

Leylâ Erbil Edebiyatında Felaket, Tanıklık ve Anti Edebî Direnç

Esra Nur Akbulak*

Öz

Bu yazı, “Felaket”¹ olarak adlandırılabilir her türden tahrip ve yok edici eyleme tanık olmanın ve bu tanıklığın metinler aracılığıyla aktarımının ne denli mümkün olduğunu Leylâ Erbil edebiyatı üzerinden tartışmaktadır. Walter Benjamin, yaşanmış deneyimin (şiddetinden ötürü) aktarılmaz doğasının “aktarım krizi”ne yol açtığını, Giorgio Agamben ise söz konusu aktarımın dille değil ancak dil olmayanla mümkün olduğunu ifade eder. Bu tespit Leylâ Erbil edebiyatının dil olmaktan uzaklaşan doğasını, içinde bulunduğu anlatı krizi halini, dolayısıyla metinsel stratejilerini tanıklık ve tanıklığın aktarımı bağlamında sorgulamayı mümkün kılmaktadır. Marc Nichanian’ın Felaket’in anlatılamayacak bir şey olduğunu ancak edebiyatın (başarısızlığıyla) ortaya koyabileceği iddiası üzerine sunulan bu tartışma, Erbil edebiyatının bu bağlamda konumlandığı noktayı irdelemeye çalışacaktır.

Anahtar Kelimeler: tanıklık, felaket, Leylâ Erbil, aktarım krizi, Marc Nichanian,

* Boğaziçi Üniversitesi, Türk Dili ve Edebiyatı Bölümü, Yüksek Lisans Öğrencisi.
akbulakesranur@gmail.com

Makalenin gönderim tarihi: 12.11.2018. Makalenin kabul tarihi: 04.02.2019

¹ Marc Nichanian, “soykırım” ve “Felaket” kavramlarının aynı şey olmadığını vurgulamak için tartışmasını “Felaket” kavramı odağında sürdürür.

Catastrophe, Testimony and Anti-Literary Resistance in the Works of Leylâ Erbil

Abstract

Drawing on Leylâ Erbil's literary works this article discusses to what extent it is possible to give testimony to all kinds of destructive and devastating events that can be subsumed under the term "Catastrophe" and to relate these events in literary texts. Whereas Walter Benjamin holds that the unrelatable nature of violent experiences leads to a "crisis of relation," Giorgio Agamben considers such relation to be possible not through language, but through something other than language. This makes it possible to examine the character of Erbil's literary works which are more and more estranged from language, the crisis of narration which they are situated in and thereby the author's textual strategies in the context of testimony and witnessing. Taking Marc Nichanian's concept of Catastrophe which cannot be expressed but only (unsuccessfully) presented in literature as its point of departure, this discussion will examine the status of Leylâ Erbil's works in this regard.

Key Words: testimony, catastrophe, Leylâ Erbil, crisis of relation, Marc Nichanian,

Giriş

Siyasal ve toplumsal arenada yaşanan dönüşümlere koşut biçimde mevcut edebî anlayışta kırılmalar yaratan 1950 Kuşağı'nın üretim seyrinin irdelenmesi, edebiyatın kapsamı hakkında çıkarımda bulunmaya imkân tanımaktadır. Uzlaşımsal edebî anlayışı yerinden eden 1950 Kuşağı yazarları, edebî üretimi özdüşünümsel bir süreç içinde kurmayı şiar edinmiş; bu doğrultuda edebî üretimleri aracılığıyla –her ne kadar kendi aralarında sözlü ya da yazılı bir anlaşmaya varmamış olsalar da– edebiyatın yetke ve kısıtlılıklarını sorgulamayı mümkün kılacak bir alan açmışlardır. Edebiyatın iktidar alanının bir soru(n) haline gelmesi, içeriğin anlatma ve aktarma konusunda tek başına yeterli olmadığı konusunda bir mutabakatı beraberinde getirmiş; biçimsel ve dilsel denemeler yapmak suretiyle

le içeriğe mahdut biçimde icra edilen edebiyatı aşma çabası, 1950 Kuşağı'nın edebî anlayışı olarak zuhur etmiştir. 1950 Kuşağı yazarlarının içeriğin anlatma/aktarma konusundaki kısıtlılığından yola çıkarak biçimin ve dilsel çeşitliliğin sunacağı imkânlarla yönelmesi, Moretti'nin (2005), Lukács'ın *Modern Tiyatro* metninin önsözünde yürüttüğü biçim tartışması üzerinden “sadece hayat üzerinde bir edimde bulunan ve deneyimleri şekillendiren bir etken olarak değil, kendisi de hayatça şekillendirilen bir etken olarak asıl toplumsal olanın biçim olduğu”na yönelik bir kavrayışın ürünüdür (s.19-20). Bu saiklerle, biçim aracılığıyla toplumsal olana dair tartışmaları açan, bizzat toplumsal ve siyasal değişkenlerce şekillenen 1950 Kuşağı edebiyatı, tek başına içerik düzeyinde değil, biçim ve dil dolayımında değerlendirilmeye ihtiyaç duymaktadır.

1950 Kuşağı yazarlarından Leylâ Erbil, mevcut edebî geleneğin anlatma/aktarma konusunda yetersiz kaldığına yönelik kavi inançla onu aşındırmış, yerinden etmiş ve yeni bir edebî anlayışın kaçınılmaz gerekliliğini kendi edebî üretimi aracılığıyla ihtar etmiştir. 1960 yılında ilk kitabı *Hallaç*, 1968 yılındaysa mezkur aşındırma denemelerini öyküleriyle ortaya koyduğu *Gecede* yayımlanmıştır. *Gecede*'de yer alan “Ayna” öyküsüyle beraber dilsel ve biçimsel uzlaşıya karşı geliştirdiği edebî direnç, “Ayna”dan doğan ve “Ayna”da anlatamadığını düşündüğü için aynı öyküyü tekrar kaleme aldığı “Bunak”ta şiddetlenmiştir. Kronolojik sürekliliğin, zaman/mekân birliğinin dağıldığı her iki öykü, Leylâ Erbil edebiyatının, 1950 Kuşağı'nın ayırıcı edebî üretimine içkin başat parametreleri sunmaktadır. Gerilla olduğu için öldürülen evladının ve pırlantasının kaybını aynı anda yaşayan, öldürülen oğlunu pırlantasını çaldığı için suçlayan anne, herhangi bir duyguda, kayba yönelik bir yas sürecinde, zamanda ve mekânda sabitlenememektedir. Akıl ve akıl dışılığın iç içe geçtiği öyküde bilinç-kışı tekniği, dilsel sapmalar ve sayıklamalar aracılığıyla içerik, biçim ve zaman dolayımında, yekpareliğin söz konusu olmadığı kuralsız, düzensiz, parçalı bir anlatı ortaya konmuştur. “Bunak”ın, “Ayna”da yeteri kadar iyi anlatılmadığı düşüncesiyle yeniden kaleme alınması, Erbil edebiyatının anlatma ve aktarmanın imkânına duyulan şüphe aracılığıyla edebî üretimini tayin ettiğine yönelik bir ipucu olarak ele alınmaya müsaittir. Nitekim yazarın bir sonraki kitabı *Tuhaf Bir Ka-*

dın (1971), tuhaf bir kadının hikâyesini anlatmakla yola koyulmuşsa da, fısıltılardan ibaret kalmıştır. Kaybın ironik temsilinin, “Mustafa Suphi’yi kim öldürdü?” sayıklamalarının, bütünlüklü bir hikâye anlatmaya yönelik iddiayı geçersiz kılması, edebiyatın neyi neyden kurtararak ne surette anlatıp aktarabileceği hususundaki soruları çoğaltmaktadır. Erbil edebiyatının temel malzemesine dönüşen bu soru(n) ve kayıplar, her birinin anlatım ve aktarımının imkânına yönelik yol yordam bulma çabasında birleşmektedir.

Leylâ Erbil edebiyatında öfkenin görünür bir nitelik kazanması, dilsel sapmaların, sürçmelerin yoğunlaşması, biçimin dönüşüm geçirerek ara formlarda varlık göstermesi, eşzamanlı bir biçimde gerçekleşmektedir. Bu anlamda *Cüce* (2001), yazarın önceki metinlerinden farklı bir yerde durmakta, öfkenin nefrete evrileceği ve gitgide şiddetleneceği sonraki metinler için bir başlangıç durağı niteliği taşımaktadır. *Cüce* ve onu takip eden *Üç Başlı Ejderha* (2012), *Kalan* (2011) ve *Tuhaf Bir Erkek* (2013), anlatmanın imkânına dönük şüphe tonunun yükselmesiyle dilin uzlaşımı reddettiği ve nefretten beslendiği bir mevkide konumlanmaktadır. Tarih, tarihi icra edenler, derdini anlamayanlar ve derdini anlatamadıklarına yönelik yükselen nefret, şiddetlenmesini biteviye süren çatışmanın herhangi bir müzakereyle aşılamayacağını kabullenilmesine borçludur ve böyle bir müzakerenin mümkün olacağına yönelik umut üretenlere –kimi zaman besleyenlere- karşı bir meydan okuma ortaya konmaktadır. Çatışmanın nihai noktada bir müzakereye dönüşeceği fikri yerini muhtemel bir müzakere talebinin baştan reddedildiği kesin bir kanaate bırakmaktadır. Georg Simmel’e göre (2009) sonunda çare üretecek her türlü antagonizma modern toplumlar için bir toplumsallaşma unsurudur ve bu sebeple her türlü kayıtsızlığa karşı çatışma, toplumsal bir uzlaşma vaadinde bulunmaktadır (s.88). Oysa Erbil’in yazınsal izleğinde dikkat çeken noktalardan biri, Simmel’in (2009) ifadesiyle “tarafklar arasındaki çatışmayı bizzat kendi elleriyle gidebilecek türden bir çatışmanın noksanlığı”dır (s.87). Tüm yaşananları, onların neticesi olan duygulanımları paylaşacak, anlayacak ya da sadece muhalefet edip çatışmak için dahi kulak verip dinleyecek muhatap(lar)ın yokluğu, Leylâ Erbil edebiyatının öfke tonu gittikçe yükselen metinlerinin *tuhaf* niteliği üzerinde kurucu bir role sahip-

tir. *Üç Başlı Ejderha*'da bir annenin oğlunu öldürenleri bulmak için Burmalı Sütun etrafında, Sultanahmet'te; tarihe, tarihin eliyle yapılmış kıyımlara yönelik nefretle durmaksızın dolaşması; derdini, kaybını anlatmanın, anlatacak bir muhatap bulmanın imkânsızlığının kabulü ve norm dışı olması hasebiyle her türlü müzakere ihtimalini yok eden delirmeyle sonuçlanmaktadır. Dil ve zihin neyin kime anlatılacağı konusunda işbirliği içinde olamadığı için konudan konuya atlanmakta, yaşanan kaybın, Felaket'in anlatımının imkânsızlığı dili dil olmaktan uzak bir noktaya taşımaktadır. Erbil edebiyatına mahsus ifadeler ve imla, mevcut dil ve imla, anlatma ve aktarma hususunda yetersiz kaldığı için devreye girmektedir. Nitekim *Kalan*'da ve *Kalan*'dan doğma *Tuhaf Bir Erkek*'te anlatı, önceki metinlere göre tahkiyeden daha da uzaklaşmış; dil, imla ve tür ihlali metnin temel niteliği haline gelmiştir. Simmel'in (2009) çatışmanın sosyolojik önemine ilişkin tespitinde ifade ettiği gibi evren nasıl herhangi bir biçime girebilmek için "sevgi ve nefrete", yani çekici ve itici güçlere ihtiyaç duyuyorsa, toplum da belli bir şekle girebilmek için niceliksel düzeyde çekici ve itici güçlere ihtiyaç duymaktadır (s.89). Oysa Erbil, biçime biçimsiz, dile dil dışı bir hüviyet kazandırarak, düşmanca da olsa anlamayı/anlaşılmayı mümkün kılacak öfkeden, iletişimi tümüyle reddeden nefrete seyrederek çatışmadan doğacak muhtemel bir müzakereye yönelik inançsızlığı ortaya koymaktadır.

Angelus Lovus, Gorgo'yu Gördü mü?

Walter Benjamin (2014), "Hikâye Anlatıcısı" metninde, bir şeyleri layıkıyla hikâye edebilen insanlara artık ne denli az rastlandığından, hiçbir zaman kaybedilmeyeceği düşünülen deneyimleri anlatma melekesinin insanların elinden tümüyle alındığından söz etmektedir. Birinci Dünya Savaşı'na kadar hiçbir kesintiye uğramadan anlatılan deneyim, haber başlıklarıyla, gazetelerle birlikte gözden düşmüş ve savaştan dönenlerin dilsizleşmesiyle birlikte geri dönüşü olmayacak biçimde anlatılmaktan uzaklaşmış, aktarılanlara gerçeğin çarpıtılmasının dışına çıkamamıştır (s.77-78). Bizzat tecrübe edilmiş ve şiddetine maruz kalınmış deneyim, aktarılabilir olmaktan yaşanan Felaket ve deneyimin yoğun içeriği sebebiyle uzak-

laşmıştır. Yaşanmış olan deneyimin, aktarılabilir, hikâye edilebilir deneyime dönüşemeyecek düzeyde bir şiddet içeriğine sahip olması, onun anlatılabilir ve aktarılabilir doğasını imha etmiş, dolayısıyla tanık olmanın ve tanığın ifadesinin imkânını tartışmaya açmıştır.

Leylâ Erbil'in eserlerinde yaşanmış olan ne varsa, sırf yaşanmış olduğu için (içeriği ve düzeyinden ötürü) aktarılamıyorken, bu durumu edebî düzeyde *anlatı krizi* hali karşılımaktadır. Bu sebeple Erbil edebiyatı, modern yaşamın yaratımı olan Felaketlerin yaşanmış deneyime yönelik müdahale ve saldırısının dilsel ve edebî düzeydeki karşılığı olarak okunmaya imkân tanımaktadır. İlk öykü kitabı *Hallaç*'tan son kitabı *Kalan*'a dek metinlerine konu olan Maraş ve Sivas Katliamı, Gazi Olayları, Ermeni Soykırımı, Deniz Gezmiş ve arkadaşlarının idam edilmesi, Mustafa Suphi, Malik Ünver, Uğur Mumcu, Hrant Dink, Onat Kutlar, Doğan Öz, Orhan Keskin, Necmettin Büyükkaya ve İbrahim Kaypakkaya'nın katli, binbir tuhaflıkla anlatılmaya çalışılırken anlatılamadıkça ertelenmekte; tehir, dilsel düzeyde yükselen öfkeyi zirveye tırmandırmakta ve bu öfkenin asla dinmeyeceği, son kitapları *Tuhaf Bir Erkek* ve *Kalan*'da sakınımsızca ilan edilmektedir. Yaşanmış diğer tüm deneyimlere galebe çalan Felaketler ve onların sebep olduğu krizler, şiddet ve yıkıcılığına rağmen yazarın edebî üretiminin içerik ve biçim düzeyinde temel malzemesini oluşturmaktadır. Metinlerin içeriğini oluşturan Felaket ve krizlerin mevcut dil ve imlâyla aktarılmasının imkânsız olduğu, avangard biçimsel denemelerle, uzlaşımsal olanı alaşağı ederek aşma teşebbüsleriyle ortaya konmaktadır. *Karanlığın Günü*'nün (1985) başında Erbil'in ifadesiyle "bilinen noktalama işaretlerinin yetmediği cümlelerde" yazarın kendisine mahsus imlayı devreye koyması bu girişimlerden sadece birisidir. Erbil, *Karanlığın Günü* romanının başında, bilinen noktalama işaretlerinin yetmediği cümlelerde ünlemin sonlanmadığı, sürdüğü yerlerde "virgüllü ünlem", sorunun sonlanmadığı, sürdüğü yerlerde "virgüllü soru", soluğun kesildiği, soru düşüncesinin sürdüğü yerlerde "üç virgüllü soru ve türevlerini, duraklamanın uzun sürdüğü aralıklarda, "yan yana üç virgül" kullandığını belirtmiştir. Anlatıcı, her metinde bir sonrakinde şiddetlenmek üzere dile duyduğu güvensizliği vurgularken Leylâ Erbil, *Tuhaf Bir Erkek* ve *Kalan* romanlarıyla hangi kategoriye ait ol-

duğu konusunda uzlaşa sağlanması güç şiir ve roman arasında bir tür yaratmış ve biçimsel denemeler yapmaktan yazın hayatı boyunca vazgeçmemiştir. Yazarın yazın hayatında önemli bir dönemi ve kırılmayı imleyen *Cüce ve Tuhaf Bir Erkek*'te öfkenin yükselen tonu, bir yandan yazıya refakat eden, yetmediği yerdeyse yazının yerine geçen Mustafa Horasan ve Aziz Komet'in resimleriyle ortaya konmaktadır. Tüm bu denemeler, bir yandan dilin anlatma ve anlaşılma aracı olarak yeterliliği konusunda yaşanan güvensizliği ortaya koymakta, diğer yandan biçimi daima sınamaya tâbi tutmak suretiyle *mümkün* bir dilin varlığını sorgulamaktan vazgeçilmediğini göstermektedir. Bu diyalektik gerilim, edebiyatın salt içerik üzerinden değerlendirilemeyecek çetrefil doğasını ve edebiyatın *neliği* üzerine düşünmenin gerekliliğini ortaya koymaktadır.

Söz konusu Felaketler neticesinde yaşanan aktarım ve anlatı krizi, deneyimin neden aktarılamadığı ve anlatılamadığı sorularına kapı aralamaktadır. Felaket'in tanığı, bu denli yoğun bir deneyimin parçası olmak ve tecrübe edilen, (eğer mümkünse) tanık olunan deneyimi aktarılmış deneyime dönüştürmek ne kadar mümkündür soruları, Leylâ Erbil'in metinleri aracılığıyla edebî üretim üzerinden hem sorulmaya hem de cevaplar bulmaya elverişli bir zemin sunmaktadır. Giorgio Agamben, Auschwitz'de yaşananlar üzerinden tanıklığın ne denli mümkün ve burada karşı karşıya kalınan deneyimin ne ölçüde aktarılabilir olduğunu sorguladığı *Tanık ve Arşiv: Auschwitz'den Artakalanlar* kitabında tanıklığın aktarım- la, dolayısıyla dille ilişkisini dil ve aktarımın imkânı dolayımında irdelemektedir. Tanık olmanın bizzat kendisinin ve tanıklık edilen şeylerin aktarılmasının imkânsızlığından yola çıkan Agamben (2011), Felaket'ten kurtulan kişinin tanıklık edilmesi olanaksız bir şeye tanıklık etmiş olmasından doğan tanık olmanın, özünde içerdiği boşluktan söz eder. Tanık, orada taş kesilmiş, insan ve insan olmayan arasında kalan, insanlıktan "artakalan", yani "Muselmann"; konuşmaya, deneyimi dil aracılığıyla ifadeye dönüştürmeye muktedir olmayan, bu yüzden de donup kalmış olandır: "Dibe vuranlar, Gorgo'yu görenler, yaşadıklarını anlatmak üzere geri dönmediler ya da taş kesildiler; bunlar Müslümanlar, su altında kalmış olanlar, tam tanıklar, tanıklıkları önem taşıyacak olanlardır" (s.33). Nitekim Erbil

de *Kalan*'dan “artakalan” ve oraya sığmadığı için “*kalan*'dan doğma”² müstakil bir kitap olarak kaleme aldığı *Tuhaf Bir Erkek* metninde “gorgo”dan, yarattığı dehşetten ve dehşet karşısında ne yapacağını bilemeyen kimselerden, Felaketlere tanıklık etmiş, kayıplar yaşamış tanıklardan söz etmektedir. Yunan mitolojisinde kendisine bakanın taş kesildiği korkunç yaratığı ifade eden bu kavramı Agamben, yaşadıklarını anlatmasına engel olan Felaket'in müsebbipleri için kullanırken Erbil (2015), *Tuhaf Bir Erkek*'te her dönemin muktedir güç erki (siyasî liderleri) için kullanılmaktadır: “Gene yüzlerce kişiyi gözaltına aldırması”, “saymakla tükenmez”, “faşist gorgo'lar” metnin öfke tonunun yükseldiği noktalarda devreye girmekte ve “gorgo'ya karşı çıkan “özgürkalmışbeyinler”, “gorgo'nun gizli ordusu” tarafından şiddetle bastırılmaktadır (s.53). Metinde sözü edilen belli kişi ve grupların maruz kaldığı şiddet düzeyi arttıkça metnin öfke tonu da yükselmektedir. Gorgo'ya duyulan hınç, bir intikam çağrısına dönüşmekte; büyük anlatılar, kanlı tarih ve onların yaratımı olan Felaketlerden bir türlü kopamayan anlatıcı, okurun beklenti ufkunun sabitlendiği tuhaf bir erkeğin hikâyesine hiçbir surette giriş yap(a) mamaktadır. Orhan Koçak (2007), modern hayatın soyut bir ihtimal yığını olarak iç dünyayı sonsuz zenginleştirip kişinin bu soyut ihtimalleri nesnel biçimlere dönüştürme imkânlarını da aynı nispette daralttığından söz ettiği yazısında Leylâ Erbil edebiyatını “deneyim ve imkânsızlıkları” arasında ele almaktadır (s.111). Erbil'in edebî malzemesinin önemli bir kısmını oluşturan Felaket ve tanıklıklar biteviye çoğalırken, dil bunu ifade etmekte aciz kalmakta ve bu acziyet, dil dışı yeni bir dil yaratımını zorunlu kılmaktadır. Dil, tanıklık edebilmek için tanıklık etmenin olanaksızlığını gösterme ve yerini dil-olmayana bırakma mecburiyetindedir (Agamben, 2009, s.39). Bu noktada Erbil'in edebî tavrı ve söz konusu anti edebî direnci, bizzat kendi imkânsızlığından tevellüt eden edebî deneyimin gerekliliğini ve ne şekilde icra edildiğini ortaya koymaktadır. Biteviye çeşitlenen, kesintilerle birbirini doğuran edebî deneyimler, edebiyat/belge, gerçek/kurmaca ikiliklerinden teşekkül etmekte, dil ve edebiyatı

² Erbil, *Tuhaf Bir Erkek*'in önsözünde bu anlatının *Kalan*'dan doğduğunu, onun dil akışını bozduğu için *Kalan*'dan kovulduğunu, buna rağmen hem *Kalan*'da hem de *Tuhaf Bir Erkek*'te birbirlerinden izler kaldığını ifade etmektedir.

hususunda herhangi bir tasnif yapmayı güçleştirmektedir. Nitekim Koçak'a (2007) göre Lêyla Erbil'in, türsel olarak dahi, ne roman ne öykü olarak herhangi bir türsel çatı altında tasnif edilmesi mümkün olmayan novella türünü seçmesinin nedeni, bu türün gerginliğin ve tedirginliğin biçimi olmasıdır (s.117). Bu tedirginlik ve gerginliği edebiyat aracılığıyla ortaya koyma mücadeleleri, Erbil edebiyatının hüviyetini belirlemektedir. Söz konusu tedirginliğin bir gün son bulmayacağı aşikâr olduğu için Erbil, ikili karşıtlıklara dayanmak yerine çatışma ve gerginliğin kesintisizliğinde nefes almakta ve "noktayı virgül etmekte"dir (Varlık, 2013, s.124). Erbil metinlerindeki sayıklamalar, sürçmeler, bağlamsız ifadeler, noktalama işaretlerinin tahakkümünü reddeden dilsel kurgu, *tuhaf* karakterler aracılığıyla kurulan, kurulduğu gibi parçalanan, hiçbir odakta toplanmayan hikâye; tedirginliğin ve sonsuz gerilimin hem ürünü hem de daima üretilip çoğaltılabilecek kaynağıdır.

Her ne kadar Erbil'in direngen edebî dünyasına diken üstünde dâhil olursa da, belli analogiler kurmaya kapı aralayan ipuçları, edebiyatın özüne ilişkin düşünme imkânını güçlendirmektedir. Deneyim-imbkânsızlık diyalektiği, edebiyat ve ifade etmenin imkân ve kısıtlılıkları dolayımında edebiyatın ne olduğu ve olmadığını tartışmaya açmaktadır. Marc Nichanian (2018), edebiyat ve tarih arasında kurduğu karşıtlıkta, tarihin tanıklık etmeye ve bunu ifade edip belgelemeye yönelik iddiasının tarihin inkârcı doğasından beslendiği fikri üzerinden sürdürmekte, tarihin Felaket söz konusu olduğunda dahi tüm tanıklıkları belgeleyebileceği yönündeki iddiasının altını oymaktadır (s.36). Felaket söz konusu olduğunda yalnızca edebiyat ifade etme gücüne sahiptir ve fasit bir daire içinde ifade etmeye yönelik her teşebbüsünde yenilgiye uğrayıp bizzat kendi sınırlılığını ortaya koymaktadır. Dolayısıyla Nichanian'a (2018) göre Felaket hakkında söz söyleme yetkisi edebiyata ait olsa da, Felaket üzerine uygun şeyler söylemenin yegâne yolu edebiyatın sınırlarını keşfetmekten geçmektedir. Felaket'in tüm çarpıcılığı ve görkemiyle görünür olması, ancak edebiyatın başarısızlığıyla mümkün olacaktır (s.155-156).

Nichanian'ın tarih yazımı ve edebiyat arasında kurduğu bu karşıtlığın izleri, Lêyla Erbil'in metinlerinde tarihe ve muktedir olan tarafından üretilen tarih yazımına yönelik nefrete karşılık gelmekte-

dir. Tarihe, tarihin her türlü yaratımına, yazınına karşı duyduğu nefret ve güvensizliği “Vapur” öyküsünden itibaren eserlerinde ortaya koyan Erbil, bir şeyleri anlatmak için yanıp tutuşan karakterlerinin nihai uğraşı olarak edebî üretimi seçmektedir. Anlatmaya çalışan kadınlar, edebiyat aracılığıyla bir şeyleri anlatma arayışına girmekte ve anlatmanın imkânsız doğasını kavrayıp (çaresizce) anlatmanın nedensel imkânsız olduğunu ifade etmektedirler. *Karanlığın Günü*’nde Nesli, kocasının işte olduğu 12 saat boyunca oturduğu koltuktan balkon camına bakıp tanıklıklarını, travmalarını, kayıplarını bir romana sığdırmaya çalışmaktadır. Zamanda ve mekânda sabitlenemeyen Nesli’nin zihni, kayıplardan kayıplara savrulmakta, geçmişte yaşananların taarruzu romanın başkarakteri Nesli için şimdiyi yaşamayı ve onda konumlanmayı imkânsız kılmaktadır. Nesli’nin hatırlamaları aracılığıyla zaman ve mekânda yaratılan daimi sapma ve sıçrayışlar, duygular arasında da benzer kesintiler yaratmaktadır. Nitekim Erbil’in bir sonraki metni *Cüce*, romanın başkarakteri Zenîme’nin şedit anlatma ihtiyacının ürünü; ölümünden sonra basılmış bir roman olarak takdim edilmektedir. Parça parça anlardan, biçimsel ve dilsel kırılmalardan oluşan *Cüce*, kurmacayla gerçeğin, belgelerle hikâye örüntüsünün iç içe geçtiği, anlatmanın, anlatmaya duyulan güvensizliğe galebe çaldığı, Erbil’in (2002) kendisiyle yapılan bir söyleşide ifade ettiği gibi Zenîme isminin anlamını karşılayan bir biçimde “soyu bozuk”, “hiçbir kavme ait olmayan”, “tuhaf” bir kadının elinden çıkma *tuhaf* bir metindir (s.26). Anlatmaya yönelik arayış ve bu arayışın boşa çıkması Erbil’in metinlerinde tekrar eden bir temadır. Metinsel stratejiler geliştirilerek bir şeyleri anlatmanın imkânsızlığı dil ve edebiyat aracılığıyla ortaya konmaya çalışılmakta ve bu sayede *yazının sıfır derecesine* ulaşma çabasına dönüşmektedir. Nitekim anlatılmaya değer şeylerin çoğunlukla anlatılması istenecek şeylerin genelini teşmil etmemesi ve halihazırda ifade etmenin imkânsızlığının kabul edilmesi; söze dair her şeyi dağıtıp, tüketerek sözü susturmayı bir hedefe dönüştürmekte ve Leylâ Erbil edebiyatını imkânsızlığın poetikasına yaklaştırmaktadır. Bu sebeple Özbalak’a (2013) göre, Erbil’in metinleri kelimeler yığınından ibaret olmasına karşın kelimeleri çoğunlukla hiçbir anlamı karşılamamakta, okuyucuyu “hiçlik” duygusuyla karşı karşıya bırakmakta ve ses yoluyla

sessizliğe gidiş çabasına dönüşmektedir. Bu bağlamda Erbil, dilsel denemelerle kökensel sözcükleri bulma ve sözün daha önce temsil edilmemiş haline dönme çabasını aporetik söylemler, çelişki ve tuhafliklarla, yinelemelerle dolu bir dil kullanarak iletişimsizliği ortaya çıkarmaya çalışmaktadır (s.166).

Sessizliğin Gürültüsü: Çiftkalpli Bir “Hiç Yazar”

Erbil, susmaya konuşarak gitme yolunu seçerek Koçak'ın vurusuyla çelişki ve yetersizliklerini kurcaladıktan sonra bile deneyimin vaatlerinden tam olarak vazgeçmemekte ve bu sebeple *Cüce*'de *çiftkalpli* bir karakter yaratmaktadır (s.117). Kendinden önceki metinlerden farklı bir noktada duran ve kendinden sonraki metinlerin de bir anlamda kaderini tayin eden *Cüce*; bir nevi yüzleşme ve hesaplaşma durağıdır; kendi olmanın tam olma, tümlenmeyle değil; bölünme, bölündükçe çelişkilerini fark etme ve kabullenmeyle mümkün olduğunun görülüp görünür kılınmasıdır. Bir yandan kaçmaya, direnmeye çalışırken öte yandan maruz kalmanın, nefesine yenik düşmenin, eleştirdiğine hatta tiksindiğine dönüşmenin bıçak sırtı deneyimidir fakat her ne olursa olsun kendiliğindedir. Nurdan Gürbilek'in ifadesiyle (2016), “*Cüce*'de tam anlamıyla yarılmış bir iç dünyanın, birbiriyle akorsuz atan iki karşıt yüreğin öyküsüdür kendiliğin öyküsü”. Önceki yapıtlarından farklıdır çünkü diğerlerinde varolan çifte yöneliş, burada bizzat anlatımın esas konusuna dönüşmüştür ve tüm bu açmazlar oluşturur sahneleri (s.230). *Cüce*'den itibaren huzursuz, gergin ve tedirgin bilinç, teyakkuz halindedir ve her geçen gün “devleşmekte” (Erbil, s.11) devleşirken hiçleşmektedir. Nitekim anlatıcı neyin değiştiğini anlatmak istemektedir; okura tüm bu çelişkileri, neden muhabirin gelişine razı olduğunu, o anlaşılırsa kendinde taşıdığı “insanlık durumu”nun da anlaşılacağını bir poetika olarak sunmaktadır:

Çetrefil sorunlarla boğuşmaktasın; gün günden yıl yıldan yenemediğin bu kaçıştan ya da bu derin sevdadan söz etmek zorunda duyumsuyorsun kendini okura... Okura mı? Hani yoktu onlar? Onlar için yazmazdın sen hani? Yazmıyorsun!; ama hâlâ kolladığın birkaç kişi var. “Hiç oluş”a doğru yol alış arzu ve istençle aramana tanık olsun

istiyorsun onlar; “unutuluş” a göğüs germeye hazır olduğunu, ancak o son anda tuhaf bir değişikliğe, –bir kazaya– uğradığını anlaşılar istiyorsun... Çünkü şu içinde yaşadığım eve kadar üşüşmüş karınca denilen asalaklardan çektiğin yetmezmişçe hiç içine sinmeden ama –seve seve– bu gelecek sanatçı muhabire nasıl razı oluşunu anlarlar sa tanıyacıklarını umuyorsun bir insanlık durumunu sende; belki de yinelemektesin ısrarla her vakit söyleyip yazdığını: yaralı doğar bütün insanlar, anlaşılma, sevlmek, sevecenlik dilenir ömrünce... “Son an,” dedin biraz önce, payı var mı olan bitende son anın, -cücenin- onu da tam bilemiyorsun. (Erbil, 2017, s.11)

Dizginlenemez bir yazma isteğini bölen kim ve ne için yazdığını bir türlü anlayamama ama tüm bu belirsizliğe rağmen sinik de olsa sürdürülen anlaşılmaya yönelik iştiyak; dilsel ifadenin ötesinde metni, kurguyu, algıyı parçalayan bir kırılma yaratmaktadır. Biçim burada dile gelmekte ve metnin *çiftkallılığını* görünür kılmaktadır. Muhatap bulamayan karakterin hikâyesi iki ayrı koldan, yer yer çatışarak ama diğerinin sesini duyarak, kimi zaman birbirine sataşırken, bazen de diğerini anlayıp onun açıklamasını üstlenerek iki farklı sayfada aktarılmaktadır. Ana hikâye, Zenîme’nin yaşadıklarını aktarırken diğer tarafta bunların neden yaşandığına dair notlar, itiraflar başka dilde ve fontta akıp gitmektedir. Çoğunlukla ana hikâyenin sözünü kesip araya giren parçalı metinler; Zenîme’nin bir medya cücesinin karşısında neden pespaye pozlar verdiğini, içinde bulunduğu kaçınılmaz “insanlık durumu”nu “belleğin kırbacını” (Erbil, 2017, s.43) yiyerek haykırmaktadır. Deneyimden doğan dirimselliğin kimseyle paylaşılabilmesi, muhatap bulamama hali, tüm bunlara karşın daima yükselen ama imkânsızlığının bilincinde olunan anlaşılma isteği hikâyeleri iç içe geçirmekte; biçimsel ve metinsel kurguyu parçalayıp dağıtarak dinmeyecek bir nefreti aşıkâr kılmaktadır:

Bekliyorsun. Ruhun enerjiiyi bir yere akıtarak dirilmek istiyor olası mı bu? Neye, kime akıtacaksın onu, kimi ortak edeceksin duygularına? Sana, senin eziyetine kim katlanabilir? Yalnızlığı kabul edemedin mi? Dostun kimdi senin? [...] Bu acı arayıştan kim kurtarabilir insanı? Sevgili mi? Dost mu? Kardeş mi? Boş inanç mı? Ülkü mü? (s.9).

Kimse bir kibrin, kimse tarafından onaylanmayan erdemlerin, takdir edilmeyen onurlu dik duruşun ne anlamı olduğu/olacağı

üzerine metin boyunca umutsuz sorular sorulmaktadır. “Hiç oluş”a uzanan yolculuğun müellifi “hiç yazar”, intiharla son bulan yolculuğunu bu sorguya ve maruz kaldığı kayıtsızlığa borçludur. Kimsenin çirkefinin bulaşmasına müsaade etmediği evinin kapılarını savaş muhabiri bir medya çücesine sonuna kadar açmıştır: “Çünkü kimse içinden çıktığı çirkeften leke almadan gezinemez bu gezegende [...]” (Erbil, 2017, s.12). Dolayısıyla elinde ne varsa yok etmeden çirkeften kaçınmanın; unutuluyor, görünmüyor ve muhatap alınmıyorken ay-nada kendisini hiçlemeden yol almanın artık hiçbir anlamı kalmamıştır:

Aslında sen, insanda bulunan değerli yanların onların varlığını keşfe-den başka insanlar olmadan bir değer olmayacaklarına da inanmaktasın. Korkun bu senin. [...] Sendeki değerlere tanıklık edecek olanları yitirdin bir bir sana tanıklık edecek en yakın dostlarını! Korkun bu senin. Sen ne çok yaşadın! Bittin sen artık; öll, öll.. (s.21).

Sivas ve Gazi olaylarından, Metin Göktepe’nin katlinden, hapishanede işkence gören abisinden söz etmeye çalışırken muhatap bulamayan anlatıcı ne anlatacağını da bilemeyen bir biçimde zihni, ifadeleri ve diliyle oradan oraya savrulmaktadır. Nitekim metin de aynı istikamette parçalara ayrılmakta, ufalıp dağılmaktadır. Tanıklık edecek kimse kalmamıştır çünkü kendisi de tanıklık etmesi, gördüklerini ifade etmesi mümkün olmayan bir noktada konumlanmaktadır. Nitekim metne dahil olan küçük bir çocuğun (Yıldırım) televizyonda gördüklerini, Madımak Otelinde insanların yakıldığını anne babasına anlatması ve onların tanıklığı geçersiz bir çocuğun söylediklerine kulak vermemesi, tanıklık ve ifadenin bir aradalışının mümkün olmadığına yönelik inancı kuvvetlendirmektedir. Henüz tanımlamadan, isim koymaktan, neye tanık olduğunun farkında olmaktan uzak bir çocuğun apaçık bir biçimde gördüklerini ifade etmesi, tanıklığının hükümsüz olmasından ötürü bir tanığın ifadesine dönüşmemektedir. Bu esnada ifadesi geçersiz ve güvenilmez olan tarih yazımının envanterleri, haber metinleri ve belgeler yeni bir ses olarak metne dâhil olmakta, tanıklığın bozuma uğramadan aktarımının imkânına yönelik umudu yerinden etmektedir. “Yusuf Erişti’ye Ne Oldu?”, “Gazi Olayları Olarak Bilinen Davanın 31. Du-

ruşması Trabzon Ağır Ceza Mahkemesi'nde Görüldü." haber başlıkları, hikâyenin karşısında art arda dizilmektedir (s.29). İçerikleriyle sunulan haberler, anlatıya hiçbir şekilde eklememekte ve anlatıcı bu haberlerle alâkalı tek bir kelime etmemektedir. Seslerin birbirinin içinde dağıldığı, çözüldüğü, yer yer çarpıştığı metinsel arenada türler, kurmaca/gerçek, kurgu/belge iç içe geçmektedir. Deneyimin bizzat kendi yapısı gibi metnin yolları da çatallanmaktadır. Bambaşka yollar denenmesine rağmen deneyimin anlatılabileceği bir düzlem bulunamamakta, metnin kendisi dinmeyen bir "baş ağrısına" dönüşmektedir.

Sonuç

Cüce, Zenîme Hanım'ın intihar etmeden önce yazdıklarını roman olarak yayımlatması için komşusu Leylâ Erbil'e vermesi üzerinden kurgulanmaktadır. Yazarın bir karakter olarak dâhil olduğu metin, gerçeklik/kurmaca arasındaki sınırları muğlaklaştıran, Erbil'in yazınsal tutumuna ilişkin dönüşümü görünür kılan belirleyici bir duraktır. Tanıklığın, Felaket'in ifadesinin imkânına yönelik şüphenin arttığı, öfkenin yıkıcı bir nefrete dönüştüğü ve sonraki metinlerde şiddetlendiği göz önünde bulundurulursa, *Cüce*'nin anlaşıl-maya yönelik umutsuzluğa rağmen çelişik bir biçimde anlatmaya ve yazmaya devam etmenin metni olması, edebiyatın Felaket'le ilişkisi dolayımında yetke ve kısıtlılıklarına ilişkin sorgulayıcı bir izlek sunmaktadır. Felaket'i anlatmak, tanığın ifadesini tahrif etmeden sunmak mümkün değilken, bu imkânsızlığı ortaya koyabilecek yegâne yol edebiyattan geçmektedir. Dünyaya kendisini kapatan; eve, kendisine kapanan Zenîme Hanım, ifadesi imkânsız tanıklığını bozuk ifadelerle, parçalı imgeleme bir "hiç yazar" olma ön kabulüyle kursa da, ifade etmekten ve edebiyatın bu noktadaki acziyetini edebi bir biçimde ortaya koymaktan vazgeçmemektedir. Leylâ Erbil'de yazınsal özgürlüğün bir veçhesi haline gelen radikal biçim, Felaket dolayımıyla mecrasını bulmaktadır. Edebiyatın statükocu düzeyde edebiyat olma halinden feragati, Erbil edebiyatının ayırıcı vasıflarını tesis eden edebî tutumlardan biridir. Edebilikten biçimsel adalet kanalıyla çıkış, Felaket'in görünür olmasının ve bu yolla kendi sa-

hiciliğini tesis etmesinin imkânı olmaktadır. Leylâ Erbil'in tanıklığı hayatileştirdiği metinleri yıkım ve inşayı aynı anda içermekte, yapıtın takdimi açısından çifte yönelimin kaynağı haline gelmektedir. Bu haliyle edebiyat, Felaket'in ifade edilemezliğini kendi potansiyelini sınayarak yeniden kurma yoluna gitmektedir. Söz konusu kurgu, yazınsal alanın etrafını çeşitli söylemlerle çerçevlendirirken edebiyatın edebiyat olma hakkına konsantre olmaktadır. Öte yandan edebî söylemin özgürleştirici jestlerle ikamesi sağlanmakta, bu sayede cari koşulların tahakküm altında tuttuğu yeknesak kültürü Felaket temsiliyle alt üst etmektedir. Leylâ Erbil'de edebî biçimin muhalefeti bu temsilin doğasıyla örtüşerek yazınsal alana musallat olan hantallığı kesintiye uğratmakta ve edebiyatın ontolojisi üzerine düşünmeyi zaruri kılmaktadır.

KAYNAKÇA

Agamben, G. (2011). *Tanık ve Arşiv: Auschwitz'den Kalanlar*. Ali İhsan Başgül (Çev.). İstanbul: Dipnot.

Benjamin, W. (2014). *Son Bakışta Aşk*. Nurdan Gürbilek (Haz.) İstanbul: Metis.

Erbil, L. (2017). *Cüce*. İstanbul: Türkiye İş Bankası Kültür.

_____. (2010). "Bunak?". (s.47-105) *Eski Sevgili*. İstanbul: Türkiye İş Bankası Kültür.

_____. (2015). "Ayna". (s.33-39) *Gecede*. İstanbul: Türkiye İş Bankası Kültür.

_____. (2015). "Vapur". (s.9-33) *Gecede*. İstanbul: Türkiye İş Bankası Kültür.

_____. (2015). *Kalan*. İstanbul: Türkiye İş Bankası Kültür.

_____. (2016). *Karanlığın Günü*. İstanbul: Türkiye İş Bankası Kültür.

_____. (2015). *Tuhaf Bir Erkek*. İstanbul: Türkiye İş Bankası Kültür.

_____. (2009). *Tuhaf Bir Kadın*. İstanbul: Türkiye İş Bankası Kültür.

_____. (2015). *Üç Başlı Ejderha*. İstanbul: Türkiye İş Bankası Kültür.

Gürbilek, N. (2016). “Çiftkalpli Yapıt”. (s.213-242) *Kör Ayna, Kayıp Şark*. İstanbul: Metis.

Koçak, O. (2007). “Leylâ Erbil: Deneyim ve İmkânsızlıkları”. (s.109-131). *Leylâ Erbil’de Etik ve Estetik*. Süha Oğuzertem (Haz.). İstanbul: Kanat.

Moretti, F. (2005). *Mucizevi Göstergeler: Edebi Biçimlerin Sosyolojisi Üzerine*. Zeynep Altok (Çev.). İstanbul: Metis.

Nichanian, M. (2018). *Edebiyat ve Felaket*. Ayşegül Sönmezay (Çev.). İstanbul: İletişim.

Önemli, İ. (Mart, 2002). “Leylâ Erbil: O İki Kalp Simgesel Bir Şey, Çok Yürekli de Olabilir, Kimbilir!”. *Varlık*, 1134, 26-29.

Özbalak, T. (2013). “Farklılık, Değişim ve Yeniliğin Yazarı Leylâ Erbil”. (s.157-173). *„bir tuhaf kuştur, gölgesi zihin,,,* Kaya Tokmakçıoğlu (Haz.). İstanbul: Aylak Adam.

Simmel, G. (2009). *Bireysellik ve Kültür*. Tuncay Birkan (Çev.). İstanbul: Metis.

Varlık, M. (2013). “Hızlı Bir Kurtuluş Özlemi! Leylâ Erbil ve Tanrıları Üzerine Bir Deneme”. (s.121-137). *„bir tuhaf kuştur, gölgesi zihin,,,* Kaya Tokmakçıoğlu (Haz.). İstanbul: Aylak Adam.