 76). “Bu dö- nemin bir başka özelliği de 1944 sonlarında askerlik görevlerini ta- mamlayan üç şairin az sayıda şiir yazmalarıdır” (Sazyek, 2006: 78).

Orhan Veli okuduklarım için sadece “hayatı yaşarken evre- lerden bihaberdik” dedi. Yürümeye ve okumaya devam edersek; 1945-1949 arasındaki üçüncü evrenin ismi Durgunluk Evresi: “İlk şiirlerini dergilerde sürekli birarada yayımlamaya özen gösteren, hatta bu şiirleri yine birlikte kitaplaştıran üç şair, genel olarak Ga- rip hareketi içinde kalmakla birlikte, 1945-1949 arasında, yazma ve yayımlama hususlarında birbirlerinden ayrı davranma eğiliminde görülür” (Sazyek, 2006: 79). 1949-1950 arası son evrede ise “Garip hareketi, Türk şiirinin gidiş yönünü değiştiren, ona yeni imkanlar kazandıran on üç yıllık verimin ardından, başlıca savunucusunu [Orhan Veli] yitirdiği 1950 yılının sonlarında gündemden çekilme- ye başlar” (Sazyek, 2006: 87). Orhan Veli ne desin? “Öldük diye şiir biter mi? Kuruluş, Yükselme, Durgunluk ve Çöküş... Garip, bir imparatorlukmuş da haberimiz yokmuş”

Şimdi gündelik hayat içinde garip şiirlerle çıktığımız sokakta kendi yürüyüşümüzün anlatısına geçelim...

Sokakta Giderken Orhan Veli

Bu karşılaşmayı nasıl anlatmalı? Garip Hareketinin doğduğu yer olan Atatürk Bulvarı üzerindeki Özen Pastanesi'nde karşılaşmadık. *Mezarlık* sadece Melih Cevdet'in şiiri... Zaman şu yürüdüğümüz sokaktan daha değerli değil. Bu yolculuk başlıbaşına gerçeküstü... Yürürken konuşup durduğumuz şiire garipliğimizi veriyoruz.

Bu gündelik hayata bir gündelik hayat tarifi lazım şimdi. "Gündelik hayat mütevazı ve sağlamdır, doğal olandır, kısımları ve parçaları belirli bir zaman kullanımı içinde, kuşkuyla meydan vermeyecek bir biçimde birbirlerine bağlanan şeydir. Gündelik hayat, tarih taşımaz" (Lefebvre, 1998: 31). İlk adım: gündelik hayat için tarih atma, tarihi at. Orhan Veli'yle yürüyüşe bir tarih vermek gerekseydi bu garip yolculuk başlamadan biterdi.

İkinci adım: Durum tespiti. Bugün hava güzel. Hem sokağa çıkılır hem de şiir yazılır. "Bu yolun havası *Güzel Havalar* ile aynı" dedi Orhan Veli. "Beni bu güzel havalar mahvetti".... Ve aynı şiirde "Şiir yazma hastalığım/Hep böyle havalarda nüksetti" demişti (Orhan Veli, 1963: 114). Sonuç: Adımlar, güneşli bir havada, şiir yazdı¹⁰.

Ankara görmeyeli bembeyaz bir kağıt olmuş cümlelerin peşisıra geldiği... "Garibim;/Ne bir güzel var avutacak gönlümü/ Bu şehirde, / Ne de bir tanıdık çehre; /Bir tren sesi duymaya göreyim/İki gözüm,/ İki çeşme." (Orhan Veli, 1963:131) Haklısın mekanda küçük değişiklikler oldu. Ama istenirse bu kağıt, *Yol Türküleri*'ndeki İzmit sokakları; *İstanbul Türküsü*'ndeki Boğaziçi olur. Üstelik *Tren Sesi* duyulmaz. De Certeau'nun metaforuna binmek için daha çok yolumuz var.

Lefebvre daha başka ne dedi? Gündelik hayat için der ki "Görünüşte göstergesizdir; kişiyi meşgul eder ve uğraştırır, yine de söylenmeye gerek duymaz" (Lefebvre, 1998: 31). "Burada dur" dedi şair. "Söylenmeye gerek duyulmayanın şiirini yazarlarsa ne olur?" Soru da cevabı gibi *Garip* olur. Ama Lefebvre'nin derdi başka, onun niyeti kendi deyimiyle "gündelik hayatın içeriğini mantıklı

"Yürüyüş bir şiirdir. şiir de bir yürüyüşür" diyen Roger Gilbert'a teşekkürler... Bkz. Roger Gilbert, *Walks In The World, Representation and Experience In Modern American Poetry*, Princeton: Princeton University Press, 1991. 3.

bir biçimde düzene dökmekten çok, gündelik hayatı dönüştürmek” (Lefebvre, 1998: 32). Evet, cümleler Lefebvre’den; ama ortada Lefebvre’den eser yok ve *Baş Ağrısı* ise şöyle: “Şimdi evime girsem bile/Biraz sonra çıkabilirim/Madem ki bu esvaplarla ayakkaplar benim/Ve madem ki sokaklar kimsenin değil” (Orhan Veli, 1963:108). Sokak kimsenin değilse, gündelik hayat da kimsenin değil.

Gündelik hayatı bir yere bağlamak için diyorum ki, Lefebvre, “gündelik hayatın sefaletinden” de bahsetmiş bizlere. Bu “usanç verici görevler, aşağılanmalar, işçi sınıfının hayatı, gündelikliğin yükünü taşıyan kadınların hayatı. Sürekli yeniden başlayan çocuk ve çocukluk. Satıcılarla ve metalarla olduğu kadar, şeylerle, gerekinimlerle ve parayla kurulan ilkel ilişkiler. Sayıların hakimiyeti” (Lefebvre, 1998: 41-42). O zaman gündelik hayatın sefaletine *Karşı*:

*Gerin, bedenim, gerin;
Doğan güne karşı.
Duyur, duyurabilirsen,
Elinin kolunun gücünü,
Ele güne karşı
Bak! Dünya renkler içinde!
Bu güzel dünya içinde
Sevin sevinebilirsen,
İnsanlığın haline karşı.
Durmadan işleyen saatlerde
Dişli dişliye karşı;
Dişlilerin arasında,
Güçsüz güçlüye karşı.
Herkes bir şeye karşı
Küçük hanım, yatağında, uykuda,
Rüyalarına karşı.
Gerin, bedenim, gerin,
Doğan güne karşı. (Orhan Veli, 1963:176)*

“Gündelik hayatın büyüklüğü”ne gelelim. “Süreklilik” der Lefebvre yani, “bu zemin üzerine kurulmuş olan hayatın sürüp gitmesi (...) Gündelik olanın gizli trajik yanı (...) Yapıt ve yapıtlar (gündelik olandan, onun dolu ve boş yanlarından yola çıkarak bir yapıt yaratma kapasitesi –gündelik hayatı bireyler, gruplar, sınıflar için bir yapıt haline getirme olanağı) (...)” (Lefebvre, 1998: 42).

- Lefebvre epey düşünmüş olmalı...
- Cümlelerin arasındaki üç nokta hangi cümleleri gizliyor?
- Bu alıntının hangi şiiri düşündürmesi gerekiyor?

Zemin meselesine gelince bir zemin üzerine kurulmuş olan bu “iş bana zor gelir”:

İstanbul'dan ayva da gelir, nar gelir;

Döndüm baktım, bir edalı yâr gelir. (Orhan Veli, 1963:198).

Döndüm baktım, son dize Lefebvre'ye pek uymadı. Hep aynı fikirde olacak değiliz ya, Orhan Veli'nin *Gelirli Şiir*'inden devam:

Gelir desen dar gelir;

Gün aşırı alacaklılar gelir.

Anam anam,

Dayanamam,

Bu iş bana zor gelir (1963:198).

Gündelik hayatta bir zorluk var; bu hayat üzerine düşünmek “bana zor gelir” O bize rağmen devam ediyor ama biz arada bir yapılacak işlere rağmen devam edemiyoruz. Yazının başındaki o açlığı anımsadım. Ve dedim ki “acıktım”. O ne dese beğenirsiniz? “Biliyorum, kolay değil yaşamak” (Orhan Veli, 1963: 200).

Bir Yıldız Bulmalı Oktay Rifat

Oktay Rifat'a doğru yürürken düşündüklerimiz: “Hep şairlik hep şairlik nereye kadar?” ya da “Hep öğrencilik hep öğrencilik nereye kadar?” Geçim derdi nereye kadar? Lefebvre'yi, geçim derdinin -Orhan Veli'deki adıyla 28 kuruşun¹¹ - bir yere kadar olmadığını kanıtlamak için kullandık:

Hiç kimse gündelik hayatı görmek, orada durduğunu bilmek istemez [Geçim derdi gibi]. Hiç kimse gündelik hayatı kabul etmek istemez [Geçim derdi gibi]. Aslında bütün konuşmaların konusu olmasına rağmen, kimse ondan söz etmez [Geçim derdi gibi] (Lefebvre, 1998: 118).

Bir ekleme: Herşeyden söz etmeden, herşeyi konuşuruz. Ve yaşamak bir yerden geçmek, bir şekilde geçinmek değil midir?

Gündelik hayat, Orhan Veli'de bedavadır, duyurulur:

Bedava yaşıyoruz, bedava;

Hava bedava, bulut bedava;

Dere tepe bedava;

Yağmur çamur bedava;

¹¹ “Orhan Veli 1950’de 36 yaşında öldüğünde, cebinde 28 kuruşu vardı”, Zeynep Oral. “Artık Şiirlerde Yaşıyor”, *Cumhuriyet*, 19 Mayıs 2002.

*Otomobillerin dışı,
Sinemaların kapısı,
Camekânlar bedava;
Peynir ekmek değil ama
Acı su bedava;
Kelle fiyatına hürriyet,
Esirlik bedava;
Bedava yaşıyoruz, bedava (1963:182).*

Su artık bedava değil ya neyse. Ve Freud bizi duysa ne derdi? “Bu kurgusal yürüyüş bu yazıyla sınırlı kaldığı sürece sorun yok.” Freud’un kızacağına hiç ihtimal vermem. Öyle olsa nasıl yazardı “ruhsaldan mustarip” insanları? Ve ne kadar da sevecen. Bir sorun yok, bir sorun yok, sorunun bir sebebi var, derken....

“Bütün konuşmaların konusu olan” gündelik hayata dönecek olursak, aman ne güzel ne konuşursak konuşalım o gündelik hayat. Oktay Rifat’la yol üstünde karşılaştığımızda, neler konuştuğumuzu özetledim: Biz, gündelik hayatta Lefebvre’den öteye gidemedik. Hep sorunların ardında birşeyler arayan Freud’un hayaleti gerçekte varolmayan bu yolculukta bizi, yol boyunca huzursuz etti. Aslında sadece beni huzursuz etti; ama Orhan Veli yol arkadaşlığı hatırına anlayış gösterdi de huzursuzların sayısı ikiye çıktı. Oktay Rifat inanmayarak baktı. Kim korkar Freud’dan? Ben de elimdeki *Günlük Yaşamın Psikopatolojisi*’nin içindekiler kısmını açtım. Yola baştan yanlış kitapla çıkmıştım.

Oktay Rifat içindekileri okuyunca dedi ki herşeyin bir açıklaması var öyle mi? Düşünsenize, her dil sürçmesinde Freudyen bir endişe, unutmak, bulamamak vs. Freud’dan rastgele seçilmiş bir sayfa: “Bulamama olguları üzerine bir inceleme yapılsa, herhangi bir şeyin bilinçdışı bir niyet söz konusu olmadığı halde yitirildiğine inanmak güçleşir” (Freud, 2003: 175). Freud’da bulamamayı bulduk. Eyvah!

En iyisi ne yapmalı? En başa dönmeli: “Gün olur, alır başımı giderim” (Orhan Veli, 1963: 169). Gündelik hayatta derler ki, “Orada dur!.. Alıp başını nereye gidersin?” Bizler bu hayatın ne zaman dışına çıkarız? Çıktığımız zaman ne olur? Yeni ikametgah “geçmiş” olur, Orhan Veli, Orhan Veli’den -*Ölüme Yakın*’ı- okur:

*Ölürüz diye mi üzülüyoruz?
Ne ettik, ne gördük şu fani dünyada
Kötülükten gayri? (1963:159)*

Gün ortası bir karamsarlık, bir kasvet. Günlük hayat bir an için durakladı. Dağıtmak için bu kederi, gidip yıldız yiyelim...

Oktay Rifat'ın meşhur şiiri *Ekmek ve Yıldızlar*'a gelince durduk:

Ekmek dizimde

Yıldızlar uzakta, ta uzakta.

Ekmek yiyorum yıldızlara bakarak.

Öyle dalmışım ki sormayın,

Bazen şaşırıp, ekmek yerine

Yıldız yiyorum. (Oktay Rifat'tan aktaran Sazyek, 2006: 210).

Orhan Veli gülümsedi. “Hay şaşkın!” Güpegündüz yıldızları nasıl bulduğumuz aklınıza takılmış olabilir. Yanıtımız, bu gündelik hayatın bir garip olduğudur. Öğle yemeği niyetine yıldız yeme işi, Oktay Rifat'ın şiirlerini düşününce, hiç de garip değil. Bu “garip”in sandığınız “garip” olmadığını belirtmeliyim. Garibin bütün garipliği içimizde...

Oktay Rifat'ın şiirlerinin adı peşisıra gelsin şimdi:

Bir Şehri Bırakmak

Başka Bir Şehre Doğru

Su Gibi Geçen Günler

O Gün Bu Gün

Ekmek ve Yıldızlar

Şükür

Yaramaz Çocuklar

Bir Şarkı İcadetsem

Name

Ah

Kırlangıç

Güvercin

Kuzu

Dolma

Son Söz

Güzel.

Oktay Rifat, Orhan Veli'nin kulağına “Fazla Sürrealist” deyince Orhan Veli de aynı sessizlikte “İdare ediver” dedi.

İki şair bana gülümsedi....

Gündelik Hayatı şaşırtıcı kılmaktı tek isteğim. Elimde dünyanın şiiri, açtım sayfa 406'yı. "Beyler, sizleri Alman şair Helmut Mader'in *Orhan Veli'nin Bilge Şiirlerine Giriş* 'iyle tanıştırayım." Orhan Veli ve Oktay Rifat oyunu bozmadan şaşırmış gibi: "Helmut Mader mi?"

"Mader. 1932-1977. Burada yazdığına göre, şiirlerini tanıdıkça sana ve tabi ki rakı şisesindeki o balığa hayran olmuş. Şiirini okuyalım mı?"

Oktay Rifat: "Evet ama yalnızca bir kısmını. Okuyucuyu meraklandırımlım. Dipnota yazıverirsin kitabın ismini cismini ki arayan bulsun"

Orhan Veli: "Şu dipnotlar da neyin nesi?"

Orhan Veli'nin Bilge Şiirlerine Giriş

(...)

Orhan Veli'nin balığı olsam,

Hani o yaşamı boyunca rakı şisesinde yüzen.

Kabullenirdim seve seve ölümsüz bir ruhumun olmamasını

(...) (Mader, 1979: 407).

Orhan Veli kibarca Mader'in şiirini selamladı ve bizlere elindeki *Edebiyat Akımları* kitabını gösterdi. 1965 basımı, ölümünün 15 yıl sonrası.... Okumak için sürrealizmin ikinci paragrafını seçti. Madem adı geçip duruyor bir tanım ister bu sözcük:

Sürrealizmi benimseyen kişi sürrealist adını alır. Gerçeküstücülük, üstgerçekçilik de denilen sürrealizm; XX. yüzyıl başlarında Fransa'da André Breton tarafından Freud'un görüşlerine dayanılarak açılan ve bilinçaltı gerçeğini rüyada olduğu gibi parçaları birbirini tutmaz bir ifade halinde anlatmaya çalışan sanat çıkışı olarak kabul edilir" (Karaalioglu, 1965: 137).

Bu yolculukta Freud'un hayaletine bir yer bulduk sonunda... Gündelik Hayat İncelemeleri'nin okuma listesindeki Freud'un derinliklerinde, bir sürrealizm var.

Orhan Veli bir iki paragraf atladığında kendi ismini gördü, durdu. Kitabı elinden aldım ve okumaya başladım: "Orhan Veli yazılarından birinde şöyle diyor: 'Edebiyat tarihinde her yeni akım şi-

ire yeni bir hudut getirdi. Bu hududu âzâmi derecede genişletmek, daha doğrusu, şiiri huduttan kurtarmak bize nasiboldu. Bizim arzu-muza en çok yaklaşan san'at akımı sürrealizm akımıdır” (Karaali-oğlu, 1965: 137-138).

Hakan Sazyek de sizinle ilgili incelemesinde gerçeküstü-cülük ve Garip akımı arasındaki bağlantıdan söz etmişti (Sazyek, 2006: 314-323). Sazyek'in çalışmasını okuduğumda şu sonuç çıkı-yor: *Garip*'in kimi gerçeküstü gariplikleri olsa da garip bütünüyle gerçeküstü değil:

Gerçeküstücülüğün Garip şiirindeki doğrudan yansımalarına gelince; (...) yukarıda anılan ortak diyalog-şiirin [Orhan Veli ve Oktay Rifat'ın Sürrealist Oyunları] yanında bir kaç şiiri kap-sar. Bunlar, yine Oktay Rifat ile Orhan Veli Kanık'ın birlikte yazdıkları“Ağaç”, Oktay Rifat'ın “Karga”, Orhan Veli Kanık'ın “Sabah” ve Melih Cevdet Anday'ın “Ellerimiz Gibi” adlı şiirleri-dir (Sazyek, 2006: 323).

Ellerimiz Gibi mi?! Melih Cevdet'e bir an önce haber ver-meli... “Modern Atinalılarda toplu taşıma araçlarına *metaphorai* adı verilir. İşe gitmek veya eve gelmek için tek yapmanız gereken bir metafora –bir otobüse veya bir trene- binmek” (de Certeau, 1984: 115). Melih Cevdet bir metafora binmeli, acele etmeli, elimdeki *Garip Şiirler Antolojisi* 'nden bir şiir okuyacağım ona... Bu yolculukta Anday'ın şiirlerine yeni geldi sıra...

Melih Cevdet görünmeden bir açıklama: Üç şair çalışmanın yani yolun geri kalan kısmında şiir söz konusuyken mümkün oldu-ğunca kendi şiirlerinden dizeleri seslendireceklerdir. Bu yolculuk-la ilgili daha önce söylediklerine gelince, onları “olmayan / olası sözleri” olarak kabul etmeniz gerekir, okuyunca sadece “size öyle geliyorsa öyledir”¹² denilmelidir.

Ve Melih Cevdet de geldi. Hangi metafora binip de gelmiş, nerede olduğumuzu nereden bilmiş? Elde bir kitap, seçtim bir şiir ve okudum:

Çağırdım geldiler.
Oturmasalar ölürdüm.
Oturdular öldüm
Anlamadılar (Özdemir Asaf, 1958: 25)

O zaman oturmamak gerek, anlamak için... Kaldı ki yol üs-

¹² Pirandello iyi ki, *Size Öyle Geliyorsa Öyledir* adlı bir piyes yazmış. Böylelikle bu çalışmanın “kusuru” edebi bir nitelik kazandı.

tünde yoldan başka oturacak yer yok. Yol, beyaz bir kağıt olursa olacağı budur. Bu bölümün sonunda ne mi oldu? Ben, Orhan Veli, Oktay Rifat ve Melih Cevdet bir yolda buluştuk.

Gündelik Derdim Başka Garip

Benim için neden *Garip*? Garip şiirlerde hepimizden bir parça var da ondan. Basit ve güzel. Süslü sözlerin ardına gizlenmeye gerek yok. Günün anlatısı, günden başka ne olabilir ki? Bir asfalt¹³, asfalt deyip geçmeyen, kaç şair vardır ki?

Gündelik hayatta “Güvercin/Pencerede kopan alkış” (Anday, 1978: 177) var, şiirsel “bülbüle” inat. Olası bir itiraza örnek: “Güz sabahını kovalıyor/Köpek/ Çocuk bahçesinde” (Anday, 1978: 160). Melih Cevdet’in *Köpek* adlı bu şiiri; gündelik hayat değil. Köpeğin çocuk bahçesinde koştuğunu söylemek gündelik, bunu söylememize bile gerek olmadığı zaman daha gündelik; ama “Güz sabahını kovalayan” köpeğin gündelikte yeri yok. Cevap: Nereden belli? Koşan köpek neden koştuğunu söyledi mi?!

Garip şiirlerinde ne var? Bir şehri gezmek, bir şehri dinlemek, bir yolda yürümek, havanın durumu, havanın düşündürdükleri, yorgunluk, sabah, öğle, akşam, çocukluk, gençlik, mezarlık, can sıkıntısı, yapılacak işler, kuş, böcek, ağaç.... Kısaca gündelik hayatı gündelik bir dille anlatmak var.

Gündeliği yaşıyorsam, yaşıyorum demektir. Yine de bazen sormak gerekir, *Yaşıyor Musun?*

*Takmaya çalışırken kuyruğunu
Birlikte yaptığımız şeytan uçurtmasının
Görürdüm çırpınırdı ufacak kalbin.
Hatırımdan bile geçmezdi
Sana duyduklarımı söylemek.
Acaba hâlâ yaşıyor musun? (Orhan Veli, 1963: 70)*

Gündelik Hayat, bir uçurtmanın kuyruğunu takmaktır. Gündelik Hayat, *Islık Çalmak*’tır:

*Balıklar için deniz lâzım
Sevişmek için işsiz olmak,
Ve geceleri yatakta
Dıymamak için tabanların sızısını*

¹³ Bkz. Orhan Veli. “Asfalt Üzerine Şiirler” 1963. 48.

*Zengin olmak lazım.
Oysa ıslık çalmak için
Bir şey lazım değil (Anday, 1978: 343).*

Yaşamak için “bir şey lazım değil”; hergün *Şaşırtıcı Karşılaşma*’larda gizlendiğinden beri...

*“Çok eskiden yaşadım bu ânı ben”
Dersiniz şaşkınlık içinde.
İlk girdiğiniz bir ev, bir merdiven,
Birden güneş vuran pencere,
Ve tam sırasında tren düdüğü...
İşte böyle gelmişti siz dünyada
Değilken bir gün öğle üstü
Bu renklerle bu sesler biraraya.
Yaşamak anımsamak mıdır yoksa?
Sanmam, biz de bir sestik belki
Birileri için yıllar önceki
Şaşırtıcı karşılaşmada (Anday, 1978:9-10).*

Gündelik Hayatın Garipliği’nde yaşamak, anımsamaktır...

Bir Elimde Üç Yaprak

Yol ortasında durup elimdeki hazineleri gösterdim. Ne çok elim varmış benim, hepsi de bir başka kitabı göstermek için... Gerçi bu kez elimdeki kitap değil, üç adet yaprak... İki turuncu bir de mor zemin üstünde siyah harflerle **YAPRAK** yazılı. “Fikir, Sanat Gazetesi”... İsmi tek yaprak oluşundan almış. “Sahibi ve yazı işlerini fiilen idare eden: Orhan Veli Kanık”. Yıl: 1 elimdeki sayıları 5, 6 ve 12. Gündelik hayat, 15 kuruşa... Bakmayın siz “her ayın biriyle onbeşinde” çıktığına...

Abone olmak istersek, “6 aylığı 150 kuruş”muş. “Adres: Posta Kutusu 179, Ankara *Güney Matbaacılık ve Gazetecilik* T.A.O. – Ankara” Yıl 1949. “Yaşamak anımsamaktır”. *Yaprak*’ta Orhan Veli, Melih Cevdet ve Oktay Rifat birarada tıpkı bu kağıttan yol üzerinde olduğu gibi...

Yaprağı göremeyenler için kısaca bir özetleyelim, ne var ne yok? Beşinci sayıyı seçtik: “Sanatta Gafil Avlanmak”. Melih Cevdet imzalı yazı diyor ki: “Bugünün sanatkarı tarihçiler, toplum-bilimciler için dilsiz bir kalıntı olmak yani gafil avlanmak istemiyor. O, yaşadığı günler, içinde bulunduğu toplum üstüne verilecek yar-

gılara karışmak, etkin bir ödev gütmeye istekindedir” (Anday, 1949). Orhan Veli, *Dalgacı Mahmut*’la “Genç Şairden Beklenen”leri (Orhan Veli, 1949) aynı yaprakta buluşturuyor, Oktay Rifat “bugünün halkı, hangi çeşit şairi seviyor acaba? Galiba kahraman şairi” (Oktay Rifat, 1949) diyor. Yazıyor yazıyor, garip bir yaprakta yazıyor!..

Düşünün “her sayıda bir kelime” açıklanıyor: Benim örneklerimde beşinci sayı “realizm”i; altıncı sayı: “ideoloji”yi; onikinci sayı “humanizma”yı açıklamış. Hepsi bir yaprakta olacak iş mi? Dergilerden, kitaplardan, tiyatro oyunlarından söz edilmiş. Bütün yazıların sağına soluna altına üstüne garip şiirler yerleştirilmiş. Bir gazete çıkarmak gündelik hayat değil de nedir?

Bizden Sonra

Haydi burda öl dediler bana

Ölmek istemiyorum demedim

Demedim ama

Şimdi bilmek istiyorum

Toprak gene bizim zamanımızdaki gibi mi sürülecek?

Tezgâh başında çalışırken

Gene denizde, güneşte mi kalacak adamın aklı?

Biz nasıl olsa öldük.

Artık ne çiçek koklamak,

Ne de ötekine, berikine içeryip

Rakıya sarılmak var bizim için?

Hiç, hiçbirşey kalmadı.

Bari bizden sonra ne olacağını bilsek... (Anday, 1978: 370)

Orhan Veli, Melih Cevdet ve Oktay Rifat’dan sonra ne olduğu belli. Peki ya bizden sonra?

Gündelik Olma Hali: Kapalı Çarşı¹⁴

Kapalı Çarşı’ya doğru giderken düşündüklerimiz: Kapalı Çarşı Ankara’da değil ki? Ankara beyaz bir kağıt da değildi! Gündelik, günlük hayat ve gündelik olma hali arasındaki farkları söylesem mi? Kapalı Çarşı ne zamandan beri gündelik olma hali? Bu bir hal mi? Yeni mi açılmış? Daha ne kadar yürüyeceğiz kim bilir? Boşuna “tabanların sızısını” anlatan bir şiir yazmadım ben!

Kapalı Çarşı’ya girerken gündeliğe dair birşeyler söylenmeli:

.....
“Kapalı Çarşı” Orhan Veli’nin şiiridir.

Lefebvre'nin, Marksist terminolojiye ilave ettiğini iddia ettiği kavram, "gündelik"tir [the everyday]. Bu temel kavramı daha iyi tanımlamak için, günlük hayat [daily life/la vie quotidienne] ile gündelik [the everyday/le quotidien] ve onun uzantısı olan gündelik olma hali [everydayness/le quotidienneté] arasında ince ve önemli bir ayrım yapar: "Günlük hayat için basitçe şöyle diyebiliriz: Her zaman varolmuştur, ama hep değerlerle, mitlerle iç içe. Gündelik kelimesi, bir programlama nesnesidir ve işleyişi piyasa tarafından, eşdeğerlilikler sistemi tarafından, pazarlama ve reklamcılık tarafından dayatılır. "Gündelik olma haline gelince, günlük hayatın türdeş, tekrarlamalı, fragmanlara ayrılmış kısımlarını ifade eder (Zayani, 2005).

Lefebvre'den sonra kısa bir sessizlik... Garip şiiri, günlük hayatın tekrarlamalı kısımlarını işaret etmekte...

Dayan

İşte gün başladı

İşte yeniden gün başladı

Her şey yeniden başladı

İşte güneş, işte kolların

İşte potinlerin, urbaların

İşin gücün yeniden başladı

İşsizliğin yeniden başladı

Yeniden başladı

Açlığın, susuzluğun...

Dayan bre Melih

Her şey, her şey yeniden başladı (Anday, 1978:289).

"Bütün sıradanlığı içinde gündelik hayat, tekrarlardan oluşur: işteki ve iş dışındaki tavırlar, mekanik hareketler (...) saatler, günler, haftalar, aylar, yıllar; çizgisel tekrarlar ve döngüsel tekrarlar, doğal zaman ve akılcı zaman, vs." (Lefebvre, 1998: 25). Bütün bu tekrarın şiirini yazdığın zaman *Garip* olur. Anlatılmayıp yaşananlar gibi gündelik olma hali bir "kapalı kutu" olur:

Kapalı Çarşı

Giyilmemiş çamaşırlar nasıl kokar bilirsin,

Sandık odalarında;

Senin de dükkânının öyle kokar işte.

Ablamı tanımazsın,

Hürriyette gelin olacaktı, yaşasaydı;

Bu teller onun telleri,

Bu duvak onun duvağı işte,

*Ya bu camlardaki kadınlar?
Bu mavi mavi,
Bu yeşil yeşil fistanlı...
Geceleri de ayakta mı dururlar böyle?
Ya şu pembezar gömlek?
Onun da bir hikâyesi yok mu?
Kapalı çarşı deyip de geçme;
Kapalı çarşı,
Kapalı kutu (Orhan Veli, 1963:158).*

Garip şiirinde sevdiğim haller: Gündelik konuşmalar nasıl “hazırlıksızsa”; konuşmak, nasıl konuşmak içinse şiir de öyle. Kapalı Çarşı’yı okurken konuşuruz şiirle... Kimseler duymaz... Söylenen her söze kendimizce bir cevabımız var; gündelik hayatta “bir diyalog gibi” çıktığımızdan beri... Bir itiraf: Onu Lefebvre gibi dönüştürmekle uğraşmıyoruz, hiç okunmayan yönlerini açığa çıkarmıyoruz. Lefebvrevari bir “ritm” bile eklemiyoruz. Modernlikle gariplik ise çoktan konu edinilmiş¹⁵. Şiirin bir açıklaması yok ve gündelik hayatı dert edinmenin başka yolları da var. *Kapalı Çarşı* kendini tıpkı hayat gibi tek bir söz bile söylemeden anlatır. O zaten hepimizin bildiği yerdir. O, gündelik hayatın bir mekandaki tarifidir.

Harry Harootunian, “gündelikliğin tanımlanmasıyla birlikte artık dışarısı diye bir yer yoktur” (2006: 6) der. Ve hayat hep zor hep zor hep zor... Sahi bizler gündelikliğin dışında ne olduğunu sanmıştık *Rahat* rahat?

*Şu kavga bir bitse dersin,
Acıkmasam dersin,
Yorulmasam dersin,
Çişim gelmese dersin,
Uykum gelmese dersin;
Ölsem desene! (Orhan Veli, 1963: 189)*

Yanyana Dalgınlık¹⁶ ve de Certeau

Hayatta yol alırken birdenbire durup şiir okunur mu? “Metafor” geçmediği sürece bir tehlike yok. Yolun sonuna gelirken Garip’in nasıl ortaya çıktığını bir de şairlerinden dinleyelim *yanyana dalgınlığın* farkına varabilmek için...

¹⁵ Bkz. “Modernizm Bağlamında Garip Hareketine ve Şiirine Bakış” Sazyek, 2006: 517–544.

“Yanyana Dalgınlık” Melih Cevdet Anday’ın şiiridir.

1937 yılının yaz aylarında, hangi ay olduğunu şimdi pek kestiremiyorum, güneşli bir gün Orhan'la yan yana Özen'e [Ankara'da Atatürk Bulvarı üzerinde bir pastahane] doğru yürüdüğümüz gözlerimin önüne geliyor. Melih, Belçika'da. Hava alabildiğine güzel. Özen'de caddeye karşı iskemlelere kuruluyoruz. Orhan ayak ayak üstüne atıyor. Üstteki ayağı yere değiyor. Sırtı kanbur. Uzun, ince, badem tırnaklı şehadet parmağı sivilcelerinde. Şiir lâfi ediyoruz. Piyasa şairlerinin şiirleri ikimizi de sarmıyor. Başka, bambaşka bir şiir hasreti ikimizin de içinde. Ben yeni bir şiir yazmışım, Orhan'a okumağa pek cesaret edemiyorum. Çünkü ne vezni var, ne kafiyesi. Hem de birkaç satırlık bişey. Adı: Saksılar (bu şiir ilk kitabımda vardır) Bir ara boşverip okuyuveriyorum. Orhan kolay coşmaz. Coşuyor. Şu işe bakın ki o da cebinden dört satırlık bir şiir çıkarıyor. Adı: Kelebek. Raymond Radiguet'den tercüme etmiş. Bu sefer coşmak sırası bende. Sarmaş dolaş oluyoruz. O bambaşka şiire ilk adımı attığımızı biliyoruz. Üç dört günün içinde bu çeşit şiirlerden bir sürü yazıyoruz. Yarışarcasına karşılıklı okuyoruz (Oktay Rifat'tan aktaran Sazyek, 2006: 64-65).

Orhan Veli, Melih Cevdet ve Oktay Rifat'la yürürken gündelik hayat gezgini Michel de Certeau'dan söz etmemek olmaz. "Caddeye karşı" oturacak iskemleler bulmalı... Gelip geçenlere şöyle bir bakmalı. Şehir, gündeliğini ayaklarının üzerinde çıkartıyor... Bir şehri dolaşmak, gündelikliğin kendisi oluyor. De Certeau "herkesin yaptığı bütün o şeylerin ne kadarı yazılmıştır?" (1984: 42) diye sormuş, üç şair gülümseyerek yanıt vermiş: Garip Şiirler kadarı.

Günlük hayat düşünürü de Certeau yürüyüşe bir başka önem vermiş sanki "bir şehirde yürümek" üzerine yazarken. Garipçilere dedim ki, Ve Gündelik Yürüyüşe Çıktı, haydi peşinden gidelim...

Bir başka sayfada, de Certeau hakkında yazdıklarımı okuduktan sonra bu yazının ritmini bozmamak için geri döndük. Ama aklımız, de Certeau'nun (1984: 97-99) *yaya söz edimlerinin* yaratıcısı "aylak adımlar"da kaldığı için "yürüyüş konuşur" dedik sessizce. Bu konuşmanın üzerinde daha fazla gevezelik etmeye gerek yok....

Garip, bir pastanede -bir mekanda- keşfedildi. Konuşa konuşa yazıldı, "her hikaye bir seyahat hikayesidir-bir uzamsal deneyimdir" (de Certeau, 1984: 115). Üstelik, gündelik, bir yürüyüşten ibaretse (hem öyle hem öyle değil) az yol almadı Garip... Bakınız Melih Cevdet *Yolculuk Şiirleri*; bakınız Orhan Veli *Yol Türküleri*... Birde bu yürüyüşe bakınız, öyle söyleyemez ben buradayım diye, pek bir mütevazidir kendisi, "hayali" sözcüğüne sığınarak dolaşır ve mutlu olur herkesin bildiği gündelikliği farkedebildiği için...

*Yanyana Dalgınlık
Gözlerine bakıyorum
Denizden çıkarılmış bir tabaktaki kuş resmi
Dağınık köy evleri gibi orda burda
Sepetteki sümbül soğanı gibi gölgeli
Yüreğimiz öylesine aşmış ki düşüncemizi
Yarışı başlatan tabanca sesi gibi
Dudaklarımız koşuya çıktıktan sonra
Duyuyoruz söylediklerimizi (Anday, 1978: 180).*

Herkes tek başına yürüyor ve bu üzüntü duyacağımız bir şey değil. Kimi zaman beraber kimi zaman da ayrı ayrı çıkıyoruz bu yolculuğa ve en çok da gündelikte dolaşıyoruz yanyana, dalgın dalgın...

Garip Bir Son

*Giderayak
Handan, hamamdan geçtik,
Gün ışığındaki hissemize razıydık;
Saadetinden geçtik,
Ümidine razıydık;
Hiç birini bulamadık;
Kendimize hüznler icadettik,
Avunamadık;
Yoksa biz...
Biz bu dünyadan değil miydik? (Orhan Veli, 1963:133)*

Herkesin gündelik hayatı kendine... Sıradanlığı, tekrarları, ödevleri, görevleri, sabahı, öğle vakti, akşamı hem aynı hem değil. Bir Gündelik Hayatı, gündelik hayatlarımızla doldurmuşuz. Üç şairle sokak-şehir-yolda yürürken öğrendiklerim: Garip hiç eskimedi, başka sokağa eskici! Ne zaman “sıradan insan [da] (...) günlük hayat da öyküleme tekniğiyle, gerek dar gerekse geniş ölçekte şiire girer” (Sazyek, 2006: 408) o zaman gündelik hayat garip olur ki o gün bugündür bir gariptir yaşamak.

Sıradan insanın günlük hayatı gerçekte sıradışı... Bir örnek: Melih Cevdet’le *Masamız, Bardak, Ağız Mızıkası, Kapı, Taş, Ağaç, Açık Pencere, Kediler* şiir oldu. Diyeceksiniz ki, bazıları şiirde zaten konuydu. Peki hangimizin masası çıtırtılar içindeydi?¹⁷ Kim “tut-

¹⁷ Melih Cevdet, “(...) Şarapçıya girdik./ Masamız çıtırtılar içindeydi.” “Masamız”, 1978, 154.

sak” bardağa bakıp, sözünün gömülürken, kendisinin dirildiğini¹⁸ söyledi de korkuttu beni, seni, onu? Hangi şiir, evin önünden ağız mızıkası çalarak geçen biri¹⁹ var diye yazıldı? Bir kapıya iki şiiri birden kim yazdı, birinde “soğuk taşlara bastığını”²⁰ söylemek için? Hangi şiirde taş, bizlere birer “ayrıntı”²¹ olduğumuzu hatırlattı? Hangi ağacın yeri yurdu açık açık yazıldı da rahatı kaçtı?²² Laf aramızda ağacın rahatı şairin dediğine göre aşık olacağı için kaçacaktı. Ama biz nedense huzursuzluğunun asıl nedenini “Etlik bağlarına yakın” diye yazılmasına bağlıyoruz.

Gündelik Hayat belirli bir mekan problemi değil midir aynı zamanda? Açık pencerede kim, akşamı acemi bilip onun bir maden gibi damar damar olduğunu söyledi?²³ Ve gündelik yorgunu insanlar kedilerin “geceleri karanlıkta [onlara] baktığını”²⁴ kimin sayesinde öğrendi?

Melih Cevdet araya girdi: “Kediler bahis konusu olunca en meşhur kedi Orhan Veli’nin ciğercinin kedisine açılan sokak kedisidir” Orhan Veli’den, “Kuyruklu Şiir”i bir sokakta, özellikle de kağıttan bir sokakta yol alan bütün kediler için okumasını istedik. Alkış alkış ve *Kuyruklu Şiir*:

*Uyuşamayız, yollarımız ayrı;
Sen ciğercinin kedisi, ben sokak kedisi;
Senin yiyeceğin kalaylı kapta;
Benimki aslan ağzında;
Sen aşk rüyası görürsün, ben kemik.
Ama seninki de kolay değil, kardeşim;
Kolay değil hani,
Böyle kuyruk sallamak tanrının günü (Orhan Veli, 1963: 190).*

¹⁸ Melih Cevdet, “İsterim tutsak bardağımın gizini./Parçalanmaz gölgesini evrenin./ Yeni doğmuş hoyrat söğüdün erincini./Gömülmüş sözüm ben dirilmiş” “Bardak” 1978, 201.

¹⁹ Melih Cevdet, “Dün gece yatmak üzere iken/ Evin önünden biri geçti./ Ağız mızıkası çalarak.../”, “Ağız Mızıkası” 1978, 339.

²⁰ Melih Cevdet, “Soğuk taşlara basıyorum/ Bütün ısınıyor tenim” “Kapı” 1978, 259. Ayrıca Bkz. Melih Cevdet, “Kapı”, 1978, 95.

²¹ Melih Cevdet, “(...) Ayrıntı gibiyiz, eski ustalar” “Taş”, 1978, 13.

²² Melih Cevdet, “Tanıdığım bir ağaç var/ Etlik bağlarına yakın” “Rahatı Kaçan Ağaç”, 1978, 347.

²³ Melih Cevdet, “Acemidir akşamlar yürek gibi, /Bir maden gibi damar damar” “Açık Pencere” 1978, 23.

²⁴ Melih Cevdet, “Geceleyin kediler uyanır/Bize bakarlar karanlıkta” “Kediler” 1978, 151.

Gündelik hayat bir sokak kedisidir.... Geçerken sorarız ona “ne var ne yok gündelik?” O da cevap verir: “Var da var yok da yok”.

Bu hayatta farkına vardık: Oktay Rifat, Melih Cevdet geç geldi diye, son bölümlerde Anday’ın şiirlerine çok yer verdiğim için üzüldü. Kıskaçlıktan değildi bu sessizliği... Bir üzüntü ansızın gündelik hayatın üstüne kuruluverdi.

Karar: Üç Yaprak’tan eşit söz etmeli...

Oktay Rifat’ın şiirini Oktay Rifat’a okusam? Gündelik hayatın yer yer, zaman zaman adaletsizliğinden dert yansam acaba bu bir özür olur mu? Oktay Rifat bir cevap isteyince, Orhan Veli, arkadaşının çiğercinin kedisinin sokak kedisine cevabını dinlemek istediğini sanıp *Cevap* şiirini okumasın mı? Ne olacak şimdi?

*Açlıktan bahsediyorsun;
Demek ki sen komünistsin.
Demek bütün binaları yakan sensin.
İstanbulda’kileri sen,
Ankara’dakileri sen...
Sen ne domuzsun, sen! (1963: 191)*

Hayat, bir anda, veremediğimiz cevap oldu.

Şiir, bir suçun özrü olmasın diye Oktay Rifat’tan “bambaşka şiiri” nasıl bulduklarını anlatmasını istiyorum, beni kırmıyor, bir şairin farklılığı bu olsa gerek:

Bir gün (...) Melih’le kahvede karşı karşıyayız. Orhan yanımızda değil galiba. Melih’in “Ukde” şiirini, Orhan’ın gondollu, şamdanlı, in memoriam’lı şiirlerini yazdığı demler. Gelgelelim bizim aklımız fikrimiz o bambaşka şiirde. Şunu da söyleyeyim ki, hayal ettiğimiz bu bambaşka şiir bazen sadece bambaşka bir şiir, çoğu zaman da ileri şiir. Melih’le kahvede düşünüyoruz. İleri şiir, diyoruz nasıl olur? Nasıl olmalıdır? Bazı esaslar kararlaştırdığımızı hatırlıyorum. O gün kullandığımız kelimeyle söylüyorum, ileri şiir, primitif olmalıdır diyoruz. Bize bu vasıf çok önemli görünüyor (aktaran Sazyek, 2006: 64).

Gündelik Hayat “primitif” olma halidir, bütün o *yaşam tarzlarına* rağmen... Bu primitiflik biraraya getirir bizleri. *Garip*, modern hayatın aslında primitif olduğunu söylemenin bir yolu gibi. Bugün söylediklerimizin hiçbiri yanlış gelmiyor. Yarın ne olacak kimbilir? Galata Köprüsü üzerindeki yaşam, hala Orhan Veli’nin an-

lattığı gibidir: “(...) Ama hepiniz hepiniz.../Hepiniz geçim derdinde/
Bir ben miyim keyif ehli içinizde?/ Bakmayın, gün olur, ben de/ Bir
şiir söylerim belki sizlere dair;/ Elime üç beş kuruş geçer;/Karnım
doyar benim de” (1963: 175).

Ve eleştiriyi görmeden olmaz. Ne de olsa Garip’e yönelik
eleştirinin merkezinde de “gündelik hayatın” ta kendisi var...

Bir çok bilen: Bunlar deli...

Oktay Rifat: “Deli değil, olsa olsa bir çocuk” (aktaran Sazyek,
2006: 326).

Behçet Necatigil: Sizler, “gündelik hayatın gürültüsünde şiiri
ayağa düşürdünüz.” (aktaran Sazyek, 2006: 412).

Orhan Veli: “Hiç bir şeyden çekmedi dünyada/Nasırdan çektiği
kadar” (1963:103).

Sezai Karakoç: “Orhan Veli akımı günlük çırpınışların şiiriydi.”²⁵

Orhan Veli: “Hayat Böyle Zaten”(1963: 75). Anlayamayanlara
duyurulur...

Yolun sonunda üç şaire, Garip’e yakışır bir biçimde, çok sev-
diğim *Yazışmalar*’dan bir bölüm okuyorum:

Çehov’dan Gorki’ye
Yalta, 3 Eylül 1899

Azizim Aleksî Maksimoviç,

(...) Bir öğüt daha: provaları okurken, mümkün olduğu yerlerde
sıfatları ve zarfları kaldırın. O kadar çok kullanıyorsunuz ki, oku-
yucunun dikkati dağılıyor, yoruluyor okuyucu. “Adam çimene
oturdu.” diye yazdığım zaman, ne demek istediğim anlaşılıyor.
çünkü açık, çünkü dikkati çekmiyor. Buna karşılık “Omuzları
geniş, göğsü basık, orta boylu, kızıl sakallı adam, yoldan gelip
geçenlerin ayakları altında çiğnenmiş çimene, gürültüsüzce, çev-
resine çekingen ve korkak bir şekilde bakarak oturdu.” yazarsam,
hem güç anlaşılır, hem de okuyanı yorarım. Çünkü, bir defada
zihne yerleşen bir cümle değil, halbuki edebiyat bir saniyede zih-
ne kazılmalıdır (...)

²⁵ Sezai Karakoç’tan aktaran Sazyek, 2006. 471. Garip Hareketine Yönelik De-
ğerlendirmeler ve Eleştiriler için ayrıca bkz. Sazyek, 2006, 345- 472.

Dostunuz A. Çehov. (1966: 55)

Garip adam çimene oturdu, dikkati dağıtmadı, bizi gündelik hayattan daha fazla yormadı ve bir saniyede zihne kazıldı, ne garip öyle değil mi? Garip adam çimene oturdu, adam çimene oturdu, çimene oturdu, oturdu, garip...

Giderayak garip bir son, hatırlanmalı... Yanında fotoğraf makinesi olan? Gündelik Hayatın Garipliğini görünür kılmak için bu ısrar niye diye sorarlarsa modern hayatın bir hastalığı der geçerim. İkna olmazlarsa, John Berger'den öğrendiğim bir kaç sözü sıralarım: "görme konuşmadan önce gelmiştir" (2003: 7) ve "nedir sözü edilen 'inandırma' olayı? Resimlerin üzerimizdeki etkisinden başka bir şey değildir" (Berger, 2003: 14).

Herkes ikna olsun diye *Fotoğraf*'ı tutuşturdular elime. Yazdığına göre;

*Dört kişi parkta çekirmiştir,
Ben, Oktay, Orhan bir de Şinasi..
Anlaşılan son bahar
Kimimiz paltolu kimimiz ceketli
Yapraksız arkamızdaki ağaçlar..
Henüz babası ölmemiş Oktay'ın
Ben bıyaksızım,
Orhan, Süleyman Efendi 'yi tanımamış
Lâkin ben hiç böyle mahzun olmadım;
Ölümü hatırlatan ne var bu resimde?
Oysa hayattayız hepimiz. (Anday, 1978: 358)*

Orhan Veli'nin, Oktay Rifat'ın ve Melih Cevdet'in imzasıyla:

*Bu Fotoğraf, Gündelik Hayatın
Garipliği'ne armağanımızdır.*

*Peki bu yazılanlara ne demeli?
Karışık bir iş vesselâm
Deli dolu yazar kalem
Yazdığı da ne? Bir sürü
İpe sapa gelmez kelâm. (Orhan Veli, 1963: 186)*

Yürümeye devam, yürümeye devam...

Kaynakça

Anday, Melih Cevdet (1949). “Sanatta Gafil Avlanmak” *Yaprak*. 1 Mart 1949.

Anday, Melih Cevdet (1978). *Sözcükler (Bütün Şiirler)*. İstanbul: Türkiye İş Bankası Kültür Yayınları.

Berger, John (2003). *Görme Biçimleri*. Çev., Yurdanur Salman. İstanbul: Metis.

de Certau, Michel (1984). *The Practice of Everyday Life*. Berkeley: CA University Press.

Freud, Sigmund (2003). *Günlük Yaşamın Psikopatolojisi*. Çev., Şemsa Yeğin. İstanbul: Payel.

Gilbert, Roger (1991). *Walks In The World, Representation and Experience In Modern American Poetry*. Princeton: Princeton University Press.

Gorki, Maksim ve Çehov, Anton (1966). *Yazışmalar*. Çev., Z. Zühre İlkelen. İstanbul: Yankı.

Harootunian, Harry (2006). *Tarihin Huzursuzluğu Modernlik, Kültürel Pratik ve Gündelik Hayat Sorunu*. Çev., Mehmet Evren Dinçer. İstanbul: Boğaziçi Üniversitesi Yayınevi.

Horozcu, Oktay Rifat (1949). “Şairin Kahramanlığı”, *Yaprak*. 1 Mart 1949.

Kanık, Orhan Veli (1963). *Bütün Şiirleri*. İstanbul: Varlık.

Kanık, Orhan Veli (1949). “Genç Şairden Beklenenler” *Yaprak*. 1 Mart 1949.

Karaalioğlu, Seyit` Kemal (1965). *Edebiyat Akımları*. İstanbul: İnkılâp ve Aka.

Lefebvre, Henri (1998). *Modern Dünyada Gündelik Hayat*. Çev. Işın Gürbüz. İstanbul: Metis.

Lefebvre, Henri ve Regulier, Katherine (2005). “Gündelik Hayat ve Ritimleri.” Çev. Elçin Gen. *Birikim* 191. <http://www.birikimdergisi.com/birikim/dergiyazi>. Erişim tarihi: 11.03.2007.

Mader, Helmut (1979). “Orhan Veli’nin Bilge Şiirlerine Giriş” Çev. Yüksel Pazarkaya. *Ülke Ülke Çağdaş Dünya Şiiri- I. Cevat Çapan (haz.) içinde*. İstanbul: Milliyet.

Oral, Zeynep (2002). “Artık Şiirlerde Yaşıyor” *Cumhuriyet*. 19 Mayıs 2002.

Özdemir, Asaf (1958). “Masa” *Garip Şiirler Antolojisi*. Ümit Yaşar Oğuzcan (haz.) içinde. Ankara: Bilgi.

Sazyek, Hakan (2006). *Cumhuriyet Dönemi Türk Şiirinde Garip Hareketi*. Ankara: Akçağ.

Yücebaş, Hilmi (1979). *Yahya Kemal: Hayatı, Hatıraları, Şiirleri*. İstanbul: Yelken.

Zayani, Mohamed (2005). “Ritm Çözümlemesine Giriş” Çev. Elçin Gen. *Birikim* 191. <http://www.birikimdergisi.com/birikim/dergiyazi>. Erişim tarihi: 11.03.2007.

AYLAK ADAM'IN GÜNDELİK YALNIZLIĞI



Sevgi Can Yağcı

“Ne Sıkıcı İşleri Var İnsanların”

Sıradan anlar toplamıdır gündelik yaşam. Rutin aksayınca üzerine düşünmeye başladığımız, tekrarlarla bezeli bir akıştır. Fazla önemsenmez çünkü “sıradan”a önemsizlik atfetme eğilimimiz vardır. Onu tanıdığımızı, bilgisine sahip olduğumuzu varsayınız. “Hız”ın tanımladığı gündelik koşuşturmalar, bu koşuşturmaların yön verdiği yüzeysel karşılaşmalar, kalabalıkta yalnızlıktan bunalan kentli insanın modern yaşama özgü iletişim deneyimlerini yaratır. Bu deneyimlerse sosyo-kültürel atmosferin insanı hem özne hem de nesne olarak kavradığı gündelik yaşam zemininde yaşanır.

Gündelik yaşamın irdelenebileceği başlıca alanlardan biri edebiyattır. Yazar ve yapıtı, hem gerçek dünya içinde bir anlama sahiptir, hem kurmaca dünyanın özgün anlamlarına. Bununla birlikte, yazar parçası olduğu sosyo-kültürel dünyayı hem varlığıyla, hem yapıtıyla üretendir. Bu bağlamda edebiyatta gündelik yaşam incelemeleri, iki ayrı düzlemde gerçekleştirilebilir: Edebi metinde yaratılan gündelik yaşamın kendisi ve gerçek gündelik yaşamın kurmaca metindeki görünümü. Her ikisinde de baş aktör olan yazar, hem kaleme aldığı metinle, hem onu okuyanla, gerçek ve kurmacanın birbirine sızdığı, çok katmanlı bir iletişim kurmaktadır. Bu etkileşimsel alan, toplumsal yaşamın farklı gerçekliklerine, yazarın bu gerçekliklerle ilişkisine ve yapıtının bu ilişkiyi nasıl barındırdığına ulaşmaya olanak yaratır.

Yıldırım B. Doğan, edebiyatın “toplumun kendisine bakma araçlarından biri” olduğunu söylerken, başlıca edebi ürünlerden olan romanın bu konuda sağlam bir izlenim sunduğunu şöyle aktarır:

Sınıfsal ilişkilerin, bu ilişkilerle bağlantılı olarak gelişen uzlaşırlar/uzlaşmaz çelişkilerin sanat düzlemine yansıdığı en önemli alan-

lardan birisi de edebiyattır... Nitelikli bir edebiyat ürününe ve özelinde romana bakarak okuduğunuz döneme dair, o ülkede, o ülkenin yer aldığı anakarada, hatta daha geniş planda dünyada olup bitenler hakkında hatırı sayılır izlenimler edebilirsiniz (Doğan, 2006: 15).

Bu düşünceyle, yazıda yazar ve gündelik yaşamının, roman-daki karakterler ve gündelik yaşamları ile ilişkisi, Yusuf Atılgan'ın *Aylak Adam* adlı romanı örneğinde irdelenmiştir. Bakhtin'e göre (2001: 15) her yapıt kendini konumlandırırken başka yapıtları ve toplumsal koşulları da "anımsar" "Anımsama" edebiyatçı, edebiyat ürünü ve okur arasında, etkileşimsel bir varoluşla mümkün olacaktır. Bu etkileşimsel varoluş, *Aylak Adam* romanında, romanın başkışisi C. ile yazar Yusuf Atılgan'ın gündelik yaşamlarındaki kesişmelere, yazar ve kahramanının modern kent yaşamına karşı ortak hislerine işaret etmektedir. Gündelik yaşamın edebiyattaki görünümü, gündelik olanın dil ve yazı aracılığıyla düşünce ve bilinç alanında da yer etmesi anlamına gelmektedir (Lefebvre, 1998: 9). *Aylak Adam* aracılığıyla gündelik yaşamın temsili üzerine düşünmek, bu "yer ediş"e dair iletişimsel bir "anlama serüveni" demektir.

Türk Romanında Atılgan Bir Adım: *Aylak Adam*

1950'lerle birlikte, Türk romanında tarihsel-toplumsal dönüşümün ele alındığı yeni bir romancılık anlayışının belirdiği görülmektedir. Batı romanının, özellikle de Fransız romanının gelişiminden etkilenen Türk romanında, toplumsal kaygıların yanı sıra, kent yaşamının ve kentlinin sorunlarının konu olarak işlenmesi dönemin tipik özelliklerindendir. Anadolu yaşamı, düzen eleştirileri ve insana dair sorgulamalar, bu dönem romanında merkezdedir. Geçiş döneminin değişimle gelen açmazları, varoluşsal meseleler, savaş sonrası bir toplumun hali, romanda yenileşme dönemi olarak adlandırılan 1950'ler ve 1960'lar Türk romancılığında, tematik olarak karşımıza çıkar (Andaç, 1998: 188-189). Geçiş döneminin gündelik yaşamı da, Yusuf Atılgan'ın da¹ dâhil olduğu Cumhuriyet kuşağı yazarlarının yapıtlarında, o günlerde yaşanan hayatın izlerini saklayan zengin birer kaynak olarak durur.

¹ Yusuf Atılgan, 21 Haziran 1921'de Manisa'da doğdu. 1944'te İ.Ü. Edebiyat Fakültesini bitirdi. Üniversitede Ahmet Hamdi Tanpınar'ın öğrencisi oldu. Kısa bir süre edebiyat öğretmenliği, ardından Hacırâhmanlı Köyünde çiftçilik yaptı. İlk romanı *Aylak Adam* 1959'da. *Bodur Minareden Öte* adıyla öyküleri 1960'ta, ikinci romanı *Anayurt Oteli* 1973'te. *Ekmek Elden Su Göl-den* adlı Masalları 1981'de yayımlandı. 1989'da aramızdan ayrılan yazarın tamamlanmamış romanı *Canistan*, 2000 yılında yayımlandı.

Geçiş dönemi gündelik yaşamına yön veren başlıca olgulardan birisi modernleşmedir. 1957-1958 Yunus Nadi Armağanı ikincilik ödülünü kazanan *Aylak Adam*, ele aldığı yabancılaşma ve yalnızlık temalarıyla, modern yaşamda bireyin iç dünyasına ağırlık vererek cumhuriyet kuşağının özellikle psikolojik durumuna ilişkin iyi bir çözümleme sunar (Ceyhun, 1992: 150). Yusuf Atılgan, başkarakteri C.'yi, "eli pakettiller"den oluşan modern toplumun gündelik koşuşturmasına bir eleştiri olarak yaratmıştır. Aylak adamın toplumdan kopuk duruşu, Fethi Naci'ye göre (1992:159), "toplumun çözümlüş yıllarının aydını"nı tanımlamaktadır.

Berman'ın da dediği gibi, kahramanların sorunları yalnızca onlara özgü verilerden ibaret değildir (Berman, 2003: 202). Bu bağlamda, *Aylak Adam*'ın kahramanı C.'yi ve sorunlarını tartışmak için önce, yazarı Yusuf Atılgan'ın gündelik yaşam deneyimine ve bu deneyime bakışına kısaca değinilecektir.

Yusuf Atılgan'ın Gündelik "Tekrar"ları

Aylak Adam bir çeşit günlük yaşam eleştirisiydi, bir karşı çıkıştı. Yani kültürlü bir aydının bazı toplumsal kurallara, evliliğe, eli pakettli olmaya vb. karşı çıkışı, özgürlüğe tutkunluğuydu (Atılgan, 2006: 66).

Yusuf Atılgan, roman kişilerinin gündelik yaşamını, kendi yaşamının gündelik akışıyla gözle görülür bir paralellikte kurmuş ve bunu da yeri geldikçe söyleşilerinde ifade etmiştir. Yazar, gündelik yaşamı "tekrarın mekânı" olarak gören Lefebvre'yi (1998: 25) ve bu "tekrarın mekânı"nı uygarlıkların geçiciliği olarak tanımlayan ve bir romanın doğrudan gündeliğe ait gibi durmasa da aslında onu tanımladığını ifade eden Braudel'i (2006: 58) desteklercesine, tekrarların, bir yaşamın karakterini anlaşılır kıldığını ortaya koyar. Bu yüzden, yakın bir dostuna mutluluğu "her gün aynı koltuğa yeniden oturabilmek" olarak tanımlaması çok anlamlıdır (Gürata, 2007). Yaşamı, bilinçli oluşturduğu ve korumaya çalıştığı rutinler ve düzenliliklerle doludur. Yazar, gündelik zamanlarının, kendisi dışındaki tanımlanmasına ve kendisinin denetleyemediği bir akışta yitip gitmeye bilinçli olarak karşı dururken, hareket noktasının sıradan akış olduğunu fark etmiştir. Üretebilmesi için gündeliğin tanımlı, belirli yapısına gereksinimi vardır. Atılgan, Refik Durbaş'a sıradan bir güne ilişkin şu ayrıntıları vermiştir:

Sabah 7.30'da kalkıyorum, bir 10-15 dakika yürüyüş yapıyorum, sonra kahvaltıya oturuyorum. Gazeteleri okuyorum. Yazacağım bir günse yazıyorum... Masada yazmam, sedire oturur, elimde

belli bir kâğıda yazarım... asıl evimden ayrı bir yerde, atölye gibi kullandığım bir yerde kalıyorum. Öğleye doğru eve gider, oğlum okula yolcu ederim. Ödevi filan varsa onunla biraz konuşuruz öğle yemeğini dışarıda yerim. Asıl verimli çalıştığım zamanlar geceleridir. Gece geç yatarım 00.00, 00.30 gibi... Sigara içerim ama az. Sigarayı yazmadığım zaman daha çok içiyorum. İçkiyi de gece yatmadan önce içiyorum. Ya bir duble rakı, ya da kanyak (Durbaş, 1988: 69–74).

Atılğan'ın geçmişi anlatışında da “sıradan” ayrıntılar göze çarpar. Doğumunu anlatırken gündelik yaşamın fotoğrafını çeker gibidir. Ayrıntılar adeta toplumsal yapıyı ortaya koyan ipuçları, toplumsal gerçekliğe çıkan basamaklardır (Yüksel, 1992: 11).

Bakhtin'e göre, gerçek ve temsili dünyalar, kaynaşmaya ne kadar direnirse dirensin, aralarında mevcut olan sınır çizgisi ne denli değişmez olursa olsun, bu iki dünya kopmaz biçimde birbirine bağlıdır. Aralarında sürekli bir etkileşim vardır. Nasıl organizma yaşarken çevreye direnirse ama çevre dışında varlık gösteremezse, roman da öyledir. Yapıtta temsil edilen dünya gerçek dünyanın parçası haline gelebilir (Bakhtin, 2001: 328).

Yusuf Atılğan'ın anlatı dünyası da kendi yaşamıyla sıkı bağlantılar taşır. Atılğan, kendi yaşamının, yapıtlarına olan yansımasını konusunda, kendisine yöneltilen sorulara net yanıtlar vermiştir. Yazdıklarından kendini soyutlamadığını, kendi yaşamının yazdıklarının doğrudan rehberi olduğunu, duyumsadıklarının, gördüklerinin, dönemin toplumsal ve sanatsal koşullarının, kalemینی etkilediğini birçok kez dile getirmiştir. Kendisinde iz bırakan mekân ve insanların, romanlarındaki mekânların ve insanların isimlerine değin, nasıl sızdığını, roman ve yaratıcısı arasındaki etkileşimi birçok edebiyat söyleşisinde ifade etmiştir:

Çocukluğum köyde geçti... Köy çocukları çok küçükken bile cinsellikle iç içedir. Hayvanlarla sık sık karşılaşmak, kızlı oğlanlı evcilik oyunları falan filan. Yazılarımda cinselliğin ön planda oluşu, cinselliği önemsemem belki buradan geliyor (Ünlü, 1992: 78–90).

Bunun cevabı benim dünya görüşümle ilgilidir. Aylak Adam boyuna gerçek bir sevgi arıyor, bence aradığı sevgi dünyada yoktur (Andak, 1992: 60–62).

Ben o dönemde (1960'lar) kasabada oturuyordum. Bu nedenle büyük şehir özlemi duyuyordum. Bir de o dönemin kuşağını varoluşçuluk düşüncesi oldukça etkilemişti (Cengiz, 1992: 74-75).

Manisa'da Anavatan Oteli diye bir otel vardı. Ben Hacır Rahmanlardanım. Manisa yandıktan sonra oraya yerleşmişiz. Babamla Manisa'ya her gidişimizde Anavatan Oteli'nde kalırdık... Otel de Ahmet Efendi ile oğlu Zebercet işletirdi (Durbaş, 1992: 69-74).

Bu saptamalar, Atılğan'ın roman kahramanlarıyla özdeşimi gibi sık bir indirgemecilikten çok, düzenli olarak her Perşembe meyhaneye giden, çok okuyan, içkiyi ve mezeyi seven yazarın kendi gündelik hayatının, kurguladığı roman yaşamındaki gündelik öğelerle sıkı bir etkileşimi gösterir. Bu etkileşim, yazarla *Aylak Adam*'ın başkahramanı C. arasında da izlenebilmektedir. Her edebi yapıt, gerçek yaşamdan beslenir ama doğrudan gerçeği anlatmayı seçmek ya da onu yorumlayarak, yeni bir anlatıya büründürmek elbette yazarın tercihi; metindeki gerçeklik motiflerini yorumlamak ise okurun özgürlüğüdür. Bu roman için, özellikle gündelik yaşamın, yalnızlar kalabalığının, yabancılaşmanın egemen olduğu kent yaşamının yazarın gerçek dünyasıyla kahramanı C.'nin kurmaca dünyasının paralellik taşıdığı söylenebilir.

Gerçek yaşam ve kurmaca yaşam arasındaki ilişkiye Yusuf Atılğan ve *Aylak Adam* açısından, Gürbilek farklı bir açılım getirmektedir. Gürbilek'e göre (2007: 125), C.'nin rahatsızlık duyduğu "eli paketli" başkaları, Yusuf Atılğan'ın gerçek yaşamdaki okurlarıdır. *Aylak Adam*'ın temel problemi olarak "başkaları"nı gösteren Gürbilek, okuru da yazarın "başkaları" olarak görmektedir.

C.'nin "onlar"la olan ilişkisiyle, Atılğan'ın okurlarıyla olan ilişkisinin benzediğini ifade eden Gürbilek (2007: 129), C. karakterinin kendi dışlanmışlığı nedeniyle de "onlar"a öfke duyduğunu belirtir. Atılğan'ın *Aylak Adam*'ı yaratırken beslendiği temel duygulardan biri de bu öfkeye neden olan, anlaşılamama hali ve giderilemeyen yalnızlık hissidir.

***Aylak Adam*'ı Saran Gündelik Yalnızlıklar**

Yalnızdım... Yoksa her şey ben olmadığım zaman, benim olmadığım yerlerde mi oluyordu? (Atılğan, 2006: 11).

Romanda, dört mevsimlik bir yalnızlık öyküsü anlatılmaktadır (Işın, 1992: 280). Yalnızlık, gündelik telaşların yuttuğu kalabalıkları, camın ötesine geçip izleyen aykırı bir aylak için kaçınılmaz deneyimdir. Aylak adam, gündelik olanı, vaat ettiği pratikliği, kolaylığı ve tek düzeligi, sorgulamadan yaşayaduranlardan olmadığı için, bu deneyimle baş başadır (Işın, 1992: 275). Düzen ve onu yaşayan insanların gündelik yaşamı, C.'nin eleştiri ve öfke nesnesidir ve bu gündelik düzen modern yaşamın gündelik düzenidir.

Aylak adamın hali, İnsanın sürdürdüğü yaşam ile duyumsadığı, sezdiği yaşam arasında o görünmez sınırı dar bir kapıya benzeten ve bireyci bir dünyada insanoğlunun tek başına yalnızlığa mahkûm olduğunu ve parçalandığını ifade eden Musil'in(2006: 18), *Niteliksiz Adam*'ına benzemektedir. Gerçek hayat ilişkileri kahramanın zihninde bozulmaya uğramıştır. Romana egemen olanı gündelik yaşamdan kaynaklandığı iddia edilense, yoğun bir yalnızlıktır.

Çoğunluktan, atomize toplumdan uzak duran C. için gündelik yaşamı içinde önemli olan kalabalıklar tarafından boğulmamak, onlardan biri olmamak, kendi sesini özgürce duyabilmektir. Aslında bu sesi paylaşabilmek de ister ama kendini paylaşabileceği birini bulmakta zorlanır, umutsuzluğa düşer;

Sizi bekleyenler vardır. Rahatsınız. Hem ne kolay rahatlıyorsunuz. İçinizde boşluklar yok. Neden ben de sizin gibi olamıyorum? Bir ben miyim düşünen, bir ben miyim yalnız? (Atılgan, 2006: 43).

Yalnızlığı en iyi kalabalıklar gizler. Modern kent yaşamının en büyük ve korku verici paradoksunun kalabalıklar içinde yalnız kalmak olduğu söylenir. Birbirine değmeyen insanların arasındaki mesafeler, uzaktan bakıldığında görülmez. Aynı anda aynı yolda ilerleyen insanlar, koca bir bütün görünümü sergilerler. Oysa bu bütün, parçalı yalnızlıklardan ibarettir. Bu, bir tür kitle yalnızlığıdır (Löwy, 2007).

Aylak adam için, kalabalık, her zaman yalnızlığını gizlediği ortam değildir. Kalabalıklar, yalnızlığını yüzüne vurur. Uyum sağlayamadığı bu “eli pakettiller”den rahatsız olmaktadır. Bazen koşuşturan insanları üzerine gelen karınca sürüsü gibi görür. Ancak yine de kalabalığın, onun kendi kendine var ettiği oyun dünyasında, “umut” anlamına geldiği anlar da vardır. İşte sokağı ve insanları katlanılır kılan bu anlardır. Kahramanımız ancak, muzip bir çocuk gibi, tek başına oyunlar yaratarak kalabalığa katılabilir: Oyunu, “Aramaca”dır... “Aradığı kadını bulmaca”

Kalabalığın romanda ne çok anıldığına bakıp, aslında bu “anma”ların hep yalnızlığı çağrıştıran ve yalnızlığın dayattığı “bir başına”lığa seçenek olabilecek bir aşkın umudunun peşinden koşmak anlamına geldiğini görebiliriz. C., yaşama tutunabilmek için sevebilmek istemektedir:

Birden kaldırımlardan taşan kalabalıkta onun da olabileceği aklıma geldi. İçimdeki sıkıntı eridi. Kalabalıkla ilgim kesildi. Yine lök gibi oturdu içime deminki sıkıntı (Atılgan, 2006: 9).

Şunların arasında sevmeye değer birkaç kişi niye olmasın? Tok karın iyimserliği mi yoksa? Bu öfke, bu kırgınlık, başkalarına küsme duygusuyla karıştıktı. Seveceğini sandığı insanlar bunlar mıydı? (Atılğan, 2006: 18).

Altı buçuk kalabalığındaki insanlar ona göre dişili erkekli hep bir-birinin benzeri. Bir ayrılıkları yok. Kapıdan girenlere o mu değil mi diye bakıyor. Kadınları görmüyor. İçinde bir umut var (Atılğan, 2006: 24).

Modern çağın bunalan ve özgürlük arayan insanı için aşk zordur. C., rotasız biçimde arayışını sürdürür. Bu rotasızlık, Bauman'a göre aylaklığın doğasında vardır (Bauman, 2001: 129). Bauman, aylaklar için her yerin bir durak olacağını söyler. "Aylak bu durakların herhangi birinde ne kadar kalacağını asla bilmez. Hüsrarla neticelenen umutlar onu yeni duraklara doğru harekete geçirir" (Bauman, 2001: 129). Bauman, başkaldıran aylakların, parçası olamadıkları düzenin aktörlerine "hacılar" adını vermiştir. Bu açıdan, C.'nin "eli paketli"leri, ya da "başkaları," Bauman için "hareketleri her zaman öngörülebilir hacılar"dır.

Aylak adamın hacılarla gündelik ilişkileri süreksizdir. Kısa konuşmalar kesilir ve derinliksizdir. C. adeta kendine psikanaliz yapmaktadır. Romanda en özenilen, aranan ilişki biçimi olan aşkı paylaştığı kadınlar bile, sıradanlaştıkça nesneleşirler. Ayşe ve Güler ile ilişkisi de böyledir. Başta yücelttiği, hayal kurduğu, ardından gittiği kadınlar, yaşama bağlanmak için tutunma çabasıdır. Oysa tutunmak için, umudu kendi dışında bir şeye bağlayan herkes gibi onu da bekleyen düş kırıklığıdır. Ancak düş kırıklıkları, olmayanı aramaktan onu alı koymadığı sürece, yaşam devam edecektir.

Bir söyleşisinde doğululara özgü olan "aylaklık" kavramının batılıların "bohemlik" kavramından farklı olduğunu söyleyen Atılğan, "olmayanı aramak" kavramını ikisinin ortak noktası olarak değerlendirir (Kolcu, 2003: 34). Aylak C.'nin başkaldırı yolu ve aradığı ama bir türlü bulamadığı "olmayan", gerçek sevgidir. C., entelektüel bir çevrede, ressamlar, aktörler, üniversite öğrencileri ile birlikte yaşar. Bütün yaşamı, hayalindeki kadının peşinden koşmakla geçer. Tanıdığı ya da sokaklarda peşine takıldığı kadınların hayalindeki kadın olup olmadığını araştırır, ancak her seferinde düş kırıklığıyla vazgeçer.

Bunun dışında en yoğun ilişki kurduğu kişiler, uğradığı mekânlarda o an varolanlardır. Burada yine Goffman'ın bir kavramı akla gelmektedir. Goffman, "odaklanmış iletişim" anına "karşılaşmalar" der. Yani bireyin diğerinin söylediklerine dikkat etmesi,

“uygar kayıtsızlık”ın bir kenara bırakılmasıdır (akt. Giddens, 2000: 82). Gündelik yaşam odaklanmamış etkileşimlerle doludur. C.’nin bir ardaan içinde, garson, şaşı fahişe, terziler, pastırmacının karısı, hizmetçi Eleni, avukat, ressam, aktör, trafik polisi, öğrenciler, top oynayan çocuklar, berber, kunduracı, kahveci, kiracı, dilenci, bakkal, camdan bakan kocakarı, sinemada yanına yaklaşan kadınlar, biletçi ile ilişkileri buna iyi birer örnektir. Sadık, Erhan, B., Ayşe, Güler ile ise daha belirgin yaşanan, tercih edilen, odaklanmış bir etkileşimdir. Yine de o, kentin kalabalığında konuşabileceği bir aykırının peşindedir (Işın, 1992: 278). Bireyin, Simmel’in deyişle (2005: 37) “fragmanlara ayrılan hayat içerikleriyle”, işbölümünün şekleştirdiği, birbirine benzeyen insan yüzleriyle dolu sokaklarda dolaşan Aylak Adam, eli paketli insanlarla konuşmaz, onlardan biri olmayacaktır... “Altı buçuk kalabalığındaki insanlar”, ona göre “dişili erkekli, hepsi birbirinin benzeri” dir, akıp giden günleri gibi.

Tekrarlar, mekanikleşen yaşam, yabancılaştıran kültür, C.’yi de yaratan kültürdür. İnsanlara, değerlere kayıtsızlık, dış dünyaya duyulan bıkkınlık, kendi içine kapanma, bireyin dünya ile arasına giren aşılmaz mesafeler, modern kültürün uzantıları olarak (Frisby, 2005: 32), Atılgan’ın karşı çıktığı hayat biçiminin kahramanlarını yaratmıştır.

Özgürlüğe tutkunluk, para kazanmak zorunda olmamak, evli olmamak, toplumsal kurallara uymamak, Aylak Adam’ın “kültürlü” ve “aydın” olma özellikleri olarak tanımlanmıştır. Aydın, kendi gündelik yaşamında, kendisini “diğerleri”nden ayrı konumlandırabilir. Herkes gibi olmaya direnebilir. Herkesin gezdiği yerlerde farklı bir bilinçle gezebilir. Romandaki kahraman böyle yapmaktadır. C.’nin gündelik yaşamı, “diğerleri”nin gündelik ortamında, ama kendi oyununa göre sürüp gitmektedir. Çocuk kalmış Aylak Adam her an çekip gidebileceği bir oyun gibi görür hayatı. Yaşadığı duygu, en azından gündelik yalnızlığını tanımlayan duygulardan biri belki de budur. Aile, evlilik, toplumu olumlayan her türlü kurum ve kurumsallaşma çabası onun uzak durduğu, eleştirdiği yetişkinler dünyasının parçasıdır. C., sokaklarda rastlaştığı insanları asık suratlı, sinsî, kayıtsız, sevgisiz olarak görmektedir. Roman boyunca kalabalıklardan yakınır. Kent yaşamı, kentliler ve onların benimsediği düzenin tüm değerleri sahte ve gülünçtür ve sonuçta C. yapayalnızdır (Moran, 2005: 296).

C.’nin yalnızlığında ve gündelik ilişkilerinde gitgide belirleyici olan başlıca öğelerden biri de babası ile ilişkilerinin yansımasıdır. Bu ilişki, evliliğe ve toplum düzenine bakışının da yeniden ifadesidir. Kültüre özgü, otoriter, baskıcı, evlatla mesafeli baba modeli metropol kültürünün bildik çelişkisine de işaret eder. Modern

kültüre uyum sağlamaya çalışan metropol insanı, aslında geleneksel bağlarla da kuşatılmış, birbirine karşı gibi duran bu iki kavram, kent yaşamını var eden çelişkiye dönüşmüştür. Bu bağlamda Işın'ın da ifade ettiği gibi, *Aylak Adam*'daki baba, gündelik yaşamın gelenek-selleşmiş aile kurumunu ayakta tutan dinamiktir (Işın, 1992: 288).

Önce babamı anlatmam gerek, dedi. Kadın bacaklarının bende uyandırdığı korkuyu ancak o zaman anlarsın. Bende gördüğün her şey babamla başlar. (Atılğan, 2006:125).

Aylak Adam'ın Aylaklık Mekânları

Günlerin adı sürelerince yaşanan olayların değerine göre değişebilir... Bazen bir sebep olmadan, insana önünden geçtiği yapı, bir sokak köşesi, üstünde oturduğu sandalye, hayatında önemli bir yer tutacakmış gibi gelir (Musil, 2006: 49).

Certeau (1984), yalnız insanların mekânı olarak, kentin tüm girinti ve çıkıntılarını, sokakları adımlayan sıradan insanları, kentin sıradan deneyimcileri olan yürüyüşçüler olarak tanımlar. Ona göre kentin sıradan deneyimcileri olan yürüyüşçüler, aylak adımları ile gündelik yaşamın izlerini sürenlerdir. Kentsel yaşamın pratikleri kent-sel mekânları işgal etmektedir. Certeau, bu pratiklerle gerçekleştirilen bellek inşalarının, kent mekânlarının varlığını sağladığını söyler.

Romanda, Beyoğlu kentin Batılaşmış yakasıdır. Aylak adımların yürüyüşleri en çok bu semtte gerçekleşir. C. karakterinin yaşadıkları, İstanbul'da, başta Beyoğlu olmak üzere, Harbiye, Tünel, Nişantaşı, Maçka, Taksim, Siraselviler Caddesi, İki Öksüzler sokağı gibi bölgelerde geçmektedir. Romanda bu yerlerin büyük önemi vardır. Kahraman, gündelik yaşam üzerine düşünürken, sokakları da, sokak adlarını da ihmal etmez ve o dönemin sanat ve edebiyat çevreleri nasıl yaşar, sorusunu yanıtlar (Ertop, 1992: 326).

C.'nin, gündelik yaşamın tekrara dayanan yönüne uygun olarak sık sık uğradığı mekânlar ve insanlar vardır. Özellikle sokaklar, romanın başlıca mekânsal belirleyicilerindendir. Yol bildik bir alandan geçer, kahramanın kendi ülkesinin toplumsal, tarihsel heterojenliğini tanımlar. Yolda karşıdan gelenle birbirimizi süzüp sonra başımızı çevirmek, Goffman'ın tanımıyla “uygar kayıtsızlık”tır (Giddens, 2000: 72). “Uygar kayıtsızlık”, Yusuf Atılğan'ın romanındaki karşılaşma ve sunulan sokak yaşantısında geçerli bir haldir.

Sokaklar ve kaldırımlar, kahramanımız C.'nin hayatının kadını ararken izlediği, “eli paketliler” kalabalığının ya da “karın-

calar sürüsü”nün alanıdır. O, kendini unutmuş insanları genellikle izlemeyi tercih eder. Aralarına karıştığında ise onlardan biri olmadığını kendine ve okuyucuya adeta kanıtlar.

Sonra o Rum kızını öptüm. Harbiye’ye yakın caddenin ortası tenhaydı. İki kişiydiler, kol kola gülüşerek geliyorlardı. Yanımdan geçerlerken, benden yana olanı tuttum, öptüm.... Kafamı hınçla geriye attım gülerken. Gittiler. Ne yamansınız dökme kalıplarınızla. Bir şeyi onlara uydurmadan rahat edemezsiniz (Atılğan, 2006: 10).

İki Öksüzler Sokağı adını duyduğum zaman kendi kendimi bir işe atadım. Şehrin sokak adlarını toplayacak, bunlar üzerine düşünecektim... Üç gün çalıştım bu işte, dün öğlen bıraktım. Hangi sokağa gitsem, ardında hep o bir omzu düşük adam vardı... İçinizde İki Öksüzler Sokağı’ndan geçenler olmuştur belki ama bilmezsiniz. Çoğu iki katlı, yeni ya da yeni görülen evler. Şarlo’unun ‘Easy Street’ dediği sokaklardan. Ben ‘eli pakettiller sokağı’ diyorum (Atılğan, 2006: 14).

Sıra Selviler Caddesi, Asfalt, üst üste beton yapılar, otomobiller sürüsü, hızlıyürüyeninsanlar sürüsü. Bu yolun selvili olduğu zamanlar da insanlar böyle mi yürürdü? (Atılğan, 2006: 15).

Yüksek Kaldırım’ı tırmanıp Tünel’e varınca, köşelerinden birinde kitapçı, ötekinde bakkal dükkânı olan sokağı gördü (Atılğan, 2006: 17).

O gün büyük caddede karşılaştıklarında yanında Selim vardı. Sergiden çıkmışlardı (Atılğan, 2006: 23).

Sokaklar, onun dışında kalmayı seçtiği dünya ile çarpışma mekânlarıdır. Bir anlamda, yabancılaşmayı yaşadığı ve huzur bulmak için uzaklaşmayı seçtiği ortamlar, genelde dış mekân ve çok insan ile ifade edilmektedir.

C.’nin huzur bulduğu ve kendini düzen dışında hissettiği, gündelik yaşamında ağırlıkla yer alan önemli bir mekân da sinemadır. Bekleme salonunda çay içerek zaman öldürmesi, tek başına girdiği seanslarda, yanına oturan kadınlar üzerine kurguları, onun hayattan çaldığı kutsal anlardır. Sinema, o dönemin gündelik yaşamında başlıca eğlence mekânlarındandır. Televizyonun bile olmadığı düşünülürse, sinemanın önemi kavranacaktır. Sinema, yazarın ayrıntılı betimlemelerinden anlaşıldığı üzere, bugünkü kültüründen mekânsal olarak da farklıdır. Her şeyden önce derin locaları vardır. Bilet alınır, kişi istediği koltuğu seçer oturur. C. için sinema film öncesinden başlayan bir serüvendir.

Çağımızda geçmiş yüzyılların bilmediği kısa ömürlü bir yaratık yaşıyor. Sinemadan çıkmış insan. Gördüğü film ona bir şeyler yapmış. Salt kendi çıkarını düşünen kişi değil. İnsanlarla barışık. Onun büyük işler yapacağı umulur ama beş on dakikada ölüyor. Sokak sinemadan çıkmayanlarla dolu. Asık yüzleri, kayıtsızlıkları, sinsî yürüyüşleriyle, onu aralarına alıyorlar, eritiyorlar... (Atılğan, 2006: 18).

C.'nin sık sık uğradığı bir mekân da, sanatçı, ressam, entelektüel çevrenin temsil edildiği, Sadık'ın resim atölyesidir. Ayşe ve diğerleriyle gündelik yaşamlar, resim ve hayat üzerine sohbetler, meyhane ve sinema öncesi zaman doldurmalar burada geçer. Bu mekân, resimle ilgilenen entelektüellerin yaşam stilini güzel yansıtır. O günlerin ısınma biçimi olan soba da resim atölyesinde çalışanlar tarafından sırasıyla beslenmektedir.

Son katın sağanlığında yalnız bir kapı vardı... Bu aydınlık, büyük odada, ellerinde paletleri, sehpaaların önlerinde dikilenler, dönüp ona baktılar... Sonra o koku, Birden az önce kararsız sokağa çıkabilirdi duymak istediğinin hep bu koku olduğunu anladı (Atılğan, 2006: 13).

Beyoğlu'ndaki terzi dükkânları, Tramvay ve ona binenler, Parmakkapı, Beşiktaş, Karaköy'deki pilav yediği lokantalar, tatlıcı dükkânından sokak seyirleri C. için gündelik yaşamın ve yalnızlığın mekânlarıdır. Bu mekânlarda bütünüyle o günlere özgü nesneler de ansızın çıkıverir karşımıza. Unuttuğumuz "Vita takvimi", ya da baş ağrısına iyi gelen "Derman" gibi. Üç ayaklı yüksek iskemleleri olan, çinko tezgâhlı birahaneler, Kavalıdere şarabı, mezeler, bu hayatın vazgeçilmezleri, tekrarlarla var olan minik yapı taşlarıdır (Atılğan, 2006: 17).

Sokaklarda yorulan C., akşamdan akşama eve gelir. Ev onun için uyuduğu, uyandığı bir alandır. Ekonomik özgürlüğünün ya da tutsaklığının da simgesi, babasının hatırlatıcısıdır. Ve her duyguyu adeta yoğunlaştıran "ev" C. için yalnızlık demektir. Belki de kendisini sokaklara atıp, "karınca"ları seyredilmesi de bu yüzdendir.

Yataktan, kendi ılığından ayrılmak istemiyor. Kalkıp odanın tek penceresinden perdeyi çekse, yıllardır ezberlediği, üst üste küçük banyo delileriyle yandaki apartmanın – o da kendi malı; daha doğrusu babasından kalma-sıvalı duvarını görecek (Atılğan, 2006: 11).

Aylak Adam'ın mekânları yalnızlıkla oynadığı kovalamaca oyununda, ebelenmemek için sürekli yer değiştirdiği alanlardır. Ya-

şam/oyun, ebelenene kadar süreceğinden, iyi bildiği bu kalabalık kentin, alıştığı rutin yolları, aşına kokular ve eşyalarla bezeli evi, bu kovalamacada, saklanma alanları, soluklanma noktalarıdır. Okur bir yandan C.nin kurmaca yalnızlığına, bir yandan da o yılların toplumsal yaşantısına, sokaklarına, gündelik yaşamına, Atılğan'ın gerçekle kurmaca arasında ustaca kurduğu köprülerden rahatlıkla ulaşabilmektedir.

Sonuç

Aylak Adam'ın gündelik yaşamla bağlantılı olarak ele alındığı yazıda, romandaki gündelik akış ortamları ile gerçek hayattaki gündelik akış üzerinde durulmuştur.

Gürbilek'in (2007: 118-143) yazar ve okur ilişkisi tanıımıyla yeni bir boyut açtığı Yusuf Atılğan ve C. arasındaki etkileşime Bauman'ın "aylaklar ve hacılar" kavramsallaştırması da eklenince, bu romanın gerçeklik ve kurmaca etkileşiminde, birbiriyle sürekli ilişki kuran kurmaca ve gerçek aktörleri iki ayrı kümede değerlendirmek olanaklı hale gelmiştir: *Yazar (Yusuf Atılğan)*, "*C*", ve "*Aylaklar*" kümesine karşı, "*Okur*", "*Başkaları*" ve "*Hacılar*" kümesi... Romandaki gündelik yaşama karşı duran yalnız ve aylak adam C., Yusuf Atılğan'ın toplum eleştirisini kendisinde barındırmaktadır.

Bir toplumsal eleştiri olarak gündelik yaşamın art alan olarak kullanıldığı romanda kurmaca gündelik yaşama ilişkin de saptamalar söz konusudur. Romanda üç ayrı gündelik yaşamı süregelenmektedir. Aylak Adam'ın kendi başına bildik tekrarlara dayanarak sürdürdüğü gündelik yaşam, diğer insanlarla kesişen zaman ve mekânlardaki gündelik yaşam, "eli pakettliler"ın gündelik yaşamı. Bu ayrım, gündelikliğin bireysel ve toplumsal görünümlerinden yola çıkarak da tanımlanabilir. Gündelik yaşamlar, aynı toplum için zaman zaman kesişen, zaman zaman ayrışan, geçişli bir yapı sergiler. Bu ayrışmanın başlıca belirleyicilerden biri, sosyo-ekonomik, sosyo-kültürel yapılar, toplumsal sınıflardır. Aylak Adam'ın yer aldığı sosyo-ekonomik sınıfın sürdürdüğü yaşam biçiminin kaygıları ve hazları, "eli pakettliler"inkinden farklıdır, ancak elbette ekonomik sorunu olmayan, entelektüel, sanatla iç içe olan insanların hayatı kadar, "eli pakettliler"ın gündelik yaşamı da kentin görkemli kalabalığında ve hareketinde yer alır. Ortak nokta, toplumsal ve tarihsel dönüşümden, herkesin etkilenmesi, bu etkiyi kendi hareket alanını belirlerken aktarmasıdır. Dolayısıyla, gündelik yaşam, romanda da gördüğümüz gibi, kentte yaşayan herkese aittir.

Aylak Adam'ın yaşadığı kent, çok partililiğe alışmaya, savaş

sonrası sürecinde ayakta kalmaya çalışan, ağırlıklı olarak memurların egemen olduğu bir kenttir. Kalabalık, kenti en iyi ifade eden kavramlardan biridir. Karınca misali birbirine benzeyen, eylemleri ve duruşları aynı insanlar arasında, farklı bir insan arayan bir de adsız C. vardır. C., hayatın anlamını ve hayatının kadını, döngüsel bir hareketle, aynı mekanlarda arar. Resim atölyesi, kitapları, bira-hanesi, tatlıcısı, uyuşamadığı düzeni izlemek için gizlendiği sığınaklardır.

İçinde yaşanan toplumsal dönem, yukarıda sıralanan ve C.'nin gündelik diyaloglarında anladığımız meslek gruplarına bakılırsa, küçük esnafçılığın saltanat günleridir. Henüz kitapçılar, bak-kallar, alışveriş merkezlerine tıklılmamış, insanlar sokaktan dışlanmamıştır.

İç monologları, bilinç akışları, yalnızlık ve yabancılaşmayı Türk romanına kazandırmakla anılan, yalnız bireye odaklanmak ve tek bir kahramanın yaşamına ve duygularına “saplanmak”la eleştirilen bu roman, gündelik olanı ve eleştirisini tüm kurgunun arka planına oturtmuştur. Yazıldığı dönemin en özgün ve en unutulmaz romanlarından biri olan *Aylak Adam*, yalnız bireyi değil, gündelik yaşamı da aynı derinlikle ele almıştır. Yazar, gerçek yaşamın, kentte aylak sorgulamaların, kurmaca dünyadaki izdüşümünü, özgün bir dille ortaya koymuştur.

Kaynakça

Ahmet Gürata ile görüşme, Haziran 2007.

Andaç, Feridun (1998). “Romanda ve Öyküde Yeni Açılımlar (1940-1950).” *Cumhuriyet Dönemi Türk Edebiyatı Sempozyumu*. Hüseyin Atabaş, Devrim Dirlikyapan, Aydın Şimşek (yay. haz.) içinde. Ankara: Edebiyatçılar Derneği. 171-193.

Andak, Selmi (1992). “Yunus Nadi Roman Armağanı İkincisi.” *Yusuf Atılgan'a Armağan*. Turan Yüksel (yay. haz.) içinde. İstanbul: İletişim. 60-62.

Bakhtin, Mikhail (2001). *Karnaval'dan Romana*. Çev. Sibel Irzık. İstanbul: Ayrıntı.

Bauman Zygmunt (2001). *Parçalanmış Hayat: Postmodern Ahlak Denemeleri*. Çev. İsmail Türkmen. İstanbul: Ayrıntı.

Berman, Marshall (2005). *Marksizmle Maceram*. Çev. Aylin Üçler. İstanbul: İletişim.

Braudel, Fernand (2006). *Uygarlıkların Grameri*. Çev. Mehmet Ali Kılıçbay. Ankara: İmge.

Burke, Peter (2006). *Fransız Tarih Devrimi: Annales Okulu*. Çev. Mehmet Küçük. Ankara: Doğu Batı.

Cengiz, Metin (1992). "Yusuf Atılgan: Sevgi Yazdıklarımın Temel Eksenidir." *Yusuf Atılgan'a Armağan*. Turan Yüksel (yay. haz.) içinde. İstanbul: İletişim. 74-75.

Ceyhun, Demirtaş (1992). "Aylak Adam." *Yusuf Atılgan'a Armağan*. Turan Yüksel (yay. haz.) içinde. İstanbul: İletişim. 150-152.

de Certeau, Michel (1984). *The Practice of Everyday Life*. Berkeley: University of California Press.

Doğan, Yıldırım B.(2006). *Karakter Yaratmak*. Ankara: um:ag

Durbaş, Refik (1988). "Aylaklık En Zor İş Ona Göre." *Cumhuriyet Dergi* 102: 69-74.

Ertop, Konur (1992) "Ayrıntı Ustası Bir Gözlemci: Yusuf Atılgan." *Yusuf Atılgan'a Armağan*. Turan Yüksel (yay. haz.) içinde. İstanbul: İletişim. 325-326.

Frisby, David (2005). "Sunuş." *Modern Kültürde Çatışma*. Georg Simmel içinde. Çev. Elçin Gen, Nazile Kalaycı, Tanıl Bora. İstanbul: İletişim. 7-41.

Giddens, Anthony (2000). *Sosyoloji*. Çev. Hüseyin Özel vd. Ankara: Ayrac.

Gürbilek, Nurdan (2007). "Yazarın Kibri." *Mağdurun Dili* içinde. İstanbul: Metis. 117-142.

Işın, Ekrem (1992). "Gündelik Yaşamın Eleştirisi: Aylak Adam." *Yusuf Atılgan'a Armağan*. Turan Yüksel (yay. haz.) içinde. İstanbul: İletişim. 274-291.

Lawrence, Jeanette A.; Dodds, Agnes E. ve Valsiner, Jaan (2004). "The Many Faces of Everyday Life:Some Challenges to the Psychology of Cultural Practice." *Culture & Psychology* 10(4): 455–476.

Kolcu, Ali İhsan (2003). *Yusuf Atılgan'ın Roman Dünyası*. İstanbul: Toroslu Kitaplığı.

Lefebvre, Henri (1998). *Modern Dünyada Gündelik Yaşam*. Çev. Işın Gürbüz. İstanbul: Metis.

Löwy, Michael (2002). "Unusual Marx." *Monthly Review* 53(10). (<http://www.monthlyreview.org/0302lowy.htm>) erişim tarihi, Mayıs 2009.

Moran, Berna (2005). *Türk Edebiyatına Eleştirel Bir Bakış 2*. İstanbul: İletişim.

Musil, Robert (2006). *Niteliksiz Adam*. Çev. Ahmet Cemal. İstanbul: Yapı Kredi.

Naci, Fethi. (1992). "Açık Oturum." *Yusuf Atılgan'a Armağan*. Turan Yüksel (yay. haz.) içinde. İstanbul: İletişim. 157-172.

Simmel, Georg (2005). *Modern Kültürde Çatışma*. Çev. Elçin Gen, Nazile Kalaycı, Tanıl Bora. İstanbul: İletişim

Şahan, Halil (1992). "Yabancılaşma Romanı." *Yusuf Atılgan'a Armağan*. Turan Yüksel (yay. haz.) içinde. İstanbul: İletişim Yayınları. 228-238.

Ünlü, Mahir (1992) "Yusuf Atılgan'la Son Konuşma." *Yusuf Atılgan'a Armağan*. Turan Yüksel (yay. haz.) içinde. İstanbul: İletişim. 78-80.

Yüksel, Turan (1992). "Yusuf Atılgan'ın Özgeçmiş Belgeseli." *Yusuf Atılgan'a Armağan*. Turan Yüksel (yay. haz.) içinde. İstanbul: İletişim. 11-52.

SEVGİ SOYSAL İLE GÜNDELİK HAYATA YÜRÜMEK



Burcu Şimşek

Yürüyüş dünyaya açılmadır.
(Le Breton, 2008: 11)

Pablo Neruda'nın meşhur şiirlerinden biri zihnimde dolaşiyor. *Dolanıp durmak*¹... Ayaklarım bildiğim, bilmediğim ya da yeni öğrendiğim sokaklarda gezinirken, zihnim Neruda'nın dizelerine sığıveriyor. İnsan olmanın tüm köşeli hallerini bir şiire sığdırıvermiş aslında Neruda. Ve aslında bu hallerin yaşamına değen yorgunluğundan, dolanarak, sokak sokak yürüyerek arınmaktadır. Berber dükkânlarının, kasapların önünden geçen şair için, ortopedi dükkânlarının önünde duran protezlerin çağrıştırdıkları benim için farklı coğrafyalarda farklı mekânlarla nesnelerle eşleşiyor. Yorgunlukları, sıkışmışlıkları adımlarla dönüştürme çabasının modern edebiyatta varlığı yadsınamaz. Modern yaşamın mekânı kentlerin yürünerek tanınımının yapıldığını ifade eden Neruda gibi pek çok isim var.

Yürümenin kendisinin gezinmekten, dolanmaktan sıyrılıp kendince bir olma haline dönüştüğü romanlardan birini, kendi yaşamı ile örtüşme çabasının sonucu olarak bu yazı varlık buldu. Biraz da kent içinde yürüyerek varolmaya çabalamış bir kadının yaşamını anmak için. Bu yazıyı yazma uğraşı, ilk romanı olan *Yürümek*'te Sevgi Soysal'ın² yaşamından çıkıp gelen adımları, yazarın ölümün-

¹ Walking around (*Dolanıp durmak*) şiiri için http://www.poetryconnection.net/poets/Pablo_Neruda/1847

² Sevgi Soysal'a dair biyografik not vermek, romanın yazarın kendi yaşamının hangi noktalarıyla kesiştiğini göstermesi bakımından yerinde olacaktır. 1936 yılında İstanbul'da doğan Sevgi Soysal 1952'te Ankara Kız Lisesi'ni bitirdi. Ankara Üniversitesi'nde bir süre eğitim gördü. 1956'da şair Özdemir Nutku ile evlendi ve onunla birlikte Almanya'ya gitti. 1958 yılında Türkiye'ye döndüler ve Korkut adında bir oğulları oldu. Ankara Radyosu'nda çalışan Soysal'ın (1960-1961) "yeni gerçekçilik" akımından izler taşıyan öyküleri çeşitli dergilerde basıldı (1960-1964). 1965 yılında Başar Sabuncu ile ev-

den yıllar sonra kendi yaşamında tekrar atma düşüncesiyle kesişir. Ne de olsa “Yürümek çoğu zaman insanın kendi içinde yoğunlaşmasını sağlayan bir dönemeçtir” (Le Breton, 2008: 11). Michel de Certeau’ya göre ise “yürüyen kişi seçen, seçim yapan kişidir” (de Certeau, 2009: 194). Yürümenin modern varolma sürecinde önemli bir yeri var kuşkusuz. Walter Benjamin’in *Pasajlar*’ından 19. Yüzyıl kent gezgini, *flanuer* Mike Featherstone’nun özetlediği üzere “ilginç bir sosyal tiptir çünkü sosyal yaşamın merkeziliğine işaret eden bir lokomotif: gezinen kimse yeni deneyim dalgalarınca kuşatılır ve kent görünümüleri ve kalabalıkları içindeki hareketiyle gelişir” (Featherstone, 1998: 910). Ancak *flanuer*un eril özelliklerini tartışmaya açan ve kadınların kent ile ilişkisinin görünmezlik ya da günümüzde yeni görünürlük/görünmezlik biçimleri ile kurulduğunu ifade eden pek çok metin mevcut.³ Ancak bu çalışma merkezine ‘*flauneur*, *flanuese*’e karşı’ tartışmalarını koymadan, ilişkilerin gündeliğini ya da gündelik ilişkileri merkezine almayı seçmiştir.

Kent içinde, yürüme edimi, dilde ya da dille getirilen sözcelelerde, sözceleme (speech act) neyi ifade ediyorsa odur. En temel anlamında, bu edimin aslında “sözcelelemeye ilişkin” üç işlevi vardır: Yaya tarafından topografik sistemin benimsenmesi işlemi (bir konuşmacı dili nasıl özümüyor ve benimsiyorsa), mekânın uzamsal olarak gerçekleştirilmesi (asıl söz edimi dilin sessel olarak gerçekleştirilmesiyse), son olarak da farklı konumlar arasında ilişki kurulmasını gerektirmesidir, yani hareketler biçimindeki pragmatik “sözleşmeler” arasında ilişki kurmayı gerektirir (nasıl sözsel sözceleme, “kısa bir söylevse”, “bir konuşmacıyla yüz yüze gelmeyi gerektiriyorsa” ve “ortak konuşmacılar arasında sözleşmelerle oyunu kuruyorsa). Dolayısıyla yürüme bir sözcele-

lendi. 1968’te birbirine bağlı öykülerden oluşan kitabı *Tante Rosa*, ardından 1970’te *Yürümek* adlı ilk romanı basıldı. Aynı yıl bu kitap ile TRT Sanat Ödülleri Yarışması Başarı Ödülü’nü kazandı. 12 Mart döneminde *Yürümek* müstehcenlik gerekçesi ile toplatıldı. Sevgi Soysal kısa bir süre tutukluluğun ardından TRT’den ayrılmak zorunda kaldı. Mamak Cezaevinde tutukluluğu sırasında Anayasa Profesörü Mümtaz Soysal ile evlendi. Tutukluluk dönemi Mamak ile bitmedi, bu kez siyasi nedenlerle sekiz ay Yıldırım Bölge’de, iki buçuk ay da Adana’da sürgünde kaldı. Cezaevinde yazdığı *Yenişehir’de Bir Öğle Vakti* adlı romanıyla 1974’te Orhan Kemal Roman Armağanı’nı kazandı. Kızları Defne Aralık 1973’te, Funda ise Mart 1975’te doğdu. 12 Mart’ı eleştirdiği romanı *Şafak* 1975’te yayınlandı. Yakalandığı kanser yüzünden 1975 sonbaharında göğsü alındı, hastalık izlenimlerini yazdığı *Barış Adlı Çocuk* 1976’da basıldı. Eylül 1976’da bir ameliyat daha geçirdi, üzerinde çalıştığı *Hoş Geldin Ölüm*’ü tamamlayamadan 22 Kasım 1976’da İstanbul’da öldü (Soysal, 2006).

³ *Flaunese* tartışmaları için bkz. Hartman, 2008; Nesci, 2001; Wilson, 1992; Wolff, 1985. Kadınların kent ile gündelik yaşam içindeki ilişkileri için bkz. Fenster, 2005a; Fenster 2005b.

me uzamı olarak ilk kez bir tanıma kavuşmuş görünür (Ceartue, 2009: 193-194).

De Certau'nun (1984) yürüyüşün konuştuğunu ve bir retoriği olduğunu söylemesi, Sevgi Soysal ile Yenişehir'in kurulduğu, geliştiği Ankara'yı okurken, söz edimi ile yürüyüşün birleştiği noktaya dikkat etmeyi sağlamıştır. Soysal'ın yürüyüşü, kendi hayatına dair gölgeleri romanına yerleştirmesi ile daha da belirgin hale gelir.

Gündelik Hayatın Rutininde Gizlenenlere Romanlarla Bakmak

Gündelik hayatın akademik bir ilgi ile incelenmesi, makro tarih anlatılarının genellemelerle dışarıda bıraktığı toplumsal yaşamın öğeleri ile tarih yazmanın mümkün olduğunu göstermiştir. Toplumsal yaşamın dönüşümünü sergilemek açısından, uygarlık tarihini savaşlar ve büyük imparatorlukların seyri üzerinden kurarak gündelik hayatı dışlayan makro tarih anlatılarının yerine; yeme içme alışkanlıkları, barınma, giyinme gibi gündelik hayatın öğelerini içeren tarih yazımı daha büyük öneme sahiptir.

Edebi anlatılar yazıldıkları dönemler hakkında bireysel ve toplumsal ayrıntılar sunar; modernitenin, yaşamın her anına işleyen döngüsünde, modern insanın kısıtılmışlığı, dönüşümü, içine hapsedildiğini hissettiği düzenden kurtulma çabası ve umutsuzluğunun ortaya koyulması bağlamında zengin bir kaynaktır. Romanlarda karşımıza çıkan gündelik hayat, kuşkusuz bir döneme ait gelişime, dönüşüme, yıkıma dair önemli izler taşır. Marshall Berman'ın (2005) düşünceleri romanlar üzerinden gündelik hayata bakma çabasında yol göstericidir. Ona göre romanlar “modern kültürü ya da genel olarak kültürü yorumlamanın biricik yolu” değildir, “ama kültürü ölümlerin kültürü olarak değil de, süre giden hayat için bir beslenme kaynağı olarak görmek istiyorsak, anlamlı bir yoldur bu” (Berman, 2005: 12).

Bu bağlamda örneğin William Faulkner'ın 1929'da yazdığı *Döşegimde Ölümler* adlı romanında, tarım toplumundan sanayi toplumuna geçişte yaşanan ve makro tarih anlatılarında yer bulmayan “gündelik” sıkıntının izleri sürülebilir. Roman, ortakçı bir güneyli ailenin anne Addie Bundren'in ölümünde sonra onu gömmek üzere Mississippi'ye yaptığı yolculuğu konu eder. George Lukacs'a göre, tarihin, “popüler” güçlerin toplumsal hareketleriyle ilişki içinde kavramsallaştırılması önemlidir. Ona göre, tarihsel tipikliği göstermek için “kahraman”lar yerine, “orta karar” karakterlerin kullanılması daha doğrudur (aktaran Willis, 1993: 55). Faulkner'ın karakterleri

“ortalama”dır ve bu yönüyle tarih kitaplarında yer bulmayan sıradan insanın öyküsünü görünür kılmak açısından önemlidir.

Modern hayata geçiş, kırdan şehre seyirle yaşamın yeniden şekillenmesi, çelişkilerle bezenmiş bu yeni hayatta sorgulamayı da beraberinde getirmiştir. Modern zamanda yazar, insanların hikâyelerini anlatmakta, bu hikâyelerin okunması ve diğer ortalama kişilerle buluşması yoluyla belki de kendi çelişkisinin üstesinden gelmeye çabalamaktadır.

Modern insan, kendini evinde hissetmek için, modern yaşamın sürekli değişim ve dönüşümü içinde devinmektedir. Bu devinimler pek çok ülke edebiyatı gibi Türk edebiyatında da varlık göstermiştir. Bu yazıya konu olan Sevgi Soysal’ın *Yürümek* romanı 1970’ler Türkiye’sinde gündelik yaşamın romanlara nasıl yansıdığını gözlemlemek için seçilmiştir. *Yürümek* özellikle bireysel olan ile toplumsal olan arasındaki bağı yansıtmadaki başarısı ve Türkiye’nin yakın dönemine bireysel bir sıkışmışlık içinden bakıyor olması açısından incelenmeye değer bir romandır.

1960’larda Türk yazın hayatının aceleci, bir o kadar da verimli yazarlarından biri olan Soysal’ın ilk romanı olan *Yürümek*, kullandığı “ortalama” karakterlerle modern yaşam içinde kadın - erkek ilişkilerine kendine özgü bir üslupla bakar. Soysal, çevresindeki toplumsal yaşamı romanlarında ustaca işlemiştir. Mümtaz İdil onun sanatının bu yönü ile ilgili olarak şöyle demiştir:

Hem edebiyatta varoluşçu-nihilist bakışının getirdiği bunalımın rüzgârlarını estirmesi, hem de Sevgi Soysal’ın özel yaşamında sorunlarının bir çığ gibi büyümesi, doğal olarak yazdıklarını da etkilemiştir. Nesnel yaşamın Sevgi Soysal’ın yapıtlarını da etkilemesi, daha sonra yazdıklarında da kendini gösterecektir. Ancak unutulmaması gereken nokta, bu ‘etkileşimin’ bir yaşam öyküsü biçiminde olmayacağıdır (aktaran Uyguner, 2002: 15-16).

Yazar hakkında derinlemesine bir araştırmaya girildiğinde kurmaca olan bu anlatıda kendi yaşamının izlerinin gizli olduğu görülebilir. Bu durum, bir romanın birden fazla şekilde bir gündelik yaşam anlatısına dönüşebildiğini kanıtlar niteliktedir. Soysal’ın eserlerinin bu niteliğine dikkat çeken Muzaffer Uyguner’e göre;

Yaşamındaki olaylar, romanlarında ve diğer kitaplarında da görülür. Yaşamsal durum yapıtlarında olduğu gibi değil, sanatsal bir yaklaşımla karşımıza çıkar. Yaşamsal durum roman ve öykü gerçeğine ustalıkla dönüştürülmüştür. Kişiler de böyle bir düşün-

ce ile ele alınıp öykü ve roman kişisi olarak karşımıza çıkarılır (Uyguner, 2002: 16).

Erdal Doğan da *Sevgi Soysal Yaşasaydı Âşık Olurdum* adlı biyografi çalışmasında *Yürümek* ile Soysal'ın yaşamındaki sıkıntılar arasındaki paralelliklere değinir; “Sevgi, *Yürümek*’te çocukluk ve gençlik yıllarının, ilk evliliğinin, boşanmasının ve yeniden âşık olmasının izlerini, kısaca 1969 sonlarına kadar olan serüvenini bir şekilde yansıtmıştı” (Doğan, 2007: 134). Soysal'ın metnindeki bu niteliği vurgulayan Atilla Özkırımlı'ya göre de Soysal'ın “hayat çizgisi” ile “yazarlık çizgisi” birbirine paralel ilerler. Ancak Özkırımlı'ya göre bu durum “Sevgi Soysal'ın otobiyografiye kaydığını göstermez, tersine... otobiyografik öğelerin öykü ya da roman gerçeğine dönüştürülmesi gibi bir ustalığı gösterir” (aktaran Uyguner, 2002: 48).

Roman 1970 yılında yayımlandığında buna en çok şaşırان Sosyal'in TRT'de oda arkadaşı olan Ela Güntekin olur. Güntekin, sıcak muhabbetlerinde Soysal'ın sorularını yanıtlamış ve hayatına dair pek çok şeyi paylaşmıştır. Kitap çıkınca Ela Güntekin “Bu benim” der. Ancak Doğan, bunun doğru olmadığını söyleyerek kitapta anlatılanların çoğunun Soysal olduğuna işaret eder. “Kitapta yazarın çocukluğuna, gençlik yıllarına, aşklarına dair anekdotlar yer alıyor” der (Doğan, 2007: 136).

Bu bağlamda *Yürümek*, gerek yazarın kendi yaşam seyrini örtülü de olsa sunması, gerekse karakterlerin yaşadıkları çevreleri betimlemesi ve bir döneme dair düşünce sistemini ortaya sermesi bakımından önemli bir yapıttır.

Soysal, romanında kadın sorununu merkeze yerleştirmiştir. Doğan'ın ifade ettiği üzere, Soysal;

TRT yıllarında yazdığı Tante Rosa ve yine o yılların eseri olan *Yürümek* romanında, geleneksel kuralların dışına çıkan kadın tipini anlatır. Erkek kültürü içinde ayakta kalmaya çalışan, özgürlüklerine tutkun ve bir o kadar da haksızlığa tahammül edemeyen, sahici aşkı arayan, ‘Yanlışımı kendim seçerim, yanlış da yapsam, kendim, bile bile, ama kendim yaparım’ diyen bir kadın... (Doğan, 2007: 134).

Soysal'ın bir kadın olarak yazarlık serüveni ve onun kadın sorununu ilk romanının merkezine yerleştirmesi, *Yürümek*’i sanatçıya yönelik bir bakışı feminist bir duruş noktası ile birleştirerek ele almayı gerektirmiştir. Bu bakımdan bu incelemede, dört temel bölümde gündelik yaşam okuması yapılacaktır. İlk bölümde romanın

anlatı örgüsü çözümlenmeye, ikinci bölümde çocukluktan kadınlığa ve erkeklığe geçme evresinde kadınlık ve erkeklik rollerinin toplumsal olarak nasıl kurulduğuna, üçüncü bölümde kadınlığın zorlu evreleri üzerinden Soysal'ın hayatından romana yansıyan bazı otobiyografik öğeler, dördüncü bölümde ise yetişkin kadınlarla erkeklerin ilişkilerinin gündelik yaşam içindeki pratikleri üzerinden bir döneme ait tabular irdelenmeye çalışılacaktır.

İnsanlar, Sincaplar, Kediler, Hamam Böcekleri, Ayırkotu...

Yürümek romanının 1996 tarihli Bilgi Yayınevi baskısının başında bir mahkeme tutanağı yer alır. Sevgi Soysal romanın başımından bir yıl sonra müstehcen neşriyat suçu ile yargılanmış, bilirkişi raporları ile böyle bir sebeple yargılanmaya sebep olmadığı görülüp beraat etmiştir. Daha ilk sayfadan, romana dair bir anlatı henüz kurulmadan önce “müstehcen neşriyat” meselesiyle, o döneme ait bir kısıtlama eğilimiyle karşılaşırız. Romanın satırlarında ilerledikçe müstehcen neşriyat fişlemesinin o zamanın koşulları hakkında aslında nasıl bir mesaj verdiği netleşecektir.

Soysal, anlatısını tam da gündelik olan bir koşuşturmanın, telaşın betimlemesi ile açar. Yazar, kendi çocukluk dönemine işaret eden 1950-1960 yıllarında, Ankara'nın bir zamanlar can damarı olan Samanpazarı'ndan, modern bir kent olma yolunda ilerleyen başkentin yeni yeni serpilen Çankaya'sına, Kavaklıdere'sine ve şehrin merkezi haline getirilmeye çalışılan Yenışehir'ine taşır okuru. Bu betimlemeler insanlardan yalıtılmış değildir, değişimi gayet açık bir şekilde anlatmaktadır;

Şimdişunun bunun, işini uyduramamışların semti Samanpazarı'na kim bakar? İşte bu asla geri gelmeyecek eskiyle 'Tolet'li yeni zaman arasında; kasıtlı, bir bildiği olan, vatan millet demeyi bilen, “birimiz hepimiz için”ci, Yerli Malları Haftasını kutlayan Ankara'da Samanpazarı'yla Çankaya arasındaki bataklık, sevimsiz, sivrisinekli bozkırdan asfaltlarla, beton yapılar, bahçeli tek katlı, iki katlı evlerle “Yenışehir” gelişti (Soysal, 1996: 14).

Yeni gelişen bir semt içinde yaşamın devamına dair ayrıntılarla bu anlatıyı ilerletir Soysal. O dönemde eski Ankaralıların kendi evlerinde oturduklarını, ancak vatan görevi için Ankara'ya çalışmaya gelenlerin kirada oturma lüksünü sürdürebildiklerini öğreniriz. Çocukluk dönemindeki bir oyuna giden satırlardan evlerin hala iki katlı ve müstakil olduğu, kaloriferli ve kapıcısı olan apartmanların pek de yaygın olmadığı anlaşılır. “Benzer evler, benzer ev eşyaları,

benzer bayramlıklar, benzer harçlıklarla oynayan çocuklar. Sadece bisiklet, paten ya da futbol topunu kısıkanan” (Soysal, 1996: 15). Romanın kadın kahramanı Ela’nın çocukluğunun geçtiği Ankara’dır burası. Ela’nın yaşamının tanıklık edeceğimiz ileriki aşamalarında da hep içerdiği anlamlarla kafasının bir köşesinde olduğunu hissedeceğimiz...

Romanın diğer kahramanı olan Memet’le, Ela’nın yaşamları birbirleriyle bağlantı kurulmadan ayrı kulvarlarda ilerler. Anlatıları kesişene kadar iki ayrı hikâye olarak kurguladığı romanda Soysal, doğal yaşam döngüsüne, doğanın doğum-ölüm arasında, uyanış-diriliş-çürüyüş döngüsüne gönderme yapan kısa parçalar yerleştirmiştir. Kuşkusuz bu iki yaşam arasında bölünmeyi sağlayan, okuru karakterlerden koparan bu anlatılarda değişim ön plandadır. Doğada her şey değişim içindedir ve değişimin bir parçasıdır. Döngünün içinde kediler, sincaplar, yarasalar, karabataklar gibi bir canlı olarak sıradanlaştıran insan, modern yaşam ile doğadaki değişime bir nevi seyirci kalan konumundadır. Soysal’ın yansıtmaya çalıştığı, doğadaki kadar belirgin, kendiliğinden bir değişime özlemdir. Özkırımlı, doğa betimlemelerinin daha çok determinizm açısından simgesel bir işlev yüklenmiş olduğuna değinir. Ancak Uyguner’in ifade ettiği üzere, bu betimlemelerde “bir oluşum anlayışını da buluruz. Bu oluşum durumu ve doğanın hareketliliği *Yürümek*’te araya sokulan paragraflarla sık sık karşımıza çıkar” (Uyguner, 2002: 44).

Priska Furrer (2004), romanda Soysal’ın “değişme” ve değişmeme” kelimeleri ve bunlardan türeyen sözcükleri sıklıkla kullandığına değinir. Ela ile ilgili pasajlarda “değişme” kelimesi ve türevleri ağırlık kazanıp olumlu bir ifade bütünü oluşturken, Memet ile ilgili pasajlarda olumsuz bir etki ile “değişmeme” ön plana çıkmaktadır. Ancak Furrer’in de ifade ettiği üzere, “değişim”in en arzu edilen, imrenilen hali diğer bir değişle tam anlamıyla gerçekleşen şekli doğa ile ilgili kesitlerde görülmektedir;

Tükenen son kırıntıların hiçbir anlamı kalmamıştı karıncalara. Baharı o karanlık toprak diplerinde nasıl sezdilerse, bini, binlercesi bozkırın yüzüne çıktı. Kendileri için çok büyük engelleri aştılar, kaynayan, durallık tanımayan bir yüzeyde ilerlediler, ilerlediler. Her adımları bir şeyi değiştirdi. Görünmeyen bir şey. Ufak, ama bitmeyen değişim, karınca adımlarıyla ilerledi. Görmeyenleri, göremeyenleri şaşırttı bir gün (Soysal, 1996: 20).

Diğer bir pasajda ise sincaplara dair bir anlatı kurar Soysal;

Sincap baharda belirmiş sürgünleri kemirerek ormanda, meyve bahçelerinde, cevizliklerde yaşadı. Uzun saçaklı kuyruğu tanı-

tı onu düşmanlarına. Ormanın sık dalgaları arasında güneş alan, ışıklı, sıcak yerlerde arka ayakları üzerine oturdu, ön ayaklarıyla ceviz, fıstık, palamut, kozalak kemirdi. Güçlü tırmaklarıyla tutundu, tırmandı. Sarı kırmızılı postuyla, güzelliğini yitirmeden yaşadı. Sadece rengi değişti mevsimlere göre. Ağaçların çatal dalları arasında, oyuklarda yaptı yuvasını. Yılda iki üç kez, yedi kez yavru doğurarak çoğaldı. Yavruları en düz ağaçlara bile tırmanmayı öğrendiler ondan. O olmasa kendiliklerinden öğreneceklerdi. Kışın yuvanın ağzını kapamayı, kuyruklarını yorgan gibi örtünüp uyumayı kendiliklerinden öğrenebilecekleri gibi. Sonra her yazla, bütün güneşli havalarda yuvadan dışarı çıkmayı, ormanda özgür yaşamayı öğrendiler (Soysal, 1996: 48).

Doğadan gelen kesitlerle Soysal, Furrer'in de (2004) söylediği gibi durgunluk ve değişim arasındaki karşıtlığı romanın geneline yaymış olur. Doğum kadar ölüm de bu değişimin bir parçasıdır ve bir son olmaktan çok yeni hayatın başlangıcının bir evresidir. Oysa Ela ve Memet'in ayrı ayrı akan anlatılarında değişim olması beklenen, özlenen, oldurilmaya çalışılandır. Bu akış, her iki karakterin çocukluktan yetişkinliğe giden anlatısında içinde kıvrandıkları umutsuzlukla belirgin hale gelir.

Ela “Kadın”, Memet “Erkek” Oluyor...

Soysal, romanında toplumsal olarak kadınlık ve erkeklik rollerinin kurulmasını kahramanlarının çocukluklarına kadar götürür. Karşı cinsle temasının bir nevi sınırlarını çizen ilk olayla Ela'nın çocukluk yıllarında karşılaşırız. Sınıf arkadaşı Sidikli Erol'un Şişko Aysel'e “komşunun piçi” deyip, ona da “canımın içi” demesi sonucunda Ela ile “Sidikli Erol'un canının içi” diye dalga geçilir;

Ela canının içi olmanın, komşunun piçi olmaktan niçin bunca önemli, alay edilesi bir şey olduğunu anlayamadı bir türlü. İleride büyüyünce “komşunun piçini” takmayan bir toplumda yaşadığını anladı. Anladı ya, “canım” sözü hep “piç” sözünü getirdi aklına. Ona “canım” dendiğinde “piçleri” düşündü ara sıra (Soysal, 1996: 16).

Ela, “Sidikli Erol'un canının içi” olarak konumlandırılmasından kaynaklanan çıkmazla boğuşurken, Memet de farklı bir çıkmazla mücadele etmektedir. Tirebolu'da Dumlupınar İlköğretim Okulu'nun bahçesinde toprak zemine kuru akasya dalı ile sanki gitmiş gibi genelev planı çizen Memet, arkadaşı Etkafa Rifat'ın sorularını bir uzman edası ile cevaplar ve çalan zil ile olası maceranın ayrıntılarından kurtulur. Daha sonraki dönemlerde de, erkekler arası

sohbetlerde “geneleve gitmiş olma”ya atfedilen önem, erkeklerin ilk cinsel deneyimlerine ve bu deneyimi anlamlandırmalarına dair önemli ipuçları sunar.

Soysal, kadınlık ve erkeklik evrelerini izleyerek iki kahramanın birbirleriyle kesişecek olan ortak öykülerine kadar Ela’nın genç kızlık, kadınlığa geçiş ve annelik evrelerinde gerek hem cinsleri gerekse erkeklerle olan ilişkilerine odaklanır. Moran’ının da ifade ettiği gibi (2009: 27), Soysal’ın “pek çok kesimden insanı alarak bir çeşitlilik yaratmaya verdiği önem”, *Yürümek* romanında ilişki örüntülerini sunma şeklinde belirginlik kazanır. Yenişehir’de geçen genç kızlık döneminde “kötü söz öğreten, oyun bilmeyen çocuklar” ayıklanıp “iyi aile çocukları” ile arkadaşlık edilen bir düzen ortaya çıkar. Ela, bu düzen içinde istop oynamaya devam etmek isterken, Şükran artık etekleri açıldı mı örtmektedir. Ancak Şükran oynarsa istop oynayan oğlanlar hep Şükran’ı vurma hevesindedirler. Ela’nın çocukluk yılları sokakta oyun oynanan, parmaklara geçirilen musluk halkalarıyla başka mahallelerin çocuklarıyla dövüşülen zamanlardır. Tam bu sıralarda Tirebolu’da Memet babasının getirdiği oyuncak tabancayı Gavurkesen Paşanın Nuri’ye kaptırmanın hüznünü yaşamaktadır. Bu kaptırmanın, Nuri ile oynamanın ve “geneleve gittim” yalanının cezası tokat olacaktır. Erkek olmanın bir ölçütü olarak erkek çocukların sohbetlerine konu olan geneleve gitmiş olmak ve oradaki başarılar, erkeklik kimliğinin inşasında önemli bir yere sahiptir. Kadınlığın inşasında ise farklı bir seyir vardır; aslında Soysal’ın Ela karakteri aracılığıyla isyan ettiği de dayatılan tabular ve “ayıplar” ile örülen kadınlık halidir.⁴ Ela’nın Yıldız dergisindeki Diana Durbin gibi poz vermeye çalışan Şenel ile arkadaşlık etmesi yasaktır. Ancak Ela için Şenel ile oynamak gizli bir serüvendir. Şenel’in genç kızlık hali ile Ela’nın annesinin yasaklarıyla örülen genç kızlık hali arasında çok büyük bir fark vardır;

İşte, işte yine uydu Şenel’in çağrısına. Bütün isteklerine Şenel’in. Yatakta sırtüstü, Şenel nasıl diyorsa öyle yatarken, ansızın açıldı kapı. Ela korkuyla sıçradı, bir tespihböceği gibi kıvrıldı yatağın içinde. Bazı bağrışlar, çığrışlar bekledi. Oysa Şenel’in anası, Ela’ya bakmadı bile, bir küçük kızın yatakta sevişme öncesi

⁴ Ezgi Doğru (2007) Tante Rosa kitabı üzerine hazırladığı yazıya “Tante Rosa... kimsin sen?/-Tante Rosa, tüm kadınca bilmeyişlerin tek adıdır, der Sevgi Soysal” diyerek başlar. “Tante Rosa, kadına biçilmiş bütün rollere giren ve üzerine olmadığında ya da onu boğduğunda arkasına dönüp bakmadan kaçıp giden bir kadındır” (2007: 75). Kendine hep erkeklerin gözünden bakmış bir kadındır o. Sarkmaya başlamış bedeninde yaşlandığını fark ettiği gün rüyasında şiddetli sancılarla genç Rosa’yı doğurur ve onunla yüzleşir. Doğru, Tante Rosa ile Soysal’ın gözümüze soktuğu kadınlık hallerini “yıllarca provası yapıldığı halde üstüne uymayan bu kadınlık hallerini” zamandan ve mekândan bağımsız kaç bin kadının yaşadığını sorar kendi kendine.

tavırlar taşıması çok gündelik bir olaymışçasına Şenel'e döndü "perdeyi kapa" der gibi:

-Yıldız dergisini ben okumadan alma demedim mi?

Hızla kapandı kapı. Başka türlüünden "demedim mi"ler, "sokak kızı mı oldun"lar bekleyen Ela suçlu olduğuna, yanlış bir şey yaptığına tek başına inandığını, tek başına korktuğunu, titrediğini anladı. Anası olsaydı şimdi, Ela'nın anası, neyin yanlış olduğunu, neyin yapılmaması gerektiğini bilen ve hiç unutmayan, unutturmayan Ela'nın anası (Soysal, 1996: 29).

Yanlış ve doğru arasında kurulan düzen içinde gidip gelen bu bocalama, romanın devamında olaylar değişse de Ela kendini diğerlerinin gözünden değerlendirmeye, kısıtılmışlığı sorgulamaya devam eder. Ancak ataerkil yapının dayattığı kalıplara karşı çıkışında da içine sindirmediği bir hal mevcuttur. Soysal, toplumun onayladığı aile yapısını yeniden üretmek üzerine kurulu olan öğretinin nasıl yüceltildiğini, onaylanmayan bir birlikteliğin ise nasıl lanetlendiğini, dışarıda bırakıldığını, cezalandırıldığını anlatır. Ela, şahit olduğu konuşmalarda aldatan eşlerin cezasını bulması, "günü görmesi" gerektiğini, "bir kadınla bir erkeğin yaşayabilmeleri için birçok şeyin gerektiğini" öğrenmiştir (Soysal, 1996: 47).

Ela'nın tatillerinin geçtiği adalarda, Rumlarla Türklerin bir arada yaşamında iç içeliğin ortasında ince bir çizginin varlığı dikkat çekicidir. Uygunsuz haller konusunda uyarılan Ela'nın Aleko ile olan arkadaşlığı, aynen Şenel ile arkadaşlığı gibi yasaklıdır. Ancak bu yasağın da cazibesi dayanılmazdır. Merak, Ela'yı bu yasaklardan geri durmak konusunda engeller. Tepedeki kilisenin bahçesinde Aleko'nun onu defalarca öpmesine izin verir ve tüm bunların sonunda kafasında şu düşünceler gezinir;

Bunca öpüşmeler sonucu? Nasıl gebe kalınır? Gebe miyim ben şimdi? Olabilir mi? Aya Nikolai'de öpüşmelerimiz sonucu gebe kalmış olabilir miyim? (Soysal, 1996: 57).

Norbert Elias'ın *Uygarlık Süreci*'nde ulaştığı sonuçlardan en önemlisi "psiko-oluşumsal ve sosyo-oluşumsal gelişmenin iç içe geçmiş oluşudur; yani psikolojik yapılar ile toplumsal egemenlik yapılarının karşılıklı birbirine bağımlılığıdır" (aktaran Hammer, 2000: 75). Kişilik yapılarında giderek artan bir biçimde, dürtülerin ve duyguların daha kapsamlı ve daha ayrıntılı bir özdenetimi ve buna bağlı olarak da dürtü yapılarında utanma ve sıkılma eşiği yükselmekte, bedensel ve duygusal gereksinimler gizlilik kazanmakta ve tabulaştırılmaktadır. Elias, insan psişisini ve her bir toplumun

yapılarını ve onların tarihlerini, birbirinden ayrılmaz bütünlükler olarak ve de ancak birbiriyle bağlantılı bir biçimde birlikte araştırılabilen olgular (fenomen) olarak algılar. “Toplumsal süreç, yetişen her bireyde kendini tekrarlamakta ve böylece bireysel gelişme, toplumsal gelişmeyi yansıtmaktadır” (aktaran Yontar, 2000: 114).

Elias’tan yola çıkarak Ela’nın, gerek Şenel’le gerekse Aleko’yla arkadaşlığının yasaklanması beden ve dürtüleri üzerinde kurulan toplumsal denetimin göstergesi olduğu söylenebilir. Ancak Ela toplumun dayattığı tabulara direnir, hem Şenel’le hem de Aleko’yla “kaçamak” da olsa arkadaşlık kurar. Ancak bu direnmenin de sınırları vardır. İçindeki toplumsalın sesi hamile kalma korkusuyla gün yüzüne çıkar.

Ela’nın iç çelişkileri üniversite yıllarında da devam eder. Bu yıllarda Ela’nın karşısında duran, “gelişmiş butları” ile dikkat çeken, kantindeki erkekler için türkü söyleyen Ede’dir; kendini karşılaştırdığı, bir türlü benzeri olamadığı, olmaktan alıkonduğu, bu durumdan da karşındakini aşağıda görerek kurtulduğu... Ancak diğerinin yaptıklarını yapmıyor olmanın ödülü yaşamında eksiktir Ela’nın. Elinde gezdirdiği ancak bir türlü tam olarak okuyamadığı, anlama umudunu yakalayamadığı Hegel’in *Tarih Felsefesi*, üniversitede tam anlamıyla öğrenememenin eksikliğini simgeler. Ona göre peşinden koşan Bülent, onun üzerine gelir;

-Senin gibi taşra kızlarına âşık oldukça böyle sıkıntıları aşamıyoruz. Ne yapalım? Kızlığını ve Hegel’i şanına yaraşır bir koca için yanında gezdirir durursun (Soysal, 1996: 71).

Ela, ataerkil düzenin en temel öğretisi olan “kızlığını” saklamaya karşı gelmeyip, öğretinin tüm kurallarına uyar. Balayı ritüelini İstanbul’da Hilton Oteli’nde Hakkı ile geçirmeye adım atar;

Kendini bile, yani toplumdaki yerlerini bilen bütün yeni evliler balaylarını orda geçirmeye can atıyorlardı. Hakkı da bunu düşünüp sevindirmek istemiş olmalıydı Ela’yı. Kapıyı her açısında düşünüyordu: Buraya niçin geldim? Aleko’dan, Bülent’ten esirgediğimi Hakkı’ya vermek için mi? Bunu onlara beni Hilton’a getirmedikleri için mi vermedim? (Soysal, 1996: 80).

Ela’ya ayrılmış anlatıya benzer şekilde, Memet’in yatılı okul maceralarının geçtiği İstanbul yıllarında da, Moda’da “hususî garajlı lüks apartmanların” yanı başında geçen tutsak günleri anlatır Soysal. Ela’nın kısıtlanmışlığının farklı bir şeklidir Memet’in maruz kaldığı. Ataerkil düzenin erkeklere biçtiği rolü gereğince oynamak durumundadır ne de olsa. Cinsel deneyimlerini onu okuldan bile

aramayı göze alan, kendinden yaşça oldukça büyük olan, komuşusunun karısıyla yaşar. Yatılı okulda, *Playboy* eşliğinde, yatağın altından çıkarılan rakı şişesi, ince kesilen sucuklar, yemekhaneden çalınan çatal bıçak ile kurulan çilingir sofrasında okul arkadaşı, memleketi Söke’de eşek ile cinsel ilişkisinin ayrıntılarını anlatır. Romanda, cinselliğin gündelik yaşamdaki anlatılarda, erkekler arası ve kadınlar arası sohbetlerde yer alış şekli o zamana ait tabular hakkında oldukça net bir görünüm sunmaktadır. Romana yöneltilen “müstehtecen neşriyat” suçlamasıyla Soysal’ın yargılanmasına sebep olan da zaten Söke’de eşek ile girilen cinsel ilişki hikâyesidir. Toplumsal yaşamda kulaktan kulağa yayılan hikâyeler yoluyla varlığı bilinen, ancak açıkça söz edilmemesi, bastırılması gereken yasaklı davranışlardan birinin bir romanda yer alması, üstelik tam da bu nedenle romanın müstehtecen bulunması 1970’ler Türkiye’si hakkında bilgi verir bize.

Acının Gündelikleşmesi

Sevgi Soysal’ın kadınlık ve erkekliğin toplumsal evrelerini gündelik yaşamın içinden anlatmayı seçmiş olması ve “gündelik” kelimesini sıklıkla kullanması dikkat çekicidir. Kadınlığın toplumsal evreleri söz konusu olduğunda, doğum ve annelik sürecinin hatları toplumsal normlarla, “evlilik” gibi kurumlarla belirlenmiştir. Ela, doğum yapmak üzere gittiği hastanede yaşadıklarıyla anneliğe ilk keskin adımı atar. Sancılarına rağmen sessizce yattığı yatakta, onun acısına kayıtsız kalan ancak bir taraftan duygusal bir film hakkında konuşan iki hasta bakıcının ifadeleri dikkate şayandır. Bir yandan çarşafı düzeltirken diğer yandan “mendil kurumayan” cinsten bir film hakkında konuşan hasta bakıcıların konuşmalarına Ela arada bir malzeme olur:

Bağırmadıkça çoğalan, dayanılmazlaşan sancıyla yan döndü. Sondayı hazırlayan hademe kıza baktı.

-Öte yana dön!

-Tıraşı yapıldı mı bunun?

-Yapıldı.

-Kaç saattir burada. Hiç ses yok. Daha sancısı başlamamış herhalde.

-Böyledir bunlar, bir yerlerinde bir sızı duymayla doğuruyorum diye milleti ayağa kaldırırlar. Ben böyle zamansız hastaneye gelip gidenleri çok gördüm (Soysal, 1996: 90).

Ela, beklediği odaya getirilmeden önce kapısı açık doğum koğuşunda kadınların acılarını görür:

Can pazarında çirkinlik, utanma, acıma sözcüklerinin anlamsızlığını. Koridordan geçen erkek hademeler kadınlar üzerine kaba şakalar yapıyorlardır. Doğum ve ölüm kavramlarının bu kaba şakaların içine, arasına, yanına yerleştirilmeye, aralarında bir bağlantı kurmaya çalıştı. (...) Acının da gündelik bir alaya dönüşebileceğini, kötü ama acıklı bir filme gözyaşı dökenlerin gerçek acıya aldırılmamalarının nedenini düşünmeye çabılıyor; bu kaba aldırışsızlığı suçlamamaya (Soysal, 1996: 90).

Soysal'ın Ela'nın doğum sancıları arasında girdiği bu sorgulama, bebeğin çılgınlıkları ile sonlanmaz. Çünkü Soysal, bu yeni yaşamın var olan düzene ilk andan itibaren nasıl eklemlendiğini ortaya koyar:

Sonra çiçekler, ilk nazarlıklar, ilk geçmiş olsunlar, “hayırlısı”lar, “bağışlasın”lar, armağanlar, alışılmış bayağılıklara her zaman açık bırakılan kapılardan içeri süzöldüler. Ela o anı bir daha ele geçirmemek üzere kaçırdığını, şimdi geriye açık kapılardan sızan bayağılığa katlanmak kaldığını, artık hep katlanmak kaldığını düşündü. Katlanmaya dönüşen sevinç. Göreve dönüşen soluk. “Biz de büyüttük”, “biz de çektik”, “canımız çıktı”, “burnumuzdan geldi canımız” cümlelerine bulaşan bir görev. Bebek bezleri, bebek banyosu, mama saatleri, bütün bunları yapmak nasıl doğalken, bu doğal görevleri yerine getirmenin, güzel olmayanın yanlış bir çizgiyi sürdürmeye dönüşmesi (Soysal, 1996: 92).

Çocuğu olan bir kadın için kurallar daha da katılaşmıştır. Ela'nın kendini bir türlü kurtaramadığı, bir nevi hücreye kapatılmışlık hali söz konusudur, değişim bir türlü gerçekleşmez. Çocuk bahanesi ile hareket alanı daha da daralır. “Çocuğun var ona göre ayağını denk al”, “çocuklu yuva yıkılmaz”, “çocuk analı babalı büyümeli” gibi tümceler, evli ve çocuklu bir kadını toplumsal olarak kendine çizilen aile sınırları içinde tutmak için seferber olmuştur.

O hiç unutamayacağı kadar güzel bir ağlama sesinin, kumbaralara atılacak paralar, bankada açılacak hesaplar, doğum günlerine katılacak akrabalarla uzaklaşacağını, uzaklaşacağını (Soysal, 1996: 93).

Toplumun dayattığı “doğrular” ve “yanlışlar”ın neden olduğu çıkmaz, Ela'nın ve Memet'in hikâyelerindeki ortak noktalardan biridir. Kendini diğerlerinin gözüyle değerlendiren Memet'in *Playboy* almak üzere girdiği yabancı kitaplar satan dükkânda dergi ile bir türlü buluşamaması, çekinmesi, üstüne bir de bir zamandır baktığı, hoşlandığı kızın dükkâna girmesiyle dergiye ulaşmanın artık imkânsız hale gelişi buna çarpıcı bir örnektir (Soysal, 1996: 94-97).

Soysal, Ela'nın boşanmasını takip eden bölümde Ankara'da çalıştığı devlet dairesinden bir günü yazar. Ela'nın gözlerinden, büroda çalışan kadınlar örgü örerken, aynı konumdaki adamın kendini ağırdan satan tavırlarla iktidarını nasıl kurduğunu anlatır. Evraklar, evrak dolapları, dosyalar, sıradan bir devlet dairesi, önemli işlerin ya da önemli gösterilen işlerin gündelik akışı.

Gündeliği Birlikte Yaşamak

Ela ve Memet'in farklı hikâyeleri bir bayram arifesi, Ankara'da, postanede karşılaşmaları ile kesişir. Soysal, bayram arifesinde insanların postane önünde tanıdıkları için, memlekete göndermek için aldıkları yaldızlı kartları, güllerle bezenmiş kartları *Yürümek*'in sayfalarına taşır. Ela ve Memet'in birliktelikleri ile Soysal okuru tozpembe bir hayalle değil, biraradalık pratiğinin gerçekliği ile yüzleştirir. Diğer bir deyişle, kimin buzdolabına su koyacağı, hangi işi kimin yapacağı gibi gündelik meseleler üzerinden "paylaşılacak yük"ler dünyasına sokar okurunu (Soysal, 1996:125).

Bu bir arada olma hali içinde Ela'nın boşandığı kocasından olan çocuğu ile Memet'in ilişkisi de sorunludur. Hangi kurallara göre davranılacaktır? Ela'ya göre, çocuğun yarattığı herhangi bir huysuzlanma "paylaşılamayacak bir yük"tür. Böylece, Memet ile ortaklaşa kurulan bir sofraya için hazırlanan domates, salatalık, peynir ve kavundan oluşan ilk paylaşımlar, yakınlıklar uçup gidecektir.

Ela ile Memet'in ilişkinin seyri içinde döneme dair olayları da buluruz. Baş başa kalmak için gittikleri ada tatilinde, Rumlar ve Türklerin vapuru bir arada karşılamalarını, birbirlerine yaslanarak kurdukları yaşamın adaya birkaç gün sonra asker çıkması ile bir anda bölünmesini, karşıdaki kıyıya işaret veriliyor diye kilisedeki mumların tamamen söndürtülmesini ve askerler için plajın tellerle çevrilip hususi plaj haline getirilmesini anlatır Soysal. Kendi yaşamlarına geri döndüklerinde günlerin akıp gidişi ile son bulur *Yürümek*:

Ziller çalıyor. Açılan kapılar. Kiranın artışıyla koyulaşan can sıkıntısı, camdan içeri vuran güneşin soldurduğu koltuk yüzleri karşısındaki beceriksizlik; açılan kapıdan içeri giriyor Memet. Birlikte paralar sayıyorlar, elektrik faturaları, su paraları, ödüyorlar. Mutfakta ya da banyoda açık bırakılan ışık, ödenmesi gereken hatalar. Ekmeğin alınması, etin buzdolabında bozulmaması, ceketin dolaba asılması, ödenmesi taksitlerin, ayrı tonda turuncular çiğle-şiyor, dayanılmaz bir güneş ışığı gibi beynine yükleniyor Ela'nın, midesi bulanıyor, kusacak; sabah gazetelerinin, kapanan bir kapının ardında sürdürülen durallığın üstüne (Soysal, 1996: 154).

Romanın anlatısı, sadece zenginlerin kirada oturduğu bir Ankara'dan farklı bir Ankara'da yürünerek son buluyor. Artık kirada oturmak ev sahibi olmanın mümkün olmadığı bir dönemde geçerli olan bir barınma seçeneğidir.

Sonuç Yerine...

Sevgi Soysal'ı yakından tanıyan, Adalet Ağaoğlu, Murat Belge gibi dostları, yazılarında onun eserleri ve kendi yaşamı arasındaki bağlantıyı vurgulamışlardır. *Yürümek* böyle bir gözle okunduğunda, Soysal'ın kendi yaşamından izler taşıması bakımından, sadece bir roman olmanın ötesine geçen bir eser olduğu görülür. Gündelik yaşam kültürünün izlerini sürmek için okunduğunda ise, Ela ve Memet'in yaşamları üzerinden, bireylerin çocukluktan yetişkinliğe uzanan süreçte nasıl toplumsallaştıklarının örnekleriyle doludur. Tekeli'ye göre "Gündelik yaşam bağlam bağımlıdır. Zamana ve mekâna göre toplumdaki değişimlerden etkilenecek oluşur" (Tekeli, 2000: 45). Sevgi Soysal'ın sunduğu bağlamlar dizisi, toplumdaki değişimi iki insanın yaşamı üzerinden anlatmayı başarır. Romanda, 1950-1960'lı yılların Türkiye'sindeki büyük değişimlerin -varlık vergisi ile Rumların ellerinden çıkarıp kimi Türklerin ucuza kaplıkları mülkler, Ankara'nın kalbinin Samanpazarı'ndan yeni inşa edilen Yenışehir'e taşınması gibi- ve küçük ayrıntıların -yabancı yayınlara erişimin kısıtlı olması gibi- izleri sürülebilir.

Soysal, ataerkil toplumda kadın ve erkek olmak arasındaki keskin hatlarla belirlenmiş farklılıkların üstesinden gelmeye çalışır. Bu sistemin karşısında durmaya çabalamış kadınların toplumsallaşma süreci içinde başlarına gelebilecekler hakkında nasıl uyarıldıklarını anlatan Soysal, baskının yaş ilerledikçe farklı nesneler üzerinden nasıl daim kılındığını sorgular satırlarında.⁵ Bu noktada kadınların yazma serüveninin, ataerkil örüntüleri kesintiye uğratabilme potansiyeli taşıdığı söylenebilir.

Deborah Cameron, 'Erkeklerin erkek olması, ancak kadınların

⁵ *Yıldırım Bölge Kadınlar Koğuşu*'nda Soysal'ın üstüne bastıra bastıra ifade ettiği üzere kadınları "Hizaya getirmek"tir erkek egemenliğinin temel hedefi. Erkek tutukluların kadınların jimnastik yapmalarını engellemek için haber göndermesi, kadın tutukluların da buna uyması Soysal'ın tepkisini çeker. "Yahu erkek tayfasının buyurduğuna uyup durmasanız, sizin kendi kafanız yok mu?" Tabii bu görüşlerim 'feminist' bulunuyor" der. Hapishanedeki şiddet ve işkencenin bir hizaya getirme pratiği olmasının yanında duvarlar ardından bile müdahale edilebiliyor olmak erkek egemenliğinin fiziksel ya da sözlü şiddeti kullanımının ne derece etkili olduğunu göstermektedir. Soysal'ın "erkek egemenlik eleştirisi ise doğrudan feminizme bağlanıyor" (Altınay. 2007: 39).

daha belirgin bir biçimde kadın olmasına bağlıdır' (demiştir). Daha belirgin bir biçimde kadın olmak ne demektir? Yaşamın merkezine bir erkeği oturtmak ve ancak bu birincil konumunu sürdürecektik şeylerin olmasına izin vermek demektir. Erkeğin yerine kadınların zaman zaman Tanrı'yı ya da İsa'yı koydukları olmuştur; sonuç değişmez. İnsanın kendi arzuları ve arayışları her zaman ikincil planda kalacaktır. Kısa bir süre, flört döneminde, kadınların nazlanarak, merkezi konumda oldukları yanılsamaları sürdürülür. Kadınların, ömürlerince sürecektik ikincillik rolünü kabul etmelerini sağlamak için bu kısa parlak dönemi yaşamalarına izin verilir- kadınların yaşamının, binbir değişik temsille hiç durmadan, en canlı biçimde oynanan kesimidir bu. Flörtün kendisi de zaten, çoğu zaman bir yanılsamadır: Başka bir deyişle kadının, yaşamına güvenli bir merkez oluşturmak üzere bir erkeği tuzağa düşürmesidir. Gerisi yaşlanmak ve pişmanlıktan ibarettir (Heilburn, 1992: 14-15).

İşte Sevgi Soysal'ın eleştirdiği böylesine bir kadınlık halidir zaten. Soysal, *Yürümek* romanında İrzık'ın sözünü ettiği "kadınlık ve erkeklik kurgularının oluşturulması, sergilenmesi ve değiştirilmesi yolunda edebiyatın sunduğu imkânlar"ı (2004: 10) kadınlar lehine kullanır. Kadınların gündeliğini akan bir kesit içinde göstermeyi başaran Soysal'ın romanı, kadın sorununu kadınların yaşamlarının gündelik pratikleri üzerinden anlatması bakımından değerlidir. Ne de olsa "[k]endine alışılmışın dışında bir yaşam yazan kadın ya da yaşamöyküsü yazarınca töresel beklentilerin dışında yaşayan birisi olarak görülen kadın, erken bir tarihte, ad ya da tanım bulamadığı özel bir yetiye sahip olduğunu keşfeder. Bu yetinin en belirleyici göstergesi, kadının kendisine yakıştırılan cinsiyet beklentilerinden rahatsızlık duymasıdır" (Heilburn, 1992: 45).

Yürümek, bir yandan bir kadın için kentin içinde kendine ait bir metin yazma çabasına gönderme yaparken, bir yandan da kadınların modern yaşamda yalıtıldıkları mekân olarak kenti sorgulamaya davet eder okuyucuyu. Soysal, belki de bu yüzden, hastalığı sırasında gittiği Londra'dan Atilla İlhan'a yazdığı mektuplarda, yaşamı dönüştürme çabasından bahsetmiştir:

O sözünü ettiğin aynılık değil midir, beni hasta eden- iyiye ya da kötüye- kendini ve her şeyi değiştireceğim diye, bütün bir yaşam boyunca abanıp dururken, yılları kapsayan tek düzeliği farkedivermek, ve en çok da ahmaklığına kahrolmak değil midir? (...) Asıl geliş nedenimin hastalık olduğu gerçeğini, kafamdan silip atmak konusunda öylesine ileri gittim ki Mümtaz'ın da haberi olmadan tüm Londra'yı yürüyerek tanıyıp öğrenmeye kalkıştım. Bunun nedeni, işin ucuzluğu bir yana, bir kentin ancak yürüne-

rek tanındığına kesin inancım, hastalık gibi tatsız bir sorunun, inançlarımın önüne çıkmasından hiç de hoşlanmayışım (İlhan, 1984: 34).

Bozkırın ortasında kurulu şehirdeki yaşam yürüyüşü, büyüdüğü, yaşamını kurduğu ve yaşamaktan vazgeçmediği kentten, Ankara'dan uzakta son buldu Sevgi Soysal'ın. Ancak onun yaşamındaki yürüyüş kadınların yazma edimlerine dair çarpıcı dönemecilerle dolu, her yeni yürüyüş ile farklı yazılan... İlişkilerin gündeliğine onunla yürümek de bu yüzden yazma çabası içinde ilham verici. Ne de olsa "[h]er yürüyüş bir konuşma, bir söylemdir, güzergâh düşü içinde eski bir anlatı ve gelecekte dostlara ya da daha sonraki tartışmalarda veya dönüş yolunda ya da döndükten sonra evde anlatılacak bir öykü" (Breton, 2008: 77).

Kaynakça

Altınay, Ayşegül (2007). "Hizaya Gelmeye Direnmek: Sevgi Soysal'ın gözünden militarizm ve erkek egemenlik." *Amargi* 5: 38-39.

Berman, Marshall (2005). *Katı Olan Her Şey Buharlaşıyor*. Çev. Bülent Peker ve Ümit Altuğ. İstanbul: İletişim.

de Certeau, Michel (1984). *The Practice of Everyday Life*. Berkeley: CA University Press.

de Certeau, Michel (2009). *Gündelik Hayatın Keşfi-1: Eylem, Uygulama, Üretme Sanatları*. Çev. Lale Arslan Özcan. Ankara: Dost.

Doğan, Erdal (2007). *Sevgi Soysal Yaşasaydı Aşık Olurdum*. İstanbul: Kara Kutu.

Doğru, Ezgi (2007). "Tante Rosa...Kimsin sen?" *Amargi* 5: 75.

Elias, Norbert (2005). *Uygarlık Süreci, cilt 1*. Çev. Ender Ateşman. İstanbul: İletişim.

Featherstone, Mike (1998). "The Flaneur, the City and the Virtual Public Life." *Urban Studies* 35(5-6): 909-925.

Fenster, Tovi (2005). "Identity Issues and Local Governance: Women's Everyday life in the City." *Social Identities* 11(1): 21-36.

Fenster, Tovi (2005). "The Right to the City: Different Formations of Belonging in Everyday Life." *Journal of Gender Studies* 14(3): 217-231.

Faulkner, William (2007). *Döşegimde Ölürken*. Çev. Murat Belge. İstanbul: İletişim.

Furrer, Priska (2004). *Sevgi Soysal: Bireysellikten Toplumsallığa*. Çev. Yasemin Bayer. İstanbul: Papirüs.

Hammer, Heike (2000). "Norbert Elias'ın Uygarlık Kuramı: Eleştiriler ve Gelişmeler." *Toplum ve Bilim* 84: 75-90.

Hartman, Maren (2008). "Everyday Life-Domesticating the Invisible." *Innovating for and by Users*. Jo Pierson, Enid Mante-Meijer, Eugène Loos ve Bartolomeo Sapio (der.) içinde. Brüksel: COST Office. 3-13.

Heilburn, Carolyn G. (1992). *Kadının Özyaşamını Yazarken...* Çev. Yurdanur Salman ve Gülşat Aygen. İstanbul: Yapı Kredi.

Irzik, Sibel (der.) (2004). *Kadınlar Dile Düşünce: Toplumsal Cinsiyet ve Edebiyat*. İstanbul: İletişim.

İlhan, Atilla (1984). "Sevgi Soysal'dan Londra Mektupları." *Sanat Olayı* 27: 30-37

Le Breton, David (2008). *Yürümeye Övgü*. Çev. İsmail Yerguz. İstanbul: Sel.

Moran, Berna (2009). *Türk Romanına Eleştirel Bir Bakış 3: Sevgi Soysal'dan Bilge Karasu'ya*. İstanbul: İletişim.

Nesci, Catherine (2001). "Flora Tristan's Urban Odyssey: Notes on the Missing Flaneuse and Her City." *Journal of Urban History* 27(6): 709-722.

Soysal, Sevgi (1996). *Yürümek*. Ankara: Bilgi.

Soysal, Sevgi (2006). *Tante Rosa*. İstanbul: İletişim.

Tekeli, İlhan (2000). "Tarih Yazımında Gündelik Yaşam Tarihiçiliğinin Kavramsal Çerçevesi Nasıl Genişletilebilir?" *Tarih Yazımında Yeni Yaklaşımlar: Küreselleşme ve Yerelleşme*. Üçüncü Uluslararası Tarih Kongresi. Zeynel Abidin Kızılyaprak (yay. haz.) içinde. İstanbul: Türkiye Ekonomik ve Toplumsal Tarih Vakfı. 42-60.

Uyguner, Muzaffer (2002). *Sevgi Sosyal Yaşamı Sanatı Yapıtlarından Seçmeler*. Ankara: Bilgi.

Willis, Susan (1993). *Gündelik Hayat Kılavuzu*. Çev. Aksu Bora ve Asuman Emre. İstanbul: Ayrıntı.

Wilson, Elizabeth (1992). “Görünmez Flaneur.” Çev. Filiz Çulha ve Aksu Bora. *Birikim Dergisi*. 43: 54-65.

Wolff, Janet (1985). “The Invisible Flâneuse. Women and the Literature of Modernity.” *Theory, Culture and Society* 2(3): 37-46.

Yontar, Erk (2000). “Norbert Elias’ın İnsan Bilimleri Kavramı ve Bilgi Sosyolojisi.” *Toplum ve Bilim* 84: 112-128.

BEYAZ SAYFALARDA GÜNDELİK HAYATIN TRAJEDİSİ: *Çocukluğun Soğuk Geceleri*



Hülya Göğercin Toker

Hiçbir yerden gelmiyorum. Kendimden başka.
(Özlü, 2001: 27)

Tezer Özlü'ye Türk edebiyatının “nostaljik prensesi” (1995) ve “gamlı prensesi” (2001) olma hali yakıştırılır. Oysa o iki romanının da arka kapağında yazdığı gibi ne nostaljiktir, ne gamlıdır ne de bir prensedir. Geçmişinden, çocukluk ve gençliğinden kitaplarına taşıdığı yaşanmışlıkları karşısında nostaljik olamayacak kadar gerçekçi ve eleştirel; gamlı olamayacak kadar alaycı, öfkeli ve dışa dönüktür. Bir prensese ise belki sarı saçları dışında benzetilebilecek bir yanı yoktur; çünkü o, prenseslere aşına olmayan bir toplumda ne bir prenses gibi büyütülmüştür ne de bir prenses gibi yaşatılmıştır. Derin gözlem yeteneği ile topladığı tüm veriler önce yüreğine giderek o yüreği acıtıp yakmış; daha sonra küllerin arasından damıtılarak süzülen her bir cümle dupduru bir anlatım olup okuyucunun gözleri önüne serilmiştir. “Acı duyarak, ancak acılarım taşıdığı zamanlar yazabildiğim için, kendi kendime işkence etmek yazı yazmak” der (Özlü Kırıl, 1997b: 147). Kendi kendine ettiği bu işkencenin ardından ortaya çıkardığı eserlerinde her şey insana dairdir. Öyle sade ve basit anlatır ki insana dair olanı, bu sadelik ve basitlik adeta toplumun da, insanın da içyüzünü gösteren durgun bir su birikintisidir. Tezer Özlü, yazdıklarında ne topluma ne de insana saklanacak bir kuytu bırakır. Tüm maskeleri düşürür; kral kadar tebaası da çıplaktır artık.

Edebiyat camiasından, farklı bir edebiyat anlayışı olduğunu “özellikle *Çocukluğun Soğuk Geceleri* adlı kitabımda düşündüğüm ve yıktığım yazın kuralları, kendimce yaratmaya çalıştığım bir edebiyat biçimi...” (1997b: 149) ifadesi ile anlatan Tezer Özlü'nün öyküleri dışında yazdıklarının türüne karar vermekte zorlanan sesler yükselmiştir. *Çocukluğun Soğuk Geceleri* ve *Yaşamın Ucuna Yolculuk* adını taşıyan iki romanına “anı” denir, “anlatı” denir de diller “roman” demeye pek yanaşmaz. Füsun Akatlı ve aynı zamanda yakın arkadaşı olan Leyla Erbil'in yazılarında, Tezer Özlü'yü ve yazını edebiyat camiasına anlatmaya çalışan ve bir yandan da savunan ifadeler vardır. Füsun Akatlı (1997: 28) *Çocukluğun Soğuk Geceleri*'nin “bireysel”, “öznel” “sayrı” ve “aykırı” oluşu nede-

niyle olumsuz eleştiriler alabileceğini belirtirken eser, yaşanmışları yazınsallık içinde kalarak ortaya koyduğu gerçeği gözardı edilmeden ele alındığı sürece, bu olumsuz denebilecek niteliklerin eserin değerinden bir şey kaybettiremeyeceğini belirtmektedir. Leyla Erbil ise (1997a: 31) Tezer Özlü'nün "romanına kendisini odak alan yazarlardan" oluşunu yapaylıktan uzak duruşu ve doğal anlatımı sayesinde telafi edebildiğini söylemektedir.

Herhangi bir yaşam ve o yaşamın anlatımı aynı zamanda bir öykü, bir roman ve bir kurgudur. Söz konusu yaşam da, o yaşamın anlatımı da toplumdaki ilişkilerden bağımsız düşünülemez. Bu nedenle kendini anlatmak demek aynı zamanda "kendi"ni kuran toplumu ve ilişkileri anlatmak demektir. Kendisini, anlatımının merkezinde konumlayan Özlü, gündelik pratikler aracılığı ile yeniden üretilen toplumsal yaşamı, o toplumsal yaşamdaki ilişkileri, yabancılaşmayı, yalnızlığı, sıradanlık içinde tekrarlanıp duran gündelik hayatın neden olduğu bıkkınlık ve kaçma duygusunu, "terörist bir toplum"da herkesin herkese uyguladığı baskıyı anlatmaktadır.

Kırk yaşında başlamam ya da bitirmem gerekeni bitirdiğimi sanıyorum. Bir insan yaşamı kırk yıl da olabilir. Olmalı. Bir ölüm özlemi değil bu...(Özlü, 2000: 20).

Tezer Özlü, 1943¹ yılında doğmuş; 18 Şubat 1986'da 43 yaşındayken göğüs kanseri nedeniyle yaşamını yitirmiştir.

Dönemin idealist öğretmen kuşağından olan anne ve baba, yıllar sonra üçü de edebiyatçı olacak ikisi kız biri erkek olmak üzere üç kardeş ve babaanneden oluşan Özlü ailesi, Anadolu'nun çeşitli kasabalarında yaşadıkdan sonra 1950'lerin başlarında İstanbul'a yerleşir. İlkokuldan sonra iki kız kardeş de Avusturya Kız Lisesi St. Georg'a devam eder. Bu lise Tezer Özlü'nün yaşamındaki kilit noktadır ve bu kilit noktaya ilişkin olarak *Çocukluğun Soğuk Geceleri* üzerine yazdığı bir yazıda şöyle der:

Bu kitapta bir şoku anlatmak istedim. On bir yaşındaki, bir Türk küçük burjuva ailesinin çocuğunun, 20 yaşına dek okumak için gönderildiği İstanbul kentindeki çeşitli yabancı okullardan biri olan Avusturya okulunda karşılaştığı Batı kültür ve eğitiminin yarattığı şoku... Taşradan İstanbul kentine yeni gelip, burada küçük yaşta Avusturya ve özellikle Alman kültürü ile Katolik kilise okulunda karşılaşan bir Türk kızı ne olur? Evinden kaçmak ister,

Tezer Özlü'ye Armağan (1997) adlı kitapta kız kardeşi Sezer Duru doğum tarihini 1942 olarak verirken, ölümünün ardından kaleme alınan yazıların da toplandığı aynı kitapta ve *Fotobiyografi 2*'de (1988) yer alan kendi kaleminde otobiyografisinde doğum tarihi 1943 olarak yazılmıştır.

çünkü bu evlerde süren durgun yaşamın, sevgisiz yaşamın, iç içe yaşamın düşündüğüne uymadığının şokunu yaşar. Okuldan kaçmak ister, çünkü okul karanlık bir kilisedir. Okulda öğretilen birçok yalan, gerçek yaşamda hiçbir zaman gerekmecektir (Özlü Kırıl, 1997a: 145).

Edebiyatla ilgilenmeye çok küçük yaşlarda başlayan Tezer Özlü, ağabeyi Demir Özlü'nün de edebiyatçı olması nedeniyle kitaplara ve aralarında Hilmi Yavuz, Ferit Edgü, Ahmet Oktay, Fethi Naci, Sevim Burak, Orhan Duru ve Edip Cansever gibi isimlerin de olduğu bir camiaya ulaşmakta güçlük çekmez. Küçük yaşlarda düşüncesi ile tanıştığı Avrupa'ya ilk kez 1961 yılının yaz tatilinde gider. Bu gidişleri 1962 ve 1963'te de tekrarlar. Aynı yıllarda okuldan mezun olmanın gereksizliğine inanıp liseyi bitirmemeye karar verir. 20'li yaşların başındayken, 1964 yılında Adalet Ağaoğlu'nun kardeşi olan Güner Sümer ile evlenir. Bu evlilik çok uzun sürmez ve 1968'de genç bir sinemacı olan Erden Kırıl ile evlenir. 1973 yılında Deniz adını verdikleri kız çocukları dünyaya gelir. DAAD (Alman Akademik Değişim Servisi)'den aldığı bir yıllık sanatçı bursu ile 1981 yılında kızı ile birlikte Berlin'e gider. Berlin'de 1982 yılında, bir sergi sırasında İsviçreli Hans Peter Marti ile tanışır. Kendisinden 10 yaş küçük olan Marti ile 1984 yılında evlenir. Yakın arkadaşı Leyla Erbil'e yazdığı bir mektupta "Bizler belki de kendi kendilerine yaşaması gereken, ama belki de toplumumuz buna elvermediği için evlilikler yapan kadınlarız... Paris, New York gibi kentlerde olsaydık, belki başka türlü yaşardık... bilmiyorum" diyecektir (aktaran Erbil, 2001: 60).

Tezer Özlü'nün yaşamındaki kilit noktalardan bir diğeri "delilik zamanları"dır. "Sanki güzel bir ölü gövdeyle öç almak istediğim insanlar var. Karşı çıkmak istediğim evler, koltuklar, halılar, müzikler, öğretmenler var. Karşı çıkmak istediğim kurallar var. Bir haykırış! Küçük dünyanız sizin olsun. Bir haykırış!" (1995: 12) sözleriyle anlattığı intihar girişiminin ardından manik-depresif tanısı ile kliniklerde yatar. Tezer Özlü'nün, *Çocukluğun Soğuk Geceleri*'nde anlattığı Türk kızının "söylediği her şey, ülke değerlendirmeleri karşısında 'delilik' de sayılabilir. Kültürsüz psikiyatri doktorları şimdi bu insanı neye dayanarak yargılayacak, neye dayanarak iyi etmeye çalışacaktır. Psikiyatri kliniklerinde insanlar iyi edilebilir mi? Ya da iyice hasta mı edilir?" (Özlü Kırıl, 1997a: 146).

Çocukluğun Soğuk Geceleri, Katolik kilise okulunda Batı kültürü ile karşılaşmanın şokunu yaşayan, özgür olmak isteyip de yaşadığı toplum buna izin vermediği için en çok yolculukları, kaçmaları ve gitmeleri seven, tutsak bedenindeki özgür zihninden çıkan fikirleri ve yaşamak istedikleri nedeniyle "delirtilen" bir Türk kızını

anlatmaktadır. Yazarın ilk kitabı, 1978 yılında yayınlanan ve 1963 yılından itibaren çeşitli dergilerde yer alan öykülerinin toplandığı *Eski Bahçe* adlı kitaptır. İlk romanı olan *Çocukluğun Soğuk Geceleri*, 1980 yılında yayınlanmış ve Almanya’da Marburg Edebiyat Ödülünü almıştır. İkinci romanında, hayranı olduğu ve yaşamında derin izler bırakan Italo Svevo, Franz Kafka ve Cesare Pavese’nin ayak izlerini takip ederek yaptığı yolculuğu Almanca anlatmıştır. Kitabın Türkçesini 1984 yılında *Yaşamın Ucuna Yolculuk* adı ile yayınlamıştır. Ortaya koymaya çalıştığı yeni bir edebiyat biçiminin en olgun döneminde yaşamını yitiren Tezer Özlü’nün ölümünden sonra yayınlanan *Zaman Dışı Yaşam* adlı bir de senaryosu bulunmaktadır.

Hiçbir şeyin değişmeyeceği umutsuzluğuna kapıldığım kısa anlar kadar korkunç ve umutsuz anlar tanımıyorum. Değişecek... Kurallar doğrultusundaki bir yaşam yalnız ve yalnız durgunluktur (Özlü, 2001: 59).

Lefebvre, gündelik hayatın iki yönünden söz etmektedir: sefaleti ve büyüklüğü. Gündelik hayatın sefaletinde işçi sınıfının, kadınların ve çocukların yerine getirmek durumunda oldukları biktirici görevleri ile aşağılanmaları yer alırken gündelik hayatın büyüklüğü bu sefalet kısmında konumlananların sürekliliğinden oluşmaktadır. Yani sefalet üzerine kurulmuş olan gündelik hayat sürüp gitmektedir. Sayıların hâkim olduğu sefalet kısmında, kıtlık ve yokluk nedeniyle nesnelerle, parayla, gereksinimlerle ilişki kurulmaktadır. “Sayıların hâkimiyeti”ndeki bu ilişki tasarrufu, cimriliği, arzuların bastırılmasını beraberinde getirir. Şeylerle sürekli ilişki kurulur; işçilerin, kadınların ve çocukların arzuları sürekli bastırılır ve yoksun bırakılırlar. İşte bu süreklilikten de bir trajedi doğar: gündelik hayatın trajedisi (Lefebvre. 1998: 41–42). *Çocukluğun Soğuk Geceleri*, gündelik hayata içkin olan bu trajediye bir kız çocuğunun ve bir kadının gözleri ile bakmamızı sağlar.

Trajedinin ilk işareti öğretmen baba karakteri ile gelir. Evde askeri bir düzen uygulamaya çalışan; sabahları çocuklarını düdükle öttürerek uyandıran bu baba çocuklarının çalışma masasının olduğu duvara öğütlerini yazar: “Yavrularım: 1. Işık soldan gelmeli 2. Kitap gözünüzden 30–45 cm uzaklıkta durmalı. 3. Çalışma biter bitmez ışıklar kapatılmalı vb... Sevgili ve cefakâr babanız. Ad. Soyadı. İmza” (Özlü, 1995: 10). Kendisini çocuklarının nazarında “sevgili” ve “cevakâr” ilan eden babanın, evi özel alan olarak görmekten çok “görev ve vatanına düşkün” bireylerin yetişeceği bir alan olarak gördüğü ortadadır. 1950’li yılların cumhuriyetçi ve idealist öğretmen kuşağını pek çok noktada Silahlı Kuvvetlerden ayırmak zordur. Silahlı Kuvvetler gibi öğretmenler de cumhuriyeti korumak, güçlendirmek ve yaşatmakla görevlidir. Öğretmenler, ordunun top-

lum içindeki temsilcileri, subaylar da kışladaki öğretmenler gibidir. Evindeki büfenin önünü Atatürk köşesi yapan öğretmen baba, özellikle ulusal bayramlarda ailece İstiklal Marşı söylenmesini isterken, radyoda İstiklal Marşı'nı duyunca da tüm ailenin hazırola geçmesini istemektedir. Ancak evin kışla olmadığına farkında ve Cumhuriyetin daha özgürlükçü yeni kuşağını oluşturacak olan çocuklar “Evde hazırol durulmaz” (1995: 11) cümlesi ile baba/öğretmen/askere direnmektedir. Aynı baba, evde tasarrufu sağlamak için loşluğu ile can sıkı ampulleri tercih etmekte, kimsenin olmadığı yerde yanan bir ışık gördüğünde ise son derece öfkelenmektedir.

Lefebvre gündelik hayatın sefaleti ve sürekliliğinin yanı sıra ritminden de söz eder. Lefebvre ve Regulier'in (2005) çalışmasına göre, gündelik hayatın ritmi için tekrar şarttır ancak bu, her tekrarın bir ritim ortaya çıkaracağı anlamına gelmez. Ritim, gündelik olanda insanların yürüttüğü faaliyetlerin sıralanışıdır. Bu sıralanış da içsel değil dışsaldır. Dayatılır. Bu dayatmaya beden ve beynin alışması için belirli zaman geçmesi gerekir. Dayatmayı ve yıllar süren bu alışma sürecini en net çocukların hırçınlıkları ortaya koyar. Çocuklar toplumsal ritimlere ısrarla direnirler (Lefebvre ve Regulier, 2005). Tezer Özlü'nün romanında anlattığı böylesi bir direniş, kahramanın çocukluğunda olduğu kadar yetişkinliğinde de devam edip gitmektedir.

Tezer Özlü'de pazar günleri, gündelik hayatın büyüklüğünü ve ritmini gösterir. “Büyüklik” ve “ritim”in kendisinin, insan da oluşturduğu baskı çok net biçimde ifade edilir. Her pazar günü tekrarlanan “curcuna”nın dayanılmazlığı, romanın başkarakterinin çocukluğunda olduğu kadar yetişkinliğine de damgasını vuracaktır. Gündelik hayatın bozulamayan ritmi, engellenemeyen sürekliliği bitip tükenmek bilmeyen bir gitme isteğini beraberinde getirir:

Pazar günleri...Şimdilerde...Sokak aralarından geçerken...gözüm pijamalı aile babaları ilişirse, kışın, yağmurlu gri günlerde tüten soba bacalarına ilişirse gözlerim...evlerin pencere camları buharlaşmışsa...odaların içine asılmış çamaşır görürsem...bulutlar ıslak kiremitlere yakınsa, yağmur çiseliyorsa, radyolardan naklen futbol maçları yayımlanıyorsa, gitmek, gitmek, gitmek, gitmek, gitmek...isterim hep (Özlü, 1995: 15).

Tezer Özlü, çocukluğunu soğuk ve gece ile özdeşleştirmiştir. İnsan yaşamının büyük oranda evde geçen, dışarı ile etkileşiminin yaşamın diğer dönemlerine oranla daha az olduğu bu dönemi bizi “ev”e götürür. “Mutluluk mekânı”nın imgelerini inceleyen Gaston Bachelard, evde şiirsel bir öz bulunduğunu söyler ve evin düşü barındırdığı, düş kuranı koruduğu ve dinginlik içinde düş kurmaya olanak sağladığı için değerli olduğunu belirtir. İnsanın düşünceleri,

anıları ve düşlerini birleştirme noktasında en büyük birleştirici olan ev, insanın dağılıp gitmesine engel olmaktadır. “Ev insanı gökten inen fırtınalara karşı koruduğu gibi, yaşamında yaşadığı fırtınalara karşı da ayakta tutar” diyen Bachelard (1996: 34–35), evin içinde yaşanan fırtınaları olduğu kadar evin kendisinin neden olduğu fırtınaları da göz ardı etmektedir.

Özlü’nün “Geceleri anneme sokulunca hem soğuktan korunuyorum, hem de yalnızlıktan” (1995: 7) diyerek gece, soğuk ve yalnızlık ile özdeşleştirdiği çocukluk mekânı, koruyucu, düş kurmaya olanak veren ve insanı dinginleştiren bir mekân olmaktan uzaktır.² Bireyleştirme burada başlamakta; toplumun temel değerleri öğretilip paylaşılmakta; haklılaştırılmış belirli bir gündelik hayat tarzı öğretilip benimsetilmektedir. Ev, daha sonraki yıllarda da Özlü için, bir arada ama yalnız yaşanan, hatta ve hatta yalnızlaştıran bir mekân olarak kalacaktır. Bachelard geçmişteki yalnızlık mekânlarının içimizde silinmez biçimde kaldığını, dahası özellikle silip atmak istemediğimizi söylemektedir. Silip atmak istemeyiz çünkü bu mekânların bizleri kuran mekânlar olduğunu içgüdüsel olarak biliriz (Bachelard, 1996: 37). Diğer yandan bu mekânlar bizleri kurmaları nedeniyle istesek de silip atamadığımız başka bir deyişle kurtulamadığımız mekânlardır. Sartwell ise eve okunan her lanetin bir dereceye kadar insanın kendine okuduğu lanet olduğunu belirtmektedir. Çünkü o evde doğulmuş, o evin ortaya koyduğu bir varlık olunmuştur. “Çocukluğumuz gibi, çocukluğumuzdaki gibi, bizi yaratan odur” (Sartwell, 1999: 44). Buna rağmen hem evden hem de belki de kendinden kurtulabilmek bir umut olarak sürer gider. Özlü’nün gitmek, gitmek, gitmek isteği de bu kurtulamayıştan kaynaklanan bir umuttur. Gidince kurtulabilme umudu...

Romanda, Avrupa’nın düşünsel dünyası ile tanışmayı sağlayan Avusturya Kız Lisesi St. Georg’taki öğrencilik yıllarıdır. “Tanrıyı her şeyden çok sevdiği için” orada olan rahibelerden dersler alınmakta; yıllarca “Andımız” ile başlayan okul saatleri geçirildikten sonra şimdi Almanca derslerine,

Tanrı sizlerle olsun, sevgili çocuklar!

Tanrı bizlerle olsun, sevgili şivester³ !

Ne olacaksam, eksiksiz olmak isterim!

Ne olacaksam eksiksiz olmak isterim! (1995: 18)

sözleriyle başlanmaktadır. Bu sözler, I. Dünya Savaşı önce-

² *Çocukluğun Soğuk Geceleri* ve ev üzerine ayrıntılı bir inceleme için bkz. Gürbilek, 1999.

³ Schwester. Almanca’da “kız kardeş, hemşire” anlamlarına gelen sözcük.

sinde iki büyük imparatorluğun parçası olan ancak savaşın ardından cumhuriyete dönüşen iki ülkenin eğitim anlayışındaki farklılığı ortaya koymaktadır. Bir yanda Türkiye'nin laik ancak yetişen kuşaklardan varlığını Türk varlığına armağan etmesini isteyen eğitim sistemi; diğer yanda ise Avusturya'nın Katolik okulunun öğrencilerine “ne olacaksa eksiksiz olma” isteğini vermeye çalışan eğitim anlayışı. Bu iki farklı eğitim anlayışı aynı kişi üzerinde elbette farklı izler bırakmıştır. Romanın kahramanına “içinde yaşadığı toplumun genel düzeyinden çok daha fazlası[nın] öğretil[diği]” yerlerin başında Avusturya Kız Lisesi St. Georg gelmektedir. “Sonra da ondan bu ülkenin kurallarına uyması istenmiştir” (Özlü Kıral, 1997a: 145).

Ancak iki farklı eğitim anlayışında da ortak olan disiplin, baskı ve cezadır. Taşradaki okulda öğrencilerin saçlarında bit arayan öğretmenini hatırlayan romanın başkarakterinin anılarında, öğretmenin bitli öğrencileri dövüşü tüm canlılığı ile varlığını korumaktadır. İstanbul'daki bu yabancı okulda da kapı önünde bekleyen şişman bir rahibe öğrencilerin giysilerini denetlemekte, izin verilen iki renk olan lacivert ve beyaz dışında bir renkte giysi giyip giymediklerini kontrol etmektedir (Özlü, 1995: 16–17). Tezer Özlü'nün yaşamındaki tüm kapıları açacak olan, zaman zaman yaptığı çevirilerle geçimini sağlamasına olanak tanıyan Almanca, Özlü'nün hapishane olarak nitelediği bu okulda öğretilmiştir:

Can sıkıcı, küçük burjuva, memur evimin yanına bir de karanlık, kara, ortaçağımsı Hristiyan, sörlerin yönettiği bir lise ekleniyor. Dokuz yılımı geçirmek zorunda kaldım bu okulda, ta ki bir nisan günü kaçıp, Paris'e gidinceye kadar. Orada Montparnasse bulvarında bir kahveye oturdum. Sıcak bir nisan yağmuru yağıyordu. En sonunda yaşamın tam ortasıydım. Bu okuldan bugün bile kaçırım. Okula çıkan sokaklardan bir daha hiç geçmedim. Bu hapishane bana bir dil verdi. Bir dil ve onunla birlikte ikinci bir dünya. Her iki dünyaya da ait olmayayım diye. Hiçbir yerde yaşamaya hüküm giyeyim diye. (Özlü, 2000: 19).

Çocukluğun Soğuk Geceleri'nin Tezer'i, gerçek yaşamın sokaklarda olduğunu çocukluk sıkıntıları içinde anlayacaktır. Yaşamın gelecekteki belirsiz bir zamana ertelenmesine ve hep o belirsiz zaman için hazırlanmaya tepkilidir. “Öfke içinde büyüyüyoruz” der. “Oturduğumuz semte, sokağa, odalara, eşyalara, kış aylarında güçlkle ısıttığımız, eskimiş, ortası çukur pamuk yataklara öfke duyarak büyüyüyoruz” (1995: 21). Bu öfke, yazarın “güzel olan, gerçek olan” (1995: 22) dediği kentin insanlarına, kalabalığa ve dış dünyaya ulaşamamasından kaynaklanan öfkedir. Oturulan semtteki, yaşanan sokak ve odalardaki gündelik hayatın sürüp giden sıkıcılığından kaynaklanan öfkedir:

Dünyanın bize yaşatılardan, öğretilenden daha başka olduğunu seziyorum... Odun depolarının yanından, tren istasyonunun altından geçiyorum. Ayakkabılarımın altında taşınması güç çamurlar birikiyor. Eve dönmek istemiyorum. Kentin uğultuyla yaklaşan akşamında herhangi bir yerde olmak istiyorum. Ama kararan gökyüzüyle birlikte, evin sönük ışıklarına, gerilimli, rahatsız havasına dönmek zorundayım (Özlü, 1995: 23).

Deniz Durukan (2009: 13), Tezer Özlü'deki öfkenin aslında korkudan kaynaklandığını; baskı ve korkunun ondaki öfkeyi beslediğini yazmaktadır. Ona göre, sisteme ve uygulanan her türlü baskıya direnmeye çalışırken korkusu öfkesini, öfkesi de direncini beslemektedir. Durukan gibi Leyla Erbil de (1997b) korkunun Özlü'nün yaşamında bir fon müziği gibi olduğundan söz etmektedir. Erbil bu korkuya neden olanları da şöyle açıklamaktadır: “Ülkenin en önemli sendikacılarından birinin cesedi, lüks arabada, arka koltukta gazetesini okuyarak geçen işadımı, kamyonetlere doldurulmuş sarkan, çalışmaya götürülen insanlar, postal sesleri, bu toplumun çıkardığı her ses ürkütmektedir onu” (1997b: 82–83)

Çocukluğun Soğuk Geceleri'nde çocukluktan çıkıp genç kızlığa adım atış, kısa çorapları çıkarıp naylon çorap giyer olmakla anlatılır ya da “cumartesiileri kabarık, kolalı jüponlar giyip, kentin yeni oluşan zengin mahallelerindeki lokallere dans etmeye gidi[şle].” Ve elbette cumartesiden cumartesiye buluşulan ve dans edilen sevgililerle (Özlü, 1995: 22–24). Lefebvre ve Regulier (2005), gündelik hayatta bir kurgu olduğunu söylerler. Şeyler, toplumsal ilişkilere bağlı olarak ortaya çıkar. Ancak söz konusu kurgu nedeni ile öznel bu şeyleri zorunlu, mutlak ve hakikat olarak algılar. Bu kurgunun bozulması ya da açığa çıkarılması ise gündelik zamana yeni bir unsurun dâhil edilmesi ile mümkündür. Yeni unsur, kişiye farklı bir gündelik hayat deneyimi yaşatacak olan “uykusuzluk çekmek, âşık olmak ya da oburluk hastalığına yakalanmak” olabilir (Lefebvre ve Regulier, 2005).

Gündelik hayattaki kurguyu küçük yaşlarda farkedenden özgür bir zihin için ise durum farklıdır. Âşık olmakla birlikte gelen değişiklik gündelik olandaki tekdüzeliği, sıkıcılığı ve biktiriciliği ortadan kaldırmaya yetmez. Gündelik hayatın sefaleti, sürekliliği ve ritmi tahammül edilemez boyutlarda devam etmektedir:

Almanca, İngilizce, Latince. Goethe. Schiller. Rus-Alman savaşları. Karlofça-Pasarofça Anlaşmaları. Fen bilimleri. Sayıların kökleri, köklerin kareleri. Tüm dünya ülkeleri. Tüm dünya ülkelerinin savaşları. Ne alıp ne sattıkları. Türk yazınının en anlaşıl-mayan örnekleri. Nasıl yurttaş olunabileceği. Askerlik görevle-

ri. Savunma. Müslümanlığın koşulları. Faust'un özü. Bulutların oluşması. Ezberlenen sözcükler, ezberlenen formüller... Bütün öğrendiklerimi unutmak istiyorum.* Uzun, ıslak, nemli, soğuk, gri yıllar. Erken bastıran karanlık günler. Tanınmasına izin verilmeyen erkek gövdesinin özlemiyle geçen geceler. Kara başörtülü rahibeler. Ayinleri. Isınmayan evler. Müzikhollerde çalan "es o es, la luna es o es" şarkıları, sonradan kaçakçı olan sevgililer. Yeni gelişen araba tutkusu. Devrilen bir yönetim. Devrimle değişmeyen ortam. Yüreğe işleyen Rus yazını. Genişleyen bulvarlar. Yükselen Hilton Oteli. Birbirini sevmeyen, sevişmeyen anne babalar. Tanrısıyla evlenen rahibeler. Kanımıza işletilen aile bağları. Kanımıza işletilen vatan sevgisi, vatan. Kanımıza işletilen vatan, vatan, vatan...(Özlü, 1995: 27)

Özgür olabilmenin yolu eğer gündelik hayatın ritmini bozmaktan geçiyorsa, Tezer Özlü'nün romandaki otobiyografik karakteri bu ritmi öğrendiklerini unutmakla; okulun önünden bir daha hiç geçmemekle bozmaya karar verir. Çıkamaz sokakta, öğretmen ana baba ile devam ettirilen gündelik hayattan kurtulmanın yolu da o çıkamaz sokağa ve öğretmen ana babaya dönmekten geçmektedir. Özetle Tezer Özlü, yine gitmek, gitmek, gitmek... istemektedir. Onun naif özgürlük anlayışında plaklarının ve kitaplarının olması, istediğini okuması, istediği zaman yatması, istediği zaman evden çıkması vardır. Yalnız geceleri de, daima "soğuk" ve "gece" ile birlikte andığı çocukluğunu da geride bırakmak istemektedir. Tüm bunlara evlenerek ulaşabileceğini düşünür. Evlenmek Özlü için, eve dönmek için kendisini seven ve evlenmek isteyen ağabeyinin arkadaşına gitmektir:

Öğrendiklerimi unutacağım. Okulun önünden bir daha hiç geçmeyeceğim. Çıkamaz sokağa ve öğretmen ana babaya da dönmek istemiyorum. Benimle evlenmek isteyen, ağabeyimin arkadaşlarından biri var. Seviyor beni. Eve dönmek için ona gideceğim. Plaklarım, kitaplarım olur. İstedikimi okurum, istediğim zaman yatarım, istediğim zaman evden çıkarım. Yalnız geceler de biter. Çocukluğun soğuk geceleri de (Özlü, 1995: 27).

Bu gidişe, evliliğe bir yandan da sanki bir oyunmuşçasına bakmaktadır:

Birkaç porselen tabak, birkaç tahta sandalye, bir kilim satın alıyoruz. Dantel giysi diktiriyorum. Üzerine saten pardösü giyeceğim. Son anda ablası başıma tüllü bir şapka takacak, Pirko elime bir çiçek demeti getirecek... ve gerçekten evleneceğim galiba. Garip bir evlenme töreni. Üç dört arkadaş var. Sarhoşum. Nerede olduğumu biliyorum. Neden evlendiğimi bilmiyorum. Sevmeden

evlendiğimi derinden duyuyorum. Nikâh memurunun söylevini bir güldürü izlemiş gibi dinliyorum. Gülüyorum. Arkadaşlar da gülüyor. Boş salonu kahkaha ve kikirdemeler dolduruyor. ‘Bu olmayacak, kalkıp çıkayım,’ diyorum. Kalkıyorum. İmzaya çağırılmışım (Özlü, 1995: 38).

Ancak özgür olmak için seçtiği yeni yol, kısa süre içinde kaçtığı çıkmaz sokaktan farksız hale gelir: “O Paris’te. Onsuz her şey daha güzel. Gelecek. Bu akışa kendi bunalımlarını, dünyaya karşı mutsuz bakışını ekleyecek. Umutsuzluğunu. Paris’te kalsın. Ya da gelirse, bensiz yaşasın. Bu ne dostluk, ne evlilik, ne de sevgi” (Özlü, 1995: 32). Romanda, bu evlilik ne karı koca ne de dost olunabilinen bir evlilik olarak anlatılır. Yaşanılmış, hissedilmiş bir beraberlik değil; bir kitapta okunmuş, bir filmde izlenmiş gibi bir beraberliktir. Özlü’nün, yine kısa ama anlamı derin cümleleri ile “Uzun yaşamın bir küçük kesiti. Dünyasındaki insanlardan biriydim. Onunla birlikte hiçbir şeyim ölmedi. İnsan ölümünü kendi kendine ölüyor” (1995: 51) dediği bir evliliğdir.

O zamanlar gençtim. Kafama elektrik verdiklerinde. Kafama. Elektriği beyin hücrelerime daha iyi gönderebilmek için tuz kullanıyorlardı. Dayan buna, diye düşündüm. Senin düşüncelerini değiştirip kendilerinininkine nasıl olsa uyduramayacaklar. Seni görmek istedikleri gibi olmayacaksın hiçbir zaman (Özlü, 2000: 18).

Lefebvre (1998), kentteki gündelik hayatta neredeyse her adımda bir örgütlenmiş/düzenlenmiş zorlama olduğunu söyler. Zorlamaların baskısından kurtulmanın yolu uyum sağlamaktan geçmektedir. Uyumlu insan zorlamaların baskısını en az hissedecek olandır. Zorlamanın açıkça hissedildiği noktalarda uyumsuzluk fazla demektir. Lefebvre’e göre (1998: 91–92), bu şekildeki bir diyaletik çatışmaya gerçek bir çözüm bulamayan kişiler bu noktadan sonra “yansıtma”yı kullanmaya başlarlar. Bu da imgesel alana girmiş olmaları anlamına gelir. Kişiler artık arzularını çeşitli nesnelere ve/veya etkinliklere yansıtırlar.

Çocukluğun Soğuk Geceleri’nde intihar girişiminin ardından Psikiyatri Kliniği ile tanışır hem yazar hem de okuyucu. Bu tanışmada klinikte geçirilen süre son derece kısadır. “Çoğunluk gibi doğal ölümü bekleyeceğim” der ana kahramanımız ve intihar düşüncesi de bundan sonra yazarın peşini bırakacaktır. Romanda intihara kalkışmanın nedenini soran ağabeye verilen yanıt “Kazan Töreni. Zübük” olur (Özlü, 1995: 13). Tezer Özlü’nün “Dışarı çıkınca, etrafı bir laboratuarmış gibi tetkik ederim” diyen Aziz Nesin (1997: 164) ile ortak bir noktası gözlem yeteneğidir. Özlü’nün pek çok cümlesi. fotoğraf makinesi ile yakalanmış enstantaneler gibidir: Göz kapağı

açılır; beyne, odaklandığı görüntüyü yollar ve sonra hızla kapanır. Betimlemelerin, edebi süslemelerin olmadığı yalın ifadeler, fotoğraf karesi gibi kalır okuyucunun zihninde. Ortak gözlem yeteneği, Aziz Nesin’de mizahın kaynağı olurken Tezer Özlü’de intihar girişiminden manik-depresif tanısına, psikiyatri kliniklerinde geçirilen uzun zamanlara ve elektroşok tedavilerine neden olur. Ablası Sezer Duru, Özlü’nün hastalığı ve kişiliği ile ilgili olarak şunları söylemektedir:

Ankara yıllarında yaptığı ilk çeviri kitapları da Bilgi yayınevinde yayımlanmıştı. Çeviri işini her zaman sürdürdü. O yıllarda Kafka ile uzun süre uğraştı, onu zaten yaşamının sonuna kadar da bırakmadı. Hastalanması da o günlere rastlar. Tezer’in hastalığı üzerine çok düşünmüşümdür. Ona manik-depresif tanısı konmuştu. Bu hastalık her zaman, çevresindeki insanlardan bir darbe yediğinde, ona yapılan haksızlıklara dayanacak gücü kalmadığında, toplumun büyük olaylara gebe olduğu, insanların öldürüldüğü, işkence gördüğü zamanlarda depresiyordu. Tezer tanıdığı herkese karşı insanca yaklaşan, ezilenin yanında yer alan özverili bir kişiliğe sahipti (Duru, 1997: 16).

Aziz Nesin’in (1997: 149) “gıdasını ufak zannedilen fakat günlük hayatın büyük hadiselerinden alan” öykülerinin gündelik hayattaki karşılığı Tezer Özlü’yü “delirtmek”tedir. Çünkü o bir uyumsuzdur. Toplumda hiç eksilmeyen hatta çoğu zaman dozu artan dayatmaları, zorlamaları ve baskıları çok net farkedebilmekte; farkettikçe uyumsuzlaşmakta ve Lefebvre’in de belirttiği gibi uyumsuzlaştıkça zorlamaların baskısını daha çok hissetmektedir.

James C. Scott’a göre (1995: 50–66), gündelik hayatta iktidarın etkisi en kolay “hürmet, tabiyet ve yağcılık”ta ortaya çıkmaktadır. Gerçek duygu, düşünce ve istekler bastırılır ve denetlenir. İktidar karşısında yüz ifadesi ve jestler bile uyumludur. Kısaca iktidar karşısında varlığını koruyabilmenin yolu “rol yapma”dan geçer. Tezer Özlü de “rol yapan”lar kervanındandır:

Sordukları zaman, bana ne iş yaptığımı, evli olup olmadığımı, kocamın ne iş yaptığını, ana babamın ne olduklarını sordukları zaman, ne gibi koşullarda yaşadığımı, yanıtlarımı nasıl memnunklukla onayladıklarını yüzlerinde okuyorum. Ve hepsine haykırmak istiyorum. Onayladığınız yanıtlar yalnız bir yüzey, benim gerçeğimle bağdaşmayan bir yüzey. Ne düzenli bir iş, ne iyi bir konut, ne sizin ‘medeni durum’ dediğiniz durumsuzluk, ne de başarılı bir birey olmak ya da sayılmak benim gerçeğim değil. Bu kolay olgulara, siz bu düzeni böylesine saptadığınız için ben de eriştim. Hem de hiçbir çaba harcamadan. Belki de hiç istediğim gibi çalışmadan. İsteddiğiniz düzene erişmek o denli kolay ki...

Ama insanın gerçek yeteneğini, tüm yaşamını, kanını, aklını, varoluşunu verdiği iç dünyasının olgularının sizler için hiçbir değeri yok ki... Bırakıyorsun insan onları kendisiyle birlikte gömsün. Ama hayır, hiç değilse susarak hepsini yüzünüze haykırmak istiyorum. Sizin düzeninizle, akıl anlayışınızla, namus anlayışınızla, başarı anlayışınızla hiç bağdaşan yönüm yok. Aranızda dolaşmak için giyiniyorum. Hem de iyi giyiniyorum. İyi giyinene iyi yer verdiğiniz için. Aranızda dolaşmak için çalışıyorum. İstedığimi çalışmama izin vermediğiniz için. İçgüdülerimi hiçbir işte uygulamama izin vermediğiniz için. Hiçbir çaba harcamadan bunları yapabiliyorum, birşey yapıldı sanıyorsunuz. Yaşamım boyunca içimi kemirttiniz. Evlerinizle. Okullarınızla. İş yerlerinizle. Özel ya da resmi kuruluşlarınızla içimi kemirttiniz. Ölmek istedim, dirilttiniz. Yazı yazmak istedim, aç kalırsın, dediniz. Aç kalmayı denedim, serum verdiniz. Delirdim, kafama elektrik verdiniz. Hiç aile olmayacak insanla bir araya geldim, gene aile olduk. Ben bütün bunların dışındayım. Şimdi tek konuğu olduğum bu otelden ayrılırken, hangi otobüs ya da tren istasyonuna, hangi havaalanı ya da hangi limana doğru gideceğimi bilmediğim bu sabah, iyi, başarılı, düzenli bir insandan başka her şey olduğumu duyuyorum (Özlu, 2001: 57-58).

Evlendikten sonra Ankara’da yaşamaya başlayan Tezer Özlu, “büyük bir coşkuyla başlayan hastalığı”nın ardından İstanbul’a “büyük kentin ortasındaki sinir hastanesinin sevimsiz odasına” gelmek zorunda kalır. Bu sırada 24 yaşındadır. Beş yıl süreyle kalacağı bu odada “büyük coşkuları, duyarlılığı, düşüncelerinin sınır tanımaz özgürlüğü, korkusuzluğu” elinden alınacaktır (Özlu, 1995: 34).

Foucault (2005: 21–22), modern insanın deliyle iletişim kurmadığına dikkat çekmektedir. Akıl insanı, deliliği artık hekimin işi yapmış ve ondan uzaklaşmıştır. Delilik akıl hastalığı olarak kurulduğundan beri, akıl insanı ile delilik insanı arasındaki ortak dil ortadan kaybolmuş ve delilik susturulmuştur. Foucault’ya göre psikiyatri aklın, delilik hakkındaki monoloğudur. Psikiyatri, deliliğin kelimelerinin olmadığı bir sessizlik üzerinde aklın delilik adına konuşmasıdır. *Çocukluğun Soğuk Geceleri*’nde yer alan psikiyatri kliniklerinin Foucault’nun belirttiği ortak dilden yoksun olma hali çok net ifadelerle anlatılmaktadır. Akıllı olduğu kabul edilen doktorlar, hemşireler ve hademelerin, psikiyatrinin deli dediği insanlara yaptıkları karşısında akıllı olma halini sorgulama gerekliliği ortaya çıkmaktadır.

Hastanenin yaşlı hemşiresi, hastaneye yatırılacak olan romanın ana kahramanı ile ilgili olarak annesine, “acaba kendini balkondan atar mı” sorusunu yöneltir. Anne, hemşireye cevap verirken ana

kahramanımız kendi kendine yaşamayı ne kadar da çok sevdiğini anlatmaktadır: “Hayır. Balkondan falan atlamam. Aksine yaşamı çok seviyorum. Yüzlerce yıl yaşamak istiyorum. Benim için neler de düşünüyorlar, diye geçiyor aklımdan. Bir şey söylemiyorum” (Özlü, 1995: 32). Hastanenin şişman hemşiresi ise akşam nöbetlerinde sevgililerini hastaneye almakta ve bazı hastalardan sevgilileri karşısında soyunmasını istemektedir.

Tezer Özlü, iktidara boyun eğenlerden olur: “Soyunmazsam, ertesi gün doktorlara şikâyet eder. Çok hasta olduğumu, bana şok yapılması gerektiğini söyler. Bahçeye salmaz. Çay vermez. Üzerimdeki geceliği çıkarıyorum” (1995: 42). Hastanenin nöbetçi hemşiresi bunlarla meşgulken görevlerini hastanenin bir başka “akıllılar” grubu olan hademelere devretmiştir. Hademeler kan almakta, iğne yapmakta ve kızdıkları hastaları deli gömleğine bağlamaktadırlar (1995: 43). Gazete, kitap, dergi ve müziğin olmadığı, bahçe yürüyüşlerinin yasak olduğu bir klinikte Tezer Özlü, günde dört paket sigara içmekten başka yapacak bir şey bulamamaktadır. Sigarasını yerde söndürdüğü bir an, koridoru paspaslayan hademenin yumrukları, ağzını ve burnunu kanatana kadar yüzüne inecektir (1995: 49–50). Bu klinik yaşamında doktorların ise ayrı bir yeri vardır. Tüm düşünceleri para, ev, araba ve gizli sevgililer edinmek olan bu insanların bir yandan da kendilerini mutlu aile babaları ve çok iyi bilim adamları olarak göstermeye çalıştıklarını anlatır Tezer Özlü. Bu doktorlar, iyileşmeye başlayan genç ve güzel hastalarını Beyoğlu’ndaki garsoniyerlerine çağırmakta, hastalar da Tezer Özlü’nün hemşire ve sevgilisi karşısında soyunma gerekçeleri ile neredeyse aynı gerekçelerle bu doktorların dediğini de yapmaktadırlar (1995: 43, 49). Kişinin kendisini kurtarmak için “gülümseyerek”, “kuzu gibi” iktidara teslim oluşudur bu: “Bu hastaneyi kentin diğer önemli klinikleri izleyecek, çeşit çeşit hastalar tanıyacak, kimiyle kavga edecek, kimiyle arkadaş olacağım. Bazen dövüşüp, birbirimizin saçını yolacağız. Gülümseyerek, kuzu gibi, elektroşoka yatmayı öğreneceğim. Kendimi kurtarmak istiyorsam” (1995: 34).

Tezer Özlü ve Foucault, akıl hastalığının tedavisine yönelik olarak aynı görüşleri paylaşmaktadırlar. Foucault anti-psikiyatriden yanadır. Ona göre tedavi bir baskı biçimidir ve bu nedenle hekimin koyduğu tanılara ve aldığı kararlara kuşkuyla bakılmalıdır. Tedavi noktasında akıl hastalarının tecrit edilmesine karşı olan Foucault, bu tecrit etmeyi: psikiyatrların eksiklerinden biri olarak görür. Temel sorun, tecrit edilen kişinin yeni ortama uyumunun nasıl sağlanacağıdır. Bu nedenle Foucault, kişinin zaten yaşamakta olduğu ortamda tedavi edilmesi gerektiğini söylemektedir (Foucault, 2005: 130). Tezer Özlü de aynı doğrultudaki düşüncelerini “Hastalar ancak günlük yaşam içinde, yakınları arasında, davranışlarına hasta denilmeyen

insanlar arasında iyi edilebilirler.” cümleleri ile anlatmaya çalışır romanında. Çünkü ona göre sinir hastalığı bulaşıcıdır. Mikrobuyla değil de, kişinin bir insanın umutsuzluğunu kendi umutsuzluğuymuşçasına hissedip paylaşmasıyla bile bulaşabilmektedir. Bu sözleri ile ikna etmeye çalıştığı, romanın adeta düzenin, uyum sağlamanın ve normalliğin temsilcisi olan karakteridir, ablasıdır. Özlü, ablasını “Kent yaşamına alışmış. Koşulları hızlı bir gerçeklikle benimsiyor” (1995: 10) cümleleri ile anlatmaktadır. Bu karakterden gelen yanıt normalleştirme iktidarının sesi gibidir: “Ama sen hastaydın, onlar arasında bakılman, kilitli kalman yerinde olmuştur” (1995: 36).

Normun sesi olan abla, Foucaultcu anlamda “dışarıda olanların içeriye kapatılması”ndan yanadır (Akay, 2000: 69). Yaşamın tüm alanlarına yayılmış olan iktidar bir çocuğun, bir genç kızın ve bir kadının yapması ve hatta düşünmesi gerekenleri belirlemiştir. Çizilen sınırlar içinde düşünmeyi ve bu düşüncelere göre yaşamayı reddeden kişi, sınırları aşıp da dışarıya çıkabilmeyi başaran kişi çok gecikmeden içeri çekilmeli; bu çekiştirmede zorluk çıkarıyor ve içerde kalmayı da reddediyorsa kendisi gibi olanlarla bir arada olacağı bir mekâna kapatılmalıdır. Modern toplumun klinikleri, hastaneleri, doktorları ve hatta normalleştirilmiş tüm bireyleri “dışarı”ya kaçacak kadar akıllı olanlara “deli” yaftasını yapıştırmalıdır ki iktidarın normları varlığını sürdürebilsin.

Ancak Tezer Özlü gündelik hayatını normların dışında sürdürmek ister. Özlü’nün normların dışına çıkışının bir örneğini Hilmi Yavuz’un şu sözlerinde bulabiliriz:

Tezer, benim tanıdığım ilk kadın başkaldırıdır. Türkiye’de daha feminizmin sözü bile edilmezken ve bir Victoria ahlakının neredeyse okuryazarları bile kuşattığı 1950’li yılların sonunda, kadını cinselliğiyle tanımlayan bir çevreye başkaldırıp üstüne üstüne giden odur. Daha mini eteğin ucu bile görünmemişken, 1960 yılında, iyiden iyiye mini bir etekle Beyoğlu’na çıkışını anımsayanlar var mıdır, bilmiyorum, ama ben buna tanık olmuşumdur (Yavuz, 1997: 23–24).

“Mini eteğin ucu bile görünmemişken” mini etek giyen bu genç kız, çocukluğunda olduğu gibi kendisi için çizilen sınırlar içinde kalamamakta, bu sınırları hep aşmakta ya da aşmak istemektedir. Amansız bir “giden”dir o. Sınırları aşıp, mekânları bırakıp gidendir. Her türlü kalmayı, gidememeyi özgürlüğünün önüne koyulan engeller olarak görmüştür. Kalmak uymak demektir çünkü. Tren raylarını sevmiştir bu nedenle: “Tren raylarını severim. Bağımsızlığı, gidebilmeyi, kalmak zorunda olmamayı, uymak zorunda olmamayı anımsatır. Tren rayları bir tür bağımsızlıktır benim için” (Özlü,

2001: 19): Kendisinden 10 yaş küçük bir İsviçreli ile evlenmesini ülkesinin bürokrasisi sürekli engeller çıkarıp geciktirdiği için, en sonunda dönmek üzere gider ülkesinden de, ve İsviçre’de evlenir. Dönüşü 1986 yılında Aşiyen Mezarlığına olacaktır.

Türkiye’de herkes, hergün çıldırabilir’ diyorum. ‘Ve çıldırmak için özel bir neden gerekmez (Edgü, 1988: 6).

Fotobiyografide (1988) Tezer Özlü’nün kabak soyarken çekilmiş bir fotoğrafına yer verilmiştir. Fotoğrafın yanında “Yakınlarının belirttiğine göre, ev işi yaparken hep suratı asırmış Tezer Özlü’nün. Yine asık suratlı bir halde. Ponte Tresa’da” açıklaması bulunmaktadır (Yahşi, 1988: 43). Lefebvre’in belirttiği gibi gündelik hayatın ağırlığını taşıyanlar kadınlardır. Kadınların büyük çoğunluğu bir çıkış yolu bulamadan ya da bir çıkış olabileceğini akıllarına bile getirmeden söz konusu ağırlığı taşırlarken, bir kısmı da gündelik hayatın dışına düşünerek çıkabilmektedir. Böylesi bir çıkışı “kaçma” olarak niteler Lefebvre. Düşünerek kaçmayı başaranlar “artık görmemek[te], çamura battığını unutmak[ta], onları dibe çeken yapışkan kütleyle artık algılamamak[tadırlar]” (Lefebvre, 1998: 78). Ancak belki de düşünebilmek bir “kaçma” değil de “dibe çeken yapışkan kütle”ye iyiden iyiye batmaktır. Çünkü o yapışkan kütle bir kere fark edilmiş, görülmüş ve algılanmıştır. Gündelik hayatın sefaleti ile büyüklüğünün dışına çıkmak için ne kadar çaba harcamış olursa olsun, kabak soymak yine Tezer Özlü’ye kalmıştır. Suratını asarak da olsa, Türkiye dışında yaşıyor da olsa kabağı soyan yine odur.

Yine Lefebvre’e dönecek olursak, Lefebvre (1998) her sınıflı toplumun aynı zamanda baskıcı toplum olduğunu ve “ikna etme” ile “zorlama” şeklinde iki yol ile korunduğunu belirtmektedir. “İkna etme” ideolojinin iş başında olduğunu gösterirken cezalar, yasalar ve kurallar... vs. de bu baskıcı toplumu zor ile korumada işlerlik kazanmaktadır. Kökleri çok derinlerde olan bu baskıyı eleştirirken sadece ekonomiyi ve kurumlar ile ideolojiyi çözümlemek hatalı olacak ve doğruluktan da uzaklaştıracaktır. Bu nedenle asıl bakılması gerekenin gündeliklik olduğunu söyler Lefebvre. Çünkü gündelikliğe bakınca toplumsal baskıdan uzakmış gibi görünen “cinsel ve duygusal hayat, özel hayat ve aile hayatı, çocukluk, ergenlik, gençlik”teki baskı da ortaya çıkacaktır. Baskıcı toplumun ardından gelen “üst-baskıcı toplum”da ise bastırma biçimleri, yöntem ve araçları değişikliğe uğratılmış; bastırma görevi aile ve babaya verilmiş hatta her bir bireyin kendi bilincine yerleştirilmiştir. Demokrasinin üst-baskıcı toplumun ulaştığı son nokta olduğunu vurgulayan Lefebvre, gündelik hayattaki “özbastırma”nın önemine değinir ve bireysel ya da toplu özbastırma görevi üstlenilip başarıyla yürütüldüğü sürece zorlamaların doğrudan algılanmadığını söyler. Zorla-

malar, baskı ve bastırmalar doğrudan algılanmadığı sürece demokratik toplumda özgürlüğün hâkim olduğu yanılması sürer gider (Lefebvre, 1998: 143–146).

Tezer Özlü, otobiyografik romanında gündelik hayata bakarak bir dönemin gündelikliğindeki baskıyı ve bastırma biçimlerini anlamamızı sağlamaktadır. Evdeki, okuldaki, hastane ve kliniklerdeki ikna etme ve zorlama biçimlerini görür ve toplumun onun duygusal, özel ve aile hayatına, çocukluk, ergenlik ve gençliğine yansıyan baskısına tanık oluruz. Bu tanıklık, Özlü’nün “özbastırma” konusundaki başarısızlığı, “özbastırma”ya olan direnci sayesinde daha güçlü bir şekilde gerçekleşir. “Şiddeti yedeğinde tuta[n] ve zorun müdahalesine, ancak son kertede ve son çare olarak izin ver[en]; [a]slolarak örgütlü gündelik hayat içindeki özbastırmaya bel bağla[yan]” (Lefebvre, 1998: 146) demokrasinin özgürlük yanılması, Tezer Özlü’nün gündelik hayat anlatımı aracılığı ile açıkça ortaya çıkar. Özlü, belki de kendisinden bekleneni yapmadığı, arzularını bastırmadığı için yaşadığı toplumdaki ‘özgür olamama’ problemini iyi bilenlerdendir.

Üst-baskıcı toplum, mantıksal ve yapısal olarak “terörist toplum” ile sonuçlanır. Toplumun terörist olması, şiddetin açıkça değil de gizliden gizliye işlemesinden kaynaklanır. Her birey öncelikle kendisinin teröristidir. Özbastırmayı başaramadığı her durumda öncelikle kendi kendini suçlar ve cezalandırır. Bir yandan da kısa bir an için de olsa iktidarı ele geçirmeye çabalar. Dayatılan değerleri ve kuralları sorgulayamaz. Böylece dönüştürmeye de çalışmaz. Ancak, terörist toplumun varlığını sürdürebilmesi gündelik hayatı örgütleyebilmesine bağlıdır. Belli belirsiz, sıradanlığı içinde fark edilmeden sürdürülebilen gündelik hayat, terörist toplumun varlığını hâkim kılar (Lefebvre, 1998: 147). Terörist toplumun sürekliliğini sağlayabilmek için, Tezer Özlü ve onun gibilerin gündelik hayata aykırı davranışları sapkınlık ve saçmalık olarak değerlendirilip engellenmelidir. Çünkü böylesi davranışlar dayatılan kuralların dışında da bir yaşam olduğunu başkalarının da görmesine neden olur ve gördüklerinden hoşlanma tehlikesini de içinde taşır.

Ferit Edgü, Özlü’nün çocukluğundan beri hep yüksek sesle neredeyse bağırarak konuştuğunu yazmaktadır. Edgü yıllar sonra bunu Özlü’ye söylediğinde “Tabii bağırıyordum, çünkü beni duymanızı istiyordum” cevabını vermiştir (Edgü, 1988: 6). Gündelik hayata isyan etmiş bir sestir onun sesi ve onca kural ve baskıyı dayatan terörist bir toplumda sesini duyurabilmek için bağırarak zorunda kalmıştır. Bu bağırış öykü ve romanları aracılığı ile de devam etmiştir.

De Certeau (2009: 240–242), beyaz sayfayı öznenin “kendine ait” uzamı olarak görür. Özne; eylem, uygulama ve üretme yeri olan beyaz sayfalarda bir başka dünya inşa eder. Yazarak inşa ettiği bu yapay dünyada kendi iradesini uygular ve özgün bir uzamı idare eder. Yazılanlar yaşanan dünyadan edinilenlerdir ki bu edinimler aynı zamanda öznenin geleneğin karşısındaki pasif duruşunu da gösterir. Diğer yandan özne, iç uzam olan beyaz sayfalar aracılığı ile edinimlerini değiştirip dönüştürürken ya da en azından burada muhafaza ederken ortaya yeni bir ‘ürün’ çıkarmaktadır. Özne, kendisinin nesneler oluşturma gücünü de gösteren bu yeni ürünü ile mevcut gerçekliği değiştirmeyi amaçlamaktadır. Bu bağlamda, gündelik hayatta eğreti duran Tezer Özlü’nün öykü ve romanları, içine hapsolünmüş toplumun maskesini düşürdüğü için okuyucuyu tedirgin eden birer çılgıktır. Gündelik hayatın sefaleti ve sürekliliğinden kaynaklanan trajediyi anlatan bu çılgılık, bastırmanın yanında kaçışın da olduğunu; zorlamalara uyarlamalar ile karşı koyulabileceğini gösteren bir stratejidir de aynı zamanda.

Bu noktada Leyla Erbil’in *Çocukluğun Soğuk Geceleri* üzerine yazdıklarına geri dönecek olursak, Erbil’in Tezer Özlü ve devrimci mücadele ile ilgili olarak yaptığı yorumu görürüz:

Yazarın roman boyunca anlattığı, devrimci mücadeleyle hiçbir ciddi ilişkisinin bulunmadığını belirttiği genç kız, elektroşok sırasında şöyle bağırır:

‘Ölüyorum devrimci mücadeleyi bensiz sürdürün!’

Devrimci mücadele zaten onsuzdu. Ama işte ölümle burun buruna geldiğini sandığı o son anda ağzından kaçırdığı söz, yaşamında yan çizdiği devrimci mücadeleyle ilgilidir. Vicdana yerleşmiş olan tarihi bir sorumluluk duygusuyla eksilenmedir bu. Giderek bir çeşit vasiyettir. ‘Ölüyorum devrimci mücadeleyi bensiz sürdürün.’ ‘Ben o mücadelede yer almadım sizler alın’ gibi (Erbil, 1997a: 30).

Oysa kanımızca Özlü, ne vicdan azabı çekmekte ne de eksilenmektedir. O önce yaşamında dayatılan kuralları, daha sonra da yazdığı ilk romanı ile yazın kurallarını yıkmıştır. Gerçekleştirdiği devrimleri Devrim adına yok saymak ise “Yazmayı keseceğim. Yeter. Gece ilerledi. Neredeyse bir çocuk doğurabilirim” (2000: 28) diyecek kadar sancılı süreçlerin ardından yaşamını ve toplumu beyaz sayfalarda ortaya koyan bir yazar için en azından haksızlık olacaktır. Çünkü yazdıkları üzerinden terörist topluma bakabilmemizi sağlayan; gündelik hayat ile dayatılan değerleri ve yaşam tarzını ortaya koyan Tezer Özlü, *Çocukluğun Soğuk Geceleri* ile dayatılan mevcut gerçekliği değiştirmeyi amaçlamıştır.

Kaynakça

Akatlı, Füsün (1997). “Acının Tadıyla.” *Tezer Özlü’ye Armağan*. Sezer Duru (der.) içinde. İstanbul: Yapı Kredi. 27-29.

Akay, Ali (2000). *Michel Foucault’da İktidar ve Direnme Odakları*. İstanbul: Bağlam.

Bachelard, Gaston (1996). *Mekanın Poetikası*. Çev. Aykut Derman. İstanbul: Kesit.

de Certeau, Michel (2009). *Gündelik Hayatın Keşfi-1: Eylem, Uygulama, Üretme Sanatları*. Çev. Lale Arslan Özcan. Ankara: Dost.

Duru, Sezer (1997). “Kız Kardeşim ve Ben.” *Tezer Özlü’ye Armağan*. Sezer Duru (der.) içinde. İstanbul: Yapı Kredi. 11-20.

Durukan, Deniz (2009). “Tozlu Raf” *Varlık Kitap Eki*. 203: 13.

Edgü, Ferit (1988). “Tezer Özlü İçin.” *Tezer Özlü Fotobiyografi 2*. Elçin Yahşi (haz.) içinde. İstanbul: Cem Ofset Matbaacılık. 6-7.

Erbil, Leyla (1997a) “Bir Romanı Okurken: Çocukluğun Soğuk Geceleri.” *Tezer Özlü’ye Armağan*. Sezer Duru (der.) içinde. İstanbul: Yapı Kredi. 30-35.

Erbil, Leyla (1997b). “Yeni Bir Ahlak Müjdecisi.” *Tezer Özlü’ye Armağan*. Sezer Duru (der.) içinde. İstanbul: Yapı Kredi. 81-83.

Erbil, Leyla (2001). *Tezer Özlü’den Leyla Erbil’e Mektuplar*. İstanbul: Yapı Kredi.

Foucault, Michel (2005). *Büyük Kapatılma*. Çev. Ferda Keskin ve Işık Ergüden. İstanbul: Ayrıntı.

Gürbilek, Nurdan (1999). “Memur Çocukları, Ev Ödevleri, Pazar Öğledensonraları.” *Ev Ödevi* içinde. İstanbul: Metis. 59-75.

Lefebvre, Henri (1998). *Modern Dünyada Gündelik Hayat*. Çev. Işık Gürbüz. İstanbul: Metis.

Lefebvre, Henri ve Regulier, Katherine (2005). “Gündelik Hayat ve Ritimleri.” Çev. Elçin Gen. *Birikim* 191: 79–85.

Nesin, Aziz (1997). *Kazan Töreni*. İstanbul: Adam.

Özlü, Tezer (1995). *Çocukluğun Soğuk Geceleri*. İstanbul: Yapı Kredi.

Özlü, Tezer (2000). *Kalanlar*. İstanbul: Yapı Kredi.

Özlü, Tezer (2001). *Yaşamın Ucuna Yolculuk*. İstanbul: Yapı Kredi.

Özlü Kırıl, Tezer (1997a). “Çocukluğun Soğuk Geceleri Üzerine Söylemek İstediklerim.” *Tezer Özlü’ye Armağan*. Sezer Duru (der.) içinde. İstanbul: Yapı Kredi. 145–146.

Özlü Kırıl, Tezer (1997b). “Marburg Edebiyat Ödülü Üzerine.” *Tezer Özlü’ye Armağan*. Sezer Duru (der.) içinde. İstanbul: Yapı Kredi. 147-152.

Sartwell, Crispin (1999). *Edepsizlik, Anarşi ve Gerçeklik*. Çev. Abdullah Yılmaz. İstanbul: Ayrıntı.

Scott, James C. (1995). *Tahakküm ve Direniş Sanatları*. Çev. Alev Türker. İstanbul: Ayrıntı.

Yavuz, Hilmi (1997). “Mutti ile Hayalet.” *Tezer Özlü’ye Armağan*. Sezer Duru (der.) içinde. İstanbul: Yapı Kredi. 23-24.

ÇÖPTEN KURULAN BİR GÜNDELİK HAYAT



Tuğba Taş

Latife Tekin'in *Berci Kristin Çöp Masalları* (ilk basım tarihi 1984) romanı, "gündüzleri kocaman tenekelerin şehrin çöpünü getirip boşalttıkları bir tepenin üstüne, çöp yığınlarından az uzağa, fener ışığında sekiz kondu kuruldu" cümlesiyle başlar. Bu sekiz gecekonduyun ardından yüz kondu daha kurulur. Çatıları naylon leğenden, kapıları eski kilimlerden, camları muşambadan, duvarları ıslak briketlerden yüz kondu daha... Kondular "çöp yığınlarının çevresinde, ampul ve ilaç fabrikalarının alt yanında, tabak fabrikasının karşısında, ilaç artıklarının ve çamurun kucağında"dır (Tekin, 1995: 7-8).

Gecekondu mahallesi Çiçektepe'nin kuruluş hikâyesi, Nurdan Gürbilek'in ifadesiyle "Durmadan esen rüzgâra karşı dayanıksız, her an yerle bir olabilecek, gece kurulan, sabah yıkılan, derme çatma, eğri büğrü, iğreti bir hayat"ın hikâyesidir (Gürbilek, 2005: 44). Kente göç edenler, bir gün önce çöplük olan mekânı, bir gecede kendi yaşam mekânlarına dönüştürmüşlerdir. Her şey bir gecede olup bitmiştir, bu mekânın öncesi yoktur, kurulması için bir süreç geçmemiştir, dolayısıyla geçmişten yoksundur. Bu mekânda yaşayan insanların geçmişleri, yanlarında getirdikleri ama içinde yaşadıkları mekânla birlikte değişen, dönüşen gelenekleri, âdetleri ve boş inançlarıdır. Çöpten evlerde yaşayan, evleri bir gecede kurulduğu gibi bir gecede yıkılan, vasıfsız gündelik işlerle uğraşan insanların gelecekleri de meçhuldür. Böyle olunca, roman boyunca "şimdi" ya da bugün çok büyük ağırlık kazanır. Romanın kahramanları roman boyunca sürekli bir "şimdi"nin gündeliğini yaşarlar. Sürekli tekrarlayan bir "şimdi"

Latife Tekin'in Yazını

Tekin, 1980 sonrasında önce *Sevgili Arsız Ölüm*, ardından *Berci Kristin Çöp Masalları* romanlarında köyden kente göç edenleri ve yoksulları ele almıştır. Bu kesim, Türk romanında daha çok gerçekçi ve toplumcu gerçekçi bakış açısıyla ele alınmıştır. Ancak,

Latife Tekin, romanlarında Turgut'un belirttiği gibi Latin Amerika kökenli büyülü gerçekçilik tekniği kullanmıştır (Turgut, 2003: 58). *Berci Kristin Çöp Masalları*'nda gecekondulu gerçeği düşsel bir atmosferle kuşatılarak aktarılmıştır. Roman gerek 1980'lerdeki Türkiye'nin toplumsal yapısının değişim sürecini anlatmak bakımından, gerekse bunu anlatırken kullandığı anlatım tekniği bakımında özgün bir yapıttır. Dolayısıyla öncelikle romanın bu niteliklerine kısa da olsa değinmek gerekir.

İşsizlik, kötü yaşam koşulları ve gecekondulu yaşamını konu alan romanlar 1980'li yılların öncesine dayanır. Bu konular, 1950 sonrası, Demokrat Parti'nin iktidarını takip eden yıllarda köyden kente göç ve gecekondulu olguları başlıca sorun haline geldikten sonra Türk romanında sıkça irdelenmiştir; bir anlamda düzenin eleştirisi roman üzerinden yapılmıştır. Oktay Akbal'ın *Garipler Sokağı*, Haldun Taner'in *Keşanlı Ali Destanı*, Tarık Dursun K.'nin *Sabah Olmasın* romanları bu konulara eğilen romanlar arasında sayılabilir. Ancak Orhan Kemal bunlar arasında öne çıkmıştır (Türkeş, 1999: 115). Kemal, işçi mahallelerini, köyden kente göçü, ırgatlıktan işçiliğe geçişi gerçekçi bir dille romanlarında anlatmıştır. Kemal'in *Gurbet Kuşları* (ilk basım 1962) adlı romanı da özellikle kente göç ve gecekondulaşma konularına odaklanmıştır. Bu romanların öne çıkan özelliği gerçekçi bir dille yazılmış olmalarıdır.

"Türk Roman Geleneği ve *Sevgili Arsız Ölüm*" (1998) adlı makalesinde Tekin'in *Sevgili Arsız Ölüm* romanıyla geleneksel "köy romanı"nı karşılaştıran Murat Belge, Tekin'in "Türk aydınlarının temeldeki 'Batıcı-ilerlemeci' sorunsalının dışında" olduğunu belirtmiştir. Belge'ye göre Tekin, "önemli bir kısmı köy hayatını anlatan romanı geleneksel 'köy romanı' sorunsalının da bütünüyle dışında"dır. Tekin'in köye baktığı nokta dışarıdan değil içerden bir bakıştır ona göre (Belge, 1998: 240). Belge'nin *Sevgili Arsız Ölüm* romanı için yaptığı bu saptama *Berci Kristin Çöp Masalları* için de geçerlidir.

Yıldız Ecevit de (2001) Türk romanının genelde gerçekçi bir çizgi izlediğini ve başat eğilimin toplumsallık olduğunu söyler. Ecevit'e göre, Doğu-Batı çatışmasını odaklanan Türk romanı daha sonra ezen-ezilen ilişkisi üzerinde durmuştur. Türk romanında modernist / postmodernist eğilimlerin ortaya çıkması ise 1970'li yıllara rastlar. 1980'lerin başına gelindiğinde Latife Tekin'in *Sevgili Arsız Ölüm* romanında kullandığı fantastik öge Türk romanı için önemli bir açılım olur. Ecevit'e göre, "Türk romanında baştan beri ciddiye alınmayan, giderek aydınlanmacı bilince ters düştüğü gerekçeyle hor görülen fantastik öge, seksenlerin başında alışılmadık bir romanla birlikte gündeme oturur" Tekin'in bu romanı gerçek ile

büyü, doğa ile doğaüstünün iç içe geçtiği, Latin Amerika büyülu gerçekçilik akımını Türk romanına taşımıştır. “Kendisiyle yapılan söyleşilerde; halk edebiyatından, Türk yaşam kültüründen yola çıkan “yeni bir biçim geliştirme çabasında” olduğunu söyler Tekin (Ecevit, 2001: 83, 85, 89). Tekin’in *Sevgili Arsız Ölüm*’ün ardından yazdığı *Berci Kristin Çöp Masalları* romanı da gecekondlu ve göç olguları üzerine yazılmış olmakla birlikte, kendinden önce bu konuda yazılan romanlardan farklı olarak gerçekçi bir dil yerine fantastik, büyülu gerçekçi bir dil kullanmıştır. Romanda; kuşlar konuşup ağlamakta, bebekler havalanıp uçmaktadır:

Üç bebek yıkımdan, soğuktan usanıp kaçtı. Yıkımcıların gözlerinin önünde kuş olup göğe çıktı (Tekin, 1995: 13).

Gecekondlu sorununun, bir gecekondlu semtinin kuruluş öyküsünü merkeze alarak destansı, masalsı bir dille aktarılmasında Turgut’un ifade ettiğı gibi kırdan kente göç eden insanların şiirsel bir dile aşına olmalarıyla ilgisi vardır. Bu insanlar kente göç ederken kendi imgesel dünyalarını, kendi sözcüklerini de yanlarında getirmişlerdir. Roman, bu anlamda sözlü edebiyat ürünlerini andırır ve Turgut’un belirttiğı gibi “Sözlü edebiyat türlerinin birçoğunda olduğu gibi, gerçekliğin düşsel bir atmosferle kuşatılarak yansıtılması söz konusudur” (Turgut, 2003: 56–57). Berna Moran da, *Sevgili Arsız Ölüm*’ün özgünlüğünün geleneksel hikâyelerimizle, modern romanın özelliklerini kaynaştırmasına borçlu olduğunu söylemiştir. Aynı durumun *Berci Kristin Çöp Masalları* için de geçerli olduğu söylenebilir. Bu roman da destan, halk hikâyesi, masalların temel özellikleri olarak kabul edilen mekân ve zaman belirsiz olması, güçlü bir nedensellik bağının bulunmaması ve doğaüstü olayların gerçekleşmesi gibi niteliklere sahiptir. Moran’a göre Tekin, geleneksel anlatı türüne, “roman türüne yakışır ideolojik bir sorun, bir gelişme teması ve alaycı bir anlatıcı” katmıştır (Moran, 2005: 90–91).

Toplumsal bir meselenin gerçekçi değil de fantastik ve büyülu gerçekçi bir dille yazılmış olması, iki noktaya dikkat çekmeyi gerektirir. İlk olarak gerçekçilikten, büyülu gerçekçi anlatım tarzına geçişin nedenlerini araştırmak; ikinci olarak, büyülu gerçekçi dille yazılmış bir romanda gündelik hayatın izlerini arayıp arayamayacağımıza bakmamız gerekir. İlerleyen satırlarda bu iki meseleye sırasıyla değinilecektir.

Büyülu Gerçekçi Roman ve Gündelik Hayat

Berna Moran (2005: 49) Türk romanındaki 1980 sonrası değişimin nedenlerini toplumsal ve yazınsal olarak iki başlık altın-

da toplar. Birinci neden 12 Eylül darbesinin yazarların toplumsal sorunlara eğilmesini güçleştirmiş olmasıdır. Yazarlar, 1950'lerden 1980'lere kadar toplumcu ya da ilerici olan belirli bir dünya görüşüne yaslanırlar. Moran'a göre Marksist olan bu yazarların toplumsal ve ekonomik sorunlara karşı geliştirdikleri hazır çözümleri 1980 sonrası dönemin karmaşıklığı içinde işlevini yitirmiştir. İkinci neden toplumu gerçekçi bir yöntemle yansıtmamanın artık yazınsal olarak yazarların ilgisini çekmiyor olmasıdır. Böyle bu ortamda yeni arayışlara girişen yazarlar, Türk romanında kökten bir değişikliğe neden olmuştur. Moran'ın saydığı yazarlar arasında Latife Tekin'in de ismi vardır. Moran, bu romanların ortak özelliğinin "gerçekten kaçış" olduğunu söyler. Yazarların gerçeklikten kaçıp sığındıkları anlatım ise fantastiktir, büyülü gerçekçiliktir (Moran, 2005: 49–55, 74).

Tekin'in, göç ve gecekondü olgularını büyülü gerçekçi bir dille anlatmasının nedenlerinden birinin aslında anlattığı kesim için yeni bir dil arayışı olduğu söylenebilir. Tekin "Klasik romanın halkımın kendisine bakışına, dünyayı algılayışına denk düşmediğini düşünüyorum. Romanı büsbütün inkâr etmiyorum. Ama kendi halk edebiyatımızı, kültürümüzü temel alarak yeni bir biçim geliştirme çabasıdayım" demiştir (aktaran Moran, 2005: 76). Moran, Tekin'in yeni bir dil aramasının nedeninin "sınıfsal kökenli bir başkaldırı dürtüsünün de etkisi" olduğunu söyler. Moran'a göre "Batı'nın klasik gerçekçi romanı, burjuva toplumunun geliştirdiği bir anlatı türü olduğu için Latife Tekin kendi ülkesinin ve sınıfının insanları anlatırken burjuva romanının konvansiyonlarına, kalıplarına ödün vermemenin çarelerini aramış"tır (Moran, 2005: 90–91).

Tekin'in böyle bir dil kullanmasının nedeni, belki de nesnelerle ve insanlarla kurdukları ilişkide gündeliğin içinde kaybolmamış, modernleşmemiş, ilişkilerinde bireysellikten çok kolektif bir nitelik bulunan bu insanları gelenekle olan bağlarından koparmak istememiş olmasıdır. Henüz yazıya dökülmemiş, büyüsünü kaybetmemiş bir dildir onların kullandıkları. Bu dili yazıya dökerken belki bu yüzden büyülü gerçekçi bir dil kullanmıştır.

Tekin'in anlatısı kendi hayatının izlerini de taşımaktadır kuşkusuz. John Berger, *Berci Kristin Çöp Masalları*'nın İngilizce çevirisine yazdığı önsözde romanın dille ilgili olduğunu söyler. Ancak ona göre Tekin "post-modernist ya da yapısalcı olduğu için değil, çöp tepelerindeki yaşama aşına olduğu için bu böyle"dir:

Her şeyin geçici, derme çatma, yasadışı, kaypak ve tümüyle güvenceden uzak olduğu bir ortamda takma adların, öykülerin, söylentilerin, tekerlemelerin, dedikoduların, şakaların, atışmaların bir türlü yuva oluşturabileceğini çok iyi biliyor. Rüzgâr, toz,

rüzgâr. Yine de masallar, çatılardan çok daha iyi bir korunak unutuluşa karşı (aktaran Gürbilek, 2005: 37).

Tekin de bir söyleşisinde yoksulluk diye “tutturmasın” temelinde yoksul bir geçmişi olmasının yattığını söyler:

yoksulluğa bir biçimde sahip çıkmak istiyorum. Seçeneksizlik gibi bir şey. Tabii benim yoksulluk diye tutturmamın yoksulluğun benim geçmişim olması ile ilgili bir yanı var. Ama ben aynı zamanda yoksulluk üzerine söylenmiş birçok şeyi tersine çevirmek istiyorum. Bunun için de gösterebileceğim tek kaynak kendi hayatım, yazdıklarım, kendi geçmişim. Ancak oradan hareketle ikna edebilirim insanları ya da kendimi. Ama tabii kimse benim geçmişimi paylaşmıyor. Yoksulluk, yoksulluk dediğimde insanların kulağına farklı biçimlerde çarpıyor o laf. Ama ben yine de ortada varolan söylemi tartışmaya getirmek istiyorum. Yoksul insan, olmayan, bir sürü şeyi olmayan insandır ya... İşte bu bir sürü şeyi olmayan insanlar, bir sürü şeyleri olmayarak nasıl yaşıyorlar, kendilerini bu dünyada nasıl taşıyorlar, bütün bunlar beni çok ilgilendiriyor (Savaşır, 1987: 140).

İkinci soruya yani, büyümlü gerçekçi bir dilde gündelik hayatın izlerini yakalayıp yakalayamayacağımız sorusuna gelince, öncelikle gündelik hayatın nasıl tanımlandığına ve gündelik hayat ile romanın ilişkisine bakmak gerekir. Gündelik hayat, Henri Lefebvre’e göre psikolojik veya sosyolojik olan; özel yöntemler ve yollarla kavranması gereken özel nesneler ve alanlardır: “Gündelik hayat beslenmedir, giyinmedir, eşyadır, evdir, barınmadır, komşuluktur, çevredir”. Gündeliklik, geçip giden zaman dilimlerinden değil, bu geçip gitmelerin birbiri ardına sıralanmasından oluşur: Onların toplamı değil, ritmidir (Lefebvre, 1998: 28, 83). Toplumsal sistem sadece büyük savaşlar, ekonomik bunalımlarla değil, gündelik hayatın izlerinin takip edilmesiyle anlaşılır olabilir.

Lefebvre, uzmanlaşmış bilimlerin “gündelik olguları, mobilyaları, nesneleri ve nesneler dünyasını, zamanın kullanımını, çeşitli olguları, gazetelerdeki ilanları bilinmeye layık görmeyerek küçümse[diğini]” söylemiştir (Lefebvre, 1998: 33). Bununla birlikte *Modern Dünyada Gündelik Hayat* (1998) kitabına, James Joyce’un *Ulysses*’inden bahsederek başlayan Lefebvre’e göre 1900’lü yılların başlarında bir 16 Haziran günü neler olup bittiğini öğrenmek için yola çıkan biri, öncelikle dönemin gazetelerine, haberlerine bakar; burada “gündelik haberler, kazalar, o dönemin ileri gelen kişilerinin söylemiş oldukları sözler, geçerlilikleri kalmamış haberler ve bilgilerden oluşan tozlu bir yığın, gündemdeki savaşlar ve devrimler üzerine kuşku götürür bilgiler” bulur. Ancak sıradan insanla-

rın o günü yaşama tarzlarına yani uğraşları, kaygıları, çabaları ve eğlenceleri üzerine herhangi bir şey bulamaz (Lefebvre, 1998: 7). Bu noktada roman devreye girer, sıradan insanın gündelik hayatına ilişkin bilgiye erişebileceğimiz kaynaklardan biridir roman. Lefebvre, bu anlamda, yazara büyük önem atfetmiştir. Ona göre “yazar gündelik hayatı ortaya çıkarır, maskesini indirir, üzerindeki örtüyü kaldırır; onu giderek daha az katlanılabilir bir halde ve öncekinden daha az ilgi çekecek bir biçimde gösterir; fakat aynı zamanda, onu söyleme, biçimlendirme tarzıyla, yani (edebi) yazı ile ilgi çekici kılar” (Lefebvre, 1998: 17).

Romanı merkeze alarak gündelik hayat çözümlemesi yapan pek çok çalışma bulunmaktadır. Arthur Asa Berger de *Bloom's Morning* (1997) adlı çalışmasında Lefebvre gibi, James Joyce'un *Ulysses*'inden yola çıkmıştır ve Mr. Leopold Bloom'un dış macunundan halıya, pijamadan tost makinesine kadar gündelik hayat içinde kullandığı objelerin sembolik anlamlarını ortaya koyarak “modern” insanın gündelik hayatını çözümlemiştir. Marshall Berman da modernizmi, modernleşmeyi incelediği *Katı Olan Her Şey Buharlaşıyor* (1994) adlı kitabında Goethe'den Baudelaire'e, Puşkin'den Biely'e; On dokuzuncu ve Yirminci yüzyıl yazarlarının modernizmin ortaya çıkış sürecini nasıl ele aldıkları konusuna odaklanmıştır. Berman, Dostoyevski'nin kent yaşamında yoksul olanın aşağılanmışlık hissini, nefret ve sevgi karışımı hislerini anlattığı *Yeraltından Notlar* romanı üzerinden insanların modernizmi yaşayışlarının gündelik içindeki izlerini sürmüştür (Berman, 2002: 295–307).

Roman, ister toplumsal bir duyarlılıkla gerçekçi bir dil kullanarak dönemin koşullarını yansıtmayı amaçlasın, ister tüm toplumsal sorunlardan uzak basit öyküler olsun, anlatının fonunda gündelik hayat akıp gider. Dolayısıyla, romanın gündelik hayatı anlamak için geniş bir kaynak sunduğu rahatlıkla söylenebilir. Çünkü roman akıp giden ama bu akışta kendini tekrarlayan ve yeniden üreten gündelik yaşamın izlerini taşımaktadır. Ömer Türkeş, eğilimi ne olursa olsun, sanat ve edebiyatın yaşanılan atmosferi yansıtmak açısından en güvenilir kaynaklardan biri olduğunu söylemiştir:

Romanlar ve öyküler, -konu edindikleri tarihin değil- yazıldıkları dönemin bireysel, toplumsal, hukuksal, siyasal ilişkilerinin kokusunu, rengini, seslerini taşırlar. Çoğu kez de, edebiyat ve sanat, toplumsal sorunlara bilimden önce eğilmiştir. Büyük kentlerdeki kalabalıklar, sefalet ve yoksullukların yaşandığı varoşlar, 1840'a kadar Fransa'da Balzac ve İngiltere'de Charles Dickens tarafından dile getirilmiştir. Konuyu politik ve sosyal açıdan ele alan Engels'in, İngiltere'de İşçi Sınıfının Durumu (1844–45) adlı incelemesini yazarken, hem bu iki yazarı hem de –Londra ken-

tini kendisi ile neredeyse aynı cümlelerle anlatan- E.A. Poe'nun "Kalabalığın Adamı" öyküsünü okuyup okumadığını bilmiyorum (Türkeş, 1999:110).

Tekin'in gerek yazım tarzı, gerek kendi yaşam öyküsü, gerekse dönemin başat toplumsal sorunlarından biri olan gecekondu sorununu ele alıyor olması, Türkeş'in romanın yazıldığı dönemle olan ilişkisine yönelik savını onaylar niteliktedir. Büyülü gerçekçi bir roman üzerinden gündelik hayat analizine girişmek, romanın kendi içindeki gerçekliğinin ya da daha doğrusu büyülü gerçekliğinin toplumdaki karşılığını aramak ilk bakışta riskli bir gibi görülebilir. Ancak kuşkusuz Latife Tekin'in romanının fantastik ya da büyülü gerçekçi niteliği, onun toplumsal gerçeklikten bağımsız olduğu anlamına gelmez. Anlatım olarak yansıtmacılıktan uzak olmakla birlikte temelde toplumsal sorunlara dayanmaktadır Tekin'in anlatısı. Murat Belge'nin de belirttiği gibi Tekin'in,

zaman zaman fantastikleşen tekniği" bir "fantezi" değildir; "Fantezi bir 'oyunu', çoğu zaman hatta bir 'kaçış'ı akla getirir. Sevgili Arsız Ölüm'ün fantastiği ise toplumsal kökenleri belli, gerçekliğin bir düzeyinin ta içinin ürünü olan bir fantastik. Gerçekliğin belirli toplumsal koşullar içinde algılanmasını resmediyor roman: bir ideolojik üretimin sanatsal yeniden üretimi (Belge, 1998: 241).

Bu durumda, Tekin'in romandaki karakterlerin gündelik hayat deneyimlerine bakmanın, göç ve gecekondu üzerine yazılmış olan bilimsel, sosyolojik yapıtlara başvurmaktan kadar önemli olduğu iddia edilebilir. Romana yönelik böyle bir okumanın önemi köyden kente göç oranları, işsizlik oranları, kentleşme göstergelerinden ziyade; insanların göç deneyimleri, işsizlik deneyimleri ve kentleşme sürecinde yaşadıklarının görünür kılınması noktasında ortaya çıkmaktadır.

Çöpten Bir Yaşam Kuruluyor...

Berci Kristin Çöp Masalları'nda yirmi bir bölüm boyunca insanların çöp yığınlarının yamacında Çiçektepe'yi kurması, her durumdan bir mit yaratması ve son olarak ikinci bir Çiçektepe'yi kurması anlatılır. Mekânın kendisi, Çiçektepe romanın ana karakterinden biri olarak karşımıza çıkar. Mekânın ve insanların dönüşümü bir arada anlatılır romanda. Bu ikisi birbirinden bağımsız değildir, karşılıklı olarak birbirlerini dönüştürür, değiştirir. İnsanların bedeni mekân içinde devinir, insanlar mekânın dayattığı koşullar içinde kendilerine bir yaşam alanı kurmaya çalışırlar.

İlhan Tekeli (2000), beden ve içinde yaşadığı çevrenin karşılıklı olarak birbirlerini sürekli dönüştürdüğünden söz eder. Ona göre, beden sadece içinde yaşadığı çevreyi yaşamını sürdürmek için dönüştürmez, aynı zamanda bu çevreyi yaşamında anlamlı hale getirmeye çalışır. Tekeli'ye göre, beden kendi çevresinde bir egemenlik alanı (territory) oluşturmaya çalışır. Ancak, çok sayıda beden söz konusuysa ve bu bedenlerin bir arada olmasının ekonomik dışsallıklar gibi önemli nedenleri varsa, bedenlerin egemenlik alanı oluşturmaları olanaksız hale gelir. Bu durumda "bir arada yaşamak için yarışmak ve işbirliği yapmak ve bu yollarla egemenlik alanlarını (yeri) birlikte oluşturmak durumunda kalırlar" (Tekeli, 2000: 58). Çiçektepe halkının yaptığı tam da budur. Roman boyunca, kendileri için ortaklaşa bir yer kurmaya çalışırlar. Ancak köyden kente göç eden ve kentin kıyısında tutunmaya çalışan insanlar için bu mekân temelde bir mücadele alanıdır. Yıkım ekipleriyle mücadele ederler, rüzgârla mücadele ederler, arazi mafyasıyla mücadele ederler, fabrika atıklarıyla mücadele ederler, hastalıklarla, işsizlikle mücadele ederler...

Çiçektepe halkı bir gecede içinde yaşayacakları, barınacakları bir yer inşa eder. Ancak gecekondular nasıl bir gecede kurulduysa, aynı hızla yıkılır. Yıkımdan sonra insanlar, yakınlardaki tabak fabrikasının artıkları olan kırık tabaklar ve çöpten topladıkları plastik artıklarıyla yeni evler kurarlar. "Naylon torbalar, sepetler", "paslı tenekeler, kutular, ampul başlıkları, her gün atılan tabaklar, çöpten ayıklanan kartonlar, naylonlar, şişeler" gecekondularında kullanılır. Ancak yıkım ekipleri bu evleri de yerle bir eder:

Yıkım tam otuz yedi gün sürdü. Her yıkımdan sonra kurulan konular biraz daha küçüldü. Gitgide eve benzemez oldu. İnsanlar insanlıktan çıktı. Toza, çamura, çöpe bulandı. Üstler başlar yırtık delik içinde kaldı (Tekin, 1995: 13).

Sonunda bir süre yeni ev kurulmaz, yıkım ekipleri buralara gelmekten vazgeçer. Bunun üzerine yine bir gecede yüz gecekondular birden kurulur ve adına "Savaştepe" denir, ama resmi görevliler tarafından "Çiçektepe" olarak değiştirilir. Ardından kurulan üç mahalleyle de şu adlar konulur: Fabrikadibi, Çöpaltı, Dereagzı.

Gecekondulular, bu yüzden gelip geçiciliği ifade eden fiiller üretirler, "mekanet etmek" gibi. Bu fiil, Sibel Irzık'ın belirttiği gibi iğretiliği, derme çatmalığı, her an yerinden edilebilirliği ifade eder romanda. Bunun gibi hem mekân adı olarak hem de fiil olarak kullanılabilen "kondu" sözcüğü de daha çok bir hareketi, geçici olma halini niteler (Irzık, 2005: 233). Gündelik hayatın tekrara dayalı niteliği konducuların evlerini her gün yeniden kurmasında su yüzüne

çıkartır. Konducular, sürekli olarak modern kent yaşamının dayattığı bir “bugün”ü yaşarlar.

Mahallelerdeki evler, evden çok yıkık dökük barakaları andırır. Yağmur yağdığında evlerin içine çatılardan şıp şıp sular damlar. Yağmur suları duvarları eritip indirir (Tekin, 1995: 24).

Kondularda çakıp sıvama işleri hiç bitmezdi. Bir duvar onarılır, öteki çöker, ardından dam akardı. Bu yüzden konduların bir gün bir yanlarına teneke çakılır, bir başka gün açılan deliklere tahta sokulurdu. Ayrıca, “Konduların çitleri ay doğunca yürür, mezarlığa yanaşınca durur”, diye konu dilinde bir laf vardı. Bu lafla konducular telli tahtalı konduların tabiatını anlatırlardı (Tekin, 1995: 64).

Berci Kristin Çöp Masalları sadece bir mekânın değil, bu mekânla birlikte bir gündelik hayatın da kurulmasının hikâyesidir. Gündeliklik insanların sadece yapıp ettikleri içinden değil bu yapıp etme sürecinde oluşturulan dil içinden de kurulur. Nurdan Gürbilek’e göre *Berci Kristin Çöp Masalları*, gecekondu halkının yeni bir dil, yeni bir sözlük edinmesinin öyküsüdür:

Burada da önemli dil. Çünkü gecekondu halkının fabrikayla, grevle, sendikayla, NATO’yla, sınıfla, bankayla, bürokrasiyle tanışmasının, yeni adetler, yeni inançlar, yeni hikâyeler kadar yeni bir dil, yeni bir sözlük edinmesinin de hikâyesi Berci Kristin. Çünkü çöp yığınları süslü kırık aynalar, kafası bacakları kopmuş naylon bebeklerle birlikte yeni bir dil de sunmuştur konduculara. Kamyonlar pirinç tokmaklı kapılar, buzlu camlar, sapsarı musluklar, sırmalı koltuklarla birlikte yeni bir işaret sistemini de taşır Çiçektepe’ye. Satıcılar renk renk meyve tozları, blucinler, likör takımları, kırmızı tül perdelerle birlikte yeni bir dil de satar Çiçektepe’li kadınlara. Bu yüzden çöpten yayılan umudun, yine ondan yayılan ölümün olduğu kadar, çöp kokusunun içinde gelişmiş bir dilin de hikâyesidir Berci Kristin. Yabancı bir kültürün atıklarından, naylondan, plastikten oluşmuş, kendisi de plastikleşmiş bir dilin hikâyesi (Gürbilek, 2005: 44).

Bu dil gündeliğin dilidir, modern kente özgü kelimelerin oluşturduğu bir dildir. Tüketim nesnelerinin, kapitalizmin dilidir. Gecekondu halkı bu dili kentle olan etkileşimi sonucunda edinmiştir. Modern insanın gündelik hayatının atıkları ve fabrikaların atıklarıyla girilen etkileşimin sonucudur bu dil. Çiçektepe’nin kentin çöplüğünün hemen yanına kurulmuş olması, insanların gündelik dilinde, isimlendirmelerinde de kendini gösterir. Her adet, her deyim çöpe uyarlanmıştır: “Çöp bakkal”, “Çöp muhtar”, “Çöp yolu”. Nasıl ki yeni kelimeler çöpten üretilmişse, köyden yanlarında getirdikleri

kelimelerin içeriği de çöpe göre şekillenmiştir. Berci Kız, “köyde yazıda yaylayan, gece dışarıda kalan koyunları sağmaya giden kızlara” verilen adken, “Çiçektepe’de yalnızca çöp ayıklayan, çöp toplayan kızlara bu sıfat layık görüldü” (Tekin, 1995: 20).

Modern toplumun değerden düşen nesnelerinden, tüketim toplumunun artıklarından kurulan bir hayatı, bir dili çöpün şekillendirmesi kaçınılmazdır. Gündeliklik ve modernlik kavramlarını birlikte kullanan Lefebvre’e göre bu kavramlardan “Biri, diğerini çevreler ve üstünü örter; ona ışık tutar ve onu gizler. Bunlar, zamanın ruhunun iki yüzüdür”. Lefebvre, modernlik kelimesinden yeni olanı ve yeniliğin işaretini taşıyan şeyi anlamak gerektiğini söylemiştir. Gündeliklik, modernitenin bir sonucudur (Lefebvre, 1998: 30–31). Roman bu bağlamda gecekonduların modernle, sanayiyle, kapitalizmle tanışmasının öyküsü olarak okunabilir. Gecekondular halkı, modern kent yaşamına, dolayısıyla gündeliğin içine girmektedir. Gecekondular da modern bir olgudur, modernleşme projesinin sonuçlarından biridir¹. Fabrikalar, işçiler, buzdolapları, çamaşır makineleri de modernlerdir. Ama bu modernlik kimyasal yağmurlar yağdırır, gecekondular halkının, işçilerin vücutlarını deler, çürütür, toz olup ciğerlerine kaçırır. Çöp yolundaki fabrikalar “Ciğer Söndürür” “Göz Kurutur”, “Kadını Sağır Eder”, “İşçisini Sağır Koyar” (Tekin, 1995: 40). Gecekondular halkı bu modernliğin altında ezilmektedir:

...Çiçektepe’de kurulan bu fabrikada hammadde bölümünde zehirlenip ölen işçilerin Su Baba’nın gazabına uğrayıp öldüğüne inanıldı... Fabrika sahibi, konducuların duasını aldıktan sonra fabrikanın serum ve ilaç şişelerinin yıkandığı mavimsi sıcak suyu oluk oluk mahallenin üstüne saldı... Sıcak suyun önü çevrildi. Aktığı deliğin çevresi çimentoyle sıvandı. Oraya bir çeşme kuruldu. Üç gün boyunca sıcak suyun başında çamaşır, kimi, yün, kapkacak yıkandı, çocuklar yundu (Tekin, 1995: 17–18).

Çiçektepe Sanayi’nde küçük tekstil atölyeleri açıldı. Sanayi’den gökyüzüne mavi, yeşil kırmızı dumanlar savruldu. Çiçektepe’nin

Türkiye’de kentleşme ve gecekondulaşma sorununu anlamak için 1950 sonrası döneme bakmak gerekir. Bu dönemde Amerika Birleşik Devletleri’nin “Türkiye’yi modernleştirmek için” Marshall Planı çerçevesinde yaptığı yardımlar Amerikalı uzmanların denetiminde tarım alanına ve yol yapımına yönlendirilmiştir. Tarımda makineleşme ve toprak mülkiyetinin küçülmesi nedeniyle işsiz kalan pek çok tarım işçisi ve küçük çiftçi ulaşım kolaylıklarından da faydalanarak yeni olanaklar aramak için büyük kentlere göç etmeye başlamıştır (Onat, 1992: 16). 1950’lerde köylerde yaşayan her on kişiden biri kentlere göç etmiştir. “Bu mekânsal hareketlilik, fiziki mesafeleri ortadan kaldıran ve merkez ile çevrenin kültürünü hoyratça karşı karşıya getiren ülke içi bütünleşmenin gerçek başlangıcıydı” (Keyder’den aktaran Çetin, 2006: 54).

başına boy boy, renk renk bulutlar oturdu. Konduların üstüne fabrika karları yağarken bulutlar renkli yağmurlar aktardı (Tekin, 1995: 81).

Fabrika atıkları yüzünden Çiçektepe'nin içme suyu görül-medik bir hastalık yayılır. Herkesin yüzünde küçük kırmızı yaralar açılır, sonra bu bütün vücutlarına yayılır:

Bebekler kondularda el kadar kaldı. Çocuklar başlarını tuta tuta sedir ayaklarının dibine kıvrıldı. Erkekler eğri boyunlarında, yürürken yana düşen başlarında açılan yaralar yüzünden korkuluklara döndü. Çiçektepe'den kuşlar kaçtı. Tavuklar kadınların elinden yem almaz oldu. Ağaçlar yapraklarını döktü (Tekin, 1995: 43).

Çiçektepe halkı kendine bir yer yaratma sürecinde romanda bir karakter olarak ortaya çıkan rüzgârla da mücadele etmek zorunda kalır. Romanda rüzgâr, sanki modernleşmenin, ilerlemenin metaforu gibidir. Gecekondu halkı, onunla birlikte yaşamak zorundadır ama aynı zamanda onunla sürekli bir mücadele halindedir. Nereden geldiğini bilmezler, onu nasıl durduracaklarını da bilmezler. Ama sürekli olarak rüzgârla birlikte savrulup giderler. İnsanların düşmanı konumundaki rüzgâr, konduların çatılarını uçurur, insanların gözlelerini kurutur. Çiçektepe halkı rüzgâra öfkelenip -onu taşar tutar. Hiç dinmeyen ve çatıları sürekli alıp götüren rüzgâr üzerine efsaneler üretilir. İnsanlar rüzgârın gecekondu kurdukları tepeye sevdalı olduğunu ve gelip bu tepenin başına kondu kurdukları için kendilerine içerlediğine inanırlar, rüzgârın adını alırlarsa durulacağını düşünerek o sıralar doğan bütün çocuklara “Rüzgâr” adını verirler (Tekin, 1995: 21). Rüzgârın, caminin minaresini söküp uçurmasından yola çıkarak, İslam'ın beş şartına “Geceleri minare tutmak” diye bir şart eklerler. Ancak çocukların, sakatların, gebe ve emzikli kadınların minare tutması günah sayılır, yasaklanır (Tekin, 1995: 16). Çocuğu rüzgârın uçurması sonucu ölen bir anne, tepenin en uç noktasına gidip rüzgârı taşlar. Buraya “Kovma Burnu” adı verilir.

Gecekonducular sadece rüzgârla ilgili değil, pek çok konuda efsaneler yaratır ve onlara yeni isimler verirler, yeni yeni âdetler bulurlar. boş inançlar uydururlar. Böylelikle kendilerine sadece barınacak bir yer değil aynı zamanda yeni bir yaşam inşa etmeye çalışırlar. Boş inançlara başvurmak kötü yaşam koşullarıyla mücadele etmenin bir yolu olarak çıkar karşımıza. Hayatın çöpün kıyısında, fabrikanın kıyısında kurulmasından kaynaklanan hastalıklara, salgınlara çare bulamayınca başvurdukları, sığındıkları yerdir boş inançlar. Çiçektepe halkı için ermişler, yatırırlar gibi boş inançlar gündelik hayatın doğal bir parçasıdır ve sık sık efsaneler yaratırlar. İnsanların böyle efsaneler yaratmasında Turgut'un da belirttiği gibi köyden yeni göç

etmiş olmaları ve geleneksel yaşam tarzının ve sözlü kültürün yaşamlarında hala önemli yeri olması da etkilidir (Turgut, 2003: 64).

Gecekondulular, türlü hastalık için doktora gitmek yerine ya iptidai yöntemler kullanırlar ya da ermiş olarak gördükleri Güllü Baba'dan medet umarlar. Göğüsleri şişen Şengül, Güllü Baba'ya şifa bulmaya gider, Güllü Baba onun memelerini okşayarak iyileştirmeye çalışır. Bunun da faydası olmayınca kimi memelerine biberle hamur karıştırıp vurmasını, kimi lokum ezip bağlamasını söyler (Tekin, 1995: 31).

Çiçektepe'nin kurulduğu ilk günlerde Fabrikadibi'nde yazılı bir taş bulan gecekondulular orada bir yatır olduğu efsanesi yaratırlar, yatırdan su dilenirler:

O taşın bulunduğu yere işemek, tükürmek, ordan dua etmeden geçmek suç sayıldı (Tekin, 1995: 16).

Lefebvre'e göre (1998: 50), eskiden doğaya bağımlı olan bir "dünya"da, yoksunluk korkusu, hastalık korkusu, gizli güçlerden duyulan korku, ölüme ve ölümlere duyulan korku gibi pek çok korku hüküm sürmekte ve bunlardan korunmak için büyü, gözbağı gibi mekanizmalar üretilmektedir. Ancak modern dünyada korkular yatışmış, yer değiştirmiş, atom savaşından, ekonomik krizden kaynaklanan korku eski korkuların yerini almıştır. Ancak romandaki gecekondu halkı modern kentle, köyden getirdiği geleneksellik arasında sıkışmış durumdadır ve modern olgulara geleneksel inançlarıyla karşılık vermektedir. Sanayileşme ve fabrika atıklarının yarattığı hastalıkları kendi anlam dünyasında doğaüstünün gazabı olarak niteler, bilinmeyen olarak algılar ve korkar. Bu korkuyla baş etmek için de boş inaçlar türetir. Bu yüzden insanlar üzerlerine zehirli "kar yağdıran" fabrikayla tıpkı doğaüstü bir canavarla savaşır gibi savaşır; onu taşa tutarlar, onun duvarlarını yıkar, kapılarını söker, camlarını kırarlar. Ama sonunda fabrikanın sahibinin dağıttığı yoğurtları yiyerek hastalıktan korunduklarına inanırlar (Tekin, 1995: 17).

Gecekondu Mahallesi Gelişiyor: İşçiler, Burjuvazi ve Arazi Mafyası...

Romanda, gecekondu mahallesinin kurulmasının ardından işçilerle, burjuvaziyle, arazi mafyasıyla karşılaşırız. Fabrikalarda çalışan işçilerin çalışma koşulları oldukça kötüdür. Akü fabrikasında çalışan erkeklerin kanına kurşun işler, kurşunlu yiğit iktidarsız kalır:

Çöp yolunda, davul dengi dengine lafını, “Kanı kurşunlu yiğide, ciğeri tozlu gelin” lafı karşıları. Bu laf akü işçisi gençlerin peş-peşe iplik işçisi kız almasından sonra ortaya çıkmıştı. Akü fabrikasında iki üç yıl çalışan erkeklerin kanına kurşun işler, kanı kurşunlu yiğit iktidarsızlığa düşer, evlenip Çöp Yoluna çıkamazdı. Bu işçilere bir tek sarım soluk iplik işçisi kızlar varırdı. Çöp yolundaki adetlerden biriydi bu (Tekin, 1995: 40).

Çiçektepe Halkı romanın dördüncü bölümünde işçilerle tanışır. Çöp yolunda akü fabrikası, iplik fabrikası, ilaç fabrikası gibi birçok fabrika kurulmuştur. Bu fabrikalardaki işçilerin greve gitmesiyle birlikte işçi sınıfı diye bir sınıfın varlığından, sömürüden, işçilerin dünyayı yerinden oynatacak güçlerinden, sendikadan haberdar olur ve onların yanında yer almaya başlarlar:

İşçilerin getirdikleri, üstüne ‘Yanıdayız!’ yazdıkları bez fabrikanın duvarına asıldı. Hep bir ağızdan ‘Yaşasın Grev! Grev!’ diye bağırıldı. Grev yerinden dışarı bir halay kolu uzandı. Çiçektepe’li erkekler omuzlarını titrete titrete halaya katıldı. Çocuklar el çırp-tı. Kadınlar halay çeken işçi kadınları göstere göstere gülüşüp birbirlerine çimdik attı (Tekin, 1995: 36).

İşçilerin gecekondularla tanışması 1970’li yıllara denk düşer. 1970’li yılların sonunda gecekondular “hareketi” ile işçi hareketi içiçe geçerek önemli bir toplumsal muhalefet oluştururlar (Akkaya’dan aktaran Çetin, 2006: 56). Çiçektepeliler’in grev yerinde işçilerle birlikte halay çekmesinin bunun metaforu olduğu söylenebilir. Çiçektepeliler grevi desteklemekle birlikte kendi isteklerini de manilerle dile getirirler:

Grev çadırının direği

Ak güvercinin teleği

İçme suyuna kavuşmak

Çiçektepenin dileği

Konducuların dilekleri, iş, yol, otobüs, okul diye eğri büğrü harflerle yazılmış maniler olup uzayıp gidiyordu (Tekin, 1995: 39).

İşçilerin mücadelesine destek olan Çiçektepeliler, bir süre sonra kendileri de işçi olurlar. İşçi olmak, onlar için önemlidir, çünkü işsizlik Çiçektepe’nin en önemli sorunlarından biridir. Öncele-ri çöpten topladıkları plastikleri, demirleri, şişeleri, kâğıtları çevre atölyelere satarak geçinen insanlar çöpün sahibinin çıkmasıyla işsiz kalırlar. Erkekler iş bulmak için Çiçektepe’nin dışına çıkmaya başlar ama iş bulmak kolay olmaz:

Erkekler günlerce işsiz dolanırdı. Öyle uzun zaman dolanırlardı ki iş bulana topluca gözyaydınına gitmek adet haline geldi. Kocası iş bulan kadın bin çalımla tüm konduları gezdi, helva dağıtıp el öptü (Tekin, 1995: 21).

Çiçektepeliler gecekonduunun ilk kurulduğu dönemde simitçilik, tablacılık, ayakkabı boyacılığı gibi işler yaparlar. Bay İzak'ın gelip buzdolabı fabrikası açmasıyla Çiçektepe'nin erkekleri de işçi olur. Böylece Çiçektepe bir "işçi mahallesi" kimliği kazanır.

Bay İzak romanda burjuvaziyi temsil eder. Ama Turgut'un da (2003: 66) belirttiği gibi Bay İzak fabrikasının kurulduğu ilk günlerde, işçileri gibi tulum giyip onlarla birlikte çalışır, dolayısıyla okuyucu onun üst sınıfa özgü yaşam tarzına pek tanık olmaz. Ama burada mesele üst sınıfın yaşam tarzı değil, fabrikaların çevreye verdiği zarar ve işçilerin modern yaşamın nesnelerini üretirlerken maruz kaldıkları kötü çalışma koşullarıdır:

Yerin altında yeni odalar açtı. Yeni odalara yeni işçiler aldı. Buzdolabının yanında çamaşır makinesi, radyo, fırın yapmaya başladı. İşçilerin çalıştığı odaları mezarlardan ayırmak için tavanlarına floresan lambalar taktırdı... Öteki işçilerle birlikte yerin altında çalışa çalışa eriyip kurudu. Bunalıp boğuldu... Buzdolabı işçisi yoğurt gibi beyaz kesildi. Kocaman gözlerine buzdolabı gazı kaçtı. Öksürüğe tutulan işçilerin gırtlakları yırtıldı. Nefesleri boğuldu (Tekin, 1995: 67).

Polisajcılar, yüzlerine yapışan bu yağlı karanlığı silmek için yerin yüzüne çıkmadan önce yıkanırlardı. Tıkanan soluklarını açmak, boğazlarına çöken demir tozlarını bir an önce havaya savurmak için sıcak suyun altından geçip koşarlardı (Tekin, 1995: 75).

Bay İzak, işçilerin koşullarını değiştirmek yerine fabrikasını büyütür, buzdolabının yanında çamaşır makinesi gibi yeni şeyler üretmeye başlar. Böylelikle bir yanda işçilerin sağlık, beslenme, barınma durumları kötüye giderken, öte yanda ucuz işgücüyle servetini büyüten Bay İzak, zamanla fabrikaya uğramaz olur, yönetimi müdürlere devredip ortadan kaybolur. Bu dönemde Türkiye'de gecekondulaşma Bay İzak örneğinde olduğu gibi burjuvazinin işine gelmiştir. Çünkü köyden kente göç edenler kentlerde bir emek fazlası yaratmış, dolayısıyla burjuvaziye emek ücretlerini rekabete açarak düşük ücretler verebilmenin yolunu açmıştır.

Aslında yasadışı olan gecekonduılara burjuvazi tarafından devletin konut yapımına ayırmak durumunda kalabileceği maddi kaynakları kendisine tahsis edebilmesine olanak taşıdığı için, poli-

tikacılar için ise kendi yandaşlarına dağıtılabilecek ulufe işlevi görmesi nedeniyle göz yumulmuş ve gecekondulaşma neredeyse teşvik edilmiştir. Gecekonduların yapımı, siyasi iktidarlar tarafından seçim vaatlerine konu olmuş ve her seçim öncesi ve sonrasında tapu dağıtılarak yasallaştırılmıştır (Çetin, 2006: 54).

Özellikle 1980 sonrası dönemde imar afları ve ıslah imar planlarıyla gecekondulaşmanın resmi olarak önü açılmıştır. Işık ve Pınarcıoğlu'nun (2002: 117) söyledikleri gibi gecekondu, başta “değişim değeri için değil kullanım değeri için” kurulmuştur. Işık'a göre (1996) 1950'lerde kırdan kente göç edenlerin kendi olanaklarıyla, kendilerine bir barınma mekânı yaratmak için kurdukları gecekondu 1970'lere gelindiğinde alınıp-satılan bir metaya dönüşmüştür. Bunun elbette siyasi nedenleri mevcuttur. Özellikle Özal döneminde çıkarılan imar affı kentin bir rant alanına dönüşmesinde büyük rol oynamıştır. Böyle bir ortamda, arazileri örgütlü bir şekilde bu arazileri işgal eden arazi mafyası ortaya çıkmıştır (Işık, 1996: 793–794).

Romanda arazi mafyasını bir görünüp bir kaybolan karakterlerden biri olan Kürt Cemal temsil eder. Kürt Cemal çöplüğün çevresindeki orman arazisini parseller ve bunları fabrika işçilerine satar. Bu arada kondularda dolaşan gençleri toplayıp muşta, para, tabanca dağıtır ve kendi çetesini kurar. Romanda bu sistemden bağımsız kendilerine kartondan evler inşa eden çingenelerin mahallesi yakılmıştır. Gecekondu, aslında tamamen yasadışı bir durumdur ancak zamanla resmi makamlarca tanınmaya başlamıştır. Gecekonducular tarafından yapılan okula resmi öğretmen atanması, banka şubeleri açılması ve Kürt Cemal'in Belediye Meclisi'ne girmesi bunun belirgin örnekleridir (Tekin, 1995: 96).

Pierre Mayol, mahalleyi “Üzerinde yetkisinin olmadığı ancak orada yaşayabilmek için özümlemek zorunda olduğu düzgülerle doldurulmuş kentin bütünü karşısında (...) geri çekilme yerleri, kentsel uzama kabul ettirmeyi becermiş olduğu, kendi kullanımına ve zevkine özel güzergâhlar” olarak tanımlar (Mayol, 2009: 34). Çiçektepe kendini kentsel uzama kabul ettirmiştir. Banka şubelerinin açılması, okullara öğretmen atanması, altyapı hizmetlerinden faydalanmaları bunun göstergeleri olarak okunabilir.

Çiçektepe zamanla büyür, gelişir ve günden güne kentle bütünleşir. Kahvehaneler, futbol takımları kurulur, evlerin hemen hepsi buzdolabı sahibi olur. Kentin kıyısında oluşan bu kültürün, başlarda kentle herhangi bir teması yoktur. Ancak semte sinemanın gelmesinin özellikle kadınlar üzerinde önemli etkileri olur. Sinemada gördüklerine özenen kadınlar “koılarını başlarını açmaya” başlarlar. Artık onlar ne köylüdür, ne de kentli. Hem köylerinden

getirdikleri boş inançları vardır, hem de sinemaları, buzdolapları. Artık kentle temas halindedirler, işçilerle iletişim kurmuşlar; işçi haklarından sendikadan haberdar olmuşlar, kendileri de işçi olmuşlardır. Çöplerin üzerindeki kabuğa kurdukları gecekondu kentten ayrılmaz bir parçası olmuştur. Kent içinde dönmekle kalmamış, kenti dönüştürmüşlerdir.

Sonuç

Tekin'in romanı gerçeküstü bir dille yazılmış olsa da romanın kahramanı olan Çiçektepe büyük kentlerdeki birçok gecekondu tepesinin yansımasıdır aslında. Çiçektepe halkı, kenti ve kente ait tüm değerleri üretimleriyle var ederken kentin kıyısında kötü koşullarda yaşamaya mahkûm edilmiştir. Roman aslında bir gündelik hayatın kuruluş öyküsüdür. Kendi manilerini, kendi efsanelerini, kendi ermişlerini yaratan bu insanlar zamanla kapitalizmle tanışmaya başlamışlardır. Burada yaşayan insanlar kentin kıyısında kurulan buzdolabı, ampul, tekstil fabrikalarının sağlıksız ortamlarında çalışmaktadırlar. Artık büyük patronlarla küçük işçiler vardır sahne- de. Çiçektepe'nin yoksul erkekleri artık işçi olmuşlardır. İşçi sınıfı bilincine kavuşan Çiçektepe'nin erkekleri sendikalar kurmuşlardır. Bu arada arazi mafyası ortaya çıkmış, arazileri parselleyip işçilere satmaya başlamıştır. Bu gelişmeler Çiçektepeliler'in gündelik hayatlarını da değiştirip dönüştürmüştür. Kadınlar çöp toplamayı bırakıp fabrikalarda çalışmaya başlamış, sinemayla tanıştıktan sonra başörtüsü takmayı bırakmışlardır.

Kentlerde ya da köylerdeki tüm emek arzına iş olanağı sağlamayan modern gelişme hızı, modern kesimin dışında bir marjinal kesimi ortaya çıkarmıştır. Kentler artık marjinal kesimlerle modernler arasında bölünmüş bir ikili yapı göstermektedir. Tekin bu ikili yapının marjinal kesimine, gecekonduya yönelmiştir. Tekin'in yönelişini anlamlı kılan kentsel değerlerin sadece bir grup azınlık tarafından sahiplenilerek kullanıldığı bir zamanda, kenti üreticileriyle birlikte, tüm kent bileşenlerinin de yaşayabileceği bir mekân olarak kurmaya dönük bir adım atmasıdır. Kentsel hayat, tüm kente açık olmalıdır. Bu çağrı gecekonduya yaşayanların ya da kentsel olanakların dışında bırakılan kesimlerin gündelik hayatını ele alarak varlık kazanmaktadır. Gecekondu ve gecekonducu vardır ama kente aittir.

Kaynakça

Berman, Marshall (2002). *Katı Olan Her Şey Buharlaşıyor*. Çev. Bülent Peker ve Ümit Altuğ. İstanbul: İletişim.

Belge, Murat (1998). “Türk Roman Geleneği ve Sevgili Arsız Ölüm.” *Edebiyat Üstüne Yazılar* içinde. İstanbul: İletişim. 233–245.

Çetin, Abdülkadir (2006). *Kamusal Alan ve Kamusal Mekan Olarak “Sokak”* Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi. Ankara: Ankara Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü.

Ecevit, Yıldız (2001). *Türk Romanında Postmodernist Açılımlar*. İstanbul: İletişim.

Gürbilek, Nurdan (1999). “Mırıltıdan Dinle.” *Ev Ödevi* içinde. İstanbul: Metis. 33-59.

Irzık, Sibel (2005). “Latife Tekin’de Beden ve Yazı.” *Kadınlar Dile Düşünce*. Sibel Irzık ve Jale Parla (der.) içinde. İstanbul: İletişim. 201-225.

Işık, Oğuz (1996). “1980 Sonrası Türkiye’de Kent ve Kentleşme.” *Cumhuriyet Dönemi Türkiye Ansiklopedisi-Yüzyıl Biterken* içinde. İstanbul: İletişim. 782-801.

Işık, Oğuz ve Pınarcıoğlu, M. Melih (2005). *Nöbetleşe Yoksulluk, Gecekondulaşma ve Kent Yoksulları: Sultanbeyli Örneği*. İstanbul: İletişim.

Kemal, Orhan (1962). *Gurbet Kuşları*. İstanbul: Varlık.

Lefebvre, Henri (1998). *Modern Dünyada Gündelik Hayat*. Çev. Işın Topuz. İstanbul: Metis.

Mayol, Pierre (2009). “Konut.” *Gündelik Hayatın Keşfi II: Konut, Mutfak İşleri*. Michel De Certeau, Luce Giard ve Pierre Mayol içinde. Çev. Çağrı Eroğlu ve Erkan Ataçay. Ankara: Dost.

Moran, Berna (2005). *Türk Romanına Eleştirel Bir Bakış*. İstanbul: İletişim.

Savaşır, İskender (1987). “Yazı ve Yoksulluk.” *Defter* 1: 133–148.

Tekeli, İlhan (2000). “Tarih Yazımında Gündelik Yaşam Tarihiçiliğinin Kavramsal Çerçevesi Nasıl Genişletilebilir?” *Tarih Yazımında Yeni Yaklaşımlar: Küreselleşme ve Yerelleşme*. Üçüncü Uluslararası Tarih Kongresi. Zeynel Abidin Kızılyaprak (yay. haz.) içinde. İstanbul: Türkiye Ekonomik ve Toplumsal Tarih Vakfı. 42-60.

Tekin, Latife (1995). *Berci Kristin Çöp Masalları*. İstanbul: Metis.

Turgut, Canan Öktemgil (2003). *Latife Tekin'in Yapıtlarında Büyülü Gerçeklik*. Yayımlanmamış Yüksek Lisans Tezi. Ankara: Bilkent Üniversitesi, Ekonomi ve Sosyal Bilimler Enstitüsü.

Türkeş, A. Ömer (1999). “Romanda Kentleşme: Gecekondudan Villakente.” *Birikim* 123: 110-118.

**EDEBİYATTA OTOBİYOGRAFİK KURGU
VE GÜNDELİK HAYAT:
*Bir Kervansaray, İki Kapısı Var:
Birinden Girdim Birinden Çıktım***



Gülsüm Depeli

Parmağını sürsen elmaya rengini anlarsın
Gözünle görsen elmayı sesini duyarsın
Onu işitsen yuvarlağı sende kalır.¹

Bu yazı, Türkiye’de son on yıldır tanınır olmaya başlayan Emine Sevgi Özdamar’ın *Hayat Bir Kervansaray. İki Kapısı Var: Birinden Girdim, Birinden Çıktım*, adlı romanından yola çıkmaktadır. Yarı otobiyografik nitelikli roman, adeta göstergesiz gündeliğin göstergelerini gezintiye çıkarmış gibidir; yazarın roman boyunca seslere ve sözlere resim yaptırdığını görürüz. Bu metin boyunca izlenmeye çalışılacak olan, tam da eserin anlatısal dokusunun, gündelikliği resmetmedeki, görüntüleştirmedeki yaratıcı niteliğidir.

Emine Sevgi Özdamar’ın kısmen otobiyografik tasarlanmış eserleri kronolojik olarak ortaya çıkmıştır. Eserlerini sıralı izlediğimizde yazarın romanlarında hayatını işaretleyen önemli dönemleri de bilgi olarak ediniriz. Doğduğu memleketi Malatya’dır, gönül bağı memleketi ise Bursa. Sanat ve estetik evini soracak olursak, orası Berlin’dir. Zira Emine Sevgi, Almanya’ya ‘misafir işçi’ olarak gittiği 1965 senesinden itibaren, bu kenti memleket yelpazesine yerleştirmiştir. Dolayısıyla bugün eserlerini yazmak için tercih ettiği yeni dili olan Almanca ile ilk olarak erken erişkin çağlarında, 19 yaşı civarında tanışmıştır. 1976 senesinde Doğu Berlin Halk Sahnesi’ndeki Bertold Brecht Tiyatrosu’na² katılmış olan Emine Sevgi, edebiyat dilinin lezzetini ve duygusunu tiyatrocu olarak repeliklerden, sahnelerden derlemiştir. Sanatsal ve edebi etkinliklerinin dili olarak Almanca’yı seçmiştir.

¹ Edip Cansever’e ait *Umuş* adlı şiirden alınmıştır.

² Yazar bu dönemini *Seltsame Sterne Starren Zur Erde* (2003) adlı otobiyografik romanında anlatır.

Hayat Bir Kervansaray yazarın en dikkat çekmiş romanlarından biridir. Fakat romanın, yazarın eserlerinin kronolojik dizgesi içindeki yerleşimini görmek istersek, onun bir öncesinde *Anadil* (Mutterzunge, 1991), bir sonrasında ise *Haliçli Köprü* (Die Goldene Brücke, 1998) adlı eserleri görürüz. *Anadil* birçok anlamda bir ilk metindir. Bu kısa metin, dilin yurduna ilişkin sorguyu başlatmakta, özellikle de devamından gelen eserlere rota sağlamada bir ipucu metni olarak önem taşımaktadır. *Anadil*'de, 'dil'i ve edebi lezzetin dilini araştırırken Emine Sevgi'nin yolculuğunu başlatan ilk durağı görürüz; "Benim dilimde 'dil', 'dil' demektir. Dilin kemiği yoktur; her yöne dönebilir ve döndüğü yerde kalabilir" (Özdamar, 1994: 1). Almanca'ya kelimesi kelimesine (literal) çevrilmiş olan bu ifadeleme ona annesinin ana dilinden hediye mecaz bir aktarımdır. Yazarın, aynı eserinde sakın bir merakla, serin bir 'ah' ile söyleşmeye hazırlandığı geçmiş, şu cümleyle araştırılır: "Anadilimi nerede kaybettiğimi bir bilebilseydim. Nerede?"

Belki bir IC Treni restoranında, belki Köln Katedralinin bakışları altında. Buraya gelmemin temel nedeni Brecht'ti aslında. Belki de anadilimi kaybettiğim anı orada [tiyatroda] hatırlayabilecektim (Özdamar, 1994: 13-14).

"Ana dilini yitirmiş olmak" ilk duyuşta biraz dokunaklı çalınır kulağa ama yazarın bir röportajında, "insanın iki coğrafyada aynı anda olabilmesi için, 'baba vatani'ne ihanet etmesi gerekir"³ (Bağrıaçık, 2007) demesi, nostaljik mekanın karşısına, çok-yurtluluğu koyuveren tarzıyla, serinkanlı bir rövanş sunuyor gibidir kişisel tarihine. Emine Sevgi'nin dilinde biçim kazanmış olsa da, aslında hepimiz adına olan bir rövanştır söz konusu olan. Hepimiz derken sadece kadınları kastediyorum; şen bir koro olarak hayat sahnesindeki kadınları. Zira Emine Sevgi'nin bu romanında, hem dil, hem aktörler hem de izlediği gündelik hayat, kadındır.

Almanca eserler veren, Türkçe'yi Almanca'nın içinde tınlatan, bir başka dilin içinde kendine yer yapan (adeta dil içi bir iç dekor kuran) ve orada yaşayan (*metissage*) Emine Sevgi'nin alışılmadık tarzı, eserlerini Almanya'da, özellikle dil tartışmalarının konusu haline getirmiştir. Yazar, Alman Dili ve Edebiyatı içinde dilsel içerikleriyle birçok çalışmaya hayret ve hareket noktası sunmuştur; *Hayat Bir Kervansaray* ile iki edebiyat ödülü kazanmıştır.⁴

³ Almanca'daki *Vaterland* sözcüğü Türkçe'ye kelimesi kelimesine "babavatan" olarak çevrilmektedir. Türkçe'deki sözcük karşılığı "anavatan"dır. Çevirinin birebir karşılığı korunduğunda ortaya çıkan anlamsal değişim dillerarası geçişte yorumsallığı içeren bir zenginlik taşımaktadır.

⁴ Emine Sevgi Özdamar. *Hayat Bir Kervansaray* adlı eseriyle Ingeborg Bahman Ödülü (1991) ve Walter Hasenclever (1992) Ödülü almaya hak kazanmıştır.

Emine Sevgi eserlerinde ilginç bir iki dillilik örneği sunar. Onun dilinde cümleler toprakta bitmiş doğa meyveleridir de sanki, o da bu metaforik ifadelerin bedeni olan Türkçe cümleleri çantasına atıp Almanca'ya götürmüştür. Yazar, mecazlı ifadelerin neredeyse bütününe literal olarak, kelimesi kelimesine Almanca'ya çevirmiştir; bir dilden diğerine sunulan bir öz gibi yerleşir çeviri ifadeler metnin içine. Nitekim onun eserlerinin, Alman Dilbilimi içinde uyandırdığı heyecanın nedeni de bu yazınsal yaratıcılığındaki yenilikte gizlidir.

Yazarın ilk bakışta yurtsuz görünen sanat ve ifade diline bir yurt, bir ev vermeye yönelen kimi yazarlar onu, bir yazınsal tür olan Minör Edebiyat'ın⁵ önemli bir temsilcisi olarak görmeyi arzulamıştır. Oysa yazarın derdinin pek de bu olmadığını sanıyorum; tarihin trajik cilveleri içinde bir minör yerleşiklik değil de, şen bir göçebelik sezdirir onun romanları. Bir 'yurt'a değil de manzaraya eklenmenin sevinçli çabasıdır adeta. Nitekim roman boyunca "aslan kız", "güzel kız", "akıllı kız", "fındık kız" gibi övgülü seslemelerle çağrılan, iç enerjisi dışına taşan roman kahramanının dilinde de bir minör temsil yoktur. Elbette, Emine Sevgi'nin sunduğu yaratıcı alarım, beklendiği üzere çokkültürlülük ve kültürlerarasılık deneyimlerine doğru da çekıştırilmiştir. Kişisel kanaatim, yazarın kültürün kompartımanlaştırıcı tekinsizliğinden, Bakhtinvari, karnavalesk ve sirayetçil bir lafebeliği ile sıyrılmış olmasıdır. Burada sıyrılmak sözcüğü ile kastedilen şüphesiz kaçmaktan ziyade yazarın ele avuca sığmazlığıdır.

Geniş bir ilgi yelpazesine yayılmış olan Emine Sevgi, en çok da kadın anlatısını ve dilini somutlayan bir çoğul ses olarak değerlendirilmiştir. Yazarın dilinin kadın olduğunu söylerken, bu dilin özgül bir 'kadın dili' kabulüne dayanmadığı özellikle vurgulanmalıdır. John Berger, Emine Sevgi'nin dilini aşağıdaki ifadelerle betimler:

Sevgi'nin sesi dişi mi? Son derece dişi, ama çoğu kez de değil. Cinsellikten bir erkek gibi söz edebiliyor. Rüyalardan bir çocuk gibi söz edebiliyor. Sesi, her cümlede çağ değiştiriyor. Bacaklarının arasındaki de değişebiliyor. (Böyle söyledim, çünkü cinsiyet gibi bir sözcüğü asla ağzına almaz onun sesi.) (Berger, 2008: 7).

Buradan hareketle denebilir ki, Emine Sevgi'nin çoğul ve değişken dilini kadın kılan unsurlar, daha ziyade öne çıkardığı konularında ve anlatısallığında, odaklandığı kadın aktörlerinde ve bu kadınların gündeliğe dâhil oluşlarındaki kurgulanmış betimlerde.

⁵ Minör edebiyat, bir azınlığın majör bir dilde yaptığı edebiyat olarak tanımlanmaktadır. Kafka, Joyce, Amerikan dilinde edebi eser veren Siyahlar, bu türün en belirgin örnekleri olarak verilmektedir (Deleuze ve Guattari 2008: 25-26).

Feminist söylemin doğrudan içinden konuşmaz Emine Sevgi, fakat Ghaussy (1999: 1-16) onun edebiyatının feminist teorisinin tartışma unsurları ile hasbıhalini öylesine yerinde tespitlerle ve öylesine kolay betimler ki; zira yazarın dilindeki izler bunu Ghaussy'e zaten kendiliğinden sunmaktadır. Emine Sevgi, romanında kadınların dünyasını, koca gözlü, koca bakışlı bir kız çocuğunun, kapıları ardına kadar açık, cereyanlı duyumlar dünyasından anlatmayı tercih etmektedir. Gören, bakan, konuşan, dokunan, taklit eden, sesleyen, ağlayan, yineleyen ve öğrenen bir dil'dir bu. Anlatı boyunca günbegün büyüyen, yeniden ve yeniden kimliklenen, kısacası gündeliğin içinde metamorfoza uğrayan kahramanımız, bir 'kadın hayat', bir zaman ve bir mekân öznesidir. Hatırlanmalıdır ki, gündelik hayat özneyi değişime uğratan yerin kendisidir. Zira gündeliğin içindeki özne Lefebvre'nin deyişiyle Protheus'dur;⁶ bir metamorfozlar bütünü, bir ikameler kümesidir (1998: 9-10). Bakhtin (2001: 288) için ise öznenin değişime uğradığı bu yaşam alanı karnavalesk bir bileşim içermektedir.

Hayat Bir Kervansaray Türkiye'nin 1950-1960'lı yılları üzerine tarihsel bir metin olarak da okunabilir. Roman hem tarihi hem de biyografik 'anlatı'yı⁷ kucaklayan bir yazınsal tür örneği olarak,

⁶ Yunan mitolojisinde erken dönem deniz tanrılarında ilki olan Proteus (Yunanca "protogonos" = "ilk doğan") Olympus şeceresinde Tanrı Poseidon'un oğlu olarak gösterilir. Poseidon'un yunus sürülerinin "çobanı" olarak düşünülmüş; dişi yunuslardan oluşan kocaman bir haremın yöneticisi azman bir erkek yunus olarak kavramlaştırılmıştır. Proteus'un özelliği gelecekte haber verebilmesidir. Fakat kendisine yöneltilen sorulara cevap vermez; cevap vermektan kaçınmak için de türlü kılıklara bürünür. Cevap alabilmek için onu yakalayabilmeniz gerekiyor. "Protean" sözcüğü İngilizce'de bir sıfat olup, olumlu anlamda esneklik, yaratıcılık, değişkenlik, uyum sağlayabilirlik yananamları taşır. <http://www.ingilizce-ders.com/mitoloji/03-mitoloji-deyimleri.htm/> . erişim tarihi 28.08.2009.

⁷ Anlatı, tarih ve roman bağlantısı konusunda Barthes'in görüşleri hatırlanmalıdır. Konuyu tartışırken 'anlatı'yı hareket noktası olarak seçen Barthes'da bu kavram, hem romana hem de tarih'e uygulanan bir biçim olarak ifade edilir. Kendi ifadesiyle anlatı, "tüm evren kurmaların bulunmaz aracıdır, evren doğumların (cosmogenies), söylenlerin, tarihlerin ve romanların yapay zamanıdır. Kurulmuş, hazırlanmış, ayrılmış, anlamlı çizgilere indirgenmiş bir dünya içerir, dökülmüş, serilmiş, sunulmuş bir dünya değil. (...) [Örneğin], Tarihçi Dük de Guise'in 23 Aralık 1588'de öldüğünü kesinlediği ya da romancı Markiz'in saat beşte sokağa çıktığını söylediği zaman, bu olaylar yoğunluğu olmayan bir geçmişten yüzeye çıkar: varoluşun titreyişinden sıyrılmış olarak, bir cebir durağanlığı, bir cebir görüntüsü taşırlar, birer anıdır, ama önemi süresinden çok daha fazla olan, yararlı birer anı" (Barthes. 2004: 32).

Barthes yukarıdaki sözleriyle, roman ve tarih'i birbirine yaklaştırmakta, onların gerçeklik ile olan ilişkilerini, anlatının parçalı seçmeciliği ve 'dil kur-gusallığı' bağlamlarında birbirine benzetmektedir. *Hayat Bir Kervansaray*

o yılların gündelik yaşam rutinini zengin bir içerikle ve çarpıcı bir dilsel üslupla betimlemektedir. Gündelik olan ile tarih ve edebiyatın ilişkisi ise başlıbaşına kuramsal ve yöntembilimsel bir sorudur. Aşağıdaki bölümde yönetime ilişkin kısa bir tartışma yürütülecektir.

Gündelik Hayatın Edebiyatı: Edebi Bir Eseri Nasıl Okumalı?

‘Gündelik hayatın dilini ve ritmini en uygun yakalayan temsil formu nedir?’ sorusu yoruma açık bir sorudur. Kaldı ki bu çalışmada, edebiyatın gündelik olanı betimlemedeki temsil formlarından biri olarak seçildiği açıktır. Dolayısıyla gündelikliğe en uygun temsili araştıran sorular önemli olmakla birlikte bağlamımızın dışındadır.

Tekrar gündelik üzerine düşünmeye dönersek, gündelik, ne tek başına teorinin alanı olabilmektedir, ne felsefi gözlemlenmenin, ne de sanatsal kurmacaların. Gündelik olan basitçe rasyonel ve bilgisel olan biçiminde çerçevelenemez. Orası gerçeğin bizzat gerçekleştiği sürecin kendisidir; bilinecek şeyin olmadığı yerin alanıdır. Tam da bu nedenle, onu bilgiselleştirme alanına çekmeye başladığımız anda elimizden sıyrılıp kaçacaktır (Highmore 2008: 20-26). Gündeliğin yöntem kabına sığmayışı elden avuçtan kurtulan niteliğiyle ilgilidir. Gündelik repertuar, gündelik sesler, gündelik olaylar, gündelik nesneler, gündelik duygulanımlar, gündelik düşler ve kurgular, edebiyat dolayımında karşımıza çıktığında, onu teorik olarak okumaya çalışmanın yöntemi biraz daha içinden çıkılmaz bir hale ulaşır.

Kısa bir yöntembilim tartışmasıyla devam ederken, söz kalabalığı yaratmak pahasına tekrarlayalım; gündelik hayat ‘görünür’ değildir, her türlü sistematik bakıştan sıyrılır, elden kaçır. Zira onu sistematize etme çabası en başta sürekliliğinin kesilmesine yol açacaktır. İlginç bir şekilde, kaçınılmaz olarak içine düştüğümüz, bizi sınımsız yakalayan “gündelik hayat tarih taşımaz. Görünüşte göstergeci; kişiyi meşgul eder ve uğraştırır, yine de söylenmeye gerek duymaz” (Lefebvre 1998: 31). Teorize edilemediği ölçüde kıymetsizleşen gündeliklik, pozitivist perspektifli tarih yaklaşımları tarafından da mertebesi düşük olarak işaretlenmiştir (Highmore 2008: 20). Bu bağlamda, ulus devlet merkezli Resmi Tarih tarihçiliğinden, yaşanan dönemlerin zihniyet ve ruh dünyasını betimlemeye yönelen bir tarihçilik ve maddi kültür tarihçiliği anlayışı çok da eski sayılmaz.⁸

romanı. bir dönem anlatısı olma özelliğiyle, bunun yanında yazınsal olarak anı ve parçalı hatırlamalarla örülmüş yapısıyla, Barthes’ın tartışmasına ses vermektedir: böylece bu yazıyı da nesnel bir ‘gerçek’ sorgusundan kendiliğinden kurtarmaktadır.

⁸ Maddi kültür tarihçiliğinde bunun örneklerini veren yaklaşımlardan biri

Alternatif yöntemsel yaklaşımları da göz önünde bulundurarak, günümüzde, tarihin analiz kategorilerine ve metinsel formlarına baktığımızda, edebi bir eserden, biyografik bir anlatıdan, günlüklerden, fotoğraf albümlerinden, mektuplaşmalardan hareketle bir dönemi okumaya çalışmanın tarihçi uğraşı olarak görüldüğünü kabul edebiliriz. Ne var ki gündelik olanın kaydından oluşan bu kaynakların kendileri, uzun yıllar boyunca, sadece ‘nesneleştirilmek’ yoluyla dokunulan materyal yığınları olarak görülmüşlerdir. Tarihsel resmi bir bütün olarak ortaya çıkarmada görevli nesneler olarak konumlanmışlardır.

Fakat gündelik hayat tarihçiliğinin, materyal unsurları sadece nesne olarak değil, anlatisallıkları, öznelilikleri, duygusal ve performatif bellek pratikleri ile birlikte, diyalojik bir yaklaşımla ele alma yönündeki vurgusu, yakın dönem tarih tartışmaları içinde, yaşam dünyasının betimsel bir tarihinin öne çıkarılması gerektiği yorumunu getirmiştir. Bu durum kendini, ulus devlet tarihçiliğinden gündelik yaşam deneyimine geçiş olarak, tarihi yazılmamış olanların tarihine yönelik bir merak olarak göstermiştir. Devamında, gündeliğin yeniden üretim mekanizmalarının iç dinamiğine dikkat yöneltme önem kazanmıştır. Bu konuda Feminist metodolojinin özel alanın, beden ve duygulanım dünyasının politiklığı vurgusu yoluyla önemli katkıları özellikle teslim edilmelidir.

Teorik yazınsallıktan farklı olarak, edebi eserlerdeki olaylar, durumlar ve insanlar kurgusunda karşımıza çıkan ifade birimlerinden hareketle şu tespiti yapabiliriz: Edebiyat metinlerinde gündeliklik ve anlatisallık, hatırlama, çağrışım ve bellek bağlantıları, bu yazınsal türü vareden temel karakteristikleri sunar. Yaşayan özne, insanın ömür süresiyle sınırlı mikro hayatında, büyük tarihin içinden geçtiğini nadiren sezer. Ancak ve her zaman günleri kovalarken bulur kendini. O, dar zaman kipleri içinde, gündeliğin repertuarıyla uğraşır; bakar, durur, yürür, ağlar, acıkır, yemek yer, güler, sesler, dokunur... Hayatın kaçınılmazlığında, Lefebvre’nin deyişiyle “Gündelikliğin dışına çıkmak olanaksızdır; onun dışına çıktığını iddia edenler bile ona kapılmışlardır” (1998: 16). Süreçsellik biz-zat kendisini görünür bir form olarak tasarlama uğraşında olan de Certeau, gündelik hayatı brikolajın, taktiklerin ve stratejilerin poetik yordamı olarak görür, kuramsal olarak, bir tür “ilişkiler bilimi” geliştirmek ister (de Certeau 1984: ix). Zira ilişkilerden söz edildiğinde bir ilişkiyi vareden durumu, kavramı ve aktörü bağımsız, açık

Annales Okulu olmuştur. Tarihin sosyal bilimlerle disiplinlerarası bir bağ kurmaya yönelmesine ilişkin teorik ve metodolojik bir öneri olarak ortaya çıkmıştır. bu yönde eserlerin adresi olmuştur. Marc Bloch, Lucien Febvre ve Fernand Braudel okulun bilinen önemli temsilcilerindendir. Konu hakkında detaylı bilgi için bkz. Burke, 2006.

ve steril tasarlamak asla mümkün olmayacaktır. En basit haliyle biz, gündelik içinde sokakta gördüğümüz bir kişinin 'yürümekte' olduğunu düşünürüz. Oysaki o 'hatırlamaktadır' (de Certeau'dan aktaran Highmore 2008: 153). Baktığımızda, yemek yaptığını düşünürüz; belki bu sadece görünendir, aslında o 'sevmektedir' Sonuç olarak iletişimi görmek zordur.

Bakhtinin karnavalesk hayatın yoğunluğunu yakalamada en belirgin yazınsal formlardan biri olarak değerlendirdiği edebi metinleri ve romanları, nasıl bir teorik ve yöntemsel yaklaşımla okumalıyız? Ebetiyatı, anlatı, duysal ve çağrışımsal ilintiler, metaforlar, mecazlar ve anlamlama bağlantısına yönelik bir kategori olarak belirlediğimizde, cevabını araştıracağımız soru şudur: Edebiyata yönelik gündelik hayat tarihi perspektifi nasıl bir düşünsel tasarım gerektirir?

Soru burada da bitmez. Yazınsal türler arası bir geçiş araştırmak yöntemsel sorgunun ayrılmaz bir bileşenidir. Bu yazıya da konu olan *Hayat Bir Kervansaray* örneğinden devam edersek, anlatının, hayal, imge ve imgesel ve figüratif/resimsel bir tür dokuma olarak belirttiği Emine Sevgi romanları, gündeliğin rutininin, ritminin ve ritüelinin aralarını açmaya çalışmakta, adeta karnavalesk gündeliği görselleştirmektedir. Peki, eserdeki bu dilsel pratik, teorik bir tartışmaya nasıl yansımalıdır? Teknik açıdan, anlatının dokusunu hissetmeye ve betim yoğun bir tarzda aktarmaya çalışırken, akademinin dil kurallarıyla edebiyatın dil hayalleri arasında kalmak, bu çalışma açısından son derece gerçekçi bir diğer ürküdür.

Emine Sevgi, romanının feminist arkaplanı üzerine bir soruyu şöyle cevaplar:

Bunun üzerine [Feminist bir dil estetiği yaratmak üzerine] pek de düşünmedim. Daha ziyade figürlerimi ve onlara olan sevgimi düşündüm. Kaldı ki, gündelik hayatta burada aktardığım güçlü kadınlar dünyası elbette mevcut. Aynen erkekler dünyasının olduğu gibi, bir de kadınlar dünyası vardır ve bu bir şekilde matriarkadır (aktaran Ghaussy 1999: 9-10).

Edebi bir eserde özneleri sevmek, zenginleştirici ve eseri göndirici görünüyor. Oysaki teorik çalışmaların özneleri ile olan sevgi ilişkileri huysuzluk yaratır, hatta çoğu zaman nesnellikten uzak, angaje bilim insanı yaftasını çağırır. Peki, ben Emine Sevgi Özdamar'ı seversem, akademi yurttaşı olmaya hazırlanan bu metin kendini ne derece meşru hissedebilecektir? Duysal, duygulanımsal ve öznel ifadeleri işleyen bir edebi yazın türünü, akademik formun yazınsal görenekleri içinde değerlendirmek şüphesiz zorlu bir dil ve söylem

sorunudur. Konu ile ilgili tartışma bağlamında, bu yazının zoru göze alma sevinci dışında hiçbir iddiası yoktur; kervanı yolda dizelim...

Yukarıdaki eleştiri ve tartışmalardan sonra, benim bu yazıda, yapmaya çalışacağım şey, elbette *Kervansaray*'ın kapılarından sosyal tarihe çıkmak olmayacaktır. Diğer bir ifadeyle, metnin amacı, konu edinilen edebiyat eserini, Türkiye'nin sosyal tarihini, sosyolojik ve tarihsel mercek altında incelemek adına nesneleştirmek değildir. Arzulanan, Kervansaray'ın edebi niteliğini gözden kaçırmadan, gündelik hayatın içinde, gündeliğin hayhuyu içinde yavaş yavaş büyüyen roman kahramanı çocuk kadının izinden gitmektir; bu iz büyümenin izidir, büyüdükçe değişmenin, geçmişle, tarihle ve bellekle donanmanın, İstanbullu Kız, Kuyruklu Kürt, İşçi, Tiyatrocu olmanın izidir. Gündeliğin sıradan pratiklerinin çokluğunda ve yaratıcı çoğulluğunda, rutinin yinelemelerinde, duygulanımsal sirayetlerinde, kurgu - gerçek geçişmelerinde, taklitte ve taklit olarak sanatta ortaya çıkan bir izdir.

Bu doğrultuda, çalışmanın devamında, 1950-1960'lar Türkiye'si fonu önünde, romanın kahramanının da içinde bulunduğu sosyal dünyanın dilsel ve performatif pratiklerini izlemeye çalışacağım. Özneleri izlerken belirlemiş olduğum taklit, sirayet ve yineleme gibi betim kategorilerini ise aslında doğrudan Emine Sevgi'nin yazın tarzı sunmuştur; Lefebvre özneyi Protheus olarak nitelmişti, bu romanda ise bizzat yazarın tarzı Protheus'un kendisidir.

Emine Sevgi'nin bütün eserlerinde izlenebilir olan yazma tarzı, Almanca'da *Bildungsroman* türünün önemli örneklerinden olarak bilinir. Bu türün Türkçe'deki karşılığı "Nehir Edebiyatı"tır; kişinin hayat hikâyesini izleyen bir yazınsal tür olarak tanımlanır. Bu tür romanların içeriği, bellek, hatırlama, hayalinde canlandırma gibi zihni kaynaklardan beslenir. Orada düş ve gerçek, fikriyat ve hissiyat, tarih ve biyografi, öz düşünüm ile duygulanım anlatının olağan kaynaklarıdır. Nitekim bu özellikleri nedeniyle Emine Sevgi'nin yazım tarzı büyümlü-gerçekçilik olarak nitelenmiştir (Johnson, 2001: 40).

Hayat Bir Kervansaray: 1950'lerden 1960'lara

Emine Sevgi, *Hayat Bir Kervansaray*'ı, romana konu olan zaman diliminden, yani 1950-1960 aralığından yaklaşık kırk yıl sonra yazmıştır. Yazarın, yazınsal etkinliği esnasında yaptığı, bu nehir roman'ı 1950'ler Türkiye'si'ne gömülen içeriği kendi bireysel artistik filtresinden geçirerek açığa çıkarmak olmuştur. Romanda Nine der ki, "... evin gözü kulağı vardır. Biz ona çıplak ruhlarımızı

gösterdik. Eğer bir gün geri gelirsen, söz misali yaşlanmışsan, kapıyı açtığında kendini orada, yine şimdiki yaşında bulacaksın” (Özdamar, 1993: 43). Emine Sevgi de evine, o zamanki yaşına tekrar dönmüştür. Geçmişi yaratıcı üslubundan süzmüş ve kendi artistik gerçekliğini roman formatında yapılandırmıştır. Aynı zamanda yaptığı, kendi gençliğinin değerlerini ve arkaik geleneklerini, ulusötesi bir yazınsal formun içinde dolayımlemek, geçmişini bir zihni coğrafyadan ötekine devşirmek olmuştur. Yazar romanında, bir zamanların Türkiye’si ile sanatsal ve edebi mizacına uygun bir anlatım aracılığıyla tekrar buluşmuş, geçmiş ile mimetik bir tarzda ilintilenmiştir (Johnson, 2001: 50).

Mimetik bir tarzdan söz etmişken, *Hayat Bir Kervansaray*’ın arkaplanında bir esin, bir aura olarak Walter Benjamin’i aramak boşuna olmayacaktır. Benjamin, mimetik taklit ve yinelemeyi, içine doğulan doğada, aynılıkları tanıma, sürdürme ve kural ve düzene dönüştürmede insanın en temel melekesi olarak açıklar. Mimetik, bir düşünme etkinliğidir. Çocuklardan ve çocuk oyunlarından örnekler veren Benjamin’e göre (1991: 204-207) çocuklar sadece satıcıyı, öğretmeni, doktoru vs. oynamazlar, yel değirmenini, tren yolunu vs. de oynarlar; sadece kişileri değil, şeyleri de taklit ederler. Bu onların öğrenme sürecinin parçasıdır. Bu doğrultuda, dili mimetik melemenin ortaya çıkardığı nihai düzen olarak açıklayan Benjamin’in izinde, öğrenmenin hatırlandığı ve anlatıldığı *Hayat Bir Kervansaray*’daki dilsel, sessel, anlamsal yinelemelerin ve taklitlerin izini sürelim.

Kitap boyunca yazar anekdodik anlatılarla söylenenleri yankılamaktadır; ya söylenmiş olan sözleri söylentiler düzeyinde yinelemekte, ya da karşılaşmaların içindeki performatif taklit ve tekrarlarla onları bedenlere giydirmektedir. Sadece sözlere değil, aynı zamanda bakışlara, duyuşlara, gölgelere, yaşayanlarla birlikte ölmüşlere de yeniden bir mekân ve zaman vermektedir. Onun dilinde gündeliği devindiren aktörler alabildiğine kalabalıktır.

Lefebvre’den hareketle söyleyecek olursak, gündelik, “epik bir görünüme, maskelere, kostümlere ve dekorlara bürünmüş olarak sahneye çıkar. (...) Dilin tüm kaynakları hem bir sefalet hem de bir zenginlik olan gündelik hayatı dile getirmek için kullanılır” (Lefebvre, 1998: 9). Emine Sevgi’nin edebiyatında karşılaştığımız günlerin sahneleri de dolu doludur; yazar gündeliği süslemede ve bezemede, dilin bütün zenginliklerini harekete geçirmiştir. Yazar bir çocuğun zihni dünyasından hareketle ortaya koyduğu, iki dilli bir tasarımın içinde, dilin sınırlarını zorluyor demeyelim de, dilin ve çocuklukla başlayan dillenmenin diplerdeki potansiyelini açığa çıkarmaya çalışıyor gibidir. Gündelik sürekliliğin içindeki dokula-

rı görünür kılmaya uğraşan bir dil kullanımı vardır yazarın. Tekrar ve taklidin, elbise giyebilecek bir beden olarak sözbirimin keşfi ile donanmış bir dil sözkonusudur; sözel tekrarlar, eylemsel tekrarlar, taklitle çoğalan eylemler ve tekrarlar, belleğin metaforları olarak çarptığı her nesnede tınlayan sözcükler... Bunlara ek olarak Berger (2008: 8) yazarın dilindeki abartıdan ve abartının açığa çıkardığı dilsel özgünlükten söz eder. Ona göre, Emine Sevgi'nin dili tam da abartan niteliğiyle "normların ötesine" geçmektedir. Bütün bunlar metin boyunca örneklenecektir.

Hayat Bir Kervansaray'ın anlatısına bakacak olursak; romanın küçük kahramanı 1950'lerle başlayan ve 1960 İhtilali ile sonlanan Türkiye'nin kısmi tarihinin içinden, CHP'li bir ailenin üyesi olarak geçer, çocukluktan genç kızlığa doğru ilerler. Demokrat Parti ile Cumhuriyet Halk Partisi'nin tarih aktörlükleri gündelik laflamaların alalade konularındandır. Partiler sokaklarda hatır gönül konusu olurlar. Kahramanın annesi Fatma komşusuna sorar: "Sıdika Hanım, annen, kızkardeşin, Cumhuriyet Halk Partin nasıl?" (Özdamar, 1993: 111). Doktoru ameliyat öncesi narkoz verdiği kahramanımızı uykuya "Ya ya ya, şa şa şa Halk Partisi çok yaşa" tezahüratıyla çağırır (1993: 245). Amerikalılar için çalışan DP'ye ise ancak zengin adamların karıları oy vermektedir (1993: 80).

Yaklaşık 40 yıl sonra, yazarın yaratıcı etkinliğinin ürünü olarak yeniden kurulan düş-gerçeğin coğrafyası, Malatya, Bursa, İstanbul, Ankara, Kars illerini katetmektedir. Roman, mevcut ekonomik koşullarda talihini arayan bir baba olan Mustafa'nın peşisıra, kadın aile tarafından coğrafyaya çizileduran bir iç göç rotasında ilerler. Ayşe Nine, Fatma Anne, Oğul Ali ve kahramanımız asıl karakterlerdir. Kadınların hayatına odaklanan romanın anlatısı içinde baba Mustafa ancak ikincil bir aktör olarak yer bulur.

Dönemde Amerikanlaşma etkisi olarak izlenen gündelik değişimlerle gelen tanımlar hızla tanımladıkları şeylerin bizzat kendisi haline gelmektedir; bir Amerikalı yemek yemeye gerek duymayan bir insandır. Döpiyes döpiyestir, artist artisttir, şizofren şizofrendir, komünist komünisttir. Kahramanımızın arkadaşı Güler ise kendisine Tina densin istemektedir (Özdamar, 1993: 95). Hollywood'la iç içe yaşanmaya başlanır, gündelik hayatın yeni aktörleri Türkiye'nin gündelik sosyalliğinde kendilerine alan açarlar, roman karakterlerinin zihin ve his dünyasına ulusötesileşerek ve hızla olağanlaşarak yerleşirler. Artık herkes biraz kahramandır.

[Babam] cama gitti ve "Şevrole gelmiş", dedi. Dışarı çıktı. Pencereden dışarıya baktım, orada şevroleyi gördüm. Şoförü bekliyordu, o sırada şapkalı bir adam geldi, annem "Hampri Bogart

gibi adam” dedi. Hampri Bogart ve babam Erol Filayn selamlaştılar ve aynı anda birbirlerinin sigaralarını yaktılar (Özdamar, 1993: 18).

O yılların İstanbul’unda “Kılark Geybil bıyıklı” baba Mustafa’nın verdiği bir lirayla dört kez sinemaya gidilebilmektedir; kahramanımızın hesaplarına göre bu para salondan hiç çıkmadan tam 36 film seyredilebilmek demektir (Özdamar, 1993: 54). Taklitlerle ve yinelemelerle büyüyen kız çocuğunun gelecek hayalleri filmler yoluyla biçimlenmektedir; kendi bireyselliğini beslerken, cümle içinde kullanmayı öğrendiği yeni sözcükleri vardır. Hamam sefasında gördüğü bir ‘orospu’dan sonra, “günün birinde bir orospu gibi olmaya” yemin etmekte, barlarda pavyonlarda borç para peşinde koşan babasını aramasına yardımcı olsunlar diye, izlediği filmlerden Kızılderilileri alıp eve getirme planları yapmaktadır. Biraz daha büyüdüğünde, evin merdivenlerini üçer beşer inerek koşarken ise şöyle demektedir kendine: “Ben komünist ve şizofrenim ve şimdi ayva ve domates alacağım” (Özdamar, 1993: 34, 43 ve 234).

1950’lerin sonlarına doğru, ülkenin sosyal ve ekonomik atmosferine tonunu katan hâkim renk kararmaya başlamıştır. İnşaatçılık ile müteahhitlik arasında tutunmaya çalışan, ailenin babası Mustafa’nın elini attığı iş elinde kalmaktadır. Ama bir tek o mu? Baba genel sosyo-ekonomik görünümü “Bizim batmış olmamız önemli değil, ama memleket battı, Türkiye battı” diye haber etmektedir (Özdamar, 1993: 170). Nine ise, tentürdiyot içerek geçim sıkıntılarından ebediyen kurtulmaya çabalayan anne Fatma’nın boğazına parmağına sokarak onu kusturmaya çalışmaktadır. Aradan Kore savaşı geçer, Nato üyeliği geçer, Demokrat Parti’nin dile düşmüş Vatan Cephesi hamlesi geçer⁹... İhtilal adım adım yaklaşırken evlerde ekmek stoğu yapılmaya başlanır.

Kitabın sonunda Demokrat Parti dramatik bir şekilde dönemini kapatmış, İhtilal’in ardından idam edilen üç temel siyasi figür,¹⁰

⁹ 1958–1960 arası yıllarda, Adnan Menderes iktidarı kendisine yönelik muhalefete Vatan Cephesi adlı oluşumla meydan okumaya yönelmiştir. CHP’ye karşı kendilerini destekleyen insanları Vatan Cephesi’ne katılmaya davet etmiştir. O yıllarda radyolardan Vatan Cephesi’ne katılanların isimleri anons edilmiş, bu yolla iktidarın propaganda tarzı sertleşmiştir. İlan edilen isimlerin gerçekteki bir rakama ulaşmasıyla birlikte, kullanılan isimlerin asılsızlığı, ölü ve çocukları da kapsadığı yorumu yapılmaya başlanmıştır. Hatta CHP’lilerin, köpeklerini Vatan Cephesi’ne kaydedip, radyodan anons ettirip, böylece bu oluşumu alay konusu ettikleri söylenmektedir. Süreç 27 Mayıs 1960 Darbesiyle bitmiştir.

¹⁰ 27 Mayıs 1960 İhtilali’nin devamında yüce divanda yargılanan dönemin

gündelik hayatın akışı içinde, yavaşça ardından konuşulmaması gereken mahrem ve yüce bir mertebeye taşınmıştır. Darbe sonrasında ordu, halkı bozulan ekonomiyi düze çıkarmak adına alyanslarını hazineye bağışlamaya çağırmış, bağışta bulunanlara sembolik anlamını korumak adına ucuz metalden alyanslar verilmiştir. İhtilalin içinden böyle geçirilmiştir; bu tarihtir.

Gündelik hayat o yıllarda bu tarihsel arkaplanın içinde, evlerde ve sokaklarda devinmekte, kişilerin ve ailelerin pratikleri kendi gerçekliklerini sürdürmektedir. Şimdi, gündeliğin dokularında gezinmek üzere, romandaki tarihsel fon ile gündelik ritmi birbirinden ayırarak düşünmek, romanın sosyolojik rotasından gündelik rotasına doğru kaymak gerekecektir. Aşağıdaki başlıkla birlikte romanda gündeliğin seyir hali karakterler, diller ve performanslar izleğinde analiz edilecektir.

Kadınlar ve Çocuklar, Sokaklar ve Pencereleer

Bu altbaşlıkta sırasıyla önce toplumsal cinsiyet bağlamında bir betimsel analiz yapılacaktır, devamında bu bağlamdan pek de kopuk olmayan şekilde, romanın ilişkisel kurgusu içindeki dilsel performanslar ve gündelik hayat bağlantısını izleyebileceğimiz örnekler incelenecektir.

Önce, Romanın asıl dokusunu kuran kadın dili izleğinde, gündeliğin cinsiyetliliğine dikkat yöneltelim. Gündelik etkinlik ve dil işaretlemelerinin, rutin içine nasıl da kendiliğinden, olağanmışçasına cinsiyetli olarak sızdığını izlemek açısından *Hayat Bir Kervansaray* çok zengin bir metindir.

Sadece bu roman değil, Lefebvre de (1998: 78) gündelik hayatın asıl aktörlerinin kadınlar olduğunu söyler. Gündeliğin görünmez yüklerini ağırlıkla kadınlar taşırlar. Bu yanıyları onlar gündeliğin içinde hem öznedirler, hem de gündelik hayatın kurbanlarıdır. Highmore ise (2008: 12) buna ek olarak, dikkatini gündelik hayatın mekânlarının düzenlenmesine yöneltir ve bu bağlamda kadın ve erkeğin konumunu betimler. Yazar, sokağın erkek, evin ise kadın olarak yerleştiğini öne sürer. Emine Sevgi'nin romanı bu yaklaşımlarla diyalog halindedir. Fakat sokak ile ev, kadınlık ile erkeklik arasında geçişlere izin veren bir dildir onunki.

Toplumsal cinsiyet ve gündelikliğin izini sürmede, romanın kahramanının hayatı bize bir rota sunmaktadır. Bir kız çocuğu olan

Başbakanı Adnan Menderes, Dışişleri Bakanı Fatin Rüştü Zorlu ve Maliye bakanı Hasan Polatkan idam edilmişlerdir.

kahramanımız babasız atlatılacak bir döneme doğmuştur. Roman, doğmamış kahramanımızın henüz anne karnındayken, dış dünyaya yönelik yaptığı ilk gözlemlerle başlar. Annenin rahmi sıcak ve güvenlidir, dışarıda, trende ise kirli üniformalarıyla üşüyen erkek askerler vardır. Baba Mustafa askere gitmiştir ve henüz on altı yaşındaki anne bu zorlu dönemi atlatmak üzere memleketi Malatya'ya doğru bir tren yolculuğu yapmaktadır.

Fatma Anne küçük bebeğini “Ağlama, ağlama. Erkeksiz bir evden çocuk ağlamaları duyulmamalı!” sözleriyle susturmaktadır. Süt kokan bebeğinin ağzının kenarına konan bir arı Fatma Annenin elini soktuğunda ise, can havliyle kendisi koyverir çığlığı: “Anne, yanıyorum!” Bu çığlığı uzaktan duyan köylü kadınların koro halinde sesledikleri yoruma göre “Kocası dört senedir askerde olan her kadın yanar” (Özdamar, 1993: 7). Fatma'nın kocası nihayet aile ocağına döner de annenin ve ailenin dertlerinin büyüğü biter.

Kadınlığın dertlerini ve keyiflerini belirleyen unsurlar, yüklendikleri aile ve toplum sorumluluğuyla kalabalıklaşmaktadır. *Hayat Bir Kervansaray*'ın kadınları sadece kendilerinin sağlık ve afiyetinin değil, aile üyelerinin tamamının iyiliğinin takipçisidirler. Kadın kadına sohbetlerde, “Nasılsın?” sorusunu “Kocan nasıl?”, “Büyük kızın nasıl?”, “Küçük kızın nasıl?”, “Oğlun nasıl?” ve benzeri daha birçok başka hatırlar sorusu takip eder. Cevaplar ise kadının gündelik dilindeki dinsel ve cinsellik ifadeleriyle donanır. Meme sahibi, aşağısında tüyleri çıkmaya başlayan kızları “Allah'a şükür” evdedir. Kocaları ve erkek oğulları ise sokaklarda çüklerini gezdirirler (Özdamar, 1993: 110-113). Kadınlarınkine karşılık erkekler, sadece kendileri ile ilgili hatırlar sorusuna cevap verirler. Onlara karılarından ve çocuklarından ziyade işleri, meşguliyetleri ve ülke ahvali sorulmaktadır.

Bu örnekte karşımıza çıktığı üzere, romanın dili, en basit gündelik yinelemelerden olan hatırlar soruşturmalarındaki cevaplarda dahi ev ile sokağın paylaşılmış olduğunu aktarmaktadır. Gene de bu ayrışma sert çizgilerle gerçekleşmiş olarak düşünülmemelidir. Gündelik hayatta her zaman sınırlar arası kaçamaklar, geçiş noktaları vardır. Fakat 1950'lerin şen Bursa mahallesinde, sokağın bütünüyle olmasa da, ağırlıkla erkek olduğu ortadadır. Annesinin sevgisini kazanmış dördüncü sınıf öğrencisi kahramanımız ve kardeşi Ali evden okul yoluna doğru giderken, sokaklar boyunca uzun bir bakışlar ve seyirler rotasına girmektedirler; bir göz onları almakta sokaktaki diğer kişiye vermekte, bir diğer göz öteki bir göze teslim etmekte derken, onlar bu gözler boyunca yol alarak okullarına ulaşmaktadırlar.

Büyük caddeye giden yol üstünde bir berber dükkânı, bir ma-

nav, bir marangozhane vardı. Her gün önlerinden geçerken bu dükkânlardan içeri bakardık. Berber de her gün sabun köpürtmeyi kesmeden aynadan bize bakardı, marangoz bir an için elindeki işi bırakıp talaş tozuna bulanmış kirpikleriyle bize bakardı, manav da bir kilo elma ya da şeftali tarttığı ve terazisi tam eşit ağırlığı bulmaya çalıştığı sırada bir an bize bakardı. (...) Ulu Meşe'ye kadar yoğurtçu bize bakardı, ispirotcu loş dükkânından tozlu şişeleriyle bize bakardı (Özdamar, 1993: 88).

Erkeklerin bakışları belirler sokakları. Fakat ev ile sokağın bütünüyle ayrıldığını söylemek doğru olmaz; zira pencereler vardır. Kadınlar pencerelerden eklenirler sokağa. Kahramanımıza seslenirler; “Annen nasıl?”, “Baban nasıl?”, “Ninen nasıl?”, “Kardeşlerin nasıl?” Hepsine teker teker cevap verir Aslan kız: “İyi”.

Hepsine cevap verirdim. Bacaklarımın arasında sokağın kedileri, köperleri, küçük çocukları, pencerelerdeki bütün kadınları, “İyi” diye diye, ana caddeye kadar gelirdim. Orada “Nasılsın”, - “İyi” biterdi. Oradan otobüsler geçiyordu. Nine, eğer okula geç kalmak istemiyorsam, pencerelere bakmamam gerektiğini söyledi. “Yere bak, koş geç”, dedi. Ama pencerede gördüğüm, bana hep annemin nasıl olduğunu soran bu kadınları seviyordum (Özdamar, 1993: 114).

Kadınlar genellikle evlerde veya pencerede olsalar da, arasıra “kutularını havalandırmak üzere” sokağa gezmeye çıkarlar; hama-giderler, çocuklara alışveriş yapmaya giderler, evlere gün buluşmalarına giderler.

Romanda erkeklerin dili tekildir, kadınların dilleri ise hep koro olarak çınlar. Kadınlar koro halinde konuşurlar, koro halinde gülerler, ağlarlar, fısıldarlar, onaylarlar, kızarlar ve hatta koro halinde susarlar. Tek kişi bile olsalar bir kadın korosundan seslenmektedirler.

Dört evin pencerelerinden dört tane kadın başı çıkana dek zıpladık; kadınların dördü de başörtülüydü, içlerinden birisi benim annemdi, onun da başı örtülüydü. Bize seslendiler, “Eve gel!” Bu dört evden dört kadın başı yeniden çıkıp bize bağırana kadar zıplamaya devam ettik: “Gözün kör olsun cadı, eve gel, yoksa seni ayağımın altına alırım.” Biz zıplamaya devam ettik. Sonra dört evden yine dört tane kadın başı çıktı, bu kez şöyle bağıldılar: “İçeri gelmezsen akşam babana söylerim.” Dağılan yıldızlar gibi dört kız, rüzgârla savrulmuşçasına evlerimize girdik (Özdamar, 1993: 44).

Kahramanımız ile ailenin en yaşlısı olan Ayşe Nine arasında-

ki ilişki, toplumsal hayatın cinsiyetliliğini gene maternal bir pence-
renin içinden aktarmaktadır. Ayşe Nine, torunu olan kahramanımıza
“kardeş” diye hitap eder; yaşlı ve genç kuşak kadın kardeşliğinde
buluşmuş gibidirler. “Kardeş, eve yeni yeni icatlar getiriyorsun,
kardeş, ben de başımı alıp senin gibi burnumun dikine gideceğim,
kardeş” (Özdamar, 1993: 99). Bu örnekle birlikte, kız çocukluğu du-
rumundan yaşlı kadınlığa kadar genişleyen bir yaş aralığı, kadınlık
durumunda eşitlenmekte gibidirler. Kadınları ayıran şey onları bir-
leştiren şeyin kendisidir (Smith, 2002: 271). Bu kardeşlik, tarihsel
bir bellek ile buluşturur her ikisini. Her ikisi de günlerinin önemli
bir kısmını dışarıda geçirir, bu nedenle sokağın onlara tamamen ka-
palı olduğunu söylemek doğru bir ifade olmaz.

Ninem de kurtlarını dökmek için Bursa’nın sokaklarına çıktı.
Onu sık sık, hava karardığında cansız sokağımızın sonunda, Ulu
Çeşme’de beni beklerken görüyordum. Bana, “Kardeş, sen bana
bugün neler gördüğünü anlat, kardeş ben sana bugün neler gör-
düğümü anlatayım,” diyordu. Ve anlatacağı hikâyelere “aboooo,
aboooo!” diye şaşırarak başlıyordu (Özdamar, 1993: 99).

İki ‘kardeş’ akşamları eve gün tortuları biriktirmiş olarak ge-
lirler. Nine için önemli olan bu tortuların içindeki ölüm ve yaşam
oranlarıdır, bir de kadınlık rolleri. Gerek sokaklarda gördüğü genç
kadınlarda, gerekse gazetelerdeki kadın fotoğraflarında hep aynı
şeyi araştırır Nine; “Bak bakalım ölmüş mü, canlı mı? Dul mu, yok-
sa gelin mi? Bakire mi, evli mi?” (Özdamar, 1993: 79-80). Bazen de
resimlere bakıp yorumlar yapar: “Bu sanki ölmüş gibi gözüküyor.
Bu, sanki yaşıyor gibi gözüküyor” (Özdamar, 1993: 79). Ninenin
ölüm ile meselesi kahramanımızı da sarmalar. Her gece ruhuna dua
ettiği ölümlerin sayısı günbegün çoğalır. Geceleri ruhlarına dualar
ilettiği bu kişiler, onun dünyasında geçmiş ile geleceği, uzak coğ-
rafyalarla yakınları, yabancılarla yerlileri birbirine bağlamaktadır.
Dualarıyla andığı kişiler arasında Ninenin sekiz ölü çocuğu, Annesi-
nin annesi, boğazına dolanan eşarpla ölen Isodora Duncan, Moliere,
savaşta ölmüş 4000 asker, bir kaplumbağa olarak hayata veda eden
yaşlı Ermeni komşu, Karagöz ile Hacivat ve daha birçokları vardır.
Kahramanımız gündüz duyduğu ölümleri teker teker akşamki duasına
eklemektedir; her gün yinelenen dualarla kişisel biyografik bellek,
nicel ve materyal bir somutluk kazanmaktadır; bir tarih kurmaktadır.

Nine ile kahramanımız arasındaki bağı sadece ölüm ve ya-
şam izleğinde takip etmeyiz. İki kuşağın birbiriyle paylaşacakları
daha fazla şeyleri vardır. Örneğin kahramanımız kızlar arasında oy-
nadığı “kutu tutmaca” oyununun adını gene Nine’den öğrenir; kız-
lar arasında gizlice oynanan bu oyuna “şap şap” denmektedir. Nine
de, küçük bir kız çocuğuyken, aynen torunu gibi, köydeki kızlarla

“şap şap” yapmıştır. Bunu duymak mahrem’in utancını öğrenmek tehlikesiyle karşı karşıya olan kız çocuğu kahramanımızın yüreğini ferahlatır ve sevindirir. Zira bu hikâyeyi Ninesine, “kırk kez yutkunduktan sonra”, çekingen duygularla aktarabilmiştir. Şap şap oyununda kahramanımız koro halinde çınlayan dört kadının minyatürü, dört kızdan biridir.

Bir anneyle bir babanın yatak odasında, dördümüz yan yana yattık. Eteklerimizi yukarı kaldırdık, külotlarımızı indirdik, birimiz elini yanında yatan kızın bacaklarının arasına, kutu denen yere koydu, o kız da elini öbür yanda yatan kızın bacaklarının arasına, kutu denen yere koydu, o kız da elini öbür yanda yatan kızın kutusuna koydu. Hem sağ, hem de sol el kullanılıyordu. Gülmek için kendimizi tutmaktan dudaklarımız titreyerek, tek söz söylemeden birkaç saat yatakta yatıp tavana baktık. Eve gitmek gerektiğinde, koro halinde “Yarın bunu yine yapalım” dedik (Özdamar, 1993: 50).

Kadınlar arasında büyüyen kahramanımız için ergenlik yeni yetme memelerle, yani “süs”lerle ve “hala”larla gelir. Ona artık yavaş yürümesi salık verilir ki süsleri sallanmasın. Adet gördüğü zamanı ise “halam geldi” diye şifreli söylemelidir; bu herkese duyurulmaması gereken birşeydir. O ergenliğin taze bunalımlarına doğru yol alırken, yazdığı ilk aşk mektuplarını kilerdeki çamaşır iplerinde kuruturken, İhtilal de tarihe acı zehrini akıtmaktadır; başbakan Adnan Menderes ve iki bakanı asılarak öldürülmüşlerdir. Onların asıldığı gün, İstanbul’daki apartmanlarının üç ve dördüncü katları arasında mekik dokuyarak gündemin sözcelerini toplayan kahramanın dünyası bir kez daha, aynı zamanda erkekler ve kadınlar dünyası arasında dokumaktadır o mekiği. Gözyaşları ile insaf, devrim ile darbe ve komplolar, duygu ile bilgi yukarıdaki ve aşağıdaki iki apartman dairesi arasında pay edilmiştir adeta; sohbetlerin atmosferi birbirine neredeyse hiç geçişmemektedir (Özdamar, 1993: 235-237).

Sultan soyundan aristokrat komşumuz, hep filmlerdeki Afrika’daki sömürgecilerin pantolonları gibi bir pantolon giyen Rezzan Teyze, 3. Katta anneme, “Demokratlar iyiliğimizi istiyorlardı, onların da çocukları var”, diyordu.

4. katta, erkek kardeşim Ali’nin ve onun komünist, şizofren arkadaşının edebiyat öğretmeni konuşuyordu. “Demokrat Parti darbeci ordudan önce enflasyonla kapitalistlerin karını şişirmek istiyordu”, diyordu.

3. kata gittim. Rezzan Teyze anneme, “Demokratlar yalnızca bu ülkenin refahını istiyorlardı, Fatma Hanım, şimdi anneleri zıkkım yiyor”, diyordu.

4. kata gittim. Ali'nin edebiyat öğretmeni, "1926'da devletleştirilen Türk Petrol Endüstrisi, 1954'de yabancı özel firmalara verildi", diyordu (Özdamar, 1993: 235-237).

Aynı yıllarda, fazla çalışan hipofiz bezleri kahramanı yavaş yavaş delirtmeye başlamıştır; artık ruhunun ve bedeninin enerjisinin önünü alamamakta, bu enerjiyle evde sürekli temizlik yaparak baş etmeye çalışmaktadır. "Benim Aslan kızım kafayı üşüttü" diyen babası çareyi onu hastaneye yatırmakta bulur. Hastanede muayene sırasında doktorlar, onun süslerine elleri değdikçe, gerek Bismillah diyerek günah kovmakta gerekse utangaç bir sesle özür dilemektedirler.

Romanın sonunda, iyileştikten sonra Almanya'ya işçi olarak gitmeyi kafasına koyacak kadar genç bir kadın olmuş kahramanımıza, "Vallahi kıyametleri koparıyorum" haykırışıyla tek kişilik bir koro olarak karşı durmaya çalışan annesi, onu inadından döndüremez. Annenin, kendini şu sözlerle teselli etmekten başka çaresi kalmaz: "Onu bir ordu askerin ortasında tek kız olarak bırakabilirim, nasıl bıraktıysam öyle bulurum" (Özdamar, 1993: 252).

Taklit, yineleme, bulaşma: Ritimler ve Rutinler

Romanın dilinin sadece toplumsal cinsiyetin gerçekleşme biçimlerini izlemede değil, gündelik hayatın bütün bileşenlerini birbirine değdiren ve tınlatan ritmini görselleştirmede de özgün bir anlatısalılığı vardır. Gündeliği oluşturan olay ve nesnelerin ilişkiseliliği, duysal algılamalar arasındaki geçişler yoluyla betimlenmektedir. Ağızlardan dökülen sözler bir resim çizmekte, bedene bürünmekte ve hayata dökülmektedirler. Gölgeler ve imgeselden taşan imgeler de günün rutinlerini dokumaya eklenmekte, böylece gündeliğin sahne aktörleri kalabalıklaşmaktadır. Bitpazarında üç haylaz köpek gibi dolanan çocukların gölgeleri de hayatın varlıklarıdır; çocukların yanında, kâh toprakta ilerlemekte, kâh bir dereye düşmektedirler. Üzerlerine dişi eksik eski kırık taraklar, şişeler, karıncalar düşer. Gölgelemin üzerinde koşturan gayretli karıncalar, onları tutup yuvalarına taşımak için uğraşırlar (Özdamar, 1993: 96).

Emine Sevgi'nin romanında cümleler söylenmemekte, ağızlarından dökülüp dolaşmaya çıkmaktadır adeta. Sobada yakılan Tom Miks kahramanlarının gâvur gölgelerinin gece evde dolaşmasından korkan Nine, dualarını eklemektedir hayata. Mezarlıkta, ölülerin ruhuna fısıldadığı, beden kazanmış Arapça sözcüklerini bir sola, bir sağa üfleemektedir. Onun duası bir deve kervanı resmederken, kahramanımızın acemi duası ise yavru bir deve kervanı eklemektedir büyüklerin yanına:

Deve kervanı ağzımda toplandı, duaları nineyle birlikte okudum, böylece iki deve kervanımız oldu, onunki benimkilerden büyük olan develeri, benimkileri önlerine alıp develerime yürümeyi öğrettiler. Biz de oturduğumuz yerden, develer gibi sallanıyorduk, ben şöyle söylüyordum: Bismillahirrahmanirrahim. Elhamdü lillahirrahil âlemin. Errahmanirrahim, Maliki yevmiddin... (...). Bu sözlerin anlamını bilmiyordum, belki Ayşe Nine de bilmiyordu (Özdamar, 1993: 36).

Aynı şekilde gözlerden çıkan bakışlar da bağımsız hacimler olarak hayata eklenmekte, bir gözden kurtulup, diğerine yol almakta, gündelikte gezinen varlıklara dönüşmektedirler. Bazen olaylar kendi içkin niyetsellikleriyle tam gerçekleştikleri anın içinde gerçekleştiklerini bilir gibidirler. Kimi zaman ise gündeliğin hızı düşündüğümüzden başka bir duyguyla devinmekte, örneğin bir karpuz yavaşça bin parçaya bölünmektedir (1993: 55), gökyüzüne yükselen bir top sessizce yere inmektedir (1993: 13) ve koşturmaktan hiç yorulmayan kahramanımız bazen “hemen düşmektedir.”

Romanın kahramanı küçük kız çocuğu içine doğduğu sosyal dünyayı taklitler ve yinelemeler yoluyla öğrenmektedir. Duyduğu sesleri tekrar sesleyerek, gördüğünü tekrar yaparak, içine doğduğu dili kendinin kılmaktadır. Örneğin, gündelik iletişimi düzenleyen onay ve kabul örüntüleri, romandaki “tamam mı?”, “tamam” sözcükleriyle örülen diyalogların sıklığında kendini göstermektedir.

Demokrat Parti’nin osuran Amcası, “Fatma Hanım, [kaybolan] kızınızı geri getirdim, bunun için şimdi seçimlerde Demokrat Parti’ye oy vermelisiniz, tamam mı?” Annem, “Hayır, osuran Amca, biz aileden gelme Cumhuriyet Halk Partiliyiz. Ben Halk Partisi’ne oy veririm, bana kızmayın, tamam mı amca.” Osuran amca, “Tamam”, dedi (Özdamar, 1993: 143).

Akşam saatlerinde, masalları hep yüksek sesle anlatan Nine’nin dili damağı kuruyordu ve torun “kardeş”ten bir bardak su istiyordu. Baba, “Kızım Ninene su getir, tamam mı?” diyordu. Suya koşturan kahramanımız, “Beni bekleyin, tamam mı?” diyordu. Ev korusu bir ağızdan “tamam”, diye bağıırıyordu (Özdamar, 1993: 161).

Kahramanımızın sözcük repertuarını toplumsalla bağlayan ifade türlerinin daha birçok örneği vardır. Gündelik dilsel yinelemeler hızla onun dilinin içine çekilmektedir. Örneğin bir serzeniş cümlesi, “Maşallah, Bismillahirrahmanirrahim’le ayağa kalkmayı yine unuttunuz” demektedir. Heyecanla beklenen elektriğe, ampul yandığı anda, hep birlikte, coşkuyla el çırpılmaktadır; “Maşallah sana elektrik, maşallah elektriğe!” Romanın genç kahramanı, süre-

li “vallahi billahi” diyerek konuşan Şavkı Dayı’nın dilinden kaptığı bu sözcüğü de hemen kendi cümlesine yedirmektedir. Günlerden bir gün, Şavkı Dayı bitlerini, farelerini ve örümceklerini de alıp gittiğinde, boş odalara bakıp hayretle “Vallahi billahi gelmiyor”, diye hayıflanmaktadır. Babası onu “Maşallah, bu saatte nereden teşrif ediyorsun, oğlan mı oldun?” diye payladığında ise, Şavkı Dayı’dan öğrendiği gibi cevaplamaktadır: “Baba, vallahi billahi oğlan olmadım” Gene de Annesi onu yanlışlıkla oğlan doğurmuş olduğundan şüphe etmektedir. Zira o sokaklardan beri gelmemekte, sırtındaki elbisesi dahi, sokaklarda kirlenmekte, sokaklarda karşılaştığı başka kadınlarca yıkanıp paklanmakta, sokaklarda kurumaktadır. Kahramanımız akşam eve üzerinde ıslanıp üzerinde kurumuş elbisesiyle dönmektedir (Özdamar, 1993: 101-105).

Dil içi ve duyulararası geçişlerin yanında kişilerin gündelik etkinlikleri de birbiriyle kendiliğinden ilişkilenebilmekte, bir anlamda bir durum diğerine, bir davranış bir başkasına sirayet etmektedir. Örneğin mezarıcı “Musa o kadar çok titredi, o kadar çok titredi ki, sonunda biz de titremeye başladık. Bütün tahtakurularımız vücutlarımızdan ve saçlarımızdan çıkıp Musa’nın ayaklarına gittiler” (1993: 13) ifadesi, gündeliğin sürekli akan, dağılıp yeni bir kombinasyonla yerleşen ritmini betimlemektedir. Kahramanımız bir gün taşa dönüşmektedir (1993: 10), ölmek üzere olan yaşlı Ermeni kadın bir kaplumbağa olmaktadır (1993: 22). Diğer bir gün aile bireyleri, çok sallanan bir otobüste dışarıya fırlayan midelerini ellerine alıp, “Allah’a şükür organlarımız hala yerinde” diye sevinerek, kendileriyle birlikte eve taşımaktadırlar (1993: 19). Yazarın, gündeliğin bütün unsurlarını duyulabilir, dokunulabilir kılmaya çalışan dilinin daha birçok örneği vardır. Kadınlıktan erkekliğe, insanlıktan kaplumbalığa, çocukluktan köpek yavrusu olmaya geçişe izin veren imgesellik roman boyunca kendini örnekler.

Ağlamak hayata o kadar çok dâhildir ki, gözyaşları ebelediği herkesi ağlatan, oyunbaz bir karakter gibidir. Bir başladığında kolay kolay durmayan ağlama halleri vardır. Erken yaşta ölmüş olan annesine üzülen Fatma Anne ağlamaya başlar, sonra kahramanımız ağlamaya başlar, devamında onu gören kardeşi ağlamaya başlar... Uzun uzun ağlarlar. Bu hezeyan bir defasında, Nine’nin nedensiz ağlamaların ölümü çağıracağı uyarısıyla son bulur. Bir diğer seferde ise Mustafa eve gelir, onları susturur. Mustafa hayattaki bazı sirayetleri ve geçişleri engellemekle mükellef baba, “ben daha ölmedim” der. Mustafa habire birilerinden borç almaya çırpınır fakat kadınlardan akıl almaya yanaşmaz.

“Lafla peynir gemisi yürümez, borç para almalıyım. Yalnız Allah’ın borcu yoktur, ben borçlanmak zorundayım”, dedi. Nine,

“Başka bir inşaatta duvarcı olarak çalış, ya da sırtında taş taşı, hala bütün dişlerin sağlam”, dedi. Babam, “Ben, büyük müteahhit... Anne, elinin hamuruyla erkek işine karışma. Sizi şimdiye kadar kerhaneye çalışmaya gönderdim mi? Göndermedim. Evde oturuyorsunuz, eliniz elinizin üstünde, eliniz de kutunuzun üstünde”, dedi. Sonra göz kırptı ve güldü. Kadınlar koro halinde, “Evet, Mustafa, ne istersen yap. Kendi düşen ağlamaz, anasını çağırılmaz”, dediler (Özdamar, 1993: 71).

Taklit etkinliği sadece dışsal bir etki bırakmaz, karakterin oluşmasına ve dönüşmesine dâhildir. Taklit eden, taklit ettiği şeyin kendisine dönüşür bir zaman. Kişi bir karakterin taklidinden diğerine geçerken, aynı zamanda yaratıcı öğrenme sürecini sürdürmekte, gündeliğin verilerini bedenine işlemektedir; tüm bunlar onun değişiminin ve oluşumunun bir parçası olurlar. Kahramanımız Aslan Kız, sokakta ağlayan küçük bir çocuktan gözyaşlarını alır, topal bir çocukta sağa sola yatan ayaklarını alır, kırılan ispirto şişesinin yerine yenisini alır ve bütün bu topladıklarını, evi yaşatan gıdalar olarak eve taşır.

Çocuk ağlıyordu, ben de ağlamaya başladım, kıza sordum: “Niye ağlıyor?” Kız gülümsedi, “Annemiz camide; anneyi istiyor,” dedi. Ağlayarak sokağımıza yürüdüm, o sırada bir oğlan geldi, ayakları sakattı. Yürürken vücudu bir sağ yana bir sol yana yatıyordu. Niye bilmiyorum, gözlerimde hala yaşlar, onun gibi yürümeye başladım. O sağa sola sallanarak bana doğru geldi, ben sağa sola sallanarak ona doğru gittim. O, gözlerine inanmıyor gibi bana baktı, ben gözlerime inanmıyor gibi ona baktım, sonra annesi geldi, oğlan yüksek sesle ona, “Aaananne, bubuu kıkız bebenimle aalay eedidiyor,” dedi. (...) ...bilerek yapmadığımı birisine söylemek istiyordum. İspirto şişesi yere düştü. Şişeden akan ispirtoyu gördüm ve yalnızca bu sakat bacaklı oğlanı niye taklit ettiğimi düşündüm. (...) Nineme niye o oğlan gibi yürüdüğümü sordum. “Kim bilir, bazen insanın maymunluğu tutar,” dedi. Ağzım açık kaldı, artık kendimi anlayamıyordum. Sonra ninem, “Bak, şimdi ben de senin gibi yürürüm, böylece ödeşirsiniz,” dedi. Odanın içinde benim gibi bir oraya bir buraya yürüdü, küçük bir deve gibi, işaret parmağı dişlerinin arasında. Annem, “Bak, ben de komşu kadının kocası gibi yürüyorum,” dedi. Sanki aralarında sıcak yumurtalar taşır gibi, bacaklarını aça aça yürüdü... (Özdamar, 1993: 92).

Evlerde insan insana benzer, insan insan için ağlar, insan insanın yerine ağlar, insan insanı tasalandırır. Eve sokaktan olduğu kadar filmlerden, gazetelerden, romanlardan da insanlar gelmektedirler. Filmlerdeki ve romanlardakiler ve hatta gölgelerin sahipleri

dâhil, insan insanın halinden anlamalıdır. İki kardeş, kahramanımız ve kardeşi Ali, ev ahalisine Madam Bovary'nin acıklı hikâyesini okurlar. Şavkı Dayı'nın "Oh canım, oh canım" diye iki büklüm halde Madam Bovary için gözyaşları dökmeye başlamasıyla birlikte diğer yaşlılar da gözyaşlarını tutamazlar. Kahramanlar kurmacadır, gerçek olan gözyaşları ise cömert bir kaynak olup akmaktadır. Bir diğer romanda Nine Robinson Crusoe'nun ardında bıraktıklarının tasasına düşmüştür: O adada mahsurken "Anası babası ne yaptı, karısı ne yaptı, çocukları ne yedi" sorularını bir türlü kafasından atamamakta, geride kalanlar için üzülmemektedir (Özdamar, 1993: 78).

Özellikle ev içinde gerçekleşmekte olan dilsel ve performatif sirayetler aslında gündeliğin süreçselliğini sergilemede en yaratıcı unsurlardan biridir. Her şeyin her şeyle ilişkilene potansiyeli vardır. Bu konuda diğer bir çarpıcı örnek, beden, cinsiyet ve toplumsallık bağının, özcüllükten kurtulup gündeliğin algı ve duygusunda yeniden kuruluşunu somutlar. Kahramanın dayısını anlatışı, toplumdaki cinsiyetli varoluşu işaretleyen, hapseden durumsallıkları ve tanımları kırmada en iyi örneklerden biridir.

Eve bir gün dayısı gelir. Artık, cinselliği uyanmaya, hatta taşmaya başlamış olan genç kadın, yatağa girerken hayallerine yeni tanıştığı dayısını almaktadır. Soğuk aynalarda kendi dudaklarını öpmekte, dayısınıninkiler ile kendi dudaklarının birleştiğini hayal ederek uykuya dalmaktadır. Bir gün arzunun nesnesi olan erkek dayı, bir başka gün, kahramanımızın gözlerinin önünde bir kadına dönüşür; ondan teyze kokusu gelmektedir.

Dayım kollarını yukarı sıvadı, iki yumruğuyla bulguru ve kıymayı ezdi. Bu hareketlerden gömleğinin kolu tekrar aşağı kaydı, bana, "Zeytin gözlü kız, kolumu yukarı sıvasana," dedi. Dayımın kolunu yukarı sıvadım, tıpkı annem köfte yaparken onunkini de yaptığım gibi. O anda dayım bir kadına dönüştü, şimdi ondan bir teyze kokusu geliyordu. Bu teyzenin yanına oturdum ve ona yardım ettim. Teyze ağzıma ezilmiş bulgur ve kıymadan biraz verdi, lezzetliydi. Sonra o ve annem ölümlerinden konuşmaya başladılar ve ikisi de iki yaşlı kadın gibi inlediler, o anda dayım anneanneme dönüştü, annemin çok genç yaşta ölmek zorunda kalan annesine dönüştü. Anneannem olarak otobüse bindi gitti (Özdamar, 1993: 224).

Sonuç olarak, Emine Sevgi'nin yazın dili hem resim yapmakta hem de resmi boyayıp hareketlendirmektedir. Gündelik hayatın sürekli, şiirsel ve estetik bir akış halinde olduğunu, pratiklerinin kendinde saklı bir iç mantığı ve yordamı olduğunu, kendi ritmini gerçekleştirdiğini yinelersek, Emine Sevgi'nin edebi üslubu bu akışı betimlemede dilin tüm olanaklarını kullanmaya çalışmaktadır.

Yazının sonuna yaklaşırken, betimselliği ve şiirselliği teorik metinlerin kurgusuna çağırma arzusu eden de Certeau'yu bir kez daha hatırlatmak istiyorum. Ne var ki, onun soruları etrafında, burada yalnızca, edebi metinlerin teorik ve dilsel potansiyelleri üzerine bir tartışmayı sadece akla getirmekle yetineceğim. *Hayat Bir Kervansaray*'ın izinde, gündeliklik ile zaman ve mekân bağını dilötesileşme ve ulusötesileşme bağlamında değerlendirerek yazımı sonladıracağım.

Sonuç: Görme Uğraşı

Aynen *Hayat Bir Kervansaray*'ın önü alınamaz akışında-ki gibi, gündelik hayat dönemsel tarihsel olguları içine çekmekte, cinsiyetlileştirmekte ve sınıfsallaştırmakta, daha genel bir ifadeyle, işlemekte ve dönüştürmektedir. Teorik yaklaşımlarda, kimi sosyo-ekonomik işaretlemelerle, gündelik hayatın sömürgeleştirilmeye açıklığından söz edilse de, örneğin dönemin Türkiye'sine ilişkin, Amerikanlaşma, sömürgeleşme ve dejenere olma yorumları dile gelse de, gündeliğin ritmi kendi doğaç yapısında özgün performatif bileşmeler ortaya çıkarmayı sürdürecektir. Hem direktme hem türetme dinamikleri kendinden menkul olacaktır.

De Certeau'nun peşine düştüğü gündelik "eyleme yolları"nın iç mantığı ve yaratıcı eyleme olarak '*poiesis*'in¹¹ formuna ilişkin soru, gündeliğin keşifçiliğini "görmeye" çalışma çabasını sürekli güncel tutmaktadır. Akademik ve kuramsal bir görme arzusu, diğer bir ifadeyle, ritmlerdeki bağ dokuları sökme arzusu ile edebiyatın ve sanatın diyalojik yapıdaki "gösterme" etkinliği arasında büyük bir fark vardır şüphesiz. Bu farka ilişkin değerlendirmeler, ne pratik olarak ne de kuramsal olarak bu çalışmaya aksedebilmiştir. Ancak yöntembilimsel bir bakış birimi tartışması açısından yazınsal formlar bir başka çalışmaya hareket noktası sağlayabilir.

Roman ile ilgili sonsözlere dönecek olursak, söz konusu kişi Emine Sevgi ve onun Almanca'daki edebiyatı olduğunda, Almanya'ya Türkiye'nin kültürel dokusundan bir gündelik hayat tarihi aktaran romanı *Hayat Bir Kervansaray*; konunun yayılım alanını genişletmektedir. Roman, gündelik hayatın, melezleşme ve kozmopolitleşmeyle bağlantılı yollarını da açmaya başlamaktadır.

Sadece gündeliğin çoğullaşması değil, aynı zamanda fizik

¹¹ Yunan kökenli *poiesis* kavramı, yapmak, eylemek anlamlarını taşımaktadır. Kökeni şiirden (poetry) gelen niteliğiyle sözcük, eylemin gerçekleşme anını şiirsellik niteliğiyle birleştirmekte, dünyayı dönüştüren ve sürekliliğini sağlayan şiirli bir ritmi de içermektedir.

coğrafyalardan zihni coğrafyalara doğru mekânsallaşan metnin içeriği, çoğul diyalog alanlarını olabildiğince genişletmektedir; en somut varlık göstergesi dillerarasındaki yolculuğu olan bu roman içeriği, mekanlararasılığı yanında, türsel olarak kısmen biyografik niteliği dolayısıyla zamansaldır, geçmiş ile şimdi arasında, zamanlararasıdır. Daha da ötesi roman, gerçeklik ve fantezi arasındaki geçişleri nedeniyle, varlığın bu dünyadaki günlerini, biraz daha berrak bir muğlâklaşmaya erişirmektedir.

Yaşayanlardan ölümlere, yerli tanıdık yüzlerden yabancı tanıdıklara, taklitten sanata, gölgelerden nesnelere kadar genişleyen zaman-mekân yelpazesinde, Emine Sevgi'nin kahramanının insan ilgisinin ulusötesileşmesi, makro ölçekli takiplerden ziyade mikro alanları takip etmesi, onu ulus olarak homojenleşmenin dışına çıkarmıştır. Nitekim bir dilin diğer bir dil içinde kendisi olarak keyfini sürebilmesi rahatlığı bunu serimlemede en açık örneklerden biri olarak görülmelidir; zira yazar Almanca'nın içinde Türkçe yazmaktadır.

Dilsel ve performatif heterojenleşmede cinsiyet pratikleri ve cinsiyetin ifadeleri de aynı çoğullaşmayı taşır. Cinsellikle ilgili dil pratiklerinin gündeliğin olağanlığı içinde çekingenlikten sıyrılıp varlığını sergilemesi, 'kadın dili'nin özcül duvarlardan kurtulup cinsiyet ötesine taşıma potansiyelini göstermiştir. Dil çıplaktır, kırılmaz ama esner, sağına ve soluna döner.

Olaylar, olgular, durumlar, karakterler arası sirayetler ve geçişler ise, bireyin karşısındakiyle birlikte oluşadurduğunu öne süren diyalojik ifadelemenin en açık örneği olarak değerlendirilmelidir. Emine Sevgi'nin kahramanları badireler köprüsünde tetikte yürümekte değildir; onlar kendi nehirlerinde yüzmektedirler. Yazar ise, kahramanlarının zihni coğrafyasında, lezzetin temsilinden ziyade lezzetin kendisini takip etmek üzere yol almaktadır.

Fotoğraf teknolojisi, hareket halinde olanı sabitleyebilmekte uzun yıllar çok zorlanmış, karşılaştığımız örneklerde de görüntülerin hareketi, adeta bir hayalet gibi, çerçevelenmiş mekânı kademe kademe tarayıp geçmiştir. Muğlâklığa yol açan hareketliliği bil-lurlaştırmaktan, ona bir beden vermekten söz etmişken, giderayak sorsak: Muğlâk olanı görmek arzusu mudur acaba, de Certeau'yu cezbeden? Bu biraz da korka korka sorduğumuz bir soru olmalı...

Kaynakça

Bağrıaçık, Çiğdem (2007). "Sevgiyle Okuyacağınız Bir Portre: Emine Sevgi Özdamar." 8 Nisan 2007. www.turkishfotoberlin.com. Erişim: 19.08.2009

Bakhtin, Mikhail (2001). *Karnaval'dan Romana: Edebiyat teorisinden Dil Felsefesine Seçme Yazılar*. Çev. Cem Soydemir. İstanbul: Ayrıntı.

Barthes, Roland (2004). *Yazının Sıfır Derecesi ve Yeni Eleştirel Denemeler*. Çev. Tahsin Yücel. İstanbul: YKY.

Benjamin, Walter (1991). "Lehre vom Aehnlichen." *Gesammelte Schriften Band 2.1*. içinde. Frankfurt am Main: Suhrkamp. 204-210.

Berger, John (2008). "Önsöz: Kötülük Üzerine". *Haliçli Köprü*. İstanbul: Turkuvaz.

Burke, Peter (2006). *Fransız Tarih Devrimi: Annales Okulu*. Çev. Mehmet Küçük. Ankara: Doğu Batı.

de Certeau, Michael (1984). *The Practice of Everyday Life*. Berkeley: University of California Press.

Deleuze, Gilles; Guattari Felix (2008). *Kafka: Minör Bir Edebiyat İçin*. Çev. Işık Ergüden, Özgür Uçkan. İstanbul: YKY.

Ghaussy, Sohelia (1999). "Das Vaterland verlassen: Nomadic Language and 'Feminine Writing' in Emine Sevgi Ozdamar's Das Leben ist eine Karawanserei." *The German Quarterly* 72 (1): 1-16.

Highmore, Ben (2008). *Everyday Life and the Cultural Theory: An Introduction*. London and New York: Routledge.

Johnson, Sheila (2001). "Transnational Aesthetik des türkischen Alltags: Emine Sevgi Özdamar's Das Leben ist eine Karawanserei." *The German Quarterly* 74 (1): 37-57.

Lefebvre, Henri (1998). *Modern Dünyada Gündelik Hayat*. Çev. Işın Gürbüz. Ankara: Metis.

Özdamar, Emine Sevgi (1994). *Mother Tongue*. Çev. Craig Thomas. Toronto: Coach House Press.

Özdamar, Emine Sevgi (1993). *Hayat Bir Kervansaray*. Çev. Ayça Sabuncuoğlu. İstanbul: Varlık.

Özdamar, Emine Sevgi (2003). *Seltsame Sterne Starren Zur Erde*. Köln: Kiepenheuer & Witsch.

Smith, Dorothy E. (2002). "A Feminist Methodology" [1987]. *The Everyday Life Reader*. Ben Highmore (der.) içinde. London and New York: Routledge. 271–281.

**GÜNDELİKLİĞİN NESNELERİ, BELLEĞİN
BİRİKTİRDİKLERİ VE AŞK ÜZERİNE:
*Masumiyet Müzesi***



Emek Çaylı Rahte

...Zaten romanın ve müzenin amacı, hatıralarımızı
zi içtenlikle anlatıp mutluluğumuzu başkalarının
mutluluğu haline getirmek değil midir? (Masumi-
yet Müzesi, s. 376)

...Şimdi tıpkı bir antropolog gibi, topladığım eş-
yaları, kap kacağı, incik boncuk ile elbiseleri ve
resimleri sergilersem, yaşadığım yıllara bir anlam
verebilirdim ancak (Masumiyet Müzesi, s. 548).

Başlarken...

Bu çalışma, bir “iletişimcinin”, nesneler, biriktirme, saklama, bellek, hatırlama gibi temalarla örülü bir edebiyat yapıtını –*Masumiyet Müzesi*-, söz konusu temaların işaret ettiği yönde çözümleme ve yorumlama denemesidir. Bununla bağlantılı olarak bu yazının amacı, gündelikliğin cansız ama hayatla ve anılarla yüklü objeler etrafında, bir edebi eserde nasıl resmedildiğini serimlemektir. Söz konusu Orhan Pamuk olunca -geleneksel / modern / postmodern-romana ilişkin birkaç söz etmek de kaçınılmazdır. Orhan Pamuk’la ilgili yazarken onun önceki çalışmalarına da göndermede bulunma ihtiyacı hissedilir. Çünkü, yapısalcılık sonrası ortaya çıkan tablonun bizlere gösterdiği gibi artık üretilen tüm metinler, daha önceden üretilmiş metinlerden izler taşımaktadır. Orhan Pamuk’un romanları da birçok edebi esere olduğu gibi, yazarının önceki yapıtlarına göndermelerle doludur. Roman karakterleri, her yeni yapıtta farklı değinilerle çıkar kaşımıza. Bu da Orhan Pamuk romanlarına bir süreklilik katar. Bu nedenle *Masumiyet Müzesi*’ni irdelerken aslında Orhan Pamuk’un yazınına ilişkin genel bir değini yapmak gerekmektedir. Bu doğrultuda, çalışma iki temel eksen üzerine kurulmuştur. *Birincisi* romanın kapsadığı tarihsel döneme ilişkin gündelik hayat imgelerinin romanda nasıl yer aldığının çözümlemesidir. *İkinci eksen* ise, bellek, hatırlama, hatıra, kutsallaştırma ve fetişleştirme gibi özgül temalar çerçevesinde derinlerde yatanı keşfetmeyi, Masumiyet

Müzesi'ni¹ oluşturan nesneleri, bu nesnelerle biriktiricilerinin bağı ve müzegezerlerin sergilenen eşyalarla kurdukları ilişkiyi yorumlamayı amaçlar.

Gündeliğin Dili...

“Edebiyatın görme gücü, gündelik dilin görünmez kıldığını yeniden görülebilir hale getirmesinden ileri gelir” der Nurdan Gürbilek (2008: 16). Gündelik dil yeraltına itilmiş, gün ışığına çıkarılmamış duyguları, itiraf edilemeyi, aslında gündelikliğin kendisini ötelirken edebiyat girer devreye. Gündelik, Harry Harootunian'ın deyişiyle (2006) açık uçluluğa, tamamlanmamışlığa, çelişiklere ve çok vurgululuğa işaret eden pratiklerin alanıdır ve gündelikliğin şimdisi, inşa edeceği geçmiş ile diyalektik bir ilişki içindedir. Gündeliklik² her yerdedir. Gündelikliğin, onun gerçekliğini yaşayan ve onun yazdığı tarihi okuyan tüm insanlar için ifade ettiği şey, şu anın geçmişi, hâlihazırda bugünde beklemekte olan geçmişi, olmuş olanı değil unutulmuş fakat yine de unutulmaz olanı edimsel kılışıdır. Gündelik hayatın edebiyatta ortaya çıkışını Flaubert, Zola ve özellikle de Joyce'un *Ulysses* yapıtı üzerinden örnekleyen Henri Lefebvre'ye göre (1998: 8-18) *Ulysses*'de gündelik olan, epik bir görünüme bürünmüş olarak ortaya çıkar ve dilin tüm kaynakları, bir sefalet ve zenginlik olan gündelik hayatı dile getirmek için kullanılır. Okuyucuya sunulan nesne ve öznel anlatı boyunca yoksulla-

¹ Masumiyet Müzesi hem romana hem de Çukurcuma'daki müzeye gönderme yaptığı için, romandan söz edildiğinde *italik*, müzeden söz edildiğinde ise düz yazım tercih edilmiştir.

² ‘Gündeliklik’ kavramı, on dokuzuncu yüzyıl Avrupa'sındaki modern kapitalist toplumun oluşumu üzerine bir yorum olarak gelişmiş olan modernlik hakkındaki bir söylem çerçevesinde formüle edilmiş ve yaşanmıştır (Harootunian 2006: 80). Gündelik hayatın kuramsallaştırılması İkinci Dünya Savaşı'ndan sonra Henri Lefebvre, Gaston Bachelard, Edgar Morin, Michel de Certeau gibi isimlerle olmuştur. Irving Goffman'ın gündelik hayatı, insanların toplumsal sistemin işleyişi için gerekli olan rollerin temsillerini oynadıkları sonsuz bir sahne olarak gören erken bir çalışması ve Dorothy Smith'in kadınların göz ardı edilen gündelik yaşam deneyimlerini sorunlaştıran çalışmaları da öncü yapıtlar arasında gösterilmektedir. Yine Sigmund Freud'un “Gündelik Hayatın Psikopatolojisi” (1901) adlı çalışması da gündelik hayatın olayların atıl biçimde depolandığı bir yer olmanın ötesinde en derin çatışma ve arzu semptomlarının ortaya koyulduğu, çelişkilerin gizlendiği ortak deneyimlerin mekanı olarak görülmeye başlaması açısından öncü olmuştur. Walter Benjamin'e göre ise gündelik hayat ondan geçmişin kaybolmuş ve unutulmuş sözlerinin ve gelecek olasılıklarının elde edildiği, şimdinin edimselleşmesidir. Gündeliklik yalnızca şimdini örgütleyen asgari bir birlik değil, aynı zamanda yaşanan deneyimi birleştirecek, gündelik olanı sanat ya da siyasetle aynı çizgiye getirecektir (Harootunian, 2006, 80-89).

şır, zenginleşir, dönüşür. Durağan basit bir nesne, bir başka düzenin edimleri ve olaylarının akılda canlandırılması sonucunda çözülür. Nesne aslında bir üst nesnedir. Tüm nesneleri kapsar, kendinden başka diğer nesnelere, diğer düzlemlere gönderme yapar. Özne ise bir metaforlar bütünü, bir ikameler kümesidir. Lefebvre'nin ifadesiyle (1998: 90) yazma işinin kendisi başlı başına sıradan olanı coşku verici kılma, gündelik hayatı imgesele tercüme etme etkinliğidir. Michel de Certeau da (2009: 159) gündelik yaşamın şiirsel ya da trajik fisiltılarının (eylem, uygulama, üretme tarzları³) romanlara, kısa öykülere yoğun olarak girdiğini, bunun öncülüğünü ise 19. yüzyıl gerçekçi romanının yaptığı söyler. De Certeau edebiyatın günlük uygulamalara anlatisallık kazandırdığının altını çizerek “roman, modern bilim var olduğundan beri, günlük alışkanlık, tutum ve uygulamaların hayvanat bahçesi görevini görür” der (2009: 169).

Maddesel yaşamla biçimlenen *imgelem* her zaman kullanılan alet-edevatla, iletişim ve ulaşım araçlarıyla, aşk anlayışıyla, eşyanın kullanım biçimleriyle, dönemin inanış ve değerleri ile belirir (Oktaç, 1997: 109). Bu çalışmada inceleyeceğimiz roman da, aslında içinde bolca barındırdığı günlük yaşam nesneleri, akıp giden kent yaşamı ve insan ilişkileri etrafında, 1975’den 1990’lara, İstanbul özelinde, bir Türkiye imgesi sunar bizlere.

Orhan Pamuk, Roman ve Masumiyet Müzesi Üzerine...

Orhan Pamuk’un en sürprizlerle dolu, gizemli ve özgün romanı *Kara Kitap*’tır. “Dikkatli okur” tarafından çözülmeyi bekleyen şifreler ve işaretlerle dolu *Kara Kitap* ve nispeten daha yalın anlatısıyla ama yine parçalı kurgusu ile *Yeni Hayat*’ta, geleneksel roman anlatısını kıran; paralel kurgularla, kurmaca ve gerçeğin iç içe geçtiği hissi veren akış ve yoğun metinlerarasılık, Orhan Pamuk’un edebiyatının “yeni”, “post” ve benzeri ön takılarla adlandırmasına neden olmuştur. Oysa ilk romanı *Cevdet Bey ve Oğulları* ve ardından gelen *Sessiz Ev*, onu *Kara Kitap* ya da *Yeni Hayat* ile tanıyanlar için oldukça farklı, geleneksel roman anlatısına daha çok uyan, kla-

³ De Certeau gündelik hayatın *eylem, uygulama ve üretme tarzları* ve bunların içindeki gizil niyetler, umutlar ve beklentiler ile ilgilenir. Gündelikliğin içerisindeki sessiz ve incelikli *taktiklerin*, egemen düzene sızdırdığı, bu düzenin usul usul kafasına soktuğu en küçük ölçekteki *oyun alanları* üzerinde durur. Günlük yaşamdaki pek çok *tutum, alışkanlık ve uygulama* (okumak, konuşmak, dolaşmak, pazara gitmek, yemek yapmak vb.) *taktik* türündendir. *Taktik zayıfın sanatıdır*. Bir mülkiyetin var olmamasıyla nitelenen eylemdir. Mekân olarak ötekinin mekanını kullanır. Bunun karşısı olarak *strateji* ise erk öznesinin (işletme, ordu, kent, bilimsel kurum) gerçekleştirdiği oyun ya da hesaplaşmadır.

sik anlatı tekniklerinin kullanıldığı yapıtlardır. Orhan Pamuk *Sessiz Ev*'den başlayarak farklı kurgu tekniklerini denemeye başlamışsa da, onun postmodern edebiyatın ana kurgu öğeleri ve fantastik unsurlar ile donatılan roman tarzının doruk noktası *Kara Kitap* olmuştur.

Murat Belge'ye göre (1998: 480-483) *Cevdet Bey ve Oğulları*'nda gerçekçilik geleneğinin en bildik unsurları kullanılırken *Sessiz Ev*'de "görüş açısı" tekniği kullanılmış, karakterlerin psiko-sosyolojik konumlarının dikkatle aktarıldığı romanda okuyucudan karakterlerin iç monologlarını okuyarak, olup bitenler hakkında kendi yorumunu geliştirmesi beklenmiştir. Geçmiş bir çağda yaşamış insanların düşünce biçimlerini yeniden kurma çabası olarak *Beyaz Kale* postmodern bir arazide inşa edilmiş olsa da, Orhan Pamuk'un postmodern edebiyat akımının içinde yer alan romanları Belge'ye göre de *Kara Kitap* ve *Yeni Hayat*'tır. Belge, Frederic Jameson'ın kategorileştirmesine dayanarak bu romanların "üçüncü dünya edebiyatı"na özgü "ulusal politik alegoriler" olarak değerlendirilebileceğini söyler. Bunun nedeni Orhan Pamuk'un ait olduğu toplum hakkındaki genel ve tarihi bir görüşü romanlarında yansıtmasıdır⁴. Bu noktada, "üçüncü dünya edebiyatı" ifadesi, kavramın kendisi oldukça tartışmalı olduğu için bir kenara bırakılarak Orhan Pamuk'un romanlarında siyasete ve tarihsel olaylara yapılan göndermelerden ötürü "ulusal politik alegori" tanımlaması benimsenebilir.

Geleneksel romanın modern romandan ayrıldığı temel nitelik Yıldız Ecevit'in (2004) değinişiyse, okuyucunun kendi dünyasının fiziksel koşullarına benzer bir dünyada yaşayan kişilerin rahatlıkla izlenebilir öykülerini, çoğunlukla somut olayları okumasıdır. Özellikle on dokuzuncu yüzyıl gerçekçi romanı ile karakterize olan geleneksel romanda *nerede*, *ne zaman* ve *neden* sorularına açık bir yanıt oluşturan biçim ve içerik dokusu ve *dün-bugün-yarın* zinciri içinde *zamandizinsel* biçimde anlatılan öyküler ile okur, kapalı bir yapı içinde başı sonu belli bir öyküyü izlemenin rahatlığı içindedir. Kendinden emin, her şeyi bilen, güçlü bir anlatıcının metindeki başat varlığı ve anlattığı öykünün iplerini elinde bulundurması, okuyucunun elinden tutarak, güvenli biçimde ona bilmesi gerekenleri anlatması, çizgisel biçimde akmakta olan zaman ve insanın ayağının altında sapasağlam biçimde duran bir uzam anlayışı yirminci yüzyılın yalnızlaşmış, kalabalıklar içinde kaybolmuş, belirsizlik ve karmaşa içinde savrulmuş, kapitalizmin gücü karşısında sinikleşmiş modern insanının gerçekliğini öykülemek için kifayetsiz kalınca hem anlatıcı, hem anlatılanlar hem de kahramanlar şekil değiştirmeye başlamıştır. Ecevit roman karakterindeki değişimi şöyle anlatır:

⁴ Jameson'un "ulusal alegori" kavramı ve "üçüncü dünya edebiyatı" kavrayışına ilişkin Murat Belge'nin detaylı bir analizi için bkz. Belge. 1998.

...tahttan inen birey-insanın romandaki yansıması kahraman silikleşmiş, gücünü yitirmiş, aldığı değerlerin yok olmasıyla şaşkına dönmüştü, onu destekleyecek bir Tanrısı da yoktu artık... doğadan giderek kopmakta, betonlaşmış kentlerde yaşamak zorunda kalmaktaydı... çevresine de kendine de yabancılaşıyordu, yalnızdı... (Ecevit, 2004: 18).

Modern romanda özne ile nesne arasındaki sınırların ortadan kalkması, roman kişilerinin içinde yaşadığı dünyaya gerçekdışı bir renk katmış, okurun neyin somut gerçek, neyin düş/fantezi/eğretileme olduğu konusunda kararsız kalmasına neden olmuştur. Artık içinde yaşanılan zaman tümüyle öznelleşmiş, ağır akmaya başlamış, çizgisel akışını kaybetmiştir. Alman romantiklerinden etkilenen bu edebiyatta amaç sonsuzu oluşturmak, uzaklarda kalan, unutulmuş bir dünyayı ve onun gizemli dilini anlatmak, gerçekliğin karmaşıklığını ve belirsizliğini vurgulamaktır. Yirminci yüzyılın ikinci yarısından sonra, “postmodern” olarak adlandırılan roman ise bir biçim çoğulluğu içinde oluşmuş, artık modernistlerde olduğu gibi yaşamakta olan kaosu çatlakları arasından sızacak bir ışık, yaşamda her şeye karşın var olduğuna inanılan bir anlam aramaktan vazgeçmiştir. Karşıtlıkları, çelişkileri kabullenmiş, yaşamakta olan kaosu sadece sergilemekle yetiniyordu (Ecevit, 2004: 20-28). Marshall Berman’dan (2004) esinlenerek söyleyecek olursak, modern sanat ve düşünüş kendini ve insanın bizzatı kendisini, biteviye eleştirme ve yenileme kapasitesinin olduğunu ileri sürerken, post-modern düşünüşün ortaya koyduğu eserlerde dünyayı değiştirme olanağının tüm dayanak noktalarını alaşağı eden bir tükenme hali ve çakışsızlık iması sezilir.

Berna Moran’a göre (2000: 173) Orhan Pamuk romana gerçekçi bir yazar olarak başlamışken tutumunu değiştirmiş ve *Kara Kitap* ile postmodernist roman anlayışına yaklaşmış ya da katılmıştır. Özetle, Orhan Pamuk’un romanları geleneksel gerçekçi yaklaşımdan postmodernizmin üstkurmaca (*metafiction*) düzlemine uzanan bir üslup serüveni sergiler. Bu üslup serüveninde Orhan Pamuk’un edebiyatının belkemiğini oluşturan “arama” (*quest*) anlatılarının kaynağı binlerce yıl öncesine giden mitoslar kadar eskidir. Yine Orhan Pamuk’un sıkça kullandığı “öykü içinde öykü” yöntemi de, bir hikâyeden bir başka hikâyeye geçişlerle kurulan *Binbir Gece Masalları* ve *Mesnevi*’ye *Kara Kitap*’ta yapılan göndermelerde anıldığı üzere, Doğu yapıtlarının anlatı geleneğidir ve Batı edebiyatında da benimsenmiştir (Moran, 2000). Dolayısıyla yazının bu noktasında Orhan Pamuk’un edebiyatına “yeni” demek için vakit erkendir. O nedenle neo-post ya da modernin tüm izlerini taşıyan bir yazarla karşı karşıya olduğumuzu aklımızda bulundurmalıyız.

Orhan Pamuk'un tüm romanlarını ortak kesen bir şey söylenecek olursa detaylara yer verme tutkusu, tarih, siyaset, felsefe ve aşk ile yoğrulmuş bir arayış, arayış yolunda yaşanan yolculuklar –ki yolculukları çağrışımsal anlamıyla da düşünmek gerekir-, iç içe geçmiş öykü karakterleri ve onların iç çelişkilerinden söz etmeden olmaz. Gündelik hayatın göz ardı edilen, farkına varılmayan detaylarının, kimi zaman aralara gizlenerek kimi zaman açık anlatımlarla karşımıza çıktığı romanlarında Orhan Pamuk, bir *metinlerarasılık* unsuru olarak, sıklıkla diğer romanlarına göndermede bulunurken, roman karakterlerini farklı romanlarında ağırlamaktan kaçınmaz. Cevdet Bey ve Oğulları, *Kara Kitap*'ta da *Masumiyet Müzesi*'nde de sıkça boy gösterirler. *Kara Kitap*'taki gazeteci (Celal Salik) yine *Masumiyet Müzesi*'ndedir. Kurgu ve gerçeğin iç içeliğinin en somut örneği ise Orhan Pamuk'un Nişantaşı'nda geçen yaşamında önemli izleri olan ve yapıtlarında hep söz ettiği, *Kara Kitap*'ta oldukça kritik bir önemi olan Alaaddin Dükkan'ıdır. *Masumiyet Müzesi*'nde Celal Salik, Alaaddin Dükkan'ın önünde vurularak öldürülen bir gazeteci olarak geçer.

Detaylandırılmadan geçilemeyecek bir diğer Orhan Pamuk özelliği ise roman arasına serpiştirilen sırları ya da sürprizleridir. *Mavi* renk konusundaki tutarlılığın *Kara Kitap* ve *Masumiyet Müzesi*'nde karşımıza çıkması gibi. *Kara Kitap*'ta "Rüya'nın *mavi* damalı yorganı", "*mavi* rüya", "berberin *mavi* örtüsü", "ölülerden çıkan *mavimsi* duman", "*mavi* yatak odası", "ortalık bir kar *mavisi* ile aydınlanırken", "bacalardan fışkıran kirli *mavi* sis", "mor dudaklı *mavi* suratlı orospular", "polis arabalarının *mavi* lambaları", "açılan pencereden *mavimsi* bir baş uzandı" ifadeleri *mavi* yoğunluğunun göstergeleridir. *Masumiyet Müzesi*'nde de *maviler* yoğundur: "*Mavi* çarşafı yatak", romanda çekilmesi planlanan filmin adı "*Mavi* Yağmur", "*masmavi* sigara dumanı", "boynundaki *mavi* damarın atışı" ve müzede sergilenen "*mavi* bikini". Bunlar yazarın, "dikkatli okuyucunun" çözmesi için aralara gizlediği sırlarla, keşfetmesi için beklediği sürprizlerle ördüğü ve şaşırtıcılığı ön planda tutan öyküleme tarzının gösterenlerinden sadece bazılarıdır. Aynı zamanda, Orhan Pamuk'un karakterlerinin takıntılarla, bağımlılıklarla ve tutkularla örülü dünyaları ile oldukça uyumlu bir anlatım biçimidir.

Kara Kitap'taki kadar yoğun olmamakla birlikte, üstkurmaca unsuru *Masumiyet Müzesi*'nin de tamamlayıcı ögesidir aslında. Yazarın yazma ediminin kurnacanın bir parçası haline gelmesi, kurmaca metin içinde yazarın okuruna yönelmesi, onunla konuşması üstkurmancanın uygulamalarındandır (Ecevit, 2004: 38, 43). *Masumiyet Müzesi*'nde kurnacanın kurnacası içinde buluruz kendimizi. Romanın dışındaki dünyada yaşayan okuyucuya ve aynı zamanda "müzegezer"e seslenilir.

Masumiyet Müzesi'nin ilk bakışta, zamandizinsel olay anlatımı ile geleneksel roman unsurları barındırdığı düşünülebilir. Zamana ve mekana ilişkin kesin göndergesellik, anlattığı dönemin tarihsel gerçekliğinin kurgunun içine yedirilmesi, geleneksel roman estetiğinin kıyılarında dolaştığını düşündürse de, birinci tekil şahıs anlatımıyla kurulan öyküde anlatıcının yaşadığı aşk karşısındaki zayıflığı, çaresizliği ve iç çelişkileri ile yaratılan atmosfer modern romanın izlerini taşır. Can sıkıntısı ve çıkışsızlık, iç içe geçen kurmaca ve “gerçek”, zaman ve uzam üzerinde oynamalar postmodernist bir üslubu da karşımıza çıkarmaktadır.

***Masumiyet Müzesi*'ndekiler: Kent İmgesi, Kişiler ve Olaylar**

Masumiyet Müzesi'nin konusu ve olay örgüsü ilk bakışta oldukça yalındır. “Seçkin” bir ailenin kızı olan sevgilisi ile evlilik hazırlıkları yapan İstanbullu/Nişantaşlı zengin bir ailenin oğlu Kemal Basmacı'nın, uzak ve yoksul akrabası, kendinden yaşça oldukça genç, Füsün Keskin'e duyduğu takıntılı aşk. Ve bu aşkın hem uzağında hem yakınında, içinde ve dışında olan bir erkeğin aşkını, sevdiği kişinin dokunduğu nesnelerde yaşatma çabası. 1975 yılında başlayan, kurgusal gerçekliğe göre 12 Nisan 2007'de son bulma noktasına gelen öykünün arka planında Orhan Pamuk'un bizlere sunmaktan hiç kaçınmadığı, siyasal gelişmeler, dönemin tüketim nesnelerinin gündelik yaşamdaki kullanım ve anlamları, Türkiye'nin kapitalistleşme sürecinde yaşananların İstanbullu zengin aileler ve onların çevrelerinin gözüyle aktarımları, koleksiyonculuk ve müzecilikle ilgili bilgiler vb. bulunmaktadır. Fethi Naci'nin (2000: 21) *Cevdet Bey ve Oğulları* için söylediği “toplumsal gerçekliği romana yamamış bilgi yığını olarak değil, roman kişileri olarak (yani imgelerle) verebilme başarısı” sözü, Orhan Pamuk'un kurguya paralel giden, anlattığı zaman ve uzamın gündelik yaşamına dair gerçekçi bilgilendirmeleri için yerinde bir saptamadır.

Masumiyet Müzesi tıpkı *Yeni Hayat* gibi bir aşk-arayış-kavuşma-kaybediş hikâyesidir. Ama *Yeni Hayat*'ın şiirsel dilinden ve nesnesi çok belirlenmemiş, felsefi göndermelerle yüklü yolculuklarından çok, hedefi ve rotası belli bir arayış hikâyesinin görece sade bir anlatımını barındırır. Romanda “Füsün'un Ehliyeti” adlı bölümde aşk oldukça basit, çocuksu ve “masum” bir anlatımla Kemal tarafından şöyle tanımlanır:

Aşk Füsün'un karayolları, kaldırımlar, evler, bahçeler ve odalarda gezinirken ve çay bahçelerinde, lokantalarda ve akşam yemeği sofrasında otururken, ona bakan Kemal'in duyduğu bağlılık duygusuna verilen addır (Pamuk, 2008: 480).

Yolculuğun olduğu yerde risk vardır ve kaza ihtimali de. İşte bu, iki romanı ortak kesen bir diğer noktadır bu. Jale Parla'nın *Yeni Hayat* ile ilgili bir yazısında kullandığı bir tekerlemeyi burada kullanmak anlamlı olacaktır: “Nedir zaman? Bir kaza! Nedir hayat? Bir zaman. Nedir kaza? Bir hayat, yeni bir hayat” (Parla, 2000: 273). *Masumiyet Müzesi*’nde yolculuklar önce aşık olduğu kişiyi arayan aşık özne ile başlar, ardından farklı ülkelere yapılan yolculuklar, müze gezileri ile devam eder ve nesnelerle yapılan içsel yolculuklarla tamamlanır.

Roman bir tür özyaşam öyküsü gibi başlar. Romanı, romanın başkarakteri Kemal’in birinci tekil şahıs anlatımı üzerinden, onun anıları gibi okuruz ilk başlarda. Ama sonlara doğru aslında Kemal’in ricası ile, üçüncü bir kişinin, yani Orhan Pamuk’un, Kemal’in ağzından öyküyü anlattığını öğreniriz kurmaca içerisinde. Aslında yazar yerine *anlatıcı* ile karşı karşıyayızdır. Orhan Pamuk ya da hikâyeyi doğrudan kendi anlatımıyla dinlediğimiz Kemal, Walter Benjamin’in (1995) “hikâye anlatıcısı”nın niteliklerini taşır bir bakıma. Hikâye anlatıcısı, anlattıklarını doğal tarihe yedirir, kestirmelerden yararlanmayı seçmez, zamanı kısaltma çabası içinde de değildir, ölümü yok saymaz ve yaşanmışlıklar bir zanaatçının ürünü üzerinde bıraktığı izler gibidir. Hatıra, roman ve hikâye anlatıcılığının ortak kökenidir. *Masumiyet Müzesi*, yarattığı gerçeklik hissi ile deneyimlere göndermede bulunur; geçmişini anımsatılır, zamana yayılan bir hikâye detaylı betimlemelerle, hatıralarla bezenerek anlatılır.

Romanda yer yer kendine yabancılaştığı anlatımıyla Orhan Pamuk kendi kendini üçüncü kişi gibi de anlatır. Hatta işi, üçüncü kişi olarak Orhan Pamuk’u ve ailesini çekiştirmeye kadar vardırır. Kurmaca ve gerçekliğin iç içe geçtiği, okuyucu açısından en vurucu yerlerinden biridir yazar Orhan Pamuk ve “gerçekçi” öykü karakteri Kemal’in iki farklı kişi olarak karşımızda durması. “Mutluluk” adlı bölümde Kemal, biz okuyuculara “allahaismarladık” der ve birden karşımızda “Merhaba ben Orhan Pamuk...” diyen bir cümle, bir anlatıcıdan bir başka anlatıcıya geçişimize yön verir. Bu noktada birinci tekil şahıs artık Kemal değil Kemal’in hikâyesini anlatan, yazarımız Orhan Pamuk’tur. Romanın en sonuna Kemal’in ricası ile ziyaretçiler tarafından kolaylıkla bulunması için Masumiyet Müzesi’nin krokisi konmuştur. Yine aynı bölümde, Kemal’in isteği ile müzeyi ilk ziyaretlerinde, okuyucuların damgalatarak içeri girmesi için konmuş müze bileti de yer almaktadır. Kemal müze hayata geçtiğinde müzeyi aynı anda en fazla elli kişinin gezmesini ister. Oradaki duyguyu yeterince anlayabilmeleri için. Roman bize şunu söylemek ister: “Bu romanda okuduklarınız gerçektir!” Yazınsal gerçeklik, “gerçek” yaşamlarımıza sirayet etmekte ve bir müze projesi ile kurgunun sınırlarından taşmaktadır. Çukurcuma’da açılacak

olan Masumiyet Müzesi'nin iki boyutu vardır: Kemal'in biriktirdiği, Füsün'a ait eşyaların ve onunla yaşanan hayatın sergilendiği bir kişisel müze; yazar Orhan Pamuk'un topladığı, farklı kişilere ait sıradan günlük eşyaların sergilendiği bir yarı-kurgusal müze. *Masumiyet Müzesi*'nde iki boyutlu bir maddeselleştirme çabası vardır. İlk gündelik yaşamın ayrıntılarında, yaşanan bir aşkın izlerini taşıyan tüm nesnelerin, romana konu olan aşkın gerçekliğinin ispatı olarak saklanması ve vurgulanması; ikincisi ise romanın gerçekliğinin kurgusalın sınırlarını aşması ve Çukurcuma'da açılacak olan müzede, romanda adı geçen tüm objelerin sergilenmesi yoluyla elde edilen maddesellik.

Masumiyet Müzesi'nin Kemal'ine biraz yakından bakacak olursak karşımızda ne politik erdem ve güçlü iradeyi temsil eden "olumlu kahraman"; ne de eyleme geçemeyen, aylaklığı seçen ya da kendini bir böcek gibi algılayan "gereksiz adam" vardır⁵. Kemal ilk başta ortalama bir zengin İstanbullu erkektir. Aşk onun yaşamındaki tüm düzlükleri engebeli hale getirir. O âşık ve apolitik bir adamdır. Duyarlılığı ince olsa ve giderek daha da yalnızlaşsa da karamsar değildir. Hep umut eder bir yandan. Diğer yandan, kimi zaman aksatsa da tekstil şirketinin işleri ile uğraşmaya devam eder. Ağabeyi ile düzgün gitmeyen bir ilişkisi olsa da anne ve babası ile ilişkilerini makul düzeyde sürdürür. Kemal, aşkını bir köşede tek başına yaşamak yerine harekete geçer, çabalar ve âşık olduğu kişinin yaşamının hep içinde olmayı başarır. Füsün'la birleşeceği günü beklemekle kalmayıp onun hayatının merkezinde olur ya da tersine söyleyecek olursak onu hayatının merkezinde tutar, rahatsızlık duygusu ve yalnızlıkla sürekli yüzleşmek gibi bir bedel ödese de. Kitaptaki son sözü şudur Kemal'in: "Herkes bilsin, çok mutlu bir hayat yaşadım"

Ecevit'in *Yeni Hayat* için yaptığı tespitin (2004: 253) bir benzeri *Masumiyet Müzesi* için de yapılabilir. *Masumiyet Müzesi*, çağın nesne egemenliğindeki yaşam biçimine koşutluk içinde nesnelerle dolup taşmaktadır. Nesneler evreninde yalnızlaşan ve acı çeken bir roman karakteri vardır yine karşımızda. Ancak *Masumiyet Müzesi*'nin

⁵ On dokuzuncu yüzyıl Rus edebiyatında ağır basan bir tip vardır: Zekâsı parlak, duyarlılığı ince ama karamsar, bir işe yaramaz, topluma karşı olumsuz adam. Bazen iyi niyetli ve ümitli olsa da eyleme geçemeyen, sonunda hep yenilgiye uğrayan bu tipe "gereksiz adam" denmiştir. Gonçarov'un Oblomov'u bu tipin en iyi örneklerindendir. Öte yandan Sovyet Edebiyatı. On dokuzuncu yüzyılın bu, iş yapabilme gücünden ve eylemden yoksun kalmış "gereksiz adamları" yerine toplumcu gerçekçi görüşe paralel "olumlu kahraman"ları ön plana çıkarmıştır. "Olumlu kahramanlar" okurda saygı uyandıracak, şimdiki durum ile gelecek arasında bir bağ kurarak sosyalizmin başarılabileceğini gösterecek, karşılaştığı tüm güçlükleri yenecek, çevresindeki insanlara yardım ederek tarihin kendisine verdiği görevi yerine getirecektir (Moran, 1991: 61).

farkı, *Yeni Hayat*'taki gibi anlamdan soyutlanmış cansız nesneler dünyası ile değil yaşamın kendisinin, yaşamın tüm anlamlarının çerçevesi olan nesnelerin imgeselliği ile karşı karşıya olmamızdır.

Romanda detaylarıyla karşımıza çıkan anı yüklü tüm nesneler, hikâyenin anlatıldığı yılları hatırlayabilen ve paralellikler kurabilen okuyucu için aslında birer özyaşamsal anı nesnesine dönüşmektedir. Romanda, İstanbul Boğazı'nda 15 Kasım 1979 gecesinde yaşanan Independenta Tankeri kazası ve geminin saatlerce süren yanışına tanıklık örneğinde de olduğu gibi, olaylar ve kişiler de, nesneler kadar yüklendikleri anılarla birer hatırlatıcı olarak okuyucunun belleğini çağırılmaktadır.

Berat Günçikan, *Mesele* Dergisi'ndeki yazısında (2009), romanda bir sınıfın bir başka sınıf üzerindeki tahakkümünün değil, bir sınıfın bir başka sınıfa kolay kolay dokunamayacağının, sokaklarında, evlerinde dolaşsa da ruhuna sokulamayacağının anlatıldığını söyleyerek her ne kadar eleştirel bir yerden baksa da, esasen Pamuk'un bunu, tam da İstanbul burjuvazisini olağan haliyle hikâyeleştirmek için yaptığı söylenebilir. Tam da bu noktada Ferma Lekesizalın'ın (2008) "Masumiyet Çağı'ndan Masumiyet Müzesi"ne adlı yazısındaki yorumlarına kulak verilebilir. Pamuk'un bilinçli göndermeler yaptığı, Edith Wharton'un *Masumiyet Çağı* romanındaki eski New York sosyetesine sempatik ama aynı zamanda ironi yüklü bakış, Masumiyet Çağı'ndaki son derece belirgin eski New York nostaljisi, *Masumiyet Müzesi*'nde 70'lerin Türkiye'si ve İstanbul'u'na, İstanbul'un varlıklı burjuvalarının yaşantısına uyarlanır. Lekesizalın'a göre sınıfsal tıkanmışlıkları, dekadan hayat tarzları, yasak ilişkileri, zevk ve para düşkünlükleri, dedikoduları, partileri ve suçluluk duygularıyla Pamuk'un Türk burjuvaları, Wharton'ın New Yorklu kaymak tabakası portrelerine bir hayli benzer.

Masumiyet Müzesi'nde burjuva yaşam biçiminin mekânları, aşkları, ilişkileri, siyasetle kurduğu (ya da kuramadığı) bağ, kentin belli yaşam alanlarının gündelik yaşamı, romandaki "masum" aşk hikâyesine eşlik etmektedir. *Sessiz Ev*'de adeta Türkiye'nin Cumhuriyet tarihini ve 70 yıllık bir zaman diliminde yaşanan politik gerilimleri, darbelerin sarstığı toplumu detaylı biçimde anlatan ve bu yönüyle tarihi ve politik bir roman ortaya çıkaran Orhan Pamuk, *Masumiyet Müzesi*'nde siyasi tarihe siluet olarak yer verir. 12 Mart muhtırası, sağ-sol çatışmaları, 12 Eylül darbesi zihin dünyası, yaşadığı tutkulu aşk tarafından zapt edilmiş bir adamın algı sınırları çerçevesinde yer bulur kendine:

Ziyaretlerimin başlamasından dört yıl sonra, 1980 Eylülü'nde yeni bir askeri darbe daha yapıldı, sıkıyönetim ilan edildi, gece

sokağa çıkma yasağı kondu. Akşam saat onda başlayan bu yasaklar yüzünden uzun bir dönem Keskinlerin evinden saat on'a çeyrek kala, Füsün'u görmeye doyamadan çıkmak zorunda kaldım... Şimdi yıllar sonra, gazetelerde askerlerin ülkenin halinden hoşnut olmadıklarını, yeni bir askeri darbe daha olabileceğini her okuyuşumda, askeri darbenin kötülüğü olarak aklıma ilk Füsün'a doyamadan eve alelacele dönmelerim gelir (Pamuk, 2008: 325, 326)

Askeri darbenin gündelik yaşamda nasıl tezahür ettiğini, dönemin Türkiye burjuvazisinde, ortalama bir Nişantaşı ailesinde nasıl karşılandığını görme şansı verir Roman:

...Sabah bir içgüdüyle herkesten önce kalkmış ve Teşvikiye Caddesi'nin diğer sokaklarının bomboş olduğunu görüp, çocukluğumdan beri her on yılda bir askeri darbe yaşayan biri olarak durumu hemen anlamıştım. Caddeden arada bir içi marşlar söyleyen askerle dolu askeri kamyonlar geçiyordu. Hemen televizyonu açtım, bayrak ve resmi geçit görüntülerine, iktidara el koyan paşaların konuşmalarına biraz baktım ve balkona çıktım....

"Aman iyi oldu, memleket felaketin eşiğindeydi" dedi annem, televizyondaki palabıykılı serhat türkücüsünün savaş ve kahramanlık türkülerini dinlerken....

Sokağa çıkma yasağı bütün gün sürdü. Arada bir caddeden hızla geçen askeri kamyonlara bakıp, siyasilerin, gazetecilerin, pek çok kişinin evlerinden alınıp götürüldüğünü anlıyor, böyle şeylere hiç karışmadığımız için şükrediyorduk (Pamuk, 2008: 419).

Darbenin, dönemin Türkiye medyasının genelinde nasıl karşılandığı ve nasıl yer bulduğu da Kemal'in kişisel deneyimleri ile birleştirilerek anlatılır:

Gazetelerin hepsi yeni baskılar yapmış, darbeyi sevinçle karşılamışlardı. Akşama kadar, televizyonda durmadan tekrarlanan paşaların askeri darbe açıklamasını, Atatürk'ün eski görüntülerini seyrederek, gazeteleri okuyarak, pencerelerden boş sokakların güzelliğine bakarak evde annemle oturdum... "Artık rahat rahat sokağa çıkabileceğiz" dedi annem (Pamuk, 2008: 419, 420).

Masumiyet Müzesi aynı zamanda Türkiye'de kapitalist ekonominin gelişimini ve bu süreçte yaşananları da anlatır kurmacanın akışı içinde. Romanda "İlk Türk Meyveli Gazozu" olarak sıkça söz edilen *Meltem*'in, yıllarca büyük başarılarla imza attıktan sonra Coca Cola karşısında yenilgiye uğrayarak daha küçük çaplı yerel pazarlara sıkışıp kalmasının hikâyesi bunun en gerçekçi örneğidir:

Coca Cola bayilere kredili satış yapıyor, bedava pleksiglas pano veriyor, takvimler, hediyeler dağıtıyor, baş edemiyoruz... Gençler de zaten maymun gibi, Maradona'nın elinde Coca Cola görünce, Meltem daha ucuz, daha sağlıklı, yerli malı filan dinlemiyorlar, illa ki onu içecekler... (Pamuk, 2008: 457).

diyerek dert yandığında Zaim, romanın kurgusunda takvim 1981 yılını göstermektedir. Neo-liberal ekonomi politikalarının Türkiye'yi de içine alan küresel etkisinin, yerelin-küresel ile karşılaşmasının gündelik kesitini sunar bize roman.

Romanda nesnelerin tarihselliği ile ilgili bilgilendirme içeren aktarımlar da vardır. Örneğin yılbaşlarında oynanan ve romanda da simgesel bir anlamı olan tombala oyununun tarihi ile ilgili bilgi verilir:

...İtalyan ailelerinin Noel akşamları hep birlikte toplanıp oynadıkları bir Napoli oyunu olan tombala, pek çok yılbaşı töreni alışkanlığı gibi, Atatürk'ün takvim reformundan sonra Levanten ve İtalyan ailelerinden İstanbul'a yayılmış, kısa sürede evlerde yılbaşı gecesi eğlencelerinin vazgeçilmez bir parçası olmuştu (Pamuk, 2008: 357).

Romanın ilk iki yüz sayfalık kısmında 1970'lerin Türkiye'sinde burjuvazi kesiminin aşk, cinsellik, evlilik, aldatma ve bekâret gibi konularla ilgili yaklaşımları ve deneyimleri, yaşam tarzları parça parça, farklı karakterler üzerinden aktarılır. Dönemin Türkiye'sine ilişkin bir diğer önemli değini de Avrupalılaşma, Batılılık ve "zorunlu Doğululuk" arasında gidip gelen İstanbulluların ikircikli halleridir. Kemal'in, "çapkınlıkları" ile bilinen ve "babası meşhur apartman müteahhidi" arkadaşı Mehmet'le ilgili söyledikleri, bu anlamda manidardır:

...Batılı film artistlerini taklit eden kızlarla sabahlara kadar vahşi geceler geçirir, çok içtiği zamanlarda kızlara para yetiştiremediğini ağzından kaçırır, ama gece yarısı bir davetten çıktığımızda, eli tespihli babası, başörtülü annesi ve kız kardeşleriyle oturup Ramazan'da herkesle birlikte oruç tuttuğu evine gideceğine bizlerden ayrılıp Cihangir'e ya da Bebek'e lüks randevuevlerinden birine giderdi (Pamuk, 2008: 129).

Özellikle Kemal ve Sibel'in nişanlarının anlatıldığı "Nişan" adlı bölümde 70'lerin modası ve yaygın alışkanlıklarından da söz edilir:

...Tıpkı Sibel gibi pek çok genç kadın da metal klipsli küçük, parlak el çantalarından almışlardı yanlarına... Erkeklerin çoğu üç-dört yıl öncenin modası kalın, iri desenli rengarenk "hippi"

kravatlarının hatırasıyla, Türkiye ortalamasına göre çok renkli sayılabilecek kravatlar takmışlardı. Birkaç yıl önce dünyada yaygın olan uzun favori, yüksek topuk ve uzun saç modalarının bittiğini, belli ki Türkiye’de pek çok zengin ve orta yaşlı erkek işitmemiş ya da buna inanmamıştı (Pamuk, 2008: 124).

Nişan hazırlıklarının anlatıldığı kısımlarda, o yıllarda Türkiye’de yaşanan “ithal içki” ve döviz sorununa da yer verilir:

... o yıllarda yabancı içki ithalatının devletin sıkı ve kıskanç denetiminde olduğunu ve devletin ithalatçıya zaten tahsis edeceği dövizini olmadığı için, ülkeye yasal yolla çok az yabancı içki girdiğini hatırlatmalıyım. Ama zengin mahallelerdeki mezecilerde, kaçak eşya satan dükkanlarda, lüks otellerin barlarında ve şehrin kaldırımlarında gezinen ... binlerce tombalacıda, şampanya, viski, kaçak Amerikan sigarası hiç eksik olmazdı. Benimki gibi biraz iddialı bir davet veren herkes, konuklara sunmak zorunda olduğu “Avrupa” içkiyi kendi bulup otele teslim etmek zorundaydı (Pamuk, 2008: 109).

Orhan Pamuk romanlarında (*Kara Kitap*, *Cevdet Bey ve Oğulları*), içinde yaşayanlar ve yaşananlarla bir kent imgesi oluşturur. Gündelik yaşama dair, olaylar, kişiler, nesneler ve mekânlara ilişkin betimlemelerle *Masumiyet Müzesi* de bir İstanbul imgesi sunar. Orhan Pamuk’un belki de Dostoyevski ile en çok yakınlaştığı yerlerden biridir bu. Sevilay Çelenk de (2009), edebiyat dolu bir şehir olan St. Petersburg’u Dostoyevski, Puşkin ya da Gogol’un hayatları ve edebiyatlarıyla cevabını verdikleri yüzyıllık gerilimlerin kurduğunu, İstanbul’u da romanlarıyla Orhan Pamuk’un kurduğunu ve uluslararası toplumun imgelememinde inşa ettiğini söylerken, gündelik hayatın edebiyatla kurduğu bağın önemli bir yönünü vurgulamış olmaktadır.

Müzecilik, Koleksiyonculuk, Nesneler ve Kutsallaştırma

İtalya’nın haftalık haber dergisi *L’espresso*’da yayınlanan bir röportajda Orhan Pamuk aşk ve müze arasında nasıl bir bağlantı kurduğundan söz eder. Pamuk’a göre her ikisini ortak kesen şey muhafaza etmedir. Pamuk, şöyle devam eder:

Eşyalar, bizim için neden böylesine değerli? Neden onları elimizde tutmak, mümkünse bir sonraki kuşaklara aktarmak istiyoruz? Bu da bir aşk göstergesi değil mi? İşte bir dizi gözlem, bende müzelerden söz etme ihtiyacı doğurdu. Son dönemde, tüm şehir-

lerde, gezdiğim tüm ülkelerde, onlarca müze gezdim. Aslında bu, öteden beri zaten yaptığım bir şeydi. Müze düşüncesi bile zaten benim hoşlandığım ve de beni yakından ilgilendiren bir şey. Eşyaların korunduğu bu mekânlara karşı içimde büyük bir tutku var.⁶

Orhan Pamuk'u *Masumiyet Müzesi*'ni yazmaya yönelten müze ilgisi, nesnelerle ve hayatla kurduğu bağ, yazının bu kısmında müzecilikten ve koleksiyonculuktan kısaca söz etmeyi ve romanın anlatısında biriktirme, hatırlama, nostalji ve kutsallaştırma unsurlarını müzecilik ve koleksiyonculukla ilişkisi içerisinde irdelemeyi gerekli kılıyor. Müzeler, tıpkı tarih kitapları gibi dönemin gündelik yaşamının, ortak belleğin yorumlanması açısından zengin bir nesneler dünyası sunmaktadır⁷. İnsanın ürettiği ve kullandığı her şeydir

⁶ Röportajla ilgili haber. 23 Temmuz 2007 tarihli Radikal gazetesinde yayınlanmıştır. Bkz. <http://www.radikal.com.tr/haber.php?haberno=227682>

⁷ Tarih yazımındaki değişimler müzelerin daha çok önem taşımasına neden olmuştur. Annales Okulu'nun öncülüğünde ekonomi, sosyoloji, psikoloji, sosyal psikoloji ve antropolojinin de tarih çalışmalarına dahil olması ile, özellikle 1970'lerden sonra maddi kültür çalışmaları ve gündelik hayat yazını ile beslenen bir tarih yazımı, "şeylerin" anlattıklarını yorumlamaya yönelmiştir. "Maddi kültür" (*material culture*) terimi ile ilk kez 19. yy da İngiltere'de karşılaşmıştır. Terimin kökeni her ne kadar kesin bir tarihe dayandırılmasa da Oxford İngilizce sözlüğüne göre ilk referans Prescott'un 1843'de Meksika'yı ziyareti sırasında Meksika maddi uygarlığına yapılmıştır (Buchli, 2005). Terim Amerika'da 19. yüzyılın sonlarından itibaren kullanıma girmiştir. Antropologlar kültür incelemelerinde üç tip veri sınıflaması yapmışlardır: "düşünsel" (*ideational*) (genellikle sözlü ve yazılı verilerde bulunur), "sosyolojik" (insan davranışının alan çalışması üzerinden belgelenmesi. Örneğin çocuk yetiştirme, akrabalık yapıları gibi) ve "maddi" (insan ürünü objeler, araç-gereçler, evler vb.) 20. yüzyıldan itibaren maddi kültürün çeşitli formülasyonlarla yeniden tanımlanmıştır (Schlereth, 1992: 378).

Annales Okulu'nun öncülüğünde ekonomi, sosyoloji, psikoloji, sosyal psikoloji ve antropolojinin de tarih çalışmalarına dahil olması ile, özellikle 1970'lerden sonra maddi kültür çalışmaları ve gündelik hayat yazını ile beslenen bir tarih yazımı, "şeylerin" anlattıklarını yorumlamaya yönelmiştir. Yenilikçi bir tarih anlayışını tartışmaya açan, 1929'da kurulan ve yaygın olarak *Annales* adıyla zikredilen bir tarih dergisi çevresinden yola çıkıp bir ekole dönüşen Annales Okulu'nun merkezinde Lucien Febvre, Marc Bloch, Fernand Braudel, Georges Duby gibi isimler vardır. Üç farklı kuşağa ayrılarak incelenenler de genel olarak öncü fikirleri olaylardan oluşan geleneksel anlatı yerine sorun odaklı bir analitik tarihtir. Siyasete odaklanan bir tarih yerine insan faaliyetlerinin tümüne eğilirler. Esas olarak ekol haline gelişi Fernand Braudel'in damgasını vurduğu ikinci kuşakta gerçekleşmiştir. *Maddi Uygarlık* adlı çalışmasında Braudel gündelik hayata, insanlara ve şeylere, insanın yaptığı ya da kullandığı her şeye eğilir: Yiyecek, giyecek, iskan, aletler, para, kentler. İkinci kuşağın ağırlığıyla Annales Okulu'nun odağı gündelik hayat ve maddi kültürdür. Üçüncü kuşağın vurgulanması gereken en önemli özelliği ise kadın tarihçilere yer vermesidir: Christiane Klapisch, Mona Zouf, Michel Perrot gibi. Bir diğer önemli nokta ise Braudel ve çevresinin

tarih, “yapılanlar” ve “söylenenlerin” hafızasıdır (Schlereth, 1992). Müzeler ise tarihin kolektif belleği, geçmişin canlandırıldığı uzamlardır. Bunu da içerdikleri nesneler yoluyla sağlarlar. Çünkü nesneler tarihi anlatırlar, aynı zamanda tarihin kendisidirler.

Kişisel müzelerin günlük yaşamda kullanılan, kişisel değer atfedilen objelerin ön planda oluşuyla tarih müzelerinden ayrıldığı yer kolektif bellek unsurlarından ziyade nostalji, öznel deneyimler ve hatıraları temsil eden bir simgeselliği barındırması olarak yorumlanabilir. Kişisel müzelerdeki nesneler o nesneleri toplayan ve müze fikri çerçevesinde bir araya getiren kişinin arzularını, düşlerini, duygularını seslendirmektedir. Gündelik hayatın rutinlerinin, en sıradan ya da en özgül anlarının birer kaydıdır. Maddi kültür unsurlarını sanat tarihi çalışmalarına uygulayan Jules Prown (aktaran Schlereth, 1992) sanat eserleri ve objelerin kültürel yorumlaması yoluyla, kültürel ürünleri aklımızla değil duyularımızla idrak ettiğimizi söyler. Kişisel müzeler için de benzer bir değerlendirme yapılabilir. Kemal müzelerin sadece gezilip görülesi değil yaşanılabilir yerler olduğuna inanır ve bu konuda görüşünü şöyle ifade eder:

Müzeler: 1. Gezmek için değil, hissetmek ve yaşamak içindir, 2. Hissedilecek şeyin ruhunu koleksiyon oluşturur, 3. Koleksiyonsuz müze değil, sergi evi olur (Pamuk, 2008: 580).

Müzegezerlerin, nesnelerle kurdukları hissi bağ onların geçmiş duyularla bağlantı kurmalarını, geçmişe dokunmalarını, geçmiş görmelerini, tahayyül etmelerini imkanı hale getirir. Romanda müzedeki objelerin sadece koleksiyoncunun değil müze ziyaretçilerinin de imgelem dünyalarında bir karşılık bulacağı beklenmektedir:

Eşyaların gücü, içlerinde birikmiş hatıralar kadar, bizim hayal ve hatırlama gücümüzün cilvelerine bağlıdır elbette. Başka hiçbir zaman ilgilenmeyeceğim, hatta bayağı bulacağım sepet içindeki bu Edirne sabunları, sabundan yapılmış bu üzüm, ayvalar, kayısı ve çilekler, tombala hediyesi olduğu için yılbaşı gecelerinde derinden hissettiğim huzur ve mutluluk duygusunu, Keskinlerin sofrasında geçirdiğim sihirli saatlerin hayatımın en güzel saatleri olduğunu hatırlatır bana. Ama bu duyguların yalnızca bana ait olmadığına, bu eşyalarla yıllar sonra karşılaşan müze ziyaretçilerinin de, aynı şeyleri hissedeceğine de içtenlikle ve saflıkla inanırım (Pamuk, 2008: 360).

zihniyetler tarihinin ve kültürel tarihin daha çok ekonomik temelde seyreden biçimlerine karşı üçüncü kuşaktaki kültürel “üstyapıya” doğru yönelmedir. Emmanuel Le Roy Ladurie’nin ifadesiyle “mahzenden tavan arasına” geçilmiştir (Burke, 2002).

Kişisel müzeleri Ben Highmore'dan (2008: 24) yola çıkarak "gündelik hayat arşivi" olarak da tanımlamak mümkündür. Highmore fotoğraflar, günlükler ve benzeri şeyleri gündelik yaşamın kendi hakkında konuştuğu materyaller derlemesi olarak adlandırır. Gündelik hayat arşivi, gündelikliğin sesini, günlük olayları, gündelik materyalleri ve duyguları toplayıp kaydetmenin yanı sıra var olan arşivleri de gündelikliğin diline uyarlama sürecini kapsamaktadır.

Kişisel müzelerin oluşumu düşünüldüğünde birçoğunun tutkulu birer koleksiyoncu, takıntılı birer biriktirici olduğu akla gelmektedir. Bir koleksiyonun oluşumu ve içeriği, aslında kişinin dış dünyayla kurduğu ilişkiyi nasıl örgütlediğine, kendine nasıl bir dünya kurduğuna dair fikir verir. Koleksiyonculuk üzerine yürütülen geleneksel çalışmalar, materyalleri birer 'yüksek kültür' unsuru olarak doğa bilimleri, akademik tarih, arkeoloji ve sanat tarihi gibi disiplinlerle bağını kurarak incelemiş, daha çok sınıflandırma ve envanter oluşturma ile uğraşmıştır. Yirminci yüzyılın ortalarından itibaren koleksiyon nesnelerinin halk kültürleri hakkında bilgilendirici oldukları keşfedilmiştir (Pearce, 1995). Maddi kültür alanındaki çalışmalar müzecilik, koleksiyonculuk ve genel olarak nesnelerin kullanımı, seçilme nedenleri, bu seçimin toplumsal ve kültürel olanla bağı gibi konulara eğilmiştir. Mary Douglas ve Baron Isherwood'un (1979) *The World of Goods* adlı çalışması insanların eşyalarla kurdukları ilişkiyi tüketim antropolojisi çerçevesinde ele alır. Bireyler için tüketim nesnelerinin seçimi, ait oldukları kültürün, moral değerlerin izlerini taşır ve günlük yaşamımızdaki tüm nesneler toplumsal ilişkiler ağına işlenmesini sağlar. Tüketim ritüelleri kapsayıcı ve dışlayıcılıklarıyla birer etiketleme hizmeti görürler. Pierre Bourdieu de (1984) tüketim pratikleri ile toplumun hiyerarşik yapısı arasındaki bağlantıya vurgu yapmış, kişilerin materyal birikimlerinin onların simgesel ve kültürel sermayelerinin bir göstereni olduğunu, değer yargılarını ve zevklerini, yaşam biçimlerini ve sosyal statülerini sergilediğini dile getirmiştir. Freud'un koleksiyonculuk üzerine fikirlerinden ve psikanalitik çözümlemelerden esinlenerek nesnelerle daha derinlerde kurulan kişisel ilişkileri de anlamaya çalışan yaklaşımlar önem kazanmıştır.

Kitap koleksiyoculuğu ile ilgili yazısında Walter Benjamin (1985: 59-69) koleksiyoncunun tutkusunun, hatıraların kaosu ile ilişkili olduğunu söyler. Hatırlanan, düşünülen her şey, sahip olunan koleksiyon nesnelerinin birer çerçevesi, dayanak noktası ve kiliti haline gelir. Koleksiyoncular birer fizyonomisttirler. Nesnelere bakarak onların uzak geçmişlerini, nasıl bir kaderleri olduğunu hissedebilirler. Eski, kullanılmış bir nesne koleksiyoncunun elinde yeniden doğar, yeni bir hayat elde eder. Kemal'in topladığı, sevdiği kadının hayatına ait ayva rendesi, giysiler, biblo köpekler, kalemler,

tokalar, takılar, sinema biletleri, gazoz şişeleri, tuzluklar, yüksükler, makaralar ve fotoğraflar, Kemal için uzak bir geçmişten sonsuzluğa taşınan, her baktığında zihninde onlarca imge canlandıran hatıra nesneleridirler, “İstanbul’un üzerinden geçen leylek sürüleri gibi sessizce göç ederek dünyaya dağılırlar”

Kemal’in koleksiyonculuğunun ayırt edici özelliği, müzesi için biriktirdiği eşyaları, yüksek bedeller ödeyerek satın almamasıdır. Kemal müzedeki eşyaları genelde, gizlice ait oldukları yerlerden toplayıp evine götürmüştür. Ne kullanım değeri, ne de değişim değeri ile doğrudan bir bağı kalmamıştır bu nesnelerin. Sosyo-kültürel ve politik bir mesaj içermezler. Oldukça kişisel, romantik bir motifle ve tasarlanarak seçilen müze nesneleri simgesel anlamları ve Kemal’in tahayyül dünyasındaki kodların çözülmesi ile kavranabilirler. Kemal okuyucularına ve aynı zamanda müzegezerlere şunu söyler:

Fusun’a olan aşkımin, yavaş yavaş onun bütün dünyasına, onunla ilgili her şeye, onun tüm anlarına ve eşyalarına yayıldığını müzegezerler özellikle akıllarında tutsun isterim (Pamuk, 2008: 397).

Devam etmeden önce belki de akla gelebilecek olası bir soru üzerinde düşünmekte fayda olabilir. Kemal sıradan bir “biriktirici” midir yoksa gerçekten bir nevi koleksiyoncu mudur? Bu ayrımı Kemal kendisi de vurgulamaktadır:

1996 Aralığı’nda Necdet Adsız adlı kimsesiz bir biriktirici (koleksiyoncu yanlış kelime) Tophane’de küçük evinde tıkiş tıkiş yığıldığı kağıt ve eski eşya kulelerinin altında ezilip ölmüş... Olay gazetelere yarı alaycı, yarı korkutucu bir dille geçince de İstanbullular bu her şey toplayıcılardan korkar olmuştı... (Pamuk, 2008: 559, 560).

Burada “biriktiriciler” diye adlandırılanlar aslında belli bir amaçla ya da sergilemek için değil sadece biriktirmek için toplayanlardır. Kemal, insanların yıllarını verdikleri bu amaçsız, amaçlı olsa da hedefsiz biriktirmenin sonunda hiçbir yere ulaşmadan ve anlamadan yok olup gitmesinden üzüntü duyar:

Beni utandıran... İstanbul’un sokaklarında dolaşmış, evlerinde yaşamış ve şimdi çoğu ölmüş insanların hayatlarıyla kaynaşan bütün bu eşyaların hiçbir müzeye ulaşmadan, hiçbir sınıflamadan geçmeden bir vitrin, bir çerçeve içine hiç konmadan yok olacağını bilmemdi (Pamuk, 2008: 559).

Koleksiyonculuk Kemal’in durumu için uygun bir tanımdır. Kemal başlarda sadece aşık olduğu kişiden kopamayışı nedeniyle

onun eşyalarını saklayıp, biriktirerek ve bunu sadece kendisi ile paylaşarak biriktirirken zamanla tüm bu biriktirdiklerini sergileme ve paylaşma ihtiyacı duymuştur. Üstelik biriktirdiği ve topladığı binlerce eşyayı sergileyeceği müzeyi de ayrıntılarıyla kafasında tasarlamıştır. Bu noktada, koleksiyonculuk ve müzecilik üzerine kapsamlı çalışmalar yapan Susan Pearce'in (1995) açıklamaları bize yol gösterebilir. Koleksiyoncunun en ayırt edici özelliği kendi kafasında bir mantığa ve amaca dayanarak, sistemli bir şekilde nesneleri biriktirmesidir. Krzysztof Pomian (1990) üç tür koleksiyoncudan söz eder: Maddi açıdan değeri olmayan ama kendisi için büyük değer taşıyan nesneleri kendi halinde biriktiren “zararsız egzantrikler”; koleksiyon değeri için biriktiren “spekülatörler”; aile mirası değerli parçalara ilaveten, antika koleksiyonculuğu yönü de olan “iyi aile çocukları”. Kemal ilk tanıma uymaktadır: Zararsız Egzantrik. Kemal kendi biriktiriciliği ile ilgili şunları söyler:

Aslında ne koleksiyonumu, ne de alıp biriktirme huyumu başkalarıyla paylaşmayı hiç istemiyor, yaptığımdan utanç duyuyordum. Kibrit kutuları, Füsün'un sigara izmaritleri, tuzluklar, kahve fincanları, firketeler, saç tokaları gibi toplanması zor olmayan ve dikkat çekmeyen bu ilk şeylerden sonra daha dikkat çeken küllük, fincan, terlik gibi şeyleri almaya başlayınca, yavaş yavaş yerlerine yenilerini alıp getirmeye başladım (Pamuk, 2008: 418).

“Koleksiyoncular” bölümünde Kemal de iki tür koleksiyoncudan söz eder: Koleksiyonuyla gururlanıp onu teşhir etmek isteyen “mağrurlar”; toplayıp biriktirdiklerini bir kenarda gizleyen “utançlılar”:

Mağrurlara göre, müzeler kendi koleksiyonlarının doğal bir sonucudur. Onlara göre bir koleksiyon, başlangıç nedeni ne olursa olsun, en sonunda müzede gururla teşhir edilmek için yapılır...

Utangaçlar ise, toplamak için toplarlar. Mağrur toplayıcılar gibi, başlangıçta onlar için de eşyaları biriktirme, -okurun benim durumumdan da çıkaracağı gibi- hayattaki bir acıya, bir derde, karanlık bir dürtüye bir cevap bir tesellidir, hatta bir ilaçtır (Pamuk, 2008: 557).

Kemal, müzesinde sadece Füsün'dan ve onun yaşamından topladığı eşyaları değil onunla yaşadığı yılların gündelik hayatını ve aşkına tanıklık eden İstanbul'u anlatan nesneleri de sergilemeye karar verir:

Müzede sergilediğim pek çok film lobisi fotoğrafını, İstanbul görüntülerini, pek çok kartpostalı, sinema biletini, zamanında

saklamayı aklımdan geçirmediğim lokanta menülerini, paslı eski konserve kutularını, eski gazete sayfalarını, üzeri şirket amblemlili kâğıt torbaları, ilaç kutularını, şişeleri, artist ve ünlü resimlerini ve Füsun ile yaşadığımız İstanbul'u her şeyden daha çok anlatan şehrin sıradan günlük hayat fotoğraflarını çöp evlerden kendim buldum (Pamuk, 2008: 558).

Kemal'in müzesi sadece objeler toplamakla değil dünyanın çeşitli müzelerini gezerek edindiği izlenimler ve Türkiye'deki koleksiyoncularla, biriktiricilerle kurduğu ilişkilerle biçimlenmiştir. Bu süreç içerisinde Kemal dünyanın çeşitli yerlerindeki 5723 müzeyi gezer. Aynı zamanda toplayıcıların nasıl kişiler olduklarını, koleksiyonculuğun nasıl bir duygu olduğunu da örnek kişiler üzerinden tahlil eder:

Saklanması gereken, gizli ve yüz kızartıcı bir iş yaptıkları duygusunu ve ondan daha derin bir utancı, müzeme ve Füsun'un hatırasına katkılarından dolayı burada şükranla adlarını anmak istediğim diğer koleksiyoncuların gözlerinde de göürdüm...

Kişisel müzelerin hiç gelişmediği 1990'ların İstanbul'unda takıntılarından dolayı biriktiriciler kendilerini gizlice aşağıladıkları gibi, birbirlerini de açıkça ve her fırsatta küçümserlerdi. Bu aşağılamalar koleksiyoncu kıskançlığıyla da karışır, daha da kötü olurdu (Pamuk, 2008: 560, 561).

Biriktirme ilgisi farklı nesnelere yoğunlaşan koleksiyonculardan da kesitler sunar Kemal. Masumiyet Müzesi'nde sergilemek üzere film afişleri, lobi fotoğrafları, biletleri ararken bunların koleksiyonu yapan Hıfzı Bey ile tanışır. Kırk yıl boyunca düğün, nişan, doğum günü, iş toplantısı meyhane fotoğrafı çektikten sonra bu fotoğrafları kimse bedavaya bile istemeyince, yıllar sonra yersizlikten elindeki bütün negatif koleksiyonunu yakan bir Rum fotoğrafçı. İstanbul'un ünlü kartpostal fotoğrafçısı Hasta Halit Bey. Kapı kulpları ve anahtar koleksiyonu olan ve kitapta adının geçmesini istemediği belirtilen bir diğer koleksiyoncu. Fotoğrafın icadından sonra İstanbul Boğazı'ndan geçmiş olan her geminin orada çekilmiş bir fotoğrafını elde etmeye hayatının son otuz yılını vermiş toplayıcı Siyami Bey. Cenazelerde yakalara takılan resimli küçük kâğıt koleksiyoncusu gibi çok çeşitli koleksiyonculara teşekkür eder Kemal, müzesine katkıları için.

Kemal müzesinde sergilenmek üzere bir araya gelen tüm nesnelerin kendi hikâyeleri olduğu gibi, onlara bir araya getirenin de bir hikâye olduğunu söyler:

Ay ışığında gölgeler içinde ve sanki boşluktaymış gibi gözüken eşyaların her biri, tıpkı Aristo'nun bölünemez atomları gibi bölünemez bir ana işaret ediyordu. Aristo'ya göre anları birleştiren çizginin zaman olması gibi, eşyaları birleştiren çizginin de hikâye olacağını anlıyordum (Pamuk, 2008: 565).

Benliğin bir uzantısı olarak koleksiyonculuk, ölümsüzlüğe duyulan arzuyu temsil eder. Koleksiyonculuk, birbiriyle ilişkili ama birbirinden farklı bir dizi objeyi edinme, sahiplenme ve tertiplemeye karşılık gelen, kendi içinde sistemli, aktif, seçici ve uzun erimli bir süreçtir. Koleksiyonlar aynı zamanda hem aşk nesneleri hem de hâkimiyet ve kontrol nesneleridirler (Pearce, 1993: 37, 49, 51). Koleksiyon nesneleri kişinin sahip olma arzusunu ve sahip olduğu şeyle dilediğince oynama serbestisini göstermektedir (Benjamin, 1985). Kemal takıntıyla sevdiği ama “elde edemediği” kişinin eşyalarına “sahip olma” ile ilgili şunları söyler:

...Takıntıyla sevdiğim ama “elde edemediğim” birisinden, küçük de olsa bir parça koparmanın mutluluğuydu bu.

Koparma kelimesinin ima ettiği şey, tabii ki sevdiğimin tapılası gövdesinden bir parçadır... Füsun'un bir eşyasını, mesela televizyona dalgın dalgın bakarken elinde zarafetle tuttuğu bir tuzluğu kaşla göz arasında cebime indirmiş olmak, sohbet ederken, ağır ağır rakımı içerken tuzluğun cebimde olduğunu, artık ona sahip olduğumu bilmek bana öyle mutluluk verirdi ki... (Pamuk, 2008: 416).

Kendisi de geniş bir sanat koleksiyonu sahibi olan (iki binden fazla parça) Sigmund Freud “toplayıcılığı” bir bağımlılık ve karşı konmaz bir dürtü ve sahip olma arzusu olarak tanımlar (aktaran Gamwell, 1996). Freud'a göre koleksiyoncular, topladıkları nesnelere aşık olan kişilerdir ve onlarsız bir hayat düşünemezler. Lynn Gamwell (1996) insanların neden topladıkları sorusuna prestij kazanmak, ün, uhrevi ihtiyaçlar, yatırım, imaj gibi yanıtlar alınsa da buna en tatmin edici cevabı psikanalizin verebileceğine inanır. Psikanalizi tıpkı arkeoloji gibi gömülmüş parçalardan geçmişi yeniden inşa eden bir alana benzeten Freud kendi toplayıcılık sevgisine dair çok seyrek tespitlerde bulunmuş olsa da onun koleksiyoncularla ilgili tespitleri bu alışkanlığın altında yatan örüntüler hakkında bilgilendiricidir. Koleksiyoncular fazla libidolarını cansız objelere yönlendirir ve nesnelere aşk duyarlar. Gamwell ise Freud'un koleksiyonculuğunun en yoğun olduğu yılların, onun insanlardan en izole hayat yaşadığı dönemlere rastladığını saptayarak psikanalitik bir okuma yapar. Freud'un çalışma masasına dizilen objeler, aslında en yoğun çalışmalarında ona eşlik eden izleyicileridir.

Tüm dünyevilikleriyle gündelikliğin sıradan anlarına, rutin eylemlerine, monotonluğuna eşlik eden nesnelerin müzelik nesnelere dönüştürülmelerinde bir *kutsallaştırma* ve yüceleştirme vardır. Nesneler düz anlamlarının ötesinde çağrışımsal anlamlarıyla bir kompozisyon oluştururlar. Dünyadaki her nesne der Roland Barthes (2003: 179, 180) kapalı, dilsiz bir var oluştan sözlü bir duruma geçebilir, çünkü doğal ya da başka türlü hiçbir yasa nesnelerden söz etmeyi yasaklamaz. Barthes'ın ifadesiyle, küçük yaşta tanınmış bir şair olan Minou Drouet'nin dillendirdiği ağaç tümüyle ağaç olmaktan çıkmış, yazınsal inceliklerle, başkaldırılarıyla, imgelerle, kısacası arı özdeğe eklenen bir kullanımla donatılmış, süslü bir ağaçtır. Nesneler bizlerden daha uzun yaşarlar. "Gerçek"le kurdukları ilişki sayesinde geçmiş bugüne taşıma güçleri vardır. Nesneleri biriktirmede ve sergilemede bu "gerçeklik" hissi temeldir. Nesneler birer "gösterge" (*sign*) olarak işlerler. Her bir nesne bir bütünü simgeler ve bu yönüyle metonimik bir anlama sahiptir. Aynı zamanda nesneler Barthes'in terminolojisiyle, hem gösteren –mesajın taşındığı ortam- (*signifier*) hem de gösterilendir (*signified*) yani mesajın kendisidir (Pearce, 1993: 24, 38).

Nesnelerle duygusal ilişkimizi psikolojinin terminolojisiyle açıklayan Susan Pearce (1993) nesne ile erken dönemde kurulan ilişkinin yaşamımız boyunca sürdüğünü söyler. Bebeklikte ilk nesnemiz anne memesidir. Zamanla canlı ve cansız olanının ayırımına varılır ve cansız olan canlı olanın yerini almaya başlar (örneğin emzik). Freud (1977) *fetişi* bedeninin, bütünden ayrılmış parçası ya da bedenin bir parçasının yerini alan obje olarak tanımlar. Nesnelere bağlılığımızı onların, gerçekte yerini aldıkları şeye bizim duyduğumuz bağlılık olarak anlayabiliriz. Portekizce *feitico* 'dan gelen fetiş sözcüğü köken itibarıyla "büyü, muska, sihir" gibi anlamlar taşır. On beşinci yüzyılın sonlarında, Hristiyanlıkta kutsal emanetler, dinsel objeler anlamında kullanılmıştır. Portekizli denizciler ve tüccarlar, aynı yüzyılda Afrika topraklarında karşılaştıkları ağaçtan, taştan yapılma yerel figürleri de bu adla çağırmışlardır. Kısacası fetiş nesne, fetişleştirme ve *kutsallaştırma* arasında tarihsel-etimolojik bir bağ vardır.

Kemal'in biriktirme ve saklamasında nesne *fetişizmi* ya da nesnelerin yüceltilmesi olarak adlandırılabilir bir ruh hali söz konusudur. Goethe'nin *Genç Werther'in Acıları* romanında (2007), Werther'in saplantıyla sevdiği Charlotte'un verdiği kurdele düğümünü, kendisine yolladığı pusulayı, dokunduğu tabancaları öpmesinde ve hatta onun verdiği kurdele ile gömülmek istemesinde görülen *kutsallaştırma*, Kemal'in Füsun'a duyduğu aşkın vücut bulduğu nesneler için de geçerlidir. Nesneler, sevilen varlığın bedeninin dokunduğu her şey, bu bedenin bir parçası gibi algılanır ve aşık özne, sevilen varlığa ait ya da onunla alakası olan nesnelere tutkuyla bağlanır.

Düzdeğişmecesel bir anlamı olan *fetişleştirilmiş* nesneler hem *buradalık* duygusunu yaşatır ve *sevinç* verir hem de *uzaklıktır* ve *kederi* doğurur (Barthes, 2000: 159, 160). Kemal'in biriktirdiği nesneler, Füsün'un varlığının, Kemal'in Füsün'a duyduğu takıntılı aşkın ikame nesneleridirler. Kemal'in müze tasarısı aslında onun içine düştüğü aşk dizgesinin⁸ dışına çıkabilecek güce sahip olamayışının bir ürünüdür. "...Müze fikrine de; düşünmek ile hatırlamak, kaybetme acısı ile kaybetmenin anlamı arasındaki bu noktalarda vardım" der Kemal (Pamuk, 2008: 542).

Masumiyet Müzesi'nin esas fikri olan aşık olunan kişiye ait nesnelerin varlığı, bunların biriktirilmesi ve sergilenmesi iki paradoksal anlam taşımaktadır: Sevilen kişinin uzaklığı, yokluğu ve aslında tümüyle "buradalığı". Carlo Ginzburg (2008: 76) "temsil bir yandan temsil edilen gerçekliğin yerine geçerek yokluğu hatırlatır; diğer yandan o gerçekliği görünür kılarak mevcudiyeti ima eder" der. Müzedeki nesneler de hem yitirilen aşkı ve uzaklarda kalan anıları yani mesafeyi hem de hatıraları canlı tuttukları ve geçmişi "şimdi"ye taşıdıkları için yakınlığı ve "buradalığı" temsil ederler. Aşık olunan kişiye ait objeler, aşık kişinin duyduğu güçlü aşkı zihninde canlandırmakla beraber, aşık olunan kişi ile iletişim halinde olma, onun varlığını hissettirme işlevi görmektedir. Bu anlamda birer simgesel işlevi vardır. Bu nesnelerin her biri, yitirilmiş aşk nesnesinin yerini ikame etmektedir. Kullanım alanından çıkarılıp, koleksiyona ait mekana kapatılan bu nesneler Ernst Gombrich'in ifadesiyle birer "semiofor"a, yani simge taşıyıcıya dönüşmüşlerdir (Ginzburg, 2008). "Semiofor" kavramını Ginzburg (2008) eski Yunan ve Roma'da cenaze ritüelleri için önemli bir yeri olan heykeller, maskeler ve benzeri objelerin, simgeledikleri kişi ve şeylerle aralarındaki ilişkiyi tarihten bugüne aktarılan, koleksiyoncuların biriktirdikleri, müzelerde rastlanan ve kutsallığı olan nesnelerle ilgili önemli çalışmaları olan Ernst Gombrich ve Kryzstof Pomian'a referansla kurar. Cenaze törenlerinde veya ayinlerde ölen kişinin yerine geçen heykeller, artık var olmayan kişilerin yerini alan ve onların dünyevi varlıklarını sürdüren ikizleridir. Kutsal emanetler, biblolar, heykeller, maskeler, tüm bu nesneler aslında onları görebilenler ile görünmeyen dünya arasındaki *aracı*lardır. Öte yandan J. P. Vernant'ın dikkat çektiği nokta da ikame nesnelerinin ikircikli anlamı açısından önemli bir yere işaret eder. Tarihsel koşullara ve bulunduğu coğrafyaya göre tanrıları, azizleri, kralları, imparatorları ya da kimi zaman sıradan bir ölüyü de simgeleyen nesneler bir yandan ölmüş kişi ile hayatta olan, kutsal olanla insani olan arasında *köprü* kurarken diğer yandan da aralarındaki büyük *uçurumu*, farkı vurgulamaktadır (Ginzburg, 2008: 83-85). Müzede sergilenen ve Füsün'un dokunduğu objelerden oluşan günlük eşyalar, Kemal'in

⁸ Aşık özne ve aşk kaygısından çıkma çabaları ile ilgili bkz. Barthes, 2000.

Fusun'un yaşamına ne derece dâhil olduğunu, ilişkilerinin yakınlığını ve geçmiş deneyimlerini göstermektedir. Aynı zamanda bir *mesafeyi* de imlemektedir. Biriktirme ve saklamada gündelikliğin akışkanlığı ve geri dönemezliği karşısında duyulan *kaybetme* korkusunun tezahürleri ve kaygı karmaşası görülebilir. Masumiyet Müzesi'ni oluşturan nesneler hem *mevcudiyetleri* simgeleyen hatıralar hem de yitirilenin yokluğunun, yoksunluğun imleyicileri olarak kabul edilmelidir. Kemal'in biriktirdiği, Fusun'a, Fusun'un yaşamına ait tüm nesneler müze ziyaretçilerinin Fusun ile temas etmesini sağlamaktadırlar.

İnsanların evlerindeki eşyalar, nesneler ve onlara yüklenen anlamlar üzerine yaptıkları araştırmalardan yola çıkarak Csikszentmihayli ve Rochberg-Halton (aktaran Woodward, 2007: 146-150) nesnelerin anlamlarının zaman içinde değiştiğini, kişinin o nesnelerle neler yapageldiğini söyleyen nesnelerin, geçmişte nelerin yapılabildiğini söyleyen nesnelere dönüştüklerini söyler. Zaman geçtikçe, hâlihazırda var olan nesneler kişiyi geçmişe bağlar ve geçmiş ile gelecek arasında süreklilik sağlarlar

Masumiyet Müzesi'ndeki nesnelerin anlamları kamusal ve özel olmak üzere iki farklı düzlemde düşünülebilir. Nesnelerin anlamları üzerine çalışan Marsha L. Richins'in de (aktaran Woodward, 2007: 148) takip ettiği bu ikili ayrımда kamusal anlamlar toplumsal düzeyde paylaşılan anlamlara karşılık gelirken özel anlamlar ise sahip olunan şeyin birey için taşıdığı şahsi anlamları, psikolojik, bireysel ve öznel olanı karşılamaktadır. Günlük hayat eşyalarının kolektif anlamlarının ötesinde, nesnelerin kişilerin zihninde uyardığı duygular ve hafızada şekillenen tüm anlamlar her bir bireyin nesnelerle doğrudan deneyimi üzerinden, kendi yaşam öyküleri ve kişisel tarihleri ile şekillenmektedir.

Hatıra, Hatırlama, Hikâye Anlatıcısı/ Bellek, Belgeleme, Mekân

Geçmişe ait olanı, mekânından, zamanından koparıp ona yeni bir form içinde anlamsallık yüklemek ve bunu sergilemekte *hatırlayış* ve *hatırlatış* amacı şüphesiz ki vardır. "Hatırlanabilir olan, mekânda düşlenebilendir" sözünü anımsayarak (de Certeau, 2009: 208) esasında müzenin Kemal için geçmişi düşünme mekanı ve hatırlayış, hatta unutamayış uzamı⁹ olduğunu söylemek mümkündür.

⁹ *Uzam.* de Certeau'nun *uygulama* adını verdiği, içinde strateji ve taktikleri, oyunları ve direnişi barındıran gündelik etkinliklerin uygulandığı yerdir. Örneğin sokak. üzerinde yürüyenler tarafından bir uzama dönüştürülür. (de Certeau, 2009: 217).

Kemal için Füsun'un temas ettiği tüm nesneler aslında hiç unutulamayanı *yeniden hatırlatma* işlevi görürler:

Merhamet Apartmanı'nda biriktirdiğim eşyaları elime almadan, yalnızca onları bir kere görmekle bile Füsun ile geçmişimizi, akşamları sofrada oturumuzu artık hatırlayabiliyordum. Eşyalarla, porselen bir tuzluk ya da köpek biçiminde bir terzi mezurası ya da korkutucu bir konserve açacağı ya da Füsunların mutfağından hiç eksik olmayan Batanay marka ayçiçek yağı şişesi ile birleştirdiğim tek tek anlar, yıllar geçtikçe hafızamda sanki geniş bir zamana yayılıyordu (Pamuk, 2008: 443).

Kemal'in. geçmişi sergilediği objelerle hatırlatma çabasında, geçmişe bakarken bugünün öznelliğinden kopup, "dün" ile, hikâye anlatıcısının belleği üzerinden ilişki kurabilmesi beklenen bir dinleyici talebi varsayılabilir. Geçmiş, Ahmet Hamdi Tanpınar'da "aradıklarımızı yerinde bulamadığımız için çeker bizi" (Gürbilek, 2005). Masumiyet Müzesi'ndeki objeler, bu anlamda hikâye anlatıcısı olarak Kemal'in ve romanın bir kısmından sonra hikâye anlatıcısı rolünü devam ettiren Orhan Pamuk'un kurgusal deneyim dünyasındaki yaşantıların imgesini sunar.

"Gerçek müzeler, Zaman'ın Mekân'a dönüştüğü yerlerdir" (Pamuk, 2008: 564) der Kemal kendi müze tasarısı ile ilgili konuşurken. Masumiyet Müzesi aynı zamanda bir tür "hafıza mekânı"dır. Hafıza duygulara dayalı ve sihirlidir; buğulu, karışık, iç içe geçmiş. özel ve simgesel anlardan beslenir, hatırayı kutsallaştırır. Bireyselleşmiştir. Uzama, harekete, imgeye ve nesneye kök salmıştır (Nora, 2006: 19). Hafıza mekânı, ritüelistik izlerin bulunabileceği kalıntılarla doludur. Yaşanmışlıkların tanığıdır. Anlamını kendinden alır, kendi üzerine kapalı, kimliği içine kapanıp kalmış ama geniş anlamlara açık bir taşkınlık mekânıdır. Pierre Nora'nın (2006: 25) ifadesiyle hafıza aslında hatırlanması imkânsız olan şeylerin heybetli ve baş döndürücü stokudur, hatırlama ihtiyacı duyabileceğimiz şeylerin sonsuz listesidir. Bir mekânın ya da ortamın hafıza mekânına dönüşmesi ise hayal gücünün ona sembolik bir anlam kazandırmasıyla gerçekleşir. Anılar, otobiyografi ve günlükler de birer hafıza mekânıdır. Bir hafıza mekânının esas varlık sebebi Nora'ya göre (2006: 32. 33) zamanı durdurmak, unutmayı engellemek, ölümü ölümsüzleştirmek, somut olmayanı somutlaştırmaktır. Burada içretilen anlamlar sürekli bir devinim içindedir ve dönüşüme açıktırlar. Masumiyet Müzesi'ndeki nesnelerin anlamları da müzegezerlerin belleğinde canlandırdıkları duyguca biçimlenir. De Certeau (2009: 179) belleği piyanoya benzetir. Piyano, kendine dokunan ellerin vuruşları ile ses verir, dolayısıyla başka birinin duyusudur. Piyano hem kendi sesidir hem de ona ses verenin. Müzedeki objeler ve müze-

gezerlerle kurdukları ilişki için de benzeri söylenebilir. Sergilenen günlük hayat eşyaları hem onlara sahip olan kişilerin hem de onları sergileyenin belleğinin izlerini taşırlar ama onlara esas anlam veren, onları “okuyan” kişilerin belleğidir.

Konumlandırılamaz ve sabitlenemez yönüyle bellek tek başına düşünüldüğünde, de Certeau’yu (2009: 207) izleyerek söyleyecek olursak bir bakıma *anti-müzedir*. Müzeler konumlandırılamaz ve sabitlenemez olan belleğe bir bakıma yön ve çerçeve sunar. Müzeler kendi iç düzeni ve dizgeleri ile, tıpkı dil dizgesi gibi hem sistemli bir yapıyı işaret etmekte hem de sınırsız sayıda gösterilenle anlamlandırılmayı beklemektedir. Bu noktada da *hatıra* devreye girmektedir. Müze içinde uyur halde duran nesneler, hatıralarca uyandırılmakta ve hareket kazanmaktadır. Başkaları tarafından okunabilir halde olan ve geçmişle yüklü olan müzedeki eşyalar, onları okuyan kişiler tarafından bitimsizleştirilen bir anlam denizinde çağrılmayı beklerler. Şöyle der Kemal:

Masumiyet Müzemi gezenler orada sergilediğim eşyalara, düğmelere, bardaklara, Füsun’un taraklarına ve eski fotoğraflarına şimdi karşılarında var olan şeyler gibi değil, benim hatıralarım gibi bakmalıdırlar (Pamuk, 2008: 468).

Hatıra eşyalar geçmiş deneyimlere içkin parçalardır. Hatırlanan ama tekrar tecrübe edilemeyecek yaşanmışlıklardan birer numunedir (Pearce, 1993). Kemal öz yaşam öyküsünü, kişisel tarihini, hatta iç dünyasını, hatıralarını taşıyan günlük eşyaları anlamlı bir bütün içinde sergileyerek paylaşmak ve *belgelemek* ister. Aslında müzede sergilenmek üzere biriktirilen tüm nesneler birer *kanıt*; aşkın, deneyimin, yaşanamayanların, ertelenenlerin kanıtı:

Hiç durmadan biriken bu eşyalar, yavaş yavaş aşkımın yoğunluğunu gösteren işaretlere dönüşüyordu. Onlara Füsun ile yaşadığım mutlu saatleri hatırlatan teselli edici şeyler gibi değil, ruhumda esmekte olan bir fırtınanın elle tutulur uzantılarıymış gibi bakardım bazen (Pamuk, 2008: 403).

Nesneleri biriktirme ve saklamada, unutmaktan duyulan *korkunun* izleri de bulunabilir. Kemal Füsun’la yaşadığı anların, onunla birlikte geçirdiği zamanların yüceliğini ona her baktığında tekrar hatırlatması için biriktirdiği eşyalara büyük anlamlar yükler. Kemal’in biriktiriciliğinde hem nesnelerin fetişleştirilmesi hem de hatıra eşyalar olarak romantikleştirilmesine özgü bir nesne-özne bağı sezilmektedir. Pearce’dan (1993) yola çıkarak, her iki durum için söylenebilecek ortak bir şey ise koleksiyonculukta kişinin kendine özel bir evren yaratarak, objeleri ait oldukları toplumsal

ilişkiler açısından koparmaktan ve zamanı dondurmaktan haz duyduğudur.

Romanda, kişisel müzelerin genelde kişilerin kendi yaşadıkları evi müzeye dönüştürmesiyle oluşturulduğundan söz eder Orhan Pamuk. Masumiyet Müzesi de romanın gerçekliğinde Füsun'un ailesiyle yaşadığı ve Kemal'in 7 yıl 10 ay boyunca düzenli ziyaret ettiği, Füsun'un ailesiyle birlikte akşam yemeği yiyip televizyon izlediği, sohbet ettiği Çukurcuma Dalgıç Sokak'taki evdir. Bu noktada gündelikliğin bellekte tutulmasında, yaşanan anıların yegane korunak yeri olarak evin kendisi üzerine düşünmek isabetli olacaktır.

Kemal'in şu sözlerine kulak vermelidir:

Bazıları yaşadıkları yeri eşyalarla doldurur, hayatlarının sonuna doğru da bu evlerini müzeye dönüştürürler. Ben ise müzeye dönüştürülmüş bir evi yatağım, odam ve varlığımla şimdi tekrar eve dönüştürmeye çalışıyordum. İnsanın geceleri, derin, duygusal ilişkilerle ve hatıralarla bağlı olduğu eşyalarla aynı mekânda uymasından güzel ne olabilir (Pamuk, 2008: 563).

Kemal'in yıllarca, âşık olduğu kişiye ait ya da onun dokunduğu eşyaları gizlice, parça parça alıp götürdüğü ve aşkını mesafeli bir yakınlık içinde yaşadığı bu evi müzeye dönüştürmesinde, korunmuş anıları yeniden yaşayarak kendini avutması, anılarla yüklü objeleri ait olduğu yere ve auralarına kavuşturma arzusu vardır. Gaston Bachelard (2008) bellek ve imgelemin ayrılmazlığını, birbirlerini derinleştirmek için çabalarıışlarını en iyi tarif eden alanın ev olduğunu söyleyerek, evin düşlemi (fantazma) barındırdığından, düş kuranı koruduğundan ve huzur içinde düş kurmamızı sağladığından söz eder. Ev, insanın düşünceleri, anıları ve düşleri için en büyük tümleştirici güçlerden biri, imgeler toplamıdır. Söz konusu tümleştirmenin bağlayıcı ilkesi ise düşlemdir (Bachelard, 2008: 40-43). Kemal için Füsun'un yaşadığı ev de aşk nesnesini, yitirilen sevgiliye dair anıları koruyup, yaşatabileceği, yaşanmış ve yitirilmiş bir aşka dair imgelerle dolu, düşlemin canlı tutulduğu güçlü bir sığınaktır. Kemal'in tutkusunu hiç eksiltmeden yaşadığı yılların tanığı olan bu ev, işte bu nedenle Müze'nin kurulması için en doğru adrestir.

Kemal yaşamını bu müzenin tavan arasında sürdürmek, müzegezerleri tavan arasından gözlemek istemiştir. Tavan arası Bachelard'a göre (2008: 45-55), düşlem sayesinde anılara yeniden kavuşmayı sağlayan, rahatlatıcı, yalnızlığın uzamıdır. Düş kuran kişi için çatı bulutları delme aracıdır. Çatıya doğru yükseldikçe tüm düşünceler de açıklık kazanır. Kemal içinse çatı katındaki dairede

vakit geçirmek yalnız koleksiyonundaki tek tek eşyaları değil, bütün mekânın derinliğini geceleri içinde hissedebilmesini sağlamaktadır.

Bitirmeden önce, romanla ilgili değinilmeden geçilmeyecek önemli bir işaretten söz edilebilir. Kemal, hikâyesini yazan Orhan Pamuk'a "kitaptaki son sözüm şudur Orhan Bey, lütfen unutmayın... herkes bilsin, çok mutlu bir hayat yaşadım" der. Bu sözler esasen Orhan Pamuk'un entelektüel dünyasındaki Wittgenstein etkisinin bir imleyenidir. Bunun nedeni Ludwig Wittgenstein'in ölmeden önceki son sözlerinin, Ray Monk'un *Ludwig Wittgenstein: The Duty of Genius* (1990) adlı kitabında da yer verdiği şekliyle "Tell them I've had a wonderful life" "söyleyin onlara, harika bir hayat yaşadım" olmasıdır. Monk'a göre, Wittgenstein gibi başarılı ama mutsuz bir hayat yaşayan biri için garip bir sözdür bu. Bu noktada, benzer bir şekilde "Kemal mutlu bir hayat mı yaşadı?" sorusunu sorabiliriz¹⁰.

Bitirirken...

Her bitiş, başlangıçların süratini, cesaretini, iyimserliğini aratan bir huzursuzluk, korku ve hesaplaşma ile beraber gelir. Yazıya başlarken, onunla henüz uzun uzadıya yaşamamış olmanın verdiği cazibeli bir belirsizlik, ortaya neyin çıkacağını kestirememenin verdiği kaygılı ama yapıcı bir heyecan vuku bulur. Zamanla, yazma sürecinde, ortaya çıkan ürünle girilen çatışmalar, bir yandan yazının artık bitmesi ve gitmesi gerektiği düşüncesinin yarattığı mesafe duygusu sahne almaya başlar. İşte bu noktada yazan ile yazı arasındaki bağıllığın gerçekliği de kendini gösterir. Yazan ile ortaya çıkan ürün arasında tutkulu bir ilişki ise söz konusu olan, ondan ayrılmak da o kadar zor hale gelir. Bitişe yaklaştıkça, bir şeyler daha katma, çoğaltma isteğinin karşı konulmazlığı ile mücadele etme ve kaçınılmaz sonla yüzleşme gerekliliği hâsıl olur. Oysa yazan ile ortaya çıkan ürün arasında olgunlaşmış bir ilişki, kopuşa dirayetli bir hazır oluş imkânı da sunar. Ama ürüne hiç sevgi duyamaz hale gelmişse ve eldeki sonuç da hiç tatmin edici değilse, o zaman bir bitiş mi yoksa yok ediş midir bekleyen, bilinmez.

Tıpkı yazının bütünü gibi, bu bitiş yazısı da, yazma ile ya da daha büyük ve kapsayıcı bir ifadeyle yazın ile gündelik hayatın ne kadar iç içe olduğunu anlatmak ister aslında. Bitiş yazısının ilk paragrafındaki yazma ve yazıya son verme pratiği aslında hayatın

Aslında yazının başında yapılan bir şeyi ben sonunda yapıyorum ve Orhan Pamuk'un Wittgenstein'la bağlantısını kurniam için önemli ipuçları veren, yazımı vakit ayırıp okuma inceliği gösteren. Dostoyevski ve Benjamin'in romana kattıkları üzerinde daha çok düşünmem için bana yol gösteren hocam Aykut Çelebi'ye teşekkür ediyorum.

kendisinin bir özetidir: Aşkın, ölümün, ayrılıkların, özlemlerin, korkuların, zayıflıkların, gülünçlüklerin. Biraz da bencilliğin.

Masumiyet Müzesi ve gündelikliğe dair son birkaç söz söylemeyi bir kenara iteleyip, içinden geldiği gibi yazmaktan kendini alıkoyamamada, yazınsal ifade serbestliğini sonuna kadar kullanma isteği vardır belki, ki akademik metinlerde pek de yapamadığımız bir şeydir. Öte yandan bazı yazılar da, her şeyi anlattığına inancından ötürü sona bir şey bırakmaz, sonu sahipsiz, başıboş bırakacak kadar kendini imgelerle, anlamlarla yüklü bulur.

Tam olarak böyle bir nedenle olmasa da *Masumiyet Müzesi*'nin nesneleri, gündelik detayları ve zamanın mekâna dönüştüğü anları birleştiren bir roman olarak çözümlenmeye çalışıldığı bu yazı için -nedensiz ve rastlantısal olarak- herhangi bir son yazısı düşünülmemiştir.

Çünkü gündelik hayatın kendisi ironi ve çelişki yüklü. *Masumiyet Müzesi* bu ironiyi ve çelişkiyi çok gerçekçi bir şekilde verebildiği için seçildi.

Nesnelerle çevrelenmiş olarak yaşadığımız hayatlarımızda içimizde, zihnimizde ya da ötemizde biriktirdiklerimizden türlü türlü müzeler inşa edilebilir. Hatta ediyoruzdur da kimseye göstermiyoruzdur. Ya da bazılarımız paylaşma yolunu seçiyoruzdur. Orhan Pamuk'un roman karakteri Kemal paylaşmayı, aşkının emarelerini sergilemeyi seçti. Bu onun seçimiydi.

Masumiyet Müzesi bir gün hayata geçtiğinde adeta bir müze kataloğu işlevi görecektir. *Masumiyet Müzesi* romanında gündelikliğin detaylarına dair, bu yazının kendi sınırları gereği burada bahsedilememiş onlarca imge yer alıyor. Ve romanı her yeniden ele alışımızda, kendi gündelik yaşamımızdan esinlenerek farklı detayları keşfederken bulabiliriz kendimizi. Tüm yeniden karşılaşmalarda var olan bir ihtimaldir bu.

Kaynakça

Bachelard, Gaston (2008). *Uzamın Poetikası*. Çev. Alp Tümer-
tekin. İstanbul: İthaki.

Barthes, Roland (2003). *Çağdaş Söylentiler*. Çev. Tahsin Yücel.
İstanbul: Metis.

Barthes, Roland (2000). *Bir Aşk Söyleminden Parçalar*. Çev.
Tahsin Yücel. İstanbul: Metis.

Belge, Murat (1998). *Edebiyat Üzerine Yazılar*. İstanbul: İletişim.

Benjamin, Walter (1985). "Unpacking My Library: A Talk About Book Collecting." *Illuminations* içinde. New York: Schocken Books. 59-69.

Benjamin, Walter (1995). *Son Bakışta Aşk*. Çev. Ahmet Doğan vd. İstanbul: Metis.

Berman, Marshall (2004). *Katı Olan Her Şey Buharlaşıyor*. Çev. Bülent Peker ve Ümit Altuğ. İstanbul: İletişim.

Buchli, Victor (2005). *The Material Culture Reader*. Oxford: Berg.

Burke, Peter (2002). *Annales Okulu*. Çev. Mehmet Küçük. Ankara: Doğu Batı Yayınları.

Bourdieu, Pierre (1984). *Distinction: A Social Critique of the Judgement of Taste*. Cambridge, Massachusetts: Harvard University Press.

de Certeau, Michael (2009). *Gündelik Hayatın Keşfi*. Çev. Lale Arslan Özcan. Ankara: Dost.

Çelenk, Sevilay (2009). "Masumiyet Müzesi'ne St. Petersburg'dan Yürümek" <http://bianet.org/biamag/kultur/>

Douglas, Mary; Isherwood, Baron (1979). *The World of Goods. Towards an Anthropology of Consumption*. Londra ve New York: Routledge.

Ecevit, Yıldız (2004). *Orhan Pamuk'u Okumak*. İstanbul: İletişim.

Gamwell, Lynn (1996). "A Collector Analyses Collecting: Sigmund Freud on the Passion to Possess." Stephen Barker (ed.) içinde. *Excavations and Their Objects*. New York: State University of New York Press. 1-13.

Ginzburg, Carlo (2009). *Tahta Gözler*. Çev. Aysun Şişik. İstanbul: Metis.

Goethe, Johann Wolfgang (2007). *Genç Werther'in Acıları*. Çev. Nihat Ülner. İstanbul: Can.

Günçikan, Berat (2009). "İssız Adam'dan Masumiyet Müzesi'ne: 1970'lere Sığınış ve Erkeklerin Nafile Masumiyet Hevesi." *Mesele* 26.

Gürbilek, Nurdan (2008). *Mağdurun Dili*. İstanbul: Metis.

Harootunian, Harry (2006). *Tarihin Huzursuzluğu: Modernlik, Kültürel Pratik ve Gündelik Hayat Sorunu*. Çev. Mehmet Evren Dinçer. İstanbul: Boğaziçi Üniversitesi Yayınevi.

Highmore, Ben (2008). *Everyday Life and the Cultural Theory: An Introduction*. Londra ve New York: Routledge.

Lefebvre, Henri (1998). *Modern Dünyada Gündelik Hayat*. Çev. Işın Gürbüz. Ankara: Metis.

Lekesizalın, Ferma (2008). "Masumiyet Çağından Masumiyet Müzesine." *Cumhuriyet Kitap*, 23 Ekim 2008.

Nora, Pierre (2006). *Hafıza Mekânları*. Çev. Mehmet Emin Özcan. Ankara: Dost.

Monk Ray (1990). *Ludwig Wittgenstein: The Duty of Genius*. New York: The Free Press.

Moran, Berna (2000). "Üstkurmaca Olarak Kara Kitap." *Orhan Pamuk'u Anlamak*. Engin Kılıç (der.) içinde. İstanbul: İletişim. 168-179.

Moran, Berna (1991). *Edebiyat Kuramları ve Eleştiri*. İstanbul: İletişim.

Naci, Fethi (2000). "Romanda Büyük Bir Yetenek." *Orhan Pamuk'u Anlamak*. Engin Kılıç (der.) içinde. İstanbul: İletişim. 18-22.

Oktay, Ahmet (1997). "Kentin Dönüşümü, İmgenin Dönüşümü." *Berna Moran'a Armağan: Türk Edebiyatına Eleştirel Bir Bakış*. Nazan Aksoy ve Bülent Aksoy (haz.) içinde. İstanbul: İletişim.

Pamuk, Orhan (2008). *Masumiyet Müzesi*. İstanbul: İletişim.

Parla, Jale (2000). "Sanat ve Yaşam Paradoksunda Bir Genç Adamın Sanatçı Olarak Portresi." *Orhan Pamuk'u Anlamak*.

Engin Kılıç (der.) içinde. İstanbul: İletişim. 265-276.

Pearce, Susan (1995). *On Collecting: An Investigation into Collecting in the European Tradition*. Londra ve New York: Routledge.

Pearce, Susan (1993). *Museums, Objects and Collections: A Cultural Study*. Washington, DC: Smithsonian Press.

Pomian, Krzysztof (1990). *Collectors and Curiosities: Paris and Venice 1500-1800*. Oxford: Polity Press.

Schlereth, Thomas, J. (1992). *Cultural History and Material Culture: Everyday Life, Landscapes, Museums*. Caharlottesville ve Londra: University Press of Virginia.

Woodward, Ian (2007). *Understanding Material Culture*. Londra: Sage Publications.

YAZARLAR HAKKINDA



Burcu Canar

1981 yılında Ankara’da doğdu. Ankara Üniversitesi İletişim Fakültesi Gazetecilik Bölümü’nden 2003’te mezun oldu. ODTÜ Medya ve Kültürel Çalışmalar bölümündeki yüksek lisans eğitimini, Aralık 2005’te “Pop Philosophy Versus The Face: Faciality in Dermocosmetic Advertisements” başlıklı teziyle tamamladı. Aralık 2009’da Türk Sosyal Bilimler Derneği tarafından düzenlenen Genç Sosyal Bilimciler Yarışması’nda yüksek lisans teziyle ödül kazandı. Ankara Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Gazetecilik Anabilim Dalı’nda Eylül 2006’da başladığı doktora programına yazım aşamasında olduğu sessizlik ve iletişim konulu teziyle devam etmektedir. 2006–2007 yılları arasında Bilkent Üniversitesi Sanat, Tasarım ve Mimarlık Fakültesi İletişim ve Tasarım Bölümü’nde yarızamanlı öğretim görevlisi olarak çeşitli dersler vermiştir. 2008’den beri Hacettepe Üniversitesi İletişim Fakültesi İletişim Bilimleri Bölümü Medya Çalışmaları Anabilim Dalı’nda araştırma görevlisidir. Akademik ilgi alanları; iletişim felsefesi, karşılaştırmalı edebiyat ve kültürel çalışmalardır. Ayrıca hikâyeler ve anlatılar yazmaktadır.

Sevgi Can Yağcı

1998 yılında Ankara Üniversitesi, DTCF, Batı Dilleri ve Edebiyatları Bölümü Hungaroloji Anabilim Dalından mezun oldu. 1999-2004 yılları arasında Uğur Mumcu Araştırmacı Gazetecilik Vakfında (um:ag) editör yardımcısı ve eğitim yöneticisi olarak çalıştı. 2005 yılında Ankara Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Radyo Televizyon Sinema Anabilim Dalında yüksek lisansını tamamladı. Aynı yıl Budapeşte-BBI Enstitüsünde, Burslu olarak Çağdaş Macar Edebiyatı ve Edebi Çeviri dalında uzmanlık programını bitirdi. Doktorasını Ankara Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsünde 2010 yılında “Siyasal Rejim Değişimi ve Yayın Politikaları: Macar Televizyonu (MTV) örneği” adlı teziyle tamamladı. Istvan Örkény’den Bir Dakikalık Öyküler (Sel Yayınları), Attila Bartis’ten Sessizlik (Destek Yayınları), Sandor Marai’den Bir Burjuvanın İtirafı (Can Yayınları) adlı yapıtları çevirdi, Orhan Tüleylioğlu ile birlikte Evrenle Ölç Kendini adlı Attila Jozsef Anı kitabının editörlüğünü yaptı (Edebiyatçılar Derneği). Orta ve Doğu Avrupa Medyası, gündelik

yaşam, kültürlerarası iletişim alanlarına ilgi duyuyor. Edebiyat ve çeviri üzerine çalışmalarını sürdürüyor. Dergi ve kitap eklerinde kitap eleştirileri ve portreler yazıyor. Gazi Üniversitesi İletişim Fakültesi, Radyo Televizyon Sinema Bölümü'nde araştırma görevlisi olarak çalışıyor.

Burcu Şimşek

Hacettepe Üniversitesi İngiliz Dili ve Edebiyatı Bölümü'nden lisans diploması aldı ve Dünya Gazetesi'nde gazeteci olarak üç yıl çalıştıktan sonra, Hacettepe Üniversitesi Yabancı Diller Yüksekokulu'nda okutman olarak görev aldı. Aynı zamanda Ankara Üniversitesi Kadın Çalışmaları Bölümü'nde yüksek lisansını tamamladı. Ankara Üniversitesi İletişim Fakültesi, Halkla İlişkiler ve Tanıtım Bölümü'nde başladığı doktorasına, yeterliliği geçtikten sonra Avusturalya'da QUT Bursu alarak Queensland University of Technology'de devam etmektedir. Halen Hacettepe Üniversitesi, İletişim Fakültesi, İletişim Bilimleri Bölümü, Toplum ve İletişim Anabilim Dalı'nda araştırma görevlisi olarak çalışmaktadır. Dijital hikaye anlatıcısı, öykü yazarı ve annedir.

Hülya Göğercin Toker

Gazi Üniversitesi İletişim Fakültesi Gazetecilik Bölümünden mezun oldu. Ankara Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Gazetecilik Anabilim Dalındaki yüksek lisans öğrenimini, Doç. Dr. O. Murat Güvenir danışmanlığında hazırladığı “Ulus ve Cumhuriyet Gazetelerinde Varlık Vergisi Kanunu (Ekim 1942-Nisan 1944)” başlıklı yüksek lisans tezi ile tamamladı. Afyon Kocatepe Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesinde araştırma görevlisi olarak çalışıyor. Kimlik ve ideoloji, söylem kuramları, iletişim sosyolojisi, gündelik hayat incelemeleri, Türk edebiyatının kadın yazarları gibi konular ile ilgileniyor. Evli; Can Derin'in annesi.

Gülsüm Depeli

Lisans eğitimini Ankara Üniversitesi İletişim Fakültesi Radyo Televizyon Sinema Bölümü'nde yapmıştır. Yüksek Lisansını aynı üniversitenin Sosyal Bilimler Enstitüsü'nde, Radyo Televizyon Sinema Anabilim Dalı'nda yapmış, “Türk Sineması'nda Doğu Anadolu: 1960–1990 Yılları Arasında Köy Filmleri” başlıklı tez çalışmasıyla mezun olmuştur. Doktora eğitimini, Ankara Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Radyo Televizyon Sinema Anabilim Dalı'nda, “Almanyalı Türklerde Evlilik Törenlerinin Dönüşümü: Kültürel Bellek, Kimlik ve Aidiyet” başlıklı teziyle tamamlamıştır. Hacettepe Üniversitesi İletişim Fakültesi'nde öğretim görevlisi olarak çalışmakta

olan Gülsüm Depeli'nin akademik ilgi alanları İletişim Etnografisi, Görsel Antropoloji, Etnografik Film ve Göç Çalışmaları'dır.

Emek Çaylı Rahte

1978 İstanbul doğumlu. Hacettepe Üniversitesi Edebiyat Fakültesi İngiliz Dilbilimi mezunu. Ankara Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Radyo Televizyon ve Sinema Anabilim Dalı'nda 2003 yılında tamamladığı yüksek lisansının ardından "Kamusallık, Mahremiyet ve Medya: Kadın Tartışma Programları Üzerine Etnografik Bir İnceleme" konulu tez çalışması ile 2009 yılında doktora derecesini aldı. 2002-2006 yılları Ankara Üniversitesi İletişim Fakültesi'nde arasında araştırma görevlisi olarak çalıştı. Halen Hacettepe Üniversitesi İletişim Fakültesi'nde öğretim görevlisi. Çalışma ve ilgi alanları kültür sosyolojisi, görsel yöntembilim, eleştirel medya okuryazarlığı, beden politikaları ve sosyal teori'dir.

Edebi Gündelik

Türkiye Romanında Gündelik Hayat

Gündelik hayat adeta nereye bastığımızı görmeden yürüdüğümüz dar ve engebeli bir patikadır. Muazzam bir sıkışıklık hissi, iktidar oyunları, entrikalar ve ufak tefek hesaplar eşliğinde, ardı ardına eklenen yirmi dört saatler boyunca yürüyüp durduğumuz bu patikada -yine de istisnasız- gökkuşağına da, ateş böceklerine de rastlarız. Hiç beklenmedik zamanlarda ufka düşen gökkuşağını ya da yanıp sönen ateş böceklerini yeniden görebilme umudu, bu dar ve engebeli patikayı mütemadiyen yeniden yürünebilir ve katlanılır hale getirir. Bazen biz gündelik hayatı sırtımızda taşıyız; bazen de gündelik hayat bizi sırtında taşır... Nasıl olursa olsun, basıp geçtiğimiz bu hayat kesiti yakından bakılmayı da hak eder. Zira bizatihi kendimizle olduğu kadar, başkalarıyla da "gerçekten karşılaşabileceğimiz" tek zaman kesiti ve tek hayat kesiti burasıdır.

Önsöz

Sevilay Çelenk Özen

Sunuş

Tuğba Taş

Gündelik Hayatın Garipliği Üzerin(d)e

Burcu Canar

Aylak Adam'ın Gündelik Yalnızlığı

Sevgi Can Yağcı

Sevgi Soysal ile

Gündelik Hayatta Yürümek

Burcu Şimşek

Beyaz Sayfalarda Gündelik Hayatın Trajedisi:

Çocukluğun Soğuk Geceleri

Hülya Göğercin Tokar

Çöpten Kurulan Bir Gündelik Hayat

Tuğba Taş

Edebiyatta Otobiyografik Kurgu

ve Gündelik Hayat:

Hayat Bir Kervansaray. İki Kapısı Var:

Birinden Girdim, Birinden Çıktım

Gülsüm Depeli

Gündelikliğin Nesneleri, Belleğin Biriktirdiği
ve Aşk Üzerine: Masumiyet Müzesi

Emek Çaylı Rahte

ISBN 978-9944-492-54-6



9 789944 492546

KTB-ADS-613346



KTB-ADS-614445