

monograf

edebiyat eleştirisi dergisi



y a s

2019 Sayı: 11

monograf

edebiyat eleştirisi dergisi

Altı Aylık Ücretsiz Edebiyat Eleştirisi Dergisi

ISSN 2148-3442

Sayı: 11 Kış 2019

Sahibi

Hazel Melek Akdik

Genel Yayın Yönetmeni

Melek Aydoğan

Yayın Kurulu

Dr. Öğr. Üyesi Mustafa Demirtaş
Aslan Erdem

Dergi Asistanı

Beyza Nur Doğan

İngilizce Danışmanı

Nilüfer Yeşil

Danışma Kurulu

Prof. Dr. Nazan Aksoy (İstanbul Bilgi Üniversitesi)
Prof. Dr. Murat Belge (İstanbul Bilgi Üniversitesi)
Prof. Dr. Besim F. Dellaloğlu (Sakarya Üniversitesi)
Prof. Dr. Rita Felski (University of Virginia)
Prof. Dr. Sibel Irzık (Sabancı Üniversitesi)
Doç. Dr. Mehmet Kalpaklı (Bilkent Üniversitesi)
Dr. Öğr. Üyesi Erol Köroğlu (Boğaziçi Üniversitesi)
Prof. Dr. Selim Sırrı Kuru (University of Washington)
Prof. Dr. Mahmut Mutman (University of Tampere)
Doç. Dr. Oktay Özel (Bilkent Üniversitesi)
Prof. Dr. Jale Parla (İstanbul Bilgi Üniversitesi)

Kapak Görseli

Özge Akdik

Mizanpaj

M. Atahan Sıralar

Yönetim Adresi

251/4 Sok. Özkanlar 27 Apt. Kat:1 Daire:2 Bayraklı/İZMİR

İletişim

info@monografjournal.com

www.monografjournal.com

Yayın Türü

Hakemli, Uluslararası, Süreli e-dergi (Kış ve Yaz olmak üzere yılda iki sayı olarak yayımlanır.)

Telif Hakkı

Bütün yayın hakları saklıdır.

Kaynak gösterilerek tanıtım için yapılacak kısa alıntılar dışında sahibinin yazılı izni olmaksızın hiçbir yolla çoğaltılamaz.

SUNUŞ

ODAK: YAS

Makaleler

- 10 Kolektif Bellekte Kırılma ve Yeniden İnşa Olarak Kerbela Yası
Ayhan Tek
- 40 Leylâ Erbil Edebiyatında Felaket, Tanıklık ve Anti Edebi Direnç
Esra Nur Akbulak
- 56 Toplumsal Cinsiyetten Melankoliye:
Genç Kız ve Ölüm'de Var Olmanın İkirikliliği
Zeliha Dişci
- 82 Yasın Antroposantrik Olmayan "Öteki" Hali:
Sürgün'de Şiddet ve Acının Beden-ötesi Yolculuğu
Deniz Gündoğan İbrişim
- 99 *Yalnızlar İçin Çok Özel Bir Hizmet: Yası Yazıya Tutturmak*
Fatma Damak
- 131 Corporeality of Trauma and Loss in Janice Galloway's
The Trick is to Keep Breathing
Papatya Alkan Genca

PASAJ

Çeviri

- 145 XIX. Yüzyıl Türk Edebiyatında Bazı Endülüs Temaları
Bernard Lewis (Çeviren: Habil Sağlam)

Makaleler

- 153 Son Dragoman Bernard Lewis'in Manzum Tercümelere
Habil Sağlam
- 176 2000 Sonrası Türkçe Yayıncılıkta Yeni Dalgalar:
Pratikler, İmkânlar ve Sınırlar
Merve Şen

- 200** **Söyleşi**
“Hepimizin İhtiyaç Duyduğu Şey Umut”
Martin Puchner
Söyleşi: Eylem Ejder
- 214** **Gelecek Sayı Çağrı Metinleri**
Odak: Umut / Focus: Hope
- 216** **Dipnot: Emine Sevgi Özdamar /**
Footnote: Emine Sevgi Özdamar
- 218** **Makale Yazım Kuralları**
- 222** **General Guidelines**

SUNUŞ

11. sayının odak konusu, “**Yas**”. *Odak*'ta ilk olarak “Kolektif Bellekte Kırılma ve Yeniden İnşa Olarak Kербela Yası” makalesiyle Ayhan Tek, tarihi kırılma ve travmalarla özdeşlik kurularak yâd edilen Aşura törenlerinin, taziye ve matem ritüeli olarak mitoloji, destanlar ve edebiyata nasıl yansıdığını inceliyor. Esra Nur Akbulak, “Leylâ Erbil Edebiyatında Felaket, Tanıklık ve Anti Edebî Direnç” makalesinde, “felaket” 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 tartışıyor. “Toplumsal Cinsiyetten Melankoliye: *Genç Kız ve Ölüm*'de Var Olmanın İkircikliliği” makalesinde Zeliha Dişçi, Aysel Özakin'in *Genç Kız ve Ölüm* romanında toplumsal cinsiyetin insanlarda kayba nasıl sebep olduğunu ve bu asla yası tutulamayan, yüzleşilemeyen kaybın yarattığı boşluğun bir anlamsızlık bıraktığını gösteriyor; roman kişisi Nuray'ın ev kadınından yaratıcı bir yazar haline gelmesinde melankolinin rolüne değiniyor. Deniz Gündoğan İbrişim, “Yasın Antroposantrik Olmayan ‘Öteki’ Hali: *Sürgün*'de Şiddet ve Acının Beden-ötesi Yolculuğu” makalesinde Derrida'nın yas kavramsallaştırmasını çıkış noktası olarak Çiler İlhan'ın *Sürgün* kitabında yasin esasen insan ve insan olmayan canlılar (bitki, madde) veya insan dışı hayvanlar arasındaki daimî etkileşimini tartışıyor, İlhan'ın yas temsilinde sadece insan öznenin ve ben'in narsistik çözümlemesini merkez alan psikanaliz yaklaşımına bağlı kalmadığına işaret ederek antroposantrik olmayan eleştirel ve disiplinlerarası bir yas kavramının olanaklarını tartışmaya açıyor. “*Yalnızlar İçin Çok Özel Bir Hizmet: Yası Yazıya Tutturmak*” makalesinde Fatma Damak çok katmanlı ve çok sesli bir anlatı olan, Murat Gülsoy'un

Yalnızlar İçin Çok Özel Bir Hizmet romanının merkezinde, yazma işiyle uğraşan ve kendi romanını yazdığını ima eden bir anlatıcının olduğunu iddia ediyor ve romanın temel izlekleri olan yalnızlık ve ölümü, yazar-anlatıcının nasıl deneyimlediğini ve yaşadığı kayıplar sonucunda içine düştüğü yas sürecini yazıyla nasıl ilişkilendirdiğini, bu süreci nasıl hikayelediğini inceliyor. Papatya Alkan Genca, “Corporeality of Trauma and Loss in Janice Galloway’s *The Trick is to Keep Breathing*” makalesinde, Janice Galloway’ın *The Trick is to Keep Breathing* romanında, roman kişisi Joy Stone’un erkek arkadaşını kaybetmesinin ardından deneyimlediği travmanın bedenselliği ile ilgileniyor, metinde birçok fiziki ve psikolojik acı ifadesinin, daha da önemlisi psikolojik acının fiziki belirtisine dair ifadelerin yer aldığını vurguluyor, romanın travma ve kaybı Joy’un bedeni ve formel yapısı üzerinden nasıl sunup temsil ettiğini çözümlüyor.

Pasaj bölümünde ilk olarak Bernard Lewis’in “XIX. Yüzyıl Türk Edebiyatında Bazı Endülüs Temaları” yazısına Habil Sağlam’ın çevirisiyle yer veriyoruz. Habil Sağlam, Lewis’in çalışmasından yola çıkarak yazdığı “Son Dragoman Bernard Lewis’in Manzum Tercümesi” makalesinde, tercümeyle modern Türk şiirinin öncü isimlerinin Anglofon dünyada tanınmasına katkı sağlayan Lewis’in Türkçeye olan ilişkisinin yarım asırlık serüvenini kısaca özetliyor ve Türkçeden İngilizceye yaptığı şiir tercümelerinin bir dökümünü çıkarıyor. Merve Şen “2000 Sonrası Türkçe Yayıncılıkta Yeni Dalgalar: Pratikler, İmkânlar ve Sınırlar” makalesinde, 2000 sonrası kurulan bağımsız yayınevlerinin çeviri roman tercihlerine ve bu tercihlerin nedenlerine odaklanarak Türkçe edebiyat ortamında görülmeye başlanan değişimin izlerini yayıncılık faaliyetleri üzerinden değerlendiriyor, bağımsız yayıncılığın konumu gereği ekonomik ve estetik beklentiler arasında nasıl bir müzakere alanı yarattığını tartışmaya açıyor. Bu sayıda, *The Written World* kitabıyla hikâyeye anlatıcılığının Gılgamış’tan günümüz sosyal medyasına dek uzanan hikayesini anlatan Martin Puncher’le Eylem Ejder bir söyleşi gerçekleştirdi: “Sonunda Bazı Şeyler Değişecek, Belki Bazı Şeyler Kaybolacak Ama Daha Fazlası Kazanılmış Olacak.”

Daha önce çağrısını yaptığımız, Şule Gürbüz edebiyatına odaklanacak *Dipnot* bölümüne bu sayıda yer veremiyoruz. Dosya editörü

ve hakemlerin değerlendirmeleri neticesinde, dosyaya gönderilen yazılar içerisinde Şule Gürbüz’n metinlerine nitelikli bir bakış ve eleştirel katkı sunan çalışmalar bulunamadı. Türkçe edebiyatın aędaŐ yazarlarının metinlerini ne çıkarırken kendimize yüklediğimiz sorumluluk, tekdüze, yenilikten uzak bir dergi olmama motivasyonumuzdan geliyordu. Bu nedenle edebiyat kamusunda özerk düŐünceye ve eleŐtiriye yer açacak sorular sormayı hedefleyen çalışmalarla ilgilendiğimizi buraya kaydetmek istiyoruz.

Feyza Akınerdem, Burcu Alkan, Başak ztrk Bitik, Nihan Bozok, Hlya Bulut, Mustafa Demirtaş, Jale zata Dirlikyapan, Nalan Erbil Erkan, Nagihan Gr, Caner IŞık, Demet Karabulut, Koray Melikoğlu, Barış zkul, Veysel ztrk, Emrah Pelvanoğlu, Mehmet Sümer, Hlya Dündar Şahin, Senem Timuroğlu, Zeynep Uysal makalelerin değerlendirilme sürecinde yardımlarını esirgemediler, destek oldular; teşekkür ederiz.

12. sayının odak konusu **“Umut”**. Edebiyat metinlerini ve edebiyatın varoluş biçimini umut kavramı ekseninde tartışmayı, tarih boyunca daha iyi bir yaşam arayışı ya da beklentisi içinde olan insanın değişimi hayal etme ve geleceği tasarlama arzusunu edebiyat düzleminde değerlendirmeyi amaçlıyoruz. *Dipnot* bölümünde ise, **Emine Sevgi zdamar** edebiyatını ele alacağız. Karşılaştırmalı edebiyat ve Germanistik alanlarında çalışan araŐtırmacıların hayli ilgisini çeken yazarın farklı dillerde nasıl alımlandığına bakmak istiyoruz.

Melek Aydoğan

ODAK: YAS

Kolektif Bellekte Kırılma ve Yeniden İnşa Olarak Kerbela Yası

Ayhan Tek*

Öz

İslâm tarihinde üzerinde en fazla durulan olaylardan biri Kerbela ve İmam Hüseyin'in şehadetidir. İslâm peygamberi Muhammed'in torunu, dördüncü halife Ali'nin oğlu olan ve Kerbelâda başı bedeninden ayrılan Hüseyin, aynı zamanda Şia mezhebinin üçüncü imamıdır. Hüseyin'in Kerbelâda öldürülmesi Müslümanların tarihsel hafızasında büyük bir kırılma yaratmıştır. Bu yönüyle Kerbela, İslâm tarihinde bu dine mensup olanlar arasında iktidar savaşının tırmandığı, ayrılıkların baş gösterdiğinin de bir göstergesidir. Diğer taraftan yas ritüelleri bağlamında Kerbela'nın ve Aşura törenlerinin edebiyattan tiyatroya, resimden sinemaya kadar birçok alanı etkilediği görülmektedir. Muharrem ayı içerisinde düzenlenen Aşura törenlerinde temsili olarak Kerbela ve onun travmasının bıraktığı acı, belleklerde devam ettirilir. Bu çerçevede kendisinden önce ve sonraki tarihi kırılma ve travmalarla bir özdeşlik kurularak yâd edilen Aşura törenlerinin, taziye ve matem ritüeli olarak mitoloji, destanlar ve edebiyata yansımaları bu yazıda üzerinde durulacak hususlar arasındadır.

Anahtar Kelimeler: Kerbela, Aşura, yas, travma, İslâm

* Muş Alparslan Üniversitesi, Fen-Edebiyat Fakültesi, Kürt Dili ve Edebiyatı Bölümü, Öğretim Üyesi. ayhangeveri@gmail.com

Makalenin gönderim tarihi: 09.12.2018. Makalenin kabul tarihi: 27.12.2018

Rupture in Collective Memory and the Mourning of Muharram as Reconstruction of Memory

Abstract

One of the most significant events in the history of Islam is the Battle of Karbala and the martyrdom of Husain. Beheaded in the Battle of Karbala, Husain is the grandson of the Prophet Muhammad of Islam, the son of the fourth caliph Ali, as well as the third imam of the Shii sect. The martyrdom of Husain in Karbala created a great rupture in the historical memory of Muslims. In this respect, Karbala is an indication that the struggle for power between those belonging to this religion has escalated in Islamic history and sectarian separations have begun to emerge. In addition, in the context of mourning rituals, Karbala and the ceremonies of Ashura influence many areas from literature to theatre, from painting to cinema. The pain of the tragedy brought by Karbala and its trauma is continued in memories through its representation in the Ashura ceremonies held in the Muharram month. In this context, this article shall discuss the influence of the ceremonies of Ashura, on mythology, epics and literature, as a ritual of condolence and sorrow, established through the remembrance of Karbala via identification with ruptures and traumas in the periods before and after the battle.

Key Words: Karbala, Ashura, Mourning, Trauma, Islam

Giriş: Bir Yas Belleği Olarak Kербela'nın Arka Planı

“Ölüm zordur. Ama üzüntü daha da zordur.”
Yaban Düşünce - Claude Lévi-Strauss

İslâm peygamberinin vefatından sonra iktidarı kimin yöneteceği tartışılmaya başlanmıştır. Sünnilere ait olanlar başta olmak üzere kimi kaynaklarda Muhammed Peygamber'in kendisinden sonraki idari süreç için Ebubekir bin Ebû Kuhâfe'yi halife olarak işaret ettiği

aktarılmaktadır.¹ Ehl-i Beyt kaynaklarında ise Peygamber'in Gadiru Humm'da Ali bin Ebu Talib'i işaret ettiği kaydedilir.² Yine Ali'nin halife olması gerektiği düşüncesine yakın metinlerde, Ali'nin Peygamber'in cenaze işlemleri ve yasıyla meşgulken Ebubekir ve beraberindekilerin halifelik peşine düştüğü aktarılır. Dolayısıyla Muhammed'in vefatından sonraki İslâm tarihi, hilâfet merkezli bir iktidar mücadelesi olarak seyretmiştir (Şaban Öz, 2011, s.26). Üstelik bu iktidar mücadelesi, günümüze ulaşacak kadar büyük bir etki alanı yaratmıştır.

Araplar arasında sosyolojik bir gerçeklik olan biat etme geleneği çerçevesinde, nüfuz sahibi isimlerin bağlılıklarını bildirmesiyle Ebubekir ilk halife seçilmiştir. Sonrasında Ömer bin Hattab ve Osman bin Affan halife seçilmekle beraber, Ali bin Ebu Talib'in halife olması gerektiğine dair düşüncelerin devam etmesi ve ondan önceki iki halifenin öldürülmesiyle başlayan karışıklıklar, onun dördüncü halife seçilmesiyle daha da büyümüştür. Haricîlerin suikastı sonucunda öldürülen Ali, çocuklarına âdetâ şehadeti miras olarak bırakmıştır. Nitekim büyük oğlu Hasan, Kûfelilerin desteğiyle halife seçildiyse de eşi Ca'de bint Eş'as b. Kays tarafından -Muaviye'nin verdiği para karşılığında- zehirlenmiştir. Hasan bin Ali'nin öldürülmesi kardeşi İmam Hüseyin'e sorumluluk yüklerken halifelüğün de el değiştirmesine yol açmıştır³ (And, 2002, s.17-20; Fiğlalı, 1997, s.283).

Aslında bu arka planla Kerbela'ya kadarki süreç, kökü Peygamber zamanına kadar giden kabileler arası bir iktidar savaşının dışavurumudur. Ne var ki İslâm tarihinde pek çok savaş/yıkım gerçekleşmişse de Kerbela gibi etkisi süren başka bir hadise olmamıştır. Hasan Onat'ın (2007) da belirttiği gibi, "Kerbela ile ilgili törenleri izleyenler, eğer tarih bilgileri yoksa, "Hz. Hüseyin'in yeni ölmüş bir kimse olduğunu, ya da onun ölüm haberinin oralara yeni ulaştığını" düşünebilirler (s.6)." Bu bağlamda sürekli özdeşlik kurulan bir travma olarak kolektif belleğe işlenen, intikam ve yas duygularını bes-

¹ Metinde geçen tarihî-dinî şahsiyetlerin isimlerini, ilk geçtiği yerde tam, daha sonraki yerlerde de kısaltarak vermeyi tercih ettik.

² İslâm tarihinde ilk halifenin kim olacağı etrafındaki tartışmalara ve bu tartışmalara mezheplerin farklı yaklaşımlarına dair detaylar için bkz. (Atay, 20-21; Azimli, 2014, 26-32; Fiğlalı, 1996, 279-280; Uludağ, 2008, 57-58; Şeriati, 2009, 55-74 ve 193-210).

³ Kerbela öncesi ve sonrasına dair sürecin kronolojik serencamı için bkz. (Gölpınarlı, 2012, 41-129; Güngör, 1987, s.XV-XX; Köksal, 2006, 37-390).

leyen, İslâm-ıçer bir zalim-mazlum diyalektiği inşa etmiş ve böylece mitik bir söylene dönüşmüş Kerbela'nın ürettiği motifler, bu yazının temel sorunsalları olacaktır.

Kolektif Belleğe İşleyen Trajedisiyle Kerbela ve Aşura

10 Muharrem 61'de (Miladi: 10 Ekim 680) Kerbela'da yaşananları savaştan ziyade bir trajedi olarak değerlendirmeyi gerekli kılan detaylar, toplumsal hafızanın acıyan yanlarını deşerek onları birer simge hâline dönüştürmüştür. Özetle şöyle sıralayabileceğimiz bu detaylar edebî metinlerde, minyatür sanatında ve yas törenlerinde Kerbela yasını tutmakla beraber, bu tragedyanın acısını hatırlatıp intikam hissini canlı tutmak için kullanılmıştır: 4500 kişilik olduğu söylenen bir ordu karşısında Hüseyin ve 72 kişiden oluşan taraf-tarı, içinde çocuk ve kadınların da yer aldığı insanlarla Fırat suyu arasına çekilmiş set, susuzluk, çölde kavurucu sıcaklık, Hüseyin'in gözleri önünde oğlu Ali Ekber'in kanlar içinde bırakılıp hemen akabinde altı aylık Ali Asgar'ın da atılan oklarla babası Hüseyin'in kucagında vurulması ve Hüseyin'in yakınlarının bu şekilde gözleri önünde birer birer öldürülmeleri. Sonrasında Hüseyin'in başının kılıçla koparılması, savaş sonrasında Yezid'in askerlerine ait cesetlerin gömülmesine karşın Hüseyin taraftarlarının cesetlerinin gömülmemesi ve Hüseyin'in kesik başının Yezid'e sunulması. En son olarak da Hüseyin'in kız kardeşi Zeyneb'in Kerbela felaketini hafızalara kazıyan feryat dolu söylevleri (And, 2002, s.19-20). Bu tarihsel arka plana sahip Kerbela'nın bütün trajik enstantaneleri, mitolojik ve arketipsel göndermelerle bu felaketin yasını tutmaya devam eden kitlelerin hafızalarına kazınmıştır. Bu yönüyle Kerbela din-ıçer bir iktidar savaşının ötesinde -Daryush Shayegandan hareketle söyleyecek olursak- "yaralı bilinç"lere seslenen bir imge dizgesine dönüşmüştür.

Lévi-Strauss'un (1994) *Yaban Düşünce* eserinde bahsettiği yas yasaları ile Kerbela hadisesini, Hüseyin'in şehadetini ve günümüze kadar gelen Aşura⁴ geleneğinin ortak yanlarını tespit etmek mümkün-

⁴ Bu yazıda, kökeni Musa Peygamber'in kavmini zulümden kurtardığı güne kadar giden, farklı köken teorilerine sahip "Aşura" ve törenlerini, sadece Hüseyin ve Kerbela bağlamındaki sınırlı anlamıyla kullanıyoruz.

dür. Lévi-Strauss'un özellikle "ortak bilinçaltı" kavramsallaştırması ve "ölüyü gömenlerin kendi aralarında konuşmalarına karşın yas tutan ötekilerin sessizliği" (s.90) sorunsalı, Kerbela törenlerini anlamlandırmada ufuk açıcı olabilir. Nitekim Aşura törenlerinden hareketle, Kerbela yası etrafında oluşan ortak bilinçaltı, âdeti daha gömülmemiş bir ölünün ardından tutulmaya başlanan yasinin devam ettiğini imlemektedir. Ölüm düşüncesinin insanın iç dünyasında yarattığı etkiyi ve ölenin ardında matemi yaşayan kişilerin durumunu salt inanç sistemi içinde açıklamak yeterli olmayabilir. "Çünkü ölüm ve insanın sonluğu, kişinin kendi bilincinde üretemeyeceği, kendinin yapıt olarak yapamayacağı, simgesel düzenin içinde yer veremediği, veremeyeceği bir şeydir (Sayın, 2018, s.56)." Bu itibarla, bitmemiş matem in inşa ettiği toplumsal hafıza kadar güçlü ve birleştirici başka bir dinamik tahayyülü zor gibidir. Kerbela'nın yasını tutmanın temelinde yatan etkili dinamizm, tam da buna bağlı toplumsal bir damar gibi durmaktadır.

Kerbela'nın, insanların intikam ve acıma duygularına yönelik hitabı kadar, onun güçlü bir teolojik savunma retorikğine sahip olduğu da görülmektedir. Bu trajedi üzerine yazılmış maktel metinlerini ve özellikle Şi'a'nın meydana getirdiği müktesebatı hatırlamak gerekir. Bu müktesebat çerçevesinde, Kerbela bir nevi, "Kim bir nefsi bir başka nefse ya da yeryüzündeki fesada karşılık olmaksızın, yani haksız yere öldürürse bütün insanlığı öldürmüş olur" (Maide: 32) ayetinin Müslümanların belleğindeki tefsiri niteliğindedir. Çünkü Kerbelada suçsuz bir şekilde önce susuzluğa ve tecride tabi tutulan Hüseyin ve yakınları, *Kur'an*'da (Bakara: 194-196) tıraş olmanın bile haram kılındığı, savaşmanın yasaklandığı sadece nefsi müdafaa için meşru görüldüğü (eş-şehrü'l-haram) aylardan biri olan Muharremde trajik bir ölümle karşı karşıya kalmıştır. Kerbela, ayeteki (Maide: 32) "fesad"ı çağrıştıracak şekilde, Hüseyin'in dedesinin getirdiği yeni dine inananlar arasındaki en büyük fesat olarak tarihe kaydedilmiştir. Kerbela, bir kırılma olarak belleklerdeki yası sürekli kılarken, aynı zamanda intikam duygularını da beslemiştir. Üstelik bu intikam duygusu her Aşura töreninde yeniden "canlandırılır."⁵

⁵ Gerek Türkiye'deki Caferilerin gerekse İran ve diğer bölgelerdeki Şiilerin Aşura törenlerini icra ederken kendilerini zincirle dövmeleri üzerinden yapılacak bir antropolojik okuma için bkz. (Le Breton, 2015).

Yas törenleri ile toplumsal bilinç ve hafıza inşası gerçekleştirilir. Bu sebeple Şii ve Sünnî ilim ekolleri arasında sürmekte olan “sahih-mevzu hadis” tartışması, bir rivayet kültürünün yansıması kadar bir hafıza inşa çabasıdır. Böylece Kerbelâdan beri süregelen intikam hissi canlı tutulurken, hak-batıl mücadelesi bağlamında, Hüseyin şahsındaki trajik ölüm üzerinden de hak ve haklı olmanın retoriği inşa edilmektedir.⁶

Hüseyin hem Peygamber’in torunu hem de Ali’nin oğludur. Ehl-i Beyt’in en sevilen ismi olarak Hüseyin aynı zamanda Ehl-i Beyt mirasına sahip olmasından ötürü “şehitlerin sultanı” (sultanuş-şuheda) sayılmaktadır. Bundan dolayı onun şehadeti de İslâm ve Ehl-i Beyt’in en önemli kırılmalarından biri sayılırken aynı zamanda bir simgeye dönüşmüştür. Üstelik Şia düşüncesi Ali’nin düşünceleri ve hayatı etrafında şekillenmiş olmasına rağmen; şehadet düşüncesi, Ali’nin şehadeti yerine oğlu Hüseyin’in ölümü üzerinden hatırlatılır. Tam da bu noktada Aşura törenlerinde Ali’nin şehadeti yerine Hüseyin’in şehadeti sembolleştirilir. Hatırlatmak gerekirse, bir kurban ritüeli olarak kurban edilenin kanının alınlar sürülmesini çağrıştıran biçimde, “Ya Hüseyin” ibaresinin Aşura törenlerinde kan-kırmızısı yazı biçimiyle yazıldığı bandajların alınlar bağlanmasının temelinde, sembolleşen şehadet düşüncesi yatmaktadır. Bu ve benzeri durumlar, ileride açıklayacağımız üzere, Hüseyin’in başının gövdesinden koparılmasına da bir gönderme olarak ele alınabilir.⁷

Kerbelâdaki kan imgesi ile Kızılbaş Alevilerinin ibadet ritüelleri arasında yer alan “Âyin-i Cem” arasında ilinti kurmak gerekir-

⁶ Türkiye tarihi özelinde Hüseyin ve Kerbela ile özdeşlik kurmanın en dikkat çekici örneğini Seyit Rıza’nın feryadında bulabiliriz. İdamı öncesi son isteği “beni oğlumdan önce asın” demesine rağmen gözleri önünde önce oğlunun idam edildiği kaydedilmektedir. Bu yönüyle bir Alevî büyüğü olarak idam sehpasındayken yaptığı konuşma, Kerbela üzerinden kurulan özdeşlik, tarihsel bellek ve mazlumiyeti imlemesi bakımından önemlidir: “Evlad-ı Kerbelâ’yız, bihatayız, ayıptır, zulümdür, cinayettir (Özcan, 2016, s.63: aktaran: Yıldırım, 2018, s.188).”

⁷ Yas’ın hafıza mekanizmasında genetik bir geri dönüşü olarak top oynamak ile Hüseyin’in kesik başı arasında bir ilişki kurulmaktadır. Şahsi tecrübemi aktaracak olursam, küçükken top oynamamız Sünnî olan aile büyüklerimiz tarafından hoş karşılanmazdı. Hatta günah addedilirdi. Bu “günah”ın temeli için de “Hazreti Hüseyin’in başı kesilip Kerbelâda onunla oynandığı” bildirilirdi çocukluk hafızamıza. Yine bir kısım Alevilerde Muharrem ayı içerisinde soğan ve benzeri yiyeceklerin -başı çağrıştırması ve başlarının koparılarak tüketilmeleri üzerinden- yenilmesinin günah sayıldığını da hatırlatmak gerekir.

se, Kerbelâdan tevarüs eden kan imgesi, bu ayinlerde süslenip cem töreninde dolaştırılıp ortaya getirilen kurbanlık koyun sembolü (Mélïkoff, 2010, s.198) ve oğlu İsmail'i kurban vermek üzere olan İbrahim Peygamber'e gökten indirildiğine inanılan koç aynı düzlemde düşünülebilir. Çünkü Muhammed'in de İbrahim soyundan geldiği düşüncesi ve aynı dinsel düşüncenin sürekliliğini imlemesi (İbrahimî din/ Hanif din) bağlamında İslâm'ın bu sürekliliğinin en son halkası olması gibi veriler, Kerbela ve Hüseyin'i ezeli hak-batıl diyalektiği içerisindeki ideal yere konumlandırmaktadır. Unutulmamalıdır ki bu diyalektik dinsel düşüncenin son peygamberi Muhammed olsa da, hem onun soyundan gelen hem de onun tek mil ettiği dinî düşüncenin önemli son temsilcisi, Şia'ya göre kuşkusuz Hüseyin'dir. Bu son temsilci olma durumu oldukça önemlidir. Çünkü İslâmî epistemolojinin belirlediği sınırlar içinde düşünüldüğünde hak davanın yani İslâm'ın ilk halkası nasıl ki ilk peygamber olan Adem ise, son halkayı da Hüseyin simgeler. Bundan ötürü, Ali Şeriatî (2004), Hüseyin'i Adem'in varisi olarak görmüştür. Aghaie'nin modern Şii-likte sembolik söylem üzerine yazdığı önemli eserinde işaret ettiği gibi, aslında Şia düşüncesi, dünyanın başı ve sonu arasındaki tüm süreci, yani hayatın tümünü, Kerbela anlatımı üzerinden kurgulamaktadır. Bundan hareketle evrensel bir anlatı ve söylem peşinde olan Şia uleması, Adem ile başlamış ve Mehdi ile bitecek sürecin kırılma noktası olarak Kerbelâ'yı görmüşlerdir (Aghaie, 2005, s.10). Böylece Şii söylemin merkezinde Kerbelâ'nın neden bu kadar güçlü bir şekilde yer alıp simgeleştiği daha iyi anlaşılmaktadır.

Öte yandan İnan İslâm Devrimi'ni besleyen dinamiklerden birisini Hüseyin'in şahadetinin oluşturduğu motivasyon olarak görebiliriz. Özellikle toplumcu bir bakış açısına sahip olan Ali Şeriatî'nin İslâm ve Şia'yı analiz eden tarihsel yorumu, entelektüel çevrede devrimci bir damar olarak sahiplenilmiştir. Çünkü Şeriatî, diyalektik tarihsel kavga'nın merkezine Hüseyin'in trajedisini koyarak sadece Müslümanlar arasında meydana gelen bir kırılmayı imlemez. Bunun yerine Şeriatî, ezeli ve ebedî hak-batıl savaşının en önemli sembolü Hüseyin'in kanı ile Kerbela ve Aşura'yı yeniden kurgulamaktadır. Buradaki kan, sadece Kerbelâda dökülen değildir. Kan bu tarihsel yorumda aynı zamanda temiz bir neslin taraftar olduğu hak cephe-

sinin de tanımıdır. Nitekim Ehl-i Beyt ve imamet silsilesi Hüseyin'e dayandığı gibi veraset yoluyla sürdürülen mücadelede Adem'e kadar giden bir kan bağından söz edebiliriz. Bu nedenle kan üzerine kurulan bu kuramsal diyalektik aynı zamanda tüm tarihi bir kan davası gibi kurgulamayı beraberinde getirmiştir.

Ali Şeriatî, gerek *Ali Şiası ve Safevî Şiası*'nda gerekse *Adem'in Vârisi Hüseyin*'de İslâm'ın tarihsel birikimi yanında İranî anlatı geleneğinin de imkânları içinde Kербela'yı bir ekol (mektep) olarak sunar. Çünkü Hüseyin'in temsil ettiği mektep, Muhammed ve Ali'den İbrahim ve Adem'e kadar giden bir mücadele silsilesini imlerken, bu mektebin karşısında yer alan ve Yezid'in temsil ettiği ağ da Nemrut'tan kardeşini öldüren tarihin ilk katili Kabil'e kadar götürülmektedir (2004, s.19-33).

Dine Karşı Din ve *Ali Şiası Safevî Şiası* gibi karşıt ikilikleri kavramsallaştırarak yazdığı eserleriyle İran İslâm Devrimi'nin fikrî temellerine de katkı sunmuş Ali Şeriatî'nin bu kuramsal metinleri Şiiliği anlamada önemli metinlerdir. Ali'nin neden yönetimde olması gerektiğini uzunca anlatan Şeriatî'nin yas ve Aşura'yı tanımlama biçimi, Kербela ve Aşura'ya yüklenen "kesintisiz" tarihsel misyonu da açıklar niteliktedir. Çünkü ona göre Adem'in varisleriyle Şeytan'ın varisleri arasındaki bu savaşta gerçeği görmek ancak "yas" ve "Aşura"nın bilincine varmakla mümkün olur (2009, s.15).

İran kolektif belleğinde Hüseyin ile Âdem'in oğlu Habil ve İbrahim Peygamber arasında bir özdeşlik kurulması Ali Şeriatî'ye özgü olmayıp ondan önce de Farslar arasında görülmektedir. Nitekim Metin And, önemli çalışması *Ritüelden Drama Kербelâ-Muharrem-Ta'ziye*'de bir taraftan Şiraz'daki Aşura törenlerini gözlemleyerek önemli noktaları, bir tiyatro tarihi uzmanı olarak not etmişken diğer taraftan İranlı araştırmacı Sadık Hümâyûnî'nin derlediği 99 adet ta'ziye çeşidini özetleyerek vermiştir. Bu taziyelerin bazılarında da görüldüğü üzere Kербela yası kâh Âdem ile kâh İbrahim ile başlatılır (And, s.131). Bu yönüyle aslında Ali Şeriatî'nin aktardıkları toplumsal hafızada var olanlarla uyumluluk göstermektedir.

Kerbela Yasının Ortadoğu Edebiyatlarında Yankısı ve Makteller

Kerbela'da yaşananlar kolektif belleğe işlenmekle kalmamış aynı zamanda ardında birçok dilde yankısını bulmuş geniş bir literatür bırakmıştır. Arapça, Farsça, Kürtçe ve Türkçede işlenen metinlere konu olan Kerbela, bu yönüyle neredeyse tüm Müslüman coğrafyaya etki etmiştir.⁸ Kerbela'da yaşananların tarih kitaplarında anlatılması bir yana bu olay üzerine müstakil eserlerin de kaleme alındığı bilinmektedir. Böylece pek çok dilde “maktel”, “maktel-i Hüseyin”, “mersiyе” ve “Muharremiye” denilen türde müstakil eserler ya da kısa şiirler/bentler yazılmıştır. Farklı adlandırmalar görülmekle beraber, Hüseyin'in ölümü ve Kerbela'yı konu edinen bu tarz eserler için genellikle “maktel” ifadesi kullanılmıştır.

Hem bir okur kitlesine seslenip hem de Aşura törenlerinde matem acısını tarihe kaydetmek bağlamında yazılan “maktel-i Hüseyin”ler, Kerbela'ya ilişkin temel metinler olarak kabul edilir. Arapçada “katl (et-)” fiilinin ism-i mekânı, yani katledilme yeri olarak tarif edilebilecek bu kelime “Hüseyin” ile anılarak Kerbela'yı imlemek için kullanılmıştır. Metin olarak ilk “maktel-i Hüseyin”in Câbir el-Cu'fî (ö.746) tarafından yazıldığı ileri sürülse de günümüze ulaşan en eski maktel metninin Ebû Mihnef (ö.774)'e ait Arapça “Maktelü'l-Hüseyin” olduğu düşünülmektedir (Güngör, 2003, s.456).

Makteller, Muharrem ayının ilk on gününde okunmak için yazılıyordu. Bu nedenle her gün bir bölümünün okunması amacıyla on bölüm şeklinde yazılmışlardır. Muharrem mateminin resmî bir hâl almasından sonra maktel metinlerinin de önemi artmış ve Ebû Mihnef'in metninin formuna uyarlanarak yeni metinler yazılmıştır. Arapçada tanınmış bir diğer maktel, Ebu'l-Ferec İsfahanî (ö.967)'nin *Makatilü't-Talibîn*'i iken bir diğeri de Ebû İshak İsferyânî

⁸ Kuşkusuz Kerbela ve etkisi, geniş bir coğrafyada farklı pek çok dilde yankısını bulmuştur. Geniş bir kültürel alana sahip bu konuyu, bir makalenin sınırları içinde ele almak durumunda olduğumuzdan, bu çalışmamızda Fars, Kürt ve Türk edebiyatlarından sadece birkaç örnek metne değinmek durumunda kaldık. Bu zorunlu tercih, bir yandan literatürün genişliği öte yandan bu yazının Kerbela'nın yazılı kaynaklarından ziyade kolektif bellekte yer edişine odaklanmasından kaynaklanmaktadır. Dolayısıyla makaleye taşıyamadığımız, çeşitli dillerdeki “yok sayamayacağımız” önemli metin ve pek çok ritüel tarafımızdan görülmüş olsa da yazının sınırlarından ötürü metne dahil edilememiştir.

(ö.1027)'nin *Nûrû'l-Ayn fi Meşhedî'l-Huseyn*'idir (Güngör, 1987, s.XXIV). Arap diliyle yazılmış bir diğer önemli maktel metni de El-Hârizmî'nin "Maktelü'l-Hüseyn"idir. Belirtmek gerekir ki Arapçadaki bu öncü maktel örneklerinde genellikle Kербela olayı tarihî rivayetlere göre anlatılmıştır. Ayrıca maktel dışında mesnevilerde, divanlarda ve diğer metinlerde Kербela olayı ile Ehl-i Beyt'e yönelik bölüm ve kısa manzumelerin de yazıldığını hatırlatmalıyız. Ayrıca maktel türü dışında, Kербela konulu ilk Arapça şiirin Ebü'l-Esved ed-Düeli (ö.688)'ye ait bir gazel olduğu kaydedilmektedir (Arslan, M. ve Erdoğan, M., 2009, s.42-43).

İlk örneklerine Arapçada rastlanılan bu metinler, Farsça başta olmak üzere zamanla diğer dillerde de yazılmaya başlanmıştır. Fars kültüründe Aşura törenlerini anımsatan Siyaveş törenlerinin, Kербela hadisesinin öncesine kadar gittiği kaydedilmektedir. Bu sebeple İran coğrafyasında duygusal bir zeminin olması ve daha sonra Şiiliğin resmi mezhep hâline gelmesi, Aşura törenlerini ve bu törenlerde okunan metinlerin önemini arttırmıştır. Bunların sonucunda, Farsçada maktel yazmanın önemli bir gelenek hâlini alması daha iyi anlaşılmaktadır. Maktel yazmanın yaygınlaşması ve bunların, yas törenlerinde okunmaları, Farsçadaki bu geleneği besleyen önemli etkenlerdendir.

Farsça ilk maktel metni olarak kabul edilen *Ravzatü'ş-Şühedâ*, Hüseyin Baykara döneminin ünlü bir âlimi olan Hüseyin Vâiz-i Kâşifi (ö.1504) tarafından 1502'de Herat'ta yazılmıştır (Güngör, 2003, s.456). Bu, aynı zamanda Fuzulî (ö.1556)'nin *Hadikatü'ş-Sü'edâ*'sını yazarken örnek ve ilham aldığı eserdir. Kâşifi'nin eseri, kendilerini etkilediği sonraki pek çok maktel gibi on bölüm ve bir hatimeden oluşur. Bilinen ilk Farsça maktel, Kâşifi'nin metni olmakla beraber, Kербela üzerine yazılan daha eski şiirler de söz konusudur. Kavvâmî-i Râzî tarafından 12. yüzyılda yazılan bir mersiye ile Mes'ûd-i Sa'd-i Selmân'ın divanında yer verdiği bir manzumenin, Kербela ile ilgili Farsça yazılmış öncü metinler olduğu kabul edilir (Arslan, M. ve Erdoğan, M., 2009, s.42-43). İranda sosyal yaşamın bir parçası olarak Kербela yası, Aşura törenlerinin yanı sıra tiyatrodada sahnelenmektedir. Böylece, edebiyata yansımından günümüz İran sinemasına kadar konu olması, bu olayın etkisini sürdürerek

devam ettirdiğini göstermektedir. Bu sebeple Farsçada bu yazının sınırlarını aşan geniş bir Kerbela anlatı geleneğinin olduğunu belirtmek gerekir.

Türk edebiyatına baktığımızda, Kerbela hadisesinin gerek Tasavvuf ekollerini gerekse Alevi-Bektaşî geleneğini etkileyen önemli noktalardan biri olduğu görülmektedir.⁹ Bunun sonucu olarak, Kerbela ve Aşura'nın Türkçedeki en önemli yansımaları Alevi-Bektaşî edebiyatı metinlerinde görülmektedir. Çünkü bu edebiyat geleneğinde, Kerbela hadisesi hakkında yazılanlar başta olmak üzere, mersiyeler çok önemli bir yer tutmaktadır. Kerbela yası -aşağıda aktaracağımız yazılı kaynaklar bir yana- Anadolu'da sözlü kaynaklar bakımından da geniş bir literatür meydana getirmiştir. Bu bağlamda Anadolu, İran ve Azerbaycan arasında yer alan Aras Havzasındaki yas törenleri ayrı bir önem kazanmaktadır. Burada özellikle Muharrem ayının ilk on gününde okunan ve bir "muharremiye" türü olan "sinezen"leri anmak gerekir. Bu şiirler "sineye vurma" anlamındaki "sine-zen" den hareketle bir edebî türün ismine dönüşmüştür. Sinezenler Iğdır'daki Muharrem törenlerinde özellikle okunmakta olup bu şiirler vasıtasıyla Kerbela yası yeniden yaşatılır. Kerbela üzerine Şah İsmail'den bu yana söylenen ve daha çok manzum olan bu Türkçe şiirlerde zaman zaman Azerî ve Fars metinlerinin de etkisi görülmektedir. Türkiye'de yaşayan Şii ve Caferî çevrelerin yoğun bir şekilde katıldıkları ve "ezalı gün", "ta'ziye" ve "şebih" gibi adlarla anılan bu törenlerde Kerbelâdaki acı yeniden duyumsanıp o tarihî olay yeniden canlandırılırken "sinezen"ler birer maktel metni olarak bu yas ritüellerini tamamlamada önemli işleve sahiptir (Işık ve Özdemir, 2011, s.3-6). Böylece bir yas geleneği olarak bu merasimlerde okunan "sinezeni"ler, kapsamlı bir yas hafızasını ortaya çıkarırken bir yandan da Kerbela üzerine Türkçe bir literatürün oluşmasını sağlamıştır.

Bu çerçevede Hüseyin ve Kerbela konusu, divan ve tekke edebiyatlarından halk ve âşık edebiyatına kadar Türk kültüründe de yoğun bir şekilde işlenmiştir. Bu geniş çerçeve içinde makteller en önemli metinler olarak sayılmaktadır. Kastamonulu Şâzî'nin 1361'de

⁹ Kerbelâ'nın Türk edebiyatına yansımasının ve bu olayın edebî metinlerde işleniş seyri- nin gözlemlenebileceği zengin bir çalışma olan *Kerbela Mersiyeleri* isimli çalışmaya bakılabilir bkz. (Arslan, M. ve Erdoğan, M., 2009).

yazdığı *Dâstân-ı Maktel-i Hüseyin*, en eski Türkçe maktel olarak bilinmektedir. Yine Yahya b. Bahşî'nin 1499'da tamamladığı *Maktel-i Hüseyin*'i diğer bir Türkçe maktel örneğidir. Bu iki metin dışında, Lâmiî (ö.1532)'nin *Kitab-ı Âl-i Resûl*'ü, Hacı Nureddin Efendi'nin *Maktel-i Hüseyin*'i ve Âşık b. Ali Nattaî (ö.1572)'nin *Ravzatü's-Şühedâ tercümesi* Türk edebiyatındaki makteller için öncelikli sayılabilecekler arasındadır (Güngör, 1987, s.XXVII-XXVIII). Türkçede kuşkusuz en bilinen maktel metni, Fuzulî'nin Kâşifi etkisi altında yazdığı *Hadikatü's-Sü'edâ*'sıdır. Ehl-i Beyt sevgisini işleyen bir şair olan Fuzulî'nin ayrıca *Türkçe Divanı*'nda on iki imama övgü için yazdığı kasideyi de anmak gerekmektedir (Parlatır, 2012, s.66-68).

Kербela hadisesini modern zamanlarda klasik anlatım biçimiyle okura hatırlatan bir diğer metin, Abdülbaki Gölpınarlı'nın *Yeni Gülzâr-ı Haseneyn: Kербelâ Vak'ası*'dır. Eserde Kербela'nın tarihsel süreci verilirken yer yer kaside tarzındaki şiirler metne serpiştirilmiştir. Dolayısıyla Gölpınarlı'nın metni, klasik mesnevi formunun yeni bir yorumu olarak değerlendirilebilir. Gölpınarlı, Muhteşem-i Kâşânî (ö.1588)'nin on iki bentten oluşan ve taziye törenlerinde okunan meşhur (Kurtuluş, 2006, s.77-78) *Düvazdeh Bend* başlıklı terki-i bendini çevirip eserinin sonuna ilave etmiştir (Gölpınarlı, 2012, s.183-192). "Aczî" mahlasını kullanan Gölpınarlı'nın kasidelerinin klasik şiir irtibatını yansıması bir yana, ilk baskısı 1955'te yapılan eserin, Hüseyin'i "İnsanlık Şehidi" (s.131) olarak takdim etmesi de dikkat çekicidir.

Gölpınarlı'nın metnine benzer bir metin de Mela Mehemed Elî Hûnî'nin 1970-1975 yılları arasında Zazaca yazdığı *Weqay Kerbelay* ("Kербela Vak'ası")'dır. 70 beyitlik üç kısa kasideden oluşan bu metinde Hasan ve Hüseyin kardeşlerden bahsedilmektedir (Hûnî, 2004). Hasan ve Hüseyin, "uçlarında şehidlik kanı damlayan arş-ı a'lanın iki küpesi", "aslan yavruları" (s.80), "küpe gibi yere doğru sarkan dallar" (s.81) anlamına gelen ibarelerle kısa ama yoğun bir metinde tanıtılmıştır. Hâlen hayatta olan şairin metnini bitirirken düştüğü notlar ise bu yazı çerçevesinde değmeye çalıştığımız kolektif bellek bağlamında önem taşımaktadır. Hûnî (resmi ismi: Muhammed Ali Öztürk), bu kısa kasideleri Zazaca yazmadaki amacının, Zazaların -Kербela'da yaşananlardan ötürü- ihtilafa düşerek birbirle-

rine düşman kesilme ihtimalini önlemek olduğunu vurgular. Çünkü ona göre Müslümanlar, Kerbela vakası üzerinden birbirlerine oldukça zıt pek çok fikre kapılmışlardır (s.83). Böylece tarihte yaşanmış bir hadise üzerinden gelecekte gerçekleşme ihtimali olan çatışma potansiyellerinin önüne geçme vurgusu ve motivasyonu, Kerbela'nın travmaya dönüşen acısının devamlılığına işaret etmesi bağlamında dikkat çekicidir.

Klasik Kürt edebiyatında üretken bir ekol olan Aqtepi ailesi, bir yandan medrese eğitimi ve Nakşibendilik ağında önemli bir halka iken, diğer yandan Kerbela üzerine yazılmış Kürtçe metinlere imza atmış şairler yetiştirmiştir. Yazdıkları divan ve mesneviler dışında Kerbela'yı Kürtçede anlatan metinlerle tanınan Aqtepi ailesinin en önemli temsilcisi Şêx Ebdurrehman (Şeyh Abdurrahman) (ö.1907)'dir. Onun, Ali ve iki oğlu için yazdığı methiye ve mersiye bir yana Yezid için yazdığı "Recmiye/Lanetname"si intikam duygusu bağlamında dikkat çekicidir. Çocuklarına verdiği isimler bağlamında Kerbela'yı sonraki kuşakların hafızasında yaşatmak isteyen Şêx Ebdurrehman'ın çocukları da babalarının izinden gitmişlerdir. Nitekim çocuklarından Şêx Kerbelayî (ö.1939)'nin "Xakê Kerbela" ("Kerbela Toprağı") isimli mersiyesi ile Şêx Askerî (ö.1952)'nin yazdığı "Kerbela Mersiyesi" bu ailenin Kerbela üzerine yazdığı metinlerden birkaç örnektir.¹⁰ Aynı şekilde bu ailenin etkisinin görüldüğü bir diğer metin olarak Burhaneddînê Feqîr'in *Meşheda İmam Huseyin*'ini anmak gerekir. Tam olarak ne zaman yaşadığı ve metnini ne zaman yazdığı bilinmeyen Feqîr'in eseri 12 bölüm ve 1252 beyitten oluşmaktadır (bkz. Feqîr, 2008).

Arap ve Fars edebiyatlarından Türkiye'de konuşulan dillere değin geniş bir kültür ve dil coğrafyasında edebiyata konu edilen Hüseyin'in yası aynı zamanda bir hafızanın devamını nitelemektedir. Bu bağlamda Kerbela, edebî metinlerin bir teması olmanın yanında, özdeşlik kurulan bir olaydır. Türkçede Alevi âşik edebiyatının önemli bir temsilcisi olan Ruhsatî'nin "Kerbela cengine döndü işimiz / El-aman bir damla su seher yeli / Varsın Ruhsatî'yi eller kına-

¹⁰ Aqtepi ailesinin etkisi ve ürettikleri metinler hakkında daha fazla detay için bkz. (Adak, 2015)

sın / Akıyor gözümden cu seher yeli” (Kaya, 1991, s.292) deyişinde kendini özleştirmesi buna örnektir. Aynı şekilde Kürt edebiyatının önemli bir ekolu olarak bilinen Diyarbakırlı Aqtepi ailesinin ürettikleri edebî metinler ve Kerbela üzerine yazdıkları dışında, mahlas olarak “Kerbelayî” mahlasını kullanmış olmaları bir diğer örnektir. Kürt edebiyatında Ehl-i Beyt sevgisi ve Kerbela yasını devam ettiren bu ailenin en önemli şairi olan Şêx Abdurrehman’ın aynı şekilde şair olan iki oğluna verdiği isimler de dikkat çekicidir. Çünkü yukarıda değindiğimiz gibi, birinin ismi Şêx Kerbelayî iken diğesinin de -Hüseyn’in oğlunun isminden mülhem- Askerî’dir. Böylece Kerbela olgusu, klasik edebî metinlerden günümüzde icra edilen yas törenlerine, türkülerden taziye kültürüne değin bireysel acıların bir özdeşim kurma sembolü olarak etkisini devam ettirmektedir.

Türkiyede özellikle Alevi inanç ritüelleri ve dua metinlerinde de karşımıza çıkan Kerbela dramı, Türk sözlü kültürlerinde deyişler, gülbank, sinezen, ağıt, nefes ve türkülerde işlenmiştir. Böylece Alevilerin haftalık Cem ayinlerinde hatırlayıp yeniden yaşadıkları, ayinde bulunanlara Hüseyn’in susuzluğunu imleyecek şekilde “saka hizmeti”nin sunulması ve özellikle Ali ile Hüseyn’ne seslenilip medet umulması gibi detaylar, belleğin canlılığını göstermesi açısından dikkate değerdir:

Sen mürşitsin mürvet eyle şaşkına
Çağırınca imdad eyle düşküne
Kerbelâda yatan İmam aşkına
İnâyet umarız senden yâ Ali (Gölpınarlı, 1963, s.113)

Elbette burada gerçek anlamda bir inâyet ummaktan ziyade, İmam Ali’nin manevi etkisinin Alevi bireyler üzerindeki etkisi görülmektedir. Böylece bu durum, İslâm inancındaki ölü sayılmayan imamların (şehitlerin) simgesel düzlemde yaşamlarının devam ettiğine dair -aşağıda açıklayacağımız- inancı da açıklamaktadır. Nitekim Aşura törenlerinde Kerbelâdaki yakarışın âdeta bir devamı olarak söylenen sinezen ve muharremiyeler ile ağıtlar yakılıp oruç tutulması da dram ve yasin sürdüğünü göstermektedir.

Ölüm ve Yaşamı Birbirine Diken Semboller

İslâm'ın en önemli kitlesel ibadetlerinden biri olan Hac'da, inanlar âdeta "ölmeden önce ölünüz" düsturunca beyaz ihramlara bürünerek Mescid-i Haram'da Kâbe'nin etrafında dönerler. Aslında Hac, hayat ile ölümün arasındaki geçiş merasiminin simgesel bir ifadesi olarak okunabilir. Hüseyin ve beraberindekiler, "harem", "haram" ve "ihram" kelimeleriyle kökteş olan Muharrem'de öldürülürken, Müslümanların belleklerinde beyaz'dan kara'ya bir sembolik dönüşüm de gerçekleşmiştir. Çünkü Hac'da beyaz ihramlar giyilirken, Aşurâda karalar bağlanır. Hac'da maddi dünyanın yüklerinden sıyrılarak manevi arınma erek iken, Aşurâda bunun aksine, maddi dünyanın trajedisıyla özdeşleşerek bunun acısı tekrarlanır. Hac'da ölümü kuşanmanın temsili varken, Aşurâda haksız yere gelen ölümün (şehadetin) hesabı sorulmak istenmektedir. Elbette Muharrem ayında Aşura olarak yâd edilen yas töreni,¹¹ tamamen Hac ibadeti yerine ikame edilmemektedir. Yani ölümün salt bir imgeye dönüştürülmek istendiği sonucuna varılmaz. Üstelik bu iki kitlesel ritüel aynı bireyler tarafından yerine getiriliyor da olabilir. Fakat aynı inanç dünyası içinde yer alan iki ayrı motivasyona sahip bu kitlesel temsiller, Müslümanların belleklerindeki yaralanmışlık ve trajediyi açıklamaya imkân verebilir. Tam da burada Zeynep Sayın'ın (2018), İslâm'ı, "ölümü bir imgede ele geçirmek yerine teslimiyet" şeklindeki tanımı, bizim Hac-Aşura ayrımını anlamamıza katkı sunabilir: "Ayrım ölümle yaşam arasında değil, ölümü ve yaşamı, ölüm ve yaşam diye ayırıştıran dizgeyle ölüm ve yaşam arasındadır (s.156)."

Kerbela'da Hüseyin'in vücudunun parçalanması, İslâmî literatürün yazılma seyrini değiştirmiştir denebilir. Bu sebeple, Kerbelâda Hüseyin'i öldürüp bununla kalmayarak başını kesenlerin işledikleri fiil, üzerinde durulması gereken bir noktadır. Nitekim gerek tarihi kaynaklarda gerekse edebî metinlerde Hüseyin'in şehadetine değinilirken sıklıkla başının kesilmesine göndermede bulunmaktadır. Elbette Kerbela hadisesinin can yakıcı olması sadece ölüm temasıyla açıklanamaz. Aynı zamanda ölüm ve öldürme biçimi de bu tarihi vakıayı ve bunun yasını diri tutan önemli faktörlerdendir.

¹¹ İran'da düzenlenenler başta olmak üzere Muharrem yas törenleri ve bu törenlerdeki ritüellerin detayları için bkz. (Mustafa Öz, 2011).

Başı bedenden koparmayı sadece intikam ve savaştıran motivasyonlar ile açıklamak yetersiz olacaktır. Bu bağlamda bir iktidar savaşının tarafları olarak görülebilecek Yezid'in kuvvetleri, karşısındaki Hüseyin'i ve beraberindeki 72 kişiyi öldürmekle yetinmemiştir. Bunun yerine bir iktidar mücadelesi şeklinde okunabilecek bir savaşın kökten (baş'tan) çözülmesini arzu etmişlerdir. Şia terminolojisi ile ifade edecek olursak, Peygamber'in ve Ehl-i Beyt'in önemli son şahsiyetini öldürmek, aynı zamanda bu düşüncenin son halkasını ortadan kaldırmaya matuftur. Bunun için de Hüseyin bir "kesik baş" motifi olarak İslâm kültüründe matem ve dramın bitimsiz acısını ifade eder.¹² Bu nedenle akıtılan kan, simgesel olarak akmaya devam ederken diğer taraftan bitmeyen bir matem olarak yas duygusunu yaşamamış olan ve ölüsünün bedenine kavuşmamış, taziyesini kuramamış bir sosyo-psikolojik olguya da dönüşmüştür. Bu itibarla iktidarına biat etmeyip baş eğmeyi ortadan kaldırmak, aslında (başın gövdeden yere eğdirilmesiyle) ona baş eğdirildiğinin göstergesidir. Çünkü Zeynep Sayın'ın (2018) da belirttiği üzere "[i] syankârlar, başı gövdeye bağladığı için boyunlarından vurulur; boğazları, başlarını gövdeden ayırmak için kesilir" (s.42).

Kelle koltukta gezen, başları ile bedenleri ayrılan kesik-baş anlatılarında, başsız gövdelerin hayatları "arada"dır. Bu nedenle hem hayatı hem de ölümü imlerler. Tam da bu nedenle Kerbela'nın matem bitimsizdir. Ölüm, Kerbela'dan beri arada ve araf'ta gibidir. Elbette Kerbela'nın bir imge olarak özeldir Şiiler başta olmak üzere Müslümanların belleklerinde yer edinmesi, Hüseyin'in trajik ölümü ile ilgilidir. Bununla beraber Hüseyin'in başının bedenden koparılması, ölümün bir simge şeklinde bağısız kalmasına ve ölüme yüklenen anlamın da boşlukta asılı kalmasına yol açmıştır. Zeynep Sayın ölümü simgesel dil düzeni içinde açıklarken sembol sözcüğünün etimolojik anlamına göndermede bulunur: "[s]imge / sembol bu nedenle yarılmış, kırılmış, kopmuş olan bir şeyin iki ayrı parçasını birbirine dikişlemek demektir: *sym-ballein*.(s.144)" Fakat simgenin dikiş ile ilişkisini Kerbela ve ölüm bağlamında biraz daha açmak için Kürtçe-

¹² Hüseyin'in başının kesilmesi etrafında gelişen menkıbeleri ve aynı zamanda kesik baş motifinin tarih ve folklor içindeki etkisini ayrıntılarıyla görmek için bkz. (Ocak, 2013).

ye sığınmak gerekir. Çünkü Kürtçede mezarın başına konan kaideye yani mezar taşına “kêlî” denildiği gibi “dikiş ve ilmek” için de aynı kelime (kêlî) kullanılır. Böylece ölen kişiyi yâd etmek ve onunla/ce-sediyle/hatırasıyla yaşam (ölenin ardında kalan yaşayanlar) arasında bir bağ ve dikiştir mezarın başı/taşı. “Kêlî”, ölümü sembolize edip onu dil içinde anlama bağlarken aynı zamanda ölenin mezarına da atılan dikiştir. Bu dikiş, ölümün ve trajedinin bir mekânla ilişkisini de bağlar.

Hüseyin’in mezarının belirsizliğini, bedeni ile başı arasındaki bağın kopması yani parçalanmış bedeninin bir bütüne sahip olamayı ile Kerbelâ’nın parçalanma ve Müslümanlar arasında yarılmaya yol açmasını birbiriyle ilişkilendirebiliriz. Çünkü Kerbelâ’nın bitmeyen bir yas ve intikam ritüeli olarak kendini tekrar etmesi, diki-lemeyen, dikiş tutmayan bir yara olarak kalmasını açıklamaktadır. Bu nedenle Hüseyin’in bedeni gibi Hüseyin’in yasını tutan ona ağıt yakanlar da parçalıdır. Bellekleri parçalı olan ve Aşura’da bedenlerine zincirlerle vurup bedenlerini âdeta parçalamak istemeleri temsili olduğu kadar, dikiş tutamayan yaranın dikimine yönelik bir travma göstergesinin dışavurumudur.¹³ Hüseyin’in şehadeti, bu anlamda, düğümü çözülmüş, ilmeği tutmayan bir trajedi olarak, geçmiş (Ker-bela) ile bugün (Aşura törenleri) arasındaki toplumsal belleğe atıl-maya devam edilen simgesel bir dikiş mahiyetindedir.

Emevî iktidarı, siyasi rakip olarak gördükleri Hüseyin’i biat et-meye ikna edemeyince onu imha etme yoluna gitmişlerdir. Çünkü Hüseyin’in söz konusu iktidarın dışında kalması ve onu onaylama-sı, iktidatlarını eksik kılmaktaydı. Bu nedenle Hüseyin’in imhası yeterli olmayıp imgesinin de ortadan kaldırılması gerekirdi. Bu iti-barla da Hüseyin’in şehadetinin imgeden yoksun olması bir sembol hâline gelmemesi için başsız ve mezarsız olması öngörüldü. Fakat bugün Aşura formuyla temsili olarak devam eden simgesel ritüel, as-

¹³ Buradaki okumayı Zeynep Sayın’a borçluyum. Sayın’ın Melamiler ve Kalenderiler için yazdıkları Kerbelâ’dakiler ve onların yasını tutanların durumuyla dikiş tutar gibidir: “[Melamiler, Kalenderilerin] mezar taşlarında başlık yoktur, ölünün başı yoktur. Bu taş-lara “başsız ayaksız” anlamına gelen *bî-ser ü pâ* denir (s.151).” Ayrıca Yalçın Çakmak’ın bu yazı çerçevesindeki şu hatırlatmasını aktarmak isterim: Aşura’da yas tutup kendilerine zincirlerle vuranların eylemleri -Kufe’de Ali ve Hüseyin’e vadettikleri desteği sağlamayan-ları temsilen- bir nevi ihanetin kefareti olarak okunabilir.

ında bitmeyen bir yas olmakla beraber, Hüseyin imgesinin tamamlanmasına da dönüktür. Bu, aynı zamanda Aşura'da sembollerin ve görselliğin bu kadar ön plana çıkmasının simgesel dildeki bir diğer karşılığıdır.

Yas ve İntikamın Ortak İmgesi: “Baş”sızlık

Öldürme biçimi en az öldürmenin kendisi kadar önem taşımaktadır. Cesede, cesedin parçalarına ve geriye (“artık” olarak) kalan parçalara yapılan işlemler, imha edilenin misyonunu açıkladığı gibi, öldürenin de niyetini açığa çıkarır. Zeynep Sayın'ın (2018) marjinaler ve Yahudiler bağlamında ifade ettiği gibi, böyle grupların imha edilmeleri, öldürülme tekniklerine göre değişiklik gösterir. Öldüren, aynı zamanda öldürülenlerin cesetleri ya da cenaze törenleri üzerinde de bir tasarrufta bulunabilir (s.123). Hüseyin'i öldüren iktidar, onun cesedi üzerinden yeni bir tasarrufta bulunur: Baş gövdesinden koparılır ve nereye gömüldüğü bir meçhule ve tarihsel muğlaklığa atılır. Bu bağlamda Muhammed'in torunu, Ali ve Fatıma'nın oğlu Hüseyin, Yezid iktidarında bir “marjinal”e bir “imha nesnesi”ne dönüştürülmüştür. Hatta “object”ten öte “abject”e (zillet nesnesine) dönüştürülmek istenmiştir. Oysa Hüseyin, -pek çok kaynakta belirtildiği gibi- Kerbelâda öldürüleceğini bilmekteydi ve bunun kendisine bildirildiğini ifade etmiştir. *Maktel-i Harezmi*'de geçtiği üzere bilinçli bir ölüme (“şehadete”) giden biri olarak aslında “zillete karşı ölüme gidip izzete ulaşmak istediği” vurgulanır (Sadıki: s.53; Harezmi, s.7-8; Gölpınarlı, 2012, s.11). Özellikle Aşura törenleri ve Kerbela ağıtlarında zillete karşı gelmenin, şehadetin motivasyonu olduğu yönlü göndermeler, ölümün ve öldürmenin aynı zamanda tarihyazımını da belirlediğini göstermektedir. *Ensabul-Eşraf*'ta Kays bin Eş'as'ın “Neden Yezid'e biat etmiyorsun?” sorusuna Hüseyin'in şöyle karşılık verdiği kaydedilir: “Allah'a hamdolsun ki ben zillet elini vermeyeceğim; köleler gibi de önlerinden kaçmaya çağım (Belazurî, s.188).”

Yine Aşura'nın ikinci gününde Hüseyin, taraftarlarına hitap ederken “zillet [kılıç artığı olmak] ile kılıç arasında bir tercihe zorlandığımı ve bu nedenle zilletin kendisinden, ailesinden ve temsil ettiği dü-

şünceden uzak olduğunu belirtir. Bu diyalekt aynı zamanda günümüz Kerbela yas törenlerinde sloganlaşan ve Hüseyin'i bugüne taşıyan ve yeniden üreten önemli bir dilsel imgedir: “zillet bizden uzaktır.” Kerbela merasimlerinin en önemli göndermelerinden biri olan bu slogan aynı zamanda ölme biçimine matuf simgesel bir karşılıktır. Nitekim Hüseyin izzetiyle ölmüşken, Yezid bin Muaviye'nin ölümü ise “zillet” biçimi ile sunulmuştur. Bu durum -yani Yezid'in ölme biçimi- Hacı Nureddin'in *Vak'â-yı Deşt-i Kerbelâ/ Hüseyin'in Makteli Mesnevisi*'nde şöyle özetlenmiştir: “Mescidten çıkıp sarayına doğru kaçan Yezid bin Muaviye içi necaset dolu olan bir kuyuya düşer ve zillet içinde ölür” (Sürücü, 2018, s.26-27). Dolayısıyla yas metinleri olan “Maktel-i Hüseyin”lerde tarih yeniden yazılırken, ölüm de Hüseyin'in misyonu uyarınca yeniden biçimlendirilir. Bu da Kerbela gibi travmaların matem törenlerinde yeniden üretilmesindeki işlevi bir yana edebî üretim yoluyla yazılı belleğe katkısı bakımından dikkate değerdir.

Aşura törenlerinde intikam ve yasın canlı tutulması, son imam olan Mehdi inancı ile tamamlanır. Çünkü Şii inanç sisteminin temelini oluşturan sacayaklarından biri de “beklemek, özlem ve hasret” anlamlarına gelen “intizar”dır. Hristiyanlıkta Mesih'in zuhuru-na dönük inanca benzer şekilde, ölümden ve insanlardan saklanan Mehdi'nin geleceğine ve dünyayı adaletle tanzim edeceğine inanılır.¹⁴ Üstelik Mehdilik inancı sadece Şia'yla sınırlı değil, diğer mezheplerde de görülen bir inanıştır. Dolayısıyla “Son İmam”ın “geliş”ine yönelik bu intizar, aynı zamanda bitmemiş bir savaşın, hesabı görülmemiş bir intikamın ve tamamlanmamış bir yasın finaline dönük bir bekleyiştir. Bu sebeple ahirete (hesap gününe) bırakılan bir hesaptan ziyade bu dünyada sonuçlanacak bir hikâyenin kurgusu ile karşı karşıyayız. Bu durum bir yandan Şii inancını sürekli motive eden dinamik bir toplumsal damarı güçlendirirken beri yandan mitoloji ve tarihin sürekliliğini yansıtır.¹⁵ Çünkü sözü edilen intizar, Mehdi'nin

¹⁴ Şii düşüncede imamların gaybeti (kayboluş) üzerine kitaplar yazılacak kadar geniş bir konu olarak ele alınır. Bu konu çerçevesinde İmam Hüseyin dışında son iki imam olan Hasan el-Askerî ve Mehdi (Kaim)'nin gaybetleri üzerine en önemli referans metinlerinden biri Numânî'nin *Gaybet-i Numânî*'sidir. Bu eser ve gaybet meselesinin detayları için bkz. (Numânî, 1418; İlhan, 1996, s.410-412).

¹⁵ Abbas Amanat, 2005'te İran'ın Kaşan şehrine yaptığı ziyaret sırasında gördüğü bir grafiti-yazısındaki (“Bekleyiş dinimizdir!”) sloganı üzerinden ilginç bir tespitte bulunur:

zuhurudur. Bunun temelindeki düşünce ise, Mehdi'nin Hüseyin'in kanını/öcünü alması üzerine inşa edilmiş kurgusal bir inançtır. Yani temelde intikam (baş ve kan) almanın olduğu ve kadim epistemolojiden beslenen bir mezhepsel bakışın motifler yoluyla inanç ve umut olarak dışavurumudur. Son kertede bekleyişin (intizar), âdetâ koparılmış bir başın yeniden cesede dikilişi (Kürtçedeki kêlî: “dikiş, düğüm”) gibi algılanabilir. Üstelik bu, simgesel düzlemde mezar taşının, cesedin gömüldüğü yere dikilmesi iken (Kürtçedeki kêlî: “mezar taşı”) temsili (teşebbühü) düzlemdeyse baş'ın gövdeye dikilmesidir. Nitekim bu dikişin, Aşura törenlerinin 14. gününde (son gün, kıyameti bekleyiş!) “canlandırılan” “İd-i Ser û Ten” adlı bayramda (Baş ve Gövde Bayramı) gerçekleştiği görülür: “14. Günde ise İmâm Hüseyin'in başı ile gövdesinin birleştiğine inanılmaktadır”¹⁶ (And, s.49; Sell, 1880, s.241).

Pers Mitolojisinden Kerbela'ya: İntikam, Özdeşlik ve İzdüşümleri

İran mitik anlatılarının önemli isimlerinden şehzade Siyaveş'in öldürülmesi sonrasında gerçekleştiğine inanılan tabiat değişimleri ile Mehdi'nin zuhuru sonrası gerçekleşmesi beklenen değişimler arasında çarpıcı benzerlikler söz konusudur. Mehdi'nin kıyamet gününde geleceğine dönük inançtaki gibi, Siyaveş'in ölümünden ötürü kozmik düzensizliklerin olduğu, güçlü fırtınaların çıktığı, yoğun bulutla-

“Hüseyiniyyede her şey tipik bir Muharrem törenine uygun gibiydi. Fakat Nakh'l'a yaklaştığımda büyük bir binanın altına yazılmış bir grafiti dikkatimi çekmişti: “İntizar dinimizdir!” Bu mesaj beni şaşırttı. Otuz yıl boyunca çeşitli retoriklerle meşgul olmuş Mesihçi Şia'nın bir öğrencisi için bu beklenmedik bir ilhamdı. İslâm Devrimi'nin zaferinden çeyrek yüzyıl ve Şia'nın bu devriminin Mesihî-imamı Ayetullah Humeyni'nin ölümünden on altı yıl sonra, böyle bir mesaj ile karşılaşmak oldukça çarpıcı idi. Bir kurtarıcının geri dönüşü için sonsuz bir özlem/bekleyiş ve “Sultanu's-Şuheda” [olan Hüseyin] için sembolik bir anlam üzerine bina edilmiş Şia düşüncesi Kerbelâdaki trajedi ile anlam bulmuştur. [Çünkü] Şii inanca göre, Mehdi, Kıyamet'te zuhur edip Hüseyin'in intikamını alacak ve kozmik düzende bir savaşın fitilini yakacaktır (Amanat, 2009, s.viii).”

¹⁶ İmâm Hüseyin ve Mehdi'nin zuhuru ile ilgili farklı yorumlar Şia düşüncesinde işlenmektedir. Bununla beraber, Edward Sell'in aktardığı bu “baş ve gövde bayramı” hakkında ise ne Şia ne de Sünni kaynaklarında bir bilgiye rastladık. Dolayısıyla teyidi güç olmakla beraber bu yazı çerçevesinde işlediğimiz “baş”sızlık meselesi bağlamında bu bayramı vurgulamayı gerekli gördük.

rın görüldüğü ve her yerin karardığı aktarılır. İrandaki Siyaveş anma törenlerinde saz şairleri “kin-i Siyaveş”, “surûd” ve “nevha” denilen şarkıları icra ederken, Maverâu'n-nehr'de (Transoxiana) ise her yıl bir horoz, başı kesilerek, Siyaveş için kurban edilir (And, s.25).

Tabii İran mitolojisinde “hûn-ı Siyaveş”in ayrı bir yeri söz konusudur. Hüseyin gibi öleceğini bildiği söylenen Siyaveş'in ölümü *Şehnâme*'de İran hamasî kanonuna uygun şekilde işlenmiştir. Özellikle “Siyaveş kanı” toplumsal belleğe kazınan önemli bir imgedir. Ayrıca Kerbela sonrası taziye ve yas törenlerinin de biçimini belirlemiş olması bakımından Siyaveş'in ölümü dikkat çekicidir. Kurban ritüellerinin önemli ayrıntılarını ve Hüseyin'in şehadeti ile ortak yönler barındıran bu hikâye Aşura'ya eklenmiş olabilir. Ya da her iki trajedi arasındaki benzerlikler yeniden kurgulanmıştır. Fakat her hâlükârda iki “kanlı hikâye” arasında birbirine bağlanan unsurların, Şii düşünce dünyasını ve kolektif belleğini inşa etmedeki rolü açıkça görülmektedir.

Kaçar-Osmanlı savaşını konu alan bir Kürtçe *Ceng-nameyi* irdeleyen Shahab Vali'ye göre İrandaki Yarsan inancına mensup Goran Kürtleri arasında farklı bir mitik hâl alan Siyaveş “ezelî şehit” kabul edilmektedir. Bundan dolayı onun ölümü üzerinden sözlü tarih ve bellekten geriye pek çok şiir kalmıştır. Siyaveş'in özü Yarsan inancındaki “öz”lerin reenkarnasyonu/yeniden tecellisi olarak önce Hüseyin'de sonra da Yarsan dini şahsiyetlerinde tecelli etmiştir. Bunun için de Vali şu Yarsan dinî metnini örnek verir:

Hüseyin idim Kerbela Çölü'nde katledilen
Benim ağıdım kalubelaya kadar uzanır
Siyaveş'in kanı her an kaynıyor
Baki olan Serane'de Kırklar galeyana geldi (Vali, 2017, s.283)

Firdevsî (ö.1020-5) de *Şehnâme*'sinde uzun uzadıya Siyaveş'in hayatını ele alır. Firdevsî'nin, doğumundan evliliğine, esir düşüp öldürülüşüne değin detaylı aktardığı Siyaveş'in yaşamöyküsü, Aşura törenleri ile arasında doğal bir ilişki varmış gibi okunmaktadır.¹⁷

¹⁷ Shahab Vali'ye göre, Siyaveş için yapılan yas törenleri (“Sug-e Siyaveş”, “Siyaveşan), İslâm öncesindeki İrandaki icra ediliyor olup bu yas ritüelleri daha sonra Şiiler tarafından Hüseyin'in yasına adapte edilmiştir (2017, s.283).

Çünkü her iki olaya ait epizot ve motifler bir diğ erinin yerine kullanılırken, mazlumiyet üzerinden iki maktul özdeşleştirilmiştir. Siyaveş'in ölüme giderken Hüseyin gibi rüya görmesi, hamile eşi Ferengî'se vasiyetini okuması, Efrasiyab'a esir düşen Ferengî'sin fer-yatları ve son olarak da Siyaveş'in Geruy'un eliyle öldürülmesi, yas törenlerinde matem ve özdeşlik hislerini arttıran, drama yönünü kuvvetlendiren ayrıntılardır. Unutmamak gerekir ki Siyaveş, eşine hitap ederken eşinin karnındaki çocuğun -Keyhüsrev'in- dünyaya hâkim olacağını (bekleyişi) müjdel er. Fakat aynı zamanda başının kesileceğini, kesik başının sokaklarda dolaştırılıp meydanlara atılacağını, çıplak vücudunun toprak üzerinde başsız ve tabutsuz kalacağını söyler (Firdevsî, 1994, s.124-125). Bu yönüyle Siyaveş anlatısının, Kerbela olayı ve Aşura törenleri arasında yoğun benzerlikler barındırması pek çok araştırmacının dikkatini çekmiştir. Bunların en iyi bilinenlerinden biri olan Ehsan Yarshater'in tespitleri oldukça açıklayıcıdır. Yarshater'e göre Zarer'in ağ ıdı, Zerdüştlük-öncesi Siyaveş'in yas törenleri ve diğ er pek çok ritüel ve inanç ile Doğu İ ran pagan gelenekleri arasında benzerlikler söz konusudur. Yarshater, ayrıca Siyaveş'in çilesi ve mazlumiyeti ile Hüseyin'in taziye törenleri arasında ritüellerin duygusal benzerliklerine de dikkat çekmektedir (Yarshater, 1979, s.93; aktaran: Dabashi, 2011, s.9).

Kesik baş meselesinin bir diğ er boyutu, tatmin edici intikam almakken geriye kalanlara ibret verip onlar üzerinde korku etkisi yaratmak amacı taşımasıdır. Nitekim düşmanın öldürülmesi bir yana cesedin parçalanması -özellikle başın gövdeden koparılması- simgesel dizgede başın iktidar ve gücü temsili sebebiyledir. Böylece başın bedenden koparılması ve zafer kazanan tarafın baş-kişisinin ayaklarının dibine fırlatılması gibi motifler, "isyan eden başın ezilmesi", "yılanın başının ezilmesi" gibi dilsel simgeler bağ lamında düşmanın imhasının göstergeleridir. Bu bağ lamda Hüseyin'in Kerbelâda başsız bırakılması gibi daha sonraki süreçte intikam hareketleri olarak ortaya çıkan organizasyonlardan biri olan Muhtâr'u's-Sakaffi'nin ismiyle anılan hareketi anmak gerekir. Bu hareketin baş-kişisi Muhtâr'ın vaadi, Hüseyin'in intikamıdır. Bu vaat ile etrafında insanlar toplayan Muhtâr, Hüseyin'in intikamı için önce Yezid'in çevresindeki önemli isimleri bir bir öldürür. Fakat bunlardan daha önemlisi asıl intikam

olarak Yezid'in ardılı İbn-i Ziyâd'ın başının kesilmesi ve bu kesik başın Muhtâr'a getirilirken Kerbelâda yaşananlara yapılan göndermelerdir:

Muhtâr, İbrâhîm b. el-Eşter'i İbn Ziyâd'a karşı gönderir. İki ordu karşılaşır. İbrâhîm b. el-Eşter, bir konuşma yaparak Kerbelâda olanları, insanlık dışı yapılanları anımsatır. Çok şiddetli çarpışmalardan sonra Ziyâd'ın ordusu bozguna uğrar, Ziyâd ve başkaları öldürülür. İbn Ziyâd'ın kesik başı Muhtâr'a getirilir. Böylece Muhtâr, Kerbelâ'nın bir ölçüde öcünü almış olur (And, 2002, s.22).

Muhtâr'ın-Sakafî hareketi gibi, Arap coğrafyası dışındaki bir intikam hareketi olarak niteleyebileceğimiz Ebû Muslim el-Horasanî (ö.755)'nin de hem tarihî kişilik olarak hem de bir efsane kişisi olarak Kerbela anlatılarına katkısı büyüktür (And, 2002, s.22). Bu yönüyle aslında Kerbela kıyımında rolleri olan Emevî iktidarının, Kerbela ve Aşura törenlerine kendi mitolojisi ve destan dünyası ile katkı sunan İrani gelenek içinde büyümüş (İsfahanlı bir efsane kişi) olan Ebû Muslim el-Horasanî tarafından yıkılmış olması oldukça dikkat çekicidir. Bu yönüyle Ehl-i Beyt'e bağlılığı üzerinden Kerbela-sonrası İslâmî-Şii bir gelenek inşa eden İran, Kerbela hafızasını kendi havzasına transfer edip onu mitolojisiyle yeniden üretmiştir. Bununla beraber, Hüseyin'in ve diğer imamların şehadeti başta olmak üzere Ehl-i Beyt'in kanının akıtılmasında parmağı olduğu kaydedilen Emevî iktidarının İranlı tarihi-efsanevi şahsiyet tarafından bitirilmesi, Kerbelâ'nın tarih ve hikâye yazımını intikam belleğinde buluşturmuştur.¹⁸

¹⁸ Efsane ve gerçek'in iç içe geçtiği Kerbela meselesinde, intikam hikâyesi de trajik düzeyde tekrar edebilmektedir. Kerbelâda Hüseyin'in başına gelenler gibi, Kerbelâ'nın intikamını almış, Abbasi devletinin kurulmasına zemin hazırlamış Ebû Muslim Horasanî'nin başına gelenler de bu minvaldendir: “[Abbasi halifesi] Ebu Ca'fer [Ebû Müslim'i] hileyle [Horasan'dan] Irak'a getirtti. 13 Şubat 755'te 34 yaşında Rumiyye'de öldürttü, cesedi Dicle'ye atıldı. [E]bû Müslimü'l-Horasanî'nin ölümü İslâm karşıtı tepkilere yol açmıştı. Böylece Kerbelâ'nın öcünü alan Ebû Müslimü'l-Horasanî bu kez de onu öldürenlere karşı öç alma tepkisine dönüştü (Mélirkoff, 1962, s.55-59; aktaran: And, 2002, s.24).” Ayrıca yas duygusu gibi intikam duygusunun da metin üretimine katkısı unutulmamalı. Bu bağlamda Kerbelâ'nın intikamı üzerine yazılan ve Türkçede metinleri görülen Müseyyeb Destanı'nı anmak gerekir. Ebû Muslim destanın bir girişi mahiyetinde olan destan, Battal Gazi ile ortak örnekler barındırmakta olup öç alma hissinin edebiyata yansımaları bakımından önemlidir (Demir, 2007).

Ritüelden Drama Tarihten Dini Temsile: Kerbela Yası

Ceset, bellek taşıyıcı değildir çünkü cesedin belleği yoktur, o daha çok bir imge gibidir. Cesedin matriksine düşülen bir işaret olarak görebileceğimiz mezar taşları ise, “yatmakta olan ölünün hatırasını ayağa kaldırır” (Sayın, 2018, s.10). Bu yönüyle kıyam eden, yani ayağa kalkmak isteyen, baş kaldıran Hüseyin, cesetsiz, gövdesiz ve başsız bir hâldeyken nasıl bu kadar simgeleşip belleğin konusu olabildi? Ölümü tarihsel bir kırılma olduğu kadar başlı başına bir tarihe nasıl dönüştü? Hüseyin’in şehadeti simgesel dil düzeni içinde mi serpildi yoksa bu kadar güçlü duran bir belleğin gerisindeki asil etken dini söylem ve temsilin gücü müdür?

Kerbela elbette Müslüman belleğindeki en acı vakıyalardan biridir. Kerbela’yı, “facia” şeklinde tanımlayanlar olduğu gibi (Köksal, 2006) “toplu katliam” (And, 2002, s.20) ve toplumsal belleğe kazınan “travma” (Onat, 2007) olarak tanımlayan çalışmalar söz konusudur. Aşura törenleri ise daha çok “taziye”, “ritüel” ve “drama” (Chelkowski, 1979; And, 2002) şeklinde nitelenmiştir. Aşura törenlerinin kadim İran geleneği içerisinde bir bellek aktarımı ve üretimi olarak simgesel temsiliyse, üzerinde durulan önemli bir husus olmuştur. Nitekim iç içe geçmiş ve birbiri yerine temsil edilen ritüeller olduğu gibi İran hamaset geleneğinin ve Anadolu’daki önemli kesik baş anlatılarının Kerbela’yı yeniden üretip (canlandırırken) kullandığı/kurguladığı temsil biçimi ve dili oldukça enteresandır.

Kerbela temsilleri olarak beliren Aşura törenlerinin, günümüze kadar gelen süreçte, bir ritüel ve anma merasimi olarak Pers mitolojisi ve destanları ile Azerbaycan ve Anadolu’daki gelenekten ne kadar etkilenmiş olduğu bu çalışmanın önemli bir çıkış noktasıdır. Çünkü Kerbela’nın, Anadolu ve İran’daki yas geleneği ile hamasi hafızaya katkısı yadsınamaz boyuttadır. Öte yandan özellikle Pers mitolojisinin de Kerbela ve Aşura törenlerine katkısı söz konusudur. Edebî metinler bağlamında Vâiz-i Kâşifî’nin *Ravzatü’ş-Şühedâ’sı* ve onun etkisinde yazılan Fuzulî’nin *Hadikatü’s-Sü’edâ’sından* itibaren Kerbela üzerine yazılan maktel metinleri ve taziyeler başta olmak üzere, yoğun bir İranî geleneğin tesirinden söz etmek mümkündür (Üzüm,

1998, s.522-3). Bu sebeple, Kerbela ve Aşura törenleri üzerine yapılan incelemelerde, ritüel ve temsiller, İran-Şii sembolizmi ile açıklanmaktadır. Nitekim İranda “*Şehnâme* geleneği” olarak okunabilecek hamasi edebiyatın kökenleri Kerbela gibi hadiselerle pek çok ortak zemin ve motife sahiptir. “Siyaveş’in kani” gibi motifler başta olmak üzere Firdevsî’nin *Şehnâme*’sine konu olmuş Pers sultanlarının savaşları ve serüvenleri, sözünü ettiğimiz anlatı geleneğinin beslendiği temel kaynaklardır. Bu çerçevede bir özdeşlik kurularak Kerbela ve Pers hikâyeleri arasında ilişki sağlanarak motiflerin ve taziye ritüellerinin transfer edildiği görülmektedir. Bu durum neredeyse tüm Müslüman coğrafyasındaki Aşura törenlerini anlamlandırmada önemli sonuçlar çıkarmayı sağladığı gibi Kerbela travmasının özellikle İran kültürel belleğine tesirini açıklaması bakımından da dikkat çekicidir.

Metin And (2002), Aşura törenlerinin kökeninin Mezopotamya, Anadolu ve Mısır’da çok eskilere dayandığını belirtmekle beraber özellikle İranda bu ritüelin süreklilik göstererek çok daha önceki tarihlere (İslâm’dan önce) dayandığını vurgulamaktadır (s.25). And, bu törenler ile ilişkisi bakımından İran mitolojisindeki iki önemli vakıayı aktarmaktadır. Bunlar *Şehnâme*’de de aktarılan, İranlılar arasında anlatı geleneği ve belleklerde yer edinmiş olan “gûsan” denilen saz şairlerinin anlattıkları “Yâdigâr-ı Dârirân” törenleri ile Siyaveş’in öldürülmesiyle ilgili ritüellerdir. Maktelerde Hüseyin’in öleceğini bilerek Kerbela’ya gidişinin anlatılması gibi İran mitolojisindeki bu iki olayda da hem Dârir hem de Siyaveş öldürüleceklerini önceden bilmektedir:

Zerdüşt dininin kutsal kralı Viştasp’a Kral Erjasb güçlü ordusu ile saldırır. Zerdüşt inancının koruyucu yiğidi Dârir de savaşa katılır, Erjasb’in kardeşi Bidereş tarafından zehirli oklarla öldürülür. Burada Kerbelâda İmâm Hüseyin’in başına gelenlerle benzerlik, Dârir’in bu savaşta öleceğini önceden bilmesidir. Ayrıca Kral Viştasp’ın 23 oğlu ve kardeşi de bu savaşta öldürülür. (And, 2002, s.25)

İran millî şuuru olarak niteleyebileceğimiz siyasi aklın ardında genellikle tarihsel hafıza güçlü bir yer tutar. Bu sebeple komşu milletlerle kurdukları ilişkilerin biçimlerini, Pers mitolojisi ve kralların hayatlarını anlatan sözlü ve yazılı tarihyazımları belirler

niteliktedir. Buna en iyi örneklerden biri *Şehnâme*-öncesine dayanan ve Firdevsî'nin de eserine aldığı Siyaveş'in ölümle sonuçlanan hikâyesidir. Bu anlatı geleneğinde, düşman karakter olarak Turan kralı Efrasiyab (Alper Tunga)'ın İranlı hükümdarlar ve şehzadelere dönük suikastları önemli bir yer tutar. Nitekim *Şehnâme*'nin anlatımına göre Rüstem'in yeğeni Bijen'i bir kuyuya hapseden Efrasiyab, bir başka İranlı şehzade olan Siyaveş'i ise trajik bir şekilde öldürmüştür (Firdevsî, 1994, s.350). Bu ölüm hikâyesi üzerinden oldukça zengin bir literatür meydana getiren İrani gelenek, Siyaveş'in ölümü ve öldürülme biçimi üzerinden Kerbela'ya transfer edilecek kerte-de geniş bir motif yelpazesi örmüştür. Bu bağlamda yas törenleri, kurban ritüelleri ve intikam duyguları başta olmak üzere modern zamanların toplumsal belleğini şekillendirecek düzeyde devamlılık arz etmesi hem Pers mitolojisinin köklerinin derinliğini hem de yas ve intikam duygularının insanlığın derin belleğindeki tesirini göstermesi bakımından dikkat çekicidir.

Sonuç

Şii düşüncede bir “bekleyiş” kadar bir “kaçış” da söz konusudur. O da, on ikinci imam olan Mehdi'nin ölümden (gaybeti) kaçışıdır. Mehdi hariç on bir imamın tamamının öldürüldüğüne kanaat getirildiği bu mezhep görüşüne göre, son imam da ölümden saklanmakta olup zamanı gelince zuhur edecek ve dünyaya adaleti yayacaktır (Onat, 2007, s.5). Böylece bir ümit ve korkunun yanı sıra teoloji ile mitolojinin birbirine girdiği bir sarmal içinde düşünüp-inanan bir mezhebin mensupları için Aşura törenlerindeki ritüeller, derin anlamlar ihtiva etmektedir. Bu nedenle Aşura ve yas törenlerinde, kendini Şii, Caferi ya da Alevi olarak ifade eden insanların Hüseyin ve ailesinin çektiği çileyi (teşebbüh ile) tekrar yaşayıp bunu her yıl Muharremde hatırlayarak İmam Hüseyin ve onun çektikleriyle aralarında bir özdeşlik kurmaları, irdelemeye çalıştığımız yas ritüellerinin biçim ve derinlikleri düşünüldüğünde, daha iyi anlaşılacaktır. Nitekim ölen kişinin ardından hikâyesinin sürdürülmesi tıpkı başı bedeninden koparılmış fakat gövdesinde az da olsa can barındıran yarı-canların “ser-gerdân” bir hâlde, yani “başını alıp başsız” dolaş-

malarını çağrıştırmaktadır. Ne var ki Şii düşüncenin yaygın olduğu coğrafyalar başta olmak üzere, Kerbelâ'nın etki alanındaki yerlerde ise bu ser-gerdanlık, başı bedenine dikilmemiş Hüseynü'-Şehid'in bitmeyen yası, toplumsal bellekte yaşamaya devam etmektedir. Böylece son imamın gelip bütün adaletsizlikleri sonlandırıp yası ve intikamı yarım kalmış bütün travmaları sağaltacağına dair inanç, salt tarihsel göndermelere dayanmamaktadır. Aksine, Kerbela gibi travmaları, öncesine ve sonrasına ulayıp bir illiyet bağı bulup günümüze kadar bağlayan “derin ve yaralı bir bilinç” ile karşı karşıyayız. Unutmamalı ki yas ve intikam literatürü aynı zamanda neredeyse dünyanın yarısının da hikâyesini ve istikbalini barındırmaktadır. En azından insanın kendi türüyle hesaplaştığı ilk alanların ölüm, ölümden kaçış, öldürme ve ölümün yasını tutma olduğu düşünülecek olursa. Çünkü ölüme giden insanın, ardından ağlayacak bir kimsesi olması, yasını tutup cesedini kefenleyip bir mezara (ziyarete) gömüp, mezarına bir “kêli” dikmesi sadece Siyaveş'in vasiyeti olmasa gerek: “Ne tabutum olacak, ne kefenim, ne mezarım ve ne de insanlar içinde bana ağlayacak kimsem olacak...”

KAYNAKÇA

- Adak, A. (2015). Ekola Aqtepeyê ya Edebiyatê û Hizra Kurdîti-Elewîti-Neqşebendîtiyê. *Nûbihar*, 131, 10-15.
- Aghaie, K. S. (2005). *The Women Of Karbala -Ritual Performance And Symbolic Discourses in Modern Shi'i Islam-*. Austin: University of Texas.
- Amanat, A. (2009). *Apocalyptic Islam and Iranian Shi'ism*. London: I.B. Tauris.
- And, M. (2002). *Ritüelden Drama Kerbelâ-Muharrem-Ta'ziye*. İstanbul: Yapı Kredi.
- Arslan, M. ve Erdoğan, M. (2009). *Kerbelâ Mersiyeleri*. Ankara: Grafik.
- Atay, H. (1983). *Ehl-i Sünnet ve Şîa*. Ankara: Ankara Üniversitesi İlahiyat Fakültesi.

Azimli, M. (2014). *Dört Halifeyi Farklı Okumak-4: Hz. Ali*. Ankara: Ankara Okulu.

Belazurî, Y. (t. y). *Ensabu'l-Eşraf*. [aktaran: alimamali].

Chelkowski, P. J. (Ed.). (1979). *Tâ'ziyeh: Ritual and Drama in Iran*. New York: New York University.

Dabashi, H. (2011). *Shi'ism, A Religion of Protest*. London: The Belknap Press of Harvard University.

Demir, N. (Haz.). (2007). *Müseyyeb Gazi Destanı (Kerbela'nın İntikamı)*. Ankara: Hece.

Feqîr, B. (2008). *Kerbela Meşheda İmam Huseyn*. Osman Akdax (Haz.). İstanbul: Tevn.

Fiğlalı, E. R. (1996). Gadîr-i Hum. *İslâm ansiklopedisi*. (Cilt 13, s.279-80). İstanbul: Türkiye Diyanet Vakfı.

_____ (1997). Hasan. *İslâm ansiklopedisi*. (Cilt 16, s.282-85). İstanbul: Türkiye Diyanet Vakfı.

Firdevsî. (1994). *Şehnâme*. Necati Lugal (Çev.). (Cilt 4). İstanbul: MEB.

Gölpınarlı, A. (1963). *Alevî-Bektâşî Nefesleri*. İstanbul: Remzi.

_____ (2012). *Yeni Gülzâr-ı Haseneyn: Kerbelâ Vak'ası*. İstanbul: Ataç.

Güngör, Ş. (2003). Maktel-i Hüseyin. *İslâm ansiklopedisi*. (Cilt 27, s.456-7). İstanbul: Türkiye Diyanet Vakfı.

_____ (Haz.). (1987). *Fuzulî: Hadikatü's-Sü'eda*. İstanbul: Kültür ve Turizm Bakanlığı.

Harezmi, M. (t. y). *Maktel-i Harezmi*. [aktaran: alimamali].

Hûnî, Mela Mehemed Elî. (2004). *Mewlîd, Yûsûf û Zelîxa, Qasîdeyê Kerbela*. İstanbul: Vate.

Işık, C. ve Özdemir, U. (2011). Iğdır Yas Geleneğinde Sinezenler. *II. Uluslararası Aras Havzası Sempozyumu*. Iğdır.

İlhan, A. (1996). Gaybet. *İslâm ansiklopedisi*. (Cilt 13, s.410-412). İstanbul: Türkiye Diyanet Vakfı.

Kaya, D. (1991). *Sivas'ta Âşıklık Geleneği ve Âşık Ruhsatı*. (Yayımlanmış doktora tezi). Gazi Üniversitesi / Sosyal Bilimler Enstitüsü, Ankara.

Köksal, Asım. (2006). *Hız Hüseyin ve Kerbelâ Faciası*. Ankara: Köksal.

Kurtuluş, R. (2006). Muhteşem-i Kâşânî. *İslâm ansiklopedisi*. (Cilt 31, s.77-78). İstanbul: Türkiye Diyanet Vakfı.

Le Breton, D. (2015). *Acının Antropolojisi*. İsmail Yerguz (Çev.). İstanbul: Sel.

Lévi-Strauss, C. (1994). *Yaban Düşünce*. Tahsin Yücel (Çev.). İstanbul: Yapı Kredi.

Mélikoff, I. (1962). *Abû Muslim. Le Portre-Hache Du Khorassan dans la Tradition épique Turco-Iran*. Paris. s.55-59. [aktaran: And, 2002, s.24].

_____ (2010). *Hacı Bektaş -Efsaneden Gerçeğe-*. Turan Alptekin (Çev.). İstanbul: Cumhuriyet Kitapları.

Numânî, M. b. İ. (1418). *Ghaybet-i Numânî*. Muhammed Cevad Ghaffârî (Çev.). Tahran: Sadukh.

Ocak, A. Y. (2013). *Türk Folklorunda Kesik Baş*. İstanbul: Dergâh.

Onat, H. (2007). Kerbelâ'yı Doğru Okumak. *Akademik Orta Doğu*, 3, 1-10.

Öz, M. (2011). Tâziye. *İslâm ansiklopedisi*. (Cilt 40, s.203-4). İstanbul: Türkiye Diyanet Vakfı.

Öz, Ş. (2011). *Sahabe Sonrası İktidar Mücadelesi*. Ankara: Ankara Okulu.

Özcan, M. (2016). *Dersim ve Madımak Söyleşileri*. İstanbul: Doğan. [aktaran: Yıldırım, 2018].

Parlatır, İ. (Haz.). (2012). *Fuzulî Türkçe Divan*. Ankara: Akçağ.

Sayın, Z. (2018). *Ölüm Terbiyesi*. İstanbul: Metis.

Sell, E. (Ed.). *The Faith of Islam*. London: Trübner & Co.

Sürücü, Y. (2018). *Hacı Nüreddin'in Vâkı'a-yı Deşt-i Kerbelâ / Hüseyin'in Makteli Mesnevîsi*. (Yayımlanmamış yüksek lisans tezi). Atatürk Üniversitesi / Türkiyat Araştırmaları Enstitüsü, Erzurum.

- Şeriatî, A. (2009). *Ali Şiasî Safevî Şiasî*. Ankara: Fecr.
- Şerietî, E. (2004). *Huseynê Wêrisê Adem*. Evdilayê Dewrêş (Çev.). İstanbul: Hîvda.
- Uludağ, S. (2008). *İslam Siyaset İlişkileri*. İstanbul: Dergâh.
- Üzüm, İ. (1998). Hüseyin. *İslâm ansiklopedisi*. (Cilt 18, s.521-4). İstanbul: Türkiye Diyanet Vakfı.
- Vali, S. (2017). Kaçar-Osmanlı Savaşlarında Guran Kürtleri Üzerine Manzum Bir Belge: Mîrzayê Kerendî'nin Ceng-name'si. İbrahim Özçoşar ve Shahab Vali (Ed.), *Osmanlı Devleti ve Kürtler* (s.263-291). İstanbul: Kitap.
- Yarshater, E. (1979). Tâ'ziyeh and Pre-Islamic Mourning Rites in Iran. Peter J. Chelkowski (Ed.), *Tâ'ziyeh: Ritual and Drama in Iran* (s.88-94). New York: New York University. [aktaran: Dabashi, 2011].
- Yıldırım, M. (2018). Hangi Seyit Rıza! Yalçın Çakmak ve Tuncay Şur (Ed.), *Kürt Tarihi ve Siyasetinde Portreler* (s.173-189). İstanbul: İletişim.

Elektronik Kaynaklar:

- alimamali. (t. y). İmam Hüseyin (A.S). (https://www.alimamali.com/html/tur/book/ali/5.htm#_ftn10). Erişim Tarihi: 20.11.2018.
- Sadiki, M. (t. y). *Şerh-i Gam-ı Huseyin Aleyhisselam -Terceme-i Tahkik-i Maktel-i Harezmi-*. İsfahan: Merkez-i Tahkik-i Rayane-i Kaime-i İsfahan. (<http://cdn.ahlolbait.ir/files/12/download/sharhe-ghame-hoseyn.pdf>). Erişim Tarihi: 20.11.2018.

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 suretiyi-

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-imkânsızlık 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, Leylâ 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 anlaşıyor 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 anlarlarsa tanıyacıklarını umuyorsun bir insanlık durumunu sende; belki de yinelemekten ısrarla her vakit söyleyip yazdığını: yaralı doğar bütün insanlar, anlaşılacak, sevilme, 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* görürüz 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 paylaşamaması, 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 enerjisi 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 çatalanmaktadır. 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 anlaşılma-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.

Toplumsal Cinsiyetten Melankoliye: *Genç Kız ve Ölüm*'de Var Olmanın İkircikliliği

Zeliha Dişci*

Öz

Bu çalışma, Aysel Özakin'ın *Genç Kız ve Ölüm* romanına toplumsal cinsiyet ve melankoli bağlamında odaklanmaktadır. Romanın temel karakteri Nuray, çocukluğundan beri toplumsal cinsiyet ve melankolinin etkisindedir. Bir düzenleme olarak toplumsal cinsiyet, insanlarda kayba sebep olur. Bu kaybın asla yası tutulamaz. İnsanların yüzleşemediği kayıp, onlarda boşluk yaratır. Boşluğa düşen insan hayatın anlamsızlığını hisseder. Toplumsal cinsiyet düzenlemeleri sebebiyle kayıp yaşayan Nuray melankolik bir kişiliktir. Rollerine göre yaşadığı hayatın anlamsızlığını deneyimler. Anlamsızlık ise rolleri sorgulamasına neden olur. Sorgularken kendi hayatını kendi belirlemeye başlayan Nuray, bir arayış içindedir. Toplumsal cinsiyetin yarattığı melankolinin Nuray'ın arayışının sebebi olduğunu ileri süren bu çalışma, melankolinin onun hayatına etkisini gösterecektir. Bunun için öncelikle toplumsal cinsiyetin romanda sunulmuş biçimine bakacaktır. Kadınlar ve erkekler arasındaki ilişkilere değinecektir. Ardından toplumsal cinsiyet rollerinin Nuray'da nasıl bir boşluk ve ikilem yarattığını gösterecektir. Son kısımda ise Nuray'ın içindeki kayba/boşluğa verdiği yanıtlara değinecektir. Böylelikle Nuray'ın ev kadınından yaratıcı bir yazar haline gelmesinde melankolinin rolünü gösterecektir.

Anahtar Kelimeler: toplumsal cinsiyet melankolisi, roller, inkâr, kayıp, yaratıcılık

* Kafkas Üniversitesi, Siyaset Bilimi ve Kamu Yönetimi Bölümü, Araştırma Görevlisi
zelihadisci@gmail.com.

Makalenin gönderim tarihi: 17.10.2018. Makalenin kabul tarihi: 04.01.2019.

From Gender to Melancholy: Ambiguity of Existence in *The Prizegiving*

Abstract

This study focuses on Aysel Özakin's novel *The Prizegiving* in the context of gender and melancholy. Nuray who is the main character of the novel is under the influence of gender and melancholy since her childhood. Gender as an arrangement causes a loss in people and this loss can never be mourned for. The loss that people cannot face with creates a void inside them and this makes them sense the pointlessness of life. Suffering loss due to gender regulations, Nuray is a melancholic person. She experiences the meaninglessness of life which she lives according to her roles. This emptiness causes her to question these roles, and this will help her start to lead her own life as she searches for something. With the suggestion that melancholy created by gender is the reason for Nuray's quest, this study will show the effect of melancholy on her own life. To this end, this article will first look into the way gender is presented in the novel. Dealing with the relationships between men and women, this study shall then show how gender roles create a void in Nuray, posing a dilemma for her. In the last section, this paper will touch upon Nuray's answers to her loss/void. In this way, it will reveal the role of melancholy in Nuray's becoming a creative writer from a housewife.

Key Words: gender melancholy, roles, negation, loss, creativity

Giriş

Genel olarak sosyal ve kültürel olarak belirlenmiş cinsiyet rolleri anlamına gelen toplumsal cinsiyet, bedenleri toplumsal birlik amacıyla düzenlerken onlarda etkiler bırakır. Her yasa gibi failleri seçmeye zorlayarak, olmadıkları şekilde yaşamalarını onlara emreder. Onlara kayıplar verir. Söz konusu kayıplar ve kayıplarla faillerin yüzleşme biçimleri toplumsal cinsiyeti melankoli kavramıyla birlikte düşünmeye zorlar. Gerisinde toplumsal cinsiyetin melankoliyle bir bağının bulunduğu fikrini taşıyan bu çalışma, *Genç Kız ve Ölüm'e* bu bağın açıkça serimlendiği bir roman olarak yaklaşacaktır. Bu sebeple söz konusu romanı toplumsal cinsiyetin yanı sıra toplumsal cinsiyet melankolisi açısından ele alacaktır. Romanda kadın

ve erkek arasındaki ilişkilere odaklanarak, eril tahakküm sayesinde kurulan birliğin ve toplumsal cinsiyet normlarının kadında yarattığı melankoli ve melankolik kişilik durumunu gösterecektir.

Genç Kız ve Ölüm'ün temel karakteri olan Nuray, çocukluğundan itibaren toplumsal cinsiyet melankolisinin, yani eril düzenin ona verdirdiği kayıpların etkisi altındadır. Bu kayıplar onu terk etmek bir yana varlığına sürekli musallat olur ve yaşamında bocalamasına, varlığında ikircikli bir seyir izlemesine yol açar. *Genç Kız ve Ölüm* romanını cinsiyetli bedenlerden oluşan toplumun aynası olarak ele alan bu çalışmaya göre, melankolinin insanlarda yarattığı hüznün onlarda itaatsizlik arzusunu uyandırır. Kayıp veren ve kaybı için hüznülenemeyen insan varoluşsal sorgulamalara girer ve kayıpla yaratıcı bir şekilde yüzleşir. Kaybı sorgulamanın ve kayıpla yüzleşmenin nasıl gerçekleştiği sorusunu soran bu çalışma, sorunun yanıtını Nuray karakterinin sürdüğü hayat üzerinden gösterecektir. *Melankoli: Normal Bir Anomali* isimli eserinde Serol Teber (2013): “Melankolik bir kadın da yarasa gibi, ‘babasız toplumun’ üyesi, Baba’yı, mutlakı inkâr etmiş, bunlara kuşkuyla bakmaya başlamış; bilgeliğe, özgürlüğe karşın ‘koruyucusuz kalmanın’ acısını da yüklenmek zorunda kalmıştır” (s.38) diye belirtir. *Genç Kız ve Ölüm* romanının kahramanı Nuray, bu teşhisle uyumlu bir şekilde melankolik bir kadın karakterdir: onda yarattığı kayıp sebebiyle toplumdaki Baba’ya ve normlarına karşı kuşkuyla bakıp inkâr ederek koruyucusuz kalır. Roman boyunca bir yandan koruyucusuz kalmanın acısını deneyimlerken bir yandan da bilgi ve özgürlük etrafındaki bir yaşamın aktörü haline gelir. Nuray’da melankoli yaratan, rollerine uydukça büyüyen kayıptan kaynaklanan içindeki boşluk/karanlık yan, toplumsal cinsiyet normlarına daha fazla riayet etmesine mani olur. Yani toplumsal cinsiyet özdeşleşmesinin içerdiği melankoli, bu özdeşleşmenin tam olarak gerçeklik kazanmasını engeller. Bu durumu “yeterince” toplumsallaşamama, diğer insanlara göre ayrıksı olma gibi yollarla deneyimleyen Nuray melankoliden gelen uyumsuzluğu yaşayan biridir. İlk bakışta bu deneyim onun içine kapanmasına sebep oluyormuş gibi görünür. Gerçekte ise yaratıcılığını tetikler ve kendi hayatının anlamını kendi kuran biri haline getirir.

Nuray’ın yaşadığı melankoliyle hayatının aktörü haline gelme sürecini ilişkilendiren bu çalışma, bunun nasıl gerçekleştiği sorusu-

nu yanıtlamak üzere ilk olarak Nuray'ın yaşadığı topluma bakacaktır. Romanda mevcut toplumdan sunulan ve toplumsal cinsiyeti anlamlandırmaya olanak sağlayan örnekler değincecektir. Sonraki kısımda toplumsal cinsiyet normlarının talep ettiği özdeşleşme biçiminin yarattığı kayıp ile melankolinin bağını inceleyecektir. Bu bağın Nuray karakterindeki tezahür biçimine odaklanacaktır. Son kısımda ise Nuray'ın melankolik kişiliğinin bir sonucu olarak isyankâr ve yaratıcı kişiliğine değincecektir. Böylelikle Nuray'ın içindeki karanlık yanın nasıl kendisinin aydınlanma aracı haline geldiğini gösterecektir.

Önce Erkek Sonra İnsan Olmak: *Genç Kız ve Ölüm'den Fotoğraflar*

Türkiye'de 1970'lerin toplumsal taşkınlık ve kargaşaları o dönemin devlet edimlerinin temel ilgi odağıdır. Bir araya gelip bir kalabalık oluşturan her iki kişinin devlet açısından tehlikeli addedildiği bu ortamda herkes düzen açısından bir tehdit unsurudur. Çoğunluğun tehdit haline geldiği bir yerde peşine düşülecek şüpheliler de çoktur. 1980 darbesiyle sonuçlanacak bu zamanların en sıradan olaylarından biri hemen her gün sokak ortasında peşine düşülen şüphelilerin tutuklanma merasimidir. Bu merasimlerden birine denk gelen Nuray, bir sebeple gittiği Ankara Garı'nda toplaşan kalabalığın bir gencin yakalandığı andaki halinden duyduğu hazzı şahit olur. İzleyici kalabalığın cinsiyeti erkektir ve bu grup başka bir erkeğe, hem de henüz lise çağında bir gence şiddet uygulamaktan kendini alamıyordu. Garda etrafına bakan Nuray her yerde erkekleri görür: takım elbiseli ya da kötü giyimli erkekler, üniformalı polis memuru, bir bekçi, kısa boylu yaşlıca bir adam, saz çalan genç erkek... (Özakın, 2007, s.22). Oldukça duyarsız ve duygusuz olduğu her halinden belli olan bu grup genç bir erkeğe sokak ortasında hemen ceza kesmekten kendini alamamaktadır. Bu resimde bir eksiklik fark eden Nuray okuyucuya şu soruyu sordurur: Sahi, neredeydi kadınlar? Onlar da toplumun parçası olmalarına rağmen ortalıkta kimseler görünmez. Kadınlar, her yeri kaplayan bu erkek güruhunun arkasında, gölgesinde kalmış gibidir. Sokağı dolduran bu manzaralar evin dışına, kamusal alana kolaylıkla çıkan erkeklerin kadınlar karşısındaki ayrıcalıklı yaşamı-

nın resmidir. Zira dönemin geleneksel Türkiye toplumu açısından kadınların görünürlüğü belirli kurallar etrafında düzenlenmiştir. Erkekleri sürecekleri hayatta daha ayrıcalıklı kılan bu düzenlemeler erkeklerin hayatını ve ayrıcalıklı yaşamını beslerken kadınları erkeklerin yörüngesine hapseder.

Daha bebeklik ve çocukluk çağından itibaren kadınlar, erkeklerden farklı şekilde bir muameleye tabi olduklarını deneyimlemeye ve buna uyum sağlamaya zorlandıklarını görürler. Benzer bir şekilde henüz altı yaş civarındayken annesini kaybeden ve babası tarafından bakılmak üzere halasına teslim edilen küçük Nuray, evde sözü geçen, yani orayı yöneten eniştesi tarafından horlanmaktadır. İki erkek kuzeni geç saatlere kadar dışarda oynayabilirken kendisi sadece kapı önünde durmakla sınırlandırılır. Oynayacağı oyunlar da “kız oyunları”dır (Özakın, 2007, s.27). Nuray’a göre “[erkek çocukları] sokakların, ağaçların sahibiydi. Biz ise bebeklerin, bebek elbiselerinin ve büyüklerimizin bize öğrettiği el işlerinin” (s.27). Toplumun kendi içinde erkekler ve kadınlar etrafındaki bölünmesi onun farklı aktörlerden oluşan bir ilişkiler alanı olduğunu gösterir. İlişki, en az iki tarafı varsayan bir kavramdır. Dahası, bir ilişkinin düzenlenmesi farklı ve eşitsiz iki tarafın varlığına delalet eder. Toplumsal durum açısından bakıldığında bu iki taraftan biri düzen ve barışa hizmet ederken; diğer taraf düzeni tehdit eden, dolayısıyla düzen sayesinde varlığını garanti altına alan bireyin varlığını tehdit eder. Düşünce açısından toplumun içi ve dışı bu kadar net bir şekilde birbirinden ayrılırken düzenin tesis edildiği içte, yani toplumda birlik hâkimdir. Birliğin sağlanmasında işleyen kategorilerden biri de yukarıda işaret edilen toplumsal bölünme örneğinin literatürdeki karşılığı olan toplumsal cinsiyettir. Toplumsal cinsiyet konusunun önde gelen çağdaş düşünürlerinden Judith Butler’ın (2010) belirttiği gibi, kimliği kuran yasak olarak toplumsal cinsiyet, birliği üreten heteroseksüellik kuralıdır (s.89). Odağında beden bulunup kapsanan cinsiyet kategorilerine göre biçimlendirici etkiler doğurur. Heteroseksüelliği üreten yasa, onay ve söylem yasasıdır. Konuşulamaz olanın sınırlarını belirler, konuşulabilir olanı konuşulamaz olandan, meşruiyetten gayri meşruiden ayırır (s.132). Kendini bedende gösteren toplumsal cinsiyet kimliği, yaşayan bedeni belirler. Hangi yaşamın nasıl ola-

çağının sınırlarını çizer. Nuray'ın halasının evinde, halasının erkek çocuklarından farklı olarak gördüğü muameleler bu sınırların çiziliş yöntemini serimler. Bir yandan henüz kuralların tam nüfuz etmediği Nuray, kuzenleri gibi yaşamayı arzulamaktadır. Erkeklerin yaptığı her şeyi yapmak istemektedir. Fakat bunu yaparken işler yolunda gitmezse dikkatleri üzerine çekip erkeklerin ayrıcalığından yararlanamayacak olan yine Nuray olacaktır. Nitekim kendisine dışarıdaki yaşamının sınırı olarak çizilen kapı önünü aşp kuzenleriyle birlikte meyve bahçesinden meyve çalmaya gider. Yakalanmaları karşısında halasından “terbiyesiz” yaftasını yiyen Nuray, kuzenlerinin ayrıcalığı karşısında dehşete düşer ve bu durumu “yaramazlık ve oyun onların hakkıydı da benim değil miydi?” diye sorgular (Özakın, 2007, s.29).

Nuray'ın meyve çalma deneyiminin gösterdiği gibi, bedenleri düzenleyen toplumsal cinsiyet hem tarafları hem de bu tarafların hiyerarşik, eşitsiz ve ayrımcı işaretlenişini belirtir. Toplumsal yaşamı kuran failerin heteroseksist yapısına dikkati çeker. Butler'ın (2010) da işaret ettiği üzere, toplumda beden, üretilen söylemle cinsiyetlendirilmiş haldedir: Her bir beden üretilen söylem içinde anlam kazanır (s.166). Diğer bir deyişle toplumsal cinsiyet, farklı cinsiyetlerin durumunu belirler. Kadınlık ve erkeklik durumları şeklinde iki kategoriye indirgenen bu halleri yeniden sunan *Genç Kız ve Ölüm*, yaşanan toplumun taraflarından birine ayrıcalıklı bir yaşam bahşetmekle sonuçlanan bölünmüş yapısına dikkat çeker. Evde ve dışarıda erkeklerin, yani eniştesinin, kuzenlerinin vs. sözü geçerken Nuray, toplumun ataerkil düzenlenişine maruz kalır. Nuray'ın yaşadığı toplumda kadın, her zaman erkeğin kanatları altındadır. Doğduğu evdeki erkek hâkimiyeti yaşamının kalanını belirler. Hatta bunu içselleştiren kadınlar hayatlarını erkeklere adamak üzere yaratıldıklarını düşünürler. Baba evinde evlenmek ve erkeğine kavuşmak üzere büyürler (Özakın, 2007, s.27). Saf, küçük işlerde çalışan kızların kurduğu tek hayal mutlu bir yuvadır. Son durumda, baba etrafında tanımlanan ailelerinin yanında yaşamaktan sıkıldıkları için evlenmeyi tek kurtuluş olanağı olarak görürler (s.32).

Sıkılmak, kelimenin gerçek anlamıyla kadınların kendilerinin koymadığı normlara bağlı bulanık hayatlarından hissettiği daralma durumuna işaret eder: “Sofrayı kur, bulaşıkları yıka, çamaşırları as,

kardeşine bak... bir saat içinde dön, uzağa gitme, bir daha onlarla görüştüğünü görmeyeyim, gülme yollarda, oturup kalkışına dikkat et...” (s.32). Kadınlara düşen rol budur. Toplumda belirli bir kadın ve erkek tipine göre değerlendirilen bedenler sıfatlarına uygun davranmalı, ona göre bir yaşam sürmelidir. Bu durumda bir kimlik olmanın yanı sıra toplumsal cinsiyet, hangi tutum ve davranışların erkek ve kadın bireylere uygun olduğuyula ilgili toplumsal beklentiler ve varsayımlar etrafında insanları tanımlayan bir kategori haline gelir (Stone, 2015, s.53). Doğduğu andan itibaren başkaları tarafından, özellikle de erkek aklı tarafından yönetildiği için Nuray, tıpkı diğer kadınlar gibi evlenip kendi evine sahip olma, başlangıçta bu akıldan farklı olduğunu düşündüğü kocasıyla eşyaları birlikte seçme, kendi evini ve hayatını istediği gibi yönetme hayalini kurar (Özakın, 2007, s.32).

Ailenin ve toplumun erkek merkezli düzenlenişinden evlilik yoluyla kurtulmayı arzulayan kadınlar, gerçekte evlilik aracılığıyla aynı düzenlenişin nesnesi olmayı sürdürürler. Kişiler olması gereken etrafında tanımlandığından toplumsal cinsiyet tözel bir niteliğe sahipmiş gibi düşünülür. Bireylerin toplumsal rollerine göre davranmaları, yani tekrar eden davranışları ile bu tözellik sanısı pekişir ve tözün kaynağı muhakeme dışına itilir. Bu bakımdan toplumsal cinsiyet, Butler’ın (2010) da belirttiği gibi, kesintisiz, tekrarlanan edimdir (s.191). Edimlerle toplumsal cinsiyetin işaret ettiği mükemmel kadınlık veya erkeklik imgesi somutlaştırılmak istenir. Böylelikle her bir beden toplum içinde hayatta kalmanın yolunu bulur. Rolüne uygun davranıp evde yaşama hakkı kazanan halası gibi Nuray da toplumsal cinsiyetine uygun davranarak hayatını sürdürmelidir; her edimiyle toplumsal cinsiyet rollerini pekiştirmelidir. Erkeklerin hayatıyla kendi hayatı arasındaki farkı görmesine rağmen düzen sürsün, “bela çıkmasın” diye düşünen kadınlardan biri olan Nuray’ın halası toplumsal cinsiyet normlarını “onlar erkek. Sen onlara uyma” diyerek nasıl içselleştirdiğini gösterir (Özakın, 2007, s.29).

Arkasında akıl/ruh ve beden/madde biçimindeki hiyerarşik ayrımı bulunduran toplumsal cinsiyet mantığında kadın kavramı bedeni, maddeyi ve doğayı kapsarken erkek kavramı ruhu, aklı/anlamı ve kültürü kapsar (Butler, 2014, s.62). Metafizik düşünce tarihinden izler barındıran bedenlerin böylesine düzenleniş biçiminde aklıyla

hükmedici güce kavuşan erkek, bedenine indirgenen kadının varlığını tayin etme hakkına sahiptir. Her iki tarafın adlarına uygun yaşam biçimi bulunur. Fakat söz konusu uygunluğu tayin edecek kurallar yine erkekler tarafından dile getirilir. Bu bakımdan eril bir nitelik sergileyen düzende erkeğin güçlü konumu doğal olarak kabul edilir. *Eril Tahakküm* isimli eserinde Pierre Bourdieu'nun (2014) da işaret ettiği gibi, haklılığını ispat etmeye bile yeltenmeyen eril düzendeki erkek merkezli bakış açısı, evrensel ve nesnel bir bakış açısı gibi kendini sunar (s.22). Doğal olarak varlığı eril düzen tarafından tanınan, bu düzene girmek ve sayılmak için fazladan bir çaba harcaması gerekmeyen erkek karşısında kadın, düzenin ötekisi ve sayılmayan olarak söz konusu toplum tarafından tanınmak için küçüklüğünden itibaren mücadeleye girer. Tanınma mücadelesini veren Nuray, önce halasının evinde eniştesine ve kuzenlerine göre bir hayat sürüp onlar tarafından tanınmak, halasından olumlu şeyler duymak için yaşarken ardından evlenerek kocasına iyi bir karı ve doğurduğu kızına iyi bir anne, yani iyi bir ev kadını olduğunu göstermek için sürekli çalışır. Kocasını işe giderken akşama kadar evde kalan Nuray geçirdiği günü şöyle anlatır: “Bir akşamüstü, evimizde kızıma yüksek sesle bir kitap okuyor ve pencereden arabaları, yolcuları gösteriyordum ona. Bir yandan da ateşin üstünde yemeğin dip tutabileceğini düşünerek telaşlanıyordum. Sofrayı hazırlamalıyım. Kocam yorgun dönecekti... sofrayı hazırlamalı, süslenmeliydim” (Özakın, 2007, s.38).

Kadının evinde yolunu beklediği, kadından daha güçlü olduğu varsayılan erkek, dışarıda evi için mücadele eden koruyucu, kadından üstün bir figürdür. Bu sayede kadını kanatları altına alabildiği düşünülmektedir (s.109). Erkeğe atfedilen bu güç onu her şeyin sahibi yapmaya yeter. Öyle ki, evlilikle birlikte karısının bedeninin de sahibidir. Nuray açısından değişen karşılaşmalarda değişmeyen bir şey varsa o da kadının kendi varlığından eksilterek/ödün vererek var olmak zorunda kalmasıdır (s.162). Erkeklerin evdeki ve dışardaki ayrıcalıklı yaşamı karşısında kendisinin tek yolu vardır: yaşama hakkını rollerini yerine getirerek kazanmaya çalışmak.

Nuray'ın halasının da söylediği gibi “kadın kadınlığını bilmeli” ve erkeklerle yarışmamalıdır (s.29). Halanın eşi çoğunlukla geceleri dışarıdadır, içip eve gelir ve karısıyla ilgilenmez. Fakat bu durum

halanın işlerini yapmasını engellemez. Halası buna rağmen işlerin başında durduğunu, doğru olanın bu olduğunu belirtir (s.29). Toplumun cinsiyetçi bölünüşünün, iş bölümüne de sindiğini gösteren bu örnekten anlaşıldığı gibi, kökeninde er, erdem ve şeref gibi kavramları bulunduran erkek, bu özelliklerini korumak ve artırmak için elinden geleni yapar (Bourdieu, 2014, s.24). Erkeğin hemen hiçbir edimi düzeni bozmadığı gibi, şanını artırır. Halasının kocasının her gece eve sarhoş gelmesinde utanılacak bir şey yoktur. Erkektir, en doğal hakkıdır. Emredici konumdaki erkek karşısında kadın, kendinden beklenenleri yerine getirir. Pasiftir ve eril düzende yoklukla işaretlidir. Buna rağmen toplumsal rollerini yerine getiren kadın, eril tahakkümün sürdürücüsü olarak belirir. Bu durum tahakkümün eril mantığının sürmesi, iktidar ilişkilerinin olduğu haliyle kalması anlamına gelir. Butler'ın (2010) da söylediği gibi, her biri bir sınır çizen rollerin dışına taşmak, pis ve düzensiz bir hayatın parçası olmaktadır (s.219). Asıl olanın temizlik ve sağlık olduğu toplumsal yaşamda herkes rolünü yerine getirmeli, yani taklit etmelidir. Taklit üzerine yükselen toplumsal yaşam bu yüzden yapaylık sergiler, burada her şey olduğundan farklıdır: "Her şey ölçülü, her şey kısık ve hüznülü" dür (Özakın, 2007, s.173). Rollerine ve konumlarına inanması beklenen insanlar, bu inancın gereğini yerine getirmediğinde cezalandırılır.

Rollerin tekrarından her iki toplumsal cinsiyet kategorisi eşit oranda kazançlı çıkmamaktadır. Erillikleriyle toplumsal tanınma ve diğer varlıklar üzerinde güç kullanma hakkı kazanan erkekler karşısında kadınlar kimliksizleşir, yokluğa düşerler (Butler, 2010, s.97). Kadının cinsiyet açısından yerini tutan dişil, varlık açısından erile bağımlıdır, ikincildir. Erkek aklına göre anlaşılabilir olduğu için anlamdan yoksundur. Ya da kadının anlamı eril düzen içinde onun kurallarına göre kurulur. Toplumsal açıdan erkeklik, bedenden kopararak algılanır. Erkekliğin bedeninden koparılması kadınların bedenlerine indirgenmesi pahasıdır. Söz konusu indirgemeye dikkat çeken Butler'a (2014) göre, erkek bedenselliği diğer bedenlerin maddeselleştirilişiyle elde edilir (s.78). *Genç Kız ve Ölüm* romanındaki Nuray, kadın bedeninin maddeselleştirilmesinin kadına etkilerini derinden yaşar. O, kendi dışarısını üreterek kurulan erkeklik

formunun dayandığı öteki olarak kadındır. Bir yandan toplumsallığın ve erkekliğin dayanağı olan diğer yandan aynı toplumsallık ve erkeklik aracılığıyla yoklukla işaretlenen öteki-kadındır. Toplumun içinde yer almasına rağmen dışarıda bırakılan bir insandır. İşte bu paradoks, Nuray'ı sürdürdüğü hayatın anlamsız olduğu fikrine yöneltilir. İnsanların anlamlı bir hayat sürdükleri, yaptıklarının karşılığını aldıkları toplumsal düzende varlığının bedeli olan bağımlılığının ve görevlerinin sonsuzluğundan gelen anlamsızlığın pençesindedir.

Nuray'ın yaşadığı anlamsızlık yerleşik düzende temsil edilmemesinden kaynaklanır. Bedenlerin maddeselliğinin cinsiyeti altında ezilmektedir. Bir beden temsil edilmesi için özne olmanın gereklerini yerine getirmesi gerekir (Butler, 2010, s.43-44). Özne ise aynı zamanda düzenleme yoluyla yeniden üretilen nesnedir. Son durumda bir tür yasa olan düzenleme, yasa önündeki özneyi üretir. İnsan, yasa tarafından temsil edilmeyi bekler. Butler'a göre, toplumsal cinsiyet işareti de bu temsilin bir parçasıdır. Bu işaret olmadan beden imlenebilir bir varoluşa sahip olamaz (s.54). Fakat ya bu işaretler bedeni işaretlemeye yetmiyorsa? Düzeni belirleyen ve doğal olarak burada kabul gören, yaşamı yönlendiren kuralları zaten kendisi koyduğu için toplumun amaçları ile kendi amaçları arasında herhangi bir kopuş yaşamayan erkek karşısında kadın, kendisinin koymadığı kurallar ve rollere göre yaşar. Bu kural ve roller ideal bir kadınlık durumunu ona dayatır. Kendi düşünden ayrı bir düş olan bu duruma uymak kadın açısından üst düzey bir mücadele gerektirir. Daha baştan, başka bir varlığa; yani erkeğe göre belirlenen yaşam biçimi kendisine hep yapıntı kalan kadın, olduğundan farklı şekilde görünüp yaşamaya çalışır. Bu, toplum içinde yaşamının ve var olmanın tek yolu gibidir. Diğer yandan kendi iradesi dışında, başka bir varlık tarafından belirlenen bu kuralları yerine getirip varlık kazanıyormuş gibi görünmesine rağmen varlığından uzaklaşır, onu belirleyen erilliğin varlığını sağlama alır. Bu açıdan kadın, oldukça ikircikli bir yaşamın ve varlık mücadelesinin öznesi olarak kendini bulur: Varlığına imkân veren iktidarın şiddetine maruz kalan Nuray ya erkeklerin normlarına uyup yaşayacak ya da kendine uyup yaşamını tehlikeye atarak yaşamı gerçekten deneyimleyecektir. Çünkü yerleşik normlarla işaretlenen bedeni onun bedeni ve hayatı ile özdeş değildir.

Başkalarının yasasına uyarak var olmayı deneyen Nuray, düzenlemelerin insanı karşı karşıya bıraktığı seçimlerle yüz yüze gelir. Her seçim Nuray'da yeni sorular doğurarak içindeki boşluğu büyütür. Cinsiyetlendirilmiş bedenleriyle insanların varlığa erişmesinin bedeli seçimlerle gizlenen inkârlardır. Fakat toplumsal düzen ve normlar açısından bakıldığında dışlanan olma biçimleri yoklukla işaretlendiğinden inkâr edilenlerin adı bile geçmez. İnsanlar oldukları/yaşadıkları gibi yaşayıp giderler. Sahip oldukları adları, sanları ve yaşamı doğal kabul edip sürdürmek için çabalarlar. Toplumsal cinsiyet, özdeşleşme rejimidir. Özdeşleşmeleri sağlayan her yasakla bir şeyler bastırılırken aynı zamanda bastırılan şey içeri çekilir. Nuray'ın içinde açılan boşluk da bu durumla ilgilidir: İnkârın kontrol dışı yarattığı dinamiktir. Diğer bir deyişle yasak veya bastırmanın düzenlemek istediği arzu, haz vs. düzenleme yoluyla yeniden üretilir. Bu iktidarın üretken niteliğinden kaynaklanır. *Cinselliğin Tarihi*'nin birinci cildinde Michel Foucault'nun (2010) "çoğaltma-büyüme-yayma" etrafında işaret ettiği bu üretkenlikte iktidar yayıldıkça kontrolünü kaybeder (s.73). Hayata sinen, her uygulamada beliren bir fazlalık, düzenin kaybetmek isterken ürettiği bir fazlalık, rolleri yerine getiren ruhları etkiler. Aynı rolleri daha fazla yerine getirmekten alıkoyan melankolik bir kişilik yaratır.

Kadın Olarak İnsan Olma Arzusu: Toplumsal Cinsiyet Melankolisi ve Nuray'ın Melankolik Kişiliği

Söylendiği anda kişinin toplumsal konumunu belirleyen toplumsal cinsiyet normu kişinin sosyal kuruluşunu düzenler. Olanaklı olanı tayin eder, yani gerçekliği şekillendirir. Bir yandan bedenleri düzenlerken diğer yandan kadını ve onun toplumsal konumunu belirler. Daha önce hiyerarşik ve statik olduğuna değinilen bu toplumsal konum nedeniyle kadın yaranılır. Eril düzende söylendiği anda gerçekleşen yaralanmayla tahakküm gerçekliği kurar.

Arzuların dış dünyaya boşalım biçimlerini denetleyen ego, insan varlığının bir ve bütün olarak var olmasını sağlarken aynı zamanda onun bölünmüş yapısını imler. Benlik düzenlemelerin tasavvur ettiği bedeni hayata geçirirken asıl arzuladığı, sevdiği şeyleri dışla-

maya, yok saymaya çalışır. Özne olma, yani ben haline gelmek insan varlığında kayba sebep olur. Sigmund Freud'un (2014) da belirttiği gibi, "başlangıçta her şeyi içeren ben, sonradan oluşan iç ve dış ayrımıyla kendinden bir dış dünya kesip atar" (s.28-9). Normlarla dışta bırakılmış arzu engellenirken kayıp yoluyla özne kurulur. Örneğin, toplumsal cinsiyet açısından tanınmayan eşcinsellik dışta bırakılarak heteroseksüellik benimsenir. Dışlanmasına rağmen eşcinsellik, heteroseksüelliğin kurulmasını sağlayan güç olur. Bu açıdan bakıldığında, hangi bedenle hangi hazların yaşayacağını belirleyen, bedeni yaralayan toplumsal cinsiyet kimliği inkâra dayanır. İnkâr, varlığın yoklukla işaretlenmesi olduğu kadar yoklukla işaretlenenin var olduğunu ve varlığa musallat olduğunu/olacağını gösterir.

Kurulmak istenen birliğin/varlığın gerçekte açık, yani tamamlanmayan bir yapısı bulunur. Ne yapılırsa yapılsın bedenler asla onlara biçilen toplumsal cinsiyet rollerinin vadettiği mutluluğa erişemezler. Çünkü bu mutluluğu verecek özdeşleşmeyi tam anlamıyla, en mükemmel formunda somutlaştıramazlar. Bu tam da tek bir varlık biçimini dayatan özdeşlemenin yok saydığı, dışarıda bıraktığı farklı varlık biçimlerinin sonucudur. İnkâr edilen başka türlü varlık tarzları sayesinde verili olanın tahakkümü gerçekleşir. İnkâr, bedenler açısından kayıp olarak deneyimlenir. Fakat o hiç hesaplaşılmayan, hep bedenlere eşlik eden bir kayıp olduğundan, bedenleri ve toplumsal varlık biçimini melankoliyle buluşturur. Melankoli: "Bir bireyde bazı anlarda ya da kronik biçimde, çoğunlukla manik coşkunluk aşaması denen aşamayla dönüşümlü olarak ortaya çıkan, ketlenmeye ve simge kaybına ilişkin klinik belirtilerin toplamıdır" (Kristeva, 2009, s.17). Melankolide sevilen bir kişi ya da nesnenin kaybıyla ego/ben değersizleşir. Yastan farklı olarak hastalık şeklinde nitelendirilen melankolide kişi "herhangi bir şeyi başarmaktan yoksun, ahlaki açıdan aşağılık" olarak kendini görür (Freud, 2002, s.246). Sevgi nesnesine bağlılık sürer ve bu bağı korumak adına nesne ego/ben içine geri çekilir. Melankolik özdeşleşmeye maruz kalan kişi derin bir acıya gömülür, dış dünyadan elini eteğini çeker, sevme yeteneğini kaybeder ya da yerleşik normlar etrafında kendiyile olan barışını bozarak sürekli kendini suçlamaya başlar (s.246). Kendi kendini suçlayan beni eleştirel fail [superego] olarak adlandıran

Freud'a göre burada ego eleştiri nesnesi haline gelir. Egonun değersizliği deneyimlenirken gücü azalan insan, kendini başarısız, aşağılık bir varlık olarak düşünür (s.246). Melankolide yoksullaşan ben, kendini kusurlu görür.

Genç Kız ve Ölüm'de toplumsal cinsiyet melankolisinin sergi-lendiği ilk karakter, tıpkı Nuray gibi kabına sığmadığı için tenkit edilen, otuz üç yıl önce ölen, Nuray'ın annesidir. Toplumsal cinsiyet normlarının inkâr ettiği kendilik biçiminin ve bu inkârın sonuçlarının gözlemlendiği biridir. Öncelikle ülkesinde yeni kurulan cumhuriyetin arzuladığı, "hayatın her alanında erkekle eşit kadın" imajı çizen Nuray'ın annesi, modern bir ideal olarak eşitliği hayata geçirmeye çabalar. Bir yandan evindeki rollerini yerine getirip evine neşe katarken diğer yandan öğretmen olarak çalışır. Hem ev içinde hem kamusal alanda görünür. Hayatındaki hummalı etkinlik onun melankolisinin örtüsüdür. Yeni siyasal rejimin vurguladığı kadın idealinin ona verdirdiği kayıp sebebiyle düştüğü boşluğu mükemmelliğiyle doldurmaya çalışır. Sadece dış dünyayla varlığını meşrulaştıran erkekler karşısında onlardan daha fazla çalışıp çabalamasına rağmen hâlâ erkeklerden daha az varlığa sahiptir. Gerçeklik ile örtüşmeyen varlığı arasındaki mesafe hep açık kalır. Cumhuriyet kadını imgesini omuzlarında hisseden anne bu imgenin yanı sıra toplumdaki yerleşik kadın imgesine de maruz kalır. Çünkü bir ideal olarak eşitlik, verili toplumsal gerçeklikte işlemez. Toplumda hâkim olan ve bedenler arasında adaletsizlik yaratan toplumsal cinsiyet algısı Nuray'ın annesinin somutlaştırmaya çalıştığı bu ideale direnir. En nihayetinde ister cumhuriyet kadını ister toplumun yerleşik algılarına uyan geleneksel bir kadın olsun, hep başkalarına göre yaşamak zorunda kalan anne kendi içinde boşluğa sürüklenir. Gerçeklik ile ideal arasında sıkışan, her ikisiyle de örtüşmeyen varlığı yaranır. Toplumsal cinsiyet özdeşliğinin imkânsızlığını, varlığındaki hiç kapanmayan bu yara dolayımıyla deneyimleyen Nuray'ın annesi, sonunda sessizleşerek intihar eder (Özakın, 2007, s.48). Ayrılık biçimi olarak ölüm, varlığın çözülmesinden ziyade onu geri kazanmanın aracı haline gelir. "Bugünkü çöküşümün öncellerini, bir zamanlar sevmiş olduğum birinin ya da bir şeyin kaybında, ölümünde ya da yasında bulabilirim" diyen Julia Kristeva'dan (2009) hareketle, Nuray'ın erken yaşta

ölen annesi, toplumsal cinsiyetle kadın bedeninde açılan yaranın aynı bedeni dünyada nasıl bir yokluğa sürüklediğini gösterir. Her kayıp beraberinde kişisel varlığını ve genel olarak varlığın, yani dünyanın anlamının kaybını getirir (s.12). İntihar, dünyayı ve kendini, bedenini seven kadının bu sevgiden mahrum bırakılmasının bir sonucudur. Yaşamısına sebep olunan kayıpla yüzleşmediği, kaybı tanımadığı ve dahası kaybın derecesini her zaman artırdığı için toplum ve düzenlemeler onu tüketir.

Oysa görünürde bedenlere kayıplar verdiren düzenlemeler, özellikle de toplumsal cinsiyet rolleri, kayıplardan ziyade insanlara verdiği varlık vaadinden gücünü alır. Kuralları kabul edip yerine getirdikçe her bir beden özne haline gelir. Özneyi önceleyen kayıp, özneyi olanaklı kılan temel unsur olduğundan öznenin oluşumunda öneme sahiptir (Butler, 2005, s.30). Fakat Nuray'ın annesinden de görüldüğü gibi, toplumsal cinsiyet rolleri yerine getirilse bile varlık artmamakta, azalarak yok olmaya doğru sürüklenebilmektedir. Bunun sebebi düzenlenen bedenlerin verdiği kayıptır. Kayıp en başta sevme yeteneğinin kaybıdır. Bir yandan sevme yeteneği kaybedilir diğer yandan bu kayıp için hüznlenilemez. Hüznlenilemediği için de anlamsız kalarak özneyi sürekli çeler. Cinsiyet rollerine göre yaşayıp var olmaya çalışan özne, ona kendini duyuran bu rollerin dışladığı varlık biçimi, bedensel ve ruhsal olma biçimi sebebiyle hep ikilemde kalır. Bu dışta bırakmayı, yani inkâr etmeyi “hummalı etkinlikleriyle” başarıyormuş gibi görünenler içlerindeki kayıp ve boşluktan kaynaklanan anlamsızlık ve değersizlik hissi yüzünden, Nuray'ın annesinin yaptığı gibi, varlıklarına son verirler. İntihar etmeyip hayatta kalanların çoğu rollerine uyup işlevini yerine getirir, rolünü tekrarlar; yani her şey yolundaymış gibi davranır. Özdeşleşme gerçekleşmiş gibi yapılır. Oysa her özdeşleşme kayıp veririr. Dahası; “-miş” gibi yapılarak devam edilen hayatta kayıpla yüzleşilmez. Yüzleşilmeyen kayıp hâlihazırdaki özdeşleşmeleri, toplumsal cinsiyet kimliklerini melankolik hale getirir.

Özne sevdiği bir nesneden vazgeçerek özdeşlik kurar. Sevilen nesneden vazgeçmek ondan tamamıyla kurtulmak anlamına gelmez. Aksine benlikte korunan bu nesne benliği melankolik kılar. İnkâr edilen kayıp yok olmayıp ruh içinde korunduğundan toplum-

sal cinsiyet özdeşleşmesi melankolik bir özdeşleşmedir. Yasaklanmış nesnenin cinsiyeti bir yasak olarak içselleştirilir. Başka türlü olma yaşağı, Butler'ın (2010) da belirttiğı gibi, cinsiyetlendirilmiş kimliği ve heteroseksüel arzunun yasadını onaylar ve düzenler (s.129). Fakat her şeye rağmen yasaklanan olma şekilleri benlikte korunur. Nuray'ın annesinin sürüklendiğı ölüm söz konusu korumanın bir sonucu olarak düşünülebilir. Ölüm, dışlananla bağlantılı kalan melankolik kişiliğın somutlaşma şekillerinden sadece biridir. Başka türlü olmayla yaşanan hayat üzerinden de bağlantı kurulabilir. Bu durumu örnekleyen Nuray, toplumsal cinsiyet rollerine uymayan kadınlığını ölerек değil hayatta kalarak serimler. Ölmenin farklı biçimlerini sergiler. Önce erkek egemen aile biçimi olarak halasının evini evlenmek üzere terk eder. Başlangıçta bu evlilik, Nuray'ın arzulanı kadınlık tarzına göre sürer. Zamanla eve hapsolan, toplumsal cinsiyet rolüne sıkışan Nuray özgürlüğünden, varlığından uzaklaştığını hissedince evliliğinden kurtulur. Hayatına başka şekilde devam etme kararı alır. Nuray'a göre ayrılık, "herkes yalnızca çocuğuna karşı duyduğu sorumluluğа bağlansaydı ve başka sorumluluk tanımasaydı toplumlar ve dünya değişebilir miydi?" şeklindeki sorusundan da görüleceğı gibi, hayatı değiştirmenin ve geliştirmenin bir yoludur (Özakın, 2007, s.138). Bunları yaparken aklında hep aynı soru vardır: Erkeklerin hakkı olan şeyler neden ona yasaktır? Evlenip geride bıraktığını düşündüğü erkeklere bağlı ve ikincil olma durumu geçen zamanla birlikte yeniden belirince evlilik kurumu içindeki kadınlık varsayımı ile kendinin arzulanıp yaşadığı kadınlık hali arasındaki makas bir kere daha açılır. Kırdaki çiçeklere dokununca, sıkıştığı dünyanın dışındaki başka dünyalara yönelik merakı onu cezbeder. İyiye giden evliliğine rağmen duyumsadığı farklı dünyaların ve olma biçimlerinin arzusu sebebiyle başarısızlık duygusu perçinlenir (s.36). Evliliği ilerledikçe tutsaklığı artan Nuray içindeki büyüyen boşluğа şöyle betimler: "Kendimi yorgun duyuyordum ve karın yağışı içimde ne olduğunu anlayamadığım bir sızı uyandırüyordu. Düzgün, parlak bir yüzey delinmişti sanki. Bu pürüzsüz yüzeyin altında devinen, kılmıdayan bir karanlık" (s.38).

En başında halasının evinden kaçarak heteroseksist düzene meydan okuyan Nuray, eril ve dişil konumların heteroseksüelliğın

icrası sayesinde sürdüğünü hatırlatır. Heteroseksüellik, diğer yönelimlerin terk edilmesi emridir. Başka türlü var olmayı engelleme, başka varlık alanını yaşanamayan tutku ve hüznülenilemeyen kayıp olarak dışta bırakmadır. Heteroseksüelliğe yönelik her tehdit ya da başkaldırı toplumsal cinsiyete ve düzene tehdittir. Başka türlü var olmayı arzulayan bir kişi, örneğin bir kadın, kadınlığını kaybetme, uygun kadın olmama korkusu yaşar. Aynı durum bir erkek açısından da geçerlidir. Butler'a (2005) göre, toplumsal açıdan iki cins de birer ucubeye dönüşme korkusu yaşar (s.129). Toplumsal cinsiyetin heteroseksüel yapısı, başka türlü bağılıkların kaybını getirir. Toplumsal roller etrafında davrandıkça kayıp artar. Kayıp arttıkça ruhsal boşluk derinleşeceğinden bu boşluk hali hazırdaki durumu sorgulatır.

Kişi yitirdiği sevgi nesnesini gerçekte koruduğu, içine aldığı, içselleştirdiği için öz eleştirel bir tutum takınır (Butler, 2010, s.127). Çünkü bastırma devam ederken bastırılanın düşünsel kabulü devam eder. Herhangi bir şekilde kayıpla kurulan bu temas özneyi huzurundan eder. Tanıdık gelen her şeyde insan yabancılığını hissedir. Kendi cinsi olabilmek için kendi cinsiyetini kaybetmenin “melankolik bağı” içindedir (Butler, 2005, s.156). Yasakla yitirilen nesne benin içine alındığından, ruhun iki parçası arasında hep içsel bir diyalog yaşanır. Yitik nesne benin içinde eleştirel bir ses olarak kurulduğundan melankoli durumunda, “superegodan sevgi nesnesine gelen öfkenin yerine yitik nesnenin beni, egoyu azarlamaları geçer” (Butler, 2010, s.127). Doğduğundan beri toplumsal cinsiyet rollerinin melankolik niteliği sebebiyle hayatını sonlandırdığı söylenebilecek annesinin farklı varlık biçimi yüzünden eleştirildiğine, kirli olarak algılanıp adının dahi anılmasından insanların imtina ettiğine şahit olan Nuray, içindeki boşluğun yani melankolinin getirdiği ikircikliliği roman boyunca yaşar. “Beni bir araç durumuna getiren ev işlerinden ve çocuk bakımından usandığımı gizliyordum, kendimden bile” diyen Nuray kadınların anne olmak dışında var olma hakkının tanınmadığını belirtir (Özakın, 2007, s.138). Bu kadar kısıtlanmışken hep daha fazla seçimle karşı karşıya kalır. Arkasında çocuk bakımı vs. için kurum desteği de yoktur. Ev içinde ezilen kadından hayatını eşine, çocuklarına, anne ve babasının hayatına feda etmesi beklenir (s.138). Gerçekte feda ettiği şey varlığı olduğundan kadının varlığı

hep ikilemde, ikirciklilikte asılı kalır. “Ayıplanma” korkusu nedeniyle istediğini yapamayan, ötekine bağımlı kadın bu sebeple hep eksik bir hayat sürer. Ondan sadece alan hayat karşısında her ediminde bu eksiklik su yüzüne çıkar ve kadında yetersizlik hissi uyandırarak rollerini daha mükemmel yerine getirmeye, böylelikle başarılı olup buradan varlık devşirmeye doğru kadını yönlendirir. Bu yönelim toplumsal cinsiyet melankolisinden kurtulmada öne çıkan bir yöntem olarak belirir. Kukla olan ve kendilerini denetleyen insanlar “bir terbiyenin içinde donup kalmışlardır sanki” (s.73). Rollerine sığmayan Nuray’ın melankolisinin sebebi olan, ruhunda büyüyen boşluk/karanlık ise bütün denetimlerden taşar.

Luce Irigaray’ın “küçük kızın annesiyle ortak kastrasyonu keşfedince deneyimlediği şey” (Irigaray’dan aktaran Schiesari, 1992, s.63) diye tarif ettiği melankolisine paralel olarak Nuray annesini hep içinde taşır. Hem kendisinin hem de annesi dâhil bütün kadınların değersizliğinden kaynaklı bir anlam kaybı yaşar. Fakat kadın açısından kaybın yasını tutmak veya onu temsil etmek imkânsızdır (Schiesari, 1992, s.65). Toplumsal cinsiyet melankolisi nedeniyle çocukluğundan beri açık yarası onu mevcut varlığını, toplumsal cinsiyet rollerini sorgulamaya ve mutsuzluğa iter. Nuray, erkeğin hem yavru kuşu olarak sevdiği hem de kuş beyinli bir kuş olmakla itham edip güçsüzleştirdiği kadın temsilinden rahatsızdır (Özakın, 2007, s.174). Erkeğin eksiklik üzerinden mevcut bağımlı/köle konumunu belirlediği kadınlık durumu içinde hiçbir şeyden memnun olmamakta, hep daha fazlasını başarmayı arzulamaktadır. Ona musallat olmayı hiç bırakmayan melankolisi, yani içinde büyüyen karanlık yan veya boşluk, yaşadığı hayatın anlamsızlığını sürekli yüzüne vurur. Öyle ki “işimden ayrılmak istiyorum, bu dört milyonluk hırslı ve bozuk şehirden, suyu elektriği kesilen bu evden, üstüme yapışan ev işlerinden, yaşadığım hayatın anlamsızlığından” diye daha romanın ilk sayfalarında belirtir (s.9). Hayatının anlamsızlığını duyumsamasına rağmen yine de toplumsal cinsiyet rolünün gereklerinden biri olan anneliğini sorgulayıp kendini bencillikle itham eder. Örneğin 1970’li yılların siyasal ortamında oldukça aktif olan ve eylemlere katılan kızının hayatından endişe edip neden onu caydırma girişiminde bulunmadı diye kendini suçlar. Kızıyla ilgilenmek yerine Nuray,

Ankara'ya romanının ödülünü almak üzere geldiği “bu lüks otel odasında yeni bir mutluluğa başlamak için” bencilce hazırlanmaktadır (s.53). Kendini suçlayan Nuray hemen ardından “her insanın ayrı bir hayatı” vardır ve her insan hayatını seçer diye kendini teskin eder (s.53). Bir yandan romanına verecekleri ödülle daha iyi bir gelecek ve hayat yaşayacağını düşünen Nuray; aynı anda geçmişini akıl süzgecinden geçirir. Bir yandan seçtiği hayatın mutluluk duygusu ile diğer yandan seçimleri nedeniyle reddettiği toplumsal cinsiyet rollerine uymamanın getirdiği suçluluk duygusu arasında hep asılı kalır.

Melankoli, kadının dışlandığı sembolik düzene ve temsile yetersiz bütünleşmesine sebep olduğundan melankolik kişi az konuşur, odaklanma sorunu yaşar (Schiesari, 1992, s.78). İçinde yaşadığı ortamla, insanlarla ve kurumlarla anlaşamadığından toplumsallaşamaz. Diğer insanlar gibi olmadığını yaşadıkça fark ederken daha fazla kendini tanımaya yönelir. Kendini tanıma çabasına kendini tanıdıkça gelen asi ve başkaldıran ruh hali eklenir (Teber, 2013, s.12). Yaşamının başından beri kendisiyle toplumsal düzenlenişlerin ondan talep ettiği kadın imgesi arasındaki uyumsuzluğu deneyimleyen Nuray, daha fazla kendi içine döner. Her dönüşünde farklı bir kendisiyle karşılaşır ve uyumsuzluk hissi artar. Bütün bu gidiş ve gelişlerin müsebbibi melankoli, “enerji kopuşlarının ruhtaki kayıtlarından biridir” (Kristeva, 2009, s.32-3). Kayba, kaybın yası tutulamayan hüznüne sebep olan düzenlemeler bir yandan Nuray'ı etkisi altına alıp onlara uygun bir kişi olmaya yöneltirken, diğer yandan içindeki kayıp bu düzenlemelerin getirdiği varlığı değersizleştirerek anlam arayışına yönelir. Buna bağlı olarak Nuray'ın sürdüğü hayat oldukça ikirciklidir. Rolünü yerine getirip huzuru bulacağını umduğu hayatın anlamı yoktur. Bu hayatın dışladığı, Nuray'ın peşine düştüğü, toplumsal cinsiyetin kadın imgesine uymayan varlık biçimi Nuray'da korkuya sebep olur. Zira verili rolünün dışına çıktığında ona vadedilen varlıktan yoksun kalıp, cezalandırılacaktır. Karşılaşmalara vereceği tepkilerde bu sebeple hep bir ikirciklilik sergiler, uyumsuzluk yaşar ve hatta bu ikirciklilik onu zaman zaman felç eder. Kendisi ve geriye kalanlar arasında kalır. Kaldığı bu iki aradalık onda uyumsuzluk yaratır, yalnızlığını perçinler. Yazdığı roman adına kazandığı ödülü almak için geldiği kulüpte yemek masasındaki çeşitli erkek ve kadın-

ların tavırlarını oldukça yapmacık bulup bir türlü içine giremediğinde onca insanın arasında yalnız başınadır Nuray. Yazdığı romanın kapağındaki kadın gibi “bir köprünün üstünde durmuş, çalkantılı sulara bakan, saçları uçuşan tek başına bir kadın”dır (Özakın, 2007, s.40). Öyle bir yalnızlaşma durumudur ki, geçmişle yüz yüze gelip düşüncelere dalarken orada öylece oturadurur. Bir yandan romanı sebebiyle alacağı ödül ve öncesinde çıktığı gazeteler onun varlığını onaylarken diğer yandan henüz geldiği otelin lobisindeki genç erkek tarafından tanınmaz (s.66). Yaşadığı melankoli, arzuladığı fakat tam olarak gelmeyen tanınma karşısında daha da derinleşir. Her düştüğü ikilemden yalnızlaşarak, içine kapanarak çıkar. Çekildiği dünyasında onca insan arasında içindeki boşluğa yakınlaşır.

Verili dünyada evinde olmadığından kendine bir ev arayışı içindedir. Ama her bulduğunu zannettiği ev, Nuray’ın varlığını tehdit ediyor gibidir. Hiçbir şeyden tam anlamıyla mutluluk duyamaz. Kazandığı ödül dâhil her şey aynı anda iki yüzüyle görünür Nuray’a: yücelme ve düşüş. Ödül örneği üzerinden gidildiğinde, sönük varlığının ödülle birden parladığını hisseden Nuray aynı anda varlığının ödülle satın alındığını düşünür (s.74). Kayıpla bağlantı içindeki melankolik kişi için tanıdığı, bildiği her şey ona yabancıdır. İçindeki boşluk yüzünden mevcut kadınlık rollerinin icrasının bir anlamı, değeri yoktur. Onunkisi sürgün deneyimidir. Her şeyin kıyısında, hüznünün sebebi olan kayba asla tam olarak dokunamaz. Kendisiyle düzen arasındaki uçurum hiç kapanmaz. “Rahatsız bir tekrarlar ve bunun risklerinden oluşan, dayatılmış ama tamamlanmamış, toplumsal öznenin ufkunda kararsız bir şekilde yol alan bir pratik” olan melankolide özne hâlihazırdaki varlığını kaybetmekten korkar korkmasına, ama ona musallat olan melankoli sebebiyle aynı varlığını tam olarak kendi varlığı olmadığını da deneyimler. (Butler, 2005, s.40) Bu uçurumu kapatmak için daha fazla kendine yönelen, kendini bulmaya, içindeki kayıpla yüzleşmeye ve böylece huzur bulmaya çalışan Nuray hep daha fazla kendinde kaybolur. Yaşadığı anlamsızlıktaki anlam arayışı gerçekte kendinin arayışıdır. Kitap boyunca anlatıda korunan, Nuray’ı hiç terk etmeyen annesinin hatıraları, çocukluğu, evliliği ve diğer insanlarla konuşmaları etrafında nostaljik bir kişilik sergileyen Nuray:

Kederimin nesnesinin, burada ve şimdi eksikliğini duyduğum köyden, o anneden, o sevgiliden çok, onlardan bana kalan o belirsiz temsil olduğunu, böylece ruhsal mezarım haline gelen şeyin karanlık odasında saklayıp düzenlediğim o belirsiz temsil olduğunu söylemek, huzursuzluğumu daha baştan imgelese yerleştirebilir. (s.78)

Diye belirten Kristeva'dan (2009) hareketle, imgeselde yaşar. Diğer bir deyişle, kendini geçmişten kalan belirsiz temsillerde ararken budanmış zamanın melankolik kişisi olarak imgeselin sakinidir. Bu sebeple, yaşadığı kentte, içinde olduğu insanlar arasında bir yemek masasında birden yalnızlaşıp ayrıldığı eşiyile olan evliliğini aniden gözden geçirip yeniden sorgular. Geçmişte kalmasına rağmen hâlâ evliliği üzerine düşünür. Karşısına çıkan eski kocasının kendisini nasıl da "yuvasını bozmuş bir kadın, bir dul" diye yargılamakta olduğunu tahayyül eder (Özakın, 2007, s.63). Sonra da bu tahayyülü olumsuzlar.

Melankoliden İlham Perisi Yapmak¹

Melankolik ikircikliliğe sıkışan Nuray'ın hissettiği anlamsızlık, sembolik düzende temsil edilmeyişinden, hissettiği varlığının duyulmayıp sayılmayışından gelir. Erkekler açısından hak olup kendisine koyulan yasaklar erkeklerin sembolik düzendeki varlığını ve hâkimiyetini onaylarken Nuray'ın her edimiyle düzene katkıda bulunması, yani eril tahakkümü pekiştirmesi beklenir. Kısacası, Nuray'ın kendi varlığından vazgeçerek var olmaya çalışması gerekir. Bu durum, varlığını duyumsayan ama adına çalıştığı düzende karşılığını göremeyen Nuray'ı düzene girme ve temsil kazanma yarışına sokar. Girdiği yarıştan önce anlamdan ve değerden yoksunluk hissini yaşar. Varlık yokluğu aynı anda ruhta boşluk açar. Kristeva'nın (2009) da belirttiği gibi, içteki boşluktan gelen, yani sevgi nesnesinin kaybindan kaynaklanan anlamsızlık hissi melankolik kişiliğin en önemli özelliğidir (s.24). Fakat bu anlamsızlık ve değersizlik hissi Nuray'ı rollerine uyum sağlayan veya düzene dayanamayıp intihara sürüklenen bir hale sokmaz, aksine varlık ve tanınma mücadelesine girişmesi için Nuray'a ilham verir. İçindeki boşlukla baş etmek, Nuray'ın hayatında

¹ "Melankoli onun ilham perisi haline gelir" Gerard de Nerval, Alexandre Dumas'ya.

tanınma mücadelesine girmek ve başarılı olmak anlamında belirir. Romanın her yanını kaplayan bu mücadele, romanın hemen başında görüldüğü gibi, oğlan kuzenleriyle Nuray'ın aşık atmasından başlar. Meyve çalarken yakalanıp kaçan kuzenlerinin aksine Nuray eteğindeki meyveleri hiç bırakmayıp kuzenlerinin önüne atma hayali kurar. Böylelikle onların yapamadığını yapacaktır.

Çocukluğundan yetişkinlik dönemine kadar bütün deneyimleriyle Nuray, anlamın insana bahşedilen bir şey olmaktan ziyade insanın eylem ve deneyimleriyle yaratıldığını gösterir. Kişisel duygusal anlam yaşam boyunca yaratılan bir şeydir (Chodorow, 2007, s.81). İnsanın cinsiyetine yüklenen roller anlam dünyasının bir parçasıdır. Anlamın yaratım süreci, Nuray'ın hayatından görüldüğü gibi, insanın cinsiyetini yaratım süreciyle kesişir:

Her insanın cinsiyet duygusu bireysel bir yaratımdır; bu nedenle de pek çok kadınlık ve erkeklik vardır. Aynı zamanda her insanın toplumsal cinsiyet kimliği, kişisel anlam ile kültürel anlamın girift bir biçimde iç içe geçmesi, nerdeyse kaynaşmasından oluşur (s.81).

Kişisel anlamla kültürel anlamın kaynaşması sayesinde toplumsal cinsiyet rollerinden sapma ve toplumda kabul edilen değişmez kadın imgesini dönüştürme yolu açılır. Yaşadığı toplumun toplumsal cinsiyet normuna uyararak, yani evinde, erkeğine bağımlı ve erkekler için var olma fikrinden gelen anlamsızlığı deneyimleyen Nuray, toplumsal kadın imgesinin ruhunda yarattığı boşluğa kendi kadınlık deneyimiyle karşılık verir. Söz konusu tepkide, varlık düzleminin koşulu olan toplumsal cinsiyet rollerine tam da içinde koruduğu kayıp, yani melankoli sebebiyle uyamamasının rolü bulunur. Nancy Chodorow'un (2007) işaret ettiği gibi, anlam algısı ve yaratımı psikolojik olarak kurulduğundan insanın sahip olduğu veya kurduğu ruh içi öyküler yeni anlamlar yaratır. Bu anlamlar toplumsal kategorilerin ötesine uzanır ve onlarla çatışır (s.83). Toplumda kadın olarak bir ada sahip olmayan Nuray çocukluğundan beri annesinden ve yaşadıklarından hareketle kendi ruh içi öyküsünü veya fantezilerini kurar. Kristeva'ya (2009) göre, söz konusu kurma işlemiyle toplumda görülemez ve adlandırılmaz olanla bağlantı kurulur (s.26). Var olmak için içine bırakılmaktır ve Nuray, Teber'in (2013) melankoliden bahsederken

söylediği üzere, “kendi hükmetmediği fırlatılmışlığını taşır” (s.7). Kurduğu başka dünyaya, arzuladığı kadın imgesine göre gerçekliği tekrar yaratır. Yaşadığı anlamsızlık veya bedenindeki açık yara, yani kayıp sebebiyle anlamın peşine düşen Nuray, anlamsız-sebepsiz cinsiyet rollerine sıkışmış evliliğini sonlandırır. Varlığının mevcut rollerinin getirdiği varlığı aşan yanının etkisinde kalarak varlığını evle sınırlamaya karşı çıkar (Özakın, 2007, s.14). Daha önce Freud’un ruhun yönelimlerinden biri olarak işaret ettiği ölüm dürtüsüne kulak vererek yoklukla yüzleşir. Sınırını aşıp yokluğa düşerek, diğer bir deyişle ölecek varlığını bulmaya çalışır. Zira Kristeva’nın (2009) da işaret ettiği üzere melankolik kişi, “gösterenin kırılğanlığının, canlının faniliğinin suç ortağı-tanığıdır” (s.32).

Toplumsal kodlara göre, kayıpla yüzleşmeyerek taklitler etrafında yaşayan bireyler arasındaki sessizliği, konuşmaktan kaçışı ve yalnızlığıyla Nuray dünyadaki varoluşuna anlam arar. Bu arayış onu pasifleştirmek yerine daha fazla düşünüp eylemde bulunmaya iter. Yanlış hayat doğru yaşanmayacağından melankolik bir kişilik olarak Nuray insanın kendi yaşamını yine kendisinin belirleyeceğini gösterir. Anlam bu yaratımın bir parçasıdır (Teber, 2013, s.14). Bu durumda Nuray’ın ikircikliliklerine ve uyumsuz yaşamına sebep olan melankoli “sıradan varoluşa karşı, bireysel ve tek kişilik de olsa, vazgeçen, geri çekilen, yadsıyan... anlamlı bir başkaldırı” biçiminde yorumlanabilir (s.14). Toplumsal cinsiyet özdeşliğinin melankolik niteliğinden bahseden Butler’a (2005) göre, başkaldırıya imkân veren, ötekine yöneltilebilecek suçlamayı kendisine çeviren melankolîğin ötekini içeri alarak efendiyi dışarı atmasıdır (s.177). Anlamını kurmaya çalıştığı dünyasında ötekini koruduğunu gösteren Nuray da efendisinden kurtulma mücadelesi verir. Efendiden, yani toplumsal cinsiyet normundan kurtuldukça içindeki kayıpla karşılaşır. Bu başkaldırının bir parçası olarak Nuray “evliliğin koruyucu saçağını” reddederek, her yerde istediğini yapan erkek karşısında sıkıca örtünen kadınlardan farklı olarak geceleri sokakta tek başına yürüyebilmeyi hayal eder (Özakın, 2007, s.84). Kadınları ya evlenilecek ya da kötü amelleri için kullanılacak tipler diye ikiye bölen erkekler karşısında her iki kategoriye de girmediğini göstermeyi arzular: “Gençliği uyumsuzlukla, başkaldırmayla geçip gitmişti. Şehirde öğrenmişti

başkaldırmayı” (s.87). Kentte evli kaldığı sürece kadınlığını reddettiği için evlilik büyüsünü kaybeder. Asıl büyü ve cazibeli olan şey “beraklık ve kafa tutma”dır (s.88). Toplumsal olarak erkekler tam da kafa tutan, mücadele eden rolleriyle Nuray’ın ilgisini çekerler. Kendisinin mahrum olduğu bu durum erkeklerin hakkıdır. Bu sebeple erkekler, kadınların önünde olmayı sürdürürler. Evin dışındaki dünyayı deneyimleyen erkekler kendilerini geliştirip bilgilenirken Nuray evdeki işleriyle yıllarını harcayıp duracaktır. Geriye dönüp yaşamını sorgulayınca erkekler kadar bilgili olamadığı için kendinden utanır: “İnsan olmak istiyorum... İnsanların arasında, insanlarla birlikte olmak istiyorum” diyerek bir kadının evdeki kapalı-sıkışmış yaşamını aşma isteğini dile getirir (s.88). Bir erkeğin kolunda yürümeyi değil ayrı, özerk birey olmayı hayal eder. Kırbaçlı, bastonlu erkekler karşısında hep aynı soruyu sorar: Kadının suçu neydi? (s.97).

Baba evinde babanın kızı, evlenince erkeğin karısı ve çocuğunun annesi olan kadın hem baba evinden hem koca evinden kurtulduğunda toplum ve normu onun peşinde olmayı sürdürür. Her haline bir ad verip ona göre davranılması talep edilen Nuray, en son “dul” rolünü yapmalıdır (s.95). Nuray, hep başkalarına göre bir hayat süren kadının, bütün yaşam zenginliğini göremeyecek kadar kuşatma altında olduğunu deneyimler (s.138). Evin dışıyla, farklı insanlarla ve dünyalarla, doğayla bağlantısını koparmayan, başkaldıran Nuray, boşandıktan sonra bundan böyle “dul” rolüne uymalıdır. Oysa diğer roller gibi “dul” rolünü de reddeden Nuray, daha fazla farklı insanlarla tanışıp yeni yeni kitaplar okuyarak dünyasını genişletir. Toplumsal cinsiyet normunu yaşadığı yaşamla bu şekilde tersine çeviren Nuray, yazarak, yani yaratarak son hamlesini yapar. Yazarak, seçmediği toplumsal dünyada fail haline gelir. Fail olmak, öncelikle özneyi kuran normlarla eleştirel bir ilişki kurmaktır. Sürdürdüğü anlamsız hayattaki kimliğine, yani toplumsal cinsiyetine bağlı benliğiyle hiç uyum sağlayamadığından hep sürgün bir ruh halindeki Nuray, yazarak kaybına yaklaşır. Uymaması durumunda onu yoklukla terbiye edecek olan kadınlık normuna uymayarak yaşamını zorlaştıran, trajik hale getiren normlardan sıyrılır, özgürleşir. Erkek karşısında eksiklik ve başarısızlık üzerinden kurulan köleleşmiş kadınlığı/nı yeniden, bu sefer en gösterişli şekilde nasıl kurduğunu ilan

eder. Seçmediği isimlerle onu adlandıran toplum karşısında artık Nuray bir “yazar” dır ve yazmasının belirleyici tek amacı varsa eğer o da varlığını gerçekleştirmektir (s.48). Yazarak yaratan Nuray:

Gizini ortaya dökmek isteyen bir kadın. Her şeyi göze almış, kendini kendiyile kaynaştırmayı sevgiden uman. Gizin büyüklüğü önünde, ayakları altında yerin kaymakta olduğunu fark eden bir kırkayak gibi duyuyor insan kendini. Her açık kapı daha büyük bir boşluğa götürüyor (Miller, 1995, s.296).

Güzel Sanatlar Kulübü tarafından romanına verilecek ödülü, içindeki boşluğun peşinden giderek verdiği mücadelesine harca-yacaktır: Erkeğin gölgesinde köle bir hayat sürmeden, bağımsızca yazmayı ve ifşa etmeyi sürdürecektir. Verili kadın ve erkek olma durumunu: “Erkek yoksunluğuna başkaldırmak ve öcünü kadından almak istiyordu. Yoksun erkek, kendisinden daha yoksun varlığın üstüne itiliyordu. Kadınsa çoğu zaman kendi yoksunluğunun üstüne kapanıyor” (s.141) şeklinde ifade eden Nuray, kendi hayatının seyircisi olmak yerine yaratarak, yani yazarak eylemini sürdürür (s.141). Yazmak, gerçeğe katılmaktır. Melankolik kişilik özelliği olarak görülen içe kapanma ve sessizlik hallerinden taşanlar yazıda vücuda gelir.

Sonuç

Belirli roller etrafında kavranan toplumsal cinsiyet, insanları bazı olma biçimlerine hapsederek onların dünyasına hükmeder. *Genç Kız ve Ölüm* romanını toplumsal cinsiyet ve melankoli ilişkisi bağlamında ele alan bu çalışmaya göre romanın ana karakteri Nuray, çocukluğundan itibaren toplumsal cinsiyet melankolisinin etkisi altındadır. Diğer insanlar gibi Nuray da aynı tahakkümün etkisine girer. Öncelikle, kendini hem ailesine hem topluma adamasına rağmen arzuladığı karşılığı bulamayan bu adayışı intiharla sona erdiren bir annenin kızıdır (s.138). Annesinin trajik yaşamında toplumsal cinsiyeti kuran geleneksel normlarla çağdaş düzenin çatışmasının izleri bulunur. Benzer bir çelişkiyi hayatında deneyimleyen Nuray, annesinden farklı olarak bu durumla yaşayarak yüzleşir. Diğer insanlardan farklı olarak toplumsal cinsiyet normlarına uymak, Nuray'da

her zaman soru işaretleri yaratır. Sorduğu sorularla Nuray, hayatını yaşamaktan alıkondüğünü hisseder. Fakat Nuray'ın hisleri, Nuray ile benzer bir şekilde hayatı sorgulayan, hatta onu aşarak siyasal bir mücadeleye girişen kızı tarafından “küçük burjuva kadının acıları” şeklinde kodlanıp değersizleştirilir (s.40). Kızının “tek başına acı çeken ve tek başına çözümler bulmaya çalışan bir kadın” mış gibi davrandığı Nuray ise kendini çok daha geniş bir kolektivitenin, yani “bütün yoksunlukların, açlığın ve sevgisizliğin ortadan kalkması için uğraşan insanların” bir parçası olarak görür (s.138).

Roman boyunca ilk bakışta Nuray'ın peşine düştüğü anlamın “küçük burjuva bunalımı”nın bir parçası olduğu akla gelse de yaşadığı anlamsızlık ve yoksunluk daha derinlerde hüküm süren toplumsal cinsiyet adaletsizliğinin bir yansımasıdır. Nuray, ekonomik yoksulluğun üzerini örttüğü söz konusu yoksunluğun sadece kadın olarak kendisi için geçerli olduğunu fark eder ve toplumu şekillendiren normla savaşı. Bu savaşı harekete geçiren, erkek egemenliğinin Nuray'a verdirdiği sonu gelmeyen kayıplardır. Toplumsal cinsiyet normları Nuray'ın arzuladığı olma biçimlerini dışlar. Dışlanan varlık tarzlarını yasaklara rağmen içinde koruyan, kendisinde hayata, olmak istediği kadına yönelik bir fikir bulunan Nuray, hayatını gerçekleştirmek için kendini ikilemde bırakan ve yoksunlaştıran ailesinden, evinden, eşinden ayrılır. Böylelikle toplumsal cinsiyet normu etrafında işleyen konumların ve kurumların onda yarattığı kayıp yüzünden bir yandan hayatın anlamına ilişkin bir sorgulamaya girerken diğer yandan eyleme geçer. Toplumsal cinsiyet özdeşliğinin melankolik niteliği sayesinde yeni bir hayatın kapısını aralar. Yaşadığı kayıplar sebebiyle gelen melankolik ruh hali Nuray'ın hayatını belirler. Roller etrafında sürdüğü hayattan duyduğu anlamsızlık yasaklarla Nuray'ın ruhunda yaratılan boşluğun, yani hüznülenilemeyen kayıptan türeyen melankolinin Nuray'daki tezahür biçimidir. Melankolisi tarafından hayata itilen Nuray, hayatını yaşayarak, mücadele ederek içindeki karanlık yanla yüzleşir. Bu yüzleşmeyi yazdığı romanla son noktasına ulaştırır. Sonuçta tam bir özdeşleşmeyle toplumsal birliği yaratması beklenen toplumsal cinsiyetin melankolik niteliği Nuray'ı aynı birlikten başka bir yöne doğru yönlendirir. Bu yönü takip eden Nuray, kendi yaşamının aktörü haline gelip gerçekliği yeniden kurar.

KAYNAKÇA

Bourdieu, P. (2014). *Eril Tahakküm*. Bediz Yılmaz (Çev.). İstanbul: Bağlam.

Butler, J. (2005). *İktidarın Psikik Yaşamı*. Fatma Tütüncü (Çev.). İstanbul: Metis.

_____ (2010). *Cinsiyet Belası Feminizm ve Kimliğin Altüst Edilmesi*. Başak Ertür (Çev.). İstanbul: Metis.

_____ (2014). *Bela Bedenler*. Cüneyt Çakırlar ve Zeynep Talay (Çev.). İstanbul: Pinhan.

Chodorow, J. N. (2007). *Duyguların Gücü: Psikanalizde, Cinsiyette ve Kültürde Kişisel Anlam*. Jale Özata Dirlikyapan (Çev.). İstanbul: Metis.

Foucault, M. (2010). *Cinselliğin Tarihi*. H. Uğur Tanrıöver (Çev.). İstanbul: Ayrıntı.

Freud, S. (2002). *Metapsikoloji*. Emre Kapkın ve Ayşen Tekşen Kapkın (Çev.). İstanbul: Payel.

_____ (2014). *Uygarlığın Huzursuzluğu*. Haluk Barışcan. (Çev.). İstanbul: Metis.

Kristeva, J. (2009). *Kara Güneş Depresyon ve Melankoli*. Nesrin Demiryontan (Çev.). İstanbul: Bağlam.

Miller, H. (1995). *Seksus*. Zehra Enger. (Çev.). İstanbul: Telos.

Özakın, A. (2007). *Genç Kız ve Ölüm*. İstanbul: Yordam.

Schiesari, J. (1992). *Gendering Melancholia*. Ithaca and London: Cornell University.

Stone, A. (2015). *Feminist Felsefeye Giriş*. Yonca Cingöz ve Bilge Tanrısever (Çev.). İstanbul: Otonom.

Teber, S. (2013). "Normal Bir Anomali". *Melankoli*. İstanbul: Say.

Yasın Antroposantrik Olmayan “Öteki” Hali: *Sürgün*’de Şiddet ve Acının Beden-ötesi Yolculuğu

Deniz Gündoğan İbrişim *

Öz

Jacques Derrida (2001) Sigmund Freud’un 1917’de yayınladığı “Yas ve Melankoli” makalesindeki yas kavramsallaştırmasından etkilenerek ölüme tanıklık etmeyi ve yas tecrübesini yazdığı on dört kişisel denemesi üzerinden okura aktarır. Ölümün karşısında üstlendiğimiz ahlaki sorumluluğumuzu ve eş zamanlı ortaya çıkan kırılگانlığımızı tartışırken yas tutma sürecini geride kalanın üstlendiği vefa borcu, sorumluluk ve dönüşüm üzerinden okur. Bizim hem çok yakınımızda hem de uzağımızda bulunan ölülerimizle her zaman diyalog içinde bulduğumuzun altını çizer. Derrida’ya göre yas tutma süreci yaşamın gerekliliğine ve aynı anda da kayıpla başa çıkmanın sorumluluğuna işaret eder. Bu yazı çıkış noktasını Derrida’nın yas kavramından alarak yası çok yönlü bir süreç olarak tanımlıyor ve yasın beden-ötesi açılımını ortaya koyuyor. Bu çerçevede çağdaş Türkçe edebiyatı öykücülerinden Çiler İlhan’ın (2010) *Sürgün* adlı kitabına odaklanarak yasın esasen insan ve insan olmayan canlılar (bitki, madde) veya insan dışı hayvanlar arasındaki daimi etkileşimini tartışıyor. Bu yazı, İlhan’ın yas temsiline sadece insan öznenin ve ben’in narsistik çözümlemesini merkez alan psikanaliz yaklaşımına bağlı kalmadığına işaret ederek antroposantrik olmayan eleştirel ve disiplinlerarası bir yas kavramının olanaklarını tartışmaya açıyor.

Anahtar Kelimeler: Yas, antroposentrik olmayan, beden-ötesi, disiplinlerarası, Çiler İlhan

* Washington Üniversitesi, Karşılaştırmalı Edebiyat Bölümü, Doktora Öğrencisi.

deniz@wustl.edu

Makalenin gönderim tarihi: 22.10.2018. Makalenin kabul tarihi: 14.01.2019.

The Non-Anthropocentric Dimension of Mourning for the “Other”: Trans-Corporeality of Violence and Pain in *Exile*

Abstract

Influenced by Sigmund Freud’s mourning theory and his elegiac ego in “Mourning and Melancholia” dating back to 1917, Jacques Derrida writes eloquently about death and mourning in 2001 in a series of fourteen essays in memory of one of his deceased friends. Conceptualizing the aftermath of loss and death, Derrida addresses individual fragility, moral responsibility, loyalty, and friendship, which according to him are inherent to the process of mourning. Derrida’s concept of mourning is always already dialogical because individuals mourn not only for their lost friend, but for something lost from themselves, from their emotional world. Thus, for him, we are always in dialogue with the dead who are with us. According to Derrida, mourning signals both the necessity of survival and the responsibility of working through loss. By taking its departure point from Derrida’s concept of mourning, this paper focuses on the Turkish writer Çiler İlhan’s (2010) short story collection *Exile* and rethinks mourning as a multidirectional and trans-corporeal phenomenon. In this context, in *Exile* the experiences of violence and pain for human and non-human beings (animal, plant, landscape, organic and inorganic matters) bring forth trans-corporeal encounters and interactions. In other words, the representation of pain and grief in İlhan’s short stories shows not only how humans cope with their loss, but also illuminates the ways in which non-human bodies and beings work through their traumas. Thus, this paper argues that *Exile* moves beyond the anthropocentric and psychologically oriented representations of mourning by gesturing towards a possibility of critical and interdisciplinary understanding of mourning in literature.

Key Words: Mourning, non-anthropocentrism, trans-corporeal, interdisciplinary, Çiler İlhan

Giriş

Ben bu yazıda ilkin Sigmund Freud ve Jacques Derrida üzerinden açılan yas ve melankoli tartışmalarına kısaca yer vereceğim. Bu tartışmaların kuramsal izini sürerken Freud ve Derrida'nın yas kavramsallaştırmasının insanı merkeze koyan antroposentrik anlam çerçevesinde sınırlı kaldığının altını çizeceğim ve yas temsiliinde sadece insanı merkeze alan önermelerin öteki öznelerin (insan dışı/ olmayan canlılar veya insan dışı hayvanlar) tecrübesini aktarmada yetersiz kaldığını öne süreceğim. Bu yazının kuramsal jestini yas temsiliinde antroposantrizm eleştirisi ve insan-insan olmayan özne arasındaki etkileşim etrafında ortaya koyacağım. Ardından yirmi birinci yüzyıl Türkçe edebiyatta kısa öyküleriyle önce çıkan Çiler İlhan'ın *Sürgün* adlı kitabına odaklanarak edebiyatta yas temsilini, yas tecrübesinin öznelerini yakın okumaya tabi tutacağım. *Sürgün*'deki yas temsilinin insan olmayan canlılar ve insan dışı hayvanları kapsadığını iddia ederek *Sürgün*'ün antroposentrik yas çerçevesine etik bir müdahale olduğunu söyleyeceğim ve yası kapsayıcı ve disiplinlerarası bir anlayışla yeniden okuyacağım.

Freud "Yas ve Melankoli"¹ adlı makalesinde yas kavramını insanın sevdiği bir yakını kaybetmesine veya ülke, özgürlük, ideal gibi düşünsel-soyut kimi değerlerin elden yitip gitmesine karşı gelişen bir reaksiyon olarak tanımlar. Burada insan özneye ilişkin çözülemeyen bir gerilimin altını çizer. Öznenin nesne/ideal kaybıyla başa çıkarak hayata tutunması ile bu kaybı asla unutmaması, dahası benliğinin bu unutmamaya gereksinimi gerilimin tam kalbinde yatar Freud'a göre (1993, s.98). Psikanaliz yas tutma tecrübesinde özellikle konuşma tedavisinin bize sunduğu arınma yoluyla kendi hayaletlerimizi başımızdan savmamıza imkân verirken şunu söyler: "Yaşama tutun ve devam et". Ancak bu noktada, geçmişte tecrübe edilen kaybın şiddetiyle benliğin ve belleğin ele geçirilmesi kaçınılmazdır. Böylesi bir kaçınılmazlık doğrusal yaşamın ve kronolojik tarihin hem içinde hem dışında yer almayı gerektirir. Başka deyişle, kaybın üstesinden doğru biçimde gelmeye çalışıp doğru biçimde yas

¹ Bu yazıda Oğuz Berksun ve Runa Uslu'nun birlikte çevirdikleri ve *Kriz Dergisi*, 1(2) sayısında yayımladıkları Sigmund Freud çevirisini kullanıyorum (1993, s.98-102).

tutmayı amaçlarken, kaybın imlediği ve kronolojik zamandan farklı akan travmatik zaman, özneyi dağınık ve parçalı bir varoluşa doğru iter. Travmatik zamansallığımız kişisel ses ve dokunuşuyla, Freud’un ileri sürdüğü gibi, hayata karşı normal tutumlara asılı kalmayıp içe dönme, yalıtılmışlık gibi kasvetli kopuşlara neden olur. Ancak belli bir zaman geçtikten sonra hayattan kopuşun aşıldığı fikrine güvenir Freud ve yasa ilişkin herhangi bir müdahaleye gerek görmez; esasen böylesi müdahaleyi özneye zararlı bulur. Melankoli ise tam bu noktada, kaybın aşılamadığı alanda ben’in kendini değersiz/yetersiz görmesinden ve esasen tiksiniyecek biri gibi algılamasından doğar (s.99-102). Bu değersizlik ve aşağılık duygusu yemek yeme, uyuma gibi hayatta kalmanın en temel dürtülerini sekteye uğratar. Özne hayata karşı ilgisizdir; kendini sevgisiz ve eksik hisseder. Freud bu hissin gerçekte ben’e değil aksine öznenin kaybettiği kayıp nesnesine (insana/nesneye/ideale) yöneltildiğini iddia eder. Başka deyişle, kendini suçlama ve değersizleştirme öznenin kendi egosunun içine aktardıklarıdır. Freud buradan hareketle kaybın nesnesiyle narsistik özdeşleşimin gerçekleştiğini söylerken melankoliyi “libido yitiminin yol açtığı hastalık” olarak tanımlayarak melankolide normal yas sürecinin ötesinde bir tıkanıklık, kendine geri gelememe bulunduğunun altını çizer. Nesne yitimi ego yitimine dönüşür. Nesneye yönelik bir cezalandırma istemi ve çabasıdır melankoli. Melankolideki bu durum yastaki mekanizmaya kıyasla oldukça yakıcı ve yıkıcıdır.

Freud’un yas kuramından büyük ölçüde etkilenen Derrida yakın bir dostu kaybetmenin üzerinden yası okur. Yakın bir dostumuzu kaybettiğimizde kendimizden de bir parça kaybederiz diye iddia eder Derrida. Dostumuz üzerine kurduğumuz duygusal zenginliğimiz, duygusal dünyamız çoraklaşır. Derrida şöyle der²:

Dünya, emsalsiz bir gözyaşıyla askıya alınır, kendi yitikliğini dışarıya yansıtır. Dünya, bütün dünya, dünyanın ta kendisi. Çünkü ölüm dünyadan bir yaşamın kayboluşu değildir sadece; bize ait olan bir anın da yitirilişidir. Her defasında, hiçbir sınır bulunmaksızın dünyanın, ama öncelikli olarak bizim kendi dünyamızdan geçen birinin yitirilişidir bu (2001, s.107).

² Aksi belirtilmediği takdirde Derrida’dan yapılan tüm alıntıların İngilizceden Türkçeye çevirisi bana aittir.

Derrida'ya göre yalnızca kaybedilen dostumuzun yasını değil eş zamanlı olarak kendimizden kaybettiğimiz bir parçanın da yasını tutarız. Burada dostumuz için tutulan yasta Derrida'nın işaret ettiği vefa ve sorumluluk kavramlarının da izini sürmek mümkündür. Kaybedilen bir dostun yasını tutmak vefa meselesine ilişkin adeta çözülemez bir çelişki yaratır. Derrida'ya göre topyekün veya katıksız vefa bir yanıyla imkânsızdır çünkü yası sadece kaybedilen dostumuz için değil ben'in kendisi için tutarız. Zira ölen dost duygu dünyamızı oluşturan en önemli öğelerdendir. Ve onun ölümü büyük ölçüde ben'i de yıkar. Başka deyişle ölen dost ve ben birbirine eklenir. Derrida, Freud'un yas kavramsallaştırmasına benzer biçimde kaybın nesnesi ile ego arasında önlenemez bir yakınlık kurar. Ölen dost bir yanıyla ben'in içine aktarılır ve tam bu noktada içselleştirilir. Böylece tek yönlü veya doğrusal olarak tanımlayamayacağımız bir yas tutma süreci ortaya çıkar. Bu süreçte Derrida kişi veya dost ismine de ayrı bir önem atfederek hayatta kalma ve yas tutma tecrübesinde ismin rolü ve işlevini belirler. İsmi insandan veya bir dosttan öte bu dünya üzerinde var olduğu/var olacağı üzerinden giderek şöyle der: "İsim ölümü imler. Bizden daha hızlı ölüme koşar. Bize karşı sabırlı davranarak sona doğru sonsuz bir hızda ilerler. Gerçekte isim ölü bir insanın peşinden gider. Böylece, bir kimsenin ismiyle birlikte gelen vakitsiz ölümü tanımış oluruz (2001, s.130). Derrida'nın isme verdiği önem gerçekte yas meselesinin sınırlarına gönderme yapar. Daha açıklayıcı olursak, Derrida'ya göre ismi duyduğumuz ve tanıdığımız an ölümü de tecrübe etmenin sınırına yaklaşırız.

Derrida'nın yas kavramsallaştırmasının açılımına baktığımızda onun adalet, kayıp, yaşam hakkı mefhumlarını genişlettiğini görürüz. Derrida Freud'dan farklı olarak insan olmayan canlıların, özellikle hayvanların dünya yaratma kapasitesine değinerek Kant, Heidegger ve Levinas gibi Batı felsefesinin birçok önemli düşünürünü ve kuramcısını insan dışı hayvan ve adalet konularında eleştirir. Derrida'ya göre bu düşünürlerin felsefi ve kuramsal çerçevesinde hayvanla karşılaşma, hayvana yönelen bakış edebi ve mitsel tasvirin dışına çıkamaz. Buradan hareketle Derrida hayvanların "biz" insanlara "baktıkları" nı iddia eder. Bu iddiasını evde yaşamı paylaştığı kedinin kendisini banyoda çıplak yakaladığı ve bakışlarını kendisine yönelttiği andan hareketle geliştirir. Ancak bu karşılaşma insan sınırlarının da belirleyicisidir.

Öyle ki çıplaklık, insana mahsus, kediye-hayvana ise yabancı olan bir mefhumdur. Doğada çıplaklık olmadığından hayvan çıplak olduğu için çıplak değildir ve bir utanma söz konusu olamaz. Oysa insan çıplak olduğunu bildiği sürece çıplaktır ve burada “mahrem” yeri gizleme isteği, utanma ve eksiklik söz konusudur. Derrida'ya göre utanma insanın sınırını belirleyen, insan ile hayvan arasına çizgi çeken bir mefhumdur. Hatta insanın insanlığını ilan ederek hayvan karşısındaki üstünlüğünü kurduğu alana işaret eder (2008, s.20). Dolayısıyla hayvan insana ancak ötekinin bakışıyla, ötekenden aldığı bu sınırlılık haliyle bakabilir. (s.12). Derrida, bu tartışmasını Jeremy Bentham'dan etkilendiği şu sorular üzerinden daha da genişletir. Bentham'a göre sormamız gereken soru hayvanlar “akıl yürütebiliyorlar mı?” veya “konuşabiliyorlar mı?” değil, “acı çekebiliyorlar mı? olmalıdır (aktaran Singer, 2005, s.44). Derrida bu noktadan hareketle “paylaşılan ölümlülük” mefhumu üzerinden hayvan “acı çekebilirler mi?” sorusunu yineler. Paylaşılan ölümlülük hayvanı normatif alandan dışlamak yerine yer-yüzünde bedenli, sonlu veya ölümlü olma üzerinden açılan bir hayatta kalma mücadelesinde ortaklaşan insan ve insan dışı hayvana yöneliktir. Tahakküm, zulüm, kayıp ve ölüm karşısında ortak yaralanabilirliği öne çıkaran Derrida (2008), hayvanın yaşadığı korkuyu ve acıyı reddedemeyeceğimizden ve bu reddedememe halinin aynı zamanda kaçınılmaz bir şefkati doğurduğundan bahseder (s.28).

Ben, Derrida'nın kedisinin bakışından yola çıkarak adım adım tartıştığı bu düşünsel zemini, hayvan hakları ihlallerini ve adaleti eleştirse de yeterince genişletmediğini düşünüyorum. Bu tartışmanın özellikle insan olmayan canlıların veya insan dışı hayvanların kaybı söz konusu olduğunda yine insan merkezli dilsel paradigmanın öncelendiği bir çerçevede sınırlı kaldığını söylüyorum. Bir nesneyi/ideali kaybedenin sadece insan olmadığı durumlarda yas tutma ve yasla mücadele etme süreci nasıl işler? Yasın antroposantrik çerçeveden bağımsız pratikleri nelerdir? Bu soruların yanıtlarını Freud ve Derrida'da bulmamız yukarıdaki tartışmadan da görüleceği gibi pek mümkün değildir. Tam bu noktada, yasın öteki öznelinin tecrübesinin bütünüyle tanınmasının disiplinlerarası eko-eleştirel³

³ Edebiyatta eko-eleştirel yaklaşımlar için Meliz Ergin ve Özen Nergis Dolcerocca'nın birlikte yazdıkları “Edebiyata Ekoeleştirel Yaklaşımlar: Ekoşir ve Elif Sofya” makalesine bakılabilir (2016, s.297-314).

bir yaklaşımdan geçtiğini iddia edebiliriz. Özellikle insan eliyle gerçekleşen tahribat, talan ve kayıp söz konusu olduğunda doğaya, çevreye, insan olmayan bütün canlıların kırılğanlığına ve kaybına dair söz söylemek, antroposantrik hükmü sorgulamak eko-eleştirelinin başlıca ilkesidir. Bunu için insan/hayvan, özne/nesne, doğa/kültür, madde/tin, akıl/ruh gibi ikili karşıtlıkların birbirini dışlamadığı ve baskılamadığı bir öznelik anlayışı önemlidir. Bu yazıda insan-insan olmayan canlıların etkileşimini ele alarak yeryüzündeki bütün canlıların varoluşunu ve yasını tanıyan, eş zamanlı olarak da eko-eleştirel duyarlılıkla şekillenen yeni materyalizm gözünden yas tecrübesine bakmanın oldukça aydınlatıcı olduğunu iddia ediyorum.

Yeni materyalizm (new materialism) terim olarak 1990lı yılların ikinci yarısında Meksikalı felsefeci ve araştırmacı Manuel DeLanda ve İtalyan felsefeci Rosi Braidotti tarafından ortaya atılır. Bu terim zihnin her daim maddi olduğunu (zihin bedeninin bir düşüncesidir), maddenin de esasen zihni olduğunu (zihnin kendi nesnesi olarak bedeni vardır) savunurken doğa ve kültürün daimî olarak birbirine eklenilen “doğakültürler” (Donna Harraway’ın “natureculture” terimi) olarak algılanması gerektiğini iddia eder. Yeni materyalizm beden ve zihin ayrımını esas alan Kartezyen düşüncenin aşkınıcı geleneğine ve doğa/kültür anlam/madde gibi düalist anlayışına karşı çıkarken insan olmayan canlının ve maddenin faillliğini savunur. Örneğin madde ve anlamın içkin olarak birbirine dolaşıklığını (entanglement) tartışan feminist kuramcı Karen Barad maddenin hissettiğini, konuştuğunu, acı çektiğini, yas tuttuğunu, arzuladığını, özlediğini, anımsadığını kuantum fiziği üzerinden tartışır.⁴ Yeni materyalizm ve feminist eko-eleştirel alanlarında yazan Stacy Alaimo ise bedeninin her zaman diğer canlılarla geçişken biçimde ilişkilendiğini savunur. Beden-ötesi⁵ olarak kuramsallaştırdığı, modernist düşün-

⁴ Yeni materyalizm tartışmaları için Karen Barad’ın da önemli bir söyleşisinin bulunduğu Rick Dolphijn ve Iris van der Tuin’in editörlüğünü üstlendiği *New Materialism: Interviews & Cartographies* adlı kitaba bakılabilir (2012, s.59-70).

⁵ “Trans-corporeality” olarak özgün kaynağa geçen terimin ve Stacy Alaimo’nun kitabından alıntıladığım bölümün İngilizceden Türkçeye çevirisi bana aittir. Bu kavram Meliz Ergin ve Özen Nergis Dolcerocca’nın birlikte yazdıkları “Edebiyata Ekoeleştirel Yaklaşımlar: Ekoşair ve Elif Sofya” adlı makalelerinde de yer almıştır, ancak birebir Türkçeye çevrilmemiştir. Ben bu terimi beden-ötesi veya beden-aşırı olarak çevirmeyi uygun buluyorum. Bu yazıda tutarlılık göstermesi bakımından beden-ötesi çevirisini kullanıyorum.

cenin doğa-kültür ikiliğini kırdığı kavramsal düşüncesini 2010 yılında yazdığı *Bodily Natures: Science, Environment, and the Material Self* kitabında şöyle ortaya koyar:

İnsan bedenselliğini, esasen bütün canlı türlerinin bedenselliğini, hâlihazırda beden-ötesi düşünmemiz gerektiğini öne sürüyorum. Çünkü insan çoktandır insan-olmayan canlılarla dolaşık durumdadır; birbirinin içine geçmiş haldedir [...] Doğayı, insanın kendi ihtiyacını gidermesi için şekillendirilen bir artalan, renkli bir tablo olarak konumlandırmak güçtür, çünkü doğa insana kendi teni kadar yakındır. Doğanın kanlı canlı, kendi yetisi ve iradesi aracılığıyla isteğini dile getiren bir özne olduğunu söylemek oldukça mümkündür. Beden kelimesinin sonundaki *ötesi* ekine vurgu yaptığımızda, insan ve insan olmayan canlıların, bedenlerin kesiştiği noktada çoğu durumda tekinsiz ve önceden tahmin edilemeyen davranışlarının farkına varırız. İnsan olmayan canlıların veya maddelerin failliğini, kimyasal ve toksik özneleri ve diğer aktörleri tanırız (s.2).

Organik ve organik olmayan bütün canlıları ile doğanın insanın acısını üzerine yansıttığı pasif bir yaşam ağı olarak algılanmaması gerektiğini söyler Alaimo. İnsan öznenin insan olmayan canlılarla beden-ötesi etkileşiminin antroposantrik yaklaşımı yerle yeksan ettiğini ima eder. Kartezyen düşüncenin savunduğu maddenin cansızlığına itiraz ederek maddenin failliğine ve bunun getirdiği ele avuca sığmaz yeni olanakları araştırır⁶. Buradaki kavramsal müdahale homojenlikten ziyade heterojenliği öne çıkararak insan merkezli olmayan bir söylemden geçer. Bu yaklaşımın yasın öteki öznelerinin tecrübesini dile getirmede önemli eleştirel bir çaba, dahası müdahale olduğunu düşünüyorum. Böylece Freud ve Derrida'nın antroposantrik çerçeveden kavramsallaştırdığı yas ve melankoliyi beden-ötesi bir anlayışla yeniden okumak, kavramsal yaratıcılık ve kuramsal cesaretle girişeceğimiz başka türlü bir yas temsiline kapı aralayacaktır.

İlhan'ın *Sürgün*'ündeki insan-insan olmayan öznelerin kayıp

⁶ Örneğin Alaimo kendi yaşantısından bir anekdotu okurla paylaşır kitabında. Saçındaki cıva seviyesini ölçtürmek isteyen Alaimo saçından bir tutamı incelenmesi üzere laboratuvara gönderir. Gelen sonuçta saçında x seviyesi kadar cıva bulunduğunu aktaran Alaimo, saçtaki cıvayı çocukluğunda çok yediği tuna balığıyla veya yaşadığı yerdeki korkunç hava kirliliğiyle ilişkilendirilerek toksik dolaşımın, maddenin failliğinin ve bedenin geçirgenliğinin gerçekleştirilmesini yapar (2010, s.10-12).

üzerinden etkileşimi tam da insan olmayan canlıların failliği noktasında yas temsiline sınırlarına meydan okuyarak yası açık havaya çıkarır. Açık havaya çıkmak önemlidir. Zira *Sürgün*'ün özellikle insan olmayan özneleri insan merkezli dil aracılığıyla gelen tahakkümü ve edilgenliği reddederler. Aşağıdaki bölümde inceleyeceğim gibi *Sürgün*'ün yas özneleri edebiyatın sağladığı alanda, edebiyatın yordamından el alarak yasin alışlageldik temsilini başkalaştırıp dönüştürmeye çalışırlar.

***Sürgün*'ün Özneleri ve Antroposantrik Yas Temsilin Sorunsallaştırılması**

Sürgün'deki öyküler birbirinden bağımsız olarak okunabilse de aslında birbirine bağlı metinlerden oluşur. Birinci bölüm "*Sürgün*"ün alt başlıkları "Suç", "Öç" ve "Çılgılık" ile ikinci bölüm "Dönüş" birbirine bağlanan kayıp ve yas anlatıdır. Örneğin hem kitabın girişinde hem de sonunda okuduğumuz "Zobar ile Başa" öyküsü birbiriyle konuşur. İlki Zobar ile Başa'nın sürgünüyle başlar. Büyüdükleri, yıllardır yaşamı yeşerttikleri mahalleleri Sulukule'yi terk etmek zorunda kalan Zobar ile Başa hem kaybettikleri bebeklerinin hem de evin yitimi karşısında yas tutar. Onlara eşlik eden köpekler Cingo ve Tinke de neşeyle kuyruklarını sallayarak dolaştıkları mahallelerinden koparılır. Kitabın sonunda okuduğumuz öykü ise Sulukule'ye dönüşün imkânsız olduğunun ve başka hayatlarda durulmanın habercisidir. Birbirine bağlanan öykülere bir diğer örnek ise "Kız Bebek"tir. İlk bölümdeki "Kız Bebek" öyküsünde anlatıcı bir sokak köpeğidir. Zor yaşam şartlarını, kayıplarını dile getiren anlatıcı aynı zamanda toprağın altına gömülmüş canlı bir kız bebeğini köpek arkadaşlarıyla birlikte nasıl eşeleyip bulduklarından bahseder. İkinci bölümdeki "Kız Bebek" öyküsünün anlatıcısı ise Haydaraba'ta toprağın altından köpekler tarafından sağ çıkarılan iki günlük bebeği sırf sevdiği kadın Meryem'den intikam almak için öldürmeye çalışan ancak pişman olan genç bir adamdır. Üçüncü bölümdeki "Kız Bebek" teki anlatıcı annesini kaybettiği için yas tutan ancak toprağın altından kendisini çıkaran köpeklere teşekkürlerini sunan iki aylık minik bebektir. İlhan'ın "evinden, yurdundan, bedeninden, ruhundan sürülenlere; içlerindeki yurtlara dönebilmelerini ümit ederek" yazdığı

Sürgün’de tecrübe edilen şiddetin ve kaybın karşısında ilkin insan öznenin travmatize oluşunu ve yasını okuruz. *Sürgün*’de yas tutan anlatıcı tıpkı Zobar ve Başa’da olduğu gibi insan özne olarak karşımıza çıkar, ancak kitap boyunca bununla sınırlı kalmaz. Asıl odak nokta, kitapta dile getirilen çeşitli sürgünlük hallerinden anlayacağımız ve bu yazıda birkaçını inceleyeceğim gibi yasın insan ve insan-olmayan canlılar arasındaki etkileşiminde açıldığı, çatallaştığı, Freud ve Derrida’nın antroposantrik yas çerçevesinin dönüştüğü anlarda gizlidir. Bu bağlamda İlhan’ın yas öznelerinden kimilerini kısaca şöyle özetleyebiliriz: “Bağış” adlı öyküde sahibi tarafından terk edilerek Savunma Bakanlığı Köpek Eğitim Merkezi’ne bağışlanan köpek evin ve dostun yitimi karşısındaki yası tutar. “5 Numara” adlı öyküde anne karnında annenin binbir türlü uğraşına karşın “bir türlü ölemeyen” öfkeli bebek Han yaşama gözlerini açarken kaybettiği idealin ve ailesinin yasını tutar. “Srebrenitsa” adlı öykü, yarası hiç kapanmayan toprak Srebrenitsa ağzından aktarılır okura. Srebrenitsa’nın ölümlerine yaktığı bir ağıt niteliğindedir bu öykü. Böylece *Sürgün*’de hem insanın hem de insan olmayan canlıların (hayvanın, bitkinin, toprağın, maddenin vb.) yasının izini süreriz. İlhan, insan dışı canlılara ilk ağızdan ses vererek onların kendi hikâyelerinin ve kendi yaslarının özneleri olmalarına imkân verir.

Sürgün’deki yas öykülerine oldukça parçalı, dağınık bir anlatım hâkimdir. Öykülerde doğrusal ve kronolojik ilerleyen zaman-mekân algısına pek rastlanmaz. Geçmişe geri gitmeyle şimdiki zamanda sayıklama arasındaki sarkaçta bir nesnenin/idealin kaybı karşısında hissedilen üzüntü ve acı kimi zaman öfke duygusuyla birleşerek bir tepki haline gelir. Yasın ilk evresindeki kabullenememe ve koyu öfke hali henüz çok taze ve belki de örtük olan acıyla bütünleşir. Bunun bir örneğini “5 Numara” öyküsünde görmek mümkündür:

Ben Han. Anne karnında öldürülmeye çalışmış biri için ironik bir isim olduğunu kabul etmeliyim. Olay şu: Annemle babam Temiz Gen Programı’nın üyesiymişler. Program dâhilinde, annemin rahmine düştüğüm anlaşılır anlaşılmaz testlerim yapılmış. Alet sinyal vermiş. Herkes mutlu: “Beşinci dölünüz temizdir, buyrun doğurun.” Ama kandırdım sizi he heyt kandırdım. Hamilelik çok sakın geçti; mahsus yaptım. Çıt çıkarmadım içeride şüphe çekmemek için... Ne tek bir bulantı verdim anneme, ne uykusuz tek bir saat... Dokuzuncu ayın

sonunda ellerim biraz fazla büyümüştü ve ben annemin karnı fazla şişmesin diye onları yumruk yapmaktan yorulmuştum; birazcık açtım verdim [...] Bir eli yağda bir eli balda prensesler gibi raprahat bir hamilelik geçiren annem, karnında ufacak bir sızı duyar duymaz babama da telefonda “çabuk gel, “diye komut verip doktora koştu [...] Korkunç bir hata olmuş. Bebeğiniz geni temiz değil [...] Durum vahim, bebek bozuk, koca ortada yok, iş arkadaşlarına rezil olundu. Canı da pek kıymetlidir aslında ama hormonlardan mıdır nedir, ne de olsa hamile, ben bile öngöremedim ki bebek güdülerim çok kuvvetlidir, kaşla göz arasında arabayı uçuruma sürmesin mi! Bana mı sinirlendi daha fazla kendine mi, bilmiyorum. Ama planı işe yaramadı, ölmedim işte! Ölmedim! Hava-ambulans yanımıza ulaştığında annem son nefesini çoktan vermişti. Mavi gömlekliler hemen oracıkta annemin karnını açıp çıkarıverdiler içindekini. Beni... Kör ama capcanlı (s.28-29).

Anne karnında öldürülemeyen Han temiz gen teknolojisinin dokuz aylık “kusurlu” bir ürünüdür. Kusurlu olduğu anlaşılır anlaşılmaz anne kendisiyle birlikte bebeği ölüme sürükler. Ancak görüldüğü üzere bebek gözlerini kaybetse de yaşama tutunur. İnsan, biyoteknoloji ve gen mühendisliğinin beden-ötesi diyebileceğimiz etkileşiminden doğar Han. Beden-ötesi diyebiliriz çünkü tahminimizce “temiz” gen mühendisliği ile elde edilen hormonun kadına aşılmasıyla meydana gelir Han. Han’ın özneliği sadece bununla sınırlı kalmaz. Han’ın anne karnındaki failliği, hatta annenin bedenini kendince yönetmesi adeta gerçeküstü sınırlara ulaşarak antroposantrik çerçevenin pek de içine almadığı öteki tecrübelerine çevirir bakışımızı. Sonunda örtük acı ve aşikâr öfkeye sarınarak bir kayıpla başbaşa kalır Han. Onun bu kayıpla nasıl başa çıktığını/çıkacağını tam bilemeyiz elbette. Ancak Han’ın kendi ismini ısrarla söylemesi, ismini ifşa etmesi hayatta kalma ve yas tutma arasındaki yakın ilişkiye gönderme yapar. İsim, Derrida’nın ileri sürdüğü gibi, ölümü imleyerek ölü bir kimsenin peşi sıra gider. Han isimle birlikte gelen vakitsiz bir kayıp ve ölüm tecrübesi yaşar. Kendi ismini haykırması ise onu bulan mavi gömleklilere, biz okurlara ayrı bir vefa ve sorumluluk yükler. Teknolojinin insan bedeniyle etkileştiği ancak sonuncunda bir tahribatın ve kaybın yaşandığı alanda Anne’yi ve Hanı hatırlamak, tutulan yastan ziyade tutulacak olan yası görünür kılar. İlhan gen teknolojisinin içinde nerede durduğumuzu, nasıl seçimler yaptığımızı, sonuçların ne olduğunu teknolojinin ve insan öznenin

beden-ötesi temasında bir kaybın ardında “kalan” kör bir bebek ile vermeyi seçer.

Öykülerdeki özneler Han gibi yeni doğmuş bir bebek olduğu kadar insan dışı hayvan olarak da karşımıza çıkarlar. Özellikle hayvana yapılan zulmün altı çizilirken bu zulmü tecrübe eden köpeğin birinci ağızdan anlatıcı olduğu durumlar yaygındır *Sürgün*’de. “Bağış” adlı öyküde anlatıcı şöyle seslenir okura:

Hanginizin fikriydi bizden asker yapmak? Sahiplerimizden istemek bizi? Yurtsever sahiplerimizden, bağış niyetine. Eğer iyi asker olabilecek gibilerse üstüne para da veririz, dediniz. Biz de bizi, bizim onları sevdiğimiz kadar seviyorlar zannederdik. Korkuyla felç ettiğiniz pek çok iyi vatandaşınız bir kampanyayla vazgeçti bizden. Biz bağışlar, Savunma Bakanlığı Köpek Eğitim Merkezi’nde toplandık. Bazılarımız hemen anladık; tatile gelmedik buraya. Kimimizin sahibi son dakikada vazgeçti dostunu askere yazdırmaktan. Benimki geçmedi [...] Dikkatim kendimi bildim bileli hep dağınık oldu, suç mu bu? Diğer *Retriever*’ların hepsi iz sürme taburuna seçildiler. Benim aklımsa sürdüğüm izde kalmıyor, başka yerlere kayıp gidiyor... Kaymasıydı ya da öyle bir çevik olsaydım, kötü adamları yakalayabilecek kadar hızlı koşsaydım, bu bombalar bağlanmayacaktı böğrüm. Uzaktan kumanda aleti, hem de benim eğitmenimde duruyor. Dört ayı birlikte geçirdik! Hiç mi üzülmeyeceksin, suçunu cihat örgütlerinin parçaları bulunmayan intihar bombacılarına atacağımız bu faili meçhulde kemiklerim sokağa saçılırken? (s.47-48).

Bağış köpeğinin ağızdan anlatılan bu öyküde köpeğin bir intihar bombacısına dönüştürüldüğünü okuruz. Köpek, bağış aracılığıyla savaş ekonomisinin bir parçası haline getirilir ve elbette küresel vahşetin kurbanı olmaktan kurtulamaz. Dahası, savaş ekonomisinin başlıca ürünü olan bomba, bir köpeğin bedeninde failliğini görünür kılar. Yıkım, ölüm, kayıp ve yas kaçınılmaz bir sonudur. Ancak İlhan’ın kendi anlatıcı sesini kıstığı ve savunmasız azınlığın sesini duyurduğu noktada köpeğin özellikle dostluk, vefa veya sorumluluk üçgenine vurgu yapması bizi Derrida’nın yas kuramına götürür. Köpek anlatıcının “Kemiklerim sokağa saçılırken hiç mi üzülmeyeceksin?” sorusunun hem onca zamandır dost bellenen köpek sahibine hem de bombayı köpeğin üstüne yerleştiren eğitime yöneltilmesi anlamlıdır. Köpek eş zamanlı olarak hem dostunu kaybeder hem de

kendi ölümüne tanıklık eder. Böylece Derrida'nın tartıştığı dostun ölümü ilerleyen yas sürecinin izi "Bağış"ta sadece insan özneyle sınırlı kalmaz. Tam bu noktada görünür kılınan jest ise hayvanın savaş aracına dönüştürülerek yaşam hakkının tümüyle ihlâl edilmesinin insan merkezli olmayan bir dil üzerinden eleştirisidir. Yazar bizim okur olarak bu vahşet içinde ölen bütün köpeklerin de yasını tutmamızı ister bir bakıma.

İlhan savaş, katliam, yıkım gibi kayıpların temsiline hem insan özne gözünden bakarken insan olmayan canlıların, insan dışı hayvanların yasını gözetir. Dolayısıyla okur ölüm karşısında öteki'nin yasına eko-eleştirel ve beden-ötesi pencereden bakmayı sürdürür kitap boyunca. İnsan eliyle gerçekleştirilen tahribatın sonucunda doğal kaynakların giderek azalmasını, doğal ve sosyal alanların yozlaşmasını okurken toprağın sömürülüşü ve acısı görünür kılır. "Srebrenitsa" öyküsü bunun en güzel örneğidir:

Su ağladı, ateş ağladı, bulut ağladı, köz ağladı, 11 Temmuz'da. Ben Srebrenitsa! Ne oldu Birleşmiş Milletler'in 93'te "güvenli" ilan ettiği topraklarımın korunması? Savaştan kaçan bir sürü insanın akınına uğradım güvenli ilan edildikten hemen sonra. Bir yandan sevinirken, misafir ettiğim her yeni adıma, yüreğim pır pır etti her nefesle, bir yandan. Derinlerde bir yerde korkuyordun çünkü içim, insanlara güvenmemeyi çoktan öğrendim ben, çok yaşlıyım. İsmim değişir ama bilgeliğim kalır ağaçlarımın köklerinde. Güvenliydim ya artık ne de acele etti Bosnalı Müslümanları silahsızlandırırken Birleşmiş Milletler'in Hollandalı askerleri! Neredeydiniz Sırp topları beni döverken [...] On bir temmuz bin dokuz yüz doksan beşte yer gök ağladı. Toprağımın üstünde ve altında barınan milyarlarca yaşam tir tir titredi korkudan. Ne sürüngenlerim saklanacak bir yer bulabildi kendilerine, ne kanatlılarım [...] Sekiz bin deniyor ama bana kalırsa daha fazlası, acılarını hâlâ hissediyorum, çığlıklarını hâlâ duyuyorum. Sesleri gelmiyor mu oralara? (s.99-100).

Batı resmi tarihinin tanıklık ettiği ve pek ses çıkarmadığı ancak toprağın ses verdiği bir gerçeklikle yüzleştirebilir okuru İlhan. Acıların, çığlıkların kesilmediği Srebrenitsa dile gelerek iç içe geçmiş pek çok politik sorunu, sosyal ve ekolojik tahribatı yeniden hatırlatır okura. Bu bağlamda savaş ve katliama neden olan politikaların altını çizerek bu politikaların sonucunda yalnızca insan öznenin yok olma-

dığını gösterir. Doğa/kültür, kendi/öteki ayrımlarını bulanıklaştırarak okuru öteki'nin yasını duymaya davet eder. Katliamın acısı ve travması her yerdedir. İnsanla birlikte bütün canlılar kayba uğrar, bütün canlılar yas tutar. Katliamın acısı ağaç halkalarında, ağaç köklerinde, Srebrenitsa barut kokar. Baruttan kaçan toksik maddeler ve kimyasallar ardı ardına üstüne yapıştıkları diğer bedenler ve ölümler ile topraktadır ve daima dolaşım halindedir. Toprak ise hisseder ve hatırlar. Burada toprak yası temsilen işlevselleşir. Ancak toprak yalnızca insan öznenin yasını temsil etmek amacıyla araçsallaşmaz. Sadece insanı merkeze alan yas tecrübesinin ötesindedir Srebrenitsa'nın ağzından dökülenler. Burada yas temsiliinde çoğu kez karşılaştığımız insan öznenin bellek aracılığıyla bir anıt yaratmasından da bahsedemeyiz. Alışılmışın aksine toprağın ta kendisi insan belleğini harekete geçirir. Toprağın failliği, bilme, tanıma ve harekete geçme/geçirme istenci üzerinden açılan bir jestle şiddet, travma ve yaralanabilirlik meselelerini herkesi, her şeyi kapsayan etik bir gözle okuruz.

Sonuç: İnsan Merkeziliğin Reddiyle Gelen Eleştirel ve Disiplinlerarası Yas Kavramına Doğru

Yerinden yurdundan edilme, yaşam hakkının gaspı ve sömürsü gibi çeşitli sürgünlük hallerine hem insan özne hem insan olmayan canlıların penceresinden bakan Çiler İlhan insan tahakkümüne, antroposantrik yas anlayışına dair kapsamlı bir eleştiri sunar okura. Bireysel, toplumsal, politik, biyolojik ve çevresel kayıpların birbirinden ayrı algılanamayacağına altını çizirken küreselleşme ve küresel kapitalizmin getirdiği mağduriyetin çeşitli yüzleriyle buluşturur bizi. Kayıpla, ölümlerle mücadele etmenin, yas tutma sürecinin ve melankolik içe çekilişin sadece insan özneye mahsus olmadığını gösteren öykülerdir *Sürgün*'de okuduklarımız. Böylelikle, marjinalleştirilen ve kırılğan yaşamlar süren bütün canlılarla birlikte nefes alan dünyanın yas haritasını yeniden çizer İlhan. Bu haritada özellikle Freud ve Derrida'nın yas kavramının izlerini bulmak mümkündür. İlhan'ın öykülerini yakın okuduğumuzda mutlaka birinin veya bir idealin kaybıyla karşılaşırız. Bu kayıp kişinin kendine dost bildiğinin ve aynı

anda ben'in de yasıyla ilintilidir. Bu yas kimi zaman Sulukule'nin sokak taşlarında saklıdır, kimi zaman ise bozuk genli öldürülemeyen bebek Han'ın örtük acısında gizlidir. Yasın izi kimi zaman intihar bombacısı köpekten geride kalan parçalarda saklıdır; kimi zaman ise öfke ve acı dolu toprak Srebrenitsadır. *Sürgün*'de tutulan ve tutulmayı bekleyen yas, insanın insanla, insanın insan olmayan bütün canlılar ve maddelerle ve insanın mekânla etkileşerek yarattığı bir dille okura aktarılır. Böylece yasin öteki haliyle karşılaşarak kültür/doğa, akıl/ruh, anlam/madde ile çevrili düalist düşüncenin kırılmasına tanıklık ederiz. Sonuç olarak şunu söyleyebiliriz ki *Sürgün*'ün en önemli eleştirel müdahalesi sözde "eşit" bireyler arasında var olan toplumsal sözleşmenin kayıp ve yas üzerinden yeniden yazımıdır. Başka deyişle, iktidarı belirleyen yetki ve sorumluluğa sahip rasyonel eril öznenin yaşam merdiveninin en üst noktasından diğer canlı türlerine seslendiği hiyerarşik yapı *Sürgün*'deki öykülerde kırılır. Zira acı çeken ve yas tutan insan öznenin dünya üzerinde yaşayan bütün varlıkların en tepesinde yer almadığı aşikârdır. İnsan, yası paylaştığı bütün canlıların "arasında" ve onlarla birlikte yaşayan bir "tür" olarak konumlandırılır *Sürgün*'de. Bu eleştirel okuma mühimdir çünkü yas tutma sürecinde insan dışı canlılara dair farklılığın marjinalleştirilmediği, aksine yaratıcı ve bereketli kılındığı disiplinlerarası eleştirel bir alanın imkânını gözler önüne serer. İlhan'ın öyküleri yas temsiline sadece antroposantrik dilin imlediğiyle kayıpla algılanamayacağını, satır aralarında giderek yükselen bir jestle öteki'nin yasını görmek ve tanımak gerektiğini hatırlatır okura.

Sürgün'ü, bütün yukarıdaki tartışmaya ek bir notla bitirmek istiyorum. İlhan'ın öykülerini Freud'un melankoli kavramsallaştırmasının ötesinde gelişen bir feminist müdahale olarak okuyup sonlandırabiliriz. Fransız feminist Julia Kristeva melankoli tanımına ilişkin toplumsal cinsiyet odaklı yaklaşımı öne çıkararak Freud'un eril/fallus merkezli melankolisini eleştirir. *Black Sun: Depression and Melancholia* (*Kara Güneş: Depresyon ve Melankoli*) adlı kitabında melankolinin gerçekten de tedavi edilmesi gereken bir hastalık olup olmadığını tartışır (1989, s.5). Kristeva'nın melankoli tanımında nesne kaybı Freud'unkinden farklıdır. Kristeva'da nesne veya ideal kaybı, baba ile sembolik alana girmesini sağlayacak gerekli özdeşleşmeyi

kuramayan ve sonunda annesel nesneye bağlı kalan özneyle ilintilidir. Böylelikle kadın ve melankoli arasında bir bağ kuran Kristeva tam da bu noktada melankolinin dilini inceler. Kristeva'ya göre zihnin bir kayıpla içine düştüğü ve acının imlediği kör kuyuda derdini ifade etmeye çabalayan özne çoğu kez suskuda, bağırılmayan dilde, mırıltıda, ağıtta konuşlanır. Onun bu bağırılmayan dilini ayrı bir dil, eril tahakkümden ayrı bir söylem olarak algılamanın yollarını arar Kristeva (s.97). Melankolinin daha çok kadın yazarın evreninde tezahür ettiğini belirtirken Fransız yazar Marguerite Duras ve *Hiroşima Sevgilim* üzerinde durur. Romandaki acı, dünyadan kopma, bellek ve delilik meselelerinde susmanın, yarım kalmanın, parçalanmanın, mırıltının esasen keskin bir konuşma olduğunun altını çizer Kristeva (s.221). Bir anlamda yaşamla ve dünyayla başa çıkmak için geliştirilen bir araçtır melankoli dili. Dahası melankoli, acının ve eksilmenin imlediği alanlarda yaşamda kalma stratejisi olarak okunabilir. *Sürgün*'de yas öznelerinin kayıpla şekillenen bir eksilme, iç çekilme ve hatta kendi geri gelememe içinde olduğu aşikârdır. Öznelerin ağzından dökülenlerin, parçalanmışlığın, mırıltının incelikli biçimde izini sürdüğümüzde ise bu eksiklik halinin (antroposantrik olmayan) yeni bir dünya kurmanın olanaklarını işaret ettiğini görürüz. Böylelikle melankoli, *Sürgün*'deki öznelerde güçten düşerek/düşürülerek kendi içine kapanıp kalmayan, aksine kabuğundan dışarıya doğru genişleyen, dünyayı eyleme gücü veren bir var olma biçimine dönüşür. Bu anlamıyla öyküler okurdan keskin bir dikkat ve algı talep ederken aynı anda yazarla birlikte yasa ve melankoliye dair karar almaya çağırır onu: Yeryüzünde bütün canlıların ve titreşimlerin haklarını teslim ederek hüznün ve acının olağanca ağırlığı altında direnmek ve mücadele etmek.

KAYNAKÇA

Alaimo, S. (2010). *Bodily Natures: Science, Environment, and the Material Self*. Bloomington, IN: Indiana University, (s.2-12.)

Barad, K. (2007). *Meeting the Universe Halfway: Quantum Physics and the Entanglement of Matter and Meaning*. Durham, NC: Duke University.

- Butler, J. (1995). Melancholy Gender—Refused Identification, *Psychoanalytic Dialogues*, 5:2, 165-180, DOI: 10.1080/10481889509539059
- Dolphijn, R. ve van der Tuin, I. (2012). *New Materialism: Interviews & Cartographies*. Ann Arbor: Open Humanities.
- Derrida, J. (1993). Politics of Friendship. *American Imago*, 50 (3), 353-391 <http://www.jstor.org/stable/26303875>.
- Derrida, J. (2001). *The Work of Mourning*. P.A. Brault ve M. Naas, (Çev.) Chicago: University of Chicago, s.107-130.
- _____ (2008). *The Animal That Therefore I Am*. Marie Louise Mallet (Ed.) D.Wills (Çev.) New York: Fordham University.
- Ergin, M. ve Dolcerocca, Ö.N (2016). Edebiyata Ekoleştiril Yaklaşımlar: Ekoşir ve Elif Sofya. *SEFAD*, 36, 297-314.
- Freud, S. (1917). Yas ve Melankoli. Runa Uslu ve Oğuz Berksun (Çev.). *Kriz Dergisi*, 1(2), 98-103.
- İlhan, Ç. (2010). *Sürgün*. İstanbul: Everest.
- Kristeva, J. (1989) *Black Sun: Depression and Melancholia*. Leon S. Roudiez (Çev.). New York: Columbia University.
- Singer, P. (2005). *Hayvan Özgürleşmesi*. H. Doğan (Çev.). (s.44-60). İstanbul: Ayrıntı.

Yalnızlar İçin Çok Özel Bir Hizmet: Yası Yazıya Tutturmak*

Fatma Damak**

Öz

Murat Gülsoy 2016 yılında yayımladığı *Yalnızlar İçin Çok Özel Bir Hizmet* romanında, insanlığın en kadim dertlerinden olan yalnızlık ve ölüm izleklerini konu eder. Bu izlekleri işlerken ise alışlageldiği üzere, gerçekçi anlatım tekniklerine uygun, çizgisel doğrultuda ilerleyen, organik bütünlüğe sahip olan, tek-sesli ve tek boyutlu bir anlatı kurmaz. Bunun yerine ne olay örgüsü ne zaman ne de mekân üzerinden birbirleriyle görünür bir bağı olmayan, bu sebeple birbirlerinden bağımsızca okunabilecek bölümlerden meydana gelen çok katmanlı ve çok sesli bir anlatı labirenti inşa eder. Bu makale Gülsoy'un kurduğu bu anlatı labirentinin merkezinde, yazma işiyle uğraşan ve kendi romanını yazdığını ima eden bir anlatıcının olduğunu iddia eder ve rastgele sıralanmış, kopuk parçalar gibi duran bu bölümleri pamuk ipliği ile gevşekçe birbirine bağlayan unsurun, bahsi geçen yazar-anlatıcı olduğunu savlar. Bu savdan hareketle makale, roman boyunca satır aralarına serpiştirilen ipuçlarını takip ederek yazar-anlatıcının izini sürer. Takip sürecinde yazar-anlatıcının açıkça belirttiği yazı ve psikanaliz arasındaki paralelliği esas alarak yazar-anlatıcının kendisini, satır aralarına gizlenmesinin ardında yatan ruhsallığının değişik boyut, süreç ve katmanlarını inceler. Böylece romanın temel izlekleri olan yalnızlık ve ölümü, yazar-anlatıcının nasıl deneyimlediğini ve yaşadığı kayıplar sonucunda içine düştüğü yas sürecine nasıl saplanıp kaldığını araştırır. Ayrıca saplanıp kaldığı yas sürecini yazı ile nasıl ilişkilendirdiğini, bu süreci nasıl hikayeleştirdiğini ve bu durumun romanın yapısına nasıl aksettini de çözümler. Bu doğrultuda makalede bir

* Bu makale, 11-12 Ekim 2019 tarihinde Boğaziçi Üniversitesi'nde düzenlenen Yazıdan Söze Lisansüstü Sempozyumu'nda, aynı başlıkla sunulan bildirinin genişletilmiş versiyonudur.

** Özyeğin Üniversitesi, Sosyal Bilimler Fakültesi, İnsan ve Toplum Bilimleri Bölümü, Öğretim Görevlisi. fatma.damak@ozyegin.edu.tr.

Makalenin gönderim tarihi: 25.11.2018. Makalenin kabul tarihi: 02.01.2019.

yandan romanı meydana getiren kopuk bölümler arasındaki bağlantı gün yüzüne çıkarılırken, diğer yandan ise bu bağlantının çok gevşek ve koptu kopacak gibi durmasının sebepleri, yazar-anlatıcının yas sürecinde yaşadığı ruhsal karşılaşmalar ve kayıpların inkârı ile bağlantılandırılarak açıklanır.

Anahtar Kelimeler: aktarım-karşıaktarım, ruhsal kayıp, bitmeyen yas, ölümsüzlük fantezisi, yazının işlevi

Yalnızlar İçin Çok Özel Bir Hizmet: **Associating Mourning with Writing**

Abstract

In his novel *Yalnızlar İçin Çok Özel Bir Hizmet* (An Exclusive Service for the Lonely) which was published in 2016, Murat Gülsoy deals with the themes of loneliness and death, which are among the age-old troubles of humanity. However, he does not construct a univocal and unidimensional narrative that befits the realist techniques of narration that unfolds linearly with an organic integrity. Instead, he constructs a multilayered and polyphonic labyrinth of narration in which plot, time and place seem incoherent and hence consists of sections that could be read independent of each other. This article claims that the narrator-as-author, who is involved in writing and hints at writing his own novel, is at the core of this labyrinth of narration Gülsoy has constructed and that it is the narrator-as-author who loosely interlocks these sections which seem randomly arrayed and independent, hanging on by a thread. Consequently, the article traces the narrator-as-author by reading hints scattered between the lines. Grounding the argument on the analogy between writing and psychoanalysis, which is explicitly indicated by the narrator-as-author, it examines various dimensions, processes and strata of psychology in which he leads himself to hide between the lines. It analyzes how the narrator-as-author experiences loneliness and death as main themes of the novel and how he gets stuck in the mourning he falls in after his losses. Moreover, it interprets how he relates writing to the process of mourning he is caught in, how he narrates this process and how this situation echoes in the structure of the novel. Accordingly, while the article brings light to the interrelatedness between independent sections of the novel, it also discusses reasons for looseness of this interrelatedness by associating them to psychological confusions and denial of loss the narrator-as-author experiences during mourning.

Key Words: transference-countertransference, psychological loss, unending mourning, the phantasy of immortality, function of writing

Çağdaş Türkiye edebiyatının en üretken isimlerinden biri olan Murat Gülsoy, roman ve öykü türündeki kurmaca metinlerinin¹ yanı sıra kurmacanın yapısı, sınırları, yöntemleri ve ihlalleri üzerine de kafa yoran bir yazardır. Bir yandan yaratıcı yazının ilkeleri, saikleri ve uygulama biçimleri üzerine düşünen, düşündüklerini kitaplaştıran² ve bu alanda dersler veren Gülsoy, diğer yandan da bu uğraşını, yaratıcı yazının konusu hâline getirir. Başka bir deyişle, kurmaca işinin kendisini, kurmaca metinlerinin temel sorunsallarından biri yapar. Öykü ve romanlarında, sıklıkla, yazma işiyle uğraşan anlatıcılara ve/veya karakterlere yer vermesi de Gülsoy için, kurmacanın kurmacasını yazmayı olanaklı kılar. Hâl böyle olunca Gülsoy'un yazını, gerçekçi estetik anlayışına uygun olarak çizgisel doğrultuda ilerleyen, organik bütünlüğe sahip olan, tek-sesli ve tek boyutlu bir anlatı modelinin ötesine geçer; kurgu ile dış gerçekliğin iç içe geçtiği ve katmanlaştığı karmaşık bir anlatı yapısına dönüşür.³

Bu makalede merkeze alınan ve Gülsoy'un 2016 yılında yayımladığı *Yalnızlar İçin Çok Özel Bir Hizmet* romanı da, yazarın yazınında genel olarak hâkim olan kaygan ve çok katmanlı anlatı formuna uygundur. Zira Gülsoy bu romanla okuyucusuna, özet niteliğindeki birkaç cümle ile içinden çıkılması mümkün olmayan bir anlatı labirenti sunar. Bu anlatı labirentinde, insan neslinin en kadim dert-

¹ 1999 yılında yayımlanan *Oysa Herkes Kendisi ile Meşgul* başlıklı öykü kitabı ile edebiyat dünyasına adım atan Gülsoy, ilk kitabından bu yana beş öykü kitabı ve sekiz roman yayımlamıştır.

² Gülsoy, 2004 yılında yayımlanan *Büyübozumu: Yaratıcı Yazarlık* isimli kitabında, yaratıcı yazarlığın ne olduğunu ve hangi yöntemlerle yapıldığını ele alır. Ayrıca kurmacanın sınırlarını ve ihlallerini de tartışmaya açar.

³ Bu durum, Gülsoy'un yazınının, sıklıkla, hakikati oyunsallaştıran postmodern estetik anlayışı ile ilişkilendirilmesine yol açar. Bkz: Akyıldız, 2015; Arık, 2017; Şahin, 2013. *Yalnızlar İçin Çok Özel Bir Hizmet* romanı da bu çerçevede okunabilecek bir metindir. Nitekim postmodernist yazınsal araçlar denildiğinde akla gelen üstkurmaca, metinler arasılık, pastiş, parçalılık, çoğulculuk vb. tekniklerin neredeyse hepsinin bu romanda var olması da, bu romanın postmodern estetik anlayışıyla olan uyumunu açık etmektedir.

Ne var ki romanda var olan postmodern yazım tekniklerini örnekleriyle birlikte göstermek ve açıklamaya çalışmak, bu makalenin hem konu itibarıyla hem de sayfa sayısı itibarıyla sınırlarını aşar. Bu sebeple makalede, postmodern estetik unsurlarına işaret etmek yerine bu unsurların, ölüm ve yalnızlık izleklerinin anlatısallaştırılma sürecinde nasıl işlevselleştirildiği irdelenecektir. Başka bir deyişle roman boyunca kullanılan yazınsal tekniklerin, kurgulanan dünyada ne anlama geldiğine, neye hizmet ettiğine, karakterlerin dış gerçekliği ve ruhsal gerçekliğini yansıtmak için nasıl araçsallaştırıldığına bakılacaktır.

lerinden olan yalnızlık ve ölüm izlekleri konu edilir. Söz konusu izlekler, romanla aynı adı taşıyan yarı distopik yarı bilimkurgusal bir bölümde ve onun etrafında bulunan, ama birbirinden bağımsızmış gibi görünen “Önsöz”, “Sonsöz” ve “Ekler” bölümlerinde işlenir. Ne olay örgüsü, ne zaman, ne de mekân üzerinden birbirleriyle hiçbir ortaklığı olmayan, dolayısıyla rastgele sıralanmış kopuk parçalar gibi duran bu bölümleri pamuk ipliği ile gevşekçe birbirine bağlayan ise bu bölümlerin yazarı olarak kendisine işaret eden anlatıcıdır.⁴ Ne var ki yazar-anlatıcının bağlayıcılığı, bölümlerde açıkça ifade edilmez; bölümlerin satır aralarına yerleştirilerek hasıraltı edilir.

İşte bu makalede, *Yalnızlar İçin Çok Özel Bir Hizmet* romanını meydana getiren bölümler, yazılış sırasıyla yakın okumaya tabi tutulur ve roman boyunca satır aralarına serpiştirilen ipuçları takip edilerek yazar-anlatıcının izi sürülür. Bu takip sürecinde yazar-anlatıcının yazı ile psikanaliz arasında kurduğu paralellikten yola çıkılır ve onun, kendisini satır aralarına gizlemesinin ardında yatan ruhsallığının değişik boyut, süreç ve katmanları incelenir. Bu doğrultuda romanın temel izlekleri olan yalnızlık ve ölümü, yazar-anlatıcının nasıl deneyimlediği ve yaşadığı kayıplar sonucunda içine düştüğü yas sürecini yazıya nasıl tutturduğu araştırılır. Bu araştırmayı derinleştirmek için Vamık Volkan ve Elizabeth Zintl’in bitmeyen yas ve bağlantı nesnelere kavramlarından hareketle yazar-anlatıcının dış dünyada deneyimlediği kayıp olaylarının ruhsal dünyasında nasıl tezahür ettiği irdelenir. Ayrıca yas sürecini yazı ile ilişkilendiren yazar-anlatıcının, bu ilişkiyi nasıl tahkiye ettiği ve bu tahkiye yönteminin romanın yapısına nasıl yansıdığı da çözümlenir. Bu doğrultuda makalede, bir yandan romanı meydana getiren kopuk bölümler arasındaki bağlantı gün yüzüne çıkarılırken, diğer yandan ise bu bağlantının çok gevşek ve koptu kopacak gibi durmasının sebepleri, yazar-anlatıcının yas sürecinde yaşadığı ruhsal karmaşalar ve dış gerçeklikten kopuşları ile ilişkilendirilerek açıklanır.

⁴ Yazar-anlatıcı ifadesindeki yazar sözcüğü ile romanın yazarı olan Murat Gülsoy değil; kurgusal düzlemde yer alan ve yazdıklarının içinde, yazma eylemini ve yazma anını ifşa eden kurgusal karakter imlenir.

Mektuptan Divana, Analizandan Analiste: Yazar-anlatıcı

Yalnızlar İçin Çok Özel Bir Hizmet romanı, birinci tekil şahıs kipiyle konuşan, yalnızlıktan şikâyet eden ve yavaş yavaş delirdiğini söyleyen bir anlatıcının, Arjantinli yazar Jorge Louis Borges'e (1899-1986) hitaben yazdığı bir mektup ile başlar. Bu mektupta anlatıcı bir yandan kendini mektubun yazarı olarak konumlandırırken öte yandan Borges gibi öykü ve/veya roman yazdığını belirterek (Gülsoy, 2016, s.16-17 ve 21) yaratıcı yazar kimliğini dışa vurur. "Önsöz: Sonra Yavaş Yavaş Delirdim" başlığı altında sunulan bu mektup, roman boyunca yazar-anlatıcının açıkça kendinden bahsettiği ve kendi ile ötekiler arasındaki ayrıma, diğer bölümlere nazaran daha fazla haiz olduğu, ilk ve tek bölümdür. Bu sebeple "Önsöz" bölümü hem yazar-anlatıcının kendini neden deli ve yalnız olarak tanımladığını anlayabilmek için hem yalnızlık ve delilik hâlini nasıl anlatisallaştırdığını görebilmek için hem de bu deneyimi anlatisallaştırırken diğer bölümleri birbirine nasıl bağladığını ortaya çıkarabilmek için epeyce malzeme sunar.

"Önsöz" bölümü okunduğunda, yazar-anlatıcının mektup aracılığıyla, yazdıklarını hiçbir zaman okuyamayacak olan Borges'e –çünkü Borges öleli çok zaman geçmiştir– içini döktüğü anlaşılır. Borges'in metinleriyle nasıl tanıştığından, o metinleri okurken ne düşündüğüne; Borges'e benzettiği Türkiyeli yazar, Ahmet Hamdi Tanpınar'dan (1901-1962) onu Tanpınar'a benzetme sebeplerine; kitaplarla kurduğu ilişkiden dış dünyada olan felaketlere; okuma işinden yazma işinin onun için ne anlama geldiğine kadar çeşitli konulardan bahseder. Fakat bu konular arasında herhangi bir bağlantı kurma gereksinimi duymaz; aklına gelen şeyleri, hiçbir süzgeçten geçirmeden, olduğu gibi kâğıda aktarmış gibidir. Bununla birlikte kendisinin kim olduğunu, hangi zamanda ve mekânda yaşadığını, neden bir başkasına değil de özellikle Borges'e mektup yazdığını da mektubunda açıkça dile getirmez.

Belirsizliklerle dolu olan bu mektup, anlatılana müdahale edemeyecek olan bir muhatap seçimi ve bu seçim dolayısıyla yönlendirme ve sansüre kapalı, bununla birlikte serbest çağrışımlarla dolu bir iç dökmeyi anımsatması sebebiyle psikanaliz odasındaki analiza-

nın, analiste yaptığı aktarıma benzemektedir. Psikanaliz odasındaki analist, analizanın göremeyeceği bir konumda oturur ve analizanın aklına gelen her şeyi, istediği sırayla ve istediği biçimde dile dökmesine imkân tanır. Bu imkân dâhilinde analizan, geçmişte yaşadığı ya da düşlemediği olayları ve bunların tetiklediği duyguları yineler. Dışarıya kapalı bir odada, belli bir zaman diliminde yapılan aktarım, analizanın ruhsal dünyasında var olan çatışmaları, arzuları ve savunmaları dışarıya çıkarmasına; onlarla karşı karşıya gelmesine ve bu karşılaşma sonucunda ruhsal dünyasındaki karmaşayı çözererek yeniden düzen kurmasına vesile olur ki psikanalizin şifası da bu yeniden düzenlemeden kaynaklanır. Bu noktada yazar-anlatıcının, mektubunu yazma gerekçesini açıklarken “Şimdi birden bire sana yazmak istedim. Ah, nedenini bilme daha iyi. Mektupla tedavi gibi bir şey” (Gülsoy, 2016, s.11) demesi de mektup yazma ile psikanaliz arasındaki benzerliği pekiştirir. Ayrıca Borges ve Tanpınar’ı karşılaştırırken iki yazarın psikanalize karşı geliştirdiği negatif tutumdan bahseder ve kendi tavrını ise bu yazarlarınkinden ayırır: “Anlatmanın, hikâye etmenin maddeyi dönüştürebileceğini biliyor olmalıydın. Psikanalize hiç inanmadın ama o da aynı ilkedden hareket etmiyor mu: Anlatının madde üzerindeki gücünden! (...) İkiniz de psikanaliz ile dalga geçtiniz.” (Gülsoy, 2016, s.19) Bu alıntıda Borges ile Tanpınar’ın psikanalizi ciddiye almadıklarını belirten yazar-anlatıcı, onların tavırlarına karşın hikâye etmenin psikanaliz ile benzer bir işlevi olduğunu vurgular. Ona göre psikanaliz de tahkiye etmek gibi maddeyi değiştirme kuvvetine sahiptir. Bu noktada, mektup yazmanın da bir anlatım, tahkiye etme şekli olduğu göz önüne alınırsa mektup ile psikanaliz arasındaki benzerliğin, bizatihi yazar-anlatıcı tarafından kurulduğu da ortaya çıkar. Hâl böyle olunca yazar-anlatıcının iç dökme mekânı olan mektubun, psikanaliz odasıyla; mektubunun kişiselliğinin, odanın mahremiyetiyle; mektubun başı ve sonu olmasının, psikanalizin zaman sınırlanmasıyla; mektubun tedavi amaçlı olmasının ise psikanalizin dönüştürücü etkisiyle, yani onarım vaadiyle örtüştüğü belirginleşir.

Ancak bu mektubun, psikanaliz seansına benzerliğinin yanı sıra ondan ayrıldığı bir tarafı da vardır: Psikanaliz seansında analizanla ilişki içinde olan bir de analist bulunur. Analist, her ne kadar divanın

arkasında oturarak analizanın görüş alanının dışında kalsa da, tarafsızlık ve anonimlik ilkesiyle hareket ederek analizanın aktarımına müdahale etmese de ve perhiz ilkesinden ötürü analizanın çocuksu istek ve ihtiyaçlarını doyurmaktan geri dursa da, analiz sürecinin aktif bir katılımcısıdır. O, bir yandan analizanın aktardığı geçmiş yaşantının ya da düşlemin yansıtıldığı nesnedir⁵; diğer yandan ise hem kendisine yansıtılanı karşısındakine yeniden aktaran hem de aktarım-karşıaktarım⁶ sürecini birlikte yorumlamak için analizana çağrıda bulunan öznedir. Analistin çok-işlevli varlığı, psikanaliz sürecinde analizanın iç görü kapasitesi geliştirebilmesine, ruhsal dünyasındaki karmaşayı anlayabilmesine ve bu karmaşayı hizaya sokabilmesine yardımcı olur.

Bu mektupta ise yazar-anlatıcının karşılıklı olarak ilişkiye girebileceği bir muhatap seçmemesi, hem karşı-aktarımdan hem de karşılıklı yorumlama sürecinden mahrum kalacağını, bu yüzden tedavi amacıyla yazdığı mektuptan pek de derman bulamayacağını önden bildirir. Zaten, mektubun sonlarına doğru “umutsuzca terapi yaparken gönderilemeyecek mektuplarla yavaş yavaş anlıyorum

⁵ Vehbi Keser analistin, aktarım nesnesi pozisyonunu şu cümleler ile açıklar: “Analizan analiz için gelmiştir analiste. Seanslar başladığında divana uzanır ve konuşmaya başlar. Bu sürecin başlaması analistin sonudur aynı zamanda. Analizan için yeniden analist olabilmesi ya da analist olarak tanımlanabilmesi için uzunca bir süre gerekecektir. Analizan için arkasındaki koltukta oturan artık başka bir şeydir ya da başka biridir o tutkularının, öfkelerinin, sevgisinin, nefretinin, açlığının doyumsuzluğunun nesnesidir. Analizan, ilk nesne ilişkilerine dek uzanan yaşamı aktarmıştır âdeta analiste. (...) Bir anlamda zamanda yer değiştirilmiştir. Evvel zaman şimdîye taşınmıştır. Analist, çocuksu düşlemlerin nesnesi hâline gelmiştir.” (2003, s.24) Bu alıntıda Keser özetle, aktarım sürecinde devreye giren yansıtma mekanizmasından bahseder. Analizan, geçmişteki yaşantısını ya da düşlemini seans esnasında tekrar ederken geçmişteki ya da düşlemindeki ilişki içinde olduğu nesneyi, şimdiki ilişkide var olan nesneye, yani analiste yansıtır.

⁶ Aktarım psikanalistler tarafından ortak kabul gören bir kavramken karşı-aktarım farklı görüşlerin ve yaklaşımların olduğu bir kavramdır. Bu kavram, genel olarak, analistin analizana yaptığı tüm emosyonel tepkileri içermektedir. Sigmund Freud ve onun kuramının takipçilerinden oluşan klasik görüştekiler, analistin karşı-aktarımının, analizi sekteye uğratabilecek, tehlikeli bir durum olarak görürler ve analistin, analiz sırasında, yansız ve tarafsız olması gerektiğinin altını çizerler (*akt.* Tükel, 2003, s.51-64). H. Racker, D. W. Winnicot, W. R. Bion gibi klasik görüşe itiraz eden psikanalistler ise, yansızlık ve tarafsızlık ilkesini kabul etmekle beraber karşı-aktarımı, üzerinde çalışılması gereken teröpatik bir araç olarak kabul ederler (Terbaş, 2016, s.45-78). Klasik görüştekilerin temkinli yaklaşımına rağmen karşı-aktarım kavramı, günümüz psikanaliz çalışmalarında da aktif olarak üzerinde durulan, analiz sürecinde dikkate alınan ve çözümlenen bir meseledir. Bu konuda ayrıntılı bilgi için bkz: Erdem (ed.), 2005. Terbaş, 2016, s.45-78.

sorunu” (Gülsoy, 2016, s.20) diyen yazar-anlatıcının da mektup yazarak yalnızlıktan ve delilikten kurtulacağına ilişkin herhangi bir umudu yoktur. Bu ifade, yazar-anlatıcının mektup yazmakla “terapi yapma”nın ötesinde neyi amaçladığını da ifşa eder: O, bir başkasıyla ilişki kurmayı, kendinin dışında bulunan bir öteki ile teröpatik bir sürece girmeyi, böylelikle derdine deva bulmayı hedeflemez; bunun yerine onu yavaş yavaş delirten durumun ne olduğunu anlayabilmek ve bu durumun yol açtığı ruhsal dünyadaki karmaşıklığı, yazı aracılığıyla dışarıya çıkarabilmek için kalemine sarılır. Başka bir ifade ile karşılığı olmayan bir aktarımı, kendi kendine gerçekleştirmek ister; bu sebeple mektubun alıcı hanesine, ya da analist koltuğuna yaşayan ve ona cevap verebilecek olan bir kişiyi değil de, ölü bir yazarı yerleştirir. Bu durum ise onun aktarımının, kendi içine kapanmasına yol açar; başka bir deyişle mektup aracılığıyla kurulan aktarım-karşıaktarım ilişkisi, yazar-anlatıcının geçmiş yaşantısını ya da düşlemini, yine kendi düşlemindeki nesneye yansıtmasından ibaret olur.

Hâl böyle olunca bu mektup, Borges’in “Bir labirent kurmak için iki aynayı karşı karşıya getirin”⁷ (Gülsoy, 2016, s.165) tarifindeki labirentin kendisine dönüşür. Nitekim aktarım sürecinde analist bir nevi ayna işlevi taşırken karşı-aktarım sürecinde de analizan ayna işlevi görür. Bu mektupta ise yazar-anlatıcının hem aktaran pozisyonunda olması sebebiyle bir nevi analizan olması hem de analist pozisyonuna kendi düşleminde yarattığı nesneyi koyması sebebiyle bir nevi kendi kendinin analisti olması, kendi zihninde analizanın ve analistin yansıtma işlevlerini karşı karşıya getirdiğini gösterir. Bu çerçevede yazar-anlatıcının mektubunun bu kadar karmaşık, düzensiz ve üst üste binen anlam örgüleriyle dolu olmasının nedeni de ortaya çıkar: Bu mektup, yazar-anlatıcının zihninde var olan labirentin

⁷ Romanın üçüncü bölümünde kendi yazdıkları hakkında konuşan yazar-anlatıcı, Borges’in bu cümlesini alıntılar:

Kitaplar birer aynaysa eğer, evet birer aynaysa metinler, onların arasında durmamak gerekirdi. Nasıl da bilemedim... Borges’in sözlerini daha fazla ciddiye almalıydım: “Bir labirent kurmak için iki aynayı karşı karşıya yerleştirin.” (Gülsoy, 2016, s.165)

Bu alıntıda yazar-anlatıcı kitaplar arasında kaldığını söyleyerek bir yandan roman boyunca kurulan metinler arası bağa işaret eder ve kendi yazını içinde bir labirent kurduğunu ifşa eder. Öte yandan ise kitaplar arasında kalmasının fiziksel bir durumdan ziyade zihinsel bir durum olduğu göz önüne alındığında, “nasıl da bilemedim” ifadesi ile yazar-anlatıcının, farkında olmadan zihinsel karmaşa içine düştüğü anlaşılır.

ta kendisidir. Ne var ki bu labirent beraberinde, yazar-anlatıcının yalnızlaşmasına ve delirmesine neden olan sorunun da tam olarak anlaşılmasına yol açar. Yazar-anlatıcı çok yalnız ve deli olduğu için mi kendi kendine mektup yazar ya da kendi kendine mektup yazdığı için mi yalnızlaşır ve delirir, bu sorular da cevapsız kalır. Zira her ne kadar o, mektup yazarken sorununu anladığını söylese de anladığı şeyin ne olduğunu, açık ve net bir biçimde ortaya koymaz; bu da mektubun, delilik ve yalnızlık hâlinin sebebi mi, sonucu mu ya da her ikisi birden mi olduğunu muğlaklaştırır.

Bu muğlaklığın yanı sıra yazar-anlatıcının, bahsini ettiği ama adını koyamadığı bu soruna yoğunlaştığı anlarda, sıklıkla çözülme adını verdiği bir olgudan ve okuduğu kitaplardan bahsettiği göze çarpar. Yazar-anlatıcı mektup boyunca bir yandan okuduğu kitaplar ve yazarlar hakkındaki görüşlerini bildirirken diğer yandan ise çözülme olgusunun etrafında dolanıp durur. Fakat ne somut bir biçimde çözülme ile neye işaret ettiğini belirtebilir ne de çözülmeden bahsetmekten kendini alıkoyabilir. Bunun yanı sıra aklına estiği gibi, okuduğu kitaplardan ve yazarlardan da bahseder; ama bunları bir bağlama oturtmaz. İçinden çıkılmaz bir hâl alan bu yinelemelerin, tam da içinden çıkılmaması sebebiyle, yazar-anlatıcının mustarip olduğu sorunuyla alakalı olduğu düşünülebilir. Zira yazar-anlatıcının çözülme olgusu ile yazarları ve kitapları, tekrar tekrar gündeme getirmesi, frekanstaki yükseklikten ve bu yüksekliğin içinden çıkılmaz bir sorunun etrafında belirmesinden ötürü, acil durumlarda devreye sokulan ikaz ışığı ya da yardım çağrısına benzemektedir. Bu durumda yazar-anlatıcının tekrar edimi vasıtasıyla adını koyamadığı soruna dikkat çekmeye çalıştığı ve bu sorunu açığa çıkarabilmek için muhatabına yardım çağrısında bulunduğu belirginleşir. Ne var ki muhatap olarak ölü bir yazarı seçmesi, yazar-anlatıcının kendini nafile bir uğraşın içine, yani bir çıkmaza soktuğunu da açık eder. Bu noktada onun çağrısına kulak vererek takılıp kaldığı sorunun ne olduğunu ortaya çıkarmak, kurgusal düzlemin dışında var olan ve en azından okuduğu karakterin derdini anlamak isteyen roman okuruna kalır. Hâl böyle iken yazar-anlatıcının yalnızlaşmasına ve delirmesine yol açan sorunu anlamak için, onun kaleme aldığı satırları ayrıntılı biçimde okumak, bu satırlarda tekrar eden çözülme

olgusu ile yazarları ve kitapları, yazar-anlatıcının tarifinden yola çıkarak anlamlandırmak gerekir.

Yazar-anlatıcı “Sevgili Borges” hitabıyla başladığı mektubunda, öğrencilik yıllarında Borges’in metinlerini okuduğundan ama geçmişte okuduğu kitapları, şimdi kitaplığında bulamadığından bahseder. Çözülme olgusuna da ilk olarak, kitaplığındaki kitapların eksilmesinden yakınırken değinir:

Kim bilir hangi dostuma ödünç verdim heyecanlı bir sohbetin ortasında ve sonra da unuttum gitti. Aslında önce dostlar unuttular beni. Çekilmiş dişler gibi boşluklar kaldı arkalarında. Kitaplığımda yani. Verdiğim kitaplar geri gelmedi. Emekler boşa gitti galiba. Sözler havaya kariştı. Onca rüya ve hikâye boşluğun içinde dağılıp gitti. Neyse ki bir önemi kalmadı artık. Ya da... yakında kalmayacak. Her şey yavaş yavaş çözülüyor. (Gülsoy, 2016, s.12)

Bu alıntıda yazar-anlatıcının çözülme motifiyle tam olarak ne kastettiği anlaşılmaz. Motifin belirsizliği ile birlikte dikkati çeken bir nokta daha vardır ki o da, çözülme olgusunu, kitaplarının geri getirilmemek üzere götürülüşünden bahsetmesinin ardından açmasıdır. Başka bir deyişle çözülmeyi, yaşadığı kayıp durumundan sonra dile getirir. Bu noktada kitaplar, onun kesif kayıp nesnelere ki onlar sadece okuma işine yarayan nesnelere kaybına işaret etmez; bununla birlikte arkadaşlarının onu bırakıp gitmesini de yeniden gündeme getirir. Zira yazar-anlatıcıya göre kitaplar, onu bırakıp giden arkadaşlarının yerine geçer ve hatta doğrudan onun dostu olurlar. Nitekim yazar-anlatıcı kitapları, dostlarının yerini ikame eden bir nesne olarak gördüğünü tersinden söyleyerek açık eder: “Aslında önce dostlar unuttular beni. Çekilmiş dişler gibi boşluklar kaldı arkalarında. Kitaplığımda yani.” Bu ifadede “yani” bağlacı ile dilinin sürçtüğünü ima eden yazar-anlatıcı, bu durumdan kaynaklanacak yanlış anlaşılmayı düzeltmeye çalışır ve “dostlarının unut”uşu derken kitaplarının götürülüşünü kastettiğini belirtir. Fakat hata olarak imlediği bu yer değiştirme, kitaplarını dostları gibi gördüğünü açık eder. Nitekim götürülen kitapların ardından kitaplıkta oluşan boşluğu “çekilmiş diş”e benzetmesi de, kitapların onun için ne denli hacimli, köklü bir anlam taşıdığını ve onların götürülmesi sonucunda kendisini eksilmiş, bir nevi kastrasyona uğramış gibi hissettiğini gösterir.

Ayrıca yazar-anlatıcının mektubunun ne kadar dağınık, karmaşık ve belirsiz olduğu hatırlanırsa böylesi bir anlatıda kitapların kaybının oldukça somut ve belirgin bir benzetmeyle ortaya çıkması da, kitapların işgal ettiği yerin büyüklüğünü imler.

Kitapların yazar-anlatıcıda ne denli büyük bir yer işgal ettiğinin bir diğer göstergesi ise, onları kaybettikten sonra hissettiği sarımsı duygulardır. Zira kayıpla ortaya çıkan duygular, yitiren öznenin yitirilen nesneye atfettiği anlama göre şekillenir (Volkan ve Zıntı, 2003/2010, s.37). Yazar-anlatıcı kitaplarının götürülüşünün ardından kendini unutulmuş, terk edilmiş hisseder. Bu noktada ona bu duyguyu hissettiren hem kitapları hem de kitapların ikame ettiği dostlarıdır. Kitaplar üzerinden ifade edilen bu çifte kayıp, yazar-anlatıcıya kendisini değersiz hissettirir ki o da bu hisle kaybettiği kitaplara verdiği önemi tersine çevirir. Kaybın ardından “emekler boşa gitti galiba”⁸ demesi de ilişkinin kaybıyla birlikte bu ilişkinin tarafları olan kendisini ve kitaplarını da ziyan olarak gördüğünü açık eder. Bu görüş, yazar-anlatıcının değersizlik hissini dışa vurur. Ayrıca “onca rüya ve hikâye boşluğun içinde dağılıp gitti” demesi de, bir yandan yazar-anlatıcı için, okuduğu kitaplardaki anlatıların, kaybın yarattığı boşlukta hiçleştirildiğini düşündürür. Öte yandan ise bunları okuyan bir kişi olarak onun zihnindeki bu hikâyelerin yerlerinin de boşlukta dağılıp gittiğini ima eder. İşte bu “dağılıp gitme” ifadesi, yazar-anlatıcının zihninin de kayıplar sonucunda parçalandığını deşifre eder ki mektup boyunca kitaplardan, onları hiçbir bağlama yerleştirmeden bahsetmesi de bu parçalanmışlığın göstergesidir. Hâl böyle olunca yazar-anlatıcının kendisini sadece unutulmuş, terk edilmiş gibi hissetmediği bununla birlikte kırılmış, parçalanmış, eksilmiş gibi hissettiği de açığa çıkar ki bu hisler de kaleme aldığı mektubun yapısında cisimleşir.

Ancak yazar-anlatıcı, kayıp deneyimi sonucunda yaşadığı zihinsel ve duygusal yaralanmaları kâğıda döktüğü, yani somutlaştırdığı bu satırlardan sonra hızlı bir manevra ile “neyse ki bir önemi

⁸ Boşa gitmek fiili ile bir yandan kaybın boşluğa karışması imlenirken diğer yandan ise kaybolan ilişkinin ziyan olmasına, hiç bir işe yaramamasına gönderme yapılır. Bu çift anlamlılık ile yazar-anlatıcı kaybın yarattığı boşluğun aynı zamanda onu ne kadar değersiz hissettirdiğini düşündürür.

kalmadı artık” diyerek konuyu kapatır. Bu hızlı kapanış, yazar-anlatıcının kayıp ve kaybın yarattığı olumsuz duygularla baş etmek yerine onları geçiştirdiğini, onların hepsinden kaçmaya çalıştığını düşündürür. İşte çözüme olgusu da, tam bu geçiştirme ve kaçma çabasından sonra gündeme gelir. Çözüme olgusunun, tam da böylesi bir anda öne çıkması, bu ardılığın bir tesadüften ziyade kayıpla bağlantılı bir durum olduğunu akla getirir. Zira mektubun ilerleyen kısımlarında, yazar-anlatıcının çözülmeyi yine kayıpla ilişkilendirerek tarif etmesi de, bu bağlantıyı iyice açık eder:

Aslında bu çözüme meselesinin üzerinde de durmam gerekli evet; çünkü yaşadığım şehir, ülke, kültür ve hatta dünya çözüyor sevgili Borges. Kıyımlar, haksızlıklar, cinayetler, hırsızlıklar ve barbarlıklar önce ağırlı düğümler olup yerleşiyor içimize. Konuşmak, yutkunmak ne mümkün. Ağrı, ateş, sancı, içe atma, kapanma... Ama sonra çözüyor. Zaman kuvvetli asit etkisi yapıyor bu düğümlere. Hepsi lif lif ayrılıp dağılıyorlar. Nereye mi? Havaya, toprağa, suya karışıyorlar elbette. Hayatımız zehirleniyor durmadan. (Gülsoy, 2016, s.13)

Yazar-anlatıcının bu alıntıdaki tarifine bakıldığında çözüme sözcüğü ile “kıyımlar, haksızlıklar, cinayetler, hırsızlıklar ve barbarlıklar” olarak ifade ettiği, özel olarak ismini vermediği toplumsal felaketleri çağırıldığı anlaşılır. Bu ifadelerde, söz konusu felaketlerin ne failine ne de mağduruna açıkça rastlanır ki “zamanın kuvvetli asit etkisi” ile erittiği bu olayların dile getirilmesi ve onlarla, yazar-anlatıcının tabiriyle, “yüzleşilmesi” (Gülsoy, 2016, s.17) de mümkün olamaz. Yaşanılan toplumsal felaketin ne olduğuna dair tüm belirsizliğe rağmen, sonuç olarak kayıplara yol açtığı ve bu kaybın yazar-anlatıcıyı değersiz, kırılmış, dağılmış ve eksik hissettirdiği ise oldukça aşikârdır. Nitekim yazar-anlatıcının aktardığı sırayla tekrar edilecek olursa bu toplumsal felaketlerin ardından içe yerleşen ağırlı düğüm, konuşma ve yutkunma gibi edimleri ketler; bu ketlenme de bu eylemleri gerçekleştirebilme yetisinin yitimine yol açar. Daha sonra ise çözüme gerçekleşir ve önceden var olduğu ima edilen bütünlük bu çözümlenin etkisiyle kaybedilir. Bütünlüğün kaybindan sonra ise konuşma ve yutkunma eylemlerini ketleyen düğümlerin de dağıldığı ve zehirli bir maddeye dönüştüğü dillendirilir. Havaya, suya, toprağa karışan bu zehirli maddenin de hayatı zehirlediği, başka bir ifade ile

yaşamın sonlanmasına sebep olduğu belirtilir. Yazar-anlatıcı art arda sıralayarak dile getirdiği bu kayıplar ile birlikte her şeyin parçalara ayrıldığına dikkat çekerek ne denli kırılğan, dağılmış hâlde olduğunu, içinde yaşadığı hayatla da ilişkilendirerek ortaya koyar. Ayrıca kayıpların sonucunda hayatın bittiğine işaret ederek yavaş yavaş eksilip hiçleştiğini de ifşa eder.

Yasa Yazıyla Saplanma

Yazar-anlatıcının, her iki çözüme kesitinde de ortak durum ve duygulanımlardan bahsettiği oldukça açıktır: kayıp durumu ve bunun sonucunda hissettiği kırılmışlık, dağılımlık, eksiklik ve hiçlik duyguları. Bu ortak durum ve duygulanımlar, tekrar eden çözüme olgusu aracılığıyla yazar-anlatıcının, dış dünyada gerçekleşen ve dile dökülemeyecek kadar yıkıcı etkide olan kayıp deneyimini ve bu deneyimin zihinsel ve ruhsal dünyada açtığı yarayı anlatmaya çalıştığını gösterir.⁹ Bu çerçevede yazar-anlatıcının yalnızlaşmasına ve delirmesine yol açan şeyin, içinde bulunduğu yas süreci olduğu açığa çıkar. Zira Vamık Volkan ve Elizabeth Zıntl *Gidenin Ardından* (1993/2010) isimli çalışmalarında yas sürecini, her kayıp deneyiminde görülen psiko-biyolojik bir durum olarak tanımlarlar.¹⁰ Bu tanım

⁹ Yazar-anlatıcı mektup boyunca çözüme olgusundan beş farklı yerde bahseder ve çözüme, her defasında, kayıp nesne durumu sonucunda görülen unutulmuş olma, kırılma, dağılıma ve değersizleşme hâlleri ile bağlantılandırılır. Bkz: Gülsoy, 2016, s.12; s.13; s.19 (aynı sayfada iki farklı bağlamda geçer.); s.20.

¹⁰ Psikanaliz kuramının kurucusu olan Sigmund Freud, ruhsal süreçleri derinlemesine incelerken kayıp durumunda oluşan yas sürecini de ele alan ilk araştırmacıdır (Bu konuda ayrıntılı bilgi için bkz: Quinodoz, 2016). Ruhsal süreçleri belirleyen temel etmen olarak bilinçdışı dürtülerin önemine işaret eden Freud, kayıp durumlarında yaşanan, kişinin kendi içine kapanarak keder, acı, öfke vb. duygularını yoğun olarak yaşadığı süreci de yine bilinçdışı dürtüler ile açıklamıştır (Freud, 1917/1993). Freud'a göre kişi, bir öteki ile ve/veya nesne ile ilişki kurduğunda bu sadece dış gerçeklik düzleminde yaşanan maddi bir ilişki olmaz; bununla birlikte ona libidinal bir yatırımda da bulunur. İlişki nesnesinin ortadan kaybolduğu durumda ise, ona yatırılan libidinal enerji boşa kalır ve bu durum da acı, keder, öfke gibi duyguların ortaya çıkmasına sebep olur. Bu süreçte kişi boşa kalan enerjisini kendine yöneltir ve kaybin ruhsal dünyada açtığı yarayı, bu enerji aracılığıyla iyileştirmeye çalışır. İyileşme sürecinin bitiminde ise kişi, kendi içinden çıkarak yeniden nesne ilişkisi kurmaya hazır hâlde gelir.

Freud'un ileri sürdüğü bu öncü yaklaşım, Freud'dan sonra gelen psikanalistler tarafından bir yandan benimsenirken diğer yandan da bu psikanalistler, Freud'un kuramında eksik

çerçevesinde yas, bir yakınına, eşyasını ya da ülküsünü kaybeden bireyin içine girdiği olağan bir süreçtir. Ne var ki yas sürecinin olağan olması, her kişinin yası aynı biçimde ve benzer bir süreçte yaşayacağı anlamına gelmez; zira “yaslarımız parmak izlerimiz kadar kişiseldir” (Volkan ve Zıntl, 2010, s.20). Yas süreci, kaybı yaşayan kişinin, kayba ne kadar hazırlıklı olduğuna, yitirilen ilişkinin niteliğine, yas tutan kişinin psikolojik gücüne ve keder duyma kapasitesine, geçmişteki kayıp deneyimlerine bağlı olarak çeşitlilik gösterir. Yas sürecinin kişiye münhasır olduğunun altını çizen Volkan ve Zıntl, bununla birlikte bu sürecin, genel olarak, iki evresi olduğunu da belirtirler. İlk evrede kişiler, kaybın tazeliğinden kaynaklanan kriz hâlindeki keder içinde olurlar ve yadsıma, bölme, pazarlık gibi savunma mekanizmalarına başvururlar (s.21-34). İkinci evrede ise - ki bu evreyi yas işi olarak adlandırır ve yas tutmanın bu süreçte gerçekleştiğini öne sürerler - kaybın gerçekliğini kabul eden bireyler, özdeşim mekanizması aracılığıyla, kaybedilenle kurulmuş olan ilişkinin olumlu yanlarını özümser ve kaybedileni geleceği olmayan bir anıya dönüştürürler (s.37-48).¹¹ Bu evreleri sağlıklı yas sürecinin parçaları olarak tanımlayan Volkan ve Zıntl, ne yazık ki her kişi için bu süreçlerin işlemediğini de eklerler. Nitekim onlara göre, ani bir biçimde yaşanan, yitirilen ve yiten arasındaki çözülmemiş meseleler ve geçmişte çözülmemiş daha başka kayıplar söz konusu olduğunda, sağlıklı

kalan, yeteri kadar açıklanamayan kısımların üzerine giderler. Bu doğrultuda Freud'un bilinçdışı dürtüleri merkeze alan psikanalitik yaklaşımına alternatif olarak benlik kuramı, nesne ilişkileri kuramı ve kendilik kuramı gibi farklı psikanalitik yaklaşımların ortaya çıkmasına vesile olurlar (Bu konuda genel bilgi edinmek için bkz: Geçtan, 2002). Bu yaklaşımlar genel olarak Freud'un kuramının, özel olarak da yas sürecinin daha geniş çerçevede ele alınmasına ve irdelenmesine imkân sağlar. Bu makalede kaynak olarak kullanılan Volkan ve Zıntl'in ortak çalışmasında yas süreci ele alınırken, burada bahsi geçen psikanalitik yaklaşımlardan özel olarak birisi merkeze konulmaz. Volkan ve Zıntl bir yandan bu farklı yaklaşımlarla üretilen bilgiyi kümülatif olarak ele almışlar diğer yandan ise kendi terapi çalışmalarındaki deneyimlerden yola çıkarak bu bilgi birikimine yeni katkılar sunmuşlardır. Böylece yas sürecini, geniş bir perspektifle yeniden incelemişler ve kendi çalışmalarını ile birlikte güncellemişlerdir.

¹¹ Tabii burada, kaybedilenin geleceği olmayan bir anıya dönüştürülmesi derken, tamamen unutulduğunun kastedilmediğini belirtmek gerekir. Özel günlerde ya da durumlarda kaybedilenin hatırlanması veya yâd edilmesi de tamamen hafızadan silmek gibi bir durumun söz konusu olmadığını gösterir. Burada kastedilen, kaybedilenle kurulan geçmiş ilişkinin işlerliğinin ortadan kalkmasıdır.

yas süreci işleyemez. Onun yerine komplike yas ve bitmeyen yas süreçleri¹² devreye girer.

Volkan ve Zıntı'nın tarif ettikleri yas sürecinden yola çıkılarak yazar-anlatıcının mektubuna bakıldığında onun kesif bir kayıp durumu içinde olduğu daha da belirginleşir; fakat kayba karşı verdiği tepkiler göz önüne alındığında onun sağlıklı bir yas sürecinden geçmediği de açıktır.¹³ Zira yazar-anlatıcı dış dünyada gerçekleşen kayıpların farkındadır; kitaplarının götürüldüğünü, arkadaşlarının onu terk ettiğini ya da toplumsal felaketlerin yaşandığını dile getirir. Bu da sağlıklı yas sürecindeki ilk evreyi atlatmış olduğunu kanıtlar. Ne var ki kaybettiği ilişkileri, geri dönüşü olmayan bir anıya dönüştürmeye karşın direnmektedir. Bu direncin en belirgin göstergesi ise çözülme olgusuna karşı geliştirdiği tavırda saklıdır. Özellikle çözülme olgusundan bahsettiği ikinci alıntıya bakıldığında yazar-anlatıcının çözülme ile doğrudan toplumsal felaketlere, yani kayba yol açan olaylara işaret ettiği görülür. Bu durumda çözülme, yazar-anlatıcının yüzleşmediği şeyin ta kendisidir. Bu da, “tedavi gibi” gördüğü mektubu ile aslında çözülme sorununu, yani kaybettiği ilişkileri aşmaya çalıştığını gösterir. Ne var ki çözülme olgusundan bahsettiği birinci alıntıya dönülecek olursa “neyse ki bir önemi kalmadı artık (...) Her şey yavaş yavaş çözülüyor” ifadesi ile anlatıcının, çözülmeyle aynı zamanda bir kurtuluş yolu olarak gördüğü de belirginleşir. Başka bir deyişle çözülme onun için, bir yandan kayba yol açan kötü bir du-

¹² Volkan kendisi ile yapılan söyleşide komplike yas ve bitmeyen yası kısaca şöyle tarif eder: “Yas tutan kişi kaybedilen kişinin tasarımının iyi tarafları ile özdeşim yapacağına (sağlıklı yas) kaybolanın tasarımını o kişi daha hayattayken, bu tasarıma karşı hissettiği ambivalans ile içselleştirir. Böylece yas tutanın içine iyi ve kötü tarafları arasında kavga olan bir tasarım yerleşir. Bu da depresyon gibi semptomlara yol açar. Bu sağlıklıdır yastır. Bitmeyen yasta ise, yas tutan kaybedilen kişinin tasarımının özel bir parçasını içe alır. Fakat bu içe alınan parça ile tamamen özdeşim kurmaz. Bu parça sanki başka biriymiş gibi kalır ve kişi devamlı bu parça ile meşgul olur. Ya onu hayata getirmek ister ya da onu öldürüp gerçeği kabullenmek ister. Fakat ne birinciyi ne de ikinciyi yapar.” (İsıyel, 11.12.2018)

Ayrıca bkz: Volkan ve Zıntı, 2003/2010, s.57-143.

¹³ Burada yazar-anlatıcının sağlıklı bir yas sürecinden geçmediği iddia edilirken maksat, yazar-anlatıcıya sağlıklı ya da sağlıklısız gibi bir teşhis koymak değildir. Bu ifadeler sadece, kullanılan kavramlara sadık kalabilmek için tercih edilmiştir. Zira makalenin maksadı, yazar-anlatıcının aktarımından yola çıkarak onun durumunu anlamak ve durumu nasıl anlatsallaştırdığını ortaya koymaktır. Bununla birlikte, yazar-anlatıcının kurgusal bir karakter olduğu göz önüne alınırsa ona teşhis koymanın da ne kadar nafil bir çaba olacağı aşikâr olur.

rumken öte yandan ise tüm kayıpları ortadan kaldıracak olan, dolaşısıyla yas tutma işini de sonlandıracak olan iyi bir durumdur. Her ne kadar çözümlenin iyi bir durum olması oldukça paradoksal dursa da, çünkü onu deneyimleyen de tüm kayıplarla birlikte yok olması anlamına gelir, yazar-anlatıcı yastan çıkabilmenin yolunu, kaybolan nesne gibi yitip gitmekte bulur. İşte bu durum da, onun kayıp ilişkisi, geri dönüşü olmayan bir anıya dönüştürmekten ziyade o ilişkideki nesne gibi kaybolmaya yöneldiğini açık eder. Hâl böyle olunca yazar-anlatıcı yas işini tamamlayarak yastan çıkmak yerine kendini de kaybetme, ölme arzusu ile yastan içine gömer.

Volkan ve Zıntl (2010) yasa gömülme hâlini, bitmeyen yas kavramı ile açıklarlar: “Bitmeyen yastakiler yitirdikleri ilişkiyi bir biçimde özümleme çabası içinde olurlar ve bunu becerebilmek amacıyla ilişkilerini tekrar tekrar gözden geçirirler. Oysaki bu şekilde çözüme hiçbir zaman ulaşamaz. Yitim o derece sıcaktır ki, kolay kolay soğuyamaz.” (s.91) Yitimin soğumamasının sebebi ise yitirilen nesneye karşı duygulan zıt duygulardır. Kayıp yaşayan kişi bir yandan yitimi geri döndürmek ve kaybettiği kişi ile yeniden ilişki içinde olmak isterken öte yandan bu ilişkiyle artık uğraşmak istemez ve kayıp nesnesinden kurtulmak ister. Bitmeyen yas kavramından hareketle yazar-anlatıcının çözümlene olgusunu nasıl anlattığına bakılırsa onun da bir yandan hem çözümlenmeden hem de çözümlene sonucunda kaybettiği nesnelere arınmak istediği görülür. Nitekim onu mektup yazmaya sevk eden itki de bu istektir. Fakat yazdıkça kayıplarıyla yüzleşmek ve onlardan arınmak yerine daha fazla onlarla hemhâl olur. Çözümlenmeyi nihai son olarak hedeflemesi ise, tam da çözümlenmeden arınmaya çalışırken onun içine tekrar düştüğünü gösterir.

Bu doğrultuda yazar-anlatıcının çözümlenmeyi tekrar tekrar gözden geçirmesini ve onda takılıp kalmasını sağlayan araç ise yazıdır. Zira mektup yazarak çözümlene olgusunu yeniden özümsemeye çalışır ve tam da mektup yazarken çözümlenmenin içine bir kez daha düşer. Bu doğrultuda yazının, yazar-anlatıcının yasa saplanmasına vesile olan bir bağlantı nesnesi olduğu da belirginleşir. Bağlantı nesnelere genel olarak, kayıpla yüzleşilmek istenilmeyen nesneyle alakalı olan şeylerdir. Bu nesnelere, kaybolan “ilişkilerimizi dış dünyada yeniden yaratabilmek ya da canlılığı ve çatışmayı yeniden yakalayabilmek için

kullanırız. Bağlantı nesnelere, bir yandan ilişkimizin şarkısını çalar-ken diğer yandan yas tutan bireylerin uyum sağlamalarını ve yaşam- da ilerlemelerini engeller.” (Volkan ve Zıntı, 2010, s.101) Bu çerçevede yazar-anlatıcı için yazının ne anlama geldiğine bakıldığında, yazının, kesif kayıp nesnelere olan kitaplar ile bağlantılı olduğu görülür. Nitekim kitaplar, yazı aracılığıyla inşa edilen nesnelere dir. Bu durumda kaybolan kitaplara, buna paralel olarak dostluklara, karşı direnmenin yolu, kitabın temel ögesi olan yazıyı devreye sokmaktan geçer.

Yazar-anlatıcı yazıyı devreye sokarak bir yandan kayıpla yüzleş-meye ve yası tamamlamaya çalışırken diğer yandan ise yazı aracılı-ğıyla tüm kaybettiklerini yeniden bir araya getirmeye, böylece kayıp gerçekliğini ortadan kaldırmaya çabalar. Bu çabanın en temel gös-tergesi ise yazıya atfettiği çift-değerliliklerdir. Nitekim Borges'e yazdığı mektupta, yazı ile ölüm ve ölümsüzlüğü ısrarla aynı anlam kefesinin içine koyması da yazıya atfettiği çift-değerliliğe işaret eder:

Yazmak kendi mezarını kazmak demektir onlar için. Onların dilin- de de “yazmak” ve “kazmak” sözcüklerinin kafiyeli oluşu düşünürleri epeyce meşgul etmiştir. Ama şurası apaçık ortadadır: *Ölümden sonra yaşayabilmek için önce bu dünyada kişinin ölmesi gerekir*; bu yüzden de kitaba eklenen her satır mezardan kaldırılan bir kürek topraktır. (Gülsoy, 2016, s.15. İtalik kısım bana aittir.)

Bu alıntıda yazar-anlatıcı, kendisinin ataları olarak işaret ettiği bir topluluktan bahseder. Bu topluluğun inanışına göre yazma ey-lemi, yazan kişinin ölümüne yol açar. Ölüm ise, yazar-anlatıcı için, “her zaman yarıda bırakan” (s.14) bir eylemdir. Bu açıdan bakıldı-ğında, ölüm insan hayatındaki en somut kayıptır ve yas denildiğin- de de bu sebeple, akla gelen ilk şey, bir kişinin ölümünden sonra yakınlarının yaşadığı acı ve elemle doludur. Yakının kaybından kaynaklanan acı ve elemle birlikte ölüm, aynı zamanda insanı ken- di ölümsüzlüğü ile de yüzleştirir; zira bir başkasının ölmesi insanın aklına, bir gün kendisinin de öleceği fikrini düşürür. Bu durumda ölüm, ona tanık olan kişiler için bir kat daha sarsıcı olur. Hâl böyle olunca ölümü anımsatan yazı da, yazar-anlatıcı için oldukça sarsı- cı ve yaralayıcı bir unsurdur. Nitekim yazanın kendi “mezar[ın]dan kaldır[dığı] bir kürek toprak” anlamını taşıyan yazının, yazar-anlatı-

cı için, öteki nesneyi ya da kendi yaşamını kaybetme ve eksik kalma hâli ile neredeyse eşanlamlı olması da, sahip olduğu yaralayıcı ve sarsıcı etkiyi imlemektedir. Bu çerçevede yazar-anlatıcının, hâlihazırda içinde bulunduğu yas sürecinden çıkmak amacıyla mektup yazması, aynı zamanda, onu amacından saptırır. Başka bir ifade ile o, yaşadığı kayıplar sonucunda içine düştüğü kesif yas durumunu aşmak için, ona ölümü çağrıştıran yazıya başvurur; fakat bu yolla hem kendine ölümsüzlüğünü hem de başkalarının ölümünü hatırlatarak soyut bir kayıp yaşatır ve tekrar yas sürecine girer. İşte bu durum yazının, onun için, kaybetme acısını taze tutan, bu sebeple sürekli olarak yasta kalmasına neden olan bir bağlantı nesnesi işlevinde olduğunu gösterir.

Bağlantı nesnesi, bir yandan kaybı kabullenerek yastan çıkmayı engellerken diğer yandan kaybedilenin anısını canlı tutmayı, onunla kurulan ilişkinin devam etmesini sağlar. Bu noktada yazar-anlatıcının “tedavi” amacıyla yazıya tutunması ve mektup yazması da kaybettikleriyle kurduğu ilişkiyi devam ettirme arzusundan ileri gelir. Bu arzunun en büyük göstergesi ise, yazıyı ölümden sonraki hayatla ilişkilendirmesinde görülür:

[...] onların yazıyla ve ölümlerle kurdukları ilişki çok farklıydı sevgili Borges. Yapıt ölümün bir uzantısı olarak görüldüğü için “ölümden sonra hayat” denildiğinde kitap yayımlandıktan sonra kişinin toplumun gözünde yeniden doğuşuyla başlayacak olan hayat anlaşılırdı. Bu bazıları için çok istenir bir şeyken kimileri yazma fikrinden ölümüne korkardı. (s.15)

Bu alıntıda bahsini ettiği atalarının ve onların uzantısı olarak kendisinin yazıya atfettiği “ölümden sonraki hayat” anlamı, kayıptan sonra gelecek olan hiç kaybetmeme ve ölümsüz olma fantezisinin dışavurumu gibidir. Bu açıdan bakıldığında yazar-anlatıcının yaşadığı kaybı kabullenip özümsemek ve yeniden başka nesnelere ilişki kurmak yerine kaybı tersine çevirerek sonsuz bir kazanıma dönüştürme arzusu içine girdiği açıktır. Bu arzu, yazar-anlatıcıya kaybettiği ya da kaybedeceği ilişkinin devam etmesini sağladığı için o da sıkı sıkıya yazıya bağlanır ki hiçbir zaman okunamayacak olmasına rağmen, yine de Borges’e mektup yazması da, bu bağlantının en bariz ema-

residir. Ne var ki kaybın verdiği acıdan, kederden ve değersizlik his-sinden kaçarak ölümsüzlük arzusuna sığınan yazar-anlatıcının, bu konforlu alan içinde kaldıkça yastan çıkması da mümkün olamaz. Bu sebeple, ölüme benzettiği yazma işini sürdürerek kayıptan kay-naklanan acısını sürekli yeniler. Bu açıdan bakıldığında yazı, onun yasa tutunmasına ve orada takılı kalmasına sebep olan bir bağlantı nesnesi olmaktan öteye geçemez.

Yası yazıya tutturana ve böylece ölümsüzlük arzusunu sürdüren yazar-anlatıcı, bu bağı sadece, mektup yazmak eylemi ile kurmaz. Yazma işinin sonucu olan kitaplarla ve bu işi icra eden yazarlarla hemhâl olarak da yas ve yazı arasındaki bağlantıyı katmerleştirir. Borges'e hitaben "her şeyi birbirine bağlamayı senden öğrendim" (s.11) diyen yazar-anlatıcı, okuduğu yazarları ve kitapları yan yana getirerek kendine ait, metinler arası¹⁴ bir ruhsal dünya oluşturur. Mektuptaki metinler arası dünya Ahmet Hamdi Tanpınar, Bilge Karasu (1930-1995), Edip Cansever (1928-1986), Nazım Hikmet (1902-1963), Oğuz Atay (1934-1977), Sait Faik (1906-1954), Sevim Burak (1931-1983) gibi Türkiyeli yazarların yanı sıra, Albert Camus (1913-1960), Franz Kafka (1883-1924), Fyodor M. Dostoyevski (1821-1881), John Fowles (1926-2005), Jorge Louis Borges, Julio Cortazar (1914-1984), William Shakespeare (1564-1616) gibi dünya edebiyatındaki yazarların bir araya getirilmesiyle kurulur. Bu doğrultuda yazar-anlatıcının, dış-gerçeklikte var olan kaybın yarattığı zehirlenmeden, çözülmekten kendini korumak amacıyla kaybolanları, yani ölmüş yazarları ve onların kurgusal karakterle-rini içe yansıtılmış nesnelere¹⁵ dönüştürdüğü ve ruhsal dünyasında onları birbiriyle bağlantılandırarak yaşatmaya çalıştığı görülür. Nitekim Borges'e mektup yazması, onu Tanpınar ile tanıştırmayı, Shakespeare'in Hamlet karakterinden ya da Atay'ın Olric karakterinden bir tanıdığı gibi bahsetmesi de onun kaybı, yani bu yazarların ölümünü ve karakterlerin ise hiç yaşamamış olduğu gerçeğini red-

¹⁴ *Yalnızlar İçin Çok Özel Bir Hizmet* romanındaki metinler arası ağı irdeleyen ve bu yolla romanı postmodern kuram çerçevesinde değerlendiren bir yazı için bakınız: Kalem, N. G. (2018). *Yalnızlar İçin Çok Özel Bir Hizmet* Romanında Metinlerarası Unsurlar. *Söylem Dergisi*, 3(1), 50-65.

¹⁵ İçe yansıtılmış nesne kavramı, nesne ilişkileri kuramının öncü isimlerinden olan Me-laine Klein tarafından ortaya atılmıştır. Bu konuda ayrıntılı bilgi için bkz: Klein, 1999.

dettiğini ve ruhsal dünyasında onları yan yana getirerek canlı tutmaya çalıştığını gösterir. “Okurken okuduğumuza dönüşürüz demiştin. Ben de onları okudum” (s.21) diyen yazar-anlatıcı, bu ifade ile bir yandan okuduğu yazarlara dönüştüğünü itiraf ederken, bu yazarlar ve onların metinlerini, ruhsal dünyasında bir araya getirerek kendini bu şekilde yeniden kurduğunu da ifşa eder. Başka bir deyişle kaybettiklerini, yine kaybetmeyi çağrıştıran yazı ile ilişkili olan yazarlar ve metinlerle telafi etme çabası içerisinde olduğunu belirginleştirir. Ne var ki bu durum, onun yas sürecine bir kat daha gark olmasından ve yasin içinden çıkamaz hâle gelmesinden başka hiçbir işe yaramaz.

Yazar-anlatıcının yası yazıya tutturarak kayıptan kaçmak için geliştirdiği mektup yazmak, kitaplarla ve yazarlarla hemhâl olmak dışındaki bir diğer stratejisi ise, kurmaca metin üretmektir. Mektubunun son cümlelerinde,

sadece çocukluğunun savunmasız masumiyetini hatırlayabildiği oğlunun yolunu gözleyen ama bir süre sonra bunu bile unutan, küçük sarı *post-it*'lere sağlam kalan son sinir hücrelerinin yardımıyla karanlık cümleler yazan bir adama dönüşüyorum geceleri. Siyah bir maddeden yaptım kendimi. Yeniden. Unutarak. Geleceğin içinden bir gelecek, bedenimin içinden birkaç ölü çıkardım ve sonra yazdım. (, s.21)¹⁶

diyene yazar-anlatıcı, kurmaca metin yazdığını bu şekilde dile getirir. Borges'in “okurken okuduğumuza dönüşürüz” cümlesini hatırlamasından hemen bir cümle sonra kendisinin de yazdığını, başka bir ifade ile yazara dönüştüğünü bildirmesi, onun kaybı reddetme ve bunun sonucunda hiç kaybetmemeyi arzulama durumunun ne kadar çetrefilli bir raddeye geldiğini gösterir. Nitekim ruhsal dünyasında yaşadığı yazarlara dönüşerek onlar gibi kurmaca metinler üretmesi, kendi içine temelli kapandığını, böylece dış gerçeklikle bağının kopacak seviyeye geldiğini imlemektedir ki oğlunun geleceğini

¹⁶ Yazar-anlatıcının sarı post-itlere yazdığını söylemesi, akla Gülsoy'un bir başka romanı olan *Nisyan*'daki (2013) yazar-anlatıcıyı getirir. Zira *Nisyan* romanındaki yazar-anlatıcı da, tıpkı buradaki yazar-anlatıcı gibi sarı post-itelere notlar yazar. Bu bağlantı, Gülsoy'un *Yalnızlar İçin Çok Özel Bir Hizmet* romanında sadece öteki yazarların metinleriyle bağlar kurmadığını, aynı zamanda kendi romanlarına da göndermeler yaptığını gösterir. *Nisyan* romanına yapılan göndermeyi hatırlamama vesile olan makale hakemine de, buradan teşekkür etmek isterim.

bile unuttuğunu dile getirmesi de dış gerçeklikle kurduğu bağın ne kadar zayıfladığına işaret eder. Bununla birlikte, dış gerçeklikteki kayıplardan korunmak amacıyla kurduğu “korunaklı” ruhsal dünyada, kendisi için inşa ettiği yazar personasını, “siyah bir madde” olarak tarif etmesi de oldukça manidardır. Zira yazı ile kurduğu sıkı bağlantı dairesinde “siyah bir madde”, yazı yazmayı sağlayan mürekkebi çağrıştırmaktadır; bu anlamda yazar-anlatıcı kendisini tıpkı mürekkeple yazılan bir yazı gibi tanımlayarak kendi benliğini yazınsallaştırdığını, başka bir ifade ile kendiliğini kurguladığını deşifre eder. Bu durumda gerçek ile kurguyu iç içe geçirerek aralarındaki sınırı silikleştirdiği görülür. Bunun yanı sıra, kendi gerçekliği ile yazınsallığı/kurgusallığı karıştırmaları durumunu siyah renk ile tarif etmesi ise içinde bulunduğu hâlin ne kadar karanlık ve tam da bu sebeple içinden çıkılmaz olduğunu ortaya serer. Başka bir ifade ile dış gerçeklikten kaçmak için kendine ördüğü yazı/nsal dünyanın, bitmeyecek bir yasa dönüştüğünü anıştırır.

Ölümsüzlük Fantezisi Olarak “Yalnızlar İçin Çok Özel Bir Hizmet”

Yazar-anlatıcının kendisini “siyah bir maddeden” yaptığını ve aynı zamanda, kendini kurduğu maddeyle, yani mürekkeple kurmaca metin ürettiğini dile getirdikten sonra mektubunu ani bir biçimde bitirmesi, yazı aracılığıyla kendine ördüğü labirentin duvarlarına çarparak yazının içine düştüğünü düşündürmektedir. Başka bir ifade ile mektubunu, kurgusal metin ürettiğini söylediği anda sonlandırması, yazının sınırları içerisinde hapsedildiğini ve onun ötesine geçemediğini akla getirmektedir. Ne var ki, bu mektubun ardından gelen ve romanla aynı adı taşıyan ikinci bölüm okunduktan sonra yazar-anlatıcının, sadece kendisini labirentin içine hapsedmediği, kendisi ile birlikte bu romanı okuyan okuru da labirentin içinde olan bir alana sürüklediği göze çarpar. Şöyle ki, üçüncü tekil şahıs anlatıcı tarafından anlatılan ikinci bölümdeki hikâyede, ölü kişilerin zihinlerinin yaşayan kişilere aktarılabilirdiği, bu yolla ölenlerin bir nevi yeniden canlanabilirdiği, yaşayanların ise yalnızlık sorunundan kökten bir

biçimde kurtulabildiği, yarı bilim kurgusal yarı distopik bir dünya tasavvur edilir. Tasavvur edilen bu dünya ise, 49 yaşında olan, aktif bir sosyal hayatı olmayan ve çalıştığı üniversiteden, uğradığı baskılar sonucunda ayrılarak emekli olan ama emeklilik döneminde temelli yalnız kalan Mirat Alsan isimli karakterin zihnine odaklanılarak aktarılır. Bu aktarım sürecinde ise, emekliye ayrıldıktan sonra ne yapacağını bilemeyen Mirat'ın, eline tutuşturulan Janus isimli bir şirketin broşürünün peşinden giderek zihnine, önce Esra isminde ölü bir kadının zihnini, sonra Esra'nın sevgilisi olan Tunca'yın zihnini alması ve zihinsel aktarım sonrasında başına gelen olaylar anlatılır. İkinci bölümde konu edilen bu olay örgüsü, yazar-anlatıcının “bedenimin içinden birkaç ölü çıkardım ve sonra yazdım” cümleleri ile yan yana okunduğunda, ikinci bölümün, yazar-anlatıcının tarif ettiği kurguya benzer olduğu dikkati çeker. Ayrıca mektubun kapanış cümleleri ve ikinci bölümdeki olay örgüsünün benzerliğinin yanı sıra, yazar-anlatıcının, mektubun ortalarında Borges'e hitaben yazdığı,

Peki ya ben? Benim hikâyelerimde kadınlar var, evet. Yaşayan kadınlar, yaşama ölüm arasında asılı kalmış kadınlar, insanın zihninde yaşadığı ölü kadınlar var. Gerçek ve hayal var. Geçmiş ve gelecek var. Şimdinin içindeyse sadece kalbi kabukla kaplı bir adam. (s.18-19)

cümleleri yeniden okunduğunda, birinci bölüm ile ikinci bölüm arasındaki bağlantı, yani ikinci bölümün yazar-anlatıcının kurguladığı metin olduğu, gün yüzüne çıkar. Zira yazar-anlatıcının bahsettiği “insanın zihninde yaşadığı ölü kadın” imgesi, Mirat Alsan'ın, ölmüş olan Esra'nın zihnini, kendi zihnine yükleterek Esra'ya yeniden hayat vermesi olayı ile birebir örtüşmektedir. Romanın ilk iki bölümü arasında örtük bir biçimde kurulan bu bağ, bir yandan romanın ilk görünüşteki kopuk yapısına rağmen aslında yazar-anlatıcı aracılığıyla birbirine ilmişlendiğini gösterirken, diğer yandan ise yazar-anlatıcının yazı aracılığı ile kendine inşa ettiği labirentin içine girebilmeyi ve oradaki karmaşayı, düzensizliği ve çift-değerlilik taşıyan yazı işini daha yakından inceleyebilmeyi olanaklı kılar. Bu doğrultuda Freud'un (1999) işaret ettiği yaratıcı yazarlar ile onların yarattıkları eserler arasındaki bağlantı, romanın ikinci bölümündeki hikâye aracılığıyla, yazar-anlatıcının ruhsal dünyasına daha yakın bakmayı kolaylaştırır.

Freud'a göre yaratıcı yazar, dış dünyada gerçekleştiremediği arzularından ötürü gerçeklikten keskin bir biçimde ayrılır ve çok ciddiye aldığı arzularını yaşayabilmek ve bu yolla tatmine ulaşabilmek için kendisine sıkı bir düşlem dünyası kurar. Bu çerçevede eser, yaratıcı yazarların ruhsal dünyalarında kurdukları düşlemin dışavurumudur. Her ne kadar Freud tespit ettiği bu ilişkiyi, dış dünyada var olan yazar ile onun hayal ürünü olan eser arasında kurmuş olsa da, onun bu tespiti *Yalnızlar İçin Çok Özel Bir Hizmet* romanının yazar-anlatıcısı ile onun kurguladığı ikinci bölüm arasındaki bağlantıyı çözmek için de işlevsel olur. Çünkü yazar-anlatıcının kurguladığı karaktere Mirat ismini vermesi, kendisi ile bu karakter arasında bir ilişki kurduğuna işaret eder. Nitekim Arapça bir sözcük olan Mirat ismi, ayna anlamına gelmektedir. Karakterin adının ayna anlamına gelmesi ise beraberinde, bu karakterin kendi bünyesinde bir şeylerin yansımaları taşıdığını düşündürür. Mirat isminin ayna anlamının yanı sıra tasavvuf anlayışında, Tanrı'nın tecellisi olarak var olan ve sahip olduğu tecelliyi aksettiren varlıklardan her biri veya bu varlıkların tümü manasına gelmesi de, yazar-anlatıcı ve Mirat karakteri arasındaki bağlantıyı daha açık bir biçimde deşifre eder.¹⁷ Başka bir ifade ile yazar-anlatıcı, karakterine Mirat ismini vererek kendi varlığını, dış ve ruhsal gerçekliğini karakteri üzerine yansıtacağını ve bu yolla karakterinin, kendisinden akisler taşıyan bir ayna olacağını belirtmiş olur. Hâl böyle olunca Freud'un işaret ettiği, yaratıcı yazar ve eser arasındaki ilişkinin, *Yalnızlar İçin Çok Özel Bir Hizmet* romanındaki yazar-anlatıcı ve onun kurgusu olan ikinci bölüm arasında da geçerli olduğu gün yüzüne çıkar.

Nitekim Mirat'ın sorunlarının ve bu sorunlarla baş etme yöntemlerinin, yazar-anlatıcının mektubunda dile getirdiği sorunlara ve onlarla mücadele yöntemlerine benzemesi de, Mirat'ın yazar-anlatıcının bir tecellisi olduğu iddiasını pekiştirir. Şöyle ki, ikinci bölümdeki hikâye, Mirat Alsan'ın bir mağazada alışveriş yapma sahnesi ile açılır. Bu sahne esnasında Mirat'ın zihninden geçirdiği cümlelere odaklanıldığında Mirat'ın, ölen babasından yadigâr kalan süet bir ceketi takıntılı bir biçimde giydiği; artık giyilemeyecek kadar eskien

¹⁷ Mirat sözcüğünün tasavvuftaki karşılığı için bkz: Kaşani, 2004.

bu ceketini üzerinden bir türlü çıkaramadığı görülür. Bu mağazaya ise yeni bir ceket alarak eskisinden kurtulabilmek için gelmiş ama bunu yaparken bile epeyce zorlanmıştı. Hikâyenin bu sahne ile başlaması oldukça manidardır; çünkü bu sahne, yazar-anlatıcının yazı ile kurduğu saplantılı ilişkisinin yer değiştirerek yeniden anlatılması gibidir. Nasıl ki yazar-anlatıcı, kaybettiği kitapları ve toplumsal felaketlerin acı verici sonuçlarını telafi etmek adına kalemine sarılarak mektup yazıyorsa, Mirat da kaybettiği babasının yokluğu ile baş edebilmek için onun ceketine sıkı sıkıya sarılmıştır. Nitekim Mirat'ın kendini hiç yenilemediğini söyleyerek ona “mobbing” uygulayan bölüm başkanının “Ceketin bile aynı hocam... Yirmi yılda hiç mi değişmez insan?” (s.30) demesi de Mirat'ın babasının ceketini ile kurduğu saplantılı ilişkiyi göstermektedir. Bu çerçevede yazar-anlatıcı, yastan kurtulma çabasıyla sıkı sıkıya sarıldığı yazıya ne kadar yoğun anlamlar yüklediyse, onun kurguladığı Mirat karakteri de, neredeyse üstüne yapışan ceketle, o kadar fazla anlam yüklemiştir.¹⁸

Cekete atfedilen yüklü anlamın yanı sıra yazar-anlatıcının kurgusal bir hamle ile karakterine, yapışan ceketini çıkarttırması ve ona yeni bir ceket giydirmesi ise, onun, yastan kabuğunu kırarak dışarıya çıkma arzusunu gösterir. Başka bir deyişle yastan yazıya tutturmuş yazar-anlatıcı her ne kadar kendisini yastan kurtaramasa da, kendi düşlemindeki, yani kurgusundaki karakterini yastan sıyırmaya çalışarak kendisini de tatmin etmeye uğraşır. Ne var ki, eski ceketini çöpe atarak yeni ceket giydirdiği karakterini daha sonra Janus şirketine göndermesi, arzuladığı kurtuluşun, kendi dünyasında yaşanmadığı gibi, düşleminde de gerçekleşemediğini gösterir. Nitekim Janus şirketine giderek yalnızlıktan ve hissettiği eksiklikten kurtulmak isteyen Mirat, bu sorununu kendi içinde çözmek yerine, ölü zihinleri kendi zihnine alarak çözmeye çalışır. Hâl böyle olunca, kendi ekşiğini ya da kaybını, yine kayba işaret eden ölümler ile ikame etmeye uğraşır, Mirat'ın yastan içine yeniden düşeceğini imler. Ayrıca Mirat'ın

¹⁸ Burada hatıra nesnelere ile bağlantı nesnelere arasındaki farka değinmek gerekir. Hatıra nesnelere, yitirdiğimiz kişilerden bize yadigar kalan şeylerdir. Hatıra nesnelere ile kurulan ilişki, kaybedilenin bir araya dönüştürülmesini engellemez. Oysa bağlantı nesnelere ile kurulan ilişkiyi mecburiyet durumu belirler. Kayıp yaşayan kişi, bağlantı nesnesi olmadan kayıpla nasıl baş edeceğini bilemez; bu sebeple bağlantı nesnesi ile ilişki kurmak bir tercihten öte zorunluluktur. Bkz: Volkan ve Zıntı, 2003/2010, s.104.

içine düştüğü yas, yazar-anlatıcının ruhsal dünyasında yaşadığı hâl ile birebir aynıdır. Hatırlanacak olursa, yazar-anlatıcı da, kayıptan kaçmak için ölen yazarlarla ve onların hiç yaşamamış olan karakterleriyle hemhâl olarak kendini yasa gark etmiştir. Yazar-anlatıcı gibi onun kurguladığı karakter de zihnine ölü zihinleri alarak yaşadığı kaybı tersine çevirmeye çalışır ve ölümsüzleş/tir/me fantezisi doğrultusunda, ölü zihinlere can vermeye ve yalnızlığını kökten çözmeye niyetlenir.

Ne var ki, bu fantezi, yazar-anlatıcıyı iyi edemediği gibi kurguladığı karaktere de deva olamaz. Mirat öncelikle Esra'nın, sonrasında ise Tuncay'ın zihninin etkisi altında kalır; bu etki sonucunda kendiliğinden çıkarak gittikçe Esra'ya ve Tuncay'a dönüşür; onların yönlendirmesiyle saçlarını kazıtır, motor alır, Tülin adında bir kadınla beraber olur. Her ne kadar ilk başlarda bu değişim onu memnun etse de giderek kendi olmaktan çıkması; kendisini var eden anılarını unutmaması; sürekli birbiriyle dalaşan Esra ve Tuncay'ın arasında kalması Mirat'ı allak bullak eder. Hikâye boyunca artan bu karmaşıklık sonucunda Mirat, geçirdiği motor kazası sebebiyle ölümler burun buruna gelir. Hikâyenin sonunda ise Tuncay'ın zihnini, kendi zihninin karanlıklarına gömmeye karar veren Mirat'ın karşısına, aynı eylemi kendisi için de yapmasını söyleyen Esra çıkar:

[Esra:] *Mirat, artık beni unutmalısın?*

[Mirat:] *Ama neden?*

[Esra:] *Çünkü kafanın içinde ölü bir kadınla yaşayamazsın. Bu yaptığımız doğru değil. Gerçekten.*

[Mirat:] *Ben böyle mutlu olabilirim.*

[Esra:] *Hayır Mirat, sen hayatına devam etmelisin,*" (s.154. İtalikler orijinaldir.)

Bu alıntı, bir yandan Mirat'ın karşı karşıya geldiği kayıp durumuna karşı ne kadar büyük bir direnç sergilediğine işaret ederken, diğer yandan ise Mirat karakteri üzerinden tecelli eden yazar-anlatıcının, zihninde buluşturduğu ölü yazarlardan ve hiç yaşamamış olan karakterlerden ayrılmak istememesini imlemektedir. Bu durum ise, yazar-anlatıcının, düşlemi, yani kurguladığı hikâye içinde onu yas sarmalından çıkaracak kurtuluş yolunu bulmuş olduğunu; ama tam

da bu yolu bulmuşken mektubunu aniden bitirdiği gibi, hikâyesini de aniden bitirerek bu yolun önünü kapattığını gösterir. Başka bir ifade ile karakterinin kaybetme kaygısının doruğa çıktığı ve belki de bu kaygının yarattığı acil durumla kendisini tekrardan bulabileceği noktada hikâyenin kapanması, bir yandan Mirat'ı kayıp anı içinde dondururken, diğer yandan ise yazar-anlatıcının yasa temelli saplandığının ipuçlarını verir.

Ölümsüzlükten Tümgüçlülüğe Doğru Yazar-Anlatıcı

Yazar-anlatıcının mektubu ve kurguladığı yarı distopik yarı bilim kurgusal hikâyenin ardından ise romanın “Sonsöz: Bu Akşam Beni Bekleme Çünkü Gece Siyah Ve Beyaz Olacak” başlıklı üçüncü bölümü gelir. Üçüncü bölümün başlığına taşınan mısra, Fransız şair Gerard de Nerval'in (1808-1855) intihar etmeden önce teyzesine yazdığı şiirden bir alıntıdır. Bu mısra ile birlikte, üçüncü bölümün başında yine Nerval'in başka bir şiirinden alıntılanan bir epigraf bulunur:

“Kardeşler, yalan söyledim size, her yan: Uçurum!
Başımı adadığım bu sunakta tanrı yok
Uykuya dalmış onlar, bu tapınakta tanrı yok!”
“Zeytinliklerde İsa”, Gerard de Nerval (Gülsoy, 2016, s.157. Tırnak işaretleri, romanda kullanıldığı gibi verilmiştir.)

Bu epigrafta bahsi geçen Tanrı'nın uyuyakalması ve yok olması, sembolik olarak Tanrı'nın ölümüne işaret eder. Epigraftaki şiirin tamamı göz önüne alındığında Tanrı'nın ölümü, İsa peygamberin ölümü ile ilişkilendirilir; fakat romandaki anlam ağı içinde yeniden düşünüldüğünde Tanrı'nın ölümünün, İsa peygambere yapılan bir göndermeden ziyade yazar-anlatıcıyı imlediği anlaşılır. Nitekim hatırlanacak olursa yazar-anlatıcı, romanın ikinci bölümündeki kurgusal karakterine Mirat ismini vererek kendini yaratıcı, yani bir nevi Tanrı; karakterini ise yaratılan, yani bir nevi kul pozisyonuna yerleştirmişti. Hâl böyle olunca üçüncü bölümün Tanrı'nın ölümü sembolü ile açılması da akla bu bölümde yazar-anlatıcının sembolik olarak öleceği fikrini düşürür. Bu noktada bölümün başındaki epigraf, bölümün içeriğine dair ön bilgi vermektedir.

Epigrafta sunulan ön bilgiden hareketle üçüncü bölüm okunduğunda, okurun karşısına rüya/hayal ile gerçeğin iç içe geçirilmesi sonucunda oluşan, sanrı ve/veya sayıklamayı andıran bir anlatı çıkar. Anlatının içeriğinin karmaşıklığının ve muğlaklığının yanı sıra, kimin tarafından anlatıldığı da tam olarak kestirilemez. Nitekim bölümün ilk beş sayfasında anlatılanlardan yola çıkılacak olursa, birinci tekil şahıs anlatıcının Mirat karakteri olduğu varsayılabilir. Zira ilk beş sayfadaki satır aralarında, anlatıcının bir üniversitede hoca olduğunun (s.159); yalnızlık derdi ile mustarip olduğunun (s.158) bilgisinin verilmesi, Mirat ile ortak noktalara sahip olduğunu gösterir. Ayrıca her ne kadar ikinci bölümdeki anlamının ötesinde kullanılmış olsa da Janus sözcüğünden bahsetmesi de (s.160), Mirat'a olan yakınlığını pekiştirir. Ne var ki ilk beş sayfadan sonra gelen kısımlarda anlatıcının, yazma işiyle uğraştığından bahsetmesi ve hatta “Yalnızlar için çok özel bir hizmet. Evet bir gün böyle bir hikâye yazmaya karar verdim. Yoksa onu da daha önce yazmış mıydım?” (s.166) demesi ise, anlatıcının Mirat karakteriyle benzerliklerinin yanı sıra Mirat'ı kurgulayan yazar-anlatıcı ile de örtüştüğünü gösterir. Nitekim hatırlanacak olursa yazar-anlatıcı, Mirat karakterini kurguladığı hikâyeye “Yalnızlar İçin Çok Özel Bir Hizmet” adını vermiştir.

Bu doğrultuda üçüncü bölümdeki birinci tekil şahıs anlatıcının bir yandan hem Mirat hem de yazar-anlatıcı olduğu, öte yandan ise tam olarak ne Mirat ne de yazar-anlatıcı olduğu ortaya çıkar. Başka bir ifade ile romanın ilk bölümünde, yazar-anlatıcı kendisini, ötekilerden ayırabilen bir özne olarak ortaya koyarken, ikinci bölümde karakterini bir ayna olarak işlevselleştirerek kendi özneliğini, kurgusal nesnesi üzerinden yansıtmıştır; üçüncü bölümde ise yazar-anlatıcının özne pozisyonu ile karakterin nesne pozisyonu üst üste binmiş gibidir. Bu durum ise yazar-anlatıcının özneliğinin gerçekliği ile kurgusal karakterin nesnelığı arasındaki sınırların silikleşmesine ve birbirleri içinde eriyip gitmelerine sebep olmuştur. Hâl böyle olunca bölümün başındaki epigrafta sezdirilen, yazar-anlatıcının sembolik ölümü gerçekleşmiş; onun personası kurgusal karakterinin personası ile bütünleşerek ortadan kaybolmuştur.

Yazar-anlatıcının üçüncü bölümdeki sembolik ölümüne işaret eden bir diğer gösterge ise Nerval'in ta kendisi olmuştur. Şöyle ki üçüncü bölümdeki anlatıcı çalıştığı üniversitenin Kilyos yerleşkesine

gittiğinde yaşadığı, rüya ile gerçeklik arasında duran bir olayı anlatır: Anlatıcı Kilyos yerleşkesindeki şezlongda uzanırken yanına bir adam gelir; bu adamın elinde bir iplik, ipliğin ucunda ise dev bir istakoz vardır; bu adam anlatıcıya boş bir kâğıt ve kalem uzatır; bunun üzerine anlatıcı da ona uzatılan kâğıda bir şeyler yazar ve kâğıdı yeniden adama verir; adam ise “burada bir şey yazmıyor. Pençelerine mürekkep bulaşmış bir kedi bile bundan daha iyisini yapabilirdi” der ve sessizce çekip gider (s.162-163); bu laf üzerine sinirlenen yazar-anlatıcı, adamın peşine düşer ve uzun arayışlar sonucunda adamın Thibault isimindeki istakozunu ölü bir biçimde bulur (s.167); istakozun ardından ise adamı yakalar ve onun yüzüne baktığında karşısında kendisini görür (s.168). Yazar-anlatıcının, istakozun adının Thibault olduğunu söylemesi, yanına gelen adamın kimliğine de işaret eder: Gerard de Nerval. Zira Nerval’in de Thibault isminde evcil bir istakozu olduğu ve bu istakozu, boynuna taktığı bir iple gezdirdiği bilinmektedir. Ne var ki bu olayın sonunda anlatıcının Nerval’in yüzüne baktığında, Nerval’i değil de kendisini görmesi, kendisi ile öteki arasındaki sınırın bu anda da kaybolduğunu gösterir. Başka bir ifade ile yazar-anlatıcının zihninde her nasıl ki kurgusal karakteri ile kendi arasındaki çizgi muğlaklaştıysa, Nerval ile kendisi arasındaki sınır da o denli silikleşmiş ve hatta yok olmuştur. Bu durumda, yazar-anlatıcının mektubunda dile getirdiği, “okurken okuduğumuz yazarlara dönüşüyoruz” lafı, üçüncü bölümde kelimenin tam anlamıyla gerçek olmuştur.

Bu doğrultuda romanın birinci bölümündeki yazar-anlatıcının yas sürecini aşmak için yazıya sarılması sonucunda, yasa gömüldüğü ve kayıplarını çağrıştıran bağlantı nesnelere olarak işlevselleştirdiği yazarları, karakterleri ve kurguları bütünüyle içselleştirilmiş nesnelere dönüştürdüğü, yani kendi benliğinde ve/veya yazınında birleştirdiği açığa çıkar. Başka bir ifade ile kendi sesini, Mirat’ın sesini ve Nerval’in sesini kendi bünyesinde bütünleştirerek tüm-güçlü bir hâle geldiği görülür. Ne var ki sadece kendi benliğini henüz geliştirmemiş olan bebeklerde görülen tüm-güçlülük hâli, bu bölümdeki anlatıcının da tıpkı bir bebek gibi ben ve öteki arasındaki ayrıma haiz olmadığını imler. Bu durum ise onun, mektubuna verdiği başlıkta dile getirdiği “sonra yavaş yavaş delirdim” cümlesindeki delirme anına, üçüncü bölümde ulaştığını gösterir. Zira rüya/hayal ve gerçeği birbirine karıştırarak sanrı ve/veya sayıklamaya benzeyen

bir anlatı sunması da dış gerçeklikten iyice koptuğuna ve böylelikle delirdiğine işaret eder. Ancak delirme anlarında bile hâlâ yazıyı bir kurtuluş olarak göstermesi ise oldukça çarpıcıdır:

[...] yer altının unutulmak istenen acılı ağrıları karşı karşıya duruyorlardı, iki ayna olmuşlardı; aralarında ben... İster gökyüzün bakayım, ister yeraltından gelen seslere kulak vereyim, fark etmiyor, her ikisinde de çoğalıyor yalnızlığım. Bir görüntünün sonsuzca tekrarlanması onun tek başına olduğu gerçeğini değiştirmez ki... Ne kadar yazarsam yazayım, bu gerçeklik değişmeyecekti. Sadece rüya... belki rüyada bir çıkışı? Ya da yazarak kurtulmak? (s.167)

Bu alıntıda kaybı, kayba yakılan ağıt üzerinden yası ve yazıyı, ilk defa bir araya getiren anlatıcı, bu bir aradalık ile içinde sıkışıp kaldığı bitmeyen yas sürecini de ilk kez açığa vurur. Ne var ki bu yas sürecinin, delirme anında gün yüzüne çıkması ve hâlâ kurtuluş yolu olarak onun tuğlaları olan yazıya işaret etmesi beraberinde, anlatıcının bu yastan hiç çıkamayacağını ve orada takılıp kalacağını deşifre eder.

Yazının İçindeki Ölüm

Yazar-anlatıcının, yasta kalmasına sebep olan bağlantı nesnelere, içselleştirilmiş nesnelere dönüştürerek kendini tüm-güçlü biri hâline getirmesi aynı zamanda, onun zihninin, farklı nesnelere aynı anda konuştuğu çok-sesli bir koroya benzemesine sebep olur. Çok-seslilik hâli ise, yazar-anlatıcının zihninin parçalanmasına ve dağılmasına yol açar. Bu doğrultuda bütünlük ve parçalılık gibi çift-değerli bir anlam taşıyan tüm-güçlülüğün, bütünlüğe işaret eden yüzü romanın üçüncü bölümünde görülürken parçalılığa işaret eden yüzü ise “Ekler” başlıklı dördüncü bölümde görülür. Zira “Sayıların Gizli ve Güncel Anlamları”, “Ay Işığında Yazılanlar” ve “Kara Sayfa” başlıklı üç alt başlıktan ve bu alt başlıkların da kendi içinde ayrılmasıyla oluşan on altı alt başlıktan oluşan “Ekler” bölümünde, herhangi bir birlik yoktur. Bu alt başlıklarda yalnızca, üçüncü bölümdeki tüm-güçlü anlatıcının bahsini ettiği ama çok da açmadığı bazı noktaların konu edildiği açıktır. Bilinç akışı tekniği ile açılan bu noktaların ise kendi içlerinde ne belirli bir başlangıcı ne de belirli bir sonu vardır; rastgele söze girilmiş ve yine rastgele bitirilmiş gibidirler.

Bu doğrultuda romanın son bölümü olan “Ekler”de, yazar-anlatıcının zihninin, sadece parçalanmadığı, parçalanmış kısımların da kendi içinde bölünerek iyice un ufak olduğu dikkati çeker. Hâl böyle olunca onun zihninin dışavurumu olan yazı da – ki romanın sonuna gelindiğinde bu yazının sadece birinci bölümdeki mektup olmadığı; bütün bölümlerin yazar-anlatıcı tarafından kaleme alınması sebebiyle, romanın kendisi olduğu ortaya çıkar- hiç “bitmeyecek” olan sonsuz bir parçalanma sürecinin içine girer. Nitekim yazar-anlatıcının romanın sonlarına doğru “Bitmeyecek” başlığı altında, “[s]anırım asla bitiremeyeceğim. Kitaplar, insanlar, düşünceler, duygulanımlar... Bir gün hepsini yarım bırakıp gitmek zorunda kalacağım. Gitmek de denemez aslında. Bu bir yer değiştirme olmayacak. Yer boşalacak.” (s.191) demesi de hem sayıca çok fazla olan kitaplar bağlamında hem de düşünce ve duygulanımların dışa vurulmasını sağlayan bir araç bağlamında yazının sona eremeyecek olan bir süreçte tekabül ettiğini açık eder. Bu durumda yazar-anlatıcı çözümü, ancak ve ancak bırakıp gitmekte bulur. Ne var ki yazar-anlatıcının bırakıp gitme eylemini, yerin boşalması ile ilintilendirmesi, dünyadan ayrılmayı, yani ölümü çağrıştırmaktadır. Hâl böyle olunca yazar-anlatıcının kayıptan kaçmak için sığındığı yazının içinde, yazıyı un ufak etmesi, yazıyla birlikte kendini de yok etmeye çalıştığını ortaya çıkarır.

Yazının içinde kendini tamamen yok etmek ise, ancak un ufak edilen yazının sonlandırılması ile mümkün olur. Bu anlamda, yazar-anlatıcının roman boyunca kaleme aldığı her bölümü ani bir biçimde bitirmesi, kendini bu bölümler içine sıkıştırarak öldürmesi anlamına gelmektedir. Nitekim romanına yine keskin bir biçimde son vermesi de kendini romanın içine hapsederek romanın kapağının dışındaki dünyaya çıkmasını engellemektedir. Bu durum ise roman boyunca yazar-anlatıcının “çok özel bir hizmet” olarak sarıldığı yazının, kaybı telafi etmek için girilen nafile bir uğraş olduğunu gösterir. Zira yazı bir yandan yasa yol açan dış gerçeklikten uzaklaşarak kaybedilen nesnelere ruhsal dünyaya sıkı sıkı bağlayan bir araç iken diğer yandan ise tam da dış gerçeklikle bağın koptuğu noktada ruhsal dünyadaki bağlantıları da kendi kendine söken bir yapı-bozumdur. Bu sebeple roman boyunca yazar-anlatıcının, kaybettiklerinin yerine yazıyı ikame ederek yastan sıyrılmaya çalışması, yası yazıya tutturarak yasta tutuklu kalmasından başka bir işe yaramamıştır.

Sonuç

Makalenin başında Gülsoy'un *Yalnızlar İçin Çok Özel Bir Hizmet* romanında birkaç cümle ile özetlenmesi imkânsız olan bir anlatı labirenti inşa ettiği iddia edilmişti. Bununla birlikte, birbirinden bağımsızmış gibi duran dört bölümden oluşan bu anlatı labirentini, pamuk ipliği ile gevşekçe birbirine tutturun unsurun ise bu bölümleri kaleme alan yazar-anlatıcı olduğu öne sürülmüştü. Makalenin sonuna gelindiğinde ise bu iddialara paralel olarak romanın yapısının labirent şeklinde olmasının, romanın konusu ile organik bir uyum içinde olduğu söylenebilir. Zira bu roman, dış dünyada kayıplar yaşayan bir yazar-anlatıcının, kaybı özümseyerek içine düştüğü yas sürecini tamamlamak yerine, yazı aracılığıyla hem kayıplara hem de yasa karşı direnişini konu eder. Ne var ki yazar-anlatıcının bu direnişi, onu yasin ötesine geçirmek yerine, kendini de kaybedeceği bitmeyen bir yas sürecine sokar. Bu durumda roman, yazar-anlatıcının kendini yazı aracılığıyla, yazının içinde kaybettiği bir anlatıya dönüşür. Bu doğrultuda romanda konu edilen kayıp ve bitmeyen yas sürecinin, romanın yapısını da belirlediği görülür. Hâl böyle olunca *Yalnızlar İçin Çok Özel Bir Hizmet* romanı, kayıplar yaşayan bir bireyin yas sürecini konu eden ve kendi içinde de sürekli kaybolan bir metin olarak edebiyattaki yerini alır.

KAYNAKÇA

Akyıldız, Ş. (2015). *Murat Gülsoy'un Eserlerinde Postmodern Unsurlar*. (Yayımlanmamış Yüksek Lisans Tezi) Uludağ Üniversitesi / Sosyal Bilimler Enstitüsü, Bursa.

Arık, Ş. (2007). Kurmacanın Üstkurmacaya Dönüştürülmesinde Murat Gülsoy Hikâyeleri. *80 Sonra Türk Hikâyesi Sempozyumu* (s.338-356). İstanbul: Ümraniye Belediyesi.

Erdem, N. (Ed.). (2005). *Psikanalitik Bakışlar 1: Aktarım-Karşıaktarım*. İstanbul: PPPD

Gülsoy, M. (2013). *Nisyan*. İstanbul: Can.

_____ (2016). *Yalnızlar İçin Çok Özel Bir Hizmet*. İstanbul: Can.

İsiyel, T. (2018). Vamık Volkan: Her Yasta Öfke Vardır. Vamık Volkan ile Söyleşi. *Gazete Duvar*. 11 Ağustos 2018. Erişim <https://www.gazeteduvar.com.tr/yazarlar/2018/08/11/vamik-volkan/> (Son Erişim Tarihi: 13.12.2018)

Kalem, G. N. (2018). *Yalnızlar İçin Çok Özel Bir Hizmet* Romanında Metinlerarası Unsurlar. *Söylem Dergisi*, 3(1), 50-65.

Kaşani, A. (2004). *Tasavvuf Sözlüğü*. Ekrem Demirli (Çev.). İstanbul: İz.

Keser, V. (2003, İlkbahar). Bir Varmış Bir Yokmuş. *Psikanaliz Yazıları*, 6. (s.31-36). İstanbul: Bağlam.

Klein, M. (1999). *Haset ve Şükran*. Orhan Koçak ve Yavuz Erten (Çev.) İstanbul: Metis.

Quinodoz, J. M. (2016). *Freud'u Okumak: Freud'un Eserlerinin Kronolojik Olarak Keşfi*. Bahar Kolbay ve Özge Sosyal (Çev.). İstanbul: Bağlam. (Özgün eser 2004 tarihlidir.)

Sigmund, F. (1993). Yas ve Melankoli. R. Uslu ve O. E. Berksun (Çev.). *Kriz Dergisi*, 1(2), 98-103. (Özgün makale 1917 tarihlidir.)

_____ (1999). Yaratıcı Yazarlar ve Gündüz Düşleri. *Sanat ve Edebiyat* içinde (s.109-120). Emre Kapkın ve Ayşen Tekşen Kapkın (Çev.) İstanbul: Payel. (Özgün makale 1908 tarihlidir.)

Şahin, M. (2013). *Hasan Ali Toptaş, Murat Gülsoy ve Murathan Mungan'ın Hikâyelerinde Postmodern Unsurlar*. (Yayımlanmamış Yüksek Lisans Tezi) Çanakkale On Sekiz Mart Üniversitesi / Sosyal Bilimler Fakültesi, Çanakkale.

Terbaş, Ö. (2016). *Rüyalardan Gerçekliğe Psikanaliz ve Sanat*. İstanbul: İstanbul Bilgi Üniversitesi.

Tükel, R. (2003, İlkbahar). Karşı-aktarım: Anlamı ve Analizdeki Yeri. *Psikanaliz Yazıları*, 6. (s.51-64). İstanbul: Bağlam.

Volkan, V. ve Zıntl, E. (2010). *Gidenin Ardından*. Işıl Vahip ve Müge Kocadere (Çev.) İstanbul: oa. (Özgün eser 1993 tarihlidir.)

Corporeality of Trauma and Loss in Janice Galloway's *The Trick is to Keep Breathing*

Papatya Alkan Genca*

Abstract

Published in 1989, Janice Galloway's first novel *The Trick is to Keep Breathing* has drawn both critical and popular attention. Much of this attention is directed at the way the text experiments with form and at the way it becomes a feminist text which lays bare the suffering and marginalization of the female body. This article seeks to explore the corporeality of trauma present in the text. Through its autodiegetic narrator – Joy Stone – the text becomes a testimony of her depression in the aftermath her boyfriend. The text relies heavily on the physical and psychological pain, and more significantly, the physical manifestation of psychological pain. As such, this article looks at how *The Trick* presents and represents trauma and loss through Joy's body and through the formal configurations of the text, and argues that trauma becomes the main catalyst to point at the irresolutely interconnected formal and thematic engagements of the text.

Key Words: Janice Galloway, *The Trick is to Keep Breathing*, trauma, corporeality, Contemporary Scottish Fiction.

* Manisa Celal Bayar University, Department of English Language and Literature, Assistant Professor papatyaalkan@yahoo.com
Article submission date: 26.11.2018. Article acceptance date: 21.01.2019.

Janice Galloway'ın *The Trick is to Keep Breathing* adlı Romanında Travma ve Kaybın Bedenselliği

Öz

Janice Galloway'ın 1989 yılında yayımlanmış olan ilk romanı *The Trick is to Keep Breathing* hem akademik hem de popüler anlamda ilgi çekmiştir. Bu ilginin büyük bir kısmı metnin biçime karşı deneysel yaklaşımı ve aynı zamanda metnin kadın bedeninin acısı ve ötekileştirilmesini ortaya koyan feminist bir metin olmasından kaynaklanmaktadır. Bu makale ise metinde mevcut olan travmanın bedenselliği ile ilgilenmektedir. Metin, birinci kişi anlatıcı üzerinden, Joy Stone'un erkek arkadaşını kaybetmesinin ardından deneyimlediği depresyonunun bir beyanı haline gelmektedir. Metinde birçok fiziki ve psikolojik acı ifadesi, daha da önemlisi psikolojik acının fiziki belirtisine dair ifadeler yer almaktadır. Bu bağlamda bu makale, romanın travma ve kaybı Joy'un bedeni ve formel yapısı üzerinden nasıl sunup temsil ettiğine bakmaktadır ve travma metnin biçimsel ve tematik meşguliyetlerinin ayrılmaz biçimde ilintili ilişkisinin ana göstergesidir demektedir.

Anahtar Kelimeler: Janice Galloway, *The Trick is to Keep Breathing*, travma, bedensellik, Çağdaş İskoç Edebiyatı

The Trick is to Keep Breathing (1989) is Janice Galloway's highly acclaimed first novel; it was shortlisted for the Whitbread First Novel Award (1989) and won the Mind Book of the Year. It was also academically well-received; various critics noted its allegorical contextualization of (the traumatic) Scottish history (March, 2002; Germana, 2011) and its exploration of the female and the feminine (Metzstein, 1993; Babinec, 1994; Delgado, 2000). Acknowledging the validity of such readings, this article, however, focuses on how Galloway's novel not only technically but also thematically tackles with the way the protagonist and narrator Joy struggles to cope with loss.

The Trick is to Keep Breathing is the autodiegetic narrative of Joy Stone, a twenty-seven-year-old drama teacher who has an affair with her married colleague, Michael. They go to Spain to "escape" from their relationship problems; but the trip is cut short by Michael's

sudden death as he drowns in a swimming pool. In the aftermath of this loss, Joy suffers from melancholia and later anorexia nervosa; and the text becomes a testimony to how she can or cannot cope with losing the man she loves. This article sets out to examine the representation of Joy's trauma in two levels. Firstly, it looks into this representation as reflected in the bodily changes that Joy experiences. Secondly, it delves into her trauma as reflected in and through the technical experimentation of the text itself.

The Traumatized Body

Trauma is an event in which “the individual’s ability to integrate his/her emotional experience is overwhelmed, or the individual experiences are (subjectively) a threat to life, bodily integrity, or sanity” (Pearlman and Saakvitne, 1995, p.60). It can also be defined as “the wound of the mind – the breach in the mind’s experience of time, self, and the world” (Caruth, 1996, p.3). In this sense, trauma disrupts the harmony of the self, how the self relates to the world, and how it experiences time. Moreover, “trauma is a piercing breach of a border that puts inside and outside into a strange communication” (Luckhurst, 2008, p.3). In other words, trauma blurs distinctions between the binaries; even if they communicate, it is an uneasy one.

The materiality of trauma or its physical visibility is oftentimes disregarded while its psychological aspects have been thought as primary. Ironically, however, in its first usage in English, which dates back to the seventeenth century, the word refers to “a bodily injury caused by an external agent” (Luckhurst, p.2). In his *The Trauma Question*, Roger Luckhurst maintains that only in the nineteenth century did the word trauma begin to denote a psychological state, arguing that this shift indeed points at a “drift of trauma from the physical to the mental realm that would start taking place in the late nineteenth century” (p.2-3). Thinking of trauma as having psychological rather than physical repercussions falls short in the context of Galloway’s text. Indeed, *The Trick* depicts a highly embodied Joy, especially in relation to her traumatic experience. In other words, her psychological turmoil finds a material outlet throughout the text.

Andrew Hock Soon Ng (2012) describes *The Trick* as a “deftly executed work in both its narrative experimentation and treatment of a sensitive, difficult topic – the body as receptacle of lingering trauma” (p.238). Body is the site through which psychological trauma finds an outlet for visibility. Throughout the novel, Joy’s body is dramatically present, almost omnipresent due to the trauma of losing her boyfriend. Yet, this omnipresence is counterbalanced by Joy’s overt attempts to efface her body (through dissociation, anorexia, and eventually through a suicide attempt), which ironically renders its visibility even more evident. Her uneasy relationship with her own body is evinced in the opening lines of the text when Joy says “I watch myself from the corner of the room” (Galloway, 1991, p.7). This statement indicates a paradoxical “out of body experience;” it is paradoxical since she cannot have such a vantage point. What she watches is her “self” or rather her body that she recognizes as herself; but then the question is who enacts the watching if Joy’s self is at the corner of the room? Dissociation in this case is looking at your own body as if “you” are not inside of it, and this is a problematic statement since what constitutes “you” is *both* the body and the mind, so to speak, not either one *or* the other.

Joy’s visceral reaction to loss (and hence to trauma) is evident specifically in two instances: her abject horror of food and her fascination with blood (or its lack thereof). She stops eating after a detailed account of her incident with a can of vegetable soup:

I found the opener and dug it into the top, lifting it higher with each turn of the handle. Some of the stuff inside smeared on my knuckle. It felt slimy, unpleasant. Inside the can the surface was a kind of flattened jelly, dark red with bits of green and yellow poking through. Watery stuff like plasma started seeping up the sides of the viscous block. It didn’t look like food at all. (Galloway, p.38)

Her grotesque depiction of food concludes with her accidentally cutting her hand with the soup can. Her blood and the soup become one; since they are both red it is not possible to distinguish them. Seeing her blood peculiarly drives her to the conclusion “I didn’t need to eat” (p.38). This is the onset of her anorexia nervosa. According to

Freud (1975), the “refusal to take nourishment” (p.246) is related to the perceived lack of self-worth on part of the individual, a sensation which, in severe cases, overcomes the will to live “which compels every living thing to cling to life” (p.246). Her sense of worth is low due to the instability she experiences both in her workplace and in her lived environment. After Michael’s death, she is reduced to a home-wrecker with no legitimate claim even to the house she inhabits, because it was leased to Michael. Her work place is tense because she is a woman who had an affair with a married colleague. Thus, she is in a rather precarious situation with no real support system, either financially or socially.

Without any certainty for a happy future and lacking a positive self-image with which she can enjoy acceptance, Joy turns to her body to maintain a modicum of control in a world where everything seems out of control. In fact, as Stefanie Lehner (2011) puts it, “Joy constructs her body as abject, which comes especially to the fore through her anorexia” (p.138). Related to the idea of abject is the Joy’s relationship with blood. She gnashes her teeth so hard when she sleeps that she wakes up on a bloodied pillow. Discussing Kristeva’s notion of the abject, Ng (2012) suggests that “blood is abject because it is something that should necessarily be kept within the borders of the body and rendered invisible” (p.244). By bursting out of her veins, it is ostensibly displaced, and the blood in this context becomes abject. Moreover, it points at a disruption in the order of things, a loss of control that haunts Joy throughout the text which eventually leads to anorexia. Joy paranoidly thinks that “they want to feed you as part of a conspiracy of fatness to undermine your hard-won control” (Galloway, p.85). The body, then, is seen by her as the site to undermine one’s hold on authority over the self. Anorexia serves as a means of making sense of a world where the self is constantly threatened, whether real or perceived. However, as Christie L. March (2002) contends, “Joy’s physical erasure and her attempts to assist that erasure through her anorexic behavior leave her feeling increasingly vulnerable and fragile – physically displaced” (p.124). By refusing to nurture her body, she stops menstruating. In a way, the order of her body is disrupted, and her body becomes socially awkward,

if not downright unacceptable. Her inability to menstruate implies that she is incapable of reproduction. In other words, her “worth” as a woman becomes even more problematic now that she is not only a mistress but a mistress who is deprived of the womanly function of her body. Similarly, Lehner (2011) suggests that “given her abject positioning as mistress, Joy must abject her corporeality, in particular her potentially promiscuous female sexuality” (p.139). Anorexia is the means through which this abjection takes place.

Joy’s body becomes a foreign body whose language she seems unable to understand. Towards the end of the novel, she refers to the moment Michael died saying that “[m]y body knew he was dead before I did. It shouted and yelled and punched the nurse who came with the needle, thumped its fists off the walls and screamed to try and wake up” (Galloway, p.195). Just like the instance Joy looks at herself from outside at the beginning of the novel, she recalls her reception of Michael’s death and points at her dissociation again. This exclusion of the body from the conceptualization of self is evidently due to her state of shock. The aftermath is no different for her either; during their intimate moments with Tony, her boss and occasional sex partner, Joy feels terribly apathic, narrating their sexual encounter with a clinical detachment: “[h]e leaned into my shoulder and kissed my neck, tilting towards the bed, one hand slackening his shirt. I fell back as he spread out against me, pressing into the bone. His hands moved across my clothes lightly, like surgeon’s gloves. No real substance. But I knew he was real. It was me who had no substance, nothing under the skin” (p.175). She objectifies her body so much so that she locates it outside herself.

Literary critics such as Dalia Said Mostafa, Silke Arnold-de-Simine, and Stef Craps, just to name a few, as well as scholars from fields as diverse as philosophy to neurology draw attention to the relationship between memory and trauma. Susan J. Brison (1999), for instance, notes that “the undoing of the self in trauma involves a radical disruption of memory, a severing of past from present and typically an inability to envision a future” (p.39). In *The Trick*, Joy’s past or her memory of the past continually disrupts the flow of the present, creating a rupture in the fabric of how Joy perceives reality

or the external world. Brison further maintains that “[m]emories of traumatic events can be themselves uncontrollable, intrusive, and frequently somatic. They are experienced by the survivor as inflicted, not chosen – as flashbacks to the events themselves” (p.40). Joy’s loss and trauma trigger a series of painful memories not only of her relationship with Michael but also different and seemingly unrelated bits and pieces from her past such as her failed relationship with Paul – high school sweetheart turned 7 year-long partner who eventually leaves her – and with her sister Myra, who terrorizes Joy with her needy and overbearing personality. These memories are not necessarily related to Michael’s death. Nevertheless, they are brought to the fore from the depths of her memory in the face of this loss. What she remembers are not the things in their totality but in fragments, in distorted images rather than coherent and rational wholes. In other words, Joy’s remembering of the past is fractured, and definitely not linear. Spontaneous and random outbursts of memory crowd the text and sneak into Joy’s present, which is continually and persistently threatened by trauma as it causes her to spiral into chaos.

Her loss even alters the way she perceives and reacts (or remains unresponsive) to her present: *“there are split seconds in the morning between waking and sleep when you know nothing. Not just things missing like where or who you are, but nothing. No awareness of skin and bone, the trap inside the skull. For these split seconds you hover in the sky like Icarus. Then you remember”* (p.138) (italics in the original). Remembering is a constant issue as she repeatedly voices in her narrative. Yet, what she remembers and how she remembers them are critical. What Joy experiences can be called a “pathological mourning” (Freud, 1975, p.250), which Freud names melancholia, or severe depression as it is understood today. Defining it as “a mourning without end,” David Eng and David Kazanjian (2003) argue that “the inability to resolve the grief and ambivalence precipitated by the loss of the loved object, place, or ideal” is what causes melancholia (Introduction p.3). They maintain that “unlike mourning, in which the past is resolved, finished, and dead, in melancholia the past remains steadfastly alive in the present [and there is] a continuous engagement with loss and its remains” (Introduction p.3-4) in

melancholia. It is retrospective because the gaze of the person experiencing it is directed at the past to make sense of the disarray that is the present. Moreover, the remains, by their very nature, do not form a coherent whole; they come and go in waves, and they are like incompatible puzzle pieces that do not necessarily fit.

This is related to the idea of the unspeakable and its ostensible relationship with trauma and loss. In his article “Parsing the Unspeakable in the Context of Trauma,” Barry Stampfl (2014) draws attention to how the unspeakable is a persistent notion within trauma studies, and suggests that trauma “does not *necessarily* conclude in a state of involuntary, deeply conflicted silence” (p.16). It does have a voice; the remains of trauma are the site where to look for that voice. Indeed, the unspeakable has an ambivalent nature: on the one hand, it begs to be spoken through its remains which are traceable. On the other hand, language fails to contain it in its complexity, and therefore it remains veiled. Galloway’s engagement with the body and textual strategies in *The Trick*, in this respect, should be seen as her attempt to capture this ambivalence and represent it.

Going back to Joy’s reference to Icarus, which indeed calls to mind Bruegel the Elder’s famous *Landscape with The Fall of Icarus*, Joy’s situation can be compared to the depiction in the painting. Icarus is hard to discern at first sight despite being the namesake of the painting. Just like Bruegel’s Icarus, Joy is both visible and invisible in her own story. This issue of invisibility can be easily traced in the funeral scene where Joy participates but is deemed “non-existent” both by the attendees and the priest who conducts the ceremony:

1. The Rev Dogsboddy had chosen this service to perform a miracle.
2. He’d run time backwards, cleansed, absolved and got rid of the ground-in stain.
3. And the stain was me

I didn’t exist. The miracle had wiped me out. (Galloway, n. pag.)

The funeral service does not take Joy into account because as the mistress of a dead man she does not exist, either legally or so-

cially. Being denied an acceptable position from whence she can mourn and cope with her loss accentuates Joy's sense of loss. The fact that she is not "legitimately" allowed to mourn Michael's death is probably the most obvious point of departure for her traumatization. As Lavrijssen puts it, "[n]ot being able to mourn and work through her traumatic experience, Joy falls into a severe depression. Her invisibility or absence in the public act of mourning is reflected in her own invisibility, in her physical deterioration and also in her mental weakening which even leads to dissociation" (p.7). As such, her inability to mourn properly has both physical and psychological consequences.

Judith Herman (2001) underlines how important it is for the people to be able to mourn their loss so that they can recover from trauma: "Failure to complete the normal process of grieving perpetuates the traumatic reaction" (p.69). Joy's pain festers because she is not allowed to mourn publicly. During the funeral, "Michael is posthumously reclaimed by his wife, leaving Joy to experience the full sinister effect of patriarchal marginalization: her story and feelings are declared illegitimate while Michael's marriage to his estranged wife is revalidated" (Jones, 2007, p.212). The revalidation of the wife means the invalidation or cancelling out of Joy's position as the legitimate "owner" of Michael's loss within the public domain. Jones maintains that "[h]er erasure from the public mourning process causes Joy's grief – which receives no official acknowledgment, let alone sanction – to escalate into trauma, destroying her fragile sense of self and effectively contesting her entitlement to a place in the world" (p.212). In this respect, it is not only the loss of her lover but more significantly, social exclusion and the loss of her place in the world that drives Joy into trauma. This psychological stimulus results in a highly discernible physical manifestation: the traumatic experience has significant bodily consequences for Joy as can be seen in her anorexic body, a body which reinforces the effacement she socially and psychologically experiences.

The Traumatized Text

Mary McGlynn (2001) contends that “critical attention to Galloway’s interest in the physicality of the body extends to discussions of textual form as well” (p.12). Patrick Kane, for instance, notes how Galloway’s focus on the body seeps into her experimental style of writing, and he suggests that in *The Trick*, “the actual text itself becomes a material thing, with its irregular typography and variety of forms (factual prose, theatre-text dialogue, concrete poetry)” (qtd. in McGlynn p.12). Joy’s experience is narrated by herself; thus, it is a personal testimony. This testimony reiterates the bodily and mental trauma of Joy most overtly through its chaotic, non-chronological sequencing of events and through its insertion of different forms into its narrative.

The novel employs pastiche borrowing freely from a variety of styles and forms such as newspapers, ads, and magazine articles, switching the font and the script. When she is home alone, for instance, she finds a magazine to occupy herself, and lists its highlights in quite a bland fashion:

Baked Alaska – new style
Making the most of summer’s late harvest.
Our Best Ever Chocolate Cake.
7 Meals that make in Minutes.
Diet for a firmer new you!
Converting a Victorian schoolhouse into a des res!
How the royals keep looking good
Kiss Me Quick Lips – we show you how!
The Last Days of Melyssa: one mother’s moving story of heartbreak and a little girl’s courage against a crippling disease. (Galloway, p.26-7)

With no coherence, no stylistic or typographic unity, they look like random bits and pieces with little to do with one another. Moreover, paratexts and notes on the margins constantly seep into the narrative to highlight the physical representation of Joy’s troubled mind. She recounts, for example, the night Tony comes to her place after their date and the way he has forced himself into her space and her body; and while the body text focuses on this particular in-

cident, another narrative bleed into the main narrative in bits and pieces: they are not complete sentences, only some words are discernible and others are broken: “warning s when the v happens [...] worst hap we can on blame [...] blame our” (p.175). Even the page numbers in the actual text are deliberately left out when Joy’s grasp of reality becomes clouded. If the “narrative reality” (Jungert, 2013, p.202) is threatened and undermined by the traumatic experience, then this threat as well as the ultimate rupture in the narrative reality are shown through the fractured narrative style of the text, which indeed resembles Joy strongly. The fractured narrative is not merely a fancy way of telling the story, but it actually is a manifestation of the fractured psyche of the protagonist. As such, the abstract becomes concrete in the formal structure as well as within the narrative’s deliberate focus on the interconnectedness of the mind and the body. Indeed, the physical and the psychological mix and merge throughout the unconventional narrative. Trauma experienced as a result of loss, and the way Joy mourns for her loss become the main catalyst to point at the irresolutely interconnected relationship between the physical and the psychological. The technical strategies of the novel accentuate this thematic focus; in this respect, *The Trick* is a literal as well as metaphorical representation of trauma and what trauma does.

The text also functions as an outlet for Joy to voice her trauma so that she can begin to heal. The experimental style is not only subversive but also reconstructive in the sense that Joy can make sense of her life only through such fragmentation, and only by going through such debilitating chaos can she reach at a “healing point” in the end. Towards the closing pages of the novel, she listens to some music through a walkman, and thinks of what she can do with herself; her sentences are still disconnected from one another. However, there is a speck of hope seeping through when she thinks “Maybe Maybe I could learn to swim” (Galloway, p.235). Moreover, she hears her own voice repeatedly saying “I forgive you” (p.235). It can be inferred that she is on the mend, that she will somehow recover from the shattered narrative that is her life after Michael’s loss and all the things that loss has implied for her.

The Trick is to Keep Breathing is the story of the trauma of loss and the coping that comes afterwards. Contemporary Scottish fiction has already been noted for its various portrayals of trauma but these are “mostly presented from a masculine point of view, involving male Scottish issues such as alcoholism etc.” (Lavrijsen, 2013, p.6). Alasdair Gray’s 1982 *Janine* and James Kelman’s *How Late it was, How Late* are just two famous examples to such works. The marked masculinity of the contemporary Scottish literary scene is evident in the Top 20 Best Scottish Novels announced in *The Herald* in 1998. Of the twenty books listed, only two are by female authors: Muriel Spark’s *The Prime of Miss Jean Brodie* is at number eight, and Janice Galloway’s *The Trick is to Keep Breathing* makes it into the list at number nineteen (Riach, 2005, p.25-6). It is no coincidence that Galloway ends up in the list; she contributes to the Scottish literary scene by embarking on such important issues as “the continually subordinate role of women in society, the interaction between mind and body, [and] the values and effects of textual innovations” (McGlynn, 2001, p.15). In a literary culture where the female voice and agency are remarkably subdued, Galloway’s *The Trick* is significant since it takes as its focal issue the female trauma with a female narrator.

Trauma prevalent throughout the text discloses itself in the merging of the materiality of the text and of Joy’s pain. Her pain becomes tangible in the physical manifestations; her anorexic body, her unmenstruating ovaries, her persistently chaotic memory all attest to the thoroughly traumatized woman that is Joy. Her narrative is also an extension of her trauma, contributing to the portrayal of trauma with its fragmented nature. As such, pain ceases to be an abstraction but becomes an observable “entity.” Her pain, in this sense, is “embodied” not only in her body but also in the structural formation of the text. Thus, Joy’s trauma is physically present, both in and of the body, both in and through the narrative.

BIBLIOGRAPHY

Babinec, L. S. (1994). "Cultural Constructs: The Representation of Femininity in the Novels of Emma Tennant, Margaret Eiphinstone, and Janice Galloway." Diss. University of Glasgow.

Brison, S. J. (1999). Trauma Narratives and the Remaking of the Self. Mieke Bal, et al (Ed.) *Acts of Memory: Cultural Recall in the Present*. (p.39-54). Hannover and London: University Press of New England.

Caruth, C. (1996). *Unclaimed Experience: Trauma, Narrative, and History*. Baltimore and London: The Johns Hopkins University.

Delgado, J. (2000). "A Good Girl is Hard to Find: Politics of Janice Galloway's *The Trick is to Keep Breathing*." *EPOS* 16, 315-331.

Eng, D. and Kazanjian, D. (2003). Introduction: Mourning Remains. David Eng and David Kazanjian (Ed) *The Politics of Mourning*. (p.1-58). Berkeley and Los Angeles: University of California.

Freud, S. (1975). *On the History of the Psycho-Analytic Movement: Papers on Metapsychology and Other Works*. Trans. James Strachey et al. London: Hogarth.

Galloway, J. (1991). *The Trick is to Keep Breathing*. London: Minerva.

Herman, J. L. (2001). *Trauma and Recovery: From Domestic Abuse to Political Terror*. London: Pandora.

Jones, C. (2007). "Burying the Man that was: Janice Galloway and Gender Disorientation." *The Edinburgh Companion to Contemporary Scottish Fiction*. (p.210-218). Edinburgh: Edinburgh University.

Jungert, M (2013). *Persons and Their Past: Memory and Personal Identity*. Boston and Berlin: de Gruyter.

Lavrijsen, J. A. (2013). Female Scottish Trauma in Janice Galloway's *The Trick is to Keep Breathing*. Jessica Aliaga Lavrijsen and Michael Bick (Ed.) *Is This a Culture of Trauma? An Interdisciplinary Perspective*. (p.1-12). Oxford: Interdisciplinary.

Lehner, S. (2011). *Subaltern Ethics in Contemporary Scottish and Irish Literature: Tracing Counter-Histories*. London and New York: Palgrave MacMillan.

Luckhurst, R. (2008). *The Trauma Question*. London and New York: Routledge.

March, C. (2002). *Rewriting Scotland: Welsh, McLean, Warner, Banks, Galloway and Kennedy*. Manchester: Manchester University.

McGlynn, M. (2001). "Janice Galloway." *Review of Contemporary Fiction*, 7-40.

Metzstein, M. (1993). "Of Myths and Men: Aspects of Gender in the Fiction of Janice Galloway." Gavin Wallace and Randall Stevenson (Ed.) *The Scottish Novel since the Seventies*. (p.136-46). Edinburgh: Edinburgh University.

Ng, A. H. S. (2012). Coping with Reality: The Solace of Objects and Language in Janice Galloway's *The Trick is to Keep Breathing*. *Critique* 53, 238-50.

Pearlman, L. A. and Saakvitne, K. W. (1995). *Trauma and the Therapist*. New York: Norton.

Riach, A. (2005). *Representing Scotland in Literature, Popular Culture and Iconography: The Masks of the Modern Nation*. New York: Palgrave Macmillan.

Stampfl, B. (2014). "Parsing the Unspeakable in the Context of Trauma." Michelle Balaev (Ed) *Contemporary Approaches in Literary Trauma*. (p.14-41). New York: Palgrave Macmillan.

PASAJ

XIX. Yüzyıl Türk Edebiyatında Bazı Endülüs Temaları*

Bernard Lewis

Fransızcadan Çeviren: Habil Sağlam**

XIX. yüzyılın sonlarına doğru, Müslüman Doğu, yitik zaferleri ve uzun süredir unutulmuş Müslüman Endülüs'ü yeniden keşfetmeye başlıyordu. Müslüman halklar için bir hezimetler ve geri çekilişler çağını teşkil eden bu dönemde, Avrupa'nın –batıda denizden, doğuda karadan ilerleyen– yayılcı siyaseti, büyük ve antik Müslüman şehirlerini Hristiyan tahakkümü altına almaya devam ediyordu. Kuzey Afrika'da Fransızlar, Hindistan'da İngilizler, Orta Asya'da Ruslar –hepsi İslam'ın kalbinin attığı topraklara çullanmış gibiydi. Siyasi ve askeri hezimetlere, Avrupa kökenli yeni fikirlerin ilerleyişi karşısında geleneksel Müslüman kavramlarının ve değerlerinin gerileyişi eşlik ediyordu. Osmanlı Sultanlığı bağımsız büyük bir Müslüman gücü –

* Bernard Lewis, "Quelques thèmes andalous de la littérature turque au XIXe siècle", *Études d'Orientalisme dédiées à la mémoire de Lévi-Provençal*, cilt: 1, Paris, G.-P. Maisonneuve et Larose, Paris, 1962, s.185-190. Bu metnin İngilizce tercümesi "İspanya Kültü ve Türk Romantikleri" başlığıyla Lewis'in 1993 yılında yayımlanan *Tarihte İslam* adlı kitabına dahil edilmiştir. Bernard Lewis, "The Cult of Spain and the Turkish Romantics", *Islam in History: Ideas, People, and Events in the Middle East*, Open Court Publishing, Chicago, 1993, s.129-133.

** Institut National des Langues et Civilisations Orientales (INALCO), Türkoloji Bölümü, Doktora Öğrencisi. habil.saglam@yahoo.com

sünni İslam'ın kabul gören lideri ve sözcüsü– olarak varlığını muhafaza ediyordu. Bununla birlikte yabancı istilası, iç çatışmaların yarattığı bölünmeler ve yeni devrimci fikirlerin yayılmasıyla birlikte Osmanlı İmparatorluğu'nun mevcudiyeti ağır bir tehdit altına girmişti.

Endülüs kültürü işte tam bu kontekstte doğdu ve sahici bir duygusal ihtiyaca cevap vererek Müslüman entelektüeller arasında geniş ölçüde yayıldı. Böylesine bir zayıflama ve küçük düşüren gecikme devri içerisindeyken, Avrupa'nın kalbinde bayrak açmış –ve Avrupa medeniyetinin öncüsü ve rehberi gibi telakki edilmesi umulan– büyük, zengin, muhkem ve medeni bir Müslüman devletinin ihtişamında bir tür teselli buluyorlardı. Bu çöküş devrinde, El-Hamra'nın yitip gitmiş harikalarını temaşa ediyor, bu uzun ve hüzünlü yenilgiler ve geri çekilişler destanında melankolik bir tatmin arıyorlardı. Müslüman Endülüs'ün ihtişamı ve inkırazı kısa zaman zarfında şair ve romancıların ilham vesileleri haline gelmişti. Aynı şekilde Ortadoğu'da ve özellikle Hindistan'da gelişmekte olan Müslüman tarihyazımının romantik ve apolojist ekolünün nazarında Endülüs bir altın çağ mesabesine erişmişti.

Bay Henri Pérès, İspanya'daki Müslüman seyyahlar hakkında kaleme aldığı kıymetli kitabında, Müslüman Endülüs'ün keşfini 1886 olarak tarihlendirir¹. Bu keşfe, der, iki şey sebebiyet vermiştir: Avrupalı oryantalistlerin eserlerinden haberdar olmalarını ve bilhassa İspanya üzerine yapılmış çalışmalarını keşfetmelerini sağlayan Uluslararası Oryantalistler Kongresi'nde Müslümanların da hazır bulunması ve Arapça elyazmalarını aramak üzere İspanya'ya araştırmacılar gönderen Osmanlı Sultanı II. Abdülhamid'in başlattığı kovuşturma.

Bu iki sebepten ikincisinin derhal çeşitli tesirleri olmuştur. 1886-1887 yıllarında Sultan, Maarif Nazırı Münif Paşa'nın da tesiriyle, Fas asıllı bir Arap olan İbnü'l-Talâmid et-Turkuzî eş-Şankî'ti İspanya'ya giderek Endülüs'ün yitmiş şanının izlerini araştırmakla görevlendirdi². Kendisi, aynı arayışa koyularak Batı'ya gelmiş çok sayıdaki Müslüman hacıların ilkiydi. Bay Pérès'in belirttiği gibi, Sultan'ın, Arapça

¹ Henri Pérès, *L'Espagne vue par les voyageurs musulmans de 1610 à 1930*, Paris, 1937, s. 52 ve devamı.

² Pérès, s. 55 ve devamı.

metinlerin araştırılması ve yayımlanmasıyla alakadar olan Lübnanlı alim Fâris eş-Şidyâk'tan etkilenmiş olması kuvvetle muhtemeldir³. Bununla birlikte Maarif Nazırı Münif Paşa'nın bizzat kendisinin bu seyahatte sorumluluk üstlenmiş olması daha büyük bir ihtimaldir. Meşhur Türk muharrir Münif Paşa (1828-1910)⁴ devlet adamı olduğu dönemde modern düşüncelerin ve bilimlerin Türkiye'ye girişi ve yayılmasında önemli bir rol oynamıştır. Türkiye'nin Batı'ya açılan penceresi olan Bâbîâli'nin Tercüme Odası'nda yetişip burada bir müddet vazife yapan Münif Paşa, 1859'dan itibaren Fontenelle'den, Fénelon'dan ve Voltaire'den bir dizi tercüme yayımladı. İngiltere'deki Royal Society'yi model alarak 1860'da Cemiyet-i İlmiye-i Osmaniyeyi kurdu. Cemiyetin dergisi olan *Mecmûa-i Fünûn*, tarih, coğrafya, felsefe ve tabii bilimlere ayrılmış geniş çeşitlilikte makaleler ihtiva ediyordu. XIX. yüzyıl Türkiye'sinde bu dergi Fransa'da XVIII. yüzyılda *Büyük Ansiklopedi*'nin sahip olduğu önemle kıyaslanabilecek bir konuma sahipti.

Münif Paşa, Arap alfabesinde –tipografik sebeplerin gerektirdiği– bir reforma girişmek gibi çok muhtelif uğraşlar ve projelerle meşgul biriydi. 1884'ten 1888'e kadar Maarif Nazırı olarak, en azından prensip gereği, Şankîti'nin misyonundan o sorumluydu – ki anlaşılan bu vazifeyi bizzat kendisi tetiklemişti. Şankîti, Darü'ttalimde Arapça hocalığı yapan ve babası Şerif Paşa'nın Hicaz'da vali olduğu dönemde burada kendi idaresi altında tahsil görmüş olan Hacı İbrahim tarafından Arabistan'dan İstanbul'a çağırılmıştı. İstanbul'da Şankîti çok sayıda Türk alim ve siyasetçiyle, bilhassa da kendisini evinde ailesinin bir ferdi gibi ağırlayan Münif Paşa'yla çok yakın ilişkilere sahipti⁵.

Projenin İstanbul'da doğmuş olduğuna inanmamıza imkân veren bir başka gerekçe. Günümüzde Türkiye bütün Panislamcı faali-

³ Pérès, s. 53.

⁴ Münif Paşa üzerine bakınız: Ahmed Hamdi Tanpınar, *XIX. Asır Türk Edebiyatı Tarihi*, I, İstanbul, 1956, s. 150. Döneme ait bir baskı için: A. D. Mordtmann, *Stambul und das moderne Türkenthum*, I, Leipzig 1877, s. 173 ve devamı.

⁵ Osman Ergin, *Türkiye Maarif Tarihi*, III, İstanbul 1941, s. 802 (ayrıca bkz. s. 778). Ergine göre eğitimin gelişmesine yaptığı katkıya rağmen İstanbul'da çok olumsuz bir izlenim bırakmıştır. 1889'da Stockholm'de gerçekleştirilen Oryantalistler Kongresi'ndeki rolüne ilişkin bkz. Ergin, *age*.

yetini terk etmişse bile ve Türk dili Doğu dünyasında çok az biliniyor olsa dahi, XIX. yüzyılda Türkiye'nin bütün Müslümanlar tarafından hâlen idare edici Müslüman kuvvet olarak kabul gördüğünü hatırlamak gerekir. Yeni din ve ulus, ülke ve devlet problemleri ilk olarak Türkiye'de formüle edilmiş ve tartışılmıştır. Türk yayınları Halep'te, Şam'da ve Bağdat'ta Türk kültürüne vakıf Arap entelektüelleri tarafından okunmuştur. Bunlardan bugün büsbütün unutulmuş olan kimileri bir de Arapçaya tercüme edilerek yayımlanmış ve ihtiva ettikleri düşünceler Asya'dan Afrika'ya değin genişleyen Müslüman mahfillerinde yayılabilmıştır. XIX. yüzyıl Arap edebiyatının karakteristik tema ve meselelerinin çoğu Türkçede daha evvel, birkaç on yıl önce, ele alınmıştır. Endülüs kültü de bu bakımdan bir istisna teşkil etmez.

Bu kültün kesin biçimde tespit edilebilecek olan kökeni Louis Viardot'un 1833'te Paris'te iki cilt halinde yayımlanan *Essai sur l'Histoire des Arabes et des Maures d'Espagne* adlı kitabına uzanmaktadır. Bu kitabın Türkçe tercümesi Ziya Paşa tarafından yapılmış ve hicri 1280 (= 1863-1864) yılında *Endülüs Tarihi* adıyla İstanbul'da yayımlanmıştır. 1304-1305 tarihlerinde (=1886-1887), yani Şankitî'nin özel görevinden bir süre evvel, dört cilt halinde yeniden basılmıştır.

Mütercim Ziya (1825-1880), XIX. yüzyıl Türk edebiyatının en seçkin şahsiyetlerinden birisiydi; Genç Osmanlılar adıyla bilinen özgürlükçü vatanseverler topluluğuna mensuptu⁶. Galata gümrüğünde çalışan bir babanın oğlu olup Sultan II. Mahmud'un Süleymaniye Camii yakınında kurduğu medresede eğitim gördü. On yedi yaşında devlet memurluğuna başladı. 1855'te büyük reformcu vezir Mustafa Reşid Paşa'nın nüfuzu sayesinde Mâbeyn-i Hümayun Katipliğine, Sultan'ın üçüncü kâtibi olarak girdi. Burada, depresyonunun tedavisi bahanesiyle kendisine izin vererek onu Fransızca öğrenmeye teşvik eden Saray Mareşali (*mabeyn feriki*) Edhem Paşa'nın alakasını kazandı⁷. Fransızca çalışmaya koyulan Ziya kısa süre içinde Viardot'un kitabının tercümesine başlayabilecek düzeye ulaştı. Edhem Paşa onu bu çalışmaya başlamaya teşvik etti ve belki de tercüme yardımcı oldu.

⁶ Ziya Paşa hakkında bkz: E. J. W. Gibb, *A History of Ottoman Poetry*, V, Londra 1907, s. 41-111; Tanpınar, *age*, s. 279-321; Alessio Bombaci, *Storia della letteratura turca*, Milano 1956, s. 427-430; B. Lewis, *The Emergence of Modern Turkey*, Oxford 1961, s. 134-137.

⁷ Gibb, s. 58.

Tercüme çok kayda değer bir çalışma değildi. Zaten metnin aslı da çok sınırlı bir bilimsel değere sahipti. Dolayısıyla tercüme de bu dili henüz öğrenmekte olan bir aceminin çalışmasından fazlası olamazdı. Tanpınar mütercimin tarih alanındaki bilgisizliğine dikkat çekerken, Gibb ise kullandığı ağır ve bürokratik üslubun altını çizmiştir. Bütün bu kusurlarına karşın bu kitabın muazzam bir tesiri olmuştur. O devirde çok cömert biçimde basılıp dağıtılan bu çalışma bir dizi Türkçe şiire, tiyatro oyununa ve Endülüs'ün şanını yeni nesil Türk okurlarına aşına kılan menkıbelere ilham kaynağı olmuştur.

Bu tesire maruz kalmış yazarların en önemlisi ve ilki büyük şair ve dramaturg Abdülhak Hâmid'dir (1852-1937)⁸. On bir yaşındayken bir vazife icabı Paris'e giden babasına eşlik etmiş ve burada bir sene okumuştur. Türk sefaretinin ikinci kâtibi olarak 1876 yılında Paris'e geri döner. İslam'ın şanının, azametinin ve yüceliğinin tutkulu bir savunmasını yaptığı meşhur dramı *Tarık*'ı da Paris'teyken kaleme almıştır. Kahramanı "İspanya fatihi" Tarık bin Ziyad olan bu aşk, nefret ve kıskançlık; savaş, ölüm ve zafer dramında İslam'ın derin etik değerlerine olan bağlılığını ortaya koyan Hâmid, ilerleme ve vatanperverlik üzerine görüşlerini izah eder⁹ ve Osmanlı İmparatorluğunun sosyal ve siyasi problemlerine dair bazı dolaylı yorumlar yapar. Kitap 1879'da neşrolunduktan sonra tam da bu sebeple yasaklanmış ve toplatılmıştır. Buna rağmen tekrar basılmış ve gizlice dolaşıma sokulmuş, daha sonra Jöntürk devriminin ardından yeniden yayımlanmıştır¹⁰.

Yine aynı yıl, 1876'da, Hâmid bu kez dram konusu olarak Müslüman İspanya'nın sonunu seçer. *Nazife*, İspanya kralı Ferdinand ile Arap genç kız Nazife arasında geçen tek sahnelik manzum bir diyalogdur. Nazife'ye âşık olan kral daha evvel kendisine vermiş olduğu Fa'sa gitme müsaadesini iptal eder. Genç kız şerefini korumak için kendi canına kıyar. Birkaç yıl sonra, yazar *Abdullah Sagîr* adlı bir devam piyesi yazmıştır. Yine manzum bir şekle sahip olan bu piyes İspanya'nın son Müslüman hükümdarı olan Abdullah ile Carolina adlı bir İspanyol genç kızın aşkını anlatır.

⁸ (A. Hamdi Tanpınar'ın yazdığı) *Encyclopédie de l'Islam* maddesi, Bombaci, s. 438-446.

⁹ Bu fikirlerin büyük kısmı daha sonra Genç Osmanlıların yazılarında işlenmiştir.

¹⁰ *Tarık*'ın bir eleştirisi için bkz. Tanpınar, s. 576-577; (Sabri Esat Siyavuşgil'in yazdığı) *İslam Ansiklopedisi* maddesi, I, s. 70.

1879'da Hâmid İspanyol temalı bir başka dram yazar: *Tezer*. *Melik Abdurrahman Tâlit* olarak da bilinen bu piyes yine manzum olarak kaleme alınmış olup Kurtuba'da Emeviler döneminde yaşamış Tezer adlı genç bir İspanyol kızın trajik hikâyesini anlatır. III. Abdurrahman'ın âşık olduğu bu kız bir önceki sevgilisi, Arap karşıtı bir İspanyol hizbinin başını çeken Richard'ın tertip ettiği suikasta yardımcı olmayı kabul eder. Tezer finalde Abdurrahman'a âşık olur ve piyesin sonunda ölür.

1881'de Karadeniz kıyısındaki Rize'de yaşadığı dönemde Tarık konusuna geri dönen Hâmid *İbn-i Mûsâ yahut Zatülcemal* adlı ikinci bir uzun mensur dram kaleme alarak İspanya fatihlerinin karmaşık tarihini, Emevi sarayındaki akıbetlerini göstermek için Suriye'ye ve Arabistan'a geri döndükleri zamana değin tahkiye etmeyi sürdürür. Aşk, nefret, kıskançlık ve şeref ile tutkunun trajik çatışması yine ana temalardır¹¹.

Klasik Fransız tiyatrosunun, özellikle *Cid* ve *Bérénice*'in Abdülhak Hâmid üzerindeki tesiri fazlasıyla belirgindir. Bununla birlikte Corneille ve Racine biçimi telkin etmişlerse de, gösterişsiz Viardot malzemeyi sağlamış ve ilginç bir edebi ve entelektüel silsileye başlangıç noktası teşkil etmiştir.

İlhamını Viardot'dan ve onun Endülüs tarihinden alan tek Türk yazarı Abdülhak Hâmid değildir. Örneğin Muallim Nâcî (1850-1893)¹² 1492'deki nihai savaş esnasında Gırnata'nın kahraman Müslüman muhafızlarını tasvir eden *Hamiyet* adlı bir tarihi şiir yazmıştır. Başka isimler de ilave edilebilir. Fakat bu sonuncusu en önemlisi ve en göze çarpanıdır. Günümüzde hemen hemen bütün tesirini yitirmiş olmasına karşın vaktinde çokça okunmuş ve Türkiye'yle sınırlı kalmayan bir hayranlık yaratmıştır. Mesela Hâmid'in *Tarik* piyesi Arapçaya ve Farsçaya, Sırpçaya ve Müslüman Boşnakçasına tercüme edilecektir¹³. Türk genel konsolosu olarak Bombay'da geçirdiği üç yıl (1883-1885) Hint Müslümanlarının Hâmid'in eseri ve fikirlerine dikkat kesilmelerine sebep olmuş olabilir. Viardot'nun Ziya tarafından gerçekleştirilen tercümesinin ardından Hâmid'in eseri Ortaçağ

¹¹ *İbn-i Mûsâ* 1917'ye değin yayımlanmamıştır.

¹² Theodor Menzel'in yazdığı *Encyclopédie de l'Islam* maddesi.

¹³ Siyavuşgil, *age*.

İspanyol İslam'ına yönelik alakanın popülerleşmesine ve Endülüs kültürünün modern Müslümanların metinlerinin en karakteristik temalarından biri haline gelmesine katkıda bulunmuş olmalıdır.

Bu kültürün Türkiye'deki kökenlerine ilişkin bu birkaç notun, İspanyol İslam'ı uzmanı büyük alimin hatırasına bir hürmet olması umuduydu.

(Londra)

Son Dragoman Bernard Lewis'in Manzum Tercümelere

Habil Sağlam*

Öz

Oryantalist geleneğin geçtiğimiz yüzyıldaki en önemli figürlerinden kabul edilen, İslam tarihi ve Türkiye siyasi tarihi üzerine çalışmalarıyla tanınan Bernard Lewis'in Türk şiiriyle kurduğu uzun soluklu ilişki ve divan şiirinin belli başlı temsilcilerinden Tanzimat şairlerine ve Garip şiirine uzanan geniş bir yelpazeye yayılan tercüme çalışmaları, Ortadoğu tarihçisi kimliğinin ve siyasi angajmanlarının gölgesi altında kalmıştır. Lewis söz konusu şiir çevirilerinin yanı sıra edebiyat tarihi bağlamında da hatırı sayılır miktarda metne imza atmış olmasına karşın henüz Türkoloji alanındaki faaliyetinin çerçevesini çıkarmaya matuf bir çalışma yapılmamıştır. Tercümelereyle modern Türk şiirinin Ahmet Haşim, Yahya Kemal, Nâzım Hikmet ve Necip Fazıl gibi öncü isimlerinin Anglofon dünyada tanınmasına katkı sağlayan Lewis, aynı zamanda Ahmet Hamdi Tanpınar'ın ilk mütercimidir. İleride hazırlanabilecek daha kapsamlı çalışmalara katkı sunmayı amaçlayan bu yazıda, Lewis'in Türkçeye olan ilişkisinin yarım asırlık serüveni kısaca özetlenmiş ve Türkçeden İngilizceye yaptığı şiir tercümelerinin bir dökümü çıkarılmaya çalışılmıştır.

Anahtar Kelimeler: Türk şiiri, Bernard Lewis, şiir çevirisi, oryantalizm, Türkoloji araştırmaları (20.yy).

* Institut National des Langues et Civilisations Orientales (INALCO), Türkoloji Bölümü, Doktora Öğrencisi. habilsaglam@yahoo.com
Makalenin gönderim tarihi: 01.11.2018. Makalenin kabul tarihi: 20.01.2019.

The Poetry Translations by Bernard Lewis, The Last Dragoman

Abstract

Bernard Lewis is considered as one of the most important figures of the orientalist tradition in the past century and he has been renowned for his work on the Islamic history and political history of Turkey. Yet, with his long-term interaction with Turkish poetry, he has also carried out a wide range of translation activities from the main representatives of Divan poetry to Tanzimat poets and Garip poetry. This feature has been overshadowed by his Middle East historian identity and his political engagements. In spite of his many translations of poetry and his work in literary history, no study has yet analyzed his works in the field of Turkish studies. Through his translations, Lewis has undeniably contributed to the introduction of some pioneers of the modern Turkish poetry such as Ahmet Haşim, Yahya Kemal, Nâzım Hikmet, and Necip Fazıl to the English-speaking world, in addition to the fact of him being the first translator of Ahmet Hamdi Tanpınar. This paper intends to encourage more comprehensive studies in the future by firstly, summarizing Lewis's relationship with the Turkish language that has been of interest to him for more than half a century of his life, and then presenting, as much as possible, an inventory of the poetry translations he has done from Turkish into English.

Key Words: Turkish poetry, Bernard Lewis, poetry translation, orientalism, Turkish studies (20th c.).

Elisabeth Özdalga'nın (2006) İsveçli oryantalist Johannes Kolmodin'e atfen kullandığı ifadeyle *son dragoman*lardan olan Bernard Lewis, 19 Mayıs 2018 günü hayatını kaybetti. Yirminci yüzyılın en tartışmalı entelektüel figürleri arasında yerini alan Lewis'in ismi, gerek Kıta Avrupası ve Amerika'daki Ortadoğu çalışmalarına referans olmayı sürdüren külliyatına yönelik ilgi, gerekse Batılı güçlerin İslam dünyası üzerindeki siyasetlerine ilham veren yaklaşımları sebebiyle hâlen tartışmaların odağında olmayı sürdürüyor. "Roma Tanrısı Janus gibi iki yüzü vardır Bernard Lewis'in" diyor Alain Gresh (2005) bir yazısında: "Bir yüzüyle 1974'te Amerika'ya göç etmiş, Müslüman dünyası üzerine çalışmalarıyla tanınan Britanyalı saygın bir akademisyen, öbürüyle ömrü boyunca politik mücadele

içerisinde olmuş, Siyonizm'e koşulsuz desteğiyle temayüz eden angaje bir entelektüel" (s.28). Lewis'in ülkemizdeki imajı da ideolojik konulara bağlı olarak Janus'un yüzü gibi iki farklı biçime bürünür: Bir yandan, "Doğu"ya yönelik merakının merkezine Türkiye'yi yerleştirmiş olması, erken Cumhuriyet döneminin modernleşme projesini olumlayan tavrı ve bilhassa 1915 tehcirini soykırım olarak tanımlamayışı sebebiyle "Türkiye dostu Batılı entelektüel" sınıfına dahil edilirken, öbür taraftan Amerikan Ulusal Güvenlik Konseyi'nde görev aldığı dönemde Irak Savaşı başta olmak üzere Birleşik Devletler'in işgalci dış politikasını teşvik eden rolü, İsrail Başbakanı Benjamin Netanyahu'nun danışmanlığını yapmış olması ve mucidi olduğu *medeniyetler çatışması*¹ kavramı dolayısıyla İslam düşmanı bir demagog olarak görülmüştür.

Hocaları Sir Hamilton Gibb ve Louis Massignon gibi isimlerle birlikte oryantalist geleneğin son büyük temsilcilerinden sayılan², İslam ve Osmanlı tarihi alanlarındaki çalışmalarıyla Batı'daki Ortadoğu ve Türkiye araştırmalarının merkezi figürlerinden olan Lewis'in külliyyatının bu iki yönlü karakteri, uzmanlık alanına yönelik eleştirilere de zemin oluşturmuştur. 1978'de yayınlanan meşhur kitabında oryantalizmin Avrupa'nın sömürgeci siyasetine hizmet ettiği tezini ileri süren Edward Said, bu zihniyetin çağdaş temsilcisi olarak Lewis'i hedef tahtasına oturtarak onu Batı muhayyilesindeki olumsuz Arap imajını besleyen kötü niyetli bir ideolojik tavır takınmakla, objektif ilmi çalışma kisvesi altında propaganda faaliyeti yürütmekle suçlamıştır (1979). Buna karşın, 2003 yılında Bağdat'ın bombalanmaya başladığı günlerde *Al-Ahram* gazetesinde yayınlanan bir söyleşide Said, Amerika'nın Ortadoğu'ya müdahalesine kılavuzluk eden Lewis'in en az kırk yıldır bu coğrafyaya adım atmadığını ve Arap dünyası hakkındaki bilgisinin aslında son derece sınırlı olduğunu

¹ Bu ifade asistanı Samuel Huntington'ın 1993'te *Foreign Affairs* dergisinde yayınlanan makalesiyle yaygınlık kazanmışsa da, "medeniyetler çatışması" kavramsallaştırması ilk kez 1957 yılında Bernard Lewis tarafından, Süveyş krizinin arifesinde Ortadoğu'da yaşanan gerilimi masaya yatırmak üzere Washington Johns Hopkins Üniversitesi'nde düzenlenen bir sempozyumda kullanılmıştır (Paquot, 2018). İlgili sempozyumun bildirileri için bkz. (Thayer, 1958).

² Lewis'in takipçisi olduğu oryantalist geleneğe olan ilişkisine dair kapsamlı bir inceleme bkz. (Oral, 2003).

söyledikten sonra, şöyle ilave eder: “Türkiye hakkında bir şeyler biliyordur belki, öyle işittim.” (2003)

En büyük hasmının bile –yarım ağızla da olsa– kabul etmek zorunda kaldığı Türkiye uzmanlığı ise yaygın kanaatin aksine siyasi tarih çerçevesiyle sınırlı kalmamıştır. Araştırma nesnesi kıldığı ülkeye kültür tarihini de kuşatan çok yönlü bir ilgiyle yaklaşan Lewis, Sir William Jones yahut E. J. W. Gibb gibi seleflerinin filolojik oryantlizmini takiben tercümeğe yönelmiş, divan şiirinin belli başlı temsilcilerinden Tanzimat şairlerine ve Garip şiirine uzanan geniş bir yelpazede onlarca şiir çevirisine imza atmıştır. Osmanlıda reform hareketlerinin gelişme sürecini ve ulus devletin inşası sırasında yaşanan politik altüst oluşu incelerken Türk edebiyatıyla kurduğu temasın sağladığı imkânlar alanından fazlasıyla yararlanmış, böylelikle inkişafında edebi figürlerin büyük ölçüde belirleyici olduğu Türk modernleşmesinin serencamını entelektüel kökenleriyle ele almaya girişmiştir. On dokuzuncu yüzyılda tecrübe edilen köklü zihniyet dönüşümünü gözler önüne seren zengin bir kaynak olarak gördüğü edebiyat alanına yönelik ilgisi öncelikle Osmanlı’da kalem erbabının modernleşmeci rolüne ve eserlerin sosyal işlevine yoğunlaşmışsa bile, kendisini çağdaşı olan şairlere ilgi duymaya ve zaman içerisinde Türk şiirinin klasikleriyle ünsiyet kurmaya yönlendiren estetik bir hassasiyetin varlığı da yadsınamaz.

Fakat, başta siyasi tarih anlatısına paralel biçimde Tanzimat devri edebiyatının genel bir manzarasını sunduğu *Modern Türkiye’nin Doğuşu* çalışması olmak üzere, kaleme aldığı ansiklopedi maddeleri ve müstakil makalelerle edebiyat tarihi bağlamında hatırı sayılır miktarda metne imza atmış olmasına karşın, henüz Türkoloji alanındaki faaliyetinin çerçevesini çıkarmaya matuf bir çalışma yapılmamıştır.³

³ Bernard Lewis, Tercüme Odası’nın tarihsel serüvenine yakın ilgi duymuş (Lewis, 2008; 2000), Cemiyet-i İlmiye-i Osmaniye gibi kültür tarihinde dönüm noktası teşkil eden ilmi kuruluşlara yahut Ahmet Midhat Efendi ve Şehbenderzâde Filibeli Ahmet Hilmi gibi isimlere dair ansiklopedi maddeleri yazmış (Lewis, 1982; 1960), manzum edebiyatın yanı sıra devrin çeşitli roman ve piyeslerini de kişisel merakları doğrultusunda kat etmiştir. Bu minvalde, 1960 yılında Fransızca olarak kaleme aldığı “XIX. Yüzyıl Türk Edebiyatında Bazı Endülüs Temaları” adlı yazısı zikredilebilir. Müslüman halklar tarafından uzun süredir unutulmuş olan İber yarımadasındaki İslam varlığının, on dokuzuncu yüzyıl sonlarına gelindiğinde nasıl olup da birden hatırlandığını sorguladığı bu yazıda, Endülüs’ün yeniden keşfinden öncü rolü Türk entelektüellerinin oynadığını ileri süren Lewis, Ziya Paşa’nın

İleride hazırlanabilecek daha kapsamlı bir kaynakçaya katkı sunmasını umduğum bu yazıda, Lewis'in Türkçeye olan ilişkisinin yarım asırlık serüvenini kısaca özetledikten sonra Türkçeden İngilizceye yaptığı şiir tercümelerinin bir dökümünü çıkarmaya çalışacağım.⁴

Musevi bir ailenin çocuğu olarak 1916 yılında Londra'da dünyaya gelen Lewis, hatıratında on altı yaşındayken anadili olan İngilizceyle birlikte dört dile hâkim olduğunu aktarır. Henüz ilkokuldayken ileri düzeyde Fransızca eğitimi almış, ardından kendi çabalarıyla İtalyancayı rahatlıkla okuyabilecek kadar sökmüştür. Yahudi cemaatinin tam üyesi olmaya hak kazanan erkek çocuklar için on üç yaşına geldiklerinde düzenlenen Bar Mitzvah törenine hazırlanırken ve ardından takip ettiği Talmud dersleri sayesinde İbrancesini kısa sürede ilerletecektir. İlk şiir temrinlerini de yine bu dilde yapar. İlk tercüme denemelerini ise okul müfredatında ağırlıklı bir yeri olan Yunanca ve Latince derslerinde hazırladığı ödevlere borçludur:

1920'lerin ortalarında, İngiltere'de bir okul çocuğuyken, öğretmenlerimiz bize nasıl tercüme yapılacağını öğretmek için büyük çaba ve zaman harcıyorlardı. (...) Özellikle şiir tercüme etmekten hoşlanmıştım ve hatta İngilizce manzumelere ya da en azından şiirsel İngilizceye çeviri yapmaya çalışıyordum. Bu zamanla bir takıntıya dönüşecek bir ilginin başlangıcıydı. Okulda öğrendiğim Fransızca ve Latinceyle evde öğrendiğim İbrancesiden manzum tercüme etmeye çok erken başlamış ve daha sonra üniversitede öğrendiğim Orta Doğu dillerini de buna eklemiştim. Bu takıntım çok uzun bir süre boyunca sürdü gitti. (Lewis ve Churchill, 2004, s.23-25)

Gençliğinde edebi kariyer hayalleri gören Lewis, çok geçmeden –her ne kadar yazı üslubuna güveniyorsa da– yaratıcı istidattan mahrum olduğuna kanaat getirir ve ilham gerektirmeyen fakat özelliğin de büsbütün devre dışı kalmadığı bir uğraş olan tercüme

1863 tarihli *Endülüs Tarihi* kitabını, bu tarihi mirasın Müslümanların kolektif hafızasında canlanışının ilk adımı olarak kabul eder. Abdülhak Hâmid'in başta İspanya fatihi Tarık bin Ziyad'ı konu alan *Tarik* adlı eseri üzere *Nazife*, *Abdullah Sagir*, *Tezer* ve *İbn-i Mûsâ yahut Zatülcemal* gibi piyeslerinden Muallim Naci'nin Gırnata'nın muhafızlarından söz eden "Hamiyet" şiirine varıncaya kadar Tanzimat edebiyatında *Endülüs kültürünün* izini sürdüğü bu yazı, Lewis'in Türk edebiyatıyla kurduğu ilişkinin ufkunu ortaya koymasına bakımından bilhassa dikkate şayandır (Lewis, 1962).

⁴ Bu yazının konusu olan şiir tercümelerinin haricinde Lewis'in (Ömer Seyfettin'den çevirdiği "Gizli Mâbed" hikâyesi gibi) kimi düzyazı tercümeleri de mevcuttur (Seyfettin, 1988).

yönelir. İngilizceye ilk şiir çevirilerini henüz onlu yaşlarındaiken, Mosad Bialik ve Shaul Tchernikhovsky gibi İbrani şairlerden yapar ve tercümesini yaptığı “büyük bir kısmı kısa ama bazıları da hayli uzun yüzlerce şiir”den bazıları dergilerde okuyucuyla buluşur (Lewis ve Churchill, 2004, s.26). Çocukluk yıllarında başlayan bu disiplinli tercüme faaliyetini öğrenciliğinden sonra da sürdürmüş, uzun kariyeri boyunca başta Türkçe olmak üzere öğrendiği Arapça ve Farsça gibi Doğu dillerinden çeviriler yapmayı düzenli bir meşguliyet haline getirmiştir. “Edebi dürtülerinden kaçınmanın” bir yolu olarak gördüğü tercüme, Lewis’in ilmi çalışmalarına koşut biçimde meşgul olduğu kişisel bir zevk olmanın yanı sıra, dilin en mahrem alanı olan şiir üzerinden o dilin doğasını keşfetmeye yönelik oryantalist tecüssü de sıkı sıkıya bağlıdır (Lewis ve Churchill, 2004, s.25). Öte yandan, bu uğraşı sayesinde dil öğrenimine süreklilik kazandırmış, tercüme okuduklarını anlayıp anlamadığını sınama ve kendi kursurlarını tespit etme yöntemi haline getirmiştir.

1933 yılında Londra Üniversitesi’ne bağlı University College’a kaydolan ve burada “İbranice, Latince, tarih ve biraz da Yunanca” çalışan bu genç poliglot bir sonraki hedef olarak ise gözüne Arapçayı kestirir. İkinci sınıfta School of Oriental Studies’e (SOAS) geçer ve bu kararıyla Ortadoğu tarihçisi olma yolunda ilk önemli adımını atmış olur. Bununla birlikte çocukluk tutkusu olan edebiyata karşı meylini her daim muhafaza edecek ve bu ilgisinden tarihçilik uğraşını besleyecek biçimde istifade edecektir. Bu konudaki tavrını şöyle özetler: “(...) bir bölge, bir dönem, bir insan topluluğu yahut da bir konu üzerine yoğunlaşan tarihçi, onun kültürel bağlamına dair de bir şeyler bilmek zorundadır ve bunun için de edebiyat vazgeçilmez bir rehberdir.” (Lewis ve Churchill, 2004, s.30)

Osmanlı’nın Balkan vilayetlerini peşi sıra kaybetmesiyle ortaya çıkan “Doğu meselesi”ne ilişkin bir özel alan dersinde kendisinden Britanya, Alman, Fransız, Avusturya ve Rus belgelerini incelemesini isteyen dersin hocasına “Peki ya Türk belgeleri?” diye sorduğunda, bunların yok denecek kadar az ve önemsiz olduğu şeklinde hiç de ikna edici bulmadığı bir karşılık alması, onu en azından bazı belgeleri okuyabilecek düzeyde Türkçe öğrenmeye yöneltir (Lewis ve Churchill, 2004, s.32). Hocası Sir Hamilton Gibb’in tavsiyesiyle Louis

Massignon'un danışmanlığı altında İslam tarihi çalışmak üzere Paris'e giden Lewis, hatıratında 1936 yılında Sorbonne Üniversitesi edebiyat fakültesinde yüksek lisans yaparken takip ettiği çok sayıda ders sayesinde Fransızcasını "çarpıcı bir biçimde" ilerlettiğini, böylece Farsça ve Türkçeyi Fransızca üzerinden çalışmanın kendisi için mümkün hale geldiğini yazmaktadır (Lewis ve Churchill, 2004, s.39).

Paris'in Massignon dışında sunduğu imkânlardan bir diğeri de o esnada Abdülhak Adnan Adıvar'ın okutmanlık yapmakta olduğu Doğu Dilleri ve Edebiyatları Enstitüsü'nde (INALCO) takip ettiği Türkçe dersleri olmuştur. Bir yandan Kemalizm ve tek parti rejimi karşısındaki muhalif tavrıyla öne çıkarken (Tunçay, 1981, s.215), diğer taraftan bilim tarihi alanında yaptığı çalışmalarla tanınan Adıvar da tıpkı Lewis gibi biri siyasi diğeri akademik iki hayatı bir arada yaşayan bir figürdür. Belki bu müşterek yazgının da tesiriyle, on yıldır Avrupa'nın farklı şehirlerinde sürgün hayatı yaşayan Adıvar'la kısa sürede dostluk kurmayı başarır. "Türk edebiyatının genişliğiyle ve derinliğiyle" tanışmasını sağlayan kişi olarak tarif ettiği Adıvar karşısındaki minnettarlığını farklı vesilelerle dile getiren Lewis, hayatını şekillendiren "sürekli ilgi"yi ona ve öğretisine borçlu olduğunu ifade eder (Lewis, 1994, s.IX). Bu sırada aynı okulda Rusça formasyonuna başlamışsa da bir müddet sonra bu derslerin Adnan Adıvar'ın kilerle çakışması üzerine tercihini Türkçeden yana kullanan Lewis⁵, yarım yüzyıl boyunca çeviriler yapacağı Türk şiiriyle bir okur olarak ilk kez bu dersler sayesinde ve Adıvar'ın kılavuzluğunda tanışıklık kurmuştur.

1937 yılında yüksek lisansı bitirdikten sonra uzun süredir üzerine çalıştığı İslam coğrafyasına ilk seyahatini yapar. Mısır'da geçirdiği birkaç ayın ardından o dönem Britanya mandası durumunda bulunan Filistin'e uğrar. Suriye üzerinden geçtiği Türkiye'de ise yalnızca birkaç hafta kalmıştır. Bu yolculuk sayesinde kitabi düzeyde bildiği dillerin yaşayan biçimleriyle ilk kez temas kurmuş olur. II. Dünya Savaşı'nın başlamasıyla İngiliz ordusunun tankçı taburuna katılmış, fakat kısa bir süre sonra "dillere olan doğuştan yeteneği"

⁵ Hatıratında, buna rağmen bu dili öğrenme kararında ısrar ederek "kan ter içinde ve sözlük yardımıyla Rusça metinleri okuyabilecek noktaya" geldiğini, gramer ve kelime bilgisini geliştirdikten sonra "âdeti olduğu üzere" tercümeyle yönelerek Puşkin'i İngilizceye çevirmeyi denediğini aktarır (Lewis ve Churchill, 2004, s.42).

üstlerince keşfedilmiş ve askerliğe istihbaratçı olarak devam etmesi uygun görülmüştür. Kuzey Afrika'dan Irak'a birçok bölgede vazife yapan Bernard Lewis, bilhassa Vichy rejimi üzerinden Almanların nüfuzu altına giren Suriye ve Lübnan'ın Nazilerden geri alınmasında faal bir rol üstlenmiştir. Savaşın bitmesiyle lağvedilecek olan bilimsel istihbarat servisi MI16'daki görevi esnasında Arapça istihbarat metinlerini özetleme ve çevirme işi kendisine verildiği için bu dille olan teşriki mesaisi sürmüştü de Londra'da başlayıp Paris'te ivme kazanan Türkçe öğrenimi askerlik yılları boyunca büyük ölçüde akamete uğrayacaktır. Fakat savaş şartlarında dahi öğrendiği dillerle kurduğu teması canlı tutmanın bir yolunu bulabilmiştir:

Hayatta kalan herkesin hatırlayacağı üzere, savaş sırasında uzun ve yoğun can sıkıntısı dönemleri olurdu, hiçbir şey değişmez ve yapılacak hiçbir şey olmazdı. Diğer pek çokları gibi cebimde şartlar izin verdiğinde okumak üzere küçük bir kitap taşırdım. Sadece sevdiğimden değil, ama aynı zamanda ve belki de özellikle nesirle karşılaştırıldığında ağırlık ve hacim açısından daha fazla okuma zamanı sunduğundan şiiri tercih ederdim. Daha sonra, bu oranın yabancı bir dilde şiir okunarak daha da arttırılabileceğini fark ettim. Aynı zamanda daha fazla konsantrasyon gerektiriyordu ve bu patlayan bombalar ve mermiler gibi dikkat dağıtıcı şeyleri duymazdan gelmede faydalı oluyordu. (Lewis ve Churchill, 2004, s.80-81)

Bir süre sonra, okuduğu şiirleri tamamen ezberlerse kitap taşıma zahmetinden bütünüyle kurtulacağını fark ederek, Ortadoğu'nun kadim ve modern şairlerinden hafızasına kaydettiği şiirleri boş zamanlarında İngilizceye çevirmeye çalışır. Tercümelerinin dili manzum İngilizce değilse bile kendi ifadesiyle “epey şiirsel bir İngiliz nesri”dir:

İlk başta şiirleri, orijinalindeki metrik kalıbı ve kafiye yapısını korumak için İngilizce mısralar şeklinde tercüme ediyordum, ama daha sonra bundan vazgeçtim. Şiirsel değerdeki kayıp, biçimdeki herhangi bir kazancın fersah fersah ötesindeydi ve genellikle yaptığım şey şiirleri, şiirsel ama mısralara dökülmemiş, ritmik ama metrik olmayan bir İngilizceyle çevirmekti. (...) Arada sırada metrik tercüme denemeleri de yaptım, ama nadiren. Türkçe, Arapça ve İbranice şiir tercüme etme çabalarım, savaşın ardından da fasılalarla devam etti. (Lewis ve Churchill, 2004, s.81)

Alıntının son cümlesinden Türk şiirinden yaptığı ilk tercümele-
rin de savaş dönemine rastladığı anlaşılıyor. Bunların bir kısmını ilk
kez 1946 yılının Ocak ayında –yani Nazilerin yenilgiyi kabullenme-
sinin üzerinden bir yıl bile geçmeden–, Haydarabad'da yayınlanan
bir dergide “Bazı Modern Türk Şiirleri” başlığıyla yayınlar (*Islamic
Culture: The Hyderabad Quarterly Review*, 1946). Hâlen Birleşik
Krallık'ın kolonisi durumunda olan Pakistan'ın bağımsızlığını ilan
etmesine henüz daha bir yıl vardır. Bu ülkeye ilk ve tek ziyaretini
1957 yılında gerçekleştirecek olan Lewis'in bu şiirleri yayınlamak
için niçin hiç ayak basmadığı Hint yarımadasında yayınlanan bir
dergiyi tercih ettiğini kestirmek ise oldukça güç. Bu çevirilere İngi-
liz kamuoyundan ziyade Pakistanlı Müslümanların ilgi duyacağını
düşünmüş yahut basitçe yayına başlayan yeni bir akademik dergiye
katkı sunmak istemiş olduğunu varsayabiliriz.

Ahmet Haşim, Yahya Kemal, Necip Fazıl, Nâzım Hikmet ve Ah-
met Hamdi Tanpınar'dan İngilizceye yaptığı bu ilk tercümele-
ler, şairlere ilişkin kısa biyografik notlarla birlikte okuyucuyla buluşmuştur. Bun-
lar arasında yer alan “Sabah”, Ahmet Hamdi Tanpınar'ın İngilizceye
çevrilen ilk şiiri, daha doğrusu herhangi bir dile Tanpınar'dan yapılmış
ilk çeviri olması itibarıyla önem taşır. Şiirlerinin kitap hâlinde neşrin-
den on beş yıl evvel, kısıtlı bir çevre tarafından şair olarak tanındığı
bir dönemde, Türk şiirinin çağdaş örneklerini sunmak üzere seçtiği
isimler arasında Tanpınar'a yer vermiş olması bilhassa dikkat çekicidir.
İlk anda, Lewis'in ileride çalışmalarında bolca atfı yapacağı *XIX. Asır
Türk Edebiyatı Tarihi* üzerinden şairle kurduğu tanışıklığın bu terci-
hinde rol oynamış olabileceği akla gelse de 1939 yılında yayınlanan bu
eserden savaş yıllarında haberdar olması pek mümkün görünmemek-
tedir. Necip Fazıl'dan çevirdiği “Otel Odaları” gibi Tanpınar'ın “Sabah”
şiiri de 1928 yılında *Hayat* dergisinde yayınlanmıştır (Tanpınar, 1928;
Kısakürek, 1928). Pakistanda yayınlanan bu ilk tercümelelerden iki yıl
sonra, 1948'de, Oxford Üniversitesi'nin çıkardığı bir dergide bu kez
Tanpınar'ın “Hatırlama” şiirinin çevirisi yer alır (*Islamic Research Asso-
ciation Miscellany*, 1948). İlk kez *Ağaç* dergisinde okuyucuyla buluşan
bu şiirin yayın tarihi de Lewis'in Türkiye'ye gelişinden bir sene önce-

sine rastlamaktadır (Tanpınar, 1936).⁶ Oxford'da yayınlanan tercüme-ler arasında yer alan Necip Fazıl'ın "Gözler" şiirinin –tıpkı uzun yıllar sonra yayınlanan bir antoloji için çevireceği "İstasyon" şiiri gibi– yine *Hayat* dergisinin 1928 tarihli nüshalarında okuyucuyla buluşması ve Nâzım Hikmet'ten çevirdiği –"Salkım Söğüt" ve "Provokatör"– şiirlerin de aynı yıllarda yayınlanmış oluşu göz önünde bulundurulduğunda⁷, söz konusu dergilerin farklı sayılarının yanı sıra bu tarihlerde basılmış bazı şiir kitaplarını, savaş başlamadan kısa süre önce yaptığı seyahat sırasında edinmiş olması muhtemel görünüyor. 1946-48 tarihli bu ilk çeviriler arasında, Türkiye'ye geldiği 1937'de edebiyat sahnesine çıkarak birkaç yıl içinde yerleşik şiir anlayışını altüst eden Garipçileri temsil eden herhangi bir şiire yer vermeyişi de bu ihtimali kuvvetlendiriyor.

Sabah

Serin rüzgârlara pencereni aç!
Karşında fecirle değişen ağaç,
Bak, seyret ağaran rengini ufkun
Mahmur gözlerinde süzülün uykun.
Bırak saçlarınla oynasın rüzgâr.
Gümüş çplaklığı bir başka bahar
Olan vücudunu ondan gizleme.
Ne varsa hepsini boyun, saç, meme,
Esirden dudaklar okşasın sevsin
Mademki geceden daha güzelsin!

Morning

Open your window to the cool fresh wind
And see the colour of whitening skies,
Let slumber flicker from your tipsy eyes.

Come, let the breezes frolic in your hair,
And do not hide your body that is fair,
Its silver nakedness another spring.

Ethereal lips adore you with caresses,
All of you, throat and breast and winding tresses,
For you are fairer even than the dawn.

Tablo 1: Ahmet Hamdi Tanpınar'ın yabancı bir dile aktarılan ilk eseri olan "Sabah" şiirinin Bernard Lewis tarafından 1946 yılında yapılan tercümesi.⁸

⁶ 1978'de Nermin Menemencioğlu ve Fahir İz'in hazırladığı *The Penguin Book of Turkish Verse* adlı antolojide yer alan "Evening" başlıklı şiir ise Tanpınar'ın "Akşam" şiirinin çevirisi olmayıp Lewis otuz yıl evvel yaptığı "Hatırlama" çevirisini, şiirin adını ve bir dizesini değiştirerek yeniden yayınlamıştır. Şiirin ikinci dizesini ("Rüyâlar kadar sade, güzeldin") 1948'de "You were pure as your warm dreams" şeklinde İngilizceye aktarmış olan Lewis, 1978'de ise aynı dizeyi bu kez "Pure and lovely as your dreams" biçiminde çevirir (Menemencioğlu ve İz, 1978). "Modern Türk Şiirinin Numuneleri" başlıklı bu seçkideki şiirler de yine aynı beş şaire aittir. Böylece iki seçkide Ahmet Haşim'den beş, Yahya Kemal'den sekiz, Nâzım Hikmet, Necip Fazıl ve Tanpınar'dan ise ikişer şiir çevirisi yayınlamış olur (*Islamic Research Association Miscellany*, 1948).

⁷ Ahmet Haşim'den tercüme ettiği beş şiirin tamamı ilk baskısı 1926'da (İlhami-Fevzi Matbaası), ikincisi 1928'de (Ahmet Halit ve İkbâl Kitabevi) yapılan *Piyale* kitabındandır. Yahya Kemal'den tercüme ettiği şiirleri ise 1932 yılında yayınlanan *24 Şiir ve Leyla* adlı derlemeden almış olmalıdır.

⁸ Lewis "Sabah" şiirinin ikinci dizesini ("Karşında fecirle değişen ağaç") çevirmemiştir.

1949-1950 yılını İstanbul'da Osmanlı arşivlerinde çalışarak geçiren Lewis, sonraki senelerde de Chatham House'un talebi üzerine yazmaya koyulduğu *Modern Türkiye'nin Doğuşu* vesilesiyle Türkiye'ye çok kez gidip gelir ve edebiyat gündemini yakından takip etme imkânı bulur. Bu süre zarfında şiirlerini keşfettiği Orhan Veli'den yaptığı tercümelerin ilk bölümü 1972 yılında Londra'da yayınlanan *Encounter* dergisinde yer alır (Kanık, 1972). İki yıl sonra, bu kez Mehmet Âkif'in "Çanakkale Şehitlerine" şiirinin bir parçasını İngilizceye aktararak İsviçre'de yayın yapan *The Lugano Review*'da yayınlar (Ersoy, 1974). Sonraki senelerde Garip şairlerinden tercüme yapmayı sürdürür. Orhan Veli'den toplamda on üç, Oktay Rifat'tan ve Melih Cevdet'ten ise dörder şiir çevirecektir. Kemalettin Kamu, Cahit Sıtkı Tarancı, Erçüment Behzat Lav, Cahit Külebi, Fazıl Hüsnü Dağlarca, Necati Cumalı ve Nurettin Artam, şiirlerini İngilizceye aktardığı diğer çağdaş şairlerdir. İki binli yıllara kadar peyderpey çevirmeye devam ettiği bu isimlerin hemen hemen hepsi, Türkiye'ye sıkça geldiği 1960 öncesinin edebiyat dünyasına aittir. İkinci Yeni ve sonrasıyla ise hiç ilgilenmemiştir. Adını zikrettiğimiz isimlerden yaptığı çevirilerde de hep 1960 öncesinde yayınlanmış şiirleri esas almıştır. Kısacası Lewis'in çağdaş Türk şiiriyle olan alakasını 27 Mayıs Darbesi ile birlikte dondurmuş olduğunu rahatlıkla söyleyebiliriz.

En azından şimdilik. Zira, "Tercüme işini hiçbir zaman sistematik bir biçimde yapmadığım gibi, asla çevirilerimi sistematik bir biçimde yayımlamayı da düşünmedim; ancak koşullar kendiliğinden oluştuğunda yayımlandılar." diyen Lewis, yaptığı çevirilerin yalnızca bir kısmını yayınlamaya değer bulduğunu belirtiyor. Bu ifadelerden yola çıkarak geçtiğimiz mayıs ayında vefat eden mütercimim terekesinde çok sayıda yayınlanmamış şiir tercümesi bıraktığını tahmin etmek güç değil. Ayrıca, yayınlanmış olanlar arasında kendi adını kullanmadığı çeşitli çevirilerin de bulunduğunu hatırlatmakta fayda var. Hatıratından, Penguin yayınevinin 1978 yılında yayınladığı Türk şiirleri antolojisinde, kendi ismiyle yayınlananlar haricinde "daha az başarılı olduğunu" düşündüğü çevirileri için bir müstear, "hayli berbat olduğuna inandığı", "ama editörün yine de kitapta yer almasını istediği" çeviriler içinse bir diğer müstear isim kullandığını öğreniyoruz (Lewis ve Churchill, 2004, s.26). Aynı yön-

teme başvurduğunu belirttiği bir modern İbrani şiiri antolojisinde kullandığı Thomas Silk imzası gibi söz konusu *The Penguin Book of Turkish Verse* antolojisinin mütercimleri arasında yer alan (Faruk Nafiz Çamlıbel'in bir şiiri ile Rıza Tevfik'in Tevfik Fikret'e ithafen yazdığı bir manzumeyi çeviren isim olarak gösterilen, buna karşın İngilizcedeki başka hiçbir Türk şiiri antolojisinde çevirilerine rastlamadığımız) David Silk'in de bu müstearlardan biri olması kuvvetle muhtemeldir (Birman, 1968; Menemencioğlu ve İz, 1978).

1960, aynı zamanda *Modern Türkiye'nin Doğuşu* adlı meşhur çalışmasının yayınlandığı tarih olarak Lewis'in şahsi bibliyografyasında bir dönüm noktasına tekabül eder. Tanzimat'tan itibaren şairlerin başını çektiği reformist hareketi ele aldığı kısımlarda *Nümune-i Edebiyat-ı Osmaniye'sine* defaatle atıf yaptığı Ebuzziya Tevfik'ten Ahmet Hamdi Tanpınar'a çok sayıda edebiyat tarihçisini kılavuz edinmiştir.⁹ Türk edebiyat tarihyazımı geleneğinde âdet olduğu üzere Sadullah Paşa'nın "Ondokuzuncu Asır" manzumesinden başlayarak bir dizi Tanzimat şairi üzerinde duran Lewis, Şinasi'nin Mustafa Reşid Paşa'ya ithafen yazdığı kasideden, Ziya Paşa'nın *Harâbât* adlı eserinin mukaddimesinden, "Terkib-i Bend" in "yeni çıktı" redifli bölümünden, Tevfik Fikret'in "Sis" ve "Rücu" şiirlerinden çeşitli beyitleri bizzat çevirerek kitabında iktibas etmiş, Namık Kemal'in "Murabba"sını ise bütünüyle İngilizceye aktarmıştır (Lewis, 1961). 1996 yılında yayınlanan bir antoloji vesilesiyle, bazıları üzerinde kısmi değişiklikler yaparak yarım haldeki bu tercümelemleri tamamlayacak, Ziya Paşa'nın "gördüm" redifli meşhur gazelini ve bir "Şarkı"sını, Namık Kemal'in *Gülrihal* piyesinin beşinci perdesinde Mezarıcı'nın söylediği dörtlüğü, Abdülhak Hâmid'in "Şair-i Âzam", Tevfik Fikret'in "Hân-ı Yağma" gibi şiirlerini de bunlara ilave edecektir (Sılay, 1996).

Lewis, İngiliz oryantalistlerin divan şiiri hakkındaki araştırmalarından ve oluşturdukları geniş çeviri literatüründen de yararlanır. Me-

⁹ Lewis çalışması boyunca Uriel Heyd, Jean Dény, Alessio Bombaci gibi Avrupalı oryantalistler ve Kemal Karpat ya da Şerif Mardin gibi Amerikan üniversitelerinde çalışan Türk akademisyenlerin yanı sıra Mustafa Nihat Özön'den Sabri Esat Siyavuşgil'e, Mithat Cemal Kuntay'dan Fevziye Abdullah Tansel'e, Mehmet Kaplan'dan Kenan Akyüz'e birçok yerli edebiyat tarihçisine de referans verir (Lewis, 1961).

sela Ziya Paşa'nın *Zafernâme*'sinden iktibas ettiği parça E.J.W. Gibb'in çevirisidir (Lewis, 1961; Gibb, 1907). Başka bir kitabında tamamına yer verdiği Mesihî'nin Kanunî'ye sunduğu bahar kasidesi ise Sir Williams Jones'un 1772 tarihli bir tercümesidir (Lewis, 1975; Jones, 2009). Başta Gibb'in *Osmanlı Şiir Tarihi* olmak üzere bu şiir geleneğini nesneleştirerek sistematik biçimde incelemeye tabi tutan oryantalist birikimle kurduğu temas, Türk edebiyatının klasik dönemlerine aşinalık kazanmasını da kolaylaştırmış olmalıdır. Divan şiiri tercümelerine ise Pennsylvania Üniversitesi'nin 1976'da yayımına başladığı *Edebiyât* adlı derginin ikinci sayısı için Fuzulî'nin bir gazelinesi çevirerek başlar. Takip eden yıllarda bu zengin şiir dünyasına olan meyli artarak devam edecektir. Artık tercümelerinin ağırlıklı kısmını Nesimi, Nedim, Mihri Hatun, Baki, Şeyhi, Taşlıcalı Yahya ve Şeyh Galib gibi isimlerin şiirleri oluşturmaktadır.¹⁰ Bazıları farklı antoloji ve dergilerde mükerrer olarak yayınlanan bu tercüme üzerinde zaman içerisinde çeşitli değişiklikler yapmış, nihai şekillerine ise Türkçenin yanı sıra İbranice, Arapça ve Farsçanın klasiklerinden yaptığı tercümelemlerden oluşan *Music of a Distant Drum* adlı derlemede yer vermiştir. Bu kitabın giriş kısmında Batılı okuyucuya yabancı olduğu bu edebi birikime ilişkin bir takım genel bilgiler verdikten sonra, kendisine has bir kapalı devre göndermeler sistemine ve yüzyıllar boyu özenle işlenen mazmunlara sahip bu şiir geleneklerine mahsus imajların bir kültürden diğerine tercümesinin zorlukları üzerinde durur:

Bunların kimisi basit insani niteliklere atf yaptıkları için çok uzak ve birbiriyle alakasız toplumlar tarafından dahi rahatlıkla tanınabilir ve anlaşılabilir. Kimisi ise anlaşılabilir hatta grotesk olabilir. Örneğin, kalbi hissiyatların mevkii olarak tarif eden imaj, Batı ve İslam dünyası dahil birçok kültür arasında müşterektir. Fakat Arapça, Farsça ve bazı başka dillerde, kalple birlikte ciğer de aynı manayı taşıyacak şekilde kullanılır. Bu Latin şiirinde son derece ender de olsa mevcuttur, fakat modern İngilizcede okurların birçoğunda komik ya da absürt bir izlenim bırakır. Genellikle, mütercim "ciğer"i daha aşına olunan "kalp"le ikame eder, bu da orijinale çok büyük bir sadakatsizlik sayılmaz. Fakat bazen bu basit çözüm, mesela on dördüncü yüzyıl sonu ve on beşinci

¹⁰ Buna mukabil çeviri politikasında halk şiirine ise oldukça kısıtlı bir yer ayırır. Köroğlu ve Yunus Emre'den çevirdiği birkaç şiirin yanı sıra *İslam Ansiklopedisi* için kaleme aldığı "âşik" maddesini de bu bağlamda zikretmek gerekir (Lewis, 1982, s.718).

yüzyılın başlarında yaşamış olan Türk şair Şeyhi'nin bazı beyitlerinde işe yaramaz:

Ölme gönül firâk ile Îsâ- nefes gelür
(Hearth, do not die of parting, for
the breath of resurrection is coming)
Yanma ciger figân ile feryâd-res gelür
(Liver, do not burn with grief, for
succor is coming.) (Lewis, 2001, s.29)

Lewis, hiç şüphesiz baş etmekte büyük güçlükler yaşadığı bu kaçınılmaz zorluklar sebebiyle okurların affına sığınsa da tercüme-lerinde diller ve kültürler arasındaki iletişimin kendi iç uzlaşmazlıklarından ziyade basitçe dikkatsizlikten kaynaklandığı bariz olan bazı *kaçınılabılır* hatalar göze çarpar. Sözgelimi Nedim'in "Mest-i nâzım kim büyüttü böyle bî-pervâ seni" şeklinde başlayan gazelini çevirirken, matla beytinin ilk mısraında geçen "büyütmek" fiilini "büyü" (magic) olarak okumuş ve "My tipsy darling what magic made you so bold" (Mest-i nâzım hangi büyü seni böyle bî-pervâ kıldı) şeklinde çevirmiştir (Lewis, 2001, s.165). Yahut Namık Kemal'in murabbanda yer alan "Memleket bitti, yine bitmedi hâlâ sen, ben / Bize bu hâl ile bizden büyük olmaz düşman" beytindeki vurguyu yanlış anlayarak ilk dizeyi İngilizceye "The country is finished — no it is not finished, as long as you and I are there", yani "sen, ben burada oldukça memleket bitmez" anlamını verecek şekilde tercüme etmiştir (Sılay, 1996, s.250).

Ömür boyunca tutkuyla bağlandığı tercüme uğraşının tarihi serüveni de Bernard Lewis'in ilgilendiği konular arasındadır. Kültürel aktarımlar kadar ticaret ve diplomasinin de çok sıkı bir biçimde bağlı olduğu mütercimlik müessesesinin tarih boyunca geçirdiği değişimleri aktararak bu mesleğin hikâyesini ana hatlarıyla vermeye çalıştığı *Babilden Dragomanlara ve Müslümanların Avrupa'yı Keşfi* kitaplarında Osmanlı tecrübesine geniş yer ayırmıştır (Lewis, 2008; 2000). Kozmopolit bir milletler sistemiyle idare edilen bir ülkede çok dilli olmak Hristiyan ahali için olduğu gibi, mülteci olarak bu topraklara sığınan Yahudiler ve Levantenler açısından da bir mecburiyettir. Buna mukabil devlet de uzun tarihi boyunca Avrupa'yla siyasi ilişkilerini yürütürken bünyesindeki gayrimüslim reayaya ih-

tiyaç duymuştur. Lewis kitabın başlığıyla aynı adı taşıyan yazısında, Osmanlı'da önce Yahudilerin meşgul olduğu, ardından Feneryotların devraldığı diplomatik tercüme faaliyetlerinin işleyiş şekline Levanten dragomanların İstanbul'daki Avrupa elçilikleriyle olan münasebetlerine kadar birçok hususa teferruatlarıyla değinir ve Tercüme Bürosu'nun kurulmasına değin mütercimlerin oynadığı çoklu rolü tasvir eder. Gerek bu yazıda çeşitli örneklerini sıraladığı diplomatik çevirilerdeki sistematikleşmiş hatalar, gerekse edebi alanda sadakatsizlikle özdeş bir anlam kazanmış olması sebebiyle tercümeyle ilişkin karamsar bir kanaatin ağırlık bastığını belirttikten sonra, şiirin özünün ne olduğu sorulduğunda "Tercümede kaybolan şey" diye cevap veren Ahmet Haşim'in de muhtemelen aynı hissi paylaştığını ilave eder (Lewis, 2008, s.25-49). Bu uğraşından hiç vazgeçmemiş olmasına karşın tercüme fenomeninin kısıtlarının da farkında olan Bernard Lewis, mütercim kimliğiyle öne çıkmaktan –bu karamsar ruh hâli sebebiyle olsa gerek– imtina etmiştir. Türkçeden yaptığı, bir kitabı rahatlıkla doldurabilecek hacimdeki çevirilerin velayetini üstlenmekten kaçınması da aynı çekinceli tavrın bir neticesidir.

KAYNAKÇA

- Birman, A. (Ed.) (1968). *An Anthology of modern Hebrew poetry*. London-New York Toronto: Abelard-Schuman.
- Churchill, B.E. ve Lewis, B. (2004). *Tarih Notları, Bir Ortadoğu Tarihinin Notları*. Çağdaş Sümer (Çev.). Ankara: Arkadaş.
- Ersoy, M. Â. (1974, Mayıs). For Fallen at Gallipoly. Bernard Lewis (Çev.). *Art International, The Lugano Review*, XVIII/5, 64.
- Gibb, E.J.W. (1907). From the Zafer-Nâme. *A history of Ottoman poetry* (cilt: 5, s.96-97). Londra: Luzac & Co.
- Gresh, A. (2005, Ağustos). Bernard Lewis et le gène de l'islam. *Le Monde diplomatique*, 617.
- Jones, S.W. (1772). A Turkish Ode On Spring. *Consisting Chiefly of Translations from the Asiatick Tongues* (s.47-63). Augsburg: Universität Augsburg, 2009. (Özgün eser 1772 tarihlidir.)

Kısakürek, N. F. (1928, Eylül 13). İstasyon. *Hayat*, 94, 8.

_____ (1928, Kasım 1). Gözler. *Hayat*, 101, 5.

_____ (1928, Temmuz). Otel Odaları. *Hayat*, 84, 15.

Kanık, O. V. (1972, Mart). Four Poems by Orhan Veli Kanik. Bernard Lewis (Çev.). *Encounter*, 38/3, 31.

Lewis, B. (1961). *The Emergence of modern Turkey* (s.130-131, 134, 136-137, 170, 206, 206-207). London: Oxford University.

_____ (1962). Quelques thèmes andalous de la littérature turque au XIXe siècle. *Études d'Orientalisme dédiées à la mémoire de Lévi-Provençal* (cilt: 1, s.185-190). Paris: G.-P. Maisonneuve et Larose.

_____ (1975). *İstanbul ve Osmanlı Uygarlığı* (s.188-189). Nihal Önoel (Çev.). İstanbul: Varlık.

_____ (1982). 'Âshik. *Encyclopedie de l'Islam (Nouvelle Édition)* (cilt: 1, s.718). Paris: G.P. Maisonneuve & Larose.

_____ (1960). Ahmad Midhat. *Encyclopedie de l'Islam (Nouvelle Édition)* (cilt: 1, s.298). Paris: G.P. Maisonneuve & Larose.

_____ (1982). Djem'iyyet-i 'Ilmiye-i 'Othmâniyye. *Encyclopedie de l'Islam (Nouvelle Édition)* (cilt: 2, s.545). Paris: G.P. Maisonneuve & Larose.

_____ (1993). *Islam and the West* (s.109). Oxford: Oxford University.

_____ (1993). Birinci Baskı'nın Önsözü. *Modern Türkiye'nin Doğuşu* (s.IX). Metin Kıratlı (Çev.). Ankara: Türk Tarih Kurumu.

_____ (2000). *Müslümanların Avrupa'yı Keşfi*. İhsan Durdu (Çev.). İstanbul: Ayışığı Kitapları.

_____ (2001). *Music of a Distant Drum: Classical Arabic, Persian, Turkish, and Hebrew Poems*. New Jersey: Princeton University.

_____ (2008). *Babilden Dragomanlara*. Ebru Kılıç (Çev.). İstanbul: Kapı.

Menemencioğlu, N. ve İz, F. (Ed.) (1978). *The Penguin Book of Turkish Verse*. New York: Penguin.

Oral, Ö. (2003). Bernard Lewis ve Oryantalist Gelenek. *Türkiye Araştırmaları Literatür Dergisi*, 1/2, 601-619.

Özdalga, E. (Ed.) (2006). *The Last Dragoman: The Swedish Orientalist Johannes Kolmodin as Scholar, Activist and Diplomat*. London: I.B. Tauris.

Ran, N. H. (1929). *835 Satır*. İstanbul: Muallim Ahmet Halit Kitaphanesi.

_____ (1930). *Varan 3*. İstanbul: Muallim Ahmet Halit Kitaphanesi.

Paquot, Thierry. (2018). Bernard Lewis (1916-2018) Orientaliste reconnu et discuté. *Hermès*, 2018/3, 82, 265-270.

Said, E. W. (1979). *Orientalism* (s.315-316). New York: Vintage Books.

_____ (2003). Resources of hope. *Al Ahram Weekly*, 631.

Seyfettin, Ö. (1988). The Secret Temple. Bernard Lewis (Çev.). *Die Welt des Islams*, New Series, 28, 1/4, 301-308. Leiden: Brill.

Silay, K. (Ed.) (1996). *An anthology of Turkish literature* (s.238, 238-239, 239, 250, 254, 261-262). Bloomington: Indiana University Turkish Studies.

Some Modern Turkish Poems. (1946, Ocak). Bernard Lewis (Çev.). *Islamic Culture: The Hyderabad Quarterly Review*, 42-48.

Specimens of Modern Turkish Poetry. (1948). Bernard Lewis (Çev.). *Islamic Research Association Miscellany*, 10/1, 91.

Tanpınar, A. H. (1928, 23 Şubat). Sabah. *Hayat*, 65, 18.

_____ (1936, 25 Temmuz). Hatırlama. *Ağaç*, 16, 3.

Thayer, P.W. (Ed.) (1958). *Tensions in the Middle East*. Baltimore: Johns Hopkins.

Tunçay, M. (1981). *Türkiye Cumhuriyeti'nde Tek Parti Yönetiminin Kurulması*. Ankara: Yurt.

Bernard Lewis'in Şiir Tercümelelerinin Kronolojik Kaynakçası

Some Modern Turkish Poems. (1946, Ocak). *Islamic Culture: The Hyderabad Quarterly Review.*

Ahmet Haşim, "Envoi" (Mukaddime), s.41; "Dawn" (Şafakta), ss.41-42; "Bulbul" (Bülbül), s.42.

Yahya Kemal Beyatlı, "The Death of Hafız" (Rindlerin Ölümü), s.42; "Night" (Gece), s.42-43; "Voice" (Ses), s.44-45; "Gazel" (Tanburi Cemil'in Ruhuna Gazel), s.46.

Necip Fazıl Kısakürek, "Hotel Rooms" (Otel Odaları), s.44-45.

Nâzım Hikmet, "Weeping Willow" (Salkım Söğüt), s.45-46.

Ahmet Hamdi Tanpınar, "Morning" (Sabah), s.46.

Specimens of Modern Turkish Poetry. (1948). *Islamic Research Association Miscellany, 10/1.*

Ahmet Haşim, "Darkness" (Karanlık), s.87; "Stairway" (Merdiven), s.87-88.

Yahya Kemal Beyatlı, "Life" (Ömür), s.88; "Song" (Şarkı – Dün kahkahalar yükseliyorken evinizden), s.88; "The Spring of Love" (Sene 1140), s.89; "Gazel to Gedik Ahmed Pasha" (Gedik Ahmed Paşaya Gazel), s.89.

Nâzım Hikmet, "Provocateur" (Provakatör), s.90.

Necip Fazıl Kısakürek, "Eyes" (Gözler), s.90.

Ahmet Hamdi Tanpınar, "Memory" (Hatırlama), s.91.

Lewis, B. (1961). *The Emergence of modern Turkey. London: Oxford University.*

Sadullah Paşa, "Ondokuzuncu Asır" manzumesinden altı beyit, s.130-131.

Şinasi, Mustafa Reşid Paşaya ithafen yazılmış kasideden üç beyit, s.134.

Ziya Paşa, "Harâbât" mukaddimesinden iki beyit, s.135; "Terkib-i Bend" in "yeni çıktı" redifli 10.bölümünden üç beyit, s.136.

Namık Kemal, "Murabba", s.170.

Tevfik Fikret, "Sis"ten bir parça, s.206; "Rücu" şiirinden bir parça, ss.206-207.

Kanık, O. V. (1972, Mart). Four Poems by Orhan Veli Kanık. *Encounter*, 38/3.

Orhan Veli, "Free" (Bedava), "Fine Days" (Güzel Havalara), "Bell-Song" (Zilli Şiir), "For the Fatherland" (Vatan İçin), s.31.

Ersoy, M. A. (1974, Mayıs). For Fallen at Gallipoly. *Art International, The Lugano Review*, XVIII/5.

Mehmet Âkif Ersoy, "For the Fallen at Gallipoly" (Çanakkale Şehitlerine şiirinden bir bölüm), s.64.

Fuzuli. (1976). *Edebiyât: Journal of Near Eastern Literatures*, 1/1.

Fuzuli, "Gazel", s.151-152.

Modern Turkish Literature. (1973). *Literature East and West*, XVII/1.

Nâzım Hikmet, "Poems of Twenty-one and Twent-two O'clock" (Saat 21-22 Şiirleri), s.25; "Provacateur" (Provakatör), s.26-27; "Weeping Willow" (Salkım Söğüt), s.27-28.

Orhan Veli, "Reply" (Cevap), s.60; "Tail Song" (Kuyruklu Şiir), s.60.

Menemencioğlu, N. ve İz, F. (Ed.) (1978). *The Penguin Book of Turkish Verse*. New York: Penguin.

Rıza Tevfik Bölükbaşı, "To Tevfik Fikret" (Hususi Bir Ziyaret, Tevfik Fikret'in Necib Ruhuna), s.173. (David Silk müstearıyla.)

Faruk Nafiz Çamlıbel, "Göksu", s.189. (David Silk müstearıyla.)

Kemalettin Kamu, "Frontier Waters" (Hudut Suları), s.192.

Ercüment Behzat Lav, "If I Had a Magic Wand" (Sihirli Değnek), s.217.

Necip Fazıl Kısakürek, "Railway Station" (İstasyon), s.222.

Cahit Sıtkı Tarancı, "I Want a Country" (Memleket İsterim), s.232; "After Death" (Ölümden Sonra), s.232-233.

Oktay Rifat, "Freedom" (Hürriyet), s.263.

Hashmi, A. (Ed.) (1986). *The Worlds of Muslim Imagination*. Islamabad: Gulmohar.

Orhan Veli, "For You", s.141; "Talk" (Söz), s.142; "There Must Be Something" (Bir İş Var), s.143; "Inside" (İçerde), s.144; "Headache" (Baş Ağrısı), s.145.

Poems from the Turkish. (1988). *The Journal of Ottoman Studies*, VII-VIII.

Nesimi, “My picture, my darling, my friend...” (Nigârûm dilberüm yârüm...), s.139.

Sultan II. Mehmed, “My purpose is to obey God’s command to wage jihad”, (İmtisâl-i câhidû fillâh olubdur niyyetüm), s.140.

Mihri Hatun, “I opened my eyes from sleep and suddenly raised my head” (Hâbdan açtım gözüm nagâh kaldırdım seri), s.140.

Köroğlu, “Greetings from me to the Bey of Bolu” (Benden selam olsun Bolu Beyine), s.140, “The beys of our lands” (Bizim illerin beyleri), s.141.

Şeyh Galib, “If I say that the skies have opened, the spring has come” (Eğer desem ki havâlar açıldı geldi bahâr), s.142.

Ahmet Haşim, “Pool” (Havuz), s.142.

Cahit Sıtkı Tarancı, “Bir Haritam Vardı Benim” (I Had a Map), s.142.

Tekin, Ş. ve Tekin, G.A. (Ed.) (1990). *Poems from the Turkish. Journal of Turkish Studies*, 14.

Yunus Emre, “To be slave to a king” (Bir şaha kul olmak gerek), “Let the deaf listen to the dumb” (Dilsizler haberini kulaksız dinleyesi), s.323.

Mihri Hatun, “Woman, they say, deficient in sense” (Çünkü nakıs akl olur dirler nisa), s.324.

Fuzuli, “Headless friend, ruthless fate, restless time” (Dost bî-pervâ felek bî-rahm ü devran bî-sükûn), “Let none be downcast and afflicted as I am, O God” (Benim tek hiç kim zâr ü perişân olmasın yâ Rab), s.324.

Baki, “What are these smiles, these wiles, this coquetry and this disdain”, (Nedür bu handeler bu işveler bu nâz u istiğnâ), s.325.

Nedim, “Nedim to his heart” (Esdikçe båd-ı subh perîşânsın ey gönül), “We understand the purpose of that glance, we have some sense” (Murâdın anlarız ol gamzenin iz’ânımız vardır), s.325.

Şeyh Galib, “Love is the lamp of God, I am its moth” (Aşk bir şem’-i ilâhîdir benim pervânesi); “You are my lord...” (Efendimsin cihânda i’tibârım varsa sendendir), s.326.

Yahya Kemal Beyatlı, "Gazel in the Mahur Mode" (Mahurdan Gazel), ss.326-327.

Fazıl Hüsnü Dağlarca, "Corpse" (Ölü), s.327.

Oktay Rifat, "Boys" (Çocuk), "Thanksgiving" (Şükür), s.327; "Self Revelation" (Teselli), s.328.

Cahit Külebi, "Song" (Hikâye), s.328.

Silay, K. (Ed.) (1996). *An anthology of Turkish literature. Bloomington: Indiana University Turkish Studies.*

Ziya Paşa, "I toured the lands of unbelief" (Diyar-ı küfrü gezdim...), s.238; "From Terkib-i Bend" (Terkib-i Bend'in 10.bölümü), s.238-239; "Song" (Şarkı), s.239.

Namık Kemal, "Let us truly renounce all hope and desire" (Murabba), "Gravedigger" (*Gülñihal*'in beşinci perdesindeki Mezarcı'nın şiiri), s.250.

Abdülhak Hamid Tarhan, "The Greatest Poet" (Şair-i Âzam), s.254.

Tevfik Fikret, "Plunderfest" (Hân-ı Yağma), s.261-262.

Fazıl Hüsnü Dağlarca, "Status Report" (Tanrıma), s.471.

Lewis, B. (2000). *A Middle East Mosaic: Fragments of Life, Letters and History. New York: Random House.*

Fuzuli, "My love has tired me of life – will she not tire of cruelty?" (Beni candan usandırdı cefâdan yâr usanmaz mı), s.212.

Orhan Veli, "There Must Be Something" (Bir İş Var), s.428.

Warner, J. L. (Ed.) (2001). *Poetry in Translation. Cultural Horizons: A festschrift in honor of Talat S. Halman, 1. New York: Syracuse University.*

Melih Cevdet Anday, "Atom H", "Hiroshima" (Hiroşima), "Untitled" (Yolculuk Şiirleri'nin ilk parçası), s.459; "Untitled" (Bir Misafirliğe) s.450.

Nurettin Artam, "Prayer Rug" (Seccade) s.450.

Necati Cumalı, "Rain" (Yağmur), s.450.

Fazıl Hüsnü Dağlarca, "No Lullaby" (Ninnisiz), s.451, "Untitled" (İsimsiz bir şiir), s.452.

Nazım Hikmet, "Yearning" (Hasret), s.452.

Orhan Veli, "My Shadow" (Gölge), "Untitled" (Başğrısı'nın ikinci kısmı), s.453.

Lewis, B. (2001). *Music of a Distant Drum: Classical Arabic, Persian, Turkish, and Hebrew Poems*. New Jersey: Princeton University.

Şeyhi, "Ölme gönül firak ile İsâ-nefes gelür" (Heart, do not die of parting, for he breath of resurrection is coming), s.26.

Yunus Emre, "To be slave to a king" (Bir şaha kul olmak gerek), s.147; "Let the deaf listen to the dumb" (Dilsizler haberini kulaksız dinleyesi), s.148.

Nesimi, "My picture, my darling, my friend..." (Nigârüm dilberüm yârüm...), s.149.

Sultan II. Mehmed, "My purpose is to obey God's command to wage jihad", (İmtisâl-i câhidû fillâh olubdur niyyetüm), s.150.

Mihri Hatun, "Woman, they say, deficient in sense" (Çünkü nakıs akl olur dirlers nisa), s.151; "I opened my eyes from sleep and suddenly raised my head" (Hâbdan açtım gözüm nağâh kaldırdım seri), s.152.

Fuzuli, "Heedless friend, ruthless fate, restless time" (Dost bî-pervâ felek bî-rahm ü devran bî-sükûn), s.153; "Let none be downcast and afflicted as I am, O God" (Benim tek hiç kim zâr ü perişân olmasın yâ Rab), s.154; "My love has tired me of life – will she not tire of cruelty?" (Beni candan usandırdı cefâdan yâr usanmaz mı), s.155.

Taşlıcalı Yahya, "My stock is Albanian", s.156.

Baki, "What are these smiles, these wiles, this coquetry and this disdain", (Nedür bu handeler bu işveler bu nâz u istiğnâ), s.157; "Cup-bearer! The wineglass makes a beautiful rose" (Sâkiyâ câm-ı mey ne hoş gül olur), s.158; "Since there is no permanence in this world of ruin" (Yokdur sebât çünkü cihân-ı harâbda); s.159; "Your cheek is like fresh water" (Ârızun âb-ı nâbdur gûyâ), s.160.

Köroğlu, "Greetings from me to the Bey of Bolu" (Benden selam olsun Bolu Beyine), s.161, "The beys of our lands" (Bizim illerin beyleri), s.162.

Nedim, "My tipsy darling what magic made you so bold" (Mest-i nâzım kim büyüttü böyle bî-pervâ seni), s.163; "Nedim to his he-

art" (Esdikçe bâd-1 subh perîşânsın ey gönül), s.164; "We understand the purpose of that glance, we have some sense" (Murâdın anlarınız ol gamzenin iz'ânımız vardır), s.165.

Şeyh Galib, "If I say that the skies have opened, the spring has come" (Eger desem ki havâlar açıldı geldi bahâr), s.166; "Were I your treasure, you would squander me" (Gencinen olsam vîrân edersin), s.167; "You are my lord..." (Efendimsin cihânda i'tibârım varsa sendendir), s.168-169; "Love is the lamp of God, I am its moth" (Aşk bir şem'-i ilâhîdir benim pervânesi), s.170.

2000 Sonrası Türkçe Yayıncılıkta Yeni Dalgalar: Pratikler, İmkânlar ve Sınırlar*

Merve Şen**

Öz

2000 sonrası kurulan bağımsız yayınevlerinin etkisiyle Türkçe edebiyat okurlarının edebiyat algısında bir paradigma kayması yaşanmaya başladı. Klasikler, çok satanlar, ödüllü yazarlar gibi standartlaşan tercihlerin dışında, daha önce, yalnızca ayrıksı ya da kalburüstü olarak nitelendirilebilecek yazarların referans kaynakları ya da küçük bir kitlenin beğenileri olarak işitilebilecek deneysel, avangart ve post-modernist isimlerin metinlerinin Türkçeye kazandırılmakta olduğu bir sürecin içine girdik. Güney Amerika, Uzak Doğu, Doğu Avrupa ve Orta Doğu edebiyatlarından çevrilen ve ağırlıklı olarak roman türünde olan bu metinler, okurları dillerini ve kültürlerini bilmedikleri yeni anlatım ve ifade modelleriyle tanıştırdıkları edebiyatla ilişkilene biçimlerini de etkilemeye başladı. Bu makale de, bağımsız yayıncıların çeviri roman tercihlerine ve bu tercihlerin nedenlerine odaklanarak Türkçe edebiyat ortamında görülmeye başlanan değişimin izlerini yayıncılık faaliyetleri üzerinden yansıtmayı amaçlamaktadır. Söz konusu bu nedenler, bağımsız yayıncılarla gerçekleştirilen etnografik bir çalışma ile kişisel beğeniler, ekonomik tahakkümler ve ülkelerin sağladığı çeviri fonlarıyla ilişkiler gibi kriterler üzerinden sorgulanacak, bağımsız yayıncılığın konumu gereği ekonomik ve estetik beklentiler arasında nasıl bir müzakere alanı yarattığı tartışmaya açılacaktır.

Anahtar Kelimeler: yayıncılık, bağımsız yayıncılık, Türkiye’de yayıncılık, çeviri, Pierre Bourdieu

* Bu makale, 19-21 Eylül 2018 tarihleri arasında Bamberg Üniversitesi’nde gerçekleştirilen Turkologentag 2018’de sunulan “Çeviri Romanda Yeni Dalgalar: 2000 Sonrası Türkçe Yayıncılığının Sunduğu Okuma Biçimleri ve Pratikler” başlıklı bildiriye yola çıkarak hazırlanmıştır. Çalışmanın oluşmasına katkı sağlayan tüm yayınevlerine, saha çalışmasının imkân ve sınırlarına dair zihnimi açan, bildirimde hakemli bir dergide yayımlanması konusunda cesaret aşılayan Yonca Güneş Yücel’e, makalenin hazırlanması sırasında fikir ve yayıncılığa ilişkin dikkatlerini paylaştığı için musti a’ya çok teşekkür ederim.

** Boğaziçi Üniversitesi, İngiliz Edebiyatı Bölümü, Yüksek Lisans Öğrencisi.

merve.sen221@gmail.com

Makalenin gönderim tarihi: 26.11.2018. Makalenin kabul tarihi: 14.01.2019.

New Waves in Turkish Publishing After 2000: Practices, Possibilities, and Limits

Abstract

Under the influence of the independent publishing houses founded after 2000, Turkish readers have experienced a paradigm shift in their sense of literature. As of 2000, there has been a period in which experimental, avant-garde and post-modernist works of fiction, which have been considered as influential writers' references or the representations of the taste of a minor audience until then, have been translated into Turkish, along with the standardized preferences such as classics, bestsellers, award-winning authors. Texts, mainly novels that were translated from South American, Far Eastern, Eastern European, and Middle East literatures, began to affect the readers' ways of connecting with literature while introducing new narrative models and expressions of various languages and cultures the readers were not familiar with. This article aims to trace the changes that were seen in the Turkish literary scene by focusing on the independent publishers' activities. These motivations will be investigated through an ethnographic study in terms of personal choices, economic impact, and the relation to translation grants, and the issue of how independent publishing, through its position, creates a space of negotiation between economic and aesthetic expectations will be open to discussion.

Key Words: publishing, independent publishing, publishing in Turkey, translation, Pierre Bourdieu

Bugün birkaç zincir mağaza ve orta ya da büyük ölçekli kitapçının çok satanlar raflarına şöyle bir göz gezdirdiğimizde karşımıza çıkacak olan tablo, kitap okuma edimiyle haşır neşir olan herkes için oldukça tahmin edilebilirdir. Bu raflar, klasikler, best-seller'lar, kişisel gelişim kitaplarından vücut bulmuş durumdadır. Aynı manzara, internet üzerinden satış yapan kitap sitelerinin çok satanlar listelerinde de kendisine doğrudan bir karşılık bulmaktadır. Bu durum şaşırtıcı değildir. Burada, okura tesis edilmiş, onun da alımladığı açık olan bir anlam dünyası mevcuttur. Bu anlam dünyası, okuru oldukça sabit bir döngünün içine sokan, kitabı salt bir tüketim nesnesiyle özdeşleştiren bir anlamlandırma modeline karşılık gelmektedir. Bu modele göre, okurun belli kodlamalar içinde hareket etmesi beklenir

ve bu beklenti kendine çoğu kez karşılık da bulur. Peki nasıl? Basite indirgeyerek ifade etmek gerekirse bu, “klasikler olmazsa olmazdır,” “okullarda zorunlu tutulur, öyleyse okuyalım” ya da “hafif bir şey okuyayım kafam dağılsın,” “başarıya kısa yoldan nasıl ulaşırım, şu kitapta formülü var, o zaman alıp okuyayım,” gibi bir düşünce silsilesiyle gerçekleşmektedir. Kuşkusuz, tüm bu ifade ve beklentiler pekâlâ okuma ediminin birer parçası olarak kabul görebilir. Pierre Bourdieu (1999) “Fransız Yayıncılığında Muhafazakâr Bir Devrim” başlıklı makalesinde, kitabın “hem ticari hem simgesel tarafı olan bir nesne” olduğunu söylerken bizi bu çift taraflı algının iştirakçisi kılar (s.12). Önemli olansa bu iki taraf arasında bir uzlaşa sağlayabilmektir. Bununla birlikte, çok satanlar raflarıyla karşımıza çıkan örneklem bize, kitabı yalnızca tüketim nesnesine indirgeyen pragmatik ilişkinin tek tipleştiren ve homojenleştiren yapısının başlı başına bir tehlike arz etmekte olduğunu göstermektedir; kültür ve düşünce alanının kapalı, içe dönük ve kısır bir algıyla şekillenmesi tehlikesidir bu. Üstelik bu tablo, hâlihazırda oranı oldukça düşük olan edebiyat yayıncılığını da belirli üretim biçimlerine bağımlı hâle gelmekle tehdit etmektedir.

Bu nedenle, satın alma ile okuma edimlerinin sıklıkla birbirine karıştırıldığı, okuma ediminin okurdan yazara, çevirmenden yayıncıya pek çok bileşenin müşterek çabasıyla var olabildiğini gözden kaçırdığımız bir dönemde, edebiyat metninin dolaşıma sokulma sürecinin peşine düşmek, yani düşünce ve üretim dünyamızı oluşturan bu hareketliliğe daha şeffaf bir noktadan dahil olabilmek, tam da şimdi ve burada üzerimizde bulunan söz konusu tehdit nedeniyle, dikkate değer bir çaba gibi gözükmektedir

Türkiye’de yayıncılık üzerine kapsamlı bir düşünce üretebilmek için bu faaliyete dâhil olan tüm aktör ve süreçlere, burada yayıncıdan, çevirmene, yazardan redaktöre oradan da telifler ile matbaa ve dağıtıma uzanan uzun bir liste mevcuttur, kulak vermek gerekmektedir. Bu bağlantıları birbiri ardına takip etmek, bir bildiri ya da makaleye sığdıramayacak ölçüde detaylı ve uzun bir araştırmanın kapsamına gireceğinden, bu çalışma için araştırma evrenini 2000 sonrasında kurulan bağımsız yayınevleri ve onların yayıncılık ala-

nındaki hareketliliği üzerinden oluşturmaya karar verdim.¹ Bu fikir oldukça kişisel birkaç meraktan doğdu. Konu yayınevleri olmalıydı, çünkü okur olarak bir kitabı elime her alışımında yayıncılık süreçleriyle aramızdaki mesafeyi düşünmekten, örneğin, aynı kitabın farklı yayınevlerinden çıkan baskıları ile karşılaştığımızda elimizin nede- se, çoğunlukla ismini daha çok duyduğumuz yayınevine sorgusuz sualsiz gidivermesinden, künye okuma tembelliğimizden, artık hayal kırıklığına evrilen bir yılgınlığa düşüyordum. Öte yandan, yayınevleriyle ilişkili olarak merak duyduğum konuların başında kitap tercihleri geliyordu ve raflardaki onlarca aynı kitap arasında bir vaha görüntüsü çizen, bakış açımızı genişleten kitapları dolaşıma sokan yayınevlerini daha fazla insan için görünür kılmamanın iyi bir okurun önceliklerinden olması gerektiğine inanıyordum. Fazla naif ve kişisel olarak değerlendirilebilecek bu düşünce ve merak silsilesiyle çıktığım yolda, bağımsız yayıncıların yayın pratikleriyle aramızdaki mesafeyi biraz olsun kapamaya çalışırken, aynı zamanda, yayınevlerinin kendilerini konumlandırma biçimleri ile piyasada varlıklarını sürdürebilmek için yokladıkları imkânlar ve kimisi ticari alana doğru genişleyebilen tercihleri ile karşılaştıkları sınırlar hakkında fikir sunabilecek kadar veri toplama olanağı buldum. Bu verileri aktarmaya başlamadan önce, yukarıda bahsettiğim edebiyat yayıncılığın- daki düşük oranla neyi kastettiğimi kısaca açıklamak istiyorum. Bu tabloyu netleştirdikten sonra, bağımlılık yaratma tehlikesi taşıyan kodlanmış üretim biçimlerine karşı geliştirilen pratikler olarak bağımsız yayıncıların faaliyetlerini tartışacağım.

Türkiye Yayıncılar Birliği'nin yayımladığı Şubat 2018 tarihli son pazar raporuna bakıldığında Türkiye'deki yayıncılığın dünya sıralamasında önemli bir yere sahip olduğu görülmektedir. Türkiye, pazar hacmi açısından dünyadaki on altıncı en büyük yayıncılık sektörüne sahiptir. Edebiyat yayıncılığı ise, son birkaç senede, adı yetişkin kurgu (edebiyat) olarak geçen kategorinin içinde, %5-%7 arasında değişen

¹ Bu makalenin ortaya çıktığı bildirinin yer aldığı panel roman odağında oluşturulduğu için, ben de araştırmada 2000 sonrası kurulan bağımsız yayınevleri arasında (ağırlıklı olarak) dünya edebiyatından çeviri roman yayımlayanlara yer verdim.

bir dilimde kendisine yer bulmaktadır.² Yani, edebiyat yayıncılığının hâlihazırdaki durumu bu şekilde, dar alanda kısa paslaşmalarla ilerlemektedir. Edebiyat yayınları içerisindeki çok satanlar listelerine, çok satanlar raflarında somutlaşan eğilimlerin hâkim olması dikkat çekicidir. Ajans Press'in 2017 için sunduğu rapora bakıldığında en çok satılan çeviri edebiyat kitaplarının başında Stefan Zweig'in *Bilinmeyen Bir Kadının Mektubu* isimli eserinin geldiği görülür. Zweig ilk on kitabın açıklandığı listede üç kitabıyla birden yer almaktadır.³ Avusturyalı yazarın Türkiye'de revaçta bir isim olduğu kuşku götürmez bir gerçektir. 2013'te telif hakkı kalktığından beri Zweig kitapları ülkemizde 40'ın üzerinde yayınevi tarafından Türkçeye kazandırılmış durumdadır (Öncü, 2017, s.49-50). Özellikle Zweig gibi klasikleşip kemikleşmiş isimler söz konusu olduğunda telif hakkındaki bu serbestliğin pek çok yayınevi için bir imkân olarak ortaya çıktığı açıktır. Burada üzerinde durulması gereken konu ise, durumun getirdiği mali avantajın yanında bir tekdüzeleşmeye de yol açıyor olmasıdır. Zira bu hareketlilikte metin ve içerikten ziyade safi satış pratiği hakimdir. Zweig'in yerine A. ismi de geçebilir ve bu yer değiştirilebilirlik okur-metin, okur-yazar, okur-dil, arasında gerçekleşebilecek karşılaşmalar ile bu karşılaşmaların doğuracağı yeni imkân ve düşünce biçimlerinin önüne geçiyor olur. Zira burada yaşanan Zweig'in yayınevine hizmet eden bir meta hâline getirilmesidir.

Peki, bu içinde bulunduğumuz tekdüzeleşen ve tekdüzeleştirilen sarmalın dâhilinde yapıyı sekteye uğratan, farklı teyellenen noktaların var olması mümkün değil midir? Çok satanlar listesinde gördüğümüz tür ve anlatılar üzerinden şekillenen okurun beğenisi, bugün, içinde bulunduğumuz globalleşen dünyadaki hâkim yayıncılık pazarıyla da uyumluluk göstermektedir. Öte yandan, dünyanın pazar payında en büyük pasta dilimini alan yayıncılık anlayışından

² Burada bir gerilemeyle de karşı karşıyayız, zira geçtiğimiz yıl Türkiye bu sıralamada 11. konumdaydı. Türkiye Yayıncılar Birliği başkanı Kenan Kocatürk, 2018 Şubat tarihli rapora ilişkin yaptığı basın toplantısında bu gerilemeyi, değişen sınav sistemi karşısında eğitim yayıncılığının uğradığı zarara bağlamıştı. Türkiye'de yayıncılığın pazardaki dağılımında en geniş yeri, %50-55'lik bir payla, eğitim yayıncılığının aldığı düşünüldüğünde bu tespitin olası anlamlarını daha net düşünme fırsatı bulabiliriz.

³ Listenin tamamına buradan ulaşabilirsiniz: <https://www.birgun.net/haber-detay/2017-yilinin-en-cok-satan-kitaplari-belli-oldu-196047.html>

ve yalnızca makro ilişkilerden ibaret olmadığını görüp dünyanın farklı bölgelerinde gelişen edebiyatlarla etkileşime girmek ve bunları okura ulaştırmak isteyen yayınevleri de kendilerine bir varlık alanı oluşturmuş durumdadır. Kendilerine bu eğilimle bir varoluş kuran yayınevlerine bakıldığında bunların özellikle 2000 sonrasında kümelenedikleri görülmektedir. Bu yayınevlerinin yayıncılık pratiklerine göz atıldığında ise, klasikler, çok satanlar, ödüllü yazarlar gibi standartlaşan tercihlerin dışında, okurun daha önce hiç tanışıklığı olmayan edebiyatlardan, büyük ölçüde roman türünde metinlerin Türkçeye kazandırılmakta olduğu bir sürecin içine girdiğimizi söylemek mümkündür. Bu metinler, doğrudan dikkat çekici satış rakamlarına ulaşmıyor olsalar bile, yeni çıkan raflarında buldukları yerlerle, entelektüel çevreden aldıkları olumlu yorumlarla, okurun özellikle sosyal medya üzerinden aktardığı beğenisiyle, son yıllarda, okurları dillerini ve (ya) kültürlerini bilmedikleri yeni anlatım ve ifade modelleriyle tanıştırtırken onların edebiyatla ilişkilene biçimlerini de etkilemeye başlamıştır.

Nitel bir saha araştırmasının ardından gerçekleştirilen bu çalışma, yukarıda sözü edilen faaliyetleri ortaya koyan ve 2000 sonrası kurulan, odağında ya da yayın kataloglarında, ağırlıklı olarak dünya edebiyatından yaptıkları çeviriler bulunan 5 yayıneviyle yapılan görüşmelerden -Alef Yayınevi, Aylak Adam Yayınları, Cumartesi Kitaplığı, Jaguar Kitap ve Notos Kitap- ortaya çıkan verilerle şekillenmiştir. Bu yayınevlerinin, kuruluş nedenlerine, kataloglarında yer alan yayınların seçimlerine ve bu seçimlerde rol oynayan kriterlerle motivasyonlara, 2000 öncesi ve sonrasındaki yayın çeşitliliği ile edebi yayıncılığın değişim/dönüşümüne vurgu yapan sorulara verdikleri yanıtlar, bugün Türkiye’de gerçekleşen yayıncılık algısına dair bir izlenim sunar niteliktedir.

Yukarıda değindiğim soruları oluştururken iki teorik bakıştan yararlanmaya çalıştım. Bunlardan ilki Pierre Bourdieu’ye, ikincisiyse Bruno Latour’a ait. Burada Bourdieu’yü baz almamın öncelikli nedeni “alan” ve “habitus” gibi kavramlarının yayıncılık üzerine konuşmak için ideal bir çerçeve kuruyor olmasıyla ilişkili. Zira, yayıncılık, sahip oldukları belli bir güce göre konumlanan failerin hareketleri ve ilişkilerini kapsadığı için bir “alan” olarak değerlendirilebilir. İç-

selleştirilen davranış kalıbı olarak kabul edebileceğimiz “habitus” da, bağımsız yayınevleri için bir sınır “alan”ı oluşturduğundan soruların hazırlanması aşamasında yine önemli bir dayanak noktası hâline gelmişti. Bourdieu’nün sunduğu sosyolojinin, toplumsal yapıdaki her aktörün salt ekonomik olana göre bir hareket alanı oluşturmak yerine pratiğe ve sezgiye önem veren bir sosyoloji üzerinden kurulması da bir başka önemli noktaydı. Bourdieu bu ilişkileri nesnel olarak gözlemlememiz gerektiğini savunurken yayıncılığın ilişkisellik üzerinden şekillenen ve birçok failin parçası olduğu bir faaliyet olması bu ilişkiler ağını ortaya koyacak ve onun tüm aşamalarına ortak bir mesafeyle yaklaşabilecek bir sözcük dağarcığını da zorunlu kılıyordu. Bu nedenle Bruno Latour ve Michel Callon tarafından geliştirilen “aktör-ağ teorisi”ni araştırmanın teorik çerçevesini kuran eşit derecede önemli bir unsur olarak gördüm. “Aktör-ağ teorisi,” dünyanın sürekli olarak etkileşim ve müzakere içerisinde olan, insan ya da insan dışı, aktörlerden ya da *actant*’lardan oluştuğunu öne süren bir yaklaşımı benimseyerek tüm aktörlerin toplumsal ilişkilerin yaratılmasında dikkate değer bir rol oynadığına vurgu yapmaktadır (Latour, 2005). Ben de bu araştırmada, Latour’un sıklıkla dillendirdiği gibi, “aktörleri takip ederek,” onlara kulak vererek ilerledim (2005).

Dünya edebiyatından, ağırlıklı olarak da, Doğu Avrupa, Orta Doğu, Güney Amerika ve Uzak Doğu’dan roman çevirileri yapan bu aktörler, bağımsız bir grup yayıneviydi. Bu yayınevlerine baktığımızda, kendilerini tanımlamak için kullanılan bağımsız, butik ya da küçük gibi birkaç farklı ifadenin dolaşımında olduğu görülmektedir. Tüm bu ifadelerde kesişen ve ayrışan noktalar olduğu kadar, bunların Türkiye’de kullanıma sokulma şekliyle yurt dışında ele alınış şekilleri arasında belirgin farklar olduğu da söylenebilir. Butik, yurtdışında genel olarak, yazarın editöryal ve basım sürecini ekonomik olarak karşıladığı anlayışı temsil etmektedir (Usta, 2015). Türkiye’de ise yazarın masraflarını üstlendiği kitaplara ilişkin olumsuz bir algı mevcuttur. Bu durum, küçük bir anekdotla da gözler önüne serilebilir. Jaguar Kitap’ın sahibi olan Behlül Dündar, görüşmemizde, ilk kitaplarını yayımlayacakları sırada, yalnızca kitap ve yazar adını ön plana çıkarmak istedikleri için ön kapağa Jaguar logosunu koymadıklarından, bunun da dağıtımçıyla aralarında bir probleme yol

açtığından söz etmişti, çünkü Türkiye’de eğer kapakta yayınevinin ismi ve logosu yer almıyorsa yazar kitabı kendisi bastırılmış gibi bir algı oluşmakta, satış da bu algıdan olumsuz etkilenmektedir. Jaguar da bu algı çatışması üzerine tercihinde geri adım atmak durumunda kalarak yayıncılık “alan”ına adım atmış bir yayınevi. Bu anlamda, söz konusu karşılaşma bizlere, bağımsız yayıncıların “alan”a nasıl doğrudan bir tahakkümle yüz yüze gelerek giriş yapıyor olduğunu açık bir biçimde göstermektedir. Böyle bir seyrin yaşandığı yayın dünyasında, butik kelimesi, bağımsız ile neredeyse eş anlamlı, tamamıyla kişisel tercihe göre birinden biri seçilerek kullanılmaktadır. Görüştüğüm yayınevleri arasında da bu konuda bir fikir birliği bulunmamaktaydı. Kimi kendilerine bağımsız denilmesini tercih ederken, kimi hareketliliklerini butik kelimesi üzerinden ifade ediyordu. İçlerinde, bu tanımlamaların gereksiz olduğunu söyleyen de vardı. Görüştüğüm yayınevlerinden ikisi kendisini bağımsız olarak tanımlarken (Aylak Adam, Jaguar) ikisi (Cumartesi Kitaplığı, Notos) butik olduklarını dile getiriyordu. Bu yayınevleri kendileri için seçtikleri adlandırmayı gerekçelendirmiyor olsa da karşımıza çıkan, hemen hemen hepsinin yayın pratiklerinin bütçesi düşük, az kitap basan, ekonomik bir tahakkümle hareket etmeyen ve kişisel beğeni üzerinden kataloglarını oluşturan bir anlayışla şekillendiği yönündedir. Bu adlandırmalar, Alef Yayınevi’nin kurucusu Sinan Kılıç’ın ifadesiyle “yayınevi sahibinin ticari eğilimlere yüz vermeyip kendi istediği alanda kitap yapması” anlamına gelecek şekilde kullanılabilir. Kılıç, birçok bağımsız denilebilecek yayınevi olduğuna atıfta bulunup bağımsız yayınevini bir üst küme olarak tanımlarken bu adlandırmalardan birini sahiplenmeseler de, kendilerini daha çok küçük yayınevleri arasına dahil ettiklerini belirten ifadeler kullanmıştı görüşmemizde. Benim bu makale boyunca bağımsız kelimesini kullanmamda ise, düşük bütçe, az yayın ve kişisel beğeni gibi kriterlerin yanında bir de bu yayınevlerinin büyük bir ticari kuruluşa ya da yayın grubuna dahil olmamaları etkili oldu.

Görüşme gerçekleştirdiğim yayınevlerinin üçüyle -Alef, Cumartesi Kitaplığı, Jaguar- yüz yüze, ikisiyle -Aylak Adam, Notos- yazılı olarak bir araya gelme imkânı bulduk. Araştırmanın başlangıcında iletişime geçmek istediğim dokuz yayınevi vardı. Bu yayınevlerini,

ana akım dışındaki dünya edebiyatından yaptıkları çeviriler ağırlıkta ya da görünür olan, yıllık yayını 24 kitaptan az, çalışan sayısı 1-5 arasında olan ve herhangi bir yayın grubu ya da ticari kuruluşa bağlı olmayan yayıncılar olarak belirlemiştım. Bunlardan Dedalus Kitap, Monokl Yayınları ve Nebula Kitap'a çeşitli yollarla ulaşmayı denesem de, kendilerinden olumlu ya da olumsuz bir dönüş alamadım, Siren Yayınları ise araştırmaya katılmayı öncelikle kabul etmiş olsa da daha sonra gerekçe sunarak soruları yanıtlamayacaklarını bildirdi.

Görüştüğüm yayıncılara yönelttiğim ilk soru, yayınevlerinin kuruluşu üzerineydi. Burada ortaya çıkan izlek, neredeyse her birinin içinde buldukları "alan"a karşı aldıkları eleştirel tutumda yatıyordu. Bu yayıncılar, ya içinde buldukları yayıncılık süreçlerinden memnun değildi ve bireysel inisiyatif almaya karar vermişlerdi ya da kendi edebiyat beğenilerini karşılayabilecek, yahut denenmemiş bir yayıncılık ortaya çıkarmak istiyorlardı. Örneğin, 2014 yılında kurulan Alef için Sinan Kılıç, görüşmemizde tam olarak şu ifadeleri kullanmıştı; "[Alef'i] kurarken amacımız yenilikçi metinler ortaya koymak[tı]. Özellikle o sırada Türkiye'deki roman tercihinin çok ortodoks olduğunu düşünüyorduk." Yayınevinin hoşnutsuzluk üzerinden gelişen bu faaliyetinde, "alan"ın sınırlarını yoklamaya yönelik bir eğilimi gözlemlemek mümkündür. Bu da bizi, belli bir eğilim ve ifade biçimini kendimizinmişçesine sahiplenmemiz anlamına gelen "habitus"a getirmektedir. Alef'in "alan"da yarattığı bu hareketlilikte, "habitus"u var eden eğilim ve beğenilere meydan okuyacak bir düşünce ve "alan"da belli esnemeler yaratacak bir eylemsilik isteği mevcuttur. Bourdieu'nün ifadesiyle kişiler kendi "habitus"larını şekillendiren bir alandayken "suda balık gibi" olurlar (Bourdieu ve Waquant, 1992, s.127). Bu kimseler, etraflarını çevreleyen suyun farkında olmaksızın kendilerini rahat hissederler. Burada ise bağımsız yayıncılık yerleşik tercihlerin ve bu tercihlerin ortaya çıkmasında etkili olan kuvvetlerin farkında olarak, kendini bir habitus-aşındırıcı, Aylak Adam Yayınları'ndan Gökhan Sarı'nın ifadesiyle söyleyecek olursak, ana akım yayıncılığa karşı bir "antitez" olarak kurar görünmektedir.

2000 sonrası yayıncılığın gidişatıyla ilgili konuşurken hem Alef, hem Cumartesi Kitaplığı hem de Aylak Adam, best-seller'lar etrafındaki tekelleşmeye değinmiş, Aylak Adam buna "sağmal inek"

modelini, yani telifsiz eserlerin, klasiklerin sayısız kez çevrilmesi durumunu da eklemişti. Burada gördüğümüz, yayınevlerinin kuruluş aşamasında düşünümsel bir hareketliliğin mevcut olduğudur. Bu yayıncılar, çevrelendikleri alanın dayattığı tahakkümlerin farkında olarak, bunun içinden ve buna karşı somut adımlar atmayı seçmektedirler. Aylak Adam'dan Gökhan Sarı, “Bu best-seller, sağlam inek, modelleri[nin] kaçınılmaz olarak bundan rahatsızlık/tatminsizlik duyanlar[1] da yaratacak” olmasından bahsetmekteydi. Bu duyarlılıkla hareket eden yayıncıların da çevrelendikleri alanın dışına taşılmasına imkân sağlayacak karşılaşmalar yaratmayı hedeflediklerini söylemek mümkündür. Bu yayıncıların, okura iletmek istediklerini söyledikleri birkaç nokta mevcuttur. Bunlar, estetik zevk, metnin geçirdiği duygu ve okurda yarattığı his, metinde ne anlatıldığını görebilmek gibi karşılıklı etkileşim yaratmayı hedefleyen temas alanlarıdır.

Kendileri de genellikle yayımladıkları türde kitapların okuru olan bu yayıncılar, söz konusu etkileşim arzusuna rağmen, görüşmelerimiz süresince, okur tercihlerine göre seçim yapmadıklarını birkaç defa ifade etmişlerdi. Mevcut okura karşı daha karamsar olan Sinan Kılıç, okurun, “habitus” olarak da adlandırabileceğimiz, kanaatlere göre hareket edebildiğini ve kültür dünyasını aşağı çekecek biçimde bir müşteri gibi kitaba yaklaşabildiğini düşünürken, Behlül Dünder, Türkiye'deki okuru iyi bir okur olarak tanımlayıp, kimi kitapları çıktığında “ah, sonunda” diyen okurların da mevcut olduğunu dile getirmişti. Bununla birlikte Dünder, kitap seçimini tamamıyla kişisel beğenileri ve kendi okuma birikimi üzerine kurduğunu da eklemeyi ihmal etmemişti. Okurun best-seller eğilimi nedeniyle ona odaklanarak çalışmadıklarını belirten Cumartesi Kitaplığı'nın kurucusu Selda Hızal ise, buna rağmen bu durumda bir evrilme gördüklerinden de söz etmekteydi; “[okurlar] dünyaya daha fazla temas etmek istedikleri için başka ne oluyor ne bitiyor öğrenmek istiyorlar. İnsanlar biraz daha vizyonunu açık tutmaya başladı, daha entegre yaşamak istiyorlar.” Hızal, tam da bu nedenle, dışarıda dünyaya temas etmek isteyen bir okur kitlesi olduğu görüşünde oldukları için, dünyanın her ülkesinden çeviri yapmayı hedefledikleri bir Dünya Edebiyat Atlası serisi hazırladıklarını belirtmişti.

Her biri, benzeri şekillerde dünyaya temas etmekte oldukları söylenebilecek bu yayınevleri, okura pek çok farklı ülkenin edebiyatlarından çeviriler sunmaktadır. Bu ülkelerden birkaçı, Hollanda, Katalanya, Küba, Avusturalya, Kolombiya, Sudan, Polonya, İsrail, Filistin, Macaristan ve Sırbistan'dır. Türkiye'de okur olarak daha aşına olduğumuz İspanyol, Alman edebiyatları gibi edebiyatlardan çeviriler de raflarda yer almakla birlikte bu dillerden yayımlanan isimler, çoğunlukla tanışıklığımız olmayan yazarlar ya da alışık olmadığımız metinler arasından seçilmektedir. Örneğin, İspanyol edebiyatının 20. yy'daki en iyi isimlerinden kabul edilen Juan Carlos Onetti, Türkçeye ilk kez, 2016'da Alef tarafından kazandırılmıştır. Birlikte anıldığı Marquez, Fuentes gibi yazarlar Türkiye'deki okurun severek okuduğu isimlerken Onetti'yle tanışmak için bu kadar geç kalmış olmamız şaşırtıcı kabul edilebilir. Ama kitabın çevirisi yayımlandığı sırada basında yer alan değerlendirmelerden yola çıkarak çevirisi ve çözümlenmesi zor bir isim olan Onetti'nin⁴ keşfedilemediği için değil aslında uzun yıllar ticari bir risk olarak değerlendirildiği için Türkçeye çevrilmemiş olduğunu söylemek mümkündür.

Burada çeviri meselesine değiniyor olmak önemli, çünkü bu yayınevlerinin yayın kataloğunu oluşturan kitapların büyük bir çoğunluğu, en az %75'i, ki bu Jaguar örneğinde %100'e ulaşıyor, çeviriye dayanmaktadır. Bu metinlerin pek çoğu da roman türünde çevirilerden vücut bulmuş durumdadır. Yayınevleri, görüşmelerimiz sırasında, bu tercihlerini gerekçelendiren bir yorumda bulunmasalar da, Cumartesi Kitaplığı'ndan Selda Hızal'ın "roman ağırlıklı olsun diye gitmedik ama beğenilerimiz roman üzerinde yoğunlaştı," ifadesi, kişisel beğeni ve özne yönelimin dinamikleştirdiği bir seçim ve yayın pratiğiyle karşı karşıya olduğumuzun açık bir örneğini sunuyor denebilir.

Bu bağımsız yayınevlerinin odağında yer alan farklı ülke edebiyatları üzerinden gerçekleştirilen çeviri faaliyetlerinin, büyük ölçüde yayıncılık alanına dâhil olan çevirmen sayısı ve çeşitliliği ile doğru orantılı olduğu görülmektedir. Günümüzde çeviri alanının nasıl ol-

⁴ Onetti'nin diline ilişkin yorumlar için Ömer Türkeş'in *Sabitfikir*'de ve Ali Bulunmaz'ın da *Kültür Servisi*'nde yayımlanan *Tersane* kitabına ilişkin değerlendirmelerine göz atılabilir.

duğuna değinen Sinan Kılıç, 2000 sonrası çeviri faaliyetlerini 70'ler, 80'lerle karşılaştırarak yaşanan sıçrama ve değişimin altını çizerken bugün çevirinin kalifiye bir etkinlik olduğunu söylemekteydi. Bu ifadenin tarihsel bir izdüşümünü Türkiye'de çeviri faaliyetinin uzun yıllar boyunca bir yorumlama pratiği olarak gerçekleştirilmesinde bulmak mümkündür. Kılıç'ın ifadesiyle; "70'li, 80'li yıllarda bir sayfa okuyup sonra daktilonun başına geçip aklında ne kaldıysa çeviren çevirmenler vardı, ünlü çevirmenler. Bakıyorsunuz bir sayfa üç cümleye yığılmış [oluyordu]." Behlül Dünder da bu argümanı destekleyerek, 60'lar, 70'lerde çeviri ve edisyon kalitesini tartışabilecek olsak da 12 Eylül sonrası, özellikle 85-90'lardan itibaren iyi çevirilerin yaygınlık kazandığını görebileceğimizi belirtmekteydi.

Bugün, dünya edebiyatından yapılan çevirilerin yaygınlığını mümkün kılan bir unsurun daha fazla çevirmen yetişmesi olduğu söylenebilirse, bir diğer unsurun da, yayıncı ve çevirmen arasındaki dinamik olduğundan söz edilebilir. Kalem Ajans'ın sahibi Nermin Molloğlu'nun bir soruşturmada belirttiği gibi (2010), 2000 öncesinde İngilizce, Fransızca ve Almanca dışındaki dillerden çeviri yapılmamakta, bu dillerin dışında yapılan edebiyatlar da yine bu üç dil üzerinden Türkçeye kazandırılmaktaydı. Burada baz alınan yayınevlerinin faaliyetlerine bakıldığında ise bunlardan büyük bir kısmının önceliğini farklı edebiyatlara ulaşmak üzerine kurduğu görülmektedir. Bu durum, yayınevleri ve çevirmenler arasında yalnızca bir işçi-işveren ilişkisi geliştirilmesinin ötesinde, hem düşünce hem de yürütme süreçlerinde bir ortaklık içine girilmesini sağlamıştır. Yayın faaliyeti, aktörler-arası bir diyalogla ortaya çıkmaktadır. Örneğin Cumartesi Kitaplığı, çevirmenlerle olan ilişkilerini şu sözlerle açıklamaktaydı: "Biz tanıştığımız çevirmenlere her zaman söylüyoruz. Sizin ilgi alanınız olan coğrafyada önereceğiniz bir kitap varsa bize lütfen bildirin. Onunla ilgili elinizde önceden bir çalışmanız olur ya da bir şekilde okumuşsunuzdur ve Türkiye'de niye yayımlanmadı diye aklınızdan geçmiştir, bize bunlarla ilgili bilgi verirseniz biz de bununla ilgili çalışmayı başlatabiliriz." Alef de yine çevirmenle aktif bir birliktelik yürüten yayınevleri arasında. İsveççeden bir roman çevirme kararı aldıklarında çevirmen araştırma yapması için bu ülkeye gönderilebilmekte ya da Hollanda edebiyatından bir metnin üslubu-

nu nasıl aktarabiliriz sorusu, çevirmenle dirsek dirseğe, beyin fırtınası yoluyla yürütülebilmektedir.

Bu ilişki modellerine karşılık, istisnasız tüm yayınevleri çevirmen eksikliği ya da meşguliyetinden dem vurmaktan konuya ilişkin sözlerini tamamlamamıştı. Selda Hızal, bir çevirmen havuzu oluşturmaya başladıklarından söz ederken yine de bunun henüz yetersiz olduğunu, örneğin Çekçe çeviri yapacak bir isme ulaşamadıklarını belirtmekteydi. Alef, Aylak Adam, Jaguar ve Cumartesi Kitaplığı'nın üzerinde durduğu bir diğer nokta da, çeviriyi yapacak bir kişi bulsalar bile kitabın telifini ellerinde tutukları sürede bu kişinin çeviri yapamayacak kadar meşgul olması yönündeydi. Bu nedenle, dört yayınevi de bir ya da iki defa farklı bir edisyondan çeviri yaptırmayı tercih ettiklerini dile getirmişti. Türkiye'deki okurun orijinal dil takıntısına değinerek "orijinal dilden kötü ve yanlış çeviriye, ikinci dilden yapılan daha doğru bir çeviriyi tercih ederim," diyen Behlül Dünder, görüşmemizde orijinal dili olan Japonca'dan değil, İngilizcede çevirttikleri Tanizaki'nin *Naomi* kitabının yayımlanma hikâyesini paylaşmıştı. Yayınevi, daha sonra bu dilden doğrudan çeviri yaptırmış olsa da, "alan"a adım attıkları ilk zamanlarda, yani 2012-2013 yıllarında, Japonca çevirmen sayısı az, hâlihazırdaki çevirmenler de dolu olduğu için Türkçe çeviriyi metnin İngilizce çevirisi üzerinden yaptırmak durumunda kalmış, edisyonu ise orijinal metinle karşılaştırarak yayına hazırlamıştı. Behlül Dünder, yayına hazırlama sürecinde İngilizcede yaşanan kayıpların üzerinden geçildiği için bu konuda içinin rahat olduğunu söylemekteydi. Konuyla ilişkili benzer bir örneği Aylak Adam da paylaşmıştı. Yayınevi, Sırpçadan çevirmediği bir kitabın çevirisini beklenebileceği üzere İngilizceden değil Fransızcadan yaptırdığını belirtmekteydi. Çünkü yapılan yorumları takip edip edisyon karşılaştırması yapmalarının ardından Fransızca baskının daha iyi bir kaynak oluşturacağına karar vermişlerdi. Bu duruma okur tarafından bakacak olursak, yayınevlerinin hassasiyetini görebiliyor olmanın rahatlatıcı olduğu söylenebilir. Fakat burada önemli olan, tanık olduğumuz bu dikkatin tespitini yapabilmektir. Yayıncının burada kitaba bir meta olmasının ötesinde, kendi iç dinamikleri, bütünlüğü ve etkileşim kanalı olan bir metin gözüyle yaklaşmakta olduğundan söz etmemiz mümkündür.

Röportajlar sırasında çeviri üzerinden açıklanan bir başka konu da, bu yayınevlerinin çeviri ve editörlük faaliyetlerinde beşeri ilişkilerinin de büyük ölçüde devrede olması üzerinedir. Örneğin, İngilizceden çevrilen Tanizaki kitabını yayına hazırlayan kişi, Behlül Dündar'ın iyi bir edebiyat okuru da olan ve çok iyi Japonca bilen turizmci bir arkadaşıydı. Görüldüğü üzere, bu yayıncıların yayın pratiklerinde, profesyonel bir çevirmen ya da editör ihtiyacı beşeri ilişkiler üzerinden doldurulabilmektedir. Selda Hızal, konuyla ilişkili olarak Cumartesi Kitaplığı'nda, metnin geçirdiği duyguyu önemsemeleri nedeniyle orijinal dili dışında bir dilden çevrilecek metne mesafeli durduklarını belirtmekle birlikte İbranice bir metin çevirisi için benzer bir yol izlediklerini aktarmıştı. Hızal'ın arkadaşı olan ve İbranice de bilen yazar Mahir Ünsal Eriş'in çevirmesini istedikleri kitap, Eriş'in o sıradaki yoğunluğu nedeniyle İbraniceden çevrilemez, fakat kitap İngilizceden çevrildikten sonra Eriş, herhangi bir kayıp olup olmadığını tespit edebilmek, okurla paylaşılması gereken dipnotlar olup olmayacağını görebilmek için oturup iki edisyonu karşılaştırır. Alef'ten Sinan Kılıç da, İspanyolcadaki çevirmen azlığı ve özellikle altını çizdiği dil bilen redaktör yokluğuna değinirken bu durumun kendileri için sorun oluşturmadığını çünkü ortağı da olan çevirmen eşinin (Çiçek Özbek) İspanyolca yayınları üstlendiğini söylemekteydi.

Biraz mesafe alıp bakıldığında bu tercihlerin profesyonelce olmadığını iddia etmek olasıdır, fakat bunu dile getirirken söz konusu profesyonelliğin kriterlerini de açmak gerekmektedir. Bu yayınevleri, çevrili oldukları “alan”da, imkânları dahilinde yaptıkları aramalarda belli açmazlarla karşılaşmaktadır. Bunlar, kitabın dilini Türkçeye ulaştırabilecek hâkimiyette bir çevirmen olmaması, var olsa bile bu çevirmenin ihtiyaç duyulan aralıkta yayıneviyle çalışacak uygunlukta olmaması ya da beklentileri yayınevi tarafından karşılanamadığı için birlikte çalışma imkânının ortadan kalkması gibi açmazlardır. Peki, bu açmazlar ışığında yayınevi nasıl bir politika izlemeyi tercih etmektedir? Bu konu üzerine düşünmek için yine Bourdieu'nün “alan”ına değinebiliriz. “Alan”ı oyun metaforuyla açıklayan Bourdieu, oyuncuların, yani failerin belli hedeflere, kazanımlara ulaşabilmek, belli pozisyonlar elde edebilmek ve sahip oldukları

pozisyonları koruyabilmek için hareket ettiklerini ve bunu belirli kurallar çerçevesinde gerçekleştirdiklerini ifade etmektedir (Bourdieu ve Waquant, 2014). Burada da, söz konusu yayınevleri oyunda bir zorlukla karşılaştıkları zaman ne yapıyorlar sorusunu yöneltmemiz mümkündür; bu yayınevleri oyunu terk etmekte ya da güç dengesinde onlardan daha yukarıda olanların şartlarına mı uyum sağlamaktadır? Gözlemlenebildiği kadarıyla hayır. Çünkü yayınevleri kendilerine dayatılan kurallara bağlı kalmak, içinde buldukları alanın kendilerini yutmasına izin vermek yerine kendilerini hareket ettikleri alanın dışına taşıyarak beşeri ilişkilerini yayıncılık faaliyetleriyle diyaloga sokmaktadır. Bu durumu Bourdieu'nün (1999) "Fransız Yayıncılığında Muhafazakâr Bir Devrim" makalesinde küçük yayıncılara atfettiği yenilikçilik yaklaşımıyla özdeşleştirmek mümkündür. Zira, burada alınan karar oldukça mühimdir. "Madem çevirmen yok o zaman bu kitabı yayımlamıyorum," denilmez, yeni çözüm önerileri aranır, metni doğru konumlandırabilmek için destek yoklaması yapılır. Bu yayınevleri, kendilerine farklı "alan"ların ve ilişki modellerinin iç içe geçtiği bir "ağ" yaratmaktadır. Tabii burada kahraman bakkal süpermarkete karşı gibi bir durumdan söz edilemez, zira bu yayınevlerinin konumlarını belirlemek için "alan"ın kurallarına bir anlamda boyun eğiyor olup olmadıklarının tartışılabileceği etkinlikleri de mevcuttur. Fakat, Edward Said'in (1995) *Entelektüel* kitabında yer alan "Profesyoneller ve Amatörler" denemesinde sözünü ettiği gibi, bu profesyonelce görülemeyecek tavır, aslında "tabloyu daha geniş çizmeye" ve "belli çizgiler ve engeller arasında bağlantılar kurmaya" davet ederek "alan"ın temayüllerine direnen bir hareketi imlemektedir (s.76).

Çeviri meselesinde değinilmesi gereken bir diğer nokta da, ülkelerin sağladığı çeviri fonlarıdır. Bu fonların varlığı yayınevi ve çevirmen arasındaki etkileşimi düzenleyen bir diğer unsur olarak ilişki "ağ"ındaki yerini almaktadır. Örneğin, Alef, çevirmenleri arkadaşları, birlikte hareket ettikleri bir ekibin parçası olarak gördüklerinden, onların fon sayesinde Türkiye'de alamayacakları bir parayı kazanabilmelerini sevinçle karşıladıklarını belirtmektedir. Burada öncelikli olarak çevirmenin kazancı vurgulanıyor olsa da, söz ko-

nusu edilen, aslen bir kazan-kazan durumudur. Fonun gelişi hem yayınevini ekonomik olarak rahatlatmakta hem de ülkemizde, Çevirmenler Birliği'nin yayımladığı tip sözleşmeye göre brüt olarak %7'lik bir telif aldığını düşünebileceğimiz çevirmen, emeğinin karşılığını çok daha somut bir biçimde alabilmektedir. Bu noktada, araştırmanın kapsamında yer almamakla birlikte, bir parantez açarak şu iki notu düşmeyi önemli görüyorum; yayıncılık “alan”ında, fon başvurularının her zaman çevirmenler lehine sonuçlanmadığı, yayınevlerinin çevirmen payı üzerinde tahakküm kurduğu durumlara da rastlanabilmektedir. Aynı zamanda, fon başvurularının bu albenisi, Türkiye’de toplumsal statüsü prekarya konumunda olan (Ergüden, 2018), düzenli olarak “yalnızlaşma, güvencesizlik ve esnek çalışma saatleriyle ilişkili risklerle” (Yücel & Orhan, 2018) karşı karşıya gelen ve kazandıkları telifler %7'lik bir pay yerine çok daha dengersiz bir biçimde belirlenen çevirmenlerin karşılaştığı sorunların gözden kaçırılması riskini de beraberinde getirmektedir.⁵ Parantezi kapatıp bu araştırmada söz konusu edilen yayınevlerine döndüğümüzde, fon başvurularının kendileri için de bir avantaj olduğunu söylemekten imtina etmediklerini gözlemek mümkündür. Örneğin, Aylak Adam, uygun kitaplarda fona başvurularını, bu başvurunun olumlu sonuçlanması durumunda hem “yayınevini maliyetten

⁵ Yayıncılığa ilişkin literatürde, yayınevleri ve çevirmenler arasındaki girift ilişki başlı başına bir çalışma alanı oluşturacak kadar önem arz ediyor. Bu alanda çalışmayı zorlaştıran en büyük engel ise piyasanın kendi içinde dahi şeffaf olmaması. Örneğin, çevirmenlere verilen telif yüzdeleri yayınevlerine göre değişkenlik gösterirken aynı yayınevi içinde farklı tür ya da dizilere farklı telif yüzdeleri ayrılabilir ya da benzer hacimlerde kitap çevirisi yapan iki çevirmen beşeri ve profesyonel ilişkilerin yarattığı dinamiklerle aynı yayınevinden birbirinden farklı oranlarda ücret alabiliyorlar. Çevirmene yalnızca tek seferlik ödeme yapan yayınevleri olduğu gibi yeni baskılarda, yine değişen oranlarda, telif ödeyen yayınevleri de mevcut. Bu detayları bu kadar muğlak paylaşıyor olmamın sebebi ise şu, söz konusu bilgileri çoğunlukla nesnel yollarla değil, kulaktan kulağa yayılan haberlerle ya da arkadaş meclislerinde, etrafta çok da bahsini etmemek koşuluyla alabiliyorsunuz. Görüşüğüm yayınevlerinden Aylak Adam, çevirmen ödemelerinde telif yüzdelerinin değişmekte olduğunu belirtirken, Notos bu telifin kendileri için %8-%10 arasında değiştiğini belirtmiş, Alef ise çevirmene net %8 telif verdiklerini söylerken bu orandan stopaj vergisini kesmedikleri için aradaki farkı devlete kendilerinin ödemek durumunda olduğunu ifade etmişti.

Bu konuyu kamusal alana oldukça verimli ve detaylı bir şekilde dahil eden, güncel bir tartışmayı takip etmek isterseniz Işık Ergüden'in 22 Kasım 2018 tarihinde K24'te yayımlanan yazısına göz atabilirsiniz: <http://t24.com.tr/k24/yazi/cevirmenlik,2026>

kurtar[ması]” hem de “çevirmenler[in] biraz daha hakkıyla kazanabilmeleri” ile açıklamaktadır. Burada, sayfa başına 25 euro, ya da 800 sayfalık bir kitap için 15 bin Euro gibi rakamlardan söz edilmektedir. Böyle bir imkân varlık gösterince çevirmenin kendisinin de inisiyatif aldığı durumlar ortaya çıkabilmektedir. Jaguar, Norveççeden bir kitap çevirmeye niyetlenince çevirmen bu çeviriyi fonla karşılamayı teklif edip başvuruyu kendisi başlatabilmektedir. Tüm bu avantajlara karşın fon almak oldukça belge işi yüklü yoğun bir bürokratik bir sürece tabi olabildiği için, yayınevleri bu fonlara düşünebileceği kadar sıklıkla başvurmamaktadır. Sürecin, İskandinavya’da daha kolay, Doğu Avrupa’daysa daha zorlukla ilerlediğini öğrendiğimiz Alef, Aylak Adam ve Cumartesi Kitaplığı, fonlamanın yayınevlerinde yalnızca bu işle ilgilenen bir çalışanın bulundurulması gereken kadar yoğun bir mesaisi olduğu bilgisini de paylaşmaktadır. Ortaya çıkan sonuç, Cumartesi Kitaplığı dışındaki tüm yayınevlerinin daha önce bir ila dört defa bir çeviri fonundan faydalanmış olduğu yönündedir. Selda Hızal, görüşmemiz sırasında, yayınevinin ajans desteğiyle iki fona birden başvurduğunu ve henüz haber bekliyor olduklarını belirtmişti. Hızal, yayınevi yeni kurulduğu için bu başvuruların olumlu sonuçlanmayabileceğini öngörmekteydi.

Cumartesi Kitaplığı’nın fonlara ilişkin değerlendirmesi aynı zamanda iki önemli meselenin de altını çizmektedir; ajansla olan ilişki ve piyasadaki algı. Cumartesi Kitaplığı birlikte çalıştıkları ajansları yayıncılık faaliyetlerinde rol oynayan en önemli aktörlerden biri olarak tanımlamaktadır. Bu tavırda, ajanstan beklentilerini karşılayan, yayın tercihlerine uygun düşecek öneriler almalarının etkili olduğu söylenebilir. Ajanstan gelen “sizde Gürcü kitabı yok, bakın bu ilginizi çekebilir,” gibi bir ileti yayınevi için değerli bir done oluşturmaktadır. Notos Kitap ajansların önerilerini dikkate almadığını söylerken Aylak Adam ve Jaguar, ajanslarla çok sıkı bir ilişki yürütmeseler de kataloglarından yararlandıklarını ifade etmekteydi. Alef ise yayınevleri ve ajanslar arası ilişkilerde dengeli bir dağılım olmadığını düşündüğünden araştırmada yer alan yayınevleri arasında bu aktörlere en mesafeli olanıydı. Anglosakson dünyadan uzaklaşma sebeplerini de çoğu ajanslar tarafından temsil

edilen yazarların sahip olduğu yüksek telif oranları ve bunun ortaya çıkardığı, kazanma şanslarını zayıflatan rekabete bağlayan Sinan Kılıç, ajanslarla birlikte bir de *scout*'lardan söz etmekteydi. Belirli ajanslarla çalışabildikleri gibi serbest olarak da iş yapabilen bu kişiler, herkesin erişiminde olan bir katalog hazırlanmadan önce tespit ettikleri kitaplar, isimler için yayınevleriyle ya da ajanslarla iletişime geçerler ve oldukça yüksek meblağlar ile çalışırlar. Bu durum, ajanslar ile yayınevleri arasındaki ilişkiyi ve iki aktörün stratejilerini de doğrudan etkilemektedir. Bağımsız yayınevlerinin özellikle uluslararası arenadaki varlığı düşünüldüğünde ortada bir dengesizlik vücut bulmaktadır. Örneğin Alef, Londra Kitap Fuarı'na gittiğinde, orada kendisine daha önce sunulandan ayrı bir katalogun daha dolaşımında olduğunu görür, çünkü *scout*'ı olan yayınevleri ile olmayanlar için ayrı kataloglar basılmaktadır. Bu ilişkilere dışarıdan bakıldığında karşımıza çıkan, yayıncılık faaliyetinde hâkim güç olan tek bir fail olmadığıdır. Yayınevi-çevirmen-ajans arasında bir aktörlerarasılık mevcuttur. Lineer olmayan, katmanlı bir ilişkiler "ağ"ı vardır, çünkü tüm aktörlerin beklentileri, yönelimleri birbirinden farklı seyretmektedir.

Cumartesi Kitaplığı'nın fonlara ilişkin endişesi de yine üzerinde durulması gereken bir diğer noktayı imlemektedir. Selda Hızal'a göre, fon sağlayacak jüriler "karşısındaki yerleşmiş bir yayınevi olduğunu görmek ist[erler]." Öte yandan, Cumartesi Kitaplığı, yayımladıkları ve yayımlamaya hazırlandıkları, tamamı internet siteleri üzerinden görülebilen kitaplarını, kendilerine avantaj getirecek iyi birer kartvizit olarak değerlendirmektedir. Yayınevi, burada, kültürel gücünün maddi eksikliklerini dengeleyebilecek bir unsur olduğunu ima etmektedir. Maddi eksiklik ifadesi, bağımsız yayınevlerinin hem ekonomik açıdan yetersizliklerini hem de faaliyet gösterdikleri sürenin kısıllığını kapsamaktadır. Bugün, yayıncılık dünyasında yayınevlerinin piyasaya sürdükleri bir kitaptan gelir elde edebilmek adına dâhil oldukları çarka bakıldığında, bunun bağımsız yayınevleri için tehdit oluşturur nitelikte olduğu gözlemlenebilmektedir. Devlete ödenen vergi ve dağıtımcıya düşen pay, bu konudaki iki belirleyici kriter olarak gösterilebilir. Devlet, kitap üretimi için %8'lik bir ver-

gi talep ederken,⁶ yayınevi bu KDV'den artakalan miktarın %50'sini dağıtımçıya ödemek durumundadır.⁷ Alef'ten Sinan Kılıç, bir kitabın dolaşıma girmesi için işleyen mali süreci daha iyi anlaşılması adına, kendileri üzerinden şu şekilde somutlaştırmaktaydı; 2000 adet basılan ve etiket fiyatı 34 TL olan 352 sayfalık bir kitabın tamamının satılması durumunda yayınevının kazanacağı gelir 68.000 TL. Bundan devletin %8'lik ve dağıtımçının %50'lik payının yanında çevirmene ödenen %8'lik telif, yabancı yayıncıya ödenen ve beher kopya üzerinden hesaplanan yine %8'lik pay, matbaa ile kağıda ödenen, Kılıç'ın %15 olarak hesapladığı miktar, telif ajansına verilen ve 500 TL civarında olan sabit ücret düşürüldüğünde yayıncının eline geçen net gelir 12.420 TL oluyor. Bu net gelirin içinden bir de editörlük, grafik, kapak tasarımı gibi süreçlerin karşılanması için para ayrılması gerekiyor. Bu rakamlar, yayınevlerinin çevirmenlere ayırdığı değişken telif yüzdesi, kağıt ve matbaa seçimine göre farklılaşmakla birlikte piyasanın işleyişi ve ekonomik tahakkümleri hakkında açık bir biçimde bilgi sunmaktadır. Döviz kurundaki artış nedeniyle, özellikle kağıt fiyatlarında baş gösteren zamlar pek çok yayınevi gibi bu araştırmanın kapsamında görüştüğüm yayıncıları da genel olarak etiket fiyatlarında artışa gitmeye sevk etmiştir. Yeni maliyetleri yalnızca yeni yayımlanan kitaplara yansıttıklarını belirten Notos'tan Dilek Emir, doğru olanın tüm etiket fiyatlarını değiştirmek olduğunu çünkü öncelikli olarak bu kitapların yerine konacak kitapların

⁶ Görüşmeler sırasında hâlen geçerli olan bu vergi, 7161 Sayılı Kanun'la Katma Değer Kanunu'nun "İstisnalar"a ilişkin 13. Maddesine eklenen (n) bendi ile Kültür ve Turizm Bakanlığınca yayıncılık sertifikası verilmiş yayıncılar için 1 Şubat itibarıyla kaldırıldı (Türkiye Yayıncılar Birliği). KDV muafiyetinin yayıncılık dünyası için ne kadar olumlu olacağı ve bu muafiyetin okura yansımaları ise henüz yanıt verilemeyecek sorular. Şimdilik gelen ilk eleştiriler, kitaba kitabevleri yoluyla ulaşan okurun KDV ödemeye devam edecek olması üzerinde yoğunlaşıyor.

⁷ Uluslararası Yayıncılar Birliği ve Avrupa Yayıncılar Birliği'nin ortak yayımladığı rapora (2015) göre dünya genelinde basılı kitaptan alınan vergi %5.75 civarındadır. <https://publishingperspectives.com/2015/07/vat-rates-on-books-and-ebooks-around-the-world/> Yayıncılık ve dağıtım arasındaki sorunlu ilişkinin uzun yıllardır tartışıldığı Türkiye'de, yakın zamanda söz konusu edilen modellerden biri Fransa'ya aittir. Dağıtımın yayınevlerini kendi bünyelerinde barındırdığı dağıtımıcılar tarafından gerçekleştirildiği Fransa'da, bu dağıtımıcılar farklı yayınevlerine de hizmet verebilmektedir ve dağıtıma ayrılan pay net %12-%14 arasındadır.

https://build.export.gov/build/idcplg?IdcService=DOWNLOAD_PUBLIC_FILE&Revisi onSelectionMethod=Latest&dDocName=eg_fr_109791

maliyetini düşünmeleri gerektiğini söylerken aradaki farkı bilinçli olarak üstlenmeyi tercih ettiklerini ifade etmekteydi. Notos'un okura olumlu yansıyan bu tercihinin, aradaki farkı dergi yayıncılığından elde ettiği gelirele dengeleyebileceği düşüncesinde yattığı öne sürülebilir.

Bu örnekler göstermektedir ki, bağımsız yayınevlerinin diğer tüm yayınevleri gibi "alan"daki hareketlerini görünür kılacak bir güce ihtiyacı vardır. Bourdieucü bir kavramla bu güç "sermaye" olarak tanımlanabilir. Bourdieu(1996) dört tip sermayeden söz etmektedir; bunlar ekonomik, toplumsal, kültürel ve simgesel sermayedir. Bağımsız yayınevleri ekonomik kaynaklar açısından alandaki diğer yayıncıların gerisinde oldukları için, daha çok kurdukları ilişki ağları (toplumsal); beğenileri, entelektüel birikimleri ve bunları ifade ediş biçimleri (kültürel) üzerinden oluşturdukları ve uzun vadede ekonomik bir kazançla da birleşebilecek simgesel bir sermayeden faydalanmaktadır. Bu sebeple de küçük ama temkinli adımlarla ilerlemeyi tercih etmektedirler. Selda Hızal, Cumartesi Kitaplığı'na ilişkin bir değerlendirmede bulunurken daha büyük bir adım atmadan, örneğin fuarlar aracılığıyla uluslararası arenada yer almadan önce, yayınevinin biraz oturması gerektiğini bildiğini söyleyerek öncelikle "iç piyasadaki ilişkilerini sağlıklı bir zemine oturtma derdinde" olduklarını dile getirmekteydi. Bu temkinli adımların bir işlerliği olup olmadığına ilişkin yanıtı ise Jaguar üzerinden aramızda mümkündür. Yayınevi ilk yayımlanan kitaplarının yeniden baskı sürelerinin uzun bir aralığa yayıldığını söylerken tanınırlıkları arttıkça bu sürenin kıaldığını tespit etmiş. İlk kitapları *Salamina Askerleri*⁸ 2012'nin yılbaşı zamanı çıkmasına rağmen birkaç farklı değerlendirmede yılın en iyi kitapları arasında gösterilse de ilk baskıyı tüketmesi iki yıl almış. Son bir buçuk iki yılda ise simgesel sermaye birikiminin yansımalarını gören yayınevinde, kitaplar giderek daha kısa aralıklarla yeni baskı yapmaya başlamış.

Yaptıkları yorumlardan yayınevlerinin bu sermayeyi kendilerini görünür kılacak şekilde kullanmak için çeşitli stratejiler geliştir-

⁸ Jaguar etiketiyle yayımlanan ilk kitap, Ezra Pound'un *Cathay* adlı şiir kitabı. Fakat röportajımız roman özelinde ilerlediği için Behlül Dünder, *Salamina Askerleri*'ni ilk kitapları olarak zikretmişti.

diğini de gözlemlemek mümkündür. Bu stratejilerin başında sosyal medya gelmektedir. Söz konusu yayınevlerinden hiçbiri sosyal medyada düzenli olarak aktif bir varlık sergilemese de bu mecraayı okurla iletişim kurmak için ideal bir kanal olarak görmeyi sürdürmektedir. Örneğin, Goodreads'in varlığı yayınevlerinin sosyal medya hareketliliklerinde ve kitap seçimlerinde, özellikle bu platformda son derece aktif olan Jaguar'ı buna örnek gösterebiliriz, önemli bir yer edinmektedir. Buradaki kültürel ve sosyal sermayeleri bu yayınevlerinin failliklerini dolaşıma sokmaktadır. Böylece bu sermayelerin birikimi uzun vadede, sermaye çeşitleriyle harekete geçtiğini bildiğimiz “habitus”un da aldığı şeklin değişmesi ihtimalini açık bir biçimde ortaya koymaktadır.

Peki, çizdiğim bu tablo fazla mı iyimserdir? Daha önce bağımsız yayınevlerinin yenilikçi yaklaşımından söz ederken konularını alanın belirli kurallarına boyun eğerek koruyup korumadıklarını tartışabileceğimizden söz açmışım. Görüşme gerçekleştirdiğim beş yayınevinden üçü -Alef Yayınevi, Aylak Adam Yayınları, Jaguar Kitap- kendilerini ekonomik olarak destekleyecek ikinci bir yayınevi kuruyorlar; sırasıyla Paloma Yayınevi, Zeplin Kitap ve Olvido Kitap. Alef, Paloma'yı kişisel gelişim kitapları basmak için kuruyor ama daha sonra Sinan Kılıç'ın ifadesiyle “sermaye bağımlısı bir yayınevine dönüşmesi” gerekçesiyle başkalarına devrediyor. Buradaya ilginç bir nüans mevcut, Paloma'yı devralan bu isimler daha sonra edebiyata yönelip bir başka bağımsız yayıncı olan Nebula Kitap'ı kurmuşlardı. Burada son derece girift bir ilişkisellik varlık gösteriyor, çünkü belli bir dünya görüşü ve beğeniyi sürdürebilmek için yapılan ticari hamlelerden, yine ticari kaygının değil, nitelik ve nitelikli bir çeşitlilikten söz edilebilecek bir edebiyat yayıncılığına geçiş yapılıyor. Aylak Adam da kuruluşlarından iki yıl sonra Zeplin ile bir yan marka oluşturuyor. Aylak Adam'ın bu iki yayınevinin varlık hâllerine ilişkin oldukça net bir duruşu var; “[bu yayınevlerinden] ilki edebiyat bağımlılığından, ikincisi ise o bağımlılığı sürdürmenin yollarını aramaktan kurulmuştur.” Zeplin'de aforizma kitapları, klasikler özellikle göze çarpan yayınlar arasındayken üzerinde ünlü yazarların resimlerinin olduğu bardak, defter gibi ürünler de piyasaya sürülüyor. Zeplin, aynı zamanda, Zweig furyasına dahil olan

ve “sağmal inek” modelini işler kılan yayınevlerinden biri. Jaguar’ın yan markası olan Olvido ise bu noktada biraz daha ortada duruyor, çünkü karma olarak değerlendirilebilecek bir oluşum. Bugüne dek Olvido’dan hem daha ayrıksı metinler basıldı hem de daha popüler okumalar. Bu anlamda Olvido’nun Jaguar için bir çeşit deneme tahtası oluşturduğunu söylemek mümkün olabilir. Burada minik bir parantez açarak görüşmemiz süresince Olvido’nun bahsinin bir kere bile açılmadığını da eklemem gerekir.

Peki, bu anlattığım durumlar yayınevlerinin bağımsız sıfatıyla ne kadar örtüşmektedir? Görülen, “alan”ın kendisinin bağımsızlık tanımını sorunlaştırıyor olduğudur. Çünkü bir güven meselesi ortaya çıkmaktadır. Bu yayınevleri başta içinde buldukları sistemin okuma pratiklerinden rahatsız oldukları için kuruluyor olsa da bu tahammülsüzlüğe direniş olarak gelişen edimlerini sürdürebilmek adına yine sistemin içinden üretimde bulunmaktadır. Sinan Kılıç, Paloma’yı bırakmalarının ardından işin ticari kısmını azaltıp, daha emeğe dayalı bir yol seçmeyi tercih ettiklerini söylüyordu. Mesela ilk altı ay hiç kitap yayımlamıyor ama yılın diğer yarısında dört kitap birden basıyorlar. Arada geçen süreyi metin üzerinde çalışmaya ve aslında Alef-dışı yaptıkları işlerle, bu metnin dağıtımını mümkün kılacak sermayeyi elde etmeye ayırıyorlar. Aylak Adam ise bu yılın başından beri, değer verdikleri kitapları yayımlayabilecek birikimi ellerinde tutabilmek için bu kitaplar yayıma hazır olsa da bazı aylarda önceliği, örneğin klasiklere verebildiklerini söylemekteydi. Yine de şunu belirtmek gerekir ki, Aylak Adam için bahsi geçen bağımsızlık zemini oldukça kaygan. Yayınevi ticari ve sembolik sermayelerini birbirinden ayırıyor gözükse de istedikleri daha özgün ve ayrıksı kitapları basabilmek için yokladıkları imkânlar, ticari alana fazlasıyla açılırken, takipçisi ve paylaşımcısı olmak istedikleri edebi üretim biçimlerinin görünürlüğünü zedeleyen bir hareketliliğe de yol açmaktadır.

Bu ticari ile sembolik arasındaki müzakere zemininde kendi yöntemlerini, deney ve deneyim üzerinden belirleyen yayınevleri, yurt dışında net bir biçimde yapılan ticari kurgu ile edebi kurgu arasındaki farkın bilincinde olarak, varlık “alan”larını büyük ölçüde edebiyat üzerinden kurmaktadır. Hareketliliklerini sağlayan ve bir *actant* olan kitabın, “hem ticari hem de simgesel değere sahip” bir

nesne olduğunun ve üretimlerine devam etmek için bu değerler arasında bir uzlaşıda bulunmaları gerektiğinin farkında olarak hareket etmektedirler. Bu yayınevleri, farklı ülke ve dillere ulaşmayı, metne meta'sından ayrı bir değer de atfetmeyi sürdürebilmek, bu yolla da "habitus"ta aşınma yaratabilmek için, içinde hareket ettikleri "alan"ın ilkeleriyle de kendilerini donatmak durumundadır. Bu yönelim, büyük ölçüde başka seçenekleri olmamasından kaynaklanmaktadır. Zira, bağımsız yayınevleri şu anki konumlarıyla büyük bir dönüşüm yaratabilmek için ekonomik olarak yetersizdir. Fakat Bourdieu'nün yayıncılık dünyasında olup biten her şeyi bir tür kadercilikle ekonomik güçlere atfetmeyi eleştirirken belirttiği gibi, yayıncılık dünyasının ekonomik güçleri de yeniden yorumlayabilecek esneklikte bir "alan" olduğunu unutmamak gerekir (1999, s.6). 2000 ve sonrasında, önceliklerini "alan"ın koşullarına yenik düşmeden ve onu bir anlamda daha esnek bir forma kavuşturma ihtimaliyle faaliyet gösteren yayınevlerinin, kendi ifadeleriyle, "yeni bir şey arayanlar," "başka ülke ve yazarlara, dünyaya temas etmek isteyenler," tüketmek için değil "estetik bir zevkle" kitabı eline alanlar için sunduğu daha önce karşılaşmadığımız büyük bir imkânlar dünyası mevcuttur. Bunun, okura ve edebiyat pratiklerine olan etkisine ilişkin net veriler ise, inanıyorum ki, önümüzdeki yıllarda daha belirgin biçimlerde kendini gösterecektir.

KAYNAKÇA

Bourdieu, P. (1999). A Conservative Revolution in French Publishing. Mieranda Vlot ve Anthony Pym (Çev.). https://www.academia.edu/32257217/Pierre_Bourdieu_A_conservative_revolution_in_French_publishing

_____. (1996). *Distinction: A Social Critique of the Judgement of Taste*. Richard Nice (Çev.). United States: Harvard University.

_____. Loic W. (1992). *An Invitation to Reflexive Sociology*. Cambridge: Polity.

_____. Loic W. (2014). *Düşünsel Bir Antropoloji için Cevaplar*. Nazlı Ökten (Çev.). İstanbul: İletişim.

- Latour, B. (2005). *Reassembling the Social*. Oxford: Oxford University.
- Ergüden, I. (2018, 22 Şubat). Türkiye’de Sosyal Bilimler Yayıncılığı ve Çevirmenliği. <http://t24.com.tr/k24/yazi/isik-erguden,1607>
- Molloağlu, N. (2010). Yayıncılığımızın Görünmeyen, Ötelenen Kahramanları: Çevirmenler. *Sabitfikir*. <http://www.sabitfikir.com/dosyalar/yayinciligimizin-gorunmeyen-otelenen-kahramanlari-cevirmenler>
- Öncü, Mehmet T. (2017). *Türkçe Çeviriler Bibliyografyası*. İstanbul: Hiperyayın
- Said, E. (1995). *Entelektüel*. Tuncay Birkan (Çev.). İstanbul: Ayrıntı.
- Türkiye Yayıncılar Birliği (2018). 2017 Türkiye Kitap Pazarı Raporu. http://turkyaybir.org.tr/2017-turkiye-kitap-pazari-raporu/#.W_sIE-i3BIU0
- Usta, B. (2015). Yayıncılığın Gizli Kahramanları. *Sabitfikir*. <http://www.sabitfikir.com/dosyalar/yayinciligin-gizli-kahramanlari>
- Yücel, Y. G. ve Orhan G. (2018). Yayıncılık Dünyasının Feminizasyonu Süreci: Kadın Çevirmenler Üzerine Bir İnceleme. *Kebikeç*, 46, 367-380.

“Hepimizin İhtiyaç Duyduğu Şey Umut”

Martin Puchner

Söyleşi: Eylem Ejder*



Fotoğraf: Gretjen Hellene

* Ankara Üniversitesi, Tiyatro Bölümü, Doktora Öğrencisi. eylemejder@gmail.com
Bu söyleşinin tiyatro hakkındaki bölümü “Theater, Literature, Philosophy: A Field of Tension. An Interview with Professor Martin Puchner” başlığıyla *Critical Stages* (Sayı 18, 2018) dergisinde yayımlanmıştır. <http://www.critical-stages.org/18/theater-philosophy-literature-a-field-of-tension-an-interview-with-professor-martin-puchner/>
Yazının gönderim tarihi: 25.12.2018. Yazının kabul tarihi: 15.01.2019.

Martin Puchner tiyatro, modern dram ve dünya edebiyatı alanlarının en önemli entelektüellerindedir. Harvard Üniversitesi İngilizce ve Karşılaştırmalı Edebiyat Bölümünde Byron ve Anita Wien Profesörü. Harvard Üniversitesi Mellon Tiyatro ve Performans Araştırmaları Okulu kurucusu ve aynı üniversitenin Tiyatro, Dans, Medya bölüm başkanıdır. Tiyatro, felsefe ve modern dramdan dünya edebiyatına kadar birçok dile çevrilmiş çok sayıda kitap, makale ve denemeleri bulunmaktadır. Yazarın en bilinen kitapları *Stage Fright: Modernism, Anti-Theatricality and Drama* (Sahne Korkusu: Modernizm, Anti-Tiyatrallik ve Dram), *Drama of Ideas: Platonic Provocations in Theater and Philosophy* (Fikirler Dramı: Tiyatro ve Felsefede Platoncu Kışkırtmalar), *Poetry of the Revolution: Marx, Manifestos and the Avant-Gardes* (Devrimin Şiiri: Marx ve Avangard Manifestolar) ve 2018’de yayımlanan *The Written World: The Power of the Stories to Shape People*. (Yazılı Dünya: İnsanları Şekillendiren Hikâyelerin Gücü). *Devrimin Şiiri*, 2012 yılında Altıkırkbeş Yayınları tarafından Türkçeye çevrildi. *The Written World* ise Pegasus Yayınları tarafından Yusuf Tan’ın çevirisiyle yayıma hazırlanıyor.

* * *

***Stage Fright*¹ (Sahne Korkusu), *Marx ve Avangard Manifestolar: Devrimin Şiiri*², *The Drama of Ideas*³ (Fikirler Dramı) gibi en bilinen çalışmalarınız 1990’ların sonu ve 2000’li yılların başlarında yazıldı. Bu dönem kimileri tarafından bir dönüm noktası olarak tanımlandı; “anlatısal dönüş”, “tiyatral dönüş”, “performatif dönüş”, “duygulanışsal dönüş”, “avangart dönüş” gibi. Sizin için bu dönemin belirgin karakteristiği nedir? Bir yazar olarak çalışmalarınızı bu dönemde nerede, nasıl konumlandırıyorsunuz? Bu yıllar sizin araştırmalarınızı, ürettiğiniz fikirleri nasıl etkiledi?**

¹ Martin Puchner, *Stage Fright: Modernism, Anti-Theatricality and Drama*. The Baltimore and London: The John Hopkins University Press, 2002.

² Martin Puchner, *Marx ve Avangard Manifestolar: Devrimin Şiiri*. Çev: Çağrı B. Kasap. İstanbul: Altıkırkbeş Yayınları, 2012.

³ Martin Puchner, *The Drama of Ideas: Platonic Provocations in Theater and Philosophy*. Oxford: Oxford University Press, 2010.

Haklısınız. Bence de bu dönemde tiyatro ve performans çalışmalarını alanından gelen terim ve kavramlara yönelik bir artış görüldü. Performans çalışmalarının başarısı buna bir örnek olabilir. Benim çalışmalarım, performans çalışmaları alanında neler yapıldığından çok edebiyat ve metinle ilgileniyor. Ama performans da her zaman bir yakınlık hissetmişimdir (Richard Schechner bir defasında bir konferansta benim anti-tiyatrallik kavramımın takipçisi olduğunu kulağıma fısıldamıştı). Tiyatro ve performans çalışmalarına olan ilgi edebiyat ve hatta felsefe için de geçerliydi. *The Drama of Ideas*, dram ve tiyatronun merceğinden bakarak bir felsefe tarihi yazma girişimiydi. Bu dönemdeki kitaplarım edebiyat, felsefe ve performans arasındaki bu gerilimli alanda yer alan türlere – closet dram⁴, manifesto, fikirler dramı- odaklanıyordu.

***Devrimin Şiiri: Marx ve Avangard Manifestolar* (2012) kitabınız Türkçeye çevrildi. Gılgamış'tan tablet yazılarına, bugünün sosyal medyasına dek hikâye anlatıcılığının hikâyesini anlatan yeni kitabınız *The Written World (Yazılı Dünya, 2018)*⁵ de Pegasus Yayınları tarafından Türkçeye çevriliyor. Bu kitap çok kısa zamanda muazzam bir yankı uyandırdı ve Türkçenin yanında on altı ayrı dile çevriliyor. Dünyanın farklı yerlerinde kitapla ilgili bir dizi söyleşi, seminer ve konuşma yapmaya devam ediyorsunuz. Kitabın bu başarısı için ne söylemek istersiniz? Bu kitabı yazmak nasıl bir deneyimdi sizin için? Kitabın gelecekteki Türkçe okurlarını da düşünürseniz bu konuda söylemek, paylaşmak, eklemek istediğiniz bir şey var mı?**

Edebiyatın hem akademide hem akademi dışında savunulacak durumda olduğu bir kültürel momentte yaşadığımızı düşünmüştüm. İnsanlar edebiyata neredeyse geçmişe ait bir şeymiş gibi muamele ediyordu. O yüzden bir savunma yazmak istedim. Ama edebiyata ne kadar kafa yorduysam, bir o kadar da, edebiyattan (ve daha genel olarak beşeri bilimlerden) şikayet ederek edebiyatı savunan kitapların varlığını fark ettim: Neden insanlar artık edebiyatı umursamıyor,

⁴ closet drama, sahnelenmek için değil okunmak için yazılan oyunlara verilen ad (ç.n.).

⁵ Martin Puchner, *The Written World: The Power of Stories to Shape People, History, Civilization*. Random House, 2018.

neden gençler artık okumuyor, vs. Bunlar bana, kimseyi ikna edemeyecek kadar ihtimal dışı ve itici göründüler. Dolayısıyla edebiyatı “savunmaya” karar verdim ama onu eylemde göstererek, edebiyatın zaman üzerindeki gücünü göstererek, son dört yüzyıl boyunca hayatımızı nasıl da şekillendirdiğini göstererek. Edebiyatın ve hikâye anlatıcılığının gücünü göstermeye karar verdiğimden, vaaz ettiğim şeyi uygulamaya geçirmem, yani benim de bir hikâye anlatarak bu kitabı yazmam gerektiği aklıma geldi: Edebiyatın hikâyesini anlatmak. Dolayısıyla kitabın başarısı (ki bence siz bunu kibarca abartıyorsunuz), buradan kaynaklanıyordu.

Yaşadığımız çağda, farklı biçimlerde, hikâye anlatıcılığının artış gösterdiğini düşünüyor musunuz? Türkiye’de hem tiyatrodan hem edebiyatta ve tabii ki sosyal medyada hikâye anlatıcılığına ciddi bir rağbet var. Siz, bu çağın teknolojik gelişmelerine ve sosyal medyanın rolüne işaret ederek “yazılı edebiyattan sonra ikinci bir edebiyat patlamasını yaşamakta olduğumuzu”⁶ ileri sürmüştünüz. Sosyal medyanın yeni bir edebiyat türü yaratacağını düşünüyor musunuz? Bu çağın hikâye patlaması hakkında ne düşünüyorsunuz? Bugün herkes kolaylıkla bir yazar olabiliyorsa, sizce bu durum edebiyat için bir tıkanma meselesi mi, yoksa yeni bir imkânın işaretçisi mi?

Evet, insanlar edebiyat ve okuma hakkında endişelenirken, şunu diyen biriyle hiç karşılaşmadım: Neden insanlar artık hikâyeler anlatmıyor? Sanırım bunun sebebi bizim aslında hikâye anlatan hayvanlar oluşumuz. Şu şekilde anlam oluşturuyoruz; şeyleri bir sıraya koyarak, a’dan b’ye, c’ye nasıl ulaşacağımızı düşünerek. Etrafımızdaki dünyayı, diğer insanları, kendimizi algılama, hissetme biçimimiz bu.

Her medya devrimiyle yeni hikâye anlatıcılığı biçimleri ve biçimlenişleri ortaya çıkıyor. Şu anda olan da bu ve gerçekten heyecan verici. Fakat aynı zamanda korkutucu. Çünkü bu, son birkaç yüzyılda alıştığımız edebi dünyanın, orijinal hikâyeler icat eden ve onları halka pazarlayan yayıncılara satan profesyonel yazarlarla birlikte değiştiği anlamına geliyor. Ve evet, sanırım profesyonel yazarların

⁶ <https://www.youtube.com/watch?v=U7sFJ84A014> Erişim Tarihi: 15.12.2018.

varlığından yayıncılara kadar bu dünyanın her ögesi değişiyor. Bu, elbette, insanların artık hikâye anlatamayacağı anlamına gelmiyor. Soru şu: Bu hikâyeleri kim üretecek? Belki atölyelerde çalışan insanlar, Rönesans'taki resim atölyelerinde olduğu gibi (ya da Hollywood), ya da yazara dönüşen okurlar (popüler fan-fiction hikâye anlatıcılığı websitesi Wattpad'de olduğu gibi). Kim bilir. Etrafımızda olan biten bu değişimi gözlemek çok ilginç olacak.

Öte yandan, medya devrimleri yeni hikâye anlatıcılığı biçimlerini öne çıkarmasına rağmen (geçmişte, bu tür yeni formlar *1001 Gece* ve roman gibi hikâye koleksiyonlarıydı), kendilerinden önce var olan, geçmişteki hikâye anlatıcılığı biçimlerini de kullanıyorlardı. Edebiyatta, şeyler geri dönüşüme yatkındır, bu yüzden *The Written World*'ü iyimser ve neşeli bir notla bitirdim. Sonunda, bazı şeyler değişecek, belki bazı şeyler kaybolacak ama daha fazlası kazanılmış olacak.

Çalışmalarınızda hayranlık uyandıran şeylerden biri de konuya yaklaşım biçiminiz. Genellikle konvansiyonel ya da kanonlaşmış bir meseleyi yeni bir kavramla ele alabilmenin yollarını arıyorsunuz. Örneğin, *Komünist Manifesto*'nun edebi bir tür yarattığını iddia ettiniz. Tiyatro ve felsefe arasındaki boşluğa dikkat çektiniz ve düşünce tarihi boyunca anti-tiyatrallığın serimini yaparak yeni bir tiyatrallik kavramına vardınız. Diğer taraftan ise, dünya edebiyatı dersleri veriyorsunuz ve *Norton Dünya Edebiyatı Antolojisi*'nin editörüsünüz. Ancak bu konudaki yaklaşımınız yine farklı. “Dünya edebiyatı” yerine “dünyasal edebiyat” kavramını ileri sürüyorsunuz. “Dünya” yerine “dünyasal”ın⁷ seçiminde, kavramsal değişimin önemi nedir?

“Dünyasal” edebiyat, en önemli eserlerinden bazılarını, sizin de bildiğiniz gibi, İstanbul'da yazmış olan (Türk ve Osmanlı edebiyatına keşke biraz daha zaman ayırsaymış diye düşündüğüm) Erich Auerbach'dan ödünç aldığım bir kavram. Dante üzerine çalışmasın-

⁷ Puchner'in kavramı “worldly literature” *dünyevi* veya *dünyasal* edebiyat olarak çevrilebilir. Bu konudaki bir makalesi “dünyasal edebiyat” başlığıyla *Varlık* dergisinde yayımlanmıştır, bu nedenle burada “dünyasal edebiyat” kavramı tercih edilmiştir (ç.n.) Bakınız: Martin Puchner, “Dünyasal Edebiyat”, *Varlık* (3/2009).

da geçiyor terim. Dante çoğunlukla öbür dünya hakkında yazdığı için Auerbach onu “seküler dünyanın şairi” diye tanımlıyor. “Dünyasal (wordly)” diye çevirdiğim sözcük Almandaca “irdisch” (dünyevi), yani sonraki değil *bu* dünya anlamına gelir. Aynı şeyin dünya edebiyatı için de geçerli olduğunu düşünüyorum. Dünya edebiyatına yaklaşımım, belli kültürlerin ve yazarların edebi eserleri nasıl ürettiğini, bunların ticari dolaşıma nasıl girdiğini, diğer formlarla arasındaki alışverişini, ne gibi yazma teknolojilerini kullandıklarını ve yaşamımızı aslında nasıl etkilediklerini vurguluyor. Bunun edebiyata “dünyasal” bir yaklaşım olduğunu, yani edebiyatı bizim dünyamızdan uzak, kıymetli, müşkül bir şeye dönüştürme girişimlerinden farklı olduğunu düşünüyorum.

Biraz tiyatrodan konuşalım mı? Bir konferanstaki konuşmanızda bize şöyle bir çağrı yapmıştınız: “Tiyatro ve felsefe arasındaki boşluğa dikkat edin”⁸. Bu boşluğa kaçınmamız gereken bir sorun olarak değil üretici bir güç olarak yaklaşıyorsunuz. Bana oldukça edimsel görünen bu görevin önemi hakkında konuşabilir miyiz biraz? “Tiyatrallik” kavramını bu boşluğun neresinde konumlandırıyorsunuz?

Bu boşluğa dikkat etme kavramı beni çok şaşırtan bir gelişmenin sonucunda ortaya çıktı. *Drama of Ideas* üzerine çalışırken tiyatro ve felsefe arasındaki ilişkiyle ilgilenen tek kişi olduğumu düşünmüştüm neredeyse. (Felsefe uzmanı olarak çalışmaya başlamıştım, ki bu tiyatro alanında pek alışık olduğumuz bir şey değildi, sonra analitik felsefede lisansüstü çalışmalar yaptım.) Ama sonra fark ettim ki Freddie Rokem, Laura Cull dahil olmak üzere bu konuyla ilgilenen, “Performans Felsefesi” diye adlandırdıkları bu alanda kitap dizisi gibi geniş bir akademik işbirliği organize eden çok sayıda insan vardı. Bundan çok memnundum.

Bir noktada, ortaya çıkan bu alanın değerlendirmesini yapmak istedim ve ilginç bir fenomeni fark ettim: Bazı bilim insanları felsefe ve tiyatro arasındaki ayrımın bir sorun olduğunu, ortadan kaldırıl-

⁸ Martin Puchner, “Please Mind the Gap between Theater and Philosophy”, *Modern Drama* 56:4, (Winter 2013), 540-553.

ması gerektiğini düşünüyordu. Bu bana bir hata olarak görüldü. Bu birbirinden çok farklı gelenek ve disiplinin - tiyatro ve felsefe - birbirlerini görmezden geldikleri, birbirlerine saldırdıkları, birbirlerinden ödünç aldıkları, birbirlerini kıskandıkları yollarla ilgilendim.

İlgimi çeken dinamik buydu ve düşündüm ki, tiyatro ve felsefe arasındaki ayrıma karşı çıkar ya da bunun kaybolmasını istersek bu dinamiği kaçırmış olacaktık. Bu yüzden şunu önerdim: Tiyatro ve felsefe arasında bir boşluk -bir ayrım- olduğunu kabul edelim ama bu boşluğun korumalığını yapmak niyetiyle değil, tam da farklı insanların bu ayrımı nasıl çizdiğini anlayabilmek için.

Peki ya bu “dostane boşluk”un içinde tiyatro tarihini –en azından Batı tiyatro tarihini- yeniden düşünür ve okumaya çalışırsak ne bulabileceğimizi düşünüyorsunuz? “Boşluğa dikkat etmek” tiyatro tarihini ya da onun algılanışını değiştirebilir mi sizce?

Harika soru. Tasarladığım şey tam olarak buydu, tiyatro ve felsefe arasındaki ilişkinin tarihi, ikisi arasındaki boşluğun tarihi. Bunu yapmak istersek, Platon’la başlayarak belli tarihsel anlarda felsefecilerin tiyatrodan ödünçle konuştuklarını görürüz. Platon, kimi zaman sahnelenen felsefe diyalogları yazmış, ama aynı zamanda tiyatroya saldırmıştır.

Diğerleri, örneğin Nietzsche tiyatroya karşı benzer bir aşk-nefret ilişkisi beslemiştir. Wagner’e tapmış, Wagner’le ilişkisini kesmiş, Bizet’e tapmış, dansı bağrına basmış. Aynıısı Kierkegaard ve onun Mozart’la olan aşk ilişkisi için, her haliyle Alain Badiou için de geçerli. Diğer tarafta ise felsefeyle ilgilenen, felsefeyi sahneye taşımamanın yollarını aradıkları gibi onunla eğlenen, Aristofanes’in *Bulutlar*’ından Tom Stoppard’a değin oyun yazarlarımız var.

Katılıyorum. Bugün aynı zamanda Ranciere, Badiou, Žižek, Weber gibi bir dizi felsefeci tiyatro hakkında denemeler yazıyor. Çağımızda “anti-tiyatral ön yargı”nın kaybolduğunu söyleyebilir miyiz?

İlginç soru. Bir tarafta, kültürümüzün her yerinde olan, her şeyden çok dolaşımda olan bir tiyatrallık var. Yani bir kişilik ifadesi, öz-

bilinçli bir kendilik sunumu, performanslar söz konusu. Sanat dünyası, müzeler etkin yerler ve performansları kendi alanlarına dahil ediyorlar. Tiyatrallik kazanmış, anti-tiyatrallik yenilmiş görünüyor. Ancak diğer taraftan, anti-tiyatrallik sınıırım hiçbir zaman tamamen yenilmedi. Tiyatral öz-sunuma dair bolca sahip olduğumuz performatif kipler konuştuğumuz gibi bir tepkiyi doğuruyor. Bu yeni anti-tiyatrallik dalgasının kendini nerede açığa çıkaracağını görmek ilginç olacak.

Stage Fright’tan Poetry of the Revolution’a (Devrimin Şiiri), Drama of Ideas’a dek izini sürebileceğimiz benzer meselerle uğraşiyor görünüyorsunuz: Tiyatrallik, anti-tiyatrallik, tiyatrallik yanlılığı, bir tür olarak manifesto, tiyatro ve felsefe arasındaki boşluk. Tüm bunları Drama of Ideas kitabınızın başlığıyla oynayarak “fikirler tiyatrosu” diye tanımlamak istiyorum. Peki ya etkilenişler/duygulanışlar ve duygular? “Fikirler tiyatrosu”nda ya da sonrasında “duygulanışların” rolü için ne düşünüyorsunuz?

Haklısınız. Hem (Stage Fright kitabımda çalıştığım) closet drama’lar, hem fikirler dramı ve hatta belki manifestolar (Devrimin Şiiri) akla hitap eden zihinsel, kuramsal çalışmalardır. Popüler yazarlar tarafından değil, belli bir konuya odaklanan yazarlar tarafından ve belli bir seyirci kitlesi için yazılmaya elverişliler.

Bu türlerde beni cezbeden şeydu; bu üç türün yazarları da felsefi ya da siyasal eserler yazabilirlerdi ama yapmadılar. Dram ve manifesto yazmayı seçerek bedenleri, hisleri olan karakterler yaratmalarını gerektirecek bir tür ya da en azından manifestolardaki gibi okuyucunun sadece zihnine değil duygularına da seslenebileceğini düşündükleri bir tür üzerine çalışmaya karar verdiler. Şimdi bu metinlerin çoğunun bunu başaramadığını söyleyebilirsiniz. Bu üç türün tarihinin berbat hatalarla dolu olduğu doğrudur, o kadar ki, bir avuç başarıdan daha fazlasının ortaya çıkması zor. Closet dram’ların, fikirler dramının ve manifestoların yazarları dram ve tiyatrodan ödünç kavramlar alarak zihin kadar duyguları da uyandırmayı, bu ikisini birleştirmeyi istediler. Bence girişimleri ne kadar donkişotça olursa olsun dikkate değerdi.

“Avangard” ve “rear-guard” gibi kavramlar bugünün tiyatro ve performans çalışmaları açısından sizin için ne ifade ediyor?

Avangard asıl olarak askeri bir terim, bir ordunun gelişmiş birlikleri demek, yani küçük bir grubun yığınların öncüsü olması. Terim sanat dünyasına on dokuzuncu yüzyıldan yirminci yüzyıla geçerken, tam da sanat hareketleri birbirlerine karşı gelirken, biri diğerinden daha gelişmiş, daha üstün, daha öncü olmaya çalışırken girdi. Ben bu dinamiği, öncü olma meselesinin bütünüyle dile getirildiği araçlar, yani manifestolar aracılığıyla çalıştım.

Aslında, vardığım sonuç şuydu, sanat alanındaki bu yeni avangard yarış kısmen, sanatçılar tarafından yazılmış olan manifestoların (önceki manifestolar devrimciler tarafından yazılmıştı) bir sonucuuydu. Manifestolar sanata ithal edildiklerinde beraberlerinde öncü olma ruhunu da getirdiler.

Rear-guard’ı (geri birlik) ise avangarda bir tepki olarak görüyorum. Bazı sanatçılar geleneğe geri dönerek avangarda basit bir biçimde karşı çıktılar. Ama diğerleri, biçimsel yenilikler ve manifestolar dahil avangarddan bazı unsurları ödünç aldılar ama bunları da etkilerini düşürmek için kullandılar. Böylesi sanatçıları, örneğin Wyndham Lewis, rear-guard sanatçılar diye tanımladım.

Yaşadığımız zamanda avangard bir topluluğun önemi ve rolü ne olabilir sizce, özellikle de son yıllardaki işgal hareketlerini göz önünde bulundurursak: Türkiye’de Gezi Hareketi (2013), Hong Kong’ta Şemsiye Devrimi (2014), Arap Baharı gibi. Bu politik eylemler pek çok araştırmacı ve sanatçı tarafından sanatsal hareketler olarak görüldü, tartışıldı. Örneğin Gezi bana şunu göstermişti. Antonin Artaud’dan ödünçle “gökyüzü hâlâ tepemize düşebilirdi” ve “sanat bize bunu öğretmek için yaratılmıştı”. Bu hareket hem yaşam, sanat ve siyaset arasındaki “boşluğun farkına varış” hem de bunlar arasındaki bir sınır deneyimiydi. Birinin ya da bir şeyin değil kendi kendisinin öncüsüydü. Siz bu konuda ne düşünüyorsunuz? Bugünün politik-sanatsal ayaklanmaları ve bugün avangard olana dair deneyimlerinizi, gözlemlerinizi paylaşmak ister misiniz?

Bence siz kendiniz harika birkaç örnek verdiniz. Bahsettiğiniz hareketlerin, sanatın, özellikle kamusal sanatın yenilikçi kullanımı da dahil olmak üzere, avangard bir ruhu olduğuna tamamen katılıyorum. İlk kuşak sanatçılardan aktivistlere dek manifesto yazarları üzerine çalışan biri olarak, bu hareketlerden görel olarak ne kadar az manifesto çıktığına şaşmış kalmış durumdayım. Örneğin Wall Street işgalinde neredeyse kasıtlı olarak manifesto yazmaktan uzak durma kararı alınmıştı (manifesto benzeri metinler ortaya çıkmasına rağmen).

Bence, bugün tek bir kolektif sesin, “biz”in içerisinde manifesto yazmak çok zor. Çok sayıda farklı görüş var. Bu yeni hareketler Marx veya Lenin ya da Breton gibi karizmatik bir liderin etrafında toplanmıyor. Bu yeni hareketlerden ne gibi yeni türler doğacağını, bunların görüşleri nasıl ifade edeceğini görmek ilginç olacak. Çünkü sanırım bunu yapmaları gerekiyor. Manifesto biçiminde olmak zorunda değil. Ama şuna gerçekten inanıyorum, bir hareketin değer ve amaçlarının kolektif ifadesine denk düşen bazı biçimler olmadan bu hareketleri sürdürmek kolay değil.

Mellon Tiyatro ve Performans Araştırmaları Okulu'nun kuruluşunuz. Bu “yaz okulu”nun içeriği ve amacı nedir?

Mellon Okulu performans sanatları alanında çalışan, kariyerinin başında olan akademisyenlerin görece izole edilmişliği diye gördüğüm şeye bir tepkiydi. Bu durum çoğunlukla birkaç meslektaşın sahne sanatlarını çalıştığı İngilizce bölümlerinde veya çoğu meslektaşın akademisyen değil uygulayıcı olduğu tiyatro uygulama bölümlerinde görülüyordu. Bu nedenle, ileri düzeydeki yüksek lisans/ doktora öğrencileri, doktora-sonrası öğrenciler ve fakülte üyelerini bir araya getirecek bir topluluğun çok önemli olacağını düşündüm. Her yıl gerçekleştirdiğimiz şey tam olarak budur. Bu topluluk oluşturma çabasının başarılı olduğunu görmekten özellikle memnunum. Çoğu katılımcı birbiriyle temasta kaldı, ortak işler yaptı ya da sonrasında okula davet ettiklerimiz bizimle işbirliği içinde oldu. Bazen burada, ABD'deki tiyatro akademisi ABD'nin konularına ve temalarına çok fazla odaklandığından biraz yerel olabiliyor. Bu yüzden bu kadar uluslararası katılımcıyı bir arada görmek benim için gerçek bir zevk.

Birkaç yıl önce İstanbul'a geldiniz ve Bilgi Üniversitesi'nde bir edebiyat etkinliğine katıldınız. Nobelli yazar Orhan Pamuk ve Türkiye'nin önde gelen edebiyat eleştirmenlerinden Murat Belge ve Jale Parla'yla bir araya geldiniz. İstanbul'daki kültürel ve edebi ortama dair izlenimlerinizi paylaşmak ister misiniz? Açıkçası sizin gibi, dünyanın farklı yerlerinde farklı edebi ve kültürel çevreleri gözlemleyen biri için İstanbul'un ne ifade ettiğini merak ediyorum.

Evet, İstanbul'da çok kez –sanırım beş kez- bulundum. Her ziyaretimde hep geri gelmeyi ve daha uzun kalmayı istedim. Karşılaştığım entelektüel yaşamdan inanılmaz derecede etkilendim. İlk ziyaretimde *Cogito* dergisiyle, İstiklal Caddesi'ndeki Yapı Kredi'nin kültür merkeziyle, sonrasında *Varlık* dergisi ve *Devrimin Şiiri* kitabımı Türkçeye çeviren harika insanlarla tanıştım. (Kaan Çaydamalı ve Şenol Erdoğan'la ve şimdi adlarını hatırlayamadığım insanlarla Kadıköy'de unutulmaz bir akşam geçirdim. Ben, Türkçe bilmiyorum, onların da İngilizcesi çok iyi değildi ama bir şekilde birlikte harika zaman geçirmeyi başardık.)

Daha sonra, Bilgi Üniversitesi Santralistanbul'da iki hafta ders verdiğim için farklı üniversitelerden insanlarla bir araya geldim. Burada yazarlar, çevirmenler, yayıncılar ve akademisyenler arasında çok iyi bir etkileşim vardı. Özellikle bunu çok sevdim. Amerika'da da az çok var ama bence yeterli değil. Akademi kendi sınırlarını korumaya çok fazla can atan, kendine ait bir dünya olmaya başladı. İstanbul'da tanıştığım her yazarın aynı zamanda bir çevirmen, aynı zamanda yayıncı ve öğretmen olmasına bayılmıştım.

Ama ziyaretlerimdeki en güzel şey daha önce andığım bu insanlarla ve tabii Murat Belge, Jale Parla, sonrasında Orhan Pamuk'la buluşmalarımızdı. Harika sohbetlerimiz oldu. Sonra dünya edebiyatı üzerine online derslerimi çekmek için bir kameramanla (erkek kardeşimdi aslında) İstanbul'a tekrar geldim. Bu sohbetlere eşlik eden Murat'ın o meşhur şehir turları onunla yaptığımız sohbetleri bir adım öne çıkarıyordu. Kısacası, üçüne de büyük hayranlığım var. Murat ve Jale hayatımdaki en sevdiğim insanlar arasında dersem abartmış olmam. (Birkaç kez görüşebildiğim ve son derece -ama ço-

ğunlukla belli bir mesafeden- hayranlık duyduğum Orhan Pamuk’la bu kadar yakın olduğumuzu söyleyemem.) Keşke İstanbul’da yaşıyor olsaydım, böylece onlarla daha çok vakit geçirebilirdim.

Çağdaş Türkçe edebiyat hakkında ne düşünüyorsunuz? Orhan Pamuk’u okuduğunuzu, özellikle *Masumiyet Müzesi*’yle -hem roman hem de müzeyle- ilgilendiğinizi biliyorum. “Orhan Pamuk’un Mahrem İstanbul’u”⁹ adlı yazınızı okuduğumda sadece İstanbul’u, şehrin sokaklarını değil, edebiyat geleneğindeki “hüzün”ü, onun derinindeki duyguyu benim gibi İstanbul’da doğup büyümüş birinden daha fazla hissettiğinizi düşünmüştüm. Türkçe edebiyat üzerine düşüncelerinizi paylaşır mısınız? Türkiye’den ilgilendiğiniz başka yazarlar var mı?

Evet, İstanbul ziyaretlerim ve hepsinden öte Türk arkadaşlarım sayesinde İstanbul’a ve daha genel olarak Türkiye’ye dair bir fikrim oldu (Ege sahil şeridinden başlayıp Antalya’ya, oradan Anadolu’ya geçtim. Burada bilmediğim bir yerde jipim bozulmuştu, neyse ki harika insanların yardımlarıyla kurtulmuştuk). Klasik ve modernist Türk edebiyatı hayranıyım, en çok da Orhan Pamuk sayesinde tanıştığım Tanpınar’ın. Ama Osmanlı edebiyatıyla da ilgileniyorum. *Norton Dünya Edebiyatı Antolojisi* üzerine çalışırken Evliya Çelebi’ye denk geldim ve onun Osmanlı zirvedeyken yazdığı vakayinamesinden büyüledim. Eserinin sadece bir bölümü İngilizceye çevrilmişti ama daha fazlasını Almanda okuyabilmişim ve antoloji çalışması için, onun harikulade Viyana ziyareti dahil çevrilmemiş bazı bölümlerin çevrilmesi için görevlendirilmişim. *Odyseia*’nın Polyphemus bölümünü çağrıştıran, merak uyandırıcı ve kökleri sözlü kültüre uzanan *Dede Korkut Kitabı*’nı da antolojiye dahil etmeye karar verdim. Antolojide Türk ve Osmanlı edebiyatının (elbette Orhan Pamuk da vardı) temsilini arttırabildiğim için memnundum. En azından, her yıl 50.000 öğrencinin yararlandığı ve dünya edebiyatının altın standardına göre düzenlenen bu antolojide Osmanlı ve Türk edebiyatının görünürlüğünü arttırabildiğimi düşünmüştüm.

⁹ Martin Puchner, “Orhan Pamuk’s Own Private Istanbul”, *Raritan Review* 33:3 (2014); 97-107.

Tüm bu söylediklerimle birlikte sadece yüzeyde kaldığımı farkındayım. Aslında bana çağdaş Türk edebiyatından bazı önerilerde bulunursanız çok memnun olurum.

Edebiyat eleştirmeni değilim ve sizin gibi bir edebiyat eleştirmenine çağdaş Türk edebiyatından önerilerde bulunmak kulağa tuhaf geliyor açıkçası. Ama kimleri okuduğumu, hangi yazar ve kitaplardan etkilendiğimi paylaşmaktan mutlu olurum tabii. Sanırım benim kuşağım aşağı yukarı benzer isimleri anacaktır. Tanpınar ve Pamuk'u saymazsak, tüm yazdıklarıyla, özellikle *Tutunamayanlar*, *Tehlikeli Oyunlar*'la Oğuz Atay; Yaşar Kemal ve *İnce Memed*; Latife Tekin'in *Sevgili Arsız Ölüm*; Sevim Burak'ın tüm eserlerini söylemek isterim. Bugünün yazarlarına yani 2000 sonrasına gelirse Barış Bıçakçı, Sema Kaygusuz, Ayhan Geçgin ve *Monograf* dergisi editörü, arkadaşım Melek Aydoğan'ın tavsiyesiyle yeni okuduğum Hüseyin Kıran. Bunun dışında yazılarını okumaya bayıldığım bazı edebiyat eleştirmenlerini de anmak isterim: Nurdan Gürbilek, Orhan Koçak, Fatih Altuğ, Süha Oğuzertem. Jale Parla ve Murat Belge'yi zaten tanıdığınız için söylemedim.

Şahane. Benim için harika bir ödev!

Şimdiye kadar edebiyat, tiyatro ve felsefeden konuşarak aralarındaki gerilimli sınırlarda dolaşmaya çalıştık. Söyleşiyi sonlandırmadan önce son bir şeyi, hepimizin her zaman ihtiyaç duyduğu bir şeyi konuşalım istiyorum: Umut. Bir edebiyat ve tiyatro eleştirmeni olarak Martin Puchner için bu çağda umut ne ifade ediyor?

Doğru, hepimizin ihtiyaç duyduğu şey umut ve tesadüfen gelmesi de hiç kolay değil. Bunun karamsar olan uzun bir nedenler listesi var: Mülteci krizi, dünyanın pek çok yerinde, Amerika dahil, geriye giden demokrasi; gelir eşitsizliği; iklim değişikliği. *The Written World*'ü iyimser bir notla bitirdiğimde, ilk olarak edebiyat kültürünü düşünüyordum, (hakkında öngörüle bulunamayacağım) dünyayı değil. Ama bu ikisi birbiriyle bağlantılı. Medya devrimimiz söz konusu olduğunda, beni paniklemekten alıkoyan şey tarih, özel-

likle de derin tarih. Belirsizlikler bütün medya devrimlerine eşlik etti: Otorite, kimin hakkında konuşulabileceği, konuşmanın kötüye kullanılması, yanlış bilgilendirme korkuları vb. Bunun daha önce olduğu gerçeği her şeyin yolunda olduğu anlamına gelmiyor. Ama şeyleri bir perspektife yerleştiriyor. Bana umut veren diğer şeyse eğitim. Eğitim yanlış bilgilendirmeye, demokrasinin geriye gidişine ve küresel ısınmanın saldırılarına karşı en iyi ve muhtemelen tek silah. Neyse ki eğitim değişiyor. Çevrimiçi ulaşılabilecek daha fazla kaynak var ve nitelikleri giderek artıyor. Ama bu sadece başlangıç. Bu zorlukların üstesinden gelmemize yardım edecek eğitimi yaratarak bu değişime katkıda bulunmamız gerekiyor. Bence yapabiliriz. Yapmak zorundayız. Belki de bu umuttan çok bir gereklilik meselesidir. Sadece yapmalıyız.

UMUT

2019 Sayı: 12

Monograf, 12. sayısında edebiyat metinlerini ve edebiyatın varoluş biçimini umut kavramı ekseninde tartışmak istiyor. Tarih boyunca daha iyi bir yaşam arayışı ya da beklentisi içinde olan insanın değişimi hayal etme ve geleceği tasarlama arzusunu edebiyat düzleminde değerlendirmeyi amaçlıyor.

Monograf, aşağıdaki konu başlıkları etrafında, umut kavramına yönelik başka yaklaşımları da ele alan, özgün fikirlere dayalı makaleleri en geç **15 Nisan 2019** tarihine kadar **info@monografjournal.com** adresine bekliyor.

- Edebiyat ve “umut ilkesi”
- Edebi metinlerde umudu inşa etmek
- Öznenin kendini gerçekleştirme umudu
- Yaşama evet/hayır demek
- Düşlemek ile eylemek arasında: İdeolojiler ve ümitvar söylemler
- Umut coğrafyaları, ütopyalar
- Bir hastalık olarak umutsuzluk
- Karanlık günlerde yazmak: Bir iyileşme umudu olarak edebiyat
- İdealden gerçeğe: Kahramanın büyük umutları

HOPE

2019 Issue: 12

For Issue 12, *Monograf* would like to discuss literary texts, and generally speaking, the means by which literature comes into existence, with reference to the notion of hope. This issue aims to examine how humans, having sought for and expected a better life throughout history, have desired to imagine change and design the future.

Monograf invites original articles to be sent to info@monografjournal.com by **April 15, 2019** for its twelfth issue that will concentrate on hope. Subtopics in which contributions are sought include, but are not limited to, the following:

- Literature and the principle of hope
- Constructing hope in literary texts
- The subject's hope for self-realization
- Saying yes or no to life
- Between dreaming and doing: Ideologies and sanguine discourses
- Geographies of hope, utopias
- Hopelessness as illness
- Writing in dark times: Literature as a hope for recovery
- From the ideal to reality: The hero's great expectations

Dipnot: Emine Sevgi Özdamar

2019 Sayı: 12

Monograf, 12. sayısında Emine Sevgi Özdamar edebiyatını odağına alıyor. Hem Almanca edebiyat hem de Türkçe edebiyat için önemli bir isim olan Özdamar'ın metinlerini farklı dillerde deneyimlemenin sonuçlarına göz atmayı hedefleyen dosya, Özdamar'ın yarattığı özgün dile de vurgu yapmayı amaçlıyor. Yalnızca hikaye, roman ve denemeleri ile değil cesur tiyatro serüveniyle de Doğu Alman tiyatrosunun bir dönemine tanıklık eden Özdamar yönetmen ve oyuncu kimlikleriyle de değerlendirilmek isteniyor. Bu bağlamda dosya, Emine Sevgi Özdamar edebiyatını merkeze koymakla birlikte farklı alanlardaki üretimlerinin birbirine etkisi üzerine düşünmeye olanak sunmayı hedefliyor.

Monograf, dosyanın temel sorularına işaret eden aşağıdaki konu başlıkları etrafında, Emine Sevgi Özdamar edebiyatına yönelik başka yaklaşımları da ele alan özgün fikirlere dayalı makaleleri, en geç **15 Nisan 2019** tarihine kadar info@monografjournal.com adresine bekliyor.

- Emine Sevgi Özdamar'ın metinlerinin Almanca ve Türkçe edebiyat içindeki konumu
- Emine Sevgi Özdamar'ın metinlerinde dilin imkanları
- Emine Sevgi Özdamar edebiyatında tarihsel olanın temsili
- Kimlik sorunsalının ötesinde bir edebiyat olarak Özdamar edebiyatı
- Özdamar edebiyatı melez olarak değerlendirilebilir mi?
- Minör edebiyat tartışmaları bağlamında Özdamar edebiyatı
- Emine Sevgi Özdamar'ın başka dillerde alımlanışı ve çeviri süreçleri
- Başka metinler ve edebiyatlarla ilişkisi açısından Emine Sevgi Özdamar edebiyatı
- Emine Sevgi Özdamar edebiyatının kültürel ve coğrafi anlamda sınırları/sınıraşırımları
- Göçmenliğin yaratıcı potansiyeli bağlamında Özdamar edebiyatı
- Özdamar edebiyatının feminist yaklaşımla incelenmesi

Footnote: Emine Sevgi Özdamar 2019 Issue: 12

In Issue #12, *Monograf* will focus on the literary works of Emine Sevgi Özdamar. This issue intends to look into the literary works written by Özdamar as a prominent name both for German and Turkish literatures, with an emphasis on the original language the writer has created. Although the writer has worked with a variety of a genres, ranging from the short story, the novel, and the essay, this issue will also take into her consideration her identities as director and female actor, as a figure who has witnessed the theater of East Germany for a period of time. Thus, this issue would like to concentrate on the literary works of Emine Sevgi Özdamar, yet with the possibility of providing insight on how her work in different areas have influenced one another.

Monograf invites original articles to be sent to info@monografjournal.com by **April 15, 2019**. Subtopics in which contributions are sought include, but are not limited to, the following:

- The position of Emine Sevgi Özdamar's texts within German and Turkish literatures
- The possibilities of language in Özdamar's literary texts
- The representation of the historical in Emine Sevgi Özdamar's literature
- Özdamar's literary works as a literature beyond the issue of identity
- Can the literary works written by Özdamar be considered as hybrid literature?
- Özdamar's literature within the context of discussions regarding minor literatures
- The reception of Emine Sevgi Özdamar's literature in other languages and the translation processes
- The literary works of Emin Sevgi Özdamar with respect to its relations with other texts and literatures
- The cultural and geographical limits/transgressions in Özdamar's literary works
- The literature of Emine Sevgi Özdamar within the context of the creative potential of migration
- The study of Özdamar's literary works with a feminist approach

Genel Kurallar

Değerlendirilmek üzere Monograf'a gönderilen metinler Times New Roman yazı tipinde 1,5 satır aralığıyla, 12 punto olarak yazılmalıdır. Belirlenen sözcük sayısı, makale türündeki metinler için 3000-12.000, kitap eleştirisi gibi değerlendirme türündeki metinler için 1000-3000 arasındır. Makalelerin dili Türkçe ya da İngilizce olmalıdır.

Dergide yayımlanan yazılar, referans gösterme sistemi olarak APA (American Psychological Association) stiline göre hazırlanmalıdır.

Yazım Kuralları

Başlık: Makalenin temel kavramlarını, savını ve tartışmalarını yansıtacak şekilde içerikle uyumlu olmalı, mümkünse 10-12 kelimeyi aşmamalı ve koyu harflerle yazılmalıdır. Başlık, 14 puntoyla koyu olarak yazılmalı ve içerdiği sözcüklerin ilk harfleri büyük olmalıdır.

Yazar adı: Başlığın altına yazılmalı, yazarın görev yaptığı kurum ve e-posta adresi bir yıldız işaretiyle başlığa eklenerek ilk sayfanın altında dipnot olarak belirtilmelidir.

Öz: Makaledeki bilginin ana hatlarıyla tanıtılmasıdır. Türkçe ve İngilizce dillerinde, birer paragraf halinde yazılmalı ve makalenin başında bulunmalıdır. Öz, en fazla 250 kelime olmalı, 10 punto ve tek satır aralığıyla yazılmalıdır.

Anahtar Kelimeler: Türkçe başlık ve Öz'ün hemen altında 5 anahtar kelime bulunmalıdır. Anahtar kelimelerin İngilizce karşılıkları Abstract'ın altında yer almalıdır.

Ana Metin: Makalenin ana metni Times New Roman yazı karakteri ile 12 punto ve 1.5 satır aralığıyla yazılmalıdır.

Tablo, Grafik, Resim ve Şekiller: Metinde kullanılan görseller; Tablo 1, Tablo 2 ya da Grafik 1, Grafik 2 gibi biçimlerde numaralandırılmalı ve metnin uygun bölümlerine yerleştirilmelidir.

Kaynakça

- Metinde değinilen kaynaklar, yazar soyadlarına göre alfabetik sırayla düzenlenerek yazılmalıdır.
- Kitap türündeki kaynakların künye bilgilerinde "yayınevi", "kitabevi", "yayıncıları" gibi ibareler yer almamalı, sadece isim belirtilmelidir.

Örnek: İstanbul: İletişim

London: Routledge

Klasik eserlerin ilk yayım tarihleri biliniyorsa kaynağın sonunda parantez içinde "Özgün eser 1876 tarihlidir" şeklinde not düşülmelidir.

Kaynakçada yer alan metinlerin künye bilgileri, aşağıda verilen örnekler esas alınarak yazılmalıdır.

Tek Yazarlı Kitap:

Gürbilek, N. (1999). *Ev Ödevi*. İstanbul: Metis.

Huch, R. (2005). *Alman Romantizmi*. Gürsel Aytaç (Çev.). İstanbul: Doğu Batı.

Çok Yazarlı Kitap:

Billkan, A. F. ve Aydın, Ş. (2007). *Sebk-i Hindi ve Türk Edebiyatında Hint Tarzı*. İstanbul: 3F.

Karakaşlı, K., Kentel, F., Özdoğan, G. G., Üstel, F. (2009). *Türkiye'de Ermeniler: Ce-maat-Birey-Yurttaş*. İstanbul: Bilgi Üniversitesi.

Editörlü Kitap:

Irzik, S. ve Parla, J. (Ed.) (2014). *Kadınlar Dile Düşünce*. İstanbul: İletişim.

Editörlü Kitaptan Bölüm:

Holbrook, V. R. (1999). Alegorinin Ölümü, Hüsn ü Aşk'ın Özgünlüğü. Mehmet Kalpaklı (Ed.), *Osmanlı Divan Şiiri Üzerine Metinler* (s. 403-412). İstanbul: Yapı Kredi.

E-Kitap:

Barry, P. (2002). *Beginning theory: An introduction to literary and cultural theory*. [Adobe Digital Editions version]. <http://libgen.org/book/index.php?md5=4AA8553A1EB6CCB988011B28BA4FE19C>

Taylor, C. (2001). Radical enlightenment. *Sources of the self: The making of the modern identity* (Vol. IV, pp. 321-354). <http://books.google.com/books>

Basılı Dergiden Makale:

Köroğlu, E. (2011). Yahya Kemal Şiirinde Anlatısalılık, Kapanışlar ve Tarih Anlayışı. *Yeni yazı*, 11, 60-70.

Elektronik Dergiden Makale:

Anderson, A. K. (2005). Affective influences on the attentional dynamics supporting awareness. *Journal of Experimental Psychology: General*, 154, 258-281. doi:10.1037/0096-3445.134.2.258

Pelvanoğlu, E. (2014). Orfeus'un arzusu: Tanpınar'ın sembolist estetiği bağlamında *Huzur* için bir yakın okuma denemesi. *Monograf*, 2. <http://www.monografjournal.com/wp-content/uploads/2015/01/2.-sayi-pelvanoglu.pdf>

Ansiklopediler:

Uçman, A. (1989). Akif Paşa. *İslam ansiklopedisi* (Cilt 2, s. 261-263). İstanbul: Türkiye Diyanet Vakfı.

Sözlükler:

Contemplation. (1989). *The Oxford English dictionary*, Cilt III. (2. Baskı, Cilt 3). Oxford: Clarendon Press.

-Metinde yapılan referanslarda: (Contemplation, 1989)

Yayımlanmamış tezler:

Atabağsoy, N. (2010). *Edip Cansever Şiirinde Tek Seslilik: Tragedyalar ve Ben Ruhi Bey Nasılım*. (Yayımlanmamış yüksek lisans tezi). Bilkent Üniversitesi / Ekonomi ve Sosyal Bilimler Enstitüsü, Ankara.

Gazete yazıları:

Belge, M. (2008, 4 Ocak). Tarih niçin sevilir? *Radikal*, s.7.

Elektronik gazete yazıları:

Tuğal, C. (2014, 13 Ocak). İki nehrin arası bir yere dökülebilir mi? www.t24.com.tr

Yazarı Belli Olmayan Kaynaklar:

Strong afterchocks continue in California. (2003, 26 Aralık). New York Times [Ulusal Baskı.]. s.23.

Röportaj:

Aydoğan, M. (2014). From elifba to alphabet: The history of learning to read. Benjamin C. Fortna ile söyleşi. *Monograf*. Ocak 2014. Erişim <http://www.monografjournal.com/wp-content/uploads/2015/01/7-fortna.pdf>

Film:

Erdem, R. (Yönetmen). (2010). *Kosmos* [Film]. TR: Atlantik.
-Metinde yapılan referanslarda: (*Kosmos*, 2010)

Metin İçinde Alıntı ve Referans Kuralları

• Tek yazarlı kaynaklar:

Metin içinde tek yazarlı bir kaynağa yapılan atıflarda sırasıyla yazar soyadı, yıl ve sayfa numarası parantez içinde belirtilmelidir.

Örnek: (Eagleton, 2014, s.203)

• İki yazarlı kaynaklar:

İki yazarlı kaynaklara yapılan atıflarda yazarların soyadları verilmelidir.

Örnek: (Gilbert ve Gubar, 2000, s.37)

• Yazar sayısı ikiden fazla olan kaynaklar:

Yazar sayısı ikiden fazla olan kaynaklara atıfta bulunulurken alfabetik sıraya göre ilk yazarın soyadı verilerek diğer yazarlar için "vd." kısaltması kullanılmalıdır.

Örnek: (Brooker vd., 2005, s.126)

İlk yazarı aynı olan kaynakları ayırt edebilmek için ikinci ve diğer yazarların soyadları yazılarak devam edilmelidir.

• Yazarı Belli Olmayan Kaynaklar:

Alıntı yapılan kaynağın yazarı belli değilse, italik harflerle kaynağın adındaki ilk iki ya da üç sözcük yazılır ve tarih eklenir.

Örnek: Diğer bir kaynakta (*College Cost Book*, 1983) belirtildiği gibi...

College Cost Book'ta (1983) belirtildiği gibi...

• Aynı yazara ait kaynaklar:

Yazarları aynı olan eserler eskiden yeniye doğru tarihsel olarak sıralanır.

Örnek: (Dellaloğlu, 2012) (Dellaloğlu, 2013)

• Dipnotlar:

Metinde dipnotlar, sayfa sonunda yer almalı, metin sonuna ekleme yapılmamalıdır.

• Kaynakların isimleri:

Metin içinde geçen kitap, dergi, gazete, ansiklopedi, film, video gibi kaynakların isimleri tırnak içine alınmadan italik olarak yazılmalıdır.

Örnek: Mahmut Mutman'ın (2014) *The Politics of Writing Islam: Voicing Difference* adlı kitabında (...)

Metinde değinilen makale başlıkları tırnak içine alınmalı ve italik yazılmamalıdır. Örnek: Şerif Mardin (2002) "Tanzimat'tan Sonra Aşırı Batılılaşma" başlıklı makalesinde (...)

- **Uzun Alıntılar:**

Metin içinde sözcük sayısı 40'ı geçen alıntılar blok halinde verilir. Blok alıntı soldan 1 tab içeride olmalı, tek satır aralığıyla ve 11 puntoluk harflerle, tırnaksız olarak yazılmalıdır.

Örnek: Gürsel Korat'a göre (2014)

Görsel dil, doğrudan işaretlerle başlamış bir anlatım sistemidir. İlk alfabe yazıları temelde bazı şekillerin ifadesi için başvurulmuş görsel anlatım araçlarıydı. Hiyegrolif, yazıdan çok görsel bir tanımlama dilini akla getirir. Aslında temel olarak bağlı olduğu dilin gramerini değil, görmeyle ilgili bir imgelemi sıraya koyar (s.182).

- **Metin içi kısa alıntılar:**

Sözcük sayısı 40'ı geçmeyen daha kısa alıntılar ise metin içinde çift tırnakla gösterilir.

Örnek: Berna Moran (1994), “gerçekçiliği bazıları daha çok yöntem bakımından benimsemiştir, bazıları ise konu bakımından” (s.36) diyerek “gerçekçilik” kavramının farklı anlamlarına dikkat çeker.

- **İkincil Kaynaktan Alıntılar**

Yararlanılan kaynaktaki bilgi başka bir metinden alıntıysa aktarılan kaynak belirtilir.

Örnek: Çocukluk dönemindeki kişiler-arası ilişkiler komplekslerin temelini oluşturabilir ve ruhun; duygu, tavır, davranış gibi bütün düzeylerinin yapılmasında rol oynayabilirler (Laplanche ve Pontalis'den aktaran Koçak, 1996).

- **Alıntı kullanmadan yapılan referanslar:**

Alıntı yapılmadan, başka bir kaynağa bütün olarak göndermede bulunulursa, referans (yazarın soyadı, yıl) şeklinde yazılmalıdır.

Örnek: Ancak, kolektif hafıza, bireysel hafızaların toplamı değil, birbirlerini besleyen ve belirleyen hafıza biçimleridir (Halbwachs, 1994).

Örnek: Rudolf Arnhem'a (1974) göre fotoğraf, insana kendini izlemesine yardımcı olma, kendi deneyimlerini koruma ve genişletme ve yaşamsal önem taşıyan iletişimin mübadelesi konusunda imtiyaz sağlamıştır.

Referans gösterilen kaynağın yazarının adı cümle içinde geçiyorsa, adın ardından parantez içinde yıl ve cümle sonunda sayfa numarası yazılır.

Örnek: Douwe Draaisma'ya (2007) göre belleğin ölümlülüğünde zımnen var olan geçiciliğe karşı yapay bellekler geliştirerek kendimizi sağlama alırız (s.19).

- **Aynı Soyadını Taşıyan Yazarların Çalışmalarına Referans:**

Aynı soyadına sahip yazarların metinlerine yapılan atıflarda mutlaka soyadla birlikte yazarların isimleri de belirtilmelidir.

Örnek: Tanıl Bora (2011), Aksu Bora (2014).

- **İki ya da Daha Fazla Kaynağa Referans:**

İki ya da daha fazla kaynağa referans yapılması gerekiyorsa yazar soyadları ve yayın tarihleri aynı parantez içerisinde gösterilir.

Örnek: (Armağan 2011; Esen 2006).

General Guidelines

Articles submitted to Monograf must use 12 pt. Times New Roman, with 1,5 lines spacing. Required number of words is 3000-12.000 for argumentative papers and 1000-3000 for book reviews and similar articles. All articles must be written in either Turkish or English.

Authors must follow the 6th edition of the APA citation style.

Formatting Guidelines

Title: The title of must reflect the essential concepts and arguments of the article. It must not consist of more than 10-12 words and must be written in 14 pt. bold font. The first letter of each word must be capitalized.

Name of the Author: Author's name must be placed underneath the title. Author's institution and e-mail adress must be included as a footnote to the title.

Abstract: The abstract must be placed above the main body of text, in Turkish and English, one paragraph each. It must be a maximum of 250 words long and use 10 pt. font with single spacing.

Key Words: 5 key words must be given underneath both the Turkish and the English versions of the abstract, in respective languages.

Main Body: The main body of text must use 12 pt. Times New Roman with 1,5 spacing.

Tables, Graphics, Pictures and Schemes: Visuals used in the text must be numbered (e.g. Table 1, Table 2 or Graphic 1, Graphic 2) and placed in corresponding parts of the text.

References

- References should be cited alphabetically, based on authors' last names.
- In citing the publisher of a book, words like "press" or "books" must be omitted from the publisher's name.

Example: İstanbul: İletişim

London: Routledge

- If the original publication date of a classic work is known, then the phrase "First published in [year]" is included at the end of the citation entry in parentheses.

Below are some basic rules for writing your list of references.

Book with Single Author:

Gürbilek, N. (1999). *Ev Ödevi*. İstanbul: Metis.

Huch, R. (2005). *Alman Romantizmi*. Gürsel Aytaç (Trans.). İstanbul: Doğu Batı.

Book with Multiple Authors:

Bilkan, A. F. ve Aydın, Ş. (2007). *Sebk-i Hindi ve Türk Edebiyatında Hint Tarzı*. İstanbul: 3F.

Karakaşlı, K., Kentel, F., Özdoğan, G. G., Üstel, F. (2009). *Türkiye'de Ermeniler: Cemaat-Birey-Yurttaş*. İstanbul: Bilgi Üniversitesi.

Book with Editor:

İrzık, S. ve Parla, J. (Ed.) (2014). *Kadınlar Dile Düşünce*. İstanbul: İletişim.

Chapter from a Book with Editor:

Holbrook, V. R. (1999). Alegorinin Ölümü, Hüsn ü Aşk'ın Özgünlüğü. Mehmet Kalpaklı (Ed.), *Osmanlı Divan Şiiri Üzerine Metinler* (p. 403-412). İstanbul: Yapı Kredi.

E-Book:

Barry, P. (2002). *Beginning theory: An introduction to literary and cultural theory*. [Adobe Digital Editions version]. <http://libgen.org/book/index.php?md5=4AA8553A1EB6CCB988011B28BA4FE19C>

Taylor, C. (2001). Radical enlightenment. *Sources of the self: The making of the modern identity* (Vol. IV, pp. 321-354). <http://books.google.com/books>

Article from Periodical:

Köroğlu, E. (2011). Yahya Kemal Şiirinde Anlatısalılık, Kapanışlar ve Tarih Anlayışı. *Yeniyazı*, 11, 60-70.

Article from Online Journal:

Anderson, A. K. (2005). Affective influences on the attentional dynamics supporting awareness. *Journal of Experimental Psychology: General*, 154, 258–281. doi:10.1037/0096-3445.134.2.258

Pelvanoglu, E. (2014). Orfeus'un arzusu: Tanpınar'ın sembolist estetiği bağlamında Huzur için bir yakın okuma denemesi. *Monograf*, 2. <http://www.monografjournal.com/wp-content/uploads/2015/01/2.-sayi-pelvanoglu.pdf>

Encyclopedia:

Uçman, A. (1989). Akif Paşa. *İslam ansiklopedisi* (Vol. 2, pp. 261-263). İstanbul: Türkiye Diyanet Vakfı.

Dictionaries:

Contemplation. (1989). *The Oxford English dictionary*, Vol. III. (2nd Edition, Vol. 3). Oxford: Clarendon Press.

-In-text: (Contemplation, 1989)

Unpublished Dissertation:

Atabağsoy, N. (2010). *Edip Cansever Şiirinde Tek Seslilik: Tragedyalar ve Ben Ruhi Bey Nasılım*. (Unpublished master's thesis). Bilkent Üniversitesi / Ekonomi ve Sosyal Bilimler Enstitüsü, Ankara.

Newspaper article:

Belge, M. (2008, 4 January). Tarih niçin sevilir? Radikal, p.7.

Article from online newspaper:

Tuğal, C. (2014, 13 January). İki nehrin arası bir yere dökülebilir mi? www.t24.com.tr

Source with Unknown Author:

Strong afterchocks continue in California. (2003, 26 December). New York Times [National Edition]. p.23.

Interview:

Aydoğan, M. (2014). From elifba to alphabet: The history of learning to read. Interview with Benjamin C. Fortna. *Monograf*. January 2014. Link <http://www.monografjournal.com/wp-content/uploads/2015/01/7-fortna.pdf>

Film:

Erdem, R. (Yönetmen). (2010). *Kosmos* [Film]. TR: Atlantik.
-In-text: (*Kosmos*, 2010)

In-Text Citations

• **Source with single author:**

Author's last name, the year of publication of their work and page number are cited respectively, in parentheses.

Example: (Eagleton, 2014, p. 203)

• **Source with two authors:**

Last names of both authors are cited.

Example: (Gilbert ve Gubar, 2000, p.37)

• **Source with multiple authors:**

For sources with multiple authors, the last name of the author that comes first in alphabetical order is followed by the abbreviation "et al."

Example: (Brooker et al., 2005, p.126)

To differentiate between sources whose first authors are the same, names of the other authors must be cited.

• **Anonymous source:**

For sources with unknown authors, the first two or three words of title are cited in italics, along with the publication date.

Example: As we see in another source (*College Cost Book*, 1983)...

As we see in *College Cost Book* (1983)...

• **Multiple sources by the same author:**

Multiple works of an author are cited in chronological order.

Example: (Dellaloğlu, 2012) (Dellaloğlu, 2013)

• **Footnotes:**

Please always use footnotes and never endnotes.

• **Titles of the sources:**

Titles of books, journals, newspapers, encyclopedia, films, and video are cited in italics.

Example: In Mahmut Mutman's (2014) book *The Politics of Writing Islam: Voicing Difference* (...)

Titles of articles are given in quotation marks. Example: Şerif Mardin (2002) argues in his article "Tanzimattan Sonra Aşırı Batılılaşma" (...)

Long in-text citations:

Quotations consisting of more than 40 words are given in the form of block quotations. Block quotations must be 11 pt, single spaced and indented 1 tab from the left margin. Block quotations must not be put in quotation marks.

Örnek: According to Franco Moretti (2013)

This syntony between modernism and and the metropolis arises first and foremost out of a common enthusiasm for the growing division of labour. In the theoretical field, it's the analytical breakthrough of the Formalist school; in

the artistic field, techniques such as polyphony, rooted in the proliferation of professional jargons and sectorial codes. Specialism, for this happy generation, is freedom; freedom from the (narrow) measure of the (bad) taste of the (bourgeois) nineteenth century. (p.34).

- **Short in-text citations:**

Quotations that are 40 words or fewer are included in the main body and enclosed in quotation marks.

Example: When talking about narratives centred around female middle-class protagonists Susan Fraiman (1993) observes that they “tend to insist that personal destiny evolves in dialectical relation to historical events, social structures, and other people.” (p.10)

- **Quotations from secondary sources**

When using information from a source cited in another source, the secondary source is cited.

Example: Interpersonal relationships during childhood can form the basis of various complexes and may take part in the formation of all levels of the psyche such as emotion, attitude and behaviour (Laplanche and Pontalis as cited in Koçak, 1996).

- **Paraphrasing sources**

If a source is paraphrased without using a direct quotation, author’s last name and date of publication must be given in parentheses.

Example: However, collective memory is not a summation of individual memories but different forms of memories that breed and determine one another (Halbwachs, 1994).

If the name of the author is integrated into the sentence, date of publication is given in parentheses after the name, and the page number is given at the end.

Example: According to Rudolf Arnheim (1974) photography helps humans view themselves, maintain and expand their experiences, and exchange important messages (p. 160).

Örnek: According to Douwe Draaisma (2007) against the impermanence that is implicitly existent in the mortality of memory, we secure ourselves by developing artificial memories in opposition to the existing impermanence (p.19).

- **Authors with the same last name:**

When citing two or more authors with the same last name, their first names must be given as well.

Example: Tanıl Bora (2011), Aksu Bora (2014).

- **In-text citation of two or more sources**

Authors’ last names and dates of publication are enclosed in the same parentheses.

Example: (Armağan 2011; Esen 2006).