

D'OKU

Sanat ve Edebiyat



MEKTUP:
SÜHA OĞUZERTEM'E
GÖNDEREN: İLHAN BERK



SORUŞTURMA:
EDİTÖRLÜK ÜZERİNE



RÖPORTAJ:
IRMAK ZİLELİ



A R A D A L I K

MUSTAFA SEYFİ- AYFER KARAKAŞ- GONCA ÖZMEN- MUSTAFA YAKIŞAN-MERT TUTUCU- SEVENGÜL SÖNMEZ- MELEK DENİZ ÖZDEMİR- LEYLA NİSA AKTAŞ- PELİN ÖZER- VEYSEL GÖKBERK MANGA- BİLGEHAN TUĞRUL- KADİR İNCESU- DENİZ DURSUN-IRMAK GÜNCE KINA- FURKAN ÇİRKİN- ERTUĞRUL RAST- MEHMET ÖNER- HÜMEYRA ÇALIŞKAN-MUSTAFA ÇEVİKDOĞAN-YASEMİN DUHÂ MEŞE- NİLAY KESTEVUR- ENİS BATUR- MUHAMMET ÇELİK-M. BİLGİN SAYDAM- CARLOS DRUMMOND DE ANDRADE- ESRA KÖKKILIÇ-MEHMET KADİR ÇELİK- ALEYNA ZAIM- İSMAİL TÜRKOĞLU- ŞİRVAN ERCİYES- BEYZA TAFRALI-SAMET POLAT-LEYLA YILDIZ- SAMİ KISAOĞLU- SELAHATTİN ÖZPALABIYIKLAR- JANE CLARKE- FRANCESCO CİSTERNİNO-MAİDE KASAPOĞLU-AHMED YAMANI- SEMA KAHRAMAN VURUCU- MELEK DENİZ ÖZDEMİR- AYŞE NUR YÜCE

GENEL YAYIN KURULU

HÜMEYRA ÇALIŞKAN
MUHAMMET ÇELİK
YASEMİN DUHÂ MEŞE
NİLAY KESTEVUR

ELEŞTİRİ EDITÖRLERİ

HÜMEYRA ÇALIŞKAN
NİLAY KESTEVUR

SANAT EDITÖRLERİ

MEHMET ÖNER
MUHAMMET ÇELİK

SOSYAL MEDYA EDITÖRÜ

YASEMİN DUHÂ MEŞE

FOTOĞRAFLAR

SAMİ KISAOĞLU
YASEMİN DUHÂ MEŞE
KADİR İNCESU
SEMA KAHRAMAN VURUCU
AYŞE NUR YÜCE

KAPAK GÖRSELİ

DİLEK ÖZALP

İÇ KAPAK GÖRSELİ:

“AD MARGİNEM”
PAUL KLEE, (1930)



İçindekiler

5	<u>EDİTÖRDEN:</u> Yasemin Duhâ Meşe	27	<u>Bayıldım Sokak</u> Bilgehan Tuğrul
6	<u>Kurucu Mekân ve Kaçılan Araf: Emine Sevgi Özdamar ve Tezer Özlü Anlatılarında Aradalık Stratejileri</u> Samet Polat	31	<u>Aradalık Bağlamında Psikoterapi</u> M. Bilgin Saydam
12	<u>Kum Teni</u> Pelin Özer	46	<u>“Roots” ve “Crescent” Jane Clarke İlk Kez Türkçede</u> Çeviri: Gonca Özmen
14	<u>“Titizliğinize Hayranım...” İlhan Berk’in Süha Oğuzertem’e Mektubu Üzerine</u> Muhammet Çelik	48	<u>Aylak-lar: Maskelerin Arasında Bir Kendini İnşa Denemesi</u> Hümeyra Çalışkan
16	<u>Süha Oğuzertem’e Gönderen: İlhan Berk</u>	59	<u>Bacak</u> Veysel Gökberk Manga
17	<u>İlhan Berk</u> İthaf lar	63	<u>Eşiğin Kıyısında Yazmak: Irmak Zileli ile Edebiyatın Sınır Hâlleri</u> Röportaj: Nilay Kestevur
18	<u>Fotoğraflar: Kadir İncesu</u> Cevat Çapan-Doğan Hızlan	76	<u>Mekân ve Hafıza</u> Şirvan Erciyes
19	<u>YAZ(G)İ</u> Enis Batur	79	<u>Bocalama</u> Mustafa Yakışan
22	<u>Fikri Sabit</u> Deniz Dursun	80	<u>Meşhur Tatar Yazarı Ayaz Gıyalecev’in Dramı</u> İsmail Türkoğlu
24	<u>“A Palavra” Carlos Drummond de Andrade</u> Çeviren:Mustafa Seyfi	85	<u>Zaman Kırılması</u> Mert Tutucu
25	<u>Şiiranaliz: (Halife Düştü Düşecek)_</u> Furkan Çirkin		

İçindekiler

86	<u>Necatigil'in "Kâh Memnun Kâh Huzursuz İçine Gömüldüğü" Arada'lık</u> Muhammet Çelik	146	<u>Fotoğraflar: Adnan Özyalçiner- Ataol Behramoğlu</u> Kadir İncesu
95	<u>Sandıkta Muğlâk, Aynaya Zâhir: Üstkurmaca</u> Yasemin Duhâ Meşe	147	<u>Eşik Olarak Arada-lık: Sanatta Geçişin Estetik Dili</u> Mehmet Kadir Çelik
101	<u>Zor Kazanç: Editörlük</u> Mehmet Öner	151	<u>KALANCHOE</u> Leyla Nisa Aktaş
105	<u>Soruşturma: Editörlük</u>	153	<u>Fotoğraf ve Şiir: Son Teneffüs</u> Sami Kısaoğlu
125	<u>Eskiz Defteri</u> Francesco Cisternino Çeviri: Maide Kasapoğlu	159	<u>Tanpınar'da zihinsel parçalanmalar</u> Leyla Yıldız
130	<u>Fotoğraflar: Diyarbakır'dan Süleymaniye'ye Uzanan Göçmen Hayatlar</u> Sema Kahraman Vurucu	164	<u>Kör Gözle Görmek: Sâdık Hidâyet'in Eserlerine Aradallığın İçinden Bakmak</u> Beyza Tafralı
131	<u>"Vita"nomicon: HR Giger'in Yaşam Döngüsü</u> Aleyna Zaim	169	<u>Ahmed Yamani'den "Cenaze"</u> Çeviri: Melek Deniz Özdemir
141	<u>Kentsel Dönüşüm</u> Irmak Günce Kına	170	<u>Fotoğraf</u> Ayşenur Yüce
145	<u>önsözünü ağrıyan hattat</u> Ayfer Karakaş	171	<u>Ve Teşekkür</u>

Editörden

Karınca Yuvalarına Bakanlar İçin

Çocukken evimiz bahçe katında olduğundan minik, kimseye zararı dokunmayan karıncalar parkelerimizin kenarlarından mutfak fayanslarımıza kadar her yerden karşımıza çıkardı. Annemin sinirlenip ilaç döktüğü yerlere gider, karıncaları kurtarmaya çalışırdım. Biri ölse diğeri ne yapacak, derdim içimden. Sonra sokaktaki iri ayaklı karıncalar ile tanıştım. Kaldırım taşlarının aralarında hızlı hızlı gezinirlerdi. Oturup dakikalarca izlediğimi hatırlıyorum. Küçük gözbebeklerim onların hızına yetişemez, şaşar kalırdı. Geçen yıl ise evimize uçan, büyük karıncalar dadandı. Karıncalar ile bir alıp veremediğim vardı, emindim artık. Nereden çıkıp nereye girdiklerini bilmediğim, bir anda belirip bir anda yok olan karıncalar, bana yaşamın içinden bir perde sunuyorlardı. Amansız ve *aradaydılar*.



Feriköy Antika Pazarı, 2020

Necatigil'in "Saklı Su" şiirindeki, "Ürperen yaralara çıplak / Havaların değmesi / Acır. / Korkunuz neredeyse / Bir şey söylenecek, bir şey sorulacaktır" dizeleri bizi *aradalığı* konuşmaya, davete, irdelemeye sürükledi. Bu korkuyu işaret eden izleri topladık, geldik.

Ayrıca biliyorum, karınca yuvalarına yalnızca çocuklar bakmıyor. Eşiğe takılan, boşluğa kayan herkesin uğrak noktası. Dosyamız titiz bir emeğin sonucu olarak hazırlandı. Mektuplar, fotoğraflar, şiirler, incelemeler, öyküler ve daha fazlası *aradalığın* sıkışık yollarından geçti, size ulaştı. Umarız bu yeni sayımız yazın son günlerinde ruhunuza *d'okunur*. Bir sonraki buluşmaya dek esen kalınız.

Yasemin Duhâ Meşe

Kurucu Mekân ve Kaçılan Araf:

Emine Sevgi Özdamar ve Tezer Özlü Anlatılarında Aradalık Stratejileri

Samet Polat

Modern bireyin temel deneyimlerinden biri olan “arada kalma” durumu coğrafi bir sürgünün ötesinde diller, kimlikler, toplumsal normlar ve nihayetinde yaşam ile ölüm arasında salınan varoluşsal bir eşiktir. Emine Sevgi Özdamar, arada kalma durumunu sahiplenerek onu dillerin ve kültürlerin iç içe geçtiği kurucu bir mekâna dönüştürürken; Tezer Özlü, bu durumu ruhun ve bedenin sınırlarında deneyimlenen, kaçılması gereken bir araf olarak yaşar. Ancak bu iki temel strateji, kendi içlerinde karşıt dinamikleri de barındırır: Özdamar’ın ‘kurma’ eylemi travmatik bir geçmişten ‘kaçış’ı içerirken; Özlü’nün sürekli ‘kaçış’ı da kendine özgü bir yazınsal birlik ‘kurma’ çabası olarak okunabilir.

Emine Sevgi Özdamar’da “Aradalık”ı Kurmak

Emine Sevgi Özdamar için aradalık, bir kayıp ya da eksiklik görüngüsünü aşan, yeni bir varoluş biçimi inşa etmenin zeminidir. Onun metinleri tek bir ana köke (anavatan, anadil) bağlı hiyerarşik bir ağaç yapısı yerine, ortasından büyüyen, sürekli yeni ve beklenmedik bağlantılar kuran göçebe ve çoklu bir “rizom” yapısı sergiler. Özdamar, aradalık durumunu böyle bir rizomatik alana, dillerle kültürlerin kesişiminden doğan bir ağa dönüştürür.

Özdamar’ın anlatıcısının ara yer tecrübesi, coğrafi bir yer değiştirme olan göçten çok önce, çocukluğun eşiğinde başlar. *Hayat Bir Kervansaray*, bu başlangıç noktasını tüm karmaşıklığıyla ortaya koyar. Roman, bir yanda anneanne ve dededen miras kalan masallar, sözlü kültür ve büyülü bir dünya inşa eder. Anlatıcı, ninesinden dinlediği masallarla Zümrüdüanka’nın sırtında Kaf Dağı’na yolculuk yapar (Özdamar, 2008, s. 135) veya dedesinin Kurtuluş Savaşı’na dair anılarının dokunduğu bir halının üzerinde yeni ormanlar keşfeder (Özdamar, 2008, s. 29). Diğer yanda ise modernliğin rasyonel ve ekonomik gerçekliği, ülkeyi dönüştüren “kara tren” (Özdamar, 2008, s. 5), babasının inşaat işleri nedeniyle ailenin sürekli göç etmesi ve nihayetinde Almanya’ya işçi olarak gitme planlarıyla somutlaşır. Anlatıcı, bu iki dünya görüşü arasında konumlanır. Bu, gelenek ile modern, bellek ile gelecek arasında sıkışan anlatıcının ilk ve en temel aradalık deneyimidir. Özdamar, bu iki ucu birleştirerek hiyerarşik olmayan, parçalı ve birbiriyle sürekli iletişim hâlinde olan bir bellek ağdokusunu yaratır.

Tuhaf Yıldızlar Dünyaya Bakıyorlar Gözlerini Kırpmadan romanında anlatıcı, 12 Mart darbesi sonrası Türkiye’de yaşananların dili de zehirlediğini ifade eder. Yeni dil, politik şiddetin yaraladığı “hasta” kelimelerden bir kaçış ve kelimelerle yeni bir vatan kurma aracı durumuna gelir: “Kendi dilimde mutsuzum. Yıllardır ağızımızdan sadece şöyle cümleler çıkıyor: Onları asacaklar! Cesetleri dört bir yana dağılmış! (...) Kelimeler hasta. Kelimelerimin bir sanatoryuma yatması lazım, aynı hasta midyeler gibi” (Özdamar, 2012, s. 19). Bu “hasta” dilden kaçarak kurduğu yeni melez dil onun yegâne yurdudur; iki dilin arasında filizlenen, beklenmedik bağlantılar kuran ve politik acıyı dönüştüren bir sığınaktır.

Özdamar'ın dilsel aradılığı en kökensel hâliyle *Annedili* metinlerinde ortaya çıkar. Bu, sadece Almanca ve Türkçe arasında yaşanan bir gerilime dayanmayıp eşanlıkla dilin kendi içindeki kopuşların da bir tecrübesidir. Anlatıcı, anadilinde duyduğu cümleleri dahi “sanki Almanca anlatılmış gibi” hatırladığını (Özdamar, 2013, s. 8) belirterek bu yabancılaşmanın derinliğini ortaya koyar. Bu yitikliğe karşı bir onarım çabası, İbni Abdullah ile Arap harflerini yeniden öğrenme sürecinde somutlaşır. Bu süreçte harfler, ölü işaretler olmaktan çıkar; “kimi bir kuşa benziyordu, kimisi üzerine ok saplanmış bir kalbe, kimisi yürüyen bir yılana” (Özdamar, 2013, s. 15) dönüşerek yeniden canlanır ve duysal bir deneyim hâlini alır. Böylece Özdamar, dilin kaygan zeminini bir kriz alanı olmaktan çıkarıp köklerle yeniden bağ kurulan, üretken ve şifalı bir yurda dönüştürür.

Haliçli Köprü, aradalık temasını politik ve estetik bir zemine taşır. Romanın anlatıcısı, bir ayağı 1968 kuşağının Türkiye'deki devrimci mücadelesinde, diğer ayağı ise Batı Berlin'deki tiyatro ve bohem hayatında olan bir karakterdir. Bu noktada Stavros Stavrides'in “eşik” ve Michel Foucault'nun “heterotopya” kavramları, Özdamar'ın mekânsal stratejisini anlamak için bir anahtar sunar. Heterotopyalar, Foucault'nun belirttiği gibi gerçek mahallerin, o kültür dahilinde bulunabilecek tüm o diğer gerçek mahallerin aynı anda temsil, tekzip ve altüst edilişi olarak işlev gören “karşı-mekânlar”dır (Foucault'dan akt. Karaman, 2018, s. 275). Stavrides ise bu fikri bir adım öteye taşıyarak ara noktaları, “farklı alanlar arasındaki karşılaştırmaları gösteren ve değişimler üreten bir edim olarak geçiş edimini düzenleyip ona anlam katan” (2016, s. 12) yerler olarak tanımlar. Özdamar'ın metnindeki tiyatro sahnesi böyle bir heterotopik geçiş mekânıdır. Politik eylem ile sanatsal temsil, hayatın gerçekliği ile sahnenin kurmacası burada iç içe geçer. Anlatıcı hem hayatın hem de sahnenin oyuncusu olarak bu “başka mekânda” var olur. Bu durum onun kimliğini sabitlenmekten kurtarır ve sürekli bir “oluş” hâlinde bırakır. Anlatıcının “Tiyatro benim hayatım, hayatım kendi kendini nasıl mahveder ki?” (Özdamar, 2015, s. 16) demesi, bu iki alan arasındaki geçirgenliği ve heterotopik mekânın kurucu gücünü gösterir.

Özdamar külliyatında ikizlem eksenini, *Tuhaf Yıldızlar Dünyaya Bakıyorlar Gözlerini Kırpmadan* ile felsefi doğrultuya ulaştır. Bu noktada Jean Baudrillard'ın “simülakr” ve “hipergerçeklik” kavramları devreye girer. Roman, 1976-77 yıllarında Berlin Duvarı'nın henüz ayakta olduğu bölünmüş Berlin'de geçer. Bu bölünmüşlük yalnızca politik bir sistemin ayrışmasını göstermeyip bir gerçeklik rejiminin de ikili bir yapıya bürünmesini doğurur.

Dönülecek yer artık hafızadaki yer değildir çünkü gerçeklik, yerini kendi kopyalarına yani temsilin suretine bırakmıştır. Özdamar, bu durumu olumsuz bir kayıp olarak görmek yerine, temsili kopuşları kullanarak yeni ve üretken bir gerçeklik inşa eder. Anlatıcı ve romandaki diğer karakterler, dünyaya ve kendi hayatlarına birer “tuhaf yıldız” gibi uzaktan bakarlar. Bu bakış mesafeli, melankolik ve bilgecedir. Else Lasker-Schüler’in dizelerinden alınan kitap başlığı bu ruh hâlini özetler: “Tuhaf yıldızlar dünyaya bakıyorlar gözlerini kırpmadan” (Özdamar, 2012, s. 7). Onlar, Baudrillard’ın deyişiyle (2011) “gerçeğin çölü”nde kaybolmak yerine, kendi simülasyon haritalarını çizerler ve bu harita tıpkı Borges’in alegorisindeki gibi zamanla toprağın kendisi olur (s. 13). Özdamar, gerçeğin kayganlaştığı bu hipergerçek evrende aradalık durumunu içinde yaşanabilir çokyönlü bir varoluş biçimine dönüştürür.

Özdamar’da aradalık motifi, metinlerin içeriği ve parçalı yapısının yanı sıra, yazarın anlatıdaki tavrıyla da belirginleşir. Bu tavır, anlatıcının olaylara hem içeriden bir tanık hem de dışarıdan bir gözlemci olarak yaklaştığı çifte bir konumda şekillenir. Bu ikilik, bir yanda *Annedili*’nde olduğu gibi anadiline dahi yabancılaşan bir anlatıcıyı yaratırken diğer yanda *Haliçli Köprü*’de görüldüğü gibi tiyatro sahnesini yaşamla iç içe geçirerek kendini hem oyuncu hem de seyirci olarak konumlandırmasına olanak tanır. Dolayısıyla Özdamar’ın anlatısı, sabit ve tekil bir bakış açısı sunmak yerine, bu mesafeli ve aynı zamanda katılımcı yazar tavrı aracılığıyla sürekli bir oluş ve yeniden yorumlama alanı açar.

Tezer Özlü’de “Aradalık”tan Kaçmak ve Arafta Kalmak

Tezer Özlü’nün metinlerinde aradalık, coğrafi veya dilsel bir gerilimden çok, ruhun tenle, bireyin toplumla, aklın delilikle ve nihayetinde yaşamın ölümle arasındaki sancılı sınırlarda deneyimlenen, kaçılması gereken bir araftır. Onun anlatısı, varoluşçu felsefenin temel kavramlarıyla okunabilir. Özlü, anlam arayan bireyin anlamsız bir dünyaya fırlatılmışlığının yarattığı “saçma”dan (Camus, 1942) ve varoluşun kendisinden duyulan “bulantı”dan (Sartre, 1938) kaçmak için sürekli bir yolculuğa çıkar.

Özlü’nün yurtsuzluğu daha en başından varoluşsal bir uyumsuzlukla başlar. *Çocukluğun Soğuk Geceleri*, bu kökensel ikililiğin ve varoluşsal bulantının bildirisidir. Anlatıcı için aile ve okul, baskının, anlaşılmazlığın ve yabancılaşmanın ilk tecrübe edildiği yerlerdir. Bu aidiyetsizlik, bedensel ve ruhsal bir acı olarak somutlaşır. Beden, ruhun hapisanesi; ruh ise bedene sığmayan bir fazlalıktır.

Sartre'in *Bulantı*'sındaki gibi varoluşun kendisi bir yükür. Anlatıcı bu durumu "Yaşam, şimdi ancak kavranılması ve anlaşılması gereken; oysa yaşanması, gerçeğine inilmesi ilerideki yıllara atılan bir yabancı öge gibi önümüze getirilmiş" (Özlü, 2014, s. 23) sözleriyle ifade eder. Onun aradığı delilikle normallik, bireyle toplum, iç dünya ile dış dünya arasındaki kapatılamaz bir yarıktır ve bu yarık, onu sürekli bir kaçışa zorlar.

Özlü'nün arafı, mekânsal boyutlarını aşarak zamansal bir girdaba dönüşür. Anlatıcı için geçmiş, geride kalmış bir dönem olmaktan çıkarak şimdiyi esir alan canlı bir kuvvet olur. Bu durumu Özlü (2014) *Çocukluğun Soğuk Geceleri*'nde okulla ilgili "Bütün öğrendiklerimi unutmak istiyorum" (s. 29) diyerek itiraf eder; mazi, onun için sızlayan bellektir. Bu bitmeyen kurtulma çabası, *Yaşamın Ucuna Yolculuk* metnindeki o meşhur telaşı akla getirir:

Gitmeliyim. (...) Gitmeliyim. Ben giderken, ben ya da tren görünümlerin içinden, kentlerden, (...) bir nehir yatağı boyunca ya da gri bir deniz yüzeyi boyunca ilerlerken yol alırken, tanımadığım insanlar hızla gidiş yolunun aksi yönünde yitip giderken, her görüntüyle birlikte benden uzaklaşırken, yitip giderken, işte ancak o zaman uzaklaşıyorum yaşamın sonundan. Başlangıcından. Gitmeliyim. (Özlü, 1994, s. 116).

Buradaki ileriye dönük fiziksel hamle esasen geçmişin boyunduruğundan ve onun yarattığı ruhsal çöküntüden bir kopuş arzudur. Karakter, sürekli şimdiki zamanda tekerrür eden bir mazi ile tek çıkışı ölüm gibi görünen bir gelecek arasına sıkışır. Böylelikle içinde bulunduğu an, yaşanacak bir zaman dilimi olmaktan çıkar, iki hiçlik arasındaki acı dolu bir geçiş koridoruna evrilir.

Bireysel düzeyde derinleşen boşluk ve toplumsal normların dışında kalma deneyimi, Tezer Özlü'nün anlatısında beden üzerinde belirginleşen bir dışavurum sunar. *Çocukluğun Soğuk Geceleri*'nde anlatıcının bedeni, ataerkil toplum ve burjuva ailesi tarafından dayatılan normlarla kendi arzuları arasında sıkışmış bir araftır. Psikiyatri kliniklerine kapatılma, bedenin "elektroşok koması" gibi müdahalelerle "normalleştirilmeye" çalışılması, bu arayüzeyin fiziksel ve acı verici boyutudur (Özlü, 2014, s. 51). Bu sıkışmışlık hâli anlatı biçimine de doğrudan yansır. Özlü'nün metnlerindeki ateşli, nefes nefese, kesik kesik ve sürekli ileriye atılan üslup, anlatıcının ruhsal kaçışının bir kopyasıdır. Cümleler yerinde duramaz, tıpkı anlatıcının mekânlarda duramadığı gibi. Bu durum, araftan bir türlü çıkamamanın ve sürekli bir "yolculuk" hâlinde olmanın biçimsel karşılığıdır.

Mekânlar da bu araf hâlini pekiştiren duyuşsal deneyimlerle kurulur. Özlü'nün heterotopyaları (otel odaları, klinikler, tren kompartımanları) genellikle yalıtılmış, boğucu ve duyuşsal olarak baskılayıcıdır. *Yaşamın Ucuna Yolculuk*'ta Pavese'nin intihar ettiğı otel odasının sessizliğı, havasızlığı, koridorun darlığı gibi fiziksel ve duyuşsal detaylar, varoluşsal arafın mekânsal deneyimini oluşturur. Onun için mekânlar soyut değıl, teninde hissettiğı fiziksel varlıklardır. Özlü'nün yurtsuzluğı, onu coğrafyalardan ve insanlardan uzağı, bir “hayaletler topluluğı” ile bağı kurmaya iter. *Yaşamın Ucuna Yolculuk*'taki Pavese, Svevo ve Kafka arayışı bir hayranlıktan öte, varoluşsal bir soy çizgisine tutunma çabasıdır. Anlatıcı, yaşayanların dünyasında bulamadığı aidiyeti, hayatla uzlaşmamış ve kendi sonlarını “kuran” bu figürlerde arar. Onların intiharlarını bir yenilgi görmek şöyle dursun, anlamlı bir eylem olarak okur. Bu tespitle Özlü, kendini bu “seçilmiş aile”nin bir ferdi ilan eder. Bu durum onu yeni bir eşiğı getirir: yaşayanların dünyasına ait olamayan ama henüz ölülerin arasına da tam katılamayan bir araf. Kimliğini, bu dünyadan çoktan göçmüş olanların acılarıyla ve son eylemleriyle diyalog içinde inşa ederek yaşamın dışında kurulan hayaletler birliğı oluşturur.

Anlatıcının Avrupa kentlerindeki sürekli hareketi, Camus'nün “absürd insanı”nın eylemini andırır: Anlamsız bir düzene karşı anlamsız bir başkaldırı. Bu yolculuk, hayranlık duyduğu ve intihar etmiş üç yazarın izinde sürdürölen otantik bir yitim arayışıdır fakat bu arayış onu Baudrillard'ın simölasyon evreninin tam kalbine götürür. Pavese'nin intihar ettiğı otel odası, ölümün kendisi olmayıp ölümün bir yansıması, bir göstergesi yani bir temsil alanıdır. Anlatıcı, bu mekânlarda “gerçek” ölüme ulaşmayı umarken bulduğu şey Baudrillard'ın (2011) ifade ettiğı gibi, “gerçeğın tüm göstergelerine sahip, gerçeğın tüm aşamalarına kısa devre yaptıran kusursuz, programlanabilen, göstergeleri kanserli hücreler gibi çoğaltarak dört bir yana savuran bir makinedir” (s. 15). Bu intihar mekânları, Stavrides'in (2016) bahsettiğı “iki karşıt dünya arasında uzanan sahipsiz bir alanın girişı” (s. 15) gibi yalıtılmış ve geçici heterotopyalardır. Bunlar kurucu olmaktan uzak, varoluşsal arafın mekânsal karşılığı olan ve kaçılması gereken eşiklerdir. Pavese'nin odasıyla ilgili şu ifadeler bu durumu özetler: “Bu koridorlar, ölümden geri dönüşe olanak tanımayan, dar, karanlık, uzun, boğucu, yalnız, acı, acımasız koridorlar. İntihar ettiğı 305 numaralı oda, intihar koridorunun en son odası” (Özlü, 1994, s. 96). Özlü, simölasyon evreninden kaçmak ister fakat her kaçış onu yeni bir gerçeklik ikamesine, daha derin bir arafa sürükler.

Sonuç

Emine Sevgi Özdamar, geçiş alanını sahiplenir ve onu verimli, yaratıcı bir kurucu mekâna dönüştürür. O, farklılıkların kesiştiği eşikleri (tiyatro sahnesi, melez dil) birer üretken heterotopya olarak yaşar ve bu mekânlarda kendine yeni, rizomatik/*göçebe anlatsal* bir kimlik inşa eder. Gerçekliğin kendisinin bir yapay izdüşüme dönüştüğü bir çağda, o kendi imge gerçekliğini kurarak kök salar. O, köprünün üzerinde yaşamayı seçer. Ancak unutulmamalıdır ki bu kurucu eylem aynı zamanda 12 Mart travmasının “hasta” ettiği anadilden bir kaçışın ve yurtsuzluğun getirdiği melankolinin de bir sonucudur.

Tezer Özlü ise aradalıktan sürekli bir kaçış içindedir. Ruhun bedenle, bireyin toplumla uyumsuzluğu, onu yeryüzünde sürekli bir yurtsuzluğa mahkûm eder. Onun heterotopuları (otel odaları, klinikler), bu araftan kurtulmak için geçtiği ancak bir türlü aşamadığı acı dolu eşiklerdir. Otantik bir deneyim arayışı, onu sürekli olarak gerçeğin yanılsamalarıyla yüzleştirir ve kaçışını imkânsız kılar. O, köprünün üzerinde duramaz; bir kıyıdan diğerine durmaksızın koşar. Fakat bu kaçış dahi yaşayanların dünyasında bulamadığı aidiyeti Pavese, Kafka ve Svevo gibi figürlerin acılarında arayarak kendine ayrıksı ruhlar birliği, “seçilmiş bir aile” kurma çabası olarak da okunabilir.

Sonuç olarak Özdamar “aradalık”ı bir kaynaşım ve yaratım imkânı olarak görürken; Özlü için bu durum, çözümü olmayan varoluşsal bir trajedidir. Biri arada kalarak yeni bir vatan kurarken, diğeri tüm vatanlardan kaçarak kendi yurtsuzluğunu yazar. Bu iki farklı strateji, “aradalık” odağının edebiyattaki biçim zenginliğini ve felsefi derinliğini ortaya koymaktadır.

Kaynakça

- Baudrillard, J. (2011). *Simülakrlar ve simülasyon* (O. Adanır, Çev.). Doğu Batı.
- Camus, A. (2019). *Sisifos söyleni* (T. Yücel, Çev.). Can. (Orijinal eser 1942 yılında yayımlandı).
- Karaman, Y. (2018). Benjamin, Foucault ve heterotopya. *FLSF (Felsefe ve Sosyal Bilimler Dergisi)*, 13(26), 267-286.
- Özdamar, E. S. (2008). *Hayat bir kervansaray* (A. Sabuncuoğlu, Çev.). Turkuvaz Kitap.
- Özdamar, E. S. (2012). *Tuhaf yıldızlar dünyaya bakıyorlar gözlerini kırpmadan* (F. Doğan, Çev.). İletişim.
- Özdamar, E. S. (2013). *Annedili* (F. Doğan, Çev.). İletişim.
- Özdamar, E. S. (2015). *Haliçli köprü* (İ. Özdemir, Çev.). İletişim.
- Özlü, T. (1994). *Yaşamın ucuna yolculuk*. Yapı Kredi.
- Özlü, T. (2014). *Çocukluğun soğuk geceleri*. Yapı Kredi.
- Sartre, J.-P. (2023). *Bulantı* (S. Hilâv, Çev.). Can. (Orijinal eser 1938 yılında yayımlandı).
- Stavrides, S. (2016). *Kentsel heterotopya: Özgürleşme mekânı olarak eşikler kentine doğru* (A. Karatay, Çev.). Sel.

KUM TENİ

PELİN ÖZER

I.

Taş silindiri okşadığında açılan bir kapı var.
Göründüğüne dair işaret bekliyorsun ondan.
Yüzeyin sertliği aldanış oysa.
Dokunuşun kimyası buluta doğru.

II.

Yumuşaklığı dalgınlıkla ölçen uzam.
Dile gelen okşayış.
Dile gelmez hatırası taş hücresinin.

Kum teni dokumasa da katıyor seni dokusuna.
Kum teni kumaş değil.

III.

Bir zamandı esip geçti.
Rüzgârlar durup dinlenmeden dolaştı.
Koyakta boyveren canlıları yok-gezegenin.
Mesel değil.
Masal hiç olmadı.
Rivayet diyemez kimse.

IV.

Taş silindirden başlıyorsun kabuğu duymaya.
Hecelerin saklanması kaybolup belirişi canlı.
Oyuktan içeri sızıp kalıyorsun taş ağırlığınca.
Parmaklarında avuçlarında bir karıncalanma.
Karıncalanmanın şarkısı var.
Başlıyor söylemeye.
Duyulmak hücresi değil oluşunun.

V.

Şarkının elementleri bölünmez sandın çok yaşam boyunca.
Yazgı ıslığa emanetmiş öyle diyorsun.
Sessizlik mümkün diye mırıldandığında kimse elinden tutmadı.

VI.

Keskin yanılığ sert dönüşü dalganın acı suya.
Ezginin kesintiye uğradığını sanıyorsun.
Büyük aldanma böyle başlıyor.
Rüzgâr belletecek sana.
Çoktan cevaplanmış sorular onda.

VII.

Nedir bu sendeki acele.
Bir bilsen başka koyaklara savrulup gitmemenin telaşı da yok.
Bir bilsen değişecekti aksanın.
Bağdaş kurmuş sakince gezegenler.
Dönmek zihinle ilintili değil.
Ezgiden dolaşarak vardığın kumsalda tek nefes rüzgâr.

VIII.

Mavi kürenin yokluğunu vurgulayan bir çember.
Yok-mekânın orta yerindesin yalnız.
Sırra dolanmış zamandan miras kalmadı sana çakıldaşları.
Sonsuz bir parçalanma manzarayı tamamlayan.

IX.

Bilinmez nereden getirilmiş o meydana beş duyu.
Kasılıp gevşeyen deniz canlıları adına tutuyor sözünü ayışığı.

X.

Loş uzamda yalpalama yok.
Boşluğa kazınmış taş gelgitleri.
Kalabalıktan karanlığa akan okyanus uğultuyu söze çevirdi.
Mavi küreden düşen dizeler göz bebeği.

XI.

Kumdan değil okyanustan toplanmış yıldızlar.
Yıldız kabilesi.
Yıldız kadar kum saydı zaman.
Kum kapatıyor dünyanın gözlerini uykuya.
Yıldız kadar kum denk düşüyor dünyanın yaşına.
Mitoloji ipine asılmış olmalısın kurusun diye sana yakıştırılan masal.

“TİTİZLİĞİNİZE HAYRANIM...”

İLHAN BERK’İN SÜHA OĞUZERTEM’E MEKTUBU ÜZERİNE

Muhammet Çelik

Ve hiç mektuplar almayan bir yüz gibiydi yüzü

6 Mayıs günü, edebiyat dünyası önemli bir ismini yitirdi. *Eleştirirken* adlı kitabıyla tanınan eleştirmen, akademisyen Süha Oğuzertem, ardında öğrencilerinin ve okurlarının belleğinde silinmeyecek izler bırakarak aramızdan ayrıldı. Gerek eleştiri dünyasına kattıkları gerekse edebiyat sempozyumlarındaki etkin varlığıyla Oğuzertem, modern Türkçe edebiyatta özel bir yere sahipti.

Bu katkılardan biri elbette 2004 yılında Bilkent Üniversitesi’nde Sait Faik Abasıyanık’ın ölümünün 50. yılına ithaf edilen sempozyumdu. Oğuzertem’in editörlüğünü üstlendiği bu program, daha sonra *Bir İnsanı Sevmek: Sait Faik* adıyla Alkım Yayınları tarafından yayımlanan bir kitaba dönüştürüldü.



**Yalçın Armağan Arşivi
2004- Burgazada**

Sempozyum, 9-10 Mayıs tarihlerinde Sait Faik ile özdeşleşen Burgazada’da gerçekleşmiş; Talat S. Halman’ın açılış konuşmasıyla başlayan programda Doğan Hızlan, Selim İleri, Demir Özlü, Ayfer Tunç gibi yazarlar bildirilerini sunarken Yıldız Kenter, Müşfik Kenter ve Haluk Bilginer gibi sanatçılar da Sait Faik’ten öykü ve şiirler seslendirmiştir. Son gün, aralarında Sevgül Sönmez, Fatih Altuğ ve Yalçın Armağan’ın da bulunduğu akademisyenlerin sunumlarıyla tamamlanmıştır.

Bu kıymetli konuşmacıların arasında İlhan Berk de yer alır. Şair, sempozyumun ilk gününde “Sait Faik’te Dil” adlı bir konuşma yapar. Fakat sempozyum kitabı ve Oğuzertem terekesinde bu ismin “Alemdağ’da Var Bir Yılan’da Dil” olduğu görülür. Oğuzertem’in terekesinden çıkan bir belgede, bu bildirinin 09.06.2004 tarihli bir faks çıktısı yer almakta. İçeriğiyle daha sonra Alkım Yayınları’ndan çıkan kitapta yer alan metinle birebir örtüşen bu belge, bildirinin orijinal metnidir. Çıkarıldığı metnin kitaba alınırken bazı kısımlarının değiştirildiği, eklendiği ya da çıkarıldığı dikkat çekiyor. Bu farklar, Oğuzertem’in editoryal titizliğini ve metne gösterdiği özeni açıkça gözler önüne seriyor.

İlhan Berk, konuşmasında Sait Faik'in dil duyarlılığı ve çeviriyle ilişkisini odağa alır. Berk, Sait Faik'in çok sayıda çeviri yapmadığını, fakat *Aşk Elçisi* adlı kitabında yazarın üç öyküsüne yer verdiğini ifade eder. Ayrıca Lautréamont¹'un az bilinen "Hünsa"² adlı öyküsünü de çevirdiğini söyler. Fakat çevirinin hangi kitapta olduğu söylenmemiştir. Çeviri aslında İlhan Berk'in *Fransız Şiiri Antolojisi*'nde yer almaktadır. Bu dikkatli okuma üzerine İlhan Berk, 11 Ağustos tarihli mektubunda "Titizliğinize hayranım, ben akıldan atıp geçmişim" diyerek Oğuzertem'in dikkatine duyduğu hayranlığı dile getirir. Mektupta yer alan bu cümle, yalnızca bir düzeltmeye duyulan ifade değil aynı zamanda editoryal farkındalığın güzel bir ifadesidir.

Bu mektuplaşma, sempozyumun ardından da süren bir iletişimin izlerini taşır. Düzeltmelerin ve katkıların, kitabın hazırlık sürecine doğrudan dâhil olduğu anlaşılmaktadır. Not düşülen tarihlerden anlaşıldığı üzere İlhan Berk, bu mektubuyla birlikte *Galata* adlı şiir kitabını da aynı gün Oğuzertem'e göndermiştir. Bunun yanı sıra, şairin elinden çıkmış, tarihsiz ve imzasız bir *Aşk Tahtı* kitabının da İlhan Berk aracılığıyla Oğuzertem'e ulaştırılmış olması muhtemeldir çünkü mektupta, *Akşama Doğru* adlı kitabın gönderilmediği zira bu kitabın onda da bir adet bulunduğu belirtilmiştir." "*Akşama Doğru*'nun üçüncü cildi bulacağınızı sanıyorum. Biraz zor ama? Bende tek. Depodan isteyeceğim varsa."

İlhan Berk, Sait Faik hakkındaki bildiride ayrıca öyküyü şiir gibi kurma anlayışının kökenini *Maldoror'un Şarkıları*'na dayandırır. Sait Faik ve kendisinin, sürrealizmden özellikle Breton aracılığıyla etkilendiğini ifade eder. İlginçtir ki *Maldoror'un Şarkıları* için ilk çevirinin Sait Faik'e ait olduğu, zaman zaman Ferit Edgü³ ve Ece Ayhan⁴ gibi isimlerce de dile getirilmiştir.



Yalçın Armağan Arşivi,
2001- Bilkent

İlhan Berk'in Süha Oğuzertem'e ithafla gönderdiği iki kitabı ve mektubu, görselleriyle birlikte paylaşıyoruz. Bu küçük arşiv yalnızca bir gönderi değil bir şairle bir eleştirmenin edebiyata yazdığı ortak dipnot olarak görülebilir. Bu mektubu paylaşmamıza olanak tanıyan Işık Oğuzertem'e ve Yalçın Armağan'a teşekkür ediyor, İlhan Berk ile Süha Oğuzertem'i saygıyla anıyoruz.

[1] Sait Faik'in "Lautréamont Üzerine" başlıklı yazısı için bkz: Sait Faik (2001) *Sevgilime Mektup*, Bilgi Yayınları, (s.115). Bu yazı kitabın ön sözünde Muzaffer Uyguner'in belirttiğine göre Salah Birselle alakalıdır. "Eleştiri ve Eleştirmen Üzerine" adlı yazısında da Salah Birselle'in Lautréamont'u küçümsemesine sinirlenir. "Lautréamont Üzerine" yazısında ise onu başucunda tuttuğunu, döne döne okuduğunu belirterek hayranlığını söylerken Birselle'i "sakın ona dokunma" diyerek uyarır.

[2] İlhan Berk'in "Hünsa" şiiri için bkz: İlhan Berk (2003). *Toplu Şiirler*, Yapı Kredi, (s.546).

[3] Bknkz: Ferit Edgü (2016). *Buluşmalar, Yazarlar/Resimler*, Sel.

[4] Bknkz: Ece Ayhan (1993). *Şiirin Altın Çağı*. Yapı Kredi. Ayhan, bu kitapta Lautréamont'dan "Hünsa" adlı çevirinin Sait Faik tarafından 1952'de çevrildiği söyler (s.35).

Bodrum 11. Ağustos 2004

Sevgili Süha,

İlhan Berk

Hünsa (Fransız Şiir Antolojisi, Türkiye İş Bankası Y.

Sayfa 168-171) Geçen yıllarda çıktı.

Çeviren: S.F. Abasıyanık.

Bende bir adet var.

Ben akıldan atıp geçmişim. Titizliğinizi çok sevdim.

Aşk Elçisi'nin belki ilk baskısında da -

Akşama Doğru'nun üçüncü cildi bulacağınızı sanıyorum. Biraz zor ama,

Bende tek, depodan isteyeceğim varsa.

Bu ara çok meşgulüm, kimi yeni, kimi de eski kitaplarımı yayına hazırlıyorum. Bağışlayın. Şu yazımı yeniden okumam altı saatimi aldı.

Sizi tanıdığım için sevinçliyim.

İlhan Berk

SÜHA
OĞUZERTEM'E

GÖNDEREN: İLHAN BERK

Bodrum 11. Ağustos 2004

Sevgili Süha,

Hünsa, Fransız Şiir Antolojisi, İlhan Berk,

Türkiye, İş Bankası Y.

Sayfa 168-171 > Geçen yıllarda çıktı.

Çeviren: S.F. Abasıyanık.

Bende bir adet var.

Ben akıldan atıp geçmişim. Titizliğinizi çok sevdim.

Aşk Elçisi'nin belki ilk baskısında da -

Akşama Doğru'nun

Üçüncü cildi bulacağınızı sanıyorum. Biraz zor ama?

Bende tek, depodan isteyeceğim varsa.

Bu ara çok meşgulüm, kimi yeni, kimi de eski kitaplarımı yayına hazırlıyorum. Bağışlayın.

Şu yazımı yeniden okumam altı saatimi aldı.

Sizi tanıdığım için sevinçliyim.

İlhan Berk

İTHAFLAR İLHAN BERK

İLHAN BERK

GALATA

Süha'ya
Sevinçle...
Ben düzyazı diyorum buna.
Memet Fuat ile E. Batur şiir diye bastılar hep.
İlhan Berk
YKY
İSTANBUL
Bodrum 11 Ağustos 2004

Galata

Süha'ya sevinçle...
Ben düzyazı diyorum buna.
Memet Fuat ile E. Batur şiir diye bastılar hep.
Bodrum 11 Ağustos 2004

İlhan Berk

İLHAN BERK

Poetika

Sevgili eleştirmenim.
Süha Oğuzertem için

21 Mart 2001

İlhan Berk

Sevgili eleştirmenim
Poetika
DENEME
Süha
Oğuzertem
İlhan Berk
YKY
21 Mart
İstanbul



CEVAT ÇAPAN

DOĞAN HIZLAN



YAZ (G) I

ENİS BATUR

Keykavus/Mercimek Ahmed

KABUSNAME,

OTUZ DOKUZUNCU BAP

KÂTİPLER RESMİN BEYAN EDER

Ey oğul eğer yazıcı olursan gerektir ki söz söylemekte kaadir olasın ve hûb hat öğrenesin. Ve urandan geçürü çok yazmağı âdet edinesin, tâ ki vardıkça yazıda mahir olasın. Zira bir gün yazmasa yarındası hattı azmağa imkân vardır.

Bu söze münasip şöyle işittim ki Sabip Kâfi gayette hûb hattattı. Azine ertesi divanda yazı yazardı. Döndü kâtiplere eyitti:

Yâranlar, her azine ertesinden azine ertesine ki yazı yazam, hattımda bir noksan görürüm, dedi. Yine eyitti:

— Şundan sezerim ki azine günü divana gelip yazı yazmasam, sol haftada bir gün yazmadığımdan sezerim ki hattımda noksan belirip varır.

İmdi her dem yazmağa meşgul ol. Şöyle cehdet ki hattın ruşen ve lâfzın açık ola. Ve muvassal ola, sözün birbirine ulaş. Şöyle ki namende azacık sözden çok maani fehmla ve maksut anlana.

Çok yazmak konusunda şüphe yok ki hattat ile yazar arasında özdeşlik arayacak değilim. Sorun, bir ortak kesir bulunabilir mi minvalli sorudan doğuyor.

Hattat “el”inin *sıcaklığı* anlaşılan belirleyici. Kazasker Mustafa İzzet’in *Kabusname*’yi okumuş olduğunu sanmıyorum, İslâm Ansiklopedisindeki maddeden aktarıyorum: “Hayatının bir döneminde Cuma günlerini hutbe hazırlığına ayırıp bugüne hürmeten yazı yazmadığı için ‘Cumartesi günü yazdığım yazıları aradan kırk yıl geçse ensesinden tanırım’ dediği bilinmektedir”.

Haftada bir gün ara vermek belli ölçüde soğutuyordu demek ki eli. Kıvamı yeniden tutturmanın yolu meşklere geçecektir.

Yazar eli *artık* hattat eli hiç değil: Klavyeyi seçeli beri.

İmdi, hâlâ el(imin) yazısıyla ilerleyen bir yazı adamı olarak, bir gün elime kalem almayacak olsam, hissedilir bir tutukluk yaşarım önce, dönüşte —

çizmek, çiziler monokondiller biraz da bundan devreye girmiş olabilir — düşününce.

*

El ısıtmaktan ötesi: ‘Motor ısıtmak’ diye anılagelen süreç bir zihinsel hazırlık evresine gönderme yapıyor. Duruma ve kişiye göre az ya da çok zaman isteyen aşaması işin. Arada soğuma oluşmuş besbelli, ki ısıtma gereksinmesinden sözediliyor.

‘Motor ısıtma’nın alışıldık yolu, bırakılan yere değil başlangıca dönüp hızla o noktaya doğru yazılmış olanı katetmekten geçer. Derkenarda birikmiş notlar, biriktirilmiş destek ‘malzeme’si yeniden gözden geçirilir. Isı genelde yükselecektir.

Gelgelelim, soğumanın giderilemediği durumlar vardır: Proje buz tutmuş, kaskatı esilmiştir. Ne yapılırsa çözülmaz donayazan — bozgunu kabullenmeye öğrenmek erdemli tavır olur.

*

Bir romancı, Leila Slimani, söylüyor: “Çocukluğumda gördüğüm şiddetin acısını çıkarmak için yazdım kitabımı”.

Bir yazma *gerekçesi* olarak acısını çıkarmak. Hıncını almak, intikam almak, (birilerine) yüklenmek ya da bedel ödetmek için yazıyı seçmek — bunu *yazımsal* bir etkinlik olarak görebilir miyiz?

Polemik metinleri, Céline’in “pamphlet”leri türünden örnekler en uç halkasını oluşturuyor Edebiyatın.

Acısını çıkarmak için yazmak ile keyfini çıkarmak için yazmak arasında *derece* farkı var mı? Yazmak ne boşaltmak, ne boşalmak için.

*

Pontus Pilatus'un Yahudilere quod scripsi, scripsi ("ne yazdımsa yazdım") demesini anımsatarak quod scripsi, scribentes'e ("ne yazdımsa, yazıyorum) varan Kant'ın izinden giderek, yazı beyi masasının arkasındaki duvara, tavanında kiriş varsa Montaigne usulü oraya deyiş mıhlamalı —

soğan mürekkebiyle.

*

"Yazının yolu düz ve eğridir"

Herakleitos, 59

Öyle.

Duvara ya da kirişe.

Fikri Sabit, “çok şükür” deyip son nefesini verdiğiğinde 123 yaşındaydı. Hayatı boyunca hep bu anı beklemiş, bugün için hazırlanmıştı. Üstünde 120 sene yaşamış dedesinden yadigar beyaz bir gömlek vardı. Yakasını düzelterip birkaç düğmesini açınca kendini daha çok beğendi. Kollarını da kıvrıp kapıdan içeri girdi. Bu gri duvarlı ama geniş, çok geniş bekleme salonunda kendine uygun bir koltuk seçip oturdu. Bedeninin koltuktaki rahatlığına hayret etti. Gevşedikçe gevşedi. Bu sırada süslü protez tırnaklı iri bir el omzuna dokundu. “Fikri Bey?” dedi.

“Merhaba, benim evet.”

“Şunu doldurmanız gerekiyor ki sizi sıraya alabilelim. Dilerseniz buyrun, doldurun, sonra rahat rahat oturun. Çağıracağız zaten.”

Şaşkınlığına canı sıkıldı. Durduk yere uyarı almıştı. Hoş, uyarı da denmezdi buna, sadece küçük bir hatırlatma...

Girişte duran formlardan birini aldı, eksiksiz bir şekilde doldurdu.

Adı: Fikri. Soyadı: Sabit. Doğum tarihi: 13.01.1963. Ölüm tarihi: 13.01.2086. Ehliyeti: Var. Alerjisi: Yok.

Formu danışmaya verdikten sonra eline bir sıra numarası tutuşturuldu. Şimdi rahatça bekleyebilirim, derken, az önce kalktığı koltuğun dolduğunu gördü. Çok üzülmedi ama şaşkınlığına bir kez daha canı sıkıldı. Bir gözüyle o koltuğu hep kolladı. Oturan kişi hiç kalkmadı. Bekleme salonu gittikçe kalabalıklaştı. Bunca insan arasında en çok kendisi dünyada kalmıştı. Gururlandı. Ağlayacak gibi oldu, ağlayamadı. Burada gözyaşı diye bir şey yoktu. Mutluluktan olsa bile.

Sıra ona gelip de içeriden çağrılana kadar ayakta durmaya devam etti. Ayakta dururken kendisi için bir tören yapılıp yapılmayacağını, eğer bir tören yapılacaksa nasıl bir konuşma hazırlayacağını düşündü.

Sıra nihayet kendisine geldiğinde, danışmadaki aynı süslü protez tırnaklı kişi “Fikri Sabit Beyefendi...” diye seslendi. Fikri panikler gibi oldu. Onu bekleyen yeni hayatını çok merak ediyordu. Delirecekti merakından. Delirmeden hızlıca toparlandı ve suratına en sevdiği gülümsemesini yerleştirip yetkilinin odasına girdi. Kısa bir merhabalaşmanın ardından yetkili, önünde duran dosyayı büyük bir dikkatle incelemeye başladı. Eğer o sırada Fikri, kazanacağını düşündüğü ödüllerin hayaline kendini kaptırmasa yetkilinin yüzündeki yadırgama dolu bakışları fark edebilirdi. Böylece belki yetkilinin “iki gün yaşamışsınız, enteresan...” demesiyle ansızın kendine gelip “nasıl olur” diye feryat ederek ortalığı ayağa kaldırmazdı.

“İki gün evet. Bu şekilde görüntülüyoruz. İlginç doğrusu...”

Olacak iş değildi.

“Ben 123 yıl yaşadım” dedi. “Rekor kırmıştım. Nasıl olabilir? Bir hata olmalı. Gerçekten. Mümkün değil. Bir şeyler karışmış olmasın? Dosyalar? Dosyalar karışmıştır tabii ya. Lütfen kontrol edin tekrar.”

Oysa yanlışlık falan yoktu. Fikri gerçekten de iki gün yaşamıştı. 123 yıllık hayatında 48 saat yaşamıştı. Bir an bayılacak gibi oldu. Halbuki burada bayılmak diye bir şey de yoktu.

Bayılmanın getirdiği tazeliği, ayarı tesadüfen tutturulmuş bir yemeğin tadının bir daha asla öyle olmayacağını acı bir tecrübeyle öğrenmenin umutsuzluğuna benzer biçimde andı. Şimdi bayılıverse amma iyi olurdu. “Bir dakika ya” dedi, “o iki gün hangi iki gün?” En önemli soruyu sona bıraktığı için hayıflandı. “Kırk dört bin sekiz yüz doksan üç günümü neye göre çöpe attınız?”

Cevap vermedi yetkili. Öylece sustu. Fikri devam etti: “Ben hayatım boyunca sigara bile içmedim. Paket gıda tüketmedim. O 123 yılı emek emek ördüm ben.”

Yetkili boş boş baktı. Söylediklerinin onda bir karşılığı olmadığı belliydi. Evet, söyledikleri onu katiyen ilgilendirmiyordu.

“Hep titizlikle yaşadım. Hedeflerimden sapmadım. Aşık bile olmadım.”

Yetkili büyük bir iştahla susmaya devam etti. Fikri ilk kez susarken kendinden böylesine geçen birini görüyordu. “Dertli başım” diye düşündü. “İş bilmezlere laf anlatmak ne zor...”

Burada herkesin içiyle dışı bir olduğundan Fikri bunları sesli söylemişti. Fark ettiğinde çok geçti. Bir anda güvenlik görevlileri etrafa doluştu ve Fikri’yi odadan apar topar çıkardılar.

“Şu muameleye bak” dedi Fikri. Yine sesli, fakat etrafında kimse olmadığından bu kez kendi kendine. Sonra baktı ki yapacak daha iyi bir şey bulamayacak, düşünmeye başladı. Düşündü, dikkati dağıldı. Yine düşündü, yine dikkati dağıldı. Aklı boyunun beş karış tepesinde, dalgın dalgın yürürken “yavaş be adam!” diyen bir sesle irkildi. Çarptığı kişiyi bir yerden tanıyor gibiydi ama tam çıkaramadı. Hiç hoşuna gitmese de “pardon” dedi Fikri. Birbirlerine uzun uzun baktılar. Neden sonra “Fikriiii?” dedi adam. “Nihayet hatırladın ölmeyi ha!” Fikri sustu. “Gömdün hepimizi ama bak buradayız.” Fikri bir daha sustu. O kadar çok sustu ki susmaktan az kalsın deminki yetkili gibi olacaktı. Arkasını döndü, bir hışımla uzaklaştı. Etrafını hiç incelemeden ama bu defa kimseye çarpmayacak kadar da temkinli, yürüdü de yürüdü. Nereye ulaşacağını kestiremeden yürürken bir ağaca rastladı. Oturdu ağacın dibine. Başladı yeniden düşünmeye. Aniden zihninde birtakım fikirler kümelenir oldu. Sonra yavaşça birbirlerinden ayrılıp berraklaştılar. Dünyadaki ilk gününe gitti önce. Doğdu. Bir süre anne sütüyle devam ettikten sonra ek gıdaya geçiş yaptı. Sırasıyla yürümeyi ve konuşmayı öğrendi. Okumayı söktü.

Sonrası birbirinin aynısı günler işte. Hatırlayacak pek de bir şey yoktu. Yine dikkati dağıldı. Ağaç beline batar gibi oldu. Doğruldu, ağaca baktı. Sanki göz göze gelip anlaştılar. Dallarını, yapraklarını inceledi. Ne ağacı olduğunu tam çıkaramadı. Baktıkça dallar büyüdü, genişledi. Yapraklar daha yeşil, kökler daha sağlam oldu. Ağaçtan elma falan düşmedi. Zaten Fikri de bunu beklemedi. Gözünün önünde çiçeklendi ağaç. Mevsim bahara döndü. “Ne güzelmiş” dedi, yine kendi kendine ve yine sesli. Ağaç birkaç dalını şöyle bir salladı. Selamlaşır gibi oldular. “Buraya daha önce gelseymişim keşke...” Ağacın dibinden uzunca bir süre kalkmadı. Belki bir yazı, bir güzü ve bir kışı da orada geçirdi.

A PALAVRA

Carlos Drummond de Andrade

Já não quero dicionários
consultados em vão.
Quero só a palavra
que nunca estará neles
nem se pode inventar.

Que resumiria o mundo
e o substituiria.

Mais sol do que o sol,
dentro da qual vivêssemos
todos em comunhão,
mudos,
saboreando-a.

“KELİME”

Çeviri: Mustafa Seyfi

Artık sözlüklere
başvurmak istemiyorum beyhude.
O kelimeyi istiyorum
asla sözlüklerde yer almayacak
ve icat edilemeyecek o kelime.

Dünyayı özetleyip
yerini alacak.

Güneşten daha da güneş,
içinde hepimizin
birlik halinde yaşayabildiği,
sessiz,
tadını çıkardığımız o kelime.

Şiiranaliz: Halife Düştü Düşecek

Furkan Çirkin

isterler ki yenileyim
galiba tükenmedeyim bak bitimim sızıyor en tepemden
isterler ki çekileyim geriye
bir mağaraya sığınayım yedi kere uyuyayım
ismime inat bir titreme
belli, hazretler devrimin sonundayım

kudret tükürdüğüm gece görmüşler beni,
kanla karışık ifrazat kudreti
o gün bugündür gözleri ense kökümde,
Ben ise bir harem önü şefkat dilenmedeyim

çakala inan vahyin besmelesi küpelendi kulağıma
tekbirime karışır, dinle dinle... sesime karışır
dilime imanıma karışır...

vesveseyle hallenmiş dipçik kemirmedeyim
lokma başı bir diş sofraya bezimde
neredeysen duamı ele vermekteyim
dirimin nüshası ellerinde,
bilinmedik bir künye boğar beni
isterler ki bırakıp vadedi önlerine,
geriye çekileyim

(*Tragedya*, Ömer Alkan, Fihrist Kitap)

“Halife Düştü Düşecek”; bir şiir başlığı, bir şiir, bir tarih, bir insanlık tarihi, bir birey, bir bireyin iç savaşı, bir...

“İsterler ki yenileyim”deki isteyenler kimler? Niçin çoğul? Çoğul olmasaydı, cevap çok kolay olurdu:

“Kendi kendine tartışan bir şairin, kendi içinde savaşıyan bir ‘yenilmeye meraklı’nın kendi hakkındaki isteği. Ama bir başka kendi daha var şiirde; geri çekilmesini isteyen, uykuya çekilmesini isteyen kendine karşı dik duran bir savaşçı kendi! Kendi kendinin halifesi kendi, kendi kendinin pes etmesini isteyen kendine karşı zorlu bir psikolojik savaş veriyor şiirde.”

Derdim, yani denilebilirdi. Ama şiirdeki mısralar çoğul ve soruyu çoğul olarak sormak gerek: Kimler ister?

Dolayısıyla bilinmez, bilinemez bir şiir. Ama her halife gibi, her kral gibi, her insan gibi, *düştü düşecek* bir şiir. Bu da şiirin dimdik duracağının göstergesi.

(Tertullianus'un “saçma olduğu için inanıyorum” -*credo quia absurdum*- demesi gibi; ben de bu şiir hakkında “düştü düşecek olduğu için dimdik” diyorum.)

Bayıldım Sokak

Bilgehan Tuğrul

Bayıldım sokak. Yokuş. Temmuz. Bütün gün güneşle sevişmekten ılık kalmış kaldırımlar. Duvarı envaîçeşit film afişleri: *Ağır Roman*, *Cahil Periler*, *Güneşi Gördüm*, *Kemerlerinizi Bağlayın*, *Bozuk Para*... Sokak lambasının arkasında uzun boylu, pipo tütüren, ressam beresi takan adamın gölgesini gördün. Kıvrımlı saçları, sana olan uzaklığı hoşuna gitti. Yüzünü, özellikle gözlerinin rengini merak ettin. Bakmaya çekindin. Çünkü daha önce hiçbir şey yolunda gitmedi. Hoşlantıların aşka dönüşmedi. Yetmiş iki saati aşan coşkun duyguların olmadı.. Beyninin serebrumunun sağ alt tarafında ve talamusun iki yan kısmında bulunan limbik sistemini felakete uğratmadı. Ama olsun isterdin. Biri gelsin. Sistemini bozsun. Geri dönüşümsüzlüğüne de razısın. Tüm gelenler, içini açmadan sana şöyle bi bakıp gidince olmasın demesini de bildin. Bu sefer farklı olabilirlerinden biriydi bu gölge de. Piposu sigarana eşlik ederdi ve dumanlarınız da kendi aralarında sevişirdi. Bağımlılıklarınız birbirine bağlanınca siz de bir olmaz mıydınız?

İncinmeye tamamsın. Tamamlığın bozulmasına. Aşk, cesareti olanlara sunum yapar sadece ve sen slayt gösterisini izlemeye hazırsın. Gözlerini kaldırdın.

Cüce! Kamburundan dolayı daha da cüce. Kafası dev asa. Saçları akepe. Burnu siğilli patlıcan. Gözlerinin beyaz olması gereken yerleri sarı. Titrek. Dişleri siyah, çoğu köpekli. Ağzı açık. Muhtemelen dudakları deşilmesin diye. Cildinin üzerinde kabuklu yaralar. Parmaklarının her biri dolma kalem. Ne ummuştun! Bulduğun bulunması zor ebatlarda, el feneriyle gölgesini büyüten cüce. Dayanamıyorsun. Kıkırtını ağzının içine sıkıştırmak için ellerinle dudağını bastırıyorsun. Görmemeli. Ayıp. Adımların hızlı. Koşuyorsun. Az ötede duyulmazmış gibi eller serbest. Kahkaha liberal. Haberin yok ama tam isabet! Çınlıyor. Ha ha ah hah hah hah ha. Kulağı çıtırdıyor. Kan hücrelerine kadar her birimi duydu ayıplar korusu sesini. Kombini fena değildi aslında. Uzun, mor, kadife ceket. İçinde ipek gömlek. Düğmeleri mavi gözlerden. Boynunda altın cep saati. 6c siyah kumaş pantolon. Mat. Uzun burunlu cilalanmış ayakkabılar. Ama iyi giyiniyor diye erkek mi sikilir!

Eve geldin. Onu görmek bile pis hissettirdi sana. Boynundan ayak bileklerine kadar çamura ve sümüşe batmış gibi. Elbiseni fırlattın. Duşa girdin. Kemiklerin görünene kadar keselenmek arzusu içinde. Kaynar su. Yengece dönen tenin. Peeling, kavun kokulu simli duş jeli, hindistan cevizli nemlendirici, losyon, vücut yağı. Arındın. Çıkar çıkmaz dişlerini hırpaladın. Kütüküllerini nemlendirdin. İçini de temizlemek için Madagaskar vanilyalı kahveni demledin. Köpükler diline gelince. Oh! Her şey bitti. Temizsin.

Ertesi akşam eve dönerken onu görmemek için başka sokağı kullandın. Kapına gelince merdivende oturduğunu ve gözlerinden seni beklediğini anladın. Çünkü dimdikti bakışları. İçinde bir yerleri deşmek istercesine sivri. Merdivene ayağını basar basmaz saçlarını kavradı. Arkasında kalıyordun. Seni çekiştirerek yürütmeye başladı. Çılgının araba alarmlarını çalıştırdı. Etrafta kimse yoktu. Kendini yere bırakmaya çalıştın. Olmadı. Epey kaslıydı kolları. Daha önce hiç görmediğin bir ara sokaktasınız şimdi. Sokak lambasının sarı ışığının altında durdu. Parmaklarını gevşetti. Kafanı çevirdi. Siyah lekeleri olan yatak. Kaldırımın üstündeydi.

“Hindistan cevizinden yapılma.”

“Özür dilerim.”

“Hiçbir özür affettirmez sahibini ancak çekilen ceza örtebilir öfkemi.”

“Refleks olarak güldüm.”

“Bugün yaşayacağın her şeye de dıştan gelen uyarım sonucu doğan hareket, salgı gibi iç tepkilere yol açan irade dışı sinir etkinliği; diyebilirsin. Ben de senin gibiyim. İnsanım.”

“Ne istiyorsun?”

“Yapacaklarımı sahiden anlatmamı mı istersen yoksa sadece yapmamı mı?”

“Kendimi...”

Beyaz saten pijama takımı giymişti. Götünden çizgili ufak not kağıdını çıkardı.

“Yapılacaklar listesine not aldım her şeyi. Düzenliyimdir. Sana da öneririm. Tik atılmış kağıtlar mutlu eder insanı. Okursam iki kere acı çekeceksin. Yerinde olsam sadece yap derdim.”

“Oku.”

Ellerini saçından çekti. Koşmaya başladı. Uzun sürmedi. Seni yatağa yatırdı. Tek eliyle ağzını bastırırken diğeriyle gözüne gaz sıktı. Ne olduğu belli değil. Her şey karardı.

“Sakin ol. Kör olmadın. Ama kaçmaya çalışırsan onu da listeme eklerim. Yazmayan hiçbir şeyi yapmayacağım. Dilersen okuyayım.” Sessizlik.

“Başlayayım?”

“Oku oku.”

Hanımefendi saçlarından tutulmak suretiyle planlanan bölgeye getirilecek. 

Listeyi dinlemek ister mi sorulacak. 

Soyulacak. (Kıyafetsel anlamda.) 

Pembe saten kurdeleyle yatağa bağlanacak. 

Bacakları *Gluteus medius* kaslarından kesilecek. 

Kalça eklemının *ekstansiyonu*, *abdüksiyonu*, dış rotasyonu ve iç rotasyonundan itibaren alınacak. 

Bluzundan cart sesi.

“Lütfen.”

“Ben sana lütfen gülme dedim mi? Sen de bana lütfen yapma diyemezsin.”

“Sana her hata yapana...”

“Bedelini ödetiyorum. Borcu harcı ve Allah’ı küçük işletmemle uğraştırmayı sevmiyorum.”

“Lütfen.”

Bacaklarına rüzgâr vurdu. Bu son muydu?

Külotunu elledi. Çılgılık attın.

“Bağırmana gerek yok. Listenin dışına çıkmam. Sadece sağlığın için uyarı. Pamuklu giymeni öneririm.”

“Sana ne!”

Belin sıkıldı. Ayaklarını önce birbirine sonra yatağa bağladı. Kollarını iki yana açtı. Dikey bağladı. Boynundan da ipi doladı.

“Görmeye başladığında yani yaklaşık on iki dakika sonra mı başlayayım uygulamaya yoksa şimdi mi?”

“Görmeye başladığımda görmeye başladığımda.”

“Kararların tuhaf. Tamam.”

“Çözebiliriz. Konuşabiliriz. Gerçekten. Özür dilerim.”

“Annem insanları bağışlamanın kendini cezalandırmak olduğunu söylerdi.”

“Başka yolu...”

“Yok. Kararlarımı vermeden önce istihare namazı kılıyorum. Ne gördüm biliyor musun? Bembeyazdık. Sen. Ben. Binalar. Yollar. Bütün kıvrımlarımız belliydi. Kâğıttan oyulmuş gibiydik. Bacaklarını kestikten sonra ayaklarıma dikmiştim. Hiç rahat değildi. Olsun dedim. Kıl ektirdim. Doğal görünsünler diye. Sen de alışmıştın. Seni sırf bacaksızsın diye arzulayan erkekler bile oldu... Keserken şiir okumamı ister misin?”

Sessizdin.

“Keserken. Sana diyorum. Şiir okumamı ister misin? Fon müziği de koyarım. Daha rahat olursun. Dışçide gibi.”

Tenine değdi tırtıklar.

“Olur olur.”

Where We Danced- Yanson çalıyor.

Görüyorsun üzerinde. Elinde testere. Gülümsüyor.

“Demek vakit geldi.”

Baldırına değdi soğuk metal. Çılgılığa bastın. Nur topu gibi yankıları oldu.

“Aaa bağırırsan nasıl şiiri okuyacağım?”

Eğildi. Yatağın altından tenis topu çıkardı. Ağzına soktu.

“Tanıdığım bir ağaç var.”

Çıktı ilk kan.

“Etlik bağlarına yakın”

Akmadı kaldı o an.

“Saadetin adını bile duymamış”

Alyuvarların şok olmuştu belki. Uzun zamandır yara almadığın için.

“Tanrının işine bakın.”

Kimi zaman tenine değince eli. Okşasın istemedin değil. Çünkü çok yumuşaktı. Yumuşak kelimesinin icadına sebebiyet verecek kadar.

“Geceyi gündüzü biliyor

Dört mevsimi, rüzgârı, karı

Ay ışığına bayılıyor

Ama kötülemiyor karanlığı.”

Neden sokak boştu? Camlar kapalı. Perdeler çekili. Neden gülmüştün?

“Ona bir kitap vereceğim

Rahatını kaçırmak için

Bir öğrenegörsün aşkı

Ağacı o vakit seyredin. Tahmin ettiğim gibi bir şiir bir bacak sürüyor.”

Gözlerine yaklaştı. Burnu konuşuyordu.

“Sahi adın ne senin?”

Topu çıkardı ağzından.

“Üstüne bulaşmış kan.”

Kendine baktı.

“Teşekkür ederim. Hesaba katmıştım. Şık görünmek istedim sana. Bana gülsen de. Annem çamaşırhanede çalışıyor. Halledecek. Haberi var.”

Kasıldın.

“Neyden?”

“Kanayacağımdan.”

“Nasıl yani?”

“Belki başka zaman. Şu an işimiz var.”

Aynı soğukluk. Öteki bacağında şimdi.

“Sokağa bir diyalog gibi çıkıyorum

Umrunda değilim gecenin. Gece

Yarınki gecedir ve tanrıdır

Tanrının umrunda değilim..

Kimileyin seviyorum. (Sevmek kuşların

Bir an boş bıraktıkları ağaçtır)

Ve yalnızlığın kırmızı yapraklara

Çalan büyüsunü duyuyorum: Ey cesaret

Hep dolu tut bardağımı. Sevgi ve umut

Birdir, yalnızlık ve cesaret bir.”

Alnındaki teri sildi. Bitmişti. Ağlamadın. Gülmedin. Haykırmadın. Surat asmadın.

“Eve nasıl döneceğim?”

“Hoverboardla göndereceğim. Kumandalı. Ama sadece kapının önüne. Gerisi çabana kalmış.”

Uyandın. Kabusunun senaristi bilinçaltına sansür getirilmeliydi. Üstünü açtın. Yoktu bacakların. Kâbusmuş kâbus sanman. Dün direnemedin. Ama bugün geç değil yarın için. Kaşların çatılarak yaklaştılar birbirlerine. Yapılacaklar listen için kâğıt çıkardın.

*Bu öyküde Melih Cevdet Anday'ın “Rahatı Kaçan Ağaç” ve “Sokağa Çıkıyorum” şiirlerinden yararlanılmıştır.

'Aradalık' Bağlamında Psikoterapi¹

M. Bilgin Saydam

Öznenin evini kurması, zaman ve mekân içinde anlamlı sürekliliğini ve bütünlüğünü aradığı öyküle(n)mede yatar. Öyküsü, insanın evidir, ve bu ev 'Öte'dedir. Neden ve nasıl sorusu, neredeyse içgüdüsel dayatılan bir sorudur. Zira şeylerin/olayların, yani maddenin ve hareketin, zamanda ve mekânda nelerle bağlantılı olduğunu bilmek varoluşumuzu sürdürmek ve geliştirmek için yüksek önemi hâizdir. Erken çocukluk dönemlerinde başlayan, *her şeyin bir anlamı olduğunu* düşünmeye yönelik meyli bu bağlamda değerlendirebiliriz. Bağlantıları/anlamları, yani bir şeyin öncesinde, beraberinde, yanında-karşısında, sonrasında neyin olduğunu, neye doğru ve ne için olduğunu bilirsek, hem nerede durduğumuzu biliriz, hem de 'doğru' eylemleri oluşturmada kendimizi yetkin hissederiz. Ancak, parça-bölük bilgi kırıntıları yeterli değildir. Parçaların birleştirilmesini, anlamlı bir *bütünselliği*, dünyanın ve içinde kendimizin kapsamlı öyküsünü gereksiniriz. En ufak bir parça da anlamlıdır; fakat *parça-anlam*, ancak bütünle bağlantısı içinde/oranında anlamlıdır. Anlamlı bağlantılandırma, her zaman 'öykülendirme'dir. Şeylere ve olaylara *öykü* yükleriz ve böylece onları *biliriz*.

Hikâye Beri'deki yaşamın, zihindeki *Öte*'de anlamlandırılmış yansımasıdır. Hikâye *bağlar*; -kurgusal- *Öte*'yi -yaşantısal- Beri'ye bağlar ve Beri'yi -kendi içinde-, *Öte*'deki tasarımları üzerinden bağlar. *Öte*'de kurgulanan anlam, Beri'nin aynısı imiş gibi gerçe(kli)ğe eşdeğer kabul edilir. *Beri*'ye ait *Öte*'de kurgulanan *bağlar*, şey, şekil, nicelik ve nitelik, olay, kurgu, korku ve arzular ... arasındadır; yaşamı *boşluk* bırakmamacasına dokurlar. Kesintiler, kopukluklar *arada* bırakır; *aradalıklar*, yeni boşluklar yaratır. Boşluk, aradalıkları dolduran hikâyeleri bozar; zira *boşluk* kendisine ait bilgiyi (*öykü*) *saklar*. *Boşluğa bakmak* tekinsizdir: *Horror vacui*! Oysa, hikâye bilgiyle mayalanmıştır. Yaşam, öyküde bütünlük ve parçaların anlamlı uyumunu talep eder; dolayısıyla öykünün -uyumlu bütünlüğü gözeten- *estetik* kaygısından bu minvalde söz edebiliriz. Trajedi olsun, dram ya da fars olsun, komedi olsun öykünün kendi içindeki tutarlılığı, aynı zamanda işlevselliğidir. Ve bağla(ntı)la başladığında, artık yeni bağ(lantı)lar kendilerini gösterir. Bir bağ, bir başka bağ, o bir diğerini, yeniden ve yeniden oluşturur, pekiştirir. Herşey birbirine *mecaz* olur: Mecazlama doğurgandır.

İnsan zihni, belirsizlikten korkar, nefret eder, tiksindir, kaçır. Bu sorunun ve çözüm yöntemlerinin evrimsel çizgide takip edilebilecek biogenetik ve nöropsikolojik karşılıkları, bireyselin yanısıra sosyokültürel düzlemde de yansımalarını bulur. Belirsizliğin bağlantılandırılmayan uyarılar keşmekeşinde (*kaos*) berrak bir resim ve öykü ayırt edilemez. Çözüm arayışı, zihni kendini içinde bulduğu *parazitler* dünyasında bildik *kalıplar* aramasına yöneltir, hatta zorlar. *Bildik* olan *öznel* olan ise, zihin *kendi* duygu, düşünce ve fantezilerini, nesnesine atfedecek, -ne kadar çelişkili görünüyor olsa da- ona öznellik yüklemiş olacaktır. 'Özne'liğimizin ne kadar iyi-cil, ne kadar kötü-cül olduğuna göre, yansıtmayla (projeksiyon) ve yansıtımlı özdeşimle (projektif identifikasyon) özneleştirdiğimiz [*sic*] nesnelerimiz, yani 'dünya'mız ile ilişkimiz şekillenecektir.

Temel veriyi taşıyan parçaların eylemlerindeki öngörülemezlik ve etkileşimlerin raslantısallığında, 'bütün', öyküleştiril(e)mediği sürece *kaotiktir*². Kargaşaya düzen getirmek, ancak müdahil şiddetle mümkündür. Yani her öykü -yapılandırıcı- *şiddet* içerir. Zira bağlamak ve bağlı tutmak, gerektiğinde

¹ Saydam MB (2017), '*Ara(f)dalıklar / İnsanın Hâlleri ve Eylemleri: Psikomitolojik Çözümleme*'. İstanbul Bilgi Üniversitesi Yayınları. İstanbul' kitabından uyarlanmıştır.

² 'Tekinsiz' (*das Unheimliche*, alm.) kaos'un kıyısında başlar. Henüz kaos sahneyi doldurmamıştır, ancak kendini hissettirir. Zaten kaosu dünyayı mutlak işgali, bilincin de işgali ve hikâyelerinin çözünmesi/dağılması demektir. Ortada kaosu algılayacak bir bilinç de yoktur [*sic*]. Bu nedenle biz kaosu bilemeyiz, bilebileceğimiz ancak öncesidir, 'pre-kaos'tur. İşte o da 'tekinsiz'dir. Kaosa öznenin hâkim olamayacağı bir şiddetin getireceği *yabancı-laştırıcı* düzenin sezgisi 'tekinsiz'in karşılığıdır. Bu hâliyle özne-nesne ayrışmasının çözüldüğü, dolayısıyla öznenin kaybolduğu bir durum olarak kaos'un bilgisi, ve kaostan şekillenebileceklerin bilgisi henüz/hâlâ tekinsiz'de mevcuttur. Sigmund Freud'un çizgisinde, *tekinsiz* bilinen bir şeydir. Ama *tekinsiz'den doğacak* bilinmez; zira özne yeni yaşantıyı mecazlayamaz. Yaban-cı sistemin -şiddetin sahibi- hâkim ögesi kendi mitini mecaz olarak özneye zorlar, onu hâkim gerçeklik olarak dayatır. Ez-cümle: '*Tekinsiz*', *mecazlayamamaktır*. Sebebi, öznenin zayıflığı, yetersizliği, ya da nesnenin aşırı şiddetidir: Sonuç, tekinsizden öteye öznenin, yabancı şiddetin nesnesi olmasıdır. Mecazlayamayan özne, dağılmanın, buharlaşmanın kıyısındadır; kaybolacaktır (Saydam MB (2017), "'Tekinsiz'e Dair". *Suret* 9: 11-47).

bağlı olanı çözüp başka türlü bağlamak, –özne lehine– hep bir dönüştürücü müdahaleyi gereksinir. *Düzenleyici şiddet* kendiliğindenliği ve keyfiliği sınırlar; bilinirliği artırır. Bu şiddet, öyküleyenin *kozmojenik/mitojenik* şiddetidir.³ Hikâyelerin doku(n)duğu kumaş, tüm estetiği, şiddeti, cesareti/çaresizliği ve unutkanlığı ile insanı taşıyan örüntüdür.

* * *

‘Anlam’ arayışında insan varoluşu, yegâne referans gerçekliktir. Var olan ya da vukû bulan her şey, ancak insanın zihinsel şeması içinde anlam kazanabilir; bu anlam da bütünlüğe muhtaçtır. Zihinsel bütünlüğü oluşturan, iç ve dış nesnelerin birbiriyle etkileşimlerinin –öyküsel– tamamlayıcılığıdır. Herhangi bir *ân ve hâl* içinde herşeyi ‘bütün’de kapsadığını savlayan *mutlak-çı* öyküler için ‘mit(os)’ kavramını kullanabiliriz.

‘Mit-os’⁴, öyküden daha fazlasıdır: Bizi içten ve dıştan sarar, taşır, eğer/büker, yönlendirir. Bireyin kendini tanımladığı/açıkladığı ve yaşam serüveninde itici/çekici güç oluşturan öğeleri içeren eksen öyküsü, onun -o ân ve hâl için geçerli ve etkin- mitidir: Geçerli olduğu ân ve hâlde, *herşeyi* açıklar, –zamanda ve uzayda– yaşamın bütünlüğünü taşır. Yani mit tam anlamıyla ‘asal yaşam öyküsü’dür; kapsayan, ‘yaşayan-yaşanan-ve-yaşatan-gerçek-öykü’dür. ‘Mit’in bilinçli farkındalığı her zaman / hatta çoğunlukla mümkün değildir; ancak mitlerimiz –algıdan duyuma, dürtüden duyguya, düşünceden davranışa- tüm eylemlerimizde içkindir, dolayısıyla belirleyicidir.⁵ Bu minvalde zikretmeliyiz ki, tek bir mitten (*monomit*) ibaret değildir kurgusal *Öte*-dünyamız. *İnsan ‘polimitik’ bir varlıktır*. Pekçok mitin kahramanı, figüranı, kurbanı ya da seyircisiyiz. Mitlerimiz arasında kasmadan, takılmadan ve tutarlı/yapıcı geçişmelerle özgürce/oynarcasına dolaşabildiğimiz oranda –psikanalitik bağlamda- ‘normal nevrotik’ ve görece sağlıklı bir yaşam süreriz. Tek bir mit(t)e kapalı kalmak gibi, mitlerimiz arasında tutarsızca savrulmak da kesinlikle patolojik, bazen trajiktir.

Mit, geniş anlamıyla, bir antropomorfik *evren ve zaman tasavvuru* sunar. Herhangi bir ân ve hâl içinde nihâi ve kesindir. Mit, hâller arasında geçişleri/aradalıkları anlatır; ama aradalık geriliminden çıkmış olma yanılsaması da yaratır. Bu nedenle yatıştırıcıdır; selâmet vaad eder... Mit çözüm sunmaz, –gerilimi dindirmez– ancak karşıtlıklar arasında özdeşlik ya da benzerlikler kurarak sembolik denetim imkânı verir.⁶ Özne mitinde kendini evinde güvenli ve sakınılmış (*heimlich/heimisch*) hisseder.

Mit, aradalıkları doldurur; geçmişten geleceğe doğru onun içinden akarız. Aradalık’ hâli gerçek bir ‘ol(a)mama’, ‘oluyor-olma’ ve ‘olabilirlik’ hâlidir. Bir geçiştir, ama –henüz– geç(e)memişliktir. ‘Geçmiş’ geçmiştir, ‘gelecek’ –henüz– gelmemiştir, *hiç* gelmeyecektir. Eylemin geleceğe yönelmiş olması geleceği ‘gerçek’ kılıyor olabilir, ama geçmiş artık –kendi başına– gerçekliğini yitirmiştir; ancak *geleceğe doğru eylemin içinde* mümkündür. ‘Şimdi’ ise -hep- yapılırken yıkıldığından hiç var ol(a)mamaktadır. Varolma ve yokolma şimdi’de birbirine çöküşür. Kaçıcıdır: Hem geçmişe dönüşüp yok olmakta, hem de geleceğe doğru akmaktadır. ‘Nokta’ gibidir; vardır, ama yoktur; zira boyutsuzdur. Bir fizik kavramı olarak dördüncü boyutu teşkil eden ‘zaman’, bu nokta ‘şimdi’lerin, hiç başlamayan ve bitmeyen, dilimiz varsa, ‘yok’ diyeceğimiz –kurgusal– ânların eklemlenmesidir.

Yaşantısal zaman sorunsalı *duyumsal (sentien) bilincin konusudur*, Beri’de meskûndur.⁷ Geçmiş ve geleceğe temas ettiği arayüzleri kapsayacak şekilde *aradalığı*, –*sapien (reflektif) bilincin konusu*– ‘insan-zamanı’ olarak tanımladığımızda, ‘şimdi’yi, *geçmiş ve geleceği için* / ancak –

³ Girard R (2003), *Şiddet ve Kutsal*, çev. Necmiye Alpay. İstanbul: Kanat Kitap.

⁴ Yunanca ‘mi-tos’un (μῦθος) sözlük anlamını ‘öykü / hikâye’ kelimeleri tamamiyle karşılar.

⁵ Mit ihtiyaçtır / zorunluluktur, *mitsizlik* olanaksızdır: Zira insan kendini *evinde* / *mitinde* hissetmek ister.

⁶ Sels N (2011), “Myth, mind and metaphor. On the relation of mythology and psychoanalysis”, *Journal of the Jan van Eyck Circle for Lacanian Ideology Critique* 3: 56-70.

⁷ Yerleşik ve otomatize arkaik bilişsel donanımlardan ibaret olan *duygular*, *sentien* ve *sapien* bilincin arayüzünde konuşlandırılabilir.

bilinçliliğiyle– geçmiş ve geleceğe aşkın bir ‘zaman-olasılığı’ olarak yeniden kavramlaştırabiliriz. Yani insan, aradalık-hâli’nin farkındalığıyla, *aradalığı Öte’ye taşıyarak*, ‘şimdi’de tüm zamanları cem eder. Bu onun ‘öte-zaman’ıdır. ‘Şimdi’ bir insan sorunsalıdır ve aradalığın –Öte’de kurgulanan– zaman boyutudur: *Tek zaman boyutudur*. Önüyle –‘geçmiş’le- ardıyla –‘gelecek’le- herşey şimdi’nin içindedir; şimdi ise Öte’dedir [*sic*].

Aradalık hâlinde hareketle, gerçek (*-miş gibi*) bir ‘şimdi’, –*Beri imiş gibi bir Öte*– kurgulayabiliriz ve *öte-zaman*’ı –geçmiş ve geleceği mezcedecek şekilde– tüm varoluşa genişletebiliriz. Zira ‘hep-aradayız’dır ve evvel’e bir yanda, âhir’e diğer yanda dokunuyoruz, yani onları *öte(deki)-zaman* içinde ‘biliyoruz’dur. Bu bilgi bir *mit* içinde kendini anlatır. Mit Öte’nin imâlatçısı ve dahi ürünüdür, hatta bizzat kendisidir.

Bu ‘aradalık-şimdisi’, eğer iradî⁸ ve bilinçli bir eylemde bulunacaksak, içinde devineceğimiz zaman’dır; Öte’nin –balonîçi– zamanıdır. Hayvansı gerekliliklerin zorlayıcılığından bir nebze olsun korunmuş *özgür-iradî eylem*’den –bir yanılsama olarak bile- söz edebiliyorsak, bu, *Öte’nin balonîçi yalıtılmışlığı* sayesinde. Aradalıkta, eylemden yalıtılmış *bilgi-işlem* ve *tereddüt* hâli, ân olarak şimdi’yi eylemin zorundan kurtarır, öne ve sona → sonsuz’a *aşkın’lar*. Sapien bilincin ‘şimdi’si, içkin değil, *aşkın* zamandır ve tüm zamanları kapsar: Varoluş koşulu –tekrarlayalım–, aradalık hâlinin farkındalığıdır. Ve insan olmanın ontolojik gâilesi, aradalık hâlinde çıkmak değil, bu iddia ve yanılsama ısrarından vazgeçmek, bu puslu dünya ile yüzleşme cesaretini üstlenebilmektir: *Heidegger’in temel ontolojisine bağlandık*.⁹

Aradalık(lar) farkındalıkla genişler/derinleşir; zira farkındalıkta tüm zamanlar yığılır/kümelenir. İnsanlık hâli, ‘Büyük-Aradalık’tır. İnsanlık süreci, bu aradalık hâlinde çıkma gayretiyle güdülenen bir serüvenin öyküsüdür. Hatta anlam arayışının, aradalıktan çıkmak için bilgi arayışı olduğunu savlayabiliriz. Ontolojik aradalığın ürünü ontolojik arayış ise, ontik aradalıklar olmasaydı eğer, yani duyumsal (*sentien*) bilincin yaşantısal farkındalıkları olmasaydı mümkün olmazdı, gerekli de olmazdı. Dolayısıyla devam edebiliriz ki savlamaya, ‘Aşkın’, içkin içindir, içkindir esasında: Aşkın içkin olandan tezahür ettiği gibi, nihâyetinde yine içkin’e dön(üş)ecektir: Arada ve huzursuz ruhların (*homo interus ergo inquietus*) –anlam arayışında– rahata kavuşması, kendilerini, –anlamı– ilga etmekle, Aşkın’dan –anlamdan– vazgeçmekle gerçekleştirebilir ancak, ki bu sapien bilincin çözünmesidir. Çelişki şudur ki, gerçeğe ancak gerçeği bilemeyeceğimiz, anlamdan vazgeçtiğimiz, bilinçten yoksunlaştırılmış bir hâl içinde ulaşabiliriz. Aşkın kurgudur, ‘gerçek-lik’ değildir; gerçek-lik yanılsamasıdır; insanı sâir mahlûkattan ayıran ise tam da budur: Bir serâba doğru yola çıkmak.

“Hayatın anlamını aramak yararlı bir terapi olabilir, ancak hayatın ruhuyla hiçbir ilgisi yoktur. Ruhsal hayat anlam değil, ondan kurtulma arayışıdır... iyi, canlıların gerçeği değil, umut ve arzunun geçici çözümüdür. Değerler, soyut kavrama döndürülmüş insan gereksinimlerinden ya da diğer hayvanların gereksinimlerinden başka bir şey değildir. Kendi içlerinde gerçeklik taşımazlar.” (Gray J (2008), *Saman Köpekler*, çev. Dilek Şendil. İstanbul: Yapı Kredi Yayınları: 166).

Bir büyük paradoks burada şekilleniyor: Aradalıktan çıkmak için çırpınan insan, nihâi çıkışın, –bilinçli varlığı için– dünyadalıktan çıkış, yani çözülme/’yok’-olma, yani *ölüm* olduğunu da görüyor. Ve belki bu çözümsüz paradoksla yaşamak, onu ‘insan’ yapıyor. *İnsan aradalığın bizâtihi kendisidir*. Patolojisi olarak tercüme edebileceğimiz ‘mutsuzluğu’nun bir nedeni, aradalıktan çıkma ümidini taşıyamaması, yani ‘geleceksizlik’tir.¹⁰ İnsanın özne sıfatıyla kendini var ettiği zaman dilimi ‘gelecek’tir; daha doğrusu

⁸ ‘Özgür’ irade konusu –yani varlığı/yokluğu ya da göreceli kabulü- apayrı bir sorunsaldır ve felsefenin temel ikilemelerindendir (Saydam MB (2017), *Ara(f)dalıklar / İnsanın Hâlleri ve Eylemleri: Psikomitolojik Çözümleme*. İstanbul Bilgi Üniversitesi Yayınları. İstanbul’).

⁹ Heidegger M (1979), *Sein und Zeit*. Tübingen: Max Niemeyer.

¹⁰ Burada bir paradoksa çarpıyoruz: Aradalık, zamanın akışında -ki bu sadece çizgisel değil döngüsel zaman için de geçerlidir- her zaman bir ‘sonranın *öncesinde*’liktir, yani ‘ara-f-dalık’tır. Ancak, insan hep ara/da kalacak, yani ara(f)dalığını hep bir sonraki âna taşıyacaktır. Dolayısıyla *aradalıktan çıkmak*, zamanın ve hâlden hâle geçişin farkındalığından ve bu farkındalığın

insan hiç gelmeyecek o geleceğe uzanma eylemiyle kendini özne yapar.¹¹ Bu zamanın yitimi, aradılığı inkârla -zamanı öldürerek- kendini biteviye tekrarlar da hapsedmektedir. Zira aradılığın bilinçli farkındalığı, aradılığın ötesine, geleceğe doğru devinimi vâ'zeder. Diğer neden, aradılığa alternatif olarak kendilerini takdim eden, berinin ve ötenin hoyrat travmatojenik güçleri tarafından itilmesi, çekiştirilmesi, parçalanmasıdır ki, zaten olanaksız olan aradalıktan çıkma yönünde hamlenin tasavvuru bile olanaksızlaşmıştır. Eksik ya da zayıf 'özne-ımsı', nesne olmaktan çıkamaz: Hem Beri'den, hem Öte'den saklanır/kaçar, aradalıkta berinin ve/veya ötenin nesnesi olarak sürüklenir/savrulur.

* * *

Konumuz *psikoterapi*: 'Şimdi farkındalığı'nın fanatik talepkârı psikoterapinin tanımına bakacağız:

Psikoterapi bir arz-talep ilişkisidir: Psikoterapiyi sunan ve isteyen tarafların gönüllü anlaşmasını ve birlikte çalışmasını gerektirir. İnsan, biyogenetik ya da çevresel nedenlerden kaynaklanan duygu, düşünce ve davranış sorunları/patolojileri yaşayabilir. Bu sorunlar/patolojiler, farmakolojik ajanlar gibi biyo-modülatörlere olduğu kadar çevresel etkenlere de açıktır; yani değişebilirler/değiştirilebilirler. İnsan ilişkileri de *değiştirebilir*; bu olumlu ya da olumsuz yönde olabilir. Burada olumlu etkiyi, özneyi *açan*, zenginleştiren, eksiklerini gideren, olasılıklarını artıran, tıkanıklık ve çatışmalarını çözen, eylem sahasını genişleten ve yaratıcı hamlelerini mayalayan bir *dinamik-dengeli* 'şiddet-sefkat bileşeni' olarak görüyorum. Olumsuz etki tam tersidir: Sıkıştırır ve *daraltır*...

İnsan, *açıcı* ilişkilerle 'iyileşebilir'; bu ilişkilerin -şanslı (?) isek- *kendiliğinden* olması mümkündür. Psikoterapi olarak tanımladığımız eyleşim, bir profesyonelin (psikanalist/terapist), -değişim/dönüşüm amaçlı ve iki tarafın, yani terapistin ve terapizanın istek ve onayıyla- olumlu *açıcı* yönde müdahalesini içeren bir süreçtir. Bu süreç, içinde yol aldığı zamanın, yani 'aradalık-şimdisi'nin farkındalığını gerektirir. Elbette ki genel ön-kabul, insanın 'aradalık' *yükümlüsü* (*imîş gibi*) bir varoluş içinde olduğudur. 'Mîş gibi'liği, etkinliğini azaltmaz, tersine artırır. Zira *bir varsayımı oynamak*, bir zorunluluk ve dayatmada oynamaktan çok daha yoğun *özgünlük* ve iradî *özgürlük* hissi verir; dahası 'mîş gibi'liği bile isteye sürdürmek, -her şeye rağmen- *seçmek* demektir ve insanı seçiminden *sorumlu* kılar; onu seçimleriyle şekillendirir. Gerçeğin (Beri'nin) zoruyla değil, 'mîş gibi' yaşamak, Öte'nin lüksüdür; insanın varoluş şeklidir. İnsan yaşamını özgürce [*sic*], tüm özgünlüğü ve sorumluluğuyla 'aradalık'ta inşa etme olasılığını *kurgular*.

Gerçekliği kendinden menkûl bir yaşamı, dibine-tepesine/enine-boyuna iç rahatlığıyla, kuşku duymadan yaşamak çok zor. Ama insan-olabilmek, referanssız bir dünyada, *tek-bir-insan-ve-tüm-insanlık üzerinden kendini inşa edebilmek*, zaten *zor* bir sanat ve zenaat. Mevcûd olandan *kuşku*, sormak-sorgulamak ve -henüz olmayanı- *merak* ve aramak, bunu sürekli yapmak çok yorucu, bazen bıktırıcı, ama heyecanlı/coşkulu, gönendirici bir sürecin eşlikçisidir; belki de *tek* insanî duruş ve eylemdir.

Belirsizliğin -ve belirsizi belirleme iradesinin- hakkını vererek yaşamak, her şeyden önce bilinirliği/belirliliği artırma gayretiyle inşa edilmiş mihenk taşlarının, işaretlerin, kurgusal ve ihtiyârî, -anlam ve değeri kendinden menkûl-, dolayısıyla esasında *mesnedsiz* referanslar olduğunun farkına varmakla mümkün. Belki yaşamın her ânında değil ama, olabildiğince, dış gerçeğin zoru izin verdiğince... Bunun için, *Beri* yaşama -*Öte* balonun cihannümâsından- dönüp bakmak zorundayız.

Öte mitlerden müteşekkildir: Her psikoterapi okulunun kendi *mitler-ve-ritler-manzumesi* vardır.

geleceğe yansıtılmasından mütevellit, sadece bir yanılsama olarak tanımlanabilir. Ancak insanı insan yapan da bu yanılsamayı her şeye rağmen canlı tutmaktaki ısrarıdır.

¹¹ Bu minvalde, psikoterapinin *çalışma zamanı* olarak geleceği kullandığını söylememiz lâzım. Geçmişin, ölü zaman olduğundan bahsetmiştik. Yaşanacak zaman gelecektir ve geçmiş, geleceğe neyin nasıl taşınacağıyla ilgili olarak önem kesbeder. Geçmişin mitinde tutuklu kalmak, ya da onu bırakamamak, yeni bir mit kurgulayamamak, 'özne' olamamak, ölü zamanın mitlerine 'nesne' kalmaktır. Zarar verdiğine, depresyona, takıntılara, paranoyaya vb. neden olduğunu farketsek bile eski mitlerde takılı kalmak, bu mitlerin bizim varlığımızı ve gerçekliğimizi *anlatan* daha temel mitlere ekleşik olmasıdır. Psikoterapi bu ontolojik mitlerin terapist-terapizan ikili-birliğinde yapıçözümü ve yeniden inşasıyla başlar.

Kuram, yöntem ve çerçeve, okulun mensupları ve/veya müminlerinden oluşan bir kurumsallaş(tırıl)mış çevrenin onay ve desteğiyle gerçeklik kazanır. Analiste/terapistte olduğu kadar analizana/terapizana da güven hissi veren bir şekillenmişliktir bu. Hiç referansın olmadığı bir alanda kaybolmuşsunuzdur; kaybolmak ürkütücüdür, tekinsizdir. Şairin dediği gibi, çölde her yere gidebilirsiniz, ama –haritanız ve pusulanız yoksa- kaybolmuşsunuzdur. Psikoterapinin mitler ve ritler manzumesi, her şekillenmişlik gibi kısıtlar, sınırlandırır, ancak esas sağaltıcı (terapötik), bazen eğitici (pedagojik), bazen düzeltici (korektif) işlevi, şekillendirilmiş/yalıtılmış oyun alanının koruyuculuğundaki serbest iç bölgede kendini gösterir. Bu *terapötik-etkileşime-izin-verilen-alan*, terapinin çalıştığı alandır. Gerçi serbest-bölge'nin içi serbesttir, ama kurallarıyla, *ancak* 'görece serbest'tir. Hem analist/terapist, hem analizan/terapizan, kuramın ve yöntemin, 'ne', 'nasıl' ve 'niye'sini açıkladığı kurallarla zımnen bağlıdır. Kurallar gerçeğin bilgisini (mitini) aktardığı savıyla aradlığın ortadan kalkacağı hissini yaratır. Geçmiş ve gelecek arasındaki bağlantı kurulmuştur ya da kurulmak üzeredir. Şu anda *henüz bilinmiyor* olsa bile nedenler ve ilişkiler, –kuram ve yöntem ve tüm deneyim birikimiyle terapi camiası şahittir ki / va'detmektedir ki– olağan koşullarda *bilinecektir*: Çâre mitlere ve ritlere –aşkla ve şevkle– sarılmaktır [*sic*]. Şunu -etkinlik araştırmalarından da ilham alarak- rahatlıkla ifade edebiliriz: Analist/terapist olsun, analizan/terapizan olsun, sisteme inanmışlık ne kadar yüksekse, vâ'dedilenlere ulaşmak o kadar olasıdır. Biliyoruz ya, insan *irrasyonel* bir varlıktır; ustalığı kendini ikna etmesindedir: İman gücü *var-edici* güçtür!

* * *

Dünya hakkında ve kendimiz hakkında ne kadar çok biliyorsak bilelim, bilgimiz engin cehâletimiz içinde ufak bir vahadır sadece. Bu meyanda, psikoterapide ilk hamlemiz şu olabilir: Mitsiz ve ritsiz, kuramsız ve yöntemsiz yani 'zor(unluk)suz' bir psikoterapinin mümkün olabileceğini *düşünmek*. Mümkün olduğunu değil, mümkün olabileceğini düşünmek bile yeterli bu ilk adım için; mümkün olmadığını, zira insan'ın belirlenmemişliğinin bir sınırı olduğunu bilerek, öznenin de nesneler dünyasında bir nesne olduğunu anımsayarak... Yine bir 'miş gibi' yapmak durumundayız dolayısıyla – ama *ne yaptığımızın farkındalığıyla*.

Şöyle başlayabiliriz örneğin: Hiçbir kural ve yöntem yokmuşçasına, damsız/çerçevesiz – sadece karşılaşmış olmayı hareket zemini kabûl ederek. Mutlaka temel varsayımlarımız olacaktır. Bilgilerimiz her zaman önyargılarla bezeli ve zedelidir; alışkanlıklarımızın farkında bile değilizdir ve bunlar ne kadar eğitim analizlerinden geçmiş olursak olalım, hiç sıfırlanmazlar¹²; zaten kuram ve yöntemlerin tarihsel gelişimleri bazen çok da berrak gösterir ki, paradigmatic çerçeveleri içinde ilk(s)el varsayım ve yanılsamalardan, hatta hezeyanlardan [*sic*] menşe almışlardır. Zamanda (ve uzayda) değişimleri –ve kuşkuya açık olmaları- *bilimsel* gereklilikleridir; mutlak olmadıklarını, *plastik* olduklarını gösterir. Hatta diyebiliriz ki canlıdırlar, ve çok daha fazlası, kendilerini kurgulayan özneler için nesne kategorisinden çıkıp, <Öteki makâmında başlıbaşına 'özne' sıfatı kazanırlar. Bireysel ve kolektif zamanımızın pek çok aşamasında, böyle özerkleşen/'özne'leşen paradigmaların nesnesi olarak, kendi öznel sistemimizde değil, o *paradigmanın öznel sisteminde* eyleşen varlıklar (nesneler) olarak vücut bulduğumuzu da iddia edebiliriz.

Bu gibi durumlarda karşılaştığımız bir sorun şu: Yaşamımızı ve eylemlerimizi onlara göre ölçüp biçtiğimiz referansları, *kendimizden menkûl* güç ve değerler olarak tanımlıyorsak/tanımlayabiliyorsak, gerçekliklerini, güç ve değerlerini sorgulamamız daha kolay; zira referans belirleyecek yetkinliğe ve sorumluluğa sahip olduğumuzun farkındayızdır.¹³ Değiştiririz, yenisini temellendiririz ve doğrulama-yanıtlama üzerinden deneriz: Yetkinlik ve sorumluluk bizdedir. Sorun, nesnesi olduğumuz bir sistemde yaşamımızı belirleyen güç ve değerleri sorgulamanın zorluğunda. Eğer ki biz

¹² Hatta olağan koşullarda artarlar. Eğitim şekillendiricidir ve 'akıllı/uyumlu' önyargıların mayalanmasıyla ilerler [*sic*].

¹³ Bu noktada güzel bir mesel, efsanevi Baron von Münchhausen'in saplandığı bataklıktan kendini ve atını, *kendi* saçından tutup yukarı çekerek kurtarması. Arşimed'in, dünyayı yerinden oynatmak için talep ettiği dayanağa, Gordion düğümünü kılıcıyla keserek çözen [*sic*] Büyük İskender'in tarzından daha radikal bir yanıt bulmuş bu Alman asıllı mitoman: İnsanlığını işaret etmiş; "kendi başınasın" demiş – "ve başka dayanak yok!".

yapmıyorsak yaşamı, yapmamışsak, yenisini de yapamayabiliriz: Hiç denememişiz çünkü, bilmiyoruzdur ‘özne’ olmayı.

Şimdi –biraz ağır bir saptama olabilir, ama– aklımızdan geçmek zorunda şu soru: *Ne kadar özneyiz bu dünyada?* İradî hamlelerimizin ne kadarı bizim irâdemiz? Ne kadar ‘<Öteki’¹⁴, yani ‘Büyük-Öteki/Büyük-Özne’nin, ya da ~öteki’lerin eylem kanalı ve aracıyız? Hiç demek çok zor, zira pek çok yabancı eylem öylesine içkin(leşmiş) ki, otomatize olmuş ki, bir *özneymişiz-gibi* yaşantısını dayatıyor. Burada önemli olan şu: Kuşku duymak ve sorgulamak; zaman zaman yaşamın doğal akışını, kendiliğindenliğini kesintiye uğratabilecek kadar gözleminde olmak yaşamın. Kendiliğindenliğe *yabancılaşarak* kendini *bulmak*: Büyük paradoks... Bu, nesne olmanın rahatlığı ve otomatizasyonundan vazgeçmek anlamına gelmiyor; zaten öznelik iddiasını ve özne farkındalığını 7/24 sürdürmek mümkün değil. Ancak özne olmak –ki insana özgü bir nimet ve zahmet bu–, arada sırada da olsa kendimizi uyandırmamızı gerektiriyor.

* * *

Yeniden psikoterapi mihverine çekiyoruz konuyu. Soru şu: Psikoterapist ne kadar ‘otorite’dir? Neyi, ne kadar bilebilir, ne kadar yol gösterebilir, öneride bulunabilir, *öteki* zihinlere? Hele ki, meta-söylemlerin dağıldığı bu postmodernizm çağında.

Yukarıda yazılanlardan çıkarabileceğimiz, her-şeyi-bilen terapistin¹⁵, yüzeysel bakıldığında *rahatlatan ve teselli eden* bir işlevi olduğu, güven verdiği, geçmişini anlamada/yorumlamada ve geleceği şekillendirmede referanslar sunduğu. Ancak ‘insan-lık hâli’ açısından bu güvenli liman, deniz feneri ve pusula işlevinin ve bazen arama-kurtarma hizmetinin, yaşam sularının fırtınaları içinde kısıtlılığı ortada; gerçek olamayacak bir yanılsama olduğu muhakkak. Ve elbette ki, yaşam, öznenin yaşamı;

¹⁴ ‘<Öteki’ (majüskül) ile ‘~öteki’ (miniskül) arasındaki fark Lacanien kuramda vurgulanan farktır:

“öteki/Öteki (F. Autre/grand Autre, İ. Other/big Other) Lacan’a göre öznenin oluşumu daima ‘öteki’yi varsayar. Ben’in ortaya çıkabilmesi için, çocuğun kendisini ‘öteki’ olarak görebileceği bir ayna evresi zorunludur. Aynada görülen (ve bedensel bir bütünlük, tamlık yanılsaması yaratan) öteki, ben’in temelidir. Bu ilk ‘öteki’, Lacan’a göre ‘küçük’ öteki’dir (küçük ‘a’ ile yazılan autre). Zamanla çocuk başka küçük ötekiler de algılar; bu algılar bedensel tamlık yanılsamasını bozduğu için de parçalanmaya, eksik’e saldırganlık tepkisiyle karşılık verir. Ancak tüm bu öteki’ler imgesel düzeyde varolurlar. Büyük ‘A’ ile yazılan Öteki (Autre) ise, simgesel düzenin ta kendisidir. Bir muhatap değil, hitap edenin içinde varolduğu simgesel sistemin belirleyicilerinin toplamıdır. Özne küçük öteki ile imgesel düzende karşılaşır bir ben inşa etmeye başladıktan sonra, kelimenin psişik ve gramatik anlamında bir ‘özne’ olabilmesi için, simgesel düzende de büyük Öteki ile karşılaşmak zorundadır. Büyük Öteki, oradan kendimize bakarak, kendimizi olmak istediğimiz gibi gördüğümüz konumdur. Büyük Öteki, bir eksik’i olmadığı varsayılarak (eksik’i gizli tutularak), tüm arzusunun mekânı olarak kurulur; bu mekânı Babanın-Adı, devlet, tanrı, yasa, kısacası özne için simgesel düzenin bütünlüğünü temsil eden herhangi bir şey doldurabilir. Psikanalitik terapi pratiğinde bu yer, psikanalist tarafından işgal edilir. Lacan formüllerinde büyük Öteki’yi **üzeri çizili** büyük ‘A’ (A) [A ~ Autre, fr. = Öteki] olarak yazar.” (Zizek S (2004), *Yamuk Bakmak. Popüler Kültürden Jacques Lacan’a Giriş*, çev. Tuncay Birkan. İstanbul: Metis: 231)

‘<Öteki’ özneye meta konumdur, soyut ‘<Öteki’ olarak, temsilcilerinde ifşa olur, somutlaşır; yasa koyucu ve zorlayıcıdır. ‘~öteki’ ise herhangi bir insan hatta herhangi bir canlı olabilir; özne ile eşit düzlemde eyleşmektedir. ‘<Öteki’ –teorik olarak mümkün olmasa da- *tamlık [sic]* iddiasındadır; ‘~öteki’, –özne gibi– alenî olarak *eksiktir*. ‘<Öteki, müşahhas değildir, ilkeseldir. ‘<Öteki’ni temsil ediyor olsa bile ‘~öteki’, somut varlık olarak eksiklikten muzdariptir. ‘<Öteki’ ötededir, ‘~öteki’ beridedir. Bu ayrımın yapılamadığı durumlar, yani <Öteki = ~öteki veya <Öteki = kendi/özne formülü, Öte=Beri formülünü de dayatır ki, bu ötenin, beriyi / somut varlığı istilası, ~öteki’nin ve/veya kendi’nin <Öteki ile özdeşim içinde şiş(in)mesi ve beriden (gerçeklikten) havalanması demektir. Ayakların yerden kesilmesiyle gerçeklik denetimi yapılamaz: Narsisistik kişilik yapılarından, paranoid-psikotik tablolara kadar ciddi psikopatolojiler ortaya çıkabilir.

¹⁵ Psikomitolojik okuma, terapizama bir *yaratıcı*-terapistin terapi-evreni- ne sokmaz, ona kendi koşullarını dayatmaz. İki ‘insan’ın ortaklaşa bir *terapi-evren* inşa etmesini önerir. Sürecin iki tarafı da ‘dünyadalık-aradılığı’nın şiddetine açıktır. Çerçeve hem tek tek tarafları korumak, hem de sürecin anlam- lı devamlılığını sağlamak için terapist ve terapizanın işbirliğiyle çatılır; kuram ve kurallar sürece özel desenlenir; sürecin garantörlüğü her iki tarafın da sorumluluğundadır. Terapizama sunulan, ortodoks terapi anlayışının ‘bilen-terapist’ modelinden farklı bir ‘cahil-terapist’ modelidir: İnsan-insana ilişki bünyesinde dünyada, dünyayı inşa etmek, onu sürdürmek ve genişletmek-geliştirmek, zaten terapinin bizzat kendisidir. ‘Yeni’ bir dünyayı ancak *meraklı ve iymser cahiller* inşa edebilir.

terapistin sunduğu güven ve bilgi, öznenin kendi değeri ve gücü, değil; ve ne kadar özümseirse özümse, özne tarafından üretilmediği için yabancı kalacağı tahmin edilebilir. Oluşan *yalancı* güvenlik, tanımı gereği yalancıdır: ‘Gerçek-miş’ duygusu uyuşturur ve ‘aradalık-hâli’ne yabancılaştırır. Oysa hep vurguladığımız, o aradalık-hâli’nin geriliminin, insanı *insan yapan* güç ve kaynak olduğudur. ‘Her-soruya-yanıtı-olan-ve-hiç-şaşırtı(la)mayacak-terapist’in işlevinin, ‘kaya-gibi-sarsılmaz-ve-dahi-sorgulanamaz-ideoloji’lerle benzerliği âşikâr... Bu durumda kendinden ve kuramından emin olmanın, ‘insanlık-hâli’ne yabancılaşma ile birlikte olduğundan dem vurulabilir. Bu her zaman olumsuzluk anlamına gelmez. Ötenin kurgusu, zaten berinin yaşamına yabancılaşma –ama kopmadan yabancılaşma– ile şekillenme imkânı bulmuştur. Berinin şiddeti içinde yaşam özgü-n/r-ce öykülendirilemez; sürükleyen ‘yabancı’ öykü yaşanır. Dolayısıyla, yabancılaşma, ‘özneleşme’imiz için gereklidir; ancak Beri-Öte arasındaki karşılıklı besleyici ve onay arayıcı açık ilişkiyi ihmal etmemek kaydıyla.

Terapist’in profesyonel ‘Öte’si, ait olduğu *kuram&kurum* ise, Freud’a, Jung’a, Klein’a, Kohut’a vb., eğitim analizine/analistine, süpervizyonlara, meslektaş fikirlerine güvenmek, –içselleştirildiği ölçüde– *kendine güven* demektir. Bu güven duygusu, terapizana/analizana doğrudan yansıyacak, *terapötik birliktelik* çekirdeğine ilk harcı katacaktır. Terapist/analist için tehlikeli olan, hep ötede kalması, beri-öte / iç-dış arası hareketlerden imtina etmesidir – her ne nedenle olursa olsun... Oysa, öte’nin –aradılığı çözmüş [*sic*]– güvenli öyküsellliği ile beri’deki aradılığın bilinmezliğine gömülü yaşamsallığı arasında gidip gelmek ve bu devinimi açıkça/cesaretle sergilemek, başlıbaşına terapötiktir. Terapizan için en etkin *yaşam mecazı*, terapistin kendisidir: Aradılığın puslu kapsayıcılığını bilen, tahammül ve kabul eden, yine de elinde fener olabildiğince çok yeri –Öte’den– aydınlatmaya çalışan özne-terapistin kendisi... Terapizan ve terapistin *birlik ve beraberlik* yaşantısıyla mümkün olacak entegratif ‘terapötik-biz-benlik’ [*sic*] yaşantısına, ayrı bir ‘özne’ sıfatıyla terapistin bu ‘mecaz’ etkisinin de eklenmesi ile oluşan her ne ise, ‘terapötik etkinlik’ diye özetlediğimiz şeydir.

Psikoterapi ‘tarafsızlık’ (*nötralite*) zemininde yürümez. Taşıyıcı ve yapı(landırı)cı zemin ‘iyi-cil’dir. Belki nötralite, psikanalitik literatürde tarif edildiği gibi, altben’e (*id*), ben-lik’e (*ego*), üstben’e (*süperego*) ve de dış gerçekliğe eşit mesafede durmak olarak düşünülebilir: Her bir ân-ve-hâl içinde, bu dört kurumun hâkim mitleri, *mecaz*¹⁶ niteliğiyle eşdeğer kabul edilmektedir. Ama terapistin varlık nedeni, bu kurumları ayırtmak ve *terapizan lehine iyi-cil* taraf olmaktır. Ve burada muhatabı her zaman benlik’tir. O halde iyicilliğiyle benliğin tarafında olacaktır. Benlik için altben, üstben ve dünya/öteki *dışarısidir*. Tüm taraflarla sağlıklı, açık bir etkileşim içinde, benliğin kendini güvende, huzurlu ve yeniye açık hissedeceği ‘iyi’ bir dünya yaratmak hem bir –muğlak- hedef, hem de sorumluluktur. Terapistin iyicilliği bu ‘iyi’ dünyada, ‘iyi’ bir benliğin gelişmesine eşlik etmesindedir. İyinin –hep– kazanacağı ümidi, varoluşumuzu anlamlandırmamızın kilittasıdır.¹⁷

Psikanalitik uygulamada, aktarımın, terapizanı yönlendirmeden, onun özgünlüğünde açılması için –boş levha (*tabula rasa*) misali– vazgeçilmez addedilen tarafsızlık (*nötralite*) ve gereksinim doyurmaktan kaçınma (*abstinans*) prensipleri bu meyanda çok da gerekli olmayabilir. Terapistin *tabula rasa* olmadığı ortadadır. Bu imkânsız sava takılmanın zararlı olduğu, kendi dünyadallığını inkâr ya da küçümseme ile terapistin aklını bağladığı dahi hesaba katılmalıdır. Bunun ötesinde aktarım köprüsünün zaten hep ‘iyicil’ (*doyuran ve esirgeyen*) kendiliknesnesine doğru atıldığı ileri sürülebilir. ‘Kötücül’ –evet– vardır; ancak aktarımda aranan ‘kötücül’, ayrı bir kötücül varlık değildir,

¹⁶ Bu dört ögenin birbirini anlamlandırması, aralarındaki mecaz geçişmeleriyle mümkün olur. Mecazlama ne kadar zenginse ve mümkün olduğunca her dört alandan bağlantılar içeriyorsa, o kadar işlevseldir, ‘doğru’dur [*sic*].

¹⁷ ‘Kilit taşı’ (Batı dillerinde ‘anahtar taşı’; örn. *keystone*, ing. *Schlüsselstein*, alm.) bir mühendislik terimidir. Kemer yapımında, inşaat sırasında kullanılan geçici iç dolgu kaldırıldıktan sonra yapı taşlarının kararlı biraradallığını sağlayan ve kemere en son yerleştirilen tepe taşıdır. Taşıyıcı işlevi yoktur; ancak yapı taşlarının taşıyıcılığını mümkün kılan ‘anahtar’ ögedir. Kilit taşının kaybı ya da ufalanması, kemerin çökmesine neden olur.

–mevcûdiyeti ümit edilen– ‘iyicil’i perdeleyen, sakatlayan, çarpıtan, engelleyen ‘kötücül’dür. Aktarım ona yönelmez; öfke de, iğrenme de, gazap da, boyun eğme de, tahrip hırsı da, aşağılama da... şefkat talebi gibi, yüceltme gibi, bir-ve-aynı olma arzusu gibi, fethetme... gibi gizlenen/kaçınan/duyarsız ya da zayıf/yetersiz, *zâhirde* ‘kötü-cül’, -ama yine de bir umut- *bâtında* ‘iyicil’ kendiliknesnesinedir. Olumsuz ‘kötücül’ aktarımsal öğeler, hep olumlu ‘iyicil’i hedefler. Nasıl bir çıkarsamaya varabiliriz buradan? Diyebiliriz ki, terapist, ne kadar ‘iyicil’ kendiliknesnesi vasfıyla arz-ı endâm ederse etsin, varlıksal ‘gerçek’liğindeki eksikleri ve yetersizliğiyle, yanlışlarıyla, uzaklığı ve ayrı(k)lığıyla, çarpıtmaları ve anlayışsızlığıyla [*sic*] hep ‘kötücül’ [*sic*] bir potansiyeli taşıyor olacaktır. Olumsuz yıkıcı aktarımlardan kendini sakınamaz. O halde devam edebiliriz: ‘İyicil’ terapist, aktarımı daraltmaz veya çarpıtmaz, terapizanın bütününe açıktır.

Psikanaliz tarihinde ‘nötralite’ ve ‘abstinans’ bağlamında yoğun eleştiriler hep olagelmıştır. Sigmund Freud’un tilmizi ve analizanı, Macar psikanalist Sandor Ferenczi (1873-1933) bu konuda en radikal ifadelerle –ve uygulamasında–, ‘ilişkisel psikanaliz’in de yolunu açan öncü tavrını ortaya koymuştur:

“... Ferenczi’nin düşlemin yanı sıra gerçek ilişkilere de yer vermesi ve bu yaklaşıma dayanan teknik yenilikler geliştirmesi, onu ... ilişkisel psikanalizin en önemli öncülerinden yapmıştır... Terapiste hem sevgi dolu, hem yüzleştirici bir rol biçmesi, ‘boş perde’ [*blank screen*] kavramına ‘profesyonel iki-yüzlülük’ [*professional hypocrisy*] demesi ..., sahiciliği ve açık sözlülüğü en önemli değerler olarak sunması ..., danışanın para ile derdinin, anal erotizmle olduğu kadar zenginliği yücelten toplumsal sistemle ilgili olduğunu söylemesi ... bugünün ilişkisel söylemlerine çok yakındır.” (Fişek 2013: 10)¹⁸

Terapist *Beri-Öte* arasında gider gelirken, beride açık iyicil¹⁹ taraftır, ötede hem *örtük* iyicil taraf, hem de açık tarafsız²⁰ (*nötr*) kurgusaldır. Bu hareket sürekli geçişleri vâ’zeder; terapist bir beride bir ötededir. Her iki alanda da *~öteki* ve/veya *<Ön-Öteki*²¹ sıfatıyla, terapizanla birlikte olmayı ve ortak çalışmayı hedeflemelidir. Terapist, *Beri*’de ve *Öte*’de, ayrık gerçekliğine ihtiyaç duyabilir. Ortak gerçeklikle ilişki kaybolmaya meylettğinde, ‘gerçek’ *ayrık* varlıksallığıyla *Beri*’de olması ve terapizanı *Öte*’ye doğru ortak gerçekliğe çekmesi gerekebilir. Bu durumda terapist-terapizan işlevsel birlik ve bütünlüğünün var’lanması için referans dışarıya sabitlenmiş, terapist *Beri*’de *Öte*’nin gerçekliğini kurmuştur. Terapist-terapizan ikili-birliği, *kendi-içinde-yeterlik* kurgusundan vazgeçmiştir. Tamamiyle karşıt kutupta bir gelişim, terapistin *Öte*’ye geçip, kendisini ve terapizanla ilişkisini kuram-kurum çerçevesinde değerlendirmesi, –kurgusal– uyarlamasıdır; nörotik kişilik yapılanmalarında terapizanın sınırlı süreler için *Beri*’de yalnız bırakılması mümkündür ve hatta gereklidir; aktarım *Beri*’de yaşanır, *Öte*’de(n) yorumlanır.

İnsan-lık hâli ve elbette ki *terapist hâli*, eksikler ve yanlışlarla mâlûl ve mâmurdur. Terapistin *yanlış* yapması *iyidir* [*sic*], hele ki terapistin hep ‘doğru’ olmasından katbekat iyidir. Elbette ki bir temel koşulla; terapizanla etkileşim içinde değerlendirilmesi / değiştirilmesi ve sürecin terapizanla açık paylaşımı koşuluyla... Terapistin en değerli ‘mecaz-hâl-ve-duruş’u bu tutumda içkindir: *Eksik ve yanlışlarla mâlûl insanlık hâli*, bunun hüznü de içeren farkındalığıyla kabulü, eylemlerini anlama ve sorumluluğunu üstlenme, az ya da çok, eksikleri, yanlışları tamamlama ve tamir etme ümidi, hevesi, hatta coşkusu, dolayısıyla mümkün olan her şeyle etkileşim içinde değişime/dönüşüme açık olma. *‘İnsan’lığında* terapist, *iyidir*...

¹⁸ Fişek GO (2013): ‘Evriken Psikanaliz: İlişkisel Çeşitlemeler’, *Suret* 3: 9-23.

¹⁹ ‘İyicilik’, benliği gözetken iyicilliktir.

²⁰ ‘Tarafsızlık’, benliği (ego), üstbenlik (superego), altbenlik (id) ve tüm ilişki partneleriyle dünya, yani dış gerçeklik dolanımında tüm tarafların *doğru, değerli, anlamlı ve haklı* olabilecekleri varsayımında tanımlanabilir.

²¹ Terapist-terapizan ortak çalışması yeni bir *bileşik <Öteki* oluşturur, her iki tarafın benlik, üstbenlik, id ve dış gerçekliği arasındaki uzlaşım, tüm bu öğelerin değişimini ve uzlaşmasını gerektirir. Bileşik <Öteki, *Beri*’deki benliklerin özgürce hareketini mümkün kıldığı ve kendi içinde de gelişim/dönüşüm olanağını hâiz olduğu ölçüde ‘sağlıklı’dır. Bu sürece terapizanın katkısı, başlangıçta *Ön-<Öteki* rolüyle, *~ ötekilerarası* ilişkiyi kolaylaştırıcılığıdır.

* * *

İdeolojiler bir ‘ideal’ dünya resmi ve insan profili de sunduklarından, müminlerine, nasıl yaşanacağını, neyin hedefleneceğini de bildirmektedirler, bazen örtük olarak, ama sıkça çok berrak ve keskin hatlarla. Zira ‘gerçek’ yaşam, ancak *usulüne göre* yaşanmış bir yaşamdır; gerisi lâf-ı güzâftır. Mitlerin en önemli işlevini, ‘yalan’ ve bulanık dünyayı ve insanı ‘gerçek’ kılmak ve berraklaştırmak olarak vurgulamıştık; hatırlayalım... *Zira dünyalığımızda eyleşmek* zorundayız. Eylem seçimi zorlar, netliği yeğler: Bütün seçimler *ideolojik* tını taşırlar, bu kaçınılmazdır; zira hep bir yerden ve zamandan bakarız şeylere ve olaylara. Ancak tüm seçimleri tartışmaya açık tutmak ve tüm ‘doğru’lara *olağan şüpheli* nazarıyla bakmak, belki bir nebze olsun ideolojik tahrifleri ödünler. Unutmayalım ki, –aradalıkta– *bulanıklık* esastır...

Psikoterapi –insana özgü herşey gibi– mitler üzerinden çalışır. Dar ve daraltan mitleri, *açık* ve *açıcı* mitlerle değiştirmek amacının ötesinde, enstrümanı da mitlerden oluşur; yani varsayımsal gerçek(lik)ler olarak öyküleri kullanır. Psikoterapiyi hep bir psikomitoloji uyarlaması olarak tanımladık. Psikoterapi *psikomitoloji* olarak, bu, insanı *mitsel gerçekleştirme* sürecinin neresindedir? Vurguyu psikomitolojinin gizli mihveri, yani bir *mitoklasti* ve *mitoplasti-mitojeni* serüveni olması üzerine yaparsak, sorunsalın sadece iyi mitler oluşturmak değil, iyi ya da kötü her türlü –tanımı gereği mutlaklaştıran– mitlerden çıkmak ve mitleri ‘-miş gibi’likleri içinde görmekte yattığını söyleyebiliriz. Yani hep aslımıza, aradlığımıza dönmek...

Aradalık bir huzur ve dinginlik hâli değildir. Tam tersi huzursuzluk ve arayıştır (*homo interus ergo inquietus*). Ama huzursuzluğunun farkındalığı ve arayışın/açılışın sonsuzluğu mutlu etmez mi? Yani yeni şeylerin heyecanı, ‘eski’yi terkederek ya da terketmeden (?), ama ‘yeni’den geriye bakışla, tüm sorumluluğunu da üstlenerek ‘yeni’den yorumlamak ve bunu sonsuz olasılıklar içinde hep yapabilecek olmanın heyecanı mutlu etmez mi? İnsan olarak sonsuzluğumda / olasılıklarımın sonsuzluğunda aşkınlaşmak en yoğun –ve özgün– mistik yaşantımız değil mi? Bu yaşamımız için bir hedef olabilir mi?

* * *

Psikomitolojik terapi uygulamasının bazı referans kurguları elbette ki mevcuttur. Psikoterapi bir hedef gözetmek zorunda değildir, hatta hedef belirlemekten kaçınmalıdır. Zaten insan olarak bir hedefimiz var: Aradlığımızı, elimizden geldiğince –öznesi olarak– mâmur etmek. Aradalık üzerinde çalıştıkça hem bizi taşıyacak örüntüyü örmüş, hem içinde hareket serbestimizi ve yetkinliğimizi artırmış oluruz. Ancak hem hedefsizliğin imkânsızlığı konusu ciddi bir sorunsaldır, hem de terapiyi ayrıntıda nasıl sürdüreceğimizle ilgili bazı ipuçlarına ihtiyacımız var.

Canlı sistemleri konu alan her kuram bir tanımı ve hedefi içkindir. Dolayısıyla psikanalitik kuramın uygulaması yani psikanaliz de bir hedefi içkindir. Gerçi okulun kurucusu Sigmund Freud’un her türlü tedavi gayretkeşliğinden kaçınması, sadece ve sadece kişilik dinamiklerinin ve ruhsal içeriğin çözümlenmesi yönünde uyarısı, ortodoks psikanalitik uygulamanın altın kuralı olagelmıştır, ancak her yorumun ve sair müdahalenin ‘normal-nörotik kişilik yapısı’na doğru yapılması hep bir hedefe işareti eder. Salt çözümleme de kendi başına bir hedeftir ve –bilgi üzerinden– ‘iyileştirici’ vasfı öngörülür. Psikanaliz dışında kalan psikodinamik ve sâir psikoterapi yöntemlerinde ‘hastayı tedavi etme’ hedefi ve isteği zaten, ‘terapi’nin tanımı gereği mevcuttur. Terapiler ‘iyileştirme’ yöntemleridir. Her hedef, bir kuramın ucudur. Terapinin hedefi varsa, kuramı da mutlaka vardır; kuramı varsa hedefi vardır.

Yani savlayabiliriz ki, ‘kuramsız sağaltım’ (*therapia sine theoria*, lat.) ancak kurguda mümkündür ve hatta bir ideal olarak gözetilmelidir; ancak ütöpik bir ihtiras [*sic*] olduğu bilinerek. İhtiras terimini kullanmış olmamın nedeni, tevazuun, kuram ve yöntemden kaçılamayacağını kabul etmekten geçeceği. Bu kabulden hareketle burada anlatılanların herhangi bir kuram ve yöntemi öngörmesinden kaçınma çabasıdayız; tasvir edilmeye çalışılan sadece bir duruş ve tutum: Psikoterapist olarak *nerede ve nasıl*

duruyoruz hastamız bize rastladığında, ve eşlikçiliğimiz nereye doğru ve nasıl?²²

Psikoterapist *eşlikçidir*. Hastasının yaşam yolunu sürmesine yardımcı olabilir; kendi yaşam kitabından –elbette profesyonel anlamda– ipuçlarıyla ona yeni mecazlar sunarak, hastasının yaşamını taşıyacak ve açacak bağlantıları kurmasına yardımcı olur.²³

Psikoterapi *öyküle(n)mektir*; kaosu ‘kozmos’a dönüştürmektir. Öykü, uzayda ve zamanda şeyleri ve olayları birbirine bağlar. Bu bağlar destek arayan *psikotik* ya da *borderline* ‘eksiklik-hastaları’na kendilerini taşıyacak zemini, *nörotik* ‘çatışma-hastaları’na çözümlerini zenginleştirmek ve daha uygunlarını bulmak için uygun kanalları sunar.

Hedefsizlik esas ise, anlık irdelemeler, uzun vadeli irdelemelere göre daha çok tercih nedenidir. Aktarımsal öğelerle de mayalanarak öyküleştiren bu durumsal ‘parça-bütün’ler ‘bütün-süreç’ boyunca referans alınacak ‘çipa’ları oluştururlar. ‘Çıpalama’ önemlidir: Çıpalaları bağlayan köprüler, terapiyi –ve yaşamı– taşıyan ağısı örüntüyü biçimlendirir. Anlık’lar birbirini açıklama iddiasını taşımadan mecazlanırsa, zaten zaman dizgesinde bir tarihsellik duygusu verirler.²⁴ Bir şey bir başka şeyin yerine geçirilmez; üst-kurgu da yine bir mecaz olarak sunulmalıdır. Böylece tekil bir olayın özgünlüğü –ve çokanlamlılığı– boğulmamış olur; tümel üst-kurgudan taşana özgünlüğü, ayrıksılığı içinde saygı, ilgi ve merak canlı tutulmalıdır. Bu tutum dikey ontolojik yorumları dışlamaz. Ancak her şey, tüm yaşam öyküsünü açıkladığı ve anlamlandırdığı varsayılan en kapsayıcı yorum bile –ne kadar onlarca benzer yaşantıdan ve anlatıdan damıtılmış olursa olsun– nihayetinde terapistin/analistin zihninde oluşmuş ‘tek’ bir olaydır. Genelleştirmelerin fakirleştirme ve mahkûm etmesinden kaçınmanın tek yolu, sürekli kuşkunun eşlik edeceği tevazudur. En ‘doğru’ yorum bile, sadece bir olasılık olarak mecazlanabilir. Ve bu yeterlidir.

Bir nihâi hedefin gözetilmemesi, sadece farkındalığın, eylem serbestisi ve zenginliğinin artırılmasına dikkat edilmesi yeterlidir. Yorumdan çok mecazlamaya meyledilmesi önemli bir kolaylık da getirir: Yoruma götürecek verilerin biriktirilmesi, organize edilerek ve hedef gözetilerek uygun zamanlara saklanması gibi bir zorunluluğu yumuşatır. Elbette ki zamanlama önemlidir; ancak sürecin her ânında, eylem alanında gezinirken, –olumlu pekiştirmeler ve özgürleştirici hamleler gözetilerek– referans tutulabilecek perçinlemeler yapılabilir; bu mihenk taşlarının terapizanın ilgisine ve bilgisine sunulması, sürecin yararınadır. Küçük tanımlamalar, sorular, hele ki terapistin o noktada varlıksal ve zihinsel aktif mevcûdiyetini gösteriyorsa önemlidir. Genel anlamda arzu edilen, terapizanın kendini güvende hissederek gezineceği bir ağı –terapist ve terapizan işbirliğiyle– örmektir.

Bu açıdan yaklaşırsak psikoterapiye, diyebiliriz ki, pek de bir *Büyük-Hedef* gözetmeden, küçük ve görece adımlarla, yaşamımızı aydınlatacak ve açacak mecazlarla örtüşmek-dokunmak, gevşek ya da

²² Terapi eklektik olmaktan öte ‘eklektisizm’i şiar edinmelidir; her türlü terapi kuram ve yöntemine açıktır. Her terapi kuramı, bir mitin ekseninde gelişir. *Polimitik* insanı anlatan psikomitoloji, bu bağlamda çoğul ve değişken hedeflidir; yani bir anlamda *hedefsizdir*. Terapizana terapide bir hedef biçmek değil, ona kendi belirsizliğinde *eşlik-çilik* etmek terapistin aslı görevidir.

²³ Terapist bir ‘mecazbüküm’ profesyonelidir: Terapizanla ortak çalışmasında öyküleri büküp uyarlayarak terapizanın yaşamına en verimli katkıyı sağlayacak şekilde mecazlar. Mecazların esnek eklesmesi öznenin hareket alanını genişletir; hareket serbestisini yükseltir. Mecazlama, yorumun hiyerarşik iddiasından farklı olarak *mütevazî*, demokratik-eşitlikçidir: Birbirinin yerine geçmeyen, geçme iddiasında bulunmayan, ama sanki geçebilir-miş izlenimi veren bağlantılarla öznenin öykülerini yeni öykülere bağlar. Terapi *bulandırarak netleştirir*; dağıtarak toplar: Mecazlarla yeni bağlantılar kurar, örüntüyü bulandırır ki, hiç rastlaşamayacak mecazlar birbiriyle buluşsun ve yaratıcı açılımlar mümkün olsun.

²⁴ Yaşamı taşıyan eksen mit kurgusunu geri planda gözeterek durumsal basit mitleri ayırtmak ve işlevselliğinde –mecazlayarak– bağdaştırmak yeterlidir. İnsanın ve insanlığın psikososyokültürel açılımını tasvir eden ‘evrensel mit’in dinamiklerini belirleyen anacı-babacı ve anakaç-babakaç devinimlerle yaratıcı hamlelerin tefrik edilmesi bu durumsal dal mitlerin tanımlanmasında yardımcı olacaktır.

sıkı ilmiyle köprüler örmek boşluğa, üzerinde hareket edebilmek, yaklaşabilmek-uzaklaşabilmek için şeylere ve olaylara, yeterli olabilir. Hatta devam edebiliriz ki, yeterli olmanın ötesinde gereklidir. Ötesi, yani berrak bir insan-lık tasviri ile kocaman hedefleri gözetmek, kural ve yöntemleri yüceltmek, daraltıcıdır: *Zarardır*. Friedrich Wilhelm Nietzsche'ye atfedilen bir özdeyiş var hani, "bütün genellemeler yanıltır – bu bile" diye; yukarıdaki savlarımın altını boşaltan bir uyarı. Ancak burada *bilinmezlik çekirdeği* etrafında şekillenmiş birkaç kavram var yalnızca, hepsi de ürkek bir dille vurgulanmış: Aradalık, huzursuzluk ve eksiklik, arayış... Belki de bilinmezlik diye bir şey yok, her şey apaçık; belki huzursuzluk bir hastalık; belki hiç de eksik değildir ve tamamsak eğer / aranacak da bir şey yok belki. *Belki*; ama şu anda her şey zaten 'belki' ile işaretli.

* * *

Aradlığın hakkını, *yapıçözüm* verir, daha doğrusu 'yapıçözüm-süreci': Dekonstrüksiyondan rekonstrüksiyon hedefine yönelen, bunu da –tekrar tekrar- yeni bir dekonstrüksiyonu başlatmak için güden öznenin içinde bulunduğu *ân-ve-hâl devinimi*: Olanın gerçekliği konusunda bilinmezliği gören, kabul eden ve yaşam meşguliyeti olarak, 'sorgulama → bozma / çözüme → yeniden-şekillendirmeyi-deneme' silsilesi içinde ürkek-ve-güvenli, mütevazı-ve-cesur (*arada-lıkta*) yaşamayı *seçmek*. Psikanalizin yaptığı da bu esasında: Patolojik ve daraltıcı-kötürümleştiren yapıyı çözmek ve –psikanalitik kuramı referans alarak– yenisini yapılandırmak. Sorun zaten bu referans dizgesinde: Kuramı esas almak insanın enginliğinde kaybolmamak için gerekli bir tutumdur muhakkak; aradlığın sorgulanmasından kendinden-emin-eylemlere geçebilmek, biliyor olmak neyi/niye/nasıl yaptığını. İnsanı cezbeden tuzak burada: Kurgusunu *gerçek* sanmak; kısıtlı çerçevede mini-*tanrısallık* özlemi. Şeksiz-şüphesiz *kendine* iman. Kendini referans kabul etme, ve özdeşleştiği Öte'nin mutlak –eksiksiz- olduğu inancının esrikliğiyle, *gerçeğin bilgisine sahip olma* yanılması yine 'mitos'un arkaik vaadine döndürebilir insanı: Aradalıktan çıktık; daha doğrusu *çıkış* gibi yaptık: Tanrılara/Atalara dokunarak insanlığımızın trajedisinden, aradığımızdan –ki aradlığa tahammül edebilmektir insanlık–, bir karış boyu uzaklaşabildik.

Yukarıda söylenenler, psikanalizin bir yanılsmaya hizmet ettiği anlamına gelmiyor: Tersine, çıkış sâiki itibariyle psikanaliz, insanlığın en büyük özgürleşme projelerinden biridir. Sorun şudur ki, "iktidar bozar / mutlak iktidar mutlaka bozar" (Lord Acton: 1834-1902). Herşeyi açıklama gayreti ve telâş, açıklamaların –kuyruğunu ısırın (kendine-geçişen) Ouroboros²⁵ misali [*sic*]– birbirini takip eden, gerçekliği kendinden menkûl 'gerçek'lere göndermeyle yapılması, dolayısıyla yanlışlanamaması, giderek devasa bir karmaşa haline gelen yapısı, insan zihninin mutlak-kuramı [*sic*] psikanalizi de bozar. Bu kadar çok şey bilen psikanaliz, mitleri ve ritleriyle kendi içine kapanma tehlikesini geçmiş dönemlerde defaatle yaşamıştır, yaşamaktadır.

Akreditasyon, bir dış değerlendirme makâmınca yapıldığında anlamlıdır. Disiplinlerarasılık bu minvalde çok önemli bir yaklaşım. Psikanaliz (mânâ) son yıllarda –hatta bazen abartıyla– giderek kendini özellikle nöro-bilim (madde) alanından meraklı hamlelere açmaktadır. Farklı alanların bağlantılandırılması her iki 'Parça-Bütün'ü, 'Madde'yi ve 'Mânâ'yı daha kapsamlı bir mitte

²⁵ Ouroboros: Bu sembolün kökeni Gnostiklere kadar gider. C. G. Jung, 'uroboros'u *arketip* olarak tanımlamış ve simyanın çekirdek mandalası olarak tarif etmiştir. Yuvarlak bütünlük ve devamlılık oluşturacak biçimde kendi kuyruğunu ısırın / yutan –tek ya da çift– ejderha ya da yılan şeklinde resimlenir. Yaşamın ve zamanın –*kesintisiz*– sürekliliğini temsil eder. İ.Ö. 2. yüzyıla ait Codex Marcianus'ta tanımı 'herşey olan birlik'tir. Yer in ve göğün, doğanın ve tinin henüz ayrılmadığı, bilinç öncesi döneme ait, herşeyin içinde yüzdüğü, hem boğucu hem doğurgan olan kaotik bütünlüktür. Dişil ve eril öğeler içindedir (Cirlot JE (1971): *A Dictionary of Symbols*. Londra: Routledge & Kegan Paul Ltd). Henüz tarihin başlaması için gerekli olan benlik bilincini içinde tuttuğundan, *Ouroboros* benlik öncesini / tarih öncesini canlandıran bir semboldür (Neumann E (1974): *Ursprungsgeschichte des Bewusstseins*. München: Kindler Verlag). Antik haritalarda, bilinen coğrafyanın şekilleri, merkezden uzaklaştıkça bulanıklaşır; en dışta kalan 'bilinmeyen', kuyruğunu ısırın yılan, yani Uroboros olarak resmedilirdi. Ruhsal düzlemde, bilinmeyen, ancak varlığı hissedilen bilinçdışının sembolüdür. Simyada *prima materia*, yani evrenin (henüz işlenmemiş) temel maddesidir (Franz von ML (1972): *Patterns of Creativity Mirrored in Creation Myths*. Zürih: Spring Publications).

(‘Bütün’de [*sic*]) anlamlandırma sâikini güdüyor.²⁶

* * *

Kuramlar zaten yöntemi belirliyor. Bu nedenle kuram için söylenenler yöntem için de geçerli, yöntemin uygulandığı *çerçeve* için de. Psikoterapi çerçeveyi hem terapist için hem hastası için gereksinir; ek olarak tabii ki içinde yer aldığı sosyokültürel bağlam için. Terapistin kendini güvende hissettiği çalışma ortamıdır çerçeve içindeki alan; eylemlerinin şeklini, yönünü, sınırlarını vs. belirler, dağılmaya ve –hem hastası, hem de kendi *yasak* arzuları tarafından– istilaya karşı güvende hissettirir. Çerçeve, *kozmos*’u çerçeveler.

Kurallar düzen ve sükûnet için icad edilmiş değil midir? Yine de kuralın anlam(lılığ)ı, bilhassa kuralların bozulduğu zaman ortaya çıkar. Çerçevenin zorlandığı, yırtıldığı noktalar, özellikle önemlidir: Çerçeve ile ilgili ön bilgiye ve uyarıya rağmen bu zorlamaların niye olduğunun açıklaması, zaten kuramın içindedir; bu açıklamalar ve dolayısıyla tamir önerileri ve tedbir dayatmaları kuramı taçlandırır. Yani çerçeve –gerçekliğinin ispatı için–, zorlanmayı ister, hatta örtük bir şekilde bunu kışkırtır. Değil mi ki, her yasak, arzuya işaret etmektedir. O halde diyebiliriz ki, çerçeve şekillendirdiği kadar, *şeklin sorgulanmasını için* bir sorunsalın da somutlaşmasıdır.

Çerçevenin analizan/terapizan için de benzer bir işlevi var: Onu da dağılmaktan/yayılmaktan, istiladan korur. Henüz şekillenmemiş eylemlerine yol ve yöntem verir; kendilerini terapötik ilişkiyi tehdit etmeden ifade imkânı sunar. Eksikliklerinin yoksunluğunda ve çatışmalarının kargaşasında yaşadığı kaybolmuşluk duygusunda tutunabileceği, dayanabileceği şekilsel referanslar oluşturur, ki bu şekillerin anlam(lılığ)ı kuramın mantığında saklıdır; yani eylemin içi bilgiyle doldurulmuştur. O halde –hasta emin olabilir ki– ‘kozmos’ (düzen) vardır ve mümkündür: Bilgi vardır; çünkü şekil vardır: Şekli veren bilgidir!

Düzen varsa ve güvenli bir alanı –kurallara uyulduğu sürece– kullanıma sunuyorsa, bu güvenli alanda *oyun* oynamak mümkün olacaktır. Yeni hamleler, denemeler, çerçeve tarafından taşınmaktadır; *oyun havuzu* güvenlidir.²⁷

Burada yeni bir sorunsalla karşı karşıyayız. Terapist olarak hastamıza önerdiğimiz/dayattığımız çerçeveyi ve tabii ki onu dolduran kuram ve yöntemi ne kadar içselleştirmiş olduğumuz. Tüm okullar doğrudan ya da dolaylı bir ‘tezgâhtan geçme’ sürecini, tezgâhın ustası olmak için önkoşul kabul ederler. Kuramsal –bilişsel– *indoktrinasyon*’dan söz etmiyoruz; yıllar süren çok yoğun eğitim analizleri ya da terapileri söz konusu. Bu yaklaşım genç şamanların inisiyasyon süreçlerinden bildiğimiz, çözülme-parçalanma (*simgesel ölüm*) → yeniden yapılanma / dönüşerek bütünleşme → *yeniden doğma* silsilesini içerir. Esasında tüm erişme yaşantılarının eksenini teşkil eden bu ‘ölme-yeniden doğma’ ritüeli, mistik geleneklerde çok daha ayrıntılanmıştır; inanç dizgesinin ‘Kutsal’a doğru’ esas dönüştürücü yaşantısıdır (Eliade 1999²⁸, Saydam 2013²⁹). Psikanaliz çömezi, kendini teslim ettiği ustasının tezgâhında en ince ayrıntısına kadar parçalarına ayrılıyor, gözden geçiriliyor (analiz) ve sonra kirli parçalar yıkanıp temizlenerek, takılanlar/tıkananlar zımparalanıp yağlanarak, eksiklere yeni parçalar uydurularak, *ruhun programı* yeniden yükleniyor / *makinesi* yerine takılıyor (rekonstrüksiyon); ve daha iyi/sorunsuz işlemesi ümit ediliyor. Ve tabii ki paralel sunulan ‘teorik ve teknik bilgi’ ile tüm bu çözümleme ve

²⁶ Her ne kadar mitler, *bütünlük* iddiasında olsalar da, zorunlu olarak eksik ve dolayısıyla kararsızdırlar. Zira ‘efrâdını câmi, ağıyarını mâni’ bir şekillenme içinde olmuşlardır. Dışarıda bıraktıkları, kendilerinden eksilttikleridir.

²⁷ Psikotik ve sınır kişilik örgütlenmesi oyun oynamayı zorlaştırır. Zira her iki durumda da özne dış şiddetin istilâsına açıktır; korumasızdır. Tehlikede ve tedirgin insan oyun oynayamaz. Her şey yaşamsal önemi hâizdir. Erişkinde –kasmadan– oyun oynama kabiliyeti nörotik örgütlenmenin kazanımıdır.

²⁸ Eliade M (1999): *Şamanizm / İlkel Esrime Teknikleri*, çev. İsmet Birkan, Ankara: İmge.

²⁹ Saydam MB (2013): *Deli Dumrul’un Bilinci*, 3. baskı. İstanbul: Metis.

yeniden-yapılanmanın nasıl şekillendiği öğretilmiş oluyor.³⁰ Çömez-çırak, kalfa olarak yeniden doğmuştur ve büyük ustalarla –süpervizyon altında– devam edeceği süreçte kendisi de pişecek, usta olacaktır.

Yeniden yapılanma her şeyi değiştirir. Kuram doğrudur; etkinliğinin ispatı, kurumun rahminden, kuramın çizgisinde *yeniden doğmuş* olan analistin/terapistin bizzat kendisidir. Analist/terapist, artık kuramın ve yöntemin bedenselleşmiş hâlidir. Kuşkunun azlığı –inanmışlık–, kuram ve yöntemini hastalarına sunarken kendisini bir güven hâlesine sokar.³¹ Ve –imanının gücü oranında– coşkuyla yöntemini uygular. Herhalde kendini kaybolmuş hisseden, güvenli yaşam bilgisi ve yöntemi arayışında olan bir hasta için, çok önemli bir hediye bu. Bir iddia ve vaat: “Ben ki, analist/terapist olarak ‘O-Bilgi’ye sahibim, ‘Yöntem’imde eminim, taahhüt ederim ki, ‘salâh’ bulacaksınız, ‘selâmet’e ereceksin!” Tüm büyük iddialar gibi güvenle ifade edildiğinde güçlü, etkileyici, inandırıcı.

Elbette ki bu bütünüyle doğru değil. Zira her *doğru* eğitimin içinde sorgulayan bir zihin var ve bu zihnin dogmalarla daraltılmasını değil, kuşku ve merakla açılmasını vâ’zeden *doğru* –yanlışlanmayı heyecanla bekleyen– kuramlar var. Bilimselliğin gereği bu: İman etmek yok, hep sorgulamak var... Yine de çok ayartıcı bir yanı var, kurama ve yöneme iman etmiş olmanın. Rahatlatan, güvende hissettiren: Hiç ‘aradalık’ yaşatmayan. Hatta aradalığı gaflet addeden kendinden emin iddiası var. Mitlerin aslı işlevine döndük yine: Yalancı bir ‘arada-değilmişiz-meğer’ kurgusu...

* * *

Kuramların tahakkümünden bir çıkış olasılığı var gibi. Edebiyatbilimcilerden bir uyarılma: Kuramı, kendi metnimiz, hastamızın mitini diğer bir metin olarak, *sadece* olası metinler içinde karşılaşmış iki metin olarak ele alabilir, karşılaştırabiliriz; benzerlik ve farklılıklarını –birbirlerini domine etmeden– irdeleyebiliriz:

“[U]ygulama kuramsal modellerden yararlanmak için yanlış bir modeldir. Kuramı metinlere uyguladığınız zaman, onlar üzerine bir tür elek koyduğunuz izlenimi çıkar ortaya ve bu son derece indirgeyici ve sınırlayıcı olabilir. Ben daha çok iki sistemin içiçe geçmesi açısından düşünmek istiyorum. Bu durumda iki farklı yerden hareket edersiniz, bunlardan biri edebi metin, diğeri kuramsal değerlendirmelerdir. Ardından, ikisinin kesişme noktasının neye benzediğini ve birbirlerine nüfuz etmeye başladıklarında neler olduğunu görmeye çalışırsınız. Bu arada da birinin öteki (ya da tam tersi) üzerine binmesiyle (*superimposition*) oluşan bir tür etki yaratırsınız.” (Brooks 2014: 117)³²

³⁰ Bu sorunsal her türlü değişim-dönüşüm süreci için geçerli bir ikileme işaret ediyor. Terapi için aktarılanlar, durumun özellikleri dikkate alınarak yapılacak uyarlamalarla, çocuk yetiştirme ve eğitim-öğretim için de geçerli. Her türlü büyüme ve ilerleme –terapi de dahil–, *öğrenme* ile yürür. Terapi *pedagoji* değildir; ama birbirlerine temas ettikleri sorunsallar mevcuttur. En yüzeysel ifadeyle nedenini, terapiye, –içimizde– getirdiğimiz çocuğun gereksinimlerinde arayabiliriz.

³¹ Ayırmaktan / yalnızlaşmaktan-yanlışlaşmaktan korku ve hâkim dizgenin güvenli sığınağı tüm insan eylemlerinde olduğu gibi, psikanalizin tarihsel gelişiminde de muhafazakârlığa ayartan bir tutumun temelini oluşturur:

“Fred Pine [*Developmental Theory and Clinical Process*; New Haven CT: Yale University Press, 1985] psikanalitik düşüncede yeniliklerin maskelenmesine yol açan nedenlerin çarpıcı bir listesini sunmuştur: ‘Bir akıl hocası olarak Freud’un ve benzer biçimde insanın kendi analistin korkutucu gücü; referans verme ihtiyacı ve dolayısıyla dünyaya bir sunum yaparken dikkatli olma ihtiyacı; bu alanda revizyonistlerin niyetlerinin yorumlanmasındaki kolaycılık (yani önyargılı tartışmalara sıkça başvurma) ve ‘öğretimin zamandışılığı’, yani düşünmeye ya da yapmaya başladığımız şeyleri değil de bize öğretilmiş olanları öğretme eğilimi. (s. 26-27).’ (Mitchell SA ve Black MJ (2014): *Freud ve Sonrası: Modern Psikanalitik Düşüncenin Tarihi*, çev. Ayhan Eğrilmez. İstanbul: İstanbul Bilgi Üniversitesi Yayınları: xxi / dipnot)

³² Brooks P (2014): *Psikanaliz ve Hikâye Anlatıcılığı*, çev. Hivren Demir-Atay ve Hakan Atay. İstanbul: Boğaziçi Üniversitesi Yayınevi.

Tabii ki burada esas dikkat edilmesi gereken husus, iki metnin/dizgenin teorik olarak eşit değerde iki kuramı içerdiğidir. Zaten zor olan da budur. Çoğunlukla olan ise şu: Kuramın birincilliği varsayımından sıyrılama; terapiye getirilen özel öykünün, kuramın genelgeçer açıklayıcılığına teslimi. Yine bu sonuca, –yarın– kuramın ‘gerçek’ olduğuna varabiliriz çalışmamızın nihayetinde, ama –bugün– süreç boyunca ‘en-doğru’/‘tek-doğru’ varsayımı, süreci daraltacak, kuramı *kısa devre yaparak* doğrulayacaktır. Yöntemi, kendini doğrulayan kehânetlerin kullandığı ne ise, o olacaktır...

* * *

Yöntemi ve çerçeveyi oluşturmak, bizzat terapinin kendisi olabilir mi? Yöntem ve çerçeve zaten terapinin işlevselliği için öngörülüyor mu? Bu işlevselliğin sağlanması ve korunması, dolayısıyla sağlıklı³³-yaratıcı bir süreci gerekli ve/veya mümkün kılmıyor mu? Yani terapist hastasıyla birlikte bir ‘kendin-yap/kendin-kullan’ yöntemini benimseyemez mi? Gevşek bir çerçeveyi optimize etmek, belki çarpıp dökerek, ama anlayarak ve içselleştirerek, biricik ve ‘özgün’ bir *terapi* terapist-terapizan *ortak* tezgâhında, teyellerinden başlanarak ‘özel tasarım’ (*haute couture*)³⁴ dikilemez mi? Zor olacağı kesin, ama denenebilir. Her terapi ayrı bir kuram ve teknik getirecektir. İmkânsızlığı [*sic*] içinde hayali, hayali içinde denenmesi mümkün, ve heyecan verici:

Dış gerçekliğin tüm kısıt ve zorlarına rağmen, yine de kendimizi *özgürmüş gibi* hissedebileceğimiz bir şekillenmemiş-serbest alanın varlığı kurgulanabilir. Mümkün olan en az sayı, karmaşıklık ve zorlayıcılıkta kurallarla ve o kurallar konusunda da dinamik istişare ve *belki* uyarlamalarla terapiye başlanabilir. İlişkinin açılmasında serbest alan bulduğunda, terapizanın önereceği terapi ilişkisi, dünyayla ilişkisinin mecazıdır. Dış dünyanın temsilcisi terapistin *gerçek* ya da *kurgusal*, ama her zaman *mecazlama* önerisi içeren katılımıyla denenecek ilişki modelleri üzerinde çalışmanın ürünü, *özgün bir terapi formatı* olacaktır. Terapizan ve terapist birlikte, terapiyi kuram, kural ve yöntemiyle yeniden tarif etmekte ve uygulamaktadırlar. *Terapizan ‘terapi’yi yaparken*, –mecazlayarak– *evrenini –yeniden– yapmaktadır*. Terapizan, terapinin/evreninin/kendisinin terapisti olmuştur. Terapi atölyesine dönüşen sürecin kendisi, en güçlü terapötik ajandır.

Bireysel terapiler için betimlenen ‘terapi ~ evren’ kurmacası, grup psikoterapileri için çok daha rahat tahayyül edilebilir. Bu bağlamda grup psikoterapilerinin bireysel terapilerde olmayan pek çok artısından söz edebiliriz. Katılımcıların çeşitliliği, dolaylı-dolaysız ilişkilerin zenginliği ve etkileşimlerin farklı boyutlarda işleyen belirleyiciliği, ‘gerçek’ yaşamın bu ‘yapay’ yaşama birebir uyarlanması mümkün kılan genişliği ve derinliği, aktarımların çoğul biraradalığı, tek ve/veya birlikte, ortak-uzlaşımçı veya karşıt eylemlerin bireyi ve bütünü aynı anda dönüştürme potansiyeli, grup psikoterapilerini rahatlıkla ‘evren-yapılandırma-faaliyeti’ olarak tanımlamamıza izin verir. Evrenin, görece eşit tarafların ortaklaşa faaliyeti olarak müzakere ile *çoğulcu-demokratik* ‘yaratılması’ ve yaratının, yani *evren-terapi*’nin, yaratıcıları, yani *evrengrup-üyeleri*’ni değiştirmesi ve dönüştürmesinin, canlı ve dolaysız izlenmesi ve doğrudan gerçek-zamanlı ulaşılabilir, ve nihayet tüm bu eyleşim sürecinde farkındalığın gözetiliyor olmasının emsalsiz değeri açıktır.

* * *

³³ Sağlıklı bir zihnin tanımı şu gibi gözüktüyor: Aradılığa tahammülle, varolunan hâl’e şükretmek ama daha iyiyi ve güzeli de ümit ve inşa ederek, akagiden ân’ın bilinmezliğinde kendini ve dünyayı –şaşırmaya açık– merak etmek; –özgürmüşçesine [*sic*]– yaşamını tüm sorumluluğuyla sahiplenerek dünyayla –açık ve esnek– eyleşmek... Maddede konuk olan mânânın zorunlu tevazuu içinde zarafetle ifade etmeliyiz bunu; yaşamın çok yırtıcı / çok kıyıcı olmamasını ümit ederek...

³⁴ “*Haute couture* (Türkçe okunuşu: *otkutür*) kişinin özel beğenisine göre tasarlanmış, özel tasarım elbise anlamına gelen ve Fransızcadan gelen bir moda terimidir. Tam karşılığı ise ‘ısmarlama’dır. Buna karşın, her özgün ya da kişiye özel yapılan tasarım *haute couture* olarak sınıflandırılmaz. Genellikle üst gelir seviyesinde elit müşterilerin beğenisine göre hazırlanan giyim türüdür. Yani kişinin kendi tercihlerine (renk, aksesuar, taşlar vb.) göre yapılan tasarımlardır.” (https://tr.wikipedia.org/wiki/Haute_Couture)

Eğer reddediyorsak ‘usta’lığı, neyin profesyoneli oluyoruz terapist kimliğimizle. Veya *ustalık* kavramı üzerinde yeniden düşünmek yeterli olur muydu? Mesela *ustalık* tanımına, hâlâ *şaşılabılme*, engin bilgi ve deneyime rağmen *şaşılabılme*, yani *eksikliği profesyonalize etme* özelliğini katabilir miyiz? Katarsak yine her şeyi biliyor –şaşırmayı bile öngörebiliyor– olmak ‘sorunsal’ına gömülmüş oluyor muyuz? Sanki ‘karar verdim, oldu!’ nidasıyla çözülebilecek sorunlar gibi; ama değil: Zira aradayız ve *aradalık* <0> ile <1> arası, yani hiç’e de, hep’e de dokunuyor –tanımı gereği–.

Yaşamak –*galiba*– aramakla anlam kazanıyor. Anlam ararken, –öte’lerde *boşlukta*– anlamı *biz* yapıyor gibiyiz. Öte’de/Hiçlik’te –*olmayanı*– ararken umutla/heyecanla, *kendimizi* –*insanı*– yapıyoruz/buluyoruz. Anlam, bizimle var: Yok isek yok –*galiba*–... Bu, başdöndürücü bir özgürlük, muhteşem bir sorumluluk: *Aradığımızın sorumluluğu*.



“ROOTS” VE “CRESCENT”:

Jane Clarke İlk Kez Türkçede

Roots JANE CLARKE

Three and a half hours cross-country
from shallow limestone lakes
to corries carved in granite.

Three and a half hours to loosen
the threads that sew me to my mother.
One last bend and I'm home.

Fruit-scented hydrangea tumbles
out over the pillars at the gate,
a mass of lace-caps, creamy-white

as milk strained into a basin.
My mother taught me how to tie
tendrils to the trellis, not too tight.

Once the roots are secure,
the vines weave up the wall,
tips thirsting for sunlight.

Kökler ÇEVİREN: GONCA ÖZMEN

Üç buçuk saatlik bir yol
sığ kireçtaşı göllerinden
granite oyulmuş buzul vadilere.

Üç buçuk saatlik bir yol
beni anneme bağlayan iplerin gevşemesi
için.
Son dönemeçten sonra evdeyim.

Meyve kokulu ortancalar sarkıyor
kapının sütunlarından
beyaz dantellerden bir tutam çiçek

Süt dökülüyor gibi leğene.
Filizleri çardağa nasıl bağlayacağımı
öğretti annem – çok sıkı olmayacak.

Kökleri sağlamlaştıktan sonra
tırmanır duvara sarmaşık
hevesle uzanır gün ışığına.

İrlandalı şair Jane Clarke, Bloodaxe Books tarafından yayınlanan üç şiir kitabının yazarıdır: *The River* (2015), *When the Tree Falls* (2019) ve *A Change in the Air* (2023). Clarke, *Windfall: Irish Nature Poems to Inspire and Connect* (Hachette Books Ireland, 2023) adlı resimli antolojinin editörlüğünü yapmıştır. Son şiir kitabı *A Change in the Air*, 2023 Forward En İyi Şiir Kitabı Ödülü ve 2023 T.S. Eliot Ödülü'nün finalistleri arasında yer almıştır.

Crescent

JANE CLARKE

on each successive morning
she rises closer

to daybreak

her lighted portion
less

and less visible

her crescent
turning from gold

to grey to white

her presence
waning

in the eastern sky

Hilâl

ÇEVİREN: GONCA ÖZMEN

her sabah
daha da yaklaşır

şafağa

aydınlık yüzü
gittikçe

silinir

altından griye
sonra beyaza döner

yavaş yavaş
yiter

sabah göğünde.

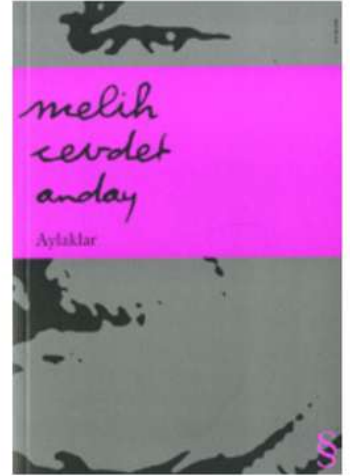
AYLAK-LAR: MASKELERİN ARASINDA BİR KENDİNİ İNŞA DENEMESİ

HÜMEYRA ÇALIŞKAN

Melih Cevdet Anday'ın *Aylaklar* romanı bir ailenin kuşakları üzerinden Türkiye'nin geçirdiği dönüşümleri konu alan romanlardan biridir. Ailenin farklı kuşakları kendi devirlerinin özelliklerini taşıdıklarından bu romanlar, yazarına tarih üzerine söz söyleme imkânı tanır. Bu yüzden yaşanan olayları alegorik okumak bu türden romanlar için oldukça elverişlidir. Ülkedeki gelişmeler, yaşanan olaylar roman karakterlerini o anda oldukları kişiye dönüştüren şeylerdir aynı zamanda. Tarihsel gerçeklikle karakterlerin “kişisel” tercihleri sıkı sıkıya bağlanmıştır. *Aylaklar* da böyle bir roman olduğundan Osmanlı'dan Cumhuriyet'e “ayrıcalıklı” bir ailenin panoramasını ülkenin değişen düşünsel atmosferiyle birlikte sunar. Bunun yanında *Aylaklar*; karakterlerin birbirleriyle sıklıkla tartıştığı, felsefi düşüncelerin çarpıştığı diyalojik bir romandır.

Kuşak anlatısına sahip “aile” romanlarının belki de en büyük zaafı tarihi “kişileştirme” durumunun getirdiği sınırlayıcılık problemidir. Tarihsel bir dönem bir kişiye atfedildiğinde romanın ana yapısı dönem üzerine basmakalıp düşüncelerle kurulabilir. Karakterlerin sadece dönemleri vurgulamaya yarayan birer “tip”e dönüşmesi sorunu da bu türden romanların zaaflarından. *Aylaklar*'da ise kuşak çatışması dönemlerin basmakalıp düşüncelerinin karşıtlığından değil, değişen zamanın ve kültürel ortamın karakterlerin düşünce yapısında meydana getirdiği dönüşümden kaynaklanır. Kuşak çatışması yalnızca günlük yaşam pratiklerini kapsamaz, politikadan felsefeye düşünsel tartışmalar üzerinden de sahnelenir. Özellikle Muammer aracılığıyla geçmiş kuşağın idealizmiyle genç neslin nihilizmi çarpışır.

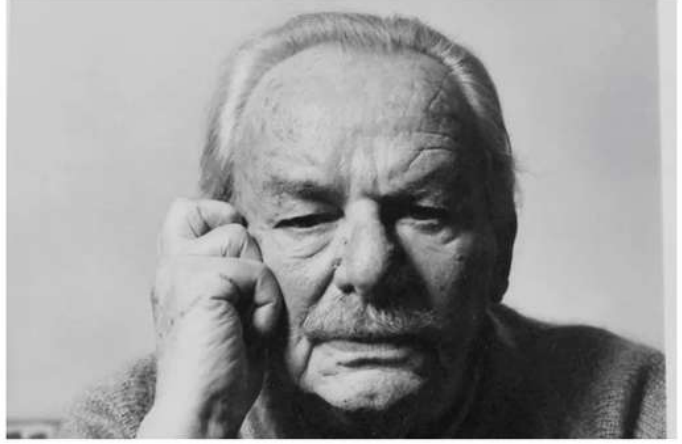
Aylaklar aynı zamanda bir tanıklıktır. Melih Cevdet Anday bizzat içinden geldiği ve tanıdığı olduğu ailenin üyelerini konu alır.¹ Bu yüzden roman, tarihin kişileştirilmesinden çok; bir ailenin “iç”ten eleştirisidir. Anday, büyük dedesinden itibaren aile üyelerini anlatırken aynı



¹Mithat Durmuş (2003), Anday'ın ölümü üzerine yazdığı yazıda aile üyelerine değinir. *Aylaklar*'da farklı isimlerle gördüğümüz karakterler Anday'ın aile üyelerine oldukça benzerdir: “Büyük dedesi Mirliva (Tuğgeneral) Mehmed Raşid Paşa, Osmanlı Devleti'nin ilk eczacı paşasıdır. Amcazâdeleri Mukim Paşa, Abdülhamit'in özel doktoru, Kadri Raşid Paşa 1890'da Paris Tıp Fakültesini bitirip yurda döndükten sonra ilk Çocuk Hatalıkları (Pediatri) Bölümünü (2 Mayıs 1930) ve İstanbul Üniversitesinde Fizyoloji kürsüsünü kuran kişidir. Birçok bilimsel makalesi bulunan Kadri Raşid Paşa aynı zamanda dönemin tarihî olayları (Paris'te Jön Türklere katılmıştır) içinde de önemli yer almış ve bu yıllarını hatıralar olarak yayımlamıştır” (ss.706-707).

zamanda babasıyla da hesaplaşır gibidir. Muammer karakteri gibi avukat olan babası belki de *Aylaklar*'ı asıl ortaya çıkarandır.²

Anday'ın soy ağacının ülkenin kırılma noktalarına tanıklığı kendisini *Aylaklar*'da gösterir: Meşrutiyet, savaş yılları ve en sonunda Cumhuriyet ailenin tanıklıkları arasında yer alır ve her bir karakter bu dönemlerden birinin sonucudur. *Aylaklar*, tam da bu sebepten alegorik okumaya açık bir roman olarak toplumsal ve bireysel olanın iç içe geçtiği anlatılardan birisidir. Marina Mackay'ın (2018) on dokuzuncu yüzyıl tarihsel romanı için söylediği



“Tarihi, katılımcıları için kişisel ve derinden hissedilen bir ikilem hâline getirir; tarihi, bireylerin yaşamlarını şekillendirirken işbaşında gösterir; tarihsel olayları tarihsel temsilin yapısını yansıtmak için kullanır ve geçmişi zorla geçmişte bıraksa da geçmişten zevk alır.” (s.200) tanımlamasına uyacak şekilde *Aylaklar*'da tarih, kişisel yaşantıyı birincil düzeyde etkileyen bir işleve bürünür.

Resmi Tarihle Aile Tarihi Arasında

Erenköy'deki köşkün farklı kuşaklardaki üyeleri, temsil ettikleri dönem özellikleriyle anlatılırlar. Meşrutiyet zamanının “ihtilalci” karakterleri Davut ve Dünder Bey, paşa kızı Leman Hanım Osmanlı bakiyesi karakterlerken Galip Bey, Pakize ve Mürşide savaş yıllarının Muammer, Şükrü ve Ayla ise Cumhuriyet'in ilk kuşağının sonucudur. Ailenin tarihi eskilere dayansa da romanın olay örgüsü Cumhuriyet sonrasında. Aile, içinde yaşadıkları yıkılmaya yüz tutmuş konak gibi Osmanlı'nın son temsilcilerindendir. Bu yüzden konakta zaman Şükrü Paşa'nın en kudretli olduğu zamanda, II. Abdülhamid Devri'nde durmuş gibidir. Konağın

²Zeynep Oral'ın Anday ile yaptığı söyleşide Anday'ın babasının Muammer'le olan benzerliği dikkat çeker: “‘Babam, sonradan olma avukat. Zengin bir ailenin şımarık oğlu...’ Durdu. Ya da ben durdum. Yani not almayı durdurdum... ‘Lütfen yazın’ dedi. ‘Babamı hiç sevmiyorum.’ Ve açıkladı: ‘Ailesinin sürekli destekleyeceğine güvendiği için hiç sorumluluk duymamış...’ ‘Demin söylemiştim. Böyle imtiyazlı bir ailede büyüyen babam çok şımarık yetişmiş, edebiyata, gazeteciliğe heves etmiş, Edebiyat Fakültesinden ayrılmış... Ben çocukluğumda orta halli, sıkıntı çeken bir ailede büyüdüm. Babam bu sıkıntıyla ilgilenmezdi. Çokook çocukluk anılarımdan biliyorum, babam, hep amcalara, babasına hakaret mektupları yazardı, bunları anneme okurdu... Ben anlamazdım, yoksulluğu normal karşılardım. Çok çocukken babamı Tanrı gibi görürdüm. Halbuki babam biz üç kardeşle hiç ilgilenmezdi. Bazen ona hâlâ kızarım.’ (‘Kızarım’ diye ben yumuşatıyorum, o ‘küfür ederim’ dedi.) ‘Babamın nasıl biri olduğunu kavrayınca gerçekten yıkıldım.’” (Oral’dan aktaran Saçlıoğlu, 2003, s.12).

sahibi ve II. Abdülhamid'in eczacıbaşı Şükrü Paşa'nın kızı olan Leman Hanım, Meşrutiyet'ten, babasının ölümünden ve en sonunda Cumhuriyet'in kuruluşundan sonra bile köşkteki yaşantıyı muhafaza etmeye çalışır. Ancak zaman konağın aleyhine işler, özellikle romanın geçtiği zaman aralığı tam da bir paşa kızı olmanın gittikçe önemsizleştiği Cumhuriyet'in ilk yıllarıdır. Artık ailenin elinde oldukça bakımsız bir köşk ve tutundukları “soyluluk” duygusundan başka bir şey yoktur. Aile üyelerinin içinde bulundukları zamandan bihaber yaşamalarına neden olan durum, biraz da bu kuşaktan kuşağa aktarılan “aile tarihinin”, resmi tarihin önüne geçmesidir. Ailenin tarihini öğretme görevi Leman Hanım'dan sonra kızı Mürşide'ye miras kalmıştır. Ancak bu hikâyeler, zamanla Mürşide'yi “gerçeklikten” bütünüyle kopararak aklını kaybetmesine neden olur: “Leman Hanım'daki eski zaman düşkünlüğü, saltanatlı yaşama merakı, onda hasislik, mal tutkusu olup çıkmıştı. Yaşlı bir kâhya kadın gibi, elinde anahtarlarla bütün gün köşkün odalarında dolaşır, her şeyin yerinde olup olmadığını uzun uzun bakardı.” (Anday, 2011, s.30).

Ailenin sonunu getirecek olan gelişigüzel yaşama şekli, “mirasyedilik” anlatılarının ortak kaderi olan tüm mirasın tükenmesi; aile tarihinin en büyük tanığının, köşkün yıkılmasıyla sonuçlanır. Konak yıkılırken kepçe darbeleriyle savrulan tahta parçaları, konağın satılmasaydı bile yıkılmaya yüz tuttuğunu gösterir. Leman Hanım'ın borçlarına karşılık satılan evin yıkılması ve Osmanlı'nın yıkılışı arasındaki bağlantıyı Dünder Bey şöyle ifade eder:

“Dünder Bey, ‘Osmanlı imparatorluğu da böyle battı’ dedi. ‘Biz aylıklarımızın köylüden alınan vergiyle ödendiğini bilmezdik, devletin bir köşede bir parası var, ondan veriyor sanırdık. Birinci Dünya Savaşı'na neden girdiğimizi Talat Paşa bilmiyor, Cemal Paşa bilmiyor, Enver Paşa bilmiyor. Peki kim biliyor? Bilen yok.’” (s.154).

Şükrü Paşa konağındakiler, bu duruma benzer şekilde kendi geçimlerinin nasıl sağlandığını bilmedikleri gibi bunu dert etmez, günleri keyifle geçirmeye bakarlar. Leman Hanım, evin idaresine kimseyi karıştırmıyor görünse de aslında bu konakta evi idare edebilecek derecede sorumluluk sahibi bir kimse yaşıyor denilemez. Bununla birlikte Leman Hanım da konağın mali durumundan habersizdir. Ailenin beğenmedikleri tüccarlara/“yeni zenginlere” bile borcu vardır. Bu noktada Leman Hanım'ın tüm mal varlığını tüketinceye dek köşkteki zamanı (Şükrü Paşa'nın şatafatlı günlerinde) durdurmaktan başka bir idare biçimi yoktur.

Şükrü Paşa'dan kalan miras, sadece ailenin değil, Davut Bey'in arkadaşı Dünder Bey'in Muammer'in Şükrü Paşa'yla adaş olan arkadaşının ve Galip Bey'in akrabası Nesime'nin de sorgusuzca hizmetindedir. Konağın serveti sınırsızmışçasına aileden olmayan kişiler bile ansızın evin üyesi olabilirler. Leman Hanım'ın himâyesi altına giren bu kişiler de evin

“aylaklar” kadrosuna dahil olduktan sonra geçim derdi üzerine tek bir gün bile düşünmeden yaşayabilecek imkânlara kavuşurlar. Bu durumdan tek rahatsız olan ise ailenin gelini Ayla’dır. Leman Hanım için köşkün kalabalık sofrasının üyeleri aynı zamanda konağı eski canlılığında tutma görevini görürler. Ancak aslında Leman Hanım’ın övündüğü eski günler, özellikle de “aile tarihi” o kadar da iç açıcı değildir: Şükrü Paşa Konağı II. Abdülhamit’in isteğiyle yapılmıştır. Padişahın isteğiyle yapılan bu köşkü bir gün mutlaka ziyaret edeceği umudu, köşkün dekorasyonunun padişahın kalabileceği şekilde yapılmasına neden olmuştur. Köşk yapıldıktan sonra Şükrü Paşa’nın bekleyişi başlar. Ancak beklenen gün hiçbir zaman gelmez. Hatta nihayetinde Paşa Meşrutiyet sonrası evini bırakarak sürgüne gitmek zorunda kalır. Bu durum sürgün dönüşü akıl sağlığını kaybeden Şükrü Paşa için zamanla bir takıntı hâline gelir. Şükrü Paşa Abdülhamid’in evini ziyaret etmesini o kadar çok istemiştir ki bunun hayalini görmeye başlar. Ancak o artık akıl sağlığını kaybetmiş ve gözden düşmüş biridir. Meşrutiyet’in ardından Şükrü Paşa’nın ve dolayısıyla ona sıkı sıkıya bağlı olan ailenin diğer kuşaklarının düşüşü başlamıştır. Bu dönemden sonra aile, eski şatafatlı günlerini ancak düşlerinde yaşatabilecektir.

Ailenin tarihi ve ülkenin tarihinin paralel ilerlediği bu durumda ortak kırılma anı II. Meşrutiyet sonrasıdır. Ülke için sancılı savaş yıllarının ardından toparlanmak mümkün olsa da ailenin hayatı bu tarihten sonra bir daha düzelmemek üzere sarsılır. Paşa’nın delirmesi, Osmanlı’nın yıkılması köşkün içinde otorite kaybını doğurmuştur. Bu dönemden sonra aylaklık ve gelişigüzel yaşayış aile için bir zorunluluk hâlini alır. Bunun yanında Cumhuriyet sonrası artık herhangi bir paşa ailesinin hayatı, Leman Hanım’ınkilere benzer olarak yokuş aşağı gitmektedir. Saray çevresi, yeni zenginlerin yanında sadece eski şaşalı günlerinin hâtırasına sahiptir. Leman Hanım’ı geçmişte yaşatan biraz da yenilgiyi kabullenmeme, otorite kaybını görmezden gelme isteğidir. Aile tarihini kendisinden sonraki kuşaklara bu yüzden “ezberletir”. Konakta durdurulan zaman sadece Cumhuriyet’i değil, II. Meşrutiyet’ten sonrasına dahi kapsamaz.

Bir Sığınak: İdealizm

Konakta geçmişte yaşayan sadece Leman ve Mürşide değil, aynı zaman da Davut Bey’in arkadaşı Dünder Bey’dir. Bu açıdan Şükrü Paşa konağına sorgusuzca kabul edilmesi tesadüf değildir. Dünder Bey, her olayı II. Meşrutiyet günleri ve ittihatçılarla olan anılarıyla bağdaştırır. Geçmişle saplantılı bir ilişkisinin olması onu bu konaktaki insanlarla yakınlaştırır. Dünder Bey’in burada yaşayan insanlardan ayrıldığı nokta ise bir zamanlar sorumluluk sahibi, aktif biri olmasıdır. O buradakiler gibi aylak doğmamış, sonradan aylak olmuştur. Aylaklık, çalışması

gerekmeyen Şükrü Paşa ailesinin seçimi olmaktan çok içine doğdukları bir durumdur. Onlar yaşamak için çalışmak zorunda olmadıklarından ailelerinden ayrıışmadıkları sürece aylıklıktan çıkmaları mümkün değildir. Bununla birlikte konaktakilerin hiçbiri, bir işe kendini adayacak derecede kararlı bir yapıya sahip olmamıştır. Dünder Bey, gençliğini bir ihtilalci olarak yaşamıştır, yaşlandıktan sonra hayatı akışına bıraksa da fikirlerinden vazgeçmemiştir. Dünder Bey, bu durumu Davut Bey'e şöyle anlatır: “Ben birtakım olayların içinde yuvarlandım, sürüldüm, idama hüküm giydim ve bütün bu yıllar içinde bir gün bile rahat yüzü görmedim. Başımdan geçenlere bakarak bir yana çekilmeyi düşünmüyorum gene de...” (s.33).

Dünder Bey'in Meşrutiyet ile İttihat ve Terakki yıllarını eleştirmesine rağmen bu zamanda takılı kalması bir zamanlar “dava arkadaşı” olan Davut Bey'de görülmez. Bu açıdan Muammer'in dedesini köşke “bırakılmış” biri olarak tanımlamasında doğruluk payı vardır. Ailenin hatta konağın tüm sakinlerinin Leman Hanım'ın etrafında şekillenmesi değişimin ve belirli bir nesilden sonra kendi zamanlarıyla uyumun imkânsız hâle gelmesine neden olur. Zaman akıp giderken ona direnmeyen tek karakter Davut Bey'dir. Davut Bey, çevresinden çok, kendi ideallerine odaklanmıştır. Köşkteki diğer kişiler ve tarihin seyri onun için birer arka plan olmaktan öteye gidemez. Nasıl Leman Hanım ve Dünder Bey geçmişte yaşıyorsa Davut Bey de hayallerinde yaşar. Onun “büyük projeleri” her şeyin ötesindedir. Öyle ki Leman Hanım'a kanser şüphesi konulduğu zamanda eşine destek olmak yerine kanser araştırmaları merkezi kurmayı düşünür. Bu, onun projelerinin gerçeklikten kaçmak için başvurduğu bir avunma biçimi olduğunu gösterir. Evde işler ters gitmeye başladığında Davut Bey, yeni bir projeyle kendini hayallerinin dünyasına bırakır. Altın Post'u bulmak, Yuşa Tepesi'ne Fatih Sultan Mehmet heykeli yapmak gibi fikirleri üzerine tasarılar geliştirmek Davut Bey'in aylıklık yaşantısının üzerine çekilmiş bir perde gibi aslında önemli işler yaptığını en azından kendine ispatlamasını sağlar.

Davut Bey, Dünder Bey'le olan konuşmasında siyasetin, buluşların kendisinden yararlanılmak için yapılmasından ziyade kendi önemleri üzerinde durur. Türkiye'nin sıkıntısı, bu noktada bir hedef doğrultusunda değil, gelişigüzel yaşanmasıdır:

Siyaset yapacak seviyeye gelmemiştir bizim insanlarımız. Çünkü hiçbirimizde yeni bir buluş ardında koşmak, yeni bir şey yaratmak gücü ile terbiyesi yok. Siyaset nedir? topluluk şuurunda bir keşif. Kalabalığı en az yüz yıl sürükleyecek bir hedef icat etmek. Oysa biz icat edilmiş hedefler ve eski keşifler ardından dolaşıp durduğumuz için sonunda gele gele kendi çıkarlarımızı korumaya geliyoruz. İdealizmi bir türlü anlayamıyoruz... (s.32).

Davut Bey’in siyaseti nasıl gördüğüyle hayata bakış açısı paraleldir. O, iyi bir hayatın mevcut olanı korumakla değil, yeni bir şeye kendini adanmakla mümkün olabileceğini söyler. Adanmışlık da bu noktada yararcı bir şekilde bir düşünceye tutunmak, ondan her şeyin çözümü olmasını beklemektense çabalamayı sürdürmektir. Böylece önemli olan bu idealle ne elde edeceğinden çok, bir idealinin olmasıdır. Kendisinin de sürekli yeni icatlar peşinde olması bundandır. Ona göre yolunda gitmeyen işlerin çözümü doğrudan politik yoldan değil, idealist toplum tarafından zamanla geliştirilebilir. Davut Bey tam da bu yüzden hazır olan bir şeyi geliştirmez, kendi çabasıyla yeni bir şey ortaya koymayı hedefler. Davut Bey’in tüm isteği, daha önce olmayan bir şeyi yapmaktır. Ancak kendi eleştirdiği noktaya düşerek uzun süreli bir hedef bulmaz, hüsrarla sonuçlanan çabalarından pes ederek bir diğerini atılır. Onun durumu da ülkenin eleştirdiği durumuyla benzerdir bu noktada. Dünder Bey, bu türden bir idealizminin “kaçış” olduğunu söyler. Çünkü O, bir şeylerin Davut Bey gibi dolaylı değil, doğrudan üzerine eğilerek değişebileceğini düşünür. Ona göre eylemleri küçümseyip bilinmeyen zamandaki geleceğe dair öngörüler geliştirmek, mücadelenin şimdiki kısmını puslu hâle getirir. Dünder Bey, idealistliğin bir kaçış olduğunu söylerken tam da bunu, bugünün sorumluluğunu almamayı kasteder:

Çünkü böyle seninki gibi ideallerden iğreniyorum. Onlar bizim maskelerimizdir, biz o maskelerin altında çirkin çirkin sırtıyoruz... Alınma bu sözümünden. Senin kalbini bilirim, ne kadar temiz bir insan olduğuna inanırım ama nasıl varılacağı belli olmayan idealler göstermenin de bir kurnazlık, bir kaçmak olduğunu söyledim. (s.33).

“Nereye varılacağı belli olmayan idealler” sözü gerçekten de Davut Bey’i anlatır gibidir. Davut Bey, büyük projeler üzerine çalıştığı zamanlarda aslında bu projelerin gerçekleşip gerçekleşmeyeceğinin üzerinde o kadar da durmaz, hayal etmenin kendisiyle meşguldür. Projelerin başlangıç noktası üzerinde çalışırken sanki onları gerçekleştirmiş gibi gururlanır, bu ona yeter ve yeni bir gururun gölgesine sığır.

Aylaklık: Olumsal ve Zorunlu İki Yorum

Şükrü Paşa’nın mirası olmasa ne Davut Bey ne de diğer aile fertleri bir işte çalışmadan günlerini geçiremeyecek böylece “aylak” olamayacaktır. Ancak aylaklık çoğu zaman içinde bulunduğu zamanla ilişkileri kopmuş, para sıkıntısı olmayan insanların “tekil” yaşayış biçimi olarak algılanır. Bu yüzden sadece çalışma hayatına değil, sosyal yaşantıya da katılmayan kişileri tanımlar. Ancak “aylaklık” bir aile yaşantısına dönüştüğünde bir seçim olmaktan çıkar. Şükrü Paşa ailesi, günlerini üzerine düşünmeden geçirmeyi seçmemiş, böyle bir hayatın içine

doğmuşlardır. Bu noktada bu ailenin bir ferdi için bireyselleşme (ya da seçim), normaldekinin aksine rutinden kaçmaktan çok, herkes gibi bir işe girmekle mümkün olabilir. Ailenin toplu yaşantısından uzaklaşarak kendi tercihini yapması, farklı olmayı seçmesi ancak ailenin aylak hâlini bırakmasıyla mümkün olabilir. Normalde aylaklık söz konusu olduğunda -özellikle *Aylak Adam*'daki varoluşçuluk yorumunda- herkes gibi bir işe girme, bir aileye sahip olma gibi zorunluluklardan sıyrılma ve böylece “zorunlu” olandan olumsal olana yönelme ön plana çıkar. Anday'ın *Aylaklar*'ı ise bunun tam tersidir: Aylaklık, mevcut düzenin reddinden gelen karşı koyucu tarafından sıyrılarak bir uyşukluk hâli olarak anlatılır.

Aylaklar'da aileden ayrılmaya en yakın kişi Muammer'dir. Bu durum belki de Muammer'in babasının kim olduğu üzerine tartışmalar yaşandığı içindir. Muammer'in annesi Pakize, babası Galip'le evliken bir dansçıyla birlikte olmuş, Muammer'in de bu birlikteliğin sonucu doğduğu dedikoduları ortaya atılmıştır. Babanın belirsizliği durumu Muammer için belki bir aidiyet sorunu oluşturur ancak konakta ailenin damadından çok, ölü bulunan “Şükrü Paşa”nın (sarsılmış) otoritesi hâkimdir. Muammer de her şeye rağmen Şükrü Paşa'nın torunudur. Muammer üzerindeki en büyük otorite (Paşa'nın vârisi) anneannesi Leman Hanım'dır. Anneannesi tarafından yetiştirilen Muammer, Şükrü Paşa'nın dolayısıyla II. Abdülhamid Devri'nin bilgisiyle yetiştirilmiştir. Bu durumda Muammer ne düne ne de bugüne ait olabilmiş kendi doğrularını inşa etmeye koyulmuştur.

Dündar Bey Leman Hanım'a tam da bu konudan bahseder: “Dündar Bey, ‘Biz batmıştı devrin insanlarıyız.’ diyordu ona, ‘bütün iş çocuklarımızın başka türlü yetişmelerine çalışmak olmalı. Bu uğurda çalışabiliyor muyuz? Siz ona bakın.’” (s.53). Leman Hanım'ın çocuk yetiştirme şekli ise bunun tam tersidir: O, aile tarihini anlatmakla soylu çocuklar yetiştirebileceğini düşünür, bu yüzden de çocukları, herhangi bir okula göndermek yerine evde eğitmeyi tercih eder. Çünkü onun çabası; çocuklara yeni bir şey öğretmek değil, ailesini eski günlerdeki gibi devam ettirmektir. Küçük yaşta okula gitmek, dış etkilerle ailenin günden güne “bozulması” demektir. Uzunca süre Leman Hanım'ın gözetiminde büyüyen Muammer, Leman Hanım'ın zamanı donduramadığı için ailesini “dondurmasının” sonucunda eylemden korkar bir hâl almıştır. Köşkte yaşadığı sürece avukat olduktan sonra bile çalışmamış, donuk birisi olmuştur. Muammer, kitabın ikinci bölümünde günlüğüne başlarken bu korkusunu itiraf eder:

Bunların hepsini düşünmek lazım. Sadece düşünmek de yetmez, bir yargıya varmalı. Çok güç işler bunlar. Hem başlamak hem de başlamamak istiyorum. Başlamaktan korkuyorum çünkü. Belli bir yargıya varsam ne olacak? Arkasından hemen bir eyleme geçmek, bir şeyler yapmak gerekecek. İşte korkum bundan eylem kadar korkutan bir şey yok beni. (s.152-153).

Muammer'in eylemden korkmasının nedeni yetiştirilmesinin yanında nihilizm etkisinde olmasıdır. Bu durumda Muammer için bir yargıya varmak, bir düşünceye bağlanmak oldukça meşakkatli bir iştir. Kendisini herhangi bir değer yargısına ait hissetmediği için bir olgunun toplumsal karşılığıyla değil, kendi iç muhasebesi yoluyla o konuda bir fikir edinebilir. Hazır hâlde bulunan değer yargılarına sahip kişiler için “iyi” ve “kötü”nün önceden belirlenmiş olduğu yaşamın tersine bu durum Muammer’de neredeyse her şeyin belirsiz ve anlamsız gözüktüğü bir karamsarlık hâline bürünür. Örneğin evlilik konusunda kesin bir yargısı yoktur, ne burjuva yaşantısı görerek ona sırt çevirir ne de evlenmek ister. Muammer, anneanesi ile evlilik hakkında konuşurken *Yabancı*’nın Meursault’suna oldukça benzer fikirler öne sürer. Leman Hanım, Muammer’e evlenmeyi isteyip istemediğini sorduğunda evlilik de bekârlık da aynı cevabını alır. Muammer’e göre ikisi de fark etmez. Hayatın “saçmalığı” düşüncesinden doğan absürdizm, Muammer’in tüm ilişkilerine sıçramıştır. Öyle ki evlendikten sonra karısının onu aldatmasına üzülme zorunda hissetmemiş, aldatılmakla sadakat arasında bir fark görmemiştir.

Aylaklar’ın son kuşağı olan Muammer, ailenin Cumhuriyet sonrası doğan üyesi olduğundan diğer kuşaklardan ayrışır. Muammer her ne kadar bu kişilere karşı aidiyet duymasa da onun tarihsel konumu Cumhuriyet sonrası aydınları ve özellikle “bunalım edebiyatı” diye eleştirilen 50 kuşağı hikâyecilerinin algısına benzer gözüktür. İkinci Dünya savaşı sonrası modernizm eleştirisinin de bir sonucu denilebilecek; rasyonalizmi, gerçekçiliği eleştiren edebiyat anlayışı, eski kuşaklar tarafından “anlamsızlık/kaçış”la suçlanmıştır. Bunun bir benzeri *Aylaklar*’da görülür: “Yeni kuşak bunalımcıları. Ama karakteristik bir bütün değil; egzistansiyalistlerden, başkaldırmacılar tut, bunalımcılara kadar çeşitli akımların temsilcileri var aralarında. ...Daha doğrusu senden olanları gereğince tanımıyorsun. Birleşmek lazım, tutumları bir olanlar, birbirlerini tanımalı. Kitap okumakla iş bitmez. Eyleme geçeceksin.” (s.84).

Şükrü’nün şehrin bohem yaşayışı benimseyen entelektüel çevrelerini Muammer’e tanıtmak için gittiği apartmandaki kişiler üzerinden bir “yapaylık” eleştirisi getirilmiştir denilebilir. Şükrü’nün senin gibiler dediği bu kişilerin tavırları, Muammer’in “sahicilik” arayışına ters düşecek şekilde sonradan “takınılmıştır”. Muammer her ne kadar benzer özellikler taşısa da “bunalımcılar”dan biri gibi gösterilmez *Aylaklar*’da. Onun yaklaşımı çoğu zaman bir çeşit “sahicilik” arayışına bürünür. Onun aylaklar arasında yer almasının nedeni diğerleri gibi üşengeçliği, eski zamanlara düşkünlüğü değil, kendine herkesin taktığı maskelerden birini takamıyor oluşudur.

Muammer bir grubun üyesi olmayı, insanlarla beraber hareket etmeyi değil, kendi yargılarına göre yaşamayı ister. Bu durum, özellikle kitabın ikinci yarısından sonra kendini gösterir. Köşk kimsenin haberi olmadan, bir günde ailenin elinden çıkmış, aile apartmanında yaşamaya başlamıştır. Bunun üzerine Leman Hanım'ın (dolayısıyla Şükrü Paşa'nın) aile üzerindeki iktidarı konakla birlikte yıkılır. Muammer, babasından kendisine miras kalan apartmanla aileyi çekip çevirmekle yükümlüdür. *Aylaklar*'ın ikinci bölümü köşk elden çıktıktan sonra Muammer'in günlüğüne yazdıklarından oluşur. Böylece Muammer, okuyucuya sesini doğrudan duyurmaya başlar. Muammer'in değişimi ve köşkün yıkılması arasında önemli bir ilişki bulunur. Köşkün yıkıldığını gören Muammer, sıranın tek tek tüm aile bireylerine geleceğini fark eder: "Ben bu yıkılan konak değilim, ben bir tahta parçası değilim. Değişen yaşam ile birlikte değişeceğim, uyacağım ona ve böylece de ölümsüzlüğü yakalayacağım." (s.188).

Görüldüğü üzere Muammer'de ailenin yaşantısından ilk kopuş konağın yıkılmasıyla birliktedir. İlk kez burada ailenin *duran zamanını akan zamana* çevirmek zorunda olduğuyla yüzleşir. Muammer; konak nasıl geçmişte kaldığı için değer görmeyen bir yapıya dönüşmüşse, bunun eninde sonunda zamana ayak uyduramayan sakinleri için de geçerli olacağını düşünür. Böylece "aylakların" bir parçası olmaktan da vazgeçer. Bu karardan sonra ilk kez içinde bir umut belirir. Yaşadıkları yer, ona ait olduğundan ailenin idaresi de ona geçmiştir. Bu bir işe girip çalışmanın artık zorunlu olduğu evredir. Evin sahibi olması, yavaş yavaş bir şeyleri değiştirmeye başlar. Muammer'in Ayla ve Şükrü'nün birlikte olmasını kıskanmadığı zaman herkese malum olan eylemsizliği, dışarıdan bir "iktidarsızlık" olarak görülmüştür. Bu sebeple eşi bile ona saygı duymamaya başlar. Muammer'in arkadaşından silah alması tam da bu yüzden önemli bir kırılmadır. Onu kullanmasa bile silahının olması, eylemsizliği bırakmanın ve aynı zamanda kaybolan iktidarını geri kazanmanın bir yoludur. Leman Hanım'ın gölgesindeki çocukluğu boyunca kendi kararını vermekten aciz kılınmış Muammer, yine de eski alışkanlıklarından kolay vazgeçemez. Bu, yönlendirilmeye olan eğilimidir. Şükrü nasıl Ayla ile evlenmesinde önemli rol oynadıysa, aynı şekilde kavga ettikleri sıradaki sözlerinin ardından çalışmaya başlar. Ancak Muammer'in asıl dönüm noktası kendisine silah veren iş arkadaşı Eşvak'la tanışmasıdır. Eşvak'ın yazıhanesinde işe başlamasından sonra, partiye girmesi Muammer'in bir düşünceye ait hissedebileceği, bir ilke ya da ahlak biçimine sahip olabileceği konusunda umutlanmasını sağlar. Eşvak'la çalışmaya başlaması, siyasetle ilgilenmesi hep bu arayışa cevap vermeye yöneliktir:

Ben bağlanacak bir düşünce, bir duygu, bir ilke, bir ahlak arıyordum. Onu bulamadığım için de üzülüyordum. Çünkü kolay kolay bulunacağına inanmıyordum; ama böyle bir

bağlantı bulduklarını sananlar beni olağanüstü ilgilendiriyorlardı. Gerçekten bulduklarına inanıyorlar mıydı, yoksa zavallılıklarını ört pas etmek için inanmış gibi mi yapıyorlardı? Bunu çözebilsem mesele yoktu. (s.223).

Muammer'in bir umutla gittiği yazıhanede, partide gördükleri bir düşünceye bağlanmanın onun içtenlik arayışının tersine kendi gerçeğinden kaçmak isteyen insanların sığınağı olduğudur. Muammer iş ve siyasetle ilgilendiği zamanda aslında evin içindeki sorunlardan kaçtığını, kendini kandırdığını fark eder. Artık yazıhaneyi de partiyi de bırakmıştır. Başladığı noktadan daha umutsuzdur, intiharı düşünür. İçindeki boşluğu herhangi bir şeyle dolduramadığı gibi doldurmuş gibi yapanların da gösteriş peşinde olduğunu görmüştür. Hiçbir umut kalmamıştır. Günün sonunda Muammer'in elinde kalan tek şey dürüstlüğü, kendini kandırmıyor oluşudur:

Bir yanımla övünebilirim: yalancılıktan inanıyor, yalancılıktan seviyor gibi yapmam ben. Herkesin böyle olduğunu iddia etmek için elimde yeter bilgi ve belge yok. Yalnızca kendimi biliyorum, o kadar. Çalışma hayatı da kurtaramadı beni. ... Ben bir süprüntüyüm, atılmam lazım bir yana. Suçlu kim? Onu da bilmiyorum. Ailemi suçlamaktan da bir kazancım olmaz, bununla kendimi aldatmaya kalkmayacağım. (s.246).

Büyük bir kırılma yaşayan Muammer, evin kendinden önceki kuşak üyelerinin tek tek ölmesi, Nesime'nin ardından Şükrü ve Ayla'nın da evi terk etmesi üzerine teyzesi Mürşide ile baş başa kalmıştır. Artık onun da bu evi terk etme zamanı gelmiştir, bir otele yerleşir. Son kez eve gittiğinde teyzesi ona yabancı gibi gözükür, üzerine gelmesiyle bir bulantı hisseder. Tüm gücüyle evden koşarak uzaklaşır, onu takip eden teyzesinden kaçarken bunun sanki bir “ölüm-kalım” meselesi olduğunu düşünür. Muammer için bu, büyük dedesi ve teyzesinden sonra Şükrü Paşa Konağı'nın aklını kaybeden son üyesi olmaktan da kaçıştır aynı zamanda.

Muammer bir otoritesizlik ortamında büyür. Anneannesinin her şeyin önüne koyduğu “aile tarihi”; Muammer'in resmi tarihi benimseyememesine, şimdiyle arasına bir yarık açılmasına neden olur. En başından iki yol vardır önünde: teyzesi gibi aklını kaybetmek ya da bağlanmadan yaşamak. İkinciye tercih eder Muammer. Ne resmi tarih ne de aile tarihi hiçbir anlatıyı benimsemez. Dedesi Davut Bey gibi kendini aldatmanın bir yolunu bulamamış, bir “maskenin içinden sırtıtamamıştır” dünyaya. Muammer ancak “ben bir süprüntüyüm” dedikten sonra özgürleşmiş kendine bir ilke aramaktan vazgeçmiştir. Anlar ki nihilizmle, varoluşçuluk etkisindeki absürdizmle yol alamayacaktır. Yapmadığı her seçim onu ailesine yaklaştırır.

Köşkte *duran zaman* ancak eylemle tekrar akmaya başlayabilir. Muammer içindeki umut tamamen yok olduğunda bu sefer kendi isteğiyle aylaklık yaşantısını tercih eder. Bir aile geleneği olarak sürdürülen “aylaklıktan” bir özne olarak ayrışabilmiş olan Muammer, sokaklarda gezebilir, bağlanmadan yaşayabilir, hiçbir değere sahip olmayabilir. Bunlar ilk kez ailesinin yaşantısı değil, Muammer’in seçimi hâline gelebilecektir. Muammer’in yapabildiği tek seçim “aylak-lar”dan kurtulup “aylak” olmaktır.

Kaynaklar

- Akça, H. (2023). Melih Cevdet’in *Aylaklar* Romanında Peter Pan Sendromu. *Söylem Filoloji Dergisi*. 8 (1). ss.148-165
- Anday, M. C. (2011). *Aylaklar*. Everest.
- Atılğan, Y. (2022). *Aylak Adam*. Can.
- Camus, A. (2018). *Yabancı*. (S. Tiryakioğlu, Çev.), Can.
- Kılıç, M. (2017). *Türk Romanında Flanör Düşüncenin Eleştirel İki Yorumu: Aylak Adam ve Aylaklar*. (Yayımlanmamış Yüksek Lisans Tezi). Fatih Sultan Mehmet Vakıf Üniversitesi.
- Mackay, M. (2018). *Roman Nedir?*. (F. Akdoğan Özdemir, Çev.). Boğaziçi Üniversitesi Yayınları.
- Saçlıoğlu, M. Z. (2003). *A’dan Z’ye Melih Cevdet Anday*. Yapı Kredi.
- Durmuş, M. (2003). Melih Cevdet Anday’a Dair. *Türk Dili* (623). ss. 706- 712.

Geldiğim hiç belli olmadı. Değil. Bütün şeytanlar iş başında, seni göremiyorum. Değil. Cehennemde iyi bir arkadaş çevrem olacak. Hayır. Olmayacak da zaten bu gidişle.

Tam dört yıldır aynı yerdesin oğlum Hamdi, tam dört yıldır her akşam her sabah tek bir cümle peşinde gezip duruyorsun. Sana kim söylemişti, hatırlıyor musun o saçma şeyleri, aklına kim sokmuştu dünya böyle de güzeldir, herkesin ondan alacağı bir şeyler vardır, hiç yoksa yaşadığına şahitlik edecek bir nokta koy bir kâğıdın üstüne diye? Sahi, kim? O da mı çıktı aklından? Al al çimenler, koyulup kararmış deniz sırtları, kesile kırkıla yeni doğmuş buruşuk bebeğe dönmüş dağbaşlarıyla birlikte? İşte, sen bu kadarsın, birkaç yeni tını, bildiğin eski kelimelerin kapalı bir kapta karışımı, azıcık ikinciyenisosu, tencerenin kapağı hafif aralık bırakılacak, kayna babam kayna, nedircik çorbası, ağzına layık maşallah.

Kemiklerim kırık. Doktor yalan söylüyor. Röntgenin içine bir şey karıştırmışlar, artık barut mu zahter mi bilmem, ne karalığı kararıyor, ne akında yürek açan şeyler var. İşte, duvarda bir portre, barok mu oryantalist mi bilmem, kemiklerim bana benziyor. Kırığım ben. Yalan söylüyorum. İçime bir şey karıştırmışlar harç diye, Orta Anadolu'dan bir parça kaya tozu, Karadeniz'in az tuzundan biraz, biraz Akdeniz çalısı kısa bodur ve işte ben. Kırık. Bir yorgunluk ki az önce cennetten kovulmuşum. Ama dünyaya atılmamışım. Cennetten, öylece kovulmuşum. Kadınıma da vermemişler yanıma. Kendilerine saklamışlar. Sonra toplanmışlar kapının önüne. Hep birden. Bir oyun seyrederek gibi seyretmişler kapıdan çıkışımı. Utancımın sırtımı dönmemişim. Geri geri çıkmışım sahneden. Ya da cennetten. Zamanın ilk farsı. İnteraktif fars ama. Gözümden bir damla gümüş yaş süzölmüş, o bile gümüş, kanımda altın yok. Seyircinin gözünde bir parça... talaş. Telaş bile değil. Yani sarı bir saman. Herhalde performansımı beğenmediler. Sarı saman bir şey gözlerinde. Yanıp sönmüyor. Yansa sönüp gidecek zaten. Öyle erimsiz sürümsüz bir şey, bir talaş. Kapıdan çıkacağım, emredildiği üzere cennetin kapısını dışarıdan kapatacağım ve bileceğim ki seyirciler hiçbir yere gitmeyecekler sonsuza kadar, kapıyı seyretmeye devam edecekler. Öyle bir fars. Biliyorum, ben yazmıştım. Bir yorgunluk başka yorgunlukları gözlerinden tanıyor.

“Hamdi.”

Başımı kaldırmayacağım. Evrenin bu köşesinde beni tanıyabilecek hiç kimse yok. Başımı kaldırmayacağım çünkü bu yaşıma kadar hiçbir şey için kaldırmadım onu. Zaten ben değilim seslenen, biliyorum, baksam o yana, bir başka hamdi çıkacak karşıma. Geçmişimin günleri hep bir başka hamdilere denk gelmekle geçti. Bir başka hamdi bindi en sevdiğim arabaya. Bir başka hamdi evlendi sevdiğim kadınla. Bir başka hamdi yazdı Türk Edebiyatı'nın en iyi romanını. Ben değil. Benim, geldiğim hiç belli olmadı.

“Hamdi.”

Başımı kaldırıyorum. Aslında, yazarı ben olsam, güzel bir giriş cümlesi olurdu belki. Başımı kaldırıyorum. Yine de, sası biraz, bir şeyleri eksik. Evet, teoride öyle. Hareketle başlayacak

yazdıklarınız. Okuru şöyle bir sarsacaksınız dünyaya yeni gelmiş gibi, ciğerlerine havayı dolduracaksınız, kendine gelecek şöyle bir. Sonrası kendiliğinden gelir. Başımı kaldırıyorum, Recoleta kadar ölmüş başımı. İçimin boz grileri göğe yükselmiyor, dünyanın bütün sabahları içime dolmuyor, eski binalar kadar eskiyim yaşımla bilinmez. Zaten hiçbir ses de duymuş değilim. Böyle meydanları kim dikti bu çöl olası karaların ortasına? Biliyorum, bu, istediğim de bu değil. Kalemim yok. Ne diye kaldıracağım başımı şimdi?

“Oğlum, inanmıyorum sana, gerçekten buraya mı kaçtın?”

Gülümsüyorum. Zoraki. Sen, sahiden sen misin röntgenimi çeken?

“Yani... Ne diyeyim bilemedim. Yani sence, senin beni burda da bulman, benim buraya kaçmamdan daha tuhaf değil mi be abi?”

“Değiş Hamdi, değiş artık Hamdi, geldin kırk yaşına be oğlum.”

“Açıktan soracağım, beni aramaya mı geldin?”

“Yok. Gezmeye... Biliyorsun, Ayten seviyor Arjantin’i. Borges falan. Piazzolla falan. Ama yalan yok. Ayten de buralarda bir yerde, çıkar şimdi bir köşeden. Ha, ne diyordum? Ama yalan yok, gelirken Ayten’e de dedim. Biz bu manyağa Buenos Aires’te denk gelmezsek atmosferin içinde başka yerde bulamayız onu dedim, sor gelince bak.”

Eh, fena değil. Cehennem burasıysa tabii. Kapının ardında bıraktıklarım geliyor aklıma. Şuradan birkaç parça güvercin ayağı almalıyım zeytin dalları taşımaya. Sonra biraz kulak, duvar arkalarını duymak için. Biraz da toprak, öğrenecek çok şey var. Adlardan başlamalıyım. Oklarım yanımda değil, yaylarım hep ağırdı zaten, tepe başlarında beklemekten sıkıldım, gitti gidecek bu ayaklar durası değil. Eh, yaşanır böyle cehennemde, hiç fena değil.

“Ya İran?”

“Ne İran?”

“Sadece Buenos Aires mi yani? Sen hiç dinlemedin mi abi beni ben konuşurken?”

“Ha, şu mesele.”

“Hangi mesele Allah’ını seversen.”

“Şu kök dal mal çift başlı çocuk doğusu batısı uzağı yakını aldık almadık verdik istemediler bir sürü şey işte bir sürü saçmalık.”

“Belki. Ama işte dinlememişsin beni. Arjantin bir yer değil, Arjantin iki yerden biri.”

“Nah dinlememişim. Bak şimdi: Arjantin iki yerden biri. Çünkü bu hayvan kötürüm, dört ayağının ikisi doğuştan yok ya da mitolojik çağlarda kesivermişler gitmiş. Sonra kök olsun diye bir yerlere gömmüş falan da olabilirler. Nah dinlememişim lan Hamdi, hayatım senin bu saçmalıklarını dinlemekle geçti lan Hamdi. Ayten bile elli kere dinlemiştir bu salak lafları lan Hamdi. Ben mi dinlememişim?”

Gölüyorum ama bir şey eksik kalmış. Yani, hep eksik kalan bir şey bir kez daha eksik kalmış. Öñünden beş yüz adam geçiyor. Kafamda beş yüz adam tepişiyor. Bana bir saç... Ya da bir ip... Kendinin ipine sarıl. Terk ettiğin kendindir. Evet, haklı, bunların hiçbirisi gerçek değil.

“Ya İran?”

“Efendim abi?”

“Ya İran diyorum Hamdi, gittin mi oraya da? Salak salak oturdun mu Tahran’ın da meydanlarında? Ben gelirim bir yerden çıkıp diye bekledin mi?”

Size kendimi tanıtmalıyım. Ama bir dakika... Kapının ardı çok kalabalık hâlâ.

“Abi, beni anlamıyorsun ya, valla bak, aklımda bir şey var.”

“Aklında hep bir şey vardı oğlum zaten senin. Eksik tahta mı, fazla parça mı; hep bir şey vardı senin aklında. Bak yirmi sene önce bundan...”

“Abi bir dur ya, kötü bir öykü mü yazıyorsun burda? Ne o yirmi sene önce falan? İstersen bir de başlayıp bitiremediğim işlerden, batırdığım dükkânlardan, elimden kaçırdığım kadınlardan bahset uzun uzun. Okura ver bütün bilgileri, beni tanısın okur iyice. Desin ki bu böyle bir adamdır, o zaman bir sonraki sahnede de bunları yapacaktır. Altı sene önceki kursu hatırlıyor musun? Orda hoca anlatmıştı hani bir derste bize.”

“Oğlum işte bundan bahsediyorum lan sana! Delisin oğlum sen.”

“Ne deliliğimi gördün be abi?”

“Ne deliliğini görmedim lan Hamdi! Neydi oğlum o saçma sapan işler, psikanaliz msikanaliz, yok ben kitap yazacağım, onun için çok okumam lazımlar, çalışmak malışmak bana göre değil, vaktimi iki kuruşluk adamlara iki kuruş daha kazandırmaya harcayamam, neydi oğlum onlar öyle? Ne geçti lan eline? Ne yazdın bugüne kadar? Haydi, yaz da Ayten’i gelsin şurdan libertango bir kaşık havası oynaya oynaya. Ha, yazabilir misin?”

Şimdi ben delikanlı bir adam olsam kalkıp bu herifin suratına şöyle okkalı bir yumruk patlatırım. Şimdi ben delikansız bir adam olduğum için başımı eğip oturmaya devam ediyorum. Sonra biri konuşuyor kafamdan ya da kapının ardından, bilmiyorum.

“Bekle, aklıma bir şey geldi.”

“Senin... Senin aklına, yazacak bir şey geldi ha?”

“Bekle, bozma zamanın ruhunu. Bekle de gör.”

“Bozar mıyım lan Hamdi? Bozar mıyım oğlum hiç? Yaz be koçum Allah belanı versin yaz!”

Çantama bakıyorum. Dört yıl. Dört yıl artı altı gün. Gelmeden altı gün önce aldım bu çantayı. Ağaç sarısı, toprak yeşili. Ağaç yeşili, toprak sarısı. Her şey birbirine giriyor. Ellerim birbirine giriyor. Bir yerlerde bir kalem olacak, hatırlıyorum. Masanın diğer yanında bir adam oturuyor. Gözüm bir yerden ısıyor onu, daha doğrusu, ayaklarını. Ayakları, ayakları kopmuş çocukların ayaklarını andırıyor. Bir kılıç olsa elimde, ben yitmekliğe mahkum bir ülkenin son

ama çok şanlı kralı, şehrimin surları delindi delinecek, bilsem bu son zaferimdir, herkesi öldürmeliyim, her erkeği ve her çadırı, her bulağı ve her kadını. Göz göz üstüne bir dikkatle kessem herkesi. Sonra dönsem arkamı bu kez çünkü o gün de dönmek istemiştım. Dönsem ve ilk adım. Bir giriş cümlesi gibi bir ilk adım. Atsam. Yürüsem. Seslenseler bana. Kral'ım! Sayın Kral'ım! Sevgili Kral'ım! Haşmetlim varlık sebebim medar-ı iftiharım gönlümün efendisi gözümün nuru Kral'ım, lütfen bakar mısınız bi' şuraya? Ve baksam. Tek bir çocuk. Son çocuk. Sağ kalan çocuk. Ne yapacağız onu? Öldüreceğiz. Çünkü iyi bir kral bütün düşmanlarını öldürmelidir. Ama ben... sanırım ben, iyi bir kral olamadım hiçbir zaman. Yani, kral olsam, iyi bir kral olamazdım hiçbir zaman. Bacaklarını kesin. Nasıl? Kesin bacaklarını işte ya, sormayın niye falan diye. Sonra? Sonra da atın bir kenara. Çocuğu mu? Hayır, bacaklarını. Çocuğu ya? Onu burada bırakın. Niye? Sormayın dedim ya. Ama niye? Bir kere de ben sorayım o zaman: niye soruyorsunuz bu kadar çok soruyu bana, ben kral değil miyim? Kralsınız Kral'ım da çok saçma ama bu yaptığınız, evet, önceki yaptıklarınız da saçmaydı ama bu daha saçma, niye burada bırakıyoruz çocuğu? Ne bileyim. Ne bileyim mi? Ne bileyim işte, gelmeyin üstüme. Bari Kral'ım, bir kuytuya falan atalım gitsin. Olmaz. Niye? Çünkü o zaman, ölür. Ölmesini istemiyor muyuz? Siz isteyebilirsiniz tabii, hürsünüz, beni kral seçerken de hürdünüz ama ben istemiyorum. Peki. Peki mi? Peki. Niye yok mu? Yok. Peki. Peki. Sonra kesseler çocuğun bacaklarını. O bacaklar abimin bacakları olsa.

“Hamdi, bir şey demek istemiyorum ama bana kalırsa sen bok yazarsın.”

“Yazacağım abi, bekle.”

Birbirine girmiş ellerimi ayırıyorum birbirinden. Çantaya uzanıyorum. Kapıya uzanıyorum. Kapıyı çekiyorum dışarıdan, herkes kayboluyor kaçıp ama ya içeri ya dışarı, bakamadım şimdi dikkatli. Bir kalem, bir kâğıt, başka hiçbir şeyim yok. Romanımın ilk cümlesi, kendiliğinden dökülüyor kâğıdın üstüne, ellerim titriyor, kopmuş ayaklarım da:

“Ayten'in etekleri dans ediyor serin, Plaza del Mayo'nun kaldırım taşlarından bir fars havalanıyor. Ayten çıkıp geliyor, karşımda dikiliyor.”

Abime bakıyorum. Abimi bana bakarken yakalıyorum. Kemiklerim kırık değil. Yorgunluk, durgun. Ayten çıkıp gelmiyor. Bütün şeytanlar iş başında ama Ayten'i göremiyorum. Sonra kalkıyorum oturduğum yerden, dört yıl altı gündür hep aynı yerdeyim ne olsa, kalkmam lazım. Yürüyorum biraz, bacaklarım açılsın, kopuk bacaklarım. Şehyad Meydanı'nda beş yüz baş taşıyor başımı. Kendimi yollardan alamıyorum.

Eşiğin Kıyısında Yazmak

Irmak Zileli ile Edebiyatın Sınır Hâlleri



Aradalık. Ne tam burada ne orada. Ne geçmişin yükünden âzâde ne de geleceğin vaadine teslim. Bizi orada; eşiğin tam kıyısında karşılayan, yazdığı her romanda okuru tanıdık hayatların içinden geçirerek belirsizliğin, sorgulamanın ve yüzleşmenin kıyısına taşıyan bir yazar Irmak Zileli. Edebiyatında kimlik inşası, toplumsal cinsiyet, iktidar, aradalık ve temsil gibi temaları özgün bir anlatı diliyle işlerken bir eleştirmen olarak metne dışarıdan bakışını da yitirmiyor. Her romanında biçimsel denemelere, estetik arayışlara ve anlatısal kırılmalara yer veriyor. Böylece okuru edilgin bir izleyici olmaktan çıkarıp anlatının sorumluluğuna ortak eden bir yazı evreni kuruyor.

Röportajda, Irmak Zileli ile yazarlık serüveninin başından bugüne -2012 yılı Yunus Nadi Roman Ödülü'ne sahip *Eşik*, 2020'de Duygu Asena Roman Ödülü'nü kazanan *Son Bakış* ve okurla buluşan son romanı *Şimdi Buradaydı* başta olmak üzere- geçirdiği dönüşümü, romanlarındaki yapısal ve tematik eğilimleri, eleştirmen kimliğiyle kurduğu bağ, "öteki"nin temsiliyle ilgili etik sorumlulukları ve kurmaca-gerçek eksenindeki yazınsal kararlarını konuştuk. Aynı zamanda Zileli'nin roman evrenini belirleyen eşiklerde nasıl bir poetik duruş geliştirdiğini de keşfetmeye çalıştık.

Hayat aslında her anı eşiklerle dolu bir yolculuk.
İnsan sürekli bazı seçimler yapmak zorunda kalır,
alınan ya da alınmayan her karar bir eşiğin
habercisidir. Eylem ne yönde olursa olsun,
durmayı ve hiçbir şeyi değiştirmemeyi tercih
etsek de o bir eşiktir.

İlk romanınız *Eşik*'in 2012'de yayımlanmasının ardından yaklaşık her iki-üç yılda bir yeni bir eserle edebiyatseverlerle buluştunuz. *Eşik*'ten *Şimdi Buradaydı*'ya uzanan süreçte yazın/okuma pratiğinizde ne tür değişimler yaşandı? Hangi yeni yönelimler, yöntemler ve arayışlar yazarlık yolculuğunuza eşlik etti?

İlk romanım *Eşik*'in yazım süreci ile sonraki romanların yazımı birbiriyle tamamen zıt özelliklere sahip. *Eşik* planlanmayan bir doğum gibiydi. Bir anda gelen bir hissin düşünceye, düşünceden eyleme dönüşmesiyle ortaya çıktı *Eşik*. “Şimdi babam ölse ne hissederim?” gibi son derece kişisel bir sorunun peşine düşmemle başladı her şey.

Yıllardır görüşmediği babasının ölüm haberini alan genç bir kadının öyküsünü yazayım öyleyse, dedim. Bu nokta önemli, çünkü benim ileride derinleşecek, olgunlaşacak edebiyat anlayışımın ipucunu taşıyordu. Sonraki yıllarda defalarca üzerine düşündüğüm ve savunduğum bir fikir oldu bu: Sanatçı öncelikle kendine bakarak yaratır, kendini inceler, kendini irdeler, yüzleşir, soyunur. Artık ne dersiniz... Kendini sakınan, kendine bakma cesareti göstermeyen bir yazarın metni, okurunda öyle bir etki uyandıramaz.

Ben de ilk romanımda farkında olmadan o yola girmişim. Kendimden yola çıkmışım. Fakat burada riskli olan şu: Kendinden yola çıkıp da bir yere gidememek, kendinden hiç uzaklaşmamak. Kendi eksenini etrafında dönen bir anlatı kurarak, okuyana hiçbir şey söyleyememek, başkalarının da bağ kurabileceği bir eser ortaya çıkaramamak. Bu tehlikeyi *Eşik*'in ilk taslağı olan 180 sayfayı okuduğumda fark ettim. Yazdıklarımı bırakın başkalarını, bana bile son derece çığ gelmişti.

Neden böyle, diye sordum kendime. Bu soruyu sormam da aslında yordamıma dair bir şey söylüyormuş, sonradan anladım. Çünkü her zaman iyi ya da kötü fark etmeksizin, yaptıklarımı dönüp baktıktan sonra şunu soran biri oldum: Neden böyle? Bunu neden öyle değil de böyle yaptım? Kendi üretimine dışarıdan bakmak ve onun anlamını kurcalamak, benim edebiyatımın gelişiminde çok önemli bir itici ve derinleştirici güç olmuştur.



Eşik'in o ilk taslağına baktığımda gördüğüm olmamışlığı da bu soruyla anlamaya çalıştım. O zaman fark ettim ki, ben sadece beni ilgilendirebilecek bir şey yazmıştım. Kendi acısında boğulmuş, kendi mağduriyetine kapanmış, diliyle de, anlatım biçimiyle de son derece ağlak, bir romandan çok günlük defterinin parçası olabilecek iç dökme tadında bir şeydi ortaya çıkan. Bunu görebilmem ve kendi kendimi eleştirebilmem sayesinde sizlerin de okuduğunuz *Eşik* romanı yazılabilirdi. Kendinden yola çıkan sanatçının hikayesinin ancak başkalarını da kucaklayabildiğinde, öteki insanların da hikayesiyle birleşebildiğinde bir edebiyat eserine dönüşebileceğini keşfettim.

Peki bu nasıl mümkün olurdu? Kendi roman taslağımdaki problemi anlamak için daha yakından baktım ona. O zaman şunu gördüm, kendi otobiyografik malzememi hunharca kullanmıştım. Olayları, anıları, deneyimleri bir merkeze hizmet edecek şekilde işleyerek değil, ardı ardına sıralamış, adeta kusmuştum. Oysa hiçbir roman birinin başına gelen tüm olayların sıraya dizilmesinden oluşmaz. Orada bir kurgu vardır. Yazar da o kurguyu ne anlatmak istediğine bağlı olarak oluşturur. Yani söylemek istediği bir söz, anlatmak istediği bir düşünce, sordurmak istediği bir sorunun etrafından örer anlatısını. Örer, yani kurar. Tekst denir İngilizcede? Tekst, yani metin, bir örme işidir. Örme işleminde hangi renklerin yan yana gelmesini istediğimize, nasıl bir desen oluşturacağımıza, toplamda ortaya nasıl bir şey çıkmasını istediğimizi bilirsek karar verebiliriz.

İşte bu da beni romanın meselesinin ne olacağını bilmenin önemine götürdü. Ben bu romanı neden yazıyorum? Kendi içimi dökmek için mi? Hayır. Başkalarına da bir şey söyleyeceğine inandığım için. Peki başkalarına söylemek istediğim şey ne? Dramatik bir hikâye anlatmak mı? Hep birlikte bir kızın yaşadıklarına üzülelim diye mi? Hayır. Bu romanın meselesi var. Bir derdi var. Bu derdi bilir ve derinleştirirsem, hikayemi de, kurgumu da, anlatım dilimi de ona göre oluşturabilirim ve ancak bunu bilerek olayları yan yana getirirsem ortaya bir anlam çıkar. Çünkü anlam, ancak bağlamdan doğar. Taslağımanın bağlamı eksikti. İşte bu farkına varış da yine benim gelecekteki yazarlığıma atılan çapalardan biriymiş, onu sonradan anlayacaktım.

Kafka'nın *Dava* romanının Türkçe baskısında çevirmeni Ahmet Cemal'in yazdığı bir önsöz vardır. Orada Ahmet Cemal romanın evrensel özelliğini katmanlı kurgusundan aldığını söyler. *Dava* romanı, devlet karşısında insanın duyduğu korku değildir. Bu üst katmanlardan biridir ama derine indikçe insanın özüne içkin olan korku duygusunu işlediğini anlatır. Yazar hikâyesini, konusunu, olayları kavramsal bir zemine oturtursa metin evrenselleşir. Bu önsöz *Eşik*'in yazım sürecinde sezgisel olarak bulduğum bir şeyi yerli yerine oturtmamı ve bir poetika haline getirmemi sağladı. Sonrasında da bütün romanlarımda aradığım şey hep bu oldu: Meselem ne? Yazdıklarımı sadece bana ait olmaktan kurtaracak, öteki insanların derdiyle beni buluşturacak olan bunu bulmaktır. Çünkü aslında hikayelerimiz farklı olsa da, onlara yönelik okumamızı derinleştirirsek, insana dair evrensel meselelere ulaşırız. Bu, yaşantının görünen kısmıyla yetinmemek, orada bir kazı yapmak demektir. Araştırmak, merak etmek, görünenin ardına ulaşmak için ihtiyacım olan yöntemi ikinci, üçüncü romanlarımda geliştirdim. Bugün artık bir metodolojim var diyebilirim. Hiçbir şey sabit değildir ve her zaman beslenmeye, değişmeye, yenilenmeye açık olmak gerekir. Beslenme kaynakları çeşitlenebilir. Ama esas olan bir perspektif var ki, o değişmez. Merakın peşine düşmek. Yani çok okumak, çok izlemek, çok deneyimlemek.

Eşik benim kendi edebiyatım açısından okulum oldu diyebilirim. Roman yazmayı onunla öğrendim. Ama öğrenmenin sonu olmadığını da bilerek. *Şimdi Buradaydı*'ya gelene kadar yazdığım her roman beni yetiştirdi, geliştirdi. Arayışlarımı çoğalttı, çeşitlendirdi.

Roman evreninizdeki temalar ve anlatım tarzı açısından edebiyat dünyasında hangi yazarlarla bir bağ hissediyorsunuz? Tanpınar'ın “Eşik” şiirini *Eşik*'te epigraf olarak seçmeniz ya da *Bozuk Saat*'te *Saatleri Ayarlama Enstitüsü*'nü çağrıştıran yapılar bu bağın örnekleri olabilir mi?

Her yazarın edebiyatında kendinden öncekilerin izi vardır. Kendisi bunun farkında olsun ya da olmasın. Bunu arzulasın ya da bundan endişe etsin. Bazıları ise elbette yazarın sizin deyiminizle hissettiği ya da farkında olduğu bir bağdır. Tanpınar'ın “Eşik” şiirini epigraf olarak seçtiğim sırada iyi bir Tanpınar okuru sayılmazdım. Bu denk geliş hoşuma gitmişti, hikâyeye, anlatmak istediklerime çok oturuyordu. Öte yandan daha sonraki yıllarda Tanpınar'ın metinlerine daha yakından baktığımda onun kurgularındaki katmanlı yapının ve karakterlerinin psikolojik derinliğinin benim de peşine düştüğüm bir amaç olduğunu fark ettim. Bu anlamda haklısınız ben öyle bir bağ olsun isterim kendisiyle aramda. Bu, birbirine benzer metinler yazdığımız anlamına gelmez. Ya da aynı sularda yüzdüğümüz sonucu çıkmaz buradan. Bambaşka konuların, izleklerin, meselelerin içinde olabiliriz; üslubumuz, dilimiz birbirinden çok uzak da olabilir ama metinlerimizin dip akıntısında kendini ele veren bir poetika ortaklığı söz konusudur, yani öyledir umarım.



Fakat açık yüreklilikle söylemeliyim ki beni Tanpınar'dan daha çok etkileyen yazar Virginia Woolf'tur. Onun bir romanı hariç hepsini okudum, bir iki romanını defalarca okudum, günlüklerini hatmettim, deneme yazılarında cirit attım. (Okumadığım romanını en doğru zamana saklıyorum, çünkü o da okunursa başka Woolf metni kalmayacak elimde. Buna okur kurnazlığı diyebiliriz. Okurun hayata feyk atma çabası.) Woolf'un tekniği, dille ilişkisi, romanlarında kurduğu yapı benim için bir kazı alanı oldu her zaman. Nasıl ki bir arkeolog sahada katman katman yapar kazısını ve ulaştığı her nesneyi uzun uzun inceler, analiz eder, Woolf da bana öyle bir zenginlik sundu her zaman.

Onun metinleriyle kurduğum bu ilişki, kullandığı tekniğe olan hakimiyeti ve onun felsefesini bu denli iyi savunabilmesi ilham oldu. Aynı zamanda günlükleri ve denemelerinde karşıma çıkan arayışları, edebiyatla kurduğu sahici ilişki, kendine karşı dürüstlüğü benim de kendi yolculuğuma buradan bakmamı, kendi poetikamı ve yazar kimliğimi böyle bir perspektiften ele almamı, kendimle tartışmamı, kendimi yoklamamı, dönüştürmemi, irdelememi sağladı. Bu konu benim için upuzun bir hikâye. O yüzden şimdilik durayım, meraklısı Woolf'tan neler öğrendiğime dair bir yazıya şu linkten erişebilir: <https://artdogistanbul.com/virginia-woolf-tan-ne-ogrendim-sihirli-oda/>

Bazen de kurmaca metinleriyle değil de yazar tutumuyla, yazı üzerine düşünceleriyle, poetikasıyla sizi etkileyen ve bir bağ kurduğunuz yazarlar olur. Benim için bunların başında Ursula K. LeGuin geliyor. Kurmaca metinlerini sevmediğim için değil, farklı türlerde yazdığımız için oradaki doğrudan etkiyi analiz etmekte zorlanıyorum. Ama denemeleri, röportajları ve konuşmaları benim rehberim olmuştur diyebilirim.

Aramda bağ hissettiğim o kadar çok yazar var ki, ama hepsini burada böyle detaylı şekilde açıklarsam röportajı kitap yapmamız gerekir. O yüzden isimlerini anmakla yetineyim: Thomas Bernhard, Javier Marias, Iris Murdoch, Susan Sontag, Ingeborg Bachmann, Sevgi Soysal, Leylâ Erbil.

Romanlarınızın adları *Eşik, Gölgesinde, Son Bakış, Şimdi Buradaydı* dikkatli bir okur için ortak bir izlek sunuyor: Geçişler, belirsizlikler, zaman ve mekân arasında salınan sınır hâlleri... “Aradalık” kavramı yazı evreninizde nasıl bir yere sahip? Yazma süreci sizin için bir “eşik”te durma hali midir?

Hayat aslında her anı eşiklerle dolu bir yolculuk. İnsan sürekli bazı seçimler yapmak zorunda kalır, alınan ya da alınmayan her karar bir eşiğin habercisidir. Eylem ne yönde olursa olsun, durmayı ve hiçbir şeyi değiştirmemeyi tercih etsek de o bir eşiktir. İnsan sürekli etki eder. Kendini etkisiz ve pasif kılarak yarattığı bir durum varsa o da aslında bir değişime neden olur. Değişimin yönü her zaman ileriye doğru olmak zorunda değil. Bu eşik anları bize şunu hatırlatır, insan hep bir şeyle başka bir şeyin arasındadır. Belirsizlikler, geçişler, salınmalar hayatın olağanlığının bir parçasıdır. Fakat insan böyle olmadığını düşünmek ister. Netliği talep eder. Aradalık kafa karıştırıcıdır. Zihni ve bedeni tetikte tutar. Kişi kendini “arada” hissettiğinde bir an önce öteki yakaya geçmesi gerektiğini hisseder. Rahatsız edicidir bu aradalık hissi. Baş etmesi zordur. Oysa karşı yakaya geçse bile, bunu bir an önce yapsa bile, durağanlık ve sabitlik diye bir şey yoktur. Ya da çok kısa sürer. Peki öyleyse insan neden bu gerçeklikle barışamaz? Neden belirsizliklere tahammül etmek, bir süre eşikte kalmak bu kadar zor gelir? Çünkü insanı özne olmaya zorlar. Belirsizliklerin içinde kalmak yatay seyrin önüne geçer. Bir sonraki adım, sonra bir dahaki, hadi bir adım daha diye ilerleyen lineer yaşama direniştir o halin içinde kök salabilmek, oradaki duyguya bakabilmek, atılacak bir adım varsa bile bunu iyi anlamak için durmak... Anın içinde, o karar anının, o eşiğin ortasında duran insan hareketle kendini oyalayamaz. İlginç bir paradoks var orada. Hareket etmek yaşamı değiştirmenin, devrimci bir atılımın, hayatta etkin olmanın eylemi gibi görünse de, hareketin bu tür bir anlamı olabilmesi için öncesinde eşikte bir süre durmuş olmak gerekir. Hiç durmadan hareket eden kişi sadece düşünmekten, karar vermekten, kararının sorumluluğunu almaktan, kendini anlamaktan, duygusuna ve deneyimine bakmaktan kaçıyor. O zaman hareket aslında hiçbir şeyi değiştirmemenin bir stratejisine dönüşür.

Romanlarımda çok fazla eşiğin olması, o belirsizlikler, geçişler, karakterlerin hep arada durmaları, gerçeklikte yaşamaktan kaçındığımız bu deneyimi kurmaca evrende yaratmak içindir. Karakterlerimin değişimini, dönüşümünü bu yoldan sağlayabileceğimin farkındayım çünkü. Kurmacada yarattığım deneyim yoluyla kendim de benzer bir deneyim yaşamış olurum, belki gerçeklikte bu denli odaklanarak, farkındalıkla başaramadığımı orada deneyimlerim. Okur için de aynısı geçerlidir. Kendi hayatında beklemeye tahammül edemediği eşikleri okuduğu hikâye sayesinde deneyimler. Bu da onda bir dönüşüm yaratır. İlla ki yaratır. Ama büyük ama küçük. Bunu sağlayan şey ise sadece hikâyede böyle bir kurgunun olması değildir. Okuma anları da yazma anları da eşikte durduğumuz anlardır. Hareketsizizdir. Bir hikâyenin içinde dikey bir yolculuk yapıyoruzdur. Okuduğumuz romanın karakterlerinin eşiklerini deneyimlerken biz de hiçbir yere gitmeyerek, hareket etmeyerek, hayatımızda herhangi bir büyük eylemde bulunmayarak durmayı deneyimliyoruzdur. Fakat aynı anda hikâyenin içindeki karakterle birlikte hayalimizde hareket halindeyizdir. Karakterin eşiklerine olduğu kadar hareketlerine de eşlik ederiz.

En başta durmaya ve eşikte olmaya yüklediğim anlam ve değerin bir diğer örneği de, sanat, edebiyat ve felsefe gibi alanlara yoğunlaştığımızda ortaya çıkan haldir. Oradaki dikey yaşantı deneyimi bizi durmaya, bakmaya, odaklanmaya, araştırmaya, keşfetmeye yöneltir.

Bu da bir belirsizlik anıdır. Başkasının kurduğu bir hikâyenin içinde, kontrol edemediğimiz bir alanda durmuşuzdur. Gerçeklikte tahammül etmenin çok zor olduğu bir şeydir başkasının yönlendirdiği bir maceraya dahil olmak. Kurmaca bizi buraya davet eder ve biz gönüllü olarak orada kalırız. Belirsizliğe tahammül edemeyen tarafımızla ondan haz alan tarafımız arasında. İşte size yine bir aradalık.

Bu nedenle yazmak da okumak da benim için bir “eşik”te durma halidir evet. Gerçeklik ile kurmacanın arasındaki o eşik çok vaatkârdır üstelik. Tek başına hayatın yapamadığı pek çok şeyi yaptırır insana.

Eşik’te Eylül’ün içsel çatışmaları ve kimlik arayışı, Bende Ölen Sensin’de toplumsal cinsiyet temsili ve erkeklik normlarının sorgulanışı, Şimdi Buradaydı’da ise psikolojik derinliği öne çıkaran bir anlatı görüyoruz. Bu bağlamda sormak isterim: Anlatıdaki bu değişim, tarihsel-toplumsal bağlamda değişen sorulardan mı yoksa yazarlığı metinsel biçimi sürekli dönüştürme sorumluluğu olarak konumlandırıran daha poetik bir yaklaşımdan mı kaynaklanıyor?

Saydığınız üç romanın da hikayesi tam da söylediğiniz gibi ayrılrsa da katmanlarına indiğimizde, en merkezdeki sorunun ve derdin ortak bir yere bağlandığını görürüz: İktidar meselesi. Eylül’ün içsel çatışmalarının kaynağında mikro alanda (baba-kız, aile) yaşanan tahakküm ilişkisi var. *Bende Ölen Sensin’de* erkeklik normları sorgulanırken derine indiğimizde patriarka iktidarında erkeklere ne olduğu tartışılıyor ve yine bir iktidar sorunu mesele ediliyor. *Şimdi Buradaydı* için de rahatlıkla şunu söyleyebiliriz: İnsan ruhunu bir kalıba dökmeye çalışan sistemin ortaya çıkarttığı kötülük sorgulanıyor ve beraberinde psikiyatrinin iktidarı da tartışmaya açılıyor. Psikiyatri tek başına günah keçisi ilan edilmiyor elbette ama sistemin hizmetine sunulma tehlikesi taşıyan bir alan olarak kurgulanışı gösteriliyor. Diğer tüm romanlarımın da kalbinde bu vardır. İktidarın tezahürleri ve onların tartışmaya açılması. Buradan baktığımızda aslında en derindeki soru aynı. O sorunun kendini gösterdiği örnekler, durumlar, olaylar farklılık gösteriyor hikayelerde. Fakat bir değişim söz konusu olduğunda haklısınız; sizin de dikkatinizi çektiğiniz daha çok biçimsel bir değişim. Yani anlatım biçiminde, yordamında, tekniğinde bir arayışım olduğu doğru. Bir kere benim anlayışıma göre her hikâyenin anlatım biçimi değişmek zorunda. Hikâyelerin dayattığı, kendi ihtiyacına göre önünüze koyduğu biçimler vardır. Yazarın yapması gereken bunu duymaktır. Buna açık olmaktır. Aynı zamanda her hikayesinin karakteri ve dolayısıyla anlatıcısı farklı olacaksa eğer dili de, üslubu da aynı olamaz. Dil karakterin kimliğiyle tümüyle ilişkilidir. Ben her metinde farklı bir dil kullanırım çünkü metinlerimin dilini belirleyen karakterlerdir, anlatıcıdır, aynı zamanda dilin hikâyeyi “aktaran” bir ses olmaktan öte, karakterin bir temsili olarak kurulması gerektiğine inanırım. Bu da beni dili sadece bir araç olarak düşünmekten alıkoyar. Onu bir amaca dönüştürür. Sahne kurmak nasıl gerçekliği temsil etmenin bir yoluysa, dilin ritmi, akışı, temposu, seçilen kelimeler de karakterin ve içinde bulunduğu halin bir temsildir.

Anlatmak istediğim hikâyenin, kurduğum karakterin gerçekliğini temsil eden en doğru dili bulma çabası ve uğraştığım meseleyi derinleştirmemi sağlayacak olan anlatım biçiminin peşine düşmem ister istemez her metinde yeni bir biçimsel arayış yaratıyor. Fakat aynı zamanda edebiyat tarihinin dilde, kurguda, anlatım biçimlerinde yeni yollar, yeni denemeler yapan yazarlar sayesinde geliştiğinin farkındayım ve evet bunun bir sorumluluk olduğunu da düşünüyorum. Bu ikisi birbirini besleyen, birlikte çalışan iki poetik tavır bana göre.

Eşik'te baba-kız ilişkisi üzerinden kurulan ideolojik ve duygusal tahakküm, son romanınız Şimdi Buradaydı'da terapi odasında yeniden biçimlenmiş bir iktidar ilişkisi olarak karşımıza çıkıyor. Romanlarınızda iktidar meselesi kimi zaman ailede kimi zaman da benlikte gizil bir güç dinamiği olarak beliriyor. Bu iktidar izleğini kurarken bireyin kendisiyle ve ötekiyle olan ilişkisini nasıl bir sorgulama sürecine yerleştiriyorsunuz? Sizce edebiyat, iktidarı teşhir eden bir alan mı, iktidarı üreten bir alan mı?

İktidar her yerde. Ben ve öteki arasındaki ilişkide sürekli üretilen, ister istemez üretilen bir şey. Bunu bilmek, fark etmek ve sürekli yıkmak gerektiğini düşünüyorum. Kimsenin kendini bundan muaf görmeden, gözünü açık tutarak, kendini de durmaksızın sorgulayarak tahakkümcü tarafını fark etmesini önemsiyorum. Bence edebiyat insana kendi karanlığını, kendi zaaflarını, kendindeki kötüyü, olumsuzu gösterebildiği ölçüde dönüştürücü olabilir. Açık yürekli bir sorgulamaya davet eder. Ama bunun olabilmesi için yazarın da aynısını yapması şarttır. Bu nasıl olacak? Yazarın öncelikle metni üzerindeki iktidarını yıkmakla başlayan bir şey bu. Eğer yazar metnin yaratıcısı ve onu kuran kişi olarak ister istemez var olan o iktidar konumunu tartışmaya açmazsa, o konumu bile isteye yıkmazsa, oradan inip kendini metnin okuruyla eşitlemezse bu mümkün olmaz. Nasıl olacak peki o? Mesela benim açımdan bunun en tipik örneği tanrı anlatıcı kullanmamaktır. Karakterlerin sesine alan açmaktır. Yazarın sesini olabildiğince geri çekmek ve her romanda başka bir karakterin bakış açısını, dilini yaratmak, çok sesliliğe alan açar. Benim de ona tabi olmamı sağlayarak iktidarımdan feragat etmemi sağlar. Ya da metindeki her arzumu okura dikte etmemek de bir örnek olabilir. Boşluklar bırakmak. Okurun hayalini kontrol etmeye çalışmamak, ima etmekle yetinmek ve sonrasını okura bırakmak da gönüllü olarak iktidardan vazgeçmenin yollarından biridir. Bir mekânı betimlerken okurun ille de benim zihnimdekiyle birebir örtüşen bir mekân canlandırmasına çalışmamak mesela yazarın kendi iktidarını yıkma çabasıdır. Buradan bakarsak, edebiyatın iktidarı üreten bir alan olmaması için yazarın çabası gerekir diyebilirim. Ama bu tabii ki benim anlayışım. Genellemeler tehlikelidir. O yüzden edebiyat iktidarı teşhir eden bir alandır değildir gibi iri laflar etmek lüzumsuz olur. Ben ancak kendi çabamdan söz edebilirim.



***Eşik*, birçok eleştirmen tarafından 12 Eylül romanı, otobiyografik roman ya da bir tür bildungsroman olarak değerlendirildi. Benim okuma deneyimimde ise roman, “hikâyeye çocuk gözüyle içeriden bakmak” gibi daha kişisel ve tanıklık temelli bir yerden ses veriyor. Proust’un o ünlü sözünü hatırlarsak: “Gerçek yaşam, sonunda keşfedilmiş ve aydınlanmış, dolayısıyla da gerçekten yaşanmış yaşam, edebiyattır.” *Eşik*’i yazarken otobiyografik öğelerle kurmaca arasında nasıl bir denge kurdunuz? Bu romanı yalnızca kişisel bir anlatı olarak sınırlamak yerine daha önce yazılmış 12 Eylül anlatılarına bir tür karşı anlatı olarak da düşünmek mümkün mü?**

Eşik, otobiyografik malzemeden üretilmiş bir roman. Dolayısıyla aslında gerçek ile kurmaca arasında bir denge kurulup kurulmaması gibi mefhumla hareket etmedim. *Eşik*’i, roman yapan gerçek olayların etrafının kurmacayla bezenerek gizlenmesi, dönüştürülmesi değil. Onu roman yapan, otobiyografinin kalbindeki meselenin, tıpkı diğer pek çok romanımda olduğu gibi bir merkez oluşturma ve deneyimlerin o merkezi inşa edecek, derinleştirecek şekilde örülmesi. Bu sayede okuduğumuz metin Türkiye sol hareketinin tarihi olmaktan, 12 Eylül anlatısı olmaktan, bir aile tarihi olmaktan ve Eylül’ün hayat hikayesi olmaktan kurtulmuş oluyor. Hem hepsi birden, hem de hiçbirisi olan bir roman kurgusu çıkıyor ortaya. Herhangi bir roman, hikâyenin geçtiği döneme dair nasıl fikir verirse, *Eşik* de bunu yapıyor. Ama aynı anda onu aşması hedefleniyor. Sadece bir 12 Eylül romanı olmaması amaçlanıyor. Ben bunu yapabildiğimi düşünüyorum ve bunu yapmış olmamı da romanın meselesini 12 Eylül’le sınırlamamış olmama bağlıyorum. 12 Eylül yüzeydeki hikâye katmanına ait bir olgu. Bunun bir alt katmanında o dönemin ülke atmosferini belirleyen/etkileyen dünya siyaseti ve dalgalanmaları var. Eylül’ün hikayesi bu ikinci katmandan bağımsız değil. Bir soğanı kat kat soyduğunuzu düşünün. Bir sonraki katmanda ne var? Dünya siyasi atmosferiyle bağlantılı kültürel, ideolojik ve bireysel dönüşümler var. Hadi bir kat daha soyalım, orada da dünyanın neresinde olursanız olun, hangi zamanda yaşanırsa yaşansın, büyük toplumsal dönüşümler yaratmak ve devrim yapmak isteyenlerin bu arzuyu mikro alanda, bireysel yaşantılarında gerçekleştirirken içine düştüğü eksikler, zaafılar, yanlışlıklar var. Bir kat daha soyalım, devrimci olsun olmasın, ebeveynin evladını kendi uzantısı olarak görmesindeki problem var. Oradaki iktidar ve tahakküm var. Kat kat soyulan soğanın cücüğüne vardığımızda insana dair evrensel meselelere ulaşmış oluyoruz.

Güncel bir olayın romanını bile yazsam bakış açım bu. Onun derinindeki insana, evrensel olana ve kavramsal boyuttaki meseleye ulaşmak. Bunu yapabildiğimde güncelin içine sıkışmadığımı ve güncel deneyimi de daha iyi anlayabildiğimi hissediyorum. 12 Eylül'ü sadece gazete haberlerindeki yansımalarla, o yılların tanıklıklarını dinleyerek, anıları okuyarak kavramanın mümkün olmadığını düşünüyorum. Öte yandan bu durum *Eşik*'i bir 12 Eylül anlatısı olmaktan çıkarıyor da olabilir. Zaten ben de bahsettiğiniz gibi bir karşı anlatı kurma hevesinde hiç olmadım. Sadece bir romanın yapması gerekenin herhangi bir dönemi aktarmaktan fazlası olduğuna inanıyorum. Roman yazarken, felsefi, psikolojik, sosyolojik, antropolojik perspektifle katmanlı bir yapı oluşturduğum zaman benim için tatmin edici oluyor. Görünenin ardındakine ulaşmayı sağlayacak olan da bu bana göre. Ve tabii ki kişisel bir anlatı olmakla sınırlamanın panzehiri de odur. Aman diyeyim, benim kişisel anlatımı kim ne yapsın.

Thomas Mann, “Bir insan yalnız bir birey olarak şahsi hayatını yaşamaz. İster bilerek ister bilmeyerek aynı zamanda kendi devrinin ve çağdaşlarının hayatını da beraber yaşar” der *Büyülü Dağ*'da. Yazarken kişisel deneyimlerinize kolektif bellek arasında nasıl bir ilişki kuruyorsunuz? Kendinizi bireysel bir anlatıcı olarak mı tanımlarsınız; dönemine tanıklık eden biri olarak mı? Tanıklıktan söz ediyorsanız, bu sorumluluğu edebiyata nasıl taşıyorsunuz?

Bireysel olan politiktir. Bu söylene söylene içi boşalmış bir slogan gibi olsa da sahip çıkmak gerekir. Birey yaşadığı çağın ve kendinden öncekilerin izini taşır. O yüzden Thomas Mann'a katılıyorum. Ama sadece “kendi devrinin ve çağdaşlarının” değil, kendinden önceki kuşakların da hayatından onun hayatına taşan şeyler vardır. Kuşaklar arası aktarımla kolektif bellek, hem bireylerin hem toplumların yaşantısında inşa edilir. Dolayısıyla benim kendimi bireysel bir anlatıcı olarak tanımlamam ya da tanımlamamam önemini yitiriyor. Ben ne dersem diyeyim, yazdıklarım da yaşadığım çağın da benden öncekilerin de izi vardır. Ama bunun bilincinde olarak yazdığınızda hem geçmişe doğru hem şimdinin içinde; hem kendi benliğinizde, hem başkalarının benliğinde kazı yapan bir yazara dönüşürsünüz. Bu da metinlerinizde kendiliğinden oluşacak olan katmanları daha bilinçli kurmanızı sağlar. Benim çabam da bu yönde.

***Son Bakış*, gerçek bir olaydan ilhamla ortaya çıkmış, görünürde sıradan ama çok katmanlı bir trajediyi merkeze alıyor. Kurmaca ile gerçeğin kesiştiği bu tür bir anlatıda, özellikle de kırılğan ve temsil edilmesi hassas bir karakter -ölmek üzere olan göçmen bir kadın- söz konusu olduğunda sizde nasıl bir sorumluluk duygusu yarattı? Yazar olarak bu hikâyeyi sahiplendiğinizde, Tina'nın yaşadığı gerçeğe sadık kalmak sizin için ne ölçüde belirleyiciydi? Bu bireysel trajediyi daha geniş bir toplumsal/sistemsal eleştiriyle nasıl ilişkilendirdiniz?**

Öncelikle kurmacanın içinde gerçek karakter olmadığını hatırlatarak başlayayım sözü. Dolayısıyla “Tina'nın yaşadığı gerçek” ifadesi doğru değil. Tina, *Son Bakış* romanının kahramanı. Onun kurmaca evrendeki hikayesini kurmama ilham olan gerçek olayın kişisi ise başka biri. Kurmacanın içinde bir tarihsel kişiden bile söz etsek, o gerçek hayattaki insan değildir artık. Kurmacanın kendi gerçekliğindeki bir tarihsel kişidir. Bir romancı kurmacanın

içinde kendi adında bir yazardan bile söz etse, o yazar gerçek dünyadaki yazar değildir, kurmacanın içindeki aynı isme sahip kurmaca bir yazardır. Tina'nın hikayesini kurgularken bana bu romanın fikrini veren gerçek olayın ayrıntılarını hiç araştırmadım. Kimmiş, hangi ülkeden gelmiş, adı neymiş, nasıl gelmiş? Bütün bunlar gerçek dünyaya ait sorular. Gazeteci olsaydım araştırmam gerekirdi ama ben bir romancıyım. Benim için, tıpkı kendi hikayemi yazarken olduğu gibi, önemli olan o olayın kalbindeki meseleydi. Olayların nasıl geliştiği değil. Yaşanan durum, bir göçmen kadının çalıştığı evin anahtarını içeride unutunca patronuna bunu açıklamaktan korkup çatıya çıkması, oradan balkona atlayarak eve girmeye çalışırken düşüp ölmesi, önemli olan buydu. Önemli olan bu olayın içindeki insanın bunu neden yaptığıydı? Patronuna küçücük bir hatasını söylemeye çekinmesine yol açan korkuydu. İçselleştirdiğimiz otoritelerin yüreğimize saldırdığı korku ve dehşetin ne kadar ölümcül bir şey olduğuydu. Mesele buydu. O halde benim bir romancı olarak yapmam gereken bu meseleyi en iyi şekilde gösterebileceğim bir hikâye kurmaktı.

Ancak bunu yaparsam gerçeklikteki olaya ve kişiye sadık kalmış olurum. Onun pratikte ne yapıp ettiğini, geçmişini kurcalayarak değil. Onun ölümüne yol açan bu deneyimin hakikatine ulaşmamızı sağlayacak şekilde hikayesini kurmacada yeniden inşa ederek. Tam da bu yüzden kurmaca hayattan daha gerçektir. Hayat bizi kandırır. Yaşamın gerçekliğini kavramak olan biteni olduğu gibi aktarmakla mümkün olmaz. O gerçekliği kurmaca aracılığıyla görünür kılar edebiyat. Bunun için de gerçeğin ardındakine, görünmez olana gözünü dikmesi gerekir. Bunu yaparken gerçeklikte yaşanmış olaylar bazen göz bağı olur. Hakikate erişimi engeller. Bu yüzden de romancının bir gazeteci gibi çalışmasını sakıncalı bulurum ben. Diyelim Tina'nın hikâyesini yazarken ülkemizde çalışan göçmen kadınlarla tanışsaydım, onlardan hikâyelerini dinleseydim, anlattıkları olayları olduğu gibi de kullansaydım ne olurdu? Benim yakaladığım ve derinleştirmek istediğim meseleyi daha iyi işlememi mi sağlardı? Elbette bazı yönlerden besleyici olabilirdi. Ama ancak onların anlatılarını da yine kendi perspektifimden yorumlayıp dönüştürseydim olurdu bu. Ben daha çok gözümü bağlayan, gerçeklik bombardımanı altında aslolanı kaçırmama sebep olan bir etki yaratacağına inanıyorum bu tür deneyimlerin. Elbette bu alanda yapılmış çalışmaları okudum, sözlü tarih çalışmalarına, belgesellere baktım, yapılmış araştırmalardan yararlandım. Fakat bu tür çalışmalar bizi ham gerçeğe maruz bırakmazlar. Onlar da kurmaca yoluyla değilse de gerçekliği işlerler ve özündeki meseleyi rdelerler. Bu yönüyle romancıyı besleyen ikincil kaynaklardır. Doğrudan gerçekle temas etmektense bu tür kaynaklardan beslenmek benim perspektifimi derinleştirmemi sağladı.

Sorunuzun ikinci kısmı için de şu kadarını söyleyeyim: Yapmam gereken tek şey bunun bireysel bir trajedi olmadığını göstermek oldu. Bunun yolu da demin sözünü ettiğim iktidarlar tarafından hepimizin içine yerleştirilmiş o korkuyu, tarihsel ve coğrafi olarak sınır tanımayan korkuyu hikâye aracılığıyla görünür kılmak, kurgunun parçalarını ona göre yan yana getirmektir.

Roland Barthes, “Yazarın Ölümü”nde yazarın otoritesini sınırlandırmak için onu öldürür ve metnin çoklu anlamlarına okur için kapı aralar. Romanlarınızda klasik anlatı kalıplarını kırarak okuru edilgin bir izleyici olmaktan çıkarıyor ve anlatının sorumluluğunu paylaşmaya davet ediyorsunuz. Okuru anlatının ortağı kılmak sizin için nasıl bir etik ya da poetik tercih?

Röportaj boyunca vurguladığım, iktidarla meselem olduğu gerçeğinin anlatım biçiminde de bir karşılığıdır benim için “yazarın ölümü”. Kurguyu yazarın tekelinde bir iktidar alanı olarak görmemeyi önemsiyorum. Kurgu bir oyun alanı ve yazarın da oyun arkadaşları okurları. Bu oyunda liderliği gönüllü olarak okura devrediyorum. Ben kurguyu yaparken oyun kurucu olarak rolümü oynuyorum. Sonrasında ise oyunun okur tarafından devam ettirilmesini istiyorum. Benim gölgem olmadan. Okuru kurmacanın kendi gerçekliğiyle baş başa bırakmaya çalışıyorum. Okur oyunun keyfini sürsün istiyorum. Bu dileğimin arkasında şu bilgi var: Okur da aslında bir oyun kurucu. Benim kurduğum oyuna dahil olmaktan ya da maruz kalmaktan fazlası yaşıyor orada. Okurun hayalinde bir film oynamaya, pek çok düşünce filizlenmeye, bazı duygular uyanmaya başlıyor. Elbette benim başlattığım bir oyun bu ama bu beni onun tek hâkimi yapmıyor.

Okura ait o alanı ele geçirmeye çalışmamaktan yanayım. Bu zaten hiçbir zaman mümkün değildir. Siz ne kadar her şeyi belirlediğinizi, kontrol ettiğinizi düşünseniz de, okuma deneyiminin bir parçası değilsiniz. Ben bu durumla barışık olmaktan ve hatta bunun getirdiği zenginliğin tadını çıkartmaktan yanayım. Elbette şunu biliyorum ve sorumluluğunu alıyorum: Bu metnin kurgucusu benim. Fakat aldığım sorumluluğu bir iktidar aracına dönüştürmemeyi tercih ediyorum. Bunun yolu da metnin içinde boşluklar bırakmak, okura herhangi bir şey dikte etmemek, alan açmak ve neyi ne şekilde düşüneceğine hükmetmemek. Okura düşündürmek istediklerim var tabii ki. Okurun belli şekilde algılamasını istediğim noktalar var. Okurda uyanmasını arzuladığım duygular da var. Ama tüm bunlar onları dikte ederek yapmamı gerektirmiyor. Öyle yaparsam sadece benim belirlediğim ve yönettiğim bir deneyim yaşamış olur okur. Ben kendimin bile farkında olmadan kurduğum şeyler olabileceğini biliyorum. Metne sızan, benim egemen olmadığım kanallar, bilmeden yerleştirdiğim öğeler, sezgisel olarak yaptığım ama fark etmediğim eklemeler muhakkak ki var. Bunları ortaya çıkarabilecek olan tek şey okurdur. Bunları bana gösterecek olan tek şey başkalarının okuma deneyimidir. Böylece kendi metnimin öğrencisi olma şansı doğar. Bu çok geniş bir olanak ve şanstır bir yazar için. Sonraki metinleri için. Poetikasını geliştirmesi için.

Buradan çıkardığım sonuç şu ki, aslında iktidarını terk etmek, kendisine iktidar atfedilen kişi için de yaratıcılığın, ilhamın, zenginliğin yolunu açar. Dolayısıyla bir yazarın ölümü, aslında aynı anda bir yazarın doğumudur. Yeni metinlerin yazılması için önceki metinde yazarın kendini öldürmesi gerekir. Kendine sıkı sıkıya tutunmak, başkalarına açılmanın önündeki en büyük engeldir.

Yazar olarak okura alan açmaya çalışmamın en önemli nedenlerinden birini söyleyerek bitireyim yanıtımı: Okur olarak bunu yapan yazarların metinlerinden haz alıyor olmam.

Bugünkü Irmak Zileli, ilk romanını yazan genç Irmak’a bir cümleyle nasihat verecek olsa ne derdi?

Kimseye nasihat verecek konumda görmüyorum kendimi, kendi gençliğim bile olsa.

*Aradalıkların, yüzleşmelerin ve anlatının sorumluluğunu üstlenen bir yazarlığın izini sürdük.
Değerli katkıları için Irmak Zileli’ye içten teşekkürler.*

Mekân ve Hafıza

ŞİRVAN ERCİYES

Uzun yıllar önce taşındığımız ev aile rüyalarımın hâlâ mekânıdır. Aile bireylerinin hepsinin sağ ve bir arada olduğu yıllarda yaşadığımız o evi –sadece o evi – yuva bilmişim demek ki. Sonradan oturduğumuz evlere dair silik görüntüler var belleğimde. Büyüyordum, diğer evler artık yuva değil bekleme odasıydı. Henüz gitmek ya da kalmak gibi kaygılarımın olmadığı, verili olanla yetindiğim, kendimi güvende hissettiğim çocukluk evim, belki de bu yüzden, hala rüyalarımın giriyor. Gaston Bachelard'ın, *Mekânın Poetikası*'nda belirttiği gibi “Evimiz bizim ilk evrenimizdir.¹” Hafızanın temeli orada atılır; ses, koku ve eşyanın harmonisinden imgesel olana geçilir. Ev anımsadığımız ilk mekân, bizi dış dünyadan gelebilecek olası tehlikelerden koruyan, düşlerimize barınak olan sığınağımızdır. Kimi zaman evin kendisi varlığa yönelik bir tehdit unsuruna dönüşebilir, bu durumda bünyede beliren iflahı güç arazların nedeni çocuklukta, evde aranır.

Doğup büyüdüğüm kentten ayrıldığım zaman (kaldı ki en büyük isteğim bu ayrılıktı) geride bıraktığım kenti bir türlü geride bırakamadım. Gözlerimi kapatıp kentin sokaklarında, caddelerinde yürüdüğümü hayal ediyordum. Ayrılmadan önce hiç ilgimi çekmeyen tarihi kale burnumda tüterken, eteğinde kurulu kenti bir anne gibi sevip kollayan büyümlü mavi dağdan uzakta olmak yitirilmiş sevgiliye duyulabilecek türden bir acı veriyordu. Aylar sonra döndüğümde kentin kendine özgü sesi, rengi, kokusu olduğunu hayretle fark ettim. Kaçıp kurtulmak istediğim, hâkim olan yaşam biçimini eleştirdiğim, kendimi özgür hissetmediğim bu kentle farklı bir bağım olduğunu keşfetmekten ürkmüştüm. Birazcık bile sempati beslemek istemediğim bu kente âşıktım. Dünyaya gözümü açtığım eve, sevgili ölümlerimin mezarlarına, çocukluğuma, anılarıma mekân olan bu kent benliğime sarmaşık gibi dolanmıştı.

Lise ikinci sınıfa geçtiğim yaz tatilinde Talas'a taşınmıştık. Öncesinde hiç gelmediğim bu ilçe, kent merkezine sekiz kilometre mesafede, bağ ve bahçelerle bezeli, kentin kıyısında bir vahaydı. Ermeni ve Rumlardan geriye kalan yapılar, Arnavut kaldırımli sokaklar, ek yapılarıyla birlikte sapasağlam ayakta duran Amerikan Koleji farklı bir kimlik kazandırmıştı Talas'a.

Bir örnek çirkin kooperatif evlerinin olduğu yeni yerleşim alanını eski Talas'tan ayıran görünmeyen bir sınır vardı. Öyle ki bu sınır tarih değıştirme çizgisi gibiydi. O çizgiyi aşınca yüz yıl öncesine gitmiş gibi oluyor, bulduğum her fırsatta kendimi eski sokaklara atıyordum. Ahşap kapılarında kocaman paslı kilitlerin asılı olduğu viraneye dönmüş evler, otların bürüdüğü bahçeler, dumanı yıllardan beri tütmeyen hamam, tollar, çeşmeler, kar kuyuları beni çağırıyordu. Pencerelelerinde yavuklusunu görmek için bekleyen kadınları, sokaklarda oynayan çocukları hayal ediyordum. Sessizliğin vücut bulduğu o kederli sokaklar sanki bir zarla çevriliydi. Dışardan gelen hiçbir ses o zarın içine işleyemezdi.

[1] Gaston Bachelard, *Mekânın Poetikası*, çev.Alp Tümertekin, İthaki Yayınları,s.34.

Her bir taşa, her bir kapıya, her bir merdivene dikkat kesilerek, hipnotize olmuş gibi gezerdim o sokaklarda. Artık Yaman Dede Camii denilen Panaya Rum Kilisesi'ne çıkardı yolum. Sapasağlam mimarisi ve aklımı başımdan alan taş işçiliğiyle çirkin apartmanların çirkinliğini bin kat daha arttıran bir güzellikteydi o kilise, bahçesi âşıkların ilk öpücükleriyle çiçeklenirdi.

Eski sahipleri bu topraklarda hiç yaşamamışçasına yok sayılıp unutturulmaya çalışılsa da bu eski sokaklar hafızaya çakılan birer mıhtı. Vakur bir direnişin son temsilcileri gibi ölümünü ayakta bekleyen yonu taşlarla örülü duvarların görüldüğünden fazlasını ifade ettiğini o yaşlarda anlamıştım. Hafızamın bu mekânlarla genişlediğini, şekillendiğini, dünyaya başka bir gözle bakmaya başladığımı sonradan fark ettim.

Sit alanı ilan edildiği için tamamen yok edilmekten kurtulmuş olan bu sokakların keşfedilmesinden, ziyaretçilere açılmasından ölesiye korkuyordum. Hatta itiraf ediyorum gizli mabedim olarak kalmasını dilerken, başka insanların anlamayan bakışları değmesin, hoyrat ayaklar altında ezilmesin istiyordum. Kıyamıyordum ve de kıskanıyordum. Hanımeli Sokağı koymuştum birinin adını, ilk kez orada gördüğüm hanımelinin rayihasına kapılmıştım. İğde ve leylağın yanına yerleşmişti hanımeli. Koku hafızamda birinciliği bu üçüne verdim yıllarca, nerede iğde, leylak ya da hanımeli değse burnuma, eski sokaklarda dolaşan hülyalı bir genç kız görürüm hâlâ. Sonrasında korktuğum oldu, eski sokaklar restore edildi, adı Osmanlı Sokağı kondu, eski evlerin her biri kötü müziklerin çalınıp söylendiği kafelere dönüştü. Sokaklarda, viranelerde gezinen hayaletler de çekip gittiler. Arnavut kaldırımları hoyrat ayaklar altında ezilmeye devam ederken, o taşların ruhu olduğunu, büyük bir kederi gizlediğini bilmeyen ziyaretçileri plastik çiçek, nargile, bayat kahve, acı çaydan mürekkep yeni bir atmosfer bekliyor.

Kolektif belleği korumanın yolu mekâna sahip çıkmaktan geçer. Bayramlar, törenler, kutlamalar hafızanın sürekliliğini sağlarken, mekân da bu sürekliliğin en önemli bileşenidir. Geçmişle bugün arasında en büyük bağ geçmişin izlerini taşıyan mekânlarken, geçmişe o kadar da sahip çıkmak istenmediğini düşündüren nice gelişmelere tanık oluyoruz. Ya da geçmiş olduğu gibi kabul edilemiyor. Zaten tarih iktidarların elinde topluma yeni bir bellek inşa etmenin en büyük aracı değil mi? Bu doğrultuda mekân da kolektif hafızayı iktidar eliyle değiştirmenin bir aracına dönüşüyor. Ne de olsa kolektif hafıza her zaman yeniden kurulmaya tâbidir. Maurice Halbwachs, meşhur eseri *Hafızanın Toplumsal Çerçevesi*'nde, bireysel hatıraların bile kolektif olduğunu vurgulayarak, algıların kişisel, anılarınsa toplumsal değerler dâhilinde hatırlandığı tezini savunur.

Anılarımız, okuduğumuz romanlardan, izlediğimiz filmlerden aklımızda kalmış sahnelermişçesine bize uzak ve başkasına ait gibi gelebilir. Bazı anılarsa tamamen silikleşerek unutulur. Eskiden unutmayalım diye, kalbimiz kadar temiz sayfalarını arkadaşlarımıza ayırdığımız hatıra defterleri vardı. Sözlerini taşa, kil tabletlere, parşömene ya da papirüse yazdıranların derdi de unutulmaya meydan okumak değil miydi? O devasa piramitler, sınırları boydan boya kat eden setler, camiler, katedraller, mezar taşları, kümbetler, heykeller, resimler, zafer kuleleri, anıtlar unutmayalım diye değil miydi?

Mekân kolektif hafızayı besleyip şekillendirirken, mekâna bağlı imgeler sayesinde hatırlama gerçekleşir. Tam da bu nedenle mekân politiktir, iktidarların ilgisini çeker. Mekânlar üretilir, yıkılır ya da dönüşüme uğratılır, böylelikle kolektif hafıza iktidarın istekleri doğrultusunda yeniden inşa edilir.

Yaşı benden epeyce ilerde olan bir arkadaşım anılarından bahsederken, kentin meydanında kurulu darağacı olduğunu söylemişti. Bir kent meydanında darağacı olması ürkütücüydü. Rejimi yerleştirme çabalarının göstergesiydi bu darağacı, halka dönük bir gözdağı. İl ya da ilçe girişlerinde peş peşe sıralanmış polis ya da jandarma araçlarını, silahlı emniyet güçlerini, havaalanına girerken aracıma doğrultulmuş silahları gördüğümde o darağacını anımsıyorum. Yine o yıllarda yapılan kamu binaları, tren garları, hastaneler yeni kurulan devletin gücünü ve görkemini kanıtlamak ister gibi asık yüzlüdür, mekân aracılığıyla cumhuriyet değerleri halka benimsetilmek istenir. Ne var ki ne mekânla ne de opera, bale, heykel, klasik müzik ya da resimle barışamayan geniş halk kitlelerinin rejimle bütünleşmesi o kadar da kolay olmaz. Cumhuriyet baloları, 19 Mayıs'ta yapılan spor gösterileri, caddelere kurulan taklar, bestelenen marşlar pek işe yaramaz. Halkevleri tekkelerin boşluğunu dolduramazken, milli bayram kutlamalarında liseli kız öğrencilerin etek boyu yüzünden kahrolan geniş bir kesim vardır. Sonra zaman geçti, devir değişti, Atatürk heykelleri yıkılmadıysa da Osmanlı tarzı yapılar, anıtlar, yeniçeri kostümleri, varak ve sarık intikam alırcasına dirilirken, külliye sözcüğünü unutanlar anımsadı, bilmeyenler öğrendi. Milli bayram kutlamalarında spor ya da dans gösterileri yapılmaz oldu. Kıtisch anıtlar, saat kuleleri, heykeller adeta sanatla dalga geçercesine mantar gibi fişkirirken vatandaşın kafası bir hayli karıştı.

İkinci Dünya Savaşı'nın korkunçluklarına sahne olan toplama kampları, atom bombasının düştüğü o talihsiz kentler, Çanakkale Savaşları'nın geçtiği tabyalar, Sinop ya da Ulucanlar cezaevleri hafızanın hac merkezi olan daha nice savaş ve yıkım alanı, onları ziyaret eden insanlara hatırlatmaya devam ediyor. Madımak, Ayasofya ya da Topçu Kışlası günümüzde kolektif hafızayı farklı biçimlerde harekete geçiren mekânlara yalnızca birkaç örnek.

1993'de Madımak Oteli'nde yaşanan katliamı protesto etmek isteyenler, her yıl 2 Temmuz'da otel önünde toplanarak hafızayı diri tutmaya çalışıyor. Madımak Oteli'nin Utanç Müzesi olması talebini dile getirerek, yaşananlar ve orada öldürülen insanlar unutulmasın istiyorlar. Böylesi katliamların yeniden yaşanmaması için toplumsal yüzleşme gerekli. Bunun yolu da Madımak'ın Utanç Müzesi olmasından geçer. Ve ne yazık ki utanç müzesi ya da utanç anıtına dönüşmesi gereken o kadar çok mekân var ki.

Hafızamız evde oluşmaya başlarken etkileşim içinde olduğumuz mekanlarla şekillenmeye devam eder, hafızayı yeni bir biçime bürümenin yolu mekânı değiştirmekten geçer, egemenler bunu gayet iyi bilir ve uygular. O halde mekâna dikkat kesilmek, eski halini hatırlamak, bilmek, hatırlatmak gerekir. Edebiyatın, sanatın bir işlevi de dönüşen ya da yok olan mekânların yaşatılmasıdır. Romanlar, öyküler, resim ya da fotoğraflar, sinema filmleri görmesini bilene ne çok ayrıntıyı gösterir.

(Daha önce altZine 2019 kış sayısında yayınlanmış yazının gözden geçirilmiş halidir.)

BOCALAMA

MUSTAFA YAKIŞAN

ölgün bir ağacın gölgesinde

I

Bakır çalığı göklerin fısıltısından koşar adım
kaçtığım gün, kızılca kıyamet bir sevinin
kapısını araladım: Kuşandığım ateşten gömlek,
eteğine yapıştığım sevgili, delişmen ruhumda
peydahlanan, çakır gözlü bulutların damarlarında
patlayan, incelikli bir yağmur dinginliği.

II

Ateşlerden donayazdığım bir kış vakti,
iliklerime tünemiş hararetle bir tutkunun
uzun boylu kollarında yitirdim yalnızlığımı.

III

Dizimin dibinde ağır aksak, kırılğan bir kuş,
henüz göçten dönmüş, hüviyetini kaybetmiş,
kervan geçmez tepelerin ardında bırakmış mahremiyetini.

IV

Meşakkatli bir yol, tuzakların kök saldıgı kuzguni
çıkamaz: İşittiğim ezginin kutsiyeti, tedirgin bir
yolcunun içdenizlerinden dökülen sancı.

V

Göç etmeye zorlandığım altın sarısı bahçelerde
ezilmiş güneş, gece gündüz kapılarına tünediğim
kulübeler yüzüstü bırakılmış, boz bulanık
bir cehennem çukuruna terk edilmiş ahali.

VI

Nefsime sarıp sarmalayan yemyeşil ağaçlar
kupkuru kesilmiş, salkım saçak dağılmış,
yağmalanmış hayat veren asil yapraklarım.

VII

Bozguna uğramış, ufalanmış bu sönmüş
vadinin tepesinde, ölgün bir ağacın gölgesinde,
beti benzi atmış bir kuşun solgun bakışlarında—



Meşhur Tatar Yazarı Ayaz Gıylecev'in Dramı

İsmail Türkoğlu*

“Ülsem eger min bu cırnın
Yaktı könin kürmeden
Törli idealler birlen
Tulgan bu könlüm sönmişçe
Yaltırar karangı gurde
Tirileley kömilgen könil”^{*}
Saniye İffet Ugan

Kama boylarında Çıstay'da doğup büyümüş olan ve kaderin cilvesiyle, Çin, Finlandiya ve Türkiye'ye savrulan Saniye İffet Ugan¹ 1957'de Ankara'da nefes darlığından vefat etmeden önce, kızlarına Kama boylarına bir gidebilse, nefesinin açılacağını iyileşeceğini söylemiştir.² Ayaz Gıylecev'in *Bir Avuç Toprak* romanındaki Mirveli ve eşi Şemsigayan'ın hayat hikayesi de Saniye İffet ve Zakir Kadiri'nin³ hikayeleriyle paralellik taşımaktadır. Mirveli'nin başına gelenlerin biraz değişliği de Zakir Kadiri Ugan'nın başına gelmiştir. Mirveli'nin hanımı Semsigayan da kocasına kendisini alıp Karaçura'ya götürmesini, oraya giderse hastalığının iyileşeceğini ve daha uzun yıllar yaşayacağını söylemiştir. Biri gerçek hayattan, biri romandan iki Türk-Tatar ailesinin başına gelenlerin bu derece benzerlik göstermesi esasında Türk-Tatar tarihinde bu tür konuların sıklıkla yaşanmasındandır diye düşünüyorum. Türk-Tatarlar nereye savrulmadı ki? Şemsigayan ve Saniye gibi doğduğu toprakların özlemiyle son nefeslerini veren binlerce insan vardır kuşkusuz. *Cuma Günü Akşam* romanında Ayaz Gıylecev Norilsk, Sahalin, Tacikistan, Türkmenistan ve daha pek çok yerdeki Aksırgaklılar'ı Tatar Türklerinin bahar bayramı olan “Saban Toy” için telgrafla köylerine çağırıyor mu? Bu cümlelerden Tatarların ana yurtlarını bırakarak nerelere dağıldığını ya da dağıtıldığını kendi vatanlarında neredeyse azınlığa düştüğünü görmüyor muyuz? Türk-Tatarlar için bu kadar önemli bir günün hâlâ resmi bayram olarak ilan edilememiş olması kimin suçu?

*Mimar Sinan Güzel Sanatlar Üniversitesi Fen-Edebiyat Fakültesi, Tarih Bölümü.
ismail.turkoglu@msgsu.edu.tr

*Ölsem eğer ben bu yerin, aydınlık gününü görmeden, türlü idealler ile, dolar bu gönlüm sönmeden, parıldar karanlık mezarda, diri diri gömülen gönlüm.

¹ Naile Binark, “Saniye İffet Ugan (Ölümünün 20. Yılı dolayısıyla)”, *Kazan*, Sayı 20, 1977, s. 24-29.

² Ekim 1917 İhtilali'nin sert rüzgarının önce Çin'e, sonra Türkiye ve Finlandiya'ya savurduğu şair Saniye İffet Ugan “Sagınganda” isimli şiirinde vatan hasretini şöyle dile getirmektedir: Şu bulut kapansa, Doğduğum ile uçursa, İlimin yüzünü görsem biraz, Şad olurum belki, ben de ben de ah, can alırdım belki. Özledim der idim, toprağını öper idim. Kucaklayarak sıkı sıkı, göz yaşımı döker idi. Naile Binark, a.g.m, s. 28.

³ Zakir Kadiri Ugan (1878-1954), meşhur din alımı, tercüman ve gazeteci. *Mukaddime, Milletler ve Hükümdarlar, Fütuhu'l Büldan* gibi önemli eserleri Türkçe'ye tercüme etmiştir. Çok sayıda tercümesi de Türk Tarih Kurumu arşivinde yayımlanmadan beklemektedir.

Ayaz Gıyalece *Cuma Günü Akşam* isimli romanından da şöyle yazıyor: “Bizi bir şu Saban Toy’u birleştiriyor aslında, hısım, akraba, ağabey kardeş, ancak bu bayramda buluşuyor, kavuşabiliyor... Şunun gününü belirleyip Tataristan Bayramı ilan ederek hiç değişmeyecek şekilde ayarlasalar ne olur sanki”

Türkiye’de Stalin döneminde SSCB’de yaşananları Aleksandr Soljenitsen (*Gulag Takım Adaları*, *İvan Denisoviç’in Bir Günü*), Moshe Lewin (*Sovyet Yüzyılı*), Anne Applebaum (*Gulag*), Orlando Figes (*Karanlıkta Fısıldaşanlar*) gibi yazarların eserlerinden biraz bilsek de bu sayılan yazarların eserlerinde Türk halklarının dramına hemen hemen hiç yer verilmemiştir. Bu yazarlar Ruslar, Yahudiler, Ukraynalılar, Polonyalılar hakkında bir hayli malumat verse de Tatarlar, Başkurtlar, Kazaklar, Kırgızlar, Özbekler, Kırım Tatarları, Meshetler, Karaçay ve Balkarlar, Kumuklar gibi Türk halklarının dramlarına değinmemişlerdir. Biz Kırım Türk-Tatarlarının dramını ancak Cengiz Dağcı’nın eserlerinden öğrenebildik. Sanırım bu yazarın hiçbir eseri diğer Türk lehçelerine tercüme edilmedi ve dolayısıyla Kazan Tatarları, Başkurtlar, Kazaklar, Özbekler, Kırgızlar, Türkmenler Azerbaycanlılar kardeşlerinin dramından çok da haberdar değil.

Stalin dönemini Türk halklarının aydınlarından yazarların sayısı bir elin parmaklarını geçmez. Biz Türk haklarının başına gelenleri sadece Özbek yazar Şükrullah’ın *Kefensiz Gömülenler* ve Türk-Tatar yazarı İbrahim Salahov’un *Kolima Hikayeleri*’nden ve Rinat Muahmedi’nin *Sırat Köprüsü* adlı eserinden biraz öğrenebildik. Ancak sonradan bildik ki Ayaz Gıyalece’ın *Yagız Bir Duga* (Haydi Dua Edelim) ve *Balta Kimin Kolunda*⁴ (Balta Kimin Elinde) isimli otobiyografik romanları da bir Türk-Tatar yazarının Stalin cehenneminden nasıl kurtulduğunu anlatıyormuş. Ayaz Gıyalece yazmış ama biz görememiştik. Gerçi Tataristan’da da Stalin dönemi ve mecburi çalışma kampları hakkında yazılanların çok fazla olmadığı herkesin malumu; Sviyazhsk⁵ adasındaki tahtadan başka bu dönemde öldürülen ve sürgüne gönderilen aydınlar ve sıradan insanlar için ne yapıldı? Herkes Ayaz Gıyalece gibi kahraman değil, o korkmadan Stalin dönemini anlatsa da günümüzde dahi insanlar hâlâ bu dönemi konuşmaktan korkuyor.

Ayaz Gıyalece *Yagız Bir Duga* isimli eserini yazmadan önce Karaganda’ya giderek saha araştırması yapmış ve gençliğinin en güzel zamanının geçtiği bu cehennemi yeniden görmek istemiştir.

⁴ Bu roman hakkında güzel bir tanıtma yazısı için bakınız: Roza Kurban, “Balta Kimin Elinde”, *Töre*, Sayı 37-38, Mayıs-Haziran 2016, s. 36-39.

⁵ Kazan’a 30-40 km uzaklıktaki bu ada Çarlık döneminde Rus Ortodoks kilisesi tarafından manastır olarak kullanılıyordu, Sovyet döneminde burası hapisane olarak kullanılmıştır. Günümüzde hem manastır hem de turistik bir bölge olarak koruma altına alınmıştır. Sovyet döneminde bu adada ölenler için yakın yıllarda bir plaket koyulmuştur.

O buraya gidişini şöyle anlatıyor: “Roman anılarımı yazmadan önce heyecanla, uykusuz ve yorgun bir yolculuktan sonra Karaganda’ya gittim. İnsanın doğası acayip, eziyet çektiğim hapishaneyi ve çalışma kampını yeniden görmek için uzun zamandır kendimle mücadele ediyorum, gitmeli miyim? Bu delilik değil mi? Orada ne arıyordum?” Kim yaşadığı cehenneme yeniden dönmek ister ki? Belki de bu yüzden Ayaz Gıyalev’in *Yagız Bir Duga* romanı çek beğenilmiş ve yabancı dillere tercüme edilmeye başlanmıştır.

Yazarın Bir Avuç Toprak isimli eserinde Mirveli eşi Şemsigayan’a korkmadan nasıl sesleniyor: “Evi yurdu olan bir adamdım, elimden her iş gelirdi, neden böyle yad ellerde sıkıntıdan sıkıntıya koşuyorum, beni sıcak döşeğimden kaldırıp, soğuk sokağa atmaya kimin hakkı vardı? Zengin çocuğu olmak benim suçum mu?” Mirveli bu çılgılığında haksız mıdır? Gerçek hayatta Aziz Ubeydullin’in⁶ Kazan’dan Bakü’ye savuran aynı rüzgar değil midir? Kulak çocuğu olması Aziz Ubeydullin’in suçu mudur? Tuykin kardeşler, Şeref kardeşler, Alimcan İbrahimov, Hadi Atlasi, Fatih Kerimi ve daha pek çok kişinin sıcak döşeklerinde ölmesine bile müsaade etmeyen kimlerdir? Ayaz Gıyalev bu nedenle *Balta Kimin Kolunda*’yı yazmadı mı? *Cuma Günü Akşam* romanının kahramanlarından Cihangir Sefergalin vefat ettikten sonra onu Aksırgak köyünün anıtının yanına defnetmek isteyenlere babası nasıl sesleniyordu: “Sağolun varolun, oğlumu baş tacı ettiniz. Ancak Sefergalinlerin Tigercip Köyü’nde kendileri için ayrılmış aziz bir köşesi var, dedeleri de orada gömülü, oğlumu da oraya gömmek istiyorum...” Aziz Ubeydullin’in, Fatih Kerimi’nin, Alimcan Şeref’in, Burhan Şeref’in, Hadi Atlasi’nin dedelerinin yanına gömülmesine kim engel oldu? Onlarca meşhur Tatar yazarının bugün dahi mezarlarının nerede olduğu bilinmiyor, hepsi kefensiz gömüldü. Acaba bunların mezarlarının nerede olduğu kaç kişiyi ilgilendiriyor? Ya da Tataristan hükümeti bu konuda bir araştırma yaptırıyor mu?

Bütün mallarına el konulan Tatar bayları/zenginleri -ki onların hiçbiri bugünkü oligarklara benzemiyordu, onlar bütün zenginliklerini halklarıyla paylaşan millet kahramanıydılar- ve sıradan insanlar, ağır vergilerle açlığa mahkum edilmedi mi? Yüklenen ağır vergiyi ödemek için kitaplarını satan Rızaeddin Fahreddin, bütün servetine el konularak açlığa mahkum edilen Derdmend yani Zakir Remiyev’in çektikleri çileleri Ayaz Gıyalev *Cuma Günü Akşam*’da şöyle dile getirmiyor mu: “Bugünün yaşlıları tarihe geçecek insanlar. Bütün mal varlıklarını, nice ter dökerek elde ettikleri sığırları, davarları tek kelime etmeden kolhoza teslim eden kahraman onlar. Sen millete bugün böyle bir şeyi yaptırmayı dene bakalım!”

⁶ Türk Dünyasının ilk diplomalı tarihçisi, Kazan Devlet Üniversitesi Tarih Bölümü’nü bitirdi, şehrin valisi Kazan’da yaşamasına müsaade etmediğinden 1917 İhtilali’ne kadar başka şehirlerde yaşadı. İhtilalden sonra Kazan’a döndüyse de bir müddet sonra işsiz kaldı ve Bakü’ye giderek Azerbaycan’da milli kadroların yetiştirilmesinde önemli rol oynadı. Bakü Türkoloji Kongresi’nin düzenlenmesinde ve Azerbaycan’da tarih ilminin gelişiminde büyük hizmetleri vardır. Stalin dönemindeki aydın katliamları sırasında, 1937’de kurşuna dizildi, mezarının yeri hâlâ belli değildir.

Yine romanda mallarına el konularak en uzak diyarlara sürgün edilenlerin hikayesi ise şöyle anlatılıyor: “Solovki’ye sürgün edilen çalışkan köylü Mesgutcan’ın evini yuva yaptılar, çocukların rahatlıkla sığabileceği genişçe bir binası, taş yapılı derin kar mahzeni vardı...” Aynı romanda Bibinur’un ve üç yetiminin tek geçimleri olan ineği vergi borcu yüzünden satmak zorunda kalmaları, üç çocuklu dul bir hanımın ineğine göz diken devleti, köy camilerinin minarelerinin kesilerek kulüp ya da yuva yapılmasını 1960’larda kim anlatabilirdi? Cehennem hayatı yaşatılan insanların buradan kurtulduktan sonra orada geçirdikleri günleri unutmaya kendilerini zorlamalarını anlamak lazımdır. Tekrar o cehenneme kimse dönmek istemezdi, bu nedenele İbrahim Salahov Kolima’da başına geçenleri elma ağacının altına sakladı ve Sovyetler dağıldıktan sonra yayımlayabildi. Ayaz Gıylecev, yaşadığı cehennem hayatını tekrar yerinde görmek için 1989’da Karaganda’ya gittiye de *Yagız Bir Dua* isimli eserini ancak 1997’de yayımlaya bildi, önceki yıllarda belki de bu eseri neşretmek mümkün olmamıştır, bu eserin neşredilme hikayesini de yazmak lazım.

Milevşe Habutdinova bir makalesinde Ayaz Gıylecev’in Soljenitsin’in *İvan Denisoviç’in Bir Günü*’nü okuduktan sonra artık eskisi gibi yazmanın mümkün olmadığını, aşk, çiçek, böcek yerine Tatar toplumunun geçmiş ve güncel problemleri üzerine yazmaya başladığını söylüyor.⁷ Gerçekten de yazarın eserinin ana teması Saban Toy’un Tatar milli hayatı üzerindeki etkisi, yurt sevgisi, boşalan Tatar köyleri, gençlerin köyden giderek şehirlerde kendilerine yeni bir hayat kurması, bakıma muhtaç yaşlıların tek başına bırakılması, geçim zorluğu çeken emekliler, II. Dünya Savaşı’nda mezarlarının yeri dahi bilinmeyen Tatar gençlerinin trajedisi, onların geride bıraktığı ana-baba ve eşlerin alt üst olan hayatları yazarın roman ve hikâyesindeki önemli konular olmaya başladı.

Türkiye’de Ayaz Gıylecev’in *Yara, Cuma Günü Akşam, Bir Avuç Toprak, Bahar Kervanları, Edip Aklı, Gömlek* isimli altı eserinin Türkçe’ye tercüme edilmesiyle, Türk kamuoyu da artık onun hakkında bilgi sahibi. Eserleri basıldıktan kısa bir müddet sonra bitti. *Balta Kimin Kolunda* ve *Yagız Bir Dua*’nın da muhakkak Türkçe’ye tercüme edilmesi gerekiyor, Stalin dönemini bizim ülkemizde de hala anlamayan ve dönemi savunan insanlar var, Ayaz Gıylecev’in yaşanmış gerçek hikâyeler belki onların fikirlerinin değişmesine sebep olabilir.

⁷ Milevşe Habuddinova, “Ayaz Gıylejevnin 1986-1991 iller ijtatına gomumi küzetü” *Ayaz Gıylejev Saylanma Eserler*, c. 5, Kazan 2016, s. 582-617.

Milevşe Habutdinova bir makalesinde diyor ki “yazarın arşivi ile tanıştıktan sonra Sovyet sansürünün edibin el yazmaları üzerinde, onu tanınmaz hale gelecek şekilde değıştirdiğı, özel durumlarda basımını tamamen yasakladığı anlaşılmıştır”⁸ demek ki yazarın eserlerinin yeni baskılarında bu sansürlernen kısımlarının orijinal halinde yeniden neşredilmesi de gerekiyor. Muhtemelen Ayaz Gıylecev hayatını sürdürebilmek ve eserlerinin yayımlanmasını sağlamak için sansüre boyun eğmiştir. Eserleri basılmadan ve çalışmadan hayatını nasıl sürdürebilirdi ki? Günümüzde artık sansür yok, yeni baskıların belki de aslına uygun olarak neşredilmesi onun mezarında daha huzurlu yatmasını sağlayabilir kanaatindeyim.

⁸ Milevşe Habuddinova, “Ayaz Gıylejevnin 1973-1985 iller ijatına gomumi küzetü” *Ayaz Gıylejev Saylanma Eserler*, c. 4, Kazan 2015, s. 562-610.

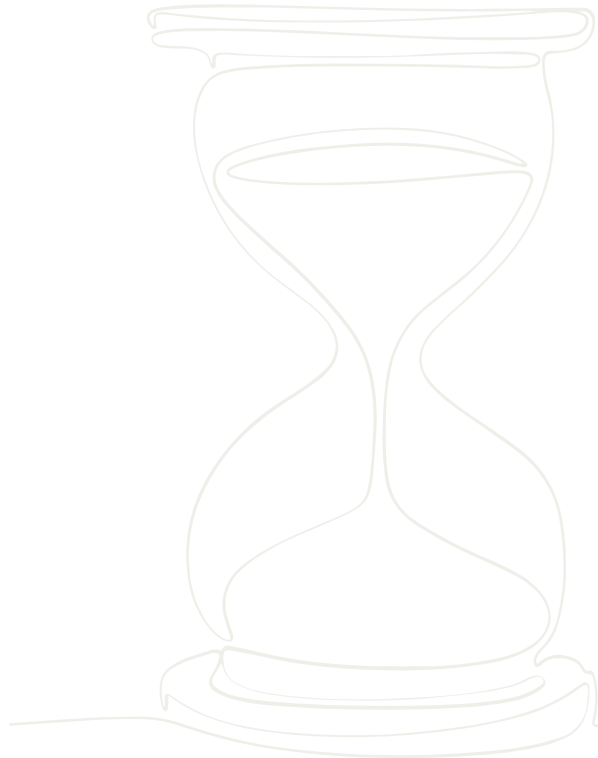
ZAMAN KIRILMASI

MERT TUTUCU

Düş kırıyorum
Bıçak giyiyorum üzerime
Hangi acı yeğni gelir
Gözlerinin pusulasını kaybetmiş
Gibi karanlığın içine giren gövdeye.
Ben ki düşlerimi takas ederken
Bir kör alaca kuşun hangi tarafımdan yaklaştığını bilirim.

Bıçak giydim ki üzerime bakmasın kan tutan
Gözlerimin pusulası yok, pas kokuyor sesim
Dilimin rengi gibi karanlığın ini
Girsem ve bulsam her yanında kendi görüntüm.
Duvar örücülerin şarkısıyla yaşıt bir düşte ne eksiktir?
Ağzım konuştuğuca büyüyen bir kesiktir.

Düş kırıyorum,
Saat kuruyorum üzerime
Yüzümün hangi saatte durduğunu hatırlamıyorum.



NECATİGİL'İN “KÂH MEMNUN KÂH HUZURSUZ İÇİNE GÖMÜLDÜĞÜ” ARADA'LIK

Muhammet Çelik

“Necatigil üzgündür, kötümserdir, sanki bir şeyden boyuna kaçıp kurtulmak istemektedir” (Süreya, 2006, s.213).



"Necatigil'in Odası"

Behçet Necatigil, Türk edebiyat içerisinde kendi şiir dilini kurarken geleneksel şiir ile Batı şiirini ustaca birleştirmiştir. Onun şiir evreni genellikle ev, eşya, gündelik yaşam gibi temalar etrafında şekillense de bu unsurların altında daha derin yapılar yer alır. Bu yapılardan biri de "aradalık" kavramıdır. Fakat şair üzerine yapılan çalışmalarda bu kavrama pek yer verilmemiş olması dikkat çekicidir. Şehnaz Şişmanoğlu'nun “Behçet Necatigil ve Şiirin Ev Hâli” adlı tezinde bu konuda bir başlık açıldığı görülmektedir. Necatigil'in 1958'de Varlık Yayınları'ndan çıkan *Arada* adlı şiir kitabı, adından içeriğine kadar bu eşik hâlini merkeze alır. Bu çalışmada aradalık/eşik/liminalite kavramı göz önünde bulundurarak *Arada* kitabı incelenmiştir.

Aradalık kavramı, Türk edebiyatında genellikle Doğu-Batı ikilemi ya da halk edebiyatındaki eşik kültü aracılığıyla incelenmiştir. Fakat bu durumlar dışında otel, pansiyon, istasyon, havaalanı gibi mekânlarla; etnik, ulusal kimlik ve cinsiyet çalışmalarıyla da incelemeye de açıktır.

Türkçede kimi kavramlar, varlıklarını eksik harflerle sürdürür; “aradalık” da bunlardan biridir. Bu sözcük daha çok eşik ifadesiyle anlatılmaya çalışılmış olsa da kavramın derinliğini yansıtmakta yetersiz kalmaktadır. Aradalık; özellikle toplumsal değişim süreçlerinde ortaya çıkan kırılma, geçiş ve belirsizlik hâllerini tanımlamak için kullanılan bir kavramdır. İlk olarak sanayi öncesi toplumlarla modern toplumlara geçişteki farklılıkları açıklamak amacıyla kullanılan bu kavram artık zamanla göç, kimlik, aidiyet, cinsiyet gibi pek çok alanda yeni anlamlar kazanmıştır.

“Ne Burada Ne Orada”: Necatigil'in Eşik Poetikasına Doğru

Şairin *Arada* adlı kitabı 1958 yılında yayımlanır. Bu tarih, Necatigil'in şiirsel kişiliğinin olgunlaşma süreciyle doğrudan ilişkilidir. Necatigil 17 Mart 1977 tarihinde *Milliyet Sanat*'ta “Şiir Burçları” adıyla bir yazı kaleme alır ve burada bir şairin gurbet, hasret ve hikmet burçlarından geçtiğini söyler. Necatigil'e göre ilk evre olan gurbet burcu, şairin bilinçsiz bir etkilenmeyle şiirini kurduğu dönemdir. İkinci basamak olan hasret burcunda ise şair, artık kendini tanımaya ve özlemlerinin farkına varmaya başlar. Ve son olarak da hikmet burcuna girer: “Hikmet çapraşıktır ve çok az değişir. Geçmişin büyük şairlerini o zaman anlar (...) Şair, hikmet döneminde daha çok, değişmez alinyazısına geçer” (1979, s.67).

Necatigil'in bu üç burç ayrımı, aradalık kavramının üç evresiyle dikkat çekici biçimde benzeşir. Bu evreleri Turner, kitabında “Geçiş Ritlerinin Biçimi ve Özellikleri” başlığı altında şöyle aktarır: “Ayrılma, kenar (ya da limen, Latince ‘eşik’ anlamında) ve bir araya gelme” (s.95). Eşik durumu aslında üç aşamadan oluşurken ilki bir adım, ikinci hâl sendeleme ve bir ayağın yerde diğerinin ise muğlak bir alana geçişi gösterirken son adımda nihai hedefe varılır. Fakat bu hedef de her zaman “sabit” kalmayabilir. Çünkü her geçiş ve aradalık hâli bir başkasına gebedir. Bu bağlantı gerek öz deneyimsel yaşam gerek de mekân kavramıyla da açıklanabilir. Hasret burcu aradalığın bir başka versiyonudur. Acemilikle ustalık, etkilenme ile özgünlük arasında bir dönemdir. Bu bağlamda, Behçet Necatigil'in şiirsel dönemleri de benzer bir yaklaşımla üç aşamada ele alınabilir. Hilmi Yavuz (1999), bu yaklaşımı destekleyen şu değerlendirmeyi yapar:

Necatigil'in şiirini iki dönemde düşünmek gerekiyor. İlk dönem, *Kapalıçarşı*, *Cevre*, *Evler* ve *Eski Toprak*'tan oluşuyor ise, (bana göre) *Yaz Dönemi* ile başlıyor. *Arada* ise, *Dar Çağ* ile birlikte, bir ara-dönem, Necatigil şiirinde bir arakesittir. Bu iki kitabı bir arada düşünürsek (ki düşünmememiz için bir neden yok) *Arada*, gerçekten arada bir kitaptır ve Necatigil şiirinde bir geçiş'i belirler (s.153).

Gerçekten de *Arada* adlı şiir kitabı hem şairin dil ve metafor kullanımı hem de kitabın içeriğiyle “arada” olma hâlini yansıtır. Peki, kitabın adı neden *Arada*? Bu soruya Behçet Necatigil, Yelken dergisinin Aralık 1959 tarihli sayısında yayımlanan “Behçet Necatigil’e Sekiz Soru” başlıklı söyleşide açıklar. Söyleşide, “arada” sözcüğünün bir zaman zarfı olarak değil, daha çok kavramsal bir düzlemde ele alınması gerektiğini belirtir; böylece aradalık fikrine yaklaşır:



İki durum ya da şey arasında kalan; yaşanan şeylere, durumlara bölünmüş bir insanın hali belirtilmek isteniyor. Örsle çekiç, yerle gök, hastalıkla sağlık. Evle sokak arasında. Bizim bunalışlarımız da var, sevinçlerimiz de. Biz hep arada yaşar, bölünür, iki karşıt şeyden birine tutsak olur ya da onu yeneriz. Yaşa, çağa göre ya yenik düşmüş, ya üstün gelmişizdir. Hayatımızı bu kadar elinde tutan, yolumuzu bildiği gibi çizen, hepimizin kaderi bu yaşama dönemlerini görmeden geçmek, bilmezden gelmek; şiiri önemli bir kaynaktan mahrum etmek demektir. Gönlüm buna razı olamazdı (1983, s.81).

Necatigil, neredeyse Turner'a yaklaşan aradalık kavramını kitabının adına vermiştir. Fakat bu şaşırtıcı bir durum değildir çünkü *Edebiyatımızda İsimler Sözlüğü*'nde kendi maddesi için şu tanımları yapar: “Şiirde kırk yılını, doğumundan ölümüne, orta hâlli bir vatandaşın, birey olarak başından geçecek durumları hatırlatmaya; ev-aile -yakın çevre üçgeninde, gerçek ve hayal yaşantılarını iletmeye, duyurmaya harcadı (1995, s. 240). Necatigil'in bu biyografik tanımı, onun şiirinde sürekli olarak iki durum arasında salınan, eşik merkezli bir yapının hâkim olduğunu açıkça ortaya koyar. Gennep'in eşikliği “yer, durum, toplumsal konum ve yaştaki her değişime eşlik eden ritler” (Gennep'ten aktaran Turner, 2018, s.95) Şairin, *Edebiyatımızda İsimler Sözlüğü*'ndeki tanımı öz deneyimsel yaşam ile mekânsal bellek arasında bir şiir kurduğu göstermektedir.

Arada, içerdiği kurgusal yapının yanı sıra biçimsel açıdan da bir aradalık hâli taşır. Bu şiir kitabı, Necatigil'in “hikmet burcu”na geçiş sürecindeki şiirsel aradalığı hem biçim hem de içerik düzeyinde yansıtır. Kitap, adının taşıdığı anlamı sadece tematik düzlemde değil şiirsel, estetik ve poetik yapıda da somutlaştırarak tam anlamıyla “arada” sallanır.

Liminal Hâlin İzinde: Necatigil'in *Arada* Şiirleri

Arada'nın ilk şiiri “İçerlek” adını taşır. Başlık, bir şeyin daha içeride, içine çökmüş ya da derinlikte konumlanmış olması anlamlarıyla, kavramsal bağlamda “öz”e, içe dönüklüğe ve görünmeyen katmanlara işaret eder. Necatigil, kitabına tam da bu noktadan başlar. İlk şiirin konusu ise dışardan bakıldığında gündelik, sıradan görülebilecek bir kesimi, esnafı merkeze alır. Şiir boyunca esnafın da bir yaşamı olduğuna; ancak bu hayatın ev ile iş arasında sıkışıp kaldığına dikkat çeker. Şair, toplumun görmezden geldiği bir aradalığı görünür kılar. Ev ve iş gibi iki mekân arasında gidip gelen bu insanlar, şairin zihninde soru kapıları açar: “Onlar evlerde yaşamazlar mı, şaşıyorum/ Evlere uğramaz, evlerde iş yapmaz/ Bir şeye bakmazlar mı, şaşıyorum” (1958, s.3). Bu durum şairi şaşırtır çünkü Necatigil'e göre asıl mekânlar evlerdir ve esnaflar tam anlamıyla arada kişiliklerdir. Bu durum Turner'ın arada kişilikler tanımını çağrıştırır: “Arada yaşanan ‘eşik’ dönemi boyunca, ritüelin öznesinin (‘yolcu’) nitelikleri muğlaktır; geçmiş ya da gelecek durumun yüklemelerinden birkaçına sahip olan veya hiçbirine sahip olmayan bir kültürel bölgeden geçer” (ss.95-96). Adı geçen antropoloğa göre eşik insanların “yüklemleri kaçınılmaz olarak muğlaktır” (s.96). Asıl hareket bu belirsizlikten doğar. Çünkü muğlaklık, sembollerini doğurur ve çoksesli bir anlatıma “kapı” aralar.

Şiirin devam eden dizelerinde onların kimler olduğunu açıklar: “Bakkallar, kasaplar, çarşılar...” (s.3). Şaşkınlıkla başlayan şiir, aynı duygusunu ve sorgulamasını koruyarak ilerler. Necatigil, esnafların eve bir şey taşımadığını, sokakların işlerinin hiçbir zaman tam anlamıyla sona ermediğini belirtir ve bunu sorgular. Eve dönüş ise, şiirde “dönülmez bir yol” olarak nitelendirilir. Bu ifade, esnafın gündelik yaşamda hem evin hem de sokağın dışına düşen, arada kalmış bir kişilik olduğunun göstergesidir. Şiirin bir başka dikkat çekici noktası ise bu karakterlerin ayna ile aktarılmasıdır.

Necatigil, eşiğe yerleştirdiği bu aradalık nesnesini, yalnızca fiziksel bir araç olarak değil bir yansıtma mekânı olarak şiire taşır: “Evcek, uzaktan da olsa, yüzlerine tutulan ayna/ Yansıtmasın mı hiçbir şey onlara?” (s.4) Buradaki ayna hem bir geçiş nesnesi hem de evle esnaflar arasındaki “silik görüntü/ muğlaklıktır”. Aynı zamanda zamansal bir değer de taşır. Necatigil (1979) “Kalabalık ve Tenha” adlı yazısında esnaflara şu şekilde değinir:

Montaigne, yalnızlık üzerine bir denemesinde bir dükkândan sözeder. Gündelik hayatın gürültüleriyle dolu, alışverişlerle yüklü bir dükkân. Ve biz ardan oraya, bir müşteriden ötekine koşan, işi başından aşkın bir tezgâhtar ya da dükkân sahibiyizdir. Ama yalnızca bu telaşlı hayat, gün boyu o dükkân, bizim saadetimiz olabilir mi? Hayır!” (s.87)

Yazının devamında esnafa öğüt verircesine, çalıştığı mekânda bir “hayat aralığı” bulunması gerektiğini -işyerinde bir dinlenme odasının şart olduğunu- belirten Necatigil, “İçerlek”i de bu düşünce doğrultusunda kaleme almış gibidir. Sorularına ve şaşkınlığına ay sonu ve ay başı heyecanlarıyla devam ederken bu kavramların da bitiş ve başlangıç olmasıyla bir aradalık değeri taşıdığı görülmektedir.

Şair, öz deneyimsel yaşama da parantez açarak gündelik hayatın sıradan görünen ama derin anlamlar taşıyan ayrıntılarını şiirine taşır: “Geçer gider ömürler kışlarla, baharlarla değil/ Eriyen yağlar, tükenen sabunlarla geçer gider/ Çocuklar büyür gider, başlayan şarkılarla değil/ Eskiye giysiler, tükenen güçlerle büyür gider” (s.4) Necatigil’in bu dizeleri hem geçiş hem de mevsim ritleri ile yorumlanabilir. Yaşam- ölüm, çocuk- yetişkin, bahar-kış ikiliği üzerinden bu liminal kavramları aktarması aradalığın zıtlıklar üzerine kurulduğu örneğini de tasdikler. Aynı şiirin ilerleyen dizelerindeki “sızmak, içerdeki ses, oda, ev, ılık” gibi sözcükler de aradalığı ve geçiş ritlerini vurgularken son dizelerdeki “boşluk” aradalığın ikinci evresini, sorgulamayı ve geçişi gösterir.

“Camgöz” şiiri, aradalık kavramını merkeze alarak bir dizi geçişi işler. Şiir, başlangıçta kadın-erkek zıtlığıyla cinsiyeti vurgular. Anlatıcının bir kadına “dinç bir erkek gözüyle” bakışı, gençliğe ve bu evrenin geçiciliğine işaret eder. Bu ilk bakışma, kadın ve erkek arasında bir duygu alışverişini başlatır. Anlatıcı, göz göze geldiği kişinin bakış açısıyla dünyayı görmeye başlar; bu, olağanüstü bir bakış açısı değişimi ve bir geçişin ifadesidir.



"Necatigil'in Odası"

Şiir, anlatıcının yolda bir cenaze görmesiyle farklı bir geçişe evrilir: "Tabutun içinden bana öyle bakıyordu (...) Karanlıkta nasıl parlar fosforlu/ Tıpkı öyle bakıyordu içten içe" (s.10). Şair, yaşam ve ölüm arasındaki bu keskin geçiş vurgularken, "karanlık" ve "fosfor" metaforlarıyla zıtlık kurar ve anlatıcı, bu sefer hayatı ölünün gözlerinden görmeye başlar: "Aldım ölü bakışını ölünün gözlerinden/ Yürüdüm" (s.10). Bu, bir kez daha olağanüstü bir dönüşüm ve bakış açısının yeniden biçimlenmesidir. Bakmak fiilinin sık kullanıldığı bu şiirde çocuk duyarlılığıyla bir bakış daha yer alır ve şiire "kör bir adam" (s.10) dâhil olur.

Şiirin son dizesi de yine aradalık mekânlarından biridir: "Ben şimdi bir kapıda karşıda duruyorum/ Bir camgözden bakıyorum evrene" (s.11). Bu dizlerde de şair, aradalık mekânı olarak kapıyı ve dönüşmüş bir bakışın ifadesi olan "camgöz"ü öne çıkarır. Denilebilir ki "Camgöz" adlı şiirde Necatigil şiir kişisini birkaç kişiyle karşılaştırır. Zıtlıklar üzerinden ilerleyen olaylar ve sembollerde olağanüstü bir geçiş ile göz alışverişi olur. Bu alışverişe kapı, çocuk, karanlık, genç kız, dumanlı, baygın gibi ifadeler eşlik eder ve bunlar da aradalık unsurlarını güçlendirir. Örneğin, "baygın" ifadesi yaşam ve ölüm arasındaki durumu betimlerken, "dumanlı" ifadesi netlik ve belirsizlik arasındaki aradalığı sembolize eder. Şiirin en sonunda camgözden bakar.

Necatigil "Sınır" adlı şiirinde "İçerlek"e benzer bir anlatımla çalışan insanları konu edinir. Şiirde aklı evde, bedeni işinde olan insanı konu edinirken "siz" zamirini kullanması çoğulluğu gösterir. Şehnaz Şişmanoğlu'na göre (2003) bu şiirde "iç-evde, dışarının tekinsizliğine karşı sığınılan evin, dış-evde dışarının aydınlığını, özgürlüğünü gölgesiyle karartan bir engele dönüştüğü gözlemlenir" (s. 17). Şair, evde hasta birinin endişesini taşıyan bir kişinin işte olma durumunu vurgulayarak bu mekânsal ve zihinsel bölünmeyi görünür kılar. Benzer şekilde, şiirin sonunda sokakta dolaşan bir karakterin de zihninin evde kalmaya devam etmesi, bu aradalık durumunun sürekliliğini pekiştirir. "Aklınız evde" dizesi, hem bentler arası bir geçiş unsuru olarak işlev görür hem de Necatigil'in şiirlerinde sıklıkla ele aldığı arada kalmış bireyi gösterir. Bu kavramsal çerçeve, şair tarafından zıtlıklar ekseninde inşa edilir. Şiirin "Bu sınır, arada bir aşsak da/ Çeker dar yaşamamıza bizi/ Her şeyleri tamam bile olsa/ Aklınız evde" (s.17) dizeleriyle son bulması, sınır ve sınırı aşma ifadelerinin birer geçiş ritüeli olarak yorumlanabileceğini gösterir. Bu bağlamda, bireyin sınırları aşma çabasıyla dar yaşam koşullarına hapsoluşu arasındaki gerilim, şiirin temel aradalık vurgusunu oluşturur.

Necatigil'in aradalık vurgusu, "Işığı Kesen Duvarlar" şiirinde de sürdürülür. Bu eserde, "Ev Çölü" şiirindeki ışığı kesen "perde"nin yerini "duvarlar" alır. Şair, şiirine "Birden inen bir bulutla karardı yüzün/ Böyledir/ Biraz gülecek olsan vay sen misin gülen/ Hemen yetişir hüznün" (s.36) dizeleriyle bir ikilikle başlar.

Bu ifadelerle Necatigil, aydınlık-karanlık ve gülmek-hüzün zıtlıkları üzerinden geçişleri ve insanî durumun aradallığını yine ustalıkla ortaya koyar. Şehnaz Şişmanoğlu (2003) bu şiir için: “Işık bir metafor olarak bu şiirde de önemli bir işlevi üstlenmiş, şiirin başlığıyla vurgulanan duvar ve kapanan perdelerle birlikte, dışarıdan içeriye kapanmayı vurgulamıştır” (s.44) diye belirtir. Bu yorum, nesnelerin şiirde birer geçiş ve sınır unsuruna dönüştüğünü de ortaya koyar. Şiirde yer alan kişi, odanın aydınlanmaya başladığı zamanda perdeleri kapatarak karanlığa hapsolür. Ev, içinde yaşayanların kabuğı ve koruyucusudur. Evin, dış tehdit olarak dışarıyla temaslarından biri de duvarlardır. Necatigil, bu şiirde dışarıdan gelen ışıkları /güneşi bile engeller.

Necatigil’in liminal merkezli şiirlerinden biri de Divan şiiri etkisi görülen “Karanlık Oda”dır. Şiir mitolojik bir hadise ile başlar: “Gözlerini açar bakar dünya/ Eskisi gibi/ Gözlerini yine kapar Buda” (s.41). Hint mitolojisi atıf yapan Necatigil Buda’nın her şeyi gören gözlerine değinirken o bilgelikten yararlanarak dünyanın da “aradallık” mekânı olduğunu söyler. Şiirin sonraki dördüğü ise Divan mazmunlarını içerir: “Nisan yağmurundan yarılır sedef/ Düşen damla inci. / Tıpkı öyle sızar ışık/ Aralanmış kirpiklerden içeri” (s.41). Divan şiirinde incinin oluşumu nisan yağmurlarına bağlıdır: “Nisan ayında denizin yüzüne veya sahile çıkarak ağzını açar ve yağmur tanesini yutarmış. İşte bu yağmur tanesi daha sonra inciye dönüşürmüş” (Pala, 2004, s.385). Aynı dizelerde yer alan kirpik de Divan şiirinde sıklıkla kullanılır. İnci aynı zamanda geleneksel şiirde sevgilinin gözyaşlarıdır. Kirpikler ise bir savaş aleti gibi kesici ve can yakıcıdır. Necatigil, şiirinde incinin oluşumundan bahsederken geleneksel mazmunları kullanmış ve kirpik, sedefin ağzının aralanması, ışığın içeriye sızması gibi kullanımlarla da aradallığı vurgulamıştır.

Kitaba da adını veren “Arada” şiiri bu kavramın en yoğun biçimde işlendiğı metinlerden biridir. Şiir, daha ilk dizeden yaşamsal bir aradallık vurgusuyla başlar: “Her şey araya giriyor, aradan çıkıyor¹” (s.59). İkinci dizede ise Necatigil çocukluk ve yaşamın geçişkenliğini öne çıkarır: “Arada çocuklar doğuyor, büyüyor, yürüyor” (s.59). Bir insanın doğması, büyümesi ve yürümesi hep bir sonraki zamana geçişin ritleridir. Bu olaylar da öz deneyimsel yaşamın geçiş ritleri olarak değerlendirilmeye açıktır. Bir sonraki dizede de bu uzam devam eder: “Arada evler, evlenmeler, ölümler duruyor” (s.59). İlk üç dizenin bitiş sözcükleri, geçiş simgeleyen önemli ipuçları taşır: “çıkmaq” fiili hareket ve merkezden kopuşu; “yürüyor” ifadesi geçişin fiili sembolünü; üçüncü dize ise aradallık tasnifinin asıl noktası olan eşik durumunu işaret eder. Necatigil bu durumları domino taşları gibi birbirine bağlar: “Arada yaz kış bahar, dünya dönüyor” (s.59).

¹Bu dize Necatigil’in (1989) *Mektuplar* adlı kitabında, 8 Aralık 1966 tarihli Kamuran Şipal’e gönderilen bir mektupta geçmektedir (s. 101). 1000 Tane Yayınları. Selma Egemen (Necatigil) ve Ayşe Sarısayın’ın (Necatigil) hazırladığı *Serin Mavi: Behçet Necatigil’den Eşine Mektuplar* (1999) adlı kitaba bakıldığında, şairin aynı dizeyi 8 Ağustos 1966 tarihli mektubunda da kullandığı görülür (s. 54).

Buradaki “dönüyor” sözcüğü, sadece dünyanın döngüsünü (yaşam ve süreklilik) değil, aynı zamanda yaz-kış-bahar döngüsü içinde yaşamın dönüp durduğunu da vurgulayarak ilk üç dizedeki ortak aradalık vurgusunu pekiştirir. Eşikteki varlıklar ise muğlaklıkla beraber anti sabittirler. Turner’ın da “Eşikte Olma” yan başlığıyla belirttiği gibi ne orada ne de buradadırlar. “Dolayısıyla, eşiklilik çoğu kez ölüme, rahimde olmaya, görünmezliğe, karanlığa, biseksüelliğe, yabana ve güneş ya da ay tutulmasına benzetilir” (Turner, 2019, s.96). Bu aidiyetsizlik ve mekânsızlık varoluşçulukla da birlikte incelenebilir.

Şiirin diğer bendinin ilk iki dizesi bu anlatımın devam ettiğini gösterir: “Her şey arada oluyor arada bir, bir arada/ Aralarda akla kara, bulmak arayı arayı” (s.59). Necatigil’e göre yaşanan her şey liminal mekânlarda ve zamanlarda yer alıyor. Turner’ın da belirttiği gibi bütün bu eşikler “zıtlıklarla” “mekân ve mekânsızlıkla” örneklenmektedir. Özlem Öztok’a (2010) göre bu durum şairin kendisinden gelmektedir:

Necatigil, kendisini her zaman bir yerde sıkışmış ya da sıkıştırılmış olarak hissetmektedir. Sıkışık olma hissi onda arada kalma, yalnızlık, hayatın insanlar üzerindeki etkisi olarak ortaya çıkar. Değişmeyen insan gerçeğinin peşinde olan Necatigil, zamanın değişse bile insanın, yaşadığı durumun ve olaylara gösterdiği tutumun değişmeyeceğine inanır. (s.48).

Şair, aradalığın önemli bir sembolü olan kapı motifine de yer verir: “Bir eldir aralar, açar bir kapıyı usulca/ Açık saralar, kapanır ne iyi!” (s.59). Dünya mitolojisinde kapı ve ayna genellikle bir yerden diğer yere geçişi ifade eder. Bachalerd’ın (2014) da belirttiği gibi kapı “bütün bir aralık kalma kozmosudur” (s. 266). Necatigil, kapının kapalı olmasını ister. Bunu istemesi, dış etkenlerden korunma arayışının bir yansımasıdır. Cemal Süreya’nın da belirttiği gibi “Necatigil’in şiirlerinde günümüz küçük adamının bunalımını görüyoruz” (2007, s.213). Bu bunalım duygusu içinde şair, eve kapanmayı tercih eder.

Attila İlhan, *Gerçekçilik Savaşı* (1980) adlı eserinde Necatigil’in *Evler* kitabını yorumlarken şairin yalnızca evde huzur bulabildiğini, dışarıya karşı ise bir korku taşıdığını belirtir: “Mutluluk, mümkün mertebe evinizde, kendi yaşantımız, kendi ölçüleriniz ve değerlerinizle başbaşa kaldığınız vakit mevcuttur. Sanırım ki şair Behçet Necatigil’in ‘Evler’ adındaki kitabı beş aşağı beş yukarı bunu söylemek istiyor. Biz ancak evimizdeyken mutluyuz, rahatız. Gerisi sıkıntı ve ölüm demeye getiriyor” (s. 195). Ancak evde olmak da paradoksal bir şekilde bir aradalık durumunu ifade eder. Zira ev, bireyi her daim dış dünya ile arasında konumlandırır; bir geçiş ve eşik alanıdır. Nitekim ev; kapılar, pencereler, havalandırmalar, bacalar, boru ve kablo girişleri gibi pek çok “oyuğa” ve iç-dış alışveriş mekânlarına sahiptir. Bu da Necatigil’in eserlerindeki liminalite vurgusunu pekiştirir.

Necatigil ilerleyen dizelerinde eski Türk metinlerine yaklaşır: “Kara toprak ayaklarımız altında/ Mavi gök yukarıda/ Ne bulduysak arada bulduk/ Seninle benim aramda, onlarla aramızda, arada” (s.59). Şair, ilk dizesinde toprak ile başlar. Bu hem her şeyin başlangıcı (balçık) hem de doğumu, üretmeyi işaret eder. Toprak aynı zamanda bir kökü barındırırken “mavi gök” ifadesi ile sonsuzluk zıtlığını yansıtır. Dünyanın bu iki kutup arasında deneyimlendiğini vurgulayan Necatigil, “ne bulduysak arada bulduk” ifadesiyle eşik hâlini net bir şekilde ortaya koyar. Bu durum, Necatigil’e göre liminalitenin sadece mekânsal ve zamansal bağlamda değil aynı zamanda kişilerarası ilişkilerde de var olduğunu gösterir. Alıntılanan son dize de bunu açıkça ortaya koymaktadır.

Şair devam eden dizelerinde dünyayı “küçük” ölümü “sınır” olarak gösterir. Aradalık hâli durağanlık değildir. Çünkü her aradalığın bitişi, bir başkasının doğuşudur: “Değişiklik var iyi ki arada/ İnsanlar değişir, evler değişir/ Yeni yeni yüzler, geçilen sokaklarda” (s.60). Aslında bu dizelerde yine yaşam- ölüm zıtlığı yer alsa da değişkenliği göstermesi açısından önemlidir. Bu aradalıkta güzel şeyleri de bulan şair Ferhat ve Kerem’e atıf yaparak şöyle söyler: “Aşkar var arada, Tanrının büyük bağışı/ Ferhat’lar, Kerem’ler çöllerde, odalarda” (s.60). Şaire göre aşk, yaratıcının insanlar için büyük bir bağışıdır. Ve bendin sonunda boşuna mı yanmışlardı diye sorar. Bu sorgu, aradalıkta yaşanan zamanın sebepsiz olmadığını da gösterir. Şair, daha evvel değindiği mevsimsel aradalık kavramını, bu kez yalnızca olumsuzluklarla sınırlamamak gerektiğini belirtir: “Hiç mi serin rüzgârlar esmiyor/ Hep mi kızgın yazlardayız, baharlar var arada” (s.60). Bu dizelere kadar yaşamsal, zamansal ve mevsimsel aradalık vurgusu yapan Necatigil, ilerleyen bölümlerde dikkatini yeniden çocuklara çevirir: “Çocuklar varsa arada, nasıl bırakılır elleri/ Dönüşler tatlıdır, telaşlıdır” (s.60). Denilebilir ki Necatigil, aradalık vurgusunu özellikle ev ve çocuklar temaları üzerinden derinleştirmiştir.

Şiir boyunca “arada” sözcüğünü hem kavramsal (liminalite) bağlamda hem de gündelik “bir ara,” “arada sırada” gibi anlamlarda kullanarak çeşitli kelime oyunları yapar. Şair, bu aradalıkları hastalık, ölüm ve zorluk gibi durumlarla örneklendirir. Şiir, “Yaşarsın. / Derken dürülür defter, başkasına gelir sıra/ Sen aradan çıkarsın!” (s.61) dizeleriyle yani ölümle sonlanır. Şehnaz Şişmanoğlu’na (2003) göre son dize okuyucu tarafından tamamlanmalıdır: “O halde, şiirde söylenmeyi okuyucunun tamamlaması gerekecektir: Ölüm, aradan çıkmaksa yaşamak ‘arada olmak’tır. Böylece, Necatigil arada olmayı varoluşsal bir durum olarak ortaya koymaktadır” (s.66). Ancak burada dikkat çeken bir diğer husus, şiirin ölümle sonlanan bir dize taşımasına rağmen, devrimin devam edeceğini ima ederek aradalık durumunu sonlandırmamasıdır.

Sonuç olarak Behçet Necatigil'in *Arada* adlı kitabı, yalnızca şairin kendi poetik geçişini yansıtmayla değil aynı zamanda aradalık hâllerini konusal bağlamda derinlemesine işlemesiyle de büyük önem taşır. Necatigil'in bizzat belirttiği gibi kitap tamamen aradalık hâlleri, zamanları, mekânları ve durumları üzerine kurgulanmıştır. Şiir boyunca kapı, pencere, çocuk, ölüm ve doğum gibi hem somut aradalık mekânları hem de geçiş ritleriyle simgeleyen unsurlar öne çıkarılmıştır. Şairin bu kavram ve sözcükleri seçimi, geleneksel şiirle kurduğu “arada” ilişki ve kullandığı söz oyunları birleşerek esere katmanlı bir anlam boyutu kazandırır. Bu bağlamda, *Arada*, Necatigil'in Türk şiirindeki liminalite algısını, varoluşsal sorgulamalarını ve mekânsal/zamansal aradalığını çarpıcı bir biçimde ortaya koyan temel eserlerden biri olarak konumlanır.

Kaynakça

- Bachelard, G. (2014). *Mekânın Poetikası* (A. Tümertekin, Çev.). İthaki.
- Coşkun, M. (2019). *Ritüel ve Liminalite Bağlamında İzmir'de Elektronik Dans Müziği* (Yüksek lisans tezi), Ege Üniversitesi.
- İlhan, A. (1980). *Gerçekçilik Savaşı*. Yazko.
- Necatigil, B. (1958). *Arada*. Varlık.
- Necatigil, B. (1989). *Bile yazdı* (A. Tanyeri - H. Yavuz, Haz.). Cem.
- Necatigil, B. (1989). *Mektuplar* (A. Tanyeri - H. Yavuz, Haz.). 100 .
- Necatigil, B. (1995). *Edebiyatımızda İsimler Sözlüğü*. Varlık.
- Necatigil, B. (1999). *Serin Mavi: Behçet Necatigil'den Eşine Mektuplar* (Selma E.- Ayşe S. Haz). Yapı Kredi .
- Necatigil'in Odası. Erişim adresi: 3 Ağustos 2025, saat 18.56, <https://necatigilinodasi.com/>
- Süreya, C. (2006) *Şapkam Dolu Çiçekle*, Yapı Kredi.
- Şahin, İ. (2019). “Arada kalmak”: Kalıcı Bir Liminalite Örneği Olarak Türk Modernleşmesi. *Tarih ve Gelecek*, 5(2), 203–222.
- Turner, V. (2018). *Ritüeller: Yapı ve Anti-Yapı* (N. Küçük, Çev.). İthaki.
- Yavuz, H. (1999). *Yazın, Dil ve Sanat*. Boyut Kitapları.

Sandıkta Muğlâk, Aynaya Zâhir: Üstkurmaca

Yasemin Duhâ Meşe

Biz gerçekten bir kukla sahnesindeyiz/Kuklacı Felek usta, kuklalar da biz./Oyuna çıkıyoruz birer, ikişer;/Bitti mi oyun, sandıktayız hepimiz. (Hayyam)

Kavramlar, ilgili olduğu disiplinlere ait önemli anlamlara işaret ederler. Anlamlar ile okuyucu arasındaki imkânlı/imkânsız her bağ, o kavramı sorunsallaştırır ya da somutlaştırır. Üstkurgu ya da üstkurmaca olarak nitelendirilen edebiyat kavramı henüz nitelendirildiği kelime yapısından itibaren ikiliğe, çoksesliliğe ve irdelemeye yol açar. Üstkurguyu ve üstkurmacayı kavrayabilmek için öncelikle kurguyu ve kurmacayı tanımlamak gerekir.

Kurgu, gerçek oluşunun aksine uydurulmuş veya hayal edilmiş bir anlatı formu için kullanılan geniş bir kavramdır (Ören, 2016, s. 101). Fiction; Latince kökenli olup kalıba dökmek ve şekillendirmek anlamındaki “fingere” kelimesinden türemiştir. Kurgu, Türkçe Sözlük’te, yedi farklı anlamı ile yer alır. Edebiyatta kullanımı açısından “çatı”(Türkçe Sözlük, 2024), sinemada kullanımı açısından “gerçek olmayan olay ve kahramanlardan oluşan eser” (Türkçe Sözlük, 2024) anlamı verilmiştir. Raymond Williams, *Anahtar Sözcükler*’de (2012) fiction (kurgu) için, zamanla novel (roman) ile eş anlamlı hale geldiğinden söz eder. (s. 162).

Kurmaca ise “tasarlanmış olay” (Türkçe Sözlük, 2024), “Olmadığı halde varmış gibi tasarlanmış, kurgulanmış”(Türkçe Sözlük, 2024) anlamları ile Türkçe Sözlük’te yerini almıştır. Üstkurgu ve üstkurmaca tanımlamaları arasında keskin ve net kırmızı bir çizgi bulunmadığı için kargaşayı önlemek adına yazının ilerleyen sayfalarında “üstkurmaca” isimlendirmesi esas alınacaktır. Fakat kimi yazarlar ve çevirmenler üstkurgu demeyi tercih etmişlerdir. Bu durumda iki farklı tamlamanın aynı yöne işaret ettiğini söylenebiler.

Üstkurmacanın kökeni, Postmodernizme dayanmaktadır. Bu nedenle Batı temellidir. İlk kez “metafiction” şeklinde ortaya çıkan bu sözcük birleşik bir yapıda olması ile dikkat çeker. “Meta” Yunanca bir önektir ve önüne geldiği sözcüğe “daha, üst, öte, dahası, ötesi” gibi anlamlar katmaktadır. Meta-fiction yani kurmacanın ötesi, kurmacanın üstü ile kastedilen şey, bilinçli bir çabaya değinir. Kurgunun ya da kurmacanın ötesini, üstünü göstermek, belki ifşa etmek üstkurmacanın felsefesidir.

Üstkurmaca için yapılan tanımlamaların çoğunda Patricia Waugh’nun şu tanımı esas alınmıştır:

Üstkurgu terimi, kurgu ve gerçek arasındaki ilişkiye yönelik soruları ortaya koymak için özbilinçli ve sistematik bir şekilde eserin kendi statüsüne dikkat çeken kurgusal yazıma verilen bir addır (Waugh, 1984).

Ya da Türkçe bir tanımı esas alacak olursak Şaban Sağlık'ın kısa ve öz cümleleri de üstkurmacayı anlamak adına bizlere yardımcı olacaktır: Metin kendisinin nasıl kurgulandığı sorusuna cevap içeriyorsa, bu metinler için “üstkurmaca” terimi kullanılır. Mesela bir romanda o romanın nasıl yazıldığı sorusunun cevabı veriliyorsa o roman üstkurmacadır (Sağlık, 2014, s.67-68).

Kurmaca, yapısı itibariyle okuyucuya gerçek olmayan bir anlatı dünyasını genellikle romanlar aracılığıyla sunar. Bu anlatı dünyasındaki karakterler ve olaylar yazarın denetimi altındadır. Yazar, bu denetimi okuruna hissettirip her şeyin aslında bir oyun olduğuna vurgu yaparsa üstkurmaca karşımıza çıkar. Postmodern anlatılardaki “oyun” kavramı, üstkurmaca ile son derece ilintilidir.

Üstkurmacanın varlığı şu gibi durumlarda söz konusu olabilir:

- a-) Yazarın olay örgüsüne müdahalesi.
- b-) Karakterine müdahalesi, laf atması ya da karakterinin yazarın yarattığına itirazı.
- c-) Metnin sonunda her şeyin bir kurmaca olduğunu açığa çıkarma arzusu.
- d-) Kitabı yazan kişi olarak bizzat kendine işaret etmesi, yer yer doğrudan kendini anlatması ve bunun sonucu olarak karakter ile yazarın iç içe geçmesi durumu ile oluşan çelişkili durum.
- e-) Okurundan beklenti içinde olan yazarın oyunlarını çözen ile yüzleştiği sahneler.
- f-) Roman yazan bir kahraman.
- g-) Olay örgüsünün başının sonunun ortasının belli olmaması.
- h-) Okur ile yazarın ortak çabası ile eserin yaratılması. Yazarın kutsal rolünü kenara bırakması ve okuyucusu ile ortaklaşa iş yapması durumu.

Üstkurmacanın dünya edebiyatındaki en tipik örneği ise John Fowles'ın *Fransız Teğmenin Kadını* (1969) adlı romanıdır.

Bu yazıda üstkurmaca kavramı önce Batı'daki temeli esas alınarak açıklanacaktır. Sonra Türkçedeki konumuna dair araştırmalar, çalışmalar ve tanımlamalardan söz edilecektir.

Postmodernizm ile birlikte görülmeye başlandığı için yeni bir kavram olduğu söylenilebilir. İlk kez 1970'lerde Amerikalı yazar William Gass tarafından bir makalede kullanılmıştır. Makale, *Fiction and The Figures of Life* (1970) adıyla yayınlanan kitabın içinde yer almaktadır.

Gass'ın makalesinin ardından kronolojik olarak 1975'te Raymond Federman'ın *Surfiction: Fiction Now & Tomorrow* (1975) isimli eseri gelir.

Bu iki eserin ardından yıllar içerisinde çeşitli üstkurmaca tanımlamaları yapılmış ve birtakım eserler yayınlanmıştır fakat Patricia Waugh'nun *Metafiction-The Theory and Practice of Self-conscious Fiction* (1984) adıyla yayınlanan eseri bu kavram üzerine yapılmış ilk inceleme kitabı olmasından dolayı önemli bir yere sahiptir. '90'ların sonunda kavramın edebiyatta daha yerleşik hale gelmesi ile birlikte postmodern anlatılar üzerine çalışan Mark Currie, *Metafiction* (1995) kitabını çıkarmıştır. Theresia Knuth, *Forms and Functions of Metafiction* (2005) çalışması ile 2000'lerin başında gündeme gelmiştir. 31 Aralık 2023'te Owen Hodkinson'un *Metafiction in Classical Literature The Invention of Self-conscious Fiction* (2023) adıyla yayınlanan en güncel çalışma ise, üstkurmacyı antik Yunan ve Roma ile temellendirmeye çalışması açısından diğer çalışmalardan ayrılır.

Üstkurmaca hem dünyada hem bizde 2000'lerin başında daha çok çalışılmaya başlanmıştır. Son beş yılda ise salt bir kitap çıkarma düşüncesinden çok hakkında yazılan akademik makalelerin sayısının arttığını gözlemlenmiştir.

Türk edebiyatında üstkurmacyı kavram olarak ilk nerede ve nasıl kullanıldığına bakıldığında danışmanın Prof. Dr. Yıldız Ecevit olduğu bir yüksek lisans tezi karşımıza çıkmaktadır. 1997'de Ankara Üniversitesi'nden Dalım Çiğdem Ünal'ın *Peter Handke'nin 'Mein Jahr in der Niemandsbucht' adlı romanından örneklemelerle edebiyatta üstkurmaca ögesi* isimli tezi, üstkurmacyı başlı başına ele almasa bile kavram olarak bize örnekleyen bir yapıdadır. Bir yıl sonra yine aynı üniversiteden aynı danışman ile bir üstkurmaca tezi çalışılmıştır. Bu tezlerin ardından Yıldız Ecevit'in 2001'de çıkan *Türk Edebiyatı'nda Postmodernist Açılımlar* isimli kitabından üstkurmaca hakkında bilgilere ulaşmak mümkündür. Oğuz Atay ve Hasan Ali Toptaş romanlarından örneklerle üstkurmaca kavramına değinen önemli bir kaynaktır. Özellikle *Tehlikeli Oyunlar* (1973) ve *Bin Hüzünlü Haz* (1999) romanları üzerinden üstkurmaca tanımlamalarına erişmek mümkündür. Üstkurmaca hakkındaki ilk çeviri Steven Connor'nın *Postmodernist Culture: An Introduction to Theories of the Contemporary* (1989) kitabındaki "Ontoloji ve Üst-Kurgu" adını taşıyan bölümdür. Yapı Kredi Yayınları tarafından 2001'de dilimize çevrilmiştir.

Türk edebiyatında üstkurmacyı bizzat temeline alarak Ahmet Mithat Efendi'nin *Müşâhedât* (1891) romanını inceleyen Yavuz Demir'in kitabı ise 2002'de yayınlanmıştır. Demir, bu kitapta *Müşâhedât*'taki roman içinde roman ya da çerçeve anlatı tekniğine odaklanmıştır. Bu noktadan hareketle de romanın üstkurmaca olduğunu iddia etmiştir. Demir'in yaklaşımı ile Patricia Waugh'nun yaklaşımı arasında bir benzerlik mevcuttur. Waugh, üstkurgusal roman uygulamasının geçtiğimiz yirmi yılın kurgusunda özellikle öne çıktığını belirtmiştir. . Fakat tamamen çağdaş kurgulara yaklaşmanın yanıltıcı olabileceğini çünkü üstkurgu terimi yeni olmasına rağmen uygulamasının romanın kendisi kadar eski olduğunu düşünmektedir (Waugh, 2016, ss. 19-20). Dünya edebiyatında olduğu gibi bizim edebiyatımızda da kavramı

Güncel çalışmalardan ziyade eski eserlerde arama çabası vardır. Hatta üstkurmacanın yeni- eski tüm romanların yapısında barınabileceğini iddia eden görüşler de bulunmaktadır. Fakat genç bir kavramı yaşlı bir yapıda aramanın ne kadar doğru olduğu tartışma konusudur.

2016'da Aytaç Ören'in derleyip çevirdiği *Üstkurgul/Üstkurmaca Üzerine* isimli kitap ise, üstkurmacayı ayrıntılı şekilde ele alan ve açıklayan ilk önemli eserdir. Bu eserde çeşitli yazarların ve eleştirmenlerin üstkurmaca hakkındaki görüşleri bulunmakla birlikte ayrıca Aytaç Ören'in de üstkurmacayı teorik düzeyde ele alan bir yazısı mevcuttur.

2000'lerin başından günümüze dek kavram hakkında makalelere, dergilerdeki yazılara ve çevrimiçi kaynaklara da erişmek mümkündür. Ancak bu yazıların ya da incelemelerin çoğu üstkurmacayı bir romanı odağına alarak kullanmıştır. Üstkurmaca söz konusu olduğunda en çok incelemeye tabi tutulan isimler şunlar olmuştur: Orhan Pamuk, Hasan Ali Toptaş, İhsan Oktay Anar, Selim İleri, Murat Gülsoy, Oğuz Atay, Pınar Kür, Adalet Ağaoğlu.

Dünya edebiyatında ise Marquez, Fowles, Federman, Eco, Borges, Calvino, Nabokov, Cortazar, Beckett, Faulkner ve Kundera gibi isimler üstkurmaca roman örnekleriyle karşımıza çıkmaktadır.

Edebiyat lügatleri tarandığında 2000 öncesi herhangi bir sözlükte üstkurmaca kavramına rastlanmamıştır. İlk kez 2012'de Yusuf Çotuksöten'in hazırladığı *Türkçe Dil ve Edebiyat Terimleri Sözlüğü*'nde yer alan kavram, bu kitabın ilk baskısı 1991'de yapıldığında içerisinde yoktur. Düzeltilmiş ve güncellenmiş yeni baskıda kavramın sözlüğe eklendiği görülmüştür. 2000 sonrası birkaç terimler sözlüğünde kendisine yer edinmeyi başaran üstkurmaca, Türk Dil Kurumu'nun web sitesinde hala tanımı olmayan bir kavramdır.

Üstkurmaca ya da üstkurgu aynı zamanda sinemada da karşımıza çıkmaktadır. Kurmaca söz konusu olduğunda genellikle roman üzerinden bir tanımlama çabası görülür. Kurgu ise dilimizde bir sinema terimi olarak verilir ve sinema terimleri sözlüklerinde yerini almıştır. Fakat zamanla sinematik kullanımda da kavramların iç içe geçtiği gözlemlenebilir.

Üstkurmacaya işaret eden bir filmde, oyuncular doğrudan kameraya bakabilir veya filmin sonunda her şeyin bir kurgu olduğuna dikkat çekilebilir. Aynı zamanda yazma edimini, yazarı ve romanı da odağına alabilecek bu tarzdaki filmler; set ortamına da gönderme yaparak seyirciye açık vermekten çekinmez.

Üstkurmaca açısından izlenebilecek filmlere *Kahire'nin Mor Güllü* (1985) ve *Stranger Than Fiction* (2006) örnek olarak verilebilir.

Ayrıca 2016'de Netflix'te sitcom olarak yayınlanan *The Good Place* isimli dizide de kurmaca-

gerçek parodisi, kurmaca dünyanın karakterdeki izlenimi ve her şeyin açığa vurulması gibi durumlar söz konusu olduğu için kavram bağlamında bu dizi de izlenilebilir.

Kurmacanın ve kurgunun temelini eskilere dayandırmak mümkün olsa da üstkurmaca denilen postmodern kavram ancak 19.yüzyılda çıkmıştır. Postmodern anlatılardaki belli başlı özellikleri şöyle sıralayabiliriz: iç içe geçmiş olaylar, anlatılar, absürt isimlendirmeler, anlatının zaman ve mekân algısından uzak olması. Tüm bunların yanı sıra metinlerarasılık, bireyin romanda yerini alması, okuru anlatıya sokan ve ondan üst düzey çaba isteyen yazar tavrı da Postmodernizm ile birlikte karşımıza çıkar. Ayrıca postmodern anlatılarda dilin zorlayıcı yanı ve bilinmezliği de söz konusudur. Üstkurmacada ise gerçek dünyanın kurmaca dünya ile ayırdı keskin bir şekilde görülemez. Karakterin anlatıcı mı yoksa yazar mı olduğu kestirilemez. Görünenler ve görünmeyenler iç içedir. Bilmece, okurun önündedir. Fakat bilmeceyi bilme edimi çoğu zaman mümkün değildir. Muğlâk ile zâhir yan yanadır ve yazarın bilinç düzeyi, anlatısına okuru da keyfî olarak davet eder. Yine keyfiyetle bir açıklama ve ima söz konusudur. Edebiyatta ve sinemada karşımıza çıkan kavram, eski eserlerdeki üstkurmaca yapıya odaklanmak noktasında da dikkat çekicidir. Tanzimat dönemi eserlerine sıkça yapılan bu yakıştırma anakronik bir yaklaşım olmaktan öteye gidemeyecektir. Üstkurmaca ile kastedilen tanımlama çerçeve hikâyeler ya da iç anlatılardan ibaret değildir. Kurmaca dünyayı tasarlayan güç tarafından esere belirgin bir müdahale olması ve okurun bu müdahaleyi sezinlemesi önemli bir noktadır.

Postmodern anlatılardaki başına buyruk ve kuralsız yazarlar, kuralcı ve klasik kimi yazarlar ve eleştirmenler tarafından eleştirilmektedir. Postmodernizmin kuraldışılığı ve dışavurumun özdenliği gerçekçi roman anlayışına aykırı bir yaklaşımdır. Bu özellikleri bakımından roman türüne bir tehdit olarak algılandığı da olmuştur.

Çerçeveler ve çerçevelerden taşan anlamlar ile birlikte bilinçli teknik bozukluklar ve tüm bunların getirisi olan yapısökümü aslında üstkurmacayı bir alt roman dalı olarak görmemizi engelleyecektir. Üstkurmacayı alt roman türü olarak sınırlandırmak hem diğer antlı türlerine hem de sinemadaki kullanımına sığ bir bakış sunmaktan öteye gidemeyecektir. Öykülerde, tiyatrolarda, romanlarda karşımıza çıkabileceği gibi; postmodern eserlerdeki türlerin sınırının çizilememesi ile birlikte bambaşka anlatılara da işaret edebilir.

Çocuk veya yetişkin birey, oyun oynarken, ama sadece oyun oynarken yaratıcı olabilir ve tüm kişiliğini kullanabilir ve birey ancak yaratıcı olduğunda kendini keşfedebilecektir (Winnicott, 2013, s.75), diyerek aslında üstkurmacanın bireyin kendini keşfindeki rolünü de gösterir. Üstkurmaca ile anlatıdaki oyuna dâhil olan okuyucu, oyundaki rolü nedeniyle yaratıcılığı yalnızca yazara özgü görmez. Böylece yaratım yazardan taşar, okuyana bulaşır. Yazarın kutsallığı ve dokunulmazlığı da Postmodernizm ile sarsılır.

Kaynakça

- Ömer Hayyam. (1961). *Dörtlükler*. (S. Eyüboğlu, Çev.).(s. 36) Çan.
- Gass, W. H. (1970). *Fiction and the figures of life*. Alfred A. Knopf.
- Federman, R. (1975). *Surfiction: fiction now & tomorrow*. Ohio University Press.
- Waugh, P. (1984). *Metafiction-the theory and practice of self-conscious fiction*. Routledge.
- Currie, M. (1995). *Metafiction*. Longman.
- Dalim Ünal, Ç. (1997). *Peter Handke'nin 'Mein Jahr in der Niemandsbucht' adlı romanından örneklemelerle edebiyatta üstkurmaca ögesi*. Ankara Üniversitesi. (Yüksek Lisans Tezi)
- Oral, Y. F. (1998). *Çağdaş çocuk ve gençlik edebiyatında üstkurmaca*. Ankara Üniversitesi. (Yüksek Lisans Tezi)
- Ecevit, Y. (2001). *Türk romanında postmodernist açılımlar*. İletişim.
- Connor, S. (2001). Ontoloji ve üst-kurgu. *Postmodernist kültür: çağdaş olanın kuramlarına giriş* içinde (D. Şahiner, Çev.). (ss. 177-183). YKY.
- Demir, Y. (2002). *Zaman zaman içinde roman roman içinde: Müşâhedât bir üstkurmaca olarak Müşâhedât*. Dergâh.
- Knuth, T. (2005). *Forms and functions of metafiction*. GRIN Verlag.
- Çotuksöken, Y. (2012). Üstkurmaca. *Türkçe dil ve edebiyat terimleri sözlüğü* içinde (s. 227). Papatya.
- Winnicott, D. W. (2013). Oyun oynama: yaratıcı faaliyet ve kendilik arayışı. *Oyun ve gerçeklik* içinde (s. 76). (T. Birkan, Çev.). Metis.
- Sağlık, Ş. (2014). Üstkurmaca. *Hikâye/anlatı/yorum* içinde (ss. 67-68). Hece.
- Ören, A. (2016). (Der. ve Çev.). *Üstkurgulüstkurmaca üzerine*. Hece.
- Waugh, P. (2016). Üstkurgu nedir? Neden insanlar üstkurgu hakkında böylesi kötü şeyler söylüyorlar? *Üstkurgulüstkurmaca üzerine* içinde (ss. 15-35). Hece.
- Hodkinson, O. (2023). *Metafiction in classical literature the invention of self-conscious fiction*. Taylor & Francis.
- Türk Dil Kurumu Sözlükleri, 2024. *Kurgu*.
<https://sozluk.gov.tr/>
- Türk Dil Kurumu Sözlükleri, 2024. *Kurmaca*.
<https://sozluk.gov.tr>

Zor Kazanç: Editörlük



Cansu Canseven'in hazırladığı ve ilk baskısı Ekim 2024'te Notos Kitap tarafından yayımlanan *Editörlük Zor Zanaat Editörlerle Söyleşiler*, editörlük mesleğine dair on bir farklı isimle gerçekleştirilen söyleşilerden oluşmaktadır. Kitap, yalnızca editörlerin meslekî deneyimlerini göstermekle kalmaz aynı zamanda yayıncılık sektöründeki ekonomik zorlukları da gözler önüne serer. Çalışma, Canseven'in "Satır Arasında, Kitap Arkasında: Kim Bu Editör?" başlıklı ön sözüyle başlar.

Ardından sırayla Selahattin Özpallabıyıklar, Cem Akas, Tanıl Bora, Sevgül Sönmez, Murat Yalçın, Savaş Kılıç, Nazlı Berivan Ak, Cem Alpan, Semih Gümüş, Ayşegül Utku Günaydın ve Mustafa Çevikdoğan ile gerçekleştirilen söyleşiler yer alır. Kitabın sonunda ise editörlerin kısa yaşam öyküleri ve okuma önerileriyle birlikte bir de teşekkür yazısı bulunmaktadır.

Söyleşilerde editörlere yöneltilen sorular çeşitlilik gösterse de özellikle "Editör yazardan/yayınevinden/okurdan/çevirmenden ne ister?" sorusu etrafında bir tekrar söz konusudur. Bu soru söyleşi boyunca kilit sorudur. Fakat aynı kalıbın farklı kişilere sürekli olarak yöneltilmesi bir noktadan sonra okurda tekdüzelik hissi yaratmaktadır. Elbette bu ortak sorunun editörlük tanımını genişletme ve farklı bağlamlardaki karşılıklarını ortaya koyma gibi işlevsel yönleri vardır. Ancak biçimsel anlamda tekrarlanan yapı metnin dinamizmini zayıflatmaktadır. Ayrıca her söyleşinin sonunda yer alan "O mu, Bu mu?" bölümü de benzer bir tekrar hissine neden olur. Sözcük tercihleri üzerinden yapılan bu ikili seçenekler ilk bakışta okura eğlenceli gelebilir. Lakin kitabın ilerleyen bölümlerinde monotonluk riskini artırmaktadır. Üstelik kitapta yer alan söyleşi sayısının fazlalığı da göz önünde bulundurulduğunda içerikteki bu tekrarlar okurun dikkatini dağıtabilir ve metinden kopmasına neden olabilir.



D'okunaklı

D'oku'nun ilk köşesi
"D'okunaklı"

Bu köşede kimi zaman yeni çıkan bir kitabı tanıyacak kimi zaman çok sevdiğimiz bir esere yeniden bakacağız. Bazen eleştirilerle tartışmaya davet edileceğiz bazen de yalnızca içten bir okuma deneyimini paylaşacağız.

Mehmet Öner

Kitap hakkında daha önce *Oggito'da* Semih Gümüş, Cansu Canseven'e sorular sordu. Ayrıca KayıpRıhtım, 10Haber ve K24 gibi çeşitli dijital yayın platformlarında tanıtımlar yapıldı. Son olarak Şubat 2025 yılında ise Varlık dergisinde Cansu Canseven, Fatma Berber'in kitap hakkındaki sorularını yanıtladı.

Editörlük mesleğinin bilinmeyen taraflarını görünür kılmak ve *Editörlük Zor Zanaat* kitabını ekonomik sorunlar çerçevesinde yeniden dolaşıma sokmak bugün her zamankinden daha anlamlı olacaktır.

Banu Yıldırım Genç, 10Haber'de yayımlanan "Editörlük Zor Zanaat: Kitapların Görünmez Kahramanları" başlıklı yazısında kitapta yer alan söyleşilerden hareketle editörlerin ekonomik koşullar nedeniyle karşılaştıkları güçlükleri vurgular. Genç'in ifadesiyle:

"Söylen editörlerin bir kısmı banka yayınevlerinde ya da büyük diyebileceğimiz yayınevlerinde, bir kısmı küçük, kendi yağında kavrulmaya çalışan yayınevlerinde, bir kısmı da freelance olarak çalışıyor. Sorunlar çok benzer. Freelance çalışanlar büyük yayınevlerinde üstlerine yığılan iş yükü sebebiyle biraz da evden çalışmayı tercih etmişler ama elbette sabit bir gelir olmadan yaşamayı seçmek çok büyük risk" (Genç, 2024.).

Genç'in editörlerin düzenli bir kazanç elde etmeden yaşamlarını sürdürmelerini büyük bir risk olarak değerlendirmesi yerinde bir tespittir. Türkiye'de tanınmış yayınevlerinde çalışan bu editörlerin yaşadığı ekonomik zorlukları kaç okur biliyor? Daha önemlisi bilenlerin kaçını önemsiyor?

Ezgi Alkan'ın K24'te "Editörlük Zor Zanaat" adlı yazısı da kitabın incelemesini yapıyor. Burada da vurgulanan şey ekonomik sorunlar başlığında incelenilebilir.

"Hayatta her şeyin politik olması gibi, her şey aynı zamanda ekonomik bir gerekçeyle yapılmak zorunda. Her ne kadar kültür-sanatı bundan muafmış gibi ele almaya alışık olsak da, bugünün zor şartlarında küçük yayınevleri hayatta kalmaya, çevirmeninden düzeltmenine, yayıncılar geçinmeye çalışıyor" (Alkan, 2024.).

Söyleşide yer alan editörlerin yorumları kimi zaman satır aralarına sıkışarak kimi zaman da açıkça ifade edilerek yayıncılık sektöründeki sorunların büyük ölçüde ekonomik temelli olduğunu gözler önüne sermektedir.

Savaş Kılıç (2024), editörlük mesleğiyle ilgili ortaya çıkan sorunların yapısal olduğunu vurgular. Kılıç'a göre editörün yazar, çevirmen ve yayıneviyle kurduğu ilişkilerde yaşanan sorunlar, esasen yayıncılık sektörünün ekonomik ve siyasal yapısından kaynaklanmaktadır. Bu sorunların çözümlerinin de ancak yapısal düzeyde mümkün olabileceğini belirtir.

Kılıç, “Editörlükle ilgili bir takım sorunlar varsa (ki bu söyleşilerin yapılmasından sorunlar olduğunu anlayabiliriz) bunlar yapısal sorunlardır ve çözümleri de ancak yapısal olarak bulunabilir. Başka bir deyişle, bu sorunların cevapları ister istemez yayıncılığın ekonomisiyle, -daha açık söyleyeyim- siyasal iktisadıyla yani paylaşım meseleleriyle bağlantılı, en azından bir ölçüde” (s. 165) ifadesiyle mesleki problemlerin ekonomik sistemle ilişkili olduğunu ortaya koyar.

Semih Gümüş (2024), günümüz yayıncılık sektörünün içinde bulunduğu ekonomik koşulları “düpedüz korkunç” olarak tanımlayarak sektörün sürdürülebilirliğine dair ciddi kaygılarını dile getirir. Gümüş, en önemli sorunun kitap alıcılarının büyük bölümünü oluşturan gençlerin ekonomik gücünün kitap fiyatlarını karşılayamaması olduğunu belirtir: “Bir genç 250 liraya bir kitap aldıktan sonra ikincisini ne zaman alabilir, hele üniversite öğrencisiyse” (s. 246). Bu durum kültürel faaliyetlerin tüketimindeki engellerini ve yayıncılığın ekonomik olarak yaşadığı krizinin somut bir göstergesidir.

Ayşegül Utku Günaydın (2024) ise çeviri edebiyatın yayıncılık sektöründeki tarafına dikkat çekerek ekonomik krizlerin bu alanın zayıflamasına yol açtığını belirtir: “Edebiyat ölmüyor ama çeviri edebiyatın belkemiğini oluşturduğu yayıncılık sektörü kan kaybediyor. Bunun temel nedenlerinden biri ekonomik kriz” (s. 277). Günaydın’ın bu değerlendirmesi yayıncılık sektöründe yaşanan ekonomik sıkıntıların sadece telif eserlerle ilgili olmadığını aynı zamanda kültürlerarası aktarımı da tehdit ettiğini ortaya koymaktadır.

Mustafa Çevikdoğan (2024), editörlük mesleğinin ekonomik zorluklarını en çıplak haliyle ortaya koyar. Çevikdoğan’a göre, “Ayda yirmi beş gün, günde on saat evden çalışsanız ortalama yayınevi tarifesıyla kazanacağınız para asgari ücretin üç beş kuruş fazlası olur. Kurum çatısı altında çalışırsanız da böyle olur ama sigorta yaparlar” (s. 304). Bu durum yayıncılık sektöründeki ekonomik dengesizliği ve emeğin karşılığının yetersizliğini göstermektedir.

Editörlük mesleğine ilgi duyanlar için bir giriş niteliği taşıyan *Kitapların Yolculuğu* adlı eserde alana dair dikkat çekici bir veriyle karşılaşmak mümkündür. İshak Reyna (2024), *Kitapların Yolculuğu* adlı incelemesinde Türkiye’de editörlük mesleğinin ekonomik zorluklarına dikkat çeker. Reyna’ya göre, “yayıncılığın çok daha büyük bütçeli ve gelişkin olduğu ülkelerde durum farklıysa da evet, ülkemiz ve benzerlerinde editörler kimi mesleklere göre daha az kazanmaktadırlar” (s.13). 2024’ün ikinci yarısında sektörün önde gelen on yayıneviyle yaptığı mini anketin sonuçları, görece tecrübeli bir editörün aylık net gelirin ortalama 30.000 ila 35.000 TL arasında değiştiğini göstermektedir. Bu veriler editörlük mesleğinin yalnızca kültürel üretim açısından değil aynı zamanda ekonomik olarak ciddi bir sorunla karşı karşıya olduğunu ortaya koymaktadır.

Editörlük Zor Zanaat yalnızca editörlük mesleğine dair bireysel deneyimlerin aktarıldığı bir kitap olmanın ötesinde Türkiye yayıncılık sektörünün yapısal sorunlarını özellikle de ekonomik eşitsizlikleri tartışmaya açan bir çalışmadır. Hem yayıncılık alanına dair eleştirel bir farkındalık yaratmakta hem de kültürel üretim süreçlerinin zorluklarını gözler önüne sermektedir. Bu yönüyle editörlük mesleğine ilgi duyanlar ve yayıncılık tarihiyle ilgilenen araştırmacılar için de önemli bir başvuru kaynağı niteliğindedir.

KAYNAKÇA

Alkan, E. (2024, Ekim 13). Editörlük zor zanaat: Editörlerle söyleşiler. K24. <https://www.k24kitap.org/kitaplar/editorluk-zor-zanaat-editorlerle-soylesiler-1071>

Canseven, C. (Ed.). (2024). *Editörlük Zor Zanaat Editörlerle Söyleşiler*. Notos Kitap.

Genç, B. Y. (2024, Ekim 10). Editörlük Zor Zanaat: Kitapların görünmez kahramanları. 10Haber. <https://10haber.net/kitap/editorluk-zor-zanaat-kitaplarin-gorunmez-kahramanlari/>

Reyna, İ. (2024). *Kitapların Yolculuğu*. Everest.

SORUŞTURMA

EDITÖRLÜK



Bir metin yalnızca yazarın kaleminden çıkmaz; çoğu zaman o metnin görünmeyen ortağı, ilk okuru, yönlendiricisidir editör. Buna rağmen editörlük, edebî üretim süreçlerinde az konuşulan çoğu zaman geri planda kalan alanlardan biridir. Editör, bir metni nasıl okur? Neye müdahale eder neye *d'okunmaz*? Üçüncü soruşturmamızda editörlüğü; estetik sezgi, yönlendirici düşünce ve metinle kurulan yaratıcı bir ortaklık temelinde yeniden düşündük. Sorularımızı bu çerçevede hazırladık.

Sayısız metne eşlik etmiş, yön vermiş editörlerle konuştuk. Soruşturma, okur ve yazarlara metinleri bu defa editörün bakış açısından değerlendirme olanağı tanıyor.

D'oku Sanat ve Edebiyat

SEVENGÜL SÖNMEZ

SELAHATTİN ÖZPALABIYIKLAR

MUSTAFA ÇEVİKDOĞAN

ESRA KÖKKILIÇ

ERTUĞRUL RAST



Sevengül Sönmez

1. Editörlük bir metafor olsaydı ne olurdu?

S. S: Editörlüğü bir metafor olarak düşünmek yerine “kitabı olabileceği en iyi haliyle ortaya çıkaran, yapan kişi” olarak tanımlamayı tercih ederim.

2. Hangi kitabın editörü olmak isterdiniz? Telif süresi dolmuş eserler arasında “Keşke bu metne *dokunma* şansım olsaydı” dediğiniz oldu mu?

S. S: Memet Fuat’ın editörü olmayı, onun yazdıklarının hepsini kendisiyle tartışmayı çok isterdim. Eminim ki çok şey öğrenirdim.

3. Cansu Canseven, *Editörlük Zor Zanaat* adlı kitabında

Selahattin Özpabalıyıklar ile yaptığı söyleşide ona hangi alanlarda çalıştığını sorar. Özpabalıyıklar bu soruya şöyle yanıt verir: “Ben esas olarak şiir çalışıyorum; modern dönem, Cumhuriyet dönemi Türk şiiri. Bunun içinde Behçet Necatigil, Cemal Süreya gibi isimler var. Bu bir editör için büyük bir şans. Kötü bir laf olacak ama en iyi yazar ölü yazardır, çünkü editör olarak sizin metin üzerinde çalışma şansınızı artırır. Tek sıkıntısı şudur: Sadece yazarın ya da şairin çözeceği bir sorun olduğunda sorma şansınız yoktur. Aynı kişiler üzerinde çalıştıkça mikro planda da olsa uzmanlaşma söz konusu oluyor. Bir tür alan editörü haline geliyorsunuz. Cemal Süreya mı, onu filanca editör bilir, denebilir mesela. Herhangi bir durum olduğunda sektör küçük olduğu için sizin kapınızı çalarlar.” Bu ifadeye katılır mısınız? Sizce bu düşünce editör-yazar ilişkisinin doğasına dair ne söylüyor?

S. S: Editörlükte türler kadar yazar ve şairler hakkında da uzmanlaşmanın önemli olduğunu düşünüyorum. Ben de Sabahattin Ali’nin eserleri konusunda benzer bir uzmanlığa sahip oldum yıllar içinde.

Editör olarak bir yazarın dünyasına, sözcük seçimlerine ya da yazarken yapmak istediklerine vâkıf oluyorsunuz. Bu da eğer yaşayan bir yazarsa ona yardım edebilmek için çok kıymetli bir bilgi birikimi oluşturuyor. Bu bilgi, artık hayatta olmayan bir yazarın eserlerinin günümüzde en iyi haliyle yayımlanması için de kılavuzluk ediyor.



4. Besim Dellaloğlu, *Tanpınar Fetişizmi* adlı kitabında, iki farklı yayınevinin Tanpınar'ın alımlanma biçimi ve okur kitlesi üzerindeki etkisini ortaya koyar. Sizce yayınevi politikaları kadar editöryal tercihlerin de bir yazarın edebî kimliğinin inşasında ve okurla kurduğu ilişkide belirleyici bir etkisi olabilir mi? Siz, bir editör olarak kendinizi bu sürecin neresinde konumlandırırsınız?

S. S: Yayınevinin kimliği, yayın politikaları ve pazarlama kapasitesi eserlerin görünürlüğünde çok etkili. Okur, tanımadığı bir yazarın eserine yayınevi referansı ile yaklaşabilir, yayınevinin yayımladığı diğer eserler, birlikte çalıştığı yazarlar, çevirmenler vb. okura hem bir fikir hem de bir güven verir. Dolayısıyla hem yeni eserlerde hem de yeniden yayımlanan eserlerde yayınevinin yazarın ve eserin dolaşıma çıkmasında, okur tarafından fark edilmesinde ve üzerinde konuşulmasında oldukça etkili olduğunu düşünüyorum.

5. Yazar ve editör farklı konumlara işaret etse de editörlük yapan birçok yazar ve şair vardır. Buna rağmen, kendi metninin “editörlüğünü” yapmak bu kişiler için bile çoğu zaman cesaret gerektirir. Bu durumda editörlüğün itici gücü, metni yazmamış olmanın getirdiği mesafe midir?

S. S: Elbette. Bir metnin yazarı olmakla ona uzaktan bakan olmak arasında önemli bir mesafe var, olmalı da. İnsan yazdıklarının eksikliğini, fazlasını göremediği gibi anlattığının anlaşılacağını da düşünür. O nedenle “öteki” olarak editörün söylediklerinin dönüştürücü etkisi var. Bazen “bu metni ben yazsam nasıl yazardım?” diye soruyorum ve düşünmeye başlıyorum. Arkasından da hemen “hayır, sen yazmadın; bir başkası yazdı, kendi gözünden onun faydasına düşünmelisin” diyerek bakışımı düzeltmeye çalışıyorum. Bu bakış açısını da korumaya, önerilerimi de yazarın yapabildiği ölçüde metnini iyi olana ulaştırmasına yardım edecek biçimde sunmaya çalışıyorum.

Yani metni onun yerine yazmadığım gibi, okuduğum metnin yazarı olsaydım nasıl yapardım sorusunu da askıya alıyorum.

6. Deneyisel edebiyat metinleri, klasik anlatı yapılarından uzaklaştıkça editöryal süreçte hangi özgün zorlukları beraberinde getiriyor? Bu tür eserlerle çalışırken nasıl bir okuma stratejisi ve editöryal yaklaşım geliştirmek gerekiyor?

S. S: Bu alanda çok deneyimim yok, okuduklarımdan yola çıkarak yanıtlayabilirim: deneyisel metinlerde daha çok yazara kulak vermek onun yapmak istediğini anlamaya çalışmak önemli geliyor bana. Yazarla konuşmanın ardından “Yapmak istediklerini gerçekleştirebilmiş mi?” sorusu çerçevesinde metne bakmak bir yol olabilir.

7. *Küçük Prens*; Ahmet Muhip Dıranas, Cemal Süreya–Tomris Uyar, Azra Erhat, Selim İleri, Işık Ergüden gibi birçok isim tarafından farklı dönemlerde çevrilmiştir. Bu durum, sizce metnin anlamını ve etkisini nasıl dönüştürür?

S. S: Çeviride asıl olan metnin Türkçede nasıl ses bulduğu olmalı. -elbette eksiksiz çevrildiğini baştan kabul ederek- Bu durumda da Türkçenin önemli kalemalarının çevirilerinin metinleri okuma zevkimizi artıracaklarını düşünüyorum.

8. Kafka'nın, Baudelaire'in, J.D. Salinger'ın başyapıtlarının zaman içerisinde farklı isimlerle çevrildiğini biliyoruz. Editoryal tercihlerinizde bu gibi ikircikli durumları nasıl aşıyorsunuz, böyle bir durumda tercihinizi belirleyen sebepler nedir? (Bu eserler size bir dosya olarak ulaşıyorsa, aşağıdaki seçeneklerden hangilerini tercih ederdiniz? Lütfen işaretleyiniz.)

A)

- ☐ *Değişim*
- ☐ *Dönüşüm*
- ☐ *Başkalaşım*

B)

- ☐ *Kötülük Çiçekleri*
- ☐ *Elem Çiçekleri*
- ☐ *Şer Çiçekleri*
- ☐ *Ağu Çiçekleri* (Cemal Süreya önerisi)

C)

- ☐ *Gönülçelen*
- ☐ *Çavdar Tarlasında Çocuklar*

Selahattin Özpalabıyıklar

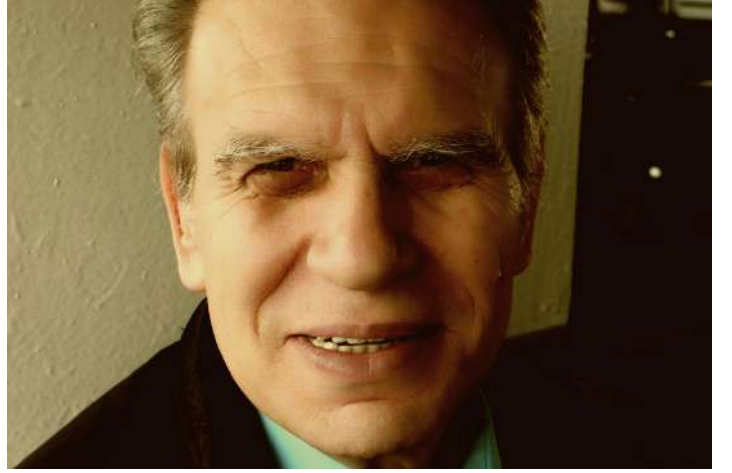
1. Editörlük bir metafor olsaydı ne olurdu?

S. Ö: Bilenler bıkmıştır ama söylemek zorundayım: Editör için iki metaforum var benim. Birincisi tümel: Havari Kuşkucu Thomas: Editörün mesleğini yaparken her zaman Kuşkucu Thomas gibi davranmak zorunda oluşu. İkincisi tikel: Futbol takımındaki kalecinin durumu: Kurtardığı gollerin görülmeyip, görmezden gelinip penaltıdan yediği neredeyse kaçınılmaz gollerin göze batması.

2. Hangi kitabın editörü olmak isterdiniz?

Telif süresi dolmuş eserler arasında “Keşke bu metne *dokunma* şansım olsaydı” dediğiniz oldu mu?

S. Ö: Güzel soru: Güzel kurulmuş: Hem dokumak, hem de dokunmak, neredeyse yeniden yazmak istediğim(iz) metinler o kadar çok ki! Hangi birini söyleyeyim?



Fotoğraf: Eser Demirkan (2017)

3. Cansu Canseven, *Editörlük Zor Zanaat* adlı kitabında Selahattin Özpalabıyıklar ile yaptığı söyleşide ona hangi alanlarda çalıştığını sorar. Özpalabıyıklar bu soruya şöyle yanıt verir: “Ben esas olarak şiir çalışıyorum; modern dönem, Cumhuriyet dönemi Türk şiiri. Bunun içinde Behçet Necatigil, Cemal Süreya gibi isimler var. Bu bir editör için büyük bir şans. Kötü bir laf olacak ama en iyi yazar ölü yazardır, çünkü editör olarak sizin metin üzerinde çalışma şansınızı artırır. Tek sıkıntısı şudur: Sadece yazarın ya da şairin çözeceği bir sorun olduğunda sorma şansınız yoktur. Aynı kişiler üzerinde çalıştıkça mikro planda da olsa uzmanlaşma söz konusu oluyor. Bir tür alan editörü haline geliyorsunuz. Cemal Süreya mı, onu filanca editör bilir, denebilir mesela. Herhangi bir durum olduğunda sektör küçük olduğu için sizin kapınızı çalarlar.” Bu ifadeye katılır mısınız? Sizce bu düşünce editör-yazar ilişkisinin doğasına dair ne söylüyor?

S. Ö: -

4. Besim Dellaloğlu, *Tanpınar Fetişizmi* adlı kitabında, iki farklı yayınevinin Tanpınar'ın alımlanma biçimi ve okur kitlesi üzerindeki etkisini ortaya koyar. Sizce yayınevi politikaları kadar editoryal tercihlerin de bir yazarın edebî kimliğinin inşasında ve okurla kurduğu ilişkide belirleyici bir etkisi olabilir mi? Siz, bir editör olarak kendinizi bu sürecin neresinde konumlandırırsınız?

S. Ö: Besim'in kitabında sözünü ettiğiniz bölümün adı yeterince manidar: “Kimlikten Kişiliğe: Dergâh mı, YKY mi?” Buradan hareketle, ilk sorunuza vereceğim yanıt sınırlı bir “evet”. Sınır şurada: Elbette “yayınevi politikaları kadar editoryal tercihlerin *de* [italik benim!] bir yazarın edebî kimliğinin inşasında ve okurla kurduğu ilişkide” etkisi vardır. Ama bu etkiler belirleyici değildir, hatta (okur açısından) aldatıcıdır diyelim var. Yazara belki sadece, deyiş yerindeyse, “atanmış” bir edebi kimlik verir, okur olarak bizim, bizlerin ona bakışını etkiler, yoksa edebi kişiliğinde bir değişikliğe yol açmazlar diye düşünüyorum. Tabii ki bu sadece Tanpınar gibi ölmüş yazarların iradeleri dışında yayınevi değiştir(il)mesi durumunda geçerli. Çünkü onun kişiliği zaten orada, geçmişte. Bugün yenilenme şansı yok. Bu kişilik ancak yapıtaşlarını yerinden oynatacak, dizilimini belki tamamen değiştirecek yeni bulgular elde edilmesi durumunda değişecektir, ya da o güne kadar bildiğimiz *şey* olmadığı anlaşılacak, (yeni) yerine otur(tul)acaktır. Nitekim tam da Tanpınar'ın başına gelmiştir bu: *Mücevherlerin Sırrı* yayımlandığında çıkan tartışmalar hatırlansın. Bu konudaki polemiklere kitabın editörü ve Tanpınar'ın atanmış edebi kimliğini değil de edebi kişiliğini görmeye çalışan bir okur olarak acizane katkım *İtalik Benim* kitabımın “Kavgaya Bize Gidelim!” bölümünde bulunabilir: “Bizden Gizlenen Mücevherler”. İkinci sorunuza gelince, yayınevi politikaları ile editoryal tercihleri ayırmaktan yana olduğumu söylemeliyim. Editörlüğümde mümkün olduğunca yazarla okur arasına girmemeye, okurun yazar hakkında kendi fikrini özgürce, yayınevinin ya da editörün etkilerinden bağımsız oluşturmaya engel olmamaya çalıştım hep.

5. Yazar ve editör farklı konumlara işaret etse de editörlük yapan birçok yazar ve şair vardır. Buna rağmen, kendi metnin “editörlüğünü” yapmak bu kişiler için bile çoğu zaman cesaret gerektirir. Bu durumda editörlüğün itici gücü, metni yazmamış olmanın getirdiği mesafe midir?

S. Ö: İyi bir soru: zihin açıcı. Editörlüğün itici gücü hem dediğiniz gibi metni yazmamış olmanın getirdiği mesafe, hem de metne ve yazarına uzaktan, dışarıdan hatta yukarıdan bir bakış olması.

6. Deneyisel edebiyat metinleri, klasik anlatı yapılarından uzaklaştıkça editoryal süreçte hangi özgün zorlukları beraberinde getiriyor? Bu tür eserlerle çalışırken nasıl bir okuma stratejisi ve editoryal yaklaşım geliştirmek gerekiyor?

S. Ö: Aslında her metin kendine özgü bir okuma stratejisi ve editoryal yaklaşım gerektirir. Elbette deneyisel metinlerde, örneğin OuLiPo'cu metinlerde, editörün işi daha da zorlaşıyor. Burada söylenecek her şey havada kalacaktır, metni görmeden konuşulamaz.

7. *Küçük Prens*; Ahmet Muhip Dıranas, Cemal Süreya–Tomris Uyar, Azra Erhat, Selim İleri, Işık Ergüden gibi birçok isim tarafından farklı dönemlerde çevrilmiştir. Bu durum, sizce metnin anlamını ve etkisini nasıl dönüştürür?

S. Ö: Elbette çevirmenin edebiyattaki ve hayattaki tercihleri metnin sesini, tonunu, buna bağlı olarak da okur katındaki, okur üzerindeki etkisini değiştirebilir. Ama “dürüst” bir çevirinin metnin asıl anlamını (= hakikatini) değiştireceğini sanmıyorum.

8. Kafka’nın, Baudelaire’in, J.D. Salinger’in başyapıtlarının zaman içerisinde farklı isimlerle çevrildiğini biliyoruz. Editoryal tercihlerinizde bu gibi ikircikli durumları nasıl aşıyorsunuz, böyle bir durumda tercihinizi belirleyen sebepler nedir? (Bu eserler size bir dosya olarak ulaşıyorsa, aşağıdaki seçeneklerden hangilerini tercih ederiniz? Lütfen işaretleyiniz.)

S. Ö: Benim çeviri anlayışım teknik terimiyle “kaynak odaklı”. Nâzım Hikmet’in Kemal Tahir’e mektuplarından uzunca iki alıntıyla söylersem: “Ben tercümeden şunu anlıyorum: Tercüme edilen eserin yüzde yüz Türkçeleştirilmesi değil. Yani tercüme romanı okuduğun zaman, sanki onu bir Türk muharririnin yazdığını sanmayacaksın. Bilakis onu hangi milletin, hangi devirdeki muharriri yazmışsa o milletin, o devirdeki o muharririni okuduğunu anlayacaksın. Yani tercümede bir Rus muharriri ile, bir Fransız muharriri tercüme yapan Türk muharririnin diliyle değil, kendi dilleriyle konuşacaklar. Bunun için bir çeşit stilizasyon lazımdır. Yoksa, mesela, bana Nasuhi Baydar, Anatole France’la Malraux’yu tercüme ettiği zaman ben bu iki tercümede Nasuhi Baydar’ın Türkçeleştirmek gayretini birinci planda görürsem, okuduğum eser tek taraflı olur. Mademki şekil ve muhteva birliği vardır. Anatole France’ın muhtevasıyla Malraux’nun muhtevasına Nasuhi Baydar’ın Türkçesinden bir şekil giydirmek, hakikatte şekil ile muhteva birliğini bozmak demektir. Derler ki Baudelaire, Edgar Poe’nun hikâyelerini o kadar güzel tercüme etmiş, öyle Fransızlaştırmış ki, aslından güzel olmuş. Belki de öyledir, ama ne yapayım, bu böyleyse tercüme değildir, Edgar Poe’nun tam değil, yarım tercümesidir. Bak sana bir misal daha getireyim. Şimdi şu Tolstoy’un üzerinde çalışıyorum. Tolstoy’un şekliyle Gorki’nin şekli arasında müthiş bir fark var. Ben birinci plana Türkçeleştirmeyi alırsam bu müthiş fark, yalnız muhteva farkına iner ve yarı yarıya kaybolur. Bence en güzel tercüme örneklerinden birisi *İncil* ve mezamirin filan Türkçeye tercümeleridir. Bilmem derdimi anlatabiliyor muyum? Tercümede nasıl muhteva adaptasyonu bir kepezelikse, şekil adaptasyonu da öyledir. Hem, benim kanaatime göre şu bildiğim prensip kabul edilirse, muhtelif lisanların birbirlerini zenginleştirmeleri ve kendi dar hudutları içinde kalmayıp kapılarını birbirlerine açmaları mümkün olur. Neyse bu bahis şimdilik seni ilk planda ilgilendiren bir bahis değildir. İstersen ve faydalı bulursan yine üzerinde münakaşa ederiz.

Son söz: Ben Nasuhi Baydar'ın, Nurullah Ataç'ın, Reşat Nuri'nin, filanın Türkçesini değil, Türkçede Tolstoy'un Rusçasını, Anatole France'ın Fransızcasını, tekrar ediyorum, Türk dilinde, onların dillerini okumak istiyorum. / “Mesela Ruslar, sevgi sözü olarak *güvercinim* tabirini kullanırlar, biz *gözümün nuru*, *gözbebeğim* filan deriz. Bence bunları tercüme ederken ille de bizde güvercinim denmez diye *yavrucuğum* filan dememeli, Ruslar da bizden tercüme ederken gözümün nuru Rusçada denmez diye *güvercinim* diye tercüme etmemeli, biz bizim dile *güvercinim* tabirini, onlar kendi dillerine *gözümün nuru* tabirini sokmalı. Bu suretle dillerin birbiri üzerinde tabir, sıfat mıfat alışverişiyle de zenginleşmesi kabil olur. Elbette ki tercüme edilemeyecek bazı şeyler vardır ama bunlar pek azdır. Eskiden buna misal olarak *işler çatallaştı*'yı gösterirlerdi. Halbuki yanlış. Burda çatal, kaşığın arkadaşı olan ‘çatal’ değildir. Kol atmak, bölünmek manasına gelen ‘çatal’dır. Bu da pekâlâ her dile tercüme edilebilir. Ben diller arasında tercüme kanalıyla mümkün olduğu kadar böyle bir alışverişe pek taraftarım.”

O yüzden “Gönülçelen” ve “Elem Çiçekleri” gibi şık ve artistik adlandırmaları sevsem bile, neredeyse “kutsal kelam”ı çevirircesine bir sorumlulukla, aslı neyse onu bulmaya çalışıyorum. Aşağıdaki tercihlerim işte bu yüzden.

A)

☐ *Değişim*

☒ *Dönüşüm*

☐ *Başkalaşım*

B)

☒ *Kötülük Çiçekleri*

☐ *Elem Çiçekleri*

☐ *Şer Çiçekleri*

☐ *Ağu Çiçekleri* (Cemal Süreya önerisi)

C)

☐ *Gönülçelen*

☒ *Çavdar Tarlasında Çocuklar*

Mustafa Çevikdoğan

1. Editörlük bir metafor olsaydı ne olurdu?

M. Ç: Ben işime hiç duygusal yaklaşmıyorum. Böyle şeyler düşünmeyi de ifade etmeyi de sevmem. Basit, zor, eğlenceli, sıkıcı bir işimiz var, diğer tüm işler gibi.

2. Hangi kitabın editörü olmak isterdiniz? Telif süresi dolmuş eserler arasında “Keşke bu metne *dokunma* şansım olsaydı” dediğiniz oldu mu?

M. Ç: Böyle bir isteğim yok. Bunun bir meslek olduğunu unutmayalım. Editör özel değil, sanatçı özel. Ben olmasam iki eksik üç fazlayla başka biri yapacak bu işi. Biz zanaatimizi doğru uygulayalım, bize emanet edilen metni –ister başyapıt olsun ister lise yıllığı– en temiz haliyle sahiplerine teslim edelim kâfi.

Ayrıca editörlük okuması keyifli bir okuma değildir. Okur gibi keyif almak için okumayız, eksik bulmak için okuruz. Okuma zevkini feda etmiş insanlarız biz. Okur olarak çok sevdiğim kitapları kâğıt çıkıştan ya da ekrandan okusam çok üzülürdüm. Sürekli çalıştığım yazarlarda da aynı hisse kapılıyorum. Hazırladığım güzel kitapların okuru olamayacağımı görünce canım sıkılıyor

Yaptığımız işten en çok keyif aldığımız anlar, başkalarının farkına varmadığı eksikleri, yanlışları yakaladığımız anlar oluyor. Bu yüzden iyi kitaplar üzerinde çalıştığımızda kendi şovunuzu pek yapamıyorsunuz, meydan yazara kalıyor. Bu da sıkıcı. Evet, art niyetli olmadan editör okuması yapmak zor. Ama yazar ile editör arasında kalan bir art niyet bu sadece.

3. Cansu Canseven, *Editörlük Zor Zanaat* adlı kitabında Selahattin Özpallabıyıklar ile yaptığı söyleşide ona hangi alanlarda çalıştığını sorar. Özpallabıyıklar bu soruya şöyle yanıt verir: “Ben esas olarak şiir çalışıyorum; modern dönem, Cumhuriyet dönemi Türk şiiri. Bunun içinde Behçet Necatigil, Cemal Süreya gibi isimler var. Bu bir editör için büyük bir şans. Kötü bir laf olacak ama en iyi yazar ölü yazardır, çünkü editör olarak sizin metin üzerinde çalışma şansınızı artırır. Tek sıkıntısı şudur: Sadece yazarın ya da şairin çözeceği bir sorun olduğunda sorma şansınız yoktur. Aynı kişiler üzerinde çalıştıkça mikro planda da olsa uzmanlaşma söz konusu oluyor. Bir tür alan editörü haline geliyorsunuz. Cemal Süreya mı, onu filanca editör bilir, denebilir mesela. Herhangi bir durum olduğunda sektör küçük olduğu için sizin kapınızı çalarlar.” Bu ifadeye katılırmısınız? Sizce bu düşünce editör-yazar ilişkisinin doğasına dair ne söylüyor?



M. Ç: Selahattin Bey o söyleşide o konuyu çok açmıyor, bence tam anlaşılmıyor kastı. Ya da ben anlayamadım. Daha işleme eser türünden editörlük işlerini kast ediyor sanırım. Yoksa yazarı ölmüş bir romanı, ne de olsa kimse karışmayacak deyip kronoloji hataları var, kurgu hataları var, anlatım bozuklukları var, kelime yanlış kullanılmış diye kesip biçemeyiz. Hüseyin Rahmi'nin 1930 sonrası romanları yazıldığı dönemde elime gelse yarısını atardım mesela; çünkü üstat tefrika uzasın diye yazmış da yazmış. Halide Edib'in anlatım bozukluklarını düzeltmek için bahçe makasına bile ihtiyacınız olabilir. İkisinin de onlarca kitabını yayına hazırladım, bu dediklerimi yaptım mı? Tabii ki hayır. Bunlar tarihî eser. Yazar öldü diye her editör keyfince müdahale edemez. Beş yılda bir yayınevi değişebilir, kitaplar yeniden hazırlanabilir. Her editörün kendince metne müdahale ettiğini bir düşünün... Bu eserler, hatalarıyla sevaplarıyla bugüne kalmış eserler. Yanlışları ve yanlışların yapılışıyla da önemliler. Peki, yazarı ölmüş bir esere nasıl editörlük yaparız? Farklı baskıları karşılaştırıp dipnotlandırabiliriz. Önemli, anlaşılmayı güçleştiren hataları yine dipnotlarla ya da köşeli parantezlerle giderebiliriz. Döneme dair konularda okuru –yine dipnotlarda– bilgilendirebiliriz. Bir yazım standardı getirebiliriz metne. Tekrar söylüyorum, bunlar tarihî eser. Restorasyon kuralları işler. Yaşayan yazarlarla yaptığımız gibi çalışmayız, metni tamir ederiz.

4. Besim Dellaloğlu, *Tanpınar Fetişizmi* adlı kitabında, iki farklı yayınevinin Tanpınar'ın alımlanma biçimi ve okur kitlesi üzerindeki etkisini ortaya koyar. Sizce yayınevi politikaları kadar editöryal tercihlerin de bir yazarın edebî kimliğinin inşasında ve okurla kurduğu ilişkide belirleyici bir etkisi olabilir mi? Siz, bir editör olarak kendinizi bu sürecin neresinde konumlandırırsınız?

M. Ç: Besim Dellaloğlu'nun kitabını okumamıştım, söylediğiniz kadarıyla epey merak ettim doğrusu. Ben bugüne kadar bunun bir önemi olmadığını düşündüm. Ne editör ne basılan kâğıt ne yayınevi... Önemli olan metindir. Nerede, kimin bastığının, ne kadar sattığının o kadar önemi yok. Bunların da etkileri kuşkusuz çoktur ama zamanla telafi edilebilir hepsi. Metin yoksa editör yok, yayınevi yok... Belki kitabı okuduktan sonra fikrim değişir.

5. Yazar ve editör farklı konumlara işaret etse de editörlük yapan birçok yazar ve şair vardır. Buna rağmen, kendi metninin “editörlüğünü” yapmak bu kişiler için bile çoğu zaman cesaret gerektirir. Bu durumda editörlüğün itici gücü, metni yazmamış olmanın getirdiği mesafe midir?

M. Ç: Kimse kendi metninin editörlüğünü yapamaz. Kendi metnini bir kez daha okumuş olur en fazla. Metne mesafelenmeden editör olamazsınız. Duygusal bir bagajınız olmamalı editörlük yaparken. Kendi yazdığım öykülerde yaşadığım durum: belli bir okuma sayısından sonra yazdıklarımla yazmadıklarımla/çıkarıdıklarımla birbirine giriyor, sayfa üzerindeki kelimelerin ne olduğunu seçemez hale geliyorum. Editörlük yapmak için ehliyetiniz olması lazım. Yazar ehliyetini çevirmede kaybetmiş kişidir oysa.

6. Deneyisel edebiyat metinleri, klasik anlatı yapılarından uzaklaştıkça editöryal süreçte hangi özgün zorlukları beraberinde getiriyor? Bu tür eserlerle çalışırken nasıl bir okuma stratejisi ve editöryal yaklaşım geliştirmek gerekiyor?

M. Ç: Çok karşılaşmadım ama mesaili çalışırken bu tür metinleri başka arkadaşlara devretmeye gayret ediyordum. Şimdi bağımsız çalıştığım için kabul etmiyorum. Değersiz olduklarından değil, doğru adres ben olmadığımından. Yeterince içine giremeyeceğim, sırrına vâkıf olamayacağım bir metne editörlük yapmaya çalışırsam yazara da metne de kendime de yazık etmiş olurum. Okur olarak da editör olarak da yazar olarak da ilgimi çekmiyor.

7. *Küçük Prens*; Ahmet Muhip Dıranas, Cemal Süreya–Tomris Uyar, Azra Erhat, Selim İleri, Işık Ergüden gibi birçok isim tarafından farklı dönemlerde çevrilmiştir. Bu durum, sizce metnin anlamını ve etkisini nasıl dönüştürür?

M. Ç: Bu hesaplanabilir bir durum. Tüm bu çevirileri alıp karşılaştırmak ve farkları ortaya koymak lazım. Saydığınız isimlerin hiçbirinden kötü metin çıkacağını sanmıyorum. Başka zamanlarda başka çeviriler için bazı karşılaştırmalar yaptığım oldu. Dile hâkim çevirmenler, çok az ortak kelime kullanarak aynı şeyi anlatmayı başarabiliyorlar. Hepsi de kendinden belli belirsiz bir aroma katıyor. Bence bu zenginliktir.

8. Kafka’nın, Baudelaire’in, J.D. Salinger’ın başyapıtlarının zaman içerisinde farklı isimlerle çevrildiğini biliyoruz. Editöryal tercihlerinizde bu gibi ikircikli durumları nasıl aşıyorsunuz, böyle bir durumda tercihinizi belirleyen sebepler nedir? (Bu eserler size bir dosya olarak ulaşırdı, aşağıdaki seçeneklerden hangilerini tercih ederdiniz? Lütfen işaretleyiniz.

M. Ç: Bu konuda yorum yapabilmem için bu dillerden çeviri metinlerde editörlük yapmış olmam gerekiyor. Ben genelde Türk edebiyatı üzerinde çalıştım. Bu yüzden sanırım bunu pas geçmeliyim.

A)

- ☐ *Değişim*
- ☐ *Dönüşüm*
- ☐ *Başkalaşım*

B)

- ☐ *Kötülük Çiçekleri*
- ☐ *Elem Çiçekleri*
- ☐ *Şer Çiçekleri*
- ☐ *Ağu Çiçekleri* (Cemal Süreya önerisi)

C)

- ☐ *Gönülçelen*
- ☐ *Çavdar Tarlasında Çocuklar*

Esra Kökkılıç

1. Editörlük bir metafor olsaydı ne olurdu?

E. K: Eğer editörlük bir metafor olsaydı, sahne arkasındaki görünmeyen sahne işçisi olurdu diyebilirim.

Tiyatro seyircisi, sahnedeki oyunculara hayranlıkla bakar; onların repliklerine, jestlerine, kostümlerine hayran kalır. Ama o sahnenin kurulmasını sağlayan, ışıkları ayarlayan, dekorları yerleştiren, oyuncuların repliklerini ezberleyip ezberlemediğini takip eden, perdeyi zamanında açan ve gerektiğinde yere düşen dekoru bile sessizce toparlayan biri vardır: sahne işçisi. Kimse onun adını bilmez, alkışlar ona gelmez ama oyun onun sayesinde kusursuz akar.

İşte editör de yayıncılık dünyasının sahne arkasındaki o isimsiz kahramanıdır. Yazarın ya da çevirmenin kelimelerle kurduğu dünyayı ayakta tutan, görünmez emeği veren, metni parlatsa bile ışıklar altında parlamayan kişidir.



2. Hangi kitabın editörü olmak isterdiniz? Telif süresi dolmuş eserler arasında “Keşke bu metne dokunma şansım olsaydı” dediğiniz oldu mu?

E. K: Hayır hiç olmadı. Bazı eski çeviriler için okuduğum çeviri ile orijinal kitabın epey farklı olduğunu keşfettiğimde, acaba o zamanlar çeviren ben olsam nasıl tercihler yapardım diye düşündüğüm çok oldu ama.

3. Cansu Canseven, *Editörlük Zor Zanaat* adlı kitabında Selahattin Özpalabıyıklar ile yaptığı söyleşide ona hangi alanlarda çalıştığını sorar. Özpalabıyıklar bu soruya şöyle yanıt verir: “Ben esas olarak şiir çalışıyorum; modern dönem, Cumhuriyet dönemi Türk şiiri. Bunun içinde Behçet Necatigil, Cemal Süreya gibi isimler var. Bu bir editör için büyük bir şans. Kötü bir laf olacak ama en iyi yazar ölü yazardır, çünkü editör olarak sizin metin üzerinde çalışma şansınızı artırır. Tek sıkıntısı şudur: Sadece yazarın ya da şairin çözeceği bir sorun olduğunda sorma şansınız yoktur. Aynı kişiler üzerinde çalıştıkça mikro planda da olsa uzmanlaşma söz konusu oluyor. Bir tür alan editörü haline geliyorsunuz. Cemal Süreya mı, onu filanca editör bilir, denebilir mesela. Herhangi bir durum olduğunda sektör küçük olduğu için sizin kapınızı çalarlar.” Bu ifadeye katılır mısınız? Sizce bu düşünce editör-yazar ilişkisinin doğasına dair ne söylüyor?

E. K: Hem evet hem hayır demek mümkün. Evet, çünkü sektör gerçekten küçük ve nitelikli editör sayısı sınırlı. İyi bir editörle çalışmış olan yazar ya da çevirmen, yeni bir projede ya da bir kriz anında kime başvurması gerektiğini bilir. Güvendiği, emeğini ve özenini tanıdığı editöre yeniden gelir. Bu da aslında, editörün sadece düzeltici değil, aynı zamanda yön gösterici, güven inşa eden bir figür olduğunu gösterir.

Ama bir de hayır demek gerekir çünkü bu durum, editörün mesleki sınırlarını aşan bir yük üstlenmesine neden olabilir. Editörlük yalnızca dil düzeltmek değil; sürekli okuyan, düşünen, merak eden, kendini her alanda geliştirmeye çalışan bir zihnin ürünüdür. Editör, çevirmenin ya da yazarın eksik bıraktığını tamamlamaya mecbur olan kişi değil, metni bir üst seviyeye taşıyan gizli ortaktır.

Ben çoğunlukla çeviri editörlüğü ve çevirmenlik yaptığım için yazar-editör ilişkisi üzerinden değil ama çevirmen-editör veya metin-editör üzerinden kendi deneyimimi sunabilirim. Bu ilişki, yalnızca işlevsel bir kontrol mekanizması değil, karşılıklı güvene ve ortak üretim coşkısına dayalı bir meslektaşlıktır. İyi bir editör, çevirmenin potansiyelini açığa çıkaran bir eşlikçidir. Editör, bir metni “mükemmel” kılma çabasında, kimi zaman adı geçmeden, ama katkısı her satıra sinmiş şekilde var olur. Ve evet, kapısı çalınır, çünkü neyi nasıl iyileştireceğini bilen o görünmez el, yeniden dokunuşunu yaparak bir metni ayağa kaldırabilir. Ama bu değer, ancak karşılıklı saygıyla ve emeğin görünür kılınmasıyla sürdürülebilir. Bazı çevirmenler ile bazı editörlerin kimyaları tutar, çevirmenin nerede nasıl tökezlediğini, nerelerde yorulduğunu, hangi metinlerle çalışırsa şahaneler yaratabileceğini bilir. Mesela Almancadan çeviri yapan bir çevirmenim o kadar iyi diyalog çevirir ki, onunla diyalog yoğunluklu metinlerde çalışmak en büyük keyfidir. Tarihçi bir çevirmenim yıllar içinde yakın arkadaşım olmuştur ve birlikte çalışmaya devam ettikçe dostluğumuz da pekişmiştir. Başka bir çevirmenim de mesela hangi yayınevine kitap çevirse benimle çalışmak istediğini baştan şart koşar. Aslında bu birlikte alınan ve üretilen bir yoldur ve o kapılar bu sayede bir süre sonra karşılıklı çalınır.

4. Besim Dellaloğlu, *Tanpınar Fetişizmi* adlı kitabında, iki farklı yayınevinin Tanpınar’ın alımlanma biçimi ve okur kitlesi üzerindeki etkisini ortaya koyar. Sizce yayınevi politikaları kadar editöryal tercihlerin de bir yazarın edebî kimliğinin inşasında ve okurla kurduğu ilişkide belirleyici bir etkisi olabilir mi? Siz, bir editör olarak kendinizi bu sürecin neresinde konumlandırırsınız?

E. K: Elbette yayınevi politikalarının, bir yazarın edebî kimliğinin şekillenmesinde ve okurla kurduğu ilişkide ciddi bir etkisi var. Ama en az onun kadar—belki de daha fazla—belirleyici olan şey editöryal tercihlerdir. Çünkü editör, görünmeyen ama metnin ruhuna nüfuz eden bir yapı ustasıdır. Yazarı metne dair kararlarında kimi zaman cesaretlendiren, kimi zaman frenleyen; çevirmenin ifadesine yön veren, sözcüklerin ağırlığını tartan kişidir. Yayınevi bir çerçeve çizer, evet; ama o çerçevenin içini, tonu, dokusu, hatta zaman zaman rengini belirleyen çoğu zaman editördür.

Ben bir editör olarak kendimi bu sürecin tam kalbinde konumlandırıyorum. Elime gelen metnin “daha iyi” hâline nasıl ulaşabileceğini düşünmekle kalmam, o metnin hangi yazarın külliyatında nasıl bir yer edineceğini, hangi okura nasıl hitap edeceğini de düşünmek zorundayım. Bazen bir kitabın tüm edebî kimliğini yeniden kurarız; bazen de yayınevinin çizgisine hiç uymayan bir metni, “bu yayınevi bunu basmamalı” diye dile getirme sorumluluğunu üstleniriz. Kimi zaman bir metni baştan yazarız; kimi zaman bir yazarın sesini kristalize eden kararlar veririz.

O nedenle, bir yazarın alımlanışında editörün etkisini hafife almak, bu görünmez emeği yok saymaktır. Tanpınar gibi bir yazarın bile iki farklı yayınevinde iki farklı kimlikte sunulabilmesi, sadece kapakla ya da tanıtım metniyle değil, metnin içinde, dipnotlarda, açıklamalarda, tercih edilen yazım biçimlerinde ve hatta susulan yerlerde yatan editöryal kararlarla ilgilidir. Biz, bu kararları verirken yalnızca bir metinle değil, aynı zamanda bir algıyla, bir okurla ve bir edebî mirasla da çalışıyoruz. Kimi zaman sessiz kalıyoruz, kimi zaman kendi sesimizi görünmez bir yerden metne katıyoruz ama her seferinde o metnin kaderine az ya da çok ortak oluyoruz.

5. Yazar ve editör farklı konumlara işaret etse de editörlük yapan birçok yazar ve şair vardır. Buna rağmen, kendi metninin “editörlüğünü” yapmak bu kişiler için bile çoğu zaman cesaret gerektirir. Bu durumda editörlüğün itici gücü, metni yazmamış olmanın getirdiği mesafe midir?

E. K: Evet, editörlüğün en büyük itici güçlerinden biri tam da budur; metni yazmamış olmanın getirdiği o çok kıymetli mesafe. O mesafe sayesinde, yazarın duygusal olarak bağlandığı ya da körleştiği yerleri görebilirsiniz. Cümleye, ritme, yapıya, karaktere, metnin tonunu bozmadan ama bir o kadar da kararlı bir şekilde müdahale edebilirsiniz. Kendi metnine bunu yapmaksa, yalnızca teknik açıdan değil, duygusal olarak da oldukça zordur.

Yazarın kendi yazdığını kesip biçmesi, sözcükleri sorgulaması, paragraf silmesi bir tür iç savaşa benzer. Hâlbuki editör, o metne duygularıyla yaklaşmaz, zihnini kullandığı, mesafelendiği bir iştir karşısındaki. Ne var ki, bu pozisyon da ancak belli bir etik ve deneyimle anlam kazanır. Çünkü editör, yazarın anlatmak istediklerine sadık kalmak ile metni olması gerekene dönüştürmek arasındaki o ince dengeyi korumak zorundadır.

Benim için bu mesafe, hem avantaj hem sorumluluk demek. Bir metni yazmadığım için onunla duygusal bağım olmayabilir, ama bu mesleği “bir şeyi daha iyi hâle getirme” tutkusu ve okurla kurduğu ilişki üzerinden yürüttüğüm için metni sahiplenirim. Hataları yakalarken, yapısal problemleri çözerken ya da bir cümledeki ahengi ararken, yazarın anlatmaya çalıştığını en iyi hâliyle sunmasına yardımcı olmanın peşindeyimdir. Kendi cümlem değil belki, ama cümleyi omuzlamaya gönüllüyümdür.

Dolayısıyla, editörlüğün itici gücü yalnızca mesafe değil, aynı zamanda o mesafeyi dikkatle ve özenle koruyarak metne yaklaşma becerisidir. Yazarlar da kendi metinlerinde bu mesafeyi sağlamakta çoğunlukla zorlanır. Bu yüzden iyi bir editörünün olması, bir yazara sadece teknik katkı değil, duygusal rahatlama da sağlar. İkinci bir göz, ikinci bir el her zaman gereklidir.

6. Deneysel edebiyat metinleri, klasik anlatı yapılarından uzaklaştıkça editöryal süreçte hangi özgün zorlukları beraberinde getiriyor? Bu tür eserlerle çalışırken nasıl bir okuma stratejisi ve editöryal yaklaşım geliştirmek gerekiyor?

E. K: Deneysel edebiyat metinleri, klasik anlatı yapılarından uzaklaştıkça editör için yepyeni zorluklar doğurur. Bu tür metinlerde olay örgüsü, karakter gelişimi gibi tanıdık yapılar yerini biçimsel oyunlara, bilinçli tekrar ve kopmalara bırakır. Dolayısıyla editör, metni genel geçer kurallara göre değil, onun kendi iç mantığına ve estetik kararlarına göre değerlendirmelidir. Anlatılanı düzeltmekten çok, metnin nasıl anlatıldığını anlamaya çalışması gerekir. Bu da teknik bilgisinden ziyade yorumlayıcı sezgisini ve edebi sabrını devreye sokmayı gerektirir. Editör, bu metinlerle çalışırken yazarı düzeltmeye değil, metne eşlik etmeye odaklanmalı. Gerektiğinde hiç müdahale etmeden ama neden etmediğini bilerek hareket etmek, deneysel yapının ruhuna saygı göstermek önemlidir. Yani editör aslında her zaman yaptığını yapıp, görünmeden yön veren bir ortak gibi davranmalı; yapıyı bozmadan metnin sesini berraklaştıran bir eşlikçi olmalıdır.

7. *Küçük Prens*; Ahmet Muhip Dıranas, Cemal Süreya–Tomris Uyar, Azra Erhat, Selim İleri, Işık Ergüden gibi birçok isim tarafından farklı dönemlerde çevrilmiştir. Bu durum, sizce metnin anlamını ve etkisini nasıl dönüştürür?

E. K: Her çeviri öznelidir. Çevirmenin dönemine, hayata bakışına, politik duruşuna, kimliğine göre değişmemesi gerektiğini düşünsek de tercih edilen kelimelerden noktalama işaretlerine kadar her tercih bunların bir yansımasıdır. Çeviri tercihlerinin (hatanın tercih olarak kabul ettirilmeye çalışılmasından bahsetmiyorum) metnin anlamında bir dönüşüm yaratmaması gerektiği aşikârdır. Ancak bu tercihler elbette metnin okur üzerindeki etkisini epeyce başkalaştırabilir. *Küçük Prens* elhamdülillah bir Müslüman gibi konuşabilir mesela, veya çiçeğine düşkünlüğü son derece duygudan muaf ve mesafeli bir biçimde aktarılabilir. Ama neticede çiçeğine düşkün olduğunu biliriz.

8. Kafka’nın, Baudelaire’in, J.D. Salinger’in başyapıtlarının zaman içerisinde farklı isimlerle çevrildiğini biliyoruz. Editöryal tercihlerinizde bu gibi ikircikli durumları nasıl aşıyorsunuz, böyle bir durumda tercihinizi belirleyen sebepler nedir? (Bu eserler size bir dosya olarak ulaşıyorsa, aşağıdaki seçeneklerden hangilerini tercih ederiniz? Lütfen işaretleyiniz.)

E. K: Böyle ikircikli durumlarda editöryal yaklaşımım, metnin hem kaynak dile hem hedef dile hem de çağdaş okura karşı duyduğu sorumluluğu bir arada gözetmek olurdu. Kafka, Baudelaire ya da Salinger gibi yazarlar söz konusu olduğunda, onların estetik ve felsefi duruşlarının metne nasıl sinmiş olduğunu anlamaya çalışmak önceliklidir. Ardından bu ruhu hedef dilde bugünün okuruna en etkili ve doğru biçimde aktaracak çeviri tercihleri yapılmalıdır. Burada karar verici unsur tek başına sadakat ya da akıcılık değil, ikisinin de ötesinde metnin niyetiyle uyumlu bir bütünlüktür.

Sonuçta, her çeviri kaçınılmaz olarak bir yorumdur; ama bu yorum, yazarın sesine müdahale değil, onu bugünün kulaklarına daha berrak ulaştırma çabası olmalıdır.

A)

☐ *Değişim*

☐ *Dönüşüm*

☒ *Başkalaşım*

B)

☒ *Kötülük Çiçekleri*

☐ *Elem Çiçekleri*

☐ *Şer Çiçekleri*

☐ *Ağu Çiçekleri* (Cemal Süreya önerisi)

C)

☐ *Gönülçelen*

☐ *Çavdar Tarlasında Çocuklar*

Ertuğrul Rast

1. Editörlük bir metafor olsaydı ne olurdu?

E. R: Etimoloji sözlüklerine göre Latince *edere* fiilinden türeyen “editör”, “dışarı vermek, yayımlamak” fiilini üstlenmiş kişidir ama modern yayıncılıkta bu görev metni “dışarı çıkarmak”la sınırlı kalmıyor artık. Editör taslaktan esere uzanan sürecin her adımında yer alıyor: tashih, tasarım, uygulama ve nihayet eserin okurla buluşması. Bir yapının tasarım - şantiye - denetim - oturma izni döngüsünde, kaba inşaat bittikçe zanaatın incelikleri öne çıkar. Eser de benzer bir durumu yaşar. “İnce işçilik”le çatlaklar macunlanır, pürüzler zımparalanır ve derzlerin sızdırmazlığı kontrol edilir

Editör için bu, anlam boşluklarını doldurmak, tutarsız geçişleri yok etmek, hataları bulmaktır. Sonunda metin pürüzsüz hale gelir. Şu an aktif olarak *Buzdokuz* dergisinin çeviri editörlüğünü yürütüyorum. Biraz klasikleşmiş bir deyim örnek vermek isterim bu noktada somut olarak konuşabilmek için: “it’s raining cats and dogs”.Türkçeye kelimesi kelimesine “kediler ve köpekler yağıyor” diye çevrilir bu deyim, oysa gerçek



anlamı “bardaktan boşanırcasına yağmur yağıyor”dur. Editör burada deyimini yüzeydeki görüntüsünü sıyrır, alttaki kültürel bağlamı açığa çıkarır ve hedef dile uygun eşdeğeri seçer. Böylece okur, doğru anlamla karşılaşmış olur eserle karşılaştığında.

2. Hangi kitabın editörü olmak isterdiniz? Telif süresi dolmuş eserler arasında “Keşke bu metne dokunma şansım olsaydı” dediğiniz oldu mu?

E. R: Bir çevirmen ve editör olarak Gertrude Stein’in düzyazılarına ve şiirlerine dokunmak isterim. Neden derseniz Stein’in noktalama işaretlerine bakışı bile normalden farklı, örneğin soru işareti kullanmıyor, iki nokta ve noktalı virgüle de mesafeli. Sırf bu açıdan bana Cahit Zarifoğlu’nu ve Attilâ İlhan’ı çağırıştırıyor. Zarifoğlu şiirde noktalamaya mesafelidir, Attilâ İlhan da hakeza böyledir ve hatta İlhan “harfler arasında hiyerarşi olmaz” der ve büyük harf kullanımını reddeder. Okuru özgür bırakır bu üç şair de. Yine Stein’in şu sözü geliyor hemen aklıma: “Elbette, şiir başlangıçta neredeyse her şeyi kapsıyordu. Anlatıyı, duyguları, heyecanları ve sayısız ismi ve tüm duyguları. Anlatıyı da içeriyordu başlangıçta ama artık anlatıyı içermiyor”. Üzerinde düşünmeye değer bir söz bu. Stein’in dipnotlarla hazırlanacak çevirileri, yeni keşiflere yol açabilir gibi geliyor bana.

3. Cansu Canseven, *Editörlük Zor Zanaat* adlı kitabında Selahattin Özpalabıyıklar ile yaptığı söyleşide ona hangi alanlarda çalıştığını sorar. Özpalabıyıklar bu soruya şöyle yanıt verir: “Ben esas olarak şiir çalışıyorum; modern dönem, Cumhuriyet dönemi Türk şiiri. Bunun içinde Behçet Necatigil, Cemal Süreya gibi isimler var. Bu bir editör için büyük bir şans. Kötü bir laf olacak ama en iyi yazar ölü yazardır, çünkü editör olarak sizin metin üzerinde çalışma şansınızı artırır. Tek sıkıntısı şudur: Sadece yazarın ya da şairin çözeceği bir sorun olduğunda sorma şansınız yoktur. Aynı kişiler üzerinde çalıştıkça mikro planda da olsa uzmanlaşma söz konusu oluyor. Bir tür alan editörü haline geliyorsunuz. Cemal Süreya mı, onu filanca editör bilir, denebilir mesela. Herhangi bir durum olduğunda sektör küçük olduğu için sizin kapınızı çalarlar.” Bu ifadeye katılır mısınız? Sizce bu düşünce editör-yazar ilişkisinin doğasına dair ne söylüyor?

E. R: Bu düşünceye tam katıldığımı söyleyemem. Kendi tecrübeme göre farklı sonuçlar çıkardım: Kimi çevirilerde yazara bizzat soru yöneltmek hızlı ve güvenli bir yol oldu, fakat yazar yerine eski kitaplara, arşivime ya da uzman kişilere başvurduğumda ulaştığım çözüm hem tatmin edici hem de kalıcı bir öğrenme sağladı bana. Dışarıdan bakıldığında zaman alıcı görünen bu süreç aslında editörlüğün en öğretici aşamalarındandır. Çünkü editör, bu sayede metnin “ötesindeki” bağlamı yeniden kurar, doğruyu bulur ve metnin âdeta zihin haritasını çıkarır, üstelik bizzat kendi elleriyle yapar bunu, el işi önemlidir.

4. Besim Dellaloğlu, *Tanpınar Fetişizmi* adlı kitabında, iki farklı yayınevinin Tanpınar’ın alımlanma biçimi ve okur kitlesi üzerindeki etkisini ortaya koyar. Sizce yayınevi politikaları kadar editöryal tercihlerin de bir yazarın edebî kimliğinin inşasında ve okurla kurduğu ilişkide belirleyici bir etkisi olabilir mi? Siz, bir editör olarak kendinizi bu sürecin neresinde konumlandırırsınız?

E. R: -

5. Yazar ve editör farklı konumlara işaret etse de editörlük yapan birçok yazar ve şair vardır. Buna rağmen, kendi metninin “editörlüğünü” yapmak bu kişiler için bile çoğu zaman cesaret gerektirir. Bu durumda editörlüğün itici gücü, metni yazmamış olmanın getirdiği mesafe midir?

E. R: Yazar kimi zaman, ne anlatmak istediğini tam olarak yazamayabilir. Editör, bu noktada devreye girerek okura ulaşacak anlamı tesis eder. Gereksiz yüklemeleri budar, odak kaymalarını giderir. Yazarın metni sadeleştirmekte zorlanmasının nedeni de buradadır. Neyin fazla, neyin eksik olduğunu ancak metnin dışına çıkabilen biri ayırt edebilir. Editör, metni ilk kez okuyan kişinin zihinsel rotasını izler. Böylece yazarın duygusal yatırımı yüzünden kaçırdığı ayrıntıları yakalar. Kendi metninin editörlüğünü yapmaya çalışan yazar ya metne fazla dokunmaktan çekinir ya da metni tümünden yeniden yazmaya kalkışır. İkisi de genellikle metnin ideal şekli için çok risklidir.

6. Deneyisel edebiyat metinleri, klasik anlatı yapılarından uzaklaştıkça editöryal süreçte hangi özgün zorlukları beraberinde getiriyor? Bu tür eserlerle çalışırken nasıl bir okuma stratejisi ve editöryal yaklaşım geliştirmek gerekiyor?

E. R: Bu konuda bir çeviri deneyimimi aktarabilirim. Daniel Y. Harris’in “Galyum” şiiri oldukça deneyisel, karmaşık bir şiirdi (bk. *Buzdokuz* 11, Mayıs-Haziran 2022). Hatta ilk gördüğümde bu şiirin neyini, nasıl çevireceğim diye düşünmüştüm. Şiiri çevirirken epey ansiklopedik bilgi öğrendim. Uzun bir mesainin ardından nihayet şiiri çevirebildim. Aradan epey zaman geçti yapay zekâ çeviri araçları çıktı, bu şiiri o dönemki araçlardan birine yükledim çevirmesi için ve çevirememişti. Yetersiz kaldığını da söylemişti üstelik o yapay zekâ aracı. Bu deneyisel işi okura daha açık bir şekilde sunabilmek için dört dipnot eklemiştim, Harris’e bir soru sordum o sayıda, on iki dipnot ekledim bu tek soruluk söyleşinin çevirisine. Amacım, özellikle şiiri açıklığa zorlamak değil, okurla şiir arasında köprüler kurmaktır. Bu tarz durumlarda en büyük risk, metnin “açıklanabilir” olma uğruna düzleştirilmesidir. Bu yüzden editör ya da çevirmen anlamın görünmez mimarı rolünü üstlenmelidir. Bir taraftan metnin derinliğini korumalıdır, bir taraftan da okura yön işaretleri vermelidir dipnotlar aracılığıyla. Dipnot vermenin özellikle deneyisel çeviri metinlerde önemli bir işi üstlendiğini düşünüyorum.

İşin diğer tarafına bakınca deneyisel ürünlerin artık yalnızca kâğıt üzerinde değil dijital resim, dijital kolaj, 3D dijital heykel, video sanatı, GIF sanatı, algoritmik sanat, NFT sanatı gibi çeşitli adlar altında çeşitli mecralarda da varlık gösterdiğine şahit oluyoruz. Dolayısıyla bu tür eserleri değerlendirebilmek için teknik bilgiye ve dijital mecraları okuma yetisine sahip olmak gerekiyor. Dijital araçlara uzak bir editörün bir video sanat eserini değerlendirmesi çok zordur. Bu nedenle deneyisel ürün editörlüğü başlı başına bir uzmanlık alanı hâline gelmiştir.

7. *Küçük Prens*; Ahmet Muhip Dıranas, Cemal Süreya-Tomris Uyar, Azra Erhat, Selim İleri, Işık Ergüden gibi birçok isim tarafından farklı dönemlerde çevrilmiştir. Bu durum, sizce metnin anlamını ve etkisini nasıl dönüştürür?

E. R: Aynı metni farklı kelimelerle ifade etmek, derecesi değişse de okurun aldığı mesajı değiştirir. Somut örnekler üzerinden konuyu açmak isterim. Arthur Rimbaud’nun “Voyelles” şiirini üç ayrı çeviriyle okuyabiliyoruz. İlhan Berk, Cemal Süreya ve Erdoğan Alkan “Sesliler” adıyla çevirmiş bu şiiri. Şiirin orijinalinde geçen “rayon” (ışın) kelimesini çevirirken İlhan Berk ve Cemal Süreya “ışın” kelimesini tercih ederken Erdoğan Alkan “ışık” kelimesini tercih etmiş. “Işın” ve “ışık” arasındaki anlam farkı tabii çok açıktır.

Öte yandan aynı eseri farklı isimlerin çevirmesini geçelim, aynı eseri aynı ismin farklı tekniklerle çevirmesi de bambaşka sonuçlar veriyor bize. Bunun bir örneği olarak Christian Bök’ün Rimbaud’nun yukarıda bahsettiğim şiirini beş farklı teknikle çevirmesi akla geliyor. (bk. *Buzdokuz* 27, Temmuz-Ağustos-Eylül 2025)

Burada ikisinden kısaca bahsetmek isterim. Bök'ün “Veils” (“Örtüler”) çevirisi “Voyelles”'in homofonik çevirisidir. Homofonik çeviri, anlamı korumak yerine kaynak metnin ses zincirini olabildiğince yakın bir biçimde başka dile taşıma amacı taşır. Bir başka deyişle iki şiir sesli okunduğunda birbirine benzer, ama kelimelerin ve şiirin anlamları apayrıdır. “Voyelles”'in Fransızca okunuşu “Veils”'in İngilizce okunuşuna benzetilmiştir. İki dil arasında ses benzerliğini tutturabilmek öncelikli olduğu için ölçü de uyak da önemini yitirmiştir. Rimbaud'nun 12 heceli alexandrin ölçüsü yerine Bök kısa, kesik dizeler kullanır. Sesin öncelenmesinden kaynaklı “kırık” bir söz dizimi ortaya çıkmıştır. Diğer Bök çevirisi ise “Vocables” (“Kelimeler”). Bök bu çeviride “Voyelles”'in tüm harflerini bire bir yeniden düzenleyerek (yani anagram yaparak) bambaşka bir İngilizce şiir ortaya koyar. Anagram, bir kelime ya da söz öbeğindeki harflerin yerlerini değiştirerek anlamlı (yeni) bir kelime veya ifade oluşturma oyunudur. Oluşturulan yeni kelime/ifadede, özgün metindeki harflerin tamamı kullanılır, harf eklenmez ya da çıkarılmaz. Bök, kullandığı bu yöntemin K. Silem Mohammad'ın “Sonnagram” adını verdiği Shakespeare-anagram sonelerine borçlu olduğunu belirtir. “Voyelles”teki 530 harfinin tamamı “Vocables”ta da vardır.

ESKİZ DEFTERİ

Francesco Cisternino

Herkes, II. Mehmet'in Venedik Cumhuriyeti'nden kendi portresini yapması için bir ressam talep ettiğini ve Senato'nun Gentile Bellini'yi seçtiğini bilir. Ancak çok az kişi, Venedikli ustanın Osmanlı sarayında kaldığı süre boyunca (1479–1480), babasının eskiz defterini ya hediye ettiğini ya da sattığını hatırlar. Bu defter, yaklaşık 1430–1450 yılları arasında yapılmış deneysel çizimlerin bir derlemesiydi. Bu önemli bir detaydır çünkü söz konusu çizimler ilk bakışta neredeyse anlaşılmazdır ve II. Mehmet'in bunlara nasıl tepki verdiğine dair herhangi bir kayıt bulunmamaktadır. Bugün bu sıra dışı hediyein dinamiklerini anlamaya çalışacağız.

Her şeyden önce, Gentile Osmanlılar arasında geçirdiği zamana dair bir günlük bırakmamıştır. Ancak kaynaklardan şunları biliyoruz: 1) Sultan ile arası iyiydi; 2) Mehmet sanata duyarlılığı olan, çocukluk doktoru ve hocası Jacopo da Gaeta'nın etkisiyle zengin bir kütüphane kurmuş biriydi; 3) Bilgiye açtı ve bu yönüyle II. Friedrich'i hatırlatıyordu; 4) İnançlara ve dinlere yaklaşımı tartışmalıydı.

Jacopo Bellini, Aziz Yuhanna'nın Başının Kesilmesi (Louvre Müzesi)



İlk bakışta bu çizim mantıksız görünür. Bu mimari ortamda gökyüzü ve dağlar nasıl görünebilir? Kapılar, kemerler ve merdivenler birbirine garip biçimde yerleştirilmiştir; hayvanlar ise bir meydana otlamaktadır. Olasılığı olmayan manzaralar birden ortaya çıkar. Bunu anlamlandırmak oldukça zordur. Sanat tarihçisi Claudio Strinati'ye göre bu bir bilim kurgu eseridir: İnsan gözünden görülen insan-dışı bir dünya.

Bireyin felsefi düşüncenin merkezinde yer aldığı bir dönemde birçok sanatçı, mekânsal temsili yeniden tanımlamaya çalışıyordu. Özellikle Floransalılar, bireyin dünyadaki merkezi rolünü nihayet keşfettiğine inanıyor, bu nedenle sanatın da yöntemlerini buna göre değiştirmesi gerektiğini savunuyorlardı. Bu yüzden dönemin en iyi mimarı ve usta matematikçisi Filippo Brunelleschi, bakışta derinlik yanılsaması sağlayan esnek ve değiştirilebilir bir ızgara sistemi geliştirmişti. Merkezi perspektif ilkelerine göre tüm uzaklaşma çizgileri, ufukla çakışan ve "kaybolma noktası" olarak bilinen tek bir noktada birleşir. Bu çizgiler izleyiciyi görsel alana adeta emer ve özne ile nesne arasındaki geleneksel ayrımı ortadan kaldırır. Nihai amaç, görüntüde netlik ve temsilde gerçekçiliktir. Jacopo da Brunelleschi'nin çalışmalarını biliyordu fakat daha az sistematik, daha deneysel bir yöntem benimsedi: perspektifi sınırlarının ötesine taşımayı dendi.

Jacopo Bellini, *Meşale Işığında Kamçılama* (Louvre)



Jacopo Bellini, *Meşale Işığında Kamçılama* (Louvre, fol.8)



Burada, Greko-Romen duvar süslemeleri gibi klasik temaların modern bir temsili, dinsel bir konu (kamçılama) ile birleşerek Venedik'e özgü mimari ortamda harmanlanmıştır. Mekânsal açıdan bakıldığında, soldaki çizimde zemin o kadar genişletilmiştir ki odaklanmak zorlaşır; kemer altının sonunda ne olduğu ya da bazı küçük figürlerin neden sütunlara tutunduğu anlaşılamaz. Ancak merdivenler ve tavanın kaburgalı tonozları birden fazla yatay düzlem oluşturarak geometrik bir ustalık sergiler. Sağdaki çizim ise dikey olarak geliştirilmiştir; ortadaki alan bir sütun dizisiyle çevrilidir ve ön plandaki kemerin yanında sarılmış iki çocuk sahneyi rahatsız edici hale getirir. Gözlemledikleri olay şiddet içeriyor olabilir, fakat önemli olan olayın kendisinden çok, çocukların bakış açısı ve konumudur. Burada Jacopo, belirli bir olayın rasyonel ve sistematik biçimde nasıl temsil edilebileceğini araştırıyor; böylece her izleyici kendine özgü bir bakış açısı kazanabiliyor. Zaman değişmiştir: Sanat artık sadece Tanrı için değil, duyularımız aracılığıyla dünyayı etkin bir şekilde anlamaya yöneliktir. Bu nedenle Jacopo, insan gözünün sınırlarını ve imkânlarını araştırmış, tüm tesadüfî etkiler (gölge, kırılma, yansıma) bertaraf edildiğinde görmenin ne kadar uzağa gidebileceğini sorgulamıştır — ya da yakın ve uzak her şeyin aynı netlikte görüldüğü bir durumda ne olacağını.

Gentile Bellini'nin bu çalışmaları dikkatle incelediğine dair görsel kanıtlar vardır. Kariyerinin başlarında ağırlıklı olarak portre ressamıydı ve figürlerinin toplumsal statüsünü vurgulamaya odaklanıyordu. Fakat İstanbul'dan dönüşü ve özellikle Aziz Yuhanna Tarikatı için çalışmaya başlamasından sonra, görkemli mekânlar yaratmaya yöneldi. Gentile, eskiz defterinden bölümler kopyaladı ve oradaki bazı figürleri kendi çalışmalarında yeniden kullandı. İstanbul'dan dönüşü ve özellikle Aziz Yuhanna Tarikatı için çalışmaya başlamasından sonra, görkemli mekânlar yaratmaya yöneldi. Gentile, eskiz defterinden bölümler kopyaladı ve oradaki bazı figürleri kendi çalışmalarında yeniden kullandı.

İstanbul'dan sonra mekân algısı çok daha karmaşık hale geldi: Örneğin, Alay adlı eserinde, Piazza San Marco'nun sol-orta köşesini ne denli genişlettiğine bakın — özellikle de sağ tarafla karşılaştırıldığında çok daha doğrusal görünür.

Gentile Bellini, *San Marco Meydanı'nda Alay*, 1496 (detay), 347x770 cm, tuval üzerine tempera, Gallerie dell'Accademia, Venedik.

Henüz Torre dell'Orologio (Saat Kulesi) yerinde değildir – 1499 yılında açılacaktır.

Günümüzde Piazza San Marco (fotoğraf: La Nuova di Venezia e Mestre)



Gentile, tüm sahneyi yakalayabilmek için alışılmadık bir bakış açısı seçmiştir: zeminin tablo yüzeyinin yarısından fazlasını kaplamasına izin verir. Başka bir deyişle, burada bir "yassılaştırma" süreci görüyoruz – bu da doğu minyatürlerinden öğrenilmiş bir özellik olabilir. Gerçekte 175 metre uzunluğundaki meydan resimde daha da uzun görünür; aynı şekilde bazilika da daha büyük görünür. Mekânsal özellikler maksimum düzeyde genişletilmiştir. Ayrıca, tablodaki sol taraf ile gerçek meydanın sol tarafı arasında tam bir örtüşme yoktur. *Procuratie Vecchie ile Piazzetta dei Leoncini* arasındaki köşe, Aziz Yuhanna Tarikatı üyelerini (standart taşıyanlar ve taşınabilir şamdanlarla) yerleştirebilmek için sola çekilmiş gibidir. Ayrıca, tabloda yakın ve uzak figürler arasında belirginlik farkı yoktur; örneğin, Aziz Clement'in kapısı önünde konuşan üç adam, neredeyse ön plandaki figürler kadar net şekilde betimlenmiştir. Yani Gentile realizmle ilgilenmemiştir — amacına bir törenin tüm unsurlarını tek karede özetlemekle ulaşmıştır. Bu, hızlı bir fotoğraf karesi yerine uzun pozlamalı bir gündüz çekimi gibidir. İzleyici ile mimari arka plan arasında mekânı genişletip karakterleri net bırakma fikri, Jacopo'nun figürlerin sadece tamamlayıcı olduğu görkemli mimari yapılarına dair fikirleriyle örtüşür.

Burada bazı sorular akla geliyor: Sultan, Jacopo'nun eskiz defterinden ne anlamış olabilir?

Bir yandan, Fatih'in daha çok tezhip ve minyatür gibi 3D simülasyon içermeyen sanatlarla aşına olduğu düşünülebilir. Öte yandan, İstanbul'da Avrupa sanat eserlerinden bolca bulunuyordu; saray da oldukça zengindi. Nitekim Fatih, Avrupalı hükümdarlardan yetenekli sanatçılar istemiştir. Örneğin, Lorenzo de' Medici, Giuliano'nun katillerinin iadesi karşılığında, ona bir grup mimar ve dekoratör göndermiştir. Bu ekip İstanbul'da uzun süre kalmıştır. Sigismondo Malatesta, madalyon ustası Matteo de' Pasti'yi göndermeye kalkmış ama Venedikliler sanatçıyı tutukladığı için hiç ulaşamamıştır.

Bir diğerk husus: Osmanlı dini pratiğı heterodoks olmasına rağmen senkretik değildi; fakat Fatih, tebaasının çoğunun Hristiyan olması nedeniyle Hristiyan kültürüne oldukça aşınaydı. Osmanlı İmparatorluğu'nu içeriden tanıyan Vicenzalı seyyah Giovan Maria Angiolello, Historia Turchesca adlı eserinde, Fatih'in yaşamının sonlarına doğru Hristiyan imgelerine hassasiyet geliştirdiğini hassasiyet geliştirdiğini öne sürer. Bu, Jacopo'nun albümünde yer alan dini sahneler –örneğin Kamçılama ya da Madonna betimlemeleri– Fatih'in ilgisini özellikle bu yönde çekmiş olabilir.

II. Mehmet'in manevi yönü hâlâ bir muammadır. Bazı kaynaklar onun dindarlığına kefil olurken, oğlu Bayezid onu açıkça "inanmayan" olarak nitelemiştir. Belki de bunun nedeni, Fatih'in sahip olduğu kutsal emanetlerdi – ki bunlar Cem meselesi üzerine Fransa kralına gönderilen müzakerelerde ortaya çıkmıştır. 4 Temmuz 1483 tarihli olağanüstü bir liste şöyle der:

Mesih'in giysileri; Çarmıh aletleri; Peygamber İşaya, Aziz Yuhanna Chrysostomos ve Aziz Yuhanna Damascenus'un naaşları; Damascenus'a ait bir İncil; ... ve üç yüz azizi içeren güzel bir Meryem ikonu.

Venedikli Fransisken rahip Francesco Suriano'ya göre bu emanetler, II. Mehmet'in özel bir dolabında saklanmakta, içinde Meryem Ana ikonası ve sürekli yanan altın bir lamba da bulunmaktaydı. Fatih, Gentile'yi bir gün bu özel odaya götürüp ona bu ikonayı göstermiş ve “bundan daha güzelini yapabilir misin, hatta belki de yapılmış en güzelini?” diye sormuştur. Bu tablodan elimizde herhangi bir iz yoktur, fakat İstanbul Üniversitesi Kütüphanesi'nde bulunan bir Fars minyatürü (FI422 fol. 17b), Gentile'nin *Bağışçılarla Meryem ve Çocuk İsa* tablosunu andırır. Duruş benzer olsa da, İsa bir meyve yerine kuş tutar ve Meryem, Venedikli aristokrattan ziyade büyük yapılı Doğulu bir köylüye benzer.

Sonuç olarak, Osmanlı sarayı ile Avrupa muadilleri arasında felsefi, mimari ve sanatsal hedefler açısından büyük farklar varken; inanç düzeyinde bu mesafe oldukça küçüktür. Mehmet, bu hediyeıi daha çok dinsel içeriğı nedeniyle değerli bulmuş olabilir. Belki ona ilham verici ya da sadece eğlenceli gelmiştir; belki de zaman zaman özel odasında göz atmıştır.



Gentile Bellini, *Bağışçılarla Meryem ve Çocuk İsa*, 1460(?), Tahta zemin üzerine yapılan tempera boya çalışması, sonradan tuval üzerine aktarılmıştır, 73.5x45.5 cm, Gemäldegalerie, Berlin.

Ŗu bir gerçek: Gentile, bu eskiz defterini Fatih'e vererek onun baŖkaları tarafından verimli biçimde kullanılmasının önüne gemiŖtir. Fatih'in ölümünden sonra defter 250 yıldan fazla bir süre İzmir'de dokunulmadan kalmıŖ, dolayısıyla Anadolu sanatına hiçbir etkisi olmamıŖtır. YanlıŖ yerdeydi. Neyse ki hâlâ çok iyi korunmuŖ durumda ve bizler bugün hâlâ üzerine dŖnebiliyoruz.

Daha fazlası için:

Jacopo Bellini. *The Louvre Album of Drawings*, 1984, George Brazillier (New York)
Bellini and the East, Caroline Campbell, Alan Chong, Deborah Howard, J. Michael Rogers, 2005, Yale University Press.

Çeviren: Maide Kasapoğlu

Diyarbakır' dan Süleymaniye' ye uzanan göçmen hayatlar



Mısır Apartmanının yılların yükünü taşıyan merdivenlerinde bir kadın, geçmiş ile şimdi arasında asılı kalmış bir hayatın izini sürüyordu.

Fotoğraflar: Sema Kahraman Vurucu

“Vita”nomicon: HR Giger’in Yaşam Döngüsü

Aleyna Zaim

Tıpkı Orpheus’un hikayesinde olduğu gibi eşik yalnızca bir kaybı değil, öznenin zamanla, arzuyla ve telafisiz kararlarla yüzleşmesini simgeler; bu anlamda, her geçiş insanın kendini bir daha asla eskisi gibi bulamayacağı bir sınırdaki gerçekleşir. Somut mekânlardan ziyade, mekânsallığın sınır durumları ve geçiş anları, varoluşsal deneyimin izini süren düşünsel bir keşfin merkezinde yer alır. Bu bağlamda, eşik kavramı, yalnızca fiziksel bir geçişi değil, aynı zamanda bir dönüşüm ve anlam üretim sürecini imler. Geçiş ritleri ile birlikte kavramsallaştırılmış olan liminalite, bir “arada” olma durumunu, olan ile olacak olan arasındaki bir geçişi ifade eder. Eşikler aynı zamanda doğum, ölüm ve ergenlik gibi son derece özsel deneyimler ile insan hayatının süreçlerini, geçiş ritlerini de kapsamaktadır. Geçişten önce “oluş” gerekmektedir, böylelikle ilk ritüel doğum olgusuyla beraber oluşmaya başlar; ritüeller özellikle doğum, olgunluk, üreme ve ölüm ile bağlantılıdır. Geçiş ritlerine yönelik araştırmaların kökeni Van Gennep’in *Rites of Passage* eserine dayanmaktadır; bu yapı, preliminal, liminal ve postliminal ritler olarak sınıflandırılmaktadır (Van Gennep, 1960, s. 10-11).¹ Eşik, yabancı ile yerli, dünyevi ile kutsal arasında kilit bir sınır olarak ortaya çıkar ve liminal ayinler, geçiş ayinleri içinde kritik bir unsur oluşturur; “eşiği geçmek, kendini yeni bir dünyayla birleştirmektir” (Van Gennep, 1960, s. 20). Bu bağlamda eşik, belirsizlikle yüklü bir durak olarak, hem geçmişin çözülüp geleceğin henüz biçimlenmediği bir askıya alınma halini temsil eder.

Björn Thomassen’e göre liminalite herhangi basit bir kavram değildir; eşik “açıklamaz” ve “açıklayamaz”; eşikte sonuçla ilgili kesinlik yoktur. Liminalite, olayların ve fikirlerin ve gerçekliğin kendisinin farklı yönleri taşıyabildiği bir olumsuzluk dünyasıdır (Thomassen, 2009, s. 5). Ön eşik, eski bir yaşam tarzının metaforik ölümüken eşiğin kendisi ise yeni kapıların açıldığı ara durumu kapsar ve eşik sonrası aşama ise yeniden bütünleşme ve yeni bir varlık durumuna işaret eder. Bu anlamda doğum, yalnızca biyolojik değil, kozmik bir travmadır. Hesiodos’un *Theogonia*’sında da görüldüğü gibi, varoluşun başlangıcı, Kaos’tan Kozmos’a geçişle şekillenir ve anneyle ilişkilidir: “Boşluk aslında ilk olandı; o yakında. Geniş göğüslü Dünya izledi, her şeyin ebedi zemini” (Hesiodos, 2006, s. 27). Bu geçiş, boşluk ve belirsizlikten

¹ Bu yapı aynı zamansa eşik öncesi aşama (ayrılma), eşik aşaması (geçiş/ara) ve eşik sonrası aşaması (kaynaşma) olmak üzere de adlandırılmaktadır.

düzene, bedensizlikten maddeye geçişi temsil eder (Losada, 2015). Dolayısıyla hem bireysel yaşamda hem mitik düşüncede eşik, varlığın kendisinin olduğu alan olarak belirir.

Tüm bu temalarda baskın olan fikir, birbirini izleyen karşıtlar tarafından yürütülen bir ritmin varlığıdır; karşıtlıkların ardışıklığı yoluyla şekillenen oluş fikri, yalnızca dramatik bir gerilim ve ıstırapla mümkün hale gelir. Eliade (1958)'nin ifadesiyle, ay-altı dünya sadece değişimin değil, aynı zamanda acının ve tarihselliğin dünyasıdır; burada hiçbir şey ebedi değildir, çünkü bu âlemin yasası oluş yasasıdır ve hiçbir değişim nihai değildir; her biri döngüsel bir modelin geçici bir durağıdır (s. 183-184). Bu döngüsel oluş hâli, bireysel yaşamın kriz anlarında da kendini gösterir ve ritüelistik anlamda eşiği çağırır.

HR Giger'in sanatsal dünyası, tam da bu varoluşsal eşiğin içinde şekillenir. Giger'in evreni, yaşamla ölümün birbirine karıştığı, rahimle tabutun aynı biçime büründüğü, kozmosla kaosun ayrımının silikleştiği bir liminal mekân olarak görülebilmektedir. Onun eserleri, yalnızca birer biyomekanik estetik üretimi değil; travmanın, geçişin ve aradalığın mekânsal hafızaları olarak okunabilir.

Merleau-Ponty'nin (1964) “bedenin varlığa aitliği ve her varlığın bedensel ilişkisinin” bulunduğu fikrine dayanarak, bedenin insanın tekil görüş alanı olmadığını, organik, teknolojik olarak cisimleşmiş olsalar da tüm bedenlerin ortak bir bedenselliğin parçası olduğunu ileri sürmek mümkün görünmektedir (s. 118). Fiziksel ve maddi olarak dünyaya gömülü bedenlenmiş insan, bedenin içinde yaptığı ve bedeni ile yaptığı her şey aracılığıyla var olmaktadır. Beden olgusu sanatta, kimi zaman temsilin kaynağı, kimi zaman temsil nesnesi, kimi zaman ise dünyada olmanın temeli olarak görülebilmektedir. Fütürist şair Flippo Marinetti'nin “köklerinden ayrılan insan”ı, insanın motorla bütünleşmesi olarak düşünülebilmektedir (Hurka, 2018, s. 325-326). Organikle inorganik birleşimi başta edebiyatta Shelly'nin Frankenstein'ında olduğu gibi birçok sanatsal eserin konusunu oluştururken, teknolojinin sunduğu imkanlarla bilim“kurgu”, bilim“gerçek” hâlini almış; anten implantıyla renk algısını genişleten ve bunu siborg sanatı olarak tanımlayan Neil Harbisson gibi ‘siborg-insan’lardan söz etmek mümkün hale gelmiştir. *HR Giger and the Zeitgeist of the Twentieth Century* adlı kitabının biyomekanoidler başlığı altında Grof (2014) şunları söyler:

Bu terim, modern insanlığı giderek mekanikleşen bir dünyayla simbiyotik bir ilişki içine sokan şaşırtıcı teknolojik ilerlemeyle karakterize edilen yirminci yüzyılın ruhunu mükemmel bir şekilde yakalıyor. Bu dönemde modern teknolojik buluşlar, kollarımızın ve bacaklarımızın, kalbimizin, böbreklerimizin ve akciğerlerimizin, beynimiz ve sinir

sistemimizin, gözlerimiz ve kulaklarımızın, hatta üreme organlarımızın -biyoloji ile bilim arasındaki sınırlar kalkacak kadar- uzatılıp yer değiştirmesi haline geldi.

İnsan fiziğini makinelerle harmanlayan, “biyomekanik” olarak bilinen sanat tarzı ve airbrush tekniği ile tanınan İsviçreli sanatçı Giger, bu sanat türünün en önemli temsilcilerinden biri ve çeşitli sanat türlerinin sentezcilerinden biri olmakla birlikte; onun çalışmaları, organiği mekanikle “bir”de birleştirerek modern uygarlığın bilinç durumunu göstermekte ve içe doğru gelişen evrimin içeriden görülebilmesini sağlamaktadır.

Giger, sürrealist yasaların birçoğundan ayrı olmakla birlikte, kimi sanat tarihçileri tarafından neo-sürrealist olarak tanımlansa da Breton’un sürrealizm tanımı göz önünde bulundurulduğunda, onun eserlerinin bir bakıma sürreal evrende yer aldığını söylemek mümkün görünmektedir. 1924’te “*Manifeste du Surrealisme*”i hazırlayan şair Breton’a (1924) göre sürrealizm, saf haliyle “psşik otomatizm”dir; “kişinin düşüncenin gerçek işleyişini sözlü olarak, yazılı olarak veya başka bir şekilde ifade etmeyi teklif etmesidir” (s. 26). Ancak Giger’in sürrealizmi, otomatizm, nesnel rastlantı (*objective chance*), dünyanın ve hayatın dönüşümü gibi birtakım ilkelere indirgenemez; bilinç ve bilinç dışı arasında bir köprü, “tüm aykırılıkların uç noktasına ulaşmak ve simyacıların peşinde oldukları, onların *Grand Oeuvre*’lerine² yakın, tümüyle yeni bir gerçeklik -sürrealite- yaratmak”tır (Veseley, 1978). Bu çerçevede beden, yalnızca deneyimleyen bir özne olarak değil, aynı zamanda geçişlerin ve dönüşümlerin sahnesi olarak da kavranmalıdır.

Giger’in eserleri daha çok genel anlamda ölümle bir yüzleşme olarak görülebilmektedir; ölüme dair duyduğu korkuyu ölümsüzlüğü yaratmaya çalıştığı yeni mekanik bedenlerle çevreleyerek *Dark Star: HR Gigers Welt* (2014) belgeselinde kendi sözleriyle “nefes almakta zorlandığım rüyalarım” olarak nitelendirdiği kabuslarını pandoranın kutusuna hapseder (Giger, 2014: 00:18:16). *Passages* (1969-1973) koleksiyonu Giger için armatürün bir girişten geçmesini engellediği doğum travmasını andıran kabustur (Giger, 2007, s. 68-72).³ Otto Rank, öncelikle

² *Grand Oeuvre*, hermetik gelenekte ölüm ve yaşam da dahil, tüm karşıtlıkların uzlaştığı en uç noktanın ele geçirilişini ifade eder. *En uç nokta*, kozmosun merkezi, hayatın kökeni ve tüm gerçekliğin, gücün ve bilginin temel kaynağıdır (Veseley, 1978). Giger’in simya ile ilişkisi düşünüldüğünde bu onun sanatını sürrealin alanına dahil etme fikrini desteklemektedir. Aynı zamanda acı çekmek (Prometheus’unki gibi), simyasal Magnum Opus’ta siyah ve beyazdan sonra gelen üçüncü renk olan kırmızı renkle olan ilişkisi nedeniyle yüceltmeye karşılık gelir (Cirlot, 1971: 266). Simya aydınlanmanın ve kurtuluşun sembolü olarak kabul edilen altının elde edilme çabasını içeren sembolik bir süreç olarak tanımlanabilmekle birlikte, Piobb’a göre altıncı aşama olan yüceltme, dünyadan mistik kopuştan ve ruhsal çabaya adanmışlıktan kaynaklanan acıyı simgelemektedir. Sembolik tasarımlarda bu aşama bazen de Prometheus mitiyle temsil edilmektedir (Cirlot, 1971).

³ *Passage XXIX*’de (1972) açıkça vajinal açıklığı gösterirken, *Passage XVII*’da (1972) fallus’u vurgular. Daha sonra *Passage XXIX*’de görülen açıklık *Toteninsel (nach Böcklin)* (1975) eserinde ve *Passagen Tempel*’in çeşitli uyarlamalarında da yer almaktadır.

doğumun ‘kaybedilen cennet’ yönüne odaklanır, doğum öncesi ve sonrası durumun olumsuz karşılaştırılması ve ana rahmine dönme arzusudur bu (Rank, 2014). Ancak Giger eserlerinin birçoğunda bunu fetüsün doğum kanalından işkenceli geçişiyle ilişkili çeşitli sıkıntı biçimlerini dar borular ve mekanik doğum üniteleriyle⁴ (*Todgebarmaschine*, 1975, 1977; *Birthmachine Baby*, 1967⁵) vurgular. Bu anlamda anksiyetenin semantik alanıyla tam bir uyum içinde, doğum olayının hapsedilme, boğulma ve baskı gibi hoş olmayan hisleri çağrıştırdığını savunan Freudyen kaygı tanımına daha yakın bir noktada durduğu görülmektedir; oluşun eşliğinde bir sıkışma ve tam anlamıyla varolamayışın kurgulandığı bir ara alandır (Freud, 1917). Öte yandan Giger’in “biyomekanoidleri”, insanlarla makinelerin sadomazoşist bağıını tasvir etmektedir. Giger’in sanatı genellikle psikanalitik terimlerle kökenler ve doğumla bağlantılı bazı geçmiş travmaları temsil edecek şekilde yorumlanmış olsa da aynı zamanda teknolojiyle ilişkili olarak bilincin yörüngesi hakkında belirgin bir gnostik uyarıyı, “ruhun maddeye düşüşü”nü de kodladığını düşünmek mümkündür. Yine de Giger’in çalışmaları, insan varlığının kalbindeki trajediye ve yaşamın tüm yaşamsal süreçlerinde ölümün içkinliğine dair bu ilksel sezgiyi yeniden yakalar. Sonuçta, yaşamın organik olmayanla birleşmesinin sonuçlarından biri ölümün kendisidir.

Giger’in imgelerinde mekân yalnızca bir fon değil, travmanın kendisinin yerleştiği, duyumsandığı, bedenselleştiği bir eşik-zemindir. Turner, inisiyasyon ayinlerinden geçenler gibi eşikteki varlıkların, karşıtların bir arada var oluşunu temsil etmek için genellikle canavar biçiminde göründüklerini söyler (Turner, 1969, s. 95). Canavarların hem ara yer (Douglas, 1996) hem de eşik (Turner, 1969) olduğu aşıkardır; bu haliyle onlar, tuhaflıkları nedeniyle bilincimizi güçlü ve unutulmaz bir şekilde etkileyen, gözle görülür şekilde organik şeyler olarak, somut ve animist bir şekilde cisimleşmişlerdir (Gilmore, 2009, s. 20). Bu tür bir varlık, iki farklı eşzamanlı varoluş durumunu tek bir fiziksel bedende birleştirmektedir. Bu anlamda Giger’in Alien tasarımının ve hiyeroglif yaşam döngüsünün hem bir ara form olan eşik bedeni hem de eşik mekânı olarak yaşamın ta kendisini çağrışımsal olarak desteklediğini söylemek mümkün görünmektedir.

Yeryüzünde insan gökyüzü evreninin altındadır. Yer, gök, tanrı ve ölümlüler olmak üzere dördün basit birliği oluşturur der Heidegger (1971, s. 146). Giger’in *Alien* filmi için yapmış

⁴ Daha sonra Prometheus filminde de örneği görülmektedir.

⁵ Ayrıca bu eser bir makinenin içindeki insan bebeği benzeri yaratıkları gösterir ve bedeni mekanik sistemlerle birleştirir, bedenin endüstriyel mekanlarla olan ilişkisini sorgular.

olduğu, ancak filmde kullanılmayan, Alien'in hayat döngüsünü⁶ gösteren hiyeroglifini bu bağlamda düşünmek mümkündür. Her sembolün gerçekliğin her düzleminde yankıladığı ve makrokozmos ile mikrokozmos arasında geleneksel olarak kurulan ilişki nedeniyle bir kişinin ruhsal ortamının esasen bu düzlemlerden biri olduğu göz önüne alındığında, felsefenin insanı bir evren olarak sunarak doğruladığı bir ilişkidir; varlığın elçisidir (Cirlot, 1962, s. XVI). Beden varoluşun, yüzeyde ikametinin bir biçimi halini alır. Öte yandan bu birliğin, Giger'de yapısöküme uğradığını söylemek yanlış olmayacaktır; onun eserlerindeki mekanik ve organik unsurların birleşimini, bedenin mekanla ilişkisini ve endüstriyel estetiğin beden üzerindeki etkilerini gösterir. Keza eserlerinin malzemesi de bu birleşimi yansıtır; Rolls-Royce parçalarına gerçek kaburgalar eklenir. Golem ve Frankenstein'in arketip hikayelerinin yaşanan çağın önde gelen mitolojileri haline geldiği düşünüldüğünde; madde dünyasını anlama ve kontrol etme çabasındaki materyalist bilim, gezegenimizdeki yaşamın varlığını tehdit eden bir canavarı doğurur, böylece insanın rolü, yaratıcınıninkinden kurbanın rolüne dönüşür. İnsan makine birleşmesiyle yaşama dair organik olan unsurun kaybı, *dasein*'in bütüne ulaşmasını, "*moribundus sum*"un katarsisini elinden alarak onu yarım bırakır, liminalitede hapseder.



"Hieroglyphics," No. 384. (1978) (*Alien's Life Cycle Hieroglyphics*)

Eseri dikey olarak bölen üç çizgi, axis mundi'yi, dünya eksenini andırır; Dünya Ağacı'nın sembolizmi sürekli yenilenme ve kozmik yenilenme, evrensel doğurganlık ve kutsallık, mutlak gerçeklik ve son hesaplaşmada ölümsüzlük kavramlarını tekrarlar ve tamamlar; döngüsel

⁶ Alien'in yaşam döngüsünü dört aşamayla özetlemek mümkündür: yumurta, facehugger, embryo ve chesbuster. Hayatlarına, Facehugger olarak bilinen parazitik bir larva formunu yumurtadan çıkaran bir yumurta olarak başlarlar ve daha sonra, adından da anlaşılacağı gibi, yüzüne tutunarak kendisini yaşayan bir konakçıya bağlarlar. Facehugger daha sonra ev sahibini, larva benzeri Chestbuster'a dönüşecek bir embriyo ile "hamileleştirir". Chestbuster, birkaç saatlik bir gebelik döneminden sonra ortaya çıkar ve ev sahibinin göğsünden şiddetli bir şekilde patlar, ev sahibinin ölümüyle sonuçlanır.

yenilenmenin arkaik imgesidir (Eliade, 1991, s. 161-164). *Hieroglyphics*'te bakış ilkin ışığın etkisiyle çerçeveye odaklanır; hiyeroglifin çevresini saran çıplak kadın hem koruma hem de köprüdür. Köprü, Heidegger'in de ifade ettiği üzere bir ara yer olarak yeri, göğü, tanrıyı ve ölümlüyü içinde toplar (Heidegger, 1971). Köprü dördün birleşimini sağlamasıyla bir kavşak gibidir, bir yandna da trimorfik formlu Hekate'yi hatırlatır.⁷ Hesiodos'un *Theogonia*'sında bu tanrıçaya, karalarda, denizlerde ve göklerde bir yetki payı verildiği söylenir (Erhat, 2021, s. 125). Zaman ve mekân, Giger'in eserlerinde parçalanmış bir bütünlük içinde aynı anda hem çatışır hem de kaynaşır; distopik gelecek imgeleri mitik arketiplerle iç içe geçerek, geçmiş, gelecek ve şimdinin sınırlarını belirsizleştirir ve eşzamanlı bir varoluş yaratır.

Frye'ye göre, gün döngüsünde, yılın evsimsel döngüsünde ve insan yaşamının organik döngüsünde var olan bir model vardır ve bu modelin merkezine kısmen tanrısal özellikler gösterebilen arketipsel bir insan figürü bulunmaktadır. Kadınsı ve yüce bir prenses figürü aynı zamanda kendi kutsalı, intihar eden sevgilisi Li'yi de temsil eder. *Dark Star* belgeselinin kurgucusu Munsch-Klein de Giger'in travmalarını işine entegre ettiğini belirterek, bir keresinde Giger'in “önce içimde olana bakarım, sonra etrafımda olana, evrende olana bakarım” dediğinden söz eder (Munsch-Klein, 2014). Bu anlamda Giger'in eserlerini onun hayatından bağımsız düşünmek mümkün değildir.

Hiyeroglife bakıldığında Alien'in yaşam döngüsünü çevreleyen kadın vücudunun açıkça Mısır tanrıçası Nut'tur olduğu görülür. Nut (Nwt) dünyanın üzerinde yay çizen yıldızlarla kaplı çıplak bir kadın olarak temsil edilir; bu Giger'in yaşam



Tanrıça Nut

döngüsünü çevreleyen ‘ana tanrıça’dır. Öte yandan buradaki fikir, Nut'tan doğan göklerin, birçok bakımdan gökleri yok edebilecek bu türü doğuran uzaylının görüntüsüne dönüşmesidir (Will Linn, 2019; Memory: The Origins of Alien belgeselinden).

⁷ Hekate de bu anlamda aradadır ve bir “eşik tanrıçası” olarak, sınırlarla, şehir surlarıyla, kapı girişleriyle, dünyanın dışındaki veya ötesindeki alemlerle bağlantılıdır; “ölümlü ve ilahi küreler arasında aracılık eder” (MacLachlan, Fletcher, 2007: 14). Yeraltının kapılarında Hades’e hizmet eden muhafız ve bu yönüyle aynı zamanda bir eşik bekçisidir. Ayrıca Hekate'nin ilişkilendirildiği köprüyle ilişkili olarak da düşünülebilecek bir mekân olarak kavşak, Jung'a göre bir anne sembolüdür. “Yolların kesiştiği ve birbirine girdiği, dolayısıyla karşıtların birliğini simgelediği yerde, tüm birliğin nesnesi ve özü olan “anne” vardır” (Jung, 1956). “Kavşaklar kararsız bir teofaninin sembolleridir çünkü üç unsurun birleşmesi her zaman aktif (veya yararlı), nötr (veya sonuç veya araçsal) ve pasif (veya incitici) olmak üzere üç ilkenin varlığını önceden varsayar” (Cirlot, 1962: 71). Bu nedenle, kavşaklar trimorfik bir forma sahip olan Hekate için kutsaldır; yolların kesiştiği eşik alanlarına atıfta bulunur.

Kozmosun geometrik sembolizminde dairesel formların gökyüzü veya cennetle, karelerin dünyayla ve üçgenlerin (tepe noktası en üstte olmak üzere) ateş ile ilgili olduğunu belirtmek önemlidir; aynı zamanda maddi dünya ile manevi dünya arasındaki iletişimi de sembolize eder. Mısırla ilişkili olarak piramit, her biri kendi önemine sahip farklı formların bir sentezidir; zirve her şeyin başlangıç noktası ve bitiş noktasıdır, mistik merkezdir. Üçgen şeklindeki yüzleri yaradılışın üçlü prensibini simgeler. Taban karedir, dünyadır ve bunun yanı sıra dört ana noktanın oluşturduğu haça karşılık gelir (Cirlot, 1962, s.16). Giger, *Alien* filmi için tasarladığı yumurtaları anlatırken şöyle der:

Uzaylıların pusuya yattığı yer bu yumurtalardı. Yapımcılarla bazı sorunlar yaşadım. Çünkü ortaya koyduğum tasarımlarda yumurtaları kendim modellemiştim. Açılışı biraz müstehcen buldular; vajinaya çok benziyordu. Filmi Katolik ülkelerde göstermek istediler, bu yüzden çatlak yerine haç yaratmaya çalışmam gerekiyordu. Ben de öyle yaptım, artık iki kat daha fazla müstehcen oldular, özellikle de Katolik kilisesi için. (1979, s. 46)

Giger'in eserlerinde doğum, ölüm ve cinsellik üçlüsü merkezi motifler olarak yer alır; Eros ve Thanatos'un bir araya gelişi, yer değiştirışıdir. Erotizm, ölüme kadar yaşamın olumlanmasıdır. Aynı varlıklar olarak ölümle yüzleşiriz; fakat ölüm, aynı zamanda varlığın sürekliliğini mümkün kılar. Üreme, bu ayrılığı üretirken, sürekliliği de garanti eder, çünkü özü itibarıyla ölüme bağlıdır. Büyüleyici olan, erotizmi yönlendiren bu derin karışıklıkta yatar: ölüm ile varoluşun sürekliliği özdeştir. Bu, varlığın özünün alabora olduğu temel bir karışıklıktır (Bataille, 2012). Giger'in eserlerinde de erotizm ön plandadır, ancak odak noktası fallus değil, hayatın inşasıdır. Özellikle *Erotomechanics* (1979) koleksiyonunda organik olan birleşmenin mekanikleşmesi söz konusudur. Diğer bir yandan Giger için seks ve doğum acı verici, hatta öldürücü olabilir; profan ve kutsal arasında transgresyondur. *Necronom IV'te* (1976), fallus ve canavarın tek bir şekilde tasvir edildiğini, bir yaşam sembolü ile doğasında var olan acı ve travma potansiyelinin birleşimini görmek mümkündür.

Giger, *Dark Star* belgeselinde, 6 yaşındayken eczacı babasının verdiği ve sahip olduğu en eski kafatasını göstererek; "ölümü bu şekilde ellerinde tutmak pek hoş bir şey değil. Ben de onu bir ip parçasıyla cadde boyunca çektim. Sanırım ölümden korkmadığımı kanıtlamak istedim" der (Giger, 2014). Metaforik olarak kremasyon kutusu şöminenin üzerindedir, temel yaşam alanında, salondadır; ölümle yüzleşme tekrar eden anımsamayla normalleştirilir. Doğum travmasının Rank'çi bakış açısıyla anlamı yeniden düşünüldüğünde koruyucuya, ana rahmine dönmek, kayıp cennete yeniden ulaşmak olarak düşünülebilmektedir. "Cennet ve dünya" ya da

yüksek ve düşük alemler arasındaki pivot noktasında durur ve metaforik anlamda axis mundi'yi sembolize eder. Kuratör Andreas J. Hirsch, Giger'in yalnızca insanın karanlık yönünü araştırdığını düşündüğünü ancak en karanlık görüntülerinde bile ışığın parladığını düşündüğünü belirtir, "her türlü iyilikten yoksun yaratıklar ürettiğinde bile, sanki diğer tarafa bakabiliyor ve her iki gücün de var olduğu bir evren hayal edebiliyor" (Hirsch, 2014). Giger de evini kendi kabuslarıyla dönüştürür; bahçesini *Dune* için tasarladığı ve çocukluk hayali olan Ghost Train'le çevreler (Johnson, 1995, s. 11), evi adeta hayatının panoramasını sunan bir müzedir; tanıdık hale getirir, yeryüzünde ikamet edebilmek için güvenli olan bir *heim*⁸ yaratır. *Dark Star: HR Giger Welts* belgeselinde asistanı Thomas Gabriel Fischer, Giger'in arada evin kuytu bir köşesine gidip kaybolduğunu söyler ve ekler: "Bu ev adeta yaşayan bir varlık gibidir. Ve o da bunun bir parçası. Eğer görülmek istiyorsa onu bulacaksınız, değilse bulamazsınız". Böylece eserlerinde görülen mekanik organik ayrımını, yaşadığı evin kendisinde de görmek mümkün hale gelir; bir nevi bedenini saran deriymiş gibi içinde yaşadığı bir kabuğa dönüşür. "Kabuk-ev hayali kadar yıpranmış yoktur (...) bir *başlangıç hayalidir* bu, yıkılmaz bir hayaldir. Kabuk-ev hayali, insanın hayalgücünün yıkılmaz bitpazarında durur" (Bachelard, 2021, s. 156). *Dark Star* belgeselinin yönetmeni Sallin, Giger'in evi için şöyle yazar: "HR Giger'in evine (aslında birbirine bağlı üç ev) ilk girdiğimde bile onun canlı olduğu hissine kapılmıştım. Bu, kendi mikrokozmosudur" (Sallin, 2014). Bachelard, Paul Valéry'den şu atıfla: "Yumuşakça kendi kabuğunu kendisi ortaya çıkarır", yapı malzemesini "kendisi sızdırır", o harika ölçüsünü kendisine göre damıtır" der (Bachelard, 2021, s. 140). Bu biçimlendirilmiş yaşamın gizemidir. Giger'in evi böylece onunla yaşayan bir sığınak, bir kabuk haline gelir.

Yumurtanın yeryüzünde varlık öncesi ikamet edilen bir kabuk olduğu fikri düşünüldüğünde, doğum travması, ana rahmine, yumurtaya geri dönüşün arzusunu gerektirir. Giger belgeselinde şöyle der: "Bence öldüğünde bu son olur. Ölümden sonra yaşadığınızı ya da ölümden sonra başka bir hayatımız olduğunu düşünmüyorum. Hayır, bundan keyif almazdım. Bütün bunları yeniden yaşamak zorunda olmak, hayır bunu yapmak istemiyorum" (Giger, 2014). Belki de onun travması doğum değil, yeniden doğum travmasıdır. Otto Rank *Doğum Travması* kitabının başında Nietzsche'nin *Trajedinin Doğuşu* eserinden Kral Midas'ın Dionysos'un refakatçisi bilge Silen'e insan için yeğlenecek en iyi şey nedir diye soruşunu aktarır. Kralın zorlamasıyla kahkahalar içinde şu cevabı verir Silen:

⁸ Unheimlich kelimesi basitçe heim kesimesinin zıttı olmadığını hatırlamak önemlidir; temelde aynı anlamı taşır. Freud, Gutzkow'dan yaptığı bir alıntıyla; "heimlich olan her şeyin unheimlich ya da tekinsiz olduğu"nu söyler (Freud, 2019: 39). Bu anlamda tanıdık olan aynı zamanda tanıdık olmayan, tekinsiz olandır; hem ev hissini hem de liminal space'in (eşik mekanlarının) özünde var olan tekinsizliği beraberinde getirmektedir.

Zavallı günöbirlikçi canlılar, tesadüfün ve zahmetin çocukları! Ne diye zorlarsın beni, hiç duymamanın en yararlı olduğu şeyi söylemeye? Senin için en iyisi, hiç ulaşamayacağın bir şey: hiç doğmamış olmak. Var olmamak, hiçlik olmak. Zaten ikinci iyi şey de- bir an önce ölüp gitmek. (Nietzsche, Trajedinin Doğuşu akt. Otto Rank, 2014, s. 19).

Bedenin varoluşa içkinliği ve mekânla kurduğu derin bağ, yalnızca fiziksel bir yerleşim değil, aynı zamanda düşünsel, duygusal ve ontolojik bir yerleşiklik olarak da ele alınmalıdır. Bu çerçevede, beden ve mekân arasındaki ilişki, sabit yapılardan ziyade geçişleri, dönüşümleri ve sınır durumlarını açığa çıkarır. Giger'in evinde somutlaşan, ama onun ötesinde sanatına, yaşamına ve tahayyülüne sinmiş olan bu yapı; bir kabuk gibi koruyucu ama aynı zamanda geçirgen, bir eşik gibi hem açan hem kapatan hem çağırان hem de saklayan bir doğaya sahiptir.

Bedenin yalnızca insana ait bir yapı olmadığı, organik ve inorganik olan arasında salınan tüm formların ortak bir bedensellik zemininde buluştuğu fikri, eşik mekânlarının anlamını daha da derinleştirir. Bu alanlar, doğum ve ölüm, insan ve makine, içerisi ve dışarısı, bilinç ve bilinçdışı gibi karşıtlıkların mutlak sınırlarla ayrılmadığını, tersine bu karşıtlıkların arasında titreşen bir varoluşun sürdüğünü gösterir. Giger'in eserlerinde, beden ile ev, deri ile duvar, mekanik ile et arasında örölen bu sınırlar, artık birer ayırım çizgisi değil, geçişin, temasın ve dönüşümün alanlarıdır. Eşik, bu anlamda yalnızca bir yer değil, bir durumdur; bedende açılan, mekânda yankılanan, ölümlle sınanan ve teknolojiyle yeniden şekillenen bir durum. İnsan varoluşu, bu eşiklerde asılı kalırken ne tam anlamıyla doğmuş ne de tamamen ölmüş ne içeride ne de dışarıdadır. Giger'in estetiğı, bu eşik-varoluşun hem acısını hem de olasılıklarını görünür kılar. Mekânın kendisi bir beden, bedenın kendisi bir mekân haline gelirken; yaşamın özü, bu iki alan arasında, kabukta, sınırda ve eşikte tezahür eder. T.S. Eliot'un da dediğı gibi, "dönen dünyanın dingin noktası"dır bu (Eliot, 1943). Ne et vardır burada ne etsizlik ne bir başlangıçtan gelir ne de sona doğru ilerleriz. Zamanın çizgisel düzeni çözülmüş, geçmiş ve gelecek üst üste binmiştir. Ne yukarı ne aşağı ne çıkış ne iniş vardır, yalnızca yönsüz bir bekleyiş. Sanki bir eşiğın tam ortasındayız: geçilmemiş ama dönülemeyen bir sınırda. Ne içeri girebiliyor ne de dışarı çıkabiliyoruz. Her şey askıda; biz de onunla birlikte. Eliot'un söylediğı gibi; orada bulunmuştuk bir zamanlar ya da halen bulunuyoruz. Nerede olduğunu söyleyemeyiz, ne kadar sürdü, bilemeyiz, çünkü bu, zamanı çoktan aşmış bir varoluş hâlidir.

Kaynakça

- Bachelard, G. (2021). *Mekânın Poetikası*. (A.Tümertekin, Çev.). İthaki.
- Bataille, G. (2012). *Eroticism*. Penguin Books.
- Breton, A. (1924). *Manifestoes of Surrealism*. The University of Michigan Press.
- Eliade, M. (1958). *Patterns in Comparative Religion*. Sheed & Ward.
- Eliot, T. S. (1943). *Four Quartets*. Harcourt, Brace and Co.
- Erhat, A. (2021). *Mitoloji Sözlüğü*. Remzi Kitabevi.
- Freud, S. (1917). *Lecture XXV: Anxiety. Introductory Lectures on Psycho-Analysis, 1916–1917*. SE 16: 392–411.
- Giger, H. R. (1979). *Giger's Alien*. Morpheus International.
- Giger, H. R. (1984). *Necronomicon*. Edition C.
- Grof, S. (2014). *HR Giger and the Zeitgeist of the Twentieth Century*. Nachtschatten Verlag AG.
- Heidegger, M. (1971). Building, Dwelling, Thinking. A. Hofstadter (Ed.), *Poetry, Language and Thought* içinde (s. 143-162). Harper & Row.
- Hesiod (2006). *Theogony and, Works and Days*. University of Michigan Press.
- Hurka, H. M. (2018). *HR Giger: Das Buch: Biografie. Kunst. Medien*. tredition.
- Jentsch, E., Freud, S. (2019). *Tekinsizliğin Psikolojisi Üzerine / Tekinsizlik Üzerine*. Laputa Kitap.
- Johnson, R. (1995). Riding H.R. Giger's Nightmare Train. *Manhattan Mirror*, 1(8).
- Losada, J.M. (2015). Myth and Origins: Men Want to Know. *Journal of Literature and Art Studies*, 5(10): 930-945.
- MacLachlan, B., & Fletcher, J. (2007). *Virginity Revisited: Configurations of the Unpossessed Body*. University of Toronto Press.
- Munsch-Klein, B. (2014, 13 Ağustos). The Handling of Trauma And There's No Such Thing as a Free Lunch. *Darkstar*. <https://www.darkstar-film.ch/en/blog/2014/10/7/the-handling-of-trauma-and-theres-no-such-thing-as-a-free-lunch>
- Philippe, A. O. (Yönetmen) (2019). *Memory: The Origins of Alien*. [Film]. Exhibit A Pictures, Milkhaus, Screen Division.
- Rank, O. (2014). *Doğum Travması*. Metis.
- Sallin, B (Yönetmen). (2014). *Dark Star: HR Gigers Welt* [Film]. Icarus Films.
- Sallin, B. (2014, 17 Ağustos). The House, It's Alive!. *Darkstar*. <https://www.darkstar-film.ch/en/blog/2014/10/7/the-house-its-alive>
- Thomassen, B. (2009). The Uses and Meanings of Liminality. *International Political Anthropology*, 2(1).
- Van Gennep, A. (1960). *The Rites of Passage*. Routledge and Kegan Paul.

KENTSEL DÖNÜŞÜM

Irmak Günce Kına

Mor Hanım Apartmanı'nın apartman yöneticisi Şevket Bey, o gün -yine- müteahhitten gelen telefona uyandı. Ulan dedi, nereden bulaştık bu işe. Aslında Şevket Bey bu işe hiç bulaşmasaydı sittin sene kentsel dönüşüme giremezdi Mor Hanım Apartmanı. Mor Hanım Apartmanı kentsel dönüşüme giremezse de Şevket Bey bütün bu anlaşmalardan elde ettiği imtiyazları elde edemezdi. Şevket Bey akıllı adamdı, herkese verilen taşınma parasının iki katını koparmayı başarıvermişti müteahhitten ve tabii aynı şekilde herkese verilen malik kirasının iki katını.

“Buyurun Engin Bey.”

“Günaydın Şevket Bey, kusura bakmayın rahatsız ediyorum sabah sabah. Bu 12 numaradaki Nevbahar Hanım bir türlü çıkmadı evden. Yarın işçiler girecekler artık biliyorsunuz. Şu kadına nasıl ulaşacağız? Polisi falan karıştırmak istemiyorum.”

Ulan dedi içinden, manyak karı hâlâ çıkmamış.

“Ben şimdi gidip son bir kez görüşmeyi deneyeyim. Olmadı artık polisle çözeceğiz. Biz de mağduruz. Oy çoğunluğu var, çıkması lazım.”

Şevket Bey kahvaltı bile yapamadan alelacele çıktı evden. Diğer maliklerden farklı olarak, eski evinin bir üst sokağına taşınmaya yetecek kadar kira alıyordu müteahhitten. Eh canım bokuyla püsürüyle biz uğraşıyoruz, tabii ki bir farkımız olacak. Herkes fosur fosur uyurken ben sabahın bir körü – ki saat 10'du, müteahhit Engin Bey saat 10'dan önce kimseyi aramazdı öyle de iyi yetiştirilmişti – manyak bir karıyı görmeye gidiyorum. Tabii canım, hakkım benim. Kim halledecekti ben olmasam bunca işi? Az bile verdiler bana. Kimler kimler neler alıyor.

Adım başı birilerini selamlayarak yıllarını geçirdiği apartmana ulaştı. Apartmanın giriş kapısına adımını atar atmaz yılların alışkanlığıyla elini cebine attı. Anahtarı bulamayınca ağzından birkaç küfür savrulduysa da kapının önüne geldiğinde kapının zaten açık olduğunu görünce sevindi. Şu inatçı Nevbahar Hanım hariç kimsecikler kalmamıştı apartmanda. Herkes geçici evlerine taşınmış, Mor Hanım Apartmanı'nın yıkılacağı günü iple çekiyordu.

Asansör çalışmıyordu. Elektrik de kesilmişti. Sahi bu kadın nasıl yaşıyordu elektriksiz? Söylene söylene çıktı merdivenleri. Nevbahar Hanım'ı en son ne zaman gördüğünü düşündü ilk katı çıkarken. Herhalde eşi Ertürk Albay öldükten sonraydı. Nevbahar Hanım hep nemruttu ama ah Ertürk Albay öyle miydi? Ne günaydını eksik olurdu ne iyi akşamları. Ertürk Albay öldükten sonra bir kere cenazede görmüştü Nevbahar Hanım'ı, bir kere de Ertürk Albayın haftasında yasında. Kaç yıl olmuştu sahi Ertürk Albay öleli? İkinci katı çıkarken de bunu düşündü. Pandemiden önceydi herhalde. Ne ihtişamlı törendi. Asker cenazesi başka oluyordu tabii. Çoluk çocuk yoktu onlarda ama o erler hiç eksikliğini hissettirmemişlerdi olmayan çocukların. Üçüncü katı çıkarken de Nevbahar Hanım'ın kapısına kaç kere gidip eli boş döndüğünü düşündü. Ne apartman toplantılarına gelirdi Nevbahar Hanım ne de apartmanın diğer buluşmalarına. Şevket Bey'in kızı evlenirken mesela, hanımı Sevil, Nevbahar Hanım'ın kapısını uzun uzun çalmış ama kapıyı kimse açmamıştı.

En son çare, davetiyeyi kapının önünde duran posta kutusuna atıvermişti. Kapının kenarına sıkıştırmayı da bilirdi ama Nevbahar Hanım Albay'ın ölümünden sonra kapısına ek bir demir kapı daha yaptırmıştı. Hah, şimdi hatırladı Şevket Bey. İşte en son o zaman görmüştü Nevbahar Hanım'ı. Pandeminin ortasında. Ah ne düşüncesiz kadındı Nevbahar Hanım. Herkes evlerinde saklanırken o melun hastalıktan, ekmek almaya dahi dışarı çıkılmazken, her sabah hemen hemen her evin mutfağından ekmek kokuları gelirken; işçileri dolduruvermişti apartmana. Dördüncü katı da bir kez daha Nevbahar Hanım'a söylenerek çıktı. Beşinci kata geldiğinde ağır bir çöp kokusu peydah oldu. Ulan dedi, ulan terbiyesizler, çöplerinizi evde bırakıp mı çıktınız. Bu komşular da bir alem di. Sorsan hepsi çok temiz ama bak çöplerini bile atmadan çıkmışlar evden. İnsaf yahu. Bari biraz havalandırayım şurayı, müteahhit Engin Bey'e ayıp olmasın diyerek merdiven arasındaki pencereyi açtı.

Şevket Bey, altıncı katın merdivenlerinin yarısına geldiğinde hem ağır çöp kokusundan hem de şu yaşında altı kat merdiveni çıkmış olmanın verdiği yorgunluktan, nefes nefese kalmıştı. Ulan huysuz karı, senin yüzünden uğraştığım şeye bak diyerek kapının ziline dokundu. Açıktı yoktu. Birkaç kez daha ısrarlı bir biçimde çaldı zili. Yaşlı kadın, hemen açamaz diye düşündü. Yerinden kalkacak, bastonunu eline alacak, ağır ağır yürüyecekti. Biraz daha bekledi. Fakat yine açtı yoktu. Bu sefer demir kapıya vurmaya başladı. Ağır koku daha da yoğunlaşmıştı. Hem sinirden hem de mide bulantısından kapıyı daha da sert vurup bağtırmaya başladı.

“Nevbahar Hanım yeter vallahi artık bıktık. Kaç kere toplantılara çağırdık. Kaç kere kapınızı çaldık. Bu bina yıkılacak artık dönüşü yok. İşçiler gelecekler bugün kapıyı pencereyi sökmeye. Şu yaşınızda sizi polis zoruyla mı çıkaralım?”

Hâlâ ses yoktu içeriden. Şevket Bey pes etti. Midesi ağzına gelmişti artık. Koşar adımlarla bahçeye indi. Derin bir nefes aldı. Telefonunu çıkarıp müteahhiti aradı.

“Valla Şevket Bey benim içime de hiç sinmiyor polisi aramak ama yapacak bir şey yok tabii. Ben arıyorum şimdi, birazdan kendim de gelirim. Sizden ricam siz de kalırsanız belki Nevbahar Hanım'ı ikna etmek daha kolay olur.”

Ne kibarcıktı şu Engin Bey. Müteahhit dediğin biraz sert olurdu, kavgaya girmekten kaçınmazdı. Domuz karının teki için ne beyhude bir uğraştı. Polis gelecek, gerekirse evden sürükleyerek çıkaracaktı kadını. Zaten süreç bu kadın yüzünden uzamıştı. Bir de kaç kat çıkmıştı şu yaşında, o kokuya rağmen. Kokuyu yeniden hatırladı, midesi ağzına geldi, içindeki kusma isteğini bastırmadı, bahçenin köşesine kustı. Kimse fark etmezdi burada, kusmuşun üstünü kenarda duran yaprakları ayağıyla iterek örttü. Bir su almak biraz da soluklanmak için karşıdaki bakkala gitti.

“Kolay gelsin Halil.”

“Oo, Şevket Bey hoş geldin. İki adım öteye taşındın ama görünmüyorsun hiç. Ne o markete mi gidiyorsun artık?”

“Yahu Halil sanki bilmiyorsun. Benim fikrimi alan mı var evde? Hanımla kız birlikte gidiyorlar alışverişe. Sen oradan bir su ver bir de benim sigaradan. Şu kapının önünde az dinleneyim. Polisler gelecek birazdan.”

“Hayrola?”

“Bizim 12 numara, Nevbahar Hanım. Çıkıyor evden kadın. Gittim kapısını da çaldım, yok. İşçiler gelecek kapı pencere sökmeye, yarın öbür gün de yıkım başlayacak.”

“Sahi ben kaç zamandır görmüyorum Nevbahar Hanım’ı. Eskiden arar sipariş verirdi. Benim oğlanla gönderirdim. Pinti kadın, bir kere bile bahşiş vermezdi oğlana.”

“Yahu hiçbirimiz görmüyoruz ki. Apartman toplantılarına bile gelmedi. Etme eyleme dedik kapının önünde, yok gelmedi karı. Bak bir o kaldı, onun yüzünden kaç ay uzadı bu yıkım. Yıkım uzarsa ne olur, inşaat da uzar. Kaç seneye geçeriz buraya Allah kerim. Çakmağını da versene.”

Şevket Bey bakkalın önünde duran iskemlelerden birine oturdu. Sigarasını yaktı. İnşallah geçmezdi karısı buradan. Liseli ergen oğlanlar gibi gizli gizli içiyordu sigarası. Kahveye de gitmesi yasaktı artık. Tansiyon dediğin herkeste vardı ama Sevil dinlemiyordu ki. Zaten tansiyonu da hep bu kentsel dönüşüm sürecinde çıkmıştı. Yok toplantı ayarla, yok teklif al, yok komşularla görüş, o şöyle ister bu böyle ister, 5 numara Amerikan mutfak, 6 numara küvet. Sanki küvette doğurmuş anası. Hepimiz bakır tası kafamıza yiyerek plastik leğende yıkanmadık sanki. Gençlere sözüm yok, onlar hep gümüş kaşıkla doğmuşlar ağızlarında. Gerçi kendi kızı başka mı? Allahtan zengin adama vardı yoksa hali haraptı Şevket Bey’in. Bir şu apartmanın işi, bir de kızının düğünü, kalpten hık diye gitmediyse Allah’ın sevdiği kulu olduğu içindi. Ulan gerçekten az bile istedim şu müteahhitten dedi, bu sefer sesli.

“Ne dedin Şevket Bey?”

“Yok Halil sana demedim. Nerede kaldı şu polisler? Şu tantana bitse de gitsek.”

“Çoluğu çocuğu yoktu değil mi?”

“Yok. Ondan uğraştık ya bu kadar zaten. Bir çoluğu çocuğu olsaydı onunla hallederdim ben her şeyi. Yaşlıya dert anlatmak zor. Bak Ersoy Amca’yla nasıl kolay yaptık sözleşmeyi. Neden? Oğluyla hallediverdim her şeyi.”

“Valla Şevket Bey sen çok uğraştın bu işle. Ben senin yerinde olsam dubleks dairelerden birini isterdim. Müteahhitti bulan sen, o çizimleri, projeleri konuya komşuya anlatan sen, herkesi ikna eden sen, tek tek vekalet toplayan sen. Aldığın ne? Taşınma parasıyla kira... E onu herkes alıyor. Valla yanlış anlama ama senin yaptığına enayilik başka şey değil.”

Halil haklıydı. Gerçi Şevket Bey de herkesin aldığını almıyordu ama yine de... İyisi mi şu müteahhit gelince konuşmak. İki dubleksten birini veriversin canım ne olacak. Üstünde kendi yaşar, altını kiraya verir. İyi fikirdi, neden kendi aklına gelmemişti ki. Halil işte, mahalle bakkalı der küçümsersin ama tüccar adam. Sokağa bir Mercedes yanaştı. Şoför ön koltuktan inip arka kapıyı açtı. Müteahhit Engin Bey indi arabadan.

“Ne cins adam.”

“Sorma Halil sorma.”

Engin Bey yaklaşırken şevket Bey de oturduğu iskemleden kalktı. Sigarasını yere atıp ayağıyla söndürdü.

“Oo Engin Bey hoş geldiniz. Vallahi polisten önce geldiniz.”

Engin Bey ve şevket Bey zoraki konuşmalarını polisler gelene kadar – ki bu yaklaşık bir saate tekabül ediyordu – sürdürdüler. Bakkala uğrayan birkaç müşteriyle ilgilendiği zamanlar hariç, Halil Bey hep ikisiyle birlikte oturdu. Halil bir türlü yanlarından ayrılmadığı için şevket Bey bir türlü şu dubleks konusunu açamadı. Tam Halil’e telefon geldiği sırada açacaktı ki bu sefer de polisler geldi.

şevket Bey polislere kabaca durumu anlattı. Yaşından ve diz ağrısından dolayı kendilerine refakat edemeyeceğini bildirip Nevbahar Hanım’ın evinin daire numarasını ve katını söyledi. Dizinin ağrısı yalandı, o kesif kokuyu yeniden duymaya hiç niyeti yoktu. Engin Bey, kibar adamdı, polislere refakat etmek için apartmana girdi.

şevket Bey yeniden iskemleye oturdu. Bir sigara daha aldı iki dudağının arasına, çakmak Halil’deydi. Halil’e eliyle çakmak işareti yaptı. Halil, telefonu kapatıp şevket Bey’in yanındaki iskemleye oturdu. O sırada ekip otosunun yanında duran polise bir telefon geldi.

“Açmıyor mu? Tamam tamam geliyorum ben alet edevatla.”

Ne ilginç kadındı şu Nevbahar Hanım. Nelerle uğraştırıyordu devletin polisini. şevket Bey sigarasından hınç dolu bir nefes alıp besmele çekti.

“şevket Bey, ne diyeceğim sana.”

“De Halil de. Dubleks de. Enayi de. De anasını satayım.”

“Yok. Başka bir şey diyeceğim. Yahu nasıl da denir bilemedim ama.”

“Ağzında geveleme Halil de işte. Seninle mi uğraşacağım bir de? Zaten canım burnumda.”

“Ya Bu Nevbahar Hanım, ölmüş olmasın?”

Halil bu cümleyi kurar kurmaz şevket Bey’in burnuna çöp kokusu, aklına Nevbahar Hanım’ı hiç görmeden geçen yıllar geldi. Elindeki sigarayı yere fırlatıp üzerine basmaya tenezzül bile etmeden hışım la kalktı.

“Tövbe de Halil, tövbe de.”

Bir sonraki gün gazetelerin üçüncü sayfasında ve ajansların son haberlerinde dönen haber hep aynıydı.

“İstanbul’da, kentsel dönüşüme gidecek olan apartmanın altıncı katından insanlık dramı çıktı. Hak sahiplerinin oy çokluğuyla kentsel dönüşüm kararı verdiği ve boşalttığı apartmanda, kentsel dönüşümü kabul etmediği düşünölen 82 yaşındaki Nevbahar Altınörs, evinde ölü bulundu. İddialara göre, tahliye kararıyla daire kapısına dayanan apartman yöneticisi ve müteahhit, Nevbahar Altınörs kapıyı açmayınca polis çağırdı. Gelen polis ekipleri kapıyı açtıklarında Nevbahar Altınörs’ün deforme olmuş bedenini koltukta oturur halde buldular. Yapılan ilk incelemeye göre Nevbahar Altınörs’ün yaklaşık beş yıl önce hayatını kaybettiği anlaşıldı. Nevbahar Altınörs’ün naaşı otopsi için Adli Tıp Kurumu’na gönderildi.”

önsözünü ağrıyan hattat

Ayfer Karakaş

etten bir orman, her yaprakta sancılı damarlar
evler onarılmaz kambur, yıkık, saçılmış kepenk
gözleri çolak bir hattat önsözünü ağrıyor!

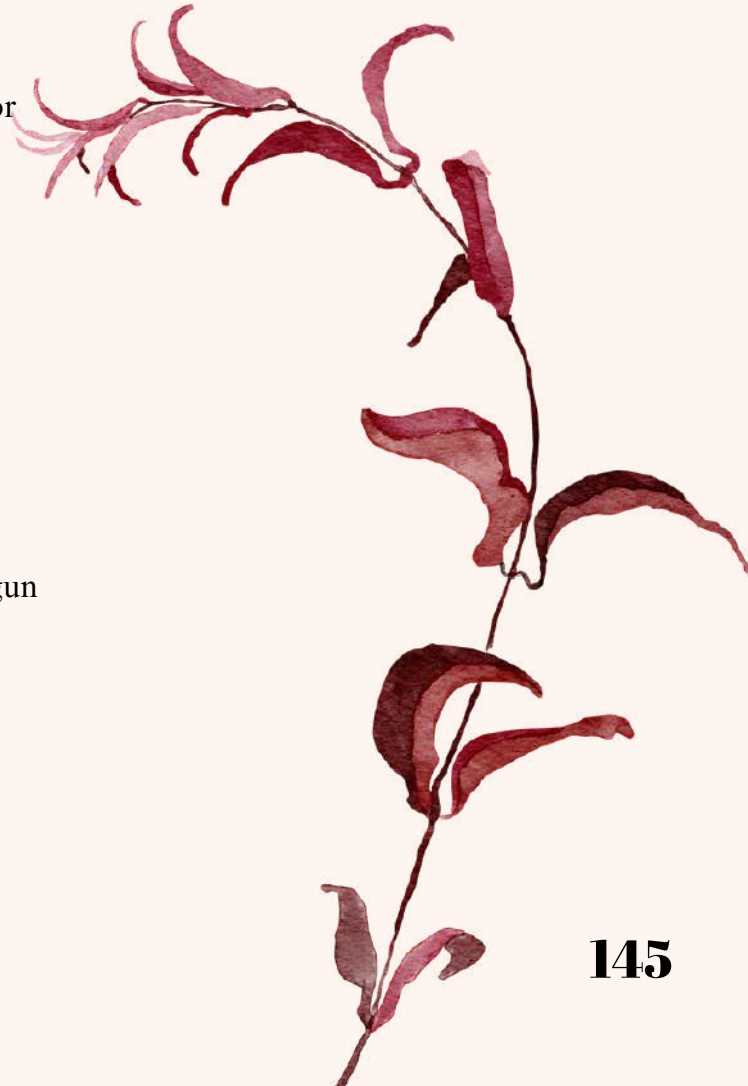
siyah yamalarla kapanır yüzüme yırtılan fetret
mübalâğa değil anneciğim cam kusuyorum
gözlinçlerinden kurtulmuyor kadın ağdında bileniyor
anadan kıza soy sürüyor hüznün ki bazı analar hala kız
-ıl gül!

yediden düşmekten, hiçe döllenmekten... reddir!
kendimizi astığımız çınarın altında
eskitilmiş kelimeleriz... lügatların yüzü beter
ve hatrın için karanfil kokabiliriz

atılmıyor kabuklar mesele de burada cereyan ediyor
yağ es kül kus... dirilmeyi anla!
kim bu kuş konmuş omuz şarkıları söyleyen?
nasıl yaradır?.. ölü kuşlar dökülür çenesinden

kağıttan seken ağacın tadı kekre kekre kekre
saatlerin alnı düşer akrebin fikri şaşar
cennete giden bir patika bulunur, belki de sen!

gözlerinden mavi bir nehir geçer, anneciğim
kefareti ödenmiş bir kıştan geçilir paslı, yası, kuzgun
taşlanmış yüz, süpürülmüş eşik, kırılmış kaşık
çatlak vazolara güller koy
kırık bardaklardan iç mahcubiyetini... öde!



Fotoğraflar: Kadir İncesu



Adnan Özyalçiner



Ataol Behramoğlu

Eşik Olarak Arada-lık: Sanatta Geçişin Estetik Dili

Mehmet Kadir Çelik

Giriş

Arada olmak çoğu zaman eksiklik, kararsızlık ya da yönsüzlükle eşanlamli düşünülür. Oysa tarih boyunca hem bireysel yaşamlarda hem de sanatsal üretimlerde, en dönüştürücü anlar tam da bu geçiş hallerinde filizlenmiştir. Ne burada ne orada ne geçmişte ne gelecekte... Bir eşikte durmak, yalnızca bir konum değil, düşünsel ve estetik bir farkındalık biçimidir. Bu yazı, "arada-lık" kavramını yalnızca mekânsal ya da zamansal bir belirsizlik olarak değil, aynı zamanda bir yaratım ve görme biçimi olarak ele almayı amaçlar. Eşik, sabit olanın karşısı değil; olan ile olacak olan arasında doğan bir potansiyel halidir. Yazı boyunca bu kavram hem sanat tarihi bağlamında hem de günümüz sanatında beden, hafıza, hareket, boşluk ve yönelim gibi kavramlar üzerinden değerlendirilecektir.

Arada-lık: Kavramsal Zemin ve Sanatsal Biçim

Antropoloji, felsefe ve sanat teorisi “eşik” kavramını farklı alanlarda işler. Victor Turner’ın “liminalite” kavramı, ritüel geçişlerin ortasındaki o tanımsız evreyi ifade eder: birey artık eskisi değildir ama henüz yenisi de olmamıştır (Turner, 1996). Bu geçici durum, bir kriz değil, potansiyelin alanıdır. Turner için liminalite, toplumsal yapıdaki kırılma anıdır; burada, alışıldık rollerde bir askıya alma, bir yeniden yapılanma mevcuttur. Bu alan, yeni kimliklerin, yeni değerlerin ve yeni biçimlerin doğumuna gebe dir. Gilles Deleuze’ün “olay” kavramı da benzer biçimde oluş halini tanımlar (Deleuze, 2011). Olay, olan değil; olmakta olandır. Yani, bitmiş bir durum ya da tamamlanmış bir biçimden ziyade, sürekli bir dönüşüm ve akış halini önceler. Deleuze’e göre, sanat daima sabitliğin ötesine geçmeye, yeni olanı ve henüz tanımlanmamış ortaya çıkarmaya çalışır. Bu bağlamda eşik, durağanlık değil; devinimin kendisidir. Michel Foucault’nun “heterotopya” kavramı ise sabit kimlikler ve yerler yerine, çakışmaların ve geçişlerin mekânı üzerine düşünmemizi sağlar (Foucault, 1984). Heterotopya, gerçek ile kurgu, iç ile dış, benlik ile öteki arasında bir sınırdaki konumlanı r. Foucault’nun örneklediği aynalar, bahçeler, mezarlıklar ve müzeler gibi alanlar; eşik kavramının gündelik yaşamdaki karşılıklarıdır. Bu düşünsel altyapılar, sanatçının eşikte var olma halini hem içerik hem de biçim olarak kavramasına olanak tanır. Günther Uecker’in çivilerle oluşturduğu dokular yalnızca fiziksel değil, zamansal bir katmanlaşma taşır. Her çivi bir durak, bir gecikme, bir dirençtir. Bu yapı, eşikte kalmanın duysal ve mekânsal karşılığına dönüşür. Eserin yüzeyinde dolaşan izleyici, sabit bir bakış açısı bulmak yerine, her adımda yeni bir geçişe tanıklık eder.

Sanat Tarihinde Eşik Temsilleri

Sanat tarihinde eşik yalnızca mimari ya da kompozisyonel bir unsur değildir. Resimden heykele, fotoğraftan performansa kadar pek çok farklı mecrada eşik, bir geçiş alanı, bir aradalık olarak karşımıza çıkar. Jan van Eyck'in Arnolfini Portresi'ndeki ayna, mekânın ötesinde zamanın büküldüğü bir alanı gösterir. Aynada yansıyan figürler, izleyiciye çift anlamlı bakışı sunar: Hem içeride hem dışarıda hem şimdi hem geçmişte olmanın eşsiz bir temsili. Arnolfini Portresi'nde ayna, yalnızca fiziksel mekânı genişletmekle kalmaz, aynı zamanda bakışın, yani görmenin aradalığını da vurgular. Velázquez'in Las Meninas'ı, izleyiciyi içeride ve dışarıda bırakır. Resmin kompozisyonu, izleyiciyi sanki bir eşikte konumlandırır; izleyici bakarken eşikte durur, sanatçı ise o bakışı geri yansıtır.



Resim 1: Günther Uecker – Schauer -2019

Resmin içinde yer alan ayna, ressamı ve izleyiciyi aynı düzlemde buluşturur ve böylece sabit kimliklerin ötesine geçen bir geçiş alanı yaratır. Burada zaman, mekân ve bakış askıya alınır; sanat, sabit bir ifade değil, açılan ve geri dönen bir dalgadır. Başka bir örnek olarak, Marcel Duchamp'ın *Étant donnés* adlı son yapıtı, eşik kavramının somutlaştığı estetik bir örnektir. İzleyici, eski bir tahta kapıdan bakarak içerdeki sahneyi yalnızca iki küçük delikten görebilir; bu sınır, izleyiciyi ne içeride ne dışarıda kılar. İçerideki çıplak figür, gaz lambası, dönen şelale ve resimsel manzara, izleyiciye hem fiziksel hem kavramsal bir eşik deneyimi sunar. Bu yapıt, eşikte üretimin ve algının estetiğini vurgular; ne tam tanımlanabilirlik ne netlik vardır, sadece izleyen ile izlenen arasında sürmekte olan bir devinim...

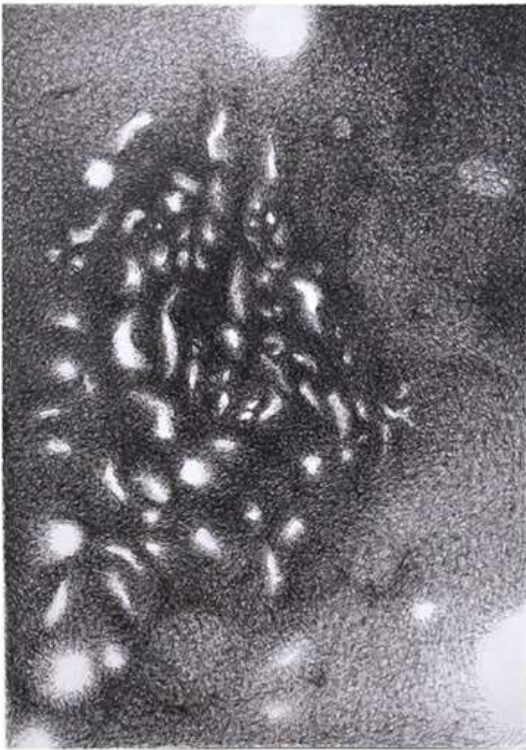
Günümüz Sanatında Arada Kalmak

Bugünün sanatında eşik yalnızca estetik bir alan değil, aynı zamanda politik bir duruştur. Yerinden edilme, kimlik kaybı, aidiyet sorunu, yönsüzlük; bunların hepsi aradalıkla ilgilidir. Modern çağın göç hareketleri, teknolojik dönüşümler ve dijitalleşme, bireylerin ve toplulukların kimliklerinde de bir aradalık hali yaratır. Mona Hatoum, bedeninin sınırlarını sorgular. Onun eserlerinde göç, sürgün ve aidiyet duygusu sürekli bir hareket ve belirsizlik ile birlikte yaşanır. "Kafes" ve "Ev" gibi yerleştirmeleri, izleyiciyi içeri ve dışarı arasında bir yerde konumlandırır. Sanatçı, izleyiciyi kendi benliğiyle ve mekânla yüzleşmeye davet eder. Christian Boltanski, hafızanın aradalığını işler. Anı, kayıp ve hatırlama eylemi; sabitlenemeyen, sürekli değişen bir eşik deneyimi sunar. Boltanski'nin fotoğraf ve nesne yerleştirmeleri, izleyiciyi geçmiş ile şimdi arasında bir geçişe sürükler. Nesnelerin ve görüntülerin aradalığı, izleyende hem tanıdık hem de yabancı bir his bırakır. Walid Raad, gerçek ile kurmaca arasındaki çizgiyi bulanıklaştırır. Onun işleri, tarihsel anlatının ve kimliğin sabitlenemezliğini gözler önüne serer.

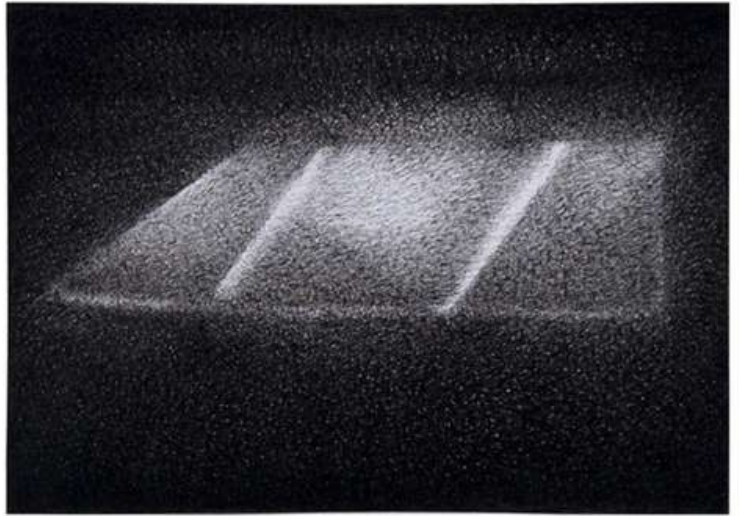
Raad'ın eserlerinde, anlatının sürekli yeniden yazılması, eşikte durmanın kaçınılmaz bir sonucu olarak ortaya çıkar. Sanatçı sabitlenmez, tanım koymaz, açıklamaz; izleyeni geçişe davet eder. Eşik burada bir durak değil; düşüncenin katmanlandığı ve biçimin çözüldüğü yerdir.

Sanat Pratiğinde Eşik ve Hareket

Sanatsal üretimimde eşik, sezgisel bir durakta başlar. Çizgi ile boşluk, gölge ile yüzey, ses ile sessizlik arasında bir salınım da ilerlerim. Her iş bir durak, bir kesinti, bir sessizliktir. Sabit biçimlerden kaçınıyorum. Hareketin belirsiz yönüne yönelirim. Çoğu zaman tamamlanmamışlık hâliyle barışığım; çünkü bana göre eşik, tanımın kırıldığı, hissin yükseldiği bir yerdir. Bir resim ya da yerleştirmede, izleyiciyi sabit bir noktaya yerleştirmek yerine, onu bir arada-lık alanına davet etmek isterim. İzleyici, eserle karşılaştığında bir karar vermek, bir kimlik seçmek ya da bir anlam üretmek zorunda bırakılmaz. Bunun yerine, izleyiciye geçişin, değişimin ve belirsizliğin estetiğini deneyimleme fırsatı sunulur. Ne içerden ne dışardan konuşurum; sesim de çizgim de aradadır. Bu geçiş hali, bana yön duygusu verir; yersizlikte bile bir yön... Bedenin hareketi, malzemenin direnci, sesin yankısı; hepsi, eşikte olmanın farklı biçimlerini sunar. Çalışmalarında, hareketin başlatıcı değil devam eden bir süreç olduğunu düşünüyorum. Bir çizgi, bir boşlukta kaybolurken; bir renk, başka bir renge evrilirken; bir gölge, ışığın sınırını zorladığında; tam o anda, eşikteyiz.



Resim 3: Mehmet Kadir Çelik – yüz 9



Resim 2: Mehmet Kadir Çelik – yüz 8

Sonuç: Sessizlikte Kalanın Gücü

Sanat, sadece bir biçim arayışı değil, aynı zamanda bir sessizlik alanıdır. Sabitlik, kimlik ya da netlik değil; geçiş, aradalık ve tanıklık... Bugünün hızlı ve gürültülü dünyasında eşik, sanatın yavaşlayan ve açılan yüzüdür. Sanatçı, eşikte bekleyendir. O, tamamlanmamışın, yarım kalan düşüncenin, tanımlanamayan hissin savunucusudur. Arada olmak bir kriz değil; görmenin, düşünmenin ve yeniden doğmanın bir biçimidir. Sessizlikte kalan, tamamlanmamış olan güçlenir; çünkü o, yeni olanın ve geleceğin taşıyıcısıdır. Sanatta eşik, beklentilerin askıya alındığı, anlamın çoğaldığı ve biçimin çözüldüğü bir noktadır. Bu noktada hem sanatçı hem izleyici birer yolcudur ne varışta ne de çıkışta, tam arada, eşikte... Arada-lık, belirsizliğin değil; potansiyelin alanıdır. Sanatta eşik, yeni biçimlerin, kimliklerin ve anlatıların doğmasına olanak tanır. Sanatçı, sabitlenmiş anlamlar yerine geçişin ve dönüşümün estetiğini savunur. İzleyici, eseri tüketen değil, eşikte bekleyen; anlam arayan değil, anlamın akışına tanık olan bir figürdür. Sonuç olarak, eşikte olmak, sanatta hem yaratıcı bir gerilim hem de estetik bir özgürlük sunar. Bu özgürlük; sabitliğin, kesinliğin ve tamamlanmışlığın ötesinde, her daim çoğalan, değişen ve devinen bir sanat dilinin kapısını aralar.

Kaynakça

- Deleuze, G. (2011). *Duyumun Mantiğı* (C. B. Akal, Çev.). Norgunk.
- Foucault, M. (1984). *Başka Mekânlar Üzerine*. Mimarlık Dergisi.
- Turner, V. (1996). *Ritüel Süreç: Yapı ve Anti-yapı*. Dost Kitabevi.
- Uecker, G. (2015). *Retrospektif*. Düsseldorf: Museum Kunstpalast.
- Duchamp, M. (1969). *Étant donnés: 1° la chute d'eau, 2° le gaz d'éclairage*. Philadelphia Museum of Art.
- Philadelphia Museum of Art. (n.d.). "Étant donnés." Philadelphia Museum of Art. <https://philamuseum.org/calendar/exhibition/marcel-duchamp-etant-donnes>

KALANCHOE

Leyla Nisa Aktaş

*Ellerimi sudan çıkarıyorum ve
çiçeğimin yaprakları yavaşça soluyor boynu bükük
Annemle daha fazla telefonlaşıyoruz
Yaptığım yemekleri gösteriyorum, yüzünde yaşlı
bir gülümseme
tanıdık*

Aynı yolda yürüyoruz, demiştim
eğikliğimiz benziyor seninle anne
Şimdi italik harflerle kurduğum bütün cümlelerde
kulaklarını çınlatıyor olmalıyım

Ağaçlarımız ağırlaştıkça dalları yere değiyor anne
Birimiz soğan doğruyor, diğerimizin gözü yaşlı
Lambanın etrafında dönen böcek sinirimizi bozmuş gibi
bir kadınlığa, bir erkekliğe
ikide bir çarpıyor
böcek avizeye

avuçlarımızı birleştirip mutfağı havalandırıyoruz

Anne
ellerimi sudan çıkarıyorum ve çiçeğimin altındaki yapraklar soluyor yavaşça
Sevişmek ibadet etmek gibi, demiştin
oturuyorduk kıyısında en sevdiğimiz şehrin

Böyle bir çocuk muydum ben
düştüğü yerde yeşeren kıpırmızı bir elma hâlâ
Âdem demiştin, Havva demiştin inancım çıplak göğsümde
bir nefes gibi tutuyorum anne

Bırakırsam ya göğsümden sağılacak, dolacak bedenimin boşluklarına
ya da yeniden sevişeceksin sen, bu kez ibadet etmeden

Uzak olmaktı yakın olmaktı birbirimize mektuplar gönderiyoruz
artık çok kısa her şey bir solukta. Söyleyecek pek bir şey kalmamış
daha yakın olmak istiyorum anne daha yakın yere
bu yalnızlıktan çok sıkıldım, biliyorsun

yüzünde bir gülümseme var yaşlandım diyorsun anladım
Seni düşünerek bakıyorum bütün bedenlere
herkes ıslak
ellerimi sudan çıkarıyorum
ve yavaşça soluyor çiçeğimin yaprakları

KALACHUCHI (Plumeria)

Fotoğraflar ve Şiir: Sami Kısaoğlu



Son Teneffüs

Masumlar denizinde bir gün batımı,
denizin takvimlerinde sayısız an, anlam.
Zamanın sonlu sonsuzluğunda bir deniz asmış kendini,
hayalleri kimsesiz,
saat şimdi cehennemi çeyrek geçiyor.

Başlangıçlar ve sonlar,
umutların ötesi - sonrası,
düşler ve düş kırıklıkları,
Marmara'nın anlatılarında,
raks ediyor öteki sonsuzlukta.

Yalancıların ve yamyamların son şafağı,
suya yazılan duaların ütopyası,
çıkan candan kesilen umutlar,
kefen bezine sarılan hayaller.

Suyun solan son şavkında,
sustu sazlar, sustu musiki,
lodos ve poyraz arasında mevsimler,
çalınmış deniz kuşlarının rüyaları.

İşte orada bir hayat yitimi,
yaşam ve ölüm arasında Marmara,
şimdi o deniz için son teneffüs vakti.









Hemen herkes kendi ömrünün rüzgârında dağılmış gibiydi.
Ahmet Hamdi Tanpınar

Tanpınar, bir milletin sîm ü zerini serpiyor eserlerine. Çünkü bütün lezzetini, bütün inceliğini, bütün zarâfetini içine çekmiştir, o milletin. “Biz Şark’ın en klasik zevkli milleti” değil miydik? Yahut “dünyanın en iyi giyinmiş milleti” ... En hâlis mücevher ve madenlerden sızdırılmış bir iksirdir Şark.

“*Biliyorsun bu oyma beni daima düşündürdü. İkisi birden Hüthüt kuşuna bakıyorlar.*” (Tanpınar, 2021, s. 136)

Süleyman’la Belkıs hikâyesini ilk dinlediğinde çocukluğuna dönen kahramanı gibi her yalnız kalışında içine kapandığı, kırk odasında tatlı hülya içinde dolaştığı bir saraydı, Doğu kültürü. “Beyaz filigranlı uçuk pembe atlas üzerinde Elhamra’nın salonlarında dinlenircesine duran, insanla konuşmağa hazır kuş” misâlidir sarayında.

Sayfalar açılıp kapandıkça, kapanıp açıldıkça anahtarını elinde tuttuğu bu saraydan çiğ tanesi gibi hat levhaları, elyazması kitaplar, Hint işi rahleler, taşbasmaları tâbirnâmeler, hokka takımları, gramofonlar, kandiller, çeşmibülbüller, fildişi konsollar, eski aynalar, mücevher çekmeceleri, sedef yelpazeler, geyik boynuzundan yapılmış bastonlar, ceviz oymalı sandıklar, zırlı ve sedef kakmalı beşikler düşüyor birer birer. Büyük bir titizlikle seçtiği alaturka plaklar... Ve âdeta büyü gibi zapt ettiği evlerde “entarisini ala benziyor” diye çalan saatler...

“*Artık kendimizi başka bir ışıktayla görüyoruz. Esaslarında Garpla ölçüşülebilecek bir medeniyetten, bir insan veya hayat üstünlüğünden geldiğimizi anlıyoruz.*” (Tanpınar, 2018, ss.60-61)

Resmettiği her bir kahramanı, realitenin dışına yahut üstüne çıkıp âdeta farklı bir âlemde geziniyormuşçasına ciltçilikle, saatçilikle, antikayla, hüsn-i hatla, minyatürle ve klasik mûsikîyle haşır neşir oluyor, kendi kendini bir sürgüne mahkûm ediyordu. Behçet gibi birer Tanpınar prototipidir bu karakterler.

“*Eve gelir gelmez ya bitmez tükenmez layihalara, fezlekelere kapanır yahut ciltlerine, saatlerine, eski yazmalarına, minyatürlerine gömülürdü.*” (Tanpınar, 2018, s. 62)

İçimizde bir rûh bütünlüğü kuran İtrî’nin Segâh âyinine ve Rast na’tına, III. Selim’in Suzidilâra’sına, Dede’nin ezelî hasret sembolü olan Ferahfezâ peşrevine meftûndur. Onun karakterleri, neyin nefesiyle Gâlib Dede’nin mistik iştîyâklar ülkesine ışınlanıyor, İstanbul peyzajının ve Boğaziçi’nin her dâim hissesi olan Dede’nin rûhânî ilhâm sofrasına kuruluyordu.

“*Bu mûsikî beni saatlerce çiğnedi. Bazen kendimi ilâhî bir hamur haline girdim sanıyordum.*” (Tanpınar, 2009, s. 282)

Tanpınar'ın kişileri için mâzî bir sürükleniş midir yoksa bir hâtıra, özleyiş mi? Neden her seferinde garip bir geçmiş zaman dâüsilasına yakalanıyorlardı? Meselâ neden Aydaki Kadın'ın karakteri, salkım ağaçları ve kumru seslerinin eşlik ettiği Üsküdar'da babadan kalma ahşap evinin mermer taşlığından geçip kalaylı tencereler, kuşhaneler, kapakları üstüne örtülmüş eski sahanların geniş raflara dizildiği maltız döşeli mutfaktan geçip tahta merdivenleri çıkıyordu?

“Ben Şark'a bağlı değilim, eskiye de bağlı değilim; bu memleketin hayatına bağlıyım. Bu Müslümanlık mıdır, Şarklık mıdır, Türklük müdür? Bilmiyorum.” (Tanpınar, 2018, s. 95)

Geleneksel kültürle modern kültür arasında sıkışmışlık, bu çatışma, bu yabancılaşma, bu gerilim hissi sadece kendi iç nizâmını değil cemiyetin ayarını bozmuştu. Doğu Batı arasındaki med cezirler, bir toplumun top yekûn sesi olup taşıyor eserlerinden.

“Biz şimdi bir aksülâmel devrinde yaşıyoruz. Kendimizi sevmiyoruz. Kafamız bir yığın mukâyeselerle dolu; Dede Efendi'yi Wagner olmadığı için, Yunus Emre'yi Verlaine, Bâkî'yi Goethe ve Gide yapamadığımız için beğenmiyoruz. Uçsuz bucaksız Asya'nın, Türkistan'ın o kadar zenginliği içinde, dünyanın en iyi giyinmiş milleti bulunduğumuz hâlde çırılçıplak yaşıyoruz.” (Tanpınar, 2009, ss. 251-252)

Dağınık unsurları karşısında çırpınıp duruyor mu Tanpınar yahut Abdullah Efendi gibi onları orada bırakıp kaçıyor muydu? Bütün bu kaçışlara, kâh kafa karışıklığının kâh aidiyet karmaşasının kâh kimlik krizinin çılgınlıkları mı eşlik ediyordu?

“Ben hastayım, binâenaleyh varım. Halbuki Descartes, yani Avrupa, düşünüyorum, binaenaleyh varım, diyordu.” (Baydar, 1955, ss. 6-7)

Kimdir Ahmet Hamdi Tanpınar? Kendi zerrelerini toplama derdine düşmüş mahkûm neslin sözcüsü. Bu yüzden Tanpınar'ı okumak bir çağ, buhrana sürüklenmiş bir cemiyeti okumaktır. Tanpınar'ı okumak Türk modernleşmesinin trajikomik sergüzeştini okumaktır. 1901 yılında, romanlarında ince ince işlediği kadîm belde Şehzadebaşı'nda gözlerini açmıştır. Altı yüz yıllık bir çınarın önce içten içe çürüyüşüne sonra devrilişine şahit oluyor. Derken çağdaş Türkiye'nin doğuşuna... Yirmili yaşlardadır. Hızlı Batılılaşmanın içine düşürdüğü bunalımın en kesîf yerinde. “Hâlbuki ne Avrupa'yı ne kendimizi tanıyorduk.” Kafası allak bullaktır.

“Avrupalının peşinden koşmamız bir zarûretti. Çünkü cemiyetimiz için ölmek veya garplılaşmak şıklarından birini derhâl ihtiyâr etmek zarûreti vardı.” (Tanpınar, 2011, s. 91)

Tanpınar, *Fatih Harbiye*'nin Neriman'ı gibi Doğu Batı arasında mütereddittir. Bir cephede “ufku mineleyen kızıl akşamdan” kalan füsûnkâr bir geçmiş... Bir cephede neon ışıklarıyla göz kamaştıran ve mest eden bir kültürünün sunduğu gelecek.

“İki dünyam var. Tıpkı Nuran gibi, iki âlemin, iki aşkın ortasındayım. Demek ki bir tamlik değilim. Acaba hepimiz böyle miyiz?” (Tanpınar, 2009 s. 258)

Tanzimat'tan îtibâren kendimize âit yaşam şeklini yitirmiştik. Ne tam Batılı olabilmiş ne de kendi hüviyetimizi koruyabilmiştik. “İki âlem arasında salınıp duran bir halkın boşluğu” vardır onda. Bu yüzden zihinsel parçalanmanın meyvesidir Tanpınar'ın kahramanları. *Huzur*'un Mümtaz'ı, *Saatleri Ayarlama Enstitüsü*'nün Hayri İrdal'ı, *Mahur Beste*'nin Behçet'i iki arada bir derede kalan kişileridir.

Kendi hayat şekillerimizi, kendi uygarlığımızı yeniden kurmak için Doğu-Batı ikileminde bizim gerçekliğimize münâsip bir sentezde karar kılıyor sonra. “*Beş Şehir ve Huzur* bu terkinin araştırmalarıdır.” Çünkü coğrafya... Çünkü kültür... Çünkü her şey bizden yeni bir sentez bekliyordu.

“1932’ye kadar çok cezri bir Garpçı idim. Şarkı tamamıyla reddediyordum. 1932’den sonra kendime göre tefsir ettiğim bir Şark’ta yaşadım. Asıl yaşama iklimimizin böylesi bir terkip olacağına inanıyordum.” (Tanpınar, 2013, ss. 300-301)

İlk romanı *Mahur Beste*, 1944 yılında tefrika hâlinde yayınlanır. Sentezden vazgeçiyor *Mahur Beste*’de. Değişimlerin getirdiği mağlûbiyetle, bitmeksizin süren felsefî sorgulamalarla öldürüyor Şark’ı:

“Şark yok, şark öldü. Bizler yetimiz. Unutmaktan başka çaremiz yok. Yetimlikten kurtulmak için unutmalıyız... Şark’la Garp birbirinden ayrı. Biz ikisini birleştirmek istedik. Hatta bunda yeni bir fikir bulduğumuzu bile sandık.” (Tanpınar, 2018, s. 93)

Şark, oturup beklemenin yeridir. Biraz sabırla her şey ayağınıza geliyordu. Şark, güçlüğün karşısında, zamanın karşısında vazgeçendir? Fakat Avrupa öyle miydi? 1939 senesi, Edebiyat Fakültesinin “On Dokuzuncu Asır Türk Edebiyatı” kürsüsüne profesör olarak atanmış, 1953 yılında fakülte onu altı aylığına Avrupa’ya göndermiştir. Edebiyat kongreleri nedeniyle bu gidişlerin arkası gelir. 1955’te Paris ve Venedik’e gider. O yılın Ağustos’unda Mustafa Baydar’la yaptığı röportajda Avrupa görmüş biri olarak konuşur:

“Evet, Avrupa diyordum. Avrupa zarûretlere isyân etmez, onları tanıdıkça yeneceğine inanırdı. Avrupa... O, hiç Şark değildir.” (Baydar, 1955, ss. 6-7.)

Her fırsatta İstanbul’da sahafları, müzayedeleri, antikacıları, Kapalıçarşı’yı, Bedesten’i gezdiği gibi Paris ve Londra gezilerinde müzeleri, resim sergilerini gezer. Paris’e son gidişinde, 28 Şubat 1960 sabahı Van Gogh sergisini gezmiştir. Avrupa şehirlerinin intizâmına, orada yaşamın rahatlığına vurulmuştur. İnsan değişmezse çürüyen bir mahlûk. “(...) ben ise içimdeki değişikliğin oyuncağıyım!” diyor. Evrimin oyuncağı...Günlüklerinde çelişkilerinin çılgılığı yükselir.

“Garplıyım. Hristiyanlığın daha iyi, daha zengin mîraslarla, daha iyi işlendiğine eminim. Burada kendi kendimle tezattayım. Süleymaniye’den başka Garp’la ölçülecek bir iki mûsikî eserinden başka bir şey tanımıyorum. Hülâsa evolué ettim fakat değişmedim.” (Enginün & Kerman, 2008, s. 332)

Suat’la Mümtaz arasında med cezirler

Mütemadiyen kavga eden iki ben vardır içinde... Dâima kafasında ikiye bölünmüşlük hissi. Dâima iç çatışma... “Bana benzemeyin” diyor *Yaşadığım Gibi*’de. “Ben iki yol arasında kalmış bir insanım.” Her çılgılık önünde tutuşur. Avrupa’da iken günlüğüne şunu yazıyor:

“Allah’a inanıyorum. Fakat tam Müslüman mıyım, bilmem. Fakat ananın, babamın dininde ölmek isterim ve milletimin Müslüman olduğunu unutmuyorum ve Müslüman kalmasını istiyorum.” (Enginün & Kerman, 2008, s. 332)

On dokuzuncu asrın medeniyet mümini Mümtaz da kendisidir, cemiyete karşı hiçbir mesûliyet hissi taşımayan Suad da... Eşyânın hakîkatine derin bir tefekkür ve estetik bakış açısıyla bakan Mümtaz, onun güçlü yönlerini açığa vurur. Bütün ahlâkî değerlere muhalif alafranga Suad ise zayıf yanlarını aşikâr eder.... Mümtaz eski ile yeni, geçmiş ile gelecek arasında köprü kuran yeni aydın modelinin temsilcisidir. Suat, yerleşik düzene isyân eden züppe aydın tipinin...Taklitçi aydındır Suad:

“Evet, bir adımda eski, yeni ne varsa hepsini silkip, fırlatmak. Ne Ronsard ne Fuzûlî...”
(Tanpınar, 2009, s. 91)

Medeniyet buhranı en feci yüzünü göstermiştir ona. Suad gibi içsel didişmeleri ile baş başadır. İçinde döne döne yuvarlanan boşluk...

“İçinizde Allah’a inanan var mı, bilmiyorum. Fakat eminim ki hepiniz müphem bir sükûtta bu bahsi kapatmışsınızdır. Çünkü kelimelerde yaşıyorsunuz! Bir kere olsun, Allah’la konuşmak istediniz mi? Ben dindar olsaydım onunla konuşmak, onu tecrübe etmek isterdim.” (Tanpınar, 2009, s. 293)

“Bir mâcerâsı olan adamdır” Mümtaz. Bir hikâyesi olan, hazîn... Babası öldürülmüş, evleri yanmış ve bir gece yarısı annesiyle beraber babasını yağmur altında toprağa gömmüş, nihayetinde annesini de yitirince amcasının oğlu İhsan tarafından büyütülmüştür. Edebiyat Fakültesinde doktora yapan yirmili yaşlarda bir genç. Şeyh Gâlib üzerine roman yazma hevesine tutulandır. Suad’ın ise hiçbir gayesi yoktur. Turgenyev’in karakteri Bazarov’u andıran, nihilizme göz kırpan bir tiptir Suad. Mümtaz soruyor, Suad’a:

-Allah’a inanıyor musun?

“-Hayır, yavrucuğum inanmıyorum. Bu saâdetten mahrumum. İnansaydım mesele değişirdi. Bilseydim ki vardır, insanlarla hiçbir dâvamız kalmazdı. Yalnız onunla kavga ederdim. Her an her yerde yakalar hesap vermeğe mecbûr ederdim.” (Tanpınar, 2009, s. 293)

Nietzsche’nin Tanrı’yı öldürme eylemi, değerleri yeniden okumaya çağrıdır. Otoriteye baş kaldıran, intihârı bile meşrûlaştıran Suad’ın diyalogları, yer yer Nietzsche’nin sesine dönüşür: *“Benim için Allah ölmüştür. Ben hürriyetimi tadıyorum. Ben Allah’ı kendimde öldürdüm.”* (Tanpınar, 2009, s. 295)

Tanpınar’ın nezdinde, Dostoyevski içinde bulunduğumuz çıkmazı en iyi gören adamdır.

“Tanrı olmazsa her şey mubâh olurdu” diyen Suat, Dostoyevski’nin tâ kendisi değil midir?

“Çünkü içinde, öldürdüğün Allah var. (...) Hangi hürriyet? Evet, ben de biliyorum, o ‘olmazsa her şey mubahtır’ sananlar oldu. Onun boşalttığı yeri, insanlığı parçalayanlar oldu.” (Tanpınar, 2009, s. 295)

İnsan psikolojisinin gizli kalmış yanlarını, romanlarında tüm çıplaklığıyla yansıtır Tanpınar. Tereddütleri, haz düşkünlüğü, hesapları, hesaplaşmaları, küçük endişeleri, bedava düşmanlıkları ve Dostoyevski’de olduğu gibi bayağı hisleri ile var olur kurmaca âleminde. Psikolojik derinliğinde, içlerinden konuşur karakterleri, çok seslidirler. Zihinde benlikler çoğalıyor, zihinsel patolojilerin konçertosu başlıyor. Kendisi de öyle değil midir?

“Son günlerde kendi kendime o kadar çok konuştum ki pekâlâ iki ayrı insan farz edebilirim. Bu yüzden bütün bir tarafıma dargınım. Söylediklerimi ya hiç dinlemiyor yahut durmadan bana baş sallıyor.” (Tanpınar, 2013.)

Şüphe... Bir mızrak gibi beynine saplanmış şüphe. Bütün pınarlara koşar, cevap yok. Ve şüpheyi besleyen cesaretsizlik, güvensizlik...

“Muhafazakâr zihniyeti ne kadar iyi anlarım. Onun bir yüzü yırtıcı bir didişme ise, öbür yüzü ipin bir ucunu bir an bıraksanız sizi nerelere götüreceği belli olmayan şüphedir. Bu, şüpheyi dünyanızı değiştirmekteki cesaretsizlik, güvensizlik besler.” (Tanpınar, 2003, s. 64)

Çiviler yerinden oynamıştır. Yaptıklarından şüphe duyan, tatminsiz, eskisi kadar arkasında Allah'ı hissedemeyen, kendini evinde hissedemeyen huzursuz bir Tanpınar vardır artık. Soruyorlar: “Romanınıza niçin *Huzur* adını verdiniz?”

“Çünkü huzursuz bir dünyada yaşıyoruz. Çünkü insan kendisi ile barışık değil. Değerler karşısında ve insan karşısında yeniden düşünmeye mecburuz. Çünkü her şeyden şüphedeyiz. Ve nihayet arkamızda eskisi gibi o kadar kuvvetle Allah'ı hissetmiyoruz. Hülâsa huzursuzuz, onun için...” (Tanpınar, 2003, s. 211)

Nihayet, içindeki iki adam kavga ede ede uzlaşır ve eşğin kıyısında durmayı seçer.

Kaynakça

- Baydar, M. (1955, I Ağustos). “Ahmet Hamdi Tanpınar Anlatıyor”, *Varlık*, S. 421, s. 6-7.
- Enginün, İ; Kerman, Z, (2008). *Günlüklerin Işığında Tanpınar'la Başbaşa*, Dergâh.
- Tanpınar, A. H. (2003). *Sahnenin Dışındakiler*, Dergâh.
- Tanpınar, A. H. (2004). *Mücevherlerin Sırrı*, (Haz. İlyas Dirin Turgay Anar-Şaban Özdemir). Yapı Kredi.
- Tanpınar, A. H. (2009). *Huzur*. Dergâh.
- Tanpınar, A. H. (2011). Edebiyat Üzerine Makaleler. (Haz. Zeynep Kerman). Dergâh .
- Tanpınar, A. H. (2012). *Saatleri Ayarlama Enstitüsü*. Dergâh Yayınları.
- Tanpınar, A. H. (2013). *Yaşadığım Gibi*. Dergâh.
- Tanpınar, A. H. (2015). *Beş Şehir*. Dergâh.
- Tanpınar, A. H. (2015). *Hikâyeler*. Dergâh.
- Tanpınar, A. H. (2018). *Bütün Şiirleri*. Dergâh.
- Tanpınar, A. H. (2018). *Mahur Beste*. Dergâh.

Kör Gözle Görmek: Sâdık Hidâyet'in Eserlerine Aradalığın İçinden Bakmak

Beyza Tafralı

Aradalık, bir varlığın veya durumun zıt uçlar arasında sabitlenemeyen, kesin bir konum ve aidiyet kazanamayan ara düzlemdeki varoluşunu tanımlar. Bu ara düzlem mekânsal, zamansal, kimliksel ya da düşünsel olabilir. Ne bir yere tam olarak yerleşebilir ne de diğerinden tamamen kopabilir. Sürekli bir geçiş hâli, kararsızlık ve belirsizlik içerir. Ne tam buraya ne de oraya ait olan birey, bir “eşikte” konumlanır. Bu eşik, bireyi ikili karşıtlıkların arasında konumlandırarak çoklu aidiyet deneyimi yaratır.

Edebi metinlerde “aradalık” kavramı, bireyin içsel dünyasındaki karmaşanın, kimliksel belirsizliklerin, zaman algısındaki kırılmaların ve gerçeklik deneyimindeki ikilemlerin anlatı düzeyinde temsiliyle ortaya çıkar. Özellikle modernist ve varoluşçu yazarlarda sıkça karşımıza çıkan bu tema, bireyin kendisiyle ve dünyayla kurduğu ilişkideki kırılmaları açığa çıkarır. Modern İran edebiyatının kurucularından olan Sâdık Hidâyet, bireyin bu “arada” hâlini en iyi yansıtan yazarlardan biridir. Onun dünyası topluma ve kendi iç dünyalarına yabancılaşmış karakterlerle doludur. Eserlerinde zaman, mekân ve benlik çözülebilen bir yapı hâline gelir. Bu da onları kalıcı bir “arada” olma durumuna hapseder. Ne tamamen yaşayabilen ne de ölebilen, ne gerçeklikte ne de düşte var olabilen figürler... Yazar, karakterlerini rüya ve gerçek, yaşam ve ölüm, akıl ve delilik, geçmiş ve şimdi gibi ikiliklerin sınırlarında dolaştırırken okurunu da “arada” bırakır.

Sâdık Hidâyet'in Kör Baykuş ve Diri Gömülen adlı eserleri bu çok katmanlı aradalık kavramının edebi düzlemde nasıl karşımıza çıktığını göstermek için son derece verimli metinlerdir. Bu yazımda, Hidâyet'in bu iki eserinde aradalığın nasıl kurulduğunu, karakterlerin bu ikilikler arasında nasıl bölündüğünü ve yazarın dilinin bu durumu nasıl yansıttığını irdedeceğim.

Zihinsel Aradalık: Rüya ve Gerçek Arasında Salınım

Kör Baykuş'un (2023) anlatıcısı şehir merkezinin dışında, terk edilmiş bir yerde, toplumdan uzak bir yaşam sürmektedir. Kendisini uyuşturmak ve zamanını öldürmek içinse kalemdân ressamlığı yapmaktadır. Kitap, onu oldukça sarsan olaylar zincirinden aklında kalanları yazıya dökmek istediğini söylemesiyle başlar. Yazmaya karar vermesinin nedeniyse kendisini daha iyi tanımak ve gölgesine tanıtma isteğidir. Benlik arayışında olan karakterin tek korkusu kendini tanıyamadan ölmektir. Bu amaçla, “gerçek” olduğunu düşündüğü anılarını anlatmaya başlar. Eylemler ve olaylar gerçeklik iddiasıyla anlatılsa da anlatı bir yerden sonra dağılır. Anlatıcının zihni karışır, kim olduğunu bile tam olarak bilemez hâle gelir. Kurgu ile anı birbirine girer. Dolayısıyla gerçeklik algısının parçalanmasıyla birlikte kimliğin de dağıldığını görürüz.

Anlatının bilinç akışı tekniğiyle kurulması da okurun anlatıcının zihninin içine hapsolmasına neden olur. Nitekim başkarakter de okurla birlikte aynı ikilemi paylaşır.

Yaptığı resimlerin sürekli aynı konuda olmasına yönelik duyduğu tereddütü şöyle dile getirir: “Ben bu sahneyi daha önce görmüş müydüm, yoksa rüyamda mı almıştım ilhamı?” (Hidâyet, 2023, s. 17).

Rüyaya benzer imgeler, tekrar eden sahneler ve varlıklar kitabın birçok yerinde karşımıza çıkar. Bahsettiği sahnede bir servinin dibinde ihtiyar, kambur bir adamın, abaya sarınmış ve başına şal bağlamış şekilde oturduğunu görür. Onu asıl etkileyense yaşlı adama gündüzsefası uzatan uzun boylu, siyah entarili genç kızdır. Kızı ilk gördüğünden beri sanki onu tanıyormuş gibi hissetmiştir. Çok zaman sonra, servinin altında oturan ihtiyar bu kez anlatıcının amcası olarak karşımıza çıkar, onu ziyarete gelmiştir. Yazar burada tekrar okurun zihniyle oynar: “Uzak ve gülünç bir benzerliği vardı benimle, bir dev aynasında benim portremdi sanki. Ben babamı da hep böyle düşünmüştüm” (s. 18). Devamında amcasına bir şişe şarap ikram etmek için küçük, karanlık bir odaya girer. Pencereden dışarı baktığında yine servinin dibinde oturan ihtiyarı ve ona çiçek uzatan kızı görür: “Güzelliği de olağan değil; afyon içildikten sonraki düşlerden, öyle görüntülerden biriydi bence” (s. 18). O sırada kız, ihtiyarla onu ayıran dereye atlayıp intihar etmeyi dener ancak başaramaz. Bunun üzerine ihtiyar, tüyleri diken diken eden, felaket bir gülüşle karşılık verir. Elindeki şişeyle tabureden yere atlayan ressam hem tatlı hem korkulu bir rüyadan uyanmış gibi hisseder, uzun süre kendine gelemmez. Artık neyin rüya neyin gerçek, kimin ne olduğu birbirine karışmış, okur da “arada” kalmıştır.

Kızı ilk gördüğü andan beri hissettiği aşk ve onu tekrar görme isteği ressamın düşüncelerini ele geçirir. Ancak asıl karanlık, odaya tekrar girdiğinde pencerenin yerinde olmadığını görünce başlar. Evin çevresini ne kadar dolansa da ne bir serviye ne de onlardan bir ize rastlar. Artık hayatının ebediyen boş ve kayıp bir hayat olduğunu kavrar ve içtiği afyon miktarını artırır. Bir süre sonra, “acaba ben onu gerçekten görmüş müydüm?” (s. 22) diyerek kendini sorgulamaya başlar. Bu sorgulama, kitabın farklı kısımlarında tekrar karşımıza çıkar. Bu şekilde yazar, yaşanılanların rüya mı gerçek mi olduğu konusunda okurun aklını karıştırmaya çalışır.

“Yaralar vardır hayatta, ruhu cüzam
gibi yavaş yavaş ve yalnızlıkta yiyen,
kemiren yaralar” (s. 15).

Anlatıcıya göre bu dertlerden sıyrılmanın tek yolu afyon ve uyuşturucu maddelerin sağladığı sahte uykudur ile gerçeklikten kaçmasını sağlayan şaraptır. Fakat ne yazık ki etkisi geçicidir ve acıyı tamamen söküp atmak yerine çok geçmeden daha da şiddetlendirir. Sahte uykunun getirisiye rüya ile gerçeklik arasında bir aradalığa yol açmasıdır: “Acaba bir gün bu metafizik olguların, ruhtaki bu kendinden geçme halinde ve uykuyla uyanıklık arasında beliren gölgeler yansımasının sırrı anlaşılacak mı?” (s. 15). Nitekim bu gölgeler de aydınlık ve karanlık gibi iki zıt kutbun birleşmesinin sonucudur.

Dikkat çeken bir diğer ikilikse bilinç ve bilinç dışı olma durumudur. Anlatıcı, kızı ilk gördüğünde bilincini yitirdiğini söyler. Dışarıda “iradesizce” yürüdüğü sıradaysa kızı kendi evinin önünde görür. Sanki “bir uyurgezer gibi, iradesiz” ve “farkında olmadan” gelmiştir oraya. Kendini hep aynı sahneyi çizirken bulmasını da buna örnek gösterebiliriz.

Dolayısıyla buraya kadarki bölümde rüya-gerçek aradalığının baskın olduğu görülürken devamında yaşam ve ölüm durumları ağırlık kazanır. Karakterlerin nasıl yaşam ve ölüm arasında kaldığını *Diri Gömülen* eserini de dâhil ederek göstermeye çalışacağım.

Araf'ın Bir "Arada"lığı: Hidâyet'in Karakterlerine Yazgı Olan Mekân

Kör Baykuş'ta yaşam ve ölüm ikiliği, anlatıcı ile âşık olduğu kızın bir araya gelişiyle görünür olmaya başlar. Kız, ressamın evine geldiğinde yolu biliyormuşcasına onun odasına girer, yatağına uzanır. Göz göze geldiklerinde kızın gözleri yavaşça kapanmaya başlar: "...bakmaya kimsenin dayanamayacağı doğaüstü bir şey görmüştü sanki. Bu gözler ölümü görmüş gibiydiler" (s. 23). Ressam, duvardaki pencereden gördüğü sahne karşısında verdiği tepkiyi yineler, titremeye başlar. Kendine gelmesi için tekrar o karanlık odaya gider ve babasından kalma şarabı alır, kızın ağzına bir yudum damlatır. Ardından kendi içinde ferahlık hisseder. Kıza dokunduğunda ve kalbini dinlediğindeyse aslında günlerdir ölü olduğunu fark eder. Ebediyen kapanmış bu gözleri kâğıda geçirmek ister ancak ne kadar denese de içine sinmez. Derken bir anda kızın gözleri açılır, canlandığını düşünür ancak yanına gittiğinde ceset kokusu alır ve üzerinde gezinen kurtları görür: "Ölüydü de niçin açılmıştı gözleri? Bilmiyorum. Acaba rüya mı görmüştüm, yoksa gerçek mi?" (s. 27).

Artık iki aradalık da bir aradadır: Kim ölü kim canlı, hangisi rüya hangisi gerçek? Yoksa iki seçenek de aynı anda var olabilir mi? Yazarın bunu sorgulatmak istediğini şu cümlelerle kanıtlamak mümkün: "İçim dışım bir ceset kokusuyla, çürümüş et kokusuyla dolmuştu. Sanki bende eskiden beri, hep vardı bu koku, sanki ben ömrüm boyunca bir kara tabutta uyuyordum hep..." (s. 33). Dolayısıyla *Kör Baykuş*'un anlatıcısı, fiziksel olarak hayatta olsa da zihinsel ve ruhsal olarak çoktan ölüdür; ölüm arzusu bir kurtuluş olmaktan ziyade, zaten içinde bulunduğu hâlin adı gibidir. Ne tam anlamıyla yaşar ne de ölür; ne düştten uyanabilir ne de bütünüyle rüyanın içinde kalabilir. Yani Hidâyet'in bu ikiliği, karakterlerini sürekli bir sınırda tutar; yaşamak ile ölmek arasında, ama hiçbirine tam olarak ait olmadan.

Bu ikiliği en iyi anlatan metinlerinden biri, kitabına da adını veren "Diri Gömülen" öyküsüdür. Hidâyet bu öyküde yalnızca yaşam ve ölüm üzerine düşündürmez. Anlatıcı; bilinç-bilinç dışı, akıl-delilik, birey-toplum, rüya-gerçek aradalıklarını da yoğun biçimde yaşar. *Kör Baykuş*'un anlatıcısıyla pek çok yönden benzerlik gösterir. Onun gibi bilinçsizce yaşamını sürdürür, yalnızlıktan şikâyet eder, dünyayı boş ve anlamsız görür, düşüncelerini yazıya dökmek ister, esrara sığınır. Diğer insanların aksine ölümden korkmak yerine yaşadığı için kendisinden utanır ve kendini ölümlere dirilerden daha yakın hisseder. En büyük korkusuysa intiharı deneyip başarısız olmaktır çünkü yazgısının ondan daha güçlü olduğunu düşünür: "İnsan hayatta edindiği bu deneyimlerle, tekrar dünyaya gelip yaşantısına çekidüzen verebilseydi ne iyi olurdu! Ama hangi yaşantı? Acaba benim elimde mi? Ne yararı var? Kör ve korkunç bir kuvvet başımızda dolaşıyor" (Hidâyet, 2024, s. 23).

Kör Baykuş'un anlatıcısının aksine onun çevresindeki kişiler ve mekânlar gerçektir. Hastalandığında onu görmeye gelen dostları vardır ancak o kalabalıklar arasında yalnız olduğunu düşünür. Hatta onu rezil ederek toplumdan kovduklarını hisseder ve buna kendince kanıtlar bulduğunu söyler. Yakınlarının ve akrabalarının resimlerine baktığında kendi içinde ne denli çelişkilerle dolu olduğunu görürüz: "Onları hem seviyor hem sevmiyordum. Hem görmek istiyor hem de istemiyordum. Hayır, hayır, onların hatıraları devamlı gözümün önündeydi" (s. 15). Hayatı boş ve anlamsız bulur ancak hayattan keyif almak için çabalamaz. Çünkü aşırı bir tembellik onu yatağa çivilemiştir: "Niçin ressam olmadığımı üzülyordum. Sevip hoşlandığım tek işti bu. Yalnız ressamlıkta kendime küçük bir teselli bulacağımı görüyordum" (s. 11). Sürekli ölümden, ölmek istemekten bahsetmesine rağmen asıl isteğinin dolu dolu yaşamak olduğunu kendine itiraf etmek istemez. Ancak güzel bir müzik parçası duymak ya da Sibiryâ'da, ahşap evlerde, lapa lapa yağan karın altında, gidip kendi hayatına yeniden başlama fikri onu mutlu etmektedir. Bunları düşündüğü anlarda kendini "her işe ve her şeye layık" görürken varlık üzerine felsefî sorgulamalara girdiğinde bunun tam tersini düşünür: "Neye yarar? Ne faydası var? Delilik, hepsi de deliliktir! Hayır, vur, öldür kendini, bırak leşin ortada kalsın, git hadi, sen yaşamak için yaratılmamışsın. Biraz felsefe yap, senin varlığının hiçbir değeri yok" (s. 17).

Umut etmek, hayal kurmak, bir hedefin peşinden gitmek gibi insani durumları delilik olarak adlandırır çünkü bir birey olarak değerinin farkında değildir: "Ben toplumun bir mikrobu olmuşum, zarar veren bir varlık. Başkalarının sırtına yük" (s. 17). Yaşamak yerine ölüm ve ölümden sonrası için endişelenmektedir. Bu da karakterin gerçekten kopmasına, *Kör Baykuş*'taki gibi rüya-gerçek aradılığına girmesine neden olur. Gözlerini kapattığı halde birtakım gölgeler, öfkeli heykeller, ihtiyar bir adam görür ancak onları rüyada görmediğini çünkü henüz uykusunun gelmediğini söyler. Bütün bunlar delirdiği düşüncesini aklına getirir. Aklından geçenleri kâğıda döktüğünde de hepsinin deli saçması olduğunu söyler. Aslında gerçek fikri bu değildir, toplum tarafından yargılanmadan önce o kendini yargılamaktadır. Her ne kadar hiç kimseden çekinmediğini söylese de "bu saçmalıklar" birinin eline geçerse onu nasıl yargılayacaklarını düşünecek kadar umursamaktadır. İçindeki insanı yitirdiğini söylemesi de bu yüzdendir. Özgür olmadığı ve kendi yazgısından kaçamayacağı fikri, yaşamasına izin vermez. Yine bu sebepten kendisinden nefret eder: "Yüzüm kendi gözüme o denli yabancı, uzak ve gülünç geliyor ki..." (s. 21).

"Kambur Davud" öyküsünün kahramanıysa dış görünüşü yüzünden toplumdan dışlanır. Herkes ondan kaçır, alaya alır, küçümser. Öyle ki toplumdaki yerini bir köpekle eş değer görür: "Çünkü ikisi de bedbahttı. Kaba, reddedilmiş ve yararsız biri gibi toplumdan kovulmuşlardı" (s. 35). Üstelik *Kör Baykuş* ve "Diri Gömülen"ın anlatıcıları gibi o da yalnızlıktan şikâyet etmektedir. Kambur Davud'un yaşadığı duruma "Abacı Hanım" öyküsünde de rastlanır.

Abacı Hanım toplumun güzellik algısına uymadığı için çevresindekiler ve hatta ailesi tarafından “ irkin” bulunur. Evlenmeyi çok arzulasa da sevdiği kişi bu sebepten onunla evlenmeye yanaşmaz. Ablasıysa onun aksine çok güzeldir. Dolayısıyla ikisi arasında sürekli karşılaştırma yapılır. Uğradığı zorbalıklara dayanamayan Abbas Hanım, ablasının düğün gecesi intihar eder.

Sonuç

S dik Hidâyet’in *K r Baykuş* ve *Diri Gömülen* adlı eserleri, bireyin varoluşsal aradalığını hem biçim hem içerik düzeyinde yoğun olarak aktardığı metinlerdendir. Yazar, rüya ve gerçeklik, yaşam ve ölüm, bilinç ve bilinç dışı, akıl ve delilik gibi ikilikler üzerinden kurduğu anlatı evreninde hem karakterlerini hem okurunu eşikte konumlandırır. Bu eşik; ne mutlak bir bilinç hâline ne de tam bir kopuşa izin verir. Karakterler bir tür yazgı mekânı olan “araf”ta, zamansız ve mek nsız bir akışta sürüklenirken kimliklerini de bu belirsizlikler içinde yeniden üretilirler. Ne tam anlamıyla bir bireydirler ne de toplumun parçası olmayı başarırlar. Bu parçalanmışlık, içsel bir bölünmeyi doğurur: Kendine yabancılaşma.

Hidâyet’in dili de aradalığın bir aracıdır. *K r Baykuş*’un tekrarlı yapısı okura sıkışmışlık hissi verirken parçalı zaman kurgusu ve soyut imgeleri de okuru gerçeklikten koparır. Bilinç akışı ve iç monolog tekniklerinden yararlanması, olayların kronolojiden sapması okuyucuyu da anlatıcının arada kalmışlığına ortak eder. Anlatım açıklayıcı olmaktan çok sezdirme ya da bozuma dayanır. Soru cümlelerini ve “belki, sanki, galiba” gibi belirsizlik bildiren zarfları sıkça tercih etmesi de arada kalmışlığı artırır. Gölge, baykuş, ihtiyar adam, kamburluk, şarap gibi neye karşılık geldiği kolayca     lemeyen imgeleri kullanmasıyla da okuru anlam kurmaya zorlar.

Sonuç olarak, Hidâyet’in anlatı evreni, varoluşsal sorgulamaları ve kimlik çatışmalarını görünür kılarken, okuru da kendi aradalıklarını fark etmeye çağırır. Bu  ağrı, yalnızca bireysel bir hesaplaşmaya değil, insanın kendine, topluma ve dünyaya dair tüm algılarını yeniden yapılandırmasına alan açar.

Kaynaklar

Hidâyet, S. (2023). *K r Baykuş* (B. Necatigil,  ev.). YKY.

Hidâyet, S. (2024). *Diri Gömülen* (M. Kanar,  ev.). YKY.

الجنابة

Ahmed Yamani

مات تشيمو هذا الصباح.
تشيمو ليس صديقي. لكنه مات.
كان يتحدث بلا انقطاع كمن يسدّ ديناً
قديمًا للكلمات
التي على وشك أن تهجره
غدا سألبس معطفي الأسود وأمضي إلى
الجنابة
وعندما أعود إلى البيت سأبتسم لنفسي
اليوم مات تشيمو،
أحد معارفي،
وها أنا لم أعد غريباً في هذه البلاد.

Ahmed Yamani (Kahire 1970)

2001'den beri İspanya'da yaşıyor. Şu anda uluslararası İspanyol Radyosu'nda programcı ve sunucu olarak çalışan Ahmed Yamani'nin Arapça beş şiir kitabı yayımlanmıştır: *Mid Rooms* (2013), *Wrong Places* (2008), *Flowers in the Head* (2001), *Under the Family Tree* (1998), *Black and White Streets* (1995). Yamani'nin ayrıca İspanyolcada *A Shelter of Bones* (2015) adlı bir şiir kitabı da bulunur.

Yamani ayrıca Arapça konuşulan dünyada birçok dergi ve gazetede yazar ve çevirmen olarak yayımlandı. 1991 yılında Arthur Rimbaud Ödülü'nü kazandı. 2010 yılında Hay Festival London tarafından verilen 40 yaş altı en önemli yazarlardan biri olarak kabul edilen Beyrut 39 Ödülü'nü kazandı. Şiirleri İngilizce, Fransızca, Almanca, İspanyolca, Lehçe, İtalyanca, Romence ve Ukraynaca dillerinde yayımlandı. Yamani, 2012 yılında Amerika Birleşik Devletleri'nden Vermont Studio Centre Edebiyat bursu ile ödüllendirildi. 2015 yılında İspanyol şair Ángel Guinda [Distinción Poetas de Otros Mundo, Fondo Poético Internacional] tarafından sunulan Başka Dünyanın Şairi için Şiir Üstünlüğü Ödülü'ne layık görüldü. Ahmed Yamani ayrıca İspanyolca ve Latin dillerinden Arapçaya şiir çevirileri de yayımladı.

CENAZE

Çeviren: Melek Deniz Özdemir

Çimo bu sabah öldü.
arkadaşım değildi
Ama öldü
sanki onu terk etmek üzere olan kelimelere
eski bir borcunu ödüyormuş gibi
durmadan konuşurdu Çimo

yarın siyah ceketimi giyip
cenazesine gideceğim
eve döndüğümde ise
kendi kendime gülümseyeceğim

bugün
tanıdıklarımdan biri
Çimo
öldü
ve artık ben bu ülkede yabancı değilim



Fotoğraf: Ayşe Nur Yüce



Ve Teşekkür

D'oku'nun üçüncü sayısını yayımlamanın heyecanını ve mutluluğunu siz değerli okurlarımızla paylaşıyoruz.

“Arada-lık” kavramı üzerine hazırladığımız dosyanın okurlarımıza belirsizliklerin, geçişlerin, eşiklerin kapılarını aralamasını umuyoruz. Kimi zaman bir şiirin satır aralarında kimi zaman fotoğrafların gözden kaçan ayrıntılarında kimi zaman da sözü doğrudan dile getiren metinlerde bu kavramın izini sürdük. Böylece üçüncü sayımızı dokuduk.

Çalışmalarımız devam ederken Türk edebiyatının köşe taşlarından birini yitirmenin derin üzüntüsünü yaşadık. Yazdıklarıyla bizlere ilham kaynağı olan değerli akademisyen, eleştirmen Süha Oğuzertem'i saygıyla anıyoruz. Süha Oğuzertem'in kütüphanesinden geriye kalan bir mektubu, bu sayımızda yayımlayarak hem kendisini anıyor hem de dergimizin bu sayısını onun hatırasına armağan ediyoruz.

Kuruluşumuzdan bu yana fikirleriyle bizlere ışık tutan, katkılarını esirgemeyen Enis Batur'a bu sayımızda da yanımızda olduğu için en içten teşekkürlerimizi sunuyoruz. Behçet Necatigil'in fotoğraflarını yayımlama imkânı sunduğu için Ayşe Sarısayın'a ve bizimle gerçekleştirdiği kıymetli röportaj için Irmak Zileli'ye teşekkür ederiz.

“Editörlük” başlığı altında gerçekleştirdiğimiz soruşturmaya katkı sağlayan değerli editörler: Sevgül Sönmez, Selahattin Özpallabıyıklar, Esra Kökkılıç, Mustafa Çevikdoğan ve Ertuğrul Rast'a teşekkürlerimizi ve minnettarlığımızı ifade ediyoruz.

Yeni sayımızda tekrar buluşmak dileğiyle.

“Sonsuzluk *D'oku*'nun dalga dalga yankısıdır.”

