

## Yıkımla Onarım: Barış Bıçakçı'nın Rejeneratif Yazısı

Yüce Aydoğan \*

Öz

Bu yazı Barış Bıçakçı edebiyatında onarmak fiilinin anlamını araştırmaktadır. Bıçakçı yazısı, özgül bir tekrarlama ve yeniden yazma mantığı çerçevesinde işleyerek varlığın ve edebi anlamın yıkım içinde onarılması, yıkımın içinden farklılaşarak onarılması düşüncesini metinselleştirir. Catherine Malabou onarma düşüncesinin üç yorumu ya da paradigması bulunduğunu belirtir: Anka kuşu (aynının yeniden dirilişi), örümcek (öz-farklılaşma, ağ-metin), semender (öte-farklılaşma) paradigmaları. Bıçakçı edebiyatı biçim ilkesini rejeneratif tıp ve kök hücre teknolojisinden verilerinden yararlanarak inşa edilen semender-paradigmasından almaktadır. Bıçakçı'nın yaptığı şekliyle yazmak/ edebiyat, geçmiş ya da şimdiki bir mevcudiyetin yeniden diriltilmesi çabası ya da bir bellek-metin olarak kaydedilmesi değil, gramatolojik programsızlaşma içinde kendini kendi dışına yazmak anlamına gelmektedir.

**Anhtar Kelimeler:** rejenerasyon, yıkım/ felaket, yeniden yazım, semender paradigması, Catherine Malabou

---

\* Boğaziçi Üniversitesi, Türk Dili ve Edebiyatı Bölümü, Doktora Öğrencisi.

yuce.aydogan@gmail.com

Makalenin gönderim tarihi: 02/05/2018. Makalenin kabul tarihi: 24/ 07/2018.

# To Recover Through Destruction: Barış Bıçakçı's Regenerative Fiction

## Abstract

This paper aims at an investigation on the sense of the verb “to recover” in the fictional works of Barış Bıçakçı. Bıçakçı's fiction embodies a peculiar idea of regeneration of literary sense/ being through destruction by enacting a singular kind of repetition structure and a logic of rewriting. Catherine Malabou states three interpretation concerning the verb “to recover”: The paradigms of Phoenix (resurrection of the same), of spider (self-difference, web-text) and of salamander (trans-difference, stem cell). Bıçakçı's works find their principle of composition in the salamander paradigm which is based on a discourse of regenerative medicine and stem cell technology. According to Bıçakçı, to write means not to resurrect a presence whether past or still present, not to inscribe a program within memory-text, but to exscribe itself in a movement of grammatical un-programming/ un-writing.

**Key Words:** regeneration, destruction/ disaster, rewriting, salamander paradigm, Catherine Malabou

[...]  
gidiyorum gitmek karışmaksa  
beş parmaktan akan suya.

Karıştım başlamayana.

Oktay Rifat, “Güvercinler,” (2007, s. 354)

Bu yazı, Barış Bıçakçı edebiyatında onarmak/ yara sarmak fiilinin anlamını araştırmaktadır. Bıçakçı yazısı, özgül bir tekrarlama ve yeniden yazma mantığı çerçevesinde işleyerek varlığın ve edebi anlamın yıkım içinde onarılması, yıkımın içinden geçerek onarılması düşüncesini metinselleştirir. Catherine Malabou'nun (2011) onarma düşüncesine dair sunduğu üç yorumu ya da paradigmayı Türkçe edebiyattaki karşılıklarıyla inceleyeceğim: Anka kuşu (aynının yeniden dirilişi), örümcek (öz-farklılaşma, ağ-metin), semender (öte-farklılaşma) paradigmaları. Bıçakçı edebiyatı biçim ilkesini rejene-

ratif tıp ve kök hücre teknolojisinin verilerinden yararlanarak inşa edilen semender-paradigmasından almaktadır. Bellekten bağımsızlaşma ve genetik/ metinsel mutasyonlara açık olma düşüncesinin Bıçakçı edebiyatındaki karşılıklarını bulguladıktan sonra şu sonuca varmaktayım: Bıçakçı'nın yaptığı şekliyle yazmak/ edebiyat, geçmiş ya da şimdiki bir mevcudiyetin yeniden diriltilmesi çabası ya da bir bellek-metin olarak kaydedilmesi değil, gramatolojik programsızlaşma içinde kendini kendi dışına yazmak anlamına gelmektedir. Var oluşu işleyen ve ona bir mevcudiyet ve biçim veren kodların iptal olduğu bir hâli betimleyen kendini dışa-yazmak motifinin Bıçakçı'nın geç dönem Oktay Rifat poetikasında devraldığını sandığım edebi anlamın yoksulluğu düşüncesiyle ilişkisini de göstereceğim. Tıpkı Malabou'nun semender paradigmasında mevcut tüm varlık/ zaman/ duygu rejimlerinin işlevsizleştiği ve tüm anlam(landırma) ekonomilerinin tükendiği bir mutlak yoksulluk hâlinin nihilist olmayan bir tecrübesini aydınlatmaya çalışması gibi, Bıçakçı da Oktay Rifat'tan devraldığı yoksulluk düşüncesiyle birlikte benzer bir tecrübeyi yazınsallaştırır.

Bıçakçı edebiyatının hem içerik hem biçim düzleminde tüm bileşenlerinin Malabou'nun dünyadaki yeni kültürel durumu betimleme amacıyla formüle ettiği semender paradigması başlığı altında açımlayacağım bir varoluşsal/ anlamsal yıkım ve belleğin/ arşivin/ genetik yapının yoklaşmasının içinden üretilen bir onarım düşüncesi çerçevesinde sunulabileceğini öne sürüyorum. Bu yazıda sıklıkla unutuştan, yıkımdan, kişiliklerin radikal değişiminden ve mutasyon türünden farklılaşmasından söz edeceğim, fakat buradaki değişimler ve farklılaşmalar unutuşa ya da yıkıma rağmen değil, unutuşun ve yıkımın bizzat içinden oluşturulan bir yeni var olma tarzını söyleyecek. Yazısının genel eksenini incelediğinde Bıçakçı hayatın küçük ama pozitif tecrübelerinin değil, hayatta kalmanın, artık namevcut olan bir hayattan şimdi burada bomboş ve yepyeni olarak arta kalmanın tekil ve negatif tecrübesinin yazarıdır. Burada sunduğum Bıçakçı okuması post-travmatik öznellik/ sözceleme hâllerinin sıklıkla düşünüldüğü bir tarihsel kesitin edebi kaydı olarak alınmaya açıktır. Bu yazının son bölümünde Bıçakçı'nın özgül bir biçimde işlediği ara-metinsellik [*intertextuality*] mantığının da ve bunun dışındaki

diğer tüm yazınsal biçimlenmelerin de (karakterler, ilişkiler) oluşum ilkesini semender paradigmasında bulduğunu öne sürmekteyim ve böylelikle Bıçakçı edebiyatının içerik ve biçim düzlemlerinde koşutluk sergilendiğini göstermekteyim. Bıçakçı'nın bunca kitabı bir yazar oluşunu, yazısının başka edebi ya da edebiyat dışı yazılara sıklıkla ve çoğunlukla açıkça gönderme yapmasının ardındaki mantık, yazının da tıpkı var oluş gibi, tıpkı genetik mutasyona uğramakta olan bünye gibi kendini tekil bir öte-farklılaşma hareketi içinde kurmasıyla açıklanacaktır.

## **Onarmak, Kendinin Sınırından Geri Dönmek, Hayatsızlığın Biçimi**

Başlıcası semender paradigması olmak üzere Barış Bıçakçı okumamın temelindeki kavramsal aygıtları borçlu olduğum Catherine Malabou (2011) mevcut çağın temel insan etkinliklerinin ve sosyo-kültürel ve estetik sahasının anlaşılması için Derridacı bir dekonstrüksiyonun yetersiz olduğunu öne sürer. Malabou düşüncesi, mevcut dünyasal var oluş durumlarının özünde yıkımcı ama aynı anda bu yıkımların içinden yepyeni modeller temelinde oluşan yepyeni formlar üretmeye devam etmeye ayarlı bir plastik motivasyon ve yönelim görmektedir. Derrida'nın dekonstrüksiyonunun temel hareketi mevcudiyetin özsel olarak kendi namevcudiyetini içinde barındırdığı anları kaydetmektir.<sup>1</sup> Mevcudiyet ile namevcudiyet arasındaki ya da mevcudiyet [*presence, presentation*] ile bunun kendi yokluğunda yinelenmesi olan temsil [*re-presentation*] arasındaki mümkün eşikleri ve geçişsiz sınırları kaydetme hareketini bir iz [*trace*] sürme yapısı ya da kazanmış [*inscription*] izleri son ucuna kadar takip etme deneyi olarak düşünür. Derrida için gerçekliğin organizatörü bu izlerin sürekli mekânlaşan mekânı olarak yazıdır, mevcudiyeti sürgit bir yaklaşma ve kendi kendinin metaforu olmaya doğru sürükleyen ve yerinden kaydıran oyunu, yani yazıyı; izlerin bellek/ arşiv olarak grafik kaydı olan yazıyı arar. 1960'ların sonun-

---

<sup>1</sup> Derrida düşüncesinin iz, yazı, mevcudiyet, kaydetme nosyonlarının sunulduğu temel yapıt *Of Grammatology*'dir (Derrida, 1976).

dan itibaren Derrida'nın temel olarak Husserl ve Heidegger okumalarından ürettiği bu nosyonlar, yani yazı, iz, arşival kayıt her ne kadar Descartes, Kant ve Hegel düşüncelerinde en görkemli ifade ve işleme biçimlerini bulan öznellik, aşkınlık, totalite kavramlarının içerdiği metafizik rejimi yerinden etmeyi başarsa da mevcut çağın motor şemasını açıklamakta yetersiz kalmaktadır diye öne sürer Malabou. Her mevcudiyetin kendi namevcudiyetini taşıdığını düşünen Derrida'dan farklı olarak Malabou namevcutlaşma ve geri dönüşsüz (iz-siz) yıkım hâllerinin içinden yepyeni mevcudiyet formlarının üretilmeye devam ettiğini işaretler. Örneğin, tüm bellek kapasitesinin ve var oluş düzeninin alt üst olduğu ve geride mevcut kişilikten iz bırakmayan ve yerine yepyeni bir boşluk türü olarak yeni bir kişilik formu çıkararak Alzheimer hastalığı türünden bir yıkım gerçekliğine felsefe düşüncesinin açılmasını dener. Dünyayla ilişkilenen belleme/ hatırlama/ kaydetme (kayıt, arşiv, zamansallık, tarih) temelinde gerçekleşmeyen mevcut ve olası yeni türlerini düşünür. Hücre biyolojisi ve genetik biliminin çağcıl verilerinden ve varlığı anlama modellerinden hareketle yıkıma karşı işleyen değil, aksine bizzat bir veri olarak yıkımın içinden geçen bir yenilenme, bir yinelenme, fakat aynı yinelenmesi olmayan, bir temsil/ taklit biçimi de olmayan bir öte-farklılaşma paradigması önerir.

Hegeli anka kuşu paradigmasından (aynının/ geçmişin yinelenmesi, bütünlüğün kusursuzca nihai biçimine kapanması), dekonstrüktif örümcek paradigmasından (bir ağ/ metin olarak bellek-iz-yazı) farklı olarak yıkımı bir süreç ya da nihai bir sonuç olarak almayan ve bellekten bağımsız, mevcut tüm varlık/zaman ekonomilerinin tükendiği noktadan başlayan bir onarım hâlini gösteren bir semender paradigmasıdır söz konusu olan. Semenderin kopan kuyruğunun yerine büyüyen yeni kuyruğunun biçimsel olarak aynı kuyruk olmadan/ olmasa da varlığı sürdürebilme kapasitesine telmihle konuşmaktadır Malabou. Hegel'deki gibi yaraların kusursuzca kapandığı bir iyileşme değil, kopmuş kuyruğun sınır çizgisinin tam üzerinde bellek ile yokluk arasında dekonstrüktif bir gelgit yahut yankı olarak da değil, kendini kendinden farkının (kendi yokluğunun, yoksulluğunun) içinden ve varlık ile yokluk arası sınırın ötesinde kendini rejenere etme olarak bir onarım.

“Onarmak kolay’ diyor. Duruyor. ‘Zor değil, renkleri tutturmak zor değil.’ Yine duruyor. ‘Tuvali sökeceğim, siz sonra tekrar gelirsiniz,’ diyor.” *Bir Süre Yere Paralel Gittikten Sonra*’nın merkezindeki karakter olan Başak’ın sözleri bunlar (Bıçakçı, 2017, s. 21). Ressam Başak, bir tablonun onarımı işi almıştır ve bir köşesinden “Y” şeklinde yırtılmış bir tabloyu önlü arkalı incelemektedir. Tablo bir doktor ve ailesini betimleyen ve gerçekçi tarzda olduğunu sandığımız ve içinde türlü perspektif ve ayna oyunlarına da yer verdiğini gördüğümüz bir portre çalışması: “Çocukların arkasındaki duvarda oymalı ahşap çerçeveli büyük bir ayna var. Soldan vuran ışık aynada yansıyor...” (s. 20-21). Tablonun aynayla ve çerçevelerle katmanlanan espası görsel bir iç rezonansa sahiptir, yansıtıcı yüzey ile derinlik arasında, aile ve nesne figürleri ile aynalı zemin arasında bir mesafe açılmıştır. Tablo basitçe bir yüzey olmaktan çıkıp mesafeler içeren bir mekân olmaya doğru yönelmekte gibidir. Tablo bir hayattır burada, bir ailenin hayatı, bir doktor ailesinin hayatı, belki temsili bir biçimde bilimin/ olgusalın/ hakikatin hayatı. Ama bir yırtıkla maluldür bu hayat-tablo. Başak bu yırtığın etrafında elleriyle gezinir, tablonun önüne arkasına bakar ve kesinler: “Onarmak kolay.” Bu kolaylık kesinlemesine hemen inanmayalım ama, çünkü bunun devamında Başak’ın başka bir kesinlemesi geliyor, bir başka ailenin, tabloyu eve getiren Ahmet’in ailesinin hayatına dair bir gözlem, daha doğrusu hayatsızlığına dair bir gözlem:

“Anneniz ile babanız...” diye başlıyor, ama söyleyeceği şeyi tartmak ister gibi biraz bekliyor, “En ufak bir hayat belirtisi bile göstermiyorlardı,” diyor. “Duvara asılı çerçeve örneklerinin önünde... O üzeri halı kaplı tezgâhın arkasında... Ne garip... Yaşamaya değil de ceza çekmeye gelmiş gibi görünüyorlardı (s. 21).

Başak, tablodaki ailenin hayatıyla gerçekteki ailenin hayatını bir analogide tutarak ilişkilendiriyor; tablodaki çerçeveler ile Ahmet’in çerçeveci olan ailesinin dükkânındaki çerçeveleri iç içe bir seri hâline getirerek iki hâli/ fiili bir arada okutmak istiyor: Onarmak ve hayatsızlık, hayatın metninden kopmuş olmak. Tablonun yırtığını onarmak kolaydır ve tablo-hayatın kendisi hayatın dışındadır. Bıçakçı edebiyatı bu iki hâlin bir arada yazılması çabasıdır. Bir tarafta bir onar-

ma düşüncesi, diğer tarafta ise hayatın hayatsızlaşmış ya da işleme imkânlarını tüketmiş olması durumu. Bıçakçı edebiyatında onarmak fiili, bir mevcudiyetin sıfırdan yenilenmesi ya da kusursuzca yinelenmesi anlamına gelmez; yırtılmanın, mevcudiyetten/ benlikten yırtılmış olmanın kusursuzca ve ardında iz bırakmadan telafi edilebileceği anlamına gelmez; aksine, onarmak, yırtılmış mevcudiyetten/ benlikten uzaklaşma sanatı olarak alınır, bu bir yinelenme de aynının yinelenmesi değil, bir farkın rejenerasyonu olan bir yinelenmedir.

Onarmak, iz bırakmayacak şekilde yapılacaktır, “renkleri tutturmak zor değil”dir, fakat yırtık ortadan kaldırılrsa/ aşılrsa da yaranın izi kalmasa da yine de bir şey değişecektir, her şey değişecektir, hayatsızlık açığa çıkacaktır, yani yeni bir hayat olarak gelecek olan hayatsızlık, mevcudiyetin ve tüm mevcut imkânların dışında bir yeni biçimlenme, ne geçmişe ait olan ve bu hâliyle kendini yinelenmeye sunan ne de gelecek hâline gelmiş ve böylece biricikleşebilmiş bir var olma kipi. Rejenerasyon, tıpkı hücre bölünmelerinde olduğu gibi, bir yırtığı (bu yırtık ister belleğe/ arşive/ tarihe ait olsun ister şimdiki varlığa) onarır mevcudiyete eski tamlığını kazandırmayacak, bunun yerine, yırtılmadan yepyeni figürler, yepyeni varlık tarzları icat edecektir: Yırtılmanın figürleri, yırtılmadan yapıma figürler olacaktır bunlar ve Bıçakçı edebiyatını baştan uca kat edeceklerdir. Tıpkı toplumsalın ve işin kodlarından yırtılmayla beraber gelen yeni bir Leyla Hanım icat etmek gibi: “Hücre bölünmelerinde en çok ilgimi çeken ne biliyor musun?” diye sordu Leyla Hanım. [...] “Dokuyu tamamlayana kadar bölünüyor, bölünüyorlar. Tamamlayana kadar, anlıyor musun? Çoğalıyorlar. Eksikliği gidermek için...” Burnunu kadehin içine soktu, sonra “Boşluğu doldurmak için...” dedi. (Bıçakçı, 2012, s.73-74)

“Baharda Yine Geliriz” başlığı da düpedüz bir diğer rejenerasyon formülüdür. Aynı başlığı taşıyan öykü bir onarım düşüncesini tüketilmiş bir hayat biçimiyle birlikte aynı anda gündeme getirir. Eski öğretmenini ziyaret eden anlatıcı ve arkadaşının karşılaştığı manzara bir çarpılma figürüdür: Öğretmen alkolik bir adama duyduğu aşkla sürüklenmiş, kendi de alkole alışmış ve nihayetinde mevcut hayatla bağını koparmış bir kadın hâline gelmiştir, mutlak bir tükenme biçimi: “artık yarısı sönmüş öğretmene bakıyoruz. Seyrek,

kirli saçları yana taranmış. Camları lekeli gözlüğü burnunun ucuna düşmüş. Gözlerinde donuk, uzak, tuhaf bir şey. Ağzındaki o çarpılma...” (s. 53-54). Belli ki var oluşun sıfır derecesine inilmiştir. Fakat tam da burada bir onarım düşüncesi geliyor anlatıcıdan, bir başka ziyareti imleyerek “baharda yine geliriz” diye ucu açık bir biçimde, inandırıcı mı imkânsız mı belirsiz bir tonda bir vaatte bulunarak sonlandırıyor öyküyü. Baharda yinelenmek motifi, doğal bir tamliğin yinelenmesi, yaşamsal gücün en yüksek olduğu açılma anının tecrübesi olarak düşünülen bu motif, Bıçakçı’da tam da hayatsızlıkla, hayatın mevcut hâlinin tükendiği bir durumla ilişkilendiriliyor. Baharda yinelenen şey yaşamın coşkusu değildir burada, düpedüz felçtir, yırtılmadır, alkolde yakılmış bellektir. Yinelenme çembersel döngünün hareketi değildir, topyekûn yeni bir hayatın tecrübenesidir, ama asla geçmişle benzerlik göstermeyen, geçmişten/bellekten kopmanın hızıyla yaşayan bir tecrübe, mevcut hiçbir tecrübeye benzemeyen, hiçbir yazıya/ öğretiyeye/ öğretmene benzemeyen bir yıkım figürü. Bir boşluğun merkezinde, bir merkez oluşturma-yan bir ontik-ontolojik-zamansal boşluğun merkezinde gerçekleşen bir “yine” gelme hâli; içeriğinden ve tekrarladığı şeyden neredeyse arınmış bir tekrar yapısıyla karşı karşıyayız burada. “Yine” aynının, somut yaşanmış belirlenmiş bir içeriğin yinelenmesini değil, varlığını mevcut kaydıdan/ kodundan arınmış bir boşluğun yenilenmesini betimler. Yepyeni bir öteye adım atılır sürekli, ama ötenin beriyle belleksel ya da arşival manada bir ilişkisi kalmadığından bu adım ne bir çembersel döngüye ne de bir çizgisel ilerlemeye telmihte bulunur. Bu yinelemenin biçimini görebilmek ve mantığını anlamak için yeni bir bilişsel/ tarihsel modele ihtiyaç vardır, çünkü belirlenemez ve indirgenemez bir varlıksal mutasyon söz konusudur.

Gittiği yerden hiçbir içerik, hiçbir tecrübe, hiçbir özne kazanımı getirmeyen geri dönüş jestleriyle Bıçakçı edebiyatında sıkça karşılaşıyoruz.<sup>2</sup> Onarım ve yineleme fiilleriyle ilişkili olan geri dönmek jesti

<sup>2</sup> Başak: “Kendi kendime, sanatçı hiçbir tecrübe edinmeyen insandır, diyorum, bu dünyada hiçbir tecrübesi olmayan insandır [...]” (Bıçakçı, 2017, s. 98); Rıfat: “Tecrübe bir işe yaramıyor, çünkü tecrübenin nereden neyi yansıtacağı belli olmayan sayısız parlak yüzeyi, artık eylemlerin ve düşüncelerin de yansılarını, hatta duyguların bile.” (Bıçakçı, 2016, s. 40)



ve motifi bir tamamlanma imi değildir, eksik bir şeyin tamlanması ya da eski bir şeyin şimdi burada yinelenmesi değildir. Her geri dönüş yeni bir boşluğa açar kişiyi ve metni; hep bir boşluğa/ namevcudiye-te geri dönülmektedir eğer dönülüyorsa, bu dönüşlerden elde edilen psikik ya da duygusal bir kazançta hemen hiç rastlanmaz. *Baharda Yine Geliriz'* de takip edelim: Örneğin, aynı adlı öykünün finalinde boşluğa “yine” dönüldüğünü hem sözel hem düpedüz bir jest olarak görürüz, metnin sonunda/ sınırında anlatıcı bir dönme hareketi yapar ve “yine”liğin damgasını boşluğun, tükenişin, sıfırlanmış hayatın üzerine basar, hem de bunu Nergis üzerinden bir kez daha yineleyerek: “Merdivenin başında dönüp, “Baharda yine gelir onu pikniğe götürürüz,” diyorum. “Evet,” diyor Nergis, “baharda yine geliriz” (s. 54). Bunun dışında, “Öğleyin Gelenler” ve “Berberde” öyküleri de bir geri dönüş imiyle sonlanıyor, metnin sınır çizgisinde metin karakterler aracılığıyla sanki kendine doğru katlanma hareketi yapıyor, tam bir yere doğru yönelmişken bir anda durup, gerileyip kendini yönelimsizleştiriyor, hiza ve düzlem değiştiriyor: “Balkona çıkmak için mutfağa doğru koştu. Tam mutfağa girecekken çalan telefonla birlikte olduğu yerde dondu kaldı” (s. 13); “Çıracak, yerdeki saç kırıklarını uzun saplı fırçasıyla süpürüyor. Birden durdu. Gidip radyoyu kapattı: Ezan okunuyor” (s. 19).

Boşluğa açılan, keskin ama anlatıyı boşa doğru alan, anlatının akışından bir anda soyutlanmaya uygun, anlatının kendini kavramasının dışına doğru giden, genişleyen, kavrama gelmeyen bir genelliğe varan (“telefon”, “ezan”) sonlanışlar bunlar. Sanki metinler sınırlarına vardıklarında kendi varlıklarından, maddeselliğinden arınıyor, balonlaşıyor, ağırlıksızlaşıyor gibi bu sonlanışlarda. Öykü simgesele doğru kapanmanın eşliğinde ama o eşliğe asla temas etmeden asılı kalıyor, başka bir düzlemde kendini sürdürüyor, ama koparıcı bir biçimde yepyeni sürdürüyor gibidir: “göğüs cebinden küçük bir kitap [*Kur'an*] çıkarıp ortaya doğru uzattı”; “fırlayıp kalkıyorum koltuğumdan”; “sonra yine yavaş yavaş kalkıp oynamaya devam ediyorlardı” (s. 30, 33, 59). Her bir sonlanışta bir yerleşik bağlamdan özerkleşmeye dönük bir tavır vardır.

Yalnızca *Baharda Yine Geliriz*'de değil, diğer kitaplarda da Bıçakçı geriye dönüşleri bir namevcutlaşma hareketi olarak mühürler;

geri dönüş, yıkımın ya da mevcut hayatın yapısından yırtılmanın içinden gerçekleşen şeydir; bunun en mükemmel ve bu nedenle en yoksul betimlemesi yine Başak olacaktır. O da metnin en sonunda bir adım geriye çekilecektir, hem de bir başka yeni mevcudiyete yer vermek için değil, bizzat kendi yoklaşmasına, namevcutlaşmasına, içeriksizleşme de kendini onararak, kendinin kendinden rejeneratif yırtılmasına sahne olan bir boş alana dönüşmek için geri dönecektir: “Bu yeni Başak’a yer açmak için bir adım geri çekiliyor” (Bıçakçı, 2017, s. 136). *Bizim Büyük Çaresizliğimiz* de bir geri gelme, yinelenme motifıyla sonlanıyor: “Sonra yine bahar gelecek, yaz gelecek. Tekrar eden şeyler bizi tekrar tekrar sevindirecek” (Bıçakçı, 2015, s.167). Her ne kadar buradaki sonlanış bir döngüsellığı işaret ediyor olsa da metnin içinde böylesi bir döngüsellığe girmeyen, mevcudiyetin kaydına girmeyen bir şeyin işaretinin etkili bir biçimde çoktan verildiğini unutmamalıyız; bahar da yaz da tekrar tekrar gelecektir, ama tekrar etmeyen bir şeyin eşliğinde gelecektir, her tekrar da o tekrar yapısına girmeyen şeyi gündeme getirerek geri gelecektir, Ender’in şiirinden şu dizelerde söylendiği gibi:

Mevsimlerin tekrar edemediği bir şeyi çağırıyordu  
gelmesi mümkün olmayanı (s. 120).

### **Anka, Örümcek, Semender: Varlığı Onarmak, Anlamı Dışa-yazmak**

Catherine Malabou (2011) “The phoenix, the spider, and the salamander” başlıklı metninde onarım/ telafi/ yara sarma [*recover*] fiiline ve bununla bağlantılı olarak mevcudiyet ve bellek meselesine dair üç tür paradigma önerir, her bir paradigmayı bir hayvanla eşleştirerek: Anka kuşu, örümcek, semender (s. 67-89). Hegel’in tarihin ve zamanın işleme biçimini söylemeyi deneyen ünlü “Tin’in yaraları iyileşir ve ardında hiçbir yara izi bırakmaz” önermesini okumanın üç yolu bulunduğunu belirterek başlar Malabou. Birinci yol, yani Anka kuşu paradigması, diyalektik-metafizik yorumdur ve geçmişin olduğu gibi yinelenip kendini yeniden bütünselliği içinde diriltmesi motifine dayanır. Mevcudiyet yaralarını kusursuzca saracak ve ken-

dini bu yaraların içinden taptaze diriltecektir. Bu paradigmada esas olan, mevcudiyetin, varlığın ve yeniden dirilme fiilinin değeridir; zamanın geçişine ve varlığa bu odaklardan bakılır. Zaman içindeki varlık (Hegel'in mutlak/ tin dediği) Anka kuşu misali kendini küllerinden herhangi bir yara/ eksiklik izi bırakmadan yeniden doğurur/ başlatır, diyalektik bir aşmayla kendini bir üst ya da iç düzlemde diriltir. Onarım, aslında bir yeniden dirilişten başka bir şey değildir. Yeniden diriliş ilkesine ayarlı bir yazı düşüncesi Barış Bıçakçı edebiyatına en uzak gelecek paradigmadır. Yazıya dair öznesiz bir yüklemi düşleyen bir yazar için herhangi bir öznelğin/ tinselliğin izsiz ve kendi sınırları dahilinde yeniden dirilişi oldukça aykırı bir mesele olacaktır: “Bu bütünüyle öznel işi, yani yazmayı, özne olmadan yaptığımızı düşünsenize! Öznenin kendi sınırlarını aşmak suretiyle kendini ortadan kaldırması.” (Bıçakçı vd., 2016, s. 110)

Türkçe edebiyatta Anka kuşu paradigmasına en yakın gelebilecek örnek Yahya Kemal şiiiridir. Bütün bir poetikasıyla ve özellikle de fetih ya da bayram namazı gibi cemaatleşme anlarını sahneleyen tarihsel şanlılığa odaklandığı edebi işlerinde coşkun ve etkin bir hâl alan nostaljisiyle Yahya Kemal geçmiş olanın yeniden diriltilmesi düşüncesine yakın bir konumda durur. “Velhâsil o rü'yâ duruyor yerli yerinde!” dizesiyle Yahya Kemal (2004, s. 90), zamanın ve geçmiş/ yitmiş olanın şimdi burada onarımını mevcudiyet değeri üzerinden anlamıştır. Her ne kadar “Gördük ki yeryüzünde ilâhlar gezinmiyor” (s. 110) dizesiyle bir açık yarayı ya da yaranın bundan böyle kapanmayacağını bir an söyler gibi görünse de burada bile mevcudiyetin değerini tersten imlemekten başka bir şey yapmamaktadır. Tanpınar (2001) bu durumu Dergâhçılarının yakın durduğu Henri Bergson'un zamanın yaratıcı yinelenmesi düşüncesine de telmihte bulunduğunu düşündüğüm biçimde şöyle tespit eder: “Yahya Kemal'in nostaljisinde, aradığı şeylerin hepsi hasretin kuvvetiyle sanki yeniden doğarlar. O, “Bulamadım, göremedim” derken bütün bir medeniyet içimizde hiç ermediği bir şekilde kurulur” (s. 42). Yahya Kemal, Anka'yı dışarda/ yüzeyde diriltemiyorsa içeride/ derinde (“yerli yerinde”) diriltmeyi dener; seçmeci estetiğinin ilkesini ya da garantisini kendinden, kendinin kendiyile arasında bir yara/ fark tanımamasından, kendi bütüncül yerli yerindeliliğinden alır. Kendinin kendiyile farkını, varlık

ile yokluk arasındaki farkı, bellek ile gerçeklik arasındaki farkı saymayarak kurulmuş bir poetikadır bu. Aynıyı diriltme kapasitesinin yazısıdır.

Malabou'nun (2011) öne sürdüğü ikinci varlık yorumu olan örümcek paradigması zamanın/ varlığın dekonstrüksiyon yorumudur ve bir ağın ya da bir metnin dokunması, örülmesi esasına dayanır (s. 75-80). Bir metin, izlerin silinmesinin yapısıdır, fakat ilk paradigmadan kökensel biçimde farklı olarak burada izlerin silinmesi dokunulmamış ve yaralanmamış bir mevcudiyetin/ varlığın bütünselliği içinde geri dönüşü anlamına gelmez; aksine, izlerin silinmesi, mevcudiyetin kökensel imkânsızlığını imler, kökenin/ kaynağın bütünselliğiyle mevcut olmasının imkânsızlığını. Metin, yaraların/ izlerin aynı anda mevcut ve namevcut olduğu yerdir; geçmişin de şimdinin de namevcutlaşma içinde belirdiği, mevcudunda yittiği bir kendinden farklılaşma hareketidir. Anka kuşunun bitimsiz tamlığının ve her daim gençliğinin aksine örümceğin ağı belirsiz bir onarımı işaretler: "tedavi başka yaralar yaratabilir, metnin dokuması tarazlanabilir, başka oyuklar, başka delikler açabilir" (s. 79). Her an açılmakta olan bu yaralar da geri dönüp bir başka tedaviyi başlatacak ve yara ile onarım arasında cereyan eden bu indirgenemez dalga/ kıvrım hareketi anlamın, metnin ve varlığın anlamının ta kendisi olacaktır. Metin bir farklılaşma oyunu içinde, sınırları belirsiz bu oyunun içinde, daha doğrusu bu sınırın tam da üzerinde tutulmuş kalmış gibidir. İz kalmaz, ama/ çünkü her şey bir ize, kendi (na)mevcudiyetinin izine dönüşmüştür ve metin bu dönüşme alanının ta kendisidir: "Okuma, anlama, yorumlama her yerde dokuda ette yaralara yol açan kesikler atma edimleridir, yaran kesen biçen" (s. 78). Dekonstrüksif örümcek paradigmasının anladığı şekliyle bir metni dokumak o metni yaralamaktır da aynı anda, yani aynıının yeniden dirilişi değil, yaranın belleğinin kaydedilmesi olarak onarım.

Örümcek paradigması çerçevesinde kurulan bilhassa modernist nitelikli birçok edebiyat metni bulunabilir, özellikle de belleğin sınırında mevcudiyet ve namevcudiyet oyunu üzerine inşa edilmiş olanları: Zaven Biberyan'ın örümcek ağı motifini anlatı dünyasının temeline yerleştiren gözetlemeci metinleri, özellikle de *Meteliksiz Âşıklar* (2017) gibi ya da Bilge Karasu'nun yazı-kayıt-dokuma metni *Gece* gibi (1998). Yine de örümcek paradigmasının yara ve onarım

formülünü Ferit Edgü'nün 1960-67 yılları arasında yazdığı metinlerden olan "Devam" metni en billur hâliyle vermektedir (2010, s. 449-453). Anlatıcının belleğinin dönüşüm geçirdiği bir metindir bu. Anlatmak, bir mevcut bellek metninin garantörlüğünde işleyen bir edim değildir; demek ki klasik tahkiyenin ötesindeyiz burada. Tahkiye nihayetinde hikâye etmenin ne olduğunu araştırmaya döner gibidir. Kapanışında artık anlatının imkânsız olduğunu kesindiği anda bile anlatmanın imkân sorusunun içerisindeyizdir. Esas olan bir şeyleri, anlatmak değil, anlatma/ dile gelme/ sözceleme [*enunciation*] hareketinin işleme biçimini ve sürekli farklılaşan sınırlarını işaretlemektir. Sözcelem öznesinin yutulduğu ve anonim sözceleme hareketinin görünmez sınırlar çerçevesinde serbest bırakıldığı bir gevezelik yahut susamama durumuyla başlayan bu metin söz ile "aphasia" (dile gelememe) arasındaki bu görünmez sınırlar üzerinden sürekli kendine geri dönecek ve kendini/ kendi belleğini bir var oluş desteği olarak değil, aksine hep namevcut olarak bulmanın tecrübesini kaydedecektir. Edgü'nün "Devam" metni hiçbir şeyi değil, kendini ancak yoklaştırarak kurabilen, unutarak ansıyabilen, yaralayarak/ eksilterek onarabilen bir dokuyu sunacaktır, karakterlerini bizzat kendi yokluklarının izi olarak örecektir: "Davut'u hiçbir zaman tanımadım. Ne de Yusuf'u. Ne de Yusuf'un anasını. Her biri belleğimin birer yaratığı. Hiçbirini hiçbir zaman tanımadım. Hiçbirini hiçbir zaman unutmadım" (s. 450). O hâlde, bu pasajdan hareketle örümcek-metnin formülünün şu olduğunu söyleyebiliriz: Tanımadım ama unutmadım da yoktu ama hatırlıyordum/ yineliyordum; mevcut değildi ama namevcut da değildi.

Bıçakçı edebiyatı bu iki onarım paradigmasından başka bir formülle, başka bir tekrar mantığı çerçevesinde kurmaktadır edebiyatını:

Tekrar mümkün müdür, sorusuna biyoloji, çoğunlukla ve iyi ki de mümkün değildir, diye cevap verir. Biyolojiye göre yaşamın temelindeki eylem kendini kopyalamaktır. Molekül zincirleri kendilerini birebir kopyalasalardı, kendilerini tekrar etselerdi, şimdi yaşam diye bir şey olmazdı. Yaşam var, çünkü kopyalama sırasında "bile" değişiklikler oluyor, bir molekül zinciri kendini kopyalarken bir "hata" sonucu başka bir zincir meydana getiriyor. Böylece molekül zincirleri çeşitleniyor, çeşitleniyor ve yaşam (organik moleküller) bu bolluktan doğuyor. Efendimiz mutasyon (Bıçakçı vd., 2016, s. 114).

Demek ki yaşam, yani edebiyat bir mutasyon hareketidir, bir varlığın tekrarı değil, bir değişimin, farklılaşmanın üretilmesidir. Aynıının kendi içinden yeniden dirilişi ya da metnin/ yazının kendi mevcudiyet sınırı üzerindeki farklılaşmasının belleği değil, tüm bir yaşam programının dışına, tüm organik imkânların dışına doğru içeriden gerçekleşen bir kesinti ya da sıçrama eylemi. Öz-programı iptal eden bir hata, tözü [*substance*] kendi dışına farklılaştıran bir kaza/ sıfat [*accident*].

Malabou'nun (2011) öz-farklılaşma [*self-difference*] yerine öte-farklılaşma [*trans-differentiation*] olarak betimlediği bir durum bu. Rejeneratif tıp ve hücre biyolojisi söylemini kullanarak ve kök hücre teknolojisinin verilerinden yararlanarak Malabou'nun üçüncü onarım tarzı olarak sunduğu durum varlığa dair post-dekonstrüktif yorumdur ve semender paradigması olarak adlandırılır. Kök hücre teknolojisi bir organın, dışarıdan bir müdahaleye gerek duymadan kendi yarasını onarmasını, hatta kendi gözünü, kalbini yeniden üretebilmesi gibi bir öz-rejenerasyon düşüncesini getirir. Semender gibi, kendi eksikliğini ya da yarasını, kendi yitik uzuvlarını kendinden yola çıkarak üretme düşüncesidir bu. Yani, kendi uzvunu hiçbir yara izi bırakmadan, tamamen aynıysa olmasa da üretme düşüncesi: “Yara yok, ama fark var. [...] Geri gelen organ yitip gitmiş olanla asla aynı gibi görünmez, her ne kadar yapısal olarak mükemmelen özdeş olsalar da. Bu nedenle rejenerasyon mevcudiyetin yeniden tesis edilmesi değil, farkın rejenere edilmesidir” (s. 83).

Semender paradigması, değişmez bir belleğin/ genetik kodun/ biyo-arşivin şimdide etkinleştirilmesi anlamına gelmez. Asıl olan, biyo-varlığın içinden genetik programı tümünden dönüştüren bir yeninin bir patlayıcı gibi çıkmasıdır. Burada da iz kalmaz, çünkü izlememizi sağlayacak program değişmiştir, hücreler yeni duruma uygun bir programa uyumlanmıştır, izi taşıyan gövdenin bellek-sınırları dışına çıkmıştır. Bıçakçı'nın sevdiği sözcükle söylersem, yaralı olanın yıkımının içinden yeni bir gövde “icat” edilmiştir. (Bıçakçı, 2016, s. 28-29) Yararın içinden yeni bir gövde, belleğin yıkımının içinden yeni bir kişi, yazının/ arşivin içinden bir yazılmayan jest çıkarmayı esas alan Bıçakçı edebiyatının modeli ne aynıyı yineleyen Anka kuşu ne de belleğin diferansiyel kaydı olarak ağ-metin modelidir; orada

hep başka bir tekrar yapısı, mutasyona özsel olarak açık bir tekrar yapısı, yani bellek temelinde gelişmeyen bir yıkıcı/ kurucu zaman nosyonu vardır. Tam da bu bağlamda “mevsimlerin tekrar edemediği şeyi” kurgulayan Ender bunun yanında bir de bellemeyen bir varlık türünü, bellek-dışı bir bağlanma tarzıyla işleyen bir zamanı ideasını gündemi getirir:

Yaşanan şeyler ne olur Çetin, nerede durur? Hatırlamaya ve belleğe ilişkin eğretilmeler beni kesmiyor. Tozlu tavan arasına girmek, eski bir sandığı açmak, sararmış bir defterin sayfalarını çevirmek filan diyorum, beni kesmiyor. Geçmişimizle bağlantı kurmanın tek yolu hatırlamak mıdır? Başka bir eylem yok mu, olamaz mı? (Bıçakçı, 2015, s. 133)

Yazının ve arşivin (“sararmış bir defter”) dışında, demek ki özdeşliğin de farklılaşmanın da kaydının dışında bir dışa-yazma hâli var burada. Varlığın kendini dışa yazmasında bir onarım vardır, felakete benzeyen bir onarım, ardında iz de belleğin sınırlayıcı ve programlaştıran gücü de kalmaz, ama yepyeni bir varlığa doğru köküyle gövdesiyle deplase olmuştur her şey:

Kökün tamamı hiç parçalanmadan olduğu gibi topraktan çıkmış. Ana damarların incelişip saçaklandığı kısımlarda bile tek bir parça toprak yok. Kök pırl pırl parlıyor. Yanı başındaki çukurda da asırlık ağaçtan tek bir iz yok. Çamurlu bir çukur sadece, bir yuva, bir kucak değil. (Bıçakçı, 2016, s. 70-71)

Mevcudiyet yuvasından/ kaynağından dışarı uğramıştır, kök artık görünürlük alanına girmez bir başlangıç noktası olmaktan çıkmış ve gövdenin pırlıtlı yüzeyine dahil olmuştur.<sup>3</sup> Üstelik bu kopuşun şiddetinden ya da felaketinde iz yoktur, felaket bir yazı-bellek olarak kaydolmamıştır, bu yazısızlıktan bir başka varlık doğar, ağacın yıkımının açtığı boşluğun içinden Rifat adlı kök hücre gelişir: “Ağaç ar-

<sup>3</sup> Kökün, kökenin, kaynağın yansıtıcı bir gövdeye dönüşmesi ya da yüzeyleşmesi motifleriyle bir yerde daha karşılaşıyoruz: Rifat dere olmak istiyor, dere gibi “her gidiyor ama hep orada” olmak gibi bir rejeneratif hâli istiyor ve derenin kaynağını bulguladıktan sonra kaynağın yüzeyleşmesini gösteriyor: “Aşağıya, köye doğru akarken, bulunduğu kuytulara birikiyor ve üzerine eğilen canlıların yüzünü yansıtıyor.” (s. 49)

tık yatay, diye düşünüyor serçeler, bir işe yaramaz. Ağacın yanındaki şu adam dikey, ama o da çok kederli. [...] yırtıcı kuşları saklar” (s. 71). Yazılı programların yırtıldığı (“yırtıcı”) bir öte-farklılaşma alanı olarak Bıçakçı karakterleri icat edilir.

Semender paradigmasının, yani yazı-bellek dışında ve yıkımın içinden gelen bir icat olarak varlık düşüncesinin Bıçakçı edebiyatındaki en net örneklerinden biri Başak. Başak nedir? Öncelikle görüntü, manzara ve “yüzeyler”dir ressam Başak (2017, s. 53). Bir de sestir, “şarkının ellerinde,” “kemanın” girmesiyle birlikte yürümeye başlayan müzikaldir, “çan çan çan çan” diye çınlayan şehirdir, bütünselleştirilemeyen “yoğunluk farkı”dır, “anlam kapımızı çaldığında açmay[an]”dır, duyumsalın indirgenemez çoğulluğudur (s. 22-24, 63-64). Bir varlık olmaktan çok bir var oluş tonu [ruh tonalitesi, *stimmung*]<sup>4</sup> olarak Başak, bir yazma ve kaydetme [*inscription*] fiiline ayarlı olmaktan çok, tüm kayıtların riske atıldığı bir dışa-yazma [*exscription*] jestidir<sup>5</sup>: Kendini, anlamı, duyumu içleştirmeyen, dışlaştırandır, yazıyı sese, renge, manzaraya doğru saçan ve dağıtandır. Başak bu (p)atlayıcı<sup>6</sup> dağılım hareketinin ta kendisidir.

Başak yazı yazdığında da tam bu dışa-yazma hâli ortaya çıkışın diye yazar: Okulda yazdığı kompozisyon içindeki başkalığı ortaya çıkarmaktan başka bir düşünceye açılmaz, “bunu sen mi yazdın?” diye soran öğretmen Başak adlı semender yapıyı mühürlememize yarar: “ben bu soruyla birlikte kompozisyonu yazanın gerçekten de ‘başka biri’ olduğunu ve bu başka birinin içimde bir yerde olduğunu, benim görüp işittiğimi bile fark etmediğim şeyleri görüp işittiğini [...] keşfetmişim.” (s. 30) Demek yazı alanı bu tümünden başkalığın mutasyonlu alanıdır; yazı aslında yazmanın her tür sınır koyucu

<sup>4</sup> Başak kendinde kapalı bir varlık olmaktan çok, varlığın dünyayla ilişkilene aralığının adıdır, “paralel”liği de buna telmihte bulunmaktadır: Ne varlığın sabit konturları içine kapanmak ne de dünyaya çakılıp yok olmak, ama iki hâle de paralel, iki hâli de kendi üzerinde yeniden tanımlayan bir var olma tonu. Martin Heidegger’in, dünyayla ve hakikatle tüm rasyonel ve mantıksal önerme çerçevelerinin ve psikososyal alışkanlıkların dışında hem yaratıcı hem yırtıcı nitelikte bir ilişkilenemenin kökensel ve ilksel kipi olarak aldığı *stimmung* kavramının felsefi açılımları için bkz. Heidegger, 1996; Klossowski, 1999.

<sup>5</sup> “Dışa-yazma yazının içinden kat eder – ve asla etin taşkınlığından ya da anlamdan geçmez. Ne sahibi ne de bizzat kendisi olduğumuz bir bedeni yazmak zorundayızdır, varlığın dışa yazıldığı yerde. Yazıyorsam, bu yabancı el çoktan benim yazmakta olan elime doğru geçmiştir.” (Nancy, 2008, s. 19).

<sup>6</sup> Başak’ın intiharına gönderme yapıyorum.



programatığının bir başka mevcudiyet türüne (müzikal, kromatik, maddesel) doğru iptal olmasının içinden gelen bir armağan-icattır. Tıpkı her armağanın da ("eğer böyle bir şey varsa") olduğu gibi, özü asla ele geçmemek olan, bir özne-bellek-metinde sahiplenilemeyecek olan, sunulsa da alınamayacak olan bir yeniliğe açılma hareketidir yazı<sup>7</sup>: "Bir şey sunulmuştu bana, bir hediye, bir meyve. Ama ben o meyveden tadamadım, gök erik gibi kaldı avcumda dünya" (s. 98).

Başak, kendinin kendinden öte-farklılaşmasının figürü olduğunu ve Bıçakçı yazısının semender yapısını romanın finalinde de kesinlemektedir. Başak kendinden dehşetle boşalan yeri kendi kök hücre üretimine devretmektedir:

Ben de tersyüz olacağım nerdeyse, diye düşünüyör Başak. Tenini yakan, dudaklarını kavuran güneş ışınları, içine çektiği hava, alnında, boynunda, koltukaltlarında biriken ter, açık yürekli kır, hep birlikte kendi vücudundan başka bir vücut çıkaracakmış, içinden başka bir Başak, daha serin daha mavi bir Başak çıkaracakmış gibi hissediyor. Bu yeni Başak'a yer açmak için bir adım geri çekiliyor (s. 136).

Ayrıca Başak'ı da bir başka kök hücre yapısının içinden gördüğümüzü unutmayalım: Namevcut Başak'ı taklit yeteneğiyle klonlayan Canan üzerinden görürüz ilk. Canan, Başak'mış gibi ya da düpedüz Başak olarak onun Nanna'sıyla telefonda konuşmalar gerçekleştirir (s. 12-13). Her şey kişinin kendi dışına doğru, yeni bir kimliğe doğru deplase olmasıyla açığa çıkan bu farkın klonlanmasıyla başlar metinde. Aslında Başak'la ilişkili tüm diğer karakterler de, yani Umut da Ahmet de Başak adlı dışa-yazım/ yıkım boşluğunun içinden eklenerek mevcudiyete gelen varlıklardır, onlar da Başak'ın semender yapısında birer rejenerasyonudur.

Kendini kendi mevcudiyetinin dışında icat etmek olarak semender paradigmasını Başak yalnızca var oluş biçimiyle değil, bir de sözleriyle mühürlüyor. İkiye bölünen ama bölünse de yaşamını sürdüren canlılara tam da gerçeklik ve gerçekliğin değişimi/ dönüşümü bahsini açmışken değiniyor:

<sup>7</sup> "Fakat, armağan, eğer böyle bir şey varsa, ekonomiyi kesintiye uğratan değil midir? Ekonomik hesap kitabı askıya alarak kendini değişik tokuşun dışına çıkaran değil midir?" (Derrida, 1992, s. 7)

Çünkü artık burada, bu dünyada her şey parçalar hâlinde ve her bir parça diğerinin yerine geçebiliyor. Yadırgamıyoruz. [...] Ben örneğin hem kendini beğenmiş biri hem bir akvaryum balığı olabiliyorum, tül tül yüzgeçlerimle aptallık ve ölüm taşıyorum. [...] Gerçeği ararken bir yandan da bulduğumuz anda değiştirmeyi düşleriz. [...] İkiye bölünmenin en dayanılmaz yanı, iki parçanın da hâlâ canlı olmasıdır (s. 97-98).

Varlığın ve anlamın kendini kendi yokluğundan rejenere edisine anlatan bu pasajdaki “ölüm taşıyorum” ifadesini yazı-bellekmetin modelinin dışına çıkışın getirdiği yeniliğin/ rasyonel tözsüzlüğün ve tüm bir semender paradigmasının özsel olarak içerdiği fanilik düşüncesinin amblemleri olarak alıyorum. Semender olmak, kendini kendi öte-farklılaşmada bölerek onarmak mevcut varlığın sınırlarının dışına çıkışı sürekli imâ ettiği için fanilik düşüncesini özsel olarak içermektedir: “Burada ‘onarmak’ fiili fani bir hayatta kalışı, bir süreliğine gerçekleşen bir kaynağı imler. Yenilenen organla birlikte ölümlülük iptal oluyor değildir; aksine, ölümlülüğün dışavurumudur bu.” (Malabou, 2011, s. 83) Onarmak, yıkımla/ felakete dolu olarak geleni dışa açmaktır; bu yüzden belleksizlik ve bununla bağlantılı aptallık, Anka kuşunun ölümsüzlüğünün aksine, varlığı ikincil düzlemde, yani bir hayat yaşamak değil namevcut olmuş bir hayattan arta kalmak [*survival*] düzleminde tutar.<sup>8</sup>

## “Seyrek” Poetika, Yoksul Anlam, Kök Hücre Oktay Rifat

Tıpkı Malabou’nun semender paradigmasında mevcut tüm varlık/ zaman/ duygu rejimlerinin işlevsizleştiği ve tüm anlam (landırma) ekonomilerinin tükendiği bir mutlak yoksulluk hâlinin nihilist olmayan bir tecrübesini aydınlatmaya çalışması gibi, Bıçakçı da Oktay Rifat’tan devraldığı yoksulluk düşüncesiyle birlikte benzer bir tecrü-

<sup>8</sup> Yıkım varlığa içselleşmiş bir veridir Bıçakçı’da, sonradan başa gelen bir süreç değildir: “Her şeyi yerli yerinde, tıkr tıkr işleyen bir hayat kurduğunda, o hayatı yerle bir edecek bir felaket kurgulamak da farz olur.” (2017, s. 109); *Seyrek Yağmur*’un “Manifaturacı” başlıklı bölümündeki yıkım düşü (2016, s. 51-52); *Baharda Yine Geliriz*’de ilk “Şehir Rehberi” başlıklı bölümdeki şehirsiz harabat düşüncesi (2012, s. 15).

beyi yazınsallaştırır. Yoksulluk düşüncesi, varlıksal manada yıkımı bir trajik sonuç ya da arızalı bir süreç olarak değil, indirgenemez bir çağdaş veri olarak karşılayan Bıçakçı yazısının yıkımla baş etme, bu yıkımdan bir hayatta kalma biçimi, bir fazlalık, bir bolluk üretebilme kapasitesinin adlandırılmaktadır.

Bıçakçı'nın semender-yazısı bir tözsüz ve işlevdışı icat lehine, yani edebiyat lehine ya da Bıçakçı'nın “güzel cümle”si<sup>9</sup> lehine mevcut tüm yazı-bellek-metin programlarının hiç durmadan tüketildiği noktaya doğru yönelme hareketidir. Tükeniş yüklemi önemlidir, zira örneğin Beckett'in tiyatrosunda ve en net olarak Beckett filmlerinde (“Tükenmiş,” Deleuze, 1998, s.152-174) gördüğümüz bu tükenme hâli, yani Başak'ı da yakalayan ve onun tam da özü olan bu tükenme<sup>10</sup> yazı-belleğin arşivsel/ programatik anlamda en yoksullaştığı yerde var oluşun kendini bir anlama en yakın buluyor olması durumunu betimler: “Hiç bulut yoktu, aslında hiçbir şey yoktu” gibi mutlak bir çekilmenin betimiyle açılan *Seyrek Yağmur*'da Rifat adlı edebi/ kitabi kök hücrenin başka insanların “hafızalarını kaybederek” ulaştığı hakikate eriştiğini, yazı-bellek-metnin silinişini bir kurtuluş gibi selamladığını (“Ben hatırlamadıklarımı daha derinden hissediyorum;” “bildiğimiz her şeyi unuttuğumuzda o kirli, soğuk dikdörtgenden çıkabileceğimizi;” “Geçmiş bir insanı kuran değil, yıkan şeydir.” (Bıçakçı, 2016, s. 5, 25, 34), aslında bu sıfır derecesindeki hakikati, yani bizzat edebi anlamın formülünü şöyle sunduğunu görürüz: “Yoksulluk her şeyde ve her yerde” (s. 5, 77). Burada sözü edilen yoksulluğu sosyolojik anlamda bir yoksunluğu ya da ekonomik bir muhtaçlığı söyleyen bir terim olarak, daha doğrusu yalnızca bu türden bir terim olarak almak zorunda değiliz; aksine, söz konusu edilen doğrudan anlamın yoksulluğudur, yani en yoksullaştığı, kendi genetik-arşival kayıtlarından özerkleştiği ve kendi yokluğunun biçimlerince, (örne-

<sup>9</sup> “Benim varmaya çalıştığım yer galiba, güzel ama hiçbir işe yaramayan cümleler ile dolu bir yer. Kullanılmayacak kadar *güzel cümleler* yazmak istiyorum.” (Bıçakçı vd., 2016, s. 16, italik bana ait) Bıçakçı'nın ifade ettiği şekliyle bu mükemmelen işlevdışı “güzel cümle” nosyonunun Flaubert'in “hiç üzerine kitap” düşüncesinin (Ranciere, 2011, s. 125-146; Nancy, 2006, s. 70-77) içerdiği sözlerden kurulu bir boş rezonans odası olma hâlini anırttığını geçerken belirteyim.

<sup>10</sup> Başak: “Bazen böyle oluyorum,” dedi, bu bir açıklamamış gibi. ‘Bütün gücüm gitmiş gibi oluyor.’” (Bıçakçı, 2017, s. 68).

ğın: “Rıfat ölmüş olabileceğinden şüphe ediyor. Öldü ve bunu anlamadı”) (s. 65) dışı yazıldığı yerde en büyük bolluğa, dünyaya ulaşan bir şeydir.

Bıçakçı niye hemen her kitabında bir Oktay Rifat göndermesi ya da içleştirmesi yapıyor sorusunun cevabı da anlamın yoksulluğu meselesiyle ilgilidir. 1984 tarihli *Dilsiz ve Çıplak* kitabındaki “Geceye Doğru” şiirinde yer alan

[...]

Yoksul en yoksul daha yoksul  
bir anlamın içinde oturan ben  
(Rifat, 2007, s. 479)

dizeleriyle şiirsel anlamın semendere benzer bir öte-farklılaşma içinde oluşum ve dolaşım paradigmasının formülünü vermiş olan Oktay Rifat’a yöneliyor olması manidardır.<sup>11</sup> Bir zenginliğin basitçe bir negatif momenti olmayan, ekonomik sistemin içinde rölatif bir değeri olmayan, aksine ekonomik sistem ile rölasyonunu “daha”nın transandantal hareketi sayesinde total olarak koparmış olan bir yoksulluk düşüncesinin sunmaktadır Oktay Rifat. Yoksulluğun vardığı sınırın, “en yoksul”un ötesine doğru atılan bir adımı oluşturan “daha yoksul” artık yoksul değildir. Fakat ekonomik rejimin tanımladığı anlamda, yani yoksulun diyalektik karşıtı olmak anlamında zengin de değildir. Bu noktada “daha yoksul,” bizi zenginlik-yoksulluk karşıtlığının ötesinde bir zenginlik/ yoksulluk düşüncesine açılmaya davet eder. “Daha,” yoksulluğun bir zenginlikle teskin edilmesi, doyurulması, zenginleştirilmesini betimlemez; yoksulluğun kendi özünde gerçekleşen bir yarılmayı, yoksulluğun kendinden de yoksul oluşunu söyler. Yoksulluğun kendini aşması, kendinden de yoksul oluşu yoksulluğun bolluğu olarak ortaya çıkar. Yoksulluğun özsel varolma modalitesi olarak kendinden seyrelmesi/ yoksullaşması, kendini karşılığında herhangi bir gelir edinmeksizin tüketmesi, kendini kendi varlığının dışında bir fazlalık olarak rejenere etmesi, kendini

<sup>11</sup> Bıçakçı-Rifat bağlantısı salt yazarın şiirseverliğinin ya da düzyazıyı şiir gibi yazıyor olarak algılanmasının ötesinde edebi anlamın ekonomisi bağlamında ayrıca incelenmeye muhtaçtır.

bolluk olarak dışa-yazmasıdır. Bu anlamda, hiçbir sınıra girmeyecek denli fazlalaşmış/ aşırılaşmış/ bollaşmış bir yoksulluk düşüncesi ya da duyumu Oktay Rifat'ın özellikle de geç dönem poetikasında yaptığı gibi mevcudiyetin istisnasız tümüne dokunacak bir biçimde edebiyatın tam merkezine oturtulduğunda, ancak ve ancak o zaman yıkım/ yara/ felaket gerçeği bir onarım düşüncesine bitişme imkânı bulacaktır; aksi hâlde metin kıpırdamayacaktır, kendinden memnun olduğu bir köşeye sığınıp kalacaktır. Yoksulluk düşüncesi, tıpkı Oktay Rifat'ta olduğu gibi Bıçakçı'da da yazı faaliyetinin asal kaynağı, asıl başlatıcısı, asılsız zenginliğidir.

Beckett'in *Lessness*'ini (1970) çağrıştıran “seyrek”lik motifi de bu yoksulluk temel meselesine bitiştirilebilir: Yağmur tam da en seyrek olduğu anda görünürdür, yağmurun özsel hareketi olan damlama fiili tam da o seyrek anında duyumsanabilir olur. Seyreklik, damlaların kök hücreler gibi çoğalmasını getirir, ki metnin başında Rifat'ın emaye kapta biriktirdiği bu “aynı”lık-dışı damlalar sona doğru hapishanede yeni gramerin icadı çerçevesinde kurulan düşün de zeminini oluşturacaktır: Yağmurun seyrekliği/ yoksulluğu, gramatik bolluk olarak onarılmaktır: “Yeni bir düzen içinde” (Bıçakçı, 2016, s. 89). Peki, yağmurun başlangıcındaki seyreklik midir bu, sonlanmasındaki mi? Kendi öncesini, çocukluğunu icat edip kendi sonrasını, ölümünü kuran Rifat gibi, amnezyak (belleği yitik) bir tonda “hayatının başıyla sonunu karıştıran” babası gibi Bıçakçı'nın metni burada da baş ile son zamansal olarak karışsın istemiştir (s. 63).

Ayrıca, *Seyrek Yağmur*'da Oktay Rifat'ı önce kendisiyle (Rifat) kurgusal oğlu (Oktay) (s. 32-33) arasında ikiye mayoz bölen ve en sonunda belki de kurucu ilkesini aldığı yoksullaşma olarak anlam poetikasının Türkçedeki en zarif uygulayıcısının bir sanatçı olma hâlinde çıkarılıp düpedüz bir zanaatçı olarak (“[m]asayı bitirince sandalye de yapacağım size,” diyor sonda konuşan Oktay Rifat, s. 100) yeniden programlandığına da dikkat çekiyorum. Burada da Bıçakçı edebiyatı kendini sürekli dışa yazma olarak düşünmeye devam etmekte; sanat/ anlam ancak kendi mevcudiyet ekonomisinin sınırları dışından, kendi yoksullaştığı, yıkıldığı yaralardan geçerek, sanatın poetik düzleminden zanaatın fizik düzlemine deplase olarak var olabilmektedir.

## İkincil Yazı: Hayatı Yazmak Değil, Olmayı Yeniden Yazmak

Yukarıda Bıçakçı'nın varlığı ikincil düzlemde işlediğini, yani hayatı bir yaşama değil, bir yaradan/ yıkımdan/ yoklaşmadan arta kalma olarak aldığını söylemiştim. İkincil olma hâlini semenderin kendinden boşaldığı yerde yeni-farklı-kendi üretmesi durumuna koşturarak alıyorum. Bu ikincilik meselesi yalnızca Bıçakçı'nın karakterlerine ya da anlattığı dünyaya değil, aynı zamanda anlatma biçimine de sirayet etmiştir. Bıçakçı'nın bunca kitabı bir yazar oluşunun, kitaplarının, özellikle de *Bir Süre Yere Paralel Gittikten Sonra*, *Sinek Isırıklarının Müellifi* ve *Seyrek Yağmur*'un kompozit yapısını<sup>12</sup> da kuruluş ilkesini de semender paradigması ve kök hücre uygulaması çerçevesinde düşünmek çok da uçuk olmayacaktır. Bıçakçı, metinlerini kimi açıkça kimi örtük ara-metinlerle kuruyor. *Sinek Isırıklarının Müellifi*'ni (2013) bir yazar karakter üzerinden, *Seyrek Yağmur*'u bir kitapçı karakter üzerinden örüyor. Metinler, indeks değerlerini metin ötesi bir gerçeklikten ya da hayattan değil, başka metinlerden, başka kurmaca/ şiirsel metinlerden alıyor. Ender'in tespitiyle: "imaların yolu çok önceden çatalanmıştı, artık bir anlama değil yine bir imaya çıkıyordu." (2015, s. 109) Dahası, örneğin *Seyrek Yağmur*'da metin nerdeyse tüm gövdesini başka metinlerden çekip çıkarmaya yöneliyor gibi. Burada ara-metinselliğin yumuşak geçişliliklerinin ötesinde fazladan bir şiddet var, fazladan ya da fazlalığın (kendinden fazla oluşun) bir göstergesi var. Cortazar'ın (1996) biricik bir anlatıma sahip *Lucas Diye Biri* kitabıyla *Seyrek Yağmur* arasında anlatım şematığı bakımından ne fark vardır? İlk bakışta taklit denebilecek ölçüde bir benzerlik ilişkisi vardır. Fakat edebiyata ve yazıyla ilişkilenebilir başka bir modelle, yani semender paradigmasıyla baktığımızda Cortazar'ın yapıtıyla Bıçakçı'nunki arasındaki yapısal benzerlik taklit yerine rejenerasyon olarak görülür: Cortazar'dan alınma kök hücrenin Türkçede geliştirilmesi ve biçimlendirilmesinin teknik bir dersi olarak görülmeye müsait bir metindir *Seyrek*

---

<sup>12</sup> Bıçakçı'nın *Seyrek Yağmur* ve *Bir Süre Yer Paralel Gittikten Sonra* metinlerinin parçalı anlatı yapısını aydınlatmaya yarayabilecek olan "kompozit/ alışımsız roman" [*composite novel*] kavramı için bkz. Dunn, 1995.

*Yağmur*. Bıçakçı, edebiyat metnini kendi namevcut olduğu şeyin yinelenmesi olarak, Blanchot'un deyişiyle "olmayı tekrarlayan yeniden yazmak" olarak kurmaktadır.<sup>13</sup> Bir Bıçakçı metni başka metinlerin yazı-bellek programlarının mutasyona uğratarak onarılması ister. Boşluğunun, yazı-belleksizliğinin başka metinler hâlinde farklılaşarak dışa-yazılmasına çalışır.

Bıçakçı'nın ara-metinleri, kendi edebi tarihsel yıkımının içinden kök hücreler gibi kendine yeni bir düzen, yeni bir göz, yeni bir kalp, yeni bir beden üretme araçları olarak iş görmektedir.<sup>14</sup> "Geçmişin yoğrduğu psikolojik bir çamur" olan insanın içinden farklılaşp yeniye doğru "uzadıkça uzuyor" olma hâlini tecrübe eden bir protektik varlığa dönüşmek. (Bıçakçı, 2016, s. 53, 92) Edebiyatı salt kendi yokluğunun, kendi gramatolojik programsızlığının<sup>15</sup> protezine dönüştürmek Bıçakçı ara-metinselliğinin kurucu mantığıdır. Edebiyatsemender, bu ara-metinlerde, kopan kuyruğunu, yok olmuş kalbini (yok olmuştur çünkü "[i]nsan bu yoklukta yeni bir şey söyleyemez," s. 5) bir yazısızlaşma (ikincilleşme, kendini Türkçedeki Cortazar olarak ya da edebiyatla ilgisiz bir komşunun oğlunun elinden yazılan bir "Türkçe dönem ödevi" olarak ikincilleşme (Bıçakçı, 2012, s. 65), başka metinlere, kendinden farklılaşma/ yoksullaşma biçiminde yazma) içinde onarmayı denemektedir. Semender misali kendi yıkımından kendini programdışı üretebilme tecrübesine çalışan Bıçakçı için yazmak mevcut tarihsel ânı en özgün biçimde bir bellek/ yazı kodu oluşturacak nitelikte sunmak değerlidir; yazmak, tüm yazılmışların belleğinin (edebiyat tarihinin) yıkımında karşımıza çıkacak olan yepyeni bir edebiyat etkinliğini duyurmaktır. Bıçakçı'nın reje-

<sup>13</sup> "[Y]azmak hep yeniden yazmaktır, yeniden yazmak daha önceki bir söze, bir varlığa, bir anlama bağlı değildir. Yeniden yazmak, birlikten önce gelen bir ikilik, birliği askıya alıp ondan ayrılan, her türlü üretici girişimden ayrı duran, hiçbir şey üretmeyen, ne geçmişe ne geleceğe ne de yazının şimdiki zamanındaki varlığına bağlı olmayan bir ikiliktir. Olmaması olanı, olmayacak olanı, olmuyor olanı tekrarlayan yeniden yazmak [...]" (Blanchot, 2000, s. 53-54.)

<sup>14</sup> *Seyrek Yağmur*'un "Rıfat Diye Biri" başlıklı bölümündeki kitaba dönüşme motifi de buraya çekilebilir (Bıçakçı, 2016, s. 57-58).

<sup>15</sup> Bu programsızlığı belki olası bir seçmeci tasasına rağmen yine de salt bir dilsel yağma olarak bir sözlükten daha iyi ne cisimleyebilir; bu manada *Seyrek Yağmur* bir sözlüğü anlamakta haklıdır: "Müteveffa Andreas Tietze'nin *Tarihi ve Etimolojik Türkiye Türkçesi Lugati*," (s. 92).

neratif yazısı yeni aforizmaları, yeni vecizeleri, yeni sözleri değil ama tüm bunların içinden çıkıp geleceği imkânların koşulu olan yepyeni bir sözcüleme duyumunu, Türkçe edebiyat tarihinin sınırında yepyeni bir sözel “*stimmung*”u işaretlemektedir.

## KAYNAKÇA

- Beckett, S. (1970). *Lessness*. London: Calder.
- Bıçakçı, B. (2012). *Baharda Yine Geliriz*. İstanbul: İletişim.
- \_\_\_\_\_. (2013). *Sinek Isırıklarının Müellifi*. İstanbul: İletişim.
- \_\_\_\_\_. (2015). *Bizim Büyük Çaresizliğimiz*. İstanbul: İletişim.
- \_\_\_\_\_. (2016). *Seyrek Yağmur*. İstanbul: İletişim.
- \_\_\_\_\_. (2017). *Bir Süre Yere Paralel Gittikten Sonra*. İstanbul: İletişim.
- Bıçakçı, B., Çelik B., Geçgin, A. (2016). *Kurbağalara İnanıyorum: Edebiyat Üzerine Yazışmalar*. İstanbul: İletişim.
- Biberyan, Z. (2017). *Meteliksiz Âşıklar*. Natali Bağdat (Çev.). İstanbul: Aras.
- Blanchot, M. (2000). *Öteye Adım Yok Ötesi*. Nami Başer (Çev.). İstanbul: Ayrıntı.
- Cortazar, J. (1996). *Lucas Diye Biri*. Arzu Etensel İldem (Çev.). İstanbul: Metis.
- Deleuze, G. (1997). *Essays Critical and Clinical*. Daniel W. Smith, Michael A. Greco (Çev.). Minneapolis: University of Minnesota.
- Derrida, J. (1976). *Of Grammatology*. Gayatri Chakravorti Spivak (Çev.). Baltimore: Johns Hopkins University.
- \_\_\_\_\_. (1992). *Given Time: I. Conterfeit Money*. Peggy Kamuf (Çev.). Chicago: Chicago University.
- Dunn, M. (1995). *The Composite Novel: The Short Story Cycle in Transition*. Woodbridge: Twayne.
- Edgü, F. (2010). *Leş: Toplu Öyküler (1953-2002)*. İstanbul: Sel.



Heidegger, M. (1996). *Being and Time: A Translation of Sein und Zeit*. Joan Stambaugh (Çev.). Albany, New York: State University of New York.

Karasu, B. (1998). *Gece*. İstanbul: Metis.

Kemal, Y. (2004). *Kendi Gök Kubbemiz*. İstanbul: Yapı Kredi.

Klossowski, P. (1999). *Nietzsche ve Kısır Döngü*. Mukadder Yakupoğlu (Çev.). İstanbul: Kabalıcı.

Malabou, C. (2011). *Changing Difference: The Feminine and The Question of Philosophy*. Carolyn Shread (Çev.). Cambridge: Polity.

Nancy, J. L. (2006). *Multiple Arts: Muses II*. Stanford: Stanford University.

\_\_\_\_\_. (2008). *Corpus*. Richard A. Rand (Çev.). New York: Fordham University.

Ranciere, J. (2011). *Suskun Söz*. Ayşe Deniz Temiz (Çev.). İstanbul: Monokl.

Rifat, O. (2007). *Bütün Şiirleri II*. İstanbul: Yapı Kredi.

Tanpınar, A. H. (2001). *Yahya Kemal*. İstanbul: Dergâh.