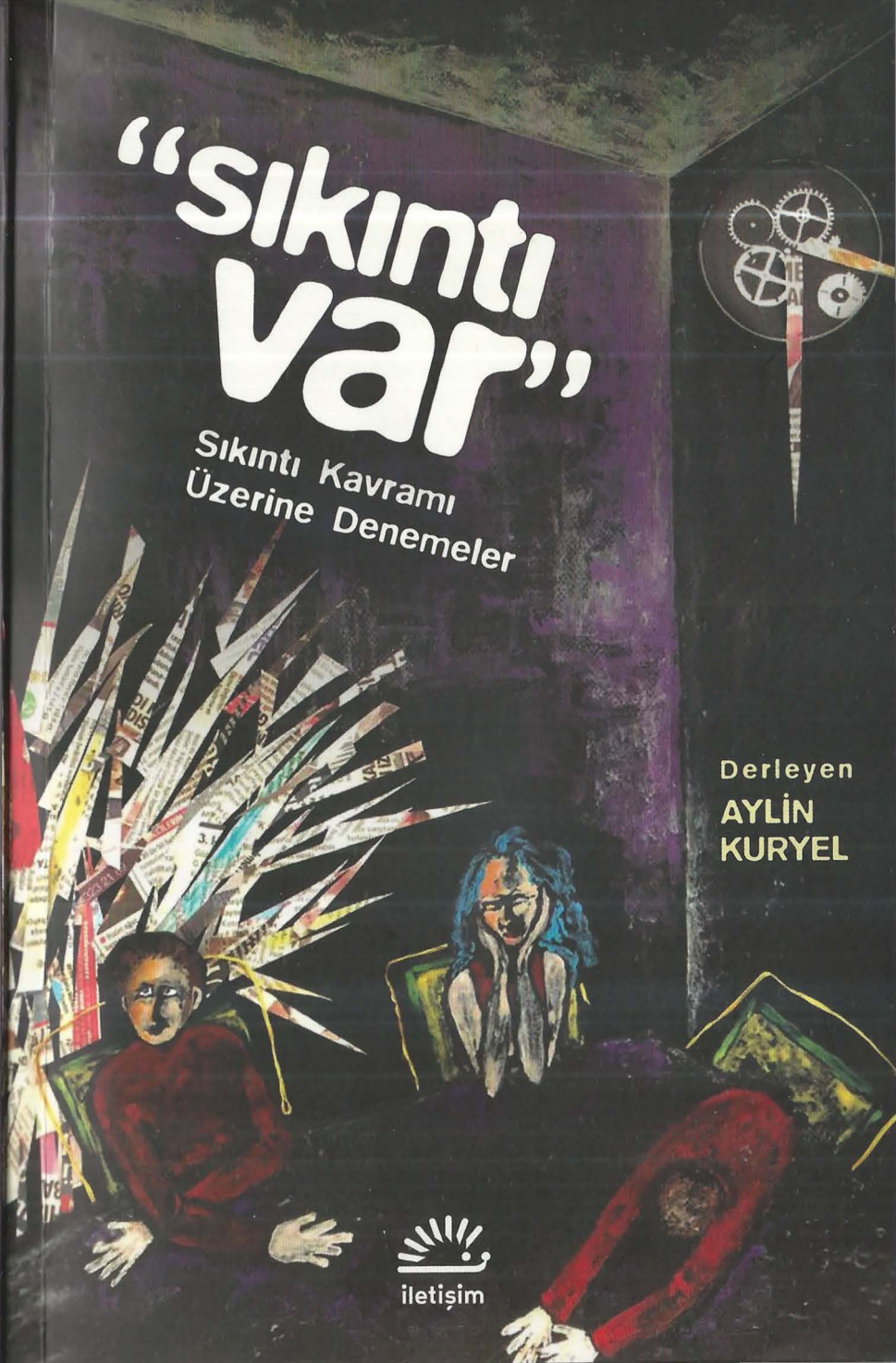
"Sıkıntı var"

Derleyen AYLİN KURYEL



# "Sıkıntı var"

## Sıkıntı Kavramı Üzerine Denemeler

Derleyen
AYLİN
KURYEL

iletişim

Derleyen AYLİN KURYEL • **"Sıkıntı Var"**

İletişim Yayınları 2900 • Bugünün Kitapları 249
ISBN-13: 978-975-05-2921-4
© 2020 İletişim Yayıncılık A.Ş. / 1. BASIM
1. Baskı 2020, İstanbul

*EDİTÖR* Tanıl Bora
*KAPAK* Suat Aysu
*KAPAKTAKİ RESİM* Raşel Meseri
*UYGULAMA* Hüsnü Abbas
*DÜZELTİ* Remzi Abbas

*BASKI* Ayhan Matbaası · SERTİFİKA NO. 44871
Mahmutbey Mahallesi, 2622. Sokak, No: 6/31 Bağcılar 34218 İstanbul
Tel: 212.445 32 38 • Faks: 212.445 05 63

*CİLT* Güven Mücellit · SERTİFİKA NO. 45003
Mahmutbey Mahallesi, Devekaldırımı Caddesi, Gelincik Sokak,
Güven İş Merkezi, No: 6, Bağcılar, İstanbul, Tel: 212.445 00 04

**İletişim Yayınları** · SERTİFİKA NO. 40387
Cumhuriyet Caddesi, No. 36, Daire 3, Seyhan Apartmanı,
Harbiye Mahallesi, Elmadağ, Şişli 34367 İstanbul
Tel: 212.516 22 60-61-62 • Faks: 212.516 12 58
e-mail: iletisim@iletisim.com.tr • web: www.iletisim.com.tr

Derleyen
AYLİN KURYEL

# "Sıkıntı Var"

## Sıkıntı Üzerine Denemeler

iletişim

# İÇİNDEKİLER

SUNUŞ

**Sıkıntı Var: Sıkıntı Üzerine Denemeler**
Aylin Kuryel ..... 9

## *Sıkıntının Mekânları, Sıkıcı Şeyler*

**Mekânda Sıkılmak, Mekândan Sıkılmak: Türkiye'de Toplumsallığı Kuran Beş Deneyim Rejimi (1823'ten Bugüne)**
Uğur Tanyeli ..... 47

**Taşra Sıkıntısı: Dar Zamanlar, Geniş Mekânlar, Toplumsal Cinsiyet**
Osman Özarslan ..... 89

**Sıkıcı, İlginç, Damak Tadıma Uygun Değil: Türkiye'nin Estetik Kategorileri**
Sezen Ünlüönen ..... 109

**Matematik Kaygısından Sıkıntı Kültürüne**
Beno Kuryel ..... 123

**Hasır Şemsiye**
PINAR ÖĞÜNÇ ..... 135

## *Sıkıntının Politikası, Politikanın Sıkıntısı*

**Sıkıntı Yok: *Kulturkampf*, Kriz ve Eleştiri**
BEGÜM ÖZDEN FIRAT ..... 145

**Sıkışmak, Sıkılmak, Sığınmak, Sığışmak, Savaşmak: ... Ama Bir Türlü Esneyememek**
AYŞE ÇAVDAR ..... 165

**Dijital Çağda Serbest Zaman ve Sıkıntı**
EMRE TANSU KETEN ..... 207

**Çocukluk Sıkıntısı ve Çarpışan Arabalar**
SEVİNÇ ÇALHANOĞLU ..... 231

**Maddenin Sıkıntısı**
EFE MURAD ..... 237

## *Sıkıntı Dile Dökülünce: Edebiyat ve Sıkıntı*

**Edip Cansever ve İç Sıkıntısı**
ORHAN KOÇAK ..... 241

**Yesayan'ın Sıkılan Kadınları**
MEHMET FATİH USLU ..... 261

**Sıkıntının İpi: Safiye Erol Romanlarında Sıkıntının Dönüştürücü Rolü**
ASUMAN SUSAM ..... 287

**Can Sıkıntısı Olarak Hayat**
BARIŞ BIÇAKÇI ..... 303

## *Perdede(n) Sıkılanlar: Sinema ve Sıkıntı*

**Ölü Zamanlar ve Yeni Türkiye Sineması'nda Yavaşlık**
FIRAT YÜCEL ..... 311

**İsyan Edememiş Gençliğin Laneti**
NECATİ SÖNMEZ ..... 347

**Sıkıntı ve Gündüz Düşleri**
SENEM AYTAÇ ..... 365

**İsimsiz**
NALAN YIRTMAÇ ..... 389

*YAZARLAR VE SANATÇILAR* ..... 391

SUNUŞ

# Sıkıntı Var: Sıkıntı Üzerine Denemeler

AYLİN KURYEL

> "Cansıkıntısıyla dinleniyorum ancak," derdi. "Sıkılırken dinlendiğimi anlamıyorum. İçimin yeni heyecanlar için dolduğunu hissetmiyorum. Fakat, bilmeden yeni yaşantılara hazırlıyorum kendimi. İçimde bir Selim ölürken kalan bütün gücüyle yeni bir Selim yaratıyor."
>
> – Oğuz Atay, *Tutunamayanlar*, s. 392

50'li yıllarda ABD'de, beyaz orta sınıf ev kadınları, evlerinde güçlü bir sıkıntı duygusu ile baş etmeye çalıştıklarını dile getirdiler. Ürünleri çeşitlenmekte olan tüketim toplumu kadınların işlerini azaltmayı vaat etmesine rağmen rutin ev işleri ile bıkkın kadınlar, sıkıntı kelimesini sıklıkla telaffuz ediyorlardı.[1]

Fransa'da 68 Mayıs isyanları başlamadan az önce *Le Monde* gazetesinde "Fransa sıkılıyor" başlıklı bir yazı yayımlandı.[2] Yazara göre, dünyanın birçok yerinde isyanlar gerçekleşirken Fransa'daki öğrenciler can sıkıntısı hastalığına yakalanmış-

1 Bu konuda Betty Friedan'ın, ikinci dalga feminizmin yapıtaşlarından sayılan, bahsedilen dönemde ev kadınlarının varsayılan mutluluğunun ardındaki sıkıntı, depresyon ve kaygıyı incelediği *Kadınlığın Gizemi* kitabına başvurulabilir (*The Feminine Mystique*, New York: Norton, 2001).

2 Pierre Viansson-Ponté imzalı yazı, 15 Mart 1968 tarihinde *Le Monde* gazetesinde "Quand la France s'ennuie..." başlığıyla yayımlandı.

tı. Oysa ki, sözü edilen gençlik, bu yazıdan birkaç hafta sonra ayaklanacak, sokaklarda barikat kuracak, duvarlara yazdıkları üzere hayal gücünü isyana çağıracaktı.

Bu duvar yazılarından bir tanesi de, Mayıs 68 ateşinin fitillenmesi ve sürecin şekillenmesindeki rolü yadsınamayacak Situasyonist Enternasyonel kolektifinin sloganlarından biriydi: "Sıkıntı karşı-devrimcidir." Onlara göre, modern kapitalizm, gösteri toplumu ve onun kontrol altında tutmaya yönelik tasarlanmış şehir mekânı yalnızca sıkıntı üretiyordu ve bu sıkıntı eylemliliğe ket vuruyordu.

70'lerde İngiltere'de punk gençlik, olmayan geleceklerinden ve toplum düzeninin mide bulandırıcılığından dem vururken "Londra sıkıntı ile kavruluyor" diye bağırıyordu bir The Clash şarkısı aracılığıyla.[3] Sıkılmak onlar için hem isyanlarını dışa vurma şekli, hem de isyan ettikleri şeyin ta kendisiydi.

2012'de, Adil Çalışma Derneği (Fair Labour Association) başkanı, Çin'deki Apple fabrikasında on yedi işçinin intihar etmesinin sebebi olarak sıkıntıyı öne sürdü. İşçilerin çalışma koşulları "birinci sınıf" idi oysa ki.[4] Öte yandan 21. yüzyılda, bu işçilerin ürettiği telefonlar, kullanıcıları için sıkıntıyı ortadan kaldırmayı vadediyordu; dünya bir tık uzaktayken ve olasılıklar böylesine çeşitlenmişken sıkılmak mümkün müydü?

Haziran 2018 genel seçimlerinden önce, Cumhurbaşkanı Recep Tayyip Erdoğan'ın bir konuşması esnasında dinleyicilerine "sıkıldınız mı?" diye sorması üzerine Twitter'da yayılan sıkıldık hashtag'i Türkiye'de bir gün, dünyada da birkaç saat Trend Topic oldu. O günlerde yapılan bir şarkı: "usandık, her gün başka biçimde yalandan, gözümüze bakarak talandan, senden sıkıldık. #tamam #bıktık #sıkıldık" diyordu.[5] On sekiz senedir değişmeyen iktidar süresince gençliklerini geçiren kesimin, yükselen işsizlikten doğan boş zamanın, medyanın artan şekil-

3 Orijinali, "London's burning with boredom now" (The Clash, *London's Burning*, 1977)

4 "Apple iPad plant conditions better than the norm: agency", Reuters, 15 Şubat 2012.

5 Şarkı, "Tamam, Bıktık, Sıkıldık. Senden Sıkıldık!" ismiyle *YouTube*'dan anonim olarak yayıldı.

de teksesleşmesinden mütevellit tekrarların, günbegün imge ve ses olarak beliren yüzlerin ve sözlerin coğrafyasında "sıkıldık" sloganının belki de pek şaşırtıcı bir tarafı yoktu.

Bir yandan da, aynı dönemde gündelik hayatta en çok duyulan sözlerden biri "sıkıntı yok" idi. Sadece sokaklarda değil, televizyondan ve sosyal medyadan halka seslenen politikacıların da dilinden düşmüyordu bu söz. Nerede bir problem varsa orada "sıkıntı yok"tu. Zaten bir problemin olmadığını iddia etmekten çok, karşısındakine o problemi "sıkıntı etmemesini" salık verir, asıl problemin bu nasihate uymamak olacağını iddia eder gibiydi bu ifade.[6] Türkiye'de son dönem siyasi söylemin *doublespeak*[7] retoriğinin en iyi örneklerinden olan bu tabir, bir diğer şarkıda şöyle dile gelmişti: "Sıkıntı bol, sıkıntı bol. Hayır! Sıkıntı yok, sıkıntı yok. Evet!"[8]

Geçen senelerin popüler televizyon dizilerinden olan Çukur'da görünen bir duvar yazısı bu söze dair söylenebilecekleri bir çırpıda özetliyordu sanki: "Sıkıntı yoksa sıkıntı var demektir". İstanbul vapurunda üzerinde bu sözlerin yazılı olduğu t-shirtler ile dolaşan gençleri görmek mümkündü artık. Aynı cümleyi çoğaltan bardak ve çantalar satılmaya başlanmıştı. Ve evet, sıkıntı vardı. Sıkıntı kavramı, bu kısıtlı ve çoğaltılabilecek örneklerden sezebileceğimiz gibi coğrafya, sınıf, toplumsal cinsiyet gibi etkenlere göre şekillenen; anlamı değişken, şekli bulanık, hareket alanının kısıtlanmasından doğabildiği gibi harekete geçirme gücüne de sahip olabilen bir duygu durumu olarak var olduğu gibi, toplumsal örüntüleri anlamlandırmak için verimli bir kavram olarak da var.

Bu derleme, sıkıntıya odaklanmanın bu coğrafyada bizi nerelere götürebileceği sorusundan yola çıkıyor ve temelde iki konuya yoğunlaşıyor: sıkıntının toplumsallığı ve sıkıntının potansiyeli. Modern deneyimin ana bileşenlerinden kabul edilen;

---

6 "Sıkıntı yok" ifadesine dair uf uk açıcı bir analiz Tanıl Bora'nın *Zamanın Kelimeleri: Yeni Türkiye'nin Siyasi Dili* kitabında bulunabilir (İletişim Yayınları, 2018).

7 Georg Orwell'in *1984* (1949) romanında türettiği bu kelime, kastedilen anlamın tam tersini söyleyerek kurulan retorik bir araç olarak tanımlanabilir.

8 Şarkı Tankurt Manas'a ait, 2017 yılında piyasaya sürüldü.

bıkkınlık, problem, anlam kaybı ile ilişkilendirilen; depresyon, yalnızlık, melankoli ve ilhamın eksikliği ile bağlantılı; eleştiri ve isyan ile irtibatı kuvvetli sıkıntının, modernitenin Türkiye'ye özgü veçheleri, mekânları, zamansallığı ve öznelik biçimlerine dair hangi ipuçlarını sunabileceğini sorguluyor. Türkiye bağlamında, taşra sıkıntısından, sıkıntı hashtag'ine giden süreçler bize ne anlatıyor? Sıkıntı kavramı, bu coğrafyada hem tarihsel olarak hem de bugünün koordinatları içindeki anlam arayışları, toplumsal hareketler, gündelik hayat ve kültürel pratikler hakkında ne söyleyebilir?

*Sıkıntı Var*, bu soruların peşinden giderek, aşağıda ayrıntılandıracağım mekân/zaman, siyaset, edebiyat ve sinemaya odaklanan dört bölümde, Türkiye'de modernlik deneyimi, duyguların politikası, gündelik dil, siyaset ve sanat gibi alanlara sıkıntının kavramsal çerçevesinden bakan denemeleri bir araya getiriyor. Bu eleştirel çerçevenin içinden, daha önce sıkıntı üzerinden derinlemesine okunmamış bağlam ve temaların analizinin sıkıntı kavramını da yeniden düşünmeye ve genişletmeye olanak sağlayacağı düşüncesiyle hareket ediyor. Sıkıntının temelde bir anlam krizine işaret ettiğinden yola çıkarak, sıkıntı mekânlarına ve onun zamanla ilişkisine, bir estetik kategori olarak kullanımına, siyasette uç verdiği anlara, edebiyat ve sinemadaki temsillerine ve ona karşı sunulan panzehirlere bakmak, bu coğrafyaya özgü anlam arayışlarına ve çatışmalarına dair kışkırtıcı sorular ortaya atabilir.

Türk Dil Kurumu'na göre sıkıntının ilk tanımı "işsizlik, tekdüzelik, bezginlik vb. sebeplerden doğan ruhsal yorgunluk, cefa, eziyet". Bu tanımları, "bir bozukluğun, karışıklığın sebep olduğu etkili ve sürekli yorgunluk, mihnet", "yokluk ve parasızlığın yol açtığı geçim darlığı", "bulunmama durumu" ve son zamanlarda yaygınlaşan kullanımıyla "sorun, mesele, sendrom, problem" takip ediyor. "Sık" kökeni hem fiziksel ve mekânsal bir sıkışmışlık deneyimine, hem de tekrarı imleyen bir zamansallığa işaret ediyor. Kelimenin Türkçedeki tanımı, yan anlamları ve içinde geçtiği deyişler, sıkıntının, işsizlik, yokluk, yoksunluk gibi toplumsal durumlarla doğrudan ilintili olduğunu

açıkça ima ediyor. *İç sıkıntısı*, *can sıkıntısı* gibi tabirler ile *geçim sıkıntısı*, *sıkıntıya düşmek*, *sıkıntıda olmak* gibileri arasındaki ayrım, zaman zaman yapılan "varoluşçu" ve "durumsal" sıkıntı kategorizasyonlarını andırsa da, bu sıkıntı kategorilerini birbirinden ayırmak çoğu zaman kolay değil. Kitap boyunca yapıldığı gibi bu tabirlerin ayrıldıkları değil ayrılamadıkları noktalara bakmak belki de daha verimli. Kitapta sıkıntı kelimesi, sıklıkla başka kavramlar ve benzer duygu durumları ile birlikte kullanılıyor, onlarla kıyaslanıyor, bazen yer değiştiriyor. Bu bir oranda kavram karmaşası yaratıyor olsa da, sıkıntının birçok farklı duruma içre, dilin ise sıkıntı ve benzeri halleri açıklamak için kendini nasıl genişletmiş olduğunu gösteriyor aslında. Dolayısıyla, sıkıntıdan değil, sıkıntılardan, sıkıntının türlü çeşidinden bahsedeceğiz kitap boyunca.

Sıkıntıya odaklanmak gündelik hayatı ve onun imkânlarını eleştirel teorinin merkezinde tutmaya olanak sağlayan bir kavramsal çerçeve. Bu yüzden, anlam krizlerinin ne tür arayışlara, terk edişlere, eylem ve örgütlenmelere olanak sağlayabileceği sorusunu açmayı da mümkün kılıyor. Dolayısıyla, kitaptaki yazılar sadece sıkıntının ne olduğuna değil, sıkıntının neler yapabileceğine de odaklanıyor. Sıkıntının, kişisel veya kolektif şekillerde zamanı farklı örgütleme, gündem yaratma, kısmen de olsa seçilmiş bir ritimle kültürel ve siyasal dayatmaların dışında adım atma süreçlerinde bir yoldaş olup olmayacağını sorguluyor.

Kitaptaki yazıların bu meseleleri nasıl irdelediğine daha ayrıntılı bir şekilde eğilmeden önce, sıkıntının düşünce tarihinde baş gösterdiği bazı anlara kısaca bakalım ve kitabın iki ana eksenini, sıkıntının toplumsallığı ve potansiyelini açmaya çalışalım. Tarih boyunca, sıkıntı ve ona benzer duyguların farklı dönemlerde farklı isimleri olmuştur. Latince *taedium vitae*, hayattan sıkılma, yaşam isteğinin kalmaması şeklinde çevrilebilir.[9] Erken dönem Hıristiyan metinlerinde karşımıza çıkan, can sıkıntısı-

9 Çok sonraları, iğrenme ile karışık bir sıkıntı olan bu duygu, Toohey'nin hatırlattığı üzere Jean Paul Sartre'ın *Bulantı* kitabının konusu olacaktır. (Peter Toohey, *Boredom: A Lively History*, Yale University Press, 2011.)

na benzer *acedia*'nın, kötü niyetli şeytanlar tarafından ruhlarına yerleştirildiğini düşünür Hıristiyanlar.[10] Rönesans döneminde ise daha çok *melankoli* adı altında tanımlanan bu duygulanım, özellikle matematikçilere ve bilim insanlarına atfedilir.[11] Fransızcadaki *ennuie* ve Almanca *Langeweile* kelimeleri daha eski olsa da, İngilizcedeki *boredom* kelimesi 18. yüzyılın sonlarına doğru, Sanayi Devrimi'ni takiben kullanılmaya başlanmıştır. Kelimenin Türkçedeki anlam ve yan anlamlarına bakmadan önce, Batı'nın sıkıntı tarihinde biraz daha dolaşalım ve kitaptaki yazılan da besleyen bazı fikirlere kısaca göz atalım.[12]

"Sıkıntı filozofları"ndan Arthur Schopenhauer, sıkıntının "sihirli bir şekilde" harekete geçirici bir yanı olduğunu yazar. Çekerek değil geri teperek harekete geçirir sıkıntı ona göre. Schopenhauer gibi, Søren Kierkegaard da sıkıntıyı varoluşun vazgeçilmez bir öğesi sayar, fakat onu "tüm kötülüklerin kaynağı" olarak adlandırır.[13] Hiçliğin ta kendisidir sıkıntı ona göre, seslerin yankı bile yapamadığı bir boşluk. Üzerine diğerleri kadar kapsamlı olarak yazmasa da, Friedrich Nietzsche'nin de yazılarında boy gösterir sıkıntı. Hıristiyan pratiklerinin aslen sıkıntıyı bertaraf etmek için oluştuğunu iddia eden Nietszche, daha da ileri giderek, Schopenhauer'ın izinde, Tanrı'nın sıkıldığı için insanı yarattığını, ardından insanın da sıkılması üzerine onu eylemek için hayvanları ve kadınları yarattığını yazar.[14] Martin Heidegger ise çokça uğraştığı ve düşünce külliyatı içerisindeki yeri ayrıntılı olarak incelenmiş olan sıkıntıyı, gündelik varoluşun, dünya ile ilişki kurmanın önemli bir boyutu olarak görür ve yüzeyseli aşan daha derin ve hiçliğin farkına varmayı

10 Tiffany Watt Smith, *Duygular Sözlüğü: Acımadan Zevklenmeye*, çev. Hale Şirin, Kolektif Kitap, 2018.

11 *A.g.e.*

12 Burada, sıkıntıyı uyaran eksikliği ve rutinle ilişkilendiren ve çoğunlukla "tedavi edilebilir" bir durum olarak gören psikoloji disiplini veya sıkıntının dikkat ile ilişkisi üzerine çalışmaya devam eden nörobilim alanlarına girmeden, sıkıntının eleştirel düşünce içindeki tarihine yoğunlaşmaya ve kitabın eksenini belirleyen teorik hattı belirginleştirmeye çalışıyorum.

13 Søren Kierkegaard, *Either/Or*, çev. Alastair Hannay, Londra: Penguin Books, 1992, s. 607-623.

14 Friedrich Nietzsche, *The Antichrist*, New York: Alfred A Knopf, 1931.

sağlayacak bir sıkıntının izini sürer. Ki bu da felsefenin kaynağıdır aslında Heidegger'e göre.[15]

Günümüze biraz daha yaklaşırsak, sosyoloji ve eleştirel teori alanında, bu kitabın da ana eksenini oluşturacağı için aşağıda ayrıntılı bir şekilde bahsedeceğim üzere, sıkıntı, modernite ve modern kent deneyiminin tanımlayıcı bir özelliği olarak kavramsallaştırılır. Sanayi Devrimi ile birlikte, kitlesel üretimin ve tüketimin genişlemesiyle, sıkıntı, boş zamanlarının bolluğu yüzünden –veya sayesinde– sıkılabilen zenginlere özgü olmaktan çıkarak herkesin deneyimleyebileceği bir duygu olmuştur. Bir yandan da gündelikleşerek, kendisine benzeyen daha eski kavramların sahip olduğu metafizik çağrışımlarından uzaklaşmıştır.

Modernlik ve sıkıntı ilişkisi üzerine en kapsamlı çalışmalardan birini yapmış olan Elizabeth Goodstein, sıkıntının modernizmin kurucu öğelerinden olduğunu tartışırken, yenilik, hız ve gelişme çağında, onun hem sebebi hem de sonucu olan sıkıntının hayaletinin nicedir Batı dünyasının üstünde dolaştığını söyler.[16] Walter Benjamin'in deyişiyle, sıkıntı, mekanize olan gündelik hayattaki deneyim körelmesine (atrofi) bir tepki olarak ortaya çıkar ve 1840'lardan itibaren salgın boyutlarında hissedilmeye başlanır; hayaller yenilik ve gelişme derken, gerçekler sıkıntıya işaret ediyordur artık. Modernite vaatlerini tümüyle yerine getirememiş ve böylelikle beklenti içinde kalan öznenin deneyimi niteliksizleşmiştir. Dolayısıyla sıkıntının hayalkırıklığı ile yakından ilişkisi vardır, diye yazar Goodstein. Bu anlamda, İngilizce kelimenin (*boredom*) 18. yüzyılın sonlarına doğru, Sanayi Devrimi sonrasında kullanılmaya başlanması tesadüf değildir.

*Sıkıntının Felsefesi* kitabına çokça referans verilen felsefeci Lars Svendsen, sıkıntının, kişisel ve kolektif düzlemde, mitolojisini kaybetmiş ve hiperrasyonalize olmuş bir dünyada, anlam arayışı projesini gerçekleştirememekten kaynaklandığını söyler. Modernlik, daha önce olmadığı kadar, kendini gerçekleş-

15 Martin Heidegger, *The Fundamental Concepts of Metaphysics*, çev. W. McNeill ve N. Walker, Bloomington: Indiana University Press, 1995.

16 Elizabeth S. Goodstein, *Experience Without Qualities: Boredom and Modernity*, Standford University Press, 2005.

tirme fikrine önem vermiş, kişisel tercih ve eylemlerin değerli olduğuna inanmış ve gündelik hayatın hep "ilginç" olması gerektiğini dayatmıştır. (İngilizcede ilginç ve sıkıcı sözcükleri aynı zamanda yaygınlaşır). Svendsen'e göre, her şeyin her zaman ilginç olması gerekliliği, romantizmden kalan bir yüktür ve bizi sıkılmaya iter.[17]

Sıkıntı üzerine yaptığı ilham verici derlemenin önsözünde Tom McDonough da sıkıntının, 19. yüzyılın ortalarından itibaren modern hayata verilen sosyal ve kişisel bir tepki olarak edebi ve eleştirel metinlerde boy göstermiş olmasına rağmen, gerçekten teorik bir analize tabi tutulmasının Birinci Dünya Savaşı sonrasına denk geldiğini söyler.[18] Bunu yapanlar da Frankfurt Okulu teorisyenlerinden başkası değildir. McDonough'ın, Frankfurt Okulu'nun, sıkıntıyı bir lanet olarak görenlerin aksine, onun diyalektik yapısını anlamakta ısrar ettiklerini hatırlatması oldukça önemlidir. Örneğin üst sınıfların sıkıntısı ile modern üretim ilişkileri arasındaki diyalektiğe işaret eden Benjamin, işçilerin tekrara dayalı emeğinin, üst sınıfların sıkıntısının ekonomik altyapısını oluşturduğunu yazar.

Sıkıntının diyalektik yapısının yanı sıra hikâye anlatıcılığı ile de yakından ilgisi vardır Benjamin'e göre. Modern şehirlerde dinleme alışkanlığı gittikçe azalır, oysa ki sıkıntı hikâye anlatıcılığı ve dinleyiciliği için gereken rahatlamayı sağlar, "deneyimi yumurtadan çıkaran rüya kuşudur" sıkıntı.[19] Sıkıntıyı deneyimi mümkün kılan bir "eşik" olarak gören ve dolayısıyla olası bir değişimin öncülü kabul eden Benjamin'den birkaç yıl önce, bir başka "sıkıntı filozofu", Siegfried Kracauer da "Sıkıntı" (1924) makalesinde, antenlerle birbirine yaklaşan kıtalar, ışıldayan reklamlar ve sessizliğe izin vermeyen anonsların dünyasında, yani Batı'da, bitmeyen bir sıkıntı üretiğinden bahseder.[20] Fakat Kracauer, sıkıntıyı karşı-devrimci olarak adlandı-

17 Lars Svendsen, *A Philosophy of Boredom*, Londra: Reaktion Books, 2005.

18 "Introduction", *Boredom*, ed. Tom McDonough, Whitechapel Gallery (Londra) / The MIT Press (Cambridge), 2017, s. 12-24.

19 Walter Benjamin, "The Storyteller: Reflections on the Works of Nikolai Leskov" [1936], *Illuminations*, NY: Harcourt Brace Jovanovich, 1968.

20 Siegfried Kracauer, *Kitle Süsü*, çev. Orhan Kılıç, Metis Yayınları, 2011.

ran Situasyonistlerin tersine onun, içinde bulunduğumuz durumla ilgili verili olandan gayri açıklamalar getirmeye ve alternatif bir gelecek tahayyül etmeye izin verebileceğini öne sürer. İşlerini sıkılarak yapan insanların büyük ihtimalle daha az sıkıcı olduklarını söyleyen Kracauer'a göre, sıkılmaya zamanı olup da yine de sıkılmayanlar, onları kendilerine getirebilecek olan "radikal bir sıkıntı"dan mahrumdurlar ne yazık ki.

Bugüne biraz daha yaklaşalım. Modern şehrin ortaya çıkışından, küresel kapitalizmin egemen olduğu, iş ve boş zaman arasındaki ayrımların bulanıklaştığı günümüze gelelim ve son dönemde sıkıntı üzerine en kapsamlı derlemeyi yapmış olan Michael Gardiner ile birlikte soralım: sıkıntı, bu dönemde global kapitalizmin sürekli yeniye ve verimliliğe yönelten ritminin sonucu olarak artıyor mu, yoksa buna direnmenin bir aracı olarak hak ettiği ilgiyi görmeyi mi bekliyor?[21] Bu soruyu yanıtlamaya çalışırken bakacağımız tablolardan bir tanesi de belki, sıkıntının, son yıllarda sadece eleştirel teorinin değil, bir dizi kişisel gelişim kitabının ve çevrimiçi platformun da radarına girmiş olması. Bu platformlar, bir yandan sıkıntıdan kurtulmanın altın kurallarını sunarken, diğer yandan akıllı telefonlarımızla ötelediğimiz sıkıntıya yeniden kucak açarak, "dijital detoks" ile daha sağlıklı ve üretken olmanın yöntemlerini sunuyor. Örneğin, sıkıntıya kucak açmayı tembihleyen, bu sayede çok işi aynı anda yapmaktan tükenen beyindeki sinirsel kaynaklarımızı kurtarmaktan söz eden çevrimiçi videoların sayısı az değil.[22] Sıkıntıdan kurtulmayı salık veren birinci yaklaşım, verimliliği ve tüketimi arttırmaya odaklı bir söylem. Sıkıntıyı kucaklayan ikinci yaklaşım ise, sıkıntının toplumsal dinamiklerini es geçerek onu ontolojik bir hakikat olarak gören ve orta sınıfın teknoloji kullanımını baz alan bir kişisel gelişim retoriği. Sıkıntıyı hem verimliliğin önünde bir engel hem de kişisel gelişimin kaldıracı olarak gören bu anlayışların karşısına, duyguları üre-

21 Michael E. Gardiner ve Julian Jason Haladyn, *Boredom Studies Reader: Frameworks and Perspectives*, Routledge Press, 2017.

22 Bir örnek olarak Manoush Zomoradi'nin Ted Talk konuşmasına bakılabilir: "How boredom can lead to your most brilliant ideas" (2017).

ten toplumsal koşullara ve ilişkilenmelere odaklanan ve onların kolektif dönüştürücü güçleri ile ilgilenen eleştirel duygulanım teorilerinin araçları ile çıkmak aciliyetini koruyor.

Sıkıntıya dair Batı'da var olan bu literatürün bir kısmı, sıkıntının karşı-devrimciliğine, atıllaştırıcı özelliğine odaklanır ve onun vaatlerini yerine getirememiş modern hayatın niteliksizleştirdiği deneyimin bir semptomu olduğuna vurgu yapar. Diğer bir kısmı ise sıkıntının itme ve harekete geçirme gücünü irdelemeye ağırlık verir. Bu derlemenin çıkış noktası olan ve bir araya getirdiği denemelerin farklı açılardan izini sürdüğü hattın, Benjamin'in "deneyimlerin eşiği", Kracauer'ın ise "radikal sıkıntı" olarak adlandırdığı bu ikinci kavramsal hat olduğunu söyleyebiliriz. Bu iki kavram da, sıkıntıyı toplumsal koşullar tarafından şekillenmiş ve içinde bulunulan duruma mesafe almayı sağlayan, onu dönüştürmeyi tetikleyebilen bir durum olarak kavramsallaştırmaya olanak verir. Dolayısıyla, sıkıntının hem bir kavram hem de bir duygulanım olarak toplumsallığına ve potansiyeline odaklanan bu hattın peşinden gitmek bizi, sıkıntının neden ve sonuçları üzerinde düşünmeye ve sıkıntıyı eleştirel bir kanala aktarmanın yollarına dair kafa yormaya davet ediyor.

O halde, bu fikri külliyatı bu coğrafya üzerinde düşünecek olan bu kitapta karşımıza çıkacak sorulardan bazılarını biraz daha detaylı bir şekilde sıralayabiliriz: Sıkıntı üreten veya sıkıntının atfedildiği mekânlar bize ulus-devlet, taşra-şehir, kamusal alan ve toplumsal cinsiyet ilişkilerine dair ne söyler? Gündelik hayatta sıkıntıya ve onun nedenlerini tartışmaya yer açmak, siyasi hareket alanının daralmasından kaynaklanan sıkışmışlıkta verimli çatlaklar açabilir mi? Kapitalist tüketim toplumu ondan ve sunduklarından bunalmadan nasıl alaşağı edilebilir; serbest zaman dikkat ekonomilerinin dayatmalarının dışında nasıl örgütlenebilir? Şiir, roman ve sinemanın sıkılan yazarları ve karakterleri bize sıkıntının farklı dönemlerdeki nedenlerine, bu coğrafyada ev ile kamusal, şehir ile taşra, kişisel ile politik, gelenek ile gelecek arasında sıkışmanın biçimlerine dair neler söyler? Sıkıntı eleştirel bir dil ve görsellik kurmada etkili, sanat ile kurulan ilişkide mobilize edilebilecek bir araç olabilir mi;

kişiyi harekete geçirebilir mi? Ve nihayetinde, sıkıntının türlü halleri modern olana ve süregiden toplumsal hayata bir hayalet gibi musallat oluyorsa, bu hayaleti kovmaya çalışmak yerine, onunla irtibat kurmaya yeltenirsek ne olur?

Aşağıda, dört bölümü oluşturan denemelerin üzerinden giderek ve birbirleriyle bağlantılarını kurarak, sıkıntının yukarıdaki soruları nasıl açtığını, bu coğrafyada hangi konulara ve sorunsallara ışık tutabileceğini daha ayrıntılı tartışmak istiyorum. Amacım makaleleri özetlemekten ziyade, onları birer teorik referans olarak kullanmak ve bu derlemenin Türkiye bağlamına sıkıntının kavramsal çerçevesinden bakarken açtıkları yollardan bir harita oluşturmak. Elbette başka araştırmalarla genişleyebilecek ve ayrıntılandırılabilecek bir harita. Ayrıca kitapta, makalelerin yanı sıra, her bölümde bir edebi metin yer almakta. Bunlara son bölümde bir de görsel iş eşlik ediyor. Kitap ağırlıklı olarak teorik yazılardan oluşuyor olsa da, edebi metin ve görseller sadece konunun irdelenmesine farklı mecralardan katkıda bulunmuyor, aynı zamanda ritmi değiştirerek farklı düşünme alanları açmayı hedefliyor. Tekdüzeliği kırma ve ritimle oynama çabası sıkıntıya odaklanan bir kitap için elzem olsa gerek.

Makalelere geçmeden önce kısa bir not: Bu kitabı yayınevine gönderdikten günler sonra dünya kendini bambaşka bir dönemin içinde buldu. Covid-19 salgınının yayılması ve pandemi ilan edilmesiyle birlikte devletler bir bir olağanüstü hal ilan etmeye, sınırlar insanlara, insanlar da evlere kapanmaya başladı. Dünyanın birçok yerinde sağlık sistemlerinin çöküşün eşiğine geldiği, değişen seviyelerde karantina uygulamalarının devam ettiği günlerden geçiyoruz. Bu dönemin ne kadar süreceğini; sosyal, ekonomik, politik sonuçlarının ne olacağını bilmek henüz imkânsız. Fakat, virüsün sınıf ve sosyal fark tanımadan herkesi etkilediği, dolayısıyla "hepimizin aynı gemide" olduğuna dair görüş yaygın olsa da, bu krizin halihazırda var olan siyasi, sınıfsal ve toplumsal cinsiyete dayalı eşitsizlikleri derinleştirdiğini şimdiden görmek mümkün.

Sosyal medyada dünyanın her yerinden hayalet şehir görüntüleri paylaşılıyor. İnsanların "sosyal mesafelenerek" kadrajdan çıkmasıyla doğa daha görünür hale gelmiş durumda. Zamanın uzadığı, mekânın daraldığı ve geleceğin her anlamda belirsizleştiği bu dönemde "karantina sıkıntısı" artık sıklıkla duyduğumuz bir tabir. Sıkıntı kelimesinin kullanım sıklığı şahikalarından birini yaşıyor olsa gerek. Evde kalanların sayısı ve sosyal medya kullanımı arttıkça, nereye baksak sıkıntı görüyoruz. Gündelik hayat alışıldık ritminden uzak, ev içlerine sıkıştıkça, oyalayan dış dünya uzaklaştıkça sıkıntı artıyor.

Bu günlerde Twitter'da en yaygın hashtag'lerden biri, "o kadar sıkıldım ki" diye çevrilebilecek #IAmSoBored. Sıkıntıyı dile getiren sosyal medya paylaşımlarından sadece birkaç örneğe bakalım: sıkıntıdan paketlerde kaç adet nohut veya pirinç tanesi olduğunu sayanlar, aynadaki yansımalanyla kadeh tokuşturanlar, pencereden pencereye tenis oynayanlar, sokağa elektrik süpürgesi tutanlar, kedisiyle xoxo oynayanlar, zoom partileri, sıkıntıyı evinde puzzle veya fiziksel egzersiz yaparak yendiğini bildiren ünlüler, Spotify'da sıkıntı şarkı listeleri, "evde sıkılma" sloganı ile kitap videoları paylaşan yayınevleri, nesiller arası sıkıntı savaşlarından doğan *memeler*,[23] sıkıntıya karşı dayanışma ağlarına yapılan çağrılar... Evde kalma veya evden çalışma şansı olan kesimin birbirlerine kitap, film, dizi tavsiyesinde bulunduğu; Netflix'in kadar şimdiye dek sızamadığı evlere bile bir kurtarıcı gibi girdiği; çevrimdışı kamusal alanın büyük oranda silindiği yeni bir mekânsallık deneyimleniyor. Zamanın örgütlenme şeklinin değiştiği kafa karıştırıcı bir dönem bu. İnternette, sadece kaygı ve paranoyayı değil sıkıntıyı da nasıl bertaraf edebileceğimizi anlatan veya sıkıntı ile "savaşırken" yeni ilhamlar bulabileceğimizi muştulayan[24] yazılar gün geçtikçe çoğalıyor.

Öte yandan, yine geçtiğimiz günlerde Türkiye'de bir tıbbi eldivenin üzerine yazılarak sosyal medyada paylaşılan bir cümle

23 Genelde kısa sözlerden ve/veya görselden oluşan, hızlı yayılan ve kopyalanıp değiştirilerek çoğaltılan bir internet paylaşım biçimi.

24 Örnek olarak *NY Times*'da çıkan "Advice From a Crisis Expert on Surviving a Lockdown" (Alix Strauss, 19 Mart 2020) yazısına bakılabilir.

çok şey anlatıyor: "Can sıkıntısı solunum sıkıntısından iyidir. Evde Kal!" Hastalık ile karşılaştırıldığında evde olmanın getirdiği can sıkıntısının bir lüks olduğunu anımsatıyor bu cümle. Bu paylaşımın altındaki yorumlarda ücretli izin kullanamayan, risk altında çalışmaya devam eden veya işsiz kalan kesimden yükselen ses en hayatî sorulardan birini dile geliyor: "Evde kalınca geçim sıkıntısını ne yapacağız peki?" Ekonomik ve siyasi düzeni korumaya yönelik devlet politikaları sonucunda, sıkıntı da asimetrik şekillerde taksim ediliyor farklı sınıfsal kesimlere.

Can sıkıntısı, geçim sıkıntısı, aile ile eve kapanmak zorunda olmanın –her anlamda risk içerebilen– sıkıntısı, siyaset ve arzu alanlarını tıkayacak şekilde bedenlerin birbirlerinden uzaklaşmasının, fiziksel yalnızlaşmanın getirdiği sıkıntı... Sıkıntının türlü çeşit neden ve biçimi, kâh birbirleriyle çelişir kâh iç içe geçer bir halde bu döneme damgasını vuruyor ve belki de sıkıntı hiç olmadığı derecede kolektif bir şekilde deneyimleniyor bu günlerde. Bireysel olmaktan uzaklaşan ve –belki de henüz tahmin edemeyeceğimiz şekillerde– harekete geçirme gücü olan bu sıkıntı(lar) ile ne yapılacağını zaman gösterecek. Bu durum hakkında söylenebilecek her söz şimdilik eksik kalacaktır. Ama sıkıntının önümüzde açılan bu apokaliptik –ama aynı zamanda çok çeşitli imkânlar barındıran– döneme damgasını vuracak konulardan bir tanesi olacağı aşikâr. Kitapta yer alan denemelerin şu an ve gelecek üzerine kafa yorarken de yolu biraz aydınlatmasını dileyelim.

## Sıkıntının mekânları, "sıkıcı" şeyler

Batı'da hem modern dünyaya bir cevap hem de onun zorlukları ile başa çıkmak için bir araç olarak tarif edilen sıkıntıya dair bu coğrafyada neler görüyoruz? Ulus-devletleşme, ulus-mekândaki kentleşme ve sekülerleşme tarihi, merkez-çeper ilişkileri, bunlara bağlı olarak anlamın kurulumu gibi konulara odaklanarak modernliğin bu coğrafyaya özgü deneyimleri hakkında neler söylenebilir ve sıkıntı bu haritanın neresinde yer alır? Goodstein'in deyişiyle "özneliğin gündelik krizi" burada nasıl deneyim-

leniyor, modernizme özgü anlam krizleri hangi bağlamlarda ve nedenlerle yaşandı, yaşanmakta? Kitaptaki *Sıkıntın Mekânları, Sıkıcı Şeyler* bölümü bu soruların peşinden gidiyor. Goodstein, sıkıntının modernizmi anlamak için bir anahtar olmaktan ziyade, sıkıntıyı teorize ederken karşılaşılan güçlüklerin modern deneyimi teorize etmeye çalışırken karşılaşılanlarla benzer olduğunu, sıkıntının bir kavramsal çerçeve olarak bu yüzden de değerli olduğunu söyler. Bu bölüm, sıkıntının, ülkenin farklı dönemlerindeki zaman ve mekân algılarına, taşra-şehir ikiliği, sınıf ve toplumsal cinsiyete göre aldığı şekillere, bir beğeni kriteri olarak işaret ettiği düşünme biçimlerine ve kültürel kutuplaşmalara odaklanıyor; sıkıntı kavramını teorik bir araç olarak kullanmanın potansiyel ve zorluklarına dair sorular atıyor ortaya.

Türkçede geçim sıkıntısından taşra sıkıntısına uzanan skalada deneyimlenen sıkıntının, diğer dillerdeki karşılığı ile tam olarak örtüşmeyen ve bu coğrafyanın mekânlarına özgü şekillenen hallerine bakan yazılardan ilki, Uğur Tanyeli'nin "Mekânda Sıkılmak, Mekândan Sıkılmak: Türkiye'de Toplumsallığı Kuran Beş Deneyim Rejimi (1823'ten Bugüne)" yazısı. Tanyeli, sıkıntıya, Türkiye'de modernleşmenin kurucu öğelerinden biri olan köy-kent ikiliği ve çelişkilerinin odağındaki duygulardan biri olarak bakarak, geç Osmanlı'dan günümüz Türkiye'sine uzanan bir dönem içinde beş sıkıntı mekânı ve bunlar üzerinden beş ayrı deneyim rejimi tanımlıyor. Benjamin'in tasvir ettiği geleneksel deneyim rejiminin yıkılışı ve deneyim körelmesinin yaşanmaya başlamasının bu coğrafyada Batı'dan farklı olarak nasıl bir süreç izlediğini inceliyor.

Öncelikle, İzzet Molla'nın *Mihnet-Keşan* (1823) metnini, mekânı deneyim üzerinden kuran ve günümüze dek gelen taşra-şehir karşılaştırmalarının da başlangıcı olan ilk metin olarak ele alıyor Tanyeli. Kitabın anlatısı, dilsel formu ve bağlamıyla olan ilişkisine aynı anda dikkat kesilen ayrıntılı yakın okumasında, sürgünde/taşrada olmanın (yani İstanbul'da olamamanın) ürettiği sıkıntıyı inceliyor. Bir yandan da geleceğin öznelerinin bugün bildiğimiz anlamda sıkıntıyı deneyimlemek için İzzet Molla'nın epistemik özgüvenini yitirmek zorunda ol-

duklarını iddia ediyor. Sıkıntının baş gösterdiği ama bu epistemik özgüven yüzünden tam olarak deneyimlenemediği sürgün mekânını, taşra mekânına bakan geç Osmanlı ve erken Türkiye aydınlarının anlatılarındaki sıkıntı öğesi takip ediyor. Tanyeli'nin sıkıntı deneyim haritasında belirlediği üçüncü mekân ise meyhane: 50'li yıllardan 80'li yıllara dek, alt metninde modern burjuva aile ve konutunun inşası olan ve oradan geçici olarak uzaklaşan erkeğin soluklandığı bir "ara durak", bir sıkıntı mekânı.[25]

Dördüncü durak ise, 1990'lardan başlayarak tırmanan, İstanbul'un toplumsal-mekânsallığının yıkımından ve mahalle özlemi kılığında hissedilen organik cemaatlerin yok olmasından kaynaklanan sıkıntı. Tanyeli buna, yine 90'lardan itibaren artan ve yaşanmamış bir geçmişin özlemi olarak vuku bulan Osmanlı nostaljisini de ilave ediyor. Tanyeli'nin haritada mimlediği beşinci ve son durak ise Nuri Bilge Ceylan'ın kitaptaki başka yazılarda da karşımıza çıkacak olan iki filmi, *Kasaba* (1997) ve *Uzak* (2002). Diğer sıkıntı türlerinden farklı olarak, burada Georg Simmel'in *blasé* öznesine benzer bir sıkıntının, neyi beklediğini bilmeyen ve diğer örneklerin aksine konuşkanlaştırmayan, tersine sessizleştiren (dolayısıyla epistemik özgüven yitiminden doğan) bir sıkıntının izlerini buluyor Tanyeli. Her durakta sıkıntıya kardeş duyguların da izini süren yazı, melankoli, depresyon, nostalji ve özlemin Türkiye tarihinde kendilerini gösterdikleri mekânları işaretleyerek, sıkıntının hangi duygu rejimleri içerisinde anlam kazandığına dair kışkırtıcı bir tartışma.

Tanyeli'nin makalesi mekânsallığa eğilirken, Osman Özarslan'ın "Taşra Sıkıntısı: Dar Zamanlar Geniş Mekânlar, Toplumsal Cinsiyet" yazısı, zamanın akışının mekânı nasıl kurduğu ve buradan doğan sıkıntı üzerinde duruyor. Yine şehir-taşra iliş-

25 Tam bu noktada Oğuz Atay'ın *Tutunamayanlar*'ından bir bölüm hatırlamak mümkün. Söz konusu elbette Selim Işık: "Canı sıkılıyordu ve bu sıkıntıyı artık romantik bulamadığı için utanıyordu. Bu sıkıntı, ona anlamsız, küçük ve basit bir duygu gibi geliyordu. 'İçtiğim zaman, sıkıntımın bir anlamı olduğunu sanıyorum. Gene anlatamıyorum ama, bu sıkıntının böyle anlatılır bir duygu olması gereğini duymuyorum o zaman'" (Oğuz Atay, *Tutunamayanlar*, İletişim Yayınları, 2016, s. 400).

kisi hattında, modernleşme ile genişleyen, seyirlik özellik kazanan, gündelik hayatın sürat kazandığı şehir hayatı ve mekânların daha geniş, nüfusun daha az olduğu, zamanın daha yavaş aktığı taşrayı yan yana getirerek, sıkıntının bu iki mekânsallığa nasıl dağıtıldığına bakıyor. Sıkıntının neden dar mekânlar ile malul şehir hayatı ile değil, geniş mekânların olduğu taşra ile özdeşleştirildiği sorusunun izinde, taşra ve şehri iki ayrı deneyim olarak değil, birbirlerinin içine geçen, tam da bu kesişim anları yüzünden yeniden ayrışan deneyimler olarak görmeye çağırıyor Özarslan.

Taşraya atfedilen ve onun gündeliğine rengini verdiği varsayılan sıkıntının, ona dışarıdan atılan bir bakışın sınırlılıklarını taşımaması için Özarslan'ın yakın okuması oldukça önemli. Bu ayrıntılı bakış, kesişimsel bir analiz gerektiriyor ve Özarslan tam da bu noktada toplumsal cinsiyetin rolüne odaklanıyor. Teke Yöresi'nde yaptığı araştırmadan yola çıkarak, kadınların gündelik üretkenlik pratiklerinin ve dayanışma ağlarının, "erkeklik zamanı"nda kurulan taşra-şehir ikiliğinin dışında bir deneyim oluşturma potansiyeline bakıyor. Sermayenin belirlemediği, çalışmayı iş olmaktan çıkaran, onu bir eyleyişe dönüştüren gündelik üretkenliğin, kadınların sıkılmasına mahal vermediğini öne sürüyor Özarslan. Yazı, modernlik ve sıkıntı üzerine var olan literatür ile yakın temas içinde, sıkıntının sadece çevre-merkez arasında ve sermayenin dağılımına göre değil, toplumsal cinsiyete göre de nasıl dağıldığını ve çalışmayı iş fikrinden uzaklaştıran bir gündelik üretkenlik biçiminin sıkıntıyı bertaraf etmedeki rolü üzerine düşünmek için çokça soru atıyor ortaya.

Sıkıntının mekân ve zamanından nesnelere yöneliyoruz: "sıkıcı" şeylere. Sıfata dönüştüğü zaman, kişinin deneyimindense baktığı şeyi tanımlar bir özellik kazanır sıkıcı kelimesi. Sezen Ünlüönen, "Sıkıcı, İlginç, Damak Tadıma Uygun Değil: Türkiye'nin Estetik Kategorileri" yazısında, ABD'li edebiyat kuramcısı Sianne Ngai'ın bugünün estetik kategorilerine dair düşüncelerinden yola çıkarak sıkıntının, "zıpır", "sevimli", "ilginç" gibi sıfatların yanında konumlandığını, onlarla nasıl etkileşi-

me geçtiğini sorguluyor. Bu kavramların estetik kategoriler olarak kullanılmasının Türkiye'de izini sürmek, bu coğrafyada tarihsel ve sınıfsal olarak şekillenen beğeni kodlarına dair birçok ipucu veriyor.

Çoğunlukla Batılı formlara ve "yüksek kültür" ürünlerine atfedilen "sıkıcı" özelliğinin, modernleşme projesi bağlamında düşünüldüğünde, sıkıntıyı isimden sıfata, bir beğeni kategorisine, popüler bir isyana ve sınıfsal bir tepki aracına dönüştürdüğünü görebiliriz. Örneğin, Orhan Pamuk kitapları neden sıklıkla sıkıcı olarak nitelendirilir? Kimler Nuri Bilge Ceylan filmlerinin sıkıcı olduğu konusunda hemfikir? Bu odak noktası bizi, modernleşme tarihinin kültürel kamplaşmalarının sınıfsal fay hatlarına, bu fay hatlarının AKP döneminde yaşanan sermayenin el değiştirmesi ve yeni ulusal mitolojilerle paralel kültür politikaları kurma çabalarına dair düşünmeye itiyor. Bu da Goodstein'in formüle ettiği modern öznenin anlam kaybından doğan öznelik krizinin bu coğrafyadaki özgül izlerini sürmek için verimli bir zemin sağlıyor.

Tıpkı Tanyeli gibi, Ünlüönen de yazısında, gücünü gözlem ve parçaları bir araya getiren epistemolojik bir çabadan değil, durduğu yeri mutlak kabul eden ve oradan dışarıya beğenme-beğenmeme ikiliğinden bakan bir anlayışın izlerini sürüyor. Tanyeli'nin neredeyse son iki yüzyıl boyunca taşra-merkez ikiliğini belirleyen bir paradigma olarak gördüğü "özlem gözlemi olanaksız kılar" formülünü, Ünlüönen'in yazısıyla birlikte, Türkiye-Batı ilişkisi ölçeğine taşıyabilir, özlem nesnesi olan Batı'nın veya "Batılı" ürünlerin yorumlanmasında bu formülün izlerini görebiliriz. Ünlüönen tam da bu noktada güncel örnekler üzerinden, "sıkıcı"nın gözlemden uzak, salt kişisel bir beğeni ifadesi olarak nasıl karşımıza çıktığını analiz ediyor.

Beno Kuryel ise, "sıkıcı" bulunan bir başka alan olan matematik ve "sıkıcı" dersliklerde egemen olan matematik algısı üzerinden yaklaşıyor konuya. Kuryel, "Matematik Kaygısından Sıkıntı Kültürüne" yazısında, matematiğin, sosyal ve ekonomik örüntülerden muaf ve hegemonik düşünme biçimlerinden bağımsız olmamasına rağmen, hıza ve yeteneğe dayalı, pragma-

tizmden beslenen bir eğitim ortamında verili ve teknik bir alan olarak algılanmasının eleştirisini sunuyor. Metni, yukarıda sözünü ettiğimiz, bilginin verili kabul edildiği, üretilmektense öğrenildiği epistemik sistemin eleştirisi ışığında okuyabiliriz. Bu epistemik rejimin doğurduğu duygu durumlarından ikisi ise sıkıntı ve kaygı. Başarı/zekâ gibi değerlerle ilişkilendirilen ve küçük yaşlardan itibaren ilişki kurulan bir alan olarak matematik ve bu disipline dair söylem ve mekânların "sıkıntı yüklü" olmasını nasıl anlamlandırabiliriz?

Kuryel, bu soruyu cevaplarken, platonik idealizm çerçevesinde görülebilecek, matematiği teknik bir alana indirgeme, gündelik hayattan ve toplumsal dönüşümlerden muaf görme, kişinin kendi dışına iterek soyut ve değişmez bir alan olarak algılama eğilimlerini masaya yatırıyor. Yukarıda da sözünü ettiğimiz, kişinin kültürel ürünleri ilginç/sıkıcı gibi beğeni kategorileri ile ötelemesi bahsinde olduğu gibi, Kuryel de matematik çevresinde ve mekânlarında gelişen bu sıkıntı kültürünü ortaya çıkaran düşünme biçimlerini sorgulayarak, sıkıntıdan kurtulmaktan ziyade, onun nedenlerini anlayarak onu dinlemeye çağırıyor. O halde bu bölümün mesele ettiği temalara, bireysel başarı odaklı eğitim anlayışının ürettiği sıkıntı tipleri, eğitim kurumlarının vazgeçilmez sıkıntı mekânları olmasının nedenleri, biat kültüründe öğrenme arzusunun sıkıntı ile yer değiştirmesi ve bu sıkıntıyı tartışmanın eleştirel bir alan açma potansiyelini de ekleyebiliriz.

İlk bölümü, Pınar Öğünç'ün kısa hikâyesi kapatıyor, "Hasır Şemsiye" Öğünç'ün deniz kenarında tatillerinin ilk gününü yaşayan karakterleri, sabırlı bir ritimle birçok katman açıyor sıkıntının toplumsallığına dair. Güneş kremi, kitap, telefon, kumda oynayan çocuk, sonraki günün planları, kaygı, uyku, rüya... Beyaz yaka çalışanlarının boş zamanı kurgulama çabalarına ilişkin sıkıntı, iş ve serbest zamanın gittikçe birbirine benzeyen ara yüzlerinde sıkışmışlık, tatilin sıkıntıdan kurtulma vaadinin performans anksiyetesi ile boşa çıkışı, henüz başlamış tatilin nostaljisi, çekirdek aile adalarındaki ve sülalelerdeki "yüzyıllık yalnızlık"

Alberta Moravia, belki de sıkıntı üzerine yazılmış en iyi metinlerden olan (nedense Türkçeye *Kıskançlık* olarak çevrilmiş) *La Noia* (Sıkıntı) kitabında, sıkıntıyı nesnelerle bir ilişki yokluğuna bağlar ve bu ilişkisizliği bir çırpıda toplumsallaştırır: "İlk gençlik çağım faşizmin, yani yalnız diktatörle halk yığınları arasında değil, vatandaşların kendi aralarında ve onlarla diktatör arasında da ilişkisizliği bir sistem halinde ortaya koymuş olan bir politik rejimin kara bulutları altında geçti. Nesnelerle ilişki yokluğu demek olan can sıkıntısı, faşizmin devamınca, insanın ciğerlerine çektiği havaya bile işlemişti."[26]

İlginç olan, bir yandan da aynı sıkıntının Moravia'nın kurtarıcısı olacak olmasıdır. Askerliğini yaptıktan sonra İtalya'da iç savaş başlayınca, annesi üniformasını giymesini ve savaşa gitmesini söyleyerek onu bir nevi ölüme gönderir. Moravia ölümden kurtulmasını şöyle açıklar:

> Ancak sıkıntı, yalnız ve yalnız sıkıntı; yani bu kararnameyle benim aramda, üniformayla benim aramda, faşistlerle, benim aramda bir ilişki kurma olanaksızlığı, dolayısıyla yirmi yıl boyunca acısını çektiğim sıkıntı kurtardı beni: Fascio'nun ve gamalı haçın büyük imparatorluğu sıkıntı yüzünden o sıralarda hiç mi hiç gözüme görünmüyordu çünkü. Annemin yalvarışlarına aldırmadım, köye giderek bir arkadaşımın villasına sığındım, bütün iç savaşı orada geçirdim. Bir yandan resim yaptım, ki bu da vakit geçirmenin bir başka tarzıydı. İşte o sırada ressam oldum.[27]

*Sıkıntının Politikası, Politikanın Sıkıntısı* bölümünün peşinden gittiği temel meselelerden birinin, Moravia'nın bu anekdotunun izinde, politikanın sıkıntısına karşı sıkıntıyı politikleştirmek olduğunu söyleyebiliriz.

Türkiye'de tarihi eski olsa da son yıllara damgasını gittikçe daha da görünür biçimlerde vuran siyasi sıkışmışlık; toplumsal

26 *A.g.e.*, s. 14.

27 *A.g.e.*, s. 15.

muhalefetin her türlü alanda; sokakta, parlamenter düzlemde, kurumlarda ve sosyal medyada baskılanması; savaş politikaları ve ekonomik krizin derinleşen etkileri; kültürel, ekonomik ve çevresel yıkım getiren şehir politikaları; depresyon, sıkıntı, melankoli, nostalji gibi duygu hallerini toplumun duygu haritasında daha görünür kıldı. Büyüteci sıkıntıya tuttuğumuzda, sıkıntı ile özdeşleştirilen anlam kaybı, beklenti hali, kayıtsızlık, bir şey yapmama isteği ile ne yapacağını bilememe arasında salınım ve bu duygu durumundan hiç çıkamayacakmış gibi hissetme türünden deneyimlerin, ülkenin sosyal, ekonomik ve siyasi ikliminde yeşermesi için çok neden var. Neredeyse olağanlaşmış bir "olağanüstü hal"in patlama anlarından birinde açığa çıkan kelimelerden birinin "sıkıldık" olması (ve hatta "sıkıntı yok" olması), modernleşmenin niteliksiz deneyimine odaklanan sıkıntı literatürünün, sıkıntının yerel siyasal, sınıfsal, ekonomik mekanizmalarla ilişkisini bu teorik haritaya dahil etmesinin ne kadar elzem olduğunu gösterir nitelikte. Neden ve nasıl sıkılıyoruz? Sıkılmaya yer ve zaman var mı? Gördüğümüz rüyaları hatırlayamadığımız gibi, sıkıldığımızı da unutuyor muyuz? Peki, sıkıntı örgütlenebilir mi?

Begüm Özden Fırat, "Sıkıntı Yok: Kulturkampf, Kriz ve Eleştiri" yazısında sıkıntı ve siyaset ilişkisini "Yeni Türkiye"nin kendine özgü ifadelerinden biri olan "sıkıntı yok" tabiri üzerinden açıyor. Bu ifadeyi hem ortaya çıktığı tarihsel bağlama yerleştirerek analiz ediyor, hem de o bağlamın kendisini analiz etmek için bir araç olarak kullanıyor. Sıkıntı yok hangi dönemde ve neden yaygınlaştı? Hangi toplumsal yapı ve ilişkiler buna yol açtı? Hangi düşünme ve eyleme(me) mekanizmaları ve yönetim biçimleri mümkün hale geliyor bu ifadeyle, hangi verimli çatışma ve sorgulamaların önü tıkanıyor? Fırat, dönemin siyasi dilini ve ufkunu belirleyen ifadelerden birini, hem bu siyasi dağarcığın bir parçası olarak, hem de Gramsci'nin kullandığı anlamda "ortak duyu"nun bir ifadesi olarak, anlamı, işlevi ve tarihsel bağlamı üzerinden inceliyor. Gramsci'nin, hegemonya ve karşı hegemonya tartışmaları çerçevesinde geliştirdiği "ortak duyu" ve "sağduyu" kavramları üzerinden, "sıkıntı

yok"un hem mecazi hem de düz anlamlarına bakıyor ve neoliberal otoriter rejimlerde sıkılmak için ne kadar yer ve zamanın kaldığını sorguluyor.

Bu derlemenin temel çıkış noktasına istinaden soruyor Fırat: "Neoliberal otoriter rejimlerin biyopolitik kontrolle düzenlenen gündelik hayatı artık rutine, monotonluğa, tekrara dayalı gündelik eyleme, yani modern bir hastalık olarak tanımlanan sıkıntıyla ilişkilendirilen niteliklere sahip değilse? Ya gerçekten artık canımız sıkıl(a)mıyorsa? Daha doğrusu sıkıntı için yer ve zaman kalmamışsa?" Bu sorular, bu coğrafyada sıkıntının izlerini ararken hazırladığımız alet çantası için oldukça mühim. Sıkıntının deneyimlenmesi ve dile dökülmesine olanak verecek zaman ve mekânın kısıtlanmışlığı ve bu kısıtlanmışlığı politik alan açma mücadelelerinin gündemine eklemenin gerekliliği üzerine düşündüren sorular. Çünkü, sıkıntıya yer ve zaman açabilmek, onu kolektif bir deneyimin parçası kılmak ve zamanı ortak örgütlemek anlamına da gelebilir.

Kitaptaki birçok yazının farklı açılardan ele aldığı bir konu, sıkıntı, dil ve özneleşme süreçlerinin ilişkileri ve çıkmazları. Fırat'ın yazısında irdelediği siyasi ufku kuran dilin, özne olmanın sorumluluğu ile olan ilişkisi, Ayşe Çavdar'ın yazısının da eksenlerinden biri. "Sıkışmak, Sıkılmak, Sığınmak, Sığışmak, Savaşmak... Ama Bir Türlü Esneyememek" yazısında, Türkiye'de 90'lardan itibaren, giderek bir üst-orta sınıf(laşma) ideolojisi haline geldiğini söylediği dindarlığın bu ideolojinin taşıyıcı aktörlerinde yarattığı can sıkıntısına odaklanıyor Çavdar. İstanbul Başakşehir'de yaptığı saha çalışmasından yola çıkarak, sınıf atlayan bir siyasi kesimin siyasi özneleşme süreçlerinde tökezlediği noktalarda ortaya çıkan can sıkıntısına bakıyor.

Çavdar'ın bahsettiği, inancın hegemonik bir projenin aktörleri dolayımıyla düzenlendiği ve dolayısıyla yabancılaşmanın ve Marx'ın bahsettiği anlamda "kendini gerçekleştirememe"nin gündelik hayata artarak sirayet ettiği bu tablo güncelliğini ve yakıcılığını korumakta. O yüzden ortaya attığı sorular, sıkıntının örneğin sadece Marc Augé'nin bahsettiği türdeki havaalanı veya

alışveriş merkezi gibi *yok-mekân*larda değil,[28] aynı zamanda *hafıza mekânları*nda, siyasi vaatler ve hayal kırıklıkları biriktirerek dönüşen kent mekânlarında da aranması gerektiğini göstermesi bakımından oldukça önemli. Sıkıntının, dönüşen siyasi koordinatlarla, sınıfsallıkla ve cemaat yapılarıyla irtibatına bakmak için verimli bir çerçeve bu. Yine derlemenin ana eksenine bağlanırsak, Çavdar çok değerli bir başka sorunun da peşinden gidiyor: siyasi iktidar bu can sıkıntısının dile dökülmemesi, sıkıntının esnemeye dönüşerek belli bir rahatlama getirmemesi için neler yapar? Nihayetinde, esnemenin ne denli bulaşıcı olduğunu biliyoruz!

Siyaset ve sıkıntı ilişkisine bugünden bakarken, yukarıda tartıştığımız siyasi söylem ve kent mekânlarının yanına, sıkıntının hem ürediği hem de bertaraf edilmeye çalışıldığı bir diğer mecra olan dijital teknolojileri koymamak imkânsız. Sıkıntıya yer açma izleğini bir de bu açıdan takip edelim ve Gardiner ile birlikte soralım: 21. yüzyıl sıkıntısını anlamaya çalışırken, dikkatin en önemli metalardan birine dönüştüğü ve bizden ısrarla kendi kendimizin girişimcisi olmamızın beklendiği bir toplumsal düzende sıkıntıyı nereye konumlandırabiliriz?[29] Fordist dönemdeki sıkıntı, özellikle de tekrara dayalı ve yabancılaştırıcı fabrika işi kapsamında, daha ziyade fiziksel yorgunluk ve zihinsel olarak yeterince uyarılmamaktan kaynaklanıyorduysa; 21. yüzyılda sıkıntı, bilgi yüklenmesi ve iş-tüketim alanlarında arzunun aşırı uyarılmasıyla ilişkili olmalı diye öne sürer Gardiner. Bugün sorulması gereken en önemli sorulardan bir tanesini dile getirir: o halde, sıkıntı, sürekli yeni olanı aramaya yönlendiren kapitalist toplumda yaşamanın bir sonucu mu, yoksa bu itkiye direnmenin bir yöntemi mi? Neoliberal düzende yaygınlaşan güvencesiz işler, parçalı çalışma düzeni, birden fazla işi aynı anda yapma, yeterince hızlı ve verimli olmayanın haritadan silindiği sektörler bağlamında sıkıntı, bu aceleye, verimlilik dayatmasına karşı geri çağırılabilir mi?

---

28 Marc Augé, *Non-Places: An Introduction to Supermodernity*, çev. John Howe, Verso Books, 2009.

29 Michael E. Gardiner ve Julian Jason Haladyn, *Boredom Studies Reader: Frameworks and Perspectives*, Routledge Press, 2017, s. 3-19.

Neoliberal çalışma rejiminin "iş" ve "meşgale" arasındaki sınırları belirsizleştirdiği çokça söylendi. Güvencesizlik üreten ve boş zamanı doğrudan etkileyen, onun sınırlarını bulanıklaştıran bu durum, sıkıntıya açılabilecek yeri de dolduruyor. Birçok işi aynı anda yaparken küçük bir ara verip bir diziye devam edebiliyor; gelen emailleri cevaplıyor, tüm bunları aynı cihazdan yapabiliyor ve bu cihazı her yere taşıyabiliyoruz. Yapılacaklar listesinde bir satırdan diğer satıra koşarken durmaya, durağanlaşmaya, sıkılmaya vakit kalmıyor.[30] Bu yüzden de, dijital teknolojiler ve sosyal medya çağında sıkılmaya yer ve zaman kalıp kalmadığını tartışıyor birçok düşünür.

Emre Tansu Keten, "Dijital Çağda Serbest Zaman ve Sıkıntı" yazısında tam da bu bağlamı, 20. yüzyılda ortaya çıkan ve iş dışında kalan serbest zamanı örgütleyen kültür endüstrisi, bilişsel kapitalizm ve dijital teknolojilere dair teorilerin ayrıntılı bir okumasını yaparak inceliyor. Post-fordist dönemde sıkıntının yerini, *burn-out* ve depresyonun aldığını tartışan Keten, sıkıntıyı geri çağırmanın getirilerini tartışarak, onun serbest zamanın anti-kapitalist kolektif örgütlenmesinde potansiyel olarak şifalı bir araç haline gelebileceğini düşünmeye zemin sağlıyor. Bu bağlamda, Keten'in gözünü "sıkıntının politik çıktısı" olarak tanımladığı Gezi direnişine, Gezi sonrası Abbasağa ve Yoğurtçu parklarında düzenlenen forum ve atölyelere çevirmesi, iletişimsel kapitalizmin ritmine ve akışına karşı başka türlü bir görme ve örgütlenme olanağını buralarda araması tesadüf olmasa gerek.

Politikanın sıkıntısı, sıkıntının politikası demiştik bölümün başlığında. Bölümü kapatan metinlerden biri Sevinç Çalhanoğlu'nun "Çocukluk Sıkıntısı ve Çarpışan Arabalar" adlı şiir-hikâyesi. Öncelikle, siyasi iklimin yarattığı boğuntunun sadece yetişkinlerin dünyasına özgü olmadığını hatırlatıyor Çalhanoğlu'nun yarı düz yazı-yarı şiir metni. Hafızayı tetikleyen bir sıkılma anında, sıkıntıya belki de en çok yer açılabilen, sıkıntı-

30 Bu noktada, Zeyno Pekünlü'nün yakın dönemde sergilediği, iş deneyiminin dağınıklığı ve işler arasındaki geçişkenliğe eğilen, bilgisayar başında çalıştığı her anı kayıt altına alarak bir iş gününün temsili olarak kurguladığı dokuz saatlik video işi İş'i (2019) anabiliriz.

nın yapılacak işlerin kaygısıyla bölünmeden deneyimlenebildiği çocukluk yılları. Yetişkinlerin dünyasında, kulağına bitmek bilmeyen haberler çalınırken, Susurluk krizi gibi bir toplumsal hadiseyi tümüyle kavrayamamanın ve yetişkinlerin endişeli dünyasına girememenin sıkıntısını oyunlarla bertaraf etmeye çalışan bir çocuk. Birbirinin içine geçen halı desenleri... 90'larda bir yandan artan televizyon kanalları, oyuncaklar, diğer yanda fail-i meçhuller. Çalhanoğlu, çocukluk sıkıntısının bu coğrafyaya özgü haresini hissettiriyor birbirlerinin içine geçen imgelerle.

Efe Murad ise *Maddenin Sıkıntısı* şiirinde, daha önce sözünü ettiğimiz, Moravia'nın nesnelerle ilişki yoksunluğundan doğduğunu söylediği sıkıntısı ile Heidegger'in hiçliğin farkına varmayı sağlayan sıkıntısı arasında dolaşırcasına, düşünce ve dildeki mümkünlerin izini sürüyor.

## Sıkıntı dile dökülünce: Edebiyat ve sıkıntı

"Sen sıkıntı, mavi ve uzun / Boşalan bardakları bir daha bir daha doldurduğumuzun." Edip Cansever'in bu dizeleriyle başlıyor Orhan Koçak'ın "Edip Cansever ve İç Sıkıntısı" yazısı. Bu dizeler, Koçak'ın elinde ustalıkla tuttuğu ve Cansever şiirleri üzerinde dolaştırdığı büyütecin altında sıkıntının bir nevi keyif veren haline işaret ediyor öncelikle. Şairin de şiirin de keyif aldığını söylüyor Koçak sıkıntıdan: "şair (veya şiirin öznesi, söyleyeni) belki yavaş yavaş ama durmadan içilen içkiden; şiirse, dilse, telaffuzsa, o anlamsız ama tatlı kafiyeden. Başka ne var? Hipnoza, uyuşmaya eşitlenmek üzere olan bir tür büyülenme, en azından bir hayranlık: 'mavi ve uzun.'" Sadece sıkıntıya değil, bir o kadar da sıkıntının ötesinde berisinde yer alan, onu besleyen, ona yapışan, ondan ayrışmaya çalışan duygulanımların üstünde dolaşıyor büyüteç Koçak'ın yazısı boyunca.

Koçak, sıkıntıya İkinci Yeni şiirinde genişleyen duygu skalası, artan ara tonlar, duygular arası geçişler ve bu geçişlerin birdenbire gerçekleşmesine olanak sağlayan bir dil bükülmesi bağlamında bakıyor. Sıkıntının duygular repertuvarında belki de sürekli değişen yerini ve başka duygularla etkileşen halini, dile dökülür-

ken etrafa saçtıklarını inceliyor. Bazen "boşluktan öğrenmeyi" sağlayan (Heidegger'in hiçliğin farkına varmayı sağlayan sıkıntısını anımsatıyor bu), bazen "tadı çıkarılabilen", bazen başka aidiyetleri eriten bir sıkıntı bu; şairi "hiçbir zaman bir sahte mutluluğa salmayacak olan bir indirgenmez tatsızlık".[31] Fredric Jameson'ın bahsettiği "duygu tanımsızlaşması"ndan yola çıkarak; aşk, nefret, sevinç, keder gibi verili, "kadrolu, 'adlandırılmış duyguların' yerini, Baudelaire, Flaubert ve Zola'da henüz adı konmamış, kadrosuz, kendi adını bulmak için çabalayan hislenişler, duyuşlar, duygulanımlar"ın aldığını söylüyor Koçak. "Gittikçe sıkılmaktır sıkıntının ülkesi" diyen Cansever şiiri de elbette böyle bir analize olanak veriyor. Sıkıntıyı kavramsallaştırmaya ve onu bir duygu haritasına yerleştirmeye çalışırken şiire dönmenin ne kadar ilham verici olabileceğini hatırlatıyor bu yazı. "İşte taze ikindi güneşim / Pencerelerde küçük sarışınlar / Her şey iyi, her şey sade / *Anlamıyorum* şu iç sıkıntımı" dizlerine istinaden şunu söylüyor Koçak: "Bu *anlayamamak* eğitecektir onu, kolay anlamaları, kolay sezişleri, hızlı sevişleri beceremek."

Bu cümlenin sıkıntının edebiyattaki temsillerine odaklanan bu bölümdeki diğer yazılarda da yankılarını duymak zor değil. Hem Mehmet Fatih Uslu'nun "Zabel Yesayan'ın Sıkılan Kadınları" hem de Asuman Susam'ın "Sıkıntının İpi: Safiye Erol Romanlarında Sıkıntının Dönüştürücü Rolü", edebiyatın sıkılan kadın yazarlarına ve kadın kahramanlarına, sıkıntılarını dile dökerek içinde bulundukları durumları anlamaya çalışanlara ama "kolay anlamaları beceremeyenlere" bakar. Osmanlı topraklarında üniversite eğitimi alan bilinen ilk kadın olan ve 1915'te yaşadığı topraklardan kaçmak zorunda bırakılan Ermeni yazar Yesayan'ın "sıkılan kadınlar"ı toplumun kendilerine çizdiği çerçevenin, sıradanlaşma ve uyumlu olma zorunluluğu içinde sıkışmışlardır. Bu durumu dile getirerek bertaraf etmeye çalışır gibidirler. Uslu'nun yazısının temel ekseninde, bu kadın karakterlerin ev içinde sıkıntıyı kaldıraç gibi kullanarak bir özneleşme imkânı

31 Burada, en başta alıntılanan, can sıkıntısı için, "İçimde bir Selim ölürken kalan bütün gücüyle yeni bir Selim yaratıyor" sözlerini sarf eden *Tutunamayanlar*'ın Selim Işık'ını anımsayabiliriz yeniden.

ararken, kapının ardındaki toplumsal krizin onları sürekli sıkıştırmasının gerilimi var. Karakterlerin "iç"lerinin taştığı "dış" evdir, ama aynı ev dışarıdaki siyasi krize göre de "iç"tir. İç ve dış'ın, dolayısıyla sürgün kavramının anlam ve ölçek değiştirdiği, dilin bu haritayı tanımlamaya veya dönüştürmeye yetip yetmeyeceği sorusunun baki kaldığı bir dünya tanımlıyor Uslu.

Bu dünyada, sıkıntının, Svendsen'in öne sürdüğü gibi ihlal ile güçlü bir bağlantısı var. Uslu ile birlikte Pease'ten alıntılayalım: "Sıkılan kadın arzunun hem varlığını hem yokluğunu tecrübe eder ve bu en özgürleştirici yokluk olabilir."[32] Kadınların geleneksel aile rol dağılımına göre kendilerinden beklenenlere karşılık veremeyişleri; başka dünyaların arayışı ve beklentisinden doğan sıkıntı; aynı zamanda bunlara verilecek cevapların da başlangıç noktası ve tetikleyicisi olabilir onlar için. Uslu'nun izini sürdüğü, Milan Kundera'nın "başkaldıran sıkıntı" veya Martin Doehlman'ın "yaratıcı sıkıntı" dediği bir sıkıntıdır belki de bu. Bireysel kriz ile toplumsal kriz arasındaki geçişlerde uç veren bir sıkıntı. Uslu, 1915 öncesinde ve sonrasında yazılmış bu romanlardaki orta-üst sınıf kadın karakterlerin sıkıntısını nasıl dile getirdiğine ve onunla ne yaptığına odaklanarak, bu coğrafyada sıkıntı çalışmaları için elzem bir kanal açar aslında: sıkıntının toplumsal krizler, savaş ve soykırım ile ilişkisi; toplumsal barışı beklemenin sıkıntısı. Sıkıntı dil üzerinden yaratıcılığa akabildiğinde, bu dilin toplumsal kriz ortamında bir iletişime veya barışa tekabül edip edemeyeceği sorusu baki kalarak...

Asuman Susam ise 1902-1964 tarihleri arasında yaşamış Cumhuriyet dönemi yazarlarından, Türkiye'de modernleşme sürecinde kadınlara atfedilen özellikleri kısmen sorgulayan kadın karakterlerin olduğu romanlara imza atan Safiye Erol romanlarına sıkıntının filtresinden bakıyor. Susam da Uslu gibi, sıkıntının yüzleşme, var olan değerler dünyasını sorgulama ve anlam arayışına çıkma, dolayısıyla bir özneleşme sürecini tetikleme olasılığına odaklanıyor. Susam, aşk acısı, ayrılık, yas ve melankoliye yoğunlaşıyor özellikle. Erol karakterleri üzerinden, toplumsal dö-

32 Allison Pease, *Modernism, Feminism, and the Culture of Boredom*, Cambridge: Cambridge University Press, 2012, s. 20.

nüşümlerle beslenmediği zaman sıkıntının ne kadar güdük kalabileceğini görüyoruz. Fakat bir yandan da, sıkıntının şimdiki zamanı boğarken geleceği açan, dönüşümü ve yenilenmeyi tetikleyen bir işlev edinebildiğini, atfedilen özelliklere karşı bir failliğin yolunu açabildiğini... Susam'ın dediği gibi, "bu deneyimlerden elinde sıkıntının ipiyle geçenler, bunu başaranlar, aşırı dolulukların kurtulup hafifliğe doğru çekilebilirler."

Aşkın yitimine eşlik eden anlam kaybının, özellikle kadınların bir kendini gerçekleştirme sürecine girmesini tetiklemesi fikri, kitapta başka bağlamlarda da ortaya çıkan sıkıntı ve kadın özgürleşmesi/dayanışması tartışmasına katkıda bulunuyor. Bu can sıkıntısının kaynakları arasında kaybedilen anlam dünyası, modernleşmenin özgürlük vaatlerinin kadınların gündelik hayatında hiçbir zaman tam olarak gerçekleşmemiş olması ve kadınların doğu-batı, iç-dış, mahalle-şehir arasında sıkışıp kalmasını sayabiliriz. Dolayısıyla, bu tartışmayı, modernleşme sürecinin erken dönemine oturtmak, geleneksel yapıdan modern hayatlara geçmeye çalışırken, söylemde modernliğin taşıyıcıları, pratikte ise ev içinde kalmaya devam eden kadınların deneyimine ve onların bu iç/dış arasındaki gerilimin yarattığı yalnızlık ve sıkıntı ile ne yaptıklarına dair düşünmeye devam etmek için oldukça verimli.

Bu bölümü, Barış Bıçakçı'nın "Can Sıkıntısı Olarak Hayat" hikâyesi sonlandırıyor. Karşımızda bu defa, evde kendisini bunaltan koyu can sıkıntısından onu dile dökerek, şiirler yazarak çıkmayı hayal eden bir karakter var. Bıçakçı, birkaç paragrafla üzerimize döküyor "sıkıntının sel suyu"nu ve onu boşaltmaya çalışırken geçen yılların sıkıntısını. Çocukluk yazlarının uzayan zamanında anlamaya ve büyümeye çalışmanın can sıkıntısı ve yorgunluğu, yetişkin hayatın çalakalem verilmiş kararlarının özellikle ev mekânında büyüyen sıkıntısı ve ülkede diken üstünde olmayı gerektiren siyasi iklimin sıkıntısı birkaç sayfada ustaca birbirinin içine giriyor. Bıçakçı bir yandan da sıkıntıların kaderlerinin birbirlerine bağlı olduğunu, tanıdığımız ve tanımadığımız insanların sıkıntılarının bizi bağladığını ima ediyor. Sıkıntının dile dökülmesi tam da bu yüzden elzem belki de.

Kadın masayı siler. Kadın tabakları çıkarır, masaya dizer. Masaya un döker. Kavanozun kapağını kapatır. Kadrajdan çıkar. Onu az önce çevreleyen kadraj daha da belirgin hale gelir yokluğuyla. Birkaç saniye sonra kadın elinde bir yumurta ile geri döner. Yumurtayı çırpar. Etleri una bular... Böyle devam eder sahne, Chantal Akerman'ın 3 saat 21 dakikalık *Jeanne Dielman 23 Commerce Quay, 1080 Brussels* filminde (1975). Belki de feminist avangard sinemanın en kült filmlerinden biridir *Jeanne Dielman*. Ev içi emeğin gerçek zamanı ile baş başa bırakır Akerman bizi; sıkıntıyı ekranda iş yapan Jeanne Dielman ile onu izleyen seyirci arasında paylaştırır adeta. Seyircinin sıkıntısı sadece Jeanne Dielman'ın yaptığı biteviye ev işlerinin sıkıntısından değil, aynı zamanda Akerman'ın bunları gerçek zamanda kurgulama tercihinden kaynaklanır elbette. Perdede sıkılanın sıkıntısını seyirciye hissettirmek zaman ister çünkü. Bu yüzden, konvansiyonel bir anlatıda zaman kaybı olarak algılanacak, doğrudan bir amaca hizmet etmeyen gündelik hayat detaylarını izleriz gerçek zamanda. Sıkıntı dozu yükseldikçe, perdedeki deneyime yaklaşma ile bu deneyimi kuran bağlama yabancılaşma ve öfkelenme dozu da artar.

Julian Jason Haladyn, modern ve güncel sanatın, sıkıntıya özgü ilgisizliği bir araç olarak kullanan örneklerine bakarken, kitle kültürünün verili anlamlarını bozma gücü olan estetik bir direniş olarak görür sıkıntıyı.[33] Tekrar, yavaşlık, sessizlik, anında kavranabilecek bir anlamın eksikliği, "yavaş sinema"yı tanımlayan özellikler arasında sıralanabilir. Perdedeki karakterler neden sıkılmaktadır? Perdede sıkılanı perdeden sıkılmadan izlemek mümkün müdür? Anlatının zamansallığı ve mekânsallığı (buna sinema salonu dahil) üzerinden gelişen sıkıntı, filmle daha derinlemesine bir ilişki kurmanın estetik aracına dö-

33 Julian Jason Haladyn, *Boredom and Art: Passions Of The Will To Boredom* (Zero Books, 2015) kitabında sıkıntının estetik deneyimi derinleştiren performatif bir araç olarak kullanılmasını analiz eder ve bunu "sıkılma arzusu" (*will to boredom*) diye adlandırır.

nüştüğünde nasıl işler? Bu bölümdeki yazılar, görsel kültür ve sinemaya ilişkin çeşitli teorik araçları kullanarak Türkiye sinemasında bu soruların izini sürüyor.

"Ölü Zamanlar ve Yeni Türkiye Sineması'nda Yavaşlık" yazısında Fırat Yücel, hikâye odaklı konvansiyonel sinemaya karşı geliştirilmiş yavaşlama stratejilerinde sıkıntı kavramının nasıl merkeze oturduğunu ve Yeni Türkiye Sineması'nı düşünme biçimleri üzerinde ne gibi bir etki oluşturduğunu araştırıyor. Bunun için de, ana akım sinemadan uzaklaşan, öykücü gelenekten sıkılan sinema üreticilerinin, eser ile başka tür ilişkilenebilmek amacıyla sıkıntıyı estetik bir taktik olarak benimsediği örneklere bakıyor. Sinema tarihindeki bu minvaldeki tartışmalara ve dönemlere bakan yazı, sıkıcı sıfatının siyasi ve kültürel pozisyon belirlemedeki rolünün ötesinde, sinemanın zaman ve mekân ile ilişkisine bakmak için de verimli bir kavramsal araca dönüştüğünü ortaya koyuyor.

Öte yandan, Yücel, seyir sürecinde yaşanan sıkıntının izleyici bakışını özgürleştireceği ve etkin kılacağını öngören "yavaş sinema" söyleminin, seyirciye verilecek estetik haz ve tefekkür imkânı gibi varsayımlardan hareket ederek eleştirel düşünceden uzaklaştığını; ekranda sıkılan ile ekrandan sıkılan arasındaki politik ilişkilenmeyi konuşmayı engelleyen biçimsel bir mistifikasyona dönüştüğünü ileri sürüyor. Bu bakımdan metin, yavaş sinema tartışmalarına, uzun plan ve ölü zaman gibi anlatım öğelerinin formülleşmesinin eleştirisine önemli bir katkı olarak görülebilir. Bu çerçevede, Yeni Türkiye Sineması'nda yabancılaşmış erkeklerin iç dünyasındaki sıkıntı ile, bu varoluşsal içerikten yoksun olan kadınların sıkıntısını nasıl düşünebiliriz? Gururlu erkeklerin sıkıntısının merkezîliği, merkez dışında olup biten neleri görünmezleştirir? "İnsan ruhunun derinliklerini bu sıkıntının kuşatıcı halesinde arayan bir sinema" seyirci bakışını serbest kılan estetik unsurlara sahip olsa bile özgürleştirici olabilir mi? Bu soruları öznellik-nesnellik ve popüler sinema-sanat sineması ikiliklerine sıkışmadan nasıl arayabileceğimize dair ilham verici bir çerçeve sunuyor Yücel, Nuri Bilge Ceylan, Ali Kemal Çınar ve birçok başka yönetmenin filmlerini yakın okumaya tabi tutarak.

Peki yine sinemanın sularında dümeni sıkıntıdan isyana akan veya akamayan halet-i ruhiyelere çevirdiğimizde ne olur? Yücel'in sorduğu "Sürekli olağanüstü halle tanımlanmış bir zaman ve mekâna sıkıntıyı çağırabilir miyiz? Olağanüstü halin orta yerinde olağanlık var mıdır?" sorusundan isyana doğru yöneldiğimizde neler görürüz? Necati Sönmez "İsyan Edememiş Gençliğin Laneti" yazısında, başta bahsettiğimiz 68 Mayıs'ın akabinde *Le Monde* gazetesinde çıkan "Fransa sıkılıyor" haberinden yola çıkarak olağanlık/sıkıntı ve isyan arasındaki, kendi deyimiyle "bir kibrit çakımı kadar mesafe"ye bakıyor. Gençlik, sıkıntı ve isyan arasındaki diyalektik ilişkiye odaklanıyor Sönmez, sıkıntı karşısında verilen farklı tepkileri filmler üzerinden okuyarak. Michelangelo Antonioni'nin *Zabriskie Point*'i (1970) ve Nicolas Roeg'in *Walkabout*'u (1971) filmlerini referans noktası alarak Nuri Bilge Ceylan'ın *Mayıs Sıkıntısı* (1999) ve *Ahlat Ağacı* (2018) filmlerine bakıyor. İlk iki filmde, ayrı coğrafyalarda olsa da, Kracauer'ın tasvirlerini anımsatırcasına insanın üstüne üstüne gelen tüketim odaklı şehirden kaçan; aşk, isyan ve hayal kırıklığı üçgeninde anlam arayışı halinde olan karakterler var karşımızda.

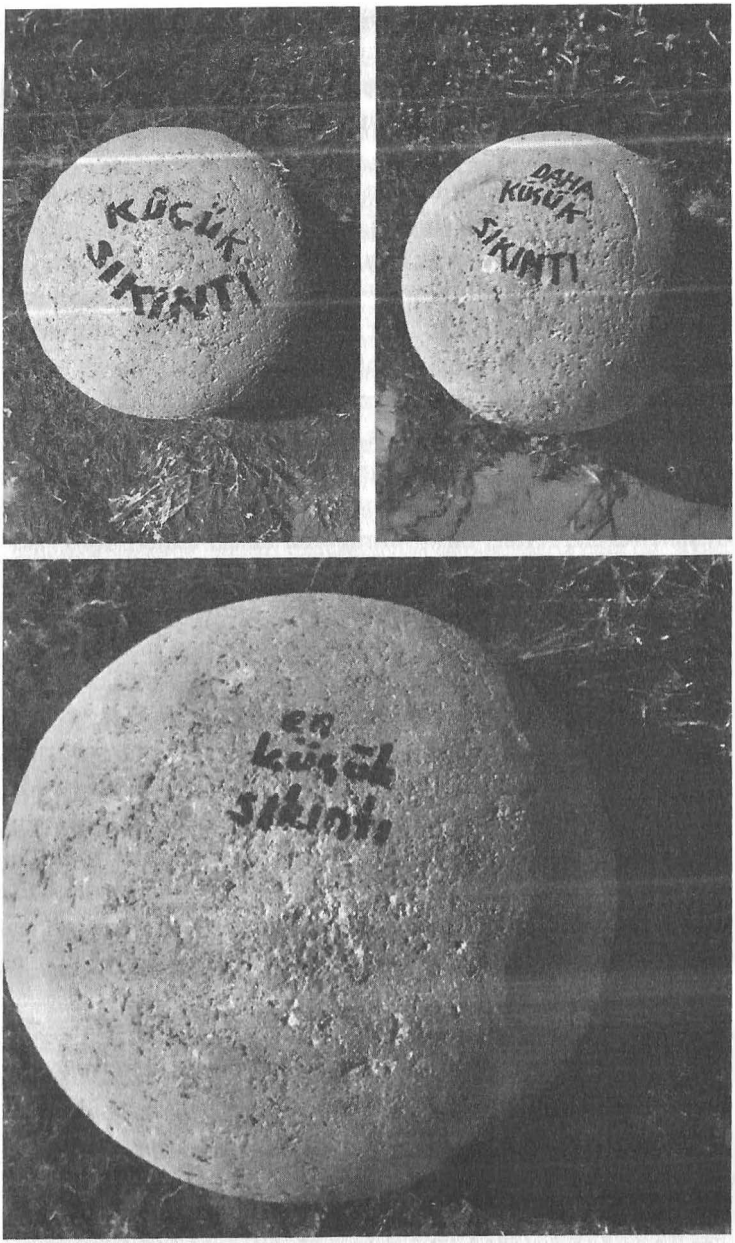
Sönmez, bu iki filmin dünyasından, sıkışmışlıklarının öfkesini isyana dönüştüremeyen, toplumsal dönüşümlerden doğrudan etkilenmeyen erkek karakterlerin olduğu Ceylan sinemasına yolculuk yapıyor ve "o taşra anlatılarının yumuşak örtüsünün altında, isyan edememiş gençlerin geleceksiz hayatlarını sindire sindire tüketen sistemin izini sürebiliriz belki" diyor. İz sürdükçe karşımıza adresi belirsiz bir hiddet, mahkûm olunan evler, kapanmayan televizyonlar, kendi içine kapanan tutkular, konumlarını terk edemeyen, dolaysıyla isyan edemeyen karakterler çıkıyor. Fakat Sönmez, filmler ve coğrafyalar arası yolculuğunu, küresel isyanlar çağında sıkıntının ardından gelmesi olası fırtınaların rüzgarını hissettirerek tamamlıyor. Bu coğrafyada isyana dönüşemeyen sıkıntının toplumsal nedenlerini sinemanın mümbit topraklarında incelemenin bu rüzgâra katkıda bulunabileceğini düşündürüyor bir kez daha.

"Erkeklerin sıkıntısı insanlık adınadır sanki de, kadınlarınki kendi gündeliklerine dairdir ancak." Bu bölümdeki her üç ya-

zıda da akan bir tema olan sıkıntı ve toplumsal cinsiyet ilişkisi, Senem Aytaç'ın "Sıkıntı ve Gündüz Düşleri" yazısında sorduğu bu çarpıcı soruda kristalleşiyor adeta. Önceki yazılarda hayalet olarak gezinen kadınlar, Aytaç'ın yazısında karşımıza çıkıp gözlerimize bakmaya başlıyor. *Mine* (Atıf Yılmaz, 1982), *Teyzem* (Halit Refiğ, 1986), *Cazibe Hanımın Gündüz Düşleri* (İrfan Tözüm, 1992), *Aaahh Belinda* (Atıf Yılmaz, 1986), *Benim Sinemalarım* (1990, Gülsün Karamustafa) filmlerinin kadınlarına bakıyor Aytaç. Bu kadınların birçoğunu birbirine bağlayan şey, feminist mücadelenin kadınlar için kamusal alanda kazandığı sınırlı özgürlüğün yetmediği anlar ve mekânlarda kapalı kalma hissi ve ev içi eşitsiz iş bölümünün rutin sıkıntısı aslında.

Sıklıkla varoluşa dair görülen sıkıntı aslında toplumsal cinsiyet kodlarına göre şekillenmiştir ve bu sıkıntıdan kurtulma itkisinin açtığı bir fantezi alanı, gerçekleşmeyen arzular, gündüz düşleri vardır. Aytaç, farklı filmlerden kadın karakterleri "birbirleriyle dertleştirerek", bunun kısıtlı da olsa bir özgürleşme alanı olup olamayacağını sorguluyor. Tarihin belki de en bilinen sıkılan kadın karakterlerinden olan Flaubert'in *Madam Bovary*'sinden (1856) bu yana sorulan bu soruları ustaca Türkiye sinemasının sıkılan kadınları üzerinden açıyor Aytaç ve sormaya devam ediyor: Sıkıntı tutkuyu büyütebilir, özgürleştirici oyalanmalara alan açabilir mi? Merdiven altında, bir odada, bir sinema salonunda kadınların kendi sıkışmışlıkları karşısında açtıkları "bu fantezi alanını, gündüz düşlerini, bir mücadele alanı, bir *karşı duruş*, bir *isyan*, bir *tavır*, bir *eşik* olarak okuyabilir miyiz?" Kadınların kendilerini sıkıştıran mekânı terk etmeleri kolay değilse eğer, sıkıntı sokağa nasıl taşabilir?

Öyleyse, yazılara varmadan önce sokaktan geçelim ve gözümüzü kısa bir süreliğine duvarlara çevirelim.



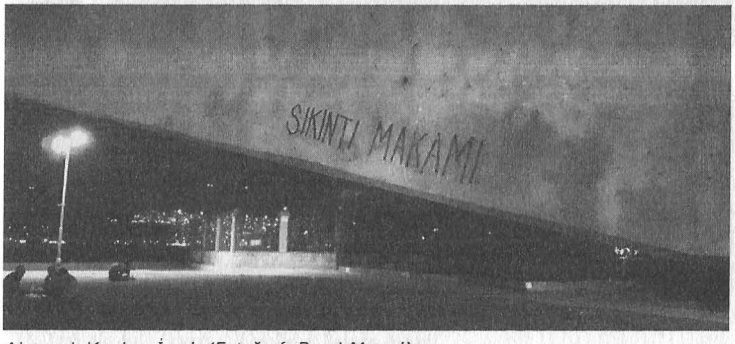

*Alsancak Kordon, İzmir (Fotoğraf: Hakan Tuncer).*



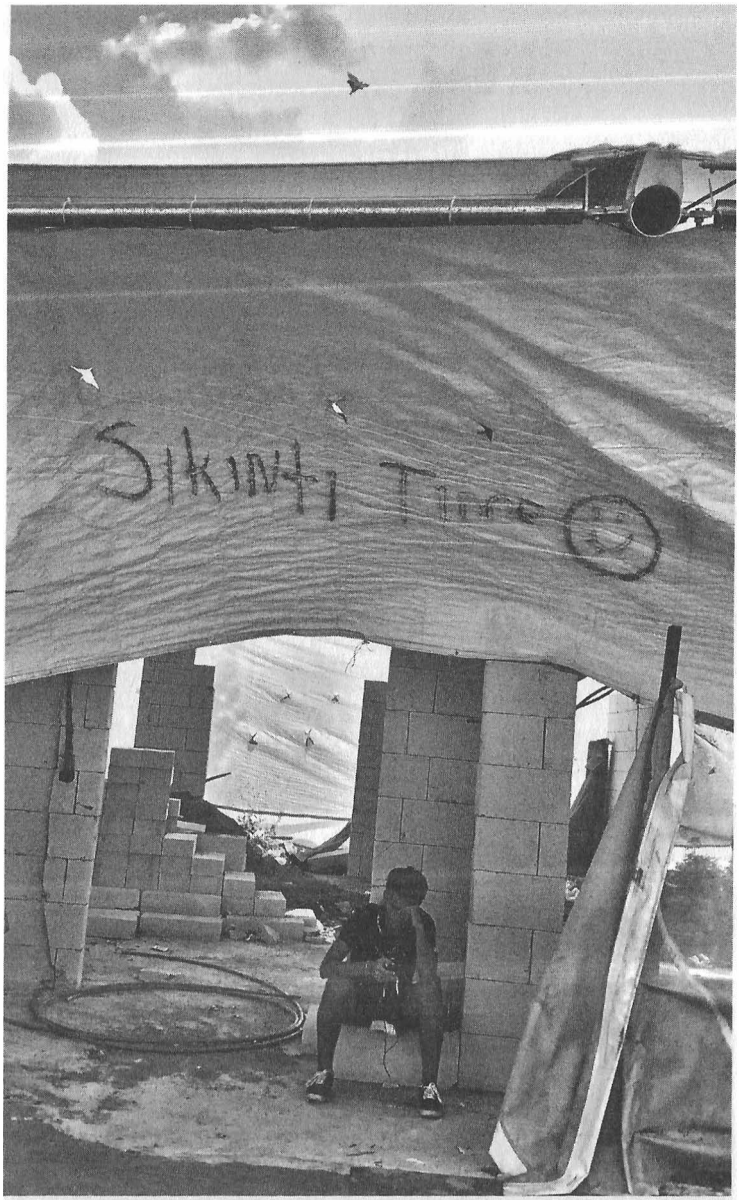

*Alsancak Kordon, İzmir (Fotoğraf: Hakan Tuncer).*




*148. Sokak, Alsancak, İzmir (Fotoğraf: Raşel Meseri).*




*Alsancak Kordon, İzmir (Fotoğraf: Raşel Meseri).*

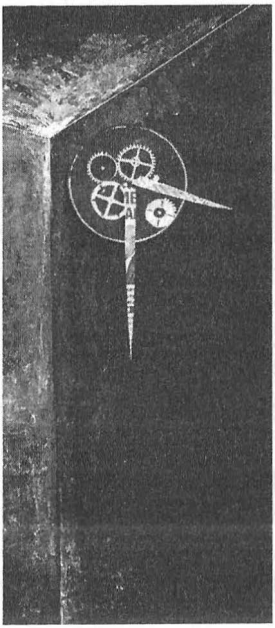



*Kadıköy Beşiktaş İskelesi önü, İstanbul (Fotoğraf: Aylin Kuryel).*




*İTÜ Taşkışla önü, İstanbul (Fotoğraf: Senem Aytaç).*

# *Sıkıntının Mekânları, Sıkıcı Şeyler*



# Mekânda Sıkılmak, Mekândan Sıkılmak: Türkiye'de Toplumsallığı Kuran Beş Deneyim Rejimi (1823'ten Bugüne)

UĞUR TANYELİ

> Neyi beklediğimizi bilmediğimiz zaman sıkılırız. Bildiğimiz ya da bildiğimizi sandığımız şey, hemen daima bizim yüzeyselliğimizin veya dikkatsizliğimizin ifadesidir. Sıkıntı büyük eylemlerin eşiğidir.
>
> – Walter Benjamin[1]

Sıkıntı/bunaltı kişisel ve psikolojik olduğundan fazla, toplumsal bir olgu. En azından Baudelaire'in "Le spleen de Paris: Petits poèmes en prose"undan (1869) beri mekânsal olduğu da söylenebilir.[2] Soyut bir toplumsallıkta değil, yapının mikro-mekânından metropolün makro-mekânına dek her anlamda ve ölçekte mekânda vuku bulur. Çoğu zaman da mekâna ilişkindir. Bazen öyle yaygınlaşır ki, 18. yüzyıl sonlarında Alman Romantikleri'nden başlayarak kitleselleşir bile.[3] Walter Benjamin

1 Walter Benjamin, *The Arcades Project*, çev. Howard Eiland ve Kevin McLaughlin, The Belknap Press of Harvard University, Cambridge, Mass. ve Londra, s. 105 [D2.7].

2 Metropoliten mekân ve sıkıntı üzerine Baudelaire ile Rilke ve Paris bağlamında yeni bir yorum: Andreas Huyssen, *Miniature Metropolis: Literature in an Age of Photography and Film*, Harvard University Press, Cambridge Mass. ve Londra, 2015, s. 23-51 (Bölüm 1: "Urban Spleen and the Terror of Paris in Baudelaire and Rilke").

3 Rüdiger Safranski, *Romantik: Eine deutsche Affaere*, Carl Hanser Verlag, Münih, 2007, s. 172 vd. (*Zehntes Kapitel*). Kitabın Türkçesi de var: *Romantik: Bir Al-*

ise "Pasajlar"da onun "1840'larda epidemik ölçekte yaşanmaya başladığını" yazar ve sıkıntıya bir bölüm tahsis eder.[4] Salzani'ye göre, Benjamin sıkıntıyı geleneksel deneyim biçimlerinin çözülmesine eşlik eden "illet" ("maladie") olarak tanımlamış, onun, mekanikleşmiş ve kentsel toplum yaşamı için karakteristik olan "deneyim atrofisi"ne (körelmesine) yönelik tepkiyi temsil ettiğini ileri sürmüştür.[5] Bu makalede Benjamin'in çok kısa özetlenmiş bu yaklaşımından hareketle Türkiye'de mekân sıkıntısının tarihsel değişim seyri tartışılmaya çalışılıyor. Dolayısıyla temel tartışma başlıklarından ilki geleneksel deneyim rejiminin yıkılışı ve deneyim atrofisinin yaşanmaya başlaması olacak. Ancak, Osmanlı/Türkiye ortamı bağlamında bu ifadenin geleneksel deneyimin yıkılışı kesimi sorunsuzca tartışılabilir, ama ikinci kesimi aksi doğrultuda revize edilmek zorunda. Çünkü, atrofi burada sadece modern dönemi karakterize etmiyor; geleneksel deneyim rejiminin de bir özelliği. Dolayısıyla, Türkiye'de önce uzun bir deneyim atrofisi dönemi yaşanıyor, onu erken bir yapıt olarak ele alınacak Keçecizade İzzet Molla'nın 1823'te yazdığı *Mihnet-Keşan*'la başlayan, görece olarak genişleyen bir deneyim imkânlarının tırmanışı dönemi izliyor. Ardından da, 1930'ların başlarından itibaren Benjamin'in sunduğu imkânı kullanarak modern mekân deneyim rejiminin sıkıntıyla karakterize edilerek konuşulması mümkün hale geliyor. Yine de aşağıda görülecek ki, 1990'lara dek gerçek bir sıkıntıdan ve deneyim atrofisinden söz etmek hiç kolay değil.

1820'lere, burada örnek metin olarak ele alınacak *Mihnet-Keşan*'a kadar sürecek geleneksel deneyim atrofisi, deneyimleme imkânlarının kısıtlı olduğu, ama o kıtlığın sıkıntı üretmediği bir dönem. Çünkü, deneyim atrofisi henüz bir açmazı tetiklemiyor. Talep edilmeyen bir imkândan yoksun olmanın geri-

---

*man Sorunsalı*, çev. A. Nalbant, Kabalcı, İstanbul, 2013, s. 204 vd. Ancak içindeki tüm yayın künyeleri Türkçeleştirildiği için bibliyografya bölümünü (dolayısıyla tüm kitabı) kullanma olanağı yok.

4 Benjamin, *a.g.e.*, s. 108 [D3a.4].

5 Carlo Salzani, "The Atrophy of Experience: Walter Benjamin and Boredom", ed. Barbara Dalle Pezze ve Carlo Salzani, *Essays on Boredom and Modernity*, Rodopi, 2009, s. 130, makalenin tümü: s. 127-154.

limi yaşanmıyor. Bununla Osmanlı öznelerin kendilerini *Mihnet-Keşan*'a dek iki özgül biçimde düşünmedikleri anlatılmaya çalışılıyor: Birincisi, dış dünyaya gözlem merkezli bakmıyorlar; kendilerini gözlem yapanlar, mekânda gözlemlediklerini ve yaşadıklarını dile getirenler, ardından da halihazırda bildikleriyle çelişebildiğini fark edenler olarak tanımlamıyorlar. Deneyimin ancak deneyimlenenlerle bilinegelenlerin çeliştiği zaman, varlık kazandığını söylemeye çalışıyorum. Aksi oluyor ve bilinegelenler bildik terimlerle bir kez daha her özgül durum için yineleniyorsa, bu deneyimlemek olmuyor. Osmanlı özneler böyle bir çelişki yaşamamışlar, dolayısıyla da dış dünyayı nesneleştirmemişlerdir. İkinci olaraksa, içebakış alışkanlıkları geliştirmedikleri söylenebilir. Kendilerini dışa kapatarak bireysel varlıklarını gözlemlemeyi, nesneleştirmeyi denemiyorlar. Her iki bak(mayış)ışın da biyolojik değil, toplumsal ve kültürel pratikler olduğu aşikâr. Ortada bir talep edip erişememe –yine Benjamin'e referansla– bilmek istediği halde bilememe gerilimi yok. Osmanlı özne "zaten biliyor", bildiğine inanıyor, o nedenle de deneyimleme olanaklarından pek az yararlanıyor ve canı sıkılmıyordu. Bildik terminolojik imkân çerçevesinde buna, Osmanlı'nın "verili bilgi"nin dünyasında yaşadığı şeklinde açıklama getirilebilir. Bilginin üretilir değil, öğrenilir, çünkü zaten ezeli ve ebedi olarak mevcut sayıldığı bir epistemik sistemde bilmek isteyip de bilememek diye bir açmaz yaşanamaz.

Bu makalenin tartıştığı problematik, hiç kuşkusuz, konuya ilişkin İngilizce literatürdeki kavramlarla doğrudan örtüşmüyor. Diller vokabülerlerini birbirlerine sorunsuzca tekabül etmeyi sağlayan bir presizyonla inşa etmiyorlar. Bu ifadeyle ne denmek istendiği, konu Osmanlı ve Türkiye bağlamında ele alındığında, başlığı tanımlayan iki kavramın ima ettiği kimi çelişki veya açmazlar dikkate alınmadan kavranamaz gibi gözüküyor: Birincisi, mekândan söz edildiğinde anlatılanın ne olduğunu, ikincisiyse sıkıntıdan konuşulduğunda Baudelaire'in ve Benjamin'in "spleen"iyle tam örtüşen bir kavramın kullanılmadığını açıklığa kavuşturmak gerekecek. Üstelik, söz konusu kavramlar bu metnin içinde farklı bölümlerde az çok fark-

lılaşan anlamlarda kullanılmakta. Mekân kavramını evin mikro-ölçeğinden metropolün, hatta ülkenin makro-ölçeğine dek çeşitli ölçeklerdeki fizikselliğe işaret eder biçimde kullandım. Ama tüm yazı boyunca hangi ölçekteki mekândan söz ediliyor olursa olsun, anlatılan her şeyin nihai olarak metropole uzanan bir göndermesi var. Dolayısıyla, bu bağlamda Baudelaire ve Benjamin'den çok uzakta bulunulduğu söylenemez.

"Spleen"in belki de iç sıkıntısı veya can sıkıntısı olarak adlandırılabilen daha mahrem, daha bireysel, daha zor ifade edilebilir ve derin bir hüznü akla getiren, yaşama arzusunu yitirmekle ilgili bir ruh hali olduğu bilinen bir gerçek. Yazdığım metnin baştan sona tartıştığı sıkıntıysa çok daha genel içeriklidir; hatta, her zaman bir psişik durum bile sayılamaz. Geçim derdi bir sıkıntıdır, ama "spleen" değildir. Ya da 1930'dan başlayarak köyün sıkıntı verici halinden konuşmanın "boredom" olmadığını, ancak burada sıkıntı olarak tanımlandığını belirtmem gerek. O halde, sıkıntının her özgül durum için sürekli yeniden tanımlanması gereken bir kavramlar dizgesinin sadece üst başlığı olduğu kanısındayım.

## Sarkazm ve aşağılama

Türkçede mekânı, deneyimleri ve onların esinlediği duyguları aracılığıyla kuran ilk metin Keçecizade İzzet Molla'nın 1823'te yazdığı, ama ancak 30 yıl sonra basılacak *Mihnet-Keşan* olsa gerektir.[6] Kişisel bir siyasal sürgünlük deneyimini yaklaşık olarak mesnevi denebilecek bir formda ve "romanımsı" diye nitelenebilecek bir anlatı yapısıyla aktaran kitap, divan şiirindeki tekil ve stereotipik duygu kavrayışından farklı ve aşk da dahil çeşitlilik içeren bir deneyim ve duygulanma rejiminin doğuşunu haber verir. Böyle bir deneyimlere dayanan duygulanma rejiminin ortaya çıkışı, kuşkusuz, bireyin toplumsal inşasıyla doğrudan bağlantılıdır. Bireysellik yoksa doğal olarak deneyim de yoktur. Bununla kendi özel yaşamı ve aşka ilişkin veya aşk dı-

6 Keçecizade İzzet Molla, *Mihnet-Keşan*, İstanbul, Ceride-i Havadis Matbaası, 1269/1852-53.

şı duyguları, kaygıları, açmazları, tereddütleri üzerine konuşan bir öznenin belirişi kastediliyor. Eşdeğerlerinden farklı ve farklılığının da bilincinde olan bir öznedir birey. Tanpınar, bireyin inşasına uzanan 19. yüzyılın ilk yarısındaki bu değişimi kısaca özetler ve "(O) zamana kadar eski şiirimizi idare eden 'mutlak'"ın yıkıldığını ve öznenin "hayat karşısındaki o gayri şahsi" duruşunu terk ettiğini yazar.[7] *Mihnet-Keşan*'ın anlattığının böyle bir bireysellik olduğunu ve "mutlak"ın yıkılışını örneklediğini iddia etmek zorsa da, onda en azından zaman zaman kendisi hakkında konuşabilen bir "kişi" ile yüz yüze olunduğu söylenmelidir.

Divan şiirindeki bilgi ve duygu, öznesi ve nesnesi olmayan soyut, tekil ve gayrişahsi bir "mutlak"tır. Kişisel deneyimin dile getirilmesi olarak nitelenemez. Orada dönemin deyişiyle "mecazi aşk"tan söz edildiğinde, kimin kime ve nasıl âşık olduğu bilgisinden özerk olarak okunabilecek bir duygunun yeniden üretimi söz konusudur. Gerçek bir kişiyi hedef alan şairin aşkında bile şiirin söyledikleri hemen herkese yinelenebilecek kadar standartlaşmış, kalıplaşmış bir söylem, vokabüler ve imgelemle örülüdür. Tanrı'ya olan "gerçek" aşk ise zaten içeriği gereği öznelliğe kapalıdır. Bu olumsal değil "verili" duygu üretimi ve duygusallık kavrayışı erken 19. yüzyılda belki de ilk olarak *Mihnet-Keşan*'dan başlayarak değişecektir.

Aynı yorum fiziksel çevrenin de en azından erken 18. yüzyıla, sözgelimi Nedim'e dek, benzer bir stereotipler dizgesi içinde kavranışı bağlamında yinelenebilir. Doğanın yeni bir imgelemle yeni bir kavranışı üretilmeye ancak Lale Devri'nden itibaren başlanacaktır. Ama *Mihnet-Keşan* öncesinde fiziksel çevrenin esinlediği daima olumluluklar ve güzelliklerken, onunla birlikte tam aksi gözlemlenir: Hem kentsel, hem de kırsal ve doğal fiziksel dünya özneye artık olumsuzluklar esinleyebilmektedir. Bunun çok radikal bir zihinsel değişim olduğu özellikle vurgulanmalıdır. Fiziksel çevrenin güzellik veya çirkinliğinin nesnede içkin olmadığını, ancak deneyimleyen özne tarafından üre-

7 Ahmet Hamdi Tanpınar, *19. Asır Türk Edebiyatı Tarihi*, Çağlayan Kitabevi, İstanbul, 1988, s. 78-79.

tildiğini düşünmeye doğru bir değişim yaşanacaktır. İzzet Molla belki de mekânın ve toplumsallığın çirkinliği üzerine konuşan ilk Osmanlı elitidir.

*Mihnet-Keşan*'da İzzet Molla, en azından başlangıçta kişisel bir kaybın acısını anlatır. Kitabın Osmanlıca yazımında iki farklı biçimde –mihnet-keşan: Sıkıntı çeken; mihnet-i Keşan: Keşan sıkıntısı şeklinde– okunabilen ve özellikle ikircikli nitelikte tanımlanmış başlığı, içeriği kabaca özetler. İzzet Molla, II. Mahmud'un güçlü adamı Halet Efendi'nin desteğiyle yükselmiş ve onun idamının ardından gözden düşüp sürgüne gönderilmiştir. Metin, İstanbul'dan sadece 200 kilometre uzaktaki bir Trakya kasabasına, Keşan'a yolculuğunu, orada bir yıllık zorunlu ikametini ve affedilip başkente dönüşünü anlatır.

Sadece kendi sürgünlük deneyimini anlatmayı denemesi bile İzzet Molla'ya ayrıksı bir historiyografik konum kazandırır. Osmanlı bürokratik pratikleri içinde, 16. yüzyıldan başlayarak sürgün neredeyse olağan bir mesleki kader gibidir. Hemen her bürokrat kendi meslek çizgisini üstü olan bir diğer bürokrata bağlantılı yürütür; hamisine eklemlenerek ilerler veya geriler. Hamiyle bağlantılı gözden düşme ve cezalandırma, dolayısıyla sürgün sık sık başa gelir. İzzet Molla'nın başına gelen de istisnai sayılamaz. Ancak o, tüm Osmanlı tarihi boyunca bunu uzun bir metin kaleme alıp anlatan, kişisel bir mesleki serüveni ve başarısızlığı kamuya duyuran ilk bürokrat olacaktır.[8]

*Mihnet-Keşan* o döneme dek Osmanlı yazınında kendi özlük bilincini üretmiş ilk yazarla yüz yüze olunduğunu düşün-

8 Yurdundan, pozisyonundan edilmişliğin ben-anlatılarının (birinci tekil şahıs ağzından yazılmasa da) benim bildiğim Türkiye dışında Türkçe yazılmış daha eski örnekleri vardır. Benzersiz bir metin olarak Babur'un (1483-1530) Tacikistan'dan Hindistan'a kaçışının ve yeni bir yaşam ve devlet kuruşunun öyküsü olan *Baburname* verilebilir. Ancak bu kitap Osmanlı dünyasında yaygın bilinirliğe ulaşmaz ve etkili olmaz. İlk Türkiye baskısı çok geç tarihlidir: Gazi Zahirüddin Muhammed Babur, *Vekayi': Babur'un Hatıratı*, 2 cilt, Doğu Türkçesi'nden çeviren Reşit Rahmeti Arat, T. Tarih Kurumu Yay., Ankara, 1943-1946. Genelde 16. ve 17. yüzyıl Osmanlısı'nda birey ve ben-anlatıları için: Cemal Kafadar, *Kim Var İmiş Biz Burada Yoğ İken. Dört Osmanlı: Yeniçeri, Tüccar, Derviş ve Hatun*, Metis, İstanbul, 2009.

dürtür. Örneğin, yaşamakta olduklarına ilişkin sadece kendisi için anlamlı olan ruh hallerini dile getirir. Yaşadıkları başkaları için de geçerli stereotiplerden ibaret değildir. Metnin başlarında, sürgüne giderken bindiği arabanın içindeki aynada kendi yansımasını gören İzzet Molla'nın gözden düşmüş ve sürgüne yollanmış biri olarak hesaplaşma niteliğinde bir iç konuşması olan kesim dönemi için benzersizdir.[9] "Latife" alt başlıklı bu ayna imgesiyle konuşma, bir Osmanlı okumuşunun kendisiyle ilk edebi yüzleşmesi, ilk içebakışı olarak da nitelenebilir. İç diyalog arabanın hareketiyle kesildikten sonra, bu kez de "tertib-i malihülya" alt başlıklı bir hayaller kurma bölümü başlar ve bu hayallerinde şair kaybettiği prestij ve iktidarını yeniden kazanır; savaşlara katılır, kendisine ünlü İranlı mimar Sinimmar'ı bile kıskandıracak bir saray yaptırır.[10] Bu (kendi kendisiyle hesaplaşma ile gerçeklerden kaçıp düşe sığınma eksenli) çelişkili deneyim, mekânından koparılmışlığın neden olacağı sıkıntılara bir giriş sayılabilir.

O henüz sözcüğün Arapçadaki özgün anlamında kullanmakta olduğu "vatan"ı (doğum yeri, memleketi) İstanbul'u bırakmak zorunda kalmıştır. "Latife" kesimi öncesinde yazar bu koparılmayı sadece ailesini geride bırakmanın olası olumsuzlukları bağlamında anlatır. Orada koparılmışlık vardır da, ne yitiriş, ne de yazarın zorunlu ikametine mahkûm edildiği mekânsal-toplumsallık henüz deneyimlenmiştir. Yalnızca oğullarının (Fu'ad ve Reşad) ve eşinin yaşayabileceği zorluklar için Tanrı'ya yakarır. Bu parça olsa olsa yazarın oğullarının

9 Bu sessiz monolog için yeni yazıya çevrilmiş metne bkz. Keçecizade İzzet Molla, *Bir Sürgün Şaheseri Mihnet-Keşan*, haz. Ömür Ceylan ve Ozan Yılmaz, Sahaflar Kitap Sarayı, İstanbul, 2007, beyit no. 279-287 (makalede kullanılan tüm *Mihnet-Keşan* alıntıları bu yayında kullanılan beyit numaralarıyla verilmiştir; özgün metin numarasızdır). Aynı monoloğun önemi için bkz. Derya Tüzin, *Sürgün Yolunda Bir Yenileşme Serüveni: Mihnet-Keşan*, Bilkent Üniversitesi Türk Edebiyatı Bölümü, basılmamış yüksek lisans tezi, Ankara, Temmuz 2008, s. 47.

10 *Bir Sürgün*..., beyit no. 288-309. İzzet Molla'nın buradaki malihülyası "boş hayal" olarak tanımlanmaya daha uygundur. Olumsuz bir ruhsal dışa kapanmaya değil, gerçeklerden daha yüce bir geleceğe doğru düş kurarak kaçmayı ifade eder. Oysa sözcük, Arapça kökeninde eski İslâm tıp metinlerinden başlayarak melankolinin karşılığıdır. Bkz. dipnot 24.

adını anışı, ama eşinin adını zikretmeyişi ve onu sadece günahlarının Hz. Sare'ye bağışlanmasını dileyerek anışı nedeniyle dikkate değer. Zaten kitap boyunca İzzet Molla eşinin adını zikretmeyecek, varlığını bile bu ilk pasaj dışında hatırlamayacak ve onu özlediğini ileri sürmeyecektir. İki oğlunun adını anar, ama kızları olup olmadığını bile anlamak mümkün değildir. Dolayısıyla, geleneksel Osmanlı üst sınıf ailesinin tahayyül ve/veya gerçeklik olarak sevgi eksenli modern burjuva ailesine hiç benzemediğini bir kez daha kavrama imkânı doğar. Onun aile yapısı bağlamında dönemin olağan hiyerarşik Osmanlı stereotiplerinden kopuş yaşadığı ve o nedenle sıkıldığı düşünülemez:[11]

*Dedim ey Hudâvend-i cân-âferîn*
*Fu'âd u Reşâd'ım emânet sana*
*Ki sen eyledindi 'inâyet bana*
*Be-câh-ı dû sıbt-ı nebiyy-i güzîn*
*Kıl ol iki tıflı kederden emîn*
*İki dürdür anlar yetim eyleme*
*Biribirimizden dü nîm eyleme*
*Aceb kimsesizdir ki mâderleri*
*Ne hîşânı vardır ne dâderleri*
*Meded eyle yâ Rab o bî-çâreye*
*Bağışla günâhın ânın Sare'ye*
*Cefâma tahammül o eyler benim*
*Anın hakkı ile pür oldu tenim*

Yolda Türkmenli köyünde[12] gecelemek zorunda kaldığı handan başlayarak İzzet Molla, İstanbul dışı Osmanlı ülkesinin olağan gerçeğiyle yüzleşecektir. Bu noktada artık stereotipler çalışmaz. Bu konfor ve hijyen yoksunu mekânı, hancıyla yaptığı kuşkusuz düşsel bir konuşma çerçevesinde ve düpedüz bir tür sarkazmla anlatır:[13]

11 *A.g.e.*, beyit no. 229-235.

12 Türkmenli, Marmara Ereğlisi'nin 12 km kuzeyinde bugün 110 hanelik bir yerleşim yeridir.

13 *Bir Sürgün...*, beyit no. 575-578.

*Dedim hancı ya bu ne a'lâ mahal*
*Ne cây-ı müferrih ne ra'nâ mahal*
*Nedir bu letâfet nedir bu havâ*
*Nedir bu şetaret nedir bu safâ*
*Dedi hancı bunda vezirân yatar*
*Bu gâra gelip niçe şirân yatar*
*Konup göçtüler niçe devletliler*
*Ne sahib-keremler ne himmetliler*

Keşan'a ulaştıktan sonra sarkazm ve aşağılayıcı gözlem daha da tırmanır. Örneğin, kötü sesli, yeteneksiz ve çirkin bekçi "Sıfat-ı Pasban-ı Bed-Manzar u Bed-Elhan" başlığı altında şöyle betimlenir:[14]

*Fakat geceler vardı bir pâsbân*
*Bed-elhân u bed-sûret ü bed-zebân*
*'Aceb bekçi kim pâsbân-ı felek*
*Sadâsın işitdikçe ürkmek gerek*
*(...)*
*Gelir ehl-i tab'a eger konsa hem*
*Yanında eşek bülbül-i hoş-negam*
*Çomak kolları karnı güyâ dühûl*
*'Alâ-zu 'mihi'l-batıl üstâd-ı kül*
*Çıkık göğsü mânende-i dümbelek*
*Sadâ hirre vü kaz ile müşterek*
*Katı bü'l-'aceb heykeli var idi*
*Başında biraz da keli var idi*
*'Acebdir ki hem kel idi hem fodul*
*Olur olmaza çalmaz idi davul*

İstanbul'dakilerden radikal biçimde kötü olduğuna inanmamız için hiçbir neden olmayan Keşan'daki bekçi davulcunun bu aşağılayıcı betimlenmesi, mekânı salt fizikselliği bağlamında anlatmaya alışık olmayan birinin kaçınılmaz olarak kişileri hedef alması şeklinde okunabilir. İzzet Molla, mekânsal-top-

14 *A.g.e.*, beyit no. 1572-1573, 1575-1579. Davul çalan bekçi Keşan'a özgü olmalıdır. İstanbul'da bekçiler metal uçlu bir asayı sokağın zemin kaplamasına vurarak dolaşmaktaydılar.

lumsallığı henüz yeri gözlemleyerek değil, doğrudan o yerde yaşayan belirli kişileri hedef alarak ve aşağılayarak kurar. Kuşkusuz bu gözlem türü de yenidir. Örneğin, 17. yüzyılda Evliya Çelebi çok geniş bir coğrafyada gezecek, ama –dinsel ve yönetimsel önem ve kutsallık taşımıyorlarsa– belirli kişileri hedef alan anlatımdan hep uzak duracaktır. O tekil özneleri değil, daima toplumsal grupları anlatır: Antalyalılar, Saraybosnalılar, Kahireliler veya Samakolu demirciler, Dubrovnikli müzikçilerdir sözünü ettikleri. Oysa İzzet Molla kişileri görmeye başlar.

Sözgelimi bu yaklaşım şair olduğunu duyduğu İzzet Molla'dan saz çalmasını talep eden, çünkü halk şiiri geleneğinin dışındaki edebiyattan habersiz bir imamın betimlenmesinde de geçerlidir. Üstelik betimlemesi sarkazmın ötesine geçer ve bekçi tasvirinde olduğu gibi, imamın fiziksel özelliklerinin aşağılanmasına kadar varır:[15]

*Keşân Câmi'i'nde imâm-ı sagîr*
*Sagîr idi gerçi sığırdan kebîr*
*Dedi bir iki mâḥ sabr eyledik*
*Dil-i zâra sabr ile cebr eyledik*
*İşitdik ki siz şâ'ir-i şahsız*
*Ma'ârif semâvâtına mâhsız*
*Değil haddimiz gerçi çaldırma sâz*
*Gönül bir iki nağme eyler niyâz*
*(...)*
*Dedim bedçe çıkmışdı âvâzımız*
*Sitânbul'da terk eyledik sâzımız*

İzzet Molla'nın sarkazmı, II. Mahmud döneminin önemli bir yönetimsel meselesi olan yerel iktidar odakları âyanlar hakkındaki eleştirel bölümde de belirgindir.[16] Ayanın cehaletiyle alay eder. Hatta o kesimde taşra cehaletini linguistik araçlar kullanarak daha da belirginleştirmeye ve gülünçleştirmeye çalışır. Ne var ki, burada taşralılığın yerel dil deneyimine dayanarak anlatıldığına inanmak bile zordur. Trakya şivesinin özellik-

15 *A.g.e.*, beyit no. 1637-1640, 1642.

16 *A.g.e.*, beyit no. 767-776.

lerini taşımaktan uzak, yer yer Orta Anadolu şivesini çağrıştıran, K-H dönüşümü gibi gerçekdışı özellikler taşıyan ifadelerle konuşmayla ve "Levendât" gibi yanlış Farsça çoğul eki kullanımıyla alay eden bu kesimde, İzzet Molla'nın özgül olarak Keşan'dan, yani belirli bir mekândan mı, yoksa merkezî yönetimin bir üyesi olarak genelde yerel yönetimi elde bulunduran ve Osmanlı coğrafyasında yaygın güçlerden mi yakındığı ayırt edilemez:[17]

*Nic'oldu 'afendi 'Amincik Ağa*
*Hara Feyzi gibi hizebr-i vegâ*
*Deli Hadri'ye hıydığız 'âhıbet*
*Urum'da zuhûr etti bu mel'anet*
*Levendât ocağı olunsun kûşâd*
*O yûzden olur olsa feth-i bilâd*
*Vûzâre olur mu muzaffer begem*
*Demezse eger el-Arab ve'l-'Acem*
*'Abu'l-Hayver oldu bizim esgerî*
*Döner yayadan evvel atlu geri*
*Edip uyhuyu cümle terk-i diyâr*
*Hılınç yemeli düşmen-i nâ-bekâr*
*Bizim esgerî zırtapoz olmalı*
*Bu toplar nedir hep hopuz olmalı.*

Bu dil siyasal, yönetimsel sorunları bilen, bildiğine inanan, tasfiye edilmesi gerekli bir yanlışla yüz yüze olduğunu düşünen olağan bir bürokratik elit üyesinin dilidir. Ayan bağlamında "yer"i ve özgül durumları deneyimlemekten çok, bildik stereotipleri Keşan özelinde yinelemektedir sadece. Zaten bildiği bir gerçeklikten konuşmanın verdiği özgüvenle İzzet Molla sıkılmak bir yana, karşılaştığı gerçeklikle alay edebilmekte, o toplumsal-mekânsallığı aşağılayabilmektedir. Sıkıntı yaşayacak geleceğin özneleri önce bu epistemik özgüveni yitireceklerdir. Oysa İzzet Molla *Mihnet-Keşan*'ın başlarındaki "Latife" bölümü bir oranda hariç, bilinmezliğin melankolisini tüm kitap boyunca bir daha hiç yaşamaz. Buna karşılık Keşan'da yaşadığı

17 *A.g.e.*, beyit no. 786-792.

evi betimleyen "Sıfat-ı Hâne" başlıklı bölümde anlattıkları vernaküler mimarlığın inanılır bir eleştirisi olarak okunmaya uygundur.[18] İstanbul'daki kuşkusuz daha yüksek standartlara sahip konutundan epey farklı, olağan bir Keşan evinde barınması İzzet Molla için gerçek bir sıkıntı kaynağı olarak düşünülebilir. Bu evde çok sayıda geometrik aksaklık bulur ve onları olağan sarkazmıyla betimler:[19]

*Görüp şeklin elbet eder vesvese*
*Oturmaz hulâsa bilen hendese*
*Sütûn-ı esâsı o rütbe sakîm*
*Ne mümkün çıka bir hat-ı müstakîm*
*'Ali Kûşî etse gelip ihtimâm*
*Ne mümkün bula bir murabba' tamâm*

*Mihnet-Keşan*, sonraki yüzyılı aşkın süre boyunca devam edecek bir kıyaslama alışkanlığının da muhtemelen en erken örneğidir. Taşradaki her yer İstanbul'la karşılaştırılacak ve orası adeta İstanbul olmadığı için beğenilmeyecektir. Taşra İstanbul'u özlemenin mekânıdır. Özneler taşrada, belirli bir özgül coğrafi noktada oldukları için değil, İstanbul'da olmadıkları için sıkılırlar. Bu yargı, en azından *Mihnet-Keşan*'da, inşai çevre için olduğu kadar, doğa parçaları için de geçerlidir. Kitap boyunca döneminin dev metropolü İstanbul inşai özellikleri ve kentsel yapılanması bağlamında küçük kasabayla karşılaştırılmaz bile. Bunu ülkesel ortamda çok yaygın bir türdeşlik bulunduğu şeklinde okumak zordur. İzzet Molla farklar az olduğu için değil, arkitektonik ve inşai olguları gözlemleme pratikleri üretmemiş bir toplumsallık içinde yaşadığı için farklılıklar üzerine konuşmaz. Sadece özelde Keşan'ı ve Keşanlıları ve genelde taşrayı beğenmez. Keşan çevresinin doğasını İstanbul'un İstavroz Bahçesi, Göksu, Kalender, Çamlıca gibi mesireleriyle karşılaştıracak ve başkentte yaşamadığı için üzülecektir. Ne var ki, doğayı da gözlemlediğini söylemek zordur, çünkü karşılaştırmalar hep mesireler üzerine bina edilir. Mesirenin 18. yüzyıl-

18 *A.g.e.*, beyit no. 707-718.

19 *A.g.e.*, beyit no. 708-710.

dan başlayarak İstanbul folklorunun olumlu ve olumsuz göndermeleriyle en çok tartışılmış ve en çekici gerçekliklerinden biri olduğu kesin.[20] Hatta mesirenin toplumsallaştırıcı rolü neredeyse 20. yüzyıl başlarına kadar tartışılmayacak kadar önemli olmayı sürdürür. İzzet Molla'nın özledikleri de Keşan çevresinde namevcut ya da az olduğu iddia edilemeyecek doğa güzellikleri olmaktan çok, belli ki, mesire merkezli toplumsal pratiklerdir. Dolayısıyla, bu alıntıyı "Mihnet-Keşan'da özlem gözlemi olanaksız kılar" şeklinde yorumlamak mümkün:[21]

*Gelip yâda İstavroz'un gülşeni*
*Yakardım o âteşle bâğ-ı teni*
*Tahayyül edip Gökşu sahrâsını*
*Sirişkim şaşırmıştı mecrâsını*
*(...)*
*Getirsem harâbâtı ger fikrime*
*Kalender gelirdi hemân zikrime*
*Elimde hemân olsa çûb-ı duhân*
*Çubuklu tasavvur ederdim der-ân*
*Edip Çamlıca zirvesin nakş-ı dil*
*Bakıp dağa ağlar idim muttasıl*

Ancak, İstanbul'u özlemekten kaynaklanan sıkıntı ilk bakışta verdiği izlenimin aksine, Osmanlı okumuşu için yeni bir deneyim gibi gözüküyor. Örneğin, *Mihnet-Keşan*'dan yaklaşık yüz yıl önce (1711-1735) bir başka kadı olan Sadreddinzade Telhisi Mustafa Efendi, tuttuğu günlüğünde Diyarbakır'a dek uzanan yolculuğunu ve aradaki kentleri anlatacak, ama özlem merkezli olarak hiç yakınmayacaktır.[22] O da geçtiği her kenti beğeniyor değildir. Ancak taşrayı İstanbul'la karşılaştırmaz ve başkenti re-

20 Bkz. Shirine Hamadeh, *The City's Pleasures: Istanbul in the Eighteenth Century*, University of Washington Press, Seattle ve Londra, 2008, s. 110 vd. (4. Bölüm: "Public Spaces and Public Order") ve s. 139 vd. (Bölüm 5: "In and Out the Poetic Canon").

21 *Bir Sürgün...*, beyit no. 830-836.

22 Selim Karahasanoğlu, *Kadı ve Günlüğü: Sadreddinzade Telhisi Mustafa Efendi Günlüğü (1711-1735) Üzerine Bir İnceleme*, T. İş Bankası Kültür Yay., İstanbul, 2013.

ferans almaz. O, görev yerine giden bir memurdur sadece. İzzet Molla ise her zaman mekânsal bir yoksunluk duyduğu söylenemese de, İstanbul'dan uzaklaşmanın acısını yaşar. Ağırlıklı olarak siyasal ve ekonomik bir sıkıntı (çünkü Galata Kadılığı gibi çok yüksek getirili ve prestijli bir görevden atılmıştır) duymakta, bunu özellikle yüz yüze kaldığı kişilerin rafinman yoksunluğunu hedef alarak dile getirmektedir. Sarkazmının okları hep kişilere yöneliktir; olgulardan, genelde içine katıldığı toplumsallıktan, hatta kendi yalnızlığından yakınmaz. Hatta yalnız da değildir. Uşağı ve anlaşılan cinsel partneri olan Mehmet'le birliktedir. *Mihnet-Keşan*'daki çok uzun bir kesimde yaklaşık 800 beyit boyunca anlattığı gibi,[23] bir ara onu bir Rum kadına kaptırma olasılığı da yaşar, ama bunu başarıyla engelleyecektir. O mücadele sırasında da derin bir kaygı duyduğunu düşündürtecek tek bir beyit bile yazmaz. Yine de Mehmet'in kaybı olasılığına sayfalar tahsis eden İzzet Molla'nın eşini hiç hatırlamayışıyla bağlantılı düşünülürse, yaşadığı sıkıntının nasıl bir acı ürettiğini kestirmek kolaydır. İstanbul'da geride bıraktıklarından, Keşan'da bulunmaktan ve Keşan mekânından fazla, Mehmet'i yitirme olasılığı üzerine yazdığına göre, İzzet Molla'nın sıkıntısının nasıl bir mekânsallık tanımladığı üzerinde burada yapılmayacak farklı bir biçimde (örneğin, erken 19. yüzyıldaki cinsel kimlik örüntüleri bağlamında) durmak gerekiyor.

*Mihnet-Keşan*'ın örneklediği ilk modern deneyim atrofisi ve sıkıntı rejimi, Osmanlı öznelerin dış dünyada ya da kişisel duygu evrenlerinde bir açmaz yaşayıp, kendilerini deneyimlemeye kapatmaları suretiyle işlemez. Melankoli üzerine yazılmış bir Osmanlı metni ve melankoli yaşamakta olan bir öznenin kişisel anlatımı ile 19. yüzyılın ikinci yarısında bile karşılaşılmaz.[24] İzzet Molla örneğinde de sıkıntı böyle bir dışa kapanma-

23 Bu ilişkinin dikkate değer bir cinsellik merkezli yorumu için bkz. Derya Tüzin, *a.g.e.*, s. 79 vd.

24 Melankoli ve depresyon Ortaçağ İslâm dünyasında da bilinen ruhsal rahatsızlıklardı. Ancak, bu makalede ele alınan toplumsallık merkezli sıkıntıyı irdeleyen eski veya yeni bir çalışma bilmiyorum. En eski özgün kaynak olarak: Ishaq Ibn-Imran, *Maqala fi-l-Malihuliya*, ed. Karl Garbers, Buske Helmut Verlag GmbH, Hamburg, 1994. Güncel kaynaklar olarak örneğin: Abdul Nasser Ka-

dan çok, İstanbul'dan ve siyasal imkânlarından uzaklaştırılan öznenin gönderildiği yere kızması şeklinde somutlaşır. Orada olmak zorunda kalmasından o mekânda yaşayanlar sorumluymuş gibi davranır. Bu sıkıntı rejimi İzzet Molla ile başlamış gibi gözükür, ama bugüne kadar uzanan bir tarihsel aralığı tanımlayacaktır. Birkaç kuşak boyunca kendilerini merkezden ve nimetlerinden uzaklaştırılmış hissedenler gittikleri yerdeki özneleri ve mekânları, her zaman incelikli ve sarkastik de olmayan bir tavırla dışlayacak, hatta aşağılayacaklardır. Dolayısıyla, taşra-merkez dikotomisini kuran başlıklardan biri de bu aşağılayanlar-aşağılananlar kutupsallığı olur. Yukarıda Keşan'ın doğal güzelliklerinin İstanbul'la karşılaştırılması bağlamında söylenen "özlem gözlemi olanaksız kılar" ifadesi, neredeyse sonraki iki yüzyıl boyunca bu taşra-merkez dikotomisinin ana paradigması olarak kalacaktır. Fiziksel ve toplumsal her bağlamda özlemlerin nesnesi olan merkez kavrayışı taşranın derinlemesine gözlemlenmesini/deneyimlenmesini engeller.

## Öfke

Yakup Kadri Karaosmanoğlu *Yaban*'da (1932) 1970'lerin başına kadar yinelenecek başka deneyimleme/duygulanma/sıkılma halinin embriyonik başlangıcını örnekler. Sonradan köy romanı diye adlandırılacak anlatı formuna yaşam verecek duygulanma halidir bu. İlginç olan o ki, *Yaban* da *Mihnet-Keşan* gibi bir yabancılaşma anlatısıdır. Onda da anlatıcı içinde varlık kazandığı çevreden koparılmışlığın, tanımadığı bir mekâna atılmışlığın getirdiği ruhsal durumu yaşar. O mekânda yalnız, diyalogsuz yaşamak zorundadır. Ancak *Mihnet-Keşan*'dan bu yana uzanan yaklaşık bir yüzyılda çok şey değişmiştir. *Yaban*'daki yabancılaşma artık sarkazmla karşılanabilir, alaycılıkla giderilebilir, aşağılamayla katlanılabilir ve sonunda "vatan"a ge-

adan ve Khair Al-Deen Zaiat, "Psychotherapy of Melancholia as Described by Some Arab and Muslim Physicians", *Journal of the International Society for History of Islamic Medicine*, 27, 2015, s. 2-8; Manfred Ullman, *Islamic Medicine*, Edinburgh University Press, Edinburgh, 1978, s. 72-75.

ri dönüşle sonuçlanabilir bir geçici hal değildir. Yazarın romanı yazdığı sırada da yaşanmakta olan, nasıl sonlanacağını onun da bilmediği bir yabancılaşmadır. *Yaban* bilmemenin, dolayısıyla sıkıntının epistemik dünyasına giriş metnidir. Bilinen tek şey, ki bu sıkıntıyı daha da tırmandırır, ülkenin kırsal mekânının kentli intelligentsianın ulusalcı taleplerine yanıt vermediğidir. Geç Osmanlı-Erken Cumhuriyet "okumuş"unun açmazıdır bu: Onun perspektifinden bakıldığında, kendileri için bir ülke kazanılmış ve yurt yaratılmış olanlar –köylüler– o ülkesel mekânın farkında değillerdir; kendi gündelik yaşamlarının dar mekânsallığının dışını bilmez, merak etmez ve sorumluluğunu duymazlar. Özetle, *Yaban*'da bu iki mekânsallık çatışır: Soyut ulusal/ülkesel mekân ile somut özgül kırsal mekân.

Roman, Sakarya Muharebesi'nin ardından Eskişehir yöresinden düşmanın çekilmesi üzerine, orada yapılmış olan zulmü araştırmak için köye gelen kurula ulaştırılan kurgusal bir hatıra defterinin aktarımıdır. Romanın başkişisi Ahmet Celâl anılarını yazmış ve defterini de ölmek üzere olan olanaksız –çünkü evli– aşkı Emine'ye teslim edip bilinmeze doğru gitmiştir. Defterden anlaşılır ki, Birinci Dünya Savaşı'na yedek subay olarak katılan Ahmet Celâl, savaştan tek kolunu kaybederek geri dönmüştür. İstanbul Müttefikler tarafından işgal edilince emir eri Mehmet Ali'nin davetiyle onun Porsuk Çayı kıyısındaki köyüne yerleşmiştir. O bir anlamda kendi kendisini sürgün etmiştir. Üst sınıftan İstanbullu bir Osmanlı'dır o. Yine İstanbul'da yaşamaya devam edebilecekken, herhalde görmeye tahammül edemediği işgal ve bedensel kaybı nedeniyle Anadolu'ya gitmiştir. Kendi anlatımıyla:

> Ben, Celâl Paşanın oğlu Ahmet, İstanbul'un en muhteşem konaklarından birinde doğup ve parıltılı hülya iklimlerine doğru kanat açıp uçtuktan sonra, kanatlarımın biri kırılmış olarak buraya düştüm. Otuz iki yaşında bir emekli asker, bütün geleceği geride kalmış bir sakat delikanlı, şimdi burada...[25]

25 Yakup Kadri Karaosmanoğlu, *Yaban*, Remzi Kitabevi, İstanbul, 2. baskı 1942, s. 60.

Ülkede bir kurtuluş savaşı verilmekte, ama fiziksel ve belki ruhsal durumu nedeniyle, Ahmet Celâl ona katkıda bulunamayıp uzaktan sempatiyle izlemektedir. Ne var ki, köy halkı aynı sempatiyi paylaşmaz, çünkü aynı ulusalcı bilince sahip değildir. Oysa Ahmet Celâl ulusalcı ideolojiyle donanmış, ulusun yararı için Birinci Dünya Savaşı'na katılmış, vatan için bedensel fedakârlıkta bulunmuştur. Köy halkıysa ne savaşa, ne de Ahmet'in fedakârlığına aynı gözle bakmaz. Onlara bunu ima etmek için çabalaması bile yararsızdır:

> Lakin, bu köyde de hiç kimse kolsuz olduğumun farkında değil. Oysa, burada, isterdim ki farkında olsunlar. Zira, sağ kolumu, ben, onlar için kaybettim. (...) Bu, benim son süsüm, son gösterişim, son çalımımdı.[26]

Köylüler onun tüm uğraşmasına karşın, verilmekte olan İstiklal Savaşı'na karşı da kayıtsızdır. Yeniden askere alınma kaygısı ülkenin kurtuluşu gibi soyut bir ulusal heyecandan daha önemlidir onlar için. Onlara şöyle hitap eder:

> İşitmediniz mi? Mustafa Kemal isminde bir büyük adam, bir büyük kumandan, İstanbul'dan çıktı, Anadolu'ya geçti. Erzurum'da, Sivas'ta milleti başına topladı "Hükümet, devlet görevini yapmıyor. (...) Düşmana karşı koyacağız" dedi. Şimdi onun adamları taraf taraf Yunanlılarla, Fransızlarla döğüşüyor. (...)
>
> Ve destani kıssalarla onları heyecana getirmeye çalıştım. Çanakkale'de bulunmuş olan Mehmet Ali, Mustafa Kemal adını hatırlıyor. Ona göz ucuyla baktım. Başını, yonttuğu söğüt dalından kaldırdı. Benden tarafa döndü:
>
> – "Beyim, Allah vere de, bizi tekrar askere almasalar" dedi.[27]

Bu gibi gözlemler Ahmet'i sonunda derin bir yabancılaşmanın içine sürükler: "Gün geçtikçe daha iyi anlıyorum: Türk 'entelektüel'i, Türk aydını, Türk ülkesi denilen bu engin ve ıssız dünya içinde bir garip yalnız kişidir."[28]

---

26 *A.g.e.*, s. 15.

27 *A.g.e.*, s. 23.

28 *A.g.e.*, s. 31.

Köylülerin köylerine sığınan yedek subayla kültürel anlamda hiçbir ortak noktaları yok gibidir. Sadece köyün egemeni Salih Ağa'ya bağlıdırlar. Salih Ağa'nın da etkisiyle Ahmet Celâl'le diyalog kurmaktan daha çok kaçınır ve onu "Yaban" olarak nitelerler. Çocuklarla bile konuşamaz olan ve giderek daha da yalnızlaşan Ahmet, sonunda belki Türk edebiyatındaki ilk gerçek klinik depresif kişi haline gelir. Yalnızlaşmanın, ötekileşmişliğin sonucu derin bir sıkılma hali olur:

> Artık odamdan dışarı çıkamıyorum. Yataktan kalkınca sedire uzanıyorum. Sedirden kalkınca yatağa giriyorum. Daha fazla kımıldamaya mecalim yok. Sanki içimde beni hareket ettiren bir zemberek kırılmış diyebilirim.
>
> Beni her şey yoruyor. En ufak bir sesten rahatsız oluyorum. Günün aydınlığı fazla geliyor. Süleyman'ın yanıbaşımda solumasına tahammül edemiyorum. Onu evimden kovmak istiyorum.[29]

Ulusalcı ülkülerinin çalışmaz hale geldiği bu ortamda Ahmet ideolojik yıkımın yanı sıra, duygusal ve cinsel bir deneyim atrofisinin de içindedir. İyice yalnızlaşan Ahmet Celâl bir gün Emine ile karşılaşır, birbirlerine ilgi duyarlar. Fakat Emine, Mehmet Ali'nin kardeşi İsmail'in eşidir. Üstelik Ahmet Celâl bir köylü kadınıyla cinsel beraberlik yaşamak bir yana, düşlemeyi bile beceremez. Ortada sadece ahlâki bir engel yoktur. Kültürel, sınıfsal bariyerler de vardır. Örneğin, onunla beraber olmak için önce iyi bir yıkamak gerektiği kanısındadır. Dolayısıyla, romanda köy mekânı cinsel yoksunluk mekânı olarak da inşa edilmiş olur.

Romanda giderek yakınlaşan savaşın haberleri köye gelmeye başlar. Düşmandan kaçma gerekliliği bile köylüler tarafından kayıtsızlıkla karşılanır. Sonunda köy Yunanlılar tarafından işgal edilir, yakılıp yıkılır, köylülerin çoğu öldürülür. Ahmet Celâl ile Emine kaçıp kurtulmak isterlerken, ikisi de yaralanır. Ertesi gün yola çıkacaklardır. Fakat Emine artık kaçacak durumda değildir. Ahmet Celâl, elindeki anı defterini Emine'ye bırakır ve bilinmeyen bir yöne doğru ayrılır.

29 *A.g.e.*, s. 97.

Romanın esas kişisi Ahmet Celâl bir kırsallık denizi içinde sıkışıp kalmış Geç Osmanlı aydınıdır. O hem kentli, hem de eğitimlidir. Üstelik onun ulusal bilinci vardır. O ideolojik bilinç, içinde konumlandığı kırsallık denizine ait olmadığı halde, onun kendi denizi olduğunu düşünmesini sağlar. Oradakiler de onun gibi Türktür. Ancak, o denizde yaşayanlar kendilerini Türk olarak tanımlamazlar. Onlar için Ahmet Celâl "öteki"dir. Dolayısıyla, romanın fiktif kahramanı ve aslında reel yazarı, derin bir aidiyet gerilimi yaşar. Ait olmak istediği, ama olamadığı bir toplumsal-mekânsallık içinde barınmaktadır. O ülke genelinde bir ulusal mekân düşlerken, yaşamak zorunda kaldığı köydekiler için mekân yerelliğin sınırını zorlamayan daranlamlı bir gerçekliktir. Geniş bir aidiyet yapısı kurmak isteyenle böyle bir aidiyet meselesi olmayanlar aynı mekânda bir araya gelir ve ulusu vareden de bu iç sıkıcı karşılaşma ve onun ürettiği depresyon olur. Ülkenin yalnızca yüzde 20'si kadarının kentsel alanda yaşadığı, onların da olsa olsa yarısının bir büyük kentte ikamet ettiği bir dönemde o küçük azınlık kendisini kırsal alana mutlak bir yabancılaşma içinde görür. Üstelik, sonraki on yıllar boyunca yinelenecek bir kendini suçlama psikozu içine de düşecektir. Uzun bir pasaj boyunca karşılaştığı durumdan kendisini ülkenin siyasal ve kültürel iktidar odaklarıyla özdeşleştirerek sorumlu özne olarak tanımlar:[30] "Bunun nedeni, Türk aydını, gene sensin! Bu viran ülke, bu yoksul insan kitlesi için ne yaptın?"

*Yaban*'dan 25 yıl sonra Mahmut Makal yaklaşık 1980'e kadar sürecek "köy edebiyatı" furyasının[31] ilk ürünü *Bizim Köy*'ü yazar. O da bir yabancılaşma öyküsüdür. Köy Enstitüsü mezunu bir genç öğretmenin görev yaptığı yerlerdeki gözlemlerini anlatır. Nevşehir yakınlarında olduğu anlaşılan ve Makal'ın kendi köyüne de pek uzak sayılmayacak (yürüyüşle 10 saat) çevredeki yaşamdır bu. Ancak Makal'ın yabancılaşması *Yaban*'da-

30 *A.g.e.*, s. 100-101.

31 Çok sayıda araştırmaya konu olmuş bu "janr" için kapsamlı, yeni ve klişelerden uzak bir değerlendirme: Erkan Irmak, *Eski Köye Yeni Roman: Köy Romanının Tarihi, Kökeni ve Sonu (1950-1980)*, İletişim, İstanbul, 2018.

ki farazi ve yer yer inandırıcılıktan yoksun kentli-köylü karşılaşmasından çok farklıdır. *Bizim Köy*'de bir kentli değil, eski bir köylü olağan kırsal gerçeklikle yeniden karşılaşmaktadır. Buysa bambaşka bir mekân deneyimi ile farklı ve reel bir sıkıntı üretecektir. Yakup Kadri, içinde hiç yaşamadığı, sadece dolaylı olarak tanıdığı köyden sıkılan metropol insanıdır. Makal ise daha önce de yaşadığı, şimdi de yaşamakta olduğu, ama giderek yabancılaştığı köyden sıkılacaktır. Bilmediği, yaşamadığı metropolün hayaleti bile, kırsal dünyanın yeni bir kavrayışına uzanan sıkıntıyı üretmektedir. Öncelikle, yazar öğretmenlik yaparak yeniden deneyimlediği köyü bir okumuşun gözünden görmeye başlamıştır. İçinde yaşarken farkına bile varmadığı kırsallığı şimdi sorunsallaştırabilmektedir artık. Örneğin o sayede sayfalarca köy evini anlatır.[32] Bu kesim 1910'lardan itibaren vernaküler konutu sadece arkitektonik bir gerçeklik olarak anlatmaya koşullanmış[33] kentsel bakıştan kesin bir kopuştur. Türkiye'de bir kırsal konutu barındırdığı gündelik yaşam pratikleri çerçevesinde, biraz da olsa ayrıntılı betimleyen muhtemelen ilk metin budur.

Öte yandan Makal ilginç bir açmazın içindedir. Kenti, hele metropolü henüz deneyimlememiş, ama köyü deneyimleme imkânını bulmuştur. Köy Enstitüsü eğitimi ona köyün dışında bir dünya olduğunu göstermiş, kırsala kendi dışındaki bir nesneymişçesine mesafelenerek bakmasını sağlamış, o nedenle onu köylülükten koparmış, fakat doğal olarak kentlileştirmemiştir. Dolayısıyla, Makal'ın düş kırıklığı ve mekân sıkıntısı Yakup Kadri'ninkinden farklı olacaktır. Örneğin, onun aksine Makal reel kırsal koşulları görür: Kötü beslenilmekte, sağlıksız yaşanmakta ve barınılmaktadır:

> Bir gün kabak yemeye oturduk. Üstünde yoğurt var kabağın. Ama toz tabakası yoğurdu bastırmış, simsiyah etmiş.

32 Mahmut Makal, *Bizim Köy (Bir Köy Öğretmeninin Notları)*, Varlık, İstanbul, 1957 (1. baskı 1950), s. 44-50.

33 Konutu gündelik yaşam pratikleri bağlamında araştırmayı denememe yaklaşımı için kısa bir değinme: Uğur Tanyeli, *İstanbul'da Mekân Mahremiyetinin Ihlali ve Teşhiri: Gerilimli Bir Tarihçe ve 41 Fotoğraf*, Akın Nalça, İstanbul, 2012, s. 6-7.

– Baba dedim, benim bildiğim yoğurt beyaz olur, bu kara yoğurt neden yapılır ki?[34] sarkastik: iğneleyici

Babası bu sarkastik ifadeyi tepkiyle karşılayacak, oğlunun kırsal ortama duyduğu yabancılaşmayı hatırlatacaktır. Zaten ait olduğu köydeki en yakınları, örneğin kendi babası bile, onun öğrenim görerek başka biri haline geldiğini düşünür. O artık okumuşlar sınıfına, bürokratik seçkinlere mensuptur. Bu durumda boş vakitlerinde onlara tarlada yardım etmesi bile yeni bir anlam kazanır: Yapmaması gereken bir işi yapıyordur.

> Yine de makbule geçmez gördüğümüz iş. Yakıştıramazlar bana bu işi iki ufak çocukla tek başına didinirken bile babam: "Sen gayri efendi gayıtına geçtin, biziylen sürtme," der. Biz iyi kötü, iki ün evvel, iki ün sonra becellerik.
>
> (...)
>
> Okuldan yeni çıktığım zaman söyledikleri sözü unutmadım: Okumuşleyin ya vali ol, ya kaymakam. Sen de bizimlen köy yerinde süründükten kelli ne hayrını görecen.[35]

Öğrenimin toplumsal statü ve sınıf değiştirmek anlamına geldiği, bürokratik intelligentsiaya katılmakla eşanlamlı olduğu Geç Osmanlı-Erken Cumhuriyet ortamında Köy Enstitüsü belki de ilk kırsal "arıza"yı üretecektir. Oradan mezun olanlardan bu bildik güzergâhta ilerlemeleri değil, ama yeniden köye dönmeleri, onu dönüştürmeleri beklenmektedir. Onlar artık hem köylüdürler, hem de değillerdir. Bu konumun Köy Enstitüleri'nin kapatılmasına varacak toplumsal tepkileri tetiklediğini düşünmek yanlış olmaz. Oradan mezun olanların derin bir sıkıntı yaşamaya başlamaları, sadece bir Köy Enstitülü yazarlar kuşağının ortaya çıkmasından ve giderek hemen hepsinin muhalif siyasal eğilimler göstermelerinden de kestirilebilir. Kırsal dünyaya karşı öfkeli bireyler haline geleceklerdir.

Köydeki bu yeni gözlemci özne radikal biçimde değişmiştir ve değişmektedir, ama değiştirmeye muktedir olmadığını fark

34 Makal, *a.g.e.*, s. 27.

35 *A.g.e.*, s. 23.

eder. Köyü gözlemleyen köylü kökenli, Köy Enstitülü yazarlar kuşağı bu gerilimi/sıkıntıyı herkesten çok hissederler. Onlar çocuk olarak ayrıldıkları köylerine çok büyük bir başkalaşım geçirdikten sonra iade edilmişlerdir. Köy Enstitüleri'nin başarısı ya da başarısızlığı ne olursa olsun, öğrencilerini dönüştürmeyi başardığı inkâr edilemez. Kente kapalı olan köylerinden aslında kentin bir şubesi olan Enstitüler'e gelmişlerdir. Hatta bu kurumlar o dönemin Anadolu'sundaki herhangi bir kentin değil, metropolün şubeleridir. Okuldaki barınma ve yaşama koşulları ne denli mütevazı olursa olsun, kırsala değil, metropoliten dünyaya açılan yolu tanımlarlar. Oradan mezun olanlar bir daha köylü olmayacaklardır.

Metropol gerçeğini yaşamak demek, kolay açıklanamayacak, çünkü içine kolay nüfuz edilemeyecek, geniş bir çeşitlilik gösteren, çatışan çıkarların tanımladığı bir mekânsal-toplumsallıkla karşılaşmak demektir. Bilmeye başladıkça bilmediğini fark etmek demektir. O durumda sıkılmak neredeyse kaçınılmaz olur. Ne var ki, kırsalı anlattığı halde altmetni kırsallık değil metropol olduğu söylenebilecek köy romanı bunun tam aksini ifade eder. Köyü yazanlar, her şeyden çok onun modern dünyayı vareden epistemik sisteme ne kadar uzak olduğunu görürler. Onlara göre, köylünün zaman ve mekân kavrayışı modern değildir. Dinsel inançları sorgulanmaya, tartışılmaya açık değildir. Öğrenim beklentileri farklıdır. Hijyen kavrayışları yoktur. Ulusallık bilinçleri oluşmamıştır. Liste uzar gider. O zaman, ister Yakup Kadri gibi metropol, ister Makal gibi köy kökenli olsun, gözlemci özne doğru bildiği her şeyin altının oyulduğunu hisseder. Köylülerin köylü kaldığı, kente zaman zaman değmek suretiyle bile olsa eklemlenmediği bir ortamda modern öznelere dönüşmesini beklemenin olanaksızlığını kabul etmek istemez. Bu neredeyse, kırsala orası metropol olmadığı için öfkelenmektir. Çünkü yaptıkları, metropolü yaşamadan metropole ilişkin "malumat"la[36] kenti ve

36 "Malumat" sözcüğü burada bilinçli olarak "bilgi" veya "enformasyon" terimlerinin karşılığı olarak kullanılmadı. Kabaca, öznenin zaten herkesçe malum olan basmakalıp fikirleri, bilinegelenleri tartışmaksızın geçerli kabul etmesini ifade ediyor.

kırı, ya da Yakup Kadri'de olduğu gibi, köyü yaşamadan köye ilişkin malumatla köyü anlamaya çalışmaktır. Birinci durum metropol hayaletiyle, ikinci durumsa köy hayaletiyle yaşamaktır. Metropol hayaletiyle yaşamak, metropoliten çeşitliliği görmeksizin metropolün sahip olduğu imkânları, mekânsal-toplumsallıkları köylü için talep etmek anlamına geliyor. Köy hayaletiyle yaşamaksa, "modern" köylülerden oluşan bir ulus düşlemek demek.

Ulusal mekânın ve ulusun anlatılarda, altmetni metropol olarak düşlenerek, ama kır merkezli olarak inşa edilişini ve onu mümkün kılan öfkeyi anlamak için, konuyu Türkiye'deki bir diğer zihni inşaatla, pseudo-aktivizmle birlikte düşünmek gerekir: Mekânsal ve/veya toplumsal gerçeklik karşısında sıkılmamak, bunalmamak, mutlak bir soyutlanmışlığa düşmemek için, o gerçekliği deneyimleyen kişi bir sahte veya pseudo-aktivizm geliştirir. O mekânsal-toplumsallık karşısında derin bir iktidarsızlık ve işlevsizlik halinde olduğunun farkına varmaktan o kadar çok kaygılanır ki, kendisine hemen bir rol ve görev tanımı yapar. O mekânsal-toplumsal gerçekliği kavranacak değil, giderilecek bir sorun olarak formüle eder. Onu deneyimlemekle yetinemez. Derinlemesine gözlemleyemez. Farkına varıp nasıl davranacağını bilemez duruma düşmez. Çaresizlik en korktuğu durumdur. Dolayısıyla, yüz yüze olduğu veya içinde konumlandığı gerçekliğin bilgisini üretmeyi beceremediğini asla düşünmez. Anlamadığı, bilmediği bir durumla karşılaşma "şansı" yoktur. Umutsuzca bocalamanın yaratacağı bir bunalıma sürüklenmez. O bunalımın olağan sonucu olan dışa kapanma, çevreden soyutlanma aşamasına gelmez. Aksine, kendisini, varlığını zaten bildiğine emin olduğu bir sorunu çözecek –hem sorunu, hem de çözümünü bilen– bir entelektüel otorite olarak inşa eder. O mekânsal-toplumsal gerçekliği ne tarihselleştirmesi, ne de kuramsallaştırması mümkündür. Elindeki tek imkânı kullanır ve onu ideolojize eder. Bilmemenin, anlayamamanın, analiz edememenin, çünkü onların araçlarından yoksun olmanın farkına varmamak için kendisini bir eylem insanı olarak tahayyül eder. Eylem, bilgi ve düşünce üretiminin önüne geçer.

Sıkıldığını kendisine bile itiraf edemeyen ve hızlı çözüm arayan eylemcilerin sıkılmasıdır bu.

## Acımak

Geç 1950'lerden '70'lere dek Türk sinemasının pek çok melodramında bir meyhane sahnesi bulunur. Filmin esas erkek, ender olarak da kadın karakteri bir aşk sorunundan ötürü kendini geçici olarak içkiye vermiştir. İçi sıkılmaktadır. Zaten meyhane bu sıkıntının dışavurulma mekânıdır. Film kahramanı orada içer, hatta zaman zaman çevresindekilere sataşır (örneğin, acıklı bir şarkının icrasına veya plağının çalınmasına itiraz eder) ya da ona sataşıldığı için tartışma ve çatışmalar çıkar; dayak yiyebilir. Tüm bunlar olurken hemen daima anlayışlı ve babacan olan yaşlı meyhaneci neredeyse tarafsızlık ve çaresizlikle olanları izler ve kahramanın acılarını paylaşır gibidir. O da üzülür, hatta sarhoş ve bunalımlı karakteri evine gitmeye ikna etmeye çalışır.

İlk bakışta meyhanede sıkılma sahnesi Dostoyevski'nin *Yeraltından Notlar*'ına benzer. O kısa romanda adsız kahraman bir St. Petersburg gecesinde sokaklarda amaçsızca dolaşır. Kendinden ve o kentten nefret etmekte, canı sıkılmaktadır. Gider nedensiz olarak birisine dalaşır ve ondan esaslı bir dayak yer. Ama meyhane sahnelerine benzerlik bu noktada başlar ve biter: *Yeraltından Notlar*'ın kahramanı kendisinden nefret bile etmediği için, kendisini tanımadığı biri aracılığıyla cezalandırmaktadır adeta. Üstelik, Dostoyevski kahramanını adsız bırakarak onun kentsel gerçeklik karşısındaki hiçliğini daha da vurgular. Onun derdinin ne olduğunu bilmeyiz. Ortada bir metropol ve onun içinde çaresiz bir yalnız adam vardır. Oysa Türk filmlerinin meyhane sahnelerinde ne kentsel dünya, ne de yalnızlık bulunur. Kahramanın neden sıkıldığı da, sıkıntı kaynağı olan durum ve kişiler de bilinir. Hatta ona sataşanlar da daima "olağan kuşkulular"dır. Sadece kötü ve/veya duyarsızdırlar. Onların müdahalesi olağan meyhane halidir. Bu bilgiler okuyucunun dertli kahramanla empati kurmasını sağlar. Her okuyanın

anlayış gösterdiği, neredeyse görmeden bildiği bu meyhane sıkıntısı, geniş bir paylaşım zemini bulduğu için sıkıntı olmaktan çıkar; sadece acınası olur.

Bu gibi bir iç sıkıntısı sahnesinde üç aktör üç toplumsal rol oynar ve üç duygusal imkân tanımlar: Meyhanede içen dertli aktöre acınacaktır ve o zaten kendisine acımaktadır; o acıma ediminin nesnesidir. Meyhaneci ve/veya birkaç dostu ve filmin izleyicileri ona acır; onlar acımanın özneleridir. Bir grup ise acımak bir yana, ona acımasızca yüklenir; onlarsa yüz yüze olunan acıma/acınma dinamiğinin bir arıza tanımladığını temsil ederler. Duruma sözlü veya fiziksel müdahalelerde bulunan olağan toplumsallığın ta kendisidirler. Sonuçta acınmak, acımak ve acımasızlık gibi üç bağlantılı duygusal hal meyhaneyi bir mikro-toplumsal mekâna dönüştürür.

Acınma duygusunu davet eden kişinin yaşadıkları bir "arıza"dır. Yolunda giden, yolunda gitme potansiyeli olan veya geçmişte arızasız işleyen bir ilişki (örneğin aşk veya evlilik) sekteye uğramıştır. Film kahramanı (herhangi bir toplumsal özne) oynamakta olduğu toplumsal rolden dışlanmıştır; aldatılmıştır veya aldanmıştır. Bunu başka öznelere anlatma ve paylaşma imkânıysa sadece meyhanede vardır. Başka kamusal mekânlar bu dışavuruma doğal olarak kapalıdır. Ancak, özel mekân da belli ki farklı biçimde kapalıdır: Kahraman evine gidip sessizce acı çekemez veya kendisini metropoliten ortama atamaz. Mutlak bir dışa kapanma yaşayamaz. Kendi kendine bunalıp sıkılamaz, depresyon geçiremez. Kendisine acıyana başkaları da ya acımalı ya da tepki göstermelidir.

Böyle bir sahnede meyhane mekânı bir sıkılma mekânıdır, ama sıkıntının kaynağı meyhane değildir. Çaresiz âşık veya dışlanmış evli o mekândan ötürü sıkılmaz. Sıkıntısının kaynağı meyhanenin dışındadır. Çoğunlukla kavuşamadığı ya da ayrı düştüğü sevgilisi nedeniyle sıkılır. Klişe deyimle, "acılarını içkiye boğar". Ne var ki, o acılar sayesinde meyhane anlam kazanır, kamusallaşır ve mekânsallaşır. Ancak o kamusal mekânın bir önemli eksiği vardır: "Meyhaneli filmler"de arızaya neden olan, film kahramanını perişan eden kişi, özellikle kadın, mey-

haneye asla uğramaz. Orada o sadece ürettiği acı dolayımıyla vardır. Sözgelimi meyhaneye gelip arızayı gidermez. Arıza üreten sorun daima meyhanenin dışında çözümlenir. Meyhane bir ara duraktır. Orada sıkılanın sonunda feraha ereceğine, kavuşacağına emin olunabilir. Dolayısıyla, meyhanede sıkılma sahnesi hemen ardından gelecek çözümü haber verir ve izleyicinin derin bir rahatsızlık duymasına yol açmaz.

Yukarıdaki durumun tek istisnası olan *Ah Güzel İstanbul*'da (1966), acınan özne içinde konumlanmak zorunda kaldığı, ona yalnızlıktan başka bir şey sunmayan metropoliten toplumsallıkla ezilmiş olduğu için içmektedir. Ama o da İstanbul'dan sıkılıyor değildir. İstanbul'un güzelliğinden bir kuşkusu da yoktur. Film seyirciye o güzel metropolün güzellikler kadar ezilmişler, itilmişler, yitirmişler de içerdiğini sadece hatırlatır. Ama kahraman, metropoliten bir sıkıntı yaşamaz. İstanbul güzel olmaya devam eder. Mekânsallaştırılmayan sıkıntıları vardır onun. Trajik açmazları yoktur. Olsa olsa *Ah Güzel İstanbul* meyhane filmlerinin yoksun olduğu dramatik gerilime sahiptir. Çünkü, hepsinden önemlisi, içkiye geçici olarak yönelmemiştir; akşamcıdır o. Dolayısıyla, bir gün gelip kurtuluşla veya kavuşmayla sonuçlanacak bir sorunu yoktur. O nedenle de onun varoluşsal sıkıntısını ciddiye almak mümkündür.

Meyhanede sıkılmak Türkiye sıkıntı tarihinde öznenin kendi kendisine zarar vermek veya depresyon geçirmek noktasına kadar ulaştığı, ama oradan hemen uzaklaştığı bir ruh halini örnekler. Sıkılanlar sonunda sevdiklerine kavuşur, muratlarına ererler. Sıkıntı tırmana tırmana bir "crescendo"ya kadar varmaz. Daha önemlisi, sıkıntılarını alkol içerek ifade eden kişi bir iç gerilim yaşamaz. Kendisinden nefret etmez. Dolayısıyla, kendisine zarar vermez de... O tehlikeli eşiği aşmaz. Arabesk güftesinin çok doğru anlattığı gibi, "batsın bu dünya" diyecektir. Yaşadığı sorunlardan kendisi değil, ona bu sıkıntıları yaşatan dış etmenler, "dünya" suçludur. Trajik açmaz üretmeyen bir acıklılık hali vardır ortada. Özne kendisi içindeki karşıt eğilimleri deneyimlemez. Kaderine lanet okur. Sıkıntısı da bununla başlar ve biter.

Bu açmaz tanımlamayan sıkıntı, Şerif Mardin'in Osmanlı/Türk ortamında "daemonic" üretilmeyişi diyerek açıkladığı meseleyle bağlantılı düşünülebilir. Meyhanede sıkılan Türk özne ilk bakışta sanki bir romantik olduğu izlenimini verir. Ancak, bu çok yüzeysel bir benzerlikten ibarettir. Romantiklerin çelişkileri, içebakış çabaları, iyiyle kötüyü ayırt etmeye çabalamaktan ve kolay yargılardan kaçınışları, giderek kendi kendilerini tahrip etmeye varan psişik karmaşıklıkları ve uzun uzun yazdıkları can sıkıntıları (langeweile), meyhanede sıkılan özne için geçerli olmaz. Ölüm romantikler için neredeyse olağanlık düzleminde konumlanan, dinsel ve/veya ideolojik inançlarla süblimasyona uğratılmayan bir imkândır. Romantikler yaşamın hiç de yüce ve haklı olmayan bir kişisel nedenle bile kolayca feda edilebilir bir şey olduğunu düşünürler. Meyhanede sıkılan özneyse böyle bir görelilikler dünyasında yaşamaz. Her şeyin ahlâki ve duygusal bir doğruluk rejimi içindeki yerinin sağlam olduğu bir epistemik rejimde kısa bir arıza arası yaşamaktadır yalnızca. Mardin'in anlatımıyla,

> romantiklerin felsefi düşüncelerine ne dincilerin, ne aydınlanma devri düşünürlerinin yapamayacakları kadar radikal bir görelilik [kazandırmaları] mümkün [olmuştur]. (...) Romantikler, böylece insan içindeki "daemonic" güçlere bir meşruiyet kazandırmış oluyorlar. (...) [Ne var ki] insanın "daemon" tarafı, geleneksel kültürümüzde olduğu kadar çağdaş kültürümüzde de örtülü kalmış (...) bir insani davranış ekseni oluşturuyor. "Daemonic" insan şahsiyetinin tümünü bir dalga gibi kaplama potansiyeli taşıyan herhangi bir tabii eğilimdir. Cinsiyetin kudreti, yaratının inadı, kızgınlığın yakıcılığı, iktidar hırsı, insanın "daemonic" uzantılarının örnekleridir. "Daemonic", bir nesne olmaktan çok, saklı bir güç, insanın yaratıcı ve kahredici gücünün müşterek kaynağıdır. İnsan davranışının derinliklerine nüfuz etme insanın "daemon"unu şuurunda kabul etmeye ve anlamaya bağlıdır. Klasik trajedi, "daemon"un önünde durulmaz gücü üzerinde bir yorumdur. "Daemon"un kabul edilmediği, maskelendiği ve yalnız "kötü" ile tutuldu-

ğu uygarlıklarda edebiyat ve sanat yüzeysel kalmaya mahkûmdur. İslâm (resmî) kültüründe (tasavvufun dışında kalan Ortodoks Şeriatçılıkta) ve bu arada Osmanlı kültüründe "daemon", "şerşeytan"la bir tutulduğundan yaratıcı bir güç olarak ortada yoktur. Bundan dolayı da bizde ortaya gerçek trajedi çıkacağına Abdülhak Hamid'in melodramları çıkmıştır.[37]

Gerçekten de meyhanede doruklaştığı biçimde sıkıntı, bu toplumsal ortamda hep melodramatik bir içerik taşıyacaktır. Kahramanlarımızın başına asla önemli bir şey gelmeyeceğini bilir, onun ıstırabını ancak o bilinçle izler, fazla da ciddiye almayız. Ortada gerçekten sıkılan, bunalan biri değil, çocuksu bir "vızıldanan" kişilik vardır. Melodram acılar çeken öznenin (ve kuşkusuz film izleyicilerinin) açmazlarını, bunalımlarını değil, olsa olsa naifliğini gösterir. Bu bağlamda Yeşilçam melodramları Huizinga'nın anlattığı Geç Ortaçağ Hollanda, Flandr ve Fransa'sındakine benzer bir üzüntü toplumuna işaret ederler: "Ortaçağ'ın kapanışı sırasında insanların üzerine karamsar bir melankoli çöker. İster bir kroniği, şiiri, vaazı, hatta hukuki bir belgeyi okuyalım, aynı devasa üzüntü izlenimi hepsinde üretilmiştir."[38] Fakat, bunun derin bir melankoli olmadığını da görmek gerekir. Yine Huizinga 14. yüzyılda melankoli teriminin anlamının hiç de bugün bizim tanımladığımız gibi olmadığını ortaya koyar. "[Melankoli teriminin] anlam değişimi" der, o çağda "tüm zihinsel meşguliyetleri üzüntü olarak niteleme eğiliminin varlığını gösterir."[39]

1950-1980 arasının Türkiye'si de aynı duygusal çocuksuluğu paylaşır: Zihni meşgul eden her şey üzücüdür. Her şeyden önce aşk üzüntüyle, bunalmayla, sıkılmayla eşanlamlıdır. Sözde-melankolik kısa bir ara yaşanmaksızın âşık olunamaz. Ne-

37 Şerif Mardin, "Tanzimat ve Aydınlar", *Türkiye'de Din ve Siyaset, Makaleler 3*, der. M. Türkone, T. Er, İletişim, İstanbul, 1991, s. 285.

38 Johan Huizinga, *Waning of the Middle Ages, A Study of the Forms of Life, Thought and Art in France and the Netherlands in the Fourteenth and Fifteenth Centuries*, Penguin Books, Harmondsworth, 1990 (ilk baskı 1922), s. 31.

39 *A.g.e.*, s. 34-35. Kitabın tüm bir bölümü ("Pessimism and the Ideal of Sublime Life") Geç Ortaçağ kötümserliğini anlatmaktadır.

redeyse tek bir dönem filminde bile sorunsuz, mutlu bir sevgi beraberliği kolayca kurulmaz. Önce daima bazı acıları çekmek, kötülerle mücadele etmek, üzülmek, geçici olarak içkiye başvurmak gerekir. Mutlu yuva sanki zorlu bir çabayla elde edilebilir bir mükâfattır. Eşlerin birbirlerine âşık olarak evlendiği bir burjuva toplumu domestisitesi düşünü yeni üretmeye başlayan bir ülkede, o naif melankoli olsa olsa gelecek mutlu günlerin habercisidir. O dönemi bugün artık alaycılıkla tanımlayan replik "Pembe pancurlu bir yuvamız olsun" meyhanedeki sıkılma haliyle bağlantılı düşünülmelidir. Hatta, meyhane sıkıntısının alt metninin modern aile yuvası olduğu, geleneksel evin ve ailenin yerine, anababa ve çocuklardan oluşan "sevgi yumağı" burjuva ailesinin ve konutunun inşa edilmekte olduğu söylenebilir. Meyhane sıkıntısı yaklaşık üç onyıl boyunca yuva mutluluğunu, daha doğrusu kurulmakta olan modern domestisiteyi haber verir.[40] Tersine de çalışır. Öyle ki, hemen her meyhane sıkıntısı sekansı öncesinde film kahramanlarının modern domestisiteyi deneyimlemekte oldukları bir gündelik yaşamları vardır. Bir aksaklık, yanlış anlama veya kötü kişilik o domestisiteyi tehlikeye düşürür; kaybına yol açar. Meyhane o kaybın hissedildiği mekândır; film daima kaybın nesnesine (sevgiliye, yuvaya ve domestisiteye) hızlı bir kavuşmayla sonlanır. O, bir kez zorlu uğraşlarla ve sınavlarla elde edildikten sonra, orada artık sıkılma söz konusu olmayacak, mutluluk bozulmayacak, yuvaya müdahale edilemeyecek, ebediyen mutlu yaşanacaktır. Aileyi ister geleneksel, ister modern formlarıyla hep bir cennet olarak düşleme saplantısı onyıllarca değişmeden kalır. Ailenin pekâlâ cehennem olma potansiyeli de taşıdığından söz

40 Domestisite terimi, konut mekânı ile içerdiği gündelik yaşamı bütün olarak ifade ediyor. Konutun saf arkitektonik ve/veya üslupsal bir gerçeklik olarak yorumlanmasının hem kırsal, hem de kentsel alan bağlamında mümkün olmadığı kabulünden hareket eden bir yaklaşımın ürünü. Konuyu en kapsamlı tartışan çalışma Japonya'daki değişimi anlatır: Jordan Sand, *House and Home in Modern Japan: Architecture, Domestic Space and Bougeois Culture 1880-1930*, Harvard University Asia Center, Cambridge, Mass. ve Londra, 2002, özellikle s. 5-14. Modern domestisitenin inşası meselesi Türkiye özelinde hemen hiç araştırılmamıştır. Bir deneme için bkz. Uğur Tanyeli, *İstanbul'da Mekân Mahremiyetinin...*, s. 35-70.

eden film çekilmez. Şerif Mardin'in yukarıda alıntılanan görüşlerinde işaret ettiği "daemonic"siz toplum, mekânları da mutlak iyi (yuva) ve mutlak kötü (meyhane) yarılması içinde kavramayı sürdürür. O sayede, sinematografik temsillerinde, örneğin evde sıkılmak, meyhanede de keyiflenmek mümkün olmayacaktır, neredeyse Nuri Bilge Ceylan'a kadar.

## Nostalji

> Orhan Pamuk, ben ve benim gibiler için her zaman "biz"in karşısında sert duran "onlar"ı temsil etmiştir. Zengin bir hayat, Boğaz'dan izlenen İstanbul, güzel okullar ve yüksek yaşam standartları... Onların bize çabasız gelen hayatının kısa bir özetidir bu.
>
> Orhan Pamuk'un yazarlığına bakışım da tıpkı yazarın benim doğup büyüdüğüm küçük İstanbul köyü olan Eyüp'e bakışı gibiydi; "mükemmel ama korunmuş mükemmelliği yüzünden itici." Yazdığı her cümlede daha iyisini arayan, kötü bir şey olmamasına rağmen metinde izini çok fazla bırakan ve seçilmiş cümleleriyle doğallıktan uzaklaşan bu yazarı bir türlü sevememiştim, "biz"in karşısında yer almasından ve okumayı sevdiğim edebiyatı yapmadığından bende pek fazla şansı kalmamıştı. Ancak işin İstanbul tarafı, şehre bakışı ve hatıralarını anlatışıyla en azından insan ortak paydasında yakınlaşmamızı sağladı.[41]

Orhan Pamuk'un yazdığından da sınıfsal konumundan da pek hoşlanmayan biri tarafından yazılmış bu metin nostaljinin nasıl bir toplumsallık taşıdığını gösteriyor: Belli ki, konu İstanbul'u hedef alan nostaljiye geldiğinde, Pamuk'tan hoşlanmayan yazarın kendisini ona yakın hissetmesi için bir uzlaşma zemini var. Konu İstanbul'un kaybı olunca, uzlaşmamak mümkün değil gibi. 1990'lardan başlayarak yayılımı tırmanan bir İstanbul toplumsal-mekânsallığının yıkımı sıkıntısı bu. Şöyle de bir özelli-

41 Burak Kartal, http://www.tramvayduragi.com/istanbul-hatiralar-ve-sehir/ (erişim: 2 Haziran 2019).

ği var: Hangi "eski"den söz edildiğini söylemek mümkün olmayan bir güzel eski İstanbul mitolojisine yaslanıyor. Yıkılan, zamanötesi bir eski İstanbul'dur. Olsa olsa hangi çağların kaybına yakınıldığı değil, hangilerine yakınılmadığı söylenebilir. Örneğin, Geç Antik ve Bizans İstanbulu'nun aşındırılması sıkıntı üretmez. Temel kazısı yapılan hemen her noktada 1500 yıllık bir aralığın kalıntılarıyla karşılaşılan bir metropolde kentsel dokunun içine sempatiyle kabul edilmiş arkeolojik alanlar katmayı da içermez. Kuşkusuz kentin Ortaçağ'dan 20. yüzyıla uzanan Levanten geçmişini de içermez. Devasa çağ farklarıyla ve çoğulluklarla tanımlı olduğu akla getirilmeyen tekil bir Osmanlı/Türk İstanbulu'dur özlenen. Ancak bu görüntüye aldanmamakta yarar var. Geçmişe duyulan özlem, bir kayba üzülmekten çok daha karmaşık bir deneyim rejimi üretmektir.

Nostaljinin tarihötesi nitelikte bir geçmişe özlem duygusu olduğunu düşünmek yaygın bir alışkanlık ve yanılgı. Sözcüğün etimolojisi de bu yanılgıyı destekler: Arkaik Yunan kökenli "nostos" (yurda dönüş) ve "algos" (acı, ıstırap) sözcüklerinden oluşan ve yurdunu yitirmiş olma kaygısını anlatan bir neolojizmdir "nostalgia".[42] Dolayısıyla, herkesin her çağda kaybettiği dünün ve vatanın özlemini yaşayıp duygulandığı sanılabilir. Oysa nostalji hem modern bir kavram, hem modernliği kuran pratiklerden biri, hem de kişisel olmaktan çok toplumsal bir özgül özleme haline işaret ediyor. Türkiye'de metropoliten imgelemi kuran nostaljininse sözcüğün kökenindeki "sıla özlemi" anlamıyla uzaktan bile ilgisi yok. Buradaki güncel anlamıyla nostalji, aşağıda anlatılacağı gibi, şimdiki zaman-mekândan sıyrılmak, yaşanmamış bir geçmişi özlemek ve alternatif bir bugün düşlemek demek. Daha da önemlisi, mimari çevre üretimi bağlamında nostalji, bugünün gerçeklerinden kaçmayı amaçlayan masum bir duygu olmaktan çok, ender istisnalar dışında geleceği biçimlemeye yönelik bir tahakküm aracı olarak çalışı-

42 Nostalji historiyografik anlamda çok da yeni bir terim. Geç 17. yüzyılda ortaya çıktı. 1688'de Johannes Hofer (1669-1752) Basel'de yaptığı doktorasında "Schweizerheimweh" (İsviçre sıla özlemi) diye de bilinen ruhsal huzursuzluğu ilk kez tanımladı. Bkz. Svetlana Boym, *The Future of Nostalgia*, Basic Books, 2002, s. xiii-xiv.

yor. Onun bir sıkıntıya işaret ettiği kuşkusuz, ancak önceki bölümlerdekinden çok daha çarpıcı bir tatminsizlik sıkıntısı bu.

Klinik psikoloji alanında da nostaljinin sadece eskiyi özleme hali olmadığı, güncel kişisel yaşamdan duyulan tatminsizlik olarak nitelenmesi gerektiği ileri sürülür.[43] Türkiye'de metropoliten nostalji yaşayanın tatminsizliği ise kitlesel ölçekte yaşanan böyle bir sıkıntı. Birbiriyle bağlantılı iki evresi var. 19. yüzyılın ortalarından 1990'lara dek uzanan ilk evre anatopik, 1990'lardan bugüne kadarki aralığı tanımlayan ikincisiyse anakronik olarak nitelenebilir. Birinci dönemde Osmanlı/Türk özne "öteki" olarak inşa ettiği, kendi ayna imgesi gibi tahayyül ettiği Batı'nın bugününün nostaljisini yaşıyor. Kentsel mekânının geleceğini özlemlerinin nesnesi olan muhayyel "Batı kenti" üzerinden kuruyor. Sahip olmadığı, hatta deneyimlemediği, bilmediği bir "topos"u, yeri, mekânsal-zamansallığı özlüyor. Bu, "topos"unu şaşırmış, dolayısıyla benim "anatopik" diye adlandırdığım[44] bir kavrayış ve onun ürettiği sıkıntı. Uzun süre boyunca Osmanlı/Türk özne özellikle İstanbul'a bakıp o, örneğin Paris, ardından Berlin, sonra da New York olmadığı için huzursuz olacak, sıkılacak. Kentsel mekâna ilişkin her şey, kentliler, teknik hizmetler, donatılar, geometrik disiplin, estetik kaliteler, hijyen vs. bu anatopik kavrayışla düşünülecek. Tüm kentsel eylem planları bu yaklaşımla yapılacak. Her çaba yine de "öteki"ndeki kadar başarılı sonuçlara ulaşmadığı için üzüntü üretecek. Kentsel, metropoliten gelecek muhayyel "Batı"nın bugünü eksen alınarak kurulmak istendiği için bir ütopist vizyon da geliştirilemeyecek.[45]

1990'lar ve sonrası, sadece önceki döneme tepki olarak da açıklanamayacak anakronik nostaljinin inşasıyla karakterize oluyor. Artık özlemlerin nesnesi, "Batı" ile muhayyellik bağlamında pek az farklı olan "kendi geçmişimiz"dir. Bunun en be-

43 Vanessa Köneke, *Nostalgia - More Bitter Than Sweet: Are Nostalgic People Rather Sad Than Happy After All?*, Grin Verlag, Münih, 2011.

44 Anatopik kavramını ilk olarak şurada kullandım: Uğur Tanyeli, *İstanbul 1900-2000, Konutu ve Modernleşmeyi Metropolden Okumak*, Akın Nalça, İstanbul, 2004, s. 20 vd.

45 Bkz. Uğur Tanyeli, "Zihinsel Yapımız Ütopya'ya Kapalı mı?", *İstanbul*, 5, Nisan 1993, s. 22-25.

lirgin mikro-dışavurumu mahalle nostaljisinde gözlemleniyor. Yaşanmamış geçmişin nostaljisidir bu. Mahallenin 18. yüzyıldan başlayarak aşındığı, mahalleden kaçışın en üst toplumsal gruplardan başlayarak yakın zamana dek tırmanarak sürdüğü ve artık sürecin çoktan tamamlandığı bir kentsel ortamda mahalle özlenmektedir. Mahalle kılığında özlenense, yıkımı neredeyse moderniteyle eşanlamlı olan organik cemaattir. Tönnies'in terminolojisiyle, "Gemeinschaft" yerine "Gesellschaft" kurulmakta ve bunun ıstırabı yaşanmaktadır. Mahalle bu değişimle yıkılan, o nedenle idealize edilen, dolayısıyla gerçekçilikten uzak geleneksel yapılanmaya ait her şeydir. Sonuçlarıysa, metropol gerçeklerinden uzunca süre için kaçmayı sağlaması umulan yazlık sitesidir. Türdeşlik ve güvenlik yanılsaması yaratan "gated community", kapalı site ve türevleridir. Mahallenin hayaleti metropolün üstünde kol gezer.

Mahalle geçmişte tartışma dışı olağan bir toplumsal-mekânsal gerçeklikken, ona ilişkin eleştirel bir metin yazılmamıştı. Ne var ki, doğrudan hedef alınmasa da, 18. yüzyılın üst sınıf İstanbullularından başlayarak, giderek başka kentlere de yayılacak bir mahalleden kaçış süreci yaşanmıştı.[46] Mahalle, tanımladığı büyük gözaltı ortamıyla birkaç kuşak İstanbullu için bir sıkı denetim mekânıydı. Kentin çeperleri, olanak verdiği gevşek yapılaşma ve uzaklık sayesinde, bu kaçış talebinin varedeceği mahalle denetimi dışında yerleşim bölgelerine dönüşecekti. 19. yüzyıl sonlarında artık Moda, Bağdat Caddesi bölgesi ve genelde Kadıköy mahallenin o geleneksel toplumsal denetimi altında olmayan yerlere dönüşmüşlerdi bile. Özgürlük ve serbestiyet imkânları veriyorlardı. Türkiye'nin ilk sol muhaliflerinin ve Safiye Erol gibi bireyleri anlatabilen bir Erken Cumhuriyet romancısının Kadıköy'deki o mahalle kaçakları arasında yaşadığı hatırlanmalıdır.[47]

46 Uğur Tanyeli, "İstanbul Mimarisinde Radikal Değişim Evresi: XVIII.-XIX. Yüzyıllar", *Antik Çağ'dan XXI. Yüzyıla Büyük İstanbul Tarihi, Mimari*, ed. C. Yılmaz, İBB Kültür AŞ, İstanbul, 2015, s. 316 vd.

47 Uğur Tanyeli, "Özgürleşme Mekânı Olarak Kadıköy: İstanbul'un 'Öteki'si", *İstanbul: AsYakası*, Marmara Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesi, İstanbul, 2002, s. 73-85.

Nostaljinin makro-dışavurum olarak nitelenebilecek diğer formu ise Osmanlı özlemi. Yine 1990'lardan itibaren tırmanıyor. Yine yaşanmamış, ama yaşanmadığı için de çok iyi bilindiğine inanılan bir "yok-geçmiş"in nostaljisidir bu. Çoğu zaman 16. yüzyıl olarak, bazen II. Abdülhamid dönemi olarak, bazen Cumhuriyet öncesinin bütünü olarak, genelde bir "mélange" şeklinde düşlenir. Osmanlı bugün yanlış sayılan ne varsa onun ayna imgesi olarak hayal edilen doğrunun tanımladığı geçmiştir. Özlemi, bugün sorun oluşturan her alanda ortaya çıkar. Uluslararası konjonktürde sözü dinlenen devlet hayalidir. İç siyasal sahnede barış içinde birlikte yaşayan etnisitelerin ortamıdır. Klasik Osmanlı "millet" sisteminin kutsanması şeklinde tezahür eder. Kürt kimliğini merkez alan muhalefete kolay ve çocuksu bir çözüm önerir. Ekonomik alanda faizsiz ekonomik aktivite düşüdür. İnanç ve iman merkezli bir yönetim tahayyülüdür. "Öteki"nden, Batı'dan taklit etmeyen estetik üretimin özlenmesidir. Ev iç mekânlarının sözde-Osmanlı tasarımlı Paşabahçe camlarıyla süslenmesidir. Osmanlı mahallesi kılıklı TOKİ sitesidir. Rantsız kentsel toprak düşüdür. Apartmana karşı tek aile evi özlemidir. Ankara'da otoyol üzerine kent kapısı inşa etmektir. Herkesin kendi hiyerarşik konumunu bildiği "sağlam" aile hayalidir. Başka kültür ortamlarına kapanarak her şeyi kendi "öz" kültür kaynaklarından elde etme beklentisidir. Mekanik ilişkilerin, rasyonel görev tanımlarının karakterize ettiği modern metropoliten dünyanın karşıtı olarak görülen muhayyel insancıl toplumsallığın kentsel karagöz perdesidir bu.

Söz konusu cennet Osmanlı düşünün ayrıntılarını tartışmak gerekmez. Fark edilmesi gereken masum olmadığıdır. Yine Benjamin'in ürettiği bir teorik imkâna başvurmakta yarar var: Faşizm politikanın estetizasyonudur. Artık faşist estetizasyonla politika ilişkisini Benjamin bağlamında tartışan güncel bir literatür de var.[48] Türkiye'de de geçmişin estetize edilmesi ile poli-

48 Örneğin bkz. Ansgar Hillach, Jerold Wikoff ve Ulf Zimmerman, "The Aesthetics of Politics: Walter Benjamin's 'Theories of German Fascism'", *New German Critique*, no. 17, Walter Benjamin özel sayısı, Bahar 1979, s. 99-119; Mar-

tikanın estetizasyonu ve estetiğin politikleştirilmesi bugün birbirinden ayrı düşünülmeyecek hale gelmiş olmalıdır. Osmanlı düşü bunu mümkün kılar. Ortaya koyduğu tasarımsal, sanatsal ve mimari ürünlerin çocuksu kalitesi ciddiye alınmalarını kuşkusuz zorlaştırır, ama onların tartışmaya değer tarafı kaliteleri değil, faşist politik imgelemi kurmakta oluşlarıdır.

Geçmişe kaçış daima sıkıntının yanürünüdür. Tatminsizliğin açığa dökülmesidir. Ancak, bu melankolik bir düşsel kaçış değildir. Dış uyaranlardan uzaklaşma şeklinde somutlaşmaz. İçe kapanmayı değil, aktif biçimde dış dünyayı biçimlendirmeyi önerir. Dünyanın o muhayyel geçmişteki gibi kurulması talebiyle bağlantılıdır. Bugünü estetize etmek için toplumun o güzel geçmişi yaratan muhayyel ve vuzuhsuz siyasal ideallere doğru yönlendirilmesi gerekir. Onun için bu estetizasyon talebi faşizmin siyasal altlığını oluşturur. Kendiliğinden oluşmuş kaotik bugünden kaçma ve tahakkümle, disiplinle, yanlışları daha yaşanmadan tasfiye etmekle tanımlı geçmişe doğru iradi bir gidiş önerisidir faşizm. Politikanın ve dünyanın estetizasyonu tahakkümsüz olamaz. Kuşkusuz tahakkümle de başarılamaz, ancak tahakküm böyle bir ortamda yaşamsaldır. 1990'lardan başlayarak Türkiye asabiyet üreten böyle bir hırçın nostaljiyi yaşamaktadır.

Bu hırçınlığı şuradan anlamak kolay: Türkiye'de hüzün üreten bir kentsel nostalji hiçbir zaman yaygın bir zeminde varolmadı. Belki sadece Abdülhak Şinasi Hisar'la başlayan ve biten bir imkândır hüzün üreten nostalji. Hüzünlü özne, kapanmış ve asla geri dönemeyeceğini bildiği bir geçmişin yitimine üzülür. Kimseyi suçlamaz. Anakronik davranmaz. Kendi zamansal-mekânsallığından çok farklı bir geçmiş yaşandığını ve bittiğini bilir. Sıkıntı, bu geriye dönüşsüzlüğün farkında oluşun olağan sonucudur. Sükûnetle, bireysel olarak yaşanan, tam da Benjamin'in tanımladığı anlamda bir deneyim atrofisiyle ilişkili

---

tin Jay, "'The Aesthetic Ideology' as Ideology; Or, What Does It Mean to Aestheticize Politics?", *Cultural Critique*, no. 21, Bahar 1992, s. 41-61; Lutz P. Koepnick, "Fascist Aesthetics Revisited", *Modernism/Modernity*, 6/1, Ocak 1999, s. 51-73.

bir sıkıntıdır Hisar'ın sıkıntısı. O nedenle Hisar ve ürünü üzerine burada yapılması denenmeyecek ciddi yorumlar üretilmelidir. Ne var ki, asabi nostaljinin ortamdaki ağırlığı hüznün incelikli estetiği üzerinde düşünmek için zemin tanımlamıyor.[49]

## Sadece sıkılmak

Nuri Bilge Ceylan'ın iki filmi, *Kasaba* ve *Uzak* burada sadece sıkılmak diye adlandırılacak mekânsal-toplumsal deneyim rejimini anlatır. Diğer filmlerinin de –aşırı basitleştirme riski göze alındığı takdirde– aynı şeyi anlattığı iddia edilebilir, ama burada sadece o ikisi ele alınacak. Türkiye'de önceki tüm deneyim rejimlerinde sıkıntı süblimasyona uğratılmıştır. Sıkılanlar hep yüce bir amaç dolayımıyla sıkılır gibidirler. Aslında "reel" sıkılma nedenlerini tanımlayamazlar, ama tanımlayabildikleri kanısındadırlar. Onlar bir sorun yaşarlar, ancak onun giderilebilir ve/veya giderilmesi gereken bir dert olduğuna inanırlar. Beşinci deneyim rejimindeyse bu olasılık bir ima ya da potansiyel olarak bile yoktur. Sıkılan özne baştaki Benjamin alıntısında söylendiği şekilde sıkılır:[50] Bilmemenin, neyle karşılaşacağını dile getirememenin sıkıntısıdır Ceylan'ın filmlediği sıkıntı.

*Kasaba* (1997) adı üstünde kasabadan sıkılmak ve kasaba dolayımıyla sıkılmak –çünkü ondan alabildiğine uzaklaşmış olmak– üzerine bir filmdir. "Kasaba'nın en –çarpıcı demeyelim de– etkileyici tarafı, filmi sessizce ama ısrarla kaplayan değişken ruh halleri veya atmosferlerdir. Birbirine karışıp bulanıklaşan, izleyiciyi değişen duygu ve duygulanım kalıplarına zarifçe daldıran en az üç ruh hali manzarası tespit etmek mümkündür: sessizliğin kendisi, özlem ve melankoli. (...) Dolayısıyla Kasaba'nın *nostaljinin sıla hasreti ve bulantısı* olarak tasavvur edilmesi olduğu söylenebilir: artık varolmayan bir sılanın insanın burnunda tütmesi ve sılada kapana kısılmış olmaktan

49 Örneğin, şu metin Hisar'ın hüzünlü ve sakin nostaljisini bugünün asabi kayıp geçmiş anlatısına tercüme eder: Mahfuz Zariç, "Değerler ve Değer Yitimleri Açısından Abdülhak Şinasi Hisar'ın Eserleri", *Erciyes Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Dergisi*, sayı 34, 2013/1, s. 103-125.

50 Bkz. dipnot 1.

gelen müthiş rahatsızlık."[51] Filmin yaklaşık yarısı uzunluğundaki üçüncü sahnesi –akşam üzeri ağaç altında üç kuşağın aile toplantısı– bile tek başına bu sıkıntı atmosferini yeterince örnekler.

*Uzak* (2002) ise artık metropol sıkıntısının yaşanmakta olduğu bir zaman-mekânı anlatır. Filmin iki kişisi iki farklı ama akraba sıkıntı deneyimi yaşarlar. İronik biçimde akrabadırlar da. Biri, Yusuf İstanbul'a yeni gelmiştir. Kentsel mekâna katılarak orada varolmaya uğraşır. Onunki pasif denebilecek bir katılım imkânı da içerdiği için bir tür hafif sıkıntı üretir. Tanımadığı bir mekânda konumlanması ve o mekândan beklentileri olması nedeniyle o deneyimlemeye daha açıktır. Daha uzun süredir kentli olan veya hep kentte yaşamış olan Mahmut ise, tam aksine kentsel mekânı olsa olsa pencereden bakarak, ama bedensel deneyimlemeyerek, Benjamin'in tercih edeceği terimle "yaşantılamayarak" ("Erlebnis" üretmeyerek) izleyecek ve daha derin sıkılacaktır. Onun metropolde bir kişisel tarihçesi vardır. İşi vardır; evlenmiş, boşanmıştır. Dolayısıyla, Yusuf için hâlâ keşfedilecek bir coğrafya olan metropol Mahmut için "hem içinde-hem dışında" yaşadığı şeklinde özetlenebilecek bir yerdir.

Mahmut belki de Türkiye'de Simmel'in tanımladığı "blasé"nin[52] ilk ve en aşırı (hatta istisnai) örneğidir. Uyaranların, olguların, olayların, potansiyel olarak deneyimleme imkânlarının mebzuliyetinden taştığı metropol ortamında derin bir bıkkınlık içinde yaşamakta ve o nedenle de kendisini tam tersine olası deneyimlere bile kapatmaktadır. Oysa Yusuf, metropole kırsaldan ya da taşradan yeni gelen olduğu için henüz "blasé" olarak nitelenemez. Çok kısıtlı ölçüde ve neredeyse sadece röntgenci-

51 Bülent Diken, Graeme Gilloch ve Craig Hammond, *Nuri Bilge Ceylan Sineması: Türkiyeli Bir Sinemacının Küresel Hayal Gücü*, çev. A. N. Bingöl, Metis, İstanbul, 2018, s. 62-63.

52 Özgün metin: Georg Simmel, "Die Grossstaedte und das Geistesleben", *Die Grossstadt. Vortraege und Aufsaetze zur Staedteausstellung, Jahrbuch der Gehe-Stiftung zu Dresden*, cilt 9, ed. T. Petermann, Dresden, 1903, s. 185-206. İngilizcesi: "The Metropolis and Mental Life", *The Sociology of Georg Simmel*, çev. ve ed. K. H. Wolff, The Free Press, New York, 1950, s. 409-424.

lik olarak tanımlanabilecek biçimde kentsel gerçekliği izlemektedir. Onunki de "yaşantılamak"tan çok, uzaktan izlemekle sınırlıdır, ancak Yusuf hiç değilse kayıtsız değildir. Mahmut ise metropoliten ortamı sadece penceresinden gördüğü kadarıyla izlemekle yetinir. Film karlı bir İstanbul'da çekildiği için her şeyi örten kirli beyazlık, üretilen deneyim atrofisini daha da tırmandırır. Her yer ayrıntıları ve renkleri silen bir tekdüzelikle tanımlıdır. Sonuçta film ve özellikle de Mahmut'un dünyası sıkıcılıktan çıkar bunaltıcı olur.

"Uzak"ı daha kapsamlı yorumlamak için Türkiye'de "blasé" tipinin varlık imkânlarının darlığını dikkate almak yararlı olur. Bunu Türkiye'de metropolün bir "meşruiyet krizi" yaşadığını öne sürerek açıklamak mümkün.[53] Kısaca özetlenirse, metropolleşme tırmanırken, bir yandan da ondan derin bir rahatsızlık duyulmakta, dolayısıyla metropole direnme pratikleri geliştirilmektedir. Onlar ise mahalle özlemi, toplumsal disiplin talebi ve toplumsal değişimin denetlenmesi, kentin kimliğini koruma ve yeniden inşa etme çabası gibi formlarda tezahür ediyor. Bu metropoliten gidişi tersine döndürme girişimlerinin genelde nostaljik bir arayış olduğunu ve komplikasyonları önceki bölümde kısaca anlatılmıştı. Böyle bir toplumsal-mekânsal kayıp merkezli asabiyetin kaçınılmaz olarak metropole kayıtsız Mahmutlar için varoluş şansı yaratmadığı aşikâr. Aynı atmosferde metropole arada sırada pencereden bakarak katılan ve sıkılan bir özne istisnai bile değildir.

Metropol sakinleri deneyimlemeseler ve deneyimlemeye niyet bile etmeseler, metropoliten gerçekliği ve neden sorun olduğunu "zaten bilirler". Bildikleri için sıkılmazlar. Üstelik onların sıkılmamasını sağlayan ve organik cemaat (Gemeinschaft) yanılsaması yaratan bir imkânları da vardır: Metropol orta sınıflarının kitlesel ölçekli (yazlık ve tüm yıllık) "kaçış" pratikleri. Böyle geniş ölçekli bir yazlığa gitme alışkanlığı, metropole alternatif gibi gözüken denetimsiz katılıma kapalı, gü-

53 Uğur Tanyeli, "90'lar Türkiye'sinde Mimarlık: Metropolleşme ve Metropole Direnme", *Mimarlık Yıllığı, Türkiye'de Mimarlık 2000*, ed. M. Kazmaoğlu, Koleksiyon, İstanbul, 2000, s. 16-23, özellikle s. 17.

venli, türdeşlik taşıyan mahalle benzeri toplumsal-mekânsallıklar üretiyor. Onlar kaçabilenlerin metropolün karmaşıklığını, içine kolay nüfuz edilmezliğini, kozmopolitizmini, bitimsiz devingenliğini, mekanikleşen ilişki ağlarını deneyimlemeyi yılın önemli bir kesimi için engelliyor. Metropolü metropol kılan bu özellikleri arızalar olarak düşlemeleri, yazlığa kaçışı olağan tatil beklentisinden çok daha yaşamsal bir zorunluluğa dönüştürüyor. Aynı şey türdeşlik yanılsaması üreten kapalı siteye, "rezidans"a ve benzerlerine kaçış için de yinelenebilir. Kaçamayanlarsa bu kendini aldatma imkânından yoksunluk nedeniyle daha da asabileşiyor. Onlar bir güvenlik supabından yoksun olanlar. Önceki bölümde anlatılan nostaljiyi en sert biçimde kuşkusuz onlar yaşıyor.

*Uzak*'taki kış ortamı ve onun daha da tırmandırdığı evde metropol hapsi bu bağlamda iyice çarpıcı oluyor. Sakin, eylemsiz ve çok küçük bir azınlık oluşturan o sıkılan "blasé"nin karşısında asabi, tahakküm etme ve edilme isteyen, "yok-geçmiş" düşleyerek alternatif bir bugün talep eden geniş çoğunluk var. Bu, mekândan ve mekânda sıkılanlarla sıkılmayanlar arasındaki en radikal güncel fark olarak nitelenebilir.

"Sadece sıkılmak" başlıklı kesim hariç, bu çalışmada anlatılan deneyim rejimlerini varedenlerin hiçbiri sıkılır göründükleri şeyden aslında sıkılmazlar. Deneyim atrofisi yaşamazlar. Sıkılmalarının nedeni, içinde yaşadıkları toplumsal-mekânsallığın zihinlerindeki ideolojik kurgu ile uzlaşmayışındandır. Ama bu uzlaşmama hali onları susturmak bir yana konuşkanlaştırır. *Mihnet-Keşan*'dan başlayarak konuşkanlaşma tırmanır durur. Ancak, konuşanların sözlerinden şunu anlarız ki, bildiklerinin deneyimledikleriyle çelişmesi söz konusu olmaz. Tam aksine, konuşmanın nedeni, bilinegelenleri bir kez daha doğrulamaktır. Dolayısıyla, ortada bir deneyim üretimi de, deneyim atrofisi de yoktur. Deneyimlenenler olsa olsa bildiklerine ilişkin örnek durum (case) sayısını arttırır. Özne, bildiklerine bir kez daha ikna olur, ama "zaten bildiği" bir sorunu gideremediği için de

huzursuzlaşır. Yaşadığı kuşkusuz bir biçimde sıkıntıdır. Ne var ki bilememenin varettiği değil, bilip de eyleyememenin ürettiği bir sıkıntıdır. Bu çalışmadaki başlıkların ilk dördünde sıkılanlar aslında kendi iktidarlarını toplumsal-mekânsallığa amaçladıkları kadar güçlü biçimde empoze edememenin sıkıntısını yaşarlar. Bunların hepsinde de giderek tırmansa bile, deneyimlemek isteyen, ancak deneyimleyemeyen özneler değildir bu sıkıntıları yaşayanlar. Onlar adeta deneyimlememek için uğraşırlar, çünkü zaten bilirler, gerçeklerin zaten farkındadırlar. Sıkıntıları ise bu bilip de uygulayamamaktan, "düzeltememekten" kaynaklanır. Bu, sıkıntının zahiri boyutunu oluşturuyor.

Sıkıntının görünmeyen kesimiyse muhtemelen daha da önemli: Her sıkıntı kendi kolay kavranabilir kaynağının dışındaki bir gizli sorunun halledilmesi gereğini hatırlatır, hatta onu çözümlemeye vesile olur. O nedenle, verimli denebilecek sıkıntılardır bu yaşananlar. Ama her zaman olumlu anlamda verimli değil, sadece üretkendirler. Bunlarda sıkıntı veren çözümsüzün ardında çözülmekte, inşa edilmekte veya talep edilmekte olan başka toplumsal gerçekliklerin varlığı hissedilir. Bu çalışmanın son kesimi hariç tümünü tanımlayan anahtar sözcüğün "altmetin" oluşu bundan kaynaklanıyor. "Sarkazm ve Aşağılama"da bir sürgünlük deneyimi anlatılmaktadır, ama altmetin "taşra-merkez dikotomisi"dir. Yaklaşık II. Mahmud döneminden itibaren ülke o yarılmayla kurulacaktır. O yarılma inşaatı sırasında merkez özlemi, taşrayı gözlemleyememenin ve deneyimleyememenin zorunlu eşlikçisi olur. "Öfke"de kırsal alan anlatılmaktadır, ama altmetin metropoldür ve yeni kurulmakta olan "metropoliten ulus-mekân"dır. Neredeyse yüzde 80'i kırsallıkla tanımlı, 1930'larda Doğu Avrupa ve Doğu Akdeniz'in bu en kırsal ülkesinde ulus-mekân metropol hayaletiyle tanımlıdır. Metropolün nimetlerine sahip kırsal mekânlar, metropol insanı gibi köylüler düşlenir. O paradoksal varlıklar monolitik ve türdeş bir ulus coğrafyasını tanımlayacaklardır. "Acımak"ta meyhane anlatılır, ama altmetin modern domestisitedir, aileyle bütünleşik yuva mekânıdır. Meyhanede sıkılanlar modern ailede feraha ereceklerdir. "Nostalji"de özlenen yaşanmamış bir mu-

hayyel geçmiştir, ama altmetin toplumsallığın ve metropoliten mekânın disipline edilmesi, hatta tahakküm altına alınmasıdır. Hatta, nostalji gerçekte metropoliten toplumsallığı yıkma talebidir. Metropolün geleneksel "Gemeinschaft"ı yok eden müsebbip olarak lanetlenmesidir. Politikanın ve geçmişin estetize edilmesini, dolayısıyla da bugünün o muhayyel geçmişin benzeri olarak inşa edilmesini öngörmektir.

Gerçek sıkıntı Nuri Bilge Ceylan'ın filmlerinde yaşanacaktır – filmin kahramanları ve seyircileri tarafından... Onların sıkıntısının bir altmetni yoktur. Onlar sadece sıkılır ve deneyimleyemez hale gelirler. Onlar toplumsallığa kolay teşhisler koyamazlar, anlamlandıramazlar, anlamlandırmayı denemezler ve anlamlı bir yaşam talepleri de yoktur. Bunların abes olduğunu kerhen de olsa metropolde yaşaya yaşaya öğrenmişlerdir. Nostaljiklerse, demistifiye olmuş dünyayı remistifiye etmeye uğraşırlar. Artık ortamda, metropole içerdiği çoğulluğu, kaosu, çeşitliliği nedeniyle sıkılmaktan çok kızanlar ile orada bulundukları için "sadece sıkılanlar"ın ikiliği egemendir. Birinci tarafı aktif hatta saldırgan bir iyimserlik, ötekini de pasif bir kötümserlik tanımlar.

domesticity: evdemenlik, ev hayatı
dikotomi: ikilik
monolitik: tek parça, kat kısız, biricik
gemeinschaft (cemaat)
gesellschaft toplum - Ferdinand Tönnies
demistifiye
remistifiye

# Taşra Sıkıntısı: Dar Zamanlar, Geniş Mekânlar, Toplumsal Cinsiyet

OSMAN ÖZARSLAN

İnsanlık değişik zamanlarda, değişik biçimlerde, sıkıntı denilen varoluş parçası ile yüzleşmiş ve bununla baş etmeye çalışmıştır. Hatta, Søren Kierkegaard'a göre dünyanın mayası sıkıntıdır: "Tanrı sıkılmış Âdem'i yaratmış, Âdem'in canı sıkılınca Havva'yı yaratmış. Âdem ile Havva'nın canı sıkılınca, insanlık halk olmuş."[1] İnsanlık tarihine bakarak, sıkıntı ile başlamış olan hikâyenin son derece sıkıntılı bir şekilde sürdüğünü biliyoruz.

Sıkıntı hep vardı ama eskiden şimdi kullandığımız anlamıyla, yani güncel olarak, sosyal medya gençliğinin kullandığı ve hissettiği manada "daral geldi", "bay geldi", "bık geldi", "sıkıntıdan patladım" anlamında bir sıkıntı yoktu. Sıkıntının daha dinsel (Hıristiyanlıkta *seclusion*, İslâmiyette *inziva*) anlamları vardı. Ayrıca, sıkıntı önceki dönemlerde son derece sınıfsal bir şeydi, aristokratlar ve ayrıcalıklı sınıfların, bir tür ahiret ödevi olarak, beden ve ruhun terbiyesi ve bireysel/toplumsal perhizlerin ardından ulaşabildiği bir ayrıcalıktı.[2] Ve bu ayrıcalığa ulaşabilmek büyük çabaları gerektiriyordu.[3] Ayrıca, yok-

1 Søren Kierkegaard, *Either/Or*, Londra: Penguin Publish, 2004, s. 227.

2 A. Corbin, G. Vigarello ve J.J. Courtine, *Bedenin Tarihi, Cilt 1: Rönesans'tan Aydınlanma'ya*, Yapı Kredi Yayınları, 2008, İstanbul.

3 Reinhard C. Kuhn, *The Demon of Noontide: Ennui in Western Literature*, Princeton University Press, 1976.

sulların[4] çalışma koşullarına, masallarına, folklorlarına bakarak sıkılmadıklarını, belki de hayatlarında sıkıntı diye bir başlık olmadığını vehmedebiliriz (örneğin, *Decameron*, *1001 Gece Masalları*, *Mesnevi* ve folklorik kültür ürünleri).

Öte yandan, bugün anladığımız anlamda sıkıntı, modernliğin ortaya çıkışına tesadüf eder. Modern sıkıntının ortaya çıkışı üzerine son derece dikkate değer bir çalışma yapmış olan Elizabeth S. Goodstein'e göre sıkıntı dediğimiz şeyin modern dönemde ortaya çıkmasının sebebi, modernliğin tüm vaatkârlığına rağmen, gerçek hayat ile beklentiler/vaatler arasındaki açı farkını bir türlü kapatamaması, hatta pek çok durumda, beklenti ile gerçek arasındaki yarığın giderek büyümesinden doğan hayal kırıklığıdır.[5] Gündelik gerçek ile beklentiler arasındaki işte bu büyük yarık, insani deneyimi niteliksizleştiren ve sıkıntıyı doğuran kara deliktir.

Beklenti ile gerçek arasında mesafenin en sert hissedildiği alanlardan birisi modern askerî örgütlenmelerdir. Bir yandan, büyük kahramanlık hikâyeleri, büyük coşkular, şanlı şöhretli savaşlar, parıltılı giysiler, teçhizatlar, öte yandan ise "çatışmalar durunca, tekdüzeliğin terörü başlar" dedirten bir monotonluk.[6] Örneğin, Rus ruletinin icadı üzerine bir makaleden öğreniyoruz ki, bu ölümcül oyunun mucitleri, Osmanlı-Rus orduları arasında 1877 yılında gerçekleşen (93 Harbi) savaşta, sıkıntıdan ölmektense Rus ruletinden ölmeyi tercih eden Rus askerleriymiş.[7] Amerikan İç Savaşı esnasında, askerler gündelik

4 Bütün bir 3-4 bin yıllık ve evrensel bir "yoksullar" kategorisi oluşturmak kolay değil, üstelik modern öncesi dönemlerde yoksullar hakkında yazılı ve görsel materyal yok denecek kadar azken. Öte yandan, yoksullara ait folklordan, mitolojik hikâyelerden, masallardan, Bakhtin'in karnaval incelemelerinden, Montaigne'in klasik yazılarından, Shakespeare'in oyunlarından ve Doğu kültürünün divanlarından ve hikmet hikâyelerinden, yoksulların, modern öncesi dönemde pek de sıkıntıyı aramadıklarını, ayrıca buna çok da vakitleri olmadığını anlayabiliyoruz.

5 Elizabeth S. Goodstein, *Experience without Qualities: Boredom and Modernity*, Stanford University Press, 2005.

6 Bårdand Brunstad Mæland ve Otto Paul, *Enduring Military Boredom - From 1750 to Present*, Palgrave Mc-Millan Publish, 2009, s. 10.

7 B. Edge ve Cup Alex, "X-treme Gambling. Part 1. Russian Roulette: The Game YouCan't Win", available at http://www.gamblinggates.com/Print/Russian-Roulette8328.html.



*"Gönül tahtı", Çavdır-Burun mevkii, 2012 (Fotoğraf: Osman Özarslan).*

hayatın tekdüzeliğinden ve sıkıntıdan kurtulmak için koyunlarında yakaladıkları bitleri yarıştırıp bahse girmeye başlamışlar. İnsanların neden böylesine, umutsuzca arayışlara girdiklerini, Amerikan İç Savaşı sırasında bir Amerikan generalin günlüğüne yazdıklarından anlayabiliyoruz: "askerliğin yüzde 99'u sıkıntı, yüzde 1'i ise tekdüzeliğin terörüdür (...) ve asıl öldürücü olan savaş değil sıkıntıdır."[8] Yani sıkıntı baş edilmesi gereken bir şeydir. Özellikle, denizaltı, sınır koruma, barış gücü gibi "atıl" birliklerin muvazzaf askerleri için sıkıntı gerçekten baş edilmesi gereken bir şeydir ki, buralarda, çok ayrıntılı protokolleri, çok dikkatli prosedürler eşliğinde uygulamak askerî disiplinden ziyade sıkıntı ile baş etmenin bir yoludur.

Avamı Ortaçağ sıkıntısının dışında tutan temel uğraş, folklorik hikâyeler ve masallardır. *1001 Gece Masalları* bir aldatma hikâyesi ile başlasa da Şehrazat'ın hikâyesinden anlarız ki, Şehrazat'ın masalları, şahın gecelerini sıkıntıdan kurtarır. *Dekameron*[9] da aynı şekilde, Ortaçağ İtalya'sında evlerinden dışarı çıkamayan insanların avunmak için birbirlerine anlattığı hikâye-

8 Maeland ve Paul, *a.g.e.*, s. 10.

9 Giovanni Boccacio, *Decameron*, İstanbul: Oğlak Yayıncılık, 2018.

lerden oluşur. Ama hikâyeler her zaman mutlu bitmez, Mihail Bulgakov'un *Morfin*'i[10] sıkıntı ile mücadeleden yenik çıkan bir taşra doktorunun acı dolu hikâyesini anlatır bize.

Kimi düşünürlere göre ise sıkıntı insanın varoluşu ile ilgilidir. Walter Benjamin ve Friedrich Nietzsche, Kierkegaard gibi sıkıntıyı insani varoluşun ayrılmaz bir parçası olarak gören özcü yaklaşımı paylaşmaz, sıkıntıyı baş edilmesi gereken değil, barışılması gereken insani/dünyevi bir durum olarak görürler. Dahası Benjamin ve Nietzsche'ye göre sıkıntıdan kaçış olarak eğlence, dünyevi dekadansın başlangıcıyken, sıkıntı yaratıcılığın beşiğidir. Nietzsche ve Benjamin'in bu görüşü pek çok psikolog tarafından doğrulanır. Kimi psikologlara göre, temel duyguların (öfke, üzüntü, sıkıntı, neşe) hedefe ulaşma, amacı başarma ile yakından ilgisi vardır. Bu anlamda, örneğin, neşe hedefe ulaşmakla ilgilidir. Sıkıntı ise burada ikiye ayrılır, "derin sıkıntı" ve "yüzeysel sıkıntı" Yüzeysel sıkıntı, insanı melankolik hale getiren derin sıkıntıdan, bir amaç başarıldıktan sonra insanı yeni amaçlara motive etmesiyle ayrılan sıkıntı biçimidir. Derin sıkıntı ise, bir yanıyla ontolojik bir mana taşırken, diğer yanıyla, daha uzun sıkıntı anlarını kapsar: örneğin hapiste olmak, hastanede kalmak vb.[11]

Şimdiye kadar ele aldığımız sıkıntı biçimleri aslında Lars Svendsen ve Martin Doehlemann'ın sıkıntı kategorilerinin varyasyonlarıdır. Doehlemann'a göre dört temel sıkıntı biçimi vardır: durumsal yani geçici sıkıntı (ahalinin sıkıntısı biraz böyledir), dayanılmaz sıkıntı (dinmeyen askerî sıkıntı bunun bir örneğidir), varoluşsal sıkıntı (Kierkegaard'ın varoluşçu yaklaşımı bunun bir örneğidir) ve yaratıcı sıkıntı (Benjamin, Nietzsche, Bench ve Lench'in yaklaşımları da bu tipi örnekler).[12] Bu başlıklar, sıkıntıyı ahistorik ve evrensel bir başlık olarak incelemek yerine belirli bir lokasyonda, belirli durumlarda ve belirli varoluş koşullarında ele alırlar.

10 Mikhail Bulgakov, *Morfin*, İstanbul: Donkişot Yayınları, 2002.

11 Shane W. Bench ve Heather C. Lench, "On the Function of Boredom", *Behavioral Science*, https://www.mdpi.com/2076-328X/3/3/459/htm2013-3. s. 459-472.

12 Burada kullandığımız kavramların İngilizce asılları şöyledir: durumsal-geçici [situative, situational], dayanılmaz-dinmeyen [unendurable, intolerable], varoluşsal [existential], yaratıcı [creative].

Sıkıntıyı, alt başlıklar altında inceleyen bir başka yaklaşım da sıkıntıyı özellikle dinsel çağrışımları ile birlikte ve tarihsel anlamları üzerinden değerlendiren yaklaşımdır. Reinhard Kuhn bu konuda yapılmış en yetkin çalışmalardan birisine imza atmıştır. Kuhn'a göre, Ortaçağ Hıristiyan dindarlarının sıkıntı ile kurmuş olduğu ilişki, İslâmiyet münzeviliğine benzer bir şekilde büyük bir dinsel kapanma ve her türlü dünyevi tattan arınmayı kapsayan bir tür inziva halidir ve ruhban sınıf ile avamı birbirinden ayıran en derin çizgilerden birisi işte bu dinsel sıkıntıya tahammül edebilme imanıdır.[13] Svendsen ise, sıkıntının yalnızca ruhbanların değil, gene Ortaçağ'da aristokratların da bir ayrıcalığı olduğunu söyler.[14]

Sıkıntıyı bir modernlik deneyimi olarak görenler yalnızca Kuhn, Svendsen, Goodstein gibi bilindik sıkıntı düşünürleri değil. E.P. Thompson,[15] Dadaistler[16] ve Rasmus Johnsen[17] de, özellikle zamanda hissedilen bir boşluk ve modernlik deneyimi olarak görürler sıkıntıyı. Sıkıntı üzerine artık klasik sayılabilecek bu temel metinlerin/düşüncelerin ötesinde sıkıntı; edebiyatın, sinemanın ve tiyatronun da en klasik temalarından birisi olmuştur. Bununla birlikte, dünyadaki neoliberal dönüşümün ardından pek çok antropolog dünyanın değişik yerlerinde sıkıntı deneyimlerinin anlamları üzerine oldukça ayrıntılı, etnografik alan çalışmaları yaptılar/yapıyorlar.

Bu alan çalışmalarının asıl teması, 2008 yılının ardından ortaya çıkan yeni yoksulluk biçimlerinin ve yeni sınıfsal ilişkilerin yarattığı durum. Bu durumun insani pozisyonunu "zalim iyimserlik" olarak tanımlayan Laurent Berlant'a göre, "insanlar artık sömürülecek kadar bile şanslı değillerdir" [18] Üretkenliğin

13 Reinhard Kuhn, *a.g.e.*

14 Lars Fr. H. Svendsen, *Philosophy of Boredom*, Londra: Reaktion Book, 2005.

15 E.P. Thompson, "Time, Work-Discipline, and Industrial Capitalism", *Past & Present*, no. 38, Oxford University Press, 1967, on behalf of The Past and Present Society Stable URL: http://www.jstor.org/stable/649749, s. 56-97.

16 Joyce Suechun Cheng, "Paris Dada and the Transfiguration of Boredom", *Modernism/Modernity*, cilt 24, no. 3, Johns Hopkins University Press, 2017.

17 Rasmus Johnsen, "A Note on Experience without Qualities", *Ephemera*, cilt 11/4, 2011.

18 Laurent Berlant, *Cruel Optimism*, Duke University Press, 2011, s. 171.

ve toplumsallığın hemen her biçiminin dışına atılmış bu yeni yoksullar için sıkılmanın biçimi hiçbir şey yapmamaktır (*doing nothing*). Hatta bir şey yaptıklarında bile çoğu zaman yaptıkları şeyler beyhudedir. Dolayısıyla, bu beyhudelik ve sıkıntı değişik memleketlerde değişik biçimlerde temayüz etmektedir, örneğin Ukrayna'da hiçbir şey yapmama sıkıntısı aldırmazlık ve nihilizm olarak yaşanmaktadır.[19] Romanya'da beyhude sonuçlarını bile bile çabalamak sıkıntının nedeni ve sonucu olmuştur.[20] Etiyopya'da kalkınma umutlarının çökmesi ve 2008 kriziyle gelen büyük işsizlik dalgası ile insanları boğan aşırı bol zaman ve zaman öldürme pratikleri sıkıntının bir biçimidir.[21]

Gene yakın dönemde yapılmış olan kimi çalışmalar sıkıntının alt başlıklarını ve değişik katmanlarını oluşturan bekleme, umut etme, belirsizlik, endişelenme, umutsuzluk ve sıkıntıya düşme arasındaki döngünün nihilizme varan yollarına odaklanmışlardır.[22] Hindistan, Gürcistan, Japonya, İsrail gibi ülkelerde, özellikle dezavantajlı, gündelik hayata entegre olamamış grupların gündelik hayatla kurmuş oldukları problemli ilişkinin, beyhude beklentilerin, umut ve umutsuzluğun ve endişenin ne tür bir gündelik sıkıntıya dönüştüğünü, bu endişeli ve umutsuz bekleyişin sonunda insani varoluşu nasıl bir nihilizme sürüklediğini ele almaktadır.[23]

Hülasa sıkıntı, değişik tarihsel koşullarda, sınıfsal-dinsel

---

19 Martin Demant Frederiksen, "Joyful Pessimism Marginality, Disengagement, and the Doing of Nothing", *Focaal: Journal of Global and Historical Anthropology*, 2017, s. 78.

20 Bruce O'Neill, "The Ethnographic Negative: Capturing the Impress of Boredom and Inactivity", *Focaal: Journal of Global and Historical Anthropology*, 2017, s. 78.

21 Daniel Mains, "Too Much Time Changing Conceptions of Boredom, Progress and the Future among Young Men in Urban Ethiopia, 2003-2015", *Focaal: Journal of Global and Historical Anthropology*, 2015, s. 5.

22 Bülent Diken, *Nihilism*, Routledge Press, 2009; Karen Carr, *The Banalization of Nihilism - Twentieth-Century Responses to Meaninglessness*, State University of New York Press, 1992; Connor Cunningham, *Genealogy of Nihilism*, Londra: Routledge, 2002.

23 Ed. Manpreet K. Janeja ve Andreas Bandak, *Etnographies of Waiting: Doubt, Hope and Uncertainty*, Sydney: Bloomsbury Academic an imprint of Bloomsbury Publishing, 2018.

formlarda ve manalarda insanlık tarihine eşlik eden temel temalardan birisi oldu. İnsanlık çağlar boyu bununla yüzleşti ve baş etmeye çalıştı. Ama hiçbir dönem sıkıntıyla baş etme konusunda modern dünya kadar vaatkâr olmamıştı. Ne var ki modern dünyanın dünyayı daha eğlenceli bir yer haline getirme yönündeki vaatleri tüketildikçe, yerine getirilmedikçe ya da beyhude hale geldikçe, sıkıntı hasıl oldukça, sıkıntı üzerine yapılan çalışmalar genişliyor, değişik bakış açıları ekleniyor ve literatür derinleşiyor. Yapılan çalışmaları en genel başlıklarına ayırırsak sıkıntı; varoluşsal, dinsel, askerî, psikolojik, deneyimin kalitesizliği, tarihsellik, umut-beklenti, işsizlik, boşluk hissi gibi başlıklarda ele alınmakta.

Bu yazıda sıkıntı ele alınırken, sıkıntıya daha önce atfedilen anlamlardan, onunla yüzleşme ve baş etme stratejilerinden elbette esinlenilecek, ne var ki yazının ana ekseni bu literatür üzerinde teorik bir gezinti yapmak olmayacak. Literatür faslında lafın uzamasının sebebi ise, sıkıntı dediğimiz zaman, tarihsel ve güncel olarak aslında "sıkıntı"dan değil, "sıkıntılar"dan bahsediyor olduğumuzu vurgulamak. Bu sıkıntı biçimleri içerisinde, bu yazının odak noktası olan taşra sıkıntısı da bir sıkıntı biçimi ve elbette sıkıntının genel özellikleri taşra sıkıntısına da içkin olmakla birlikte, değişik taşralarda başka başka biçimlerde deneyimleniyor sıkıntı.[24]

Bu yüzden, taşra sıkıntısı derken neden bahsettiğimizi netleştirebilmek için öncelikle taşra derken nereyi kastettiğimizi belirgin hale getirmemiz gerekiyor. Benim bu çalışmada taşra olarak adlandırdığım yer, genel özelliklerini en iyi bildiğim, üzerine pek çok akademik çalışma yaptığım ve yıllardır içerisinde yaşadığım Teke Yöresi denilen Batı Akdeniz taşrasının başkenti sayılabilecek Burdur.[25] Bu bölge, taşrayı kuran en te-

24 Tanıl Bora (ed.), *Taşraya Bakmak*, İstanbul: İletişim Yayınları, 2011; Asuman Suner, *Hayalet Ev*, İstanbul: Metis Yayınları, 2006; Nurdan Gürbilek, *Yer Değiştiren Gölge*, İstanbul: Metis Yayınları, 2010; Osman Özarslan, *Hovarda Âlemi: Taşrada Eğlence ve Erkeklik*, İstanbul: İletişim Yayınları, 2016.

25 Teke Yöresi hakkında yapılmış etnografik çalışma neredeyse yok gibidir. Dirmil, Köyceğiz hattındaki bilindik Teke Zortlatmaları'nı saymazsak bu bölgenin genel özellikleri pek bilinmez. Bilinen işlerin ise bu bölgeye ait olduğu pek bi-

mel meselelerden birisi olan merkez ile mesafeli olmanın bütün izlerini taşır: İstanbul, Ankara, İzmir gibi metropollere belirli bir mesafede bulunmasının ötesinde, bürokratik olarak Isparta'nın yarattığı ağırlığın, endüstriyel olarak Denizli'nin oluşturduğu basıncın, turistik ve ticari olarak da Antalya'nın yarattığı çekim alanının bütün yan etkilerine sahip bir bölge olarak kaynaklara da mesafelidir.[26]

Merkezle bu problemli mesafesinden başka, taşranın bir başka özelliği olan modernlik ile gelenekselliğin, aile ilişkilerinden ticarete kadar toplumun bütün ilişkilerine sızan problemli ilişkisinin, bölgenin sosyo-kültürel, siyasi ve ticari yapılarındaki belirleyiciliğidir. Öte yandan, Teke Yöresi'nin sıkıntısı; toplumsal cinsiyet yapıları, kadınlar ve erkekler arasındaki ilişkisellikler ve bu ilişkiselliklerin zaman ve mekân ile ilişkisi üzerinden ele alınacak. Sıkıntı, mekân ve zaman arasındaki ilişki, toplumsal cinsiyet rolleri ve pratikleri tarafından oluşturulan ve aynı zamanda bu rolleri besleyen bir ilişki. Dolayısıyla, burada bir modernlik meselesi olarak taşra ile kent arasındaki gerilimin, taşralı ile kentli arasındaki ilişkilerin, toplumsal cinsiyet kurallarına çarparak ne türden ilişkiler yarattığına odaklanmaya çalışacağım. Taşrada, zaman-mekân ilişkisinin cinsiyet rollerini ve zamanın akışını göreli hale getirdiğini göstermek için, taşrada zamanı kadınların zamanı (geleneksel zaman) ve erkeklerin zamanı (niteliksiz deneyimin zamanı) olarak ikiye böleceğim. Bu zamanların, sıkıntı, eğlence, çalışma/eyleşme gibi sosyo-psikolojik pratikler/pozisyonlar ve toplumsal cinsiyet kuralları aracılığıyla nasıl birbirlerini karşılıklı olarak göreli hale getirdiklerini, birbirlerini büktüklerini, taşrada kadın ve erkek kimliğinin inşasında nasıl rol aldıklarını anlamaya ve anlatmaya çalışacağım.

---

linmez. Fakir Baykurt'un yazmış olduğu kitaplar ve onun eserinden senaryolaştırılmış olan *Yılanların Öcü* filmi (Metin Erksan, 1962) bu bölgenin yapısı hakkında çok şey anlatır. Yüksel Aksu'nun çekmiş olduğu filmler gene tam bire bir Teke coğrafyasına ait olmasa da, yakınlık bakımından bölgenin önemli izlerini taşır.

26 Osman Özarslan, *a.g.e.*, 2016.

Modern hayat ile birlikte, zamanın akışının ve mekânın yarattığı duygulanımların mukayese edilebileceği uyaranlar ve yapılar çoğaldı.[27] Her şeyden önce, fizikte Einstein'ın,[28] edebiyatta Shakespeare ve Goethe'nin,[29] ekonomi-politikte Marx'ın,[30] politikada Virilio'nun,[31] sosyolojide ise Bermann'ın[32] analiz etmeye çalıştığı şekliyle bir modernlik durumu olarak sürat/hız ortaya çıktı. Zamanın akışı daha önceki dönemlerde hiç olmadığı kadar arttı. Modernliğin gündelik hayatın süratini arttıracak araçlar üretmesini, elbette gene Goethe'nin, Marx'ın ve Bermann'ın altını çizdiği üzere sermayenin yoğunlaşması, bilimsel bilginin ve icatların gelişmesi (buharlı makine, tren, yeni ticaret yolları) takip etti. Bu gelişmeleri daha da hızlandıransa, modern hayata uygun ticari ilişkilerin sermaye akışını sağlayacak, sermayenin, yani ölü emeğin piyasada dolaşımını hızlandıracak olan para politikalarının geliştirilmesi, yani Simmel'in deyimiyle banknot sisteminin gelişmesi ve bozuk paranın banknotun değerini küçülterek ticareti kolaylaştırmasıydı.[33]

Modern hayata tempo kazandıran, insani varoluşun yüklerini "hafifleten", daha az hissedilir kılan bir başka mesele de kentlerin modern yapısı oldu. İster Antik Yunan ve Roma'ya bakalım, ister İslâm tarihi, Orta Asya tarihi ve Kavimler Göçü'nde yaşanan Romalı vs. Barbar gerilimlerine bakalım, kentler eskiden yerleşik yaşamın ve bu yaşama bağlı olarak üst-insana ait yurttaşlığın mekânlarıydı. Ne var ki, modern hayatın kurulmasıyla birlikte, kentler üretimin ve devletin merkezileşmesinin ötesinde, aynı zamanda seyirlik mekânlara da dönüş-

27 George Simmel, *The Sociology of George Simmel*, New York: Free Press, 2013.

28 Albert Einstein, *Izafiyet Teorisi*, İstanbul: Say Yayınları, 2015.

29 J.W. Goethe, *Faust*, İstanbul: Oda Yayınları, 2001; William Shakespeare, *Venedik Taciri*, İstanbul: İşbankası Kültür Yayınları, 2012, s. 87.

30 Karl Marx, *1844 El Yazmaları*, İstanbul: Birikim Yayınları, 2016.

31 Paulo Virlio, *Speed and Politics*, Semiotext(e) / Foreign Agents, 2006.

32 Marshall Bermann, *Katı Olan Her Şey Buharlaşıyor*, İstanbul: İletişim Yayınları, 2004.

33 George Simmel, *The Philosophy of Money*, Londra: Routledge, 2004.

tü: pasajlar, büyük vitrinli dükkânlar, seyirlik yerler, avarelik yapılabilecek sokaklar ve içinde kaybolunabilecek mekânlar.[34]

Sıkıntı, adı üzerinde sık-ı, sık olmak kökünden gelmektedir.[35] Kent hayatı ritmik olarak daha tekerrür edici olmasına ve taşrada hem geniş mekânlar hem de az insan olmasına rağmen, sıkıntının taşra ile özdeşleşmesi nasıl bir illüzyondur? İnsan neden daha çok insan ve daha dar mekânlarda değil de, daha geniş mekânlarda ve daha az nüfus yoğunluğu içinde sıkılır? İllüzyon, sıkıntının mekânla ilgiliymiş gibi görünse de aslında zamanın akışıyla, zamanın akışının da mekân ile ilişkili olmasında yatmaktadır. Kentlerde gündelik hayatın yoğun temposu, ışıklı sokaklar, kalabalıkların arasında saklanma, dostlarla üçbeş tek atma, sinemaya-tiyatroya gitme, ya da durduk yerde bir temaşa, bir sürpriz ortaya çıkma ihtimali, kentleri daha dinamik ve daha ritmik kılar.[36] Dolayısıyla, modern dünya belki de her şeyden fazla mekânsal özellikleriyle zamanın akışına ilişkin algıya müdahale etti ve böylelikle zaman taşrada ve kentlerde farklı biçimde algılanmaya başlandı. İnsanın kendisiyle ve doğayla daha çok baş başa kalabildiği taşra, sıkıntının, kendisinden ve doğadan pek çok ilişki ve mekân aracılığıyla koptuğu kentler ise eğlencenin mekânları haline geldiler. Zamanın akışındaki bu görecelilik yalnızca, mekânlar ve ilişkiler ile ilgili değil, taşrada ve kentlerde mekânı kuran ve mekân tarafından kurulan toplumsal cinsiyet ilişkileri, zamanın akışına, yoğunluğuna ve ritmine de müdahil olarak zamanın akışını göreceli hale getiren bir başka ilişki düzlemi oldu.

---

34 Walter Benjamin, *Charles Baudelaire: A lyric poet in the Era of High Capitalism*, New York: Verso Publishing, 1997; Walter Benjamin, *The Arcades Project*, Cambridge: Belknap Press of Harvard University Press, 2002; Walter Benjamin, *Walter Benjamin Collected Works*, cilt III, Cambridge: Harvard University Press, 2002.

35 Sıkı kelimesinin etimolojisi için bkz. https://www.nisanyansozluk.com/?k=s%C4%B1k%C4%B1

36 Modern insanın ruhunun anatomisini en iyi biçimde müşahede eden, sıkıntı üzerine en fazla düşünen modern romancı Dostoyevski'nin romanlarında en fazla kullandığı kelime, "birdenbire" imiş. Bkz. Vladimir Toporov, *Myth, Ritual, Symbol, Image* (Progress), 1995, s. 193-211.

Kentler, seyirlik mekânlar, kalabalıkların arasında kaybolma ihtimali, yabancılık ve yabancılaşma ihtimali, insan ruhunu hafifleten avarelik, neşe saçan eğlence mekânları ve varoluşun dayanılmaz ağırlığını daha az hissedilir kılan gündelik hayat temposundan oluşur. Taşra ise, sonsuz yakınlıktır, hiçbir mahremiyete müsaade etmeyen aile, sülale, cemaat ilişkileridir. Taşra, modernliğin zamanını kuran gündelik ritim ve üretim temposunun dışında, masalsı bir zaman aralığında, insanın kadim sıkıntılarına gark olmuş bir şekilde yaşar. Modernlik hercailikse, taşra münzeviliktir. Modernlik yabancılıksa, taşra düşmanlıktır. Kavgalı iki köyü birbirinden ayıran derenin balçıkları, yalnızca sazlıkları ve onların arasında bin yıldır Tanrı'nın ve insanların unuttuğu balıkları değil, sebebi unutulmuş husumetleri de besler. Taşranın manzaraları tuvallerde ve apartman dairelerinin duvarlarında yer alır; bu manzaraların aslı olan dağlar, ovalar, koyun sürüleri, yalnız ağaçlar, taşrada içinden çıkılmaz biteviye bir coğrafyanın lanetli figürleridir. Caminin şadırvanında Azrail'in unuttuğu ihtiyarlar, gölgesinde çocukların oynadığı bakkallar, aylakların zaman öldürdüğü köy kahveleri, önü küçücük dereler tarafından kesilmiş koca dağlar... Fakat, taşrada hercailik tümden yok değildir. Ne var ki, taşrada hercai olan moda değil paradır. Para, taşrayı ziyarete gelen kentlilerin en hızlısıdır, en kısa zamanda merkeze aktarılır, hasat kaldırılıp borçlar ödendikten ve kalan para âlemde "*ez*"ildikten sonra, geriye gene biteviye sıkıntı kalır.

Hegel'in dediği gibi, modernlik her şeyi kapsar.[37] Ama kentlerin enerjisini emen, illüzyonunu bozan, modern hayatın potansiyelini bir kara delik gibi emen sıkıntı kentlerin dışına (taşra, dışarı demektir zaten) ihraç edilir. Böylelikle taşra, coğrafi ve idari bir birim olarak tanzim edilmekten ziyade, sıkıntı üzerinden takip edilen bir duygulanım atlası olarak inşa edilmiş olur. Bu inşa sürecinin, Türkiye'de oldukça uzun bir hikâyesi vardır. Osmanlı'nın merkezileşme hamlesi ve Türkiye'nin

37 David Frisby, *Modernlik Fragmanları*, İstanbul: Metis Yayınları, 2012, s. 37.

modernleşme ve Batılılaşma hamleleri bir bakıma merkezin dışında kalan yerlerin taşralaşma sürecidir de. Anadolu, Osmanlı kalemiye sınıfı için bir sürgün yeridir, bir bütün olarak İstanbul'un dışında kalan, günümüz Kadıköy'ünden aşağıya doğru, Yeşilköy'den yukarıya doğru her yer taşradır.[38] Taşra, Kurtuluş Savaşı zamanında birkaç yıllığına genç Türkiye için, içinden yeniden doğulacak bir vatan toprağı olmuşsa da, çok geçmeden, gidilemeyen "orada, uzakta bir köy" haline gelmiştir.

## Zamanı ikiye bölmek: Erkeğin zamanı / kadının zamanı

### *Erkeğin zamanı: Niteliksiz deneyim*

Taşrada bahsettiğimiz tüm bu "kamusal" mekânlar/alanlar (camiler de dahil olmak üzere), erkeklere ait alanlardır ve bu alanlar üzerinden taşrayı kuran sıkıntı duygulanımı da aslında erkeklere ait bir duygulanımdır. Yıldırım Türker'in dediği gibi sıkıntı bir erkeklik mesleğidir.[39] Bu noktada yeniden en başa dönüp modern sıkıntının Goodstein tarafından "niteliksiz deneyim" olarak tarif edilmesini hatırlarsak,[40] taşradaki erkeklik sıkıntısının bu tarife tümüyle uyan bir durum olduğunu görürüz. Goodstein'e göre sıkıntı, modernliğin vaatleri ya da modern öznenin hayattan talepleri ile gerçek hayatın modern özneye verebildikleri arasındaki uçurumda yeşeren hayal kırıklıklarıdır. Özellikle Teke Yöresi taşrasında bu durum gerçekten de böyledir. Bölgeleri birbirine bağlayan karayolları, bir kurşun atımı mesafesindeki Antalya, Fethiye, Kuşadası gibi turizm beldelerinde sürgit devam eden eğlenceler ve günün birinde parayı bulunca bu eğlencelere katılabilme ihtimali: hayaller, hayatlar. Taşranın eğlence dünyası, gece hayatı, gazinoları, pavyonları, kumarhaneleri tümüyle bu ihtimalin sömürülmesi üzerin-

38 Ahmet Turan Alkan, *Taşraya Bakmak*, ed. T. Bora, İstanbul: İletişim Yayınları, 2011.

39 Yıldırım Türker, *Toplum ve Bilim*, sayı 101, 2004, s. 11-30.

40 Elizabeth S. Goodstein, *Experience Without Qualities: Boredom and Modernity*, Stanford University Press, 2005.

den dizayn edilmiştir. Bu hülyaların fantastik ve transparan bir ifadesi olan taşra gece hayatı, aslında kentlerde yaşandığı varsayılan eğlencelerin tadımlık fragmanlar olarak taşraya taşınmasıdır.[41]

Bu fragmanlar gazinolardan ve pavyonlardan ibaret değildir; taşralı erkeğin modern hayat ile bu geçici karşılaşmaları, aslında taşra kamusu için sıkıntının kara deliğini biraz daha fazla genişletir. Bu genişlemeyi, edebi çalışmalardan ziyade kimi Yeşilçam filmlerinde daha net görebiliyoruz: Örneğin, *Üç Halka Yirmibeş*'te (Bilge Olgaç, 1986) panayır kasabaya geldiğinde, *Askerin Dönüşü*'nde (Zeki Ökten, 1974) erkekler askere gittiğinde, *Sürü*'de (Zeki Ökten, Yılmaz Güney, 1979) taşralılar kente/hastaneye gittiğinde, *Yol*'da (Şerif Gören, Yılmaz Güney, 1982) cezaevine düştüğünde, *Mine*'de (Atıf Yılmaz, 1983) taşraya gelen memur ailelerinin erkekleri taşralı erkekler ile karşılaştığında ve *Selamsız Bandosu*'ndaki (Nesli Çölgeçen, 1987) taşradan geçen tren yollarında. Bu tadımlık deneyimler kentlerde bir bütün olarak yaşanan modernlik deneyimlerinin taşradaki fragmanları olmakla kalmaz, bilhassa taşralı erkeğin ontolojisinde büyük yarıklar ortaya çıkarır. Örneğin gazinoda konsomatris ile sohbet, genelevde bir deneyim, pazarlamacı bir kadından bir şey satın almak, bankadaki memure ile bir işlem yapmak vb. gibi pek çok deneyim yaşanabilir. Modern kadın bedeni taşralı erkeklerin gözünden kentlilik ile bir mukayeseye tabi tutulacağından, bahsettiğimiz karşılaşma anları taşra erkekliğinde büyük bir yıkım yaratarak, örneğin *Anayurt Oteli*'nde (Yusuf Atılgan) Zebercet'in yıkımında görüleceği gibi, onu içeri doğru göçürür.

Einstein'ın çığır açan izafiyet teorisi, zaman algısının değişkenliğini temelde iki etmen üzerinden açıklar; ilki mekân, ikincisi de hızdır bunların. Örneğin, uzayda ve farklı süratlerde zamanın algılanma biçimi değişiktir. Zamanın mekânsal algılanışı, başta da dediğimiz gibi zaman algısının hızını yavaşlatır/hızlandırır, bu da mekânın nasıl yaşandığı ile ilgilidir. Taşrada er-

41 Taşra gece hayatının taşra ve erkeklik ile ilişkisini *Hovarda Âlemi: Taşrada Eğlence ve Erkeklik* (2016) isimli çalışmada ayrıntılı olarak ele almıştım.

keklerin sıkıntıyı deneyimlemeleri, yukarıda bahsettiğimiz modernlik deneyimlerinin sonucunda yapılan mukayeseler aracılığıyla daha da gelişir, dallanır budaklanır: "Şimdi İstanbul'da olmak vardı anasını satayım" ya da "ah o gemide ben de olsaydım". Nihayetinde, taşralı erkek için modernlik deneyiminden sonra taşra zamanı daha yavaş akan, daha sıkıcı bir şey haline gelmeye başlar.[42] Erkekler modernliğin zamanını fragmenter bir şekilde, tadımlık olarak yaşadıktan sonra, modernlik zamanına tam zamanlı geçiş yapabilmek için şanslarını zorlarlar: piyango, kumar, definecilik, şans oyunları, riskli işler (esrar yetiştirme, kaçakçılık, tahsilatçılık vb.).

### *Kadının zamanı: Sıkıntının dışında geleneksel zaman*

Cippola zamanın ölçülmeye başlamadan önce daha başka algılandığını söyler.[43] E.P. Thompson da, zamanın ölçülmeye başlamasıyla birlikte soyluların, tüccarların ve sıradan insanların zamanla başka biçimlerde ilişkilendiklerini iddia eder.[44] Thompson ve Benjamin gibi düşünürlerin yazdıklarından feyz alan post-kolonyalist düşünürlerden Chatterjee ise, gelenek dediğimiz şeyin zamanın ölçülmediği, belirli bir tempoya sokulmadığı, zamanın metalaştırılmadığı bir algı ile mümkün olabileceğini söyler ve işçinin zamanını biraz da Marx'tan feyz alarak, ulusun ve sermayenin homojen zamanı ile umut ve direnişin heterotopik zamanı olarak ikiye böler.[45] Thompson, ilk işçi isyanlarının sanıldığının aksine ücret artışı talebinden ziyade, işçilerin, örneğin İrlanda kırsalındaki mutlu gündüzlerine/gecelerine, zamanın geleneksel bir sonsuzluk içinde aktığı pastoral hayatlarına dönmek için yapıldığını söyler. Mushar-

42 Yazının ilerleyen bölümlerinde bunu açmaya çalışacağım üzere, taşra muhafazakârlığı dediğimiz şeyin bir yönü de kadının belirli bir muhitte ve avlunun içinde hemcinsleri ve yakın akrabaları ile izole bir cemiyetin içinde, bu tür sosyal/kamusal karşılaşmalara kapalı hale gelmesidir.

43 Carlo M. Cippola, *Zaman Makinesi*, İstanbul: Kitap Yayınevi, 2002.

44 E.P. Thompson, *a.g.e.*

45 Partha Chatterjee, *The Politics of the Governed Reflections on Popular Politics in Most of the World*, New York: Columbia University Press, 2004.

bash ve Berlant gibi kimi sıkıntı mütefekkirleri, Thompson'un bu vurgusunu şöyle yorumlarlar: geleneksel toplumlarda, bizim modern bilinçlerimizin anladığı anlamda bir sıkıntı durumu yoktur, o kadar yoktur ki, bu duruma karşılık gelen kelimeler de yoktur.[46] Örneğin, Musharbash'ın yıllardır aralarında çalışma yaptığı Yuendimu yerlileri için sıkıntıya tekabül eden bir kelime yoktur, fakat kimi toplumsal durumlar (mood) sıkıntıya karşılık gelebilmektedir.

Taşrada da, bilhassa Teke Yöresi taşrasında, kadınlar, zamanın akışını mekânsal ve deneyimsel olarak farklılaştıracak ve bir mukayese imkânı yaratacak modernlik deneyimlerinden neredeyse tümüyle yoksundurlar. Özellikle neoliberal dönüşümün yaşandığı 2000'lere kadar, taşrada yaşayan kadınların bu mukayese kanallarına erişimi oldukça kısıtlıdır. Zira, kadınların modernlik deneyimleri ile temas imkânları bizzat erkekler tarafından tümüyle kapatılmıştır. Kadınların modernliği deneyimleyebilecekleri ya da taşra zamanının dışına çıkabilecekleri imkânlar oldukça sınırlıdır. Bunların başlıcaları şöyledir: kentlere ziyaret, hastaneye gitmek, cezaevine gitmek ve taşraya gelen memur eşleri ile ahbaplık. Tüm bu alanlar ya da imkânlar, taşra muhafazakârlığı tarafından büyük bir özenle kadını standart taşra zamanı/deneyimi içinde tutacak şekilde kurgulanmıştır. Öncelikle kadınların taşradan modernliğe açılabilecek en büyük kapıları, başka yerlerden gelen memurların eşleridir. Ama 1990'lardan önce, evde yalnızca erkeğin devlet memuru/işçisi olduğu (örneğin Osman Sınav'ın 2012 yapımı *Uzun Hikâye* filmi) ve kadının evde çocuklara baktığı, değişik yöntemlerle aile iktisadına katkıda bulunduğu, daha da önemlisi memur-işçi ailesinin kadınının çoğunlukla taşralı kökenli yapısı, tayin olunan yerin taşrasındaki döngüye onu kolayca entegre eder. Kadın zaten yasaklar ve serbestler[47] listesi ne ilişkin oldukça ayrıntılı bir yazılım ile oraya gelmiştir ve gün-

46 Yasmine Musharbash, "Boredom, Time and Modernity: An Example from Aborginal Australia", *American Anthropologist 109 (2)*, 2007.

47 Burada, yasaklar ve serbestler derken, Durkheim'ın "sacred and profane" kavramlarından hareket ediyorum.

delik hayata adapte olmakta pek zorlanmaz ya da olsa bile biz bunu pek bilmeyiz.

2000'lerden sonra, gelişen çift maaşlı memur profili ise gene taşra için görsel bir modernlik numunesi olmakla birlikte, taşrayı bir an önce kurtulunması gereken ve memleketlerine yakın bir metropole kapağı atarken birikim yapılacak bir tasarruf merkezi olarak görür. AKP dönemi ile uyumlu olarak, bu dönemdeki memur profili zaten kibirlidir ama taşradaki TOKİ gibi mekânsal ayrışma alanları, bu kibirli gettolaşma kültürüyle birlikte daha katmanlı bir şekilde hissettirir kendisini.[48] Örneğin taşralı kadınlar, hastaneye ziyarete ya da tedaviye gittiklerinde oraya bir akraba kadınlar topluluğu ile gider. Ziyarete gitmek misafirliğe gitmek gibidir; yatılı tedavi ise bir tür ev sahipliği gibi yaşanır ve her halükârda evin büyük kadınları, kamusal mekânı taşra hususiyetinin kodları çerçevesinde kolaylıkla özelleştirirler (doktorlara ve ziyaretçilere çay ikramı, gelengidene teşrifat ve uğurlama) ve böylelikle modernlik mekânları içerisinde de taşralılık "taşra zamanı" olarak geçirilir. Dolayısıyla, taşralı kadınlar için gündelik taşra zamanı, modernlik mekânlarında da biteviye devam eder. Bu düğün ve kına gibi gündelik rutinin dışına çıkıldığı zamanlar için bile böyledir; neredeyse bin yıldır sürmekte olan eğlence yapıları, karnavalesk öğeler, toplumu kuran ve onun içine gömülü olan kültür kodları, taşranın zamanını aşındırmak yerine, belirli toplumsal cinsiyet kodları ile kadının yerini, mekânını ve zamanını taşrada daha da pekiştirir.[49]

Dolayısıyla, taşrada yaşayan kadın, modernlik deneyimini, erkeklerinkine benzer bir şekilde mukayeseye imkân verecek tadımlık girişimlerden izole olduğundan, belirli bir tempoda ve geleneksel zamanda yaşar. Bu temponun en büyük özelliği ise

48 Jean François Perouse, "Kamusuz Devlet: Toplu Konut Idaresi (TOKI) Hakkında Bazı Tahminler", *Devlet Olma Zanaatı*, der. Marc Aymes, Benjamin Gourisse ve Elise Massicard, İstanbul: İletişim Yayınları, 2016.

49 Bununla birlikte, kadın taşrada gene de bir öznellik ve kimliktir. Ama bu öznellik akrabalık ilişkilerine dolayımlanmış stratejilerden oluşur. Kadın özellikle evlendikten sonra, elti-görümce-gelin-kaynana-ANNE olarak, bir gölge oyuncu olarak, oyuna müdahil olur.

sıkıntıya mahal vermeyecek gündelik bir üretkenliktir. Bu üretkenlik ise oldukça katmanlıdır; öncelikle karşılıklı yardımlaşmaya dayalı kadınlık ilişkileri, taşra-kırsal toplumunun kurulması için hayati önemdedir.[50] Çoğu durumda çalışmayı iş olmaktan çıkarıp eyleyiş haline getiren bir başka veçhe de çalışma esnasında cemaatin büyük kadınlarının daha genç olanlara yarenlik etmesidir. Yarenlik, çalışma ile geleneği birbirinin içine sokarak, zamanı daha heterojen hale getirir ve çalışma, modern, yabancılaştırıcı anlamından sıyrılır. Bu heterojen anlar, yalnızca, daha yetişkin kadınların daha genç kadınlara hane işlerini öğrettikleri anlar değil, daha da önemlisi, yerel taşrayı kuran önemli hafıza anlarını, önemli olayları, menkıbeleri, inanışları, mezheplerinin yorumlarını, yani bir bütün olarak geleneksel kültürlerini aktardıkları eyleyiş anlarıdır.[51]

Tüm bu eyleyiş zamanları belirli bir gündelik tempoda, ama mevsimlerin döngüselliğine göre çeşitlenen ve hiç bitmeyen çalışmalardır. Sabah hayvanların bakılması, yemeğin hazırlanması, çocukların ve erkeklerin hazırlanması, sonra gündelik ev işleri ve gene akşam için hazırlıklar ve akşam da bir gün sonra için hazırlıklar. Yaz sonu ve güzün hasat için, kışa girerken dikim için çalışma. Uzun kış gecelerinde, komşuluk, yarenlik, patlamış mısır, çay, meyve ve elbette iğne oyası, örgü. Baharda çapa, yazın tarhana, salça, bulgur, reçel, peynir yapımı ve kışlık hazırlık. Yaşamın bu şekilde ve bu tempoda organize edilmesine Thompson, "vazife merkezli çalışma" adını verir.[52] Thompson'a göre bu tarz çalışma, çalışmayı kapitalist yabancılaştırı-

50 Genel adı *imece* olan bu usule, kadınlar Teke Yöresi'nde *değişik* diyorlar; yani bir gün birisinin tarhanası/salçası, bir diğer gün diğerinin reçeli, bulguru, bir diğer gün bir başkasının anason çapasına gidiliyor; dolayısıyla kadınlar parasız, yalnızca emekle, birbirlerinin emeğini ödeyerek mahsuplaşıyorlar.

51 "'Toplumsal Hafıza' dersinde bir öğrencimin anlattıkları çok çarpıcı gelmişti. Öğrencim, doğduğu köyde bir zamanlar kadınların birbirleriyle dayanışma içinde bir araya gelerek kış için ekmek yaparken, geçmişte ve o günde olup biten her şey hakkında kendi dillerinde nasıl mırıl mırıl sohbet ettiklerini, böylece genç kuşaklara hafızalarını nasıl aktardıklarını anlatmıştı." Meltem Ahıska (2018), "Akademisyen Yargılamaları: Meltem Ahıska'nın Beyanı", *BİANET*. https://bianet.org/bianet/insan-haklari/201012-meltem-ahiska-nin-beyani

52 E.P. Thompson, *a.g.e.*, s. 61 (benim vazife merkezli olarak kullandığım kavramın İngilizcesi *task-oriented*).

cı üretkenlikten/sömürü çarkından tefrik ederek, gündelik hayatın bir parçası yapar ve çalışmayı iş değil eyleyiş hale getirir.

Yüksek lisans tezimi yazmak için taşra gazinolarının müdavimleriyle yaptığım mülakatlarda en fazla karşılaştığım kelime "sıkıntı" olmuştu. Bu kelime, taşra kadınlarının lügatinde yok gibiydi, arada sırada anneme "anne sıkılmıyor musun?" diye takıldığımda, "aman oğlum benim sıkılmaya vaktim mi oldu, çocukluk yel gibi geçti, evlilik iki çocuk, iş güç geldik bugüne," derdi. Aslında bu durumu ilk defa 2009 senesinde ailemize ilişkin bir monogramı okula bitirme ödevi olarak sunmam gerektiğinde fark etmiştim. Annem ile çocukluk, çalışma, aile üzerine konuştuğumda bana pek çok şey anlattı ama söylediklerinin arasında "sıkıntı" yoktu.

> Evin önü çok büyük ya orada oyun oynardım. Ben çok severdim oyun oynamayı. Sabah yıldızına çok kızarım ben, günün doğduğu yerden sabah yıldızı doğar, ardından Ülker ve Terazi yıldızları doğar, ninen işte sabah yıldızı doğmadan kalkar, hamuru hamurlar sonra beni uyandırır. Kalk derdi anam bana ekmeği pişir, odun bile yok, malların pisliğinden kes olurdu, onunla yapardık, o da yanmazdı, tüterdi, ya da çok yanar, kurur, sonra ninen döndürgeçle bana vururdu, niye kuruttun ya da niye çiğ bıraktın diye, ama ne yapalım ancak o kadar pişerdi hayvan pisliğiyle. Babam gidip dağdan bir odun kesip getirmezdi eller gibi. Samandı, ottu, her iş bize bakardı. Kar yağardı işte kışın, damlar karın altında kalırdı ve biz de damdan dama atlardık, en büyük oyunlarımızdan birisi buydu. Dayınlar malları kaşır, kaşağıya biriken tüyleri top yapardı, onunla oynaşırdık. Evvelden, çelmece odunları olurdu ondan tos (şimdi topaç denilen şey – b.n.), yapardık, çelik oynardık, çeliği çok iyi oynardım, çeliğe çarptım mı hele, uçar giderdi. Ninen kızardı bana, bir de kayrak oynardık bir de beş taş oynardık, bir de karın içine taş koyardık, sıktık mı atardık. Normalde kafaya atılmazdı ama benim kaşıma denk geldi. Aşağıları süpürdüğümüz süpürgelerden kol yapardık iki de bacak yapardık, bir de kafa yerleştirirdik, yüzünü boncukla işleyip bebek yapardık.

Aşağıdaki süpürge çöpüyle gene kemer örmeye çalışırdık, tabi o zamanlar şiş diye bir şey yok, önce süpürge çöpüyle kemer öreceksin de sonra şişle çorap örmeye geçeceksin. Tabi o zamanlar ninen bana çok kızardı, sen utanmıyor musun oğlanlarla, erkek sultan diye.

Benim çocukluğum iyi geçmedi. Mal güderek, ovaya giderek, öküzler, eşekler, bir iki inek, küçük gıcık inekler. Annemler tarlaya bahçeye gittiklerinde ufaklara bakardım, Naci'yi sırtıma alırdım (küçük kardeşi – b.n.) ama kaldıramazdım. Asim Dayın sığır gütmeye giderdi, Üseyin Dayın da giderdi. Deden eve gelmezdi, biz ninenle tarlada, yokluk da var, ot atlardık; anason otu, pancar otu, sebze ekerdik, Haşmat deden, Zelle nenen pek işe el sürmezlerdi. Zaten Zelle nene üvey ana, ortalığı karıştırır, işleri daha da zor hale getirirdi.[53]

Annemin çocukluğu üzerine dayanan anlatısından da anlaşılacağı üzere, gerçekten Thompson'un dediği gibi geleneksel toplum kendi zamansallığı içerisinde (yıldızlar, doğal oyuncaklar, zor hayat şartları, bitmeyen çalışma) yaşıyor, yaşanıyor. Bu zamansallık içerisinde, geleneksel patriyarkal toplumun bütün eşitsizlikleri, bütün zorlukları elbette sonuna kadar yer alıyor; bu pek çok bakımdan zor ve gıpta edilecek bir tarafı yok. Tüm bunlar kesinlikle doğru olmakla birlikte, taşranın kadınları, çalışmayı eyleyişe, şimdiyi geleneğe, sıradan sohbeti yarenliğe dönüştürmeyi bir şekilde başarıyorlar. Elbette tüm bunlar çok yorucu ve çok emek istiyor, özellikle erkeklerin "niteliksiz deneyim"i ile karşılaştırıldığında, kadınların zamanında, belki en çok yorgunluk var, ama kesinlikle sıkıntıya yer yok.

## Sonuç

Şimdiye kadar söylediklerimizi toparlarsak, sıkıntı kimi düşünürlere göre insanlık ile yaşıt bir varoluş durumudur. Öte yandan, sıkıntı değişik tarihsel koşullarda, değişik sınıfsal ilişkiler-

53 Osman Özarslan, *Fatma Özarslan İçin Monogram*, Boğaziçi Üniversitesi, Tarih Bölümü, yayınlanmamış bitirme tezi, danışman Zafer Toprak, 2009.

de, değişik kültürel habituslarda farklı farklı yaşanmıştır. Modern öncesi dünyada, sıkıntı bir ruhban-aristokrat ayrıcalığıyken, modernlik sonrası "demokratikleşmiş" ve sıradan insanın, dünyanın nimetlerinden faydalanma beklentileri ile beyhude çabalarının arasına yerleşen duyguların genel başlığı haline gelmiştir.

Bir modernlik meselesi olarak sıkıntı, değişik dönemlerde ve coğrafyalarda, başka normlar tarafından, başka anlamlara gelebilecek şekilde değerlendirilmiştir. Modernliğin şafağında, sıkıntı, eğlencenin zıddıdır. Askerler için sıkıntı, savaştan bile büyük bir beladır ve askerî eğitimin büyük bir kısmı sıkıntı ile baş etme teknikleri üzerinedir. Taşra ve sıkıntının rahatlıkla birbirlerinin yerine kullanılabiliyor hale gelmesi ise yine bir modernlik meselesidir. Taşra, bir dışarılık olarak, eğlence ile çizilmiş kent sınırlarının dışında kalan büyük bir kara deliktir. Ne var ki, burada taşra dediğimiz mekân, asıl olarak erkeklerin ve onların muhafazakârlığının kamusal alanlarından oluşmaktadır. Mekânın, zaman ile birlikte toplumsal cinsiyet ilişkilerine etkisi bilhassa taşrada tahmin edilenden daha derin. Bu yüzden bu çalışmada, taşrada yaşayan kadınların ve erkeklerin, sıkıntı ile kurmuş oldukları ilişkiyi mekân ve zaman üzerinden ele alarak temelde iki başlıkta değerlendirmeye çalıştım. Bir şekilde tadımlık modernlik deneyimlerine "maruz kalan" erkek, hayatının geri kalanında "dişlerinin arasındaki tadı" arar ve Goodstein'in çok yerinde tespiti ile modernlik deneyimlerinin dışında beklentiyle geçen ömür beyhude bir niteliksiz deneyimler toplamına dönüşür. Öte yandan, taşralı kadınlar için durum böyle değildir; onlar neredeyse tümüyle modernlik deneyiminin dışında, geleneksel zamanın akışında yaşadıkları için, birbirlerinden çok ayrılmayan hayat, zaman, çalışma gibi varoluş meseleleri ile daha organik bir şekilde ilişkilenirler. Böylelikle, kadınlar daha zor, daha yorucu, ama daha neşeli, ya da daha az sıkıcı bir hayat yaşarlar.

# Sıkıcı, İlginç, Damak Tadıma Uygun Değil: Türkiye'nin Estetik Kategorileri

SEZEN ÜNLÜÖNEN

üretim dolaşım tüketim

"Zıpır", "sevimli" ve "ilginç".[1]

Bunlar, ABD'li edebiyat kuramcısı Sianne Ngai'a göre çağımızın estetik kategorileri.[2] Ngai'ın savına göre, Romantiklerin "güzel" yahut "yüce" gibi estetik değerlerine karşın postmodern durum ancak sevimli veya zıpır gibi daha minör kavramlarla anlaşılabilir.

Ngai, bunları ABD'den bakarak, öncelikle Anglofon bir gelenek için söylemektedir, ama kitabının temel savlarından bir tanesi bu estetik kategorilerin, geç kapitalizmin doğal bir sonucu oluşu ve bu kategorilerin geç dönem kapitalizme dair bir söz söylemeye muktedirliğidir. Ngai'a göre "zıpır" temel olarak üretime, "ilginç" dolaşıma, "sevimli" ise tüketime ait kategorilerdir. Zıpır sayesinde geç kapitalist üretimin dayandığı "duygusal emek" (*affective labor*), ilginç sayesinde geç kapitalist dolaşımın yaslandığı bilgi ve iletişim ağları, sevimli sayesinde metalarla kurduğumuz ve şefkatten agresyona uzanan kuvvetli duygusal ilişki görünür hale gelir ve bir geribildirim döngüsü içinde eşzamanlı olarak mümkün kılınmış olur.

1 "Zany", "cute", "interesting."

2 Sianne Ngai, *Our Aesthetic Categories: Zany, Cute, Interesting*, Harvard University Press, 2015.

"Zıpır"ın üretim ve duygusal emekle ilişkisini yerel bir örnek üzerinden, bu makalenin yazımından birkaç sene evvel ayran reklamlarında karşılaştığımız inek animasyonları üzerinden okuyabiliriz sözgelimi. Bu reklamların ekserisinde "erkek" sesiyle konuşan, futbol oynayan inekler büyük bir neşe ile bizi mevzubahis markanın ayranlarını içmeye teşvik eder. Hayvanların endüstriyel üretim için dev tesislere kapatılmış, gıdasıyla oynanmış, sütü çalınmış olması yetmez, bir de neşeli, esprili bir dille, kendi sömürülerine "zıpırca" sembolik olarak iştirak etmesi beklenir. İnek, kendi sütünün kutulanıp satılma sürecine güler yüzle dahil olup bizleri her şeyin yolunda olduğuna bizzat ikna etmekle yükümlüdür; bu yükümlülüğü yerine getirmek için de zıpırlığa, zıpçıktılığa daha yakın duran "erkeklik" alanına geçmesi doğal karşılanır.

"Sevimli", orta sınıf yaşantısının hane içine çekilmesi ve "ev"in aynı anda hem kadınlara ait hem de tüketimin merkezi olan bir alan olarak kodlanmasıyla ilgilidir. Ngai'a göre "sevimli", temel olarak metalarla daha basit bir ilişki kurulmasına yönelik bir arzuyu imler. Hello Kitty oyuncaklarının sevimliliği, bunların dünyanın neresinde, ne şartlarda üretildiğini düşünmek zorunda olmaktan (ve tüketim tercihlerimizi bu bilgi ışığında gözden geçirmekten) bizi bir nebze alıkoyar (ya da korur).

"İlginç" ise tektipleşmiş üretim biçimlerinin içindeki küçük farklılıkları tespit etmeye yarayan, enformasyon çağının akıl almaz boyutlara ulaştırdığı bilgi akışını sanatsal üretime yedirerek kontrol altında tutmayı hedefleyen bir değerlendirme biçimidir. Bu nedenle Ngai, bunu bilhassa bilgi ile sanatın kesişiminde konumlanmış eleştirmenler ile kavramsal sanatçıların başvurduğu bir estetik kategori olarak görür.

Yine de, gözümüzü ABD'den Türkiye'ye çevirdiğimizde karşılaştığımız manzaranın, bilhassa "ilginç" kategorisi söz konusu olduğunda Ngai'ın tasviri ile birebir örtüşmediğini görebiliriz. Zira, Ngai için "ilginç"in en belirgin özelliği, mesafeyi, aklı, öznel ile nesnel karşıtlığında nesnele daha yakın bir duruşu kutlayan, "entelektüel" bir kategori olmasıdır. 70'lerin kavramsal sanatı "ilginç"tir; Henry James'in romancıdan beklediği

"ilginç" olmasıdır; modernist şiir "ilginç" şiirdir. Türkiye'deki farklılaşmanın bir kısmı küresel neoliberalleşme süreçlerinde ABD ile Türkiye'nin oynadığı rollerin eşitsizliğine (biri temel aktör, diğeri çoğunlukla pasif pazar; belki ABD "zıpır" bir girişimci iken Türkiye "sevimli" bir tüketici) yorulabilir belki. Ancak, bundan daha da belirleyici olarak, Anglofon eleştirel geleneğin Türkiye'deki popüler kültüre nüfuzunun sınırlı olması nedeniyle, Türkiye'de "ilginç" ve onun tamamlayıcısı olarak "sıkıcı" kavramlarının kültürde üstlendiği işlev, bana kalırsa Ngai'ın çizdiği portrenin epey uzağında kalmakta.

Ngai kitabında "sıkıcı"nın kaçınılmaz olarak "ilginç"le beraber kavramsallaştığını, ilgincin sınırlarını araştırmanın ister istemez aynı anda "sıkıcı"nın sınırlarını da araştırmak anlamına geldiğini teslim eder, ama odağını hep "ilginç" üzerinde tutar. Bense bu yazıda Türkiye bağlamında özellikle "sıkıcı"yı bir estetik kategori olarak ele almak ve "sıkıcı" olarak adlandırdıklarımızın zamanın ruhuna dair neler söylediğini soruşturmak istiyorum.[3]

3) Burada bir parantez açıp şunu da eklemek gerekir ki, Ngai'ın tasvir ettiği biçimiyle bu kategorilerin tarihselliği biraz muğlak görünebilir. Ngai, sözgelimi "ilginç"in tarihsel gelişimini ta 18. yüzyıla, Schelegel'in "Über das Studium der griechischen Poesie" (Antik Yunan Şiirinin Çalışılması Üzerine) makalesine dayandırır. Benzer şekilde, "ev"in simültane olarak kadınlara ve tüketime ait bir alan olarak kodlanması kökleri 19. yüzyılın ortalarına uzanan bir gelişmedir. Hal böyleyken, bu kavramların geç kapitalizme ait olduğunu ve geç kapitalizme dair bir şey söylediğini öne sürmek çelişkili görünebilir. Ngai'ın bu itiraza yanıtı, kapitalizmin günlük hayat üzerindeki dönüştürücü etkisinin de, tıpkı bu estetik kategoriler gibi, başlangıcı 19, belki de 18. yüzyıla uzanan bir olgu olduğu yönünde. "Ilginç"in 19. yüzyılda aldığı biçim ile günümüzün "ilginç"i arasındaki farklar, yine bir tarihselleştirme imkânı doğuracaktır kuşkusuz, ama genel hatlarıyla, bu tür estetik kategorilerin kendi tarihî anımız hakkında bize, sınırları daha kolay belirlenebilen "yazar", "eser", "akım" gibi kavramlara ek bir şey gösterebilme gücüne dair bir argümanı, yetersiz kaldığı noktalar olduğunu teslim etmekle birlikte, ben kendi adıma ikna edici buluyorum. Ngai da, bu kategorilerin alıştığımız şekliyle kavramsallaştırılmaya ve tarihselleştirilmeye gösterdikleri direnişin, Bourdieu-vari bir okumayla, aynı zamanda "kurumsallaşmaya" karşı da bir direniş olduğunu iddia eder. Alışılmış kategori ve yöntemlerin, her disiplinin yerleşmiş çıkarımlarını üretmeye teşneyken, ilginç ya da zıpır gibi kategorilerin belki de tam kurumsallaşmaya olan mesafeleri nedeniyle olgulara daha yakın durduğunu öne sürer. Bu nedenle Ngai'in metodolojisi, günümüz Türkiye'sinin kültürel iklimi hakkında son ve kesin bir kanaat üretmekte yetersiz kalsa bile, yeni soru ve yeni izahlar üretmekte faydalı olacaktır diye düşünüyorum.

Haziran 2019 itibariyle *Ekşi Sözlük*'te "nuri bilge ceylan filmlerinin sıkıcı olması" ve "nuri bilge ceylan filmlerinde sıkılan insan" adlı iki ayrı başlık bulunmakta. *Hürriyet* gazetesi *Üç Maymun* filmini konu alan 2008 tarihli haberine "Ceylan, sıkıcı olma riskine girmiş"[4] başlığını uygun görürken, ülkede film eleştirmenliğinin en kurumsallaşmış isimlerinden Atilla Dorsay'ın "Ahlat Ağacı" yazısının başlığı "Uzun, geveze, yer yer sıkıcı. Ama yine de bir başyapıt!"[5]

Sıkıcılık açısından, Orhan Pamuk'un da Nuri Bilge Ceylan'dan kalır yanı yok. Fatih Altaylı, Orhan Pamuk ile ilgili 2005 tarihli köşe yazısını "ORHAN Pamuk'u yazar olarak beğenmem. Sıkıcı, tekdüze bulurum. Daha başlayıp da bitirdiğim kitabı olmamıştır" sözleriyle açmış.[6] Eurosport için futbolcu Mert Nobre ile röportaj yapan bir gazeteci, futbolcuya neden Pamuk'un politik, haliyle "en sıkıcı kitabı" *Kar*'ı okuduğunu sormuş.[7] İsmail Saymaz, Twitter'da hem Orhan Pamuk'u hem Nuri Bilge Ceylan'ı "sıkıcı"lık ithamlarına karşı savunmak mecburiyeti hissetmiş.[8] Yani memleket nezdinde bu iki ismin sıkıcılığı defaatle tescillenmiş.

*Ekşi Sözlük*'te sıkıcı oluşu kendine has konu başlıklarıyla ifade edilmiş başka kimi olgular: klasik müzik ("klasik müziğin sıkıcı olması" – ki aynı olguya cevaben popüler internet içerik üreticisi Onedio da "Klasik Müziğe Giriş 101: Çok Sıkıcı Demeden Önce Mutlaka Bilmeniz Gereken Bilgiler" başlıklı bir yazı yayınlamış),[9] Dostoyevski ("dostoyevski'yi sıkıcı bul-

4 http://www.hurriyet.com.tr/gundem/ceylan-sikici-olma-riskine-girmis-8966290

5 https://t24.com.tr/yazarlar/atilla-dorsay/uzun-geveze-yer-yer-sikici-ama-yine-de-bir-basyapit,19816

6 http://www.hurriyet.com.tr/kara-yazar-295790

7 https://tr.eurosport.com/futbol/super-lig/2012-2013/nobre-orhan-pamuku-anlatti-ozel-roportaj_sto3553287/story.shtml

8 https://twitter.com/ismailsaymaz/status/470276657132343296

9 https://onedio.com/haber/klasik-muzige-giris-101-cok-sikici-demeden-once-mutlaka-bilmeniz-gereken-bilgiler-732962

mak"), daha genel olarak Rus edebiyatı ("rus edebiyatının çok aşırı derecede sıkıcı olması"), opera ile bale ("opera ve balenin çok sıkıcı olması"), antik Yunan felsefesi ("antik yunan felsefesinin leş gibi ve sıkıcı olması") ve müzeler ("müzelerin aşırı derecede sıkıcı olması"). Burada tabii işin mizahî, damara basmaktan hoşlanan, trolleme gayesiyle hareket eden yönünü de hesaba katmak lazım. İlaveten yine *Ekşi Sözlük* yazarlarınca "sıkıcı" bulunan kimi başka olgular arasında mühendislik ve çorba içmek de var. Ancak şu da bir gerçek ki günümüz Türkiye'sinde kültür ürünleri söz konusu olduğu vakit "sıkıcılık" ekseriyetle Batılı formlara yahut "yüksek kültür" alanına yönelmiş bir eleştiri. Bu eleştiri, Orhan Pamuk ve Nuri Bilge Ceylan gibi hem "yüksek kültür" üretiminde bulunan, hem de yurtdışında tanınan isimlere yöneldiğinde, gördüğümüz gibi sadece *Ekşi Sözlük* türünden popüler kültür mecraları ile sınırlı kalmıyor, Atilla Dorsay örneğinde olduğu gibi görece entelektüel kritiğin de belirleyici ekseni oluyor. Bir kuşağın devlet televizyonunda yayınlanan klasik müzik konserlerine "Pazar Konseri" adını verdiği yönünde rivayetlere yol açan,[10] *Recep İvedik* gibi yüksek kültürün tam tersi istikamete işaret eden kültür ürünleri için bile Nuri Bilge Ceylan filmlerinin sıkıcı oluşunu bir referans alan ve bir mizah unsuru haline getirebilen, çoğunlukla orta sınıf bir toplumsal kanaat ağı söz konusu.[11] Kısacası Türkiye'nin "sıkıcısı", benzer şekilde entelektüel alanı tarif eden bir kategori olarak, olsa olsa ABD'nin "ilginç"ine denk düşmekte.[12]

10 https://eksisozluk.com/pazar-konseri--95627

11 *Recep İvedik 3*'ün bir sahnesinde Recep, kendisine önerilen korsan *Üç Maymun* DVD'si için, "Yok, bu filmi izlemem! Çok yavaş. O kadar yavaş ki, bir sahnesi bitene kadar ben elektrik, su faturasını yatırır gelirim!" der (*Recep İvedik 3*, yönetmen Togan Gökbakar, 2010).

12 Burada şunu tekrar etmekte fayda var: Herhangi biri herhangi bir olguyu herhangi bir noktada ilginç ya da sıkıcı bulabilir elbette. İlaveten, Amerikan popüler kültürünün en sevilen örneklerinden *Friends* dizisinde Ross karakteri de nispeten "entelektüel" ilgi alanları nedeniyle arkadaşları tarafından sıklıkla sıkıcı bulunur. Tüm bunları teslim etmekle beraber yine de ABD'de bir çoksatan gazetenin bir film eleştirisine "sıkıcı" başlığını layık göreceğini tahayyül etmek zor. Benzer şekilde, İngilizce konuşan dünya için belki bir *Ekşi Sözlük* muadili olarak görebileceğimiz reddit sitesinde "klasik müzik" ve "sıkıcı" anahtar ke-

Peki sıkıcının en başta ve temel olarak "yüksek kültür"e dair bir değerlendirme kategorisi olması bize günümüz Türkiye'si hakkında ne söyleyebilir? Bu soruyu cevaplamak için önce Türkiye'nin sıkıcısının Ngai'ın "ilginç" kavramından nasıl ayrıldığına bakmak gerekir. Ngai'ın ilginç'i entelektüellerin (bilhassa profesyonel fikir insanlarının, eleştirmen ve akademiklerin) kullandığı, entelektüel olana yönelmiş, entelektüel olanın ilgiye layık olduğunu imleyen bir kıstastır. Bizim sıkıcımız da entelektüel olana yönelir, ama onunla ilişkiyi nihayetlendirmeyi hedefler. Ngai, ilginç'in hep daha fazla diyalog ve izah davet ettiğini söyler. Bir kültür ürününü ilginç bulduğunu söylemek, onu neden ve nasıl ilginç bulduğunu izah etmeden hemen önceki adımdır; ilgincin gerekçeleri vardır. Sıkıcı ise tamamıyla öznel alana çekilmiş, kendisini açıklama arzusundan uzak, zevklerin ve renklerin tartışılmazlığı mevziine sığınmıştır.

Bu tartışılmazlık kalkanı üzerinde biraz durmak istiyorum. Sıkıcı'nın kıymeti kendinden menkul bir değerlendirme kategorisi olmasının da (bir şeyi neden sıkıcı bulduğumuzu izah etmemize gerek yoktur; sıkıntımız konusunda otorite bizizdir; sıkıldığımızı söylediğimiz vakit başkasının bizi aslında sıkılmadığımıza ikna etmesi olanaksızdır), bilhassa "yüksek kültür" alanına yönelmesinin de Türkiye'de sosyal bilimler alanında paradigmalaşmış bir izahı var. Bu paradigma doğrultusunda adına ister Türkiye'nin Batılılaşma hamlesi deyin, ister Cumhuriyet rejiminin tepeden inme, aydınlanmacı, seçkinci politikaları deyin, yüksek kültüre bu yaygın başkaldırıyı kitlelerin kültürel dayatma ("müzeye gidin, tiyatro izleyin") olarak deneyimlenen form ve ürünlere popüler bir isyanı olarak okumak mümkün elbette. Bu dayatma/özenti ve isyan karşıtlığı bugün Rakım Efendi'yle Felatun Bey arasında, yarın Cem Yılmaz'ın Arif'i ile uzaylı arasında, öbür gün kahraman bakkal ile süper-

---

limeleriyle arama yapıldığında çıkan sonuçların ekseriyetle klasik müziğin sıkıcı oluşuna dair aksiyomlardan ziyade, klasik müzikten sıkılmamak için aranan tavsiyeler olması da iki kültürel evren arasındaki farkı destekler nitelikte.

market arasında, olmadı *Kaynanalar* dizisindeki Nuri Kantar ile Tijen Hanım arasında baş gösterebilir.[13] Kutupların işaret ettiği değerler her zaman birebir örtüşmese de, mevzubahis dinamik öyle ya da böyle neredeyse iki yüz senedir bilindik bir hikâye olarak karşımıza çıkar.

Bu paradigmanın yerleşik bir ayağı da mevzuyu sınıfsal fay hatları üzerinden okumak. Eğitim ve kültür olanaklarından uzak kalmış/uzak bırakılmış alt sınıfların, aşinalığın belirli bir kültürel sermaye gerektirdiği opera veya bale gibi sanat kollarına tepkisini "sıkılarak" ortaya koymasında da soruşturulmaya değer ve "ilginç" bir yön olduğu muhakkak. Başkalarının kültürel otoritesi ne derse desin, son derece öznel "sıkılma" hakkını kullanmak, her türlü ikna yahut tartışma olasılığından uzakta, emin ve kişisel bir zemine çekilmek demek.

Benzer bir eğilimi, son zamanların popüler yemek programlarından, internette sıkça karşılaşılan lokanta/yemek değerlendirme sitelerine kadar her yere sirayet etmiş, gastronomi alanının en baskın estetik kategorisi "damak tadıma uygun değil"de de görüyoruz. İçine soğan katılmış çoban salatayı, soğan sevmediği için sıfır puana layık gören yarışmacılardan, Çin usulü pişirilmiş pilavı yağsız ve şehriyesiz bulduğu için memnun kalmayan amatör gurmelere "damak tadıma uygun değil", her türlü gastronomik otorite ve kültürel birikimden azade, sadece öznenin kendisini referans alan, diyalog ve iknaya kapalı bir kategori olarak pek çok yerde karşımıza çıkıyor. "Ama Çin pilavında tereyağ olmaz" türü itirazlar, "ne yapalım, damak tadıma uygun değil" duvarına toslayıp toslayıp geri dönüyor.

Bu iki değerlendirme kıstasını ("sıkıcı" ve "damak tadıma uygun değil") bir araya getirmemin temel nedeni bunların beraberce, halihazırda bildiğimiz bir seçkinler halka karşı, Batılılaşma geleneğe karşı, Cumhuriyet ideolojisi popülizme karşı türü tezattan fazlasına işaret ettiğini düşünmem. Kaldı ki gnoc-

13 Ahmed Midhat Efendi, *Felatun Bey ile Rakım Efendi*, 1875; Cem Yılmaz, senarist, *G.O.R.A.*, BKM ve Böcek Yapım, 2004; Ferhan Şensoy, *Kahraman Bakkal Süpermarkete Karşı*, 1981, 1991; Arzu Akmansoy (yönetmen), *Kaynanalar*, *TRT 1* (1974-1997), *Kanal D* (1997-2004).

chi'leri, seitan'ları, fajita'ları damak tadına uygun bulmayan, Nuri Bilge Ceylan'dan sıkılan tüketici kitlesi illa ki alt sınıflara, kırsala, taşraya denk düşmüyor. Belki zaten modernleşme projesini bir sınıfsal çekişme üzerinden okumak, Cumhuriyet tarihinin "aydın" bürokrat ve memurları ile toprak zenginleri gibi sosyal kesimler göz önüne alındığında en başından beri resmin tamamını açıklamakta yetersiz kalıyor.[14]

Burada en ilginç ve belirleyici unsur bence, az önce de belirttiğim gibi, iki kategorinin de karşısındaki ile konuşma kapılarını kapatması ve her türlü kültürel sermayeyi ve bunun otoritesini reddetmesi. Belki edebi eleştirinin en yaygın kategorisi "akıcı" yahut "sürükleyici"yi de yanına alarak ("kitap akmıyor", "akıcı ve sürükleyici bir anlatım", "yazarın dili oldukça akıcı"), bir nesne hakkında konuşur gibi yaparken sadece özne hakkında bir şey söyleyen ("beğendim/beğenmedim"), kendisini nesnenin kendine has her türlü özelliğine kapatmış bir tutumu bize anlatıyor "sıkıcı" ile "damak tadıma uygun değil"

Bu kategorilerde, dışarıdan gelecek her türlü görüşe kapalılık, kişinin kendi paşa gönlünden ötesini boşvermişlikle beraber, nesnenin kendisine dair bir kayıtsızlık da söz konusu. Kitabın akıcı, filmin sıkıcı, yemeğin damak tadına uygun olup olmadığını belirleyen biçimsel özelliklerin tespit edilip dile getirilmesine, kuramsallaştırılmasına; nesneyle onun bizden talepleriyle uyumlu bir ilişki kurulmasına gerek yok. Şahsi bir memnuniyetsizlik her türlü teorinin ya da teorileştirme çabasının yerini tutmaya kadir. Bunda belki kişinin kendisine dair

14 Bu karşıtlıkların Cumhuriyet tarihi boyunca dönüşümü (sözgelimi Aydınlanmacı bir "modern" ve "geleneksel" karşıtlığından "yerel" ve "küresel" karşıtlığına geçiş) ve bu tür ikili kutupların özellikle 80 sonrası liberalleşme politikaları sonucu ortaya çıkan ve ayrışan orta sınıf yaşantılarını açıklamakta yetersiz kaldıkları noktalar için bkz. ed. Deniz Kandiyoti ve Ayse Saktanber, *Fragments of Culture: The Everyday of Modern Turkey*, Rutgers Üniversitesi Yayınları, 2002, özellikle Giriş kısmı. Kandiyoti'nin önsözü, bu tür çıkışları "resmî" kültüre başkaldıran bir bastırılmış, "reel" kültür ikiliği üzerinden okumanın yetersizliklerine bilhassa dikkat çekiyor. Mevzubahis olgunun sınıfsal fay hatlarından ayrışması bir ölçüde AKP'nin ideolojik yükselişiyle, yani bir yandan yoğun bir sermaye birikimi ve el değiştirmesi yaşanırken, bir yandan söylem düzeyinde hâlâ bir elitler halka karşı ikiliğinden, mâdunun sesi olma iddiasından besleniyor olmasıyla paralel gidiyor denebilir.

bir meraksızlık bile tespit etmek mümkün – neyi niye sevdiğini merak etmeyen insanın kendisine dair bilgisi hep bir parça eksik kalmaya mahkûm ne de olsa.

Durum böyle olunca da, bugünün estetik kategorileri olarak "sıkıcı, akıcı, damak tadıma uygun değil" bize bir şey söyleyecekse, o şey alışılmış tezatların bir kez daha tekrarında değil, bunların hep beraber işaret ettiği hem dışarıya kapalı, hem içine çekildiği öznel alanın kendisine meraksız kitlesel ruh halinde bulacak sözünü.

## İlginç vakalar, anılar, anekdotlar

"Sıkıcı", özellikle yüksek kültür alanına yönelmiş, meraksız, kuramsız, diyalogsuz bir öznelik haline işaret eden bir kategoriyse, bir de aynı olguya tam tersi istikametten baktığımızda gördüklerimizi inceleyelim. Günümüz ikliminde "sıkıcı" ekseriyetle yüksek kültür alanına değgin bir eleştiri ise; biraz da neleri ilginç bulduğumuza, bu yüksek kültür ürünlerinin karşısına toplumsal olarak ne koyduğumuza bakalım.[15]

Yine Ngai kitabında, ilginç'in temel olarak Schlegel öncülüğünde edebiyat kuramcıları tarafından geliştirilmiş, özellikle 19. yüzyılda ve 20. yüzyılın başında öncelikle edebiyata yönelmiş bir kategori olduğunu söyler. Ben de, kültürümüzün neyi "ilginç" bulduğuna dair veri toplamak için, kapsamlı Türkçe eser arşivi olan iki büyük üniversitenin kataloğunda (Boğaziçi ve Harvard üniversiteleri) ve popüler kitap satış sitelerinde "ilginç" anahtar kelimesini arattım. Genel arama motorlarının "ilginç" kelimesi için verdiği sonuçlar, artık kişiye özel bir hal aldığı için yanıltıcı olabilir, ancak ben ilginç kelimesi-

15 Burada "keyifli"yi de, "sıkıcı"nın güncel zıddı olarak anmadan olmaz. TDK sözlüğünde hâlâ eski, "Keyfi yerinde, neşeli" anlamıyla yer alan bu sözcük, artık "keyif veren, zevkli, eğlenceli" anlamıyla kâh keyifli bir sohbet, kâh keyifli bir kahve olarak karşımıza çıkıyor. Eski manasıyla öznenin bir halini (keyfi yerinde insan) anlatırken yeni kullanımıyla nesneyi işaret etmesiyle (tatilin yahut kahvenin keyifli olması) belki yine özne ile nesnenin sınırlarının muğlaklaşması, öznel olanın nesnel olanın yerini alması eğilimine kanıt niteliği taşıyor.

ni arattığımda çıkan en popüler sonuçlar "Hiç Duymadığınız 10 İlginç Bilgi", "İnternette Karşılaşacağınız 50 İlginç Fotoğraf", "Az Duyduğunuz İlginç Bilgiler" türü başlıklar. Üniversite kataloglarının verdiği sonuçlar ise "Ege'de İlginç Olaylar", "Milletvekillerinin İlginç Anıları", "Kıbrıs'ın eski ticaret hayatı ve ilginç ticari anılarım", "Haçlı Seferlerinin İlginç Olayları", "İlginç olaylar ve anekdotlarla Atatürk" türü başlıklar. Popüler kitap satış siteleri bu listeye daha çocuklara yönelik başlıklarla "İlginç Sorular", "İlginç Hayatlarıyla Bilim İnsanları" türü bir ilavede bulunuyor.

Bu sonuçların bütününe baktığımızda toplumsal olarak neyi ilginç bulduğumuza dair tamamıyla net ve açık bir sonuca ulaşamayız belki. Ne de olsa, "Kıbrıs'ın eski ticaret hayatı ve ilginç ticari anılarım"ın müellifinin bu anıları ilginç bulması, kitaba konu edilmiş ticari anıların okuyucu tarafından yahut genel olarak toplumsal düzeyde ilginç bulunacağının bir garantisi değil. Ama Nuri Bilge Ceylan filmlerini, opera ve klasik müziği, Rus romanlarını sıkıcı bulan bir kültürel iklimden söz edilebiliyorsa, aynı kültürel iklimin içinde yukarıda saydığım türden bilgi veya eserlerin "ilginç" olarak adlandırılıp pazarlanmasının da bir karşılığı olduğu muhakkak.

Peki, bu karşılığın ifade bulduğu ilginç bilgiler, ilginç anılar ve ilginç anekdotlar yekûnu hangi noktalarda ortaklaşıyor da "sıkıcı yüksek kültürden" ayrılıyor? Burada herhalde ilk göze çarpan, olgusal olanın, kurgusal olana zaferi. Yaşanmış olaylar, baştan geçen acı tatlı hatıralar; genel olarak kurgulanmış, formalize ve stilize bir hale sokulmuş olandan daha cazip görülüyor. Bu belki sıkıcı'nın, tamamıyla dışa kapanmış bir öznelik haline işaret etmesine de delil olarak görülebilir. Kişinin kendi başından geçenleri ("anlatsam hayatım roman olur"), Dostoyevski'nin, Orhan Pamuk'un herhangi bir eserinden daha ilginç buluyor olması öznenin hayat tecrübelerinin niteliği kadar zihinsel iklimi hakkında da bir şey söylüyor.[16]

16 Farkındayım ki kişileşmiş yüksek kültür örneklerim hep erkek. Bu benim şahsi tercihlerimden ziyade burada analiz etmeye çalıştığım toplumsal halin bir tezahürü diye düşünüyorum. Toplumsal alanda kültürel otorite, diğer tüm oto-

Benim için esas önemli nokta ise, ilginç'in hep –"Hiç Duymadığınız 10 İlginç Bilgi" örneğinde dahi– bir anlatı teşkil etmeyen, epizodik bir yapıyı işaret ediyor olması. Birtakım olgular, yahut yaşantılar, ilginç başlığı altında ve ilginç başlığı sayesinde, bir başlangıç veya son, bir giriş-gelişme-sonuç olmaksızın, gelişigüzel bir araya getirilebiliyor. Biraz ondan biraz bundan, kâh şuradan kâh buradan derlenen veriler ve anekdotlar, bir anlatı ve mana bütünlüğü kaygısından azade, yan yana durabiliyorlar.

Aristoteles *Poetika*'sında, kurgusal anlatıyı tarihten ayıran başlıca özelliğin, anlatının nihayete eren tek bir edimi konu edinmesi olduğunu söyler. Elbette olay örgüsü içinde birden çok olay meydana gelir, ama anlatının yapısı, bunları tek bir çatı altında toplayan, hepsine bütünün örgüsünden doğan bir mana, birlik ve tutarlık veren unsurdur. Bu sayede *Odysseia*'daki olaylar, rastgele birbiri ardına sıralanmış epizotlar değil, Odysseus'un sonunda İthaki'ye dönüşüyle anlamlanan ve bu dönüşü mümkün kılmak için gerekli olan adımlar bütünüdür. Bildiğimiz manasıyla romanın gelişmesi, arka arkaya gelişigüzel sıralanmış sergüzeştler diyebileceğimiz şövalye hikâyelerinin yerini, kitabın nihayetlenmesiyle anlam bulan anlatıların almasıyla olmuştur. Bu özellikle 19. yüzyılın gerçekçi romanında belirginleşir: roman, en sonunda gerçekleşen evlilik, kaybın bulunması, gerçek kimliğin ortaya çıkması, yanlışlıkların düzeltilmesi, kötünün cezalandırılması (yahut cezasız kalması) için lazım olan süreçlerin tamamıdır.

Bu gözle baktığımız zaman bugün Türkiye'de kullanıldığı şekliyle hem "sıkıcı" hem de "ilginç"in Aristotelesçi bir olay örgüsü kavrayışına, insan eliyle tanzim edilip manalanışa bir itiraz niteliği taşıdığını da görüyoruz. İnce ince örülüp bir araya getirilmiş önemsiz gibi görünen detaylardan (Ceylan'ın *Bir Za-*

---

rite biçimleri gibi "erkek" olarak kodlanıyor. Kadından, kültürel otorite, "dahi çocuk" değil, olsa olsa (*Çocukluğun Soğuk Geceleri*'nin YKY baskısının arka kapağında olduğu gibi) "nostaljik prenses" oluyor. Halihazırda sıkılma, sıkıcı bulma toplumsal cinsiyet düzleminde karşılık bulmuş bir tepki biçimi diyemeyiz ama, sıkıldığını söyleyen genç kızlara "Evlenince geçer" denmesini erkekliğin sıkıntıya ve her derde deva oluşunun bir işareti olarak görebiliriz belki.

*manlar Anadolu*'da yuvarlanıp giden elması gibi) müteşekkil bir yekûnun tamamından ziyade, kısa ölçekli olanı, kendi başına cazip olanın arka arkaya sıralanışını, bir ilginçten diğerine atlayışı tercih ediyoruz.[17] Seçilmiş, tanzim edilmişi değil, kendiliğinden bir araya gelmiş gibi duranı seviyoruz. Son yirmi yılda ülkemizde en çok gişe yapan yerli filmler arasında olan (bu haliyle sıkıcı yüksek kültürün belki tam zıddı olan) *Recep İvedik* serisine dönelim. Bu serinin her bir filminde üstünkörü bir olay örgüsü vardır (Recep sevdiği kızın kalbini kazanmaya çalışıyor, Recep babaannesini memnun etmeye çalışıyor vs.), ama esas olay, Recep İvedik'in pikaresk bir kahraman gibi, hiçbir gelişme ya da dönüşüm yaşamaksızın, hep aynı insan olarak bir maceradan diğerine koşmasıdır: Recep İvedik yoga yapıyor, Recep İvedik psikoloğa karşı, Recep İvedik Avrasya Gençlik Oyunları'nda... Recep her zaman o kadar Recep'tir ve bu olayların yaşanışı ve birbirine bağlanışı o kadar gelişigüzeldir ki herhangi bir filmden kesilen herhangi bir parça, filmin yapısında fark edilir bir değişiklik yaratmaksızın bir diğerine monte edilebilir.

## Sonuç ve mana

Peki, bunlardan çıkacak nihai sonuç nedir? İlginç ile sıkıcı, akıcı ile damak tadıma uygun değil, hem kültürel otoriteye isyanı, hem atomize edilmiş bir bireyselliği, hem nizamiye, kurgusal olana mesafeyi, hem anlamlı bütünlerdense dikkat çekici parçaları tercih eden bir ruh halini gösteriyor. Lukacs, bütünlüğü kendi hayatında tecrübe edemeyen yabancılaşmış ve yalnızlaşmış bireyin, bütünlük ve mana arayışı için romana, onun bütün parçalarını yerli yerine oturtup, tek başına anlamsız gibi görünen olaylar dizisinden aşkın bir anlam çıkarabilme yetisine sığındığını söyler.[18] Eğer bu doğruysa, bugünün sıkıcısı ile ilginci, manadan (ve bunu manayı mümkün kılacak toplumsal de-

17 Bunda, Türkiye'nin '80 sonrası artan bir hızla küresel pazarlara entegre olması, değişen tüketim alışkanlıkları ve hızlı tüketimi teşvik ettiği düşünülen sosyal medyanın da rolü olmuştur muhakkak. Ancak bu savı destekleyecek niceliksel veriler oldukça kısıtlı.

18 Georg Lukacs, *Roman Kuramı*, Metis Kitap, 2003.

değişimden) tümden ümidi kesmiş, miyopik ve karamsar bir ruh halini işaret ediyor demektir. Kolektif bilinçten uzak, parçalardan bütüne ulaşmaya gönülsüz, bir yaşantıdan diğerine savrulmayı tercih eden bir ruh halidir bu aynı zamanda. Ve bu sav, Ngai'ın, ilginç'in geç dönem kapitalizmle bağlantılı bir kavram olduğu fikriyle de örtüşür. Fredric Jameson'ın da dediği gibi, kapitalizmin sonunu tahayyül etmek neredeyse imkânsızdır; mevcut şartlar, insan eliyle yapılacak her türlü düzenlemeyi, olgusal olandan kurgusala yönelen her türlü zihinsel hamleyi ezer geçer. Hal böyle olunca da neyi ilginç, neyi sıkıcı, neyi damak tadımıza uygun değil bulduğumuza belki bir kez daha bakmakta fayda vardır. Belki de son tahlilde seçkincilik tuzağına düşmemiş, içkin bir iyimserliği formunda barındıran bir "sıkıcı", nihilist bir "ilginç"ten evlâdır.

# Matematik Kaygısından Sıkıntı Kültürüne

BENO KURYEL

## İlk söz

"Matematik kaygısından sıkıntı kültürüne", bir çıkış noktasından bir varış noktasına ulaşmayı ifade etmez, aksine, bir birlikteliğe işaret eder. Matematik kaygısının bir "sıkıntı kültürü" ile birlikte yaşandığını vurgular. Bir bilgi olarak matematiğin yalnızca bir teknik donanım olduğunu varsayma kültürünün ideolojik boyutlarıdır bu birlikteliği mümkün kılan. Tarihsel evrim süreçlerinin felsefi, kültürel, sosyolojik, psikolojik, siyasi ve ekonomik bileşenlerinin oluşturduğu ağlarda bir yaşam biçimi olarak örgütlenegelmiştir bu varsayım. Genel bir bütünlük içinde bakılırsa, bir matematik sosyolojisinin imkânı üzerinde iki zıt görüşün olduğu görülür. Bugün yaygın olan ve insanı matematiğe yabancılaştıran görüşe göre, matematik sosyolojik açıklamalardan muaftır. Buna göre matematik bir ideoloji değildir ve matematiksel hakikatler kültürel süreçlere göre değişmez. Bu görüş, matematiksel hakikatlerin tarihsel deneyimin akışından bağımsız olarak var olan ebedi nesneler olduğuna inanan Pisagorcuların ve Platoncuların bugüne kadar güçlenerek gelen yaklaşımlarını kapsar. Matematiğin nefes almaya çalıştığı sıkıntı ve kaygı kültürünün bugüne dek ulaşan ideolo-

jik niteliklerinin kaynağında önemli bir yer tutar bu yaklaşım. Bunun tam karşısındaki görüş ise, matematiğin tarihsel/kültürel evrimden bağımsız olmadığını öne sürer. Bu yaklaşımla matematiğin bir kültür olarak nasıl örgütlendiği, evrilegeldiği, öğretim süreçlerinde nasıl yapılandığı ve insani bir eylem olarak onu öğrenme ve uygulamanın nasıl zihinsel boyutlar ürettiğini çözümleyebilmek mümkündür.

Elbette, burada altı çizilmesi gereken nokta, bu coğrafyada matematik öğretiminin ve bu öğretimin yapıldığı mekânların bahsettiğimiz birinci türdeki yaklaşımdan ciddi olarak etkilendiği ve buna göre örgütlendiğidir. Bu yüzden birey, çocukluğundan başlayarak matematikle kurduğu ilişkiye ilk adımını atarken, zaten sıkıntı kültürünün içinde oluşagelen bir matematik dünyasına girmiş olmaktadır. Bu yazıda, sözü edilen evrimsel birlikteliğin ve ona tekabül eden yaşam biçimindeki matematiksel kaygı ve sıkıntının kısa bir çözümlemesi sunulmaya çalışılacaktır. İnsanın matematikle olan ilişkisinde duyduğu, matematiği ötekileştiren kaygı ve sıkıntının basit bir psikolojik sorun olduğunu kesinlikle reddetmek zorundayız. Bu konu psikolojizme, sosyolojizme ve son zamanlarda moda olan biyolojizme/kognitivizme indirgenemez.

## Evrimsel boyutlar

Matematik gibi herkes tarafından "teknik" bir konu olarak kabul edilen bir alana tarihsel bir perspektif kazandırmak kolay bir iş değil. Matematik tarihini olgusal düzeyde yazmak görece kolay olabilir, ancak, matematiği tarihsel boyutları içinde ele alan yaklaşıma akademik ve gündelik gelenekte fazlaca rastlanmaz. Matematiğe, teknik olmanın ötesinde, kültürel, ideolojik, siyasi, ekonomik ve pedagoji ve öğretimle ilgili son derece karmaşık bir konu olarak baktığımızda, elde edilen çözümlemelerle gündelik yaşam dinamiklerine katkıda bulunmak ve bir *praksis* önermek mümkün olabilir.

Matematik, insanlar tarafından geliştirilen entelektüel bir üründür ve bu ürünle, gerçek hayat betimlenir; günlük sorun

ve gereksinmelerin çözümü gerçekleştirilmeye çalışılır. Matematiğin, içinde yaratıldığı/üretildiği doğal, toplumsal, kültürel ve sanal ortamların yaşamsal bir dinamiği; bir şeyi açıklamak, öğrenmek, bilmek ve üstesinden gelebilmek için kurulan düşünsel bir dinamiği ve matematiksel düşüncenin içinde evrildiği tarzlar, biçimler, sanatlar ve teknikleri betimlemek üzere bir teknik dinamiği vardır. Bu dinamikler bütünü, genel anlamda kültürel ve çevresel özdeşliklere odaklanan bir kavramsal evrime ve farklı "matematikler"e işaret eder. Bugün matematik olarak bildiğimiz, öğrendiğimiz, araştırdığımız ve uyguladığımız, aslen birkaç yüzyılın toplumsal dinamiklerinde evrilen "Batılı" bir kavramıdır. Kültürel bir *kabulleniş* olarak 15. yüzyıla kadar gider. Bugün matematiği deneyimleme biçimimiz bu belirli paradigmalar çerçevesinde gerçekleşir. İlginç olan, insanların yaygın bir şekilde belirli paradigmaların içinde olduklarının tümüyle farkında olmamalarıdır, ki bu da bir paradigmanın ideolojik ve kültürel yeniden üretimini mümkün kılar. Bu anlayış içerisinde matematik kaygısı ve matematikten duyulan sıkıntı, oldukça sık görülen, toplumsal yaşamımızın tam göbeğinde, her gün deneyimlenen bir duygu. Herkesi ilgilendiren, her ailenin kaçınılmaz misafiri olan matematik kaygısını ve "sıkıntı kültürü"nü salt olumsuz bir durum olarak değerlendirmek yerine, onu toplumsal örgünün tüm kültürel bileşenleriyle bağlantılı tarihsel bir sürecin parçası olarak görmeliyiz.

Matematik bir kültürdür; yalnızca bugünün bilim ve teknoloji örgüsünün tasarımı ve sürdürülebilmesi için gerekli bir *matematik okur yazarlığı* değildir.[1] Toplumsal bir sözleşme biçiminde evrilen, teknik bütünlüğüyle mükemmel iş gören, bu süreçte egemen paradigmanın kendi ideolojisinde entelektüel anlamlar kazanan, toplumdan *matematikçi* bireyler seçerken ölçütlerini oluşturan, böylece farklı ayırımcılıkları körükleyen, bu normların iteklediği ve tetiklediği psikolojik ve bilişsel yapılarla kültürünü ve ideolojisini temellendiren, öğretim tekniklerinin gelişimini farklı ekollerle sağlayan, toplumun farklı

1 Rohrer, U., "Ethnomathematics-New Approaches to its Theory and Application", *PhD Dissertation*, 19-43, University of Biefeld, Germany, 2010.

konumlarından bu sürece bakarken felsefi boyutların ve epistemolojik araştırmaların yeşermesine kaynaklık eden dinamik bir eserdir matematik. Matematiğin bugünkü simgesel-dilsel yapısı, onun tarihsel evrim dışında, her daim gerçek olmuş ve olacak bir bilgi olarak algılanmasına neden olmaktadır. Açıktır ki matematiğin uygulanması bu yapıyla çok kolay olmaktadır ama matematiği buna indirgemek onu tarihten koparmak ve aynı zamanda, insandan koparmak demektir. Sayısız çocuğun matematik öğretiminde çektiği güçlükler temelde, insanın kendisine ait yeteneğine, "evrensel doğru-gerçek" yanılsaması kapsamında yabancılaşmasıdır. Bu bağlamda, matematiğe dair hissedilen kaynağı bilinmeyen bir sıkıntının ya da örneğin matematik dersinde açıklanamayan bir sisli havanın neden olduğu daralmanın, kendini çaresiz hissetmenin nedenlerine bakmaya başlayabiliriz.

## Matematikle ilgili efsaneler

Matematik kaygısı günlük yaşamda da görülmesine rağmen, bu kaygının en etkin olduğu ve sonuçları itibarıyla öne çıktığı yer okullardır. Kısaca yakın geçmişe bir bakalım: Matematik kaygısı genel olarak, sayılarla işlem yaparken ve çeşitli gündelik problemleri çözerken veya akademik ortamlarda matematiksel problemleri kurarken, geliştirirken ve çözümlerken araya giren, onlarla çatışan bir korku olarak ifade edilen görece yeni bir kavramdır. Konuya elini sürememe, yılgın hislerle atıl kalma, ne yapmakta olduğunu bilememe gibi *sıkıntılı* bir çaresizlikle özdeşleşmeye işaret eder.[2] Matematiğin *sıkıntılı* yaşanmasının temelinde yatan dünya görüşünün ideolojik bileşenlerinin temel taşlarından birisi, matematiğin insanın dışında olduğu varsayımıdır. Aşağıdaki mitosları okurken soğukkanlılıkla kendimize sorarsak bazılarına farkında olmadan çok yakın olduğumuzu görürüz. İnsanı kendi matematiksel yeteneklerine

2 M.H. Ashcraft ve E.P. Kirk, "The Relationships Among Working Memory, Math Anxiety, and Performance", *Journal of Experimental Psychology*, 130, s. 224-237, 2001.

yabancılaştıran bu duvarın yerleşik ve sağlam efsaneleri, başka bir deyişle bugünün görünmeden yazılmakta olan mitolojik verileri şöyle sıralanabilir:

- Matematik soyuttur ve insan varlığının/bedeninin dışındadır.
- Matematiğin nesnel bir varlığı vardır. Bu evrenin ve olası tüm evrenlerin yapısını oluşturur. İnsandan ve olası tüm diğer varlıklardan bağımsızdır ve onları aşkındır.
- İnsana ait matematik, soyut ve aşkın matematiğin yalnızca bir bölümüdür.
- Böylece matematiksel kanıt, evrenin aşkın hakikatlerinin keşfedilmesine imkân verir.
- Matematik, fiziksel evrenin bir parçasıdır ve ona rasyonel bir yapı sağlar. Çiçeklerde Fibonacci serileri, salyangozlarda logaritmik sarmallar, sıradağlarda fraktaller, hareketli futbol topunda paraboller ve yıldızların, gezegenlerin ve baloncuklarda "pi" sayısı vardır.
- Matematik, mantığı bile karakterize eder ve böylelikle aklın kendisini yapılandırır.
- Matematiği öğrenmek doğanın dilini öğrenmektir. Bu dil, öyle bir düşüncedir ki, evrendeki ileri bir zekâya sahip herhangi bir varlık tarafından paylaşılabilir olmalıdır.
- Matematik beden dışında ve akıl da bir matematiksel mantık biçimi olduğuna göre, aklın kendisi de beden dışındadır. Böylece, bu yoldan gidilirse, bilgisayar gibi makineler ilke olarak düşünebilir.

Çeşitli efsanelerle süregelen yukarıdaki yaklaşımların eleştirisini aşağıdaki gibi özetleyebiliriz:

- Halbuki, matematik *soyut* değil, aksine insan zihninin en becerikli yönlerinden biri olan soyutlama sanatıdır. Örneğin, çokluk fiziksel bir büyüklük müdür, yoksa matematiksel bir büyüklük müdür? Bu soru felsefi ya da bilgikuramsal olduğu gibi, aynı zamanda, tarihsel ve toplumsal-

dır. Çokluk fiziksel bir büyüklüktür, ancak çokluk olana bir anlam vermeye çalıştığımızda, başka bir deyişle saymaya kalkıştığımızda, sayı soyutlamasını icat etmiş oluruz. Bu soyutlama sanatının bir sonucu ve mükemmel bir örneği de günlük yaşamımızın olmazsa olmazı olan bilgisayarlara can veren ikili sayı sistemidir. Bir tuşla yapılabilen şeyin enerji kaynağı ikili sayı dizgesinin getirdiği işletim sistemidir. Böylece matematik, günlük yaşamımıza o kadar nüfuz eder ki, onu evrensellik yanılsamasının saltanatına rahatlıkla oturtabiliriz. Matematiğin ideolojik bileşenlerine kulak vermek etnomatematik, bir bakıma.[3]

- İnsanların aşkın bir Platonik matematiğe erişim sağlamaları olanaksızdır. Platonik matematiğe olan itikat daha çok bir inanç sorunudur. Platonik bir matematiğin varlığına ya da yokluğuna ilişkin bilimsel bir kanıt olamaz.
- İnsanların bildiği veya bilebileceği yegâne matematik, insan beyni ve zihni tarafından sınırlandırılan ve yapılandırılan *zihin-temelli* matematiktir. Matematiğin doğasına ya da matematiksel düşünceye ilişkin bilimsel yaklaşımlar bilişbilimsel, tarihsel ve teknik alanlar içindedir.
- Matematiksel düşüncenin çözümlenmesi, insan zihni temelli matematiğin, yine matematiğin bir parçası olarak kavramsal metaforlar kullandığını göstermiştir.
- Böylece, insana ait olan matematik Platonik matematik olamaz.

Bu eleştiriler, matematiğe sadece teknik açıdan yaklaşan ve onu mutlak bir bilgi olarak değerlendiren bireyin tarihsel bir sıkıntının yeniden üreticisi olduğunu kavramasına katkı olarak düşünülebilir.

---

3 Bu konu ile ilgili şu kaynaklara bakılabilir: U. D'Ambrosio, *Ethnomathematics and its Place in the History and Pedagogy of Mathematics, Ethnomathematics: Challenging Eurocentrism In Mathematics Education*, 44-47, New York: State University of New York Press, 1997; U. D'Ambrosio, "Literacy, Matheracy, and Technoracy: A Trivium for Today", *Mathematical Thinking and Learning*, 1(2), s. 131-153, 1999; U. D'Ambrosio, "Ethnomathematics-*Links Between Tradition and Modernity*", *ZDM*, 6(40), s. 1033-1034, 2008.

Sıkıntı kültürünün karmaşık ilişkileri bu sahnede yeniden ürer: bir ideolojiler ağı olan kültürün içinde her şeye bir anlam yüklenir; böylece "biliriz". Örneğin, matematik bu ağın bugünkü paradigmasında kesin bir bilim dalı olarak yöntemsel bir yol izlediği "bilgisini" sunar bizlere. Yanılmayan, onsuz olunamayan bir yanıyla "bilgimizde" yer eder. Ayrıcalıklı bir yeri vardır toplumsal ölçütlerde. Neredeyse zekânın değerlendirildiği bir mihenk taşı gibidir. Belirleyici yan, bu giysiler içindeki matematiğin değişmezlik özelliğidir: matematik hep böyledir. Bir bakıma biat edilen bir düzeydir ve bir statükoya işaret eder. Kişinin kendisini matematik üzerinden sınanan bir konumda sıkıntıya kapılmaması ne kadar mümkün?

Matematik eğitiminde, matematik ve dil gösterenlerinin ortak yönlerinin araştırılması belli ölçüde olgunluk kazanmıştır. Ancak, matematik ve psikanalizin kesişim kümesi henüz yaygın bir araştırma alanı oluşturmamıştır. Matematikle ilişkisi pek iyi olmayan bir kişi kendisini matematik konusunda "yeteneksiz" kabul eder. Aslında bu durum, öznenin kararlı ve kalıcı egosuna olan sadakatiyle ilgilidir. Dikkat edilirse, matematiği iyi olmayan kişiler bunu açıkça ve neredeyse övünerek söylerler. Sıkıntıyı bastırmak da denebilir buna. Böylesine "oturmuş" bir kültürde, matematiğe psikanalitik bir perspektiften bakmamak mümkün mü?

Matematiği kültürel bir büyüklük olarak kabul edersek şu soruyu sorabiliriz: Acaba, matematiksel söylem nedir? Elbette söylem, bir öznenin (öğretmen) yaydığı ve bir başka öznenin (öğrenci) dinlediği bir sözcük akışı değildir sadece. Lacan, bir kimse konuştuğu zaman neler olduğunu düşünmek için, iletişimde var olan, sözcükleri ileten ve alan kod, ses gibi etmenleri bir yana bırakır. Ona göre konuşma, çok daha karmaşık bir olgudur, çünkü kaçınılmaz olarak yapısal bir uyumsuzluk, bire bir gelmeme hali taşır.[4] Özne konuştuğu zaman, toplumsal bağlamda belirlenmiş üç yazmaç içeren karmaşık bir süreç-

4 Slavoj Zizek, *İdeolojinin Yüce Nesnesi*, İstanbul: Metis Yayınları, 2002.

le karşı karşıya kalır: imgesel (eylemsel varsayımlar), simgesel (dil) ve gerçeklik (*jouissance*, haz-acı). Ancak, matematik bugün yaygın olduğu gibi sadece yönteme indirgenirse söylemin içi boşalır ve kaygının temeli atılmış olur, ki öğretim süreçlerinde bunların tartışılmasını engelleyen ve bahsettiğimiz sıkıntı kültürünün ortaya çıkmasına neden olan yaklaşıma örnektir.

Öğrenme süreçlerinin *bilme arzusu* ile ilişkileri, koşutluğu ve içkinliği nedir? Öğrenme süreçleri pragmatik hedeflerin belirleyici olduğu bir paradigmada *bilme arzusuna* ulaşabilir mi? Birey doğal olan öğrenme eğilimlerini söz konusu paradigmada bastırarak yanılsanmış hedeflere ulaşmadaki olanaksızlıkların sıkıntı kültüründe kavrulur. Bir konunun okur-yazarı olacağına ezbercisi olmak durumunda kalarak öğrenmeyi bir sıkıntı/ızdırap halinde yaşar. Bununla bağlantılı olan "eğer bir insan severek yaparsa, işin yarısını halletmiş demektir" anlayışında, sevgi, arzu yerine kullanılır. Sevgi abartılı bir şekilde itici gücün kaynağı kabul edilir. Aslında sevgi metaforunun altında gizli kalan bilme arzusudur.[5] Bir şeyi istemek, ilgi duymak, o işe sarılmak, yaptığından haz almak, arzu sürecine işaret eder. Sevgiyle yabancılaşan arzudur esas kaynak. Bu noktada, matematiksel sıkıntının bir kaynağına daha işaret edebiliriz. Yaygın görüş matematiği "sevdirmektir"; birey sevmek zorunda kalmanın baskısıyla "formülleri ezberlemeyi" tercih ederek, bir yetenek olarak içkin bilme/öğrenme arzusunu biat kültürü içinde sıkıntı olarak deneyimler.

Matematikçiler ve matematik öğretmenlerinin, denetim fantezisini sürdürmek için yapılandırdıkları ideolojiye göre, matematikleştirme etkinliği ile ilişkili kavramlar vardır ve bu kavramlar öğrenilebilir veya keşfedilebilir, öğrencilere öğretilebilir. Doğru ve yanlış yanıtları olan sorular vardır. Öğrenen bir kişinin bir kavramı anlayıp anlamadığı sınanabilir. Matematiksel deneyim yapılandırılabilir ve başkaları için düzenlenebilir. Sınavlar, bilme sürecinin özüdür ve doğal bir parçasıdır. Dahası, matematiğin yaşam için bir "altın bilezik" olduğunun da altı çizilerek diğer bilgi formlarının yanında bir üstünlükle sı-

5 Jacques Lacan, *Ecrits: A Selection*, Londra: W.W. Norton & Company, 2002.

vanır. Elbette, matematiğin yaşamın örgüsünde ciddi bir rolü vardır, ancak buradaki ideolojik yapılanma matematiği bir araç olarak gösterip insanın sahip olduğu doğal yeteneklere yabancılaşmasına neden olmaktadır. Yabancılaşma, bu sıkıntı kültüründe matematiği öğrenmek için cebelleşmekten öteye gitmeyen bir deneyim üretir.

Artık, matematik haz verici değildir. Matematik, arzuya giden yolda, ya da arzunun ördüğü yolda vurulmuştur. Arzunun bastırıldığı, yabancılaştığı süreçte matematik *jouissance* –haz/acı– üretmiştir. Bireyin matematikle kurduğu ilişki aslında ilişkisizdir. Kendinden kopuk ancak kendisinin mecbur bırakıldığı bir açmazda sadece bir görev üstlenmiş gibidir. *Jouissance*, simgeleştirmenin işlev gördüğü dinamiklerde içi boşaltılmış, bedensizleştirilmiş kaygan bir zemindedir. Özne ona yaklaşmanın bedelini varlığıyla öder. Böylece, bilgiye erişim çabası, belirli bir bilgidışının, cehaletin temelinde mümkün olur. Özne, kendi yeteneğine yabancılaşmasıyla ontolojik bir boşlukta, farkındalıksız bir epistemolojiyle sıkıntıya yelken açar.

Matematiğin tam bir yöntembilime indirgendiği bir paradigmada yaşamaktayız. Matematik yerine, neredeyse "bu nasıl çözülür" desek yeridir. Kültürden yalıtılmış, kültürle ilişkisinin olmadığı yanılsamasıyla donatılmış, zekâ ölçütü olarak taçlandırılmış ve bilimi teknolojiye indirgeyen ideolojik anlayış içinde kaygı ve sıkıntı yüklenmiş bir matematik. Bireyleri türdeş kabul ederek zihinlerini yöntemlerle doldurmak, kişiye özgü merak, ilgi, istek, eğilim ve arzuları yok saymak, ortak sınavlardan geçirerek kişiliklerini öğütmek gibi pratiklerin, harekete geçirici ve heyecan üretici uyaranların eksikliği ile özdeşleştirilen sıkıntıyı doğurması anlaşılır olsa gerek.

Matematik bir bütündür ve hem kendi içinde hem de dışındaki tüm bilgi alanlarıyla tümel bir bağlamdadır. Matematiği parçalara ayırarak, onu salt bir çözüm yöntemine indirgeyerek ya da geometrik bir problemi cebirden bağımsız düşünerek bütünü anlamak olanaksızdır. Matematik bir göstergeler tiyatrosudur. Lacan'a göre, imge gösterenler zincirinin bütünleşmesidir. "2" bir gösterendir. Örneğin, iki nesnenin niceliği-

ni göstermektedir. "2 + 3 =" bir gösterenler zinciridir. Bu zincirin bütünleşmesi bir imge olarak belirir. Beliren imge zihinsel bir etkinlik olarak 2 ve 3 sayılarının toplanmasını ve sonucunun bulunmasını gösterir. Lacan, matematiği bir dil gibi düşünür. Kendine özgü bir dil. Gündelik dille üst üste örtüşmeyen, ancak sayısız arayüzeyleri olan bir dil. Bir imge, matematiksel bir düşünceye erişimi sağlar. Bunu kilit nokta olarak düşünebiliriz. Bu imge; simgeleştirme, soyutlama, bağlantı kurma, örnekleme ve eşdeğerlemeyi bir düşüncede birleştirerek matematiksel etkinliği tetikler. Örneğin, bir üçgende iki açı bilinirse, acaba üçüncü açının değeri ne olur? Üçgeni çizer, adlandırır ve onun simgesini yaratırız. Soyutlama ile tüm üçgenler için geçerli olan genel bir özellik keşfederiz. Bu özellik bir bağıntıyı dile getirir: "Bir üçgenin iç açıları toplamı 180 derecedir." Örnekleme, eldeki somut soruya geri dönüştür. Bu üçgen örneğinde izlenen adımlar, bir matematiksel düşünce olarak kısa bir sürede gerçekleşir. Göstergeler tiyatrosunu ve matematik dilini kullandığımızın farkına bile varmadan sonucu yaratırız. Bu simgeselliğin şiirinde bir tıkanma olursa, simgelere bir yabancılık hissedilirse, kaygı ve sıkıntı kendiliğinden ortaya çıkar. Simgeler boşalınca, endişe doğar. Çünkü o zaman matematik etkinliği oluşturacak simgeleştirme, soyutlama, bağlantı kurma, örnekleme ve eşdeğerleme yolculuklarına çıkacak araçlardan yoksun kalırız.

Peki kaygıyı ve sıkıntıyı irdeleyen bir matematik öğrenimi nasıl sağlanabilir? Yeniden Lacan'a dönersek, Lacan, anlamın üretilmesine birincil önem verir. Buna göre, matematik öğreniminde etrafımızı saran gösterenler üzerinde nasıl çalışmalıyız ki, matematiksel pratiklerimizden anlam yaratabilelim? Matematik öğretim ve öğreniminde bu kaygıyı çözümlemek değil de *çözmek* için birçok psikanalitik girişim de olmuştur. Bu çabalar daha çok bir nevi *gelişme* sağlamayı amaçlamıştır ve bu durumda kendilerini belirli bir umut şemsiyesi altında konumlamışlardır. Sanki, bir rahatsızlık ve/veya sapma varmış gibi onu düzeltmeye, bir dereceye kadar da tedavi etmeye çalışmışlardır. Psikanalitik çabalar, matematiği öğrenmenin psişik ve toplumsal ya-

pılanmalar olarak anlaşılmasını olası kılmak için var olmalıdır. Ayrıca belirtmek gerekir ki, Lacan'ın yaklaşımı matematik eğitimine psikanalizi uygulamak değildir. Ne bir matematik mekânını, sınıfını ve onun pratiğini psikanalizi temel alarak tasarlıyoruz, ne de öğrencilere psikanaliz yapmayı hedefliyoruz. Aksine psikanaliz kuramına, matematikle uğraşan bir öznenin bu pratiğinde neler olup bittiğini anlamak, bileşenlerini bütünsel bir yapı olarak elde etmek için başvurmaktayız.

Lacan'ın özellikle vurguladığı gibi bilinçdışı bir dil gibi yapılanmıştır. Bu dil, bir farklılıklar oyunudur. Ardışık terimlerin karşılıklı etkileşimlerinden anlamın türetildiği bir oyundur bu. Böyle bir farklılıklar oyunu, matematiksel bilginin algılanmasını da etkiler. Bu matematiksel algı, yazılı ya da sözlü olarak dile getirilebilir. Bu durumda, matematiksel etkinlikle, matematiksel etkinliğin ürününü birbirinden nasıl ayırabiliriz? Bu soru bugünkü matematik paradigmasında yoktur. Böylece matematik yönteme indirgenerek pragmatik bir yücelik kazanmıştır ve harekete geçmeyi kısıtlayan bir sıkıntı doğurmaya devam etmektedir. Matematiksel etkinlikle onun ürünü özdeş kabul edilmektedir. Bu paradigmada önemli olan, sayısal olarak elde edilen sonuçtur. Burada, matematiğin simgeselliğe ve yararcılığa indirgendiğine tanık oluyoruz. Hepimiz matematikle olan pratik ilişkimizde biliyoruz ki, alıştığımız şey bir problemi sonuçlandırmaktır ve yine hepimizin deneyimleri arasındadır ki, bu sonuca nasıl ulaştığımıza zaman zaman şaşırmışızdır. Bilinç düzeyindeki bir etkinlikle, bilincimizde olmayan ancak sezgisel bir zihin süreci içindeki etkinlik karşılıklı etkileşim içindedir. Matematik de, zihinsel simgelerin sonu gelmeyen karşılıklı etkileşim içinde olduğu bir oyunudur. Sona ve zannedildiği gibi mükemmele ulaşmak olası değildir. Sayısallık, matematiksel etkinliği iletişimsel veya sayılabilen metalara indirger. Bu metalaştırma, eşzamanlı olarak herkesin sayısal bir kişilik olduğu yanılsamasını yani ideolojisini de yaratır. Toplumsal sıkıntı da belki buralarda cirit atmaktadır.

# Hasır Şemsiye

PINAR ÖĞÜNÇ

Gördükleri ilk boş şemsiyenin ucunda bir gün önceden asılı unutulmuş kırmızı bikini altı, sadece kumsalların zamanını vuran uyuşuk bir saat sarkacı gibi sol kalçadan hafif hafif sallanıyordu. Hemen altındaki şezlonglar boş görünse de konuşmadan yanından geçtiler. "İleride büyük bez şemsiyelerden var aşkım, rüzgâr falan çıkarsa onlar daha sağlam olur hem," dedi Bora, sol koluyla damperli bir kamyona sarılmıştı. "Ben onları sevmiyorum," diye seslendi Selda arkadan, "çok doğal gelmiyor". Kumdaki taş karolar öyle bir aralıkla dizilmişti ki adımlarını bir türlü uyduramıyordu. Bora gibi birer atlasa da, önündeki Cem'in küçük ayaklarını taklit ederek her birine bassa da olmuyor, yere bakmadan yürüyemiyordu.

Saat 10'u, birkaç tüy bulutlu gökyüzünde yükselen güneş kırk beş dereceyi geçmişti. Şemsiyenin direğini ortaya alıp iki tahta şezlongu olabildiğince birleştirdiler, üzerlerindeki sünger yatakları silkelediler. Tekinin ucunda kumlu bir ayağın izi vardı, yarısı silinmiş, muhtemelen bir erkeğin. Bu sünger yataklara daha önce birilerinin uzandığını biliyorlardı elbette ama o kişinin bedeninden bir parçayı böyle görmek ile görmemiş olmak arasındaki fark büyüktü. Bora eliyle temizlemek istemedi, tersini çevirdi. Eli belinde yanlarında dikilen Cem kolluklarını iste-

di. Lacivert-beyaz çizgili çantanın içinden havluları çıkardı Selda, "Mavi balıklı olanı alta, çizgili inceyi üzerine," dedi genel bir duyuru yapar gibi. Denizden çıkınca mor, kiremit rengi ya da açık yeşil, herkesin kendi çizgili ince havlusunu kullanması gerekiyordu, onların daha çabuk kuruduğunu söyledi. Hiçbirine tuzlu su değmemeliydi, neyse ki plajda duş da vardı, çünkü tuzlu su iki güne hepsini sertleştirirdi, daha önlerinde bir hafta vardı ve kimse tatilde çamaşır yıkamak istemezdi. Kolluklarını istedi Cem. "Dur bakalım, daha şişireceğiz," dedi Bora. Üzerlerindeki şortları ve tişörtleri katlayıp boşalan lacivert-beyaz çizgili çantanın içine koymuştu Selda, tek hareketle çektiği fermuardan kükremeyi yeni öğrenen yavru kaplan sesi geldi. Ya da kaplan gibi başka bir hayvan. Hemen yanındaki Örümcek Adam'lı çantayı açtı Bora o esnada, turuncu kollukları çıkardı. Damperli kamyon dev bir şantiyenin ortasında güneşte kalmıştı. Babasının çantayı açtığını gören Cem bu fırsatla ön gözdeki Hulk'ı aldı. Şezlongun dibine eğilip çukur açarken, Selda Cem'in sırtına güneş kremi sürdü, bir buçuk karışı aşmayan çocuk sırtına sis indi. "Bu saatte güneş çok tehlikeli, gölgede otururak oyna, olur mu," dedi Selda, bu bir soru değildi. Kollukları şişirirken çok derin nefes aldığı için Bora'nın başı dönmüştü bir an, bir şey demedi. Cem Hulk'ı kumda açtığı çukura gömmeye başladı, havaya kalkmış kaslı iki yeşil kol en sona kaldı.

Önce bacaklarını, sonra göbeğini ve omuzlarını, sonra yüzünü kremleyen Selda, kapağından parmak ucuyla tutarak plastik krem şişesini Bora'nın şezlonguna attı. Havluya sırt üstü uzandı, yerleşen bir-iki omurun sesi geldi. Derin bir nefes aldı. Derin nefesin yarısını vermeden doğruldu Selda. "Aşkım ellerin kremlenmeden benim çantamdan kitabımla telefonumu verir misin?" dedi. Cem denize girmek istedi. Daha yeni kahvaltı ettiklerini, birazdan birlikte gireceklerini söyledi Bora, bir yandan Selda'nın yeşil sırt çantasını karıştırıyordu, "Kitap en arkada," dedi Selda, telefon arka fermuarlı çekmecede, onu biliyordu zaten. "Cumartesiden yola çıktığımız çok iyi oldu, en son geçen ağustos mu denize girdik biz?" diye sordu Selda beklerken, telefonun yan gözünden nane şekeri kutusunu da istedi. "Gerçek-

ten tuğla gibi kitap taşıdığına inanamıyorum aşkım ya, benimkinden okurdun, senin indirdiğin romanlar da var orada," dedi Bora uzatırken. Tatilde gerçek kitap okumanın daha güzel olduğunu söyledi Selda. Gerçek kitap diye bir şey olmadığını anlatmaya başladı Bora, "Gerçek var olandır," dedi. Ağzından çıkanı beğenmişti. "Kum sıçratma havlulara Cem," dedi tekrar uzanırken Selda, "Ben hâlâ kâğıda dokunmayı seviyorum", Cem gömdüğü Hulk'ı bulamıyordu. Babasının şezlongunun ayak ucuna oturduğu yerden kuma eğilmişti, küçük avuçlarıyla yanlış yerleri kazmaya başladı. "Dizisini yapmadılar mı daha bu romanın?" Selda telefonuna bakarken Bora kremlendi, göbeği eline biraz büyümüş gibi geldi, çok değildi, kıyafetle hiç belli olmuyordu zaten. "Aşkım ya, benim elim çok yağlı şu an, sen de benim telefonumu verir misin?" diye sordu. Selda yattığı yerde yana doğru döndü, gözü arkadaki şemsiyelerde, Bora'nın sırt çantasının ön tarafından el yordamıyla telefonunu çıkarıp uzattı. Yılın bu pazarı tatildelerdi işte. Tekrar sırtüstü yattı, hasır şemsiyenin aralıklarından güneş sızıyordu, insan niye güneş gözlüğünü kaldırır ki plajda, diye söylenerek doğruldu. O sırada sol ayağından havluya bulaşan kumları silkeledi, kuru kum hemen silkeleniyordu, ıslak olsa yapışırdı, çantaların diplerine dolardı, silkelesen de çıkmazdı, tatilin kumu eve taşınırdı. Yeşil çantasının yan cebinde duran gözlük kutusunu çıkardı, gözlüğü sildiği küçük güderi parçası içinde değildi, ne yapacağım şimdi diye düşündü bir an, kendine kızdı, neden kontrol etmemişti ki, sonra tatilde tadını kaçırmak istemedi, çantasındaki yedek tişörtün koluna sildi. Bir hafta aslında bayağı kısa diye düşündü. Yine de çok şey yapılabilirdi. Tişörtü katlayıp çantaya koydu, gözlüğü taktı, mavinin tonu değişti, uzandı. Dört yüz altmış bir sayfalık romanın ilk sayfasını açınca insan ister istemez sağa doğru eğiliyordu. "Albay Aureliano Buendia, yıllar sonra idam mangasının karşısına dikildiğinde, babasının onu buzu keşfetmeye götürdüğü o çok uzaklarda kalmış ikindi vaktini anımsayacaktı."

Selda bir alışveriş sitesinde kategori yöneticisi olarak çalışıyordu. Yedi sene kadar önce keyifleri yerinde olduğu bir an Bora "Beni kategorize etme, benle oynama" şarkısını söylemişti

işten konuşurken, her defasında biraz daha az gülseler de yıllarca bu espriyi andılar. Tüketicinin nabzını tutması, her hafta yeni ürünler seçmesi, kampanyalar düşünmesi gerekiyordu Selda'nın, karar ağaçları hazırlardı, böyle deniyordu, dört mevsim yapraklarını dökmeyen karar ağaçları. Soranlara yapılan işin değil, sorumluluğun yorduğundan yakınırdı, çünkü satışların beklenenin altında olduğu günler, ki bu ayın üçte ikisi demekti, mesai bitmeye yakın bütün akşamını mahvedecek mailler alırdı. O mailin geleceğini bilse de gece ısırdığı dudaklarına ertesi sabah leke leke kan oturmuş uyanırdı. "Romanın başına soyağacı koymuşlar, önce onu anlayayım dedim ama ezberleyemiyorum hayatım ya," dedi Selda, "bu sizin sülale gibi biraz". Gözü Twitter'da, hepsini şimdi ezberlemek zorunda olmadığını, hikâye akarken yeni biriyle karşılaştığında dönüp bakabileceğini söyledi Bora. Mantıklıydı. "Senin deden de albaydı di mi?" Albay olan dayıydı, dedesi çiftçiydi, tütün kırmaktan ve içmekten, parmak aralarını kahverengi lekeler sarmış bir eldi Bora için. Sessizlik oldu, açıktaki bir yattan gelen müziği duydular. O esnada Cem güneşe hiç çıkmadan annesinin şezlongunun ayak ucuna geçmiş, eğildiği yerde elleri olan bir tavuk gibi kumu eşeliyordu. "Ama çok güzel. Zaten Nobel almış zamanında. Okumak lazım," dedi Selda sayfa çevirirken. Hafif bir rüzgâr çıkmıştı, güneybatı. "Deryalar Ölüdeniz'e gitmiş, konum koymuş Instagram'a," dedi Bora, Selda kitabı karnına açık bıraktı, "Biz de düşünmüştük, neden sonra Ölüdeniz'e gitmedik?" Deniz otele daha yakın diye geldikleri yere karar vermişlerdi, "İyi yaptık bence, baksana Ege bir başka," dedi Bora. Akdeniz'in tuzu kuruduğunda kirpikleri ağırlaştırırdı, çocukken aynaya bakmadan kirpiklerindeki tuzu gördüğünü hatırladı. Derya'nın fotoğraflarını göstermek için telefonunu uzattı Selda'ya doğru, iki tanesini eliyle büyüttü. "Seneye Ölüdeniz'e gidebiliriz ama," dedi Selda. O sırada denize girmek istedi Cem, "Çok az kaldı babacım," dedi Bora, "omletlerle poğaçalar da bir gitsin, birlikte yüzücez senle, hatırlıyor musun yüzmeyi?" Mideleri hazmediyordu şu an, bir yıldır ettikleri bütün kahvaltılar içeride eriyordu.

Selda'yla Bora yüksek lisans yaparken tanışmışlardı, üç yıl sonra çocukluk fotoğraflarının olduğu bir kır düğünü davetiyesi yolladılar akrabalarına. Düğünden sonra evlerinde geçirdikleri ilk gece sırayla ikisi de saatlerce kusmuştu, bundan kimseye bahsetmediler. Hiç karar almadan bundan kimseye bahsetmedikleri için birbirlerine inandılar, evlendiklerini anladılar. Bora daha çok KOBİ'lerle çalışan bir kurumsal danışmanlık şirketine girmişti dört yıl önce. Küçük işletmeler dışarıdan bir danışman için bütçe ayırmaya pek hevesli olmadığı için, bazı günler yüz yirmi sekiz mail yazması, kırk üç telefon görüşmesi yapması gerekebiliyordu. 6'ya yirmi kala çantasını masasına çeker, yavaş yavaş içini doldurmaya başlardı. "Rüzgâr artmadan denize mi girsek," dedi Bora, "Temmuz'da da kötü hava bizi mi buldu?" İri bir oyuncağa dokunur gibi, Cem'in güneşe taşmış kolunu gölgeye doğru çekti. "Kitapta Çingene bir adam var, böyle deli âlim gibi bir şey. 'Bilim uzaklığı ortadan kaldırdı, çok yakında insanoğlu evinden dışarı atmadan dünyanın neresinde ne oluyorsa görebilecek,' diyor." Cem denize girmek istedi, "Güzel, ama tabii ne zaman dediği önemli," diye telefonuna döndü yine Bora, Selda güneşin artık tam tepede olduğunu, şimdi denize girerse omuzlarının çok yanacağını anlattı Cem'e. "Canım sıkılıyor böyle," dedi Cem. "Kahvaltı pek iyi değildi ama, belki öğle yemekleri daha iyidir," dedi Selda gözleri kitapta. "Tatilde insanın canı mı sıkılır?" diye çıkıştı Bora, "manzaraya bak ne güzel" "Manzara ne?" dedi Cem, "Etrafımızdaki her şey," diye cevap verdi babası. Sessizlik oldu. "Asıl tatilde olduğumuzu yarın anlayacağız, düşünsene pazartesi ve iş yok" dedi Selda. Bunu daha önce kendisi akıl edemediği için yüzü aydınlandı Bora'nın, salı günleri de büyük toplantı günüydü. Birden yükselen motor sesiyle denize döndüler, açıktan dev bir tırtıl geçti, "Bir gün muza binelim, bak yan koydan kiralanıyor herhalde," dedi Bora. Bunu daha önce kendisi akıl edemediği için yüzü aydınlandı Selda'nın, "Evet, bir gün binelim." Bir gün. Salı. Belki çarşamba. Suyla yarıda kesilen insan bağırışları geldi denizden, nereden geldiğini bilmeyen biri bu seslere bakıp bir vahşet sahnesine inanabilirdi. Birileri ölüyordu muhakkak. Oysa neşeli ol-

malılardı, tatildelerdi, muza binmişlerdi. Telefonunu çantasının ön gözüne koydu Bora, sırt üstü uzandı, göğüs kafesinin üzerinde ritim arayan parmaklarının sesi geldi. "Bir akşam üstü de arkadaki tepeye yürüyelim, Cem orman görsün biraz, çok yüksek de değil gibi. Güneş batarken fotoğraf çekeriz hem." Tamam, der gibi bir ses çıkardı Selda, ikisi de bunu yapmayacaklarını biliyordu. Ama tatillerinin ilk günüydü, daha pazardı ve en güzeli tatilin ilk gününde, yapamayacaklarını planlamaktı. Cem'in denize doğru attığı taş, suya ulaşamadan kıyıya düştü. Çarşambadan sonra geri sayım başlardı, zaten cumadan sonrası tatil gibi gelmezdi. Ama pazartesi çok güzel olacaktı.

"Nobel almış ama bayağı sıkıcı aslında, sonradan açılır mı bilmiyorum." Bir kitabı kırk beşte biriyle değerlendirmenin çok anlamlı olmadığını ama yine de başlangıç nasılsa öyle gitme ihtimalinin yüksek olduğunu söyledi Bora. "Ben yalnızlıkla ilgili sandım ama çok insan var ya, bunlar nasıl yalnız anlamadım?" dedi Selda. Yüz üstü dönmüştü şezlongda, güneşe çıkmasın ama bacakları biraz da yansın istiyordu. İlerideki kafe tarafında adımlarını taş karolara uyduramayan bir kadına takıldı gözü, baseni geniş olanlara oyuk paça bikininin yakışmadığını düşündü, gözleri yerdeydi kadının, onun karolarda gördüğünü gördü. "Biz küçükken bir yarışma vardı pazar günleri, telefonla bağlanıp numaralar söylüyordun, biri senin için yürüyordu, ışıklı sayıya basınca yanıyordun, neydi o?" Yuvarlak elektrikli fırının üzerine soğusun diye konmuş tepsinin karşısında buldu kendini Selda, patatesli böreğin gevremiş köşelerine sanki o zamandan beri kullanmadığı bir parmağıyla dokundu, kahverengi bir çıtırtı geldi yufkadan, yaklaşan bir çift terlik sesi duydu, odasına kaçtı. "Neydi gerçekten, o kutulu yarışma başkaydı ama değil mi?" diye sordu Bora. Selda'dan ses çıkmadı. Telefondaki konuk yerine stüdyodaki sanatçılar yürüyordu, diye aldırmadan devam etti, 28'e ya da 36'ya ya da işte herhangi bir sayıya basarken kamera yakından gösterirdi, artık kendi kendine konuşur gibiydi Bora, tam sert değildi sanki bastıkları yer, bir de daha az ağırlık verirsem ışık yanmaz gibi düşünüp dikkatli basıyordu herkes, böyle acayip bir şeyi bitiriyorsun, son-

ra tencere takımı, o da Mudanya'ya... Açıktaki gezi teknesinden gelen müziği duydu Bora.

Cem şezlongun uzun yanında yere eğilmiş, sadece kolları güneşte, kumla oynuyordu. Avucunda sıkınca taş gibiyken, elini gevşetince su gibi akıyordu kum, tam akarken sıkınca yine taş oluyordu. Gözleri kapanmıştı Selda'nın, kaldığı yeri işaretlemeden *Yüzyıllık Yalnızlık*'ı sol yanına bırakmıştı, gözlerini açmak zorunda değildi. Akşamları serviste uyuklarken de ağzı açılıyordu, bir kez çaprazında oturan kadını ağzı açık uyurken görmüştü, içine bir şey kaçabilir diye düşünmüştü dehşetle ya da sanki içinden bir şey dışarı çıkabilir. Başı arkaya tuhaf bir açıyla düşmüştü kadının, kendinde değil gibiydi, uyanık halinden daha çirkin görünüyordu. Ama herkes serviste ağzını açarak uyurdu. Kimse kimseye bundan bahsetmezdi. Kimsenin bundan bahsetmeyeceğini bilirdi. Yanından terliklerini tozutarak geçen ergeni görmedi Selda, alüminyum kovada haşlanmış mısır satan on yaşlarındaki çocuğu, plaja doğru yürüyen garsonun sade kahveleri fincana taşırdığını, akşamüstleri alacakları çubuklu dondurmaların dolaba dizildiğini görmedi.

"Keşke gelir gelmez girseydik, o çarşaf gibi hali gitti," dedi Bora, Selda sıçrayarak uyandı, doğruldu, ağzının içi kurumuş, deniz tuzu ve plaj kumu değmemiş kiremit rengi çizgili ince deniz havlusuna tükürüğü akmıştı. Bora'nın annesi saç boyasının rengi atmasın diye kafasını denize sokmazdı hiç, denizden ıslanmamış gibi çıkardı. "Artık tam öğle güneşi, kollarını, bacaklarını gölgeye sok oğulcum," dedi. İki şezlongun etrafına boydan boya, minik avuçları eninde çukur açmıştı Cem, sanki bir hendekle çevrilmişlerdi, farkında değillerdi, karada bir ada gibi görünürlerdi yukarıdan bakılsa. Tekrar sırt üstü dönen Selda'nın gözü dizden kırdığı bacaklarına takıldı, kısacık uyku sersemletmişti. Hasır şemsiyenin deliklerinden süzülen güneşe, bacaklarını, göbeğini, beyaz kollarını kafes teli gibi saran gölgelere baktı, yüzünde de vardı muhakkak. Hasır şemsiyenin izi kalır mı diye düşündü panikle. Bunu sormak istemedi.

# *Sıkıntının Politikası, Politikanın Sıkıntısı*



# Sıkıntı Yok: *Kulturkampf*, Kriz ve Eleştiri

Begüm Özden Fırat

Eric Hobsbawm *Devrim Çağı*'na "[s]özcükler belgelerden daha güçlü tanıklardır" diyerek başlar.[1] Ardından okuyucuyu, 1789 Fransız Devrimi ile Endüstri Devrimi arasını kapsayan ve "çifte devrim" olarak adlandırdığı "altmış yıllık dönem içerisinde icat edilmiş veya çağdaş anlamlarını esas olarak bu dönemde kazanmış birkaç sözcüğe" göz atmaya davet eder: endüstri, sanayici, fabrika, orta sınıf, işçi sınıfı, kapitalizm ve sosyalizm gibi sözcükler; demiryolunun yanı sıra liberal ve muhafazakâr gibi siyasal terimlerin hepsi bahsi geçen dönemde modern anlamlarına kavuşmuşlardır. Proletarya ve (ekonomik) kriz de bu sözcükler arasındadır, diye ekler.[2] Hobsbawm belirtmemiş olsa da listeye *Kulturkampf*'ı eklemek mümkün ve elzem.

Son yıllarda kriz ve *Kulturkampf*, Türkiye'deki neoliberal dönüşümün tanımlanmasında kullanılan iki temel sözcük haline gelirken, sınıfla ilgili kavramlar sosyo-politik ifade güçlerini kaybetmiş vaziyette. 90'lardan bugüne ardarda yaşanan ekonomik ve siyasal buhranlarla birlikte kriz, politik ve gündelik söz dağarcığımızın ayrılmaz bir parçası haline geldi. Otto van Bis-

1 Eric Hobsbawm, *Devrim Çağı*, 2003: 9.

2 Metnin Türkçe çevirisinde *crisis* kelimesi bunalım olarak çevrilmiş. Ben kriz olarak çevirmeyi uygun görüyorum.

marck'ın 19. yüzyılın son on yılında Katolik Kilisesi'nin kültürel ve sosyal otoritesinden kurtulmaya yönelen otoriter siyasetini tanımlayan *Kulturkampf* sözcüğü ise, özellikle son on yılda, Türkiye'nin modernleşme sürecinin çelişkilerine atıfta bulunularak kullanılıyor.[3] Örneğin Tanıl Bora, Erken Cumhuriyet dönemi politikasının *Kulturkampf*'ın "klasik modeline" hayli benzer olduğunu yazar; hatta ona göre "modern Türkiye tarihinde *Kulturkampf*, bitmeyen bir cenktir."[4]

Öte yandan, kriz ve *Kulturkampf* Adalet ve Kalkınma Partisi'nin iktidara gelişini, özellikle 2010 referandumunu takiben yaşanan dönemi anlamak için sıkça başvurulan iki terim. İsmet Akça, Ahmet Bekmen ve Barış Alp Özden, AKP dönemini "özelde 2001 krizinin yıkıcı etkilerinin ardından neoliberal hegemonyanın yeniden tahkim edilmesi, genel olarak da neoliberal hegemonyanın 30 yıl süren sancılı inşası" bağlamına oturtmanın önemine vurgu yapıyorlar.[5] Dolayısıyla yapısal ve konjonktürel krizler AKP'nin hem siyasal iktidarı ele geçirmesi hem de sürdürmesi açısından önemli bir durum ve fırsat. *Kulturkampf* ise AKP iktidarının kuruluşuna tarihsel bir açıklama getirmek için sıkça kullanılıyor. Örneğin, Taner Akçam 2018 tarihli bir yazısında "Türkiye'nin bugünkü sorunlarının [...] "Kulturkampf" (Kültür Kavgası) olarak ele alınması ve açıklanması aslında yanlış bir açıklama sayılmamalıdır" diyor. Akçam'a göre "19. yüzyıldan bu yana, Osmanlı-Türk kültürel ve siyasi hareketi, bir tarafta 'Batıcı, ilerici, aydınlanmacı ve modernleşmeciler', diğer tarafta ise 'İslâmcı ve muhafazakârlar' olarak tanımlanabilecek iki büyük bloğun/gövdenin kavgası etrafında şekillenmiştir."[6] Akçam, söz konusu bu iki blok arasında, "150 yılı aşan bir dönem boyunca, Türkiye'nin hangi 'kültür dünyasına' dahil olması gerektiği üzerine" yoğun bir "kimlik kavgası" verildiğini ve "özellikle 'hayat tarzları' konusunda farklılık olarak yaşanan bu kültür çatışmasının

3 Bora, 2018: 258.

4 *A.g.e.*, s. 259

5 *A.g.e.*, s. 14.

6 Akçam, 2018.

bugün Türkiye'nin çok önemli kırılma noktalarından, önemli fay hatlarından" bir tanesi olduğunu düşünür.[7] AKP'nin siyasal hegemonya projesi, elitler arasındaki siyasi krizi bir güç bloğu inşa ederek sonlandırmasına, kültürel hegemonyası ise, Akçam'ın yukarıda tasvir ettiği iki sosyo-kültürel kampı karşılıklı inşa edebilmesine ve iki blok arasında bir kültür savaşı yaratmasına dayanıyor. Diğer bir deyişle, *Kulturkampf* neoliberal iktisadi ve toplumsal krizlerle baş etmenin ve sürdürmenin yegâne yolu.

Antonio Gramsci, felsefe uğraşını "halkın zihniyetini dönüştürmek için kültürel bir mücadele olarak kabul eden birinin" teknik olarak dil sorunsalına ilk sırada yer vermesi gerektiğini iddia eder.[8] Zira dilde "dünyaya ilişkin özgül bir kavrayış içerilidir."[9] AKP'nin hegemonik projesi, hiç kuşkusuz dil sorununu ciddiye alıyordu. Son on yılda, halihazırda var olan politik kavramların yeniden anlamlandırılmasına ve yeni ifadelerin inşasına dayanan özgül bir "dil" ortaya çıkmış durumda. "Yeni Türkiye"nin dili, her biri belirli, indirgemeci ve özcü bir biçimde kullanılan eski ve yeni konuşma şekillerinin montajına dayanıyor.[10] Bu şekilde sosyo-politik meseleler yeniden anlamlandırılıyor ve daha basit ve tek taraflı hale geliyor. Bu sansasyonel dil politik ufkumuzu daraltarak onu *Kulturkampf*'a mıhlıyor.

Gramsci'nin dil konusundaki çalışmalarını yeniden değerlendiren Peter Ives, dilin "hükümet veya devlet baskısıyla, askerî veya polis eylemleriyle değil, yeni dillerin, ifadelerin veya terimlerin prestijini ve yararını kabul eden konuşmacılar tarafından" türetildiğini belirtir.[11] "Sıkıntı yok", son on yılda ortaya çıkan ve gündelik dilde, popüler kültürde ve politik alanda yaygın olarak kullanılan, "Yeni Türkiye"nin yeni ifadelerinden bir tanesi. Öyle ki, bu ifade Bora'ya göre bir çeşit "millî

7 A.g.e.

8 Nun ve Cartier, 1986: 210.

9 Gramsci, 2000: 403.

10 Bkz. Bora, 2018.

11 Peter Ives, 2004: 7.

düstur" haline gelmiş vaziyette.[12] Bu yazıda "sıkıntı yok" ifadesinin, Ives'in terimleriyle, "prestijini ve faydasını" anlamaya ve ifadeyi tedavüle çıktığı ve yaygınlaştığı tarihsel bağlama yerleştirmeye gayret ediyorum. Gramsci'nin, hegemonya ve karşı-hegemonya tartışmaları çerçevesinde geliştirdiği "ortak duyu" ve "sağduyu" kavramları, "sıkıntı yok"un mecazi ("problem yok") ve düz ("*can* sıkıntısı yok") anlamları arasındaki fark ve ilişkiyi konumlandırmama yardımcı oluyor.

Gramsci, ortak duyuyu "ortalama insanın ahlâki bireyselliğinin içlerinde geliştiği çeşitli toplumsal ve kültürel çevreler tarafından hiç eleştirisiz soğurulan dünya kavrayışı" olarak tanımlar.[13] Buradan yola çıkarak "sıkıntı yok"un sosyo-kültürel krizin gündelik yaşamda ifade bulan "ortak duyusal" bir tezahürü olduğunu iddia ediyorum. Daha sonra bu ifadenin, 2018 krizinin ilk aşamalarında siyasetçiler ve kamu otoriteleri tarafından içerilme yollarına değiniyorum. Gramsci'nin ortak duyu kavramı herkesin "kendi tarzında ve bilinçsiz bir filozof olduğunu" gösterirken, sağduyu kavramı "farkındalık ve eleştiriyle" ilgili olan ikinci bir düzeye işaret eder.[14] Bu kavram Gramsci için ortak duyusal olanı eleştirel bir şekilde okuma fırsatı sunar, aynı zamanda karşı hegemonik bir siyasetin imkânlarını sorgulamasına yol verir. Ben de "sıkıntı yok"un düz anlamının ("*can* sıkıntısı yok") eleştirel bir okumasını yaparak ifadenin içerisindeki "sağlıklı çekirdek"i, yani sağduyusal olanı, göstermeye gayret ediyorum.[15] "Sıkıntı yok"un bu "gizli" düz anlamının, neoliberal otoriter rejimler hakkında tarihsel bir hakikati, yani, bu rejimlerde sıkılmak için yer ve zamanın kalmadığı gerçeğini ortaya koyduğunu savunuyorum. Böylesi bir okuma, kültürün gündelik olanın politik ekonomisi üzerine –yani üretim ve toplumsal yeniden üretim ilişkilerinin gündelikteki tezahürü– bir mücadele olarak kavranmasını gerektiriyor. Bu nedenle, neoliberal otoriter rejimlerin yükselişine karşı çıkacak bir karşı-he-

12 Bora, 2018: 36.

13 Gramsci, 2000: 425.

14 Gramsci, 2000: 325.

15 Gramsci, 2000: 409.

gemonya üretebilmek için eleştirinin ortak duyuda ifade bulan mâdun tecrübesinin içindeki bu "sağlıklı çekirdeği" dikkate alması gerektiğini savunuyorum.

## Sıkıntının bin bir hali

*Büyük Türkçe Sözlük*'te sıkıntı kelimesi şöyle tanımlanıyor: i. İşsizlik, tekdüzelik, bezginlik vb. sebeplerden doğan ruhsal yorgunluk, cefa, eziyet; ii. Bir bozukluğun, karışıklığın sebep olduğu etkili ve sürekli yorgunluk, mihnet; iii. Yokluk ve parasızlığın yol açtığı geçim darlığı; iv. Bulunmama durumu; v. *mecazi*. Sorun, mesele, sendrom, problem.[16] Son on yılda, sıkıntının mecazi kullanımı kelimenin düz anlamıyla kullanımını aşmış durumda. "Sıkıntı var/yok"un farklı versiyonları farklı toplumsal alanlar arasında yolculuk ediyor ve dilden dile dolaşıyor. Örneğin, *Ekşi Sözlük*'te "sıkıntı yok"la ilgili 2010'da girilen ilk *entry* şöyle diyor: "gkk'daki uc gunluk askerlik deneyimimde ogrendigim can alici soz obegi. er'inden tut da yuzbasi'sina (simdiye kadar gorebildigim en ust rutbe) kadar herkesin dilinde ve cok cabuk bulasiyor, dikkat etmek lazim."[17] Yine *Ekşi Sözlük* yazarlarının ileri sürdüğü üzere Sergen Yalçın'ın bir futbol programında kullandığı "sıkıntı var" ifadesiyle, "sıkıntı yok/var" ikilisi futbol camiasının diline girdi. "Fenerbahçe'nin kanatlarında sıkıntı var" gibi cümleler futbol terminolojisinin vazgeçilmezleri arasındaydı.[18] "Sıkıntı yok" gündelik hayatı kolaylaştıran bir ifade olarak bu yıllarda tüm Türkiye'de ve hayatın her alanında kullanılan bir ifade haline geldi. Ordudan futbol camiasına ve gündelik hayata gittikçe popülerleşen "sıkıntı yok", nihayet başka bir eril toplumsal alana sirayet etti: siyaset. Her kademeden yönetici ve siyasal angajmanından bağımsız olarak siyasetçilerin imdadına yetişen bir ifade haline

16 http://www.tdk.gov.tr/index.php?option=com_bts&arama=kelime&guid=TDK.GTS.5ce53d530882a6.23849306

17 https://eksisozluk.com/sikinti-yok--2380373, Enrty'yi Türkçe karakterleri kullanmayan orijinal halinde bıraktım.

18 Bora, 2018: 35.

geldi. Bugün "sıkıntı yok" sınıf, etnik köken, yaş, cinsiyet, siyasi görüş ya da cinsel yönelimi ne olursa olsun herkes tarafından yaygın olarak kullanılıyor. "Sıkıntı yok" adını taşıyan pop şarkıları, türküler ve hip hop şarkıları var.[19] Mağazalarda ve web sitelerinde "sıkıntı yok" tişörtleri ve kupaları bulmak mümkün. Son zamanlarda, *Çukur* dizisi ile ifadenin bu kez de ters yüz edilmiş bir versiyonu da popülerlik kazandı: "sıkıntı yoksa sıkıntı var." Bu slogan kısa bir süre içinde "sokağa indi." Bugün duvarlarda sıkıntı yok ifadesinin pek çok farklı yazılamasını bulmak mümkün.

Genel seçimlerden neredeyse bir ay önce, 11 Mayıs 2018'de, Cumhurbaşkanı Erdoğan Ankara'da Adalet ve Kalkınma Partisi Gençlik Kolları Kongresi'nde bir konuşma yaptı. Konuşmanın ortasında kendisini dinleyen gençlere "Sevgili gençler sıkıldınız biliyorum..." diyerek seslendi. Dinleyicilerin "hayır" cevabının arkasından sorusunu yineledi: "Ciddi mi, sıkılmadınız mı?"[20] Birkaç dakika içinde AKP muhaliflerinin S I K I L D I K hashtagiyle başlattıkları sosyal medya kampanyası Twitter'da trend topic haline geldi.[21] Ardından, Cumhuriyet Halk Partisi "Artık Sıkıldık" başlıklı bir seçim şarkısı yaptı.[22]

Bu örnekler, genel olarak sıkıntı sözcüğünün ve özelde "sıkıntı yok" ifadesinin Bora'nın tanımladığı gibi "millî düstur" haline geldiğini kanıtlıyor. Meral Özbek, Raymond Williams'ın *Anahtar Sözcükler* adlı çalışmasından yola çıkarak, "kolektif olarak yeni yaşantılar ortaya çıktığında dilde bu olguları karşılamaya yönelik yeni sözcükler türetildiğini, bu yeni sözcüklerin insanların gündelik dillerine yerleşerek zamanla farklı mekânlara ve toplumsal konumlara göre farklı yan anlam-

19 Örneğin, "Sıkıntı Yok", Tankurt Manas: https://www.youtube.com/watch?v=Lmrv3bhxsig; "Sıkıntı Yok", Mehmet Akyıldız: https://www.youtube.com/watch?v=VGNNgPov5rg; "Sıkıntı Yok", Can Odabaş: https://www.youtube.com/watch?v=D_zDkiFjSW0; "Sıkıntı Yok", Ayhan Aşan: https://www.youtube.com/watch?v=dNECNdhHZNs; "Sıkıntı Yok", Emir: https://www.youtube.com/watch?v=fojT8ljuzlA

20 http://www.cumhuriyet.com.tr/video/video_haber/972590/S_I_K_I_L_D_I_K_Turkiye_gundemi_oldu__iste_Erdogan_in_o_sozleri.html

21 https://twitter.com/hashtag/sıkıldık

22 https://www.youtube.com/watch?v=JsJPJ2wb-3Q

lar kazandığını" belirtir.[23] Peki "sıkıntı yok" ne zaman ve nasıl böylesi popüler hale geldi? Özbek'in önerisini takip ederek, sıkıntı sözcüğünün bahsi geçen dönemde kazandığı yan ve düz anlamları dönüşen toplumsal yapı ve ilişkilerle birlikte anlamaya çalışalım.

## Kriz: Ortak duyu olarak sıkıntı

Stuart Hall ve Alan O'Shea, "neoliberalizmin yapısal sonuçlarının" güvensizlik, endişe, stres ve depresyon duygularındaki bir yükselişe paralel olduğunu savunuyor" ve bu yapısal sonuçların bertaraf edilmesi için 80'lerden beri neoliberalizmle ahenk içinde yeni bir ortak duyu inşa edildiğini iddia ediyor.[24] "Yeni Türkiye" ise neoliberalizm ve dinî muhafazakârlığın artikülasyonu ile ayırt edilen bir siyaset biçimini ortaya koyuyor. AKP neoliberal sermaye birikim süreçlerinin ortaya çıkarttığı sosyo-ekonomik dönüşümlerin sonuçlarını (toplumsal parçalanma, izolasyon, yabancılaşma, prekarizasyon) gündelik kültür dünyasına tahvil ederek ehlileştiren "neoliberal muhafazakâr bir ortak duyu" inşa etmeyi başarıyor. Bu ortak duyu, Akçam'ın bahsettiği iki blok arasında aşılamaz bir kültürel çelişkinin inşa edilmesine dayanıyor. Bu kültür siyaseti, sandıktan ziyade sokakta, kurumsal siyasetin araçlarından ziyade gündelik hayatın sıradanlığı içerisinde oluştu. Bu bağlamda, *Kulturkampf* nosyonu AKP'nin kültürel politikasını tanımlamanın uygun bir yolu haline geldi. Osmanlı ve Türkiye modernleşme süreçlerinin tarihsel ve kurucu fay hattı olduğu iddia edilen *Kulturkampf*, bugün artık neoliberalizmin krizinden neşet edebilecek *Klassenkampf*'ın soğrulmasına neden oluyor.[25] Birmingham Okulu'nun çalışmalarından "kültürün sıradan olduğunu" ve bu sıradan olan kültürün içerisinde sınıf ilişkilerinin yeniden üretildiğini öğrenmiştik.[26] Neoliberal popülist rejimler bize, siyasetin iki

23 Özbek, 2000: 141.

24 2013: 13.

25 Bora, 2018: 258.

26 Bkz. Hall, 1994; Williams, 2005.

toplumsal/kültürel blok arasında bir çatışmanın vuku bulduğu bir savaş alanı olarak kurgulandığını; bu kurgunun da sınıfsal çelişkileri görünmez kıldığını gösteriyor.

İki kamp arasındaki hayat tarzı farkını ve çatışmasını tanımlamak için sıkça kullanılan mahalle metaforu, *Kulturkampf*'ın mekânsal ve gündelik zeminine işaret ediyor. Tarihsel ve kültürel olarak homojen bir sosyo-mekânsal birim olarak anlaşılan mahalle, sadece iki kamp arasındaki sosyolojik ve fiziksel mesafelere değil, aynı zamanda bu bölünmenin gündelikliğine işaret ediyor. Bu kutuplaşma bazen fiziksel şiddeti de içeren bir çatışma olarak ortaya çıkıyor. "Sıkıntı yok", tam da böylesi bir savaş alanı haline gelmiş gündelik hayatın içerisinden neşet eden, konuşmacılar tarafından icat edilmiş kullanışlı bir "idare etme" ifadesi. Gramsci "sıkıntı yok"u "spontane felsefe" olarak adlandırdığı toplumsal dünyayı pratik içerisinden anlamlandıran gündelik düşünüş biçimlerinden biri olan "ortak duyu" olarak tanımlayabilirdi. David Forgacs, "Felsefe, Ortak Anlam, Dil ve Folklor" başlıklı metninde Gramsci'nin zihnini kurcalayan sorunun "bir felsefe olarak Marksizm ('praksis felsefesi') ile insanların edimsel bilinci arasındaki ayrılığın nasıl üstesinden gelineceği" olduğunu yazar.[27] Burada Gramsci, praksis felsefesinin uzmanlık gerektiren bir iş olduğu yargısını kırmaya çalışarak, dünyayı kavramanın din, folklor ve gündelik dil gibi farklı biçimlerini anlamaya çalışır. İşe "herkese uygun olan 'spontane felsefe'nin sınırlarını ve karakteristiklerini" tanımlayıp, herkesin filozof olduğunu göstermeye çalışarak başlar.[28] Bu felsefe,

> 1. belirlenmiş nosyon ve kavramlar totalitesi olan, salt gramer bakımından içerikten yoksun sözcüklerden oluşmayan dilin kendisine; 2. "ortak duyu"ya ve "sağduyu"ya; 3. halkın dinine ve dolayısıyla, "folklor" adı altında toplanan tüm bir inançlar sistemine, batıl inançlara, kanaatlere, şeyleri görme ve eyleme biçimlerine içerilmiş durumdadır.[29]

27 Forgacs, 2000: 401.

28 2000: 403.

29 Gramsci, 2000: 203.

Şeyleri görme ve eyleme biçimleri arasında Gramsci en çok "ortak duyu" üzerine kafa yorar. Zira ortak duyunun eleştirel analizinden yola çıkan praksis felsefesi, entelektüel ve moral bir reformasyon sağlayabilecek, yeni bir "sağduyu" yaratabilecektir. Gramsci'ye göre ortak duyu, "zaman ve mekân bakımından hep aynı olan, tekil bir benzersiz kavrayış değil", "tek bireyin kafasında bile parçalı, tutarsız ve bağlantısız olan bir kavrayıştır" ve "felsefesi olduğu kitlelerin toplumsal ve kültürel konumlarıyla uyum içerisindedir."[30] Eleştirel ve tutarlı değil; bağlantısız ve epizodik bir düşünce biçimidir; "yerel düzeydeki tarihin geçmiş bütün evrelerinden kalma önyargıları ve tüm dünyayı birleştiren bir insan ırkının felsefesi olacak bir gelecek felsefesinin sezgilerini" bir arada bulundurur.[31] Muğlak, çelişkili ve çokbiçimli bir kavramdır ve bu nedenle "ortak duyuya hakikatin teyidi diye atıfta bulunmak saçmadır," der Gramsci. Diğer taraftan, bu söylenenler ortak duyuda "hakikatlerin olmadığı anlamına gelmemektedir," diye de ekler.[32]

"Sıkıntı yok"un *Kulturkampf*'ın tarihsel koşullarında ortaya çıkan dilsel bir formülasyon olarak Gramsci'nin ortak duyu kavramsallaştırması ile uyumlu olduğunu düşünüyorum. Gramsci'ye göre ortak duyu, "belirli bir dönemde ve belirli bir halk çevresinde yaygın olan cinsil bir düşünce biçiminin yaygın/eşgüdümsüz özelliklerini" yansıtır.[33] "Sıkıntı yok" da benzer biçimde kendi devrinin düşünme ve eyleme(me) halinin dilsel bir ifadesi olarak düşünülmeli. Gündelik hayatın pratik bilgisinin dilsel bir tezahürü; mahalle metaforuna uygun bir şekilde diyecek olursak "mahalle ağzına" yakın, nihai hedefi "iş bitirmek olan", pratikten gelen, "pratikçi" bir ifade. *Kulturkampf*'ın gündelik koşulları altında, "sıkıntı yok" çatışma içerebilecek herhangi bir karşılaşmayı ortaya çıkmadan önce hasıraltı etmeye yarayan elverişli bir ifade. Buna, gündelik hayatın akışının sekteye uğramasını engelleyen bir tür imdat freni

30 2000: 425-426.

31 2000: 404.

32 2000: 428.

33 2000: 412.

diyebiliriz. Her dile getirildiğinde, "basitçe bir sorun olmadığını", "uğraşacak bir şey olmadığını" belirterek sözlü veya fiziksel bir çatışma olasılığını ortadan kaldırıyor. "Sıkıntı yok", elbette bugün siyasetin kurucu çatışması haline gelmiş olan hayat tarzı farklılığını tanımaz; yokmuş gibi davranır. Çatışmayla başa çıkmak ve arkasındaki olası nedenleri anlamak yerine, "sıkıntı yok", basitçe, söyleyeni ve sözün muhatabını herhangi bir sorunun var olmadığına inandırır: "Yeter ki işler yürüsün, gündelik hayatın akışı sekteye uğramasın, aman ağzımızın tadı kaçmasın!"

Bu şekilde, sıkıntı yok, Tolga Tüzün'ün ifadesiyle, bir sorunla yüzleşmekten ve analiz etmekten kaçınmayı, dolayısıyla özne olmanın getirdiği sorumluluğu reddetmeyi içeren sosyo-kültürel bir yatkınlığa da işaret eder.[34] Tüzün'e göre bir durumu sorun olarak tanımlamak bir çözümü gerektirirken "[b]ir sorunu sıkıntı diye tanımlamak, sorunu sıkıntıya aktarmak / tahvil etmek / transpoze etmek, çözmek için atılacak adımların, geliştirilecek stratejilerin öznesinin yokluğunun" altını çizer. "Sıkıntı yok," diyen kişi, Tüzün'e göre aslında "'sorun var, ama ben uğraşamayacak kadar yorgunum, etkisizim, yapacak bir şey yok'" demektedir.[35] Bu ifade bireysel ve rekabetçi sorumluluk anlayışına dayalı neoliberal öznellikle uyum halindedir, zira toplumsal sorumluluğun askıya alınmasını öngören bireysel bir tutumdur. Reinhart Koselleck, "ortak kavramlar olmadan toplumsal ve hepsinden öte politik eylem alanının" ortadan kalkacağını savunur.[36] Bu durumda, sıkıntı yok, kolektif ataleti temel alan politik bir eylemsizlik alanını ifade ediyor olmalı. Öyleyse, "sıkıntı yok"un onu dile getiren öznenin ilişkisel ve eleştirel düşünemeyecek, harekete geçemeyecek kadar felç edildiğini ortaya koyan itirafçı bir yönü de var.

"Sıkıntı yok", Türkiye'nin 2018'deki ekonomik krizin etkilerinin görülmesinin başlandığı süreçte, hükümet ve devlet yetkilileri ve milletvekilleri tarafından da sıkça kullanılan

34 2017.

35 *A.g.e.*

36 2004: 76.

bir ifade haline geldi. Tanıl Bora'nın örneklerle gösterdiği gibi, "sıkıntı yok" kriz öncesinde de siyasetçiler tarafından kullanılıyordu.[37] Devletin yaklaşmakta olan iktisadi krizle karşı karşıya kalması, ifadenin kullanımını gittikçe yaygınlaştırıp, olağanlaştırdı; krizin özellikle ilk aşamalarında politikacılar için oldukça kullanışlı oldu. Krizin ilk belirtileri devlet kurumlarının sosyal hizmet sağlamadaki başarısızlığıydı: Cumhurbaşkanı Erdoğan, "Ne okul kitaplarında ne sağlıkta ne ilaçta ne de diğer hizmetlerde sıkıntı yok," dedi.[38] Ekmek fiyatındaki artışa bağlı olarak, Toprak Mahsulleri Ofisi'nin yaptığı açıklamanın Anadolu Ajansı haberine taşınan başlığı şöyleydi: "TMO'dan ekmek zammı açıklaması: Buğday sıkıntısı yok."[39] Eylül 2018'de enflasyon yüzde 17.9'a yükseldiğinde, Cumhurbaşkanı bu kez şöyle bir açıklama yaptı: "Sıkıntımız söz konusu değil, bunları aşacağız."[40] Finans sektörü ve bankacılık sistemi, ekonomik çöküşün ilk belirtileriyle yüzleşmeye başladığında, Garanti Bankası Genel Müdürü Ali Fuat Erbil, "[b]ankacılıkta sıkıntı yaşanmadığını ve cari bütçe açığının da düşeceğini," belirtti ve ekledi: "Türkiye'nin bankacılığı çok çok değişti. Çok güçlü bir sektörümüz var. Kârlılığımız iyi. Bankacılıkla ilgili de bir sıkıntı yok."[41] Son olarak, Brezilya'dan ithal edilen hayvanlardan yayılan şarbon salgını hakkında Gölcük Kaymakamı Mustafa Altıntaş yaptığı açıklamada Türkiye'nin en büyük hayvan çiftliklerinden biri olan Vadi Besicilik ile alakalı ortaya atılan şarbon iddialarının asılsız çıktığını belirtiyor-

37 2018: 33-34.

38 "Cumhurbaşkanı Erdoğan: "Ne okul kitaplarında ne sağlıkta ne ilaçta ne de diğer hizmetlerde bir sıkıntı yok...", https://www.haberturk.com/ankara-haberleri/16385094-cumhurbaskani-erdogan-ne-okul-kitaplarinda-ne-saglikta-ne-ilacta-ne-de-diger-hizmetlerde

39 "TMO'dan ekmek zammı açıklaması: Buğday sıkıntısı yok", https://www.aa.com.tr/tr/ekonomi/tmodan-ekmek-zammi-aciklamasi-bugday-sikintisi-yok/1195819

40 "Erdoğan'dan enflasyon yorumu: Sıkıntı söz konusu değil", https://www.milligazete.com.tr/haber/1682200/erdogandan-enflasyon-yorumu-sikinti-soz-konusu-degil

41 "Garanti Bankası Genel Müdürü Erbil: Bankacılıkla ilgili bir sıkıntı yok", https://www.takvim.com.tr/ekonomi/2018/08/14/garanti-bankasi-genel-muduru-erbil-bankacilikla-ilgili-bir-sikinti-yok

du. Haberin başlığı ise şöyleydi: "Kaymakam Nihayet Konuştu: Herhangi bir Sıkıntı Yok."[42]

Kuşkusuz, bir durumun "kriz" olarak değil de "sıkıntı" olarak tanımlanması kriz sözcüğünün taşıdığı temel anlam ve değerleri akla getirmediği için önemli. Bu ifadeye politik etkisini veren şey hakikatin inkâr edilmesi. "Sıkıntı yok"un bakanlar, genel müdürler, kaymakamlar ve Cumhurbaşkanı tarafından bu tür kullanımı, bir "soruna" değil, doğrudan tanımlanamayacak, kaynağı belirsiz bir duruma işaret ediyor. Bora, bu tür kullanımın "hadisenin 'münferit' veya 'kontrol altında' olduğunu, 'gereken önlemlerin alındığını' temin eden devlet dilinin zamana uygun bir lehçesi" olduğunu söylüyor ve bir "hüsnütabir stratejisi" olarak tanımlıyor.[43] Bu strateji gerçekte devlet kurumlarının kriz karşısındaki kırılganlıklarını gizliyor ve uygun bir dille geçiştiriyor. Ortak duyusal bir ifade olan "sıkıntı yok", iktidarda olanlar tarafından içerildiğinde krizin merkezinde yer alan sosyo-ekonomik ilişkileri kasıtlı olarak gizleyen, çarpıtan veya tersine çeviren bir şekil alıyor. Siyasal meseleleri bulanık ve olduğundan önemsiz göstererek kitleleri yönetilebilir kılıyor.

Gramsci, "hem ortak duyunun hem de tarihsel materyalizmin dış dünyanın nesnel varlığını doğruladığını; fakat ilkinin dinî kökenli saf bir mahkûmiyet, gerçek olanın nesnelliğini ilahi bir yaratma eylemine bağımlı kılan 'dünyanın mitolojik bir kavrayışı'" olduğunu iddia eder.[44] Ortak duyusal bir ifade olarak "sıkıntı yok" hem gündelik hem de siyasal düzlemdeki kullanımında Gramsci'nin iddia ettiğine benzer bir mitolojik kavrayış ihtiva eder. "Sıkıntı yok" sosyo-tarihsel dünyanın varlığını ve onun kendine has kurucu politik ve toplumsal çatışmalarını tanır görünürken, çatışmanın çözümünü ilahi bir müdahale ile sorunları çözecek olan belirsiz bir faile devreder.

---

42 "Kaymakam nihayet konuştu: Herhangi bir sıkıntı yok", https://www.kocaelibarisgazetesi.com/guncel/kaymakam-nihayet-konustu-herhangi-bir-sikinti-yok-h99221.html

43 2018: 34.

44 Nun ve Cartier, 1986: 203.

Öte yandan Gramsci tarihsel materyalizmin ya da kendi ifadesiyle praksis felsefesinin "her şeyden önce 'ortak duyu'nun bir eleştirisi" olması gerektiğini; fakat kendisini, başlangıçta, ortak duyuya dayandırması gerektiğini belirtir.[45] Önemli olan, "herkesin" bir filozof olup "bireysel yaşamına bilimsel bir düşünce biçimi sokma meselesi değil, zaten mevcut bir etkinliği yenileme ve 'eleştirel' kılma" meselesidir.[46] Bora, Tüzün'ün yazısından yola çıkarak "sıkıntı yok"un "'no problem'le, yani 'sorun yok'la iltisaklı olduğunu", onun "bir üst modeli", "bir gamsızlık telkini" olduğunu yazar.[47] Yine de, gündelik dilde kullanımının "gamsızlıktan" ziyade, kaçınmacı, çatışmaların etrafından dolanan, dolayısıyla bir nevi faillik içeren bir yönü de bulunduğunu teslim etmek gerekiyor. Siyasal iktidar tarafından da içerilen "sıkıntı yok" ifadesi, Gramsci'nin bizleri görmeye davet ettiği gibi eleştirel kılınabilecek, yenilenebilecek bir muhtevaya sahip olabilir mi?

## Eleştiri: Sağduyu olarak sıkıntı

Gramsci, "'[b]içimsel yönden' yeni bir kavrayış, halkın kaba/derinliksiz versiyonundan başka bir kılıkta kendini sunabilir mi?" diye sorar.[48] Şüphesiz, retorik bir sorudur bu. Ancak Kate Crehan'ın açıkladığı gibi, Gramsci için, mâdunun ortak duyusu kaba ve karmaşık değilmiş gibi görünse de aslında ortak duyu "kapitalist hegemonyaya etkili bir şekilde meydan okuyabilecek yeni politik anlatıların nihai kaynağı"dır.[49] Burada, Gramsci, okuyucunun dikkatini ortak duyunun eleştirel potansiyellerine yöneltir. Ortak duyuda baskın olan "kaba duyunun dolaysız ürünü olan [...] 'gerçekçi'/materyalist öğelerdir" ve bu öğeler "daha üniter ve tutarlı" hale getirilmeyi hak eder.[50] Ortak

45 2000: 412.
46 A.g.e.
47 2018: 36.
48 2000: 425.
49 2016: 63.
50 2000: 427.

duyuda var olan bu öğeler sağduyu olarak adlandırılır.[51] Eleştirel düşüncenin görevi, aksi halde "düşünce ve fikirlerin parçalı koleksiyonundan ibaret"miş gibi görünen ortak duyudaki "sağlıklı çekirdeği", yani politik potansiyeli ortaya çıkarmaktır.[52] Gramsci, bu potansiyeli göstermek için kendi döneminde tedavülde olan ifadelerden yola çıkarak felsefenin halkın gözündeki imajını örneklendirir:

> En sık rastlanan kullanımlardan biri "bir şey hakkında felsefe yapmak"tır; bu da, eğer üzerinde düşünecek olursanız, bir ibare olarak bütünüyle reddedilecek bir şey değildir. Bunun tevekküle ve sabırlı olmaya örtük bir daveti içerdiği doğruysa da, bana öyle geliyor ki buradaki en önemli nokta insanları düşünmeye ve olup biten her ne olursa olsun onun esas itibariyle ussal olduğunun ve onunla öyle yüzleşilmesi gerektiğinin ve kişinin kendi ussal yoğunlaşma gücünü uygulaması ve kendisini içgüdüsel ve şiddet yüklü dürtülerin akışına kaptırmaması gerektiğinin bütünüyle farkına varmaya davettir.[53]

Ortak duyu, pratik meselelerin anlamlandırılmasından ortaya çıktığı için ve yanlış yönlendirilmiş olabilecek pratik bir felsefeyi içerir. Bu nedenle, Gramsci'ye göre, praksis felsefesi "insanların 'hissettikleri' fakat 'bilmedikleri' şeyi" ya da "onların bilincinde rüşeym halinde bulunan fakat diğer kavrayışlarla çelişen ve onlar tarafından hareketsiz kılınan şeyi" harekete geçirmelidir.[54] Zira Itay Snir'in iddia ettiği gibi, "kitlelerin ortak duyusu hiçbir zaman egemen sınıfların ve 'geleneksel' entelektüellerin görüşlerinin basit bir ifadesi değildir"; ortak duyu "zorunlu olarak halkın hakiki tecrübelerini ve çıkarlarını ifade eden unsurları içerir."[55]

Mecazi kullanımıyla "sıkıntı yok"un gündelik hayatta ortaya çıkması muhtemel çatışmaları öteleyen, pratikçi bir ifade oldu-

51 2000: 409.
52 2000, 409.
53 2000: 408-409.
54 Forgacs, 2000: 402.
55 2016: 271.

ğunu, bu ifadenin aynı zamanda toplumsal failliği ortadan kaldıran ya da kaldırıldığını dile getiren bir yönü olduğunu belirttim. Peki "sıkıntı yoku" düz anlamıyla, yani can sıkıntısının yokluğuna ya da eksikliğine işaret ettiği şeklinde yeniden düşünürsek, bizi nasıl bir okuma yapmaya davet eder? Sıkıntı kavramı üzerine yapılan sosyal bilimsel tartışmalar, onu kapitalist modernitenin kendine özgü tarihsel koşullarına ve mekânsal-zamansal organizasyonuna dayanan kolektif bir ruh hali olarak tanımlar. Bu klasik okumada, büyüsünü yitirmiş rasyonel, homojen ve tekrarlara dayalı modern yaşam, modern öznenin sıkılmasına yol açar. Bu nedenle, sıkıntı, tarihsel olarak spesifik ve kitlesel bir duygulanımsal/duyusal bir hal olarak anlaşılmaktadır. Bu analizden, bu derlemenin de izini sürdüğü, çatışma halinde bulunan iki uçlu bir tartışma ortaya çıkar: bunlardan biri sıkıntıyı karşı devrimci addeder, diğeri ise özgürleştirici potansiyeli olan yaratıcı bir durum olarak görür.[56] Eleştirel sıkıntı tartışmaları eşliğinde "sıkıntı yok" ifadesini düz anlamıyla okumak bizlere sıkıntı kavramına ve sıkıntı hali/hissine dair tarihsel bir gerçekliği söylüyor olabilir mi? Neoliberal otoriter rejimlerin biyopolitik kontrolle düzenlenen gündelik hayatı artık rutine, monotonluğa, tekrara dayalı gündelik eyleme, yani modern bir hastalık olarak tanımlanan sıkıntıyla ilişkilendirilen niteliklere sahip değilse? Ya gerçekten artık canımız sıkıl(a)mıyorsa? Daha doğrusu sıkıntı için yer ve zaman kalmamışsa?

Düz anlamıyla okuduğumuzda "sıkıntı yok", tarihsel olarak sıkıntıyı kitlesel-duygusal bir durum olarak ortaya çıkartan özgün koşulların dönüşmüş olduğuna işaret ediyor. Finansallaşma ve mülksüzleştirmeye dayalı neoliberal kapitalist birikim rejimleri zaman ve mekânla kurulan ilişkimizi kuşkusuz değiştiriyor. Örneğin bireysel borçlandırma olarak finansallaşma borçlunun zamanla kurduğu ilişkinin modern koordinatlarını dönüştürüyor; diğer taraftan "çitleme" olarak gerçekleşen mülksüzleştirmeye dayalı birikim modeli, mâdun sınıfların kentsel ve kırsal mekânla kurduğu ilişkinin parçalanmasına neden oluyor. Esnek ve kayıtdışı çalışma ve güvencesiz istih-

56 Bkz. Gardiner ve Haladyn, 2017.

damın derinleşmesi ve yaygınlaşması, toplumsal yeniden üretimin piyasalaştırılması ve kamu hizmetlerinin özelleştirilmesine dayalı kapitalist üretim biçimlerindeki dönüşüm sadece çalışma ve boş zaman deneyimini değil aynı zamanda dünyayı anlama ve eyleme kapasitelerini de dönüştürüyor.

Ahmet Bekmen, neoliberal hegemonyanın, geçmişte gerek yaşam gerek çalışma pratikleri açısından görece bir mekânsal bütünlüğe sahip olan işçi sınıfının, bu türden zamansal ve mekânsal bütünlükleri yitirmesiyle, dolayısıyla sınıf bilincini ortaya çıkartan zeminlerin parçalanmasıyla birlikte kurulduğunu savunur.[57] Bekmen, sendikaları "kırmaktan" (ekonomik örgütlülüğün dağıtılması) kentsel dönüşüm projelerine (yaşamsal-mekânsal bütünlüğün dağıtılması, işçi sınıfının kentin kamusal alanından uzaklaştırılması), taşeronlaştırmadan (çalışma mekânının bütünlüğünün dağıtılması) güvencesizleştirmeye (işçi sınıfının toplumla ve kendi saflarıyla bağının bulanıklaşması) kadar birçok siyasanın doğrudan etkisinin "işçi sınıfının bir sınıf olarak eyleyebilme kapasitesini, yani aslında onun politik kapasitesinin merkezî öğesini ortadan kaldırmak" olduğunu belirtiyor.[58]

Bekmen, sınıf bilincinin ortaya çıkmasını sağlayan maddi zeminlerin parçalanmasının, nihai olarak sınıf kültürünün ve deneyiminin parçalanmasına yol açacağını savunuyor. Gramsci'yi takiben farklı bir tanı koyabiliriz. Gramsci'ye göre, "kitle içindeki aktif insanın pratik bir etkinliği vardır, fakat kendi pratik etkinliğine değgin açık seçik bir kuramsal bilinci yoktur."[59] Bu insanın "iki kuramsal bilince (ya da çelişmeli bilince) sahip olduğu" söylenebilir: "biri onun etkinliğinde örtük olarak bulunur ve gerçeklikte gerçek dünyanın pratik dönüşümünde onu kendi işçi yoldaşlarıyla birleştirir; diğeri ise onun geçmişten devraldığı ve hiç eleştirisiz benimsediği söz ya da belirtikliği yüzeyde kalan bir bilinçtir."[60] Gramsci'nin muhakeme-

57 2015.

58 *A.g.e.*

59 2000: 414.

60 *A.g.e.*

sini takiben, "sıkıntı yok"un bu çelişkili bilinci iki "duyusu" ile yakaladığını iddia edebiliriz. Sınıf bilincinin ortaya çıkmasını sağlayan maddi koşulların parçalanması süreçleriyle birlikte düşündüğümüzde, mecazi anlamıyla "sıkıntı yok", kolektif bir deneyim kaybını ifade edecek şekilde neoliberal hegemonya ile uyumlu bir ortak duyuyu yansıtıyor. Öte yandan, kelimenin düz anlamıyla okunduğunda, ifade, aslında mâdun sınıfların günlük yaşamının sosyo-tarihsel koşullarının dönüşümüne ve onların ortak tecrübelerine işaret ediyor: sıkılacak yer ve zaman yok!

Raymond Williams hegemonyanın "[p]ratik olarak tecrübe edildiğinden karşılıklı olarak doğrulayıcı gözüken bir anlamlar ve değerler bütünü" olduğunu belirtir. Dolayısıyla, hegemonya "bir çok insan için [....] deneyimlenmiş olduğundan mutlak da olan bir gerçeklik hissi oluşturur ve toplum fertlerinin çoğu için hayatlarının bir çok alanında bunun ötesine geçmek olanaksızdır."[61] Fakat, Williams hegemonyanın iç yapılarının son derece karmaşık olduğunu ve "sürekli yenilenmesi, yeniden yaratılması, ve savunulması" gerektiğini, bu nedenle "bu yapılara sürekli meydan okunabileceğini" ve "belli açılardan bu yapıların değiştirebileceğini" vurgular.[62] Bu nedenle, Gramsci, karşı-hegemonik bir mücadelenin ortak duyunun çelişkili doğasını kabul etmesi ve bu çelişkiden yola çıkması gerektiğini yazar. Bu yaklaşım, neoliberal hegemonyanın kültürel söylemi olarak *Kulturkampf*'ın dayandığı iki cepheyi kırarak, "sıkıntıya yer bırakmayan" tarihsel maddi koşulları ortaya çıkartan ikinci bir analiz düzeyine geçmeyi gerektiriyor. Mâdun sınıfların kolektif deneyimlerinin ifadesi olarak "sıkıntı yok"un düz anlamından yola çıkan eleştiri, neoliberal kültürel hegemonyaya karşı çıkabilecek zeminin nüvelerini içinde barındırıyor ve sunuyor.

61 2013: 53.

62 2013: 52.

Bora, Türkiye'de AKP bağlamında yürütülmekte olan hegemonya tartışmasının ihmal edilen bir cephesi olduğunu belirtir: "hasımlarını kendi gündemine tâbi kılması, daha vahimi, kendine benzetmesi" ve onları "kendi akislerine, kendi aksi sedalarına dönüştürmesi."[63] Karşı-hegemonya inşası tam da buradan, kendi sesimizi bulmaktan geçecektir. Bunun için "aklımızı, fikrimizi, düşlerimizi, dilimizi, uğraşımızı, iktidarın markajından kurtarmak" ve "kendi sözümüzü kurmak [...] kendi ağımızı örmek [...] kendi hikâyemizi yazmak" gerekir.[64]

Bora'nın argümanındaki "biz", geniş anlamda toplumun eleştirel ve muhalif entelektüel güçlerini ifade ediyor olmalı. Gramsci onlara "uzman" veya "entelektüel" derdi. Gramsci'ye göre uzman veya entelektüel, günlük pratik meselelerden yola çıkarak, ortak duyuyu işleyerek "entelektüel ve moral bir reforma" yol açan, halkın dünya kavrayışını ve davranış normlarını toptan dönüştürecek yeni bir sağduyu yaratmalıdır. Elbette, "sıkıntı yok" gibi popüler ifadeler sıradan insanların kalıcı bir "yanlış bilinç" durumunda yaşadıklarının basit birer kanıtı olarak görülebilir.[65] Bu görüşe göre, bu popüler unsurlar hiçbir şekilde eleştirel düşünce içermeyen kaba hislerin taşıyıcısıdır. Buna karşılık, Gramsci, praksis felsefesinin "ortak duyu üzerine mücadele vermekten geri durursa, sosyo-ekonomik düzeni asla alaşağı edemeyeceğini, çünkü kolektif bir siyasal eylemin bariz, yani sağduyulu görünmediği takdirde kitleleri asla kazanamayacağını" iddia eder.[66] Bu nedenle, hegemonya karşıtı projeler, sosyo-ekonomik düzeni eleştirmek için ortak duyuyla, yani mâdun sınıfların pratik bilgisiyle ilgilenmelidir. Bu yaklaşım, kültürün soyut anlamlar ve değerler kümesi olarak değil, mâdun ve egemen sınıflar arasında gerçek bir mücadele alanı olarak anlaşılmasını gerektirir. Başka bir deyişle, kültür, bir

63 2018: 16-17.

64 18.

65 Hall, 1994: 446-7.

66 Aktaran Snir, 2016: 271.

*Kulturkampf* alanı değil, toplumsal pratiklerin anlamı üzerine mücadelenin yaşandığı üretimsel bir alandır. Eleştiri, hüküm süren neoliberal hegemonyanın ortak anlam dünyasını oluşturan popüler gündelik pratiklerin, değerlerin, inançların ve davranışların gözden geçirilmesiyle başlar ve bu popüler unsurları yapısal eşitsizlikleri ortaya koymak için gündelik pratik meselelerle ilişkilendirir.

Gramsci, felsefi bir harekete ancak "'ortak duyu'ya üstün ve bilimsel düzlemde tutarlı olan bir düşünce biçimini geliştirme sürecinde 'basit insanlarla' temas halinde olmayı asla unutmadığında ve gerçekten de incelemeye ve çözmeye giriştiği sorunların kaynağını bu temasta bulduğunda" felsefi hareket dendiğini iddia eder.[67] Felsefe, ancak bu temas sayesinde "'tarihsel' hale gelir" ve kendisini "entelektüelist öğelerinden arındırır ve 'yaşamın' ta kendisi olur."[68] O halde, hegemonya eleştirisi, ortak duyunun eleştirel okumasından yola çıkarak, gündelik hayatın kendisini bir mücadele alanı haline getirecek sorular sormaya başlamayı gerektirir. "Sıradan kültür" bu yüzden önemlidir ve hayat tarzları arasında bir savaş değil, egemen ve mâdun sınıflar arasında bir mücadele alanıdır.

67 2000: 411.

68 *A.g.e.*

# Sıkışmak, Sıkılmak, Sığınmak, Sığışmak, Savaşmak: ... Ama Bir Türlü Esneyememek

AYŞE ÇAVDAR

Can sıkıntısı geçiştirilecek bir mevzu değil. Ortaçağ Hıristiyanlığı can sıkıntısını bütün büyük günahların müsebbibi olarak görmüş.[1] Kierkegaard'ın "Can sıkıntısı bütün kötülüklerin anasıdır,"[2] dediğini hatırlatıyor pek çokları. Bu mesele hakkında düşünen hemen tüm yazarların alıntıladıkları bu sloganı takip eden cümlelerde Kierkegaard, can sıkıntısının yıkıcılığını çocukları emsal göstererek tasvir ediyor. Hani, diyor, uslu uslu oynarken birden kontrolden çıkarlar ya, sebebi canlarının sıkılmaya başlamasıdır. "İşte bu yüzden çocuklarınız için bakıcı seçerken yalnız ağırbaşlılığına, sadakatine ya da dürüstlüğüne değil, çocukları eğlendirecek estetik yetiye sahip olup olmadığına da dikkat etmelisiniz."[3] Bu kadarla kalsa iyi, insanın mevcudiyetini tanrıların can sıkıntısına borçlu olduğunu, Havva'nın Adem'in can sıkıntısına çare diye yaratıldığını, dünya

1 Reinhard Kuhn'a göre *acedia*, müzmin can sıkıntısının Hıristiyanlık'taki karşılığıdır ya da tersinden söylersek *ennui* sekülerleşmiş *acedia*'dan başka bir şey değildir. *Acedia* ise erdem karşısında ilgisizlik ve çabasızlıktır ve çok büyük günahtır. *The Demon of Noontide: Ennui in Western Literature*, 68, "The phenomenon of boredom", s. 194.

2 Tam böyle demiyor aslında, "boredom is the root of all evil" diyor, ama bunu kastediyor galiba.

3 Søren Kierkegaard, *Either/Or: A fragment of life*, Penguin Books, 1992, e-book version.

nüfusunun artmasının sebebinin can sıkıntısı olduğunu, hatta Kabil'in Habil'i canı sıkıldığı için öldürdüğünü, başlangıçta ailevi bir mesele olan can sıkıntısının, dünya nüfusunun artışına paralel olarak kitleselleştiğini anlatıyor. Can sıkıntısı, insanın varoluş sebebi; yoksa hamuru mu demeliydim?

Öte yandan can sıkıntısının, modernliğin bir yan etkisi olduğunu söylemeyeni dövüyorlar sanki ilgili literatürün görece modern yıldızları. Bu meyanda bir cümle kurulduktan hemen sonra Flaubert, Wilde, ya da Baudelaire'den alıntı yapılıyor. Birazdan evlerden ve mahallelerden söz edeceğim için benim payıma şu düşsün: "Yolculuktan bu acı bilgiyi edindik biz! / Tekdüze, küçük dünya insanın aynasıdır / Bugün, dün, yarın ve hep yansıttığı yüzümüz / Sıkıntı çölündeki bir dehşet vahasıdır!...Heyhat! Bir de, o gezgin Yahudi ve azizler / Gibi hep koşanlar var, ne araba, ne gemi / Yeter onlara, hepsi kaçıp terk etmek ister / Bir gladyatör kadar insafsız evlerini."[4]

Bu yazıyı yazabilmek için kısmen okuduğum, hatta yalnızca taradığım, sıkıntı literatürüne mizahi bir heyecan katan tartışmalardan biri Fransızca *ennui* ile İngilizce *boredom* arasındaki rekabet.[5] Genel olarak *ennui* daha sofistike ve bireysel bir sıkılma haline işaret etmek için kullanılıyor. *Boredom* ise sıradan insanların yetinmek zorunda kaldığı, Kierkegaard'ın teşhis ettiği üzere, kitleselleşerek hatta küreselleşerek bayağılaşmış sıkıntıya karşılık geliyor.[6] Amerikalı psikologların bu ikisini birbirinden ayıran Avrupalı yazarları neredeyse mecburen sıralarken kurdukları cümlelerde hem alıngan hem alaycı bir ses tonu seziliyor: "Hımmm, *ennui* sofistike ve ayrıcalıklı, çünkü Fransızca değil mi? *Boredom* da İngilizce olduğu için sıra-

4 Charles Baudelaire, *Kötülük Çiçekleri ve Bütün Şiirleri*, çev. Erdoğan Alkan, Varlık, 1990, s. 244.

5 Aslında can sıkıntısı literatürünün en esaslı aksı Heidegger üzerinden yürüyeni. Ancak kitapta nasılsa bundan bahseden birileri olacağını düşünerek oraya girmedim. Heidegger'in bu literatüre temel oluşturan *Varlık ve Zaman*'ı (en son Alfa Yayınları'ndan 2018'de Kaan Ökten çevirisiyle çıkmış), benim de bu yazıyı yazmakta olduğum Marburg'da kaleme almış olmasını motive edici bir işaret fişeğinden çok feleğin sillesi olarak görmeyi tercih ettim.

6 Tabii İngilizce üretilmiş ya da İngilizceye çevrilmiş literatürden bahsediyorum.

dan." Bu minvalde yazanlara, mesela Jerome Neu'ye göre *ennui*'nin, hadi biz ona can sıkıntısı diyelim, başlıca kaynağı hayal kırıklığı. Neu, adeta sıkıntı literatürünün Avrupalı temsilcilerinden intikam alırcasına, boşuna Fransa'da ortaya çıkmadı bu meret, diyor, *ennui*'yi Fransız entelektüellerin öznesi oldukları devrimlerin neticelerinden duydukları sükût-u hayalle ilişkilendirirken.[7] İkincisi, yani, *boredom* ise, o da şimdilik sıkıntı hatta sıkılma hali olsun, daha proleter bir vaka olarak tasvir ediliyor genellikle. Yaptığımız ama yapmak istemediğimiz, bıkkınlık veren işlere eşlik eden duygu. Önceleri üretim bandında vida sıkıştıran mavi yakalı, sonra her gün aynı tür taleplerle o taleplerin hak etmediği bir nezaketle uğraşmak zorunda kalan beyaz yakalı emekçilerin duçar oldukları bir "hastalık" olarak anılıyor. Arızî olarak her bünyeye mutlaka uğrayan sıkıntı/sıkılma, müzmin ve sari bir hastalığa da dönüşebiliyor. Neu, bir kez kitleye nüfuz edecek kadar yayılmış sıkıntıyı şahsi terapiyle iyileştirmenin mümkün olmayacağını, cemiyetin topyekûn değişmesinin daha kesin bir netice vereceğini ekliyor.

Daha çok bireysel bir duygu olarak tasvir edilen can sıkıntısının ve müşterek bir maraza dönüşebilen sıkıntının ortak noktaları o kadar çok ve sebepleriyle sonuçları birbirine o kadar benziyor ki, ele alacağım tarihsel/toplumsal bağlamda birbiri yerine kullanılmalarının mümkün olduğunu düşünüyorum. Cümlenin gidişatına göre sıkıntı ya da can sıkıntısı diye bahsedeceğim, her şeyi öğütüp manasızlaştıran bir çarka benzeyen ve yakıtı ilgisizlik, isteksizlik ve inançsızlık[8] olan bu lanetten. Manasızlık hissi mi can sıkıntısından gelir, yoksa can sıkıntısı mı manasızlıktan sorusunu ise cevapsız bırakmayı tercih ediyorum.

Bu maraza yakalanan şahıs ya da cemiyetlerin can havliyle başvurdukları çarelerin başında şiddetin geldiğini yazıyor pek çokları.[9] Hem edebiyat hem de sinema bu can sıkıntısı-şiddet

---

7 Jerome Neu, *A Tear is an Intellectual Thing*, Oxford University Press, 2000, s. 103.

8 Thomas L. Dumm, *A Politics of the Ordinary*, NYU Press, 1999, s. 14.

9 Saikat Majumdar, "Boredom and the banality of power", *Boredom Studies Reader: Frameworks and Perspectives*, ed. Michael E. Gardiner ve Julian Jason Haladyn, Routledge, 2016, s. 163.

sarmalını ifşa etmeye adanmış örneklerle dolu. Carla Power, Avrupa'dan IŞİD'e katılan gençlerle ilgili makalesinde, can sıkıntısının terör örgütlerinin eleman kazanmak için en çok başvurdukları manivela olduğunu öne sürüyor.

> Kriz sonrası Avrupa'da iş piyasasında kendine yol arayan akranları gibi, radikalleşen gençler de tatminsiz, tekno-kafalı ve umutsuzca kendilerinden büyük bir şeyin parçası olma arzusundalar. İktisadi geleceklerinin garanti altında olduğu ya da çalışarak güvenli bir geleceğe erişebilecekleri konusunda göçmen anne-babalarıyla hemfikir değiller.

Power, "Böyle olunca kurallara saygılı olmak, çalışmak, çabalamak, herkes gibi yaşamak ve başına iyi bir şey gelmesini beklemek manasız geliyor gençlere," diye devam ediyor.[10]

Birinci Dünya Savaşı'nın tarihini, modernliğin psiko-kültürel içeriğini bir kez daha tartışmak üzere kaleme alan Modris Eksteins, efsanevi *Rites of Springs*'inde ise böylesi bir sıkıntıya yakalanan beşerin şiddete, şiddet olsun diye değil, yenilenmenin başka bir yolunu bulamadığı için başvurduğunu iddia ediyor. Şiddet bile ne kadar dehşetengîz olursa olsun nâmütenâhî tekerrür ettiğinde tazeleyici niteliğini kaybedecek, can sıkacaktır. Eksteins'a göre şiddetle can sıkıntısı arasında doğrudan bir bağıntı kurmak yersizdir, asıl mevzu yenilenme isteği ve bu isteği giderecek yollar bulmak için gereken yaratıcılıktan yoksunluktur.[11]

Albert Otto Hirschman, *Tutkular ve Çıkarlar*'ında, can sıkıntısının ekonomi-politiğini araştırır adeta. Teknolojinin savaş meydanlarında gösterilen türde kahramanlık hikâyelerini boşa çıkarttığı, kahramanlığın artık karın doyurmadığı, ticaret ehlinin kılıç ehlinden çok daha rahat yaşamakla kalmayıp bir de gösteriş yapmaya başladığı bir dönemde ortaya çıkan beşeri tasavvurlardaki tutku-çıkar karşıtlığının isabet derecesini tartı-

10 "Terrorists' most powerful recruiting tool: Boredom", *Time*, 14 Mayıs 2015, https://time.com/3857035/terrorists-recruiting-tool/

11 Modris Eksteins, *Rites of Spring: The Great War and the Birth of the Modern Age*, HMH, 2000, s. 154.

şır.[12] "Kapitalizm zaferini ilan etmeden önce nasıl savunuluyordu?" sorusuna cevap aradığı bu çalışmasında Hirschman, 17. ve 18. yüzyıl düşünürlerinin, en başta da Montesquieu, James Steuart, John Millar ve Adam Smith'in, kapitalizm savunularını masaya yatırır. Hirschman'a göre bu düşünürler açısından kapitalizmin en olumlu tarafı, tutkuların yerine çıkarları koymasıydı. Çünkü çıkarlar etrafında kurulmuş bir dünya daha öngörülebilir, dolayısıyla daha yönetilebilirdi. Onlara göre tutku inançla, çıkar da akılla kaimdi. Dikkatlice okunduğunda bu düşünürlerin hiçbiri mevcut dünyanın nasıl işlediğine dair kaidelerden söz etmezler, mevcuttan daha "iyi" bir beşerî durumun hangi kaidelere yaslanması gerektiği konusunda akıl yürütürler. Malum, beşerin kaidelerle arası pek iyi değildir. O yüzden birazdan Türkiyeli dindar üst-orta sınıfın dalgalanma ve durulma tecrübesinden derlediğim fragmanlarla da göstermeye çalışacağım üzere, tutkular ve çıkarlar, yani akıl ve inanç arasında pekâlâ ittifaklar kurulabilir. Ancak ne türlü bir anlaşmayla kurulursa kurulsun bu ittifaklar hakikatte her an yenilenseler dahi, yenilenmeyi cehennemlik bir günah gibi gören ve dönüşmekte, yenilenmekte olduğunu kendinden bile saklamak için olmadık çarelere başvuran muhafazakâr beşerin can sıkıntısına derman olamayabilir.

## Bir maskeye sıkışmak

Yazının bundan sonraki bölümünde, Türkiye'nin son 30 yılında, giderek bir üst-orta sınıf(laşma) ideolojisi haline gelen dindarlığın bu ideolojinin taşıyıcı aktörlerinde yarattığı can sıkıntısından bahsedeceğim. Bunun başlıca sebebinin de dindarlığın yine dindarlar tarafından bir ideolojiye indirgenmesi olduğunu öne süreceğim. Zira din bu yolla adına İslâmcılık ya da siyasal İslâm dediğimiz bir hegemonik projenin sınırlarına hapsedildi ve içerik ve mana cihetinden daralmaya yüz tuttu. Mü'min teki perspektifinden bakıldığında, İslâm tarihi kadar eski olan ve bi-

12 Albert Otto Hirschman, *Tutkular ve Çıkarlar*, çev. Barış Cezar, Metis Kitap, 2008.

zim yalnızca modern formuna tanık olduğumuz bu daralmanın kaynağı kuşkusuz dinin hayata, dünyaya anlam verme fonksiyonu ile aynı hayata ve dünyaya nizam verme kudreti arasındaki kadim ve kaçınılmaz çelişki. Bu çelişkinin mü'min tekine çıkarttığı faturadaki kalemlerden yalnızca biri olan can sıkıntısı, Marx'ın tanımladığı kendini gerçekleştirememe çıkmazının bir türü olarak da görülebilir. Tarihin, insanın kendini gerçekleştirme serüveninin öyküsü olduğunu söyleyen Marx, bunun emek ve üretimle mümkün olduğunu kaydetmiş, kendini gerçekleştirmenin zıddı ise yabancılaşmadır demişti.

> Yabancılaşma, benim geçim araçlarımın bir başkasına ilişkin (ait) olmasında, benim isteğim olan şeyin *bir başkasının erişilmez mülkiyetinde* olmasında olduğu kadar, *her şeyin kendi kendinden başka olmasında, etkinliğimin başka şey olmasında,* son olarak –ve bu kapitalizm için de doğrudur– egemenlik sürenin eninde sonunda insanlık dışı erklik olmasında da görünür[13] (italikler benim).

Dinî inancın imkân ve ihtimal sunduğu sonsuz sayıdaki "kendi"likleri gerçekleştirme sorumluluğundan, bu dünyada(ki hayatta) güvenli bir yer edinmek üzere vazgeçen dindar, söz konusu ideolojinin (hegemonik projenin) kendisine sunduğu *persona* (maske) ile yetinmeye de razı olur. Böylesi bir alışverişe konu olan din, artık dinden başka bir şeydir ve mü'mine ait, ona ilişkin olma niteliğini de kaybetmiştir. Çünkü dini mümkün kılan inanma etkinliği artık dindarın yaratıcıyla, dünyayla ve kendisiyle kurduğu ilişkinin dışında başka bir şey hakkındadır. Din böylesi bir bağlamda bir hegemonik kurgunun harcıdır ve dindar dine ancak o harca katkıda bulunduğu ölçüde inanacak, Allah'la arasındaki ilişkiyi o hegemonik projenin aktörleri dolayımıyla düzenleyecektir. Bu tariki seçen dindar, dinin o hegemonik projenin teori ve pratikte kapsayabildiklerinden geriye kalan cüzlerini unutacak ve o unutuşu bir ızdırap gibi taşıyacaktır. Oysa mü'minin inandığı tanrı, Allah, ona demektedir ki;

13 Karl Marx, *1844 El Yazmaları*, çev. Kenan Somer, Nisan 2011, s. 195.

> Andolsun, insanı biz yarattık ve nefsinin ona verdiği vesveseyi de biz biliriz. Çünkü biz, ona şah damarından daha yakınız.[14]

İnancını böylesi bir hegemonik projenin ortağı, paydaşı olmak üzere azaltmaya razı olan dindarın hayatında, Allah'ın "benim yerim" dediği şah damarından daha yakın olan o yer, artık bir kör noktadır. Her şeyi bilen ve gören Allah'ın yerini, dünyayı şekillendirmek üzere yine dünyada şekillenen hegemonik projenin kurucuları ve temsilcileri alır. Dindar da o kurucular ve temsilciler arasında bulunduğu hissiyle avunacaktır. Böylece bir bakıma Allah'tan ve onun aşkın muğlaklığından ya da muğlak aşkınlığından özgürleşir. Bu kopuş yine Allah adına, onun emrini yerine getirenlerin emriyle, hatta himmetiyle gerçekleştiği için ödüllendirileceğinden emindir dindar. Daha da güzeli, ödül için öte dünyayı beklemesi de gerekmeyecektir. Her şeyi bilen ve gören Allah'ın yerine, konu komşuyu, partilileri, bürokrasiyi, ihvanları koyan dindarın günahı da, Allah'ın yerine koyduğu bütün o aktörlere göründüğü kadardır artık. Herkes tarafından bir arada işlenen, müşterek günahlar ise yine o hegemonik projeyi tahkim ettikleri için hoş görülecek, Allah'a ait olduğu ölçüde bilinmezleşen, dolayısıyla mü'minin her an kendinden şüphe halinde vicdanıyla hesaplaşmasını gerektiren onay müessesesi de söz konusu hegemonik projenin sahiplerine devredilecek, böylece öngörülebilir olacaktır. Allah'ın emirlerinin onu her an kendinden şüphe etmeye zorlayan muğlaklığından, dahası vaadin belirsizliğinden ve cezanın korkutuculuğundan, onu tam da bugünde, şu anda, olmadı yakın gelecekte, yani ölmeden önce, ödüllendirmeye hazır bir dünyevi hegemonik çerçeveye sığınır. Bu mü'minin sekülerleşmesi anlamına gelmez, inancın dünyaya sıkışması, profanlaşmasıdır.[15]

---

14 *Kur'an*, Kaf suresi, ayet 16.

15 Profanlaşmayı, Agamben'in kullandığı gibi alıyorum burada, ama onun yüklediği olumlu manadan da uzak duruyorum. Agamben, *Profanations* (çev. Jeff Fort, Zone Books, 2007) başlıklı metninde bu kavramı bir şeyin insanın, herkesin kullanımına açılması, dünyalılaşması olarak tarif ediyor. Ancak profanlaşma şeyleri, olguları vs. kutsayan dizgenin, yani inancın başına geldiğinde durum biraz farklı olur gibi duruyor. Bunu, içi herhangi bir renkte suyla dolu bir balonun patlaması gibi düşünün. Üzerinde patladığı yerdeki her şeye renginden bir miktar verecek

Profanlaşmanın bu türlüsü ilk bakışta baştan çıkartıcı ve heyecanlı gibi görünse de can sıkıntısı cehennemine açılan kapıdır:

> Yine bir gün dostlardan bir azizin ruhu sıkılmıştı. Mevlâna hazretleri ona: "Dünyanın bütün can sıkıntısı bu dünyaya gönül verme neticesidir. Bu dünyadan azat olduğun, kendini garip bildiğin, baktığın her renk ve tattığın her zevkin kalmayacağını başka bir yere gideceğini bildiğin an, can sıkıntısından kurtulursun."[16]

Dünyevileşmenin can sıkıntısına sebep olduğuna şahitlik eden bir başka tasavvuf ehli de Şakik-i Belhi:

> Gönül ferahlığı, hesap kolaylığı ve can rahatlığı fakirlerin hâlidir. Gönül meşgûliyeti, hesapların zorluğu ve can sıkıntısı da zenginlerin hâlidir.[17]

Profanlaşan bir dinde tüm ibadetler teatral birer performansa dönüşür. Nitekim pek çok İslâm alimi ve Diyanet İşleri Başkanlığı'nın pay sahibi olduğu en iyi işlerden biri olan *İslâm Ansiklopedisi* bu konuda net uyarılarda bulunur.

> Kur'an'da dini yalnızca Allah'a has kılarak ibadet etmekle ilgili birçok âyet bulunduğu gibi (el-A'râf 7/29; ez-Zümer 39/2, 11, 14; el-Beyyine 98/5) Hz. Peygamber de hâlis niyet bulunmadan yapılan ibadetlerin içi boş davranışlardan ibaret olduğunu hatırlatmıştır.[18]

---

ve o şeylerin görüntüsünü değiştirecektir. Din profanlaştığında dünyada üzerine değdiği her şeyi yalnız o dinin mü'minlerinin kullanımına sunan bir dizi ayrıcalık ihdas etmeye başlar. Şeyhin Mercedes'i, fanilası, sakalı, çocukları, aile efradı, arzuları ve nefretleri kutsaldır mesela. Benzer şekilde mü'min salt dünyayı kendi rengine boyadığını düşündüğü dinin mü'mini olduğu için onun alışkanlıkları, istekleri, ihtiyaçları kutsanır, işgalleri fetih, hileleri Allah'ın lutfu olur. Bütün bunlar geçmişte de oldu, yine oluyor. Dinin profan bir hegemonik projeye dönüştüğü an tam da kutsalın patlayıp dünyayı imtiyazlılar ve sefiller diye ayırmaya başladığı andır. Dünya tarihi dinlerin ortaya çıktıkları andan itibaren bu türlü bir işlev de görmeye başladıklarına ilişkin sayısız örnekle doludur.

16 Ahmet Eflaki, *Ariflerin Menkıbeleri*, Hürriyet Yayınları, 1973, s. 383.

17 *Evliyalar Ansiklopedisi*, Şakik-i Belhi maddesi, http://www.ehlisunnetbuyukleri.com/Islam-Alimleri-Ansiklopedisi/Detay/SAKIK-I-BELHI/1085

18 *İslâm Ansiklopedisi*, İbadet maddesi, https://islamansiklopedisi.org.tr/ibadet

Böylesi ibadet riyadır ve İbn Mace'ye göre "şüphesiz riya şirktir."[19]

> Din yönünden riya; kulların ibadet ve iyiliklerini gizlemeyip, halka göstermek suretiyle ve bunun tesiriyle tazîm ve ikram gibi övgü duymak isteğini, zenginlik, mal, mevkî gibi hedeflerine ulaşabilmek gayesini gütmeleridir. O halde içinde halka göstermek ve açıklamak hedefi olan her ibadet riyadır. Bunu yapan kişiye "mürai" denir. Riyasını göstermek istediği kişiye "mürayaleh-kendisine riya yapılan", riya manası olan her ibadete ise "mürayabih: kendisi ile riya yapılan" denir.[20]

Mü'minin Allah'la arasındaki ilişkinin özgünlüğünü, profan dünya sahnesindeki hegemonya oyununda kendisine reva görülen rolü kapabilmek için sığışması gereken *persona*'ya kurban etmesidir riya. Allah'ın emirlerinin, ödüllerinin ve cezalarının her an yeniden müzakereye muhtaç muğlaklığının yerini, hegemonik projenin inşa ettiği net sınırlar ve ödüller almıştır artık. Mü'minin can sıkıntısı, kendisinin belirlemediği bu sınırlardan taşan Kendilik'inin bitmek bilmez şikâyetlerine maruz kalmasından doğar. O şikâyetleri boğmak için yapacağı tek şey vardır. İnanma etkinliğini yönelttiği, yani inancını hizmetine koştuğu hegemonik projenin ipine giderek daha sıkı sarılmak, artık bir yer bulduğu sahnedeki rolünü daha yüksek sesle performe etmek, daha merkezî bir rol üstlenmek, performansını daha görünür kılmak için daha çok çabalayarak kaybını telafi etmek. Bu çerçeveden bakınca radikalleşme, dindarlaşmanın değil, profanlaşan dinî inancın kendini inkâr performansından başka bir şey değildir. Dindarın talim ettiği *persona*, kendisiyle Allah arasındaki doğrudan ama çileli ve endişe yüklü ilişkiden vazgeçişin keskinliği ölçüsünde radikalleşecektir.

---

19 İbn Mace, *Fiten*, 16 şeklinde alıntılayan *Sorularla İslâmiyet*, Riya maddesi, https://sorularlaislamiyet.com/kaynak/riya

20 *Ahlâk: Ahlâk-ı Ala-i Kınalızade Ali Efendi*, baskıya haz. Hüseyin Algül, Tercüman 1001 Temel Eser, baskı tarihi yok, s. 315.

Marx, yukarıda alıntıladığım paragrafın hemen öncesinde, bir yoksul için kirada oturduğu evin ne manaya geldiğinden yola çıkarak yabancılaşmanın erk'le ilişkisini kuruyor.

> Yoksulun oturduğu bodrum, düşman bir şeydir, onun kendini –sonunda: burada kendi evimdeyim, diyebileceği kendi öz evi saymadığı– daha çok bir başkasının evinde, her gün yolunu bekleyen ve eğer kirayı ödemezse onu kapı dışarı eden bir yabancının evinde bulduğu, kendi öz evi sayamadığı, "kendinde düşman bir erklik içeren, kendini ona ancak kendisi için ter döktüğü ölçüde veren bir konut"tur.[21]

Orta-sınıflaşabilmek uğruna inancının bir bölümünden vazgeçen dindar için de dinin o bodrum katından farkı yoktur artık. Bu hegemonik pazarlığa razı olan dindar, kendi dininin kiracısına dönüşüvermiştir. O din çerçevesinde performe ettiği tüm etkinlikler, hegemonik projenin sahiplerinin hanesine yazılacaktır. O evde ancak, o projenin sahiplerinin izin verdiği müddetçe, kiraya düzenli olarak zam yapmayı taahhüt ederek kalabilir. Bu yeni eve öyle yabancılaşır ki, artık onu güzelleştirmek, evle estetik bir ilişki kurabilmek beyhudeleşir. Söz konusu pazarlığın paydaşları büyük projenin sahiplerinden ibaret de değildir. Din adına konuşan herkes o kiradan, yani dindarın Kendilik'inden pay isteyecektir. O bodrum katından sebeplenenler arasındaki her anlaşmazlık dönüp dolaşıp dindarın başına, evine patlayacak, dindar da ödemesi gereken bedel yükseldikçe performansını radikalleştirecektir.

Son yıllarda dinî cemaatlerin birbirleriyle ve adına bu seferlik yerli ve milli (alaturka) İslâmcılık diyebileceğimiz hegemonik projenin başını tutan AKP ile cemaatler arasındaki ilişkiler bu türlü bir yabancılaşma sürecinin yansımaları olarak okunabilir. Ulvi Alacakaptan, sonradan sık sık tekrar ettiği ama anladığım kadarıyla ilk kez Timeturk sitesine verdiği bir söyleşide kullandığı, çoktandır anonimleşip bir slogana dönüşmüş

21 Marx, *a.g.e.*, s. 194.

olan şu sözle ifade ediyor yukarıda uzun uzun anlattığım alışverişi: "Eskiden ihlas[22] gibi görünen şey yoksullukmuş, yoksulluk ortadan gidince insanlar *kendini kaybediyorlar.*"[23] Bu manzarada yoksulluk ortadan kalkmış değildir, yoksul nihayet başını sokacak bir ev bulmuş, onu kiralamış, bu yolla ev sahibine borçlanmıştır. Bu kararın sorumluluğu elbette kendisine aittir. Çünkü dindar, Kendilik düzeyinde inandığı dinin yegâne öznesidir. Öte yandan bu sorumluluktan kaçmaya çalıştıkça "kendini kaybedecek", yani Kendi'ni tarif ederken başlıca referansı olan inancına yabancılaşacaktır. Bu onun kendi adına yaptığı bir tercih olduğu için halen sorumludur, bunu gayet iyi bilir, işte bu yüzden hem sıkışma hissi, hem can sıkıntısı artacaktır.

Marx'a göre insanın gerçekleştirme mücadelesi verdiği (yazgılı olduğu değil) Kendilik, verili bir durum değil, aksine sürekli müzakere ve inşa edilen dinamik bir dönüşüm sürecidir. Bu sürecin en temel dinamiği de emektir.[24] Jung'un Kendilik (*selbst*) adını verdiği arketip, ilk bakışta Marx'ın gerçekleştirilmeyi arzulayan Kendilik'i ile çelişir gibi görünür. Çünkü Jung, *a priori* bir Kendilik'ten bahseder, psişenin merkezinde erişilmeyi bekleyen bir bütünlük ya da bütünleşme derekesi ve öyküsüdür Kendilik. Bilinci ve bilinçaltı öğeleri birleştiren merkezdir. Bu her biri ayrı bela öğelerin birleştiği yerin sonsuz dinamizminden şüphe edilemez: "Kendilik kavramından kastım, Ben'le örtüşmeyen ama Ben'i, büyük bir dairenin küçük bir daireyi kapsadığı gibi kapsayan ruhsal bir bütünlük ve merkezdir."[25]

Marx'ın ve Jung'un birbirine hiç benzemeyen, hatta pekâlâ zıt olduğunu söyleyebileceğimiz Kendilik tariflerinin insan tekinden beklediği performans ise birbirine çok benzer. Gerçekleştirilmek ya da keşfedilmek. "Kendilik, henüz doğumun-

22 Dinî vecibeleri başkalarının, ev sahiplerinin değil, yalnızca Allah'ın rızası için yerine getirmek.

23 "Şu an abdestli kapitalizm var Türkiye'de", söyleşiyi yapan: Kübra Ağaçyetiştiren, 22 Haziran 2009, TimeTurk, https://www.timeturk.com/tr/2009/06/22/su-an-abdestli-kapitalizm-var-turkiye-de.html

24 Marx, *a.g.e.*, s. 75.

25 C.G. Jung, *Dört Arketip*, çev. Zehra Aksu Yılmazer, Metis Yayınları, 2. basım, 2005, s. 72.

da bile haset ortak güçler tarafından tehdit edilen kahramandır; herkesin sahip olmak istediği, kıskançlık kavgalarına yol açan mücevherdir, kötü ve karanlık ilkgüç tarafından parçalanan Tanrı'dır."[26]

Jung bir de *Persona* arketipinden söz eder. *Persona*, "dünyayla ilişkilerimizde sergilediğimiz davranış biçimi ya da uyum sağlama sistemi"dir.[27] İnsanın *Persona*'sı ile özdeşleşmesini tehlikeli bulur Jung.

> Çünkü o zaman insan yalnızca kendi biyografisinde yaşar. En basit işi bile doğallıkla yapamaz. Zira önceden verilmiştir. Biraz abartmak pahasına da olsa, Persona'nın, insanın gerçekte olduğu şey değil, başkalarının ve kendisinin olduğunu düşündüğü şey olduğu söylenebilir. Her hal-ü kârda, insan görüldüğü gibi olmaya teşnedir, çünkü genellikle Persona nakit parayla ödüllendirilir.[28]

Görüldüğü üzere hem Kendilik hem *Persona*, psişenin çok taraflı müzakerelere konu olan katmanlarıdır. Kendileri de akıl almaz, dile gelmez ölçüde dinamik olan bu katmanların birbirleriyle kurdukları ilişkilerin belli bir dizgeye oturması, kurallı ya da tutarlı olması tanımlarına aykırı olsa gerektir. Ancak söz konusu müzakerelerin ve ilişkilerin barışçıl bir düzlemde tutulması da imkânsız değildir. Jung'un *individuation* (bir[ey]leşme, belki de büyüme, olgunlaşma) teorisi böylesi bir barışçıl düzlemin ancak bireyin özneleşme potansiyelini açığa çıkartabildiği, Kendilik müzakerelerinin, dış dünyanın daha çok söz sahibi olduğu Persona müzakereleri tarafından sakatlanmadığı ölçüde mümkün olacağını söyler.[29]

Jung bir de, dinî tecrübenin (*numinosum*) hem Kendilik'in hem de Persona'nın müzakere süreçlerine (o tabii ki müzakere demiyor) içkin bir maî, hatta o müzakerenin dili olduğunu öne sürer.

---

26 Jung, *a.g.e.*, s. 76.

27 Jung, *a.g.e.*, s. 55.

28 Jung, *a.g.e.*, s. 55-56.

29 Mario Jacoby, *Individuation and Narcissism*, Routledge, 2016, s. 88.

İtikatlar, inançlar, ilk dinî deneyimlerin belirli kalıplara sokularak kurallara bağlanmış ve dogma haline getirilmiş biçimleridir. Deneyimin, yaşantının içeriği kutsanmıştır ve genellikle artık değişmez ve çoklukla da süslü bir yapıda dondurulup katılaştırılmıştır. İlk deneyim, bir ritüel ve değiştirilemez bir kurum halinde tekrarlanmakta ve yeniden yaşanmaktadır.[30]

Yani din, muhtemelen bir başkasının, peygamberin, evliyanın, şeyhin aktardığı o ilk, orijinal, otantik dinî tecrübenin –bir başkasının bütünlük fantazisinin, Kendilik'in(in), gerçekleştiği ânın– hazzına erişmek için umutsuzca ve çaresizce tutunduğumuz yöntemler, ilmihaller, ritüeller, çileler, ibadetler ve kurallardır Jung'a göre. Herkes onu dindar zannetse de, dini teolojik yönüyle değil, bu türlü tarif ettiği bir insan tecrübesi, beşeri bir vakıa olarak göz önünde bulundurduğunu da sık sık tekrarlar.

## Mazeretler ve acziyetler

Müşterek bilinçdışının maîsindeki ağırlığıyla din, her iki müzakerenin de konusu olan (müşterek vücuda, cemiyete, cemaate) bağlanış ve (yine o vücuttan) kopuş dinamiklerinde söz sahibidir.[31] Bu kadar merkezî önemdeki, hayatın her ânına şu ya da bu şekilde, o anlara isim verecek; yani o anları, hayatı anlamlandıracak kudrette zerk olunmuş bir tecrübe kaynağının, bir grup ya da zümrenin dünyevi iktidarının boşgösterenine dönüştürülmek suretiyle ideolojiye indirgenmesi, şöyle diyelim, dinin bu kapsayıcı kudretinin zapturapt altına alınması yolundaki her türlü girişim, her şeyden evvel ve her şeyden çok, o kudreti kendi mevcudiyetinde sınamaya açıkça gönüllü olan-

30 C.G. Jung, *Psikoloji ve Din*, çev. Raziye Karabey, Okyanus Yayıncılık, 2. baskı, 2010, s. 7.

31 Dini kesin bir dille reddetmek ve onu yok saymak için, karanlıktan korkan bir çocuğun ondan saklanmak için gözlerini iyice kapatmasına benzer bir edayla ona sırtını dönmek, Richard Sennett'in "itaatsiz bağımlılık" dediği fenomeni çağrıştırır. İtaatsiz bağımlılık, ebeveyni ne derse tersini yaparak kişilik kazanmaya çalışan çocuğun halidir. Her ne kadar itaatsiz olsa da çocuğun seçtiği davranışların kaynağı, tersi istikamete hareket ederek merkeze aldığı ebeveynin emridir. *Otorite*, çev. Kamil Durand, 4. baskı, Ayrıntı Yayınları, 2014.

ların, yani kendini dindar olarak nitelendirenlerin Kendilik ve *Persona* müzakerelerini sakatlayacaktır.

Dindarın gözünde dünya, inancının her an sınandığı bir evrendir. Dini bir ideolojiye, bir hegemonik projeye indirgeyenler, dindarı kendi evinde bir kiracı olmaya razı ederken, o imtihanın sorularının sürekli dindarın çalıştığı yerden gelmesini sağlayacak bir düzenek kurmayı veya soruları çalıp cevaplarıyla birlikte dindara teslim etmeyi vaat ederler. Asıl büyük imtihan bu vaade kanıp kanmamaktır. Kabul edelim ki, böylesi bir vaat ciddi bir baştan çıkarıcıdır. Bu büyük imtihanı geçemeyen dindar, bütün imtihanlardan nasılsa geçeceği hayaliyle yaşayacaktır. Öz dininde kiracı olmaya rıza göstermekle satın alacağı yegâne imtiyaz da budur.

Ne var ki bu kira sözleşmesinin yapıldığı andan itibaren dindar, nereden geleceğini bildiği sorulara kendisinde sınamadığı cevaplar vermeye mahkûmdur. Kendini sınama sorumluğundan sıyırmış, ama sınamaktan vazgeçtiği kendini gerçekleştirme olanağından da mahrum kalmıştır. Artık kendi hayatı ve inancı hakkındaki müzakerenin öznesi değildir, dolayısıyla sokağa çıkarken yüzüne geçireceği maskenin muhtevasına, yani *Persona*'sına ilişkin pazarlıkta da söz sahibi olmayacaktır. Her iki müzakerede söz hakkını soruları, sözüm ona onun iyiliği için çalıp cevaplarıyla birlikte eline teslim edenlere, yani inandığı dini kurguladıkları hegemonik projenin boşgöstereni ilan eden ev sahiplerine devretmiştir. Soruların önceden bilindiği imtihanlar can sıkıcıdır. En kötüsü, bu tür imtihanlara talim edenlerin doğruyla yanlışı ayırt etme veya doğru ve yanlış hakkında kanaat üretme hakkını ve yetisini zamanla yitirmeleridir. Dindarların, İslâmcılık'ın (siyasal İslâm'ın) ürettiği hegemonik projenin taşıyıcıları olmaya gönüllü veya razı oldukları son 30 yılda ortaya koydukları performansın ve izledikleri sözde (lafızda) radikalleşmenin iktidarda kalmak için imtihandan endişeli bir arzuyla kaçınma çabasının sonucu olduğu da söylenebilir.

Öte yandan, dinin ideolojiye indirgenmesi, Kendilik ve *Persona* hakkındaki söz konusu müzakerelerin taraflarının, o ide-

olojinin hedefi olan hegemonik projenin rakipleri olarak görülmesi, dolayısıyla bertaraf edilmesi anlamına gelir. Yani bu pazarlığa eyvallah dediğiniz anda, ev sahibinin muhtemel rakibi haline de gelmiş olursunuz. Atalarımız bu yüzden "misafir misafiri, ev sahibi hiçbirini sevmez," demiş olmalı. O misafiri, kiracı diye de okuyabiliriz rahatlıkla.

Böylesi bir denklemde Kendilik geçmişe ve geleceğe ilişkin sonsuz sayıda ihtimalden bir bugün tahayyülü yaratma girişimine, yani özneleşme eğilimine; *Persona*, o eğilimin halihazırda var olan muktedir tariflerinden birine sığıştırılabilmiş ve detaylarından yapılan kira kontratı mucibince mümkün mertebe soyundurulmuş kırıntılarıyla üretilmiş bir ortak kimliğe tekabül eder. Şu halde can sıkıntısı sonsuz sayıdaki ihtimallerin barındırdığı yine sonsuz sayıdaki çelişkileri barışçıl bir çözüme kavuşturacak tahayyüle sahip olamayışın yarattığı halet-i ruhiyeye denk düşer.

Bu noktada dindarlığın, "devlet (aslında kamusal kaynaklar) bizden esirgendi ve biz o yüzden böyle tahayyülsüz kaldık, geçmişimizi ve değerlerimizi bihakkın öğrenemediğimiz için bugünü ve geleceği göremez olduk," şeklindeki söyleminden bir hayli ayrı düşeceğim. Söz konusu can sıkıntısının dindarların özneleşme talebini şekillendirdiği tahayyül evreni ile seküler devletin ulus tahayyülünün, bir bakıma kültürel hegemonyanın, karşılıklı bir dışlama ilişkisi içinde şekillenen görünür-görünmez duvarların ortak ürünü olduğunu öne süreceğim.

Dindarlar, dinin dünyayı ve hayatı anlamlandırma ve bu yolla mü'minin kendini tanımasına vesile teşkil eden bir rehber[32]

32 Yeri gelmişken, dinin böylesi bir tanımına yekten karşı çıkan pek çok insan var. Dinin böylesi bir rehber zaten olmadığı ve zaten başlı başına, çıkış noktası itibariyle bir hegemonik proje olarak ürediği. Kim bilir... Eski bir dindar, şimdi bu konuda ne düşündüğünü fazlaca sorgulamayarak yoluna devam eden biri olarak dinlerin çıkış anlarında söylediklerini rehber almak, sonradan verili tarihsel koşullar içinde yapılan müzakerelerle oluşmuş kurumlardan ve kurumsal prosedürlerdense koşarak kaçmak, sonsuza kadar yüz çevirmek tarafındayım. Bu nokta-i nazardan bakınca İslâm'ın ilk emirlerini yeni bir dinin emirleri olarak değil, aksine o sıra Mekke'de mevcut tüm dinlerin yukarıda kullandığım manada profan hallerine karşı bir uyarı, dolayısıyla bir inanma kılavuzu olduğunu düşünüyorum. Sonrası ise giderek güçlenen bir inanışın, toparlanışın verili güç mücadeleleri çerçevesinde yeniden müzakere edildiği başka

olma özelliğinden vazgeçtiler. Böylece, dinî tecrübeyi idrak etme ve "güncelleme" ihtimalinden uzaklaştılar ya da bu mes'uliyetten kaçtılar. Dini, dünyadaki yerlerini işaretleyen ve güvence altına alan bir kira sözleşmesine ve gardiyan talimatnamesine dönüştürdüler. Bu ikame ilmihaller aracılığıyla genleştirdikleri bir yüzeyde, giderek daralan hayatlar yaşamaya başladılar. Dünyada kiracı olup dinin yerleşiği olmaktansa, dünyada konut sahibi olmak için dinin kiracısı olmayı tercih ettiler. Din ise kendi dininde kiracı veya kendi hayatında başkasının maskesiyle gürültülü performanslar sergileyen birer figürana dönüşen bu insanların her günahtan korunmak için inşa ettikleri sitelerin duvarlarına nakşedilmiş bir dünya kullanma kılavuzuna ve hatta yapıp ettikleri ve pekâlâ doğru olmadığını bildikleri şeyleri meşrulaştıran bir araç derekesine geriledi.[33]

Dinî tecrübenin de eşlik ettiği pek çok farklı ve bizzat yaşadıkları bir hayat deneyimiyle inşa ettikleri mahallelerinden, yani kendi tarihlerinden kaçıp zaman boyutundan mahrum, derinliğin yerini dikeyliğin aldığı, birbirinin aynısı bloklarda, birbirine benzer yaşamlar sürdürebilmek uğruna, günün karşılarına çıkarttığı her türlü sınavdan, yani sorumluluktan kaçarak (ki sorumluluktan kaçmak, artık o sorumluluğa sahip olunmadığı anlamına gelmez) inşa ettikleri bu yeni "yaşıyormuş gibi yapma" alanlarının harcına sinmiş yoksul sıkıntısının (*boredom*) yerini, materyal varlık içinde, manada darlık tecrübesinden doğan bir

---

bir süreç. Böyle bakınca dinin Allah'ın sözü olup olmadığı, hatta Allah'ın var olup olmadığı soruları ikincil ve dinin içeriğine ilişkin tartışmayı, müzakereyi sakatlayan, saptıran, imkânsızlaştıran bir işlev görüyorlar. Bütün bunlara ilişkin daha usturuplu bir dizi tartışma Esat Arslan'ın *Şeriat Mekke'de Tamamlandı* (Kapı Yayınları, 2015) kitabında bulunabilir.

33 Bu konuda pek çok zirve yaşandı son yıllarda. Ama en sık aklıma takılanlar, iş cinayetleriyle ilgili olarak kullanılan "takdir-i ilahi" ve elbette "çevre Müslüman'ın helal malıdır" sloganları. İlki sorumsuzluğun yükünü Allah'a yüklerken, ikincisi Müslüman'ı seçilmek suretiyle şımartılmış, dolayısıyla gene sorumluluktan arındırılmış bir persona olarak sunuyor. Yalnız İslâm dininin değil, başka dinlerin dindarlarının da duçar oldukları bu çocuksuluğun da ayrıca tartışılması gerekiyor. Başkalarından kendisini tanımalarını, dolayısıyla onun değerlerini kendi değerleriymiş gibi kabul etmesini bekleyen dindar, bu türlü bahanelere dayanarak kendi değerlerini bizzat tanımama hakkının da yine yalnızca kendisinde olduğunu iddia etmiş olmuyor mu?

can sıkıntısı aldı. Bu ikinci sıkıntının, kıta Avrupası'nın modernitenin harcı olarak gördüğü *ennui* olup olmadığından emin değilim. Kendi inşa edebildiklerini, kendinden önce başkaları tarafından inşa edilmiş olanları yıkarak görünür kılan bu aceleci öz-dönüşüm projeksiyonunun, insanı kendinde incelten türde bir sıkıntıya zemin oluşturması beklenemezdi.

## "Ev bizim, mahalle kira!"

Bu bölümün derdi şu ana kadar tarif etmeye çalıştığım müzakere ve kontrat süreçlerinin dindarın gündelik yaşamına nasıl yansıdığını örneklemek olacak. Aktaracağım örnekler, 2009'da başlayıp 2014'te bitirdiğim doktora tezimden. Saha çalışmasını Başakşehir'de yaptığım bu tezi can sıkıntısı perspektifiyle yazmadım. Burada o çalışmayı özetlemek yerine, can sıkıntısı perspektifinden baktığımda manzaraya eklenen bir başka boyuttan söz edeceğim. Tezin merkezî sorusu dindarlığın orta sınıflaşma macerasının öncelikle dindarlığı, ikinci olarak da şehri nasıl dönüştürdüğü idi. Başlıca argümanı ise, orta sınıflaşan dindarın kendini şehrin geriye kalan aktörlerinden ayrıştırarak kurduğu bu yeni hayat tarzının, dinin profanlaşma sürecinin bir yansıması olduğu idi.

Bu argümana göre dindar, daha yoksulken aradığı adaleti, kendisinin görece güçlü olduğu bir dünyada aramamaktan duyduğu rahatsızlığı dinî vecibeleri mümkün mertebe performatifleştirerek ve radikalleştirerek telafi ediyordu. Ebeveynlerin kız çocuklarının başlarını daha buluğa ermeden örtme çabası; zaten site içindeki evinin etrafına ikinci bir duvar örme talebiyle mahremiyetine ne kadar düşkün olduğunu gösterme telaşı; kamusal toplantılarda en radikal soruyu sormak ya da eleştiriyi yapmak için kurulmuş cümleler vs. birinci grubu oluşturuyor. Bu grup, dindarlığın performatifleşmesiyle, seyirlik bir hal almasıyla radikalleşmesi arasındaki ilişkiyi örnekliyor. İkinci grup ise, söyleşi yaptığım bir hanımefendinin şu cümlesinde buluyor ifadesini: "Müslümanlar elbette en iyi evlerde oturacaklar, en iyi giysileri giyecekler, en iyi yiyecekleri

yiyecekler, en iyi arabalara binecekler ki Allah'ın iman edenleri nasıl ödüllendirdiğini herkes görsün." Yani kendi bedenini, yaşantısını, siyasetini; velhasıl nefsini, ilahi kudretin bir tecellisi olarak görme hali. Bu cümlenin ifade ettiği durumu da dinin profanlaşması diye özetleyebiliriz kısaca. Sahnede olmak hevesiyle yüzüne geçirdiği maskeyi taşıyabilmek için radikalleşirken, sahnede yani dünyada olma/kalma isteğini de kendisini Allah'ın iradesinin bir yansıması olarak konumlayarak temellendiriyor. Dünya daha kutsal bir yer olmuyor böylelikle tahmin edeceğiniz gibi ama Allah profan bir (dizi) tecelliye indirgeniyor. Bu yüzden de onun tecelli ettiği her şey, yani mü'minin maskesi, fetişleşiyor.

Alan çalışmasını yapabilmek için bir süreliğine taşındığım Başakşehir'de, Hacı Bayram Veli'nin iki dizesi aydınlatmıştı yolumu ve gördüklerim, duyduklarım, dinlediklerim karşısında sabır gösterip merakımı kaybetmememi sağlamıştı. "Çalabım bir şâr yaratmış iki cihân âresinde / Bakıcak dîdâr görünür ol şârın kenâresinde / Nâgehan ol şâra vardım, ol şârı yapılır gördüm / Ben dahî bile yapıldım taş ü toprak âresinde."

*Nutk-ı Şerif*'ten bu iki dize, "gönül şehri"nden söz eder, derdi bildiğimiz şehir değildir ama gönül şehir gibidir, şehir de gönül. Benim bu dizelerden giderek vardığım kestirme, içinde yaşadığımız şehrin gönlümüzden geçen bizi resmettiği idi. Başakşehir, İkitelli'nin hemen arkasındaki gecekondu önleme bölgesinde, Erdoğan'ın belediye başkanlığı döneminden başlayarak planlayıp uygulamaya koyduğu ilk kentsel dönüşüm projesi. Bir nevi onun tüm siyasi mühendislik buluşlarını denediği laboratuvar. Başakşehir'in yükselişi ve muhtemel düşüşü de Erdoğan'ın siyasi kariyerine paralel gerçekleşti ve gerçekleşecek diyebiliriz. Önceleri belediye çalışanlarının gelecek yatırımı olan Başakşehir, sonradan oy pazarlığı yapılan cemaatlerin şehir merkezine alternatif, başkalarından azade bir arada yaşama isteğine cevap verdi. 2002 sonrasında hem bir yatırım hem de prestij alanına dönüştü orta-sınıflaşan dindarlar için. Önceleri kendilerine benzemeyenlerden uzaklaşmak için gittikleri Başakşehir'de birbirleriyle takva performansında veya seyirlik

takvada yarışmaya koyuldular. İşler 17-25 Aralık'tan sonra değişti ve 15 Temmuz'daki darbe girişiminin ardından iyice sertleşti. Görünen o ki, komşusunun çocuklarının yaramazlığından veya kapının önünde unuttuğu çöp torbasından muzdarip olanların, çareyi, şikâyetçi olduğu komşusu hakkında polise isimsiz ihbarda bulunarak "FETÖ" soruşturması açtırmakta gördüğü bir kapışma alanına dönüştü.[34]

Başakşehir hakkında bir tez yazmaya karar verdiğimde en büyük meselem mahalle ve ev kavramlarının izini burada nasıl süreceğimi bilmemekti. Oraya yaptığım ilk yolculukta bile asıl dönüşenin bu kavramlar olduğunu, hızla içeriklerinin boşaldığını, fakat yeni bir form da alamadıkları için birer fenomen olmaya doğru evrildiklerini görmüştüm. Bu evrimin dindar üst-orta-sınıflaşma ideolojisinin bir ürünü olduğu ortadaydı. Başlıca aktörler ise müteahhitler ve onların arzularını yerine getirmekle üreteceği artı değer değil ama rant ile iktidara kazık çakmasını sağlayacak siyasal, sosyal ve finansal birikimi yapacağını düşünen politikacılardı.

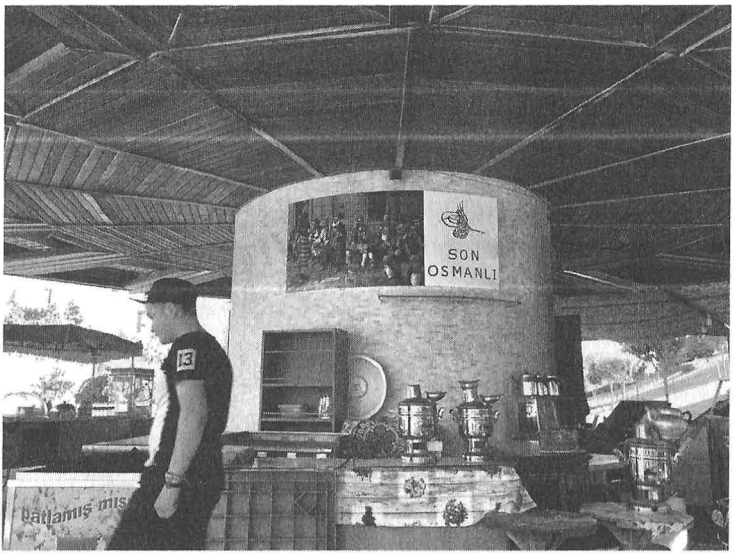
Tez danışmanım Prof. Werner Schiffauer, daha başlarken Başakşehir'i Bourdieu'nun *habitus* kavramı üzerinden ele almamın doğru olacağını söylemişti. Saha çalışmasına başlamadan önce bu önerinin gayet mantıklı olduğunu düşünmüştüm. Ancak zamanla Başakşehir'de bir *habitus* aramanın hem kavramı hem sahayı fazla zorlamak olacağını düşündüm. *Habitus* bir yerleşiklik haline işaret ediyordu. Bir *habitus*u diğerinden ayıran şeyler ısrarla sürdürülen alışkanlıklar, vazgeçilemeyen ilişkiler, işler, beceriler, ağlar vs. idi. Ama ben Başakşehir'de alelacele yükünden kurtulmaya çalışılan bir geçmiş ve bir an önce aparılmak istenen bir gelecek görmüştüm. Herkes kendisini yoksul geçmişe bağlayan tüm alışkanlıklarından ve tanışlarından kopmaya, ezelden beri orta-sınıf mensubu imiş gibi görünmesini sağlayacak yenilerini edinmeye gayret ediyordu. Önemlice bir kısmı borçlanma yoluyla edinilmiş alım gücü, yeni alışkanlıkların sü-

34 Bu türden vakaların varlığını Başakşehir'de tezi yazarken görüştüğüm, sonra iletişimimi sürdürdüğüm insanlardan öğrendim. Ancak ne yazık ki belge sunabilecek durumda değilim.

rekliliği önündeki en büyük engeldi. Başakşehir bu yeni dindar üst-orta sınıf için bir tür koza gibiydi. Geçici, geçiştirici, şimdilik kaydıyla bulunulan, yerleşme provası yapılan ama yerleşilmeyen bir yerdi. Çünkü kime sorsam oraya yeni gelmişti ve bulduğu ilk fırsatta ya daha iyi olduğunu düşündüğü bir siteye veya sabırsızlıkla soylulaştırılan merkezî mahallelerden birine taşınmayı düşünüyordu. Bu betondan mamul ve her anlamda bedeli ağır koza belli ki yırtılacak, sırttan çıkarılacak ve çöpe atılacaktı.

İstanbul'a 1950'lerden itibaren gelip merkezdeki bakımsız semtlerde veya çeperlerde kurdukları gecekondu mahallelerinde yaşayan işçi sınıfı içinde, kendilerini dindarlaşarak farklılaştırmış ve seküler "merkez"le aralarında kurdukları eşitsiz ancak karşılıklı dışlama mekanizmaları çerçevesinde ortak bir siyasi dil geliştirmiş kesimlerin, "biz nasıl yaşamalıyız?" sorusuna kısıtlı imkânlarla verdikleri bir müşterek cevaptı Başakşehir. Ama bu cevap yeterince düşünülüp taşınılmamış, alaturka İslâmcı hegemonik projenin pratik ve pragmatik liderleri tarafından el yordamıyla vaz edilmişti. Oraya şu ya da bu zamanda yerleşip de her şeyden şikâyetçi olmayan hiç kimseyle karşılaşmadım. Bununla birlikte Başakşehir'in, dindarlığın orta-üst-sınıflaşma macerasında bir aşamaya denk düştüğü açıktı: farklılaşma aşamasına. Başakşehir'de yaşayan ve daha dün, aslında yalnızca satın alma güçleri itibariyle, orta-sınıflaşmış dindar aileler, (a) seküler orta sınıftan dindar oldukları için, (b) genel olarak işçi sınıfından kendilerini orta-üst sınıfa taşıyacak siyasi bağlantılar kurabildikleri için ve (c) kendileri gibi dindar ancak orta-sınıflaşamamış eski komşularından, eskitemedikleri akrabalarından satın alma güçleri arttığı için farklılaşmışlardı. Başakşehir'e taşınmalarının sebebi, bu kesimlerle aralarına –kısmen kendi arzularıyla kısmen istemsizce giren dışlama mekanizmaları yardımıyla–[35] mesafe koyma arzularıydı. Bu üç farklılaşma "biz nasıl yaşamalıyız?" sorusuna üç olumsuz cevap

35 Bu konuda en çok verilen örnek, eski komşuların ya da akrabaların, geliri artan, orta-sınıflaşan aileye yönelik dedikoduları, gösteriş yapmakla suçlamaları ve tabii bir de desteğe, işe, paraya vs. ihtiyacı olan akraba ve komşuların bir türlü rahat bırakmamaları.




*Eylül 2015. Başakşehir, Sular Vadisi (Fotoğraf: Ayşe Çavdar).*

üretiyordu: (a) seküler orta sınıf gibi "günahkâr" bir hayat sürmeyeceğiz, (b) işçi sınıfı gibi üç kuruş maaş için sürünmeyeceğiz, ve (c) bizimle aynı mesafeyi katedememiş dindarların sorgulayıcı bakışlarına yakalanmayacağız.

"Biz nasıl yaşamalıyız?" sorusuna daha pozitif, kaçış değil de yöneliş bildiren ifadelerle bir cevap verilebileceğini tez bittikten beş yıl sonra, yani bugün bile düşünmüyorum. Hal böyleyken AKP döneminin başlıca yerleşim planının yüksek duvarlı site olması tesadüf değildi. Edip Cansever'in dediği gibi, insan yaşadığı yere benziyor[36] ya da Hacı Bayram Veli'nin verdiği esinle, içinde yaşadığımız şehir gönlümüzden geçe(bile)n Kendilik'imizle bize reva görülen *Persona* arasındaki müzakerenin/mücadelenin yansımasından başka bir şey değil; çünkü insan bir yolunu bulup yaşadığı yeri kendine benzetiyor. Bu açıdan bakınca sitelerin etrafındaki her bir duvar, yukarıda sözünü ettiğim karşılıklı dışlama mekanizmalarının fiziksel ifade-

36 "Mendilimde Kan Sesleri", *Sonrası Kalır 1*, YKY, 2005, s. 615.

leridir. O duvarlara görünmez harflerle kazınmış ilmihaller ise yerleş(e)meme öykülerinden sızar.

Saha araştırması yaptığım esnada Başakşehir'in en hatırı sayılır kişilerinden olan bir iş insanı şunları söylemişti:

> Şehir hayatının bu kadar içine girmiş, İstanbul'da, Fatih'te oturmuş, Bursa'da yaşamış birisi olarak burayı kabullenemiyorum. Fakat site yaşamının bize sunduğu büyük rahatlığı da görüyoruz. ...Oğlan üniversiteyi kazandığı zaman şehre taşınmak istiyoruz. Fatih'te evimiz var, ama Üsküdar'da küçük bir ev alıp haftanın bir iki gününü de Üsküdar'da geçirmek gibi bir düşüncemiz var.

Görüldüğü üzere, bir yere yerleşemiyor bir türlü. Nereye gitse aklı ya geldiği ya da henüz gitmediği yerde kalıyor. Bu dediklerini yapacak finansal olanaklara sahip ve aslında kafasını karıştıran şey de bu. Eğer yaşadığı evin kredisini kıt kanaat ödemek zorunda olsaydı, bu seçeneklerden biriyle yetinmek durumunda kalacak, dolayısıyla "nerede yaşamalıyım" ya da "kim olmalıyım" sorusuna, muhtemelen daha az dünyevi olan başka referanslarla cevap verebilecekti. Ama artık bu mümkün değil. Başakşehir gibi tapusu sizde olsa bile, üzerinde onu tekrar satışa çıkartmak dışında hiçbir hak iddia edemediğiniz "bağımsız ünite"lere[37] sıkışılan bir yerde, bu sorulara dünyevi referanslarla cevaplar bulmak da kolay değil. Bu gibi üniteli sitelerde asıl söz sahibi, konut sahibi olsanız da arazi sahibi olmadığınız için katlanmak zorunda kaldığınız site yöneticileridir. Eskiden "ev kira, mahalle bizim" diyebilirken, artık "ev bizim, mahalle kira" demeye başlamışsınızdır. TOKİ sitelerinden birinde yaşıyorsanız, ya Boğaziçi Yönetim A.Ş.'nin ya da o yoksa siteyi inşa eden şirketin kurallarına göre hareket etmek zorundasınız.[38] Evini-

37 Satış ve kira kontratlarında dairelerden "bağımsız ünite" diye bahsedilir. Ancak o üniteler, Jenga oynarmış gibi dairenizi sırtınıza alıp çıkmadığınız müddetçe bağımsız değildir. Ev, daire, konut kelimesinin yerini alan bu "ünite" sözcüğü de site yaşamı eliyle kurulan yeni şehir ve yurttaşlık hukuku hakkında çok şey söyler.

38 Boğaziçi Yönetim A.Ş. ve inşaat şirketlerinin hukukun özelleştirilmesi denilebilecek karmaşık bir süreç teşkil ettiği ortada.



*20 Şubat 2011. Erdoğan'ın Başakşehir konuşması öncesi mahalleli Olimpa AVM'nin önündeki meydana gidiyor (Fotoğraf: Ayşe Çavdar).*

zin içinde de kendinizi yansıtamazsınız; çünkü "kadın" değilseniz orada çok az vakit geçiriyorsunuz. "Kadın" iseniz orada vakit geçirmemek için elinizden geleni yapacaksınız. Size reva görülen evrenin bu denli düz, dar ve havasız olması karşısında teselliyi hayır işlerinde ya da AVM'lerde aramak isteyeceksiniz. O da yetmediğinde karşılaşacağınız sert-sürekli darbeler de site duvarlarına nakışlanmıştır.

Aynı iş insanının başka endişeleri de var, ama onlar daha ikincil planda gibi görünüyor.

> Çocuklarım Başakşehir'de kalıyor, özel bir okulda okuyor. Komşular, okuldakiler birbirine benziyor, üç aşağı beş yukarı söylem aynı. Bu çocuk toplumun içine çıkacak. Fakir görmüyor, dertli insan gömüyor.

Fakat tam bu noktadan sonra kurduğu bağlantı kendini nerede gördüğünü ele veriyor.

> Konfüçyus sarayda yaşar. O sarayda yaşlı yok, hasta yok. Herkes genç, herkes diri, herkes bakımlı. Ayağını dışarı bir atıyor, hasta bir adamla karşılaşıyor. Diğer tarafta dilenci, yoksulluk, felaket yani... Şimdi bizim çocuklar da birazcık Konfüçyus gibi yetişiyorlar.

Doğrusu son cümlenin endişeyle mi kıvançla mı edildiğini artık hatırlamıyorum, bir önemi olduğunu da düşünmüyorum; kıvançla karışık endişe, endişeli bir kıvanç da olabilir. Sohbeti yaptığım kişi AKP'nin önde gelenlerinden biri. Her şeyin en doğrusunu, nereden yola çıktıklarını, adalet iddiasının nerede kırılmaya başladığını ve bir daha onarılamayacağını biliyor. Bunları hep konuştuk kendisiyle. Gelinen noktanın arzu edilen hal olmadığının farkında, ancak her şeyi geride bırakıp başka bir yol arayacak durumda değil. Çünkü vazgeçemeyeceği kadar nesne ve güç biriktirmiş durumda. Maskesinden vazgeçtiği anda o maskeyi tasarlayanın sunduğu güçten de vazgeçecek. Buna cesareti yok.

Mevzuyu şöyle bağlıyor:

> ...Başakşehir'i kuran insanlar neden bir şehir inşa etmediler de bir ucube inşa ettiler? (*Soruyu kendisi formüle etti*). Bu toplumun bütünüyle alakalı olmakla beraber, hasbelkader işin başına oturan insanların durumuyla da alakalı. Müteahhit geçmişi olan insanlar geldi, o işin yönetimine gelip oturdular. Ve bu insanlar geçmişlerinde sadece site inşa etmişlerdi, şehir inşa etmemişlerdi. O şehrin geniş, bütüncül kültürüyle yüzleşmemişlerdi. Site yaparak zengin olmuşlar. Partiye girerek nüfuz kazanmışlar. Büyükşehir yönetiminden çok kuşatıcı bir fikir gelmediği müddetçe kendi akılları kadarıyla birşey yapmışlar. Aslında biraz da işin başındaki yöneticilerin suçu.

Bu iş insanı Başakşehir'in, hatta ülkenin önde gelenlerinden biri. Ne var ki sorumlu olduğu bir dizi gelişmenin, örneğin yaşadığı yerin, semtin öznesi say(a)mıyor kendini. Elindeki tüm imkânlara rağmen bir türlü arzu ettiği hayatı yaşayamamasının, bir bakıma "ben kimim?" sorusuna hayal ettiği cevabı verememesinin, "suçu"nu "baştaki yöneticiler"e yüklüyor. Oy-




*Başakşehir, Sular Vadisi (Fotoğraf: Ayşe Çavdar).*

sa, o da "o yöneticilerden" biri. Daha her şeyin bu kadar karanlık olmadığı 2010 kışında yaptığımız bu söyleşide ev sahibinden şikâyet eden bir kiracı gibi konuşuyor. Oysa yalnız Başakşehir'in değil, orayı inşa eden siyasi gücün de önemli bir aktörü. Bugün kendisini ne zaman televizyonda görsem ya da yazdıklarını okusam, düşündükleriyle düşünmemeye çalıştıkları arasındaki mesafenin ses tonunun yüksekliği, lakaytlığı ve tespitlerini dile getirirken serdettiği pervasızlık ölçüsünde açıldığını gözlem notlarıma ekliyorum.

Aradan neredeyse on yıl geçtiği halde Başakşehir'de yaptığım söyleşiler arasında en çok aklımda kalan bu örneğin, can sıkıntısına dair hemen tüm semptomları sergilediğini düşünüyorum. Bu kişi bir süredir artık yoksul değil, ileride de yoksul olmayacağını biliyor; elinde hem mali hem de siyasi olanaklar var ama hâlâ kendini tanımlarken arzu ettiği kelimeleri kullanamıyor. Ne Fatih'e, ne Başakşehir'e, ne de Üsküdar'a sığabilir. Çünkü ne istediğini bilmediği gibi istediği şeyi gerçekleştirebilecek gü-

ce sahip olduğuna da kani değil. Dahası ne istediği şeyin ne de kendisinin buna değdiğine inanıyor. Bunun yerine aslında kendisinden farkı yalnızca iştigal ettiği meslekten ibaret olan ama o mesleği yapış, ele alış şekli hiç de farklı olmayan, başka insanları suçluyor. Yüzlerine karşı ne kadar konuşmuştur bilemem, ama ağyara dönüp "ya hu bizim de şöyle eksikliklerimiz var" diye başladığı cümlelerin neredeyse tamamında baskıcı, laik devletin negatif mirasını suçlu tuttuğuna defaatle tanık oldum.

Can sıkıntısından muzdarip bu "ünite" sakini, sınıf atlarken kullandığı enerji materyal bir dönüşüme yetse de, mesele sorumluluk sahibi özne olmaya geldiğinde, iradesini konuştuğu bağlamda uygun kaçacak birine –genellikle çoktan göçüp gitmiş aktörlere, ölülere– havale ediveriyor her fırsatta. Ne kadar harcarsa harcasın, kaç evi olursa olsun, hayatta ve bunca güçle donanmış oluşunun dönüştürücü bir anlamı ya da işlevi olmadığının farkında. Bu farkındalığı sürekli başkalarını suçlayarak ifade ediyor.

Bu türlü can sıkıntısının bir yüzü elbette sıkıntı literatüründe sıkça anılan mükerrer tecrübeler, yeknesaklık vs. ile ilgili. Ancak iddiam o ki, bu referanslarla yapılacak açıklama, bu seçkin dindara bahane üretmek ve ahvalini meşrulaştırmaktan başka işe yaramaz. Bu üst düzey AKP'li iş insanının can sıkıntısı her yönüyle kendini gerçekleştirememe; kendisini sınamayı seçtiği (lafız itibariyle) değerlere fiiliyatta yabancılaşma ve kendini kendinin *Persona*'sına indirgeme tercihinden kaynaklanıyor. Sonraki yıllarda gözlemlediğim radikalleşme performansının gerekçesi ise, nasılsa gönüllü olarak büründüğü *Persona*'dan artık istese de kurtulamayacağı, sadece kapılandığı hegemonik projenin sahiplerinin değil, o projeye rakip olanların da ona bu maskeyi sürekli hatırlatacakları hissiyatı olsa gerek.

## Kendini sevmek yerine kendini beğenmek

Wilhelm Worringer, can sıkıntısına çare aramıyor ancak estetik hazzın kendimizden duyduğumuz haz olduğunu hatırlatıyor ve bunun da ancak estetik ilişkiye konu olan nesneyle ira-

di bir irtibat kurmamızla mümkün olacağını söylüyor. Yani özgürlük ve hazzın birbirleriyle nedensellik ilişkisi içinde olduklarını gösteriyor.

> Hayat, ...özü bakımından, bir *istem (irade)* etkinliğidir. ...etkinliğe bir iç çatışma ile karşılaşmadan kendimi verebilirsem, ...bende, bir *özgürlük* duygusu doğar. Bu *özgürlük* duygusu, bir *haz* duygusudur. ...Ama, ikinci durumda, benim kendi kendimi etkin kılmam için yaptığım doğal çabalama ile beklenen etkinlik arasında bir uzlaşmazlık meydana gelir. Ve bu uzlaşmazlık duygusu, aynı şekilde obje'den duyulan bir *acı* duygusudur.[39]

Bunca memnuniyetsizlik içinde o memnuniyetsizliği hazırlayan koşulları sürdürme (buna kabaca muhafazakârlık da diyebiliriz[40]) yönünde gösterilen şeye aslında irade demeyiz, diyemeyiz. Çünkü haz vermeyen şey irade dışıdır. Aktörü olunan ancak öznesi olunmayan, "bindik bir alamete, gidiyoruz kıyamete," şeklindeki görünürde muktedir, özünde teslimiyetçi bu hayatın can sıkıntısına çare üretmeyeceğini en iyi bilen, memnuniyetsizliğinin suçunu, iradesini teslim ettiği ama kendinden bildiği bir başkasına atfedendir.

Hülâsa, Worringer'in sözünü ettiği türde estetik hazzın, aslında yaşama sevinci yokluğu –burada memnuniyetsizlik ve can sıkıntısı diye tarif ettiğimiz hal– kendini sevmeyişin, kendinde sevilecek bir şey görmeyişin, dolayısıyla kendindeki iradeyi harekete geçmeye değer bulmayışın işaretidir. Özellikle sevmek dedim, beğenmek değil. Çünkü "kendini beğenmek"e Türkçede yüklenen olumsuz anlam, kişinin kendine değil, sahnedeki rolüne yönelik bir beğeniyi ima ediyor; kendini sevmeyi değil takındığı maskeye, *persona*ya aşırı güveni yansıtıyor. Elimizdeki örnekteki dindar seçkin kendini o kadar beğeniyor ki, elindeki onca gücü değişme, dönüşme enerjisine ve hazzı-

---

39 Wilhelm Worringer, *Soyutlama ve Özdeşleyim*, çev. İsmail Tunalı, Remzi Kitabevi, 1985, s. 13-14.

40 Dindar eskiden yalnızca dindar/muhafazakârdı, "güç bende artık," dediği andan itibaren kaçınılmaz olarak muhafazakâr/dindar oldu.

na dönüştürmekten imtina ediyor. Sürekli başkalarını suçlayan memnuniyetsizliği ona olanca gücü eline geçirmişken bile muhalefette kalma, dolayısıyla edilgen(lik iddiasında) olma kolaylığı sağlıyor. O bahanenin sağladığı kolaylık sayesinde de sahip olduğu gücü nasıl isterse öyle israf ediyor.

## Tanı(ş)ma arzusu yerine yarenlik korkusu

Malum, can sıkıntısının bir başka ilacı da arkadaşlık, yarenlik. Ne var ki, insanın kendi benzerleriyle arkadaşlık, yarenlik etmesi bu ihtiyacı pek karşılamayabiliyor. Kavramın bütün numarası ille de bir öteki gerektirmesinde. Sebebi ortada: kişinin kendi benzeriyle yaşadığı deneyim, kendisini tanımasına ve nihayet kendisinin bir başkası tarafından tanınmasına ve böylece kendini gerçekleştirme halini tecrübe etmesine yetmiyor. Agamben'in Aristo'nun arkadaşlığa ilişkin önermelerini yeniden yorumladığı bir kısa metninde ulaştığı çıkarsamalarda olduğu gibi:

> Olmakla yaşamak arasında bir eşitlik var, birinin var olduğunun farkında olmakla birinin yaşadığının farkında olmak arasında olduğu gibi. ...Arkadaşlık, kendi varlığında arkadaşın varlığının ayırdında olmaktır. Fakat bu arkadaşlığın ontolojik, aynı zamanda, siyasi bir boyutu olduğu anlamına gelir. Bir arkadaş, bu nedenle, bir başka bendir. ... Arkadaş... ben(liğ)e içkin ötekiliktir, benin ötekisi olmaktır. Varoluşumu bir haz olarak algıladığım noktada, algım eşzamanlı başka bir algıdan geçerek, onu (varoluşumu) yerinden edip arkadaşımınkine, yani öteki ben'e taşır. Arkadaşlık, en mahrem ben'lik algısının edilgenleştirilmesidir.[41]

O da ne, Agamben'in, Aristo aracılığıyla arkadaşlık ve kendinden haz duyma arasında kurduğu ilişki, Worringer'in estetik tecrübe ile yine kendinden haz duyma arasında kurduğu bağıntının bir benzeri mi yoksa? Her ikisi de hazzın ancak (sanatsal nesnenin veya arkadaşın yaratacağı) duygulanıma açık olmakla mümkün olduğunu söylüyor. Agamben ona "edilgenleş-

41 Giorgio Agamben, "Friendship", *Contretemps* 5, Aralık 2004, s. 6.

tirilmek" diyor. Ama başkasınca edilgenleştirilmek değil, kendi arzumla, bende öteki'ne yer açmak ve böylece öteki'nde ben'e bir karşılık bulmak. Worringer estetik hazzın, kendinden haz duymak olduğunu söylemişti. Ve bu ancak özgürlükle mümkündü. Özgürlük ise "etkinliğe bir iç çatışma olmadan kendimi verebilmek"le olanaklıydı. Agamben de, Aristo'nun arkadaşlıktan duyulan haz tarifini, benzer bir kapıya açılacak şekilde yorumluyor. İlkinin siyasi niteliği, Worringer'in irade, özgürlük, acı gibi kavramları estetikle yan yana getirişinden belli. Arkadaşlığın handiyse doğası gereği siyasi bir boyuta sahip olduğunu söylüyor Agamben. Üstelik bu kısacık metnin sonunda bir de insan topluluğunun, hayvanların aksine, ancak birlikte yaşamakla kurulduğunu, bunun da bir müştereğe karışarak/katışarak değil aksine safi varoluşsal bir ayrışma ile mümkün olduğunu söylüyor. Mevzuyu, demokrasilerin oydaşlık merakı ile dalga geçerek tamamlıyor. Buradan, arkadaş olmanın yolunun benzeşmek değil özgürce ve korkmadan ayrışmak olduğunu, ancak farklı olanla arkadaşlığın, yine o farklılık ölçüsünde kendi varlığının ayırdına varmayı sağlayan etkin edilginleşme olabileceğini anlıyorum. Bu da iradeyle, yani istekle, inançla ve merakla mümkün.

Dönelim elimizdeki malzemeye: Yeni-muhafazakâr-dindar siyasi jargonda, geleneksel mahalle olgusuna referansla yaratılan "bizim mahalle" tamlaması; bize benzeyenlerden oluşan ve çoktan coğrafi, fiziksel olarak yok ettiğimiz, bu nedenle birbirlerinin farklılıklarının artık ayırdında bile olamayan, "yer" olmayan yerlerde (sosyal medyada, gazete köşelerinde, oy sandıklarında vb.) benzerliklerini referans alıp yan yana gelmekle bir güç üreten veya güç üretmek üzere yan yana gelen insanlardan oluşan topluluk anlamına geliyor.

Bu kullanımın pek çok örneği var, hangisini seçeceğimi bilemedim. Mesela *Akit* yazarlarından Yavuz Bahadıroğlu okurlarına şöyle sesleniyor: "Ey bizim mahalledekiler! Ey bizim taraftakiler! Kısacası, ey dindar Müslümanlar!..." Mahallenin sınırlarını böylece anlamış oluyoruz, bütün Müslümanlar değil, dindar Müslüman olup bizim tarafta bulunanlar. Bu sınırı çizdiği

yazısında ve daha birçoklarında –benzer birçok "bizim mahalle" yazarının ve yukarıda bahsi geçen Başakşehir elitinin yaptığı gibi– mahallenin yolunda gitmeyen işlerinden yakınıp suçu muhataplarında arıyor.[42]

Başakşehir'de kime "niye buraya taşındınız?" diye sorsam, "bize benzer insanlarla yaşamak için," cevabını aldım. Bu "bize benzer"liğin yukarıda bahsettiğim sınıf ve hayat tarzı temelli ayrımlara gönderme yaptığı açıktı. Ancak "biz" neye benziyoruz sorusuna bir türlü cevap verilemiyordu. Saha çalışmamın üzerinden hayli zaman geçti. Daha da önemlisi, Gezi Direnişi'yle başlayan, ansızın tersine dönen bir barış süreciyle ve bilmem kaç seçimle, anayasa değişiklikleriyle devam eden, derken açılan eski defterlerden "yerli" ve "milli" fanteziler devşirilen alelacayip bir döneme girdik.

Gezi Direnişi esnasında başıma geliveren bir olaydan başlayarak, Erdoğan ve AKP'nin Gezi Direnişi'nden sonraki süreçte aslında muhalefeti değil, dindar/muhafazakâr "bizim mahalle"yi bastırmak ve şekillendirmek üzere bir harekât başlattıklarını ve bu harekâtın yakıtının da can sıkıntısı olduğunu iddia edeceğim. Şöyle de diyebiliriz: Erdoğan'ın ve AKP'nin Gezi sonrasındaki asıl meseleleri "muhalefeti susturmak"tan çok, "kitleyi sabit tutmaktı." Hatırlayın sloganı, "bir olacağız, iri olacağız, diri olacağız." Erdoğan da AKP'nin önde gelen siyasetçileri ve yazarları da Gezi'de ortaya çıkan taleplerin rahatlıkla yeni ve muhalif bir boşgösterene dönüşmekte olduğunu, üstelik kendileri için hazır lokma niteliğindeki dindar-muhafazakâr seçmen kitlesine sirayet etme gücüne ve meşruiyetine sahip olduğunu gayet iyi biliyorlardı. Nerden mi?

Parkın içinde değil, meydandayım. Oraya buraya bakıyor, kim ne yapıyor anlamaya çalışıyorum. Derken yanıma iki delikanlı geliyor. Biri elime telefonunu tutuşturup fotoğraflarını çekip çekemeyeceğimi soruyor. Tabii olur, diyorum. AKM'nin önündeki kırılmış, üzerine "Reklamda devrim" yazılmış pano-

42 Yavuz Bahadıroğlu, "Bizim mahalle'de ne var ne yok?", *Akit*, 27 Ocak 2017, http://www.yeniakit.com.tr/yazarlar/yavuz-bahadiroglu/bizim-mahallede-ne-var-ne-yok-18052.html




*Gezi Direnişi, polisin meydandan ayrıldığının üçüncü günü (Fotoğraf: Ayşe Çavdar).*

nun önüne geçiyorlar. Rulo yapılmış bir kâğıt parçasını açıp iki yandan tutarak utangaçça açıyorlar. Kâğıdın üzerine sarı konturlu siyah harflerle "one minute"[43] yazılı. Sırtlarını, üzerinde henüz pankartların, kocaman Che Guevara posterinin ve sloganların asılı olduğu AKM'ye çevirip pozlarını veriyorlar ve ben de fotoğraflarını çekiyorum. Bittiğinde, kim olduklarını, nereden geldiklerini soruyorum. AKP Beyoğlu Gençlik Örgütü'nden geliyorlar. Biri, "bizim de burada olmamız lazım," diyor. Erdoğan'ın o günlerde "yüzde 50'yi evlerinde zor tutuyoruz?" dediği gençler. Belli ki evde durmak istemiyorlar. Etrafa neşeyle bakıyorlar, hiç de kızgınlıkla değil. Aslına bakarsanız o günlerde Gezi'ye kızgın sövgülerle dolu yazılar yazanların (yaz-

43 Erdoğan'ın, 2009'da Davos'taki Dünya Ekonomik Forumu'da, dönemin İsrail devlet başkanı Shimon Peres'in sözünü kestiği bu performansın yarattığı popülarite, onu İslâmcı hegemonik projeye dönüşe ikna etmeye yetmişti. Gazze konusunda kendini tutamayıp yaptığı bu haklı müdahale, daha sonra onlarca haksızlığı ayan beyan müdahaleye gerekçe olarak sunulmak suretiyle popülaritesini yitirdi.

mak zorunda kalanların), oy verdikleri parti iktidarda olmasa, pekâlâ Gezi'de bulunmak isteyeceklerini gayet iyi biliyordum. Kavga etmek için değil, normalleşmek için geleceklerdi oraya. Çünkü tıpkı Erdoğan gibi yanındaki pek çok okumuş-yazmış, siyasi tecrübe edinmiş insan da Gezi Direnişi'nin *yeni normali* tanımlamakta olduğunun farkındalardı. Ne yazık ki, kaderin bir cilvesiyle, böylesi bir mevzu onlar iktidardayken çıkmıştı. 2003'te tezkere tartışmaları ve protestoları esnasında, Türkiye Irak'ın işgalinde suç ortağı olmasın diye sokaklarda hep beraber yürümüştük pek çoğuyla. O zaman da partileri iktidardaydı ama henüz bulunduğu yere 2013'te olduğu kadar alışmamıştı. Gezi'ye duydukları öfkenin önemlice bir kısmının, AKP'nin onları sokaktan ayıran tavrından kaynaklandığını, inanmadıkları bu ayrı-gayrılığı performe edebilmek için üzerlerine gerçekte olduklarından daha öfkeli kostümler giydikleri düşüncesinden hiç vazgeçmedim. AKP'nin çıkış noktasındaki en büyük ve esaslı numarası, muhafazakâr kitleyi "öteki"leriyle tanıştırması, onlara bu yolla yeni varolma, tanınma, muhatap olunma alanları açmasıydı. Gezi Direnişi sonrasında bu yolları teker teker ve hızla kapattı. Sanki "kitle"nin, evin, dinin tapusunu kaybetmek istemiyordu Erdoğan. "Bize benzer"in içi, "bu değil, ben bu değilim, bunun gibi de değilim, şu da değilim," nev'inden bir tür huysuzlukla dolmaya o saatten sonra başladı. Öteki tarafından kaale alınmamak, tanınmamak, ötekiyle yan yana duramamak, onca yıl "laik devlet, seküler burjuvazi bizi dışladı," şikâyetine konu olan halin yeniden üretilmesinden başka bir şey değildi. Parka gidip oyun oynamak bir kez daha yasaklanmıştı. Bu defa iktidarda kalmak için ayrışacak, kendilerini parktakilerden farklılaştıracak, yine o bir türlü kurtulamadıkları benzerleriyle yetinmek zorunda kalacaklardı. İyi ama insanın içi sıkılmaz mıydı böyle bir gelecekte?

Yukarıda sözünü ettiğim Başakşehir eliti özetlesin bu dönüşüm sürecini:

> Tayyip Bey Büyükşehir Belediye Başkanlığı'nı aldığı zaman mahalle örgütleri, partililer, herkes belediyenin başarısı için

çalıştı. İstanbul'da seferberlik ilan edildi. Sokakları süpüren insanlar vardı. Bunun özünde şu vardı, "ya biz o dışladığınız adamlar değiliz, biz iyi adamlarız, düzgün adamlarız, toplumun faydasını düşünüyoruz" O, bir çalışkanlığa götürdü insanları ve aslında İslâm'ın derlenip toparlanmasına katkıda bulundu.

Tayyip Bey'in ne zamandır böyle bir talebi yoktu. Yeni sınırlar çizilmesi ve var olanların tahkim edilmesi gerekiyordu. Bunun için malzeme nasılsa çoktu. Gerekirse yeni malzemeler de üretilebilir, devşirilebilirdi. Pek çok dindar yazar/entelektüel AKP'nin bu sınır koyma, herkesi görünür görünmez duvarların arkasında birbirinden ayrıştırma siyasetine pek güzel malzemeler sundular zamanla. Geçmiş dışlanma yarasına çare olarak, orta-sınıflaşarak görece ayrıcalık sahibi de olmuş dindarlara öznesi değil ama aktörü olabilecekleri yeni dışlama stratejileri öneriyor ve bu dışlama halini meşrulaştıracakları araçlar sunuyorlardı. Kimi muhalif kesimlerin de eli armut toplamadı o esnada, aynı malzemeleri onlar da ürettiler.

Popüler bir örnek vermekle yetineceğim. Kendisi de dindar bir psikiyatrist olan Kemal Sayar, beş baskı yapmış *Ruhun Labirentleri* adlı kitabında Rollo May'e[44] atıfta bulunarak boşluk metaforundan yararlanıyor can sıkıntısına benzer bir hali tasvir etmek için.

> Boşluk yaşantısı, insanlar kendilerini kendi hayatları ve içinde yaşadıkları dünyayı değiştirmek hakkında etkili bir şey yapamayacak kadar güçsüz hissettiklerinde sökün eder. İçsel boşluk ya da "içimizdeki yoksulluk", kişinin kendi hayatını yönlendirebilecek ya da başka insanların kendisine yönelik tutumlarını değiştirebilecek bir amil olamadığı durumlarda tebellür eder. Ümitsizlik ve çaresizlik galebe çalar ve nihayet insanlar istemekten, irade etmekten vazgeçebilirler.[45]

44 *Man's Search For Himself*, New York, Delta Books, 1953 olduğunu sanıyorum Sayar'ın metninde dipnot ve sayfa numarası yerine sonda verilmiş bir kaynakça ile yetinildiği için. Sanırım Timaş'ın tercihidir böylesi. Zira Kemal Sayar'ın bu tür ayrıntılara özen gösteren biri olduğunu başka kitaplarından biliyorum.

45 Kemal Sayar, *Ruhun Labirentleri*, Timaş, 2013, 3. baskı, s. 14.

Sayar'ın bu tespiti, can sıkıntısının izini, sömürgeleştirilen halkların tecrübelerinde süren geniş bir literatür tarafından da doğrulanıyor. Örneğin Saikat Majumdar, can sıkıntısının nedeninin duygusal olarak güçsüzleştirilmekten, duygulanma özgürlüğüne el konmasından, bir tür kastrasyondan (iğdiş edilmekten) kaynaklandığını söylüyor. Majumdar, öznesi olmadığımız süreçlerin sonuçlarından muaf tutulmadığımızı hatırlatıyor. Ona göre, böyle bir halde sömürgeleştirilene yalnızca "hegemonik anlatının dışında bırakılmış ama ondan kopamamış olmanın utancı" kalıyor.[46] Bu halet-i ruhiyede ne türden bir materyal zenginliğe ulaşıldığı önemini kaybediyor. Zira, öznesi olmadıkları süreçlerin iradesiz aktörleri için her şey yalnızca sıradanlaşmak üzere var olabiliyor.

Sayar da modern insanın boşluk duygusunu Fromm, Sennett, Bauman gibi pek çok yazara referansla ayrıntılı olarak özetledikten sonra başta Franz Fannon ve Edward Said olmak üzere sömürgecilik ve oryantalizm eleştirisi yapan yazarlar aracılığı ile bu boşluğun bulaşıcı derinliklerini keşfediyor. Bana göre merkezî sorusu "yerli bir benlikten söz edebilir miyiz?" Bu soruyu sorduğu yerde Hegel'e ve tanınma arzusuna atıfta bulunuyor ve ipler bir anda kopuyor:

> Tanınma arzusu, yani ötekinin sizin değerlerinizi kendi değerleriy*miş gibi* onaylaması, bütün insanların temelde toplumsal varlıklar olduğunu söyler bize. Tanınma ancak ötekinin mevcudiyeti ve onunla yüzleşmekle mümkündür. Öteki tarafından tanınmak birinin özdeğerini, kimliğini, hatta insanlığını teyid eder. "Ancak başkası/öteki tarafından tanınmakladır ki, insan hem kendisi, hem de başkaları için gerçekten insan olur."[47]

Tırnak içindeki alıntıyı muhtemelen Hegel'den yapıyor ama tam nereden olduğunu çıkartamıyorum. Takıldığım yer orası değil zaten, tanınma arzusunun ötekinin sizin değerlerinizi *kendi değerleriymiş gibi* onaylaması, kısmı. Tanınma arzusunu böyle tanımlamak, kendinden başka hiç kimseyi tanımama ina-

46 Majumdar, s. 162.

47 Sayar, *a.g.e.*, s. 23.

dından (çünkü ben kutsalım ve değerlerim de kutsal); ötekinin beni hiçbir zaman sahiden tanımayacağı, çünkü benim değerlerimi ancak *kendi değerleriymiş gibi* onaylayabileceği önyargısından; bu hissiyatın başka ve sahici hiçbir onay biçimine alan bırakmamasından doğan umutsuzluğun giriş kapısı olsa gerek. Böylesi bir tanınma (arzusu) tanımı kurulmuş ve kurulmamış tüm ilişkileri sahtelikle itham eder. Daha fenası böyle bir tanınma arzusu, aynı zamanda bir tanıma(ma) stratejisinin ifşasıdır: Senin değerlerini, ancak *kendi değerlerimmiş gibi* onaylarım, çünkü benim kendi değerlerim var ve önceliğim onları muhafaza etmek. Seninkilerle benimkiler arasında ancak *-mış gibi*'lerden oluşan bir köprü kurabiliriz.

Bu sahtelik vaadi ve tahdidi, can sıkıntısına bir de endişe ekler. O ilişkiye karşı isteksizlik, o ilişkinin içeriğine dair ilgisizlik ve sahiciliğine karşı inançsızlık da cabası. İyi ama böylesi bir hissiyatla üretilen tanışmalar (siyaset) kime ne vaat edebilir ki? Kendinde ötekine yer açmayan ama ötekinde kendine kayıtsız şartsız yer açmasını, bu nasılsa mümkün olmayacağı için, *yer açıyormuş gibi yapmasını* talep eden bu türlü bir tanınma arzusundan Agamben'in tarif ettiği arkadaşlık çıkmaz. Böylesi bir tanınma talebinin aktörüyle paylaştığınız sahnede her an ayağınızın kaydırılacağı hissinden bağımsız bir performans sergileyemezsiniz. Nitekim Başakşehir'de komşuluğun yerini alan şeyin adı tam da böylesi bir kuşkudan doğabilecek tedbirlilik haliydi. Bu türlü tanıdığınız ve sizi bu türlü tanıdığını düşündüğünüz bir "arkadaş" size ne hissettiğinizi, ne düşündüğünüzü sormaz; sorsa da cevabınızı dinlemez. O gün ona nasıl davrandığınıza odaklanır ve o davranışın sebebini sizin aslında hiç de göründüğünüz gibi biri olmadığınız kurgusuyla açıklar. Kişi dostunu kendinden bilirmiş. Bu türlü *-mış gibi*, tanınma arzusuna kapılan biri, tek bir an bile göründüğü kişi değildir, olamaz, çünkü kendisi olduğunda kimsesiz kalacağından adı gibi emindir ve bu yüzden çevresindekileri tanır, yani *onların değerlerini kendi değerleriymiş gibi benimser.*

Çok canı sıkılan biri değilim, ama ölümcül sıkıntıyı yaşadığım birkaç ânı hiç unutamıyorum. Ve belki de bir daha öyle bir şey olmasın diye sürekli kendimi meşgul ediyorum. Bunlardan biri 2001'de vuku bulmuştu. Bir evden, bir başka eve taşınmıştım. Kriz koşullarında bir arkadaşımla birlikte tuttuğum ev harabe haldeydi. Bizden önce yedi erkek öğrenci kalmış ve hayal güçleri ile tembelliklerini sonuna kadar konuşturmuşlardı. Tadilat ve temizliği kendimiz yaptık. Hafta içi çalışmak zorundaydım, arkadaşım da başka işlerinden kalan zamanlarda evle uğraşıyordu. Tam üç ay sürdü. Nihayet bitti. Bir Pazar sabahıydı. Her zaman olduğu gibi erkenden kalktım. Çay yaptım, peynir, zeytin çıkarttım; aşağı yukarı on dakikada kahvaltı bitti. Saat henüz 7.30'du. Evde yapılacak hiçbir şey yoktu. Önce sevinir gibi oldum. Gidip kahvaltı bulaşığını yıkadım. Sanırım iki ya da üç dakika sürdü. Peki şimdi ne yapacaktım? Pazar sabahı 7.30'da alçıpanla, boyayla, vernikle, toz almakla, eşya yerleştirmekle, dolap düzenlemekle uğraşmayacaksam ne yapacaktım? Çıktım ve birkaç gazete aldım. Gazeteler okunacak gibi değildi. Kitaplıkta göz gezdirdim. Halen 8.10'du saat. Çarpıntı başladı. Panikliyordum. O saatte kimseyi de arayamazdım. Kendimi bir odadan diğerine attığım, uzadıkça uzayan bir yarım saat sonra yanıma bir kitap alıp Beşiktaş'a yürüdüm. Şehir henüz uyuyordu. Sahile gittim, Dolmabahçe Sarayı'nın köşesindeki, artık var olmayan çay ocağı açıktı. Birkaç kişi daha vardı. Denize döndüm, okumaya, etraftan gelen sesleri dinlemeye başladım. Sakinleştim.

Böyle bir tecrübeyle yüzleşmesem Başakşehir'i anlamam mümkün olmazdı. Belki Başakşehir sakinleri de böyle deneyimlerin bıraktığı duygu ve düşünce izleri yüzünden durmadan bir siteden ötekine taşınıp duruyor, sürekli yeni emlak yatırımları peşinde koşuyor, aldıkları dairelerin kredi borcunu da kirayla karşılıyorlardı. Ama kimse bir yere yerleşemiyordu. Herkes sürekli birbirinden şikâyet ediyordu. Ayakkabılarını kapının önüne bırakan komşuların görgüsüzlüğünden şikâyet eden teyze,

derdini çöpü doğru düzgün bağlamadan atan üst kattaki asgari ücretli kiracının yoksulluğundan dem vuran genç hanıma anlatıyor; yan taraftakilerin çocuklarının yaramazlıkları ve küfürlü konuşmalarından kendi çocuklarını korumaya çalışan taze anne, kapının önünde ona selam verdiğimde sevincinden selamımı almayı unutup yüksek sesle "hah nihayet selamlaşmayı bilen biri," diyerek komşulara nispet yapıyordu.

Orada, öylesine kurulmuş bu ilişkilerin en büyük eksikliği derinlikti. Kimse birbirinin hikâyesini bilmiyor, merak da etmiyordu. Dedikodusuz bir yerdi ama bunun sebebi gıybetin haram olması değil, kimsenin kendisi hakkında başkasının konuşmasına rıza göstermemesiydi. Bunun bedeli de kimse hakkında kimseyle konuşmamak, fiziksel olarak en yakınında bulunanlardan, sana en çok şahitlik edenlerden mümkün olduğunca uzak durmaktı. Sanki kimse, oraya nereden geldiğinin bilinmesini, orada edinmeye çalıştığı sınıfsal kimliğin yerini artık üzerinde taşımak istemediği eskisinin almasını istemiyordu. Biliyorlardı ki, o eski yoksul hal öğrenilirse, yeni zengin halin hiçbir anlamı kalmayacak, eski yoksulluk yeni varsıl kimliğin yerini alacak, her türlü tüketim bir görgüsüzlük ifadesi olarak etiketlenecekti. Biliyorlardı, çünkü onlar da geçmişini bilmedikleri komşular hakkında, mutlak yabancı olan benimle konuşurken bu türlü tahminlerde bulunuyorlardı. Kendi hikâyelerini sorduğumda anlattıkları ise gerçek öykülere benzemiyordu doğrusu. Sanki birkaç şablon vardı da eşit sayıda aileye denk gelecek şekilde paylaştırılmışlardı. Kimse hiçbir soruya doğruca kendinden bahsederek cevap vermiyordu. Sözün kısası herkes *-miş gibi* yapıyordu. Galiba böylesi bir ortamda yalnızca *-miş gibi* yapılabilirdi. Herkes orada hazır bulduğu şeyleri, değerleri "kendi değeriy*miş gibi*" kabullenivermişti sahnede kalmak uğruna.

20 Şubat 2011 günü, o zaman henüz başbakan olan Tayyip Erdoğan, Fuzul Yapı'nın AVM'si olan Olimpa'yı açmak üzere Başakşehir'e geldi.[48] Belediye birkaç gün öncesinde hazırlıklara

48 "Başakşehir'in ilk AVM'si Olimpa'yı Başbakan Erdoğan Açtı", *Kobi Postası*, 20 Şubat 2011, http://www.kobipostasi.net/basaksehirin-ilk-avm%E2%80%99si-olimpa%E2%80%99yi-basbakan-erdogan-acti/

başlamış, bazı yollar kapatılmıştı. Ahali site duvarları arasındaki daracık boşluklardan geçerek törenin yapılacağı yere gidecekti. Bütün Başakşehir orada olur diye düşünmüştüm. Gerek güvenlik önlemleri gerekse meydan tefrişatı da buna göre ayarlanmıştı. Ama taş çatlasın 2.000 kişi geldi. 2.000 dediğime bakmayın, o gün mevzuyu tartıştığım insanlar daha az olduğunu, kalabalığa çok yakın durduğum için yanlış tahminde bulunduğumu söylediler. Peki neden o kadar azdı Erdoğan'ı görmeye gelenlerin sayısı? Erdoğan da kürsüye geç çıkmış, ele aldığı meselelerin gerektirdiğinin fevkinde bir öfkeyle konuşmuştu. Öfkesini meydanın dolmamasına, arzu ettiği coşkuyla karşılanmamasına bağlamıştım. Kimisine göre hava çok soğuk olduğu için azdı katılım. Kimisi Olimpa'nın nihayetinde bir cemaatin yatırımı olduğunu, diğer cemaatlerin bu yüzden iştirak etmediklerini, yani arada haset olduğunu söylediler. Ama ben, "yok ya hu, Erdoğan bu; ne mitinglerini gördük, koşa koşa gelirdi herkes, Başakşehirliler olmasın mesele? Sıcacık evlerini bırakıp gelmek istememişlerdir şu kış günü buraya," diye karşılık vererek hafiften eğleniyordum. Öyle ya, Başakşehir rahat insanların, nihayet rahatlamış olanların yaşadığı bir yerdi. Soğuk bir Şubat sabahı, üstelik Pazar günü, kalkıp her gün zaten televizyonlardan dinleyebilecekleri birini uzaktan seyretmeye gelmeye üşenmiş olmalıydılar. E, çoluk-çocuk var uğraşacak, iş-güç var ertesi gün gidilecek; dinlenebilecekleri birkaç saati meydanda mı harcayacaklardı?

Derken bir "amca", "kızım," dedi, "eskiden mücadele vardı, kavga vardı, herkes giderdi Erdoğan'ı dinlemeye. Şimdi kavga yok, niye gitsinler?"

2012'de *Express* dergisine hazırladığım Neo-İslâmcılık sayısı için söyleşi yaptığım İslâmcı yazarlardan Cevat Özkaya, daha o zaman uyarıyordu hem AKP'yi hem de AKP'ye gönül verenleri. Diyordu ki,

> İktidardaki cicim ayları geçiyor artık. Cicim ayları geçtikten sonra ortada posa kalıyor. Artılar, eksiler hesap edilmeye başlanıyor. ...Parti içinden bir muhalefet mi çıkacak diyorsanız, hayır zannetmiyorum. Ama bu camianın içinden kesinlikle bir

muhalefet çıkacak. Bunun çok uzun süreceğini de zannetmiyorum. Müslümanlar ya müslümanlıklarından vazgeçecekler ya da bu dönüşümden duydukları rahatsızlıkları dile getirmeye başlayacaklar. Bugün zaten var olan bir rahatsızlığı kelama dökmekten bahsediyorum. İslâm dünyasına bakıldığında da benzer tartışmaların yapıldığını görüyoruz.

İlk bakışta abartılı gibi görünse bile iddiam o ki, Erdoğan bu rahatsızlıklar kelama dökülmesin, birikmiş can sıkıntısı yerini onun gücüne güç katmayacak yönde bir değişim enerjisine bırakmasın diye uğraşıyor hayli zamandır. Bu endişeyle, önce dindarlık ve sonradan milliyetçilik performansına radikal bir ton verme siyasetinin bir müddet işe yaradığı, ona rejim değiştirme gücü verdiği inkâr edilemez. Ancak gereğinden fazla adrenalinin çeşitli krizlere yol açtığı da hemen fark ediliyor. Nitekim açlık esnasında salgılanan adrenalin bir müddet zihni diri tutmaya yarasa da, lüzumundan fazla adrenalin ciddi duygu bozukluklarına neden olabilmekte. O duygu bozukluklarının gördürdüğü hülyaların, ekmeğini-suyunu kaybetmekte olan bir topluluğa seraplar, fanteziler kurdurduğu da bir vakıa. Her yerden pıtrak gibi fışkıran iç ve dış düşmanlar ve cemaatlerin hem siyasi ve ticari rekabet hem de özellikle 2013 sonrasında Gülencilerin bir emsal olarak ortaya çıkmasından sonra devletle aralarındaki bağın başka türlü ve yeniden düzenlenmesi çerçevesinde oluşan alelacayip işler ve en nihayet geçmişi kendi tabiriyle bir "el kitabı" olarak kullanıma sokan gelecek fantezileri.

Aralık 2014'te Türkiye'nin Suriye siyasetine sürreel bir meşruiyet temeli atmak üzere başlatılan Ertuğrul Dizisi'nin önüne boşuna Diriliş[49] konmadı. Seçmenin rehavetini bertaraf etmek, üzerindeki ölü toprağını atmak için ona eski-yeni masallar söylenmesi elzemdi. Dizinin 47. bölümünde Süleyman Şah, bir rüya atmosferinde Ertuğrul'a ve Ertuğrul akıllılara nasihat veriyor:

49 Yapımcılığını, Bilal Erdoğan'ın arkadaşı olması dışında hakkında çok az şey bildiğimiz Mehmet Bozdağ'ın üstlendiği, bütçesi sır gibi saklanan pahalı olduğu her halinden belli, efektler için *Barbar Conan*'ın efektlerini yapan ekibin tutulduğu dizi. https://www.imdb.com/title/tt4320258/

> Kuzeyden güneye, doğudan batıya, cihanın dört bir yanına sürgün dallan olan koca bir çınar yetişecek bu topraklarda. Oğlun Osman makus talihimizi değiştirecek. Oğuz'un köklerini salacak bu topraklara. Salacak ki, senin neslin Allah yolunda gazaya varsın, cihat etsin. Unutma oğul, evlat babanın sırrıdır. Allah yar ve yardımcısı olsun oğul.

Hikâye bitmedi, Kuruluş Osman geldi ekranlara ama gördüğüm kadarıyla Diriliş Ertuğrul kadar kabul görmedi izleyiciden... Belli ki "diriliş" ve "kuruluş" artık can sıkıntısının yerini alacak yeni fanteziler üretmiyor.

Böyle bakınca bir yıkılışı haber veren Payitaht Abdülhamid'in Şubat 2017'de, Ertuğrul'dan yaklaşık bir buçuk yıl sonra başlatılması üstlendiği siyasi öykü ve işlev bakımından stratejik ama talihsiz bir karar olarak görülebilir. Diriliş yarım kalmıştır, özne olmak üzere attığımız adımlar bizi menzile götürmemiştir. En iyisi tekrar bir türlü güç yetiremediğimiz düşmanlarımızın tertip ettiği, izleyicisi olmakla yetinmek durumunda kaldığımız paylaşımın dedikodusunu yapmak, hoşnutsuzluğumuza ve kurban rolümüze geri dönmek olsa gerektir. Safları sıklaştıracağımız yer tam da orasıdır. Yarım kalmış fantaziler, birbirimizi uyutmak üzere anlattığımız menkıbeler, sıkışıp kaldığımız bu köprüde birbirimize olabildiğince yaklaşıp kıyamete meydan okumak üzere ihtiyaç duyduğumuz kudretin biricik kaynağıdır. Dindarın, mü'mini olmaktan vazgeçip kiracısına dönüştüğü din bir yol gösterici olmaktan çıkmış, kendisine karşı kullanılan bir cephaneliğe dönüşmüştür artık. Meydanlarda patates-domates fiyatlarını, büyütüp okuttuğu çocuklarının bir türlü atanamamasını hatırlatan halk, hegemonik projenin müşterek fantaziler avatarından hayatının azarını işitecektir: "O bir tane merminin bedelini biliyor musun sen? Bunlar nereden geldi biliyor musun?"[50] Geçmişini terk edip yerleştiği TOKİ dairesinde bir yandan borçlarını, bir yandan çocuğunun geleceğini düşündükçe içi sıkılan, hem dairesi hem çocuğunun geleceği üzerin-

50 "Erdoğan: Domatesçilere sesleniyorum, bir merıni kaç para? 9 Şubat 2019", *Bianet*, https://m.bianet.org/bianet/siyaset/205343-erdogan-domatescilere-sesleniyorum-bir-mermi-kac-para

den bağımlılaştırılmış halk için bir doz daha adrenalin bulunup buluşturulacaktır. O sahneden tek bir figüran bile bedelini ödemeden inemez. Hem inse, sahneyi terk etse, ben artık oynamıyorum, dese bile dönecek bir kendisi (Kendilik'i) kalmış mıdır?

## Sonuç

Sıkıntıyla ilgili literatürün azımsanmayacak bir kısmı, bir noktada, esneme metaforuna atıfta bulunuyor. Öğrendim ki, esnemek, hakkında en az bilgiye sahip olduğumuz insan davranışlarından biri. Vücudun beyni serinletmek için geliştirdiği bir refleks olduğunu öne sürenler de var, zihnin bir halden bir başka hale geçebilmek için başvurduğu bir yöntem olduğunu söyleyenler de. Özellikle birbirine duygusal yakınlık hisseden insanlar arasında esnemenin bulaşıcı olduğu konusunda herkes, en çok da esneyenler hemfikir. Bulaşıcı olmasının nedenini kimi uzmanlar empati nöronlarıyla açıklıyor, kimileriyse esnemenin insanın evrim esnasında anlamını unuttuğu ilksel bir iletişim aracı olabileceği ihtimaline bağlıyor.[51] İyimser bir yorumla, siz konuşurken dinleyiciniz esnemeye başlamışsa dikkatini sizde toplamaya, sizinle aynı frekansta kalmaya çalışıyor, yani kendini zorluyor olabilir.[52] Ona kızmak yerine, sizinle kalmasını sağlayacak bir numara çekmeniz iyi olur. Mesela konuyu değiştirip, birazdan kaldığınız yere tekrar dönebilirsiniz. Tabii repertuvarınızda böyle bir teknik varsa ve dinleyicinizin sizi anlamasını önemsiyorsanız.

Esneyen dinleyicisinin, "seninle kalmak istiyorum bana yardım et," çağrısını okumayı bilmediği gibi, bu hale cevap verecek repertuvar geliştiremeyen bir oyuncu kırılacak ve kırıldığını izleyicisine hissettirecektir. Aşırı alınganlıkla, ilişkinin sahiciliğine duyduğu güvensizlikle, dünyayla ve insanlarla ilişkilenip

51 Sıkıcı olmayan bir özet için bkz. John Johnson, "Why we yawn and what it means?", *Medical News Today*, 15 Temmuz 2017, https://www.medicalnewstoday.com/articles/318414.php

52 Eran Dorfman, "Everyday life between boredom and fatigue", *Boredom Studies Reader: Frameworks and Perspectives*, ed. Michael E. Gardiner ve Julian Jason Haladyn, Routledge, 2016, s. 180.

duygu alışverişinden doğacak hazza kapalılıkla, öznesi değil aktörü/taşıyıcısı/aktarıcısı olduğu anlatıyı ve bu anlatıdaki rolünü fazla önemseyip maskesini (Kendi olmayan kendini, *persona*'sını) beğenmekle malûl ve en nihayet her ânını oracıkta performe etmekte olduğu *persona*'yı muhafaza etmeye adamış oyuncu, dinleyici/izleyiciden sırf sahnede olduğu için tanınmayı talep eder: "Burada bulunmakla üstlendiğim değerleri, kendi değerlerinmiş gibi benimse, aksi halde bana saygısızlık etmiş, beni tanımamış olursun." Bu trajik halet-i ruhiyedeki oyuncu/anlatıcı, izleyicisinin/dinleyicisinin, serdettiği anlatıyı kendisi kadar ciddiye almadığını gösteren her işaret karşısında bir miktar daha dağılacak, kendini ve izleyicinin dikkatini toplamak için bağırıp çağırmaya, ses tonunu yükseltmeye başlayacaktır.

Esnemesine bile izin verilmeyen dinleyici, bu meşrepte bir anlatıcıya ancak olağanüstü koşullarda katlanabilir.

Gezi Direnişi'nin böyle bir esnemeye tekabül ettiğini, sahnelenmekte olan hegemonik projenin hangi neticeye erdiğini, cinayeti kimin işleyeceğini çoktan kestirmiş bulunan ve o hikâyenin sonunu hiç de beğenmeyen izleyicilerin esneyerek sahnedekilere bir işaret verdiklerini, o işareti kendine yöneltilmiş bir saygısızlık olarak gören oyuncu güruhun hepimizin dikkatini üzerlerinde toplama telaşıyla türlü şiddetli yollar denediklerini, ancak bu performansların esnemenin yayılma gücüyle yenişemediğini gördük. Sahnedeki devasa anlatıyı inandırıcı bulmayan insanların bir halden başka hale geçmek, beyne giden oksijen miktarını azıcık artırmak, bu uzatmalı oyunun zaten bildikleri sonunu beklerken havasızlıktan ölmemek için giderek daha sık esnediklerine tanık olduk. Bu esneme ihtiyacına yöneltilmiş şedit cezaların gösterdiği tek bir şey vardı: Sahnedeki oyunu ne icat edenlerin ne de sahneye çıkmaya razı ettikleri oyuncuların repertuvarında, başlangıçta iddia ettikleri kadar numara yoktu. Shakespeare aşkına! O kadar sığ idi ki o repertuvar, anlatmaya oynamaya başladıkları her öykü/oyun bir farsa dönüştü.

# Dijital Çağda Serbest Zaman ve Sıkıntı

EMRE TANSU KETEN

> Kendimizi "baş başa ve yalnız" halde bulduğumuz, tekinsiz ve sarıcı bir tür ağ tabanlı tekbenciliğe saplanmış halde oradan oraya sürüklendiğimiz dijital çağ.
>
> – Dominic Pettman[1]

Sıkıntı, birçok düşünürün üzerinde ortaklaştığı gibi, modernite ile ilgili ve modern insanın bir "ayrıcalığı" olarak addedilen bir olgudur. Norveçli felsefeci Svendsen, sıkıntı ile felsefe ilişkisini değerlendirdiği kitabında sıkıntının "Romantizmden önce, (...) asillere ve papaz sınıfına mahsus marjinal bir fenomen" olduğunu söylemektedir. "Zira bu, dış zenginliğin bir belirtisi olarak görülürdü: Sadece hiçbir maddi problemi olmayan rahat tabakalar sıkılma lüksüne sahipti. [Sıkıntı] toplumun tüm sınıflarına yayılmakla özel karakterini kaybetti."[2] Tıpkı serbest zaman gibi.

Serbest zaman da Antik Çağ'dan yakın bir döneme kadar, hayatını idame ettirmek için çalışmak zorunda kalmayan mülk

1 Dominic Pettman, *Sonsuz Dikkat Dağınıklığı*, çev. Yunus Çetin, İstanbul: Sel Yayıncılık, 2017, s. 19.

2 Lars. Fr. H. Svendsen, *Sıkıntı'nın Felsefesi*, çev. Murat Erşen, İstanbul: Bağlam Yayıncılık, 2008, s. 29.

sahibi sınıfların sahip olduğu bir olanaktı. Bu olanak, biraz da sıkıntıyla, sıkıntının ortaya çıkardığı sorularla birlikte felsefe alanında düşünmenin, üretmenin kapısını aralıyordu. Gündelik hayatının kayda değer bölümü çalışmayla geçen kölelerin sıkılmayı başaracakları bir serbest zamanlarının olmamasının yanı sıra, egemen siyasal düzenler de her insanın kendi hadlerine uygun sınırlar içerisinde yaşamalarını şart koşuyordu. Rancière'in dediği gibi, "Kunduracı çırağının, savaşçı ya da koruyucu ruhlu olduğunu gösterecek boş zamanı nerede ve nasıl bulacağını düşünmek zor(du)".[3]

Svendsen, bahsini ettiği çağdan bugüne dünyanın daha da sıkıcı bir yer haline geldiğini, sıkıntının kapsamının genişlemeye devam ettiğini söylese de bazı açılardan bunun eleştirilebilir olduğunu iddia edebiliriz. Öncelikle, çalışma saatleri iki asır öncesindeki işçilere nazaran önemli miktarda düşük olan günümüz (beyaz yakalı) işçilerinin, seleflerinden daha özgür bir serbest zamana sahip olduklarını söyleyebilmek zordur. Evet, serbest zaman, sıkıntının yeşerebilmesi için elverişli ve verimli bir topraktır. Gündeliğin rutinleşmiş basit sorunlarından[4] sıyrılıp, daha evrensel, karmaşık ve "reel hayat"tan uzak soruların peşine düşülmesinin (yani sıkıntının) önünü açar. İtalyan işçilerin belirttiği gibi, sıkıntı 1960'lar boyunca gelişen işçi hareketinin ve kapsamlı grevlerin itekleyicisi de olmuştur.[5] Bilhassa FIAT deneyimi göz önüne alındığında, daha fazla ücret ya da daha iyi iş koşulları gibi talepler değil, işin sıkıcı bir şey olduğunun keşfi ve işin reddi döneme rengini vermiştir. Ancak dijitalleşme ve bununla ilişkili bir şekilde, kültür endüstrisinin ve çalışmanın değişen yapısıyla birlikte, serbest zaman özünden birçok şey yitirmiş, gündeliğe daha sağlam halatlarla bağlanmış ve iş'e koşulmuş bir serbest zaman hâline gelmiştir. Aynı şekilde, sıkıntı üzerine düşündüğümüz-

3 Jacques Rancière, *Filozof ve Yoksulları*, çev. Aziz Ufuk Kılıç, İstanbul: Metis Yayınları, 2009, s. 39.

4 Son yılların en sık kullanılan tabirlerinden "sıkıntı yok", sıkıntı kavramını, tam da gündeliğin basit yol kazaları ya da iletişim hatalarıyla sınırlandırmıyor mu?

5 Bu konudaki bir anlatı için bkz. Nanni Balestrini, *Her Şeyi İstiyoruz*, çev. Deniz Erenuluğ Bovo, Ufuk Soyer, İstanbul: Otonom Yayıncılık, 2012.

de de, hem iş saatlerinde, hem de iş dışı saatlerde, günümüz insanının sıkılabilme kabiliyetinin azaldığı da görülebilen bir olgudur. Guy Standing, "prekaryalaşmış zihin" başlığı altında şunları söyler:

> "Can sıkıntısı"nın ve akıp gitmeyen zamanın tefekkür potansiyeline, düşünüp taşınmaya, geçmiş, şimdi ve hayal edilmiş bir geleceğin sistematik olarak birbirine bağlanmasına hürmeti olan "aydın zihin", elektronik olarak harekete geçirilmiş adrenalin akınlarının bombardımanına maruz kalıyor.[6]

İnsanın sıkılabilme kabiliyetini yitirecek noktaya gelmesini üç etken üzerinden incelemek faydalı olabilir. Birincisi, 20. yüzyılda ortaya çıkan kültür endüstrisidir. Kültürel ürünlerin, kapitalist üretim süreci içerisinde, kültür işçileri tarafından geniş kitleler için üretildiği; böylece insanların iş dışı zamanlarının da sistem için elverişli bir alan olarak düzenlendiği bir dönemi açıklamak için kullanılan kültür endüstrisi kavramı, kültürel alanda standartlaşmayı, belli bir ideolojik rotada sıkışmayı, sonuç olarak da bir kültürel düzleşmeyi beraberinde getirir. Böylece, insanların serbest zamanlarını sermayeden özerk bir alanda kurması zorlaşırken, tam olarak bu alanın zaman planlaması da öngörülebilir hâle gelir.

İkincisi, işin değişen yapısıdır.[7] Çeşitli düşünürler tarafından bilişsel kapitalizm, iletişimsel kapitalizm, gösterge kapitalizmi gibi kavramlarla açıklanmaya çalışılan yeni döneme rengini veren, dilin, zihnin ve iletişimsel kapasitenin işe koşulmasıdır. Bu dönemin insanı için mesainin karşılığı, belirli saatler arasını kapsayan bir zaman değil, bütün bir hayattır, hatta işsizlik dönemleridir. Kendi kişiliğini bir yatırım nesnesi olarak de-

6 Guy Standing, *Prekarya: Yeni Tehlikeli Sınıf*, çev. Ergin Bulut, İstanbul: İletişim Yayınları, 2015, s. 39-40.

7 Negri ve Hardt, 20. yüzyılın son on yıllarında, endüstriyel emeğin hegemonyasını yitirerek, yerini bilgi, enformasyon ve iletişim odaklı maddi olmayan emeğin hegemonyasına bıraktığını söylemektedir. Bu yazarların da dahil olduğu Otonomist Marksizm akımının, işin değişen yapısına dair etkili açıklamalar getirdiği kabul edilse de, kapitalizmin, emeğin ve sınıfların yapısına dair genel teorileri tartışılmayı hak etmektedir (bkz. Hardt ve Negri, *Çokluk*, çev. Barış Yıldırım, İstanbul: Ayrıntı Yayınları, s. 122-123).

gerlendiren çağımızın beyaz yakalısı için daimî mekân bir performans sahnesidir.

Üçüncüsü ise, ilk iki olguyu büyük oranda dönüştüren dijital teknolojiler ve bunların yarattığı yaşam biçimi ve ritmidir. Dijital çağ, kültür endüstrisinin üretim ve tüketim imkânlarını arttırırken, ürünün tüketiciye erişim süresini asgari seviyeye indirmiştir. Dijitalleşme ile birlikte kültür endüstrisinin arzı tarihte görülmedik kapsama ulaşmıştır. Bunun yanında, dijital teknolojiler, zihin emekçilerini işe daha fazla bağlamaya, zamanlarını –sermaye açısından– daha "verimli" yönetmeye, Jonathan Crary'nin tanımlamasıyla, 7/24 bir kapitalizmin teşkiline olanak sağlamıştır.[8]

Aslında, geldiğimiz yer, bütün bu alanların iç içe geçtiği, sermayenin çıkarları doğrultusunda yeniden şekillendiği, en kârlı birleşim noktalarının mitleştirildiği bir yerdir. Jameson'ın ifadesiyle:

> Kültür ile ekonomi ikiliği bilhassa kapitalizmin üçüncü aşamasında (postmodernlik ya da geç kapitalizm) üretkenliğini yitirmiş görünmektedir, zira artık bu iki boyutun farkları ortadan kalkmakta ve bunlar birbiri üzerine katlanmakta gibidir: Kültür bir meta haline gelirken, ekonomi de libidinal ve simgesel bir yatırım süreci halini almaktadır.[9]

Bu açıdan değerlendirildiğinde, günümüzde sıkıntı ve serbest zamanı bir arada düşünmek için, kültür ve işin dijital teknolojiler dolayımıyla geçirdiği dönüşümü ve toplumsal yaşamın tümünün medyatikleştirilmesi olgusunu hesaba katmak elzemdir. Çünkü, sıkılabilme kabiliyeti, dijitalleşmenin ritmini dayattığı akıştan dışarı çıkabilmeyi, bu ise zapturapt altına alınmış serbest zamandan, özerk bir zaman örgütleyebilmeyi gerektirmektedir.

---

8 Jonathan Crary, *7/24: Geç Kapitalizm ve Uykuların Sonu*, çev. Nedim Çatlı, İstanbul: Metis Yayınları, 2015.

9 Fredric Jameson, *Diyalektiğin Birleştirici Güçleri*, çev. Bülent Doğan, İstanbul: İthaki Yayınları, 2015, s. 306.

> iş saatlerinin kısaltılması mücadelesi aynı zamanda insan zamanının sermayenin zamanından özerkliğinin onaylanması mücadelesidir.
>
> – Franco "Bifo" Berardi[10]

"Leisure", yani serbest zaman, Ünsal Oskay'ın da vurguladığı gibi,[11] tarih boyunca insanlığın en büyük düşlerinden bir tanesi olmuştu. Hayatını devam ettirebilmek için sürekli çalışmak zorunda olan insanlığın büyük bölümü, eğlenebileceği, düşünebileceği ya da dinlenebileceği bir alan olan serbest zaman için sürekli bir şekilde mücadele etmişti. Eski çağlarda serbest zaman sadece özgür bireylere, yani mülkiyet sahibi sınıflara, özgü bir ayrıcalıktı. Bu aynı zamanda, çalışmayı hor gören bir düşünce iklimi içerisinde, emek-dışı bir zamanda yaşayan azınlık için, felsefi, siyasi ve sanatsal faaliyetlere katılım ayrıcalığı anlamına da geliyordu. Kültürel üretim, dar bir azınlık tarafından dar bir azınlığa yönelik icra ediliyordu. Ancak modern zamanlarla birlikte, serbest zamana sahip olanların sayısı da, bu alandaki üretim ve uzmanlaşma da ciddi bir şekilde artış gösterdi.

Moderniteyle birlikte, artık kültürel üretimin tüketicisi ve destekleyicisi konumunda olanlarla, profesyonel olarak üretim yapanların içerisinde olduğu geniş bir kesimden bahsedilebiliyordu. Nietzsche, "Duyguların, bilginin, deneyimlerin toplamı, yani kültürün tüm yükü öyle arttı ki, sinir ve düşünme güçlerinin aşırı uyarılması genel bir tehlikedir,"[12] diyordu bu dönem için. Daha gerilere gidersek, Montaigne, insanların gündelik sıkıntılarından kaçışı mümkün kıldığından serbest zamanı ve bu zaman içerisindeki kültürel faaliyetleri olumlu şekilde değer-

10 Franco "Bifo" Berardi, *Ruh İşbaşında*, çev. Fırat Genç, İstanbul: Metis Kitap, 2012, s. 57.

11 Ünsal Oskay, *Yıkanmak İstemeyen Çocuklar Olalım*, İstanbul: Yapı Kredi Yayınları, 2008, s. 186.

12 Friedrich Nietzsche, *İnsanca, Pek İnsanca - 1*, çev. Mustafa Tüzel, İstanbul: İş Bankası Kültür Yayınları, 2016, s. 176-177.

lendirirken, Tanrısız geçen her zamanın bir hiç olduğunu düşünen Pascal ise insanı sürekli gürültü ve telaşa iten her ânını doldurma arzusunun, insanın ruhunun kurtuluşu için elzem olan tefekkür anlarını boğduğunu söylüyordu:

> Zaman zaman insanların çeşit çeşit oyalanma tarzlarını; bir sürü tartışmanın, tutkunun, cesur ve genellikle kötü girişimlerin yaşandığı mahkemede ya da savaşta kendilerini maruz bıraktıkları acıları ve tehlikeleri düşündüğümde, insanların bütün mutsuzluğunun tek bir olgudan kaynaklandığını, bunun da kendi odalarında sessizce oturamamaları olduğunu keşfettim. İnsanların, içindeki daimî mutsuzluk duygusundan kaynaklanan ve onları dışarıda meşgale ve eğlence aramaya sevk eden gizli bir içgüdüsü var.[13]

Marx için, sanatsal yeteneğin (ve doğal olarak serbest zamanın) belirli bireylerin elinde yoğunlaşmasının, bununla bağlantılı olarak geniş yığınlar arasında bu yeteneğin bastırılmasının en büyük nedeni iş bölümüydü. Çalışma saatinin oldukça kısıtlandığı komünist toplumda, ressamlar olmayacaktı, olsa olsa başka şeylerin yanı sıra resimle de meşgul olan ve içerisindeki yaratıcılığı özgürce sergileyebilen insanlar olacaktı. Komünist mücadele, aynı zamanda insanlığın sömürüden kurtulup, kendisini gerçekleştirebilme imkânlarına kavuşmasının mücadelesiydi. Damadı Paul Lafargue da, 19. yüzyılda, *Tembellik Hakkı* kitabıyla serbest zamanın cesur bir savunusuna imza atmıştı:

> Ne yazık! Pagan ozanın müjdesini verdiği o boş zamanlar gelmedi; Çalışmanın kör, yozlaşmış ve katil tutkusu, özgürleştirici makineyi özgür insanları köleleştiren bir araç haline getiriyor; makinenin üretkenliği insanları yoksullaştırıyor.[14]

19. yüzyıl işçi sınıfı mücadelelerinin temel taleplerinden bir tanesi iş saatlerinin kısaltılmasıydı. İngiltere'de sayısız grev ile

13 Aktaran, Leo Löwenthal, *Edebiyat, Popüler Kültür ve Toplum*, çev. Beybin Kejanlıoğlu, İstanbul: Metis Yayınları, 2017, s. 30.

14 Paul Lafargue, *Tembellik Hakkı*, çev. Engin Sunar, İstanbul: Say Yayıncılık, 2016, s. 31.

ortaya konulan bu mücadele, görece iyi koşulların burjuvaziye kabul ettirilmesiyle sonuçlanmıştı. Bu dönem serbest zaman, temel olarak, işçiler için kendilerine ait bir zamandan ziyade, sakatlıklara ve ciddi sağlık problemlerine yol açan uzun çalışma saatlerinden kaçınılan dinlenme zamanı anlamına geliyordu. Engels, çalışma saatlerinin kabul edilebilir bir çizgiye çekilmesinin ardından, işçilerin sağlıklarında önemli bir düzelmenin meydana geldiğini, bunun yanında onlara moral bir üstünlük kazandırdığını da yazmıştı.[15] Bunun yanı sıra, dövüş sporları, piyesler, binicilik, vahşi hayvanlar ve dansla özdeşleşen festivaller de işçi sınıfının bir araya gelmesine olanak tanıyordu.[16] Mücadeleyle kazanılan serbest zaman, işçilerin yan yana gelebilmesini, siyaset yapabilmesini, hakları etrafında örgütlenebilmesini sağlıyordu aynı zamanda. Bütün yaşamı çalışmanın sultasında tükenen emekçiler, işin sıkıcı yanlarını, kendilerine dayatılan hayattan sıkılmayı böylelikle öğreniyordu. Bu burjuvazi için arzu edilen bir şey değildi.

## Kültür endüstrisi

20. yüzyılla birlikte serbest zaman, bir anlamda, demokratikleşti. İşçi sınıfının iş saatlerini azaltma mücadelesi, Ekim Devrimi'nin etkisiyle "insanileşmek" zorunda kalan kapitalist dünya ve işçilerin tüketim gücünün keşfedilmesi, geniş kesimlerin daha fazla serbest zamana kavuşması sonucunu doğurdu. Ancak, kapitalist sistemin buna bir cevabı elbette olacaktı. Bu cevabın çıktısı (kökleri önceki yüzyıllara uzanan) kültür endüstrisiydi. Kapitalizm, çalışma saatleri içerisinde sömürdüğü insanların boş vakitlerine de gözünü dikmişti. Bu alanlar sistem için üretken ve zararsız bir hâle getirilmeliydi. Böylece kültürün, kapitalist piyasa koşullarına uygun bir şekilde üretilip, tüketilmesinin şekli şemaili belirdi. Bu yüzyılda ta-

15 Friedrich Engels, *İngiltere'de Emekçi Sınıfların Durumu*, çev. Oktay Emre, İstanbul: Ayrıntı Yayınları, 2013, s. 38.

16 E.P. Thompson, *İngiliz İşçi Sınıfının Oluşumu*, çev. Uygur Kocabaşoğlu, İstanbul: Birikim Yayınları, s. 492-493.

til şirketlerinde patlamalar yaşandı, futbol başta olmak üzere spor endüstriyel bir kimlik kazandı, Hollywood gibi bir fenomen doğdu, dev medya şirketleri kuruldu, gazeteler magazinelleşti, müzik başkalaştı. İnsanların serbest zamanlarını talep eden bir profesyonel ordusu ortaya çıkmıştı. Birkaç yüzyıl önce, sanatçılar beğenilerini iyi bildikleri küçük bir azınlığa üretim yaparlarken, bu dönemin profesyonelleri geniş kitlelere beğeni üretiyordu:

> Kültür endüstrisi, artı değerin artı zevkle bağlantısını kuran mekanizmadır; büyük ölçekte değerlendirildiğinde bu mekanizma, nasıl olup da çok fazla sayıda insanın belli ticari ürünlere karşı aynı fetişist arzuyu paylaştığını açıklar. Objeleri, yabancılaşma ve endişe hissinin ilacı olarak sunarak, sermayenin tatmin olmaz kâr arzusu ile bireyin tatmin olmaz tatmin olma arzusu arasında bağ kurar bu mekanizma.[17]

Bu dönem gerçekleşen şey, eskiden de var olan kültürel olguların, keskin bir şekilde metalaşması; kültürel ürünlerin endüstriyel bir şekilde, ticari kaygılarla, tüketime hazır ve bu tüketimi belirleyen bir şekilde üretilmesi ve buna uygun metalaşmış bir kültürün meydana getirilmesiydi.[18] Bunun sonucu ise kültürel alanda standartlaşma, hep aynı olanın yeniden gelişiydi. Eğlence işletmesi olarak kültür endüstrisi, kültürü eğlenceye, sanatı ise oyalamaya dönüştürüyordu. Oysa "eğlenmenin vaat ettiği özgürleşme,[19] olumsuzlama olarak düşünmeden özgürleşme" anlamına geliyordu sadece.

Adorno ve Horkheimer'a göre kültür endüstrisinde kültür aşağıdan gelmemekte, tekelci bir yapılanma tarafından, belli bir ticari planlama içerisinde üretilen kültürel ürünler üzerinden şekillenmekteydi. Böyle bir sistem içerisinde insanlar, satın alma güçlerine göre tasnif edilmiş birer istatistik verisin-

17 Colin Cremin, *ikomünizm*, çev. Aydın Çavdar, İstanbul: Ayrıntı Yayınları, 2014, s. 28.

18 Theodor W. Adorno, *Kültür Endüstrisi*, çev. Nihat Ülner, Elçin Gen, Mustafa Tüzel, İstanbul: İletişim Yayınları, 2008, s. 109.

19 Theodor W. Adorno ve Max Horkheimer, *Aydınlanmanın Diyalektiği*, çev. Nihat Ülner, Elif Öztarhan Karadoğan, İstanbul: Kabalcı Yayınları, 2010, s. 189.

den başka bir anlam ifade etmiyordu. Ürünlerin standartlaşmasının sonucu, standartlaşan tepkiler ve sahte-bireyselliklerin ortaya çıkmasıydı. Ayrıca, mutluluk kaynağı olan haz almayı kültürel malların tüketimine, yani sınırları belirli bir eğlence kavrayışına sıkıştıran kültür endüstrisi, insanların arzularını da şekillendirmeyi hedefliyor, böylece eğlenceyi ve serbest zamanı işin uzantısı kılıyordu.[20] Kültür endüstrisi çağında, insanlara bir şey sunmak ile sunulan şeyi insanlardan esirgemek arasında herhangi bir fark yoktu. Bunun yanında, endüstri kendisine veya aslını kopyaladığını iddia ettiği dünyaya dair eleştirileri güdükleştiren, etkisizleştiren bir avantaja da sahipti.[21]

Kapitalizmin iş dışı zamanı işin uzantısı kıldığına yönelik eleştiriyi takip eden iletişim bilimci Dallas Smythe, insanların serbest zamanlarında televizyon izlerken bile üretim sürecine dahil olduklarını söylüyordu. İzleyici, televizyon kanalları için reklamverenlere satılan bir metaydı nihayetinde. Televizyon kanalları için üretilen diziler, programlar sadece bir meta olarak izleyici üretimini sağlıyordu. Satılan şey ise, izleyici ilgisinden başka bir şey değildi. İzleyici dediğimiz ise, herhangi bir maddi karşılık almadan, gönüllü olarak iş dışı saatlerini televizyon karşısında geçiren insanlardı. Smythe'ye göre bu model, medya sektörünün dev bir ekonomi yaratmasında ve geç kapitalizmde önemli bir sektör hâline gelmesinde merkezî bir rol oynamıştı.[22] İnsanlığın büyük bir kesimi, belli bir oranda, serbest zamana kavuşmuştu kavuşmasına; ancak bu bile işe koşulur bir mahiyete büründürülmüştü. Serbest zaman, sistemin mantığı çerçevesinde, sistemin çıkarları doğrultusunda fethedilmişti.

---

20 *A.g.e.*, s. 186.

21 *A.g.e.*, s. 197.

22 Eran Fisher, "Sosyal Paylaşım Sitelerinde İzleyici Emeği", *Marx Geri Döndü*, der. Vincent Mosco, Christian Fuchs, Funda Başaran, çev. Gökçe Baydar, Ankara: Notabene Yayınları, 2014, s. 122.

> Endişe hiçbir zaman zekâ ya da canlılık kültürünün oyunu olmamıştır.
>
> – Gilles Deleuze[23]

Berardi, gösterge kapitalizmi adını verdiği yeni dönem üretim tarzıyla birlikte, değer üretiminin temel araçlarının zihin, dil ve yaratıcılık olduğunu, bu dönemdeki sömürünün kaynağının ise, işe ayrılan insan zamanı tarafından üretilen semiyotik akışta bulunabileceğini belirtiyordu.[24] Gelişen iletişim teknolojileriyle birlikte işe ayrılan insan zamanının sınırları hızla silikleşirken, bu dönem ortaya çıkan emek, "sabit işlevli bir yapıdan görev yönelimli bir yapıya" evriliyordu. "Doğrusal gelişmenin yerini, oradan oraya sıçramaya istekli bir mizaç" alıyordu.[25] Bu koşullarda, işçilerin tüm yaşamı "canlı emek, görülemeyen ve bölünemez bir meta hâline geliyordu".[26]

Byung-Chul Han'ın dediği gibi "Günümüz toplumu Foucault'nun bahsettiği hastaneler, tımarhaneler, hapishaneler, kışlalar ve fabrikalardan oluşan bir disiplin toplumu değil. Bunların yerini çoktan beridir fitness salonları, bürolardan oluşan gökdelenler, bankalar, havaalanları, alışveriş merkezleri ve gen laboratuvarları aldı. 21. yüzyıl toplumu artık bir disiplin toplumu değil, performans toplumudur. Sakinleri de itaatkâr özne değil, performans öznesidir. Bu özneler kendi kendilerinin müteşebbisleridir" .[27] Kapitalizmin post-fordist hali, sürekli kendisine "yatırım yapan" kariyer makinelerini yaratıyordu. Serbest zaman, kendini geliştirme adına, kapitalizme bir halatla daha bağlanıyordu.

Neoliberal arzu üretimi, o güne kadar var olmamış arzuları, işyeri ve iş üzerinden, "kendini geliştirme", "sevdiğin işi yap-

23 Gilles Deleuze, *Spinoza Üzerine Onbir Ders*, çev. Ulus Baker, 2008, s. 40.

24 Franco "Bifo" Berardi, *a.g.e.*, s. 19.

25 Richard Sennett, *Yeni Kapitalizmin Kültürü*, çev. Aylin Onacak, İstanbul: Ayrıntı Yayınları, 2009, s. 40.

26 Paolo Virno, *a.g.e.*, s. 15.

27 Byung-Chul Han, *Yorgunluk Toplumu*, çev. Samet Yalçın, İstanbul: Açılım Kitap, s. 17.

ma", "kariyer basamaklarını çıkma" başlıkları altında büyük ölçekte üretirken;[28] tarih boyunca çeşitli düşünürler tarafından bir ödev olarak sunulan insanın "kendini gerçekleştirme" hedefini, kapitalist sistemin işleyişi içerisinde evcilleştiriyor, kârlı hâle getiriyordu. Ücretli emekçi olarak çalışsa dahi, her birey bu sistem içerisinde bir girişimciydi. Girişiminin parasal karşılığını güçlendirmek için yapılan her faaliyet (kurs, staj, mesleki sertifikalar) serbest zamanda işin varlığını güçlendiren etkenlerdi aynı zamanda.

> Teşebbüs, arzunun yoğunlaştığı merkez, iktisadî olduğu kadar, psikolojik de olan bir yatırım nesnesi olma eğilimi gösterir. Geç sanayi dönemi boyunca toplumsal ilişkilerin merkezî bir öğesi olmuş olan memnuniyetsizliğin [ve sıkıntının – etk] ve işten kaytarmanın neden son yirmi yılda giderek marjinal bir durum haline geldiğini ancak bunu dikkate alarak anlamlandırabiliriz.[29]

Fordist dönemde iş saatleri acı ve sıkıntı ile anılırken, postfordist dönemde öz-teşebbüs ve performans olarak iş sahnesi sıkıntıya meydan vermeyecek yapısıyla, işçinin bütün zamanına yayılıyordu. Bu sahnede, enformasyon işçilerinin bir yerde sabit konaklama ya da "topraklanma" gibi bir lüksü yoktu. Onlar, siber uzayda sürekli hareket hâlinde, "İşaretleri bulmak, deneyimleri işaretlemek ya da basitçe kendi varlıklarının izlerini takip etmek için oradan oraya hareket"[30] ediyorlardı.

Sürekli kendisini başka alanlarda yetkinleştirmek zorunda olan, daimî bir yüzergezerlik içerisindeki, performans öznesi için en büyük rakip, diğer performans özneleri değil, bizzat kendisinin şimdikinden bir önceki hâli, hatta mevcut varlık koşullarıdır:

> Başarıya odaklı özne kendi kendisiyle rekabete girmekte ve yıkıcı bir kendini aşma mecburiyeti hissetmektedir. Başarı bura-

28 Frederic Lordon, *Kapitalizm, Arzu ve Kölelik*, çev. Akın Terzi, İstanbul: Metis Kitap, 2014, s. 76.

29 Berardi, *a.g.e.*, s. 76.

30 Berardi, *a.g.e.*, s. 85.

da artık başkalarıyla kıyaslanarak ölçülmez. Amaç artık Ötekiler'i geçmek veya yenmek değildir. Mücadele Kendi'ne dönüktür artık. Ama insanın kendini yenmesi, kendini geçme çabası ölümle sonuçlanır. Kendiyle rekabet, kendi gölgesini geçme isteğine benzer ve ölümcüldür.[31]

Bunun sonucu olarak, post-fordist dönemde sıkıntının yerini, *burn-out* (tükeniş) ve depresyon almıştır. Dönemin insanının ruhunu zedeleyen şey, bir şeyleri yapamamak, bir şeylerde eksik kalmak değil, aksine her şeyi yapabilme kapasitesi ve kendisini hemen her şeyi yapma konusunda zorunlu/sorumlu hissetmesidir. Han, tıpkı olumsuzluk gibi aşırı olumluluğun da bir şiddet biçimi olduğunu ileri sürer. Aşırı olumluluk düzeni altında, beyaz yakalı, "sadece molalara aşinadır, derin düşünceli bir dinlenme bilmez". Sıkıntı da dahil olmak üzere, bütün derin düşünce unsurlarının dışarı sürüldüğü bir yaşam, "ölümcül bir hiperaktiflikle son bulur. İnsan kendi yapıp ettikleri içinde boğulur".[32] Siberuzamın sınırsızlığına karşılık siberzamanın oldukça kısıtlı yapısının yol açtığı panik ve endişe duygusu da bu hiperaktiviteyi destekler. Berardi'nin analizi bu aşamada oldukça önemlidir:

> Göstergesel sermaye nörofiziksel enerjilerini işe koşar ve onları elektronik makinenin hızına tabi kılar. Bilişsel ve duygusal donanımızı ağ-üretkenliğinin ritmini takip etmek zorunda bırakır. Siberuzam, siberzamanı aşırı yükler, çünkü siberuzam hızı sınırsızca ivmelenebilen sınırsız bir alandır. Ama siberzamanın (dikkat, hafıza ve imgelem zamanının) hızı sınırsız değildir. Yoksa dağılır. Siberzaman, aşırı-üretkenliğin gerilimi altında gerçekten dağılmakta ve çökmekte. Toplumsal beynin devreleri arasına bir panik salgını yayılmakta. Paniğin başlamasının ardından da bir depresyon salgını gelmektedir. Çift sıfırlı on yılın başında yaşanan yeni ekonominin krizi,

31 Byung-Chul Han, *Şiddetin Topolojisi*, çev. Dilek Zaptçıoğlu, Metis Yayınları, 2016, s. 46.

32 Byung-Chul Han, *Zamanın Kokusu*, çev. Şeyda Öztürk, İstanbul: Metis Yayınları, 2018, s. 120.

bu sinir buhranının sonucudur. Bir zamanlar Marx aşırı üretimden bahsederken toplumsal piyasanın içeremeyeceği kadar çok ürünün üretilmesini kastediyordu. Ağ-üretimi alanında, ilgi gören ürünlerin aşırı arzı toplumsal beyne saldırmakta. Toplumsal fabrikanın bir mutsuzluk fabrikası haline gelmesinin nedeni budur: Ağ-üretiminin montaj hattı, sanal sınıfın duygusal enerjisini doğrudan sömürmekte. Bunun farkında olmalıyız: kendimizi kognitarya, yani bilişsel proletarya olarak görmeliyiz. Etimiz, bedenimiz ve duygularımız, hepsi sabit bir elektro-uyaran etkisi altında.[33]

Depresyonun sıkıntının yerini aldığı bu çağın simgesi, dalgınlık, tefekkür, varoluşsal sıkıntılar değil Prozac'tır. Geç kapitalizm, bu yapısıyla, rekabet ortamında başarısız olan ya da başarıları içinde hayatının tükendiğini hisseden insanlara, bunların sorumlusu olarak öfkesini yöneltebileceği bir fail de sunmaz. Eskinin sömürücü burjuvazi sınıfı, kapitalizmin inovasyon, yaratıcılık, esneklik, girişimcilik gibi kavramları ardında gözden kaybolmuş, herkesin kendi başarısızlığından sorumlu olduğu bir ideolojik evren inşa edilmiştir. Burada korku duyulan sömürülmek değil dışlanmak, sistemin dışında kalakalmaktır.

## Dijital çağ

> Önceden bir beğeni vardı, şimdi birçok beğeni var. Ama söyleyin bana, insanlar bu beğenileri nerede buluyor?
>
> – Goethe[34]

Daha önce de belirttiğimiz gibi, iletişim ve medya teknolojilerinin ileri bir seviyesini temsil eden dijital çağ, hem kültür endüstrisi alanında, hem de post-fordist çalışma düzeninde radikal dönüşümlere yol açtı. Örneğin, kültürel üretim ve tüketim açısından baktığımızda, dijital çağla birlikte, artık insanlar tele-

33 Franco "Bifo" Berardi, *Gelecekten Sonra*, çev. Sinem Özer, Osman Şişman, İstanbul: Otonom Yayıncılık, 2014, s. 71.

34 Aktaran Leo Löwenthal, a.g.e., s. 54.

vizyonun, radyonun ya da gazetenin karşısında edilgen bir izleyici olmayacaktı. Kendi benlikleri, beğenileri ve ilgi alanlarına uygun ürünlerin peşinde koşacak, hatta bunları üretecek, kendi serbest zamanını kendisi örgütleyecekti. En azından ideoloji olarak teknolojinin vaatleri bu yöndeydi.

İnternetin sunduğu içerik ve potansiyel, çok değil yirmi sene öncesine göre hayal edilemeyen bir noktada, evet. Örneğin, Netflix'ten[35] söz edersek, internet sayesinde artık insanlar kendi zamanlarının hâkimi olarak görünüyor. Eskiden herhangi bir televizyon dizisinin final bölümünü herkes aynı anda izlemek zorundayken, şimdinin dizilerinde öyle bir boyunduruktan söz edilemez. Dominic Pettman'ın sözleriyle yeni "Eğlence medyası zamansal değil mekânsal bir nitelik kazanır: Artık tarihsel ya da kronolojik anlayışla yaklaşmaksızın farklı çağlardan yeni hikâyeler keşfederek üzerinde dolaştığımız dinamik bir mimari biçimdi(r)"[36] Netflix ve benzerleri.

Ancak bu "sınırsız" alanda serbest zamanı örgütlemenin daha zor bir hale geldiğini de iddia edebiliriz. Çalışılan süre yirmi sene önceye göre aşağı yukarı aynı; oysa izlenmesi gereken diziler/filmler, okunması gereken kitaplar, takip edilmesi gereken youtuberlar, çekilmesi gereken fotoğraflar, yazılması gereken tweetler insan zihninin bir köşesinde sürekli birikiyor. Siberuzam ile serbest zaman arasındaki ağır dengesizlik, sadece işle ilgili olarak değil, serbest zaman ve kültürel tüketim konusunda da, bir tür anksiyete olarak geri dönüyor. Netflix saniyeler içerisinde otomatik olarak yeni bir bölüme geçerken, Kindle içerisinde binlerce kitapla bir köşede beklerken, spor salonunu, konserleri ihmal etmemek gerekirken, kişiler kendi serbest zamanlarının küratörü olmak gibi bir görevle karşı karşıya kalıyor. Üstelik, bir dizi izlemeye karar vermenin aynı zamanda, diğer diziyi izlememeyi tercih etmek anlamına gelmesi; bir kitabı okurken, diğer kitaplara geç kalındığının hissedilmesi,

35 2016 yılında Türkiye'ye giren ve ülkede 170 bin civarı abonesi olan online yayın platformu.

36 Dominic Pettman, *Sonsuz Dikkat Dağınıklığı*, çev. Yunus Çetin, İstanbul: Sel Yayıncılık, 2017, s. 75.

tüm bunların zihni meşgul etmesi, bu küratörlük görevini daha da zorlaştırıyor.[37] Bu yüzden, film sitelerindeki yorumlar, filmlerin içeriği hakkında olmaktan çok "hayatımdan iki saat çalındı" gibi, (serbest) zamana vurgu yapan, ifadelerde klişeleşiyor. Svendsen'in özetlediği gibi:

> Her şey birbirinin yerine geçebilecek hale geldiği zaman, her şey bizim için eşit (ya da farksız) olduğu zaman, gerçek tercihler de imkânsız hale gelir ve kendimizi yeniden, tam bir keyfiliğin veya tam aksine tam bir eylemde bulunma felcinin hüküm sürdüğü bir dünyada buluruz.[38]

---

37 Bu bağlamda, Türkiye'de dijital teknolojilerin kullanım alışkanlıkları hakkında yapılan araştırmalara kulak vermek yararlı olabilir. KONDA'nın 2017 yılında gerçekleştirdiği *Zaman Kullanımı* başlıklı araştırmaya göre araştırmaya katılanların yüzde 38'i zamanın yapmak istediklerine yetmediğini, yüzde 36'sı zamanı dolu dolu yaşadığını ve yüzde 26'sı ise zamanın geçmek bilmediğini belirtmiştir. Buna göre, araştırmaya katılanların yüzde 74'ünün serbest zamanlarını dolduran etkinlikler içerisinde olduğunu, zamanlarını organize etme görevini üstlendiklerini söyleyebiliriz. Katılımcılar, zamanlarının en büyük bölümünü işe ayırdıklarını, bunu ise televizyon ve internetin izlediğini belirtmişlerdir. İnternetin en yoğun olarak kullanıldığı saat aralıkları akşam 8 ile gece 1 saatleri arasıdır. Yine KONDA'nın 2016 yılında yaptığı *Kitle İletişim Araçları ve Sosyal Medya Etkisi* araştırması internet kullanımının 2010 yılından itibaren düzenli bir şekilde arttığını göstermektedir. Sosyal medya platformlarını kullanımının öğrenci ve özel sektör çalışanları arasında yaygın olduğu görülürken, katılımcıların yüzde 53'ü internetten dizi izlediğini belirtmiştir. We are social ve Hootsuit adlı şirketlerin 2019 tarihli araştırmasına göre ise, Türkiye'de 59.36 milyon internet kullanıcısı bulunmaktadır. Bu başlıkta geçen yıla oranla yüzde 9.3'lük bir artış gözlenmiştir. Nüfusa oranla yüzde 72'lik bir internet kullanım istatistiğine sahip olan Türkiye, yüzde 53 olan dünya ortalamasının bir hayli üzerindedir. Türkiye'deki internet kullanıcılarının 52 milyonu aktif olarak sosyal medya kullanmaktadır. Facebook'ta 43 milyon, Instagram'da 38 milyon, Twitter'da ise 9 milyon kayıtlı hesap mevcuttur. Araştırmanın bulguları insanların internette günde ortalama 7 saat geçirdiğini göstermektedir. Bu 7 saatin içerisinde, 3 saat 9 dk. ortalama ile internet üzerinden dizi, film ve video izleme eylemi başı çekmektedir. Onun arkasından 2 saat 46 dk. ile sosyal medya faaliyetleri gelmektedir. (Bkz. KONDA, *Zaman Kullanımı*, https://konda.com.tr/wp-content/uploads/2018/12/TR1707_Barometre78_Zaman_Kullanimi.pdf, Erişim Tarihi: 15.06.2019; KONDA, *Kitle İletişim Araçları ve Sosyal Medya Etkisi*, https://konda.com.tr/wp-content/uploads/2017/12/TR1604_Barometre64_KITLE_ILETISIM_ARACLARI.pdf, erişim tarihi: 15.06.2019; Türkiye İnternet Kullanım ve Sosyal Medya İstatistikleri, *Dijilopedi*, https://dijilopedi.com/2019-turkiye-internet-kullanim-ve-sosyal-medya-istatistikleri, erişim tarihi: 16.06.2019)

38 Lars. Fr. H. Svendsen, *a.g.e.*, s. 58.

Bunun yanında, tüketilenleri sindirmek gibi bir iş de var. "Netflix'te dizi maratonu yapıyoruz ama sindirdiğimiz onca bölümü nasıl kusacağımızı bilmiyoruz."[39] O kadar şeyi izleyip, okuyup, takip edip bütün bunların, sonrasında, bizde ne bıraktığı, kaygı uyandıran başka bir soru. Sözü yeniden Byung-Chul Han'a verirsek: "Olayların, bilginin ve imgelerin sıkıştırılması bulunmayı imkânsızlaştırır. İmgelerin dur durak tanımadan art arda gelmesi bulunan bir düşünceye izin vermez. Retinaya sadece bir anlığına temas eden imgeler dikkati sürekli üzerinde tutamaz. Görsel uyaranlarını hızla boca ettikten sonra sönüp giderler. Vurgulu anlamıyla bilgi ve deneyimden farklı olarak, enformasyon ve yaşantılar kalıcı veya derin bir etki bırakmaz."[40]

Aslında belki de, internet içeriği o kadar kontrolümüzde de değil. Onun içerisinde yaşadığımız sınırsız deneyim, ortalamadan kaçınan biricikliğe sahip olabilir evet ama, sonuç olarak bütün güzergâhları belirleyen yine de bir avuç dev şirketten ibaret. Görünüşte, internet kişiye özel kaçış hatlarına izin veriyor, hatta bu kaçış hatlarını teşvik ediyor, ama bunu alternatif seçenekleri görebilmek, sonrasında ise devamlı bir kodlama işlemine tabi tutarak veri tabanına daha da iyileştirilmiş şekilde yeniden katabilmek için yapıyor.[41] Bu kaçış hatları, aslında, kültür endüstrisinin farklı ilgi ve beğenilere yönelik, farklı içerikler üretmesinden başka bir şey değil. Çeşitlilik gözetiliyor, ancak büyük bir tüketici kitlesinin, sınırlı bir çeşitlilik paletinde toplanması amaçlanıyor. Diğer yandan, günümüzün içerik üreticileri, 17. yüzyıldakilerden daha fazla geribildirime ve etkileşime açık, tüketiciler tarafından daha etkili bir şekilde yönlendirilebiliyor, ancak bu çeşitli algoritmalarla, üretimin belli bir vasatta yığılması gibi bir sonuç da üretebilir. Ki Netflix ve Spotify örneklerinde karşımıza çıkan tam olarak bu. Çeşitlilik paletinin sınırlı renkleri, algoritmalar ile belirleniyor.

Çağımız insanının serbest zamanı sadece kültürel tüketim telaşıyla dolmuyor. Yukarıda değindiğimiz gibi, sosyal medya

39 Dominic Pettman, *a.g.e.*, s. 96.

40 Byung-Chul Han, *a.g.e.*, s. 51.

41 Dominic Pettman, *a.g.e.*, s. 71.

içerikleri arasında dolaşmanın yanında, sosyal medya platformlarında bir benlik inşasında bulunmak da zaruri bir hâle geldi. Gerçek hayatta benlik inşası başlı başına zorlu bir mücadeleyken, şimdi de sosyal mecralarda (hatta her sosyal medya platformunda birbirinden farklı) benlikler inşa etmek gerekiyor. Üstelik bunun karşılığı sadece sosyal ödül olmak zorunda da değil. İnfluencer'larda gördüğümüz gibi, etkili bir ün kazanılabiliyor ve bu mecralardan maddi gelir de elde edilebiliyor. Böylece, gösteri demokratikleşirken, işin yükü altında nefes almaya çalışan serbest zamana yeni yükler sıkıştırılıyor.

Sosyal medyayı hayatının önemli bir veçhesi olarak addeden herkesin, kendi bedenini, evini, işyerini, gezdiği gördüğü yerleri belli bir estetik şablon içerisinde sergileme derdine düştüğü bu çağda, Boris Groys'a göre çağdaş sanat bir kitle kültürü pratiği hâline geliyor: "Sanatçı olmak herkese açık olmayan bir kader olmaktan çıkmış, toplumun bütününü en mahrem, gündelik düzeyinde temsil eder hâle gel(di). Bu yüzden çağdaş insanın kısmen sanat üreticisi, kısmen sanat tüketicisi olarak iş gördüğü" söylenebilir.[42] Fakat burada, geçmişin melankolik ve münzevi sanatçı imgesi ortadan kalkmıştır. Kendi yapıp ettikleri üzerinden hayatını estetize eden sosyal medya kullanıcısı (girişimci sanatçı) için, her ânının kurgulanıp dolaşıma sokulması, sürekli şekilde dolaşımda kalınması önemlidir. Tek başına bir sahil kenarına giden günümüz insanının sessizliği, takipçilerin gürültüleriyle boğulmayı arzulamaktadır: "Sessizliğin yerine sonu gelmez bir gürültü hâli, Antonioni'nin Kızıl Çöl'ü yerine bizi sürekli harekete çağıran teşviklerle dolup taşan bir bilişsel mekân; işte bizim zamanımızın yabancılaşması."[43]

Sıkıntı, tarih boyunca tekrar ve rutin ile birlikte düşünülmüş, aynı şeylerin yinelenmesi bıkkınlık getiren bir durum olarak değerlendirilmişti. Oysa, dijital çağın kültür endüstrisi için, tekrar ve alışıldık şeylerin birbirini izlemesi sıkıntı ve dikkat

42 Boris Groys, *Akışta: İnternet Çağında Sanat*, çev. Ebru Kılıç, İstanbul: Koç Üniversitesi Yayınları, 2017, s. 99-100.

43 Berardi, *Ruh İşbaşında*, s. 99.

dağınıklığı tuzaklarından kaçınmanın garantisi olmuştur. Bu dönem, sıkıntı yaratan şey tekrar değil, bizzat kolay algılanamayan, içine girilemeyen, belli bir akışı takip etmeyen içeriklerdir. Netflix'i çok büyük oranda birbirine benzeyen kurguların, hikâyelerin, diyalogların kaplaması da, klişelerin ötesinde yapımların hep bir risk unsuru olarak görülmesi de bu nedenledir. Aynı şekilde, sosyal medya kullanım pratiklerinin ve içeriklerinin gitgide daha fazla standartlaşması da.

Bunun yanı sıra, sıkıntının yine tarih boyunca özdeşleştirildiği bir başka olgu olan anlam kaybı, dijital çağın bir başka kuralı hâline gelmiştir. Şimdiyi iletişimsel kapitalizm olarak tanımlayan Jodi Dean'e göre, siberuzama sunulan bir eleştirinin eleştiri gibi algılanması zordur. Eleştiri, ana akıma sunulan bir başka fikir olarak algılanacaktır ve bu eleştirinin anlam kaybı anlamına gelir.[44] İletişimsel kapitalizmde, dolaşıma sokulan bütün metinler, tepki doğurması beklenen bir mesaj olarak değil, dolaşımdaki içeriğe yapılan niceliksel katkılar olarak değerlendirilir. Önemli olan havuzdaki artıştır, böylece nicelik niteliği görünmez kılar.[45] İnternetin ticari yapısı "içerik her şeydir!" sloganıyla, metnin ölümünü kutlar.

Gösterge kapitalizminin enformatik rejimi, iktidarını aşırı yüklenme üzerinden inşa eder: Kaynaklar oldukça hızlı şekilde çoğalır, akışlar birbirlerinin içerisine girer, bir gün içerisinde, tüketilmesi için ortalama insan ömrünün katbekat fazlasının gerektiği kadar enformasyon üretilir. Sonuç olarak elimizde "Birbirinden ayrıştırılamaz, anlamsız, okunaksız bir bulamaç"tan başka bir şey kalmaz.[46] Yüksek sayıda enformasyondan ya da enformasyonların üst üste yığılmasından bir an-

44 Bir tweet nedeniyle hapse girilebilen Türkiye'de bu eleştiri haksız bulunabilir. Ancak iktidarın internet üzerindeki baskısı, genel olarak ifade özgürlüğü üzerindeki baskının bir parçasıdır. Türkiye'deki internet kullanım pratiği de, bu epistemolojik eleştiriden azade değildir. Bu konuda bir eleştiri için bkz. Emre Tansu Keten, "Twitter'da 'tartışma' kültürü", *T24 Pazar*, https://t24.com.tr/yazarlar/emre-tansu-keten-sosyal-medya/twitterda-tartisma-kulturu,21075, erişim tarihi: 01.09.2019.

45 Jodi Dean, *Democracy and Other Neoliberal Fantasies: Communicative Capitalism and Left Politics*, Durham NC: Duke University Press, s. 21.

46 Berardi, *a.g.e.*, s. 157.

lam ortaya çıkmaz. Tam tersine aşırı enformasyon bir anlam eksikliğine yol açar.[47] Hiçbir enformasyonun bir bağlam içerisinde birbirini takip etmediği siberuzamda anlam eksikliği, ilginin devamını garantilemenin, dikkat dağınıklığı ve sıkıntıya mahal vermemenin yoludur. Doğurgan bir sıkıntının, anlam etrafında var olabileceği, bunun ise bir anlam üzerinde incelikli bir tefekkürü gerektirdiği düşünüldüğünde, dijital düzlemin anlam'sız akışı, her saniye yenilenen sonsuz enformasyon arzıyla kişiyi an'a, yani maruz kalmaya, hapsetmektedir.

## Sıkıntının politik çıktısı olarak Gezi İsyanı

Depresyon değil, kapitalizm.
– Şili'de bir duvar yazısı, 2019

Buraya kadar anlattıklarımız üzerinden 2013 Haziran'ında yaşadığımız Gezi İsyanı'na bir kez daha bakmak faydalı olacaktır. Gezi ve kardeş isyanları (hatta 2019 Ekim'ini kasıp kavuran isyanlar), insanların, dijitalleşme ve kapitalizmin yeni yapısı ile birlikte içlerine hapsoldukları depresyon ve *burn-out* cenderesinden radikal bir çıkışını temsil etmektedir. Bu isyanlarda yeni teknik ve araçlar da, isyan edenler tarafından ustalıkla kullanılmıştır.

Örneğin, Gezi İsyanı ile birlikte kamusal alanın insanlar arası temelini yeniden keşfeden isyancılar, hareketi büyütmek ve organize etmek için sosyal medyayı kullanmış, tam da bu sayede, akışın müdahale edemeyeceği bir çevrimdışı ortam yaratmışlardır. Diğer ülkelerde gerçekleşen ve hâlâ da devam eden isyanlarda da görülen, sosyal medyanın son derece dağınık ve bağımsız davranan kitlelerin fiziksel biçimde toplanmasını sağlaması, sembolik bir kamusal alan teşkil ederek, isyana katılanlar arasında bir araya gelme kareografisi oluşturmasıdır.[48] Bu, isyanı güçlü kılan olgulardan bir tanesidir. Gezi'nin, bir süre park forumları

47 Byung-Chul Han, *Şeffaflık Toplumu*, çev. Haluk Barışcan, İstanbul: Metis Kitap, 2017, s. 23.

48 Paolo Gerbaudo, *Twitler ve Sokaklar: Sosyal Medya ve Günümüzün Eylemciliği*, çev. Osman Akınhay, İstanbul: Agora Yayınları, 2014, s. 9.

aracılığıyla devam etmesi, bunlardan bazılarının hâlâ süren yerel örgütlenmeler olarak kendini var etmesi, serbest zamanın ve sıkıntının politik olanakları hakkında fikir vermektedir.

Gezi'nin en önemli bakiyelerinden birisi beyaz yaka örgütlenmeleri olmuştur. 2008 ekonomik krizinin ardından IBM direnişi başta olmak üzere birçok örgütlenme çabasıyla gündeme gelen beyaz yakalı işçiler, Gezi sonrası Abbasağa ve Yoğurtçu parklarında düzenledikleri forum ve atölyelerle etraflı bir yan yana gelme pratiği ortaya koymuşlardır. Klasik sendikaların, beyaz yakalı işçilerin kültürel dilini anlayamadığı eleştirisini paylaşan bu hareketler, özellikle sosyal medya başta olmak üzere yeni iletişim teknolojilerini, gerek örgütlenme gerekse hareket içi demokrasi bağlamında, etkin şekilde kullanmaktadırlar.[49]

Gezi İsyanı'na ve sonrasındaki örgütlenme sürecine katılan bir beyaz yakalı işçi (Ayça) deneyimlerini şu şekilde aktarmaktadır: "Beyaz yakalılar için para vermeden veya uygun bir zaman dilimi ayarlamaya çalışmadan derdini birine anlatabilmek büyük bir lüks. Parmakla gösterilmeden kendini ortaya koyabilmek, hayatın üzerinde söz sahibi olduğunu hissetmek." İletişimin sınırsız ve engelsiz işleyişinin temel kural olduğu bir dönemde Ayça'nın söyledikleri gerçekten değerli: "Ben insanların arasındaki iletişim kanallarının bu kadar açıldığı bir eylem daha görmedim. Belki yarım saat içinde eylem kulaktan kulağa yayıldı. Asansörlerde insanları eyleme çağırdık."[50]

İsyana katılan diğer bir beyaz yakalı işçi olan Esra ise, beyaz yakalıların Gezi ile olan bağlantısını şu sözlerle açıklamaktadır: "O ana kadar dile gelmemiş öfkelerin, bıkkınlıkların dışavurumu. Kendini gizlemekten 'yahu ben de buyum,' demeye geçiş. Beyaz yakalıların sosyal evreni, çeşitli imtiyazlarla örülmüş olsa da aslında bu imtiyazların bedelini her adımda ağır şekillerde ödeyen bir kesim olduğu unutuluyor. O imtiyazları elde edip aynı zamanda elde tutabilmek için akıllara zarar bir çaba har-

49 Özdeş Özbay, "Beyaz Yakalı Çalışanların İstanbul'da Ortaya Çıkan Yeni Kolektif Eylem Repertuvarı", *Birikim*, sayı 340, 2017, s. 36.

50 "Gezi Parkı Protestoları ile Cismini Sokağa Dökenler", *Bianet*, http://bianet.org/biamag/print/149537-gezi-parki-protestolari-ile-cismini-sokaga-dokenler, erişim tarihi: 02.09.2019.

camak zorundasınız. Ve bir işyerinde sürekli değişen kadro dışında bu konuda tutarlılık gösterebilen insan sayısı çok azdır."

Yeni egemen çalışma ideolojisinin dayattığı ritimden çıkmak, diğer çalışanlarla başka türlü bir iletişimi de mümkün kılmıştır: "Çalışmanın kutsallığı, üretimcilik perspektifiyle iliklerimize kadar işlemişken bunu tartışabilmek, hatta bu konuda uzlaşabilmek beklentimi aştı. Yaşamak için çalışmak zorunda mıyım? Yaşamı başka türlü örgütlemenin yolları üzerine düşünemez miyiz? Bu soruların kafamda serbest kalmasını sağladı gruptaki insanlarla yaptığım etkileşimler" (Esra). Aynı konu üzerine Plaza Eylem Platformu[51] üyesi beyaz yakalı bir işçinin söyledikleri de değerlidir: "Böylece iş arkadaşlarımızla yeni bir iletişim biçimi kurma fırsatı keşfettik. Bir kısmımız forumları işyerlerine de taşıdı, çalışma şartlarını, yaşadığımız hayatı birlikte konuşup tartışabileceğimizi gördük, bu bize bir özgüven kazandırdı. Beyaz yakalı işçiler olarak her birimiz çıkmakta zorlandığımız o yalnızlık duvarını yıktık ve arkadaşlarımızla kolektif bir ruhta birleştik."[52]

## Sıkıntı ve özerk zaman

> 3-4 kişinin yapması gereken işleri tek başıma yapmaktan; empati kurmayı bilmeyen adamların hayatım konusunda yorum yapmasından; saçma sapan işler için hayatımı harcamaktan; kendi hayallerim yerine başkalarının hayallerini gerçekleştirmek için çalışmaktan; hak ettiğimi kazanamamaktan; hizmet etmekten; dinlenememekten (çok sıkıldım).
>
> – *Ekşi Sözlük*, xeeq

Erişilebilir olanın, tüketilebilir olandan sayısız kat fazla olduğu, sistemin kendi eleştirisini yine kendisinin ürettiği, kişiselleştiril-

51 "Plaza Eylem Platformu, beyaz yakalıların kendi aralarında dayanışma ilişkileri geliştirmek, örgütlenme, hak üretimi ve savunusu konusunda beceri edinmek ve emek cephesinin bir parçası olarak varlık göstermek için oluşturduğu bağımsız bir zemindir". https://plazaeylem.org/pep-hakkinda/

52 Gezi ruhu plazalarda, *Plaza Eylem Platformu*, https://plazaeylem.org/gezi-ruhu-plazalarda-birgun-gazetesiyle-roportaj, erişim tarihi: 02.09.2019.

miş "deneyimlerin" geniş bir ortalama çıkartmak için kullanıldığı böyle bir çağın insanları için, kendini gerçekleştirme ideali, eskilere nazaran pek de kolay ulaşılabilir bir yerde durmuyor. Böyle bir çağda dikkat dağınıklığı ve sıkıntı mefhumları, iletişimsel kapitalizmin ritmine ve akışına karşı direnmek, bu sınırlardan özerkleşmek için çeşitli avantajlar barındırabilir. Dikkat dağınıklığı ve sıkıntı, bahsi geçen egemen ritim ve akışın dışarısına çıkma olanağını yaratma açısından benzer bir konumda yer alırken, dikkat dağınıklığı, bunu daha spesifik, dar odaklı ve dar zamanlı şekilde gerçekleştirir. Sıkıntı ise daha radikal ve etraflı bir kopuşun yolunu açar. Birincisi epistemolojik bir direniş sağlarken, ikincisi ontolojik bir özerkleşmeye imkân verir.

Benjamin, dikkat dağınıklığını, şeylerdeki teknik olarak oluşturulmuş yapay bir deneyimi anlamanın etkili bir aracı olarak görür: "dikkat dağınıklığı (...) yeni görevlerin idrak yoluyla ne ölçüde çözülebileceği üzerinde örtük bir denetime sahiptir."[53] Bu, bir kültür endüstrisi ürününün kurgulandığı ve izleyicisine belli bir yol yordam dayattığı çerçeveden çıkışı, başka türlü bir görme olanağını mümkün kılar. İçerisinde bulunduğumuz dijital çağda dikkat dağınıklığı önemli bir sorun olarak ortaya konur. Bilgisayar başında ya da akıllı telefonlarla birden fazla işi aynı anda yapmaya çalışan, sanal ortamda bir içerikten diğerine hızlıca kayan ve gitgide, anlaşılması zaman ve dikkat isteyen içeriklerden kaçınan dijital çağ insanı için, dikkatini uzun bir süre bir noktada toplamak daha da zor hale gelmektedir.

Ancak bunun dezavantajlı yanlarının yanında, avantajlı yanları da vardır. İşin iletişimsel örgütlenmesi ile bu çağın dayattığı dijital yaşantı ritmine ayak uydurmamanın, akıştan bir süreliğine çıkıp, kendi özerk dikkat ve zamanını örgütlemenin yolu da burada yatmaktadır. İnternet mantığı, uzun süreli bir dikkati engellese de, dikkat dağınıklığı ile yapılan gezintilerin yine kendi bünyesinde muhafaza edilmesini ister. Bu nedenle dikkat ekonomisi kavramı son dönemde bir hayli revaçtadır. İnternet şirketleri, kullanıcıların dikkatlerinin olabildiğince uzun bir süre, aynı içerik ağları içerisinde tutulması için çaba harcar-

53 Aktaran Han, *Yorgunluk Toplumu*, s. 24-25.

lar. Algoritmalar marifetiyle kullanıcıların dikkatleri belli bir ticari hedef doğrultusunda biçimlendirilmeye çalışılır. Buna karşı dikkat dağınıklığını daha geniş bir alanda, daha etkili ve daha iradi bir şekilde örgütlemek akıştan özerkleşmenin yolunu açan kaçıştır. Virno'nun sözleriyle:

> Dikkat dağınıklığının zihinsel öğrenmenin önünde bir engel olduğunu söylememe lüzum yok. Ancak duyumsal öğrenme devreye girerse her şey radikal bir şekilde değişir: dikkat dağınıklığı bu öğrenme türünü destekler ve güçlendirir; öyle ki böyle bir öğrenme belli bir düzeyde dağınıklığı ve değişkenliği gerektirir. Dolayısıyla kitle iletişimi merakı, teknik olarak yeniden üretilebilir yapaylıkların duyumsal olarak öğrenilmesi, zihinsel ürünlerin dolaysız algılanması ve bilimsel paradigmaların bedensel görüntüsüdür.[54]

Sıkıntı da, dikkat dağınıklığı ile benzer bir işlev yüklenir bu çağda. Belki de, ondan daha radikal bir şekilde, bir yer değiştirmeden çok bir reddetme eylemi anlamına gelir. İletişimsel kapitalizm çağında sıkılabilmek, bir nevi, ağın dışında kalabilmek; internetten tamamen vazgeçmek anlamında olmasa da, çevrimdışı olabilmek demektir. "Maddinin zirvesi uykuysa, manevi dinlenmenin zirvesi de derin sıkıntıdır. (...) Benjamin zamanda yuva yapmış rüya kuşunun ve dinlenme vaktinin modernde ortadan kayboluşundan dert yanar. Artık o 'dokunmayacak ve eğrilmeyecektir'. Sıkıntı 'içi ipeklerin en parlak ve renklisiyle dokunmuş ılık gri bir kumaştır' ve 'içinde rüya gördükçe ona sarmalanırız. (...) Gidişattan bıkan ve bununla birlikte sıkıntıya tahammülü olmayan kişi huzursuzca, kıçında kurt varmışçasına ortalıkta dolaşacak veya şu ya da bu meşguliyetin peşinden koşacaktır."[55]

Sıkıntı burada, bir iç sıkıntısı olarak değil, yapılagelen şeylerin, tekrar yapılagelmesinden ve bunun böyle sürüp gidecek olmasından duyulan irkinti olarak anlaşılmalıdır. Gidişat, geçmişe nazaran bugün çok daha az insanların belirleyiciliğine açıktır.

54 Virno, *a.g.e.*, s. 107.

55 Han, *a.g.e.*, s. 24.

Dizi izleme, müzik dinleme gibi eylemler bile, belli başlı algoritmalar tarafından, insanlığa bir rota çerçevesinde sunulmaktadır. Erişilebilir olanın sınırsızlaştığı böyle bir dönemde, insanın kendi müzik rotasını, kendi izleme listesini, kendi okuma planını yapması eskiye nazaran çok daha fazla dikkat ve emek gerektirmektedir. Bu bağlamda sıkıntı akıştan özerkleşmenin önemli bir aracı haline gelmiştir. Çağımızın *burn-out* ve depresyon salgınına karşı sıkıntıyı geri çağırmak, sıkıntının yarattığı enerji ile yaygın ritimden kopmak ve direnişin ritmini inşa etmek, başka türlü bir yaşamı ve geleceği mümkün kılabilir.

Bu dönemde toplumsallık, dijital aşırı sosyalleşmenin arkasına saklanarak, yavaş yavaş parçalara ayrılmaktadır: "7/24 kapitalizm içinde, bireyin kendi çıkarları dışındaki bir toplumsallık acımasızca kurutuluyor ve kamusal mekânın insanlar arası temeli, kişinin fantazmatik dijital tecridi açısından önemsiz kılınıyor."[56] İnsanların aşırı sosyalleşerek atomize olması, en başta politik yan yana gelişleri güdükleştirmektedir. Sıkıntı, bu bağlamda, bir tecritten çıkış olanağı olarak düşünülebilir. Gezi ve dünyadaki diğer isyan hareketleri, her ne kadar sosyal medya ile doğrudan bağlantılı bir şekilde değerlendirilmiş olsalar da, aslında tam olarak tecritten çıkışı mümkün kılan sıkıntı hareketleri olarak adlandırılabilir. İşiyle birlikte, muhalefeti de sanal uzamda gerçekleştirmesi ve bununla tatmin olması beklenen insanlar, sokağa çıkarak, yan yana gelerek, aynı zamanda bir kaçışı da örgütlemişlerdir.

Dijitalleşen kültür endüstrisinin ve post-fordist modelin insanların tüm hayatına yayılan etkilerine karşı, insanların kendi yaşamlarını başka bir şekilde düzenleme (köye yerleşme, permakültür, minimalist yaşam, çevrimdışı olma, internet kullanımını organize etme) çabaları son yıllarda artsa da, bu cendereyi tersine çevirme, akıştan kaçma ve dijital teknolojileri kamusal çıkarlar temelinde yeniden örgütleme işi politik mücadelenin konusudur. Bu nedenle sıkılmak güzeldir. Sıkıldığımız şeyleri değiştirme kudreti için mücadele etmek kadar.

---

56 Crary, *a.g.e.*, s. 91.

# Çocukluk Sıkıntısı ve Çarpışan Arabalar

Sevinç Çalhanoğlu

Üniversitedeyken özellikle sınav haftalarında kütüphaneye kapanır, yapmam gereken okumaları ve ödevleri panik içinde yetiştirmeye koyulurdum. Sorumlu olduğum okumaları belirler, sınavların tarihlerini gözden geçirdikten sonra sayfaları yeniden sıralar, sıralamanın en üstündeki makaleye biraz göz attıktan sonra içimde çalışmaya yönelik bir heves uyandırması umuduyla diğer insanları izlerdim. Herkes hep çalışır haldeydi. Benim de öyle çalıştığım günler olurdu ama bazen yaptığım *sıralama* umduğum gibi işlemeyebilirdi. Masanın üstündeki yığın gözümde gittikçe büyür, baştaki panik halim bir süre sonra yerini oyalanmaya bırakırdı. Zorunlu okumaların köşeye sıkıştırdığı o dar vakitlerde raflardaki kitaplar her zamankinden daha ilginç bir hale bürünür ve beni çalışmaktan alıkoyardı. Masamdan yavaşça sıyrılır, çalışamamanın sıkıntısını bertaraf edecek *doğru* bir şeyler arardım.

O gün, NK8865.A1 numaralı rafta denk geldiğim kitap[1] saatlere yayılan keşiflerden biri oldu. Kitabın kapağında bir halının serili olduğu masada uyuklayan bir kadın resmi vardı. Kadının arkasında, odaya aralanan bir kapı. Masadaki halının kenarı yukarı sıyrılmış ve meyve tabağının gerisinde zor seçilen bir şarap bardağı duruyordu. Vermeer'in "Uyuyan Kız" adlı bu

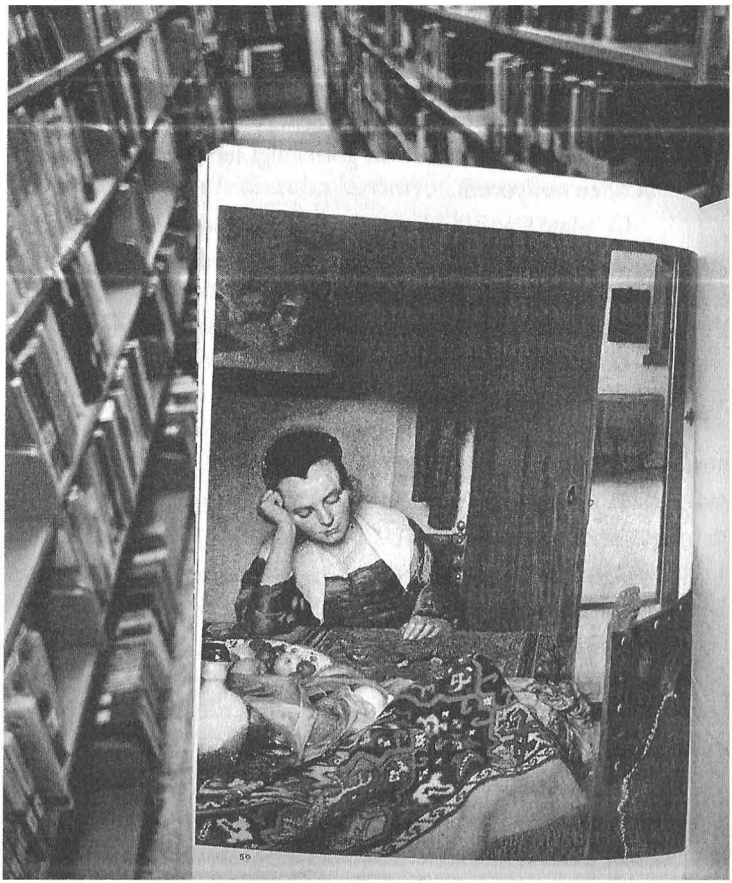
1 Gülgün Yılmaz, *Tezgahtan Tuvale,* Bağlam Yayıncılık, 2009.

resminde, kadının sağ elini yasladığı yüzünde bana tanıdık gelen bir şeyler vardı. Hiçbir aciliyeti olmayan o kitabı oracıkta bitirmiştim. Kitabın yazarı, uyuyan kızın ifadesinden ziyade sol elinin parmaklarıyla dokunduğu masanın üzerindeki halıyı işaret ediyordu. O halıyı daha önce de görmüştüm ama ona *öyle* bakmamıştım. Anadolu halılarının 17. yüzyıl Hollanda ve Flaman resimlerindeki kullanımlarını inceleyen kitap, asırlar öncesinin masalarından ve balkonlarından sarkan çeşitli halılarla zamansız bir davetiye olmuştu. Artık kendi masama geri dönemeyecek uzaklıktaydım; salonun ortasında yuvarlanıyordum.

Adım attığımız evlerde yere alelade serilmiş halılar, çocuk yaştakilerin oyunlarında bazen evin sınırı, bazen dalgalı denizde bir gemi olduğundan, üzerindeki baş döndürücü cümbüşe kayıtsız kalmak mümkün değildi. Halıların üstündeki şekillerin peşi sıra bir anlatıya dönüştüğü çocukluk yıllarım, zihnimin bir ucunda canlanmak için bu karşılaşmayı bekliyor gibiydi. Kitaptaki soylu tuvallerin hikâyeleriyle beraber gizli bir yöntemi açığa çıkarırcasına, sıkılan gözün sınırsız uzantısını fark etmiştim.

"Uyuyan Kız"ın sağ eline yasladığı yüzünde, içi geçmiş halinde en baştan beri bana tanıdık gelen bir şeyler vardı: Desenlerin rüyası.

> 1996 yılının sonbaharında, akşamların uzadığından bihaber, devamlı karanlığın ortasında hissettiğim, sıklaşan misafirliklerimizin birindeyim. Masanın yedi çocuk adım uzağında, eve gideceğimiz belirsiz o anı beklemeye koyulmuşum. Hüsranla sonuçlanan her hareketlenmenin ardından beklemeye en baştan başlıyorum. Bir *hadi* densin. Bir *hadi*'yle ayaklanana dek. Kelimelerle ifade etmekte zorlandığım sıkıntımın içinde huysuzlanıp duruyorum. On çocuk parmağı büyüyor.
>
> Büyüklerin konuşacak çok önemli şeyleri var. Mızmızlanmayı bilmiyorum. Susuyorum. Görünmezi oynuyorum. Kulak kesiliyorum.
>
> Annemlerin gözleri ya televizyonda ya masada. Masada benim ilgimi çeken hiçbir şey yok. Ama televizyon. Beni içine çekmeyi başarıyor. Yapışkan bir çamur. Kimse fark etmiyor.



*Kitaptan görüntü, Johannes Vermeer,* Uyuyan Genç Kız, *1656-1657*
*(Fotoğraf: Sevinç Çalhanoğlu).*

Misafirliklerde istediğim kadar istediğim mesafeden izleyebiliyorum.

Durmadan ileri geri sarılan kaza anından gözüm acıyor. İzlemeyi sürdürüyorum.

Bir araba bir kamyonun altında kalıyor.

Bir araba bir kamyonun altında.

Bir araba.

Bir kamyon.

Kaza ânı süsü.

O süsten kendimi alamıyorum.

Bir şeyler göreceğimi sanıyorum. Bir şeyler bulacağımı.

Arabanın parçaları saçılmış. Kırık parçalardan bir sır perdesi aralanacak ve büyüklerin görmediği bir şeyi görmeyi başaracağım sanıyorum.

Üç adam seyahat ederken bir kamyon çarpıyor. Bir kadın.

Üç adam nereye seyahat ederken. Bir kadın.

Büyüklerin gözden kaçırdığı.

Günlerdir aynı araba aynı kamyonun altında duruyor.

Durup duruyor.

Arabanın parçalanmışlığında aynı kareleri izliyoruz. Ben ve büyükler. Annemleri bu kadar kızdıranın ne olduğunu anlamıyorum. Bana anlatılmayan. Asla.

Hep aynı kaza.

Bu üç adam. Bir kadın.

Akrabamız mı diyorum. Hiçbirini tanımıyoruz. Ama bizi derinden etkileyen,

Aranan bir sanık.

Rivayetler.

Her şey bitsin istiyorum.

Eve gidelim.

Hiç bitmiyor.

Gelişmeler az sonra.

Az sonrası gelmeyen gelecek.

Büyüklerin gözden kaçırdığı.

Bitmiyor üç adam. Bir kadın. Gelişmeler. Gerçeğin arayışı sürüyor.

Birtakım fotoğraflara

Bizi de öldürürlerse diye, yüzlerine bakıyorum.

Birkaç kurban.

Olmayan kanıt.

Lamba cini çıkıp da dileğin nedir diye sormuyor.

Halı beni sürüyor. Haberlerin sonsuz tekrarında. Sürülüyoruz.

Hiçbir gelişme.

Kaçış.

Kovalayış.

Ekrandan yorgun düşen gözlerim kendine dalacak bir yer arıyor.

Bir delik.

Geometrik desenler kıpraşıyor. Ne çok şey saçılıyor ortalığa.

Kimse görmüyor. Beklemeyi unutuyorum.

Eli belinde bir roket, içinde bir şeyler patlıyor.

Esrarengiz kaza.

Ana tanrıça.

Bir kadın konuşuyor, *kahramandır*, diyor. *Bu devlet için.* Ay çıkıyor. Kahraman bir kurşun. Vuran ölüyor.

Koçlar geliyor sırayla boynuzunu savurarak. Her yer pislik içinde. Kavga eden hayvanlar hepimizi öldürecek. Her yer kan. İçlerine bir şey kaçmış sekiz kollu yıldız motifi. Sekiz tekerlekli bir araba. Gizlice planlandığını söylüyorlar. Siyah zemininde halının. Çarpışan arabalardan kaçıyorum.

Parmaklarımla yalnızız. Çarpışan arabalar etrafımızda. İçi silah dolu. Bir sayaç. Bir patlayıcı daha. Rozet kartuşlar dolup boşalıyor. Altıgenler evimiz. Evrenin yapısını simgeleyen ne varsa patlayıcı.

Çok uzağa gidemiyoruz.

Sevdiklerimle canavarın karnındayız. Halının tam ortasında bir ejderha. Çeteler bombalı. Mafyanın eli uzuyor. Büyüyen bir ağaç yanı başımızda. Zıplatan saç bağı motifi. Tutunuyorum.

Bordürlerinde nehri takip ediyorum.

Kıvrımlı dallar. Karşılıklı kuşlar. Canavarın elinden kurtuluyorum.

Parmaklarımla aşılan yollar üzerindeyiz.

Dağlık araziler.

Grift oluşumlar.

Sevdiklerim.

Köyler yakılıyor.

Sekizgenler düşman ordusu oluyor. Dikenli bitki. Değme-

den geçmem gerekiyor. Pıtrak motifi uzay gemisi, uzakta devlet. Devlet ne bilmiyorum. Oval hatlarıyla, örtülü bir tuzak. Bir kuyu. Gizli şeylerin bekçisi. Kanatlı hayvan. Ejder. Ortadaki büyük canavar.

Kenar bordürlerinin boşluklarında parmaklarımı sürerek arabalardan kaçmaya çalışıyorum.

Kırmızı zemininde öcüler var. Hareketli dişliler.

Kuşlar bizi kurtarmak için bekliyor. Cennet saçakları. Haber alıyor annemler. Eğer bir yerde savaş bitmişse. Anka bizi götürecek.

Hayat ağacını yükselerek. Yuvarlandığımız. Ağacın tepesinde huzur buluyorum.

Çıktığım maceradan yorgun, türlü belayı başımdan defetmenin rahatlığıyla uykuya dalmışım. Sabah yatağımdayım. Günler kısalmaya devam ediyor. Geceler uzun. Her misafirlikte bir masal kitabının ortasına bırakılıyorum. Gittiğimiz evlerde hep aynı desenli o halılar. Gözlerim haberlerin sonsuz tekrarında kapanıyor.

Kasvetli anların ressamı Vermeer'in ya da mitolojik referanslarla kalabalık sahneler betimleyen Brueghel'in gözünden 1970'lerde İstanbul'a göçmüş orta sınıf bir ailenin evini düşünüyorum. Kolon ve kirişlerle bölünmüş herhangi bir formu olmayan salonda tüten soba, televizyon, sandıklı kanepe raflarında bir dolu biblo, fiskos masasında yapay çiçekler, sıkı sıkıya kapanmış pencereler ve kapı, kalın perdeler, zigon sehpa ve çay ve çay. Aile büyüklerinin etrafında toplandığı masada yükselen dumanlarıyla kahverengi küllüklerde duran sigaralar ve evin sıcaklığına faydası olsun diye çekyat önüne atılmış bir halı; üzerinde muhakkak bir ya da iki çocuğun yuvarlanan hâli. Vermeer'in baygınlık geçiren kadınlarından biri pek tabii annem olabilir, Brueghel'in cupidlerinin yerini kullanışsız biblolar alabilir. Ben salonun ortasında düşlerle oyalanan çocuğum.

Çalışırım diye kapandığım kütüphanede *öylesine* geçen saatlerin ardından masama geri döndüğümde, beni bekleyen yığın sanki biraz olsun azalmış olurdu.

# Maddenin Sıkıntısı[1]

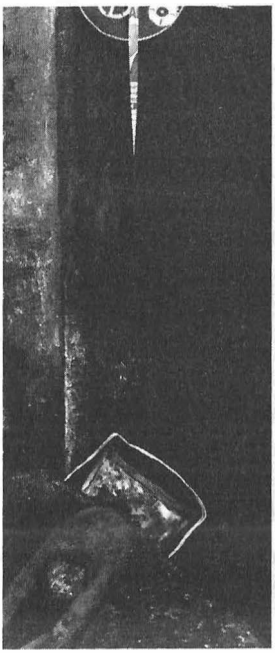
Efe Murad

düşünecek bir şey bulamadığında boşlukla karşılaşırsın.
bu boşluk zihninin maddeleşmesinin bittiği noktada.
zihnin maddeleşecek bir nesne bulamamasındandır.
imkânsız olanın devamlılığı imkânsızlığıyla ilgili.
aynı şekilde, boşluk da maddenin olmadığındaki.
"olan-değil" olarak da yazılabilen "olmayan" değil de
sırf "değil"dir.
"olmayan" ile "değil" arasındaki farkları şöyle sıralayabiliriz.
"olmayan" daha evvelden "olan"ı ya da.
"olma" ihtimali "olan"ı bize gösteriyor.
"değil" de bize "olmayan"ın mahiyeti hakkında bilgi vermez.
aksine mahiyetin neyle sınırlı olduğunu bize
baştan bilmediğini söyler.
sadece "değil" derken sanki bir sürü ihtimali sıralıyorsun.
ve bu ihtimallerin hangi derecede "o" aslolanı anlattığını
bilemiyorsun.
daha düşüncelerin nereden geldiğini bilmeden/bilmek.
onları kendinle özleştiriyorsun.
zihni bilebilmeli diye bir şeyi.
kafandan geçirdiğine göre bu imkânsızı.

1 Şiirin alındığı yer: *def-beyin*, İstanbul: 160. Kilometre, 2012.

anlamışsın demek.
zihin unutur, unutulabileni bilmek.
mümkün "değil" (gene "değil"le ilgili).
mümkün düşünceler, mümkün olanla karışmıyor derken.
mümkün olanları bilemiyorum demek istemiyorum.
mümkün olmayanlar da bana bir şeyler anımsatıyor.
bir şeyin "mümkün" olmadığını söylediğimde.
o şeyin mümkünatının ihtimalini düşündürtüyor da
demek istiyorum.
işte bu düşünüş o namümkünatı bana veriyor.
bir duygunun ya da düşüncenin mümkün olmadığı demek.
onun namümkünatını ifade edemem demektir.

# *Sıkıntı Dile Dökülünce: Edebiyat ve Sıkıntı*



# Edip Cansever ve İç Sıkıntısı

ORHAN KOÇAK

Sen sıkıntı mavi ve u
Boşalan bardakları
doldurduğumuz

Cansever'in can sıkıntısıyla ilgili amblematik dizesi şu olabilir, *Kirli Ağustos*'taki "Gökanlam" dizisinin ikinci parçasının nakaratı: "Sen sıkıntı mavi ve uzun / Boşalan bardakları bir daha bir daha doldurduğumuzun." Can sıkıntısı dendiğinde ilk akla gelen böyle bir şey değildir herhalde. Ne var burada: en basit deyimiyle bir *tadını çıkarma* var. Şair de şiir de keyf alıyor sıkıntıdan: şair (veya şiirin öznesi, söyleyeni) belki yavaş yavaş ama durmadan içilen içkiden; şiirse, dilse, telaffuzsa, o anlamsız ama tatlı kafiyeden. Başka ne var? Hipnoza, uyuşmaya eşitlenmek üzere olan bir tür büyülenme, en azından bir hayranlık: "mavi ve uzun." Büyük mavi şeyler, deniz ve gökyüzü. Kederin, hatta hüznün rengi değil bu mavi. Kısıtlanma veya tıkanma yok. Alabildiğine, peş peşe kadehlerle bu mavi ve uzun sıkıntının içlerine salıyor kendini özne. Zevk alıyor, zevke gidiyor. Ama henüz tam da uyuşmamış: onu bir "zevkten bayılma" halinin az berisinde tutan, onu hiçbir zaman bir sahte mutluluğa salmayacak olan bir indirgenmez tatsızlık: mavi değil de bildiğimiz gri sıkıntı. Tadın en içinde, diplerinde, şarkı söyleyeni ayık tutan, kendi şarkısına büsbütün kapılmaktan alıkoyan bir olumsuzluk. Üstelik sadece şiiri düzgünce bitirme, gemiyi limana kazasız belasız yanaştırma sorumluluğunun sıkıntısı da değildir bu.

Hazza karışmış bu iç sıkıntısının karşısında bir de bildiğimiz düpedüz can sıkıntısı var, sıkılıyor olmak, herkesten ve her şeyden sıkılmak, *sıkıntıdan patlamak*. Şairin yabancısı değildi bu duygu; aslında en iyi bildiği, belki ilk öğrendiği duyguydu, ilk öğretmen. Erdal Öz'ün Cansever'le mektuplaşmalarını (50'li yılların sonu, 60'ların başı) yayınlaması iyi olmuştur. Diyor ki Öz, sunuşunda (1990): "Bu birbirinden güzel mektupların elimde kalanlarını sıraya koyup topluca okuyunca, sıkıntı ve yalnızlığın bu mektuplara kaynaklık ettiğini bir kere daha gördüm. Sevgili dostum Edip Cansever'in şiirindeki ana temalar da bunlardı."[1] O deyimi de kullanmıştır Cansever, İstanbul'dan 22.3.1962 tarihli mektubunda: "Hay allah kahretsin bu can sıkıntısını! Düpedüz patlayacağım."[2] Mavi ve uzun değil, kaskatı ve öteye bırakmayan, şu âna hapseden renksizlik.

Cansever'in eski şiirlerinden çoğunu reddettiği bilinir, kendi şiir tarihini *Umutsuzlar Parkı* (1958) ile başlatmak istemiş gibidir. Ama biz ölümlüler daha saygısız davranabiliriz; hatırlanmak istenmeyen yılların içine doğru bazı temaların peşine düşebiliriz. Henüz 19-20 yaşlarındayken *Kaynak* dergisinde çıkan Ö. Edip Cansever imzalı bir şiir ("Sazan Balıkları") şöyle başlıyor: "Öf, sıcak terletiyor adamı, / Birazdan sahne açılacak. / Ne yapmalı? Acaba? Ne yapmalı, / Canım da sıkılacak."[3] Aynı yılların işlerini içeren *İkindi Üstü* (1947) kitabına alınmış ama sonra kitabın kendisiyle birlikte reddedilmiş başka şiirlerde de aynı motife rastlanır: "İşte taze ikindi güneşim. / Pencerelerde küçük sarışınlar, / Herşey iyi, herşey sade / Anlayamıyorum şu iç sıkıntımı" (*İkindi Üstü I*); "Beni meşgul ediyor bugünlerde / Ufak şeyler, can sıkıntısı, / Sıcak ikindi şiirleri, / En

1 Bkz. Edip Cansever, *Şiiri Şiirle Ölçmek: Şiir Üzerine Yazılar, Söyleşiler, Soruşturmalar*, haz. Devrim Dirlikyapan, İstanbul: YKY, 2017, s. 39.

2 Cansever, *a.g.e.*, s. 57.

3 Cansever'in reddettiği ve kitaplarına almadığı bu ilk şiir erin yayımlanışını şair ve eleştirmen Mehmet Can Doğan'a borçluyuz. Bkz. Edip Cansever, *Öncesi de Kalır*, haz. M. C. Doğan, İstanbul, YKY, 2009, s. 52. Bunun dışındaki şiir alıntıları, başka kaynak belirtilmedikçe, Cansever'in iki cilt halinde yayımlanan *Sonrası Kalır: Bütün Şiirleri* (YKY, 2015) kitabındandır.

tazesi aşklarımın, / Ağaçlar, vesaire / Bugün eski sevdalar tazeleniyor içimde."

Cansever'in bazı kısa otobiyografik parçalarından biliyoruz: *İkindi Üstü* çıkmadan önce şair adayı bu ilk dönem ürünlerini alıp Narmanlı Yurdu'nda Ahmet Hamdi Tanpınar'a götürür (Tanpınar ve kardeşleri, Cansever ailesinin Saraçhanebaşı'ndan komşusudur, Tanpınar'ın kardeşi Kenan Bey de küçük Edip'in ortaokulda velisi). Tanpınar genç adamın kahvesini verdikten sonra şiirleri dikkatle okur, sonra gözlüğünü çıkarıp, "Bunlar çok güzel şeyler," der, "ne var ki hiçbiri şiir değil."[4] Tanpınar'ın nazik ama tavizsiz cevabını anlamak zor değil: zaten pek sevmediği ve aslında "şiir" de saymadığı Garip akımının soluk kopyaları gibi görünmüş olmalıdır bu ilk denemeler. Aynı anda hem fazla hazır, hem de son derece hazırlıksız gibidir. Son on yılda hızla yayılıp yerleşikleşen ve her heveslinin fazla çaba göstermeden hazıra konmasına fırsat tanıyan bir kolaycı şairanelik. Cansever'in ilk şiirlerine oranla, Oktay Rifat'ın ilk kitabının adı bile daha bir gizilgüç barındırıyordur: *Yaşayıp Ölmek, Aşk ve Avarelik Üstüne Şiirler* (1945).

Boşuna aramayalım, bu ilk şiirler genç Cansever'in hangi "içsel iti" ile şiire gittiğine dair hiçbir ipucu vermez;[5] sadece, o yıllarda *herhangi bir nedenle* şiire giden bir gencin üç aşağı beş yukarı nasıl bir şiir yazmak zorunda kaldığını gösterir: yaşa-

4 Bkz. Edip Cansever, *Şiiri Şiirle Ölçmek*, s. 22 ve 68.

5 Mehmet H. Doğan'a gönderdiği bir otobiyografik nottan, Cansever'in aile evinin "kültüre" ve "zihinsel ihtiyaçlara" elverişli bir ortam sağlamadığını da öğreniyoruz: "Babam ve annem Çankırı'nın Atkaracalar köyünde doğmuşlar. İkinci Dünya Savaşı'nda havacı çavuş yapmışlar babamı. Görevi İstanbul'da. Becerikli adammış ki, Kapalıçarşı'da bir şeyler alıp satmaya başlamış. Sonra Uzunköprü'de, Keşan'da, daha başka yerlerde panayırlara, sergilere katılmış. Sonra dedemle ortak bir dükkân tutup işletmeye başlamışlar. Daha sonra dedemden ayrılıp bir başına sürdürmüş işini. Ev kendi evimiz olmuş. Yemeğimizi yer sofrasında yiyoruz. Çoraplarım babamın çoraplarının küçültülmüşü. Pantolonum yeniyken bile yamalanır, annemin 'sûvari' dediği bu yama sayesinde uzun süre giymem sağlanırdı. (...) Annem sık döverdi, babamsa yılda bir iki kez. (...) Çok çalışırdı annem. Koca evin temizliği, yemeği, bizim bakımımız onun üstündeydi. Babamın kazancını bilmem ama eli sıkıydı iyice. Evimizdeki tek kitap, parça parça açılıp uzayan bir uçak resimleri kitabıydı." *Şiiri Şiirle Ölçmek*, s. 64-65.

yıp ölmek bahsini bir yana bırakırsak, "aşk" ve avarelik kadrosu içinde şiirler. Ya can sıkıntısı, "iç" sıkıntısı? O dönemin (II. Dünya Savaşı sonrası) genel tonunu tanımlayan meşhur "yaşama sevinci" ideolojisinin içinde kendine yer buluyor mu? Orhan Veli'de vardı (ama şiirin hareketini sağlayan bir çeşit teknik manivela –ironi– olarak). Üstelik, avareliğin, başıboşluğun, kısaca meşguliyetsizliğin "mütemmim cüzüdür"; çalışmak *zorunda* olmayan, bir meşgale de bulamayan kişinin elde var bir'idir can sıkıntısı: yönelecek/ilişecek bir nesne, bir hedef bulamayan ve akışkanlığını yitiren, tıkanmış ruhsal enerji. Evet, Wilhelm Reich'ı hatırlayarak söyleyelim, bir ur gibi sarmaya başlayabilir insanın "içini" (M. C. Anday da "Çalışmanın tapınağına gir ve arın" der bir şiirinde. Beklediği sonucu tam alamamış olacak ki, "Gök boş. Nereye bağlasam atımı?" dizesini de yazacaktı sonlara doğru, "Ölü Timur Gökyüzüne Bakıyor" parçasında.)

Yine de o hazır sevinç/sıkıntı kadrosundan arta kalan bir fazlalık, elde bir'in ötesine geçen bir ilave yok mudur Cansever'in ilk şiirsel deneylerinde? Adorno modern müzikle ilgili bir yazısında şöyle bir şey söyler: sanatçının eski bir başarısızlığı, yanın kalmış bir eski işi, onun en iyi, en yalansız ve en besleyici öğretmenidir. Cansever ilk şiirlerini *tamamlanmış işler* olarak reddetti – ama yanında götüreceği, üzerinde çalışacağı "değerli bir olmamışlık" da yok muydu bu olgunluk-öncesi girişimlerde?

Bir sanatçının yapıtlarında başlangıçtan sona bir tema sürekliliği (hele hele gelişmesi) aramak hemen her zaman nafile bir uğraştır; bir tür "biyografist yanılsama", ya da daha kötüsü, yorumcuya bir "keşfetme" kibri vermekten öteye geçmeyen bir mesleki deformasyon. Ama sanatçının (ve yapıtın) kendisi, bunu *retroaktif* biçimde yapabilir: sonradan eriştiği ve konakladığı bir fikirden, bir motiften geçmişe bakıp orada bazı "tohumlar", bazı değerli yarımlıklar bulabilir. Ama kendisi ne düşünürse düşünsün, o tohumları doğuran şey sonraki gelişmedir. Cansever'in önce bir kitabının (1974) ve şimdi de bütün şiirlerinin başlığını oluşturan *Sonrası Kalır* sö-

zünde, bu retroaktif yaratışa ilişkin bulanık bir seziş olduğunu düşünmekle çok mu yanılmış oluruz? Biz de sonucun kendi sebebini yaratma işlemine şairin iki farklı döneminden olgular arayalım.

* * *

Yetmişli yıllar, Cansever otobiyografik metinler çıkarıyor. Bunlardan biri de "Kapalıçarşı" başlıklı kısa bir deneme; ihtimal ki Tomris Uyar'ın davetiyle *Elele* dergisinde çıkıyor 1977'de (Uyar'ın günlüklerinin kısımlarını da orada okumuştuk). Cansever'in antikacı dükkânı vardı çarşıda. Bir "boşluk" motifi belirecek bu yazıda: "Ne büyüklüğü, ne kapılarının, kubbelerinin çokluğu, ne de tarihi ilgilendirir beni. (...) Nedenini kolayından bulamam, ama tek bir imge kurabilmiş değilim bu koskoca labirent için. Tam otuz yılım geçti, sesini, rengini, kokusunu tanımlayamayacağım bu boşlukta. (...) Kapalıçarşı'nın öz varlığıyla benim öz varlığım, özdeşleşmişti sanki. Sözgelimi rengi neydi bu koskocaman boşluğun? Gri mi? Kahverengi mi? Bilmem!" Kocaman bir boşlukla mı özdeşleştiriyordur kendini? Ve bundan memnun da mı oluyor? İki yıl sonra 1979'da *Nesin Vakfı Edebiyat Yıllığı*'nda çıkan "Bir Yaşdönümü, Öyle" başlıklı denemede, kendi çocukluk/gençlik anlarını uzaktan, şiir yazmışlığın, yaşlı şairliğin artık bu kıyısından izlemektedir: "Sözgelimi şu anda, masamın başında, yarı düşsel bir kendi kendinelikte, çok içli dışlı olduğum, zaman zaman sevdiğim, zaman zaman da öfkelendiğim birinden ayrılmışlık duygusu içindeyim. Ama o sevdiğim ya da öfkelendiğim kişi kim? (...) Fatih bulvarında tramvaylara atlayan bir çocuk mu? Bozdoğan kemerinin üstünde boşluğu anlamaya çalışan bir küçük acemi mi?"[6] Bir eğitim/öğrenim teması da girmiştir bu "acemilik" terimiyle: Orta yaşlı şair, küçük Edip'i "boşluğu anlamaya", *boşluktan öğrenmeye* çalışan biri olarak tasarlıyor. Hem haşin, katı, hem de son derece tutarsız, son derece güvenilmez bir hocaya emanet etmiştir kendi geçmişini. O yılların şiirlerine baktığımızda bu konuda ne buluyoruz peki? Boş gezenin

6 *Şiiri Şiirle Ölçmek*, s. 28 ve 31.

boş kalfası olmakla daha ciddi bir "şiirsel" tema olarak boşluk ve iç sıkıntısı arasında, *yazı* içinde, yazılmış şiir içinde bir ilişki kuruluyor mu?

Pek az şey buluyoruz bu noktada, *Umutsuzlar Parkı* (1958) ve *Nerde Antigone* (1961) şairinin geriye bakıp da oradan türetebileceği pek az "köken". Adı konmamış, henüz kendi adını aradığı bile söylenemeyecek, belli belirsiz bir olumsuzluk, nedensiz bir canlılık eksilmesi, bir durgunluk veya boşalma sezisi yok değil. Mesela tiyatro temalı şu dizeler: "Eğlence sonrası kalanlar / Odadaki eşyalardır / Eğlendiler ormandaki ağaçlar gibi // Geriye kalan rüzgârdır / Gördünüz görmedik demeyin / Gülümseyen sahnedir / Birinci perdenin sonu akşam aydınlığı / Odanın hali perişandır / Eğlenceden sonra kalanlar / İnsanların cansız tarafı / Masada duran bardak / Yarıya kadar içilmiştir" (1951). Bunun bir yıl öncesinde çıkmış, "Kırın Ortasındaki Duvar" gibi ilginç, vaatkâr bir başlık taşıyan parça var. Boş gezenin boş kalfasının hayatından notlar: "Böyle sıcak günlerde / İşi olmayan benim gibileri / Bir şeyler keşfetmeye çalışır / Dolaşır durur kırlarda." Sonra işin içine "bayram yeri" ve "düğün günü" giriyor, meşguliyetler, canlılıklar – ama birden bir kesinti olur, o noktada ve aslında sonunda da geliştirilmemiş kalan bir "duvar" fikri: "Hepsi bir tarafa... işte duvar / İşte kilise duvarı, bahçe duvarı diye düşündüğünüz / Otlar, böcekler, yine otlar / Yaşamak şu gördüğünüz" (a.b.ç). Kırın orta yerinde birden dikilen duvar, demek ki bitkisel hayatta hiçbir kesintiye yol açmamıştır, börtü böcek (ve düğün dernek de) aynen devam edecektir. Bu sonucuna vardırılamamış, yarım fikir, son kıtada da tekrarlanır, kendi vaadinin hiç farkında olmadan: "Hepsi bir tarafa işte duvar / Neler geçmiyor önünden / Otlar böcekler yine otlar / Dünya şu uzayıp giden." Belki bir tek o "otlar... yine otlar" cümlesi, Hâşim'in iç sıkıntısıyla haz ve büyülenmeyi örtüştüren ünlü dizelerinin çok uzak ve çulsuz bir akrabası gibi.[7]

---

7 Bu son alıntılar *Öncesi de Kalır* kitabından. Bilmiyorum, *Göl Saatleri* şairi de artık okunmuyor olabilir: "akşam, yine akşam, yine akşam / Bir sırma kemerdik suya baksam."

Benzer (aslında aynı) motifin nasıl bir ifade yükü kazanabileceğini görmek için, Cansever'in arkadaşı ve en sevdiği yazarlardan Behçet Necatigil'in 50'li yılların ortalarında yazılmış "Sisler İçinde İnsanlar" şiirine gitmek gerekiyor. Son kıta:

*Sisler içinde insanlar, gün ortası, geceleyin;*
*Hangisi gerçek, hangisi düş, şaşırdım.*
*Daha demin vardı, şimdi birdenbire yok*
*Issız bir kır akşamı*
*Bu benim yaşadığım.*

Madem bir "kazı" egzersizi bu, sonuçsuz kalmaya mahkûm da olsa, *Öncesi de Kalır*'dan birkaç satıra daha bakalım. "Konuşmalar duyarsınız sokakta" diye başlıyor, "Rum mahallelerinden, Yahudi evlerinden gelir / Yağmurlu, kirli saçaklardan, / Uzun, renksiz binaların arasından; / Soğuk rüzgârlar, kumru sesleri yayılır etrafa" (a.b.ç.). Sonra şiirin yazarı, görüntünün gözlemcisi, bu evlerin içine bakar: "Bir resim görünür aydınlık bir odanın içinden / Eski İsa çarmığı [?] önünde bir kadın / Sonra zevksiz döşenmiş eşyalar. / İnsan kaybeder neş'esini bu evlerin önünde. / Bir dalgınlık bir sessizlik başlar, / Bu öğlen üstü karanlığı içinde." (Bu şiir öncekilerden önce, 1948'de *Kaynak* dergisinde çıkmış.)

Yirmi yıl sonrasına sarıyoruz: bütün bu yarım motifler, tam yoklanmamış, kırık dökük, yarı bilinçli ya da büsbütün rastlansal malzeme, Cansever'in başyapıtı *Kirli Ağustos*'a başlığını da kazandırarak "Kırda Karanlık" şiirinde çökelecektir:

*Kırda metalsi bir uçurum kalınlığında*
*Hiç kimselerin geçmediği sesi*
*Orda burda yaşlı ışınlar. Ötede az*
*Bir korkuluk: ölümün kırçıl içeriği*
*Saklı bir seyircinin resim kalışındaki leke*
*Her evin bahçesinde bir lamba yanıyor sanki.*

*Gündüzler kimi yerde gecedir artık*
*Bakışım kumdan şimdi*
*Önce yaşlı ışınlar, sonra sonra karanlık*

*Avuçlarımı yüzüme kapatıyorum*
*Ben kapatır kapatmaz*
*Evet, biliyorum, iki kere karanlık.*

Evet, öncekiler fazla sade, fazla seyreltilmişti; bu şimdi aşırı yoğun, aşırı mayalanmış, köpürmüş, bulanmış. Öncekiler "hedefin" (potansiyelin) çok berisinde kalıyordu, buysa çok ötesine, belki fazla öteye kayıyor; bir yoldan çıkma var burada, baştan çıkma. "İkinci Yeni" şiirin bu kendi kendini ayartma sürecine 50'li yılların ortasında hemen verilmiş addır. Turgut Uyar'ın o sırada önemli bir yazısında (galiba "Efendimiz Acemilik") söylediği gibi, "şair belki çok inandığı, bütün varlığını yatırdığı, ama anlamını henüz kendisinin de tam seçemediği" cümleler yazmaktaydı, nereye varacağını, nerede sınırlanacağını bilmediği sözler. Karşılıksız çekler dağıtıyordu, teminatsız senetler. Yazarla okur arasındaki kadim sözleşmenin de iptal edilmesi demekti bu: verilmiş taahhüdün okur nezdinde kabul görmesini sağlayacak bir üçüncü ve üst merci (Lacan'ın ünlü deyimiyle bir "Büyük Öteki") aradan çekilmiş gibiydi. (Kumar ve oyun motiflerinin Uyar ve Cansever'de o dönemde öne çıkması da bununla ilgili olmalı.) Ama işte bu teminatsız taahhüt şiire muazzam bir *zihinsel enerji aşılaması* sağladı. "İkinci Yeni"nin ağır, yoğun kütlesi, dilsel dünyaya düştükten biraz sonra, bir tür mancınık hareketiyle, kendi öncesindekileri alıp kendi sonrasına fırlattı: şiirin "Büyük Üçlüsü", Oktay Rifat, Melih Cevdet ve Necatigil, bu tanımsız enerjiyle baş etme çabası içinde *Yeni Şiirler*'in, *Göçebe Denizin Üstünde*'nin ve *Yaz Dönemi*'nin yazarları haline geldiler. İkinci bir kez de kendi oğullarından doğuyorlardı şimdi.

Roland Barthes, *Yazının Sıfır Derecesi*'nde, bu türden bir sözleşme bozulmasının Fransız edebiyatında 1850 civarında Baudelaire ve Flaubert'in yapıtlarıyla ortaya çıktığını belirtir (aslında belki biraz daha geç, Rimbaud ve Mallarmé'yle başlatmak gerekir: ilk ikisi, öfkelendirseler de hâlâ "anlaşılıyorlardı"). Fransız yazarıyla burjuva okur arasında gramer, sözdizimi ve genel olarak "klasik üslup" ("Büyük Öteki" olarak dü-

şünebiliriz) üzerinden akdedilen sözleşme iki taraflı olarak ihlal edilmekteydi. Bir taraf anlatma işini savsaklarken, öbür taraf da anlama çabasından vazgeçti. Ama bunu bir karşılıklı imkânsızlık olarak koymak daha doğru olur: Baudelaire kendini burjuva okura pürüzsüzce "iletebilseydi" Baudelaire olmazdı zaten; burjuva da onu tam anlasaydı toplumsal konumundan istifa etme riskiyle yüz yüze kalırdı (belli bir modern ironi tarzı, o yıllarda özellikle Jules Laforgue gibi bir şairde tam da bu mutlak anlaşmazlığı idare etmenin, iki taraf için de tahammül edilebilir sınırlar içinde tutmanın yöntemi olarak şekillenmiştir).

Kopuşun bir yönü de Fredric Jameson'un çeşitli makale ve kitaplarında gündeme getirdiği bir *duygu tanımsızlaşmasıdır*: aşk, nefret, sevinç, keder gibi kadrolu, "adlandırılmış duyguların" yerini, Baudelaire, Flaubert ve Zola'da henüz adı konmamış, kadrosuz, kendi adını bulmak için çabalayan hislenişler, duyuşlar, duygulanımlar.[8] Bu adsızlaşmayı 19. yüzyıl sonunda klasik Batı müziğinde ara tonların kullanımının öne çıkmasına benzetebiliriz belki. Ama müziktense resim daha iyi bir analoji sağlayabilir. Ayşegül Devecioğlu'nun aynı adı taşıyan romanındaki şu pasaj bir fikir veriyor (sokakta ezilmiş bir kedinin yanında gördüğü kırmızı lekenin rengini saptamaya çalışmaktadır anlatıcı özne, kataloglara, ansiklopedilere bakarak): "Kırmızının bütün tonlarını inceledikten sonra kırmızı noktaya en yakın tonu buldu: *Scarlet*. *Scarlet*, kataloglarda alevin ve kanın rengi olarak geçiyor; ama kırmızı noktanın sönük bir yansısından ibaret. Onlarca kırmızının hiçbiri asfaltın üzerindeki küçük noktaya benzemiyor. Benzeri olmayan bir ton bu, tutkuyla ölüm arasında emsalsiz bir ara ton. *Ayaklarıyerebasmayan*, kataloglarda olmayan başıbozuk bir ton."[9] İkinci Yeni'de duygu skalasının önceye oranla çok genişlediğine başka yazarlar da dikkat çekmiş olmalı. Yine de şiirde bir sözleşme iptaliyle gelen

8 Bkz. Jameson, *Gerçekçiliğin Çelişkileri* (Metis, 2018) ve aynı yazarın *The Modernist Papers* (Verso, 2007) kitabı içindeki "Baudelaire as Modernist and Postmodernist" başlıklı bölüm.

9 A. Devecioğlu, *Ara Tonlar*, Metis, 2015, s. 22.

bu ara ton bolluğu hem resimdekinden hem de müziktekinden biraz farklıdır: emsalsizlikten de kadrosuzluk/katalogsuzluktan da daha önemli olan, *geçişlerdir* burada, geçişler ve karışmışlıklar ve bunların *aniliği*: iki zıt duygu, bir anda ama sanki çok öncesinden beri iç içe geçiyordur, birbirini kimliksizleştirerek, sahipsizleştirerek. "Sen sıkıntı, mavi ve uzun / Boşalan bardakları bir daha bir daha doldurduğumuzun."

Haz mı sıkıntı mı; genişleme mi daralma mı; sıkıntıdan tat almak mı yoksa hazdan bıkmış olmak mı? Büyük Marksist eleştirmen György Lukács, geç dönem kitaplarından *Çağdaş Gerçekçiliğin Anlamı*'nda, Flaubert ve Mallarmé'den Proust ve Musil'e kadar "yüksek modernizmde" kendisini son derece rahatsız eden bir olguyu hemen saptar: iç sıkıntısı ve bıkkınlıkla haz ve büyülenmenin birbirine sızarak oluşturduğu o bulanık, hareketsizleştirici karışım. Belki 19. yüzyıl sonunun Debussy, Max Bruch ve Gabriel Faure gibi "yoz" bestecilerinde de işitmiştir o kaygılandırıcı ara tonu. Artık ne sıkıntı bildiğimiz sıkıntıdır, insanı başka bir şey yapmaya yöneltmiyordur; ne de haz bir rahatlama/genişleme sağlamaktadır, sevinçsizdir. Öte yandan, koca Lukács'ın sıkıntıda "boncuk bulan" bazı çağdaş ve daha eski komşularından büsbütün habersiz olduğunu düşünemeyiz. Ama Cansever ne diyordu bu bağlamda?

Erdal Öz'e 4 Nisan 1958 tarihli mektubunda, "sur dışlarına çıktım, mezarlıklara gittim, mezarlıktaki bir havuz beynimi deldi. Suyun bu kadar katı olduğunu bilmezdim. Sonra bir karga gördüm galiba, karga mıydı yoksa kuş türlerinin hepsi birlikte mi uçuyordu kestiremedim," diyor ve devam ediyor. "Sonra mezarlıklara girdim, biraz yürüdüm, çay içtim, bostanlara daldım. [...] Dönüyordum galiba. Başladım 'sıkıntı' kelimesini kurcalamaya işte. Önce şunu icat ettim: Sıkıntı, insanın iki nokta, daha doğrusu iki ölüm arasında olduğunu bilmesiydi. Hareket noktamı bulmuştum. Düşünmeye başladım. Neyi? Kesin sıkıntıları." Çok kurcalanmamış bu "Simurg" göndermesinden ve "insanın iki yokluk arasındaki bir ara varlık olması" gi-

bi Varoluşçu (Heidegger) saptamalardan sonra, şu öğütle bitiyor mektup: "Sen de sıkıl Erdal. Hem de sıkıntının değerini bil. Herkes sıkılamaz. Gözlerinden öperim kardeşim."

Bir "seçkinlik" mi seziliyor burada, olumsuzu bilmenin, Hegel'in deyimiyle "olumsuzun içinde kalabilmenin" gururu, evet kibri? Tam bu mektupla eş zamanlı olarak yazılmış "Umutsuzlar Parkı" şiirinin şu dizelerini de düşünürsek tastamam öyle:

*Geçen yıl korkulu bir çağda uyandım*
*Sur dışlarına çıktım, sıcak havaları severdim*
*Mezarlar gördüm, müzeler daha güzeldi*
*Annem sevinmek için boncuklar alıyordu çarşıdan*
*Ben boncuğu sevmem, hele kırmızı hiç sevmem*
*Sonra ben sevindim, o ben ki işte bütün gün*
*Bir ölüyü bekledim ve ölünün bütün inceliklerini*
*Biri bir cinayetten dönüyordu, şan getiren bir cinayetten*
*Biriyse bir köleydi; kâğıtlar, kalemler içinde*
*Akşamlara dek bir masa katılığınca gülen*
*Ama o gün bugündür ayrılmadım ben*
*Ayrılmadım işte o*
*Beklediğim ölüden.*[10]

Bundan üç yıl sonra, 1961'de yazılmış bir mektuptaysa negatifin seçkinciliği bir açıklama, bir tür mazeret getiriyor kendi kendine: "Mektubun beni çok sevindirdi. Senin de sıkılan bir adam olduğunu biliyorum. Bana etkisi oluyor bunun; çok şey buluyorum sıkıntılar içinde; kendimi, yaşadığımı duyuyorum." Bu biraz ayrı bir tema, sıkıntı içinde, sıkıntı sayesinde kendini, varlığını duymak. Ama öncesinde, yine 1958'de, yine "Hegelyen" bir düşünce: "Geçenlerde şöyle bir mısra çiziktirmiştim. Önceleri bilgiççe gelmişti bana: 'Gittikçe sıkılmaktır ülkesi sıkıntının'. İşte öylesine sıkıl ki, ortada sıkılmak diye bir şey kalmasın. Anlıyorsun değil mi?" Aslında Stalinist "diyalektik materyalizme" de uygun: nicelik artışı, bir noktada nitel değişme-

10 Altını kendi çizmiş. Bu satırları Necatigil'in eş zamanlı bir şiiriyle birlikte okuyalım: "Soğurken bir ölü / Çok ince bir el / Tutup ısıttınız mı?" Yarışta kim önde şimdi?

ye dönüşüyor, tencere patlıyor, gri sıkıntı pembeleşiyor, veya hiç değilse mavileşiyor. Otuzlu yaşlarındaki Edip buna inanıyor bile olabilir: o kadar çok sıkıl ki, sıkıntı artık başka bir şey olsun, her şeyi kaplasın ve böylece artık kendinden başka bir şeyin işareti, müjdecisi olsun.

Bu şair ölümüne kadar bu türden bir "diyalektik" umudu beslemiş, korumuş olabilir. Ama biz onun neyi beklediğine değil de *o yıllarda* harflerle, sözcüklerle ne yaptığına bakalım. Erdal Öz'e mektuplarında geçen hemen her şey ve fazlası, Cansever'in burun kıvırmadığı ilk kitabı olan *Umutsuzlar Parkı*'nda, kitapla aynı adı taşıyan o uzun, dağınık şiirde çıkar. Giriş kısmı şu bakımdan önemlidir, Lukács'ın şikâyet ettiği Debussy-Ravel "yozluğu", deyim uygunsa *dekadans*, birbirine karışmış acı/sıkıntı/haz, ilk kez o satırlarda el yüzüne çıkarılır, yıl 1958. "Biliyorsunuz parkların / Sizi çağıran tarafları / İnsanın gizli, karanlık köşeleriyle oranlı" cümlesiyle başlıyor. Bir "çağırılma" var, baştan çıkma, ayartılma ihtimali. Ama devam eden dizelerde bu olasılık çoktan gerçekleşmiş gibidir, şiiri artık o çağrının sahibi yönetmektedir: "Orada saklanıyor onlar / Çünkü her türlü saklanıyorlar orada / Bir yağmur öncesinin loş sokaklarıyla / Mantolarıyla, en belirgin kırmızıları taşıyan / Dağınık mavisiyle gözlerinin / Sevgi vermez kadın uçlarıyla / Korkuya, sadece korkuya sığınmış olarak / Eskimiş, kurtlanmış ikonlarıyla kiliselerinin." Sanırım izleyen dizeler bu sütsüz meme ucu fikrinden de önemli: "En kötüsü, belki de en kötüsü / Bir duygu açlığıyla soluyarak / Parklara yerleşiyorlar – parkların / Onları çağıran köşelerine / Bir karıncayı selamlıyorlar; besili, siyah [...] / Dillerini gösteriyorlar / Bir sıkıntı şiiri gibi / Sıkıntı / İşte / Tam orada duruyorlar."

Göndergesi bulanıklaşmış, tam neyi anlattığı açık olmayan dizeler; saydamlığını, iletişimsel işlevini yitirmeye başlamış bir dil – Cansever'in "İkinci Yeni" dönemi *Umutsuzlar Parkı* kitabıyla başlar. Şiir, onu ânında kendi dünyasına tercüme edip kavrayabilecek bir okur topluluğundan o yıllarda vazgeçer. Yine de aradan geçen zaman, yayınlanmış "yardımcı" metinler, mektuplar, otobiyografik notlar vb., bize o günlerde mevcut ol-

mayan bazı şerh imkânları kazandırmıştır. Mesela Cansever'in kendini yitirmek ve belki başka bir şeyler bulmak üzere parklara, mezarlıklara, şehrin daha "ıssız", daha az tanıdık derinliklerine daldığını biliyoruz bugün. Onu o gizli, karanlık köşelere çağıran birtakım "park ve bahçe cinleri" var – kendi içindeki gizli, karanlık köşelerle "oranlı" bazı büyülenmiş, oynak ve en önemlisi de "bir duygu açlığıyla soluyan" varlıklar: pusuya yattıkları köşelerde, duyguların gelip onları yakalamasını, uyarmasını, azdırmasını, *yüceltmesini* bekliyorlar. Tıpkı onlara giden ve şimdi onların bir üyesi olmuş şair gibi: "Ben ki bir ölüyü beklemekle geçirdim geceyi / Bir ölüyü ve ölünün bütün inceliklerini." Ama "onların" da şiirin de sonunda gelip demir attığı nokta, sıkıntı. "Tam orada duruyorlar."

Ama bu artık o eski yalın, tanıdık sıkıntıdan biraz farklı bir şey; üzerinde yeni katmanlar birikmiş, yeni tonlar, parıltılar, gölgeler; daha kıvamlı, daha *lüks* bir sıkıntı. Bu noktada dizelerin biraz dışına çıkmak, bağlamı genişletmek zorundayız. İlk şiirlerin Cansever'i, son derece rastlansal okumaların yarattığı bir Cansever'di, Garip'e de en sığ, en kolaycı yerinden girmiş bir şair adayı. Ama 50'li yıllar ilerledikçe bazı daha sert, daha zorlu etkilere maruz kaldığı seziliyor: onu hem birtakım "gizli, karanlık köşelere" doğru çeken, hem de oraya ondan önce gelmiş ve bütün köşeyi işgal etmiş sert önceller. Necatigil'i görmüştük. Belki ondan da önemlisi Dıranas'tır: Cansever'in bütün ömründe yazdığı sadece iki şair değerlendirmesinden birinin konusu (ikincisi, daha güzel olanı, Ece Ayhan hakkındadır).

Bu etkilenmeyi daha yakından izlemenin yeri burası değil, sadece bir örnekle yetineceğim. Ahmet Muhip'in ünlü "Olvido"sunun ikinci kıtasının son dizesi: "Ve cümle yitikler, mağlûplar, mahzunlar..." Bu üç vuruşlu ritim, *Nerde Antigone*'nin (1961) ilk bölümdeki lirik parçalara da taşınacaktır, hemen hemen motifleri de üstlenmiş olarak: "Yılgınlar, yitikler, yalnızlar" ("Kumcul") veya "Bir buluşma yeridir şimdi hüzünlerimiz / Biz o renksiz, o yalnız, o sürgün medüzalar" (Medüza"). Ve "Olvido" yazısında (1975) hiç değinmese de Cansever'in "Bit-

mez Tükenmez Can Sıkıntısı" başlıklı şiiri okumamış olduğunu düşünemeyiz:

*Bir bıçak saplı durur göğsünde,*
*Hangi su tasına uzansan boş;*
*Hangi pencereye koşarsan koş*
*Aynı siyah güneş gökyüzünde.*

*Aynı siyah güneş, aynı siyah,*
*Aynı susayış, aynı koşuş, aynı...*
*Of... hep aynı şey, aynı şey, aynı şey,*
*Aynı, aynı, aynı, aynı...*

Fransız romantizminde Hugo ile Nerval'in işledikleri kara güneş motifi, onlarda pek belirgin olmayan "dekadan" bir *fin de siecle* büyülenme ve hipnoz deneyimine karışıyor burada. Sürekli "duygu açlığı, uyarının susuzluğu" içinde pencereye koşup da orada siyah parıltıyla karşılaşan kişinin "yeis" duygusu mudur bu, yoksa onu çağıran, uyaran ve büyüleyen şey de zaten o kara güneşin kendisi mi? Öyle ya da böyle, daha kadim, klasik, şatafatlı ve biraz baygın bir gam/kasvet duygusu, Fransız simgeciliğinin ağlarından süzülürken daha da kodlanmış, çerçevelenmiş olarak Cansever'i de kendi burcuna çekmiş olmalıdır 50'li yıllar boyunca. "Dünya bir sıkıntının yönetiminde ve uzun" dizesini okuyacağız *Tragedyalar V*'te (1964): yalnız o kitabın değil, bütün şiirin dünyası da siyah güneşin gözetimi altına girmiş gibidir. Ama sanki şairin beklediği bir şeyler de var, uyuşma halinin içinde bir beklenti de var.

Walter Benjamin, "Hikâye Anlatıcısı" başlıklı denemesinde, "Uyku bedensel gevşemenin doruğuysa eğer, can sıkıntısı zihinsel gevşemenin doruğudur," der: "Deneyim yumurtası üstünde kuluçkaya yatan rüya kuşudur can sıkıntısı. Yapraklardaki küçük bir hışırtı onu kaçırmaya yeter." 1920'lerden itibaren modern dünyada "deneyimin kuruması" sorunuyla uğraşan Benjamin için her şey deneyimi tazeleme, yeni deneyim ya-

ratma kapasitesine göre değerli veya değersiz oluyordu.[11] Sıkıntının ısıttığı yumurtadan da yeni bir rüya kuşu, bir anka çıkacak mıydı?

Benjamin'den yaklaşık 70-80 yıl önce, genç Kierkegaard daha hınzır bir tavır alıyordu aynı konuda. Bir yandan, "modern insanın" gözünün içine bakarak "sıkıntı bütün kötülüklerin köküdür," diye bağırıyordu, sanki onları itiraz etmeye, tersini söylemeye kışkırtır gibi, bir yandan da şakayı bir yana bırakıp bir tür negatif diyalektisyenlik yapıyordu. İç sıkıntısıyla mukayese noktası panteizmdir:

> Panteizm genelde dolulukla tanımlanır; sıkıntı durumundaysa bunun tam tersini buluruz, çünkü onu tanımlayan boşluktur; ama işte sıkıntıyı panteist bir fikir haline getiren tastamam budur. Can sıkıntısı gerçekliğe egemen olmuş hiçliğe dayanır; bir uçurumdan aşağı bakarken hissettiğimize benzeyen bir baş dönmesi yaratır; ve bu baş dönmesi sonsuzdur. Yukarda değindiğimiz eksantrik[12] sıkıntı türünün çıkardığı ses bir yankı yaratmaz; çünkü hiçliğin içinde bir yankının üretilmesi bile mümkün değildir.[13]

Kitabın bütünü okunduğunda (Türkçeye sanıyorum sadece "Bir Baştan Çıkarıcının Günlüğü" kısmı çevrildi) Baudelaire'in yaşıtı olan taşralı erken modernistin bu "baş dönmesinden" zevk aldığı ve gizliden gizliye hiçlikten bir civciv bekle-

---

11 W. Benjamin, *Son Bakışta Aşk*, haz. Nurdan Gürbilek, Metis 1993, s. 84. Benzer bir imge, "Tek Yönlü Yol" başlıklı parçalarda da belirir: "Tıpkı barfikste büyük dönüşü yapmaya çalışan jimnastikçi gibi her çocuk, er ya da geç kendi payına düşecek kaderi belirleyen talih çarkını kendisi için çevirir. Çünkü yalnız on beşindeyken bildiğimiz ya da yaptığımız şey sonradan da bizi cezbedecektir. Dolayısıyla hiçbir zaman telafi edemeyeceğimiz bir şey vardır: On beşimizdeyken evden kaçmamış olmak. Sonradan anlarız: Sokakta geçirilen kırk sekiz saat, tıpkı alkalik çözeltide olduğu gibi, mutluluğun kristali yaratır", *a.g.y.*, s. 52-53.

12 İki tür sıkıntıyı ayrıştırır, aristokratik ve pleb, havas ve avam. Avam sıkıntı, kakara kikiri konuşurken bile başkalarına sıkıcı gelen tiplerdir, kendileri eğlenirken başkalarını "bayanlar". Öbürü, kendileri çok sıkılan, her şeyden sıkılan, *kendi kendilerine de* sıkıcı gelen tipler: ama bu "soylu" sıkıntı, başkaları için eğlendirici de olabiliyordur. Bkz. bir sonraki dipnot.

13 Søren Kierkegaard, *Either/Or*, cilt 1, Princeton Univ. Press, 1959, s. 287.

diği de sezilecektir. Ama henüz Heidegger'in can sıkıntısıyla ilgili çok sıkıcı, bugün epeyce tapon görünen pasajlarında değiliz. Heidegger, 30'lu yılların sonunda yazdığı makale ve kitaplarda can sıkıntısını kişinin (*dasein*'ın) "varlığın" yüküyle, sadece var olma durumunun bütün *sebepsiz* yüküyle, katlanılmaz fazlalığıyla karşılaşması olarak tanımlar – ama bu bir imkândır da, sıkıntıdan kaçmayan, kendine eğlence aramayıp orada duran kişi için de kendi "*var*-lığının" farkına varma fırsatı. Bu büyük can sıkıntısının ötesinde, "büyük olaya" katılmak vardır, Nazi iktidarının kutlanması. Can sıkıntısı içinde bütün gevşemiş ağırlığıyla kendini duyuran *var*-lık, bekleyişin kaynağı ve hedefi, faşist silkinişle birlikte bu gevşekliğinden sıyrılacaktır.

Can sıkıntısı sayesinde kendi varlığının bilincine varmak, Cansever'in de Erdal Öz'e mektuplarında beliren bir motifti: "çok şey buluyorum sıkıntılar içinde; kendimi, yaşadığımı duyuyorum." Buradan iki farklı tavır çıkabilir: ya kişi kendi "yazgısıyla", büyük ihtimalle mahalli veya ulusal aidiyetiyle özdeşleşmeye gidebilir, takım tutabilir, bayrak veya ev yakabilir, büyük olaya katılabilir, ya da bu sebepsiz, kefilsiz, garantisiz *var*lık hakkında aidiyetsizce gevezelik etmeye devam edebilir. Burada ikincisi oluyor, Cansever'in şairliğe adım atması her türlü kimlik ve aidiyetten hafifçe istifa etmek şeklinde gerçekleşiyor. "Umutsuzlar Parkı"nın sekizinci bölümü: "insan doğduğu günleri iyi bilmeli / Size çiçekler aldım, adımı yazdım üstüne, iyi bilmeli / Korkunç bir yahudi, korkunç bir pastayı bölüyordu ikiye / Bir avlu taptaze bir çaydanlığı gösteriyordu giderek / Oooo! demek bütün insanlar çay içecek / Bilmem! çok uzakta biri sevindi / Sonra ben sevindim, acı mı, sevinç mi, ama bilmeden / Belki de ilk olarak vardım ayakta durmanın tadına." Bu yüklü pasajı bir yana koyalım şimdilik, sadece kişinin kendi lüzumsuz varlığının farkına bir "tat" olarak varmasını kaydederek.

Kuluçka konusu vardı bir de, ısınmış sıkıntıdan olağanüstü bir şeyler beklemek. Bekleyiş, görmüştük, *Umutsuzlar Parkı*'nda da vardı. Şiirin sonlarına doğru temalaştırılır da: "Hayır!

bir tuhaftır bu, insan gecikmek ister biraz da / Gecikmek: sanırız bizi bir şeyler bekliyor olağanüstü / İşte ansızın biri çıkacaktır karşınıza / Hiç yoktan biri çağıracaktır sizi / Ya da bir kadın bayılacak, bir memur çıldıracaktır önünüzde / Bir kurşun, bir kurşun daha / Yere serecektir bir serseriyi." Ama yankısızlığı, cevapsızlığı kabullenir hemen izleyen satırlarda: "Gecikmek: bana kalırsa eve dönmeli en iyisi [...] Bir gün, bir benzin deposu havaya uçmuştu biliyorum. / Bir alev, bir duman, usulca sokulmuştum / Yanmış bir cep saatini aklımda tutmuştum yıllarca." Yankı değil, ama bir yanık izi var, belki büyük bir günün akşama doğru çoktan yanık ucu. – Cansever de tıpkı Benjamin'in kendisi gibi, en doğru, en yalansız anlarını "durakalmış, tutuklanmış bir diyalektiğin" orta yerinde kavrıyordu, herhangi bir "aşma", nicelikten niteliğe geçiş veya *aufhebung* beklentilerinin karşılıksız kaldığı anlarda. "Medüza"nın son dizesi: "Ne kadar konuşursak o kadar bir sessizlik olur / Adımızı sorarız birine, o bize adını söyler." Bu karşılıksızlık, bir yirmi yıl sonra, Cansever'in geç ve gösterişsiz başyapıtı "Gelmiş Bulundum" şiirinin manivelasını da çevirecektir: "Ey yağmur sonraları, loş bahçeler, akşam safaları / Söyleşin benimle biraz, bir kere gelmiş bulundum."

Niçin söylemeyelim, bu büyük, belki en büyük şairin *Kirli Ağustos*'tan sonraki 15-20 yılı, esas itibariyle bir unutulmuş, yarım bırakılmış motifler kabristanıydı. Kabul, bazı en iyi şeyleri o son yıllarda yaptı. *Bezik Oynayan Kadınlar*'ın (1982) başındaki müzikselliğe, mesela, daha önce hiç erişememişti, belki tam amaçlamamıştı da. Ya da *Ruhi Bey* (1976): başka hiç kimse yazmamıştır bu çocukluktan kopartılıp şairliğe (çünkü kötü anlamıyla "sekse") fırlatılma deneyimini: "Gördün mü hiç suyun yanmasını tuzda / Gördüm ben bu yaşam boyu iniltiyi / Büyük bahçelerin küçük içinde / Saksılardan birinde / Gördüm de / Uyurken uyandırılmış gibi / Beni bir sardunya büyüttü belki." Ama Turgut Uyar'ın geç başyapıtı "Bir Anglo-Sakson Ölçüsü Üzerine Güzelleme"si gibi hem kendi şiirsel geçmişini öğü-

tüp hiçleştiren hem de oradan bir çeşit negatif mezartaşı çıkartan sert ve nihai bir şey de yazmadı, belki "Gelmiş Bulundum" dışında. Ama ne yaptı, nerdeyse daha çocukken yazdığı "Umutsuzlar Parkı"nda ne yaptı? Duyguyu öznesiz, şu halde şiiri imzasız bıraktı. Bu mülksüzleşme işleminin "enerjisi" can sıkıntısından geliyordu. Ne demek istediğimi şu örneklerle göstermeye çalışayım.

Az önce okuduğumuz kısım, hem "insan doğduğu günleri iyi bilmeli" diyor, hem de: "Bilmem! çok uzakta biri sevindi / Sonra ben sevindim; acı mı, sevinç mi, ama tam bilmeden." Bir on yıl sonrasına sarıyoruz: "Bir ağaç sürüsünün üstünden / Çok ağaçlı bir ağaç sürüsünün üstünden / Kesilmiş limon dilimleri gibi düşüyor güneş / Votka bardağımın içine / Benim olmayan bir sevinç duyuyorum" ("Uçurum", *Kirli Ağustos*) Aynı şiirde şöyle bir cümle de var: "Ey görünüş! seni bir yerinden hiç anlamıyorum." Bir yedi-sekiz yıl sonrasına, vücut ve zihin zayıflamış: "Parlar ki şimdi ara sıra geceleri / Diplerde derinlerde yalnızlığımda / Ölü bir deniz yıldızıdır mutluluk / O nedensiz mutluluk, olsa da olur olmasa da." (a.b.ç.)

Cansever'in seslendiği kişiler bugün yok, ben de onun için bu italik barbarlığını yaptım, Necatigil yok, Dıranas hiç olmadı, Cemal Süreya ve Uyar yok, Ece Ayhan yok. İlhan Berk yok! Bunlar hocaları veya sert öncelleri değil, esas olarak arkadaşlarıydı, bir kısmının yeteneğine imrendiği. Bir tek Necatigil onun şiiri üzerine dişe dokunur bir şeyler söylemeye çalıştı, biçimsel gevşekliğine değindi (o da ancak bir mektubunda). Belki de hepsi, çoğu, içten içe biliyorlardı hem Cansever'in hem de kendilerinin asıl öğretmeninin "bitmez tükenmez can sıkıntısı" olduğunu. Cansever'in farkı, varsa eğer, burada sahiplenilecek, "kimlikleştirilecek" bir şey olmadığını da çok önceden sezmiş olmasıdır, sıkıntının bütün aidiyetleri kumlaştırıcı etkinliğini. Reddettiği ilk gençlik kitabında da bulmak ne güzel oluyor bunların ilk cılız, mütevazı işaretlerini: "Böyle ayışığında geceleri / Sebepsiz üzülürüm" ("Sıcak Haziran Geceleri") veya "İşte taze ikindi güneşim / Pencerelerde küçük sarışınlar / Her şey iyi, her şey sade / Anlamıyorum şu iç sıkıntımı." Bu *anlayama-*

*mak* eğitecektir onu, kolay anlamaları, kolay sezişleri, hızlı sevişleri beceremek.

Orhan Veli'nin işleme fırsat bulamadan öldüğü varlık sebepsizliği temasını Cansever aldı ve... "İşte şu yağmurlar, işte şu balkon, işte ben / İşte şu begonya, işte yalnızlık / İşte su damlacıkları, alnımda, kollarımda / İşte yok oluşumdan doğan kent / Hiçbir yere taşımıyorum, kendime sızıyorum yalnız / Ben dediğim koskocaman bir oyuk" Tam Debussy gibi değil ama yine de Lukács'ı sinirlendirecek bir pasaj: sıkıntı mı haz mı? Devletin herhangi bir sorusunun karşısında hiçbir cevabı yoktu bu şiirin, aynı lisanla konuşuyor olsalar da.

# Yesayan'ın Sıkılan Kadınları

MEHMET FATİH USLU

## I.

Zabel Yesayan'ın en dikkat çekmiş eserleri 1. tekil kadın sesinden çizgisel akışın kırıldığı, izlenimlerin, his aktarımlarının ve hatırlayışların parçalı bir şekilde bir araya geldiği anlatılarıdır. Geleneksel kurmaca mantığından uzak bu metinlerde çoğunlukla üst-orta sınıftan kadınlar kendi iç dünyaları üzerine duygusal gerilimi yüksek bir muhasebe yürütürler. Bu kadınların çok zaman bir durgunluğu ve bu durgunluğun içinde uç veren bir sıkıntı halini tecrübe ettiklerini görürüz. Bir noktada hayatın olağan akışına intibak etmek zorunda kalmışlar, ailevi ve toplumsal beklentilere uyum sağlayarak yaşamlarını sıradanlaştırınışlardır. İçine düştükleri sıradanlık ve zorunlu intibak hali ile büyüyen sıkıntı duygusu giderek tüm gündelik âlemlerini kaplamıştır. Kahramanlar bu his durgunluğu, sıradanlığı ya da basitliği içinde bir tür boğuntu duygusuyla baş etmeye çalışırlar. Bu boğuntu onları iyice iç dünyalarına hapseder. Hal böyleyken, Yesayan'ın çok sevdiği o sözcükle ifade edersek, "ruh" kendi içine bakarak bir "aşma" imkânı arar. Bir yerlerde hayata tekrar anlam verecek romantik bir "yüce" olmalıdır. İçe bakarak aranan bu "yüceliğin o belirsiz nesnesi" çok za-

man aşk ya da sanatta karşılığını bulan ve kadın kahramanların maruz kaldığı boğulma hissinden kurtulmaya dair bir umudun ifadesi olur.

Karşımızdakiler aslında benzeri çok işlenmiş bir "sıkılan burjuva kadın" anlatısına göz kırpsa da onu aşan bir içerikle yüklüdür. Zira sıkıntı ve boğuntu ile beraber orta-üst sınıf kadın kahramanların hayatının ortasında bir yandan kendini diğer "sıradan" insanlardan ayıracak bir özneleşme imkânı, öte yandan bazen kuvvetli bazen belli belirsiz şekilde toplumun büyük krizi belirir. Bir yandan, kahramanlar bu "sıkıntılı" yolda erkek bir dünyanın içinden bir arzu hapishanesinde kendileri için çıkış arar; kadın olarak var olma hallerini masaya yatırır, böylelikle kendi şahsiyetlerini yapılandırırlar. Ama öte yandan mensubu oldukları halkın krizi görmezden gelinemeyecek kadar yakınlarındadır. Bu kendine has bir durumdur, zira etnik şiddet, kaos, savaş, yani Osmanlı'nın son döneminin büyük karmaşası aslında bu "iç dünya" metinlerinin karşısına meydan okuyan bir "dış" olarak dikilir. Bu bağlamda söz konusu sıkıntılı bekleyiş ve bu "kadınsı" yücelik arayışı ister istemez toplumun "ruh"a batan halleriyle karşı karşıya gelmek zorunda kalacaktır.

Bu yazıda Yesayan'ın sıkılan kadınlarını ve Osmanlı'nın son döneminin çalkantısı içinde filiz veren bu "sıkıntı" duygusunun poetikasını Yesayan'ın ortak motiflerle ve temalarla bezeli beş novellası üzerinden anlamaya çalışacağım. Bunlar sırasıyla *Sapma* (Molorumı, 1907), *Sıkıntı Vakitleri* (Antsgutyan Jamer, 1912), *Son Kadeh* (Verçin Pajagı, 1925), *Sürgün Ruhum* (Hokis Aksoryal, 1922) ve *Meliha Nuri Hanım* (1925) olacak.

## II.

1878 yılında İstanbul'un Üsküdar semtinde doğan Zabel Yesayan daha 17 yaşında üniversite okumak için Paris'e gider. Bu, Osmanlı toprakları için ilktir, o güne kadar hiçbir Osmanlı kadını üniversite eğitimi almamıştır. Bu süreçte, Paris onun için bir ikinci ev haline gelir. Orada edebiyattaki modernist ve

avangart arayışları tanıma fırsatı bulur. Arada gidip gelse de İstanbul'a temelli dönüşü pek çok başka Ermeni entelektüel gibi ancak 1908'de II. Meşrutiyet'in ilanı ile gerçekleşir. Osmanlı'nın başkenti, Birinci Dünya Savaşı başlayana kadar devam eden kısa dönemde özgür, üretken, heyecanlı ama bir yandan da kaotik ve tereddütlerle yüklü bir sanat ve düşünce sahnesine sahip olacaktır. Yesayan bu sahnenin önde gelen figürlerinden biri olur. Savaş başlayıp Tehcir günleri gelip çattığında onun 1915'in 24 Nisan'ında tutuklanması istenen Ermeni entelektüeller listesinde olduğunu görürüz. Genç kadın bu ürkütücü ortamda tutuklanmamak için İstanbul'dan kaçıp Bulgaristan'a geçer. Bir süre farklı memleketlerde yaşadıktan sonra tekrar Paris'e yerleşir. 1933'te uzun yılların müteredditt hayalini gerçekleştirerek, yeni bir vatan bulmak umuduyla, Sovyet Ermenistan'ına taşınır. Ama işler umduğu gibi gitmeyecek, 1937'de Stalin kovuşturmalarında tutuklanıp, 1940'lı yılların başlarında, nasıl olduğunu tam olarak bilmediğimiz bir şekilde, hayatını kaybedecektir.

Zabel Yesayan bu fırtınalı hayata rağmen oldukça üretken bir yazar olmayı başarmıştır. Paris'te 1903'te yazdığı ilk romanı *Bekleme Odasında*'dan (Isbasman Srahin Meç) henüz tutuklanmadan 1937'de bitirdiği en uzun romanı *Barba Khaçig*'e kadar hiç durmadan yazar. Külliyatının büyük bölümünü romanlar ve novellalar oluşturur. Bunun yanında çok sayıda hikâye, tanıklık, hatırat ve hatta Sovyet Ermenistan'ını anlattığı bir gezi kitabı kaleme alır.

Yesayan'ın eserlerine topluca baktığımızda yazarın edebiyatına ana rengini veren iki temel dinamikle karşılaşırız. Bunların ilki (bu yazının sınırlarında dolaşacağı dinamik) Yesayan'ın genel olarak kadın, özel olarak kendi iç dünyasını edebiyat vasıtasıyla anlama ve anlatma arayışıdır. Bunlar novella adını verebileceğimiz kısa kurmaca yapıtlardır. Yazının başında da söylediğim gibi çok zaman 1. tekil kadın anlatıcının sesinden okuduğumuz, zaman ve mekânda bütünlüğün kırıldığı, parçalı ve izlenimci metinlerdir bunlar. Yesayan'ın anlatıcıları, aşağıdaki örneklerde de göreceğimiz gibi, kurulu düzenin kadınları sıkış-

tıran sabiteleri ve katılıklarıyla inatla kavga eden, onun içinde kendilerine has sesi arayan kahramanlardır. Bu deneysel, cesur ve modernist estetik içinde nefes alıp veren kurmacalarda, şahsi krizle toplumsal krizlerinin iç içe geçişleri incelikle işlenir.

Yesayan'ın edebiyatındaki diğer kurucu damar ise onun toplumdaki eşitsizliklere ve sömürüye karşı duyduğu yoğun öfkedir. Daha ilk yazdığı metinlerde fakirlik, eşitsizlik ve sınıf sömürüsü karşısında yoğun bir hiddet kolayca sezilir. Ama daha ilginci şudur: Yesayan'ın özellikle son dönemlerinde bu öfke yüklü his edebiyatının tek belirleyicisi halini alır. Sovyet Ermenistan'ına bağlanmaya başladıktan sonra, biraz da dönemin sanat ideolojisi Sosyalist Gerçekçilik'e uyum sağlamak adına, Yesayan'ın bir önceki paragrafta söz ettiğim metinlerin benzerlerini yazmaktan caydığını görürüz. Hayatının son yıllarında "yeni vatan"ının gerçek bir neferi olmak için kendisini aslında nevi şahsına münhasır bir yazar yapan eserler yerine bu sınıf öfkesini iyice öne çıkaran güdümlü metinler üretmeyi tercih edecek; bir başka ifadeyle kendisini büyük ölçüde bir tür propaganda edebiyatına teslim edecektir.[1]

## III.

Zabel Yesayan 1903-1908 arasında şaşırtıcı derecede üretken bir dönem geçirir. Bu dönemin mahsulü olan *Sapma*, 1907 yılında *Masis*'te tefrika edilir.[2] Bu uzun hikâye Vahe adında evli bir ada-

1 Zabel Yesayan biyografisi için başlıca başvuru kaynakları: Sevag Arzumanyan, *Zabel Yesayan: Gyankı yev Kordzı*, Erivan: Haygagan SSR Kidutyunneri Akademia, 1965; Chouchik Dasnabédian, *Zabel Essayan ou l'univers lumineux de la littérature*, Klikya Ermeni Katolikosluğu: Antelias, 1988; Léon Ketcheyan, "Zabel Essayan (1878-1943): sa vie et son temps: Traduction annotée de l'autobiographie et de la correspondance", yayımlanmamış doktora tezi, Paris: EPHE, 2002; Léon Ketcheyan, "A la découverte de Zabel Essayan... Ou ébauche d'une 'biographie' en construction", *L'intranquille* 6-7: Paris, 2001: 337-432; Marc Nichanian, "Zabel Esayan: The End of Testimony and the Catastrophic Turnabout", *Writers of Disaster: Armenian Literature in the Twentieth Century*, Taderon Pr, 2002: 187-245; Marc Nichanian, "Zabel Yesayan, Woman and Witness, or the Truth of the Mask", *New Pesrpectives on Turkey*, 42 (2010): 31-53.

2 Eserin yeniden basımı Zabel Yesayan'ın 1908'e dek yazdığı hikâyelerin toplandığı aşağıdaki kaynakta yapıldı. Ben de burada bu metinden faydalanıyorum:

ma çılgıncasına âşık Arusyag'ın ağzından anlatılır. Arusyag, Vahe'ye yıllardır tutkun olmasına rağmen, Vahe onunla değil "çirkin ama zengin" başkasıyla evlenmiştir. Ama Arusyag buna rağmen onu artan bir aşkla sevmeye devam etmiştir. Sevgisi daha çok bir iptilayı andırmaktadır. Vahe'yi düşünmekten, onu sevmekten ve nefret etmekten başka hiçbir şey düşünemez, hiçbir şey yapamaz. Günleri sıkıntı ve mutsuzluk içinde hiçbir şey yapmadan aynı düzende geçer: "Dudaklarım ne zaman onun adını telaffuz etme alışkanlığını kaybedecek, ne zaman biraz olsun huzur bulacağım onu sevmeden önceki vakitler gibi?"[3]

Bir süre sonra Vahe karısıyla beraber İstanbul'u terk eder. Korkunç bir arzu ve sıkıntı içinde yaşayan Arusyag'ın dikkati giderek daha çok Vahe'nin kardeşi Aram'a kayar. "Esmer" Aram, kumral "Vahe"ye benzemez, hatta ilk bakışta onun karakterinin tam tersi bir karaktere sahip görünür. Vahe ne kadar güçlü görünüyorsa Aram o denli zayıftır; umursamaz, kibirli, karizmatik kardeşinin aksine fedakâr, duygulu, romantiktir. Arusyag, ondan baştan beri nefret etmiştir. Ama buna karşın Aram, kardeşi gittikten sonra Arusyag'a olan ilgisini açıkça belli eder. Arusyag bu ilgiye ilk başta karşılık vermese de, bir süre sonra Aram'da Vahe'ye benzeyen şeyleri aramaya başlar. İki kardeşin şahsiyet bakımından birbirine hiç benzemediği açıktır ama inatla Aram'da bir Vahe gölgesi bulmaya çalışır ve iki kardeşin suret benzerliğine tutunur. Bir süre onu da Vahe gibi sıkıntı ve sabırsızlık içinde beklemeye, o yanından ayrıldığında Vahe gitmiş gibi solmaya başlayacaktır: "Aram'ın varlığı vazgeçilmez olmuştu benim için ıstırabımı uyuşturmak ve yatıştırmak için."[4]

Bu tuhaf ve marazi sürecin sonunda Arusyag'ın Aram'la nişanlandığını görürüz. Aram'ı sevmemiştir ama Aram'da Vahe'ye dair bulduklarıyla ona bağlanmıştır: "Hiç şüphesiz Aram'ı kendisi için sevmiyorum. Ona karşı, içinde galeyan, korku ve

---

Zabel Yesayan, "Molorumı", *Üsküdari Verçaluysneri*, yay. haz. Krikor Beledian ve Sevan Değirmenciyan, İstanbul: Öğretmen Vakfı Yayınları, 2009.

3 *A.g.e.*, s. 202.

4 *A.g.e.*, s. 215.

hatta bir tür zevk olan sınırsız bir hissiyatla doluyum."[5] Metin ikili evlenmeden hemen önce biter. Son paragrafta Arusyag durumu şöyle ifade eder: "Ve Aram gittikten sonra bir cezalı gibi başım öne eğik halde, bütün ruhumu sıkan dile gelmez bir sıkıntı içinde eve dönmek için arkamı döndüğümde, nafile bir hayale duyduğum iptilayla bütün hayatımın saadetini tehlikeye attığımı hissettim."[6]

Metinde, Arusyag'ın kendini tarifinde iki noktanın öne çıktığını görürüz. Birincisi, o, bekleyen kişidir. Vahe'de temsilini bulduğu şeyi bekleyip durur. Beklerken sıkılır, eylemsizdir; hastalanır, iyileşir ama hiçbir şeyle uğraşmaz. İkincisi diğerlerinden, özellikle diğer kadınlardan farklı olduğu inancındadır. Onların dünyalarından değildir, onların değer yargılarından beridir. Onların uyum ve itaat kabiliyetinin kendinde olmadığını düşünür. Diğerlerinin aksine ehlileştirilemeyen, evcilleştirilemeyen, isyan edendir o.[7]

Elbette, Arusyag'ın düzeneğe uyum sağlamış kadınlardan karakter farkını sürekli vurgularken ve onları itaatkâr ve uyumlu oldukları için küçümserken Vahe'ye böylesine bağlanması ilginçtir. Daha da önemlisi Vahe, kudretli ve iradeli bir efendi olarak temsil edilir. Arusyag'a yer yer bir metres muamelesi yaptığını hissederiz. Ama bu isyankâr ruhlu kadın ona kendini bırakmış, tastamam teslim olmuştur: "Vahe onun olduğumu biliyordu, bunun için beni almadı," der bir yerde.[8]

Yazarın külliyatında benzeri olmayan bir şekilde, Yesayan yıllar sonra *Sapma*'nın devamını kaleme alır. Arusyag'ın Aram'la evlilik sonrası hayatının anlatıldığı *Sıkıntı Vakitleri* kitap olarak ancak 1924'te yayımlansa da ilk defa 1912 yılında *Vosdan* adlı periyodikte gün yüzüne çıkmıştır.[9] Aslında kitabın

5 *A.g.e.*, s. 219.

6 *A.g.e.*, s. 223.

7 *A.g.e.*, s. 213.

8 *A.g.e.*, s. 202.

9 *Sapma* ve *Sıkıntı Vakitleri* arasındaki ilişkinin ve ikinci eserin 1915 öncesinde tefrika edildiğinin farkına varmamı sağlayan Marc Nichanian'a ve Sevan Değirmenciyan'a teşekkür ederim. Burada metnin şu baskısından faydalanacağım: Zabel Yesayan, *Antsgutyan Jamer*, Selanik: Alik Matbaası, 1924.

başında bunun bir devam metni olduğuna dair bir vurgu yoktur ve metin bir devam metni olarak okunmayı da talep etmez. Henüz eserin başında, kahramanımız Arusyag, aklını kaybetmemek için duygularını kâğıda dökmekten başka çare bulamadığını söyler. Büyük bir evlilik krizi içindedir. Aram aslında iyi bir adamdır ama genç adamın bu iyi hali Arusyag'ın derin bir mutsuzluk içinde olmasını engellememekte, tam tersine kocasından her geçen gün daha çok nefret etmesine sebep olmaktadır. Eser daha ziyade genç kadının bu önleyemediği ve adeta içinden fışkıran nefret ve öfkenin anlatısı olarak düşünülebilir.

Öte yandan, *Sıkıntı Vakitleri* neredeyse tamamen ev-içi bir metindir. Arusyag metnin büyük kısmını kendi odasında geçirir. Onun için evin dışı yoktur, odasının dışı ise Aram'ın dünyasına aittir. Bu perspektifle Arusyag'ın âlemini bir tür hapishane gibi algılamak işten değildir, kahraman bir şekilde kapatılmıştır ve bu kapatılmanın verdiği boğuntu bütün hissiyat âlemini kaplamaktadır.

Kendi duygu dünyası üzerine kafa yorarken, Arusyag bir türlü basitleştiremediği bir karmaşa içinde devindiğini düşünür. Olan biteni somutlamak, sınıflandırmak, temize çekmek istemektedir. Ama bu düzenleme çabası bir yandan da içinden fışkıran öfke ve nefretle çatışır. Aram onun sevgisini elde edebilmek için sevgi ve şefkatle hareket etmekte ama onun bu tavrı Arusyag'ın öfkesini ve nefretini artırmaktan başka bir işe yaramamaktadır. Genç kadının aradığı başka bir şeydir: "Eğer nefretim yerine düşmanlığımı kazanabilseydi, eğer memnuniyetsizliklerimi zor kullanarak zapt edebilseydi ya da onları küçümseseydi, belki içimde bir nevi tesir sahibi olabilirdi."[10] Ama Aram'ın aşkı bir göl gibi "durgun ve sabit"tir: "Aşk ve teveccüh gösterileri birer hakaretmişçesine yaralıyordu beni ve ruhumu isyana sürükleyerek herhangi bir hatırşinaslığı ya da pişmanlığı imkânsız kılıyordu."[11]

Aynı bölümde kahramanımız Aram'ın ne büyük sevmeye ne de büyük nefret etmeye muktedir olduğunu da söyler.

10 *A.g.e.*, s. 10.

11 *A.g.e.*, s. 10.

Aram kudretsizdir ve kudretsizliğini ortaya koyduğu her tecrübe ile Arusyag onu daha çok hakir görür. Bu saf adam, kansı ona aslında kendisini hiç sevmediğini söylediğinde, Arusyag'ın da beklediği üzere kolayca yıkılır: "Nefesi kesilmiş çolak ruhu yalnız bir saniye hislerimin büyüklüğünü müşahede ettiğinde korkuyla sarmalandı ve cüretkâr nefretim onun hayatını bir seferde söndürüverdi."[12]

Metnin bundan sonrası bir cehennem anlatısına dönüşür. Arusyag evin ikinci katındaki odasına çekilir, Aram hastalanıp yatağa düşer ve ona bakmak için annesi eve gelir. Artık okurun tanık olacağı şey sıkıntılı ve uzun bir bekleyişin hikâyesidir. Aram günbegün ölüme giderken, Arusyag bir nevi oto-analize girişir. Nedir onu bu hale getiren güdüler? "İç"inin hangi kudretleri onu bu kontrol edemediği duygulara sürüklemektedir? Neden Aram'ın zayıflığına karşı bu kadar öfkelidir, neden onun kendisini zapt altına alabilecek bir "efendi" olmasını içten içe talep etmektedir?

Arusyag'ın muhayyilesinde keskin bir iç-dış ayrımı olduğunu görürüz. Kendi içinin ayrı bir yasası olduğunu düşünür: "Varlığımın içinde ürkütücü ve haşin bir kanun var,"[13] der. Bu "iç" tutkularla, aşkın ve nefretin saf kudretiyle doludur. Ama bunlar kendilerini ortaya çıkaracak tecrübeyi ve daha önemlisi "becerikli erkeği"[14] bulamamıştır. Aram'ı bizzat kendi bu evliliğe sürüklese de olmasını istediği o kişi olamadığı için itham etmektedir. Netice itibariyle "iç"in yasası akacak bir yatak bulamamış görünür ama kahraman "dış"ta herkesin uyduğu yasaya da bağlanamamıştır.

Eserin sonunda, *Sapma*'da bu evliliğin bir cinayet olacağını söyleyen Arusyag'ın tahmininin tuttuğunu görürüz. Arusyag'ı seven ve onun tarafından bu sevgisi yoğun bir nefret ve öfkeyle karşılanan Aram hastalığının neticesinde ölür. Korkunç günler yaşayan Arusyag ise bu yoğun tecrübenin ardından bir tür delilik sınırına yaklaşır. Odasında ölmüş kocasının ayak sesle-

12 *A.g.e.*, s. 11.

13 *A.g.e.*, s. 16.

14 *A.g.e.*, s. 15.

rini duyar. Bundan sonra sadece daha çok beklemek ve sıkıntı söz konusu olacaktır, hep özlediği başka bir yaşamın imkânı ise zaten kalmamıştır.

## IV.

*Sapma* ve *Sıkıntı Vakitleri* ile akraba kabul edilebilecek, yukarıda adlandırdığım haliyle ilk dinamiğin şekillendirdiği metinlerin en önemlileri olan *Son Kadeh* ve *Sürgün Ruhum*, Yesayan'ın 1915'te İstanbul'dan kaçışının hemen ertesinde yazılmıştır. İki eserin kadın başkahramanı da (Adrine ve Emma) Arusyag ile bir düzeyde akrabadır ve oldukça benzer içsel tecrübeleri yaşarlar. Öte yandan, eserler dönemin ve Yesayan'ın tecrübesinin yoğun siyasi kargaşa ve şiddetine karşı büyük ölçüde İstanbul'un eşsiz tabiatı ile güzelliğinin ve buna koşut bir iç dünyanın yoğun bir dille tasvir edildiği sahnelerle doludur. Bu haliyle iki metnin de nefis birer İstanbul anlatısı olduğu söylenebilir.

İlk bakışta, bu "romantik" İstanbul metinlerinin yazarın, ailesinin ve toplumunun hayatını radikal bir şekilde etkileyen böyle bir olaydan sonra yazılmasının şaşırtıcı ve beklenmedik olduğu düşünülebilir. Öte yandan, aynı süreçte yazarın 1915'te yaşananlara dair tanıklık metinleri derlediği görülür. Zira siyasi hayatta oldukça faal olan yazar, iki "survivor"ın tecrübelerini dinleyip kâğıda aktarmıştır.[15] Bunlar bir süre sonra Ermeni yazınının belki de en geniş damarını oluşturacak tanıklık metinlerinin en erken örnekleridir. Üstüne üstlük Yesayan, 1909'da gerçekleşen Adana Katliamı hakkında kendi izlenimlerini ele aldığı *Yıkıntılar Arasında* adlı önemli bir eser de yazmıştır. Dolayısıyla aslında o, bu şiddet dolu sürece yoğun dikkatle odaklanmış ve onun somut varlığını diğer insanlara göstermenin önemine inanmış bir entelektüeldir.

İkinci şaşırtıcı nokta, Üsküdarlı yazarın edebiyatında bu ürkütücü yılların doğrudan aktarımının neredeyse hiç yer almıyor oluşudur. Yani Yesayan bu yıllarda bizzat maruz kaldıkla-

15 Zabel Yesayan, "Joğovurti mı Hokevarkı", *Kordz* 2-3, 1917; *Muradi Camportutyunı Svazen*, Boston, 1920.

rını doğrudan edebiyatla anlatmak yoluna gitmemiş, kendi tanıklığını edebiyatının somut içeriği haline getirmemiştir.[16] Oysa Yesayan'ın edebiyatı baştan sona otobiyografik izlerle doludur, metinleri üzerinden yazarın hayatının pek çok noktasını takip etmek mümkündür.

*Son Kadeh*,[17] kitap olarak ancak 1924'te yayımlanmış olsa da, 1916'da yazılmıştır ve muhtemelen Yeseyan'ın 1915'ten sonra kaleme aldığı ilk metindir. Eser, Adrine'nin beraber yeni bir hayat kurmayı başaramadığı "yasak aşk"ı Arşag'a yazdığı bir uzun mektup, bir iç dökme ve af dileme metni gibidir. Genç kadın bu uzun mektupta çocukluğundan yetişkinliğine, karmaşık aşk dünyasından evliliğine büyüme ve kendini tanıma hikâyesinin muhasebesini yapar. Bu haliyle metin bir yanıyla bir itirafname niteliğindedir. Adrine hem kendi arayışını temize çeker hem de bu arayışın içindeki günahını ya da günahlarını itiraf eder.

Eser belli açılardan *Sapma* ve *Sıkıntı Vakitleri*'ni andırır. Adrine de Arusyag gibi kötü bir evlilik yapmıştır ve kendini bu evlilikte bir mahpus gibi hissetmektedir. Kocası Mikayel namuslu ve çalışkan bir adam olarak resmedilir ama tıpkı Aram gibi hayatsızdır. Adrine ondan iki çocuk yapmış olsa da bir taraftan kaçırdığı hayatın hayaliyle yaşamaktadır. "İç"inin kendine has sesinin Mikayel'e ulaşmadığını düşünür. Bu durum onda, Arusyag'ınkine benzer şekilde öfke uyandırır. Üstüne Mikayel korkunç derecede kıskançtır. Adrine, on yıllık evlilikleri boyunca alışkanlıklara, çocuklarına ve rutinine sığınarak hayatına devam etmiştir ama Arşag'la beraber bu rutin bozulur. Zira "iç"ten gelen "ruh"un arzusu bir yere kadar bastırılmaktadır. "Ruh[un]un avare ve nafile kalmış şedit kuvvetleri"[18] orada durmaktadır. Mektubu Arşag ile bu kuvvetleri nihayet tanıma ve onları tüketme imkânı bulduğunu ima eder.

Eserin sonlarına doğru Adrine kocasıyla yaşadığı büyük kri-

16 Bu konuda bir tartışma için: Nichanian, "Zabel Esayan: The End of Testimony": 193-197.

17 Zabel Yesayan, *Son Kadeh*, çev. Mehmet Fatih Uslu, İstanbul: Aras Yayıncılık, 2018.

18 *A.g.e.*, s. 36-37.

zi ayrıntılarıyla anlatır. Buna göre Arşag'la vapur iskelesinde karşılaştıktan sonra son vapuru kaçırmış ve Arşag'la geçirilen birkaç romantik saatin ardından eve geç dönmek zorunda kalmıştır. Adrine'nin eve geç gelişi kıskanç Mikayel'i çıldırtır. İkisi arasında sert bir tartışma olur ve hemen ardından düşüp bayılan Adrine uzun süre yatakta kalmasını gerektirecek kadar hastalanır. Hastalık süresince ve sonrasında Mikayel'le yaşadığı yüksek gerilimli bu ânı uzun uzadıya düşünür. Vardığı yerde, Mikayel'i kendisinin kalbine gidecek yolu "yine" bulamamakla itham eder. Burada Mikayel'den beklediği Arusyag'ın Aram'dan beklediğini andırır:

> Eğer orada Mikayel bana derdinden ve ıstırabından bahsetseydi, belki de müteessir varlığımda bir geri dönüş vuku bulacaktı, zira o anda tüm hislerim temellerinden sarsılmıştı ve şedit hassasiyetlerin tesiri altında her şey sebatsız, müteredditve kararsız haldeydi benim için. Hatta eğer Mikayel ihtirasından kör olmuş haletine uyarak *bana cebirle muamele etseydi, belki bana vuran elin altında kendimi zapt edilmiş hissetseydim* de aynı şey olacaktı... Lakin bu seferinde de yanıldı, bu seferinde de kalbimin yolunu bulamadı.[19]

İlginçtir, Mikayel'den ya itiraf ve anlayışla dolu bir yücelik ya da kavi ve haşin bir erkeklik talep etmektedir. İyileştikten sonra, Mikayel ona İstanbul'u terk edip, çocuklarla İzmir'e yerleşeceğini söyler. Eğer onlarla gelirse, hiçbir şey olmamış gibi davranacaktır. Adrine, onun bu gururunu hiçe sayan tavrını umursamaz ve hatta Mikayel'in mahzun olsa da bu "katı yargıç" halinden hoşlanmaz. Tüm bunların ona yine bir tür "hayatsızlık"ı çağrıştırdığını görürüz. Neticede, İstanbul'da kalmaya ve Arşag'la yeni bir hayat kurmaya karar verir. Ama bu kararında da direnemez. Çocukları vardır ve bir süre sonra İzmir'e gitme kararı alır. Bu uzun mektubun en kısa ve çabuk kotarılmış kısmı Arşag'la İstanbul'da geçen bu günlerdir. Adrine burayı "şipşak" geçip sona gelir. Sanki esas mesele Arşag'a aşkının hikâyesini anlatmaktan ziyade öncesinde yaşanan yoğun sıkıntıyı ve

19 *A.g.e.*, s. 94-95 (abç).

sıkıntının dış tezahürü olduğu "iç"in hallerini anlatmaktır. Hedeflenen, baştan beri mutluluk mekânı olarak işaret edilen aşk ele geçirildiğinde sanki tüm büyü bozulmuştur.

Öte yandan metnin en ilginç tarafı Arşag'a itiraf edilen bu bedbaht evlilik hikâyesinin ortasında, biraz daha arka planda olsa da yine bir "iptila" anlatısının olmasıdır. Adrine mektubunun bir noktasında sevgilisine, bir zamanlar bir Türk subaya nasıl delicesine âşık olduğunu anlatır. Bunu farklı erkeklere duyduğu beğeni hislerine hiç benzemeyen hakiki bir aşk olarak tasvir eder. Babasının arkadaşının oğlu olan bu genç adamla aslında sadece bir kez Üsküdar tepelerinde karşılaşıp konuşmuşlardır. Oldukça yoğun duygularla resmedilen bu sahnede subayı atın üstünde, elinde kırbacı bir kudret timsali olarak tasvir eder Yesayan. Adrine ise dağ başında yapayalnız bir Ermeni kızı olarak karşısında durur. Subayın Adrine'ye aşkını ilan ettiği bu şedit sahne genç kadının aklına mıh gibi kazınacaktır: "Bundan sonra onu unutmaya hiçbir şekilde muvaffak olamadım."[20]

Bu sahne oldukça enteresandır, bir yandan yoğun bir şiddet vurgusu içerirken bir yandan da bu şiddete karışmış aynı yoğunlukta bir şehvet hissiyle doludur. Türk subay erkeksi bir kudretle güzeldir. Adrine ise bu kudretin karşısında hiçbir koruması olmayan masumane bir kızcağız olarak resmedilir. Ama işte buradan hiçbir zaman unutamayacağı ve hep içinde taşıyacağı bir sevda doğacaktır. Ama bu sevdayla beraber Adrine'nin duygu dünyasının karmakarışık olduğunu görürüz: Bir yandan hep bu aşkın heyecanıyla ve hayaliyle doludur bir yandan ise kendini kirlenmiş hisseder. Evli bir Ermeni kadının bir Türk subaya âşık olması elbette kolay kabul edilecek şey değildir. Bir gün Balkan Savaşları sırasında subayın hayatını kaybettiğini duyduğunda, bu haber onun için bir yandan büyük bir şok yaratsa da diğer yandan bir günahtan kurtulmuşçasına onu rahatlatacaktır. Burada ilk bakışta sıkıntı duygusuyla alakalandırılması zor görünen iki önemli soru var: Birincisi erkekten talep edilen bu şiddeti nasıl yorumlamak gerekir? İkincisi hemen 1915 ertesinde ya-

20 *A.g.e.*, s. 44.

zılmış bir metinde itiraf edilenin bir Türk subaya aşk olmasının özel bir anlamı olabilir mi? Sıkıntı temasının izinden giderek yazının sonunda bu iki soruya tekrar döneceğim.

Doehlmann "sıkıntının yaşantı yoksunluğunu yansıtan bir hal olduğunu ileri sürer".[21] Bunun hem Arusyag hem de Adrine için geçerli olduğu açıktır. Ama bu yaşam yoksunluğuna "sıkıntı"yla verilecek farklı cevaplar vardır. Yine Doehlmann "sıkıntı"yı dört farklı sınıfa ayırır: durumsal sıkıntı, doygunluk sıkıntısı, varoluşsal sıkıntı, yaratıcı sıkıntı. Milan Kundera'ya göreyse sıkıntı üç türdür: edilgen sıkıntı, etken sıkıntı, başkaldırı halindeki sıkıntı.[22] Bu sınıflandırmalardan hangisini tercih edersek edelim, Yesayan'ın kahramanlarının sıkıntıyı tepkiye taşıran kahramanlar olduğunu söyleyebiliriz. Karşımızdaki son kertede, Kundera'nın ifadesiyle "başkaldıran" ya da Doehlmann'ın ifadesiyle "yaratıcı" bir sıkıntıdır.

Demek ki, tüm bekleyiş vurgusuna rağmen Yesayan kahramanları için hareket de söz konusudur. Lars Svendsen, "Sıkıntı ile ihlal arasında bir ortaklık vardır. Sanki sıkıntıya karşı yegâne çare hep daha radikal biçimde onu ihlal etmektir, çünkü ihlal kendi'yi yeni bir şeyle; onu sıkıntı içinde boğmakla tehdit eden aynı'nın nakaratından başka bir şeyle ilişki içine sokar," der.[23] Bu tanım bizim için önemlidir, zira Arusyag ve Adrine'de ruh boşluğu ve kendilerini içinde sıkışmış hissettikleri rutin onları aslında bir tür ihlale götürmüştür. Üç metinde de hem ailenin hem kadınlığın geleneksel sınırlarının ihlal edildiğini görürüz. Üstüne üstlük Hem Arusyag hem Adrine için "yasak"ın kırılması ahlâki bir pişmanlık getirmemiştir. Tam tersine kahramanlar iç yasalarının meşruluğuna kuvvetle imanlı görünürler, dolayısıyla başlarına geleni bir günahın cezası gibi de algılamazlar. Peki bu başkaldırının ya da yaratıcı sıkıntının kendisine bir dil bulma imkânı var mıdır? Bir başka deyişle, Arusyag ve Adrine'nin "iç yasası" kendini dışarıda temsil edebilecek bir iletişim

21 Lars Svendsen, *Sıkıntının Felsefesi*, çev. Murat Erşen, İstanbul: Bağlam Yayıncılık, 2008: 55.

22 *A.g.e.*, s. 51.

23 *A.g.e.*, s. 79.

bağlamına kavuşabilir mi? Bu iki soruyu, "dil" meselesini tartıştıktan sonra cevaplamaya çalışacağım.

## V.

Yesayan'ın *Son Kadeh*'in hemen ardından kaleme aldığı ama ondan önce 1922'de yayımlanan *Sürgün Ruhum*[24] yıllar sonra İstanbul'a dönen genç ressam Emma'nın bir günlüğü andıran notlarından oluşur. Emma hem Arusyag'dan hem de Adrine'den oldukça farklıdır. Ev kadını değildir, Avrupa'da yaşamıştır, toplum içinde ümit veren bir ressam olarak tanınmaktadır. Şimdi "sürgün"den eve dönerken döndüğünde nasıl bir ev bulacağının, İstanbul'da nasıl karşılanacağının heyecanı ve korkusuyla doludur.

Metin ilerledikçe Emma'nın aslında neresinin sürgün neresinin ev olduğunu tartıştığı bir eserle karşı karşıya olduğumuzu anlarız. Döndüğü yer hâlâ onun evi midir? Sürgün bitmiş midir? Bitmediyse, sürgünün mekânı neresidir ve sürgün ne zaman hangi şartların yerine gelmesiyle sona erecektir? Okur metinde ilerledikçe, ilk bakıştaki farklılığa rağmen, Emma'nın da, Arusyag ve Adrine gibi kendi "ruh"unu ya da "iç"ini anlama ve dışa aktarma derdinde olduğunu görür. O da diğer iki kahraman gibi kendini diğer sıradan kadınların olağan hayatına uyum sağlayamamış, dışarlıklı bir kadın olarak tasavvur etmektedir. Ama bu kez farklı bir durum vardır, Emma bu "ruh"a ifade bulma tecrübesinde diğerlerinin sahip olmadığı bir imkâna sahiptir: "Dil"e. Bir ressam olarak sanat aracılığıyla üç metindir etrafında dönüp durduğumuz ve kadınları kendileri için de yıkıcı olan bir eylemliliğe sürükleyen boşluğu doldurma ihtimali ve umudu vardır onun için. Resmin onun için apaçık bir kendini keşfetme ve aktarma aracı ve hatta cüreti olduğunu görürüz. Bu durum metnin en kuvvetli vurgusu olarak karşımızda durur.

Lakin tam bu noktada Emma'nın karşısına kargaşa içindeki

24 Zabel Yesayan, *Sürgün Ruhum*, çev. Mehmet Fatih Uslu, İstanbul: Aras Yayıncılık, 2016.

kendi toplumu çıkar. Üretmiştir, resimleri onun ruhunun ifadeleridir, peki karşısındakiler, resimlerine bakanlar bu dili anlamaya muvaffak olabilecekler midir? Evinde akrabalarının, hemşerilerinin, soydaşlarının karşısına resimleriyle çıktığında Emma'nın "dil"i başkalarının dünyasına tercüme edilebilecek midir? Bu gerçekliği tecrübe etmek durumunda kaldığında Emma'nın sanatla kurduğu saf ve romantik ilişkinin sarsıldığını görürüz. Zira toplumun ve İstanbul'daki Ermeni cemaatinin onun aslında sanatla kurduğu bu münasebeti çok da umursamayan gündelik talepleri ve beklentileri vardır. Adana'dan katliam haberleri gelmiştir, kamusal alan siyasi heyecan ve korkularla dopdoludur ve sanat ehli bu heyecan ve korkularla dolu dünyaya boğazına kadar batmıştır.

Bu hal derin bir çatışmaya iter Emma'yı. Bir taraftan kendi topluluğunu toplum yapacak süreçlerin parçası olmak arzusu vardır içinde. Ama bir yandan kendisi için dünyada en değerli şey olan resimlerinin dilinin umursanmadığı, ikincilleştirildiği bir âlemdir bu. Her şeye rağmen birinci arzusunun peşinden gider Emma. Sergi açar, bu koşuşturmada âşık olur ama metnin sonunda, tüm bu heyecanlı koşuşturma bittiğinde tek başına kaldığını görürüz.

Genç kadın anlattıkça, bunun daha çok kendi ruhunun sürgit "sürgünlüğünü" kavradığı bir dönüş olduğu anlaşılır. O, Arusyag ve Adrine gibi evin ve evliliğin hapishanesine sıkışmamıştır belki ama onun için de bir kurtuluş yolu ufukta görünmemektedir. Dolayısıyla üç kahramanın hikâyesi de yenilgiyle biter. Nasıl, Adrine kocasına ve çocuklarına dönmüş, Arusyag ölmüş kocasının ürkütücü ayak seslerini duyup deliliğin sınırına varmışken, Emma da bahçesinde çiçeklerin arasında sessizliğe sığınır. Dil vardır ama bütün bu karmaşanın içinde dilin içeriğini ilettiği kimse yoktur. Böylece, sürgünlük hali trajik bir varoluş biçimini hatırlatır şekilde metne yayılır.[25]

25 *Sürgün Ruhum*'un daha ayrıntılı analizi için bkz. Krikor Beledian, "My Soul in Exile, or Art in Bondage"; Zabel Yesayan, *My Soul in Exile and Other Writings*. Fransızcadan çev. Catherine Carpenter; Mehmet Fatih Uslu, "Üsküdar'a Dönen Kadın", *Sürgün Ruhum*, İstanbul: Aras Yayıncılık, 2016.

## VI.

Feminist edebiyat eleştirmeni Allison Pease, sıkıntının modern bir kavram olduğunun altını çizmekle beraber, kadın ve erkek için farklı yaşantılar olduğunu ve edebiyatta da kadın ve erkek yazarlar için farklı imkânlar açtığını düşünür. Toplumsal ve kamusal pratiklerden dışlanmış kadınlar için erkeklerin sahip olduğu "bireycilik" mümkün olmamıştır. Ve burada "kadının ikincil statüsü karışık, kendini sık sık sıkıntı aracılığıyla ifade eden, klasik şekilde modernist bir kendilik mücadelesi hali yaratmıştır."[26]

Sıkıntı, kadının kendini var olan düzenden geri çekmesi olarak düşünülürse aslında bir protesto biçimi olarak görülebilir. Ama Pease'e göre bu, çoğunlukla "toplumsal düzeni rahatsız etmeyen" bir protestodur ve akıp giden düzene çok çok bir "kayıtsızlık"ın ifadesidir.[27] Pease burada sıkıntıya sadece erkek tahakkümünün bir tezahürü olarak bakmamamız gerektiğini, onun kendi içine dönerek sıkıntıyla bekleyen kadın için bir arzu arama hali olduğunu ve bunun da bir tür özneleşme sürecine tekabül ettiğini düşünür. "Sıkılan kadın arzunun hem varlığını hem yokluğunu tecrübe eder ve bu en özgürleştirici yokluk olabilir."[28] Bu haliyle sıkılmak bir yanıyla teslimiyete karşı sürgit bir savunmayken, diğer yanıyla bir isyan ihtiyacının ifadesi olarak düşünülebilir.[29]

Pease'in çizdiği bu tablonun Yesayan kadınları için bir açıdan açıklayıcı olduğunu söyleyebiliriz. Şimdiye kadar üzerinde durduğumuz üç metinde de çalışma hayatı yoktur. Arusyag çocuksuz, Adrine ise hali vakti yerinde bir aileden gelen iki çocuk annesi bir ev kadınıdır, öte yandan Emma ressamdır ama hayatını nasıl kazandığını bilmeyiz, bir çalışma hayatı özlemi, bu yönde bir hayal ya da eksiklik hissi ifadesine de rastlama-

26 Allison Pease, *Modernism, Feminism, and the Culture of Boredom*, Cambridge: Cambridge University Press, 2012: 8.

27 *A.g.e.*, s. 19.

28 *A.g.e.*, s. 20.

29 *A.g.e.*, s. 20.

yız. Üstüne üstlük kahramanların yaşadığı sıkıntılı deneyim bir genel kadın haline de teşmil edilmez. Yani kahramanlar yaşadıkları sıkıntı ve boğuntu hissini kadın özgürleşmesine dair bir siyasi müdafaaya dönüştürmeyi akıllarından geçirmezler. Yesayan novellalarında genel olarak gördüğümüz örüntü, statükodan bunalan, bunun yarattığı sıkıntı halinin içinde arzunun imkânlarını arayan kadınların yöneliminin dışa değil içe yönelik olduğudur. Buradan çıkarak Svendsen'in sorusunun Yesayan'ın kahramanları için de geçerli olduğunu söyleyebiliriz: "Sıkıntı, en çıplak halinde içkindir. Panzehiri ise görünüşe göre aşkın'da bulunmalıdır. Ama içkinliğin içerisinde aşkınlık nasıl mümkün olabilir? Hiçbir şeyden ibaret bir içkinlik ve bir şey olması gereken aşkınlık."[30]

Peki, *Sıkıntılı Vakitler* ve *Son Kadeh*'te şaşırtıcı şekilde gördüğümüz, kadın kahramanın erkekten talep ettiği şiddet nasıl yorumlanabilir? Bir tarafta bunun yukarıda söz ettiğimiz "ihlal" bağlamında manidar olduğu düşünülebilir. Apaçık görüldüğü gibi *Sapma*, *Sıkıntılı Vakitler* ve *Son Kadeh*'te bir "güçsüz erkek" vurgusu öne çıkmaktadır. Kahramanlar adeta evliliğin yarattığı bir hapishanede nefessiz kalmışlardır. Kocalar, karılarına ellerinden geleni veren "düzgün insan"lar olarak resmedilir ama bu görünürdeki denge hali kahramanlarımıza mutluluk ve tatmin vermemektedir. Kurallara uyan bu düzgün kocalar, onlar için evlilik hapishanesinin gardiyanlarına dönüşmüştür. Kadınların aradığı, hatta daha doğrusu, susadığı evliliğin onlara veremediği başka bir şey vardır. Kocanın "şedit" olmasını arzulama bu başka şeyin bir tür somutlanması olarak görünür. Adeta, erkeğin kendilerine tahakküm etmesini, gerçekten onlara sahip olmasını istemektedir kahramanlarımız. Arusyag bunu bir yerde neredeyse "insan olma" tarifi olarak sunar: "İnsan gibi acı ve eziyet çekecektim ve yumruğu ne kadar kuvvetli olursa o denli gururla taşıyacaktım onu."[31]

Tüm bu sıkıntı ve ihlal hikâyesi, ilk planda doğrudan politik görünmese de, aslında apaçık bir şekilde kadına geniş bir ey-

30 Svendsen, s. 59.

31 Yesayan, *Antsgutyan Jamer*, s. 46.

lemlilik alanı tanımakta ve bu eylemliliğin önüne geçen yasaya meydan okumaktadır. Arusyag, Adrine ve Emma'nın sıkıntısı, ihlali ve dil bulma arayışı okuru ister istemez onları mahkûm eden düzeneğin meşruiyetini sorgulamaya götürme kudretine sahiptir. Bu durumda, Pease'in Woolf'un *The Voyage Out* romanının kahramanı Rachel için sorduğu soru Yesayan kahramanları için de anlamlı olmaktadır: "Eğer sıkıntı arzunun arzusuysa, Rachel'in kendini gerçekleştirme arayışı sıkıntının üstesinden gelme ve kendi arzusunu bilme arayışıdır. Fakat Rachel'ı arzusunu bilmekten alıkoyan nedir?"[32]

Öte yandan, bu erkek şiddeti talebi bir tarafıyla akla Yesayan kadınları için sıkıntı ve bekleyiş ile cinsel açlık arasında bir bağlantı kurulup kurulamayacağı sorusunu getirmektedir. Arusyag için çapkın, umursamaz ama karizmatik Vahe'nin, Adrine için muktedir ve güzel Türk subayın birer iptilaya dönüşmesi bir cinsel tatminsizlik yansıması olarak okunabilir mi? Pease, tam da Yesayan'la aynı dönemde yaşamış İngiliz erkek yazarlar üzerine düşünürken, bu yazarların sıkılan, hayatta bir anlam bulamayan kadın kahramanları sıklıkla anlattığının altını çizer. Hatta bunların bir kısmında sıkıntı duygusu neredeyse sadece kadınlara aitmiş gibi anlatılmaktadır.[33] Bu erkek yazarların metinlerinde ilginç olan şey, kadının tensel ve duyumsal olarak doyuma erişmesinin bir tür kurtuluş olarak sunuluyor olmasıdır. Duyumsal uyanışa karşı ahlâkçı bir bastırma yoktur ve daha önceki dönemlerde yazılan romanların aksine cinsel arzu bir bozulma emaresi olarak değerlendirilmez. Burada çözüm tatmine ulaşmaysa, bunun aracı kadının bu tatmine ulaşmasını sağlayacak bir erkektir.[34] Bu perspektifte cinsel tatminsizliği, feminizm ve yeni kadın bireyciliğinin sebebi olarak düşünmek yönünde bir temayül de vardır.

Buradan çıkarak Yesayan'ın sıkıntı tasavvurunun Pease'in söz ettiği erkek yazarlara benzediğini iddia etmek işten değildir. Yani, bir açıdan bakıldığında modern/modernist erkek ya-

32 Pease, s. 104.

33 *A.g.e.*, s. 40.

34 *A.g.e.*, s. 55.

zar bakışının Yesayan metinlerinde çalıştığı söylenebilir: Yesayan okuru, Pease'in erkek yazarların perspektifini anlatırken sarf ettiği "Kadın sıkıntısını ve boşluk duygusunu kabul ederken, bu romanlar heteroseksüel eşliliğin canlı bir görüntüsünü, bir kadının bütün olmak için ihtiyacı olan her şey gibi sunarlar. Böyle yaparak, kadın sıkıntısını anlatan yazarların kayıt düştüğü şikâyetlerle doğrudan uzlaşmaz görünürler"[35] ifadesinin bu novellalar için de geçerli olduğu düşünülebilir.

Bu çatışmalı bir konum gibi görünmektedir. Bir yandan, her ne kadar hikâyeleri yenilgiyle bitse de kadın kahramanların şahıslarının ve toplumun sınırlarında gezinerek, hatta ihlal ederek kendi şahsiyetlerini savundukları bir özerk alan talebi; diğer yandan onların iyi ama kuvvetsiz erkekliklerden yılmış bir halde cinsel ima ile dolu "can" ve eril kurtarıcı talepleri yan yana durmaktadır.

## VII.

*Meliha Nuri Hanım*[36] 1925 yılında tefrika edilir, kitap olarak 1928'de yayımlanır. Zabel Yesayan, bu novellada Çanakkale Savaşı sırasında Gelibolu Hastanesi'nde gönüllü olarak hemşirelik yapan aristokrat bir Türk kadınının hikâyesini anlatır. Yer yer Halide Edip'in 1922'de yayımladığı *Ateşten Gömlek*'i hatırlatan metin ilk planda bir savaş hikâyesi olarak görünür ama Meliha Nuri Hanım aslında bir aşk acısından kaçmak için cepheye gelmiştir. Eser tıpkı bu yazıda önceden göz attığımız metinler gibi 1. tekilden anlatılan parçalı, sıçramalı ve kronolojik sıranın net olmadığı bir akışa sahiptir. Meliha Nuri, diğer metinlerdeki gibi notlar düşmekte, hislerini hatıralar ve günün olaylarıyla iç içe örerek kâğıda aktarmaktadır. Bu notlarda kahramanımızın büyük bir gerilim içinde olduğunu görürüz. Zira kendisini bir zamanlar yüz üstü bırakan ve içindeki ıstırabın sebebi görünen Celaleddin, Gelibolu Hastanesi'ni teftişe gelecektir.

35 *A.g.e.*, s. 55.

36 Zabel Yesayan, *Meliha Nuri Hanım*, çev. Mehmet Fatih Uslu, İstanbul: Aras Yayıncılık, 2015.

Notlardan Celaleddin'in aristokrat bir Osmanlı subayı olduğunu ve genç kadın için bu aşkın tıpkı Adrine ve Arusyag'ın hikâyesindeki gibi bir saplantı haline vardığını, bir kara sevdaya dönüştüğünü, içindeki öfkeye rağmen aşk duygusunun capcanlı olduğunu anlarız: "Celaleddin... Sevgilim... Öyle olsun... Esirinim ben senin, azat ettiğin cariyen..."[37]

Dolayısıyla aslında vatan mücadelesinin ardında bir iptiladan kaçış hikâyesi vardır. Zaten tüm vatanseverlik rolüne karşın Meliha Nuri mutsuz ve tatminsizdir ve ilginç bir şekilde bombaların ortasında bir boğuntu duygusu içinde yaşamaktadır. Ne vatan mücadelesi ne de onun için verilen savaş bu boğuntuyu giderebilir: "Askerimizin zaferi artık kesinse, önümüzde yeni ve bereketli bir hayat açılıyorsa, neden o zaman böyle sıkıntılıyım ve hangi nafile sebepler yüzünden gecenin titreyen karanlığında saatlerdir uykusuz düşünüp duruyorum?"[38]

Lakin önceki metinlerden farklı olarak, Yesayan bize burada bir kurtuluş yolu gösterir gibidir: Gelibolu Hastanesi'nin başhekimi Remzi, Meliha Nuri'nin ailesinin yanındaki bahçıvanın oğludur, yanlarında yetişmiş, onların yardımıyla okuma fırsatı bulmuştur. Üstüne anlarız ki, ta küçük yaşlardan beri Meliha Nuri Hanım'a sevdalıdır. Ama genç kadın Remzi'nin bu aşkını görse de ona karşı hiçbir şey hissetmemiştir. Yesayan bize Meliha Nuri Hanım, Celaleddin yerine Remzi'yi sevebilse her şeyin çok farklı olabileceğini hissettirir. Üstüne bunu Meliha Nuri'nin kendisi de görür ama "iç yasası"na söz geçirmek için artık çok geçtir.

İlginç bir şekilde tüm bu metinler içinde 1915'e en çok yaklaşan eser *Meliha Nuri Hanım*'dır. Metin Çanakkale Savaşı sırasında geçer ve hastanede ailesi tehcire tabi tutulmuş bir Ermeni hekim vardır. Kendi karmaşık dünyası içinde acılar çeken Meliha Nuri Hanım bu ıstırapla dolu Ermeni'ye ve yaşadıklarına karşı kör ve sağırdır. Remzi'nin ona karşı takındığı müşfik tavırdan rahatsız olur. Ama bu rahatsızlığı sorgulamaz, üzerine düşünmez. Eser okura bir muhtemel dünyayı hayal ettirerek

37 *A.g.e.*, s. 41.

38 *A.g.e.*, s. 59.

biter: Aslında Meliha Nuri Hanım, Remzi'yi sevebilse Ermeni hekimin acısını da anlayabilecektir.

*Meliha Nuri Hanım* Yesayan için bir kapanış metni olur. Bundan sonra burada incelediğimiz metinlere benzer hiçbir şey yazmayacaktır. Artık bu "sıkılan" kadınların hikâyesinin yerine Remzi'nin hikâyesini anlatmayı deneyecektir.[39]

## VIII.

Svendsen, sıkıntıyı en çok "romantizm" kavramıyla beraber düşünür. Özellikle referansı Alman romantizmidir. Ona göre romantizm, "felsefi bireyciliğin bir tür tamamlanışıdır."[40] Yesayan kahramanları hiç şüphesiz romantik kahramanlar olarak düşünülebilir. Yesayan sürekli "iç" ve "ruh" üzerinde düşünüp durur. Sürekli bu ikisini estetize eder ve bu estetize etme kahramanların kendi şahsiyetlerini yapılandırmanın bir yolu olarak görülür: "Romantizm deyince akla estetizm gelir. Bu saptamada özgün hiçbir taraf yoktur, ama burada estetizm aşırı bir öznelcilik haline gelir. Tüm nesnel ölçütler ortadan kaybolur ve yalnızca dünyanın öznel estetik deneyimi sınırsız bir geçerlilik kazanır."[41] Bu estetik deneyim içinde kahramanlar içinde devindikleri sıkıntı ve boşluk duygusunu yeni yücelere inanarak aşmayı umarlar ve bunu yaparken sürekli kendi bireyliklerini vurgular, kendi şahsi alanlarını kolektif alandan koparmaya çalışırlar. Svendsen'in dediği gibi "Romantizmden beri, tüm bakışlar bizi sürekli tehdit eden bu anlam eksikliğine yönelmiştir."[42] Bu bağlamda romantizm mutlak "Yüce"nin kudretini kaybettiği dünyada yeni yüceler bulma arayışı olarak düşünülebilir. Ruh, sanat, tabiat, ulus... Yesayan'ın novellalarında bu "olası yüce" arayışı apaçıktır. *Sürgün Ruhum*'da sanat, *Son Kadeh*'te ve *Sapma* ile *Sıkıntı Vakitleri*'nde aşk bu işlevi gö-

39 Metnin bu perspektifinden daha geniş bir çözümlemesi için bkz. Mehmet Fatih Uslu, "Çanakkale'de Bir Ermeni Hekim ve Meliha Nuri Hanım", *Meliha Nuri Hanım*, İstanbul: Aras Yayıncılık, 2015: 63-75.

40 Svendsen, s. 73.

41 *A.g.e.*, s. 73.

42 *A.g.e.*, s. 42.

rür. *Meliha Nuri Hanım*'da ise bu yüce payeyi aşk yerine vatana yöneltmeye çalışan kahramanın sıkıntısını okuruz.

Öte yandan, bu sıkıntıyı ve olası yüce arayışını anlatma çabası ile varılan yerde ortaya çıkan parçalı, kronolojik akışın bozulduğu, dilin ve cümlenin kırıldığı üslup bir tür modernist estetiği akla getirmektedir. Yesayan novellalarında içe bakan göz, dış dünyanın dili yerine kendi ritmine uygun bir dil icat etmek arzusundadır. Bu arzu büyük ölçüde kahramanların kendilerine toplumun diktiği elbiseye girememelerinden kaynaklanan rahatsızlığı aşma itkisine dayanır. Kahraman nasıl aile ve toplumla çatışıyorsa, bunun paralelinde Yesayan'ın dili de ailenin ve toplumunkiyle çatışır. Burada ortaya çıkan metinsel parçalılığı aslında iç dünya ile dış arasındaki uyumsuzluğu biçim düzeyine çıkaran bir arayışın ifadesi olarak görmek mümkündür. Pek çok metinde klasik bir romancı dil ve üslubuna sahip olan Yesayan, bu metinlerde kendine has bir dil ve üslup yaratmıştır.

Peki toplumsal hayatın bütün dengelerini tehdit eden siyasi kaosa karşı bu dilin söyleyecek sözü, üretecek dermanı var mıdır? Görüldüğü üzere *Sapma*'dan *Meliha Nuri Hanım*'a giden yolda, 1907'den 1925'e Yesayan için "ruh" arayışı bir vazgeçişle sonuçlanmıştır. 1925'e gelindiğinde artık sadece Remzi'nin ve düşmanlarının hikâyesini yazmaya niyetli bir yazar vardır karşımızda. Romantik arayış ile modernist üslubun kesişiminde oluşan Yesayan edebiyatı varıp geldiği yerde kendi kendini imha etmekten başka çare bulamayacaktır.

## IX.

Bu vazgeçiş bir Felaket tezahürü olarak okunabilir. Marc Nichanian, Zabel Yesayan'ın eserlerini "Felaket" (ağed, Ermenice) kavramı etrafında değerlendirirken, Felaket'i, Giorgio Agamben'den yola çıkarak "tanığı olmayan olay" olarak tanımlar. Felaket, ona tanık olanın ölümünü de kapsayan olaydır: "Felaket olayının temel sonucu tanığın saf dışı bırakılmasıdır. Hiçbir tanıklık bu olaya; kurbanın ve hayatta kalanın dilinde (dünyasında) tanığın ortadan kaldırılması olayına tanıklık edemez. Kaldı

ki hiçbir tanıklık, soykırım iradesinin özünde bulunan inkârcılığa karşı koyamaz."[43]

Bu akıl almaz şiddete maruz kalan kişi yaşadığını dile dökemez; tecrübe ettiğinin kavranılmaz, anlatılmaz, dile gelmez olduğunu hisseder. "Felaket'i reddetmeden hayatta kalmak mümkün değildir,"[44] der Nichanian. Bu durum Felaket sonrasında yaşayan için yasın imkânsız olduğu anlamına gelir. Yas yasaklanmıştır, yas tutma kapasitesi yok edilmiştir; yani farklı sözlerle ifade edersek tanığın öldüğü olay aynı zamanda yasın yasaklandığı olaydır.

Felaket tanıklığı bağlamında Nichanian, Yesayan'a özel bir önem atfeder. Yesayan'ın 1909 Adana Katliamları üzerine yazdığı *Yıkıntılar Arasında* ona göre benzersiz bir tanıklık metnidir.[45] Yesayan burada katliamlara birinci elden tanık olmak için atılır, rapor değil, olanı kendi teninde hissettiği bir "ben" metni üretir ve bu cüreti yasın mümkün olduğu bir anlam dünyası içinden kurar. Binlerce kişinin öldüğü bu olaylardan sonra Adana'yı ve çevresini gezip gördüklerini kaydeden Yesayan, Nichanian'ın tabiriyle bir "yurttaş-tanık" rolü ifa ederek, burada akıtılan kanı Osmanlı memleketi ve onun mutlu geleceği için akıtılan bir kurbanın kanına benzetir. Ancak böyle tanıklık mümkün olmuştur:

> Yesayan, Felaket'e mutlaka bir anlam kazandırmak istiyor, bütün bu korkunç ölümlere bir anlam atfetmek istiyor. Böylelikle, tanıklıkla ilgili önermesini kendi nezdinde doğrulamak istiyor. Zira anlamın eksik kaldığı yerde delilik diş göstermeye başlar. Yesayan, tanıklığının başından sonuna akıl dışı durumlarla yüz yüze kalır ve delilik saplantısının musallat olmasına izin verir. Gerçekten de dünyanın neresine giderseniz gidin ölüme ancak anlam kazandıran şey yastır, ölümle barışmayı sağlayan da odur.[46]

43 Marc Nichanian, *Edebiyat ve Felaket*, İstanbul: İletişim Yayınları, 2011.

44 *A.g.e.*, s. 32.

45 "Oysa *Yıkıntılar Arasında* tam da böyle bir kitaptır: Bir tanıklık kitabıdır ve kuşkusuz, tanıklığı edebiyata dönüştürebilen tek Ermenice eserdir" (*A.g.e.*, s. 42).

46 Yesayan, *Sürgün Ruhum*, s. 39.

Ama 1915'ten sonra bu mümkün olamayacaktır. Yukarıda da söylediğim gibi, bu sefer asla "ben" demediği iki tanıklık derlese de, artık yeni bir *Yıkıntılar Arasında* yazması mümkün değildir. 1915'le açılan Felaket ufkunu bir yas imkânına dönüştürmek, olan biteni bir anlam parantezine alabilmek, meşrulaştırabilmek, hatta bir kurbanlık-şehitlik şeması içinden anlamak dahi mümkün değildir. Şimdi yukarıda sorduğum iki soruya tekrar dönerek yazıyı bitirebilirim: Birincisi Yesayan novellalarında erkekten talep edilen bu şiddeti nasıl yorumlamak gerekir? İkincisi hemen 1915 ertesinde yazılmış bir metinde, *Son Kadeh*'te itiraf edilenin bir Türk subaya aşk olmasının özel bir anlamı olabilir mi?

Burada ben erkek iktidarsızlığının bir tür milli iktidarsızlık metaforu olarak okunabileceğini düşünüyorum. Yesayan metinlerindeki sıkıntı ve paralelinde büyüyen öfkenin sadece genç kadınların hayat yollarını tıkayan kudretsiz adamlara değil aynı zamanda milletin zayıflığına yöneldiği kanaatindeyim. Bunun, VI. Bölüm'ün sonunda altını çizdiğim "çatışmalı konum"un da temel sebebi olduğu düşünülebilir. Bu perspektifte, kadının sıkıntı-ihlal diyalektiğinde macerasının sonunun hep trajik olması da söz konusu çatışmalı konumda nihai bir çözümün olmamasından kaynaklanmaktadır. Toplumun kaderi, modern kadın kahramanın kendi yolunu çizmesine izin vermemektedir. Aşılmaz sıkıntının zemin nedeni (en azından nedenlerinden biri) budur. Pease'in modernist erkek yazarların kadın kahramanlarında görüp altını çizdiği sıkılma, cinsel tatminsizlik ve çözüm olarak kudretli erkek arasındaki kurulan ilişkinin benzerinin Yesayan metinlerinde salınmasının arkasında da bu durum olmalıdır.

*Son Kadeh*'teki isimsiz Türk subay vurgusunun hemen 1916'da, Yesayan edebiyatında eşi bir daha görülmeyecek şekilde ortaya çıkması da bu bağlamda değerlendirilebilir. Bir tür kefaret arayışı ya da günah çıkarına diye düşünülebilecek bu itirafı aynı zamanda bir kurtuluş arayışı olarak değerlendirebiliriz. Zira, kahraman Adrine'nin Türk subayın ölümünde bulduğu rahatlama hissini, bir romancı olarak Zabel Yesayan da

aramaktadır. Ve belki de *Son Kadeh*'in yazılmasının arkasındaki büyük sebep tam da bu sahne ve bu sahnedeki itiraf, kefaret ve rahatlama arayışıdır. Kudret arzusundan ve öze yönelik zayıflık öfkesinden duyulan utançtan tam da Felaket günlerinde kurtulma arayışı.

Aslında *Sürgün Ruhum*'da bu durumun bazı noktalarda nispeten açıkça tartışıldığını söyleyebiliriz. Emma bir yerde sıkıntısının ve tatminsizliğinin zemininde bir müşterek hayat yokluğu olduğunu düşünür. Kurtuluş yoktur, çünkü müşterek hayatın ahengi yoktur.

Yazıyı Emma'nın sözleriyle bitirelim:

> Budur belki de sebeplerin sebebi. Her birimiz yalnızız ve en iyi şartta kayan bir yıldız gibi geçiyoruz yabancı gökkubbelerin üstünden. Bıraktığımız aydınlık iz ne kadar parlak, ne kadar ışıltılı olsa da seyrelmeye ve yitip gitmeye mahkûm. Yapayalnız sesimiz bir koro ahengine dahil olmayacak hiçbir zaman. Biz kaburgalarımızın altını boş hissediyoruz ve ruhumuzun şahsi ıstırabımız ve saadetimiz içinde zincire vurulmuş olmasının sebebi hiç şüphesiz bu. O ne zaman esaretinden rahatsız olup zincirlerini kırmayı istese, hususi hayatımızı çevreleyen yüksek duvarlar onun uçuşuna mani oluyor. Bize yaratıcılığın kudretli soluğunu yalnız müşterek hayatın dalgalı denizi ve hür ufukları bahşedebilirdi. Kendi üzerimize kapanmışken kristalleşmek zorundayız, geçmişten kopuk, gelecekten yasaklı.[47]

47 Yeseyan, *Sürgün Ruhum*, s. 39

# Sıkıntının İpi: Safiye Erol Romanlarında Sıkıntının Dönüştürücü Rolü

ASUMAN SUSAM

Dünyada olmak, ona düşmek, oraya atılmış, orada unutulmuş olmak, dünya ağrısına tutulmak, yaşamı evetleme ve devam etme zorluğu. Tüm bunlar bireyin varlığını, içine düşüverdiği "varoluşsal boşluk", boğuntu, bunalım, "anlamsızlık anksiyetesi", nedensiz yükselen korku ve kaygı olup tehdit etmekte. Eyleyen, düşleyen, düşünen, duyan, duygulanan bir varlık olarak bireyin dünyadaki yerine ve değerine dair anlam yitimi yaşadığı yerde başlayan bir şey sıkıntı. Kişinin içiyle ve dışarıyla ilişkisinin anlam üretmek noktasında zayıfladığı yerde onu aşağıya çeken, yerçekimsiz bir karanlığa bırakan bir duygu. İçerinin boşluğu, anlam kaybı, dışarıyla irtibatlanamama halleri, amaçsızlığın doğurduğu saçılma ve yönsüzlük, bunlar hep sıkıntı.

Boğuntu hissiyle bir buhran, bir bunaltı kıyısında kişiyi tutan sıkıntı, onu olumlu bir alana taşıyabileceği gibi bu duygunun doğurduğu çöküntü hissi, kişinin hayatı bir çıkışsızlık olarak yaşamasına da neden olabilir. Bir eşik haldir sıkıntıda olmak o nedenle. Bir yüzleşme imkânı olarak sıkıntı, benliğin yeniden kurulmasına kapılar açıp bir tür ayıklık, aydınlanma haline de ulaştırabilir kişiyi. Yoksunu olduğu şeyle yüzleşmek bireyi varlık alanına, değerler dünyasına doğru bir anlam arayışı-

na da çıkartabilir. Şimdiki zamanı kilitleyen bu duygu gelecek için bir olanağa dönüşebilir.

Kökeni, nedeni bulunmayan, bilinçli bir ferahlığa bizi çıkaramayan sıkıntının yüzü hep karanlıktır. İçsel bir erozyona kapı aralar. Eşikten aşağılara düşülür o zaman. Varlık ve ben eriyip yok olma tehdidiyle karşı karşıyadır bu durumda. Bu haliyle ben parçalanma tehlikesiyle yüz yüzedir. Felsefi olduğu kadar psikolojik ve toplumsal bir sorun, durum ya da duygudur sıkıntı. Eşikten atlamak ya da aşağı çekilmek bireyin donanımı, dünya üzerindeki konumlanışı ve bilinç düzeyi ile yakından ilişkilidir. Metafizik ve bireysel nedenlerden de doğmuş olsa bir ucu hep toplumdadır sıkıntının. Sıkıntı nereden gelir? Basitçe dünyadan, dünyada olmaktan, varoluştan. Varlığın diğer ucu hiçlik ve boşluktur, ondan.

Varoluşsal sürgün kimi sıkıntının ipinde yürütmemiştir ki? Sıkıntıdan kaçmak için de sıkıntıyı anlamak, onu def etmek için de çoğumuzun sığınağı sanat-edebiyat olmuştur. Sıkıntı aylaklığı, melankoliyi, anksiyeteyi doğurmuş, yüzyıldan yüzyıla insanın kendini yeniden ve yeniden icadında etkin bir duygu olagelmiştir. Yaşam sıkıntısından geçim sıkıntısına, nadiren yaratım sıkıntısına gelgitli haller her çağın ruhunun oluşumunda belirleyici de olmuştur.

Modernliğin hem neden olduğu hem çelişkisiymiş gibi görünen kaos ve müphemlik, bireyin en yüksek endişe eşiğine modernlikle birlikte dönüşmüştür.[1] Kaybolmuşluk hissinin geçmeyen sersemliği, dehşeti ve endişesi. Bireyin tekil serüveninde de toplumsal süreçlerde de endişe düz bir çizgide yalpalamalara, sapmalara, düşüşlere ya da akışta kesintilere neden olmuştur. Özellikle iki büyük dünya savaşı görmüş, felaketler, soykırımlar yaşamış, halesini ve anlamını yitirmiş bir dünyada bireyin de toplumun da yeniden inşa süreçleri son derece sancılı ve bir alacakaranlığın içinden geçerek gerçekleşmiştir.

Modernleşmenin edebiyatla izini sürmek, edebi karakterlerin bireysel ve toplumsal dönüşümlerini metinlerden izlemek can sıkıntısı kavramıyla sıkça karşılaşmak demektir. Kimi ya-

1 Zygmunt Bauman, *Modernlik ve Müphemlik*, Ayrıntı Yayınları, 2003, s. 27.

zarların üslup özelliğine bulaşıp öldürücü bir karanlığın yazınsal bir ritimle dışa vurulduğu sıkıntı, çoğu yazarda da karakterlerinin oluşum ve dönüşüm süreçlerinde onların bir anlamda yolculuk anahtarına dönüşür. Bir ruh halinin, dünyayı anlamanın, anlam arayışının tetikleyicisi olur. Batı edebiyatında toplumun modernleşmesi, bireyin gelişimi, kentleşme gibi saikler romandaki çatışmaların adeta mekânına dönüştürmüştür sıkıntıyı. Türkiye edebiyatında da sıkıntı kendi modernleşme serüvenimizin tipik özelliklerini, çatışmalarını yansıtan bir özellikle bireyin kendini keşfetme aracı olarak sık sık karşımıza çıkar.

Türk modernleşmesi de kendine özgülüğü içinde çatışmaları, aşırılıkları ve eksiklikleriyle toplumu ve bireyi Batı merkezli bir dönüşüme tâbi tutmuştur. Bir imparatorluktan ulus-devlete geçiş, ümmetten birey ve toplum inşası, kültürel sürekliliğin dolayısıyla geleneğin kesintiye uğraması, kopuşlarla gelen yenilikler; gündelikten, politik olana, estetikten etik alana dair toplumsallığı içinde insanı ilgilendiren her şey radikal biçimde başkalaşmıştır. Bununla başa çıkabilenler, çıkamayanlar, değişime istekli olanlar, bunda zorlananlar aynı toplumda aynı istikamette... Sürecin çalkantısız geçmesi imkânsızdır. Bu geçiş süreçlerinin özgülüğüne, özgünlüğüne dair en kuvvetli deliller, sanatta ve kültürde varlık gösterecektir. Edebi metinler salt birey merkezli anlatılar olduklarında dahi yeni bir tarih, gündelik hayat, ilişkiler, kültür, inanç gibi pek çok alana dair toplumsal dönüşümü yansıtan, bugünü de ilgilendiren ipuçları barındırır. Bu nedenle yazıldıkları dönemin bağlamı gözetilerek kimi metinlere yeniden bakmak, zenginleştirici eleştirel okuma yöntemlerinden biri olabilir. Cumhuriyet döneminin çoğu yazar kadınında temel bir mesele olarak karşımıza çıkmasa da kendini bir yeraltı ırmağının uğultusu gibi dipten hissettiren sıkıntı duygusu, aslında radikal bir değişime uğramış kadının dönüşüm sürecindeki psikolojisini anlamanın ipuçlarını verir okura. Bu yazının odağı Safiye Erol romanlarındaki kadın karakterler, içlerinde büyüyen sıkıntıyla mücadele ederlerken aynı zamanda kişiliklerini de yeniden inşa ederler.

Geleneksel toplum yapısından modernleşen hayatlara geçerken en çok sıkılanlar belki de hayatları içeride olan, evlerin içrek mekânlarında kendilerine birer iç yapmaya çalışan ya da yeni olan toplumsal yaşama, merkezî bir baba sesinin buyurganlığının biçtiği roller üzerinden alışmaya çalışanlar olmuştur. İçeriden dışarıya akmanın yolunu bulmaya çalışmak, biçilen rolleri ters yüz etmenin diklenmesini yaşamaya çalışmaksa bu yolun adanmışlarında yorgunluk, öfke ve yalnızlıkla hemhal bir sıkıntıyı derinleştirmiştir. Kadınların uzun zaman, böyle bir sıkıntının hem öznesi hem nesnesi olduğu söylenebilir.

Yaratma sıkıntısının o karanlık, kapan ağzını yazan herkes bilir. Karanlığa yutulmak, kelimesiz kalmak, sıkıntının cesarete evrilmesi sürecin ağır işçilik gerektirdiğinin göstergesidir. Sıkıntı bir lök gibi göğüs kafesinize oturup sizi nefessiz bırakır. Ruhsal yan kendini fiziki arazlarla da dışa vurur. Bedeni ve ruhu bir arada ele geçiren bu sıkıntının yazarın yaratımını, metnin tonunu etkilememesi düşünülemez. Bir bilinçdışı tehdidi olarak sıkıntı, metnin bazen yararına bazen ona zarar vermek pahasına işler. Bunu Flaubert'den bu yana biliriz. Proust ya da Baudelaire'le emin olduğumuz bir şeydir. Ama bu yazma endişesinin doğurduğu kaygılı sıkıntının hem yazma sürecine ilişkin hem yazıya bulaşmış parlak ve kederli örnekleri özellikle yazar kadınların metinlerinde ve otobiyografilerinde saklıdır. Edebiyatımızda son derece geç kalınmış çalışmalar sayesinde gün ışığına çıkan yazar kadınların özellikle ilk dönem romanlarına ya da otobiyografik anlatılarına yakın bakışlı incelemeler yaptığınızda bunu rahatlıkla görebilirsiniz. Nezihe Muhittin'in romanları, Suat Derviş'in ve Halide Edip'in ilk roman örneklerindeki gibi diğer yazan kadınların da yaratma endişesi, kadın kahramanların gündelik eylemleri ve ruhlarını geri kazanma mücadelelerine bulaşmış olarak yazarlarının seslerini, kaygılarını ve sıkıntılarını metin boyunca okura duyururlar.

Edebiyatımızın bir kanonu var mı zor sorusunu konunun doğrudan ilgilisi akademisyenlere, edebiyat tarihçileri ve eleştirmenlere bıraksak da kanonlaştırmanın son ama belki de en önemli halkasının okurlar olduğu da hatırlanmalı. Okunurluk,

kabul ve yazarın görünürlüğü bunlar hep iç içedir ve bu meselenin parametreleri çok çeşitlidir. Çağın ruhu kimilerinin adını edebiyat tarihinden silerken, kimilerinin yerini küçültür, önemsizleştirir, kimlerine de ancak belli bir zaman sonra yer açar. Edebiyatımızda kadın yazarlar, bu toptancı bir bakış gibi görünse de, uzun süre sükût suikastının nesneleri olmuştur. Disiplinlerarası çalışmalar devreye girmeseydi, bir metnin farklı açılardan okunması edebiyata kendini dayatmasaydı belki de bu durumun kendisi içe doğru genişleyen bir sıkıntı çıbanı olarak kalmaya devam edecekti.

Kadın yazınına dair çalışmalar sayesinde adından gerektiği kadar olmasa da söz edilmeye başlanan romancılardan biri de Safiye Erol. Cumhuriyet dönemi yazarlarından Erol, 1902-1964 yılları arasında yaşamıştır. Kendi kültürünü olduğu kadar Batı'yı da yakından bilmesi Almanya'da uzun yıllar kalıp felsefe eğitimi alması sayesindedir. Yazısının kökleri aynı zamanda tasavvuftan da beslenir. Ki Kenan Rifâî, Samiha Ayverdi, Nezihe Araz yakınlıklarının bunda etkisi büyüktür. Erol yalnızca duymanın değil, düşünmenin de izleriyle bir uygarlık önermesi, bir kültür mekânı olarak görür romanı. En başarılı romanı sayılabilecek *Ciğerdelen*[2] (1946) özellikle tezli romanların didaktik, manipüle edici sert soğukluğu ve buyurganlığından uzak kendine özgü diliyle romanın ezeli konularından olan Doğu-Batı ikiliğinin çatışmacılığından uzak söylemiyle Osmanlı'dan Cumhuriyet'e bir medeniyet okuması da sunar okura. Ancak 1930-55 yılları arasında yapıtlar sunmuş Erol'un da payına bir süre, pek çok yazar kadına yapıldığı gibi, romanlarının katmanlarında yer alan sosyal, düşünsel, ruhsal sorular ve açılmaya çalışılan tartışma alanları açısından bakmak yerine aşk romanları yazarı olarak kabul görmek düşmüştür. Oysa Erol, odağına aldığı kadınlarla verili cinsiyetçi rolleri aşındırıp, bu çerçevedeki ahlâkçı ikiyüzlülükleri cesurca eleştirir. Erol romanlarında kadınların sıkıntıya yakalanmaları, bu verili olana itirazları, bunu aşma arzuları, kendi olma özgürlüklerini kurma inatları nedeniyledir.

2 Safiye Erol, *Ciğerdelen*, Kubbealtı Yayınları, İstanbul, 12. baskı, 2015.

Geleneksel değer yargılarına ve kalıplara uymayan kadın kahramanları ve öyküleri ile hem toplumsal tutuculuğu ve ikiyüzlü ahlâkçı şekilciliği eleştirmiş hem de medeniyet, inanç ve değerler sorgulamasını çatışmacılıktan uzak, erken yapısöküm hamleleri olarak okuyabileceğimiz aşındırmalarla gerçekleştirmeye çalışmıştır. Romanları türe ilişkin kimi kusurları taşımakla beraber Safiye Erol, gerek aldığı eğitimler nedeniyle vardığı entelektüel düzeyi, gerekse yazma kudreti, bunu üsluba dönüştürüp edebiyata yansıtma biçimiyle, seçtiği içeriklere dair düşünsel derinliği, dürüstlüğü, açıklığı ve cesaretiyle özel bir yeri çoktan hak etmiş yazarlardandır. Özellikle insan psikolojisine dair derinleşme arzusu romanı kahramanların iç dünyalarını yeniden kurdukları bir laboratuvara dönüştürmüştür. Bazen doyumsuzluğun sınırlarında gezinen ruhlar, bazen içlerindeki nedensiz boşlukla ne yapacağını bilmeyenler, bazen de yaşanılan travmalarla, zayıflıklarla yalpalayanlar bu romanlarda önce sıkıntının kapanına yakalanırlar. W. Benjamin'in "ne beklediğimizi bilmediğimiz zaman can sıkıntısı duyarız"[3] sözü, Erol'un roman kişilerinin şimdiki zamana sıkışmışlıkları ile geleceğe ilişkin tekinsiz boşluk hissi arasındaki kaybolmuşluklarına ayna olabilir. "Baudelaire'in şiirinde ve Benjamin'in bu şiir üzerine yorumlarında geçen *spleen* sözcüğünün içinde barındırdığı sahipsizlik, yitiklik, yersizlik anlamlarına da Ünsal Oskay dikkat çeker.[4] Bu durumlar, öznenin şimdiki zamanla ilişkisini bozduğu gibi bir gelecek tasavvuru kurmalarına da engeldir bu romanlarda; ama temel dert ve romanın merkezî problemi gibi görünmez. Sıkıntı Erol romanlarında söylem düzeyinde değil bir dip akıntı, kışkırtıcı, tetikleyici, çözümleyici olarak yer alır. Başka bir ruhsal evreye geçişin eşik duygusudur bir anlamda. Canlılığını kaybetmiş varlığın dirimin alanına geri çağrılmadan önceki uğrak yeri, ya da çağrılma vesilesi.

3 Meral Özbek, "Walter Benjamin Okumak I", *Ankara Üniversitesi Siyasal Bilgiler Fakültesi Dergisi*, sayı 3, cilt 5, 1996.

4 Walter Benjamin, "Benjamin'in Adorna'ya Yanıtı", *Estetik ve Politika*, İstanbul: Eleştiri Yayınları, çev. Ünsal Oskay, aktaran Meral Özbek, s. 193-215, 1985.

Upuzun bir süre düşüncenin hayata açılan kapısı olarak roman bizde de erkek işi sayılmış, kadınların aşk merkezli iç dökümleri sayılan metinler, paradigma, düşünüş ve yaklaşım farkları gözetilmeden yığın romanları olarak toptancı yaklaşımlarla küçümsenmiştir. Bu algıyı düşünsel arka planıyla, buradaki derinliği, gücü, bilgisi ve bilinç açıklığıyla da kırmayı başarmış olan Erol, ana kahramanı kadın olmayan romanlarında dahi kadın merkezinden toplumsala, birey oluşa, düşünsel ve ruhsal gelişmeye, özgürleşme ve kendini gerçekleştirmeye, yeni bir bellek inşasına dair sözünü kurmuştur. Güçlü karakterlerin varoluş krizleri, çatışmaları üzerinden ve bu çatışmaların nedensel bağlarını göstererek bir düşünce romanı kurmaya çalışmış yazarlardandır. Aldığı felsefe ve din eğitimi, yeni Türkiye'nin Cumhuriyet ilkelerinin ilhamıyla içselleştirdiği idealistliğinin yansımaları somuttan soyuta, maddeden maneviyata gelgitler ve geçişlerle işlediği konularda kendilerini hep hissettirir. İlk romanı *Kadıköyü'nün Romanı*'ndan[5] (1938) *Ciğerdelen*'e varan romancılığı adım adım düşünce dünyasındaki derinleşmeyi daha yakından görmemizi sağlarken aynı zamanda yazarın bir tez kurma iddiasıyla da hareket ettiğini okuruna kanıtlar. Farklı yanlarıyla katmanlı okumalara açık bu romanların karakterlerinin psikolojik süreçleriyse sancılı modernliğin, ontolojik dertlerin eleştirisini de yansıtırlar. Temel sorunları varoluş sıkıntısı olan roman kişileri, ancak kuvvetle yanıp söndükten sonra dinginleşip iç huzuruna ulaşırlar. Sıkıntının başlarda boğduğu neşe ve yaşam sevinci, bu duyguyla baş edip değişen karakterlerde tükenmez ama nitelik değiştirir.

Erol'un karşı cins ilişkileri merkezinde, aşk temasıyla yoğunlaşmış romanlarında kadın ve erkek bazen nedenli bazen nedensiz can sıkıntılarıyla kendileriyle ya da muhataplarıyla çatışırken kaybettikleri kendilerini ararlar. Zayıflıklar, zaaflar ve bunlarla mücadele durumları içinde kadın da erkek de farklılıkları ve bu farklardan üreyen değerleri ile yer bulurlar kendilerine. Her iki tarafta da arayış daha iyi insan olmak, kökenle ilişkiyi hakikatlilikle kurmak içindir. Bir metamorfoz, birer

5 Safiye Erol, *Kadıköyü'nün Romanı*, Kubbealtı Yayınları, İstanbul, 6. baskı, 2015.

dönüşüm romanı olarak değerlendirilebilecek Erol romanlarının kendiliğin bir hasar sonrası yeniden inşası ile ilgilidir. Varoluşun sınırlarında bireyin yaşadığı her kriz, onun yabancılığından soyunmasını, kendi gerçekliğine bir adım daha yaklaşmasını sağlamak içindir. Bu nedenle kendini tanımaya giden yolda tefekkür öncesi son derece fırtınalı geçer. Düşkünlükler, zaaflar, hasta düşen bedenler ruhsal krizin emareleri olarak tüm metinlerde boy gösterirler. Yazarın kendisinin de ifade ettiği ve pek çok araştırma metninde de tespit edildiği gibi aşk merkezli bu romanlarda karakterleri isyan, hicran –buna hüsranı da ekleyebiliriz– ve tevekkül/kabulleniş aşamalarından geçerler.[6] İsyanda nevrotik krizlere tutulan kahramanlar, hicran aşamasında kendilerini ele geçiren can sıkıntısıyla baş etmeye çalışırlar. Bu çaba için başvurduklan yollar onların dönüşümleri için kapı aralar. Sıkıntı kendini yeniden kurmanın, hayatla başa çıkmanın ve devamın faydalı bir aracına dönüşür. Sıkıntı içi, bir adım sonranın hafifliği için genişletmektedir.

Safiye Erol'un ilk romanı önce tefrika edilip sonra 1938 yılında yayımlanan *Kadıköyü'nün Romanı*'dır. Roman yazarın ilk döneminin çapaklarını taşısa da geniş kahraman kadrosuyla ve mekân kullanımındaki başarısıyla canlı bir kent romanıdır. Kişiler birbirleriyle girift ilişkiler içinde tanımlanırken ilişki biçimlerine ve hayata dair fikirleri, tavırları, sınıfsal özellikleri ve

6 Safiye Erol üzerine yapılan ilk çalışmalar daha çok öznel izlenim yazıları ve yüksek lisans tezlerinden ibarettir. safiyeerol.org/ okura, yazar hakkında genel bir bakış kazandıracaktır. Başka bir derinlik algısı içinse hakkında yazılan tezler, söyleşiler, Mehmet Nuri Yardım'ın hazırladığı monografi *Safiye Erol* kitabı (2003, Benseno Yayınları), Prof. Dr. Sema Uğurcan'ın hazırladığı "Safiye Erol'un Makaleleri" (*Kubbealtı Akademi Mecmuası*, Nisan 2003), Halil Açıkgöz'ün "Safiye Erol'un Kendi Kaleminden Hayatı" (*Kubbealtı Akademi Mecmuası*, Ekim 2002) yanı sıra Zübeyde Şenderin, *Safiye Erol Romanlarında Manevi Olgunlaşma Yolunda Aşk ve Sembolik Dil* (Grafiker Yayınları, 2017), Duygu Dinçer, "Safiye Erol'un Ülker Fırtınası Romanında Aşkın Renkleri ve Benlik Üzerinde Tesirleri" (*Yeni Türkiye Araştırmaları Safiye Erol Özel Dosya*, Ocak-Haziran 2016, 7:15, 120-137), Çiğdem Buğdaycı, "Bir Aşk Üçgeni: Safiye Erol'un Kadıköyü'nün Romanında Aşk Istırap ve Modernleşme" (*Yeni Türkiye Araştırmaları*, Ocak-Haziran 2016, 8:15, 100-119), Necla Dağ, "Mekânın Poetikası Olarak Safiye Erol'un Romanlarında İstanbul ve Edirne", *RumeliDE Dil ve Edebiyat Araştırmaları Dergisi*, 2019, (Ö6), s. 96-10. DOI: 10.29000/rumelide.648431

eğitim durumları üzerinden kurulmaya çalışılan sağlam nedensellik bağlarıyla çizilirler. Bir mekân romanı olan *KR*, yedi gencin birbirleriyle olan ilişkileri ve grup içindeki aşklar üzerinden ilerler. Tipik bir olay akışı yerine okurunu da kahramanlarıyla birlikte düşünmeye çağıran romanların başlangıcıdır *KR*. Durumlar, başa gelenlere dair düşünme süreçleri, anlam ve varoluş krizlerine çekilen düşünsel dikkat alışıldık roman anlayışının dışına taşma arzusuna işaret eder. Bunu başarmak, fikri temeli daha sağlam romanlar yazmak sonra gerçekleşecektir. Bu ilk roman gençlik demlerini yaşayan kadınlı erkekli yedi kişinin grup ilişkilerini, kendi erginleşme ve bağımsız birey olabilme süreçlerini, özgürlük ve sorumluluk meselelerine bakışlarını anlatan bir metindir.

Kendini bulma ve erginleşme için aşkı romanın merkezine koymuştur Erol. Sevgiliden karşılık bulamama her âşıkta farklı defektler yaratır. Ayrılık anksiyetesi de can sıkıntısı, isteksizlik, amaçsızlık olarak tuzaklarını kurar. Hayatta kalmayı başaran âşıklar, ayrılık sonrası mizaçlarının uygunluğuna göre kendilerine birer kurtuluş yolu seçerler. Doğa, yazmak ve müzik hem içe bakış için hem yabancılaşmalar karşısında kendi köküyle bağı yeniden kurmak için aşkın ve içkin birer araca dönüşür. Sıkıntı dönüşümün, yenilenmenin, yeniden doğmanın metafizik mekânıdır hepsi için. Anlam arayışı ve kendini kurmanın, değiştirmenin, aşkınlaştırmanın aracısı durumundaki aşk bulunduğunda değil, yitirilme tehlikesiyle karşı karşıya gelindiğinde eşlikçisi sıkıntıyla birlikte kişilerin kendilerini fark edişlerine, kendi hakikatlerini kurmalarına, yüzleşmelerine yardım eder.

Kendisi de büyük bir aşk ve ayrılık yaşamış ve onun travmatik izlerini yaşamı boyunca eserleriyle taşımış olan yazar, aşk acısından ve ayrılıktan kaynaklı yaşamla ne yapacağını bilememe halini özellikle kadın kahramanlarına yansıtmıştır. Kahramanlar aracılığıyla, onlara yüklediği otobiyografik unsurlar üzerinden bir anlamda kendiliğini yazma sürecinde yeniden yazar. Aşkın yitimi, yas ve melankoli hayatın anlamını sorgulama ve geri kazanmanın bir aracı olarak işler Erol'da.

Acı, kayıp ve ayrılık yaşamak sıkıntısını, ontolojik ağrıyı önce perdelemek sonra açıp iyileştirmek için hayatla kahramanlar arasında bir aracıdır. Romanlar da belki Erol'un şifalanması için yazılım süreçleriyle böyle bir işleve sahiptir. Ki kendisinin de *Ciğerdelen*'in yazılım sürecine dair söyleşilerinde ifade ettikleri bu yargıyı güçlendirir. Aşırı kilo kaybı, geçirilen bayginlıklar aslında yazma süreci boyunca kurgu ile gerçeğin ne denli iç içe geçip kaynaştığının somut delilidir. Kökü yazarda bir varoluş sıkıntısı, kurgunun alanında roman kahramanlarıyla saçaklanır.

Yazarın ikinci romanı *Ülker Fırtınası*,[7] 1938'de tefrika edilmiş, 1944'te kitap olarak yayımlanmıştır. Bu da bir İstanbul romanıdır. Kalabalık kadrosuna rağmen esasta Nuran ve Sermet'in hikâyesidir. Yazarın Osmanlı'dan miras geleneksel kalıplarla Batılı modern anlayışa ait davranışları, düşünüş ve hissedişleri bilinçli bir kurgu ve tezle karşı karşıya getirdiği romanıdır *ÜF*. Arayan, ama ne aradığını tam olarak henüz bilemeyen, bulduğunu kısa bir süre aradığı zanneden yarı bilinçli bir kadın özne ile kendini bütünüyle hayatın rüzgârlarına bırakmış bir adamın körlüğünü fark etmesi hikâyesidir. Merkezde değişmeyen tema yine aşktır. İlk romandan farklı olarak burada kişilerin psikolojileri daha derinlemesine irdelenirler. Nuran'la birlikte yer bulan idealist gençlerin ülkeleri için çalışma arzuları, gelecek tahayyülleri de bir düşünsel arka plan olarak yer alır romanda. Bu önemlidir, çünkü roman özellikle Nuran'ın kendini bulma ve hatırlama mücadelesini aktarırken, bir zaman aşk yüzünden, kendinden geçmiş biri olarak unuttuğu şimdi ve orada olma nedenini de ona ve okura hatırlatır. Sıkıntı burada da ana karakterin içinin hem boşalmasına hem dolmasına yol açan duygudur. Kendini hem unuttuğu hem hatırlayıp bulduğu yer içidir, sıkıntının köklendiği yer. Kurtuluş burada kendini yaratma kudreti ve çalışma azminin geri kazanılmasıyla sağlanır. Derviş bir babayla yapılan uzun sohbetler, müziğin iyileştirici etkisi ve çalışma arzusu sıkıntının elindeki tutsak ruhun kurtuluşu olur.

7 Safiye Erol, *Ülker Fırtınası*, Kubbealtı Yayınları, İstanbul, 4. baskı, 2015.

*Ciğerdelen* Erol'un olgunluk eseri olarak kabul edilir. İkinci Dünya Savaşı'nın, Tek Parti döneminin etkisi ve izleri görülür romanda. Kuvvetli bir tarih bilinci, köklerle kurulmak istenen kültürel ve düşünsel bağ ve gelecek fikri ile dönemini başarıyla yansıtan romanlardandır *Ciğerdelen*. Romantizmin coşkun özellikleri ağır bassa da, Erol gerçekçilikle bağını koparmaz. Gerek bireysel kriz anlarındaki ruh hallerinin bağlamı içinde derinleştirilmesi, gerekse geçmiş ve bugün arasındaki kültürel ve tarihî bağın sürekliliğinin yeni bir yorum ve bakışla kurulması zorunluluğuna ilişkin düşünsel yapı, olabildiğince gerçekçi bir çizgide tutulmaya çalışılır. Dönemin romanları arasında *Ciğerdelen* tekniği ve üslubundaki zenginlik ile de özellikle konuşulması gereken romanlardandır. Bu romanın baş kahramanı ve anlatıcısı bir erkektir; ama yazarın hayatından otobiyografik izlerle özdeşim kuracağımız kişi de yine odur. Bu görülmemiş bir yenilik olmasa da romanı özel kılan unsurlardan biridir. Erol *Ciğerdelen*'i yazarken kırk kiloya kadar düştüğünü söyler zira Almanya'da eğitim alırken tanıştığı Hintli gençle yaşadığı aşk, ikisinin de vatana karşı borçları ve idealleri sebebiyle bitmiştir. Romanı yazarken bu aşk acısının da tesiriyle günden güne zayıflayan yazar, ileride Ken'an Rifâî ile tanışacak ve aşk yolculuğunun mecrası değişecektir. Erol, *Ciğerdelen*'i yazarken yaşadığı sıkıntıları hatta kilo kaybını dahi Ken'an Rifâî ile tanışmadan önce "safra atmaya" ve yaşadığı aşkın bedelini ödemeye bağlar.[8] Romanda da iki ana karakterin ruhları ve bedenleri yazarınki gibi eriyecektir.

Diğer romanlarındaki gibi burada da ayrılık süreci, ruhların ayrı ayrı kovanlarında anlam arayışlarının başlamasına, unuttukları ya da kaybettikleri kendilerini yeniden kurmalarına vesile olur. Bu kez, aşkın yoksunluğundan yükselen sıkıntı, ikisinin de ruhlarından fışkıran sarmaşıkların bedenlerini kuşatıp güçsüzleşmelerine, bedenen de çökmelerine yol açar. İç sıkıntısı, anksiyete, aşırı doluluk ya da nedensiz açılan ve doldurulamayan boşluklar iki ruhu da ayrı ayrı tahrip eder. En umut-

8 Halil Açıkgöz, "Safiye Erol'un Kendi Kaleminden Hayatı", *Kubbealtı Akademi Mecmûası*, yıl 31, sayı 4, İstanbul, s. 13-22, Ekim 2002.

suz zamanda bile hayata sevme ve sevgilinin olma inancıyla tutunmaya karar veren ruhlar çıkışlarını, arayışlarını bambaşka yerlerde gerçekleştirmeye karar verirler. Tevekkül süreci, nekahet dönemi ve iyileşme ikisinde de başka başka işler. Biri kendini işine vererek ülkesi, memleketi için örnek bir şey yapmayı hedeflerken diğeri yolculuğa çıkar. Uzaklaşmak iyidir. Bu uzaklaşma eğitmen gücüne gereksinim duyulan Anadolu'ya doğrudur.

Turhan da benzer bir duyguyla iç sıkıntısından kurtulmanın yolunun çalışmak olduğu inancındadır: "Ümitsizliğin son derecesine gelip bir kurşunla beynimi dağıtmayı düşündüğüm zamanlar gözümü duvara dikerim. Tılsımlı kılıç söyler, söyler... Ben dinlerim, dinlerim. Ve sonra vasiyetimi yazmak için önüme çektiğim kâğıdı bir tarafa atar, kaleme pergele sarılır, eserime devam ederim." (s. 114)

Ahmet Hamdi Tanpınar 1 Mart 1941 tarihli *Tasvir-i Efkâr*'da yayımlanan "Aşka Dair" denemesinde can sıkıntısının ve güzel sanatların aşka kapı aralayabileceğinden söz eder: "Çok ferdî vakıalara inmeden, bütün bir taklit hissinin, heves ve oyunun, uzvî ürpermenin ve bugünkü cemiyet hayatının büyük fârikalarından biri olan can sıkıntısının aşka başlangıç verdiğini söyleyebiliriz. Güzel sanatların, bilhassa musiki, şiir ve edebiyatın (bugünkü hayatta sinema da dâhil) ruhlara getirdiği sermestî ve heyecan ile ona müsait bir zemin hazırladıkları da muhakkaktır."[9]

Tanpınar'ın işaret ettiği gibi can sıkıntısı, Erol'un bu üç romanında da aşka kapı aralayarak kendini yok etmek ister. Anlam arayışının ilk durağı üç romanda da aşk olur. Ancak son romanda yazarın aşk için sıraladığı evrelerden sonuncusu tevekkül süreci aşkı yangın yerinden kurtarıp serin bir maviliğe ve sükût iklimine çekmeyi başarır. Üç romanda da ortak olan, can sıkıntısı ile gelen örselenme ya da tahrip olma süreçlerini aşma araçlarıdır. İlk iki romanda müzik, sonuncusunda yazmak ve bir ideale bağlanmak kahramanların kurtarıcıları olur.

9 Ahmet Hamdi Tanpınar, *Yaşadığım Gibi*, İstanbul, Dergâh Yayınları, 6. baskı, s. 27, 2013.

Bu açıdan bakıldığında Erol'un roman karakterleri düşünen ve sorgulayan yanlarıyla öne çıkarken aynı zamanda dönemin ruhuna ve gereksinimine uygun olarak eylem insanlarıdır da. Amaçlı ve düşünceyle çevrelenmiş hareket sağlık getirir kahramanlara. Yeni bir yol çizmelerini sağlar. Kendiliklerini yeniden kurar ve güçlendirir sıkıntının tetiklediği şekillerde.

Bu romanlarda can sıkıntısı yalnızca kadınları ele geçirmez. Ancak dönüşüme açık sıkıntı girdaplarına düşenler kadınlardır. Karanlık, buhranlı günlerden geçip ışığa ve yaşamaya onlar yönelirler. Düştükleri bunalımlar bir yanıyla ontolojik temellidir; ama toplumsal nedenleri de içlerinde taşırlar. Geleneksel değerlerle köklenmiş ve üzerine Batı'nın modern değerlerini benimsemiş bu kadınlar, gelenekçi dar kalıpların kıskacından kurtulamamış erkeklerin dünyasında kendilerini kaybolmuş ve değersiz hissederler. Dünyadaki yerlerini, burada oluşlarını aşkla anlamaya, anlamlandırmaya çalışırlarken dar ve kapalı yaşamaların tuzağına düşerler. Gündelik yaşamın fark yaratmayan tekrarları ile geleneksel yaşantının sınırlayıcılıkları arasında düştükleri efkâr, onlara sık sık "ben kimim?" sorusunu sordurur. Modernleşme süreçlerine ilişkin endişe bu keskin sorunun yanıtı bulunana değin kahramanların iç sıkıntısını büyütür.

Üç roman da kentin maddi hayatından içlere doğru yol alır. Batı'yla temasla kurulan genç ruhlar olgunluk eşiklerine, Doğu'ya ait olanı keşfederek ve bir değişim geçirerek varırlar. Ancak bu bir dışlama, birini diğerine tercih etme yoluyla değil, başka türlü bir bilinç açıklığı ve iradi seçimle olur. Her iki kültüre ilişkin olumlu ve olumsuz değerler, benzerlikler ve farklar üzerinden, akıl süzgecinden geçirilerek tartışmaya açılır. Yeni kültürün modern hayatı, savrulmalar, bundan üreyen can sıkıntısı ve bunalımlar maneviyatın ve değerlerin keşfiyle aşılabilir ancak Erol romanlarında. Aşksa bu yoldaki erginleşmenin, eşik atlamanın odağıdır. Özlenen sükûn ve sükût ancak bu ateş çemberinden geçip de sağ kalmayı ve kendilerine yeni bir iç dünya kurmayı başaranların olacaktır. Çöküş ve yeniden doğuş üç romanda da tekrarlanır. Erol'un en cesur yanı, dö-

neminin koşulları ve ahlâkçı önyargıları düşünüldüğünde yaratmış olduğu kadın karakterlerde aranmalı. Güçsüzlükleriyle güçlü, yanlışlarıyla yüzleşecek bilinç açıklığına sahip, onurlu, bağımsız ruhlu ve kendi ilkelerinde ödünsüz, toplumsal normları aşındırma gücü olan kadınlardır bunlar. Aşkla zayıflayıp düşkünleştikleri anlarda dahi kötücül ve entrikacı olarak çizilmekten uzaktırlar. Öteki kadınlara dair düşmanlık üretmezler. Yönleri herkesi anlamaya ve hayata doğrudur. Kişilerin vesile kılındığı bu arayışlarda sonunda buldukları kaynak sonsuz sevgidir. "Arzulanan insan"a ulaşmak için aşk bir olgunlaşma basamağıdır.

Erol'un dili çapaklan dahil coşumcu, dizginlenemez bir ruh halinin aynasıdır. İçerideki cevherin, yanmakta olanın, bozulmamışın, modernle biçilip, yontulup tamam edilmemişin, kurgudan uzak bir oluşun sesi gizlidir bu dilde. Başka bir dikkatle bakıldığında kahramanların hallerinde, davranış ve tutumlarında da bu barbar, vahşi ve ilkel olana selamlamalar vardır. Aşkın bu denli sarsıcı bir şiddetle yaşanmasında bilinçdışına gizlenmiş gölgelerin etkisi büyüktür. Bu ne Doğu'ya ne Batı'ya aittir. Bu insan oluşa ait bir hal olarak ulaşıldıkça ulaşılmazlığa sıçrayan hakikat sınırında oluşla ilgilidir. Kadın karakterlerden özellikle *Ciğerdelen*'in kadın karakteri Canzi bedeniyle de somut bir hal olarak ölümün sınır çizgisine varmaktan çekinmez. Canzi'nin karşısındaki Turan da öyle. Bedenlerle aşka davet, ölüme ölümün sınırında meydan okuma, bizi yabancılaştıran her şeyden soyunmaya doğru yol alıştır. Bu deneyimlerden elinde sıkıntının ipiyle geçenler, bunu başaranlar aşırı doluluklarından kurtulup hafifliğe doğru çekilebilirler.

Kapanma ve açılma, gitme ve kalma, beden ve ruh, Doğu ve Batı, geçmiş ve şimdi, kadın ve erkek. Pek çok karşıt içerdiği düşünülen duygu, durum ve kavram Erol romanlarında sık sık kullanılmıştır. Erol'u burada değerli kılan, bu karşıtlıkları başka bir üçüncü oluş hali ile anlama ve anlamlandırma çabasıdır. Yolunu henüz tam olarak bulamamış toplumun içsıkıntısını anlama çabası da romanlarda bir katman, bir alt metin olarak yer alır. Bu sıkıntının giderilmesine dair önerileriyle birlikte.

Hepimiz sıkılıyoruz. Çok sıkılıyoruz. Safiye Erol'un döneminden belki de daha çok. Sıkıntının ipi elimizde, hafiflemeyi, aşırılıklardan arınmayı dileyip umuyoruz. Erol bize şimdi için şunu hatırlatıyor romanlanyla: Sıkıntı, kaybettiğimiz kendimizi geri kazanmak adına onun tetiklemesiyle hayatla yüzleşme cesareti gösterdiğimizde devam etmek için hep başka olanaklar sunacaktır bize.

# Can Sıkıntısı Olarak Hayat[1]

Barış Bıçakçı

İnsanın kendi hayatını doğru düzgün düşünebilmesi için kronolojiyi avcunda tavla zarı gibi sallayıp atması gerekiyor.

Böylece evliliğimin ilk yılındayız.

Erken sayılacak bir yaşta evlendim, yirmi üç yaşındaydım. Aslında aşkı değil, aile evinden bir an önce ayrılmanın yolunu arıyordum. O evde hafta içleri sevgisizlik, hafta sonları gerginlik ve bunların toplamı koyu bir can sıkıntısı vardı, başka bir şey yoktu. Gençlik işte, toyluk, evlendim. Üniversiteyi yeni bitirmiştim, bir işe girip çalışmaya hevesli değildim, oyalanmak ve yalnız kalmak istiyordum. Gündüzleri evde yalnızdım, eşim çalışıyordu. Televizyon seyrediyor, yemek yapıyordum. Annemden tarifler almalar, komşularla ayaküstü sohbetler, marketlerdeki indirimleri yakından takip... Resmen evcilik oynuyordum. Öte yandan, aralıksız tekrarlanan, alışkanlık haline gelen faaliyetlerin ve karşı konulmaz bir hızla evi dolduran eşyanın üzerimde yarattığı baskıyı da hissediyor, bunalıyordum. Bu gelgitli ruh halinden ya ezilerek ya da dertsiz masa örtülerini, çöp torbalarının dibine yerleştirilen gazete kâğıtlarını, hurçların bozulan fermuarlarını, çamaşır makinesinin deterjan haz-

1 Yazarın *Tarihî Kırıntılar* kitabından alınmıştır (İletişim Yayınları, 2019).

nesinde biriken tortuyu, minik sarımsak rendesini, kulpu kırılan çelik tencereyi konu alan parlak şiirler ile çıkacaktım. Bir gün o kırık tencereyi tamire götürdüm. Tamirci cadde üzerinde, birkaç basamak inilerek girilen bir dükkândı. Sağlı sollu iki uzun duvarı kaplayan raflar yerden tavana kadar çeşit çeşit tencere, tava ve çaydanlık ile doluydu. Başka evlerin nüfuz edilemez yüzeyleri ve yazılmamış şiirleri... Hep birlikte insanların deforme olmuş görüntülerini yansıtıyorlardı. Raflar boyunca yürürken, yüzümün o tencereden bu tencereye o mutfaktan bu kadere bölünerek, çaresizce çoğalarak aktığını gördüm. Tencereni tezgâhın gerisindeki tamirciye uzattım. Tamirci tencereyi ertesi gün akşama doğru alabileceğimi söyledi. Ücreti peşin ödedim. Ertesi gün öğleden sonra müthiş bir yağmur yağdı. Evde yağmurun dinmesini beklerken huzursuzdum. Parmaklarımı iyice açıp avcumun içindeki çizgilere baktım, kendimi göremiyordum. Yağmur diner dinmez çıktım. Yağmur suları sokaklardan caddeye doğru akıyor, caddede neredeyse sele dönüşüyordu. Bazı yerlerde kaldırımı da aşmıştı; tamircinin önündeki basamaklardan küçük bir şelale olarak dökülüp dükkânın içine doluyordu. Kaldırımda, biraz geride durup içerdekilere baktım. Üç kişi dizlerine kadar suyun içinde, tamir için bırakılmış tencereleri, tavaları kullanarak dükkânı basan suyu dışarı atmaya uğraşıyordu. Bizim tencereyi de kullanıp kullanmadıklarını görmek için iyice yaklaştım. Ne acayip değil mi bunu düşünmem! Tencereyi göremedim. Hemen sonra da şunu düşündüm: Elime bir tencere alıp ben de bu sel suyunu mu boşaltmaya çalışmalıyım yoksa eve dönüp evliliğimi mi bitirmeliyim? Evliliğimi ancak sekiz yıl sonra, beş yaşında bir oğlum varken bitirebildim. Üstünkörü başlanan bir hayatın ve can sıkıntısının sel suyu ancak bu kadar sürede boşaltılabiliyormuş.

On bir yaşındayım.

Babamın tayiniyle ilgili bir sorun yüzünden yazı annem ile babamdan ayrı, köyde, anneannemin yanında geçirmem gerekiyor. Evin kararmış tahtalarının arasından dışarısı, ağaçların yeşili, gökyüzünün mavisi görünüyor. Yanmadığı zaman kap-

karanlık bir kuyunun ağzına benzeyen ocak, yandığında evin kalbi oluyor. Bir cevizi alıp muşamba kaplı zemine koyduğunda, ceviz kendiliğinden yuvarlanarak divanın altına giriyor. Tavuklar ve civcivler koştur koştur bütün gün evin etrafında dönüyor. Bazen bulutlar camdan içeri bakıyor. Anneannemin cebinde ya dut kurusu ya kuru üzüm ya da kesmeşeker oluyor. Elini elbisesinin cebine daldırıyor, tozunu şöyle bir üfledikten sonra avcundakileri avcuma bırakıyor. Kolunda mavi boncuklardan bir bilezik var. Bilezik sık sık kopuyor, mavi boncuklar neşeyle evin her yerine dağılıyor. Köydeki kadınlar, el fallarına bakması için anneanneme geliyor. Bir odaya kapanıyorlar, gözümü anahtar deliğine dayıyorum, anneannem bir kadının avcuna bakıyor, fısır fısır bir şeyler söylüyor. Bütün bunlar beni bir süre oyalıyor. Ama sonra can sıkıntısı başlıyor. Günler geçmek bilmiyor. Sıkıntıdan patlayacak gibi olduğum bir gün, parmaklarımı iyice açıp elimi anneanneme uzatıyorum, benim de falıma bakmasını istiyorum. Anneannem parmaklarımı yavaşça kapatıyor, yumruk haline getirdiği elimi avuçlarının arasına yumuşacık alıyor ve şöyle diyor: "Ben seni en son Neriman'ın avcunda gördüm!" Hiçbir şey anlamıyorum. Başka bir gün yine uzatıyorum elimi, yine avcumu kapatıyor ve "Ben seni en son Dudu Kız'ın avcunda gördüm!" diyor. Neriman, Dudu Kız, Zeynep, Fatma... Her defasında başka bir isim. Bunlar anneannemin el falına baktığı kadınlar. O insanların avcunda olmak ne anlama geliyor, diye düşünüyorum. Onlar gelecekte, hayat çizgilerinin bir noktasında bana mı dönüşecekler yoksa ben mi büyüyünce onlar gibi olacağım? Anneannem sadece gülümsüyor, bir şey söylemiyor. Avuçlarında göründüğüm bu insanları gözlüyorum çaresizce, Zeynep'i, Neriman'ı... Mutlular mı, diye bakıyorum. Akıllılar mı, yalnızlar mı, ne düşünüyorlar, nelere üzülüp nelere gülüyorlar, neyi seviyorlar? Gözlerine, ellerine bakıyorum, oturuşlarına kalkışlarına. Onların hikâyesini bütün ayrıntılarıyla öğrenmeye, anlamaya çalışıyorum çünkü o hikâye belki bir gün benim hikâyem olacak! Bir yandan da kendi hayat hikâyemi zenginleştirmem gerek diye düşünüyorum çünkü belki bir gün onlara devredeceğim! Böylece can sıkıntısı

filan kalmıyor, çabucak geçiyor yaz. Ama yazın sonunda kendimi çok yorgun hissediyorum: Anlamaya çalışmaktan, düşünmekten, hikâye kurmaktan yorgun düşmüşüm.

Ve geçen yıl...

Geçen yıl, rehber öğretmenlik yaptığım özel okulda bir öğrenci odama gelip annesiyle ve babasıyla ilgili bir sürü şikâyet sıraladı. Boşanmışlardı, çocuk ikisini de ayrı ayrı düelloya davet etmek istiyordu. Sözcüğün gerçek anlamıyla düello! Sahneyi kafasında ayrıntısıyla canlandırmıştı: Sabahın ilk saatleri, törensel kıyafetler, ağaçların rüzgârda hafifçe sallandığı bir koru, içlerinde birer kurşun olan iki tabanca. On beş yaşında bir erkek çocuk için gayet anlaşılır bir fantezi. Hatta kitaplardan, filmlerden ilham alarak kurduğu bu düello sahnesinin onu bir noktaya kadar rahatlattığını da düşünmüştüm. Asıl tehlike başkaydı. Çocuk, açık bir iştahla fantezisini anlattıktan sonra yine açık bir hayal kırıklığı içinde şöyle tamamlamıştı konuşmasını: "Ama ne bende o tutku var ne de annemle babamda!" Evet, düello için tutku gerekir, tutkunun yokluğu çoğu zaman düellonun sonuçlarından daha tehlikelidir. O gün okul çıkışı çocuğu uzaktan takip ettim, çünkü onda gördüğüm şey, giderilmesi mümkün olmayan hayal kırıklığı, tedirgin etmişti beni. Okuldan arkadaşlarıyla birlikte çıktı. Bağıra çağıra konuşarak, gülerek sokaklarda bir süre dolaştılar, sonra da hep birlikte bir internet kafeye girdiler. Ama çocuğun girmesiyle çıkması bir oldu. Arkasından arkadaşları seslendiği halde geri dönmedi, hışımla uzaklaştı. Bir şeye kızdığı belliydi. Takip ettim. Az sonra yavaşladı, sokaklarda boş boş dolaşmaya başladı. Etrafına bakmıyor, hiçbir şey ilgisini çekmiyor gibiydi. Derken yerde, bir duvar dibinde bir şey gördü. Eğilip aldı. Aldığı şeyi biraz inceledi sonra duvara doğru döndü. Elindekini artık görebiliyordum, sprey boyaydı, duvara püskürttü. Durdu, bir kere daha püskürttü. Ardından boya kutusunu çantasına koyup koşar adım uzaklaştı. Gidip duvara baktım: Eğri büğrü, kırmızı bir artı işareti vardı. O kadar. Belki bundan sonra, sprey boyayla zekâ dolu, eğlenceli duvar yazıları yazarak, bir şeyler çi-

zerek kendisini oyalar, diye düşündüm. Onun için sevindim, umutlandım. Çok safçaymış benim umudum. Birkaç gün sonra okulda bir olay patlak verdi. Çocuk, okulun duvarına sprey boyayla bir sınıf arkadaşının Kürt ve "terörist" olduğunu yazmış, sonra da yazının fotoğrafını çekip tanıdığı herkese yollamıştı. Aileler de işin içine girince olay büyümüştü; Kürt çocuğun okuldan atılmasını, okulun "terör yuvası" olmaması için her türlü önlemin alınmasını istiyorlardı. Onlar için duvardaki yazı bir çocuğun can sıkıntısıyla karaladığı bir şey değil, bir suç duyurusuydu. Okul yönetimi ve Kürt öğrencinin ailesi olayı yatıştırmam için benden yardım istedi. Şikâyetçi aileler ile görüşmeye başladım. O kadar belliydi ki, bu olay her günü birbirine benzeyen hayatlarını renklendirmiş, onlara uğruna mücadele edecekleri bir ideal ikram etmişti. Süslü, iddialı cümlelerle ülkeye duydukları bağlılığı anlatıyor, "terörün" okullara kadar girmesinin korkunçluğundan söz ediyorlardı. Onlara Kürt öğrencinin olgun ve sakin tabiatını, derslerdeki başarısını, annesiyle babasının hekim olduğunu filan anlatmak çok ağırıma gidiyordu. Sanki çocuk onların takdir edeceği özelliklere sahip olmasa "terörist" olacakmış gibi konuşmak, savunma yapmak çok ağırıma gidiyordu ama ne yazık ki böyle konuşuyordum. Başka bir yol bulamamıştım. Oysa onlara şöyle söylemek isterdim: Anneannem sizi en son bir can sıkıntısının avcunda gördü.

# *Perdede(n) Sıkılanlar: Sinema ve Sıkıntı*



# Ölü Zamanlar ve Yeni Türkiye Sineması'nda Yavaşlık

FIRAT YÜCEL

Nuri Bilge Ceylan'ın 2003 tarihli *Uzak*'ından bir sahne. İstanbul'da fotoğrafçılıkla uğraşan Mahmut ile köyden gelen yeğeni Yusuf evin salonunda oturmuş Tarkovsky'nin *Stalker*'ını (1979) izlemekteler. Televizyon ekranında *Stalker*'ın karakterleri Bölge adı verilen yere doğru ilerlemekteler, gerçekliğin öte yakasına, tren raylarının üzerinden. Mahmut kırmızı koltukta oturuyor, çekirdek çitliyor. Tren raylarının sesleri... Salonun başka bir yerinden çektiği sandalyede oturan Yusuf ise, senaryoda geçen betimlemeyle: "...esner. Kıpırdanır."[1] Bir süre sonra, "Ben yavaş yavaş yatacağım," diyerek, sandalyeyi yerine bırakır ve odasına çekilir. Mahmut, Yusuf'tan odasının kapısını kapatmasını ister. Yusuf gidince, yine senaryodan aktarıyorum, "Mahmut da sıkılır. Filmden kopar." Bir süre daha –Yusuf'un başka bir dünyaya, deyim yerindeyse bölgeye geçtiğinden, salonda olan bitenle ilişkisi kalmadığından emin olmaya yetecek bir süre– *Stalker*'ı izlemeye devam eder. Başını çevirerek Yusuf'un odasını bir kez daha kontrol eder. Ray sesleri... Sonra ayağa kalkar, karşı odadan başka bir VHS video kasetle döner. Mahmut'un *Stalker*'ı durdurmasıyla ray sesleri, karakterler Bölge'ye varmadan diner. Mahmut, açtığı erotik film-

1 Nuri Bilge Ceylan, *Uzak*, Norgunk Yayınları, 2004, s. 50.

den sevişme sesleri gelince hemen kumandaya davranır ve sesi kısar... Sonrasında Yusuf bir dergi almak üzere tekrar salona girecek, Mahmut hızla kumandaya davranıp televizyon kanallarında gezinmeye başlayacaktır.

*Uzak*'ın, bizzat *seyir sıkıntısını* resmeden bu sahnesini, film izleme sürecinde deneyimlenen sıkıntı hissiyatının sinemadaki potansiyelini konuşmak için kullanabiliriz. Ceylan'ın senaryoda bu sahnenin başına koyduğu iki kelimelik bir not var: "Tek plan..." Esasında, ardı ardına verilecek birkaç plan da, belki Yusuf'un evdeki varlığının Mahmut için ne anlama geldiğini dile getirebilirdi, çok daha seri, hızlı bir biçimde. Ekrandaki *Stalker*'ı daha yakından görebilirdik mesela; Yusuf'un odasına giderkenki hal ve tavırlarını, Mahmut'un *Stalker*'ı ve erotik filmi izlerken değişen yüz ifadelerini... Ama tüm bu yakın ve orta ölçek planların her biri seyirciye kaçınılmaz olarak bir şey söyleyecek, dikkatini bir şeylere başka şeylerden daha fazla çekecektirler; Yusuf'un sandalyeyi bırakışına ya da Mahmut'un yüzündeki ifadeye. Seyirciye ne düşünmesi gerektiğini buyuran, manipülatif bir taraf vardır burada.

Tek ve sabit bir planda ise seyirci, salonun hangi tarafına bakacağını, neyle ilgileneceğini kendisi belirleyebilir ya da düpedüz sıkılabilir, düşüncelere dalabilir. Seyirci bakışını aktifleştirmeyi amaçlayan bir estetik stratejisi açısından her ikisi de daha makbuldür esasında. Seyircinin bakışının yönlendirilmesine, dikkatinin belli öğelere çekilmesine yeğ tutulur. Bu bakımdan *film sıkıntısının*, diğer bir deyişle film izlerken sıkılma halinin seyirciye vaat ettiği şey, aslında sıkıntının tam tersi olarak görülebilir: İlgi. Zamanın esnetilmesiyle (yavaşlık da denir buna çoğu kez) yaratılan sıkıntı, seyircinin ilgi ve dikkat alanını genişletme vaadi taşır sinemada: Klasik anlatı sineması, perdede akan hikâyeye dalmış, Mahmut ve Yusuf'un başına ne geleceği ile ilgilenen bir seyirci talep ederken, filmik zamanı genişleten, deyim yerindeyse sıkıntıya kucak açan sinema, *geçmekte olan zaman* içinde, *Mahmut'un salonunun içinde* ne olduğuyla ilgilenen bir seyirci talep eder.

İşimizi teorik düzlemde kolaylaştırmak için, az önce, *Uzak*'ın

*Stalker* sahnesi üzerinden tasavvur ettiğimiz, Mahmut'un yüz ifadelerinin yakın plan çekimlerine başvuran, Yusuf'un odaya çekilişini ayrı bir planda aktaran vb. farazi sahneyi, klasik anlatı sineması olarak kodlayabiliriz; kurgu karakterlerin hareketini takip eder (süreklilik kurgusu), Mahmut'un yüz ifadeleri öne çıkarıldığı için, onun haliyle, yani Yusuf'un evdeki varlığından rahatsız olan şehirli entelektüel gözle özdeşleşiriz (karakter özdeşimi). Sahnenin, *Uzak*'ın mevcut halinde yer alan, Ceylan'ın "tek plan" notuna bağlı kalınarak çekilmiş biçiminin ise, seyircinin bakışını aktifleştirme amacı taşıdığını düşünebiliriz. Zamanı genişleterek/yavaşlatarak seyirci bakışına alan tanıma stratejisinin bir parçasıdır bu. Hikâye tümüyle yok edilmemiştir. *Uzak*'ın, seyircinin karakterlerle özdeşleşmesini sağlayacak dramatik öğeleri de vardır. Sadece gündelik zamana, klasik anlatı sinemasının hikâye rejiminde *gereksiz* sayılacak anlara daha fazla yer açılmıştır.

Mahmut'un salonuna, 1990'ların ikinci yarısından itibaren Yeni Türkiye Sineması'nda üretilmiş, gündelik zamana yer açan "yavaş filmlere" (özellikle de Nuri Bilge Ceylan, Zeki Demirkubuz, Semih Kaplanoğlu ve Ali Kemal Çınar filmlerine) daha yakından göz attığımızda döneceğim. Önce, çok basit bir yerden, hatta belki de ana akım sinema seyircisinin bakışını kuşanan bir yerden şu soruyu sormak istiyorum: Sıkıntı hissiyatı, sözünü ettiğimiz, uzun ve sabit planlara yoğunlaşan, zamanı genişleten anlatım biçiminin oluşmasında nasıl bir rol oynamıştır?

Bu bağlamda, "gerçekliğin muğlaklığı"na[2] yer açtıkları gerekçesiyle sinema dilinde uzun planların savunucusu olan, Fransız Yeni Dalgası kuramcısı André Bazin'in seyir notları-

2 Nijat Özön'ün çevirisiyle "gerçeğin ikizliliği." Bazin şöyle diyor, *Almanya Sıfır Yılı* (*Germania anno zero*, 1948), *Bisiklet Hırsızları* (*Ladri di biciclette*, 1948) gibi İtalyan Yeni Gerçekçiliği örnekleri ve Orson Welles'in alan derinliğini etkinleştirdiği filmlerinden hareketle: "(...) İtalyan yenigerçekçiliği her çeşit dışavurumculuktan sıyrılarak, özellikle kurguya bağlı etkilerin mutlak yokluğuyla sinema gerçekçiliğinin daha önceki biçimlerine karşı çıkar. Welles'te olduğu gibi ve deyiş ayrılıklarına rağmen, yenigerçekçilik filme gerçeğin ikizliliği anlamını vermeğe yönelir." André Bazin, *Çağdaş Sinemanın Sorunları*, çev. Nijat Özön, Bilgi Yayınevi, Mart 1995, s. 65-66.

na bakmak faydalı olabilir. Bazin kritik bir figür, zira yavaşlama ve sıkıntı gibi kavramlardan hareket eden hemen tüm teori ve akımlar, kaçınılmaz olarak onun sinemada zaman ve uzun planların işlevine dair düşüncelerine geri dönerler.[3]

Bazin, Charlie Chaplin'in *Sahne Işıkları* (*Limelight*, 1952) filmi üzerine yazısında seyir sürecinde yaşanan sıkıntının ne anlama geldiği üzerine detaylıca düşünüyor. *Sahne Işıkları*'nın, diyaloglu sahnelerin ağırlıkta olduğu ikinci yarısının seyri sırasında duyulan sıkıntının bile, anlaşılmaz biçimde filmin bütününde bir yere oturduğunu söylüyor ve soruyor: "Hem zaten 'sıkıntı' sözcüğü burada hangi anlama gelmektedir?"[4] Ardından *Sahne Işıkları*'nı tam üç kez gördüğünü ve her seferinde de "sıkıldığını" belirtiyor, ama "hep aynı yerlerde değil," diye de ekliyor. "Yine de bu sıkıntının süresinin kısalmasını asla dilemediğimi de biliyorum. Bu daha çok, zihnimi kısmen rahatlatıp değişik düşüncelere dalmamı sağlayan bir dikkat dağılmasıydı; görüntüler üzerine bir düşe dalış."

Sıkıntı burada bir izleme tekniği olarak anlam buluyor. Bazin kendi sıkıntısı üzerine düşünüyor, 2 saat 20 dakika olan *Sahne Işıkları*'nı izlerken zaman kavramını unutmasını bu geçici sıkıntı nöbetleri ile ilişkilendiriyor. Filmden sıkıldığı noktalarda "dikkati dağılmıştır" Bazin'in ama bunu *filmden uzaklaşma* olarak görmez, daha çok bu sıkıntının dikkatini farklı düşünce bölgelerine (ki bunlar "film dışı" olarak görülebilecek bölgeler de olabilir) çekmeye yaradığına işaret ediyor gibidir. *Sahne Işıkları*'nın ona göre dramatik olmaktan çok müzikal ve düşşel bir

3 Uzun planların daha gerçekçi olduğu, gerçekliğin yansıması olarak görülebileceği yönündeki bu fikri radikal biçimde reddeden bir düşünce literatürü olduğunu da ekleyelim. Örneğin yine Fransız Yeni Dalgası ile özdeşleştirilen Jean Luc-Godard'a göre, "Bazin'in 'gerçekliğin muğlaklığını yansıtıyor' diye yücelttiği uzun planlar (...) daha bile manipülatiftir, zira kesmeleri gizlemektedirler. Seyirci perdedeki görüntüleri katıksız gerçeklik gibi algılıyordur, oysa bir yapıntıdır perdedeki." Alıntı, Jean Luc-Godard sineması üzerine yazdığım, *Altyazı*'da yayınlanan "Jean-Luc Godard: Sinemanın İmhası" başlıklı yazımdan. *Altyazı*, 3 Aralık 2019, https://www.altyazi.net/gozecarpanlar/sinemanin-i%CC%87mhasi/. Bu görüş hakkında daha fazla okumak için: Jean-Luc Godard, "Jusqu'à la Victoire," goo.gl/4SuT4V; James Roy MacBean, *Sinema ve Devrim*, İstanbul: Kabalcı Yayınevi, Temmuz 2006.

4 André Bazin, *Sinema Nedir?*, İzdüşüm Yayınları, Kasım 2007, s. 268-269.

yapısı vardır; çünkü film, bir yandan seyircinin zihnini sıkı sıkıya kavrarken, diğer yandan seyirciye görüntülerden bağımsız düşünme olanağı da sunmaktadır. Filmin belli yerlerinde sıkılması, Bazin'in görüntülere dramatik işlevlerinin ötesinde bakmasını sağlar. Uzun planları gerçekliğin muğlaklığına daha fazla alan açtıkları için övmeye başlamasına açılan estetik önermelerinin ardında bu sıkıntı vardır belki de; dikkatin dağılmasına ve dağılarak sinemanın farklı boyutlarını, olasılıklarını fark etmeye zemin açan sıkıntı.

Sanatta sessizliğin ne anlama geldiği üzerine düşünen Susan Sontag (ki sıkıntı ve sinema üzerine fikirlerine değineceğim Paul Schrader'a da esin vermiştir) 1947-1963 arasında kaleme aldığı günlüklerinde, en ilginç sanat eserlerinin çoğunun sıkıcı olduğunu belirterek, tıpkı Bazin gibi dikkat mevzusu ve sıkıntıyla ilişkisine değinmiş: "Sıkıntı dikkat ile ilgili bir işlevdir. Yeni dikkat etme biçimleri öğreniyoruz öğrenmesine –örneğin, gözden ziyade kulakla–; ama eski "dikkat çerçevesi"nde hareket ettiğimiz vakit bir şeyleri sıkıcı buluyoruz. Örneğin ses odaklı değil anlam odaklı dinlediğimizde (fazla mesaj odaklı olduğumuzda). Herhangi bir metinde, müzik parçasında ya da filmde, eğer ki belli bir cümle, dil düzlemi ya da imaj tekrar edildikten sonra sıkılıyorsak doğru dikkat çerçevesinde hareket edip etmediğimizi kendimize sormalıyız belki."[5]

Bazin ve Sontag, bugün sinema ve sıkıntı deyince en fazla referans verilen bu iki düşünür de sıkıntının seyirci algısında bir genişleme yaratma yönündeki potansiyeline vurgu yapar. Bu nokta, Vittorio De Sica'dan Michelangelo Antonioni'ye, Andy Warhol'dan Chantal Akerman'a, Andréi Tarkovsky'den Bela Tarr'a, Tsai Ming-Liang'dan Nuri Bilge Ceylan'a uzanan, 2000'ler sonrasında "yavaş sinema" olarak anılmaya başlanarak yekpareleştirilen estetik hattın temel çıkış noktası olarak görülebilir. Ama Yeni Türkiye Sineması'nın bu hat üzerindeki yerini ele almadan önce, sinemada yavaşlama stratejileri babında önemli bir yere oturan bir kavrama daha değinmek istiyorum. Yazının başlığın-

5 Kendi çevirim, "Susan Sontag on the Creative Purpose of Boredom", https://www.brainpickings.org/2012/10/26/susan-sontag-on-boredom/

da da yer alan ve "zaman öldürme" çağrışımından dolayı sıkıntı hissiyatıyla da ilişkilenen bir kavram: Ölü zaman.

Sinemada zamanın genişlemesini ve buna bağlı olarak seyirci algısının açılmasını sağlayan tek şeyin planların uzunluğu olduğunu söylemek hata olacaktır. Evet Ceylan'ın, *Stalker* sahnesine "tek plan" notu düşmesi ve sahnenin bu şekilde aktarılması önemlidir. Ama zamanın genişlemesi sahnenin ne içerdiğiyle de, nasıl bir zaman öbeğini paylaştığıyla da ilgilidir. Seyircinin ilgi ve dikkatinin özgürleşmesi, dramatik akışın baskısından kurtulmasıyla mümkün olabilir; Michelangelo Antonioni, Theo Angelopoulus, Jean-Marie Straub ve daha birçoğunun "ölü zaman" olarak adlandırmayı tercih ettikleri zamanların anlatıya dahil edilmesiyle.

Bir sekans aracılığıyla açıklamaya çalışayım. Amerikalı senarist-yönetmen-film kuramcısı Paul Schrader, 1972'de yayımlanan *Transcendental Style in Film: Ozu, Bresson, Dreyer* (*Sinemada Aşkın Üslup*) kitabının 2018 baskısı için yazdığı ve bir bakıma "yavaş sinema"nın tarihini kendi bakışından özetlediği önsözde, Cesare Zavattini'nin senaryosunu yazıp Vittorio De Sica'nın yönettiği, İtalyan Yeni Gerçekçiliği'nin başyapıtlarından *Umberto D.*'nin (1952) bir sahnesine vurgu yapıyor. Bu sahnede, emekli maaşıyla geçinmeye çalışan Umberto Domenico Ferrari'nin kaldığı pansiyonda çalışan genç hizmetçi kadın uyanır, kahve yapmak üzere ağır adımlarla mutfağa yürür, kapıyı açar, biraz etrafı temizler, karıncalara su tutar, sonra bir kibrit alır ve duvara sürter. İlk iki seferde yanmayan kibrit, üçüncüde yanar ve genç kadın yanan kibriti ocağa tutar. Ocak yanmayınca bir kibrit daha alır ve aynı işlemi tekrardan yapar. Bunlar olurken kamera hareket etmez, herhangi bir objeyi ya da genç kadının yüzünü yakın planda görmeyiz. Fırını, ocağı, mutfak kapısını ve en önemlisi, çentik gibi görünen duvardaki kibrit sürtünmesi izlerini içine alan geniş ve sabit bir planda izleriz mutfağı.

Bu alelade günlük hayat görüntülerinin dramatik akışa, olay örgüsüne doğrudan hizmet eden bir tarafı yoktur. Schrader'in deyimiyle "konu dışı olanı gerçek zamanda" görürüz *Umberto*

*D.*'nin bu sekansında. Gerçek zamanda, yani herhangi bir gündelik anda hayat bulacağı süreye yakın bir sürede ve yakın bir biçimde (zira her şey kusursuzca olmaz, kibrit yanmaz, tekrar denenir vs.). Zamanın genişlemesi hissi, planların uzunluğundan öte seyirciye izletilen görüntünün, dramatik yapının neden-sonuç ilişkileri babında bir gerekliliğe sahip ol*mama*sından doğar. "Ölü zaman" seyirciye dramatik akışa dair (filmin geri kalanında meydana geleceklere dair) herhangi bir bilgi vermeyen, filmden çıkarılsa hikâyede bir değişime yol açmayacak planları içeren zamandır. Seyirciyi bilgilendirmez. Tam da bu yüzden sıkıntı hissine sebebiyet verme tehlikesi, ya da seyir sürecindeki sıkıntıyı olumlu gören bir bakış açısından, potansiyeli vardır. Walter Benjamin'in dediği gibi, bizi neyin beklediğini bilmediğimizde sıkılırız; bunun aksine "bilme ya da bildiğimizi zannetme, neredeyse her zaman yüzeyselliğin ve ilgisizliğin ifadeleridir."[6] Filmlerdeki ölü zamanlar da, Benjamin'in bahsettiği, bildiğini zannetmenin getirdiği tatmin duygusunu seyircinin elinden alır. Dramatik bilgi akışını takip etmeye alıştırılmış seyirciyi bundan alıkoyarak, ona, izlediği görüntüler üzerindeki dikkat ve ilgisini yönetme, kendi kontrolünde tutma imkânı sunar; Schrader'in deyimiyle seyirciyi aktifleştirir. Seyirciyi özgürleştirme yönünde potansiyeli olduğu düşünülen sıkıntıyı aktive eden ölü zamanlardır.[7]

Benim bu yazıda yapmaya çalışacağım şey, bu fikir kanalları üzerinden, Yeni Türkiye Sineması'ndaki "yavaş film" örneklerine bakmak olacak. Uzun plan ve ölü zaman gibi, aslında modernist auteur sinemasının kurucu estetik öğelerinden olmakla birlikte, 1990'lar ve 2000'ler sonrasının "yavaş sinema", "minimalist sinema" ve "tefekkür sineması" gibi akımlarla da örtüştürülen estetik araçlar, Yeni Türkiye Sineması'nda nasıl bir yankı buldu? Bu anlatım öğelerinin seyirci bakışını serbest bırakma, özgürleştirme, algı alanını genişletme ve aktifleştirme

6 Kendi çevirim. Walter Benjamin'den aktaran Tom McDonough, *Boredom*, ed. Tom McDonough, Whitechapel Gallery (Londra) / The MIT Press (Cambridge), 2017, s. 28.

7 Paul Schrader, *a.g.e.*, s. 9.

gibi önermelerinin Yeni Türkiye Sineması'ndaki karşılıklarının izini sürebilir miyiz? Perdedeki karakterlerin yaşadığı sıkıntı ile seyir halinde yaşanan sıkıntı arasında nasıl bir diyalog var?

## Yavaş sinema ve sıkıntı

Bazin ve Sontag örneklerinin ortaya koyduğu üzere sıkıntı hissiyatının potansiyelinin, anlatı sineması üzerine estetik tartışmalarda her zaman için belli bir yeri olduğunu söylemek mümkün.[8] Ancak sıkıntının anlatı sinemasında bir *estetik strateji* olarak adlı adınca tanımlanmaya başlanması ve sahiplenilmesinin, esasen "yavaş sinema" kavramı etrafında vuku bulduğunu söyleyebiliriz. Yeni Türkiye Sineması'nın uzun plan ve ölü zaman gibi araçları kullanan örnekleri de bu literatürde kendilerine yer buluyorlar. Bir örnek olarak, Orhan Emre Çağlayan'ın University of Kent'te yazdığı "Screening Boredom: The History of and Aesthetics of Slow Cinema" (Sıkıntıyı Göstermek: Yavaş Sinemanın Tarihi ve Estetiği) 2014 tarihli tezine göz atabiliriz. Çağlayan, Béla Tarr, Tsai Ming-Liang ve Nuri Bilge Ceylan sinemalarını özel olarak incelediği tezinde yavaş sinemanın, ölü zamanları yaygınlaştırarak ve anlatısal motivasyondan büyük oranda arındırarak, Bazin'in uzun planlara dayalı gerçekçilik fikrini ileri bir noktaya taşıdığını öne sürüyor. Çağlayan'a göre, seyirciyi düşünmeye teşvik eden sıkıntı, yavaş sinemanın "izleyici modu"nu karakterize eden bir unsur: "[S]ıkıntı bir estetik erdem olarak düşünülebilir, ya da başka bir deyişle, belli bağlamlarda insan zihninin yaratıcı ilham, sanatsal içgörü ve etkili problem çözme pratikleri geliştirmesi yönünde fırsat yaratır."[9] Minimalizm, uzun plan ve ölü zaman gibi anlatım unsurlarını

8 Sıkıntıya yol açan yavaşlık, kuşkusuz avangard sinemanın da temel araçlarından biridir. Andy Warhol'un, Empire State binasının tek bir açıdan çekilmiş görüntüsünü, yavaş çekimde, 8 saat 5 dakika boyunca yansıttığı 1964 tarihli *Empire* filminde en epitomik örneğini bulan avangard bir pratiktir. Ama bu yazıdaki temel amacım, Yeni Türkiye Sineması'nın anlatısal filmlerinin yavaşlama pratiklerini anlamlandırmak olduğu için anlatı sineması sınırları içinde kalacağım.

9 Kendi çevirim. Orhan Emre Çağlayan, *Screening Boredom: The History of and Aesthetics of Slow Cinema*, University of Kent, Şubat 2014, s. 185.

yoğun olarak kullanan Nuri Bilge Ceylan, Yeşim Ustaoğlu, Zeki Demirkubuz, Semih Kaplanoğlu ve Reha Erdem gibi yönetmenlerin parçası olduğu Yeni Türkiye Sineması da Çağlayan'a göre, yavaş sinemanın Türkiye'nin ulusal bağlamında yerelleştirilmiş bir biçimidir. Bu bağlamda, Yeni Türkiye Sineması'ndaki sıkıntı estetiğine geçmeden önce, yavaş sinema diskurunun sorunlarına ve sosyopolitik tahayyüldeki yerine biraz daha detaylıca bakmak istiyorum.

2000'li yıllarda gündeme gelen ve 2010'ların başından itibaren sinema yazınında, özellikle de internet ortamında sıkça kullanılmaya başlayan ve bolca da tartışmaya yol açan "yavaş sinema", adı üstünde, konvansiyonel sinema ölçütlerine göre yavaş sayılabilecek bir anlatıma sahip ve çoğunlukla film festivallerinde gösterilen filmlerin tek bir şemsiye altında düşünülmesini beraberinde getiren bir terim. *Fast Food* ekonomisine karşı geliştirilen *Slow Food* (Yavaş Yemek) hareketini ve yavaşlığı savunan bilumum üretici/tüketici hareketini akla getiriyor ki, bu çok da hatalı bir paralellik sayılmaz. Zira "yavaş sinema" da, tıpkı diğer yavaş akımları gibi, kapitalizmin hızına ve tüketim toplumunun kültür ürünlerine karşı bir tepki olarak, bir nevi boykot olarak benimseniyor.[10] Örneğin, "yavaş filmlere adanmış tek internet sitesi" olarak kendini sunan "The Art(s) of Slow Cinema" [Yavaş Sinema Sanat(lar)ı] adlı internet sitesinin yöneticisi Nadin Mai paylaştığı bir postta, yavaş sinemanın, "Batılı hayatlarımıza karşı bir tepki" olarak anlam bulduğunu öne sürmüş.[11] *Slow Cinema* adlı kitabın editörlerine göreyse söz konusu akım, kültürel formları geç kapitalizmin hızlandırılmış temposundan kurtarmayı amaçlayan çok daha geniş bir sosyokültürel hareketle ortak bir söylemden yola çıkıyor.[12] Öte yandan Asuman Suner, *New Turkish Cinema* (*Yeni Türkiye Si-*

10 Mark Cousins, "Widescreen: Slow Cinema", *Prospect*, https://www.prospectmagazine.co.uk/magazine/widescreen-slow-cinema, 21 Temmuz 2010.

11 Nadin Mai, *Organic Cinema - Thorsten Botz-Bornstein*, https://theartsofslowcinema.com/2020/01/28/organic-cinema-thorsten-botz-bornstein-2017/

12 Tiago De Luca ve Nuno Barradas Jorge George'dan aktaran Elif Gezgin, "On Boredom in *Winter Sleep*", *Trakya Üniversitesi Edebiyat Fakültesi Dergisi*, cilt 9, sayı 18, Temmuz 2019, s. 68-85.

*neması*) adlı kitabında, Nuri Bilge Ceylan'ın bir söyleşide sarf ettiği ifadelerden hareketle, düşük bütçeli filmler çekmesinin Ceylan için bir zorunluluk değil seçim olduğunu belirtiyor. Suner'e göre yönetmen, minimalizmi, ifrat kültürüne ve tüketim çılgınlığına karşı bir direniş olarak görüyor.[13]

Film eleştirmenleri ve teorisyenlerinin, tüm yavaş filmlerin tek bir potada toplanmasını indirgemeci bir yaklaşım olarak görmekle birlikte, yavaş sinema etrafında sürdürülen tartışmalara dahil olmaktan kendilerini alıkoymadıklarını görüyoruz. Örneğin, Birleşik Krallık'ın *Sight and Sound* dergisinin genel yayın yönetmeni Nick James, bir editör yazısında günümüzde üretilen bazı yavaş sinema örneklerinin *sahiden de sıkıcı* olduğunu iddia etmiş. "Sahiden de sıkıcı" ifadesi, seyirciyi sıkmaktan kaçınmayarak ilginçlik kazanan filmlerin bir kısmının bunu yapamadığına dair bir öznel beğeni beyanı olarak görülebilir. Ancak James'in asıl itiraz noktası, estetik politikasında bir dönüşüme de işaret ediyor. James'e göre, yavaş sinema ile örtüştürülen uzun planlar, bir zamanlar "radikaller tarafından üretilmiş maceracı provokasyonlar" olarak anlam bulurken (kuşkusuz en çok 60'lar ve 70'lerin modernist sineması kastedilmekte), uzun planlara sahip birçok güncel yavaş sinema örneği ise "onaylanmış ve ezberlenmiş bir sanatsal lisan içinde hareket etmekte."[14] Bu görüşü bir örnekle özetlemek mümkün: Chantal Akerman, bugün hem feminist sinemanın hem de yavaş sinemanın başyapıtlarından biri olarak gösterilen *Jeanne Dielmann*'ı (1975) çektiği dönemde yavaş sinema diye bir tabir yoktu; *Jeanne Dielmann*'ın sinema estetiği politikası açısından gücü de yavaşlığında değil, konvansiyonel sinemanın temsil alanından uzak tutulmuş ev içi kadın emeğinin motonluğunu görünür kılmasında, uzun planları da bu sıkıntının şiddetini dile getirmek için kullanmasında aranıyordu.[15]

---

13 Suner'den aktaran Orhan Emre Çağlayan, *a.g.e.*, s. 182.

14 Nick James'ten aktaran Vadim Rizov, "Slow cinema backlash", *IFC*, https://www.ifc.com/2010/05/slow-cinema-backlash

15 Tom McDonough, "Introduction", *Boredom*, ed. Tom McDonough, Whitechapel Gallery (Londra) / The MIT Press (Cambridge), 2017, s. 18.

Yavaş sinema diskurunun (kuşkusuz burada yavaş sinema sayılan filmlerin kendilerinden değil, bu filmleri anlamaya/konumlandırmaya yönelik kavramsal alet çantasından bahsediyorum) sorunu tam da buradadır. Bu diskur, seyirciyi belli tarzda filmlerden zevk alanlar ile almayanlar ya da bu filmlerin açtığı yolda düşünce pratiği yapanlar ve yapmayanlar (yani filmin teklifini kabul edenler ve etmeyenler) olarak ayırma eğilimi göstererek, politik kaygılarla şekillenmiş estetik tavırların beğeni ve haz temelli bir bakış açısıyla düşünülmesine yol açar. Yavaşlık ve beraberinde getirdiği varsayılan sıkıntı, Yeni Gerçekçiliğin temsili demokratikleştirme yönündeki stratejilerinden arındırılıp tek başına düşündürme, zihin açma, ilham verme gibi fonksiyonlar üzerinden yüceltildiğinde, filmik zamanı ideolojik bir alan olarak görmekten de uzaklaşırız. Filmin yavaşlığı ve hatta sıkıntı uyandırması, seyirci tarafından değeri bilinmesi gereken, kendinden menkul bir erdeme dönüşebilir.

Böylesi bir bakış, sinema estetiğine yönelik politik bakış ve konumlanmaları marjinalleştirme sonucu da doğurabilir. Zira yavaş sinemayı temel alan bakış açılarında, yavaş filmlerden alınacak zevk, kendi başına bir amaca dönüştürülürken; o yavaşlığın "niye ve nasıl"ı ikincil bir mesele olarak (*Jeanne Dielmann* örneğinin işaret ettiği politik eksenin tam aksine), sadece bir filmi diğerinden daha etkileyici, derin, düşündürücü vb. ilan etmeye yönelik bir beğeni kıstası olarak görülebiliyor. Bu da, söz konusu filmlerin politik bakışa tabi tutarak ele alan (örneğin sınıf ve toplumsal cinsiyet perspektifleriyle) pozisyonların, sanatsal gücü görmezden gelen, estetik haz öğesini hiçe sayan *fazla ideolojik* pozisyonlar olarak görülmesine zemin açmış oluyor. Yavaş ve hızlı kurgu taraftarları, minimalist sinema sevenler ve sevmeyenler gibi karşıt beğeni cepheleri oluşurken, perdede izlenen farazi hayatların öznelerinin işaret ettiği politik mahiyet, ikinci bir mesele olarak değersizleşiyor. Bu diskuru, Paul Schrader'in yavaş sinema ve sıkıntı tekniği kavramsallaştırmaları üzerinden örneklendirmeye çalışacağım.

Schrader, daha önceden de sözünü ettiğim, *Transcendental Style in Film* kitabının 2018 baskısı için yazdığı önsözde, ya-

vaş sinema fenomenini tanımlamak için sarf edilen sıfat ve terimleri şöyle sıralıyor: Durağanlık, derin düşünce, yalınlık, soyutluk, manzara, meditatif, bilgi-dışı, organik, genişletilmiş ve aşkın. Tarkovsky'nin, uzun planları niye tercih ettiğinden söz ederken kullandığı "zamanın baskısı" ifadesinin yerine ise kendisinin "sıkıntı"yı kullanmayı tercih ettiğini söylüyor.[16] Hatta bir *Youtube* videosunda daha da ileri gidip, sinemanın anlatım araçlarını belli bir düzende kullanışını "sıkıntı tekniği" olarak tanımlıyor.[17]

Schrader'a göre yavaş filmler, sıkıntıyı hesaplayarak kullanırlar. Bir estetik araç olarak. Seyircinin ilgisini askıda tutma taktiği olarak. Ancak bir başka askıda tutma taktiği olan gerilimden (*suspense*, ki Türkçeye erteleme olarak da çevrilebilir) oldukça farklıdır bu. İkisi de manipülatiftir Schrader'e göre, ancak sıkıntı, seyirciden katılım talep ederken, gerilim seyirciyi küçük düşürür. Karaktere ateş edilecek mi edilmeyecek mi... Gerilim, bunun cevabını erteleyerek seyirciyi avcunun içine alır; bu noktadan sonra seyircinin dikkati sadece buna yoğunlaşacaktır. Sıkıntı tekniğinde de benzer bir erteleme söz konusudur; ancak sıkıntı seyircinin bakışını *sonuca* kilitlemez. Genel planda kalmak, orta ya da yakın plana kesmemek, olan biteni statik tek bir planda vermek gibi yöntemlerle (yani düpedüz eksiltmeler aracılığıyla) seyircinin dikkatini, varış noktasına değil, karakterin vurulmadan önce yaşadığı anlara, yolculuğa, *geçen zamana* yönlendirir.[18]

Peki niye bu sıkıntıya katlanıyoruz diye sorar Schrader? Öncelikli olarak, sabırlı bir seyircinin "iyi bir film"den "mükâfatlandırılarak" çıktığını söyleyerek yanıtlar soruyu; beklenmedik bir tefekkür alanı, bir aydınlanma, kavrayış vs. ile mükâfatlandırılacaktır sıkıntıyı göğüsleyen seyirci. Ama bu aydınlanma ya da kavrayışın ne olduğuyla, ne olabileceğiyle ilgili bir şey söylemez Schrader; herhangi bir örnek vermez. Yüce ve aşkın gibi

16 Paul Schrader, *a.g.e.*, s. 8.

17 "Transcendental Style in Film | Paul Schrader | TIFF 2017", https://www.youtube.com/watch?v=mFcCs8c2n6I

18 Paul Schrader, *a.g.e.*, s. 18.

sıfatlarla taçlandırılan bazı büyük eserleri (*sahiden de sıkıcı* olmayanları, ki Schrader de bu öznel tanıma başvurur), ideoloji üstü bir konuma yerleştirip kucaklamayı, açtıkları tefekkür alanından faydalanmayı bilmeyi salık veren bir tutumdur bu.

Sıkıntı tekniği aracılığıyla aktifleştirildiği öne sürülen seyircinin esasında politik olarak pasifleştirildiği de iddia edilebilir bu noktada; zira seyirciden beklenen, "iyi" bir yavaş filmi "kötü" bir yavaş filmden ayırması ve söz konusu filmin sunmuş olduğu varsayılan kavrayışa kendini bırakmasıdır. Seyir deneyimi, seyirci ile perdede izlenen hareketli imgeler arasında gerçekleşen mahrem bir deneyim halini alır; dış öğeler (filmin sunduğu kavrayışın dışında kalan toplumsal referanslar) tarafından bölünmemesi gereken bir tefekkür alanı. Bu bakışta, seyircinin toplumsal cinsiyeti, sınıfı ve hatta estetik alışkanlıkları (ve kuşkusuz söz konusu tefekkür alanının tam olarak bunlara tabi olduğu) gündem dışı bırakılırken, filmlerin kimin hayatını konu aldığı, kimi ana karakter kimi yan karakter olarak seçtiği, kimin sıkıntısını ne kadar açıp kimin sıkıntısını görmezden geldiği gibi unsurlara da çok az yer vardır. Perdede bir şeyler gerçekleşiyordur ve sıkıntı tekniği, seyirciye akan görüntünün koridorlarında serbestçe dolaşma imkânı tanıyacaktır. Schrader, Bazin'in izindeki kuramcıların buna "gözün demokrasisi" adını verdiklerini not eder ve ekler: "şans verildiğinde göz inceleyecektir."[19]

Schrader'in "niye bu sıkıntıya katlanalım?" sorusuna getirdiği bir başka açıklama ise, sinemaya giderken imzalanan sosyal kontratla doğrudan ilintilidir: "Filme gitmek kiliseye gitmek gibidir. Bağlılık yemini edilmiştir. 'Kendi irademle buraya geldim ve kuralları tanıyorum.' Bir insan kilise ibadetini sıkıcı olduğu için yarım saat sonra terk etmez. Yavaş filmler, seyirci ile seyredilen arasındaki bu kontrattan faydalanırlar."[20]

Dolayısıyla Schrader'in sözünü ettiği sıkıntı tekniği, öncelikle filmlerden kaynaklı sıkıntının sinema salonunda (başka bir yerde değil) deneyimlenmesinin gerekliliğine dayanır. Kontratı

19 Paul Schrader, *a.g.e.*, s. 19.

20 Paul Schrader, *a.g.e.*, s. 20.

imzalamış, söz konusu yavaş filmi izlemeye gönüllü olmuş seyirci, önce sıkıntıya maruz bırakılmalı, ardından da buna katlandığı için mükâfatlandırılmalıdır. Schrader bunu adeta bir formül gibi sunar, kuşkusuz Hıristiyan ahlâk sistemiyle kuvvetli bağa sahip bir formül: Sıkıntı bir tür sınama gibidir; sınavı geçen izleyici, bir bakıma çilekeşliğinin mükâfatını alacaktır. Schrader'in *Youtube* videosunda verdiği örnek, bir filmin sadece finalinde müzik kullanılmasıdır. Tüm film boyunca sessizliğe alıştırılmış, estetik yoksunlukla sınanmış seyirci finalde müziği duyunca gafil avlanacak; anlamsızlıkla malul bir dünyada bir an için anlama erişmiş gibi hissedecektir. Bu hissiyat, sadece "sıkıntı iradesi"[21] gösteren seyircinin, bu yoksunluğa katlanmaya gönüllü olanların erişebileceği bir derinlik olarak tanımlanır.

Öncelikle burada, söz konusu filmlerle ilişki kurabilmenin, sadece belli, sıkıntıyı göğüslemeye rıza gösteren izleyicilerin ulaşabileceği bir ayrıcalık olarak tarif edilmiş olduğunu vurgulamalı. Böyle bir yerden bakınca, yavaş filmleri beğenmek bir çeşit kültürel ayrıcalık, *özel bir sinema seyircisi* olmayı imlemeye başlar. İkinci olarak da, bu bakış açısı, daha önceden de öne sürdüğüm üzere, –seyirci algısının açılmasına (Sontag) ve bakışın özgürleştirilmesine (Bazin) yönelik estetik stratejileri özümsemekle birlikte– filmik zamanı (perdedeki anlatının zamana dair tasarruflarını) ideolojik bir alan olarak okumaz. Yalnız adamların uçsuz bucaksız sokaklarda yürüdüğü uzun planlar meditatif, yoğun, aşkın, derinlikli gibi –seyircide oluşturacakları hissiyata dair varsayımlardan hareket eden– ifadelerle övülebilir mesela; ama bu planların filmik zamanda işgal ettiği yerin toplumsal cinsiyet temsilleri açısından ne anlama geldiği, bu adamların uzun yürüyüşlerinin hangi yürüyüşleri filmik zamanın dışına ittiği üzerine (yani estetik tahakküm meselesi üzerine) düşünce alanı açılması bu diskurun sınırları dışındadır.

---

21 Paul Schrader, *a.g.e.*, s. 21. Schrader bu kavramı *Boredom and Art: Passions of the Will to Boredom* kitabının yazarı Julian Jason Haladyn'den ödünç alıyor. Birleşik Krallık: Zero Books, 2015.

Kısacası, yavaş sinema diskurunun terminolojisinde zamanın ideolojik okumasına yer yoktur. Örneğin, *Umberto D.*'deki duvardaki kibrit izleri sahnesinden bahsederken, bu sahnenin öznesinin bir yan karakter olduğuna (dolayısıyla onun gündelik hayatına zaman açılmasının estetik mahiyetine) değinir Schrader, ama filmin ana öznesi olan, geçim sıkıntısı kıskacındaki Umberto Domenico'nun toplumsal-sınıfsal pozisyonuna bile sahip olmayan bir karakter olduğuna, özellikle de bu karakterin gündelik sıkıntısına yer açılmış olduğuna değinmez.

Yavaş sinema diskurunda filmik zaman meditatif bir unsur olarak ele alınır; yani seyirciye, aşkınlık, derinlik, ruhsallık, maneviyat, yücelik vb. metafizik kavramlarla ifade edilen içsel bir deneyim yaşatma amacı güden bir unsur. Zaman mefhumunun bunun ötesinde bir ideolojik bakıştan anndınlması, filmlerin farazi dünyasında kimlerin sıkıldığı, kimlerin sıkıntısına alan açıldığı sorusunu da gündem dışı bırakır. Filmin yavaşlığı sonucu, seyircinin dikkati (Bazin ve Sontag'ın öngördüğü üzere) etkinleşecektir belki; ama temel amaç estetik hazza erişmek olarak ortaya konulduğu için de seyir süreci *kendine dönük bir pasifliğe* bürünür. Ekranda sıkılan ile ekrandan sıkılan arasındaki diyalektik ilişki yerini, seyircinin perdede gördüklerinden kaynaklı bir tefekkür ve estetik haz deneyimine ulaşmayı amaçladığı faydacı bir seyir rejimine bırakır.

Kuşkusuz Yeni Türkiye Sineması'nın, bugün bu bağlamda değerlendirilen örnekleri üretildiği sırada, yavaş sinema terimi henüz yaygın olarak kullanılmaya başlanmamıştı. Ancak, özellikle de Nuri Bilge Ceylan, Semih Kaplanoğlu ve kısmen de Zeki Demirkubuz ile Yeşim Ustaoğlu'nun yurtdışı festivallerinde elde ettiği başarılar, bu süreçte üretmiş oldukları filmlerin oldukça kısa bir sürede yavaş sinema kanonunun önde gelen eserleri arasında sayılmasını beraberinde getirdi. Örneğin bugün, "The Art(s) of Slow Cinema" sitesinin yöneticilerine ait *Facebook* sayfasının profil fotoğrafında Kaplanoğlu'nun, 2010'da Berlinale'de Altın Ayı kazanan *Bal*'ından bir görselle karşılaşabilirsiniz.[22] Schrader de, Nuri Bilge Ceylan'ı yavaş si-

22 facebook.com/ArtandSlowFilm

nema hareketinin en önde gelen temsilcileri arasında sayar. Burada önemli olan, bu filmlerin yavaş sinema hareketine ait olup olmadıkları değil elbette. Önemli olan, yavaş sinema diskurunun estetik-politik hayal gücü üzerinde etkili olduğu bir kültürel iklimde, söz konusu filmlerin de büyük çoğunlukla, gerek sinema yazınında gerekse internetteki tartışma alanında bu diskur tarafından şekillenmiş depolitize ikilikler (minimalist sinema sevmek ya da sevmemek, yavaş ya da hızlı kurgudan yana olmak vs.) içinde ele alınmış olmaları.

Öte yandan, sinemadaki yavaşlama stratejileri üzerine, estetiğin politikasını göz ardı etmeyen okumalar da mevcut.

Bu bağlamda, Katherine Fusco ve Nicole Seymour'ın söz konusu literatüre, bugün yavaş sinemanın önde gelen yönetmenlerinden sayılan Kelly Reichardt sineması üzerinden getirdikleri bakıştan bahsetmek istiyorum. Zira Fusco ve Seymour'ın yazdıkları, uzun plan kullanımı ve yavaşlık gibi unsurların estetik beğeni ve metafiziğin ötesinde bir bakışla da ele alınabileceğini ortaya koyuyor. Kendilerinin de dediği gibi, İtalyan Yeni Gerçekçiliği'nin, temsilin demokratikleştirilmesi yönündeki politik bakışını (örneğin *Umberto D.*'de De Sica ve Zavattini'nin yaptığı gibi, yaşlı bir adamın geçim sıkıntısını filmik zamanın ana unsuru haline getirmek), geç kapitalizmin güvencesizlik (*precarity*) hallerini de kapsayacak biçimde revize eden neo-Yeni Gerçekçi bir okuma bu. Fusco ve Seymour, toplumsal bir yavaşlıktan ve bunun sinema estetiği üzerindeki yansımasından, yani semptomatik bir yavaşlıktan bahsediyorlar. Yavaş sinema onlara göre, neoliberal zamanlara ait bir erteleme, sorun yokmuş gibi yapma halinin (Türkiye'ye uyarlarsak "sıkıntı yok" hezeyanının) yansıması; daha doğrusu bu dönemsel hal-i pürmelalin estetik ifadesi. Kapitalizmin çöküşünün yavaş (tahayyül edilemeyecek kadar yavaş) hissedilmesi gibi, filmlerin anlatı hızı da yavaşlıyor; yavaşlamış gibi görünen ama yine de gündelik varoluşa sirayet eden bir şiddetin görsel ifadesi oluyor. Fusco ve Seymour, kuir kültür teorisyeni Lauren Berlant'in fikirlerinden hareketle, yavaş sinemayı, İkinci Dünya Savaşı sonrası refah devleti hayallerinin (liberal-kapitalist

toplumun sınıf atlama, iş güvenliği, politik ve sosyal eşitlik gibi fırsatları nispeten de olsa sunacağı duygusunun) yitimiyle ilişkilendirirler. Bu hayaller, neoliberal dönemin güvencesizlik ve ekonomik daralma ikliminde yitirilmiş olmalarına rağmen, "vahşi bir iyimserlikle" bireylerin his dünyasındaki hâkimiyetlerini sürdürürler. Fusco ve Seymour'a göre bu hareketin parçası olan belli filmlerin yavaşlığı, söz konusu geciktirme, erteleme, düşüşü yavaşlatma, yokmuş gibi yapma halinin güçlü bir ifadesidirler.[23]

Bu bağlamda Fusco ve Seymour, yavaş sinemanın, Batı'nın teknoloji-imaj yüklü, Hollywood'un gişe canavarlarıyla beslenen kültürel hızına karşı bir şifa, "soluk alma" alanı olarak sunulmasına da karşı çıkarlar. Zira onlara göre yavaş sinemanın, modernite öncesi varolan pastoral bir geçmişin nostaljisi ya da tefekküre daha fazla yer açılacak bir geleceğin hayalini sunduğuna yönelik okumalar, "toplumun çeperlerindekiler için modernleşmenin aslında hep, çoğunlukla da kendi zararlarına, bir yavaşlık olarak deneyimlendiği" gerçeğini hiçe sayar.[24] Yavaşlık onlara göre, seyirciyi kapitalizmin hızından koruyup ona tefekkür alanı sunan bir şifa değil, bizzat perdede izlediğimiz karakterlerin güvencesizlik deneyimlerinin dışavurumudur.

Nuri Bilge Ceylan, Zeki Demirkubuz ve Semih Kaplanoğlu filmlerine de böylesi bir yerden yaklaşabilir miyiz? Yaklaşırsak ne olur? Ne gibi bir toplumsal durumun ifadesidir bu filmlerin yavaşlığı? Ben Yeni Türkiye Sineması'nın söz konusu örneklerini, bu filmlerin ana karakterlerinin modern şehir hayatında yaşadıkları anlam krizleri üzerinden okumayı deneyeceğim. Zira bu filmlerde, her ne kadar güvencesizlik ve işsizlik (örneğin Ceylan'ın *Uzak* ve *Ahlat Ağacı* filmlerinde taşralı gençlerin yaşadığı yoğun geleceksizlik, statüsüzlük ve halihazırda kapılmış köşelerle dolu bir dünyada kendilerine alan açamama hissi) mevzubahis olsa da, sıkıntının, dolayısıyla da yavaşlığın temel kaynağı, anlam ve yaratım krizi içindeki erkek-bireylerdir.

23 Katherine Fusco ve Nicole Seymour, *Kelly Reichardt*, University of Illinois: 2017, s. 10.

24 Katherine Fusco ve Nicole Seymour, *a.g.e.*, s. 54.

Taşra zamanı ise çoğu kez büyük şehrin boğucu hızına karşı bir tür pastoral sığınak ve düşünce alanı olarak kendine yer bulur; dolayısıyla yine esasında ana karakterlerin anlam ve yaratım kriziyle ilişkilenir. Bu filmlerin zaman rejimini anlamlandırmak için, Antonioni'nin ölü zaman kavramsallaştırmasına başvurmanın faydalı olacağını düşünüyorum. Zira Antonioni'nin ölü zaman formülasyonu, sinema yolculuğunun ilk döneminde kendisinin de takipçisi Yeni Gerçekçiliği'nin temsilin demokratikleştirilmesine yönelik tavrından radikal bir kopuşa işaret eder; geçim sıkıntısından iç sıkıntısına, temsil temelli bir anlatım stratejisinden iç dünya temelli bir stratejiye geçişe. Bu bakımdan, Ceylan, Demirkubuz ve Kaplanoğlu'nun filmlerindeki ölü zaman kullanımlarının prototipini Antonioni sinemasında bulabileceğimizi düşünüyorum.

## Erkek sıkıntısı

1990'ların ikinci yarısı ile başlayıp 2000'lerin ilk yıllarını kapsayan süreçte (Türkiye'de sinema üretiminin hem sanatsal hem tecimsel sahada güç kaybetmiş olduğu, üretilen film sayısının azaldığı, bütçelerin giderek daraldığı bir dönemde) Derviş Zaim, Yeşim Ustaoğlu, Reha Erdem, Nuri Bilge Ceylan, Zeki Demirkubuz, Tayfun Pirselimoğlu ve Semih Kaplanoğlu gibi yönetmenler, Yeni Türkiye Sineması ismiyle anılan ekolün/dönemselleştirmenin ilk filmlerini ürettiler. Bu filmler, birbirinden çok farklı anlatım özelliklerine sahip olsalar da, özellikle de Ceylan, Demirkubuz ve Kaplanoğlu filmlerinde (kısmen de Ustaoğlu ve Pirselimoğlu sinemasında) ortak bir özellik dikkat çekmekteydi: Çoğunlukla uzun, sabit planlarda aktarılan ve görünürde dramatik işleve sahip olmayan alelade gündelik anların, Türkiye sinemasının önceki dönemlerine nazaran çok daha ön planda olduğu bir estetik yaklaşım. Bu yaklaşımın kuşkusuz ilk akla getirdiği, Michelangelo Antonioni, Robert Bresson, Carl Theodor Dreyer, Ingmar Bergman ve Andréi Tarkovsky gibi modernist auteurlerin sinema estetikleri oldu. Ceylan, Demirkubuz ve Kaplanoğlu'nun, gerek sinemaları

üzerine yapılan analizlerde, gerekse de sinema yaklaşımlarına dair kendi yorumlarında bu isimlerin sık sık anıldığına tanıklık ettik. Sıkıntı kavramı ise, kuşkusuz ağırlıklı olarak, böylesi bir estetiğe alışkın olmayan "popüler sinema cephesi"nin dilinde öznel bir yergi ifadesi olarak karşımıza çıktı; çoğu kez yazı başlıklarında da kendine yer bularak. Birkaç örnek vermek gerekirse, Hıncal Uluç'un *Sabah*'ta Nuri Bilge Ceylan'ın *Bir Zamanlar Anadolu*'da (2011) filmi üzerine kaleme aldığı "2.5 Saatlik Estetik Sıkıntı"[25] başlıklı yazı ya da daha güncel bir örnek olarak Aydın Ünal'ın, Ceylan'ın son filmi *Ahlat Ağacı*'nı (2018) başlıktan sıkıcı ilan ettiği, *Yeni Şafak*'ta yayımlanan "Sıkıcı Bir Filme Dair"[26] yazısı. Öte yandan, söz konusu estetik özelliklere sahip filmlerin, yine seyir sürecindeki sıkıntı retoriği üzerinden ama bu kez *sıkılmamanın* bir kritere çevrilmesi suretiyle ana akım mecralarda ulusal ve kültürel bir övünç kaynağı olarak sunulduğunu da gördük. Yine yakın tarihli bir örnek, *Milliyet* gazetesinin internetteki paylaşım platformu Molatik'te, Mayk Şişman imzalı bir yazı. Nuri Bilge Ceylan'ın 2018 tarihli *Ahlat Ağacı* filminin, yönetmenin Türkiye'de en çok gişe yapan filmi olduğuna değinerek müjdeyi veriyor: "'Aman çok sıkıcı' klişeleri artık geride kaldı. Az biraz artık 'Şu adam ne çekiyor da dünya ayakta alkışlıyor?'a kafa yormak gerekiyor."[27] Peki Yeni Türkiye Sineması'nın söz konusu filmlerine, bütün bu öznel sıkıntı beyanları ve beraberinde getirdiği tartışma alanını bir kenara bırakarak, ama yine sıkıntı kavramı ve film estetiğinde karşılıkları üzerinden baktığımızda ne olur?

Antonioni, 1962'de kendisiyle gerçekleştirilen bir söyleşide İtalyan Yeni Gerçekçiliği'nden kopuşuyla ilgili konuşurken, sinemanın artık birey ile çevresi arasındaki ilişkiyi incelemek yerine bireyin iç dünyasıyla ilgilenmesinin vaktinin geldiğini söyler. *Bisiklet Hırsızları*'na (*Ladri di biciclette*, 1948) referansla,

25 Hıncal Uluç, "2,5 Saatlik Estetik Sıkıntı", *Sabah*, 27 Eylül 2011, https://www.sabah.com.tr/yazarlar/uluc/2011/09/27/25-saatlik-estetik-sikinti

26 Aydın Ünal, "Sıkıcı Bir Filme Dair", *Yeni Şafak*, 16 Temmuz 2018.

27 Mayk Şişman, "'Ahlat Ağacı'nın kırdığı rekor yeterli mi?", *Molatik*, 5 Haziran 2018, https://www.milliyet.com.tr/-ahlat-agaci-nin-kirdigi-rekor-yeterli-mi--molatik-8251/

bisikleti çalınan adamın yaşadıklarını betimleyen, *geçim sıkıntısına* yer açan Yeni Gerçekçilik'ten, *iç sıkıntısını* görünür kılmayı amaçlayan bir sinemaya doğru yol almaktan bahseder; bisikleti çalınan adamın utangaç olup olmadığını, karısını sevip sevmediğini ya da kıskanç olup olmadığını araştırmayı önceleyen bir sinema. Kendi deyimiyle, "bireyin kendisini irdeleyen", "içine bakan" bir sinema. Dramatik malzemeye yönelik bu yaklaşım, anlatımsal vurguyu *olaylar*dan, *olayların içindeki insana* ve söz konusu insanın iç dünyasına taşımaktaydı. Antonioni, dramatik olay örgüsüne bağlı klasik bir anlatının es geçeceği (deyim yerindeyse üzerinden atlayacağı) "ölü zamanlar"ın daha "içsel" bir sinema ortaya çıkarabileceğini düşünüyordu.[28]

Hatırlayalım, "ölü zaman" Schrader'in bakışına göre, seyirciyi perdede izlediği anlatı karşısında daha aktif kılan, dramaya kapılmayıp düşünmesini sağlayan bir araçtı. Bazin de seyir sürecinde yaşadığı sıkıntıdan yola çıkarak benzer bir sonuca varıyor, gerçekliğin muğlaklığını duyumsatan uzun plan savunusunu bu tür düşünceler etrafında kuruyordu. Antonioni'nin estetik modelinde ise dramatik kırılma noktalarının arasında kalan "ölü zamanlar", seyircinin dikkatini olayların kendisine değil, karakter üzerinde bıraktığı etkiye çekecek bir araç olarak anlam bulur ki, kanımca Yeni Türkiye Sineması'nın uzun plan mantığı da daha çok, karakterin "iç dünya"sına odaklanan bu modeli yankılar. "Oldukça uzun planlar çekme alışkanlığı"nın karakterlerini sürekli görme ihtiyacından [*Bir Aşkın Güncesi*'nin (*Cornaca di un amore*, 1950) setinde, kameranın sehpaya sabitlendiği bir planın çekiminden rahatsız olmuş, bunun önüne geçmek için karakterleri izleyebileceği bir kamera arabası tutmuştur] doğduğunu söyler Antonioni.[29] Böylesi bir estetikte ölü zaman, *Umberto D.* örneğindeki duvardaki kibrit izleri sahnesinden çok farklı bir yere oturur. *Umberto D.*'nin söz konusu sahnesinde, bir yan karakter olan genç kadının hayatının

28 *Michelangelo Antonioni*, "Bir Orta Sınıf Mensubu Olarak Mevcut Problemlere İşaret Etmekle Sınırlıyorum Kendimi - Film Culture, 1962", der. Bert Cardullo, çev. Selim Özgül, Agora Kitaplığı, İstanbul, 2011, s. 23-53.

29 Bert Cardullo, "Sunuş", *Michelangelo Antonioni*, der. Bert Cardullo, çev. Selim Özgül, Agora Kitaplığı, İstanbul, 2011, s. xii.

rutini, her sabah uyanıp aynı işi yapması (birer çentiği andıran kibrit izleri o mutfakta geçirilen zamanı da imler), yani ana karakter olan Umberto Domenico'dan bir başkasının sıkıntısı seyirciye duyumsatılırken, Antonioni'nin ölü zaman anlayışında bir sehpa görüntüsü bile ana karakterlerin ruh halleri ile ilişkili olarak anlam kazanır. Anlatının omurgası, karakterin yaşadığı anlam krizidir ve ölü zamanlar bu krizin dışavurumu olarak filmde kendilerine yer bulurlar; başka bir karakterin özerk gerçekliği olarak değil.

Çoğunlukla modern dünyada anlam krizi yaşayan bir erkek karakterin odakta olduğu, ölü zamanların da onun iç dünyasını, yani tereddütlerini, suçluluk duygusunu, geçmişiyle kopmuş olan bağlarını, cinsel tatminsizliğini, mevcut yaşam biçiminden duyduğu sıkıntıyı vb. dile getirmek için kullanıldığı, modernist auteurlerle özdeşleştirilen, tam anlamıyla adı konmamış bir estetik modelden bahsediyorum. Antonioni'nin Yeni Gerçekçilik sonrası filmlerine baktığımızda bu anlatı rejiminin temel unsurlarını görebiliriz: *Çığlık*'tan on yıl sonra, 1967'de çektiği *Blow Up*, her ne kadar "insanın gerçeklikle ilişkisi"[30] üzerine bir film olsa da, bir yanıyla da, bir moda fotoğrafçısı olan ana karakter Thomas'ın 60'lar sonu Londra'sındaki bohem hayatını sürdürürken yakalandığı anlam krizinin filmidir. Thomas, parkta çektiği bir fotoğrafın belli bir bölgesini büyüttüğünde cesede benzeyen bir görüntüyle yüz yüze gelir ve gerçekte ne olduğunu çözemeyince saplantılı bir ruh haline savrulur. Ancak fotoğrafta gördüğü cinayet karşısında geliştirdiği saplantı, bir anlatım motifi olarak, kendi yaşam biçiminin (ki filmde moda piyasasına fotoğraf işleri yapmak, seks, uyuşturucu, partiler ve rock konserleri ile tarif edilir) neden olduğu anlamsal boşluğun ikamesi olarak konumlanacaktır; cinayeti aydınlatma dürtüsü, Thomas'ın kendisi için anlamsızlaşmış bir dünyada, *daha büyük bir şey*le meşgul olma ihtiyacını temsil eder.

30 Anthony Quinn, "Freedom, revolt and pubic hair: why Antonioni's Blow-Up thrills 50 years on", *The Guardian*, 10 Mart 2017, https://www.theguardian.com/film/2017/mar/10/antonioni-blow-up-50-years-movie-photographer-murder

Yazının başına dönelim. Mahmut'un salonuna. Filmin senaryosunda Mahmut'un bir Tarkovsky izlemesi, uzun süredir piyasa için iş yapan karakterin "idealleriyle yeniden bağ kurma denemesi"[31] olarak ifade edilmiş. Sıkıntı sadece sıkıntı değildir *Uzak*'ta; karakterlerin duygu hallerine işaret eder, içinde bulundukları haletiruhiyeyi tanımlar. Mahmut'un *Stalker*'dan sıkılması, geçmişte kendisini hayata bağlayan bir değer sistemiyle (sinema ya da daha geniş anlamda sanat diyelim) artık ilişki kuramıyor olduğunu gösterirken, Yusuf'unki kuşkusuz söz konusu sinema tarzına alışkın olmamasıyla ilgilidir. Öte yandan film boyunca, büyük şehri önünde uzanan sonsuz imkânların mekânı olarak gören Yusuf'un istekliliği, heveskârlığı ile Mahmut'un isteksizliği, donukluğu karşı karşıya getirilecek, Tarkovsky sahnesinin anlattığı üzere, *asıl sıkıntı* şehir hayatında ideallerini kaybetmiş Mahmut'a atfedilecektir.

*Uzak* temelde, Yusuf'un (daha ziyade İstanbul'da, yani büyük şehrin kendisine yeni olan dinamiklerinde iş bulamamaya ve kadınlarla iletişim kuramamaya dayalı) sıkıntısının değil, merkezdeki erkek karakterin, yani –*Mayıs Sıkıntısı*'ndaki yönetmen Muzaffer'le de paralellikleri olan– Mahmut'un sıkıntısının filmidir. Yalnız erkek karakterin anlam krizine dayalı anlatı modeli, her çeşit ölü zamanın karakterin iç dünyasının metaforu olarak görülmesini de beraberinde getirir. Karakterin pencereden şehre bakması, amaçsızsa yürümesi, iş için geziye çıktığı bir bölgede kendisi için fotoğraf çekmeye niyetlenip vazgeçişi (sinopsiste "ideallerini yeniden günışığına çıkarmak konusunda cesaretlenmesi" olarak ifade bulmuş[32]), bir manzarayı seyre dalması, eski karısı ülkeyi terk ederken havaalanında uzaktan onu gözetlemesi, bütün bunlar onun iç dünyasına dair, yaşadığı gelgitlere dair seyirciye ipuçları verir. Yeğeni Yusuf'un filmdeki varlığı da keza, Mahmut'un ailevi aidiyete olan uzaklığını imler.

*Blow Up*'taki fotoğrafçının yaşadığı varoluşsal gerilimin kaynağı olan cinayet motifinin yerinde ise *Uzak*'taki fotoğrafçı için

31 Nuri Bilge Ceylan, *a.g.e.*, s. 50.

32 Nuri Bilge Ceylan, *a.g.e.*, s. 10.

çok daha gündelik bir motif vardır; evde sürekli sesini işitip bir türlü yakalayamadığı fare. (Ceylan esasında bu motifin senaryo aşamasında, üst katta işlenen ve Mahmut'un seslerini duymasına karşın dikkate almadığı cinayet olduğunu belirtir; daha sonradan fare hikâyesinin de aynı işlevi görebileceğine ikna olmuştur. Söz konusu cinayet hikâyesi filmin 2004'te yayımlanan senaryosunda ve sinopsisinde mevcuttur.)

1990'ların ortasından itibaren film üretmeye başlayan Yeni Türkiye Sineması'nın auteur sinemacıları, gündelik hayatın görünüşte önemsiz anlarına yer açan, bu anlamda Tül Akbal'ın "ima ile geçiştirme sineması" olarak tanımladığı Yeşilçam'dan radikal bir kopuşu hayata geçirdiler.[33] Ama öte yandan, filmik zamanda önemli yer tutan bu gündelik anların estetik işlevleri ana karakterlerin iç dünyası olarak tanımlanan fikir örüntüsü ile sıkı sıkıya bağlı bir görünüme sahiptir. Bundan da öte, bu filmlerdeki sıkıntı halleri karakterleri dünyanın geri kalanından ayrıştıran bir üstünlük noktası olarak belirir; onları diğerlerinden farklı kılan bir kayıtsızlık, yabancılaşma, blasé'lik göstergesi olarak. *Uzak*, *Yazgı* (2001), *Bekleme Odası* (2003), *İklimler* (2006), *Yumurta* (2007), *Süt* (2008), *Pus* (2009), *Saç* (2010), *Bunaltı* (2015), *Yeraltı* (2012)... Bütün bu filmlerde kent hayatına yabancılaşma hissinden kaynaklı, öznesi erkek bir sıkıntı vardır; çoğu kez de (Pirselimoğlu filmleri dışında) yönetmenlerinin biyografileriyle, kişisel hayatlarıyla paralellik içinde okunmaya müsait bir anlatı. Özellikle de ev içi (televizyon başında, pencereden bakarken vs.) sıkılma anlarına, yalnızlaşmış erkeğin hayatta yapmaya değer bir şey bulamayış anlarına sıklıkla tanıklık ederiz. Denilebilir ki Yeni Türkiye Sineması sıkıntıyı erkeklerle, özellikle de kayıtsızlaşmış, yabancılaşmış erkeklerin iç dünyası ile çerçeveler. Sıkıntı bu filmlerde, ideallerinden kopuk yaşayan ya da tam olarak kendini gerçekleştirmediğini düşünen erkeklerin (Ceylan), varoluşuna neden

33 Zeynep Tül Sualp Akbal, "Yabanıl, Dışarlıklı ve Lümpen "Hiçlik" Kutsamaları seyrelmiş toplumsallık ve yükselen faşizan hallerin "post"lar zamanı...", *Türk Film Araştırmalarında Yeni Yönelimler VIII: Sinema ve Politika*, İstanbul, Bağlam, 2009, s. 4.

bulamayanların (Demirkubuz), Batılılaşmış yaşam biçiminden yorgun düşmüşlerin (Kaplanoğlu) ya da büyük şehrin kaotik biteviyeliğinde kalakalmışların (bazı Pirselimoğlu filmlerinde, örneğin *Saç*'ın, Brezilya'ya gitme hayali kuran perukçusu Hamdi'de görünür olan bir durum) belirleyici duygu halidir.

Sıkıntıyla en fazla özdeşleştiren örneğe bakalım, Demirkubuz'un, Ceylan'ın *Uzak*'ından bir yıl önce, 2001'de Türkiye'de vizyona giren *Yazgı* filmine. Albert Camus'nün *Yabancı*'sından esinlenen film, annesiyle birlikte yalnız yaşayan bir gümrük memurunun, Musa'nın hikâyesini anlatır. Dokuz beş iş-ev rutini, birbirini tekrar eden günler... Ama bu sıkıcı hayatın dile getirdiğinden öte bir sıkıntısı vardır Musa'nın. Üç kişiyi öldürmekten haksız yere suçlandığında itiraz etmeyecek kadar hayata kayıtsızlaşmış, kendi deyimiyle hiçbir şeye inanmayan bir karakterdir söz konusu olan. Savcı, annesi öldüğünde niye sevinç duyduğunu sorduğunda, "insan sıkılır bazen," diyecek, hukuk fakültesini niye son sınıfta bıraktığı sorulduğunda "sıkıldım herhalde," diye karşılık verecektir. Musa, annesinin ölümünden sevinç duymasının adalet sistemi tarafından sorgulanmasına itiraz eder; toplumsal ahlâk değerleri kıstas alınarak değil, üzerine atılan cinayet suçlamasıyla cezalandırılmak ister. Ama aynı Musa, beraber olduğu kadına şiddet uyguladığını gördüğümüz tacizci komşusunun başı derde girince ona yardım etmeye gönüllü olmuş, tabancayı eline alıp komşusunun belalılarını öldürmeye teşebbüs edecek kadar da ileri gitmiştir. Boşluktan? Sıkıntıdan? Macera olsun diye? Nedenini tam bilemeyiz. Ama şu açıktır, karakterin, toplumsal ahlâk kurallarıyla olan derdi, ataerkil ahlâk normlarını ve şiddeti içermemektedir; toplumsal ahlâk kuralları, hissizlikle baş etmeye çalışan erkeğin önüne konulan ahlâki sınırlar olarak tanımlar. Musa yanlış yere suçlandığı anlaşılınca tahliye edilecek, hapse girmeden önce beraber olduğu Sinem'in evine gidecek, kanepeye oturacak ve Sinem'den kendisine sütlü kahve yapmasını isteyecektir. Film boyunca, Sinem'e yönelik arzusu dışında, Musa'nın istek dünyasına dair öğrendiğimiz yegâne şey de, annesi ölünce de içtiğini gördüğümüz sütlü kahvedir.

Kuşkusuz *Uzak* ve *Yazgı* birbirinden çok farklı filmler. *Uzak*'ın Mahmut'unun, her ne kadar yeniden bağ kurmakta zorlansa da, –*Stalker* sahnesinin gösterdiği üzere– bazı idealleri vardır hayatta; onu hayata tekrardan bağlama imkânını barındıran bir şeyler. Bunu filmik zeminin içinde bulamasak bile Mahmut'u, Nuri Bilge Ceylan'ın şahsıyla özdeşleyebiliriz; Mahmut'un filmin sonunda sahildeki banka oturup kalmayacağını, yaratıcı enerjiyi bir şekilde bulacağını özyaşamsal ipuçları aracılığıyla hayal edebiliriz. Ceylan'ın kendisi de ticari fotoğrafçılıkla uğraştıktan sonra 90'lı yılların başında bu işi bırakıp sinema yapmaya başlamıştır.[34] *Uzak* pek çok açıdan Mahmut'un, dolayısıyla kısmen de olsa Ceylan'ın anlam krizini aşmasının filmi olarak görülebilir. Bir katarsis yok gibidir finalde ama aslında vardır: Yabancılaştırıcı işten sanatçı varoluşuna geçiş yaşanmış, iç sıkıntısı son bulmuştur. Eve döndüğünde *Stalker*'ı, bu sefer baştan sona ilgiyle izleyecektir belki Mahmut, yine tek planda, biraz sıkılarak ama ilgisini kaybetmeyerek. Kendisiyle 2003'te yaptığımız söyleşide, Ceylan, "(...) Mahmut'un aşamadığını, dışarıda onu yaratan yönetmen olarak film çekerek aşmaya çalıştığınızı söyleyebilir miyiz?" sorumuzu şöyle yanıtlıyor: "Belki. Bu bir tür sıkıntıdan kurtulmaya ya da katlanabilir hale getirmeye çalışma gibi bir şey olabilir."[35]

Ceylan'ın karakterlerinin aksine Demirkubuz'unkiler filmin sonunda eşik atlamazlar, bitmeyen bir sıkıntının içinde debeleniyor gibidirler daha çok. *Yazgı*'nın Musa'sı da nedensiz bir sürüklenme içindedir; kendini diğerlerinden ayrıştıran bir kayıtsızlık ülkesinde yaşıyor gibidir. Öte yandan *Yazgı*'da da *Uzak*'ta olduğu gibi, hayatla anlamlı bir ilişki kuramamaktan kaynaklı varoluşsal sıkıntının izleri sürülebilir: Bekleme, tereddüt etme, başkasına (hatta bazen kendisine de) faydalı olacak jestleri hayata geçirmeye değer bulmama (Mahmut'un fareyi can çekişir bir halde bırakmak istemesi, kendi arzusuyla fotoğraf çek-

34 Orhan Emre Çağlayan, *a.g.e.*, s. 188.

35 Enis Köstepen, Fırat Yücel, Yamaç Okur, İbrahim Türk, "Nuri Bilge Ceylan ile Söyleşi: Sinema Pratiğini Fotoğrafa Benzetmeye Çalışıyorum", *Altyazı*, Şubat 2003, s. 42.

meye motive olamayışı, Musa'nın annesinin ölümü karşısındaki kayıtsızlığı...). Tıpkı *Mayıs Sıkıntısı* ve *Uzak* gibi yaratım süreci/ilgi eksikliği üzerine bir film olan, Demirkubuz'un *Bekleme Odası*'nda da *asıl sıkılan, Suç ve Ceza*'yı sinemaya uyarlamaya çalışan yönetmendir; evini soymaya çalışan, Raskolnikof'u oynamasını istediği genç hırsız değil. Şehrin alt sınıflarını temsil edenlerin, ana karakterlerin gelgitli bir ilişkiye sahip oldukları kadınların ve taşradan gelenlerin bu varoluşsal içerikten, sıkıntının kaynağı olan derin anlamsızlıktan haberdar olmadıklarına yönelik bir intiba oluşur: Onlar ya işlerinde güçlerinde insanlardır ya da sıkıntıyı yaşayanın sahip olmadığı bir sadakat, bağlılık, öfke ya da tutkuya sahiptirler. *Asıl sıkıntıyı yaşayan* onlara imrenerek bakabilir, onların hayatla kurduğunu düşündüğü sorgulanmamış bağa özenebilir. Musa'nın maço komşunun hayatının parçası olmaya gönüllü olması, Mahmut'un Yusuf'un İstanbul'a yönelik heyecanına içten içe imrenmesi gibi.

Ama, ana karakterin çevresindeki insanlarda temsilini bulan bu *hayata kendini kaptırmışlık* hali, yine de bir tür naiflik olarak kodlanır. Dolayısıyla sıkıntı, her ne kadar depresif bir ruh haline işaret etse de, karakterlere bu naifliğin karşısında bir üstünlük duygusu da tanır. Sıkılan kişi, dünyevi olana tamah etmeyendir, kolay aldanmayandır, gündelik tasalardan etkilenmeyendir. Tutkulu olmaya, bir şeylere inanıp kendini koyvermeye özenir özenmesine ama bu varoluşsal sıkıntısını dindirecek, onu *diğerleri gibi* kılacak bir şey değildir. Bir fantezidir belki de; sorgulamalardan, çelişkilerden, varoluşsal krizlerden, anlamsızlıktan muaf, katışıksız bir bağlılık hali içinde yaşamı sürdürme fantezisi; içinde bulundukları sıkıntının ayna imgesi. Tül Akbal, Demirkubuz ve Ceylan filmlerini tarif ederken şöyle diyor: "Sorumsuz, savrulan, seçimsiz, kopuk hezeyanların rast geleliğinde her an sebepsiz uçup gidecek bir sıkıntının, tesadüflerin ve havanın ağırlığından dolayı çöküp kalmasını izleriz."[36] Sıkıntının "her an sebepsiz uçup gidecek" gibi görünmesinin nedenlerinden biri de, karakterlerin başkalarında gördükleri anlamsızlık duygusunu bertaraf eden o katışık-

36 Zeynep Tül Akbal Sualp, *a.g.e.*, s. 8.

sız bağlılığa, hırslara, tutkulara yönelik yoğun arzularıdır belki de. Bir tür sıradanlık arzusu. Kendilerini işinde gücünde kitlelerden ve bağlılıkla ilgili bir sorun yaşamayanlardan ayrıştırdığını varsaydıkları o sıkıntının, her an, tesadüfi bir aydınlanma tılsımıyla son bulacağına dair bir fantezi. Belki sadece Demirkubuz'un sıkıntıdan en yoksun filmi olan *Kader*'de karşılığını bulmuş bir fantezidir bu. Zira *Kader*, varoluşsal sıkıntıyı dindirecek tek şey olarak tahayyül edilen, nedensiz adanmışlığı, bitmeyen bir saplantı halini resmeder.

Sıkıntının taşıyıcısı olan ile olmayan, kayıtsız olan ve istekli olan arasındaki bu ikilik kuşkusuz farklı biçimlerde de karşımıza çıkabiliyor. Ceylan'ın *Kış Uykusu*'ndaki motorcu gezgin ile eski tiyatrocu Aydın arasında geçen sahnelerde olduğu gibi, ana karaktere gençlik günlerinin enerjisini hatırlatacak bir form da alabiliyor. Ama kabaca, sıkıntıyı yaşayan özne ve çevresindeki insanlar (*Uzak*'ta ve *Bekleme Odası*'nın ana karakterlerinin terk etmiş oldukları sevgilileri de bu çemberin parçasıdır) arasında bir karşıtlığın kurulduğunu; sıkıntı duygusunun buradan beslendiğini ve başkalarıyla paylaşılan, paylaşılabilir bir duygu olarak değil, bir çeşit ayrım noktası, kişi ile dünya arasında bir sınır çizgisi olarak tasavvur edildiğini söyleyebiliriz.

Kaplanoğlu filmleri ise, karakterlerine arınma ya da dönüşme şansı tanısalar da benzer bir sıkıntı matematiğine sahiptirler. 2007 tarihli *Yumurta*, tıpkı Demirkubuz'un *Yazgı*'sı gibi annenin ölümüyle başlar. İstanbul'da sahaf işleten bir şair olan Yusuf'un doğup büyüdüğü yerle bağının kopmuş olduğunu, cenaze için oraya gittiğinde öğreniriz. Büyük şehirdeki hayatını sahafta geçen ilk sahne dışında görmeyiz ama karakterin bir boşluk ve anlamsızlık hissinden (üçlemenin bir sonraki filmi, 2008 tarihli *Süt*'le geliştirilecek olan) mustarip olduğunu anlarız. Filmik zamanın genişletilmesi, yavaşlama ya da sıkıntı tekniği, adına ne dersek diyelim, yine bu noktada, seyirciye bu boşluk hissinin geçirilmesi noktasında işlev kazanır; tıpkı diğer örneklerde olduğu gibi, sıkıntıyı demokratikleştiren, yayan, paylaşılabilir kılan bir yaklaşımla değil, onu özelleştiren,

karakterle dünyanın geri kalanı arasındaki çizgiyi belirginleştiren bir tavırla. Nitekim şehir ile taşra arasında sıkışan Yusuf'u, düştüğü ruhsal çukurdan çıkaran, *Yumurta*'da da hayatla kurulan daha saf bir ilişkiyi temsil eden bir kadın figürü, dayısının torunu Ayla olacaktır. Bu kez, *Yazgı* ve *Uzak*'tan farklı olarak, finalde sıkıntı resmen son bulur: Yusuf ile Ayla'nın birlikte kahvaltı ettiği, oldukça uzun son planda Yusuf, taşrada kalmaya karar vermiş, huzuru bulmuş gibidir.

Bu filmlerde, zaman mefhumunun sınıfsal analizini yapmaya çalışırsak şunu göreceğiz: *Uzak*'ta, taşradan büyük şehre gelen Yusuf'un zamanı Mahmut'un zamanının tahakkümü altındadır. Hem filmik zamanın hem de hikâye içi zamanın örgütleyicisi Mahmut'un bakışıdır; *Stalker* izlerlerken erotik film koyup ardından Yusuf geri dönünce televizyon kanallarını zaplayan, sonrasında da "geç oldu, yatalım artık," diyen Mahmut'tur. Ama bundan da öte Yusuf'un şehirde geçirdiği zaman da (boş boş dolanması, beğendiği kadınları takip etmesi ve daha da önemlisi, yük gemilerinde iş bulma yönündeki beyhude çabaları) Mahmut'un onu hor gören bakışını –kuşkusuz, taşradan gelen herkesin kolay yoldan köşeyi dönmeyi hedeflediğine yönelik bir şehirli önyargısı da barındırdığı teslim edilerek– dramatik açıdan besleyecek ölçüde kendine yer bulur. Yusuf'un iş bulmak adına bekçi kulübeleri ve kıraathanelerde gördüğü kişilere gemilerde iş bulmanın mümkün olup olmadığını sormak dışında pek bir şey yapmadığını, Mahmut'un salonunda ondan habersiz sigara ve bira içtiğini vs. görürüz bu sahnelerde. Yusuf, Mahmut'un sıkıntısının bir parçasıdır ve filmik zaman da buna göre organize edilmiştir. Aynı şekilde, hiç şüphesiz *Yazgı*'da da, tüm filmin zamanı, Musa'nın kayıtsızlığının himayesi altındadır; başka bir öznenin sıkıntısına yer yoktur bu kayıtsızlığın kuşatıcılığı altında. *Bekleme Odası*'nda zaman, yönetmen karakterinin yaratıcı tıkanıklığı ve ilham öğesini yeniden bulması etrafında şekillenir. *Yumurta*'nın zamanı ise, yine şüphesiz, Yusuf'un taşrada huzuru bulma arayışına göre ayarlanmıştır; kurtarıcı saflığın figürü Ayla bu arayışın bir simgesi olarak konumlanır.

Peki "ölü zamanlar", önemsiz gündelik anlar, o kibrit izleri bu filmlerde kendilerine nasıl bir yer buluyor? *Yazgı*'da Musa'nın annesinin öldüğü sabah yumurta pişirmesi, sütlü kahve içmesi... *Yumurta*'da, Yusuf ile Ayla'nın sessiz kahvaltı sahnesi... Tüm bunların *konu dışı* olduklarını, dolayısıyla zamanı esneten örnekler olduklarını da tam anlamıyla söyleyemeyiz. Ölü zamanlar bu filmlerde, daha ziyade karakterin iç dünyasına dair değişimlere ya da değişim-sizliklere işaret eden düzenlemelerdir. *Yazgı*'da Musa'nın, annesinin ölümünün ardından kahvesini hiçbir şey olmamışçasına yudumlaması ya da televizyonda Yeşilçam filmi izlemesi ölüme karşı kayıtsızlığını dile getirir. *Yumurta*'da Yusuf ile Ayla'nın uzun ve tek planda aktarılan kahvaltı sahnesi, bir yere demir atmanın getirdiği huzurun ifadesidir. Ölü zamanlar, karakterlerin psikolojilerine bu denli güçlü bir şekilde bağlandığında, dramatik akışı duraksatarak seyirciye düşünme alanı açma işlevini de tam olarak yerine getirmezler; daha çok seyirciyi, olan bitenleri, karakterin iç dünyası olarak adlandırılan psikolojik sorunlar –ve bunlarla başa çıkmaya yönelik tahayyüller– etrafında düşünmeye teşvik ederler.

Anlam krizi yaşayan erkeklerin sıkıntısını merkeze yerleştirip etrafındakilerin sıkıntısını unutturan, görünmezleştiren, "insan ruhunun derinlikleri"ni[37] bu sıkıntının kuşatıcı halesinde arayan bir sinemanın, Sontag ya da Bazin'in sıkıntının potansiyeli olarak gördükleri *seyirci bakışını serbest kılma* fikri-

37 Hem Ceylan, Demirkubuz ve Kaplanoğlu'nun kendi filmlerindeki içe dönük arayışı ifadelendirmek için sıkça başvurdukları, hem de eleştirilerde bu filmler için sıkça kullanılan bir tabir. Birkaç örnek için: Numan Serteli, "Demirkubuz Yine İnsan Ruhun Derinliklerinde, Kor", *Kültür Mafyası*, 27 Nisan 2016, https://www.kulturmafyasi.com/demirkubuz-yine-insan-ruhun-derinliklerinde-kor/; Nuri Bilge Ceylan'ın *IstanbulArtNews*'da yayımlanan 2014 tarihli "İnsan Ruhu Hakkında Mars'tan Daha Az Şey Biliyoruz" başlıklı söyleşisi, *Söyleşiler: Nuri Bilge Ceylan*, der. Mehmet Eryılmaz, Norgunk Yayınları, Şubat 2016; Halil İbrahim Sağlam, "İnsan Ruhunun Karanlık Dehlizlerine Yolculuk: Kış Uykusu", *Film Hafızası*, https://www.filmhafizasi.com/insan-ruhunun-karanlik-dehlizlerine-yolculuk-kis-uykusu/; Semih Kaplanoğlu'nun *Sabah*'ta yayımlanan "İçimizdeki İnsan Parçacığını Göremiyoruz" başlıklı söyleşisi, Olkan Özyurt, 20 Kasım 2017, https://www.sabah.com.tr/kultur-sanat/2017/11/20/icimizdeki-insan-parcacigini-goremiyoruz

ni hayata geçirdiklerini söylemek zor. Hayata karşı ilgisini yitirmiş karakterleri merkeze aldıkları ve seyirciye onun penceresinden bakmak dışında bir şans tanımadıkları için, bu filmler daha ziyade erkek sıkıntısının varoluşsal sebepleri ve herhangi bir iyileşme/arınmanın mümkün olup olmadığı üzerine terapi pratikleri olarak anlam bulurlar. Gerek taşra-şehir ikiliğinden beslenen yer değiştirmeler, gerekse de kadınlarla bir kurulup bir yitirilen bağlılık ilişkileri, bu ana dinamiğin, yani anlam krizinden kurtulma çabasındaki (ya da *Yazgı*'da olduğu gibi çaba-sızlığındaki) duraklar olarak konumlanır.

Bu filmlerde erkek karakterin sıkıntısının kendi başına bir gizem öğesine çevrildiğini de söyleyebiliriz. Örneğin *Uzak*'ın fotoğrafçı Mahmut'unun piyasaya iş yapması ya da *Yazgı*'nın Musa'sının tekdüze memuriyet hayatı, tam olarak sıkıntının kaynağı olarak da sunulmaz. Yaşanılanın, bu tür sosyokültürel durumlardan bağımsız, varoluşun kendisine içkin bir sıkıntı hali olduğunu imleyecek öğelerle de bezelidir filmler. Yabancılaştırıcı iş edim ve ortamları, karakterlerin sıkıldıklarında sarıldıkları bağlanma noktaları olarak kurtarıcı bir nitelik de kazanırlar. Demirkubuz'un *İtiraf*'ında olduğu gibi, çalışma hırsı, vicdan azabı çekip intihara başvuran karakter için sarılınabilecek tek bağlılık noktası olarak hayati bir yere de oturabilir. Kısacası, sıkıntı toplumsal değildir bu filmlerde, öyle ya da böyle yaşanırsa geçebilecek ya da azalabilecek bir şey değildir; belki ancak "katlanılabilir" kılınabilir. Bu imkânsızlığın kendisi bizzat sıkıntıya, söz konusu erkek karakterlerin üstünlük fantezilerini besleyen daha varoluşsal bir görünüm kazandırır.

Çok karakterli yapısıyla daha sosyopsikolojik bir güç de kazanan *Bir Zamanlar Anadolu'da*'yı (2011) bir kenara bırakırsak Ceylan'da sıkıntı ancak yaratımsal enerjinin önündeki toplumsal-politik-etik engeller aşıldığında dinebilir; bu yolculuk *Ahlat Ağacı*'nda olduğu gibi sıradanlığın kabulü ile sonlanırsa yaratımsal enerji de yok olur ve tekrar sıkıntı (babaya benzeme, onunla aynı sıradanlığa mahkûm olma) ipleri ele geçirir. Demirkubuz'da ise nihilizm ile saplantı arasında bir başka duygu rengi yok gibidir. Sıkıntıyı dindirebilecek olan tek şey, hüs-

ranla sonuçlanabilecek toplumsal, ideolojik, etik bağlılık imkânından daha güvenilir olan (bizzat kendi varlığı dışında bir umut sunmamasıyla) saplantıdır; yani *Masumiyet* ve *Kader*'de Bekir'in yaşadığı, diğer filmlerde ise bir görünüp bir kaybolan, anlamsızlık hissinden muaf o kendini kaptırma hali.

## Diyarbakır sıkıntısı

Sinema salonuna dönelim, sosyal kontratın imzalandığı mekâna. Ali Kemal Çınar'ın (bu noktadan itibaren filmlerinin kreditlerinde yönetmenin kendisi için kullandığı kısaltma olan AKÇ'ye başvuracağım), 2013 tarihli ilk uzun metrajı *Kurte Film*'i (*Kısa Film*) Altın Portakal Film Festivali'nin Ulusal Yarışma bölümünde izlerken, yan koltuklardan "bu filmde hiçbir şey olmuyor," şeklinde söylenen insanların seslerini işitebiliyordum. Fakat buradaki "hiçbir şey olmuyor," serzenişleri, Yeni Türkiye Sineması'nın sıkça minimalist olarak nitelenen, yavaşlığından şikâyet edilen diğer filmlerine yönelik serzenişlerden farklı tınlıyordu. Nuri Bilge Ceylan'ın çoğu kendi ailesinden oyuncular, küçük bir ekip ve düşük bütçelerle çektiği ilk üç uzun metrajlı filmi *Kasaba*, *Mayıs Sıkıntısı* ve *Uzak* festivallerde gösterildiklerinde de benzer tepkiler aldıklarına tanıklık etmiştim. "Çok yavaş, sıkıldım izlerken," diyecekti birisi, bir başkası filmdeki kesme sayısının azlığından yakınarak "bu sinema değil, yan yana konulmuş fotoğraflar," diyecek, bir diğeri sadece "bana göre değil," deyip geçecekti. Ancak içeriği söz konusu kişinin sinemayla alakası, sınıfsal zevkleri ve beğeni kriterlerine göre değişkenlik gösteren bu tepkilerin pek azı filmlerin görsel yetkinliğiyle ilgiliydi. Nitekim tüm bu yorumları yapanlar, Ceylan filmlerinde çok güzel görüntüler olduğunu söylemeden de edemiyorlardı. Yani Ceylan filmleri, seyir sürecinde sıkıntıya sebebiyet verseler de, sinematografik özellikleriyle beğeni nesnesi olarak konumlanıyorlardı; konumlanabiliyorlardı.

Çınar'ın *Kurte Film*'inde ise "güzel görüntüler" de yoktu. Hatta filmin görüntüleri, bilhassa güzel görünmesin, seyirciyi estetik bir hazza sevk etmesin diye çekilmişler gibiydi. "Ama-

törlüğünü" ve imkân kısıtlılığını gizlemeye çalışan bir tavırdan eser yoktu. Diyarbakır'da, Diclekent-Yeniyol civarlarında, sıra sıra dizilmiş apartmanların herhangi birinde, herhangi bir dairenin içindeydik. Filmde seyircinin karşısına çıkan ilk plan evin banyosunun kapısıydı. Buzlu cam, desenli. Ardından aşırı yakın bir planda, filmin başrol oyuncusu olan yönetmenin yüzünü profilden görüyorduk. Sabit plan. Aşağı doğru bakan hareketsiz bir yüz. Bu iki plan, başlı başına AKÇ sinemasının estetik politikasını ortaya koymaktaydı. İlkin, kendisinden önceki birey-yönetmen kuşağının (özellikle de Ceylan, Demirkubuz ve Pirselimoğlu filmlerinin) estetik yaklaşımına yakın duran bir yalınlığa işaret etmekteydi bu açılış. Ama bir çeşit *arıza* da barındırmaktaydı: Sözünü ettiğimiz yönetmenlerin filmlerinde karakterin bakışına yapılan vurgu, onların iç dünyalarındaki, "ruhsal" durumlarındaki bir soruna ya da açmaza işaret ederken (örneğin pencereden dışarı bakan erkeğin "düşünceli" bir hale işaret etmesi), burada boynunu eğmiş, tuvalette kendi bedenini kurcalayan, sonradan basur hastası olduğunu öğreneceğimiz genç bir kısa film yönetmeni vardı. *İçe bakış* değil *bedene bakış*.

AKÇ'nin bu ilk orta metraj filmi, estetik açıdan Ceylan, Demirkubuz ve Pirselimoğlu'nu hatırlatsa da, bir yalnız erkek anlatısı olarak farklı bir yere de işaret ediyordu: Kentsel yalnızlık halinden herhangi bir şairenelik, varoluşsal derinlik çıkarma derdinden ziyade, Diyarbakır'da, sinemanın merkezinden uzakta film çekme uğraşını bütünüyle sahiplenen bir çeşit oyunbazlık; *olduğu yerde durma* ama aynı anda da bir *yerinde duramama* hali. Sıra sıra dizilmiş apartmanlardan birinde herhangi bir daire, floresan ışıklandırma, ev kıyafetleriyle çekirdek çitleyerek televizyon ekranına bakan aile fertleri, basur ameliyatının parasını karşılamak yerine kısa filmine bütçe bulmaya çalışan genç bir yönetmen... Neredeyse kendi yavaşlığına da ironik yaklaşan; bu yavaşlığın burada, büyük şehrin yabancılaşma mekânlarında ya da taşranın durağan zamanında değil, politik çalkantıyla anılan bir yerde temsil ediliyor oluşundaki "yersizliğe" işaret eden, onu sahiplenen bir bakış. İlerleyen

filmlerinde AKÇ tam da bu "yersizlik"le oynayacak, onu bir estetik stratejiye çevirecekti.

AKÇ filmlerindeki sıkıntı beklenmedik bir yerde ve zamanda gerçekleşir. Sıkıntı repertuvarında yeri olmayan bir yerde ve zamanda. 2013 öncesinin –yani Türkiye'nin batısındaki toplumsal uyuklama halini yaran Gezi Direnişi'nin öncesi– İstanbul'unda politik angajmandan ziyadesiyle uzak (politik varoluşu, anlamsızlık duygusuna şifa olarak araçsallaştırmayı dahi fikir dünyasına sokmayan), *böyle gelmiş böyle gider*in orta yerinde anlamsızlıkla cebelleşen Ceylan ve Demirkubuz'un karakterlerinin aksine, AKÇ'nin karakterleri direnişle malul bir coğrafyanın orta yerinde apartman hayatına mahkûm olmuş gibidirler. AKÇ filmlerinde sanat (yani filmlerle uğraşmak), Ceylan ve Demirkubuz'un sinemasının aksine, dönemsel politik gerçekliklerin ötesinde varolan aşkın bir anlam arayışına işaret etmez; daha ziyade politik mücadelenin aktif bir parçası olmamayı tercih etmiş öznelerin, tam olarak bu durumdayken, yani direnişin yanı başındayken sinema aracıyla oynamayı seçmesi (ama suçlulukla değil merakla) söz konusudur bu filmlerde. AKÇ filmlerinin karakterleri "bir Yılmaz Güney olamayacaklarını" bilirler ve bu, onlara her zaman *baba*lar tarafından da hatırlatılır.

AKÇ filmleri tam olarak şu sorunun filmleridir: Sürekli olağanüstü halle tanımlanana, olağanüstü halin olağanlaştırıldığı bir zaman ve mekâna sıkıntıyı çağırabilir miyiz? Olağanüstü halin orta yerinde olağanlık var mıdır? Olağanlık burada ne anlama gelir? Buranın kaçılacak, *Mayıs Sıkıntısı*'nda olduğu gibi araçsallaştırılacak, zamanına imrenilecek bir taşrası da yoktur. Diyarbakır hem kendi başına taşradır (sinemanın ve sanatın merkezinin, İstanbul'un taşrası) hem de merkezdir (Kürt özgürlük hareketinin, devlete isyanın ve olası kültürel formlarının merkezi). AKÇ dünyasının televizyonlarında her zaman nostaljik Yeşilçam filmleri ya da hayvan belgeselleri yoktur; bu apartman dünyasının, çok uzağında değil yanı başında gerçekleşen çatışmalara dair haberler de yansır ekrana. Pencereden bakıldığında görünen polisle yüz yüze kitle görüntüleri ya da

gündeliği yaran savaş uçağı sesleri, yani İstanbul'un zamanında sadece Gezi Direnişi sırasında ve 15 Temmuz'da deneyimlenmiş günlük haller, buranın rutinini oluşturur. AKÇ filmleri tam da böylesi bir rutin içinde sıkılmanın anlamını araştırır. Güçlerini kullanamaz hale gelmiş, sıkılan bir süper kahraman mesela; büyük meseleleri değil, cadde üzerindeki arabalar geçtikçe ses çıkaran mazgalı düşünce gücüyle tamir etmeye çalışan bir süper kahraman (*Genco*, 2017). İki dil arasında, Kürtçeyle Türkçe arasında geçiş yapamayan, sadece bir dilde dinleyip diğer dilde konuşabilen bir oto tamircisi (*Arada,* 2018). Olağanüstü içindeki olağanlıklar ya da belki, olağanüstü olanın olağan gibi görülmesinden kaynaklı sıkıntılar.

Tam da bu yüzden, AKÇ'nin yavaş sineması, Ceylan, Demirkubuz ve Kaplanoğlu sinemalarına öykünen yakın dönemli diğer yavaş filmlerden [sözgelimi *Bozkır* (2019) ve *Nuh Tepesi* (2019)] farklı bir potansiyele işaret eder. Sıkıntı kavramı etrafında farklı bir perspektif oluşturmaya imkân tanır. Her ne kadar, AKÇ filmlerinde de çoğu kez merkezde bir erkek karakter ve onun karşılaştığı krizler olsa da, bu, karakterlerin suçluluk duygusu, gurur incinmesi ya da vicdanı ile ilişkilenen bir anlam krizinden çok, bir tür *kendinden çıkma* halidir ve sadece iç dünyayla değil bedenle de ilgilidir; *Veşartî*'de (*Gizli*, 2015) ana karakter, cinsiyet dönüşümü üzerine bir söylencenin öznesi haline gelir mesela ya da *Genco*'da süper güçler bir başkasının bedenine transfer edilebilir. Daha bulaşıcı, karakterin çevresindekilerle paylaştığı bir sıkıntı hali hâkimdir AKÇ sinemasına. Bunun en güçlü örneğini de AKÇ, Erhan Sunar'ın aynı adlı romanından uyarladığı son filmi *Geceden Önce*'de (*Beriya Şevê*, 2020) ortaya koyar: 2015-2016 sürecinde Sur'da çatışmalar meydana gelirken, pencereleri açtıklarında ya da terasa çıktıklannda bomba seslerini uzaktan işitebilen bir ailenin ev içinde yaşadığı sıkıntının filmidir bu.

AKÇ filmi anne, baba ve kız olarak üç bölüme ayırır ve her bölümde, sadece karakterlerden birine odaklanır. Her karakter, bir bakıma farklı duyuları temsil eder ve seyircinin dikkati de aynı basit olayları (örneğin babanın evden çıktığı anı) bu fark-

lı duyu ve referans noktaları ekseninde (Sontag'ın dediği gibi) algılamaya yönlendirilir. Anne dokunma, işitme ve daha genel anlamda evlerin hafızasını (sadece kendi evinin değil, göçe zorlananların evlerinin de); baba fotoğraf karelerini, görmeyi ve daha genel anlamda Sur'un görsel hafızasını; genç kadın ise resim ve sanatı, daha genel anlamda imgelemi temsil eder. Böylelikle AKÇ, çatışmanın kenarında, çeperinde yaşanan sıkıntının kaydını tutmuş, hafızasını işlemiş olur. Ceylan, Kaplanoğlu ve kısmen de Demirkubuz ve Pirselimoğlu'nda gözlemleyebileceğimiz, merkez/şehir ve taşra zamanı ikiliğinden, birine ya da ötekine gidilse bir anda yok oluvereceği umulan bir sıkıntı halinden uzak; daha çok sürekli bir güvencesizlik içinde yaşamanın, direnişin kıyısında olmanın sıkıntısına dokunan bir sinema. Fusco ve Seymour'ın ifadesine tekrar başvurursak, toplumun çeperlerindekiler için korkunç bir yavaşlık olarak deneyimlenen modernleşme. Diyarbakır'da bir apartman dairesinin içinde.

# İsyan Edememiş Gençliğin Laneti[1]

NECATİ SÖNMEZ

Dans l'Orient désert, quel devint mon ennui.[2]
– Jean Racine, *Bérénice*

1968 Mayıs'ından kısa bir süre önce, 15 Mart'ta *Le Monde* gazetesinde "Fransa sıkılırken..." başlığıyla yayımlanan başyazı,[3] siyasi öngörüsüzlüğün en ilginç örneklerinden biri sayılabilir. Dönemin saygın siyaset yazarı Pierre Viansson-Ponté, sonradan meşhur olacak makalesinde Fransa'nın "can sıkıntısı" hastalığına yakalandığını iddia ediyordu. Buna dayanak olarak da merkezin nispeten dışında yer alan Nanterre adlı üniversitede bir grup öğrencinin, erkek yurtlarına kızların giriş hakkı için eylem yapmasını gösteriyordu. ABD'de Vietnam savaşı karşıtlığı ayyuka çıkmış, Avrupa'nın birçok ülkesinde öğrenciler sokağa dökülmüş, Uzak Asya'da katliamlar yaşanmışken, Fransa'da öğrencilerin en önemli derdi buydu işte! Özetle, yazara göre, memleket sıkıntıdan patlıyordu.

1 Bu makalenin "Zabriskie Point" ve "Walkabout" ile ilgili kısmının biraz farklı bir versiyonu, daha önce "Geçmiş İsyanların Tohumları" başlığıyla *Altyazı Sinema Dergisi*'nin Mayıs 2018 tarihli 183. sayısında yayımlanmıştır. Yazının taslak halini okuyup değerlendirme ve önerilerde bulunan Ayça Çiftçi ve Aslı Güneş'e teşekkür ederim.

2 "Doğunun çölünde, nasıl da serpiliyor can sıkıntım!"

3 Pierre Viansson-Ponté, *Le Monde*, 15 Mart 1968, https://www.lemonde.fr/le-monde-2/article/2008/04/30/quand-la-france-s-ennuie_1036662_1004868.html

Görünüşe bakılırsa yerden göğe kadar haklıydı da. Lakin görünüşe aldanmamak gerektiği yazının daha mürekkebi kurumadan kanıtlanacaktı. Paris banliyösünde bir üniversitede böylesine sıradan bir taleple başlayan gösteri kısa sürede işgale dönüşecek, eylemler kent merkezindeki Sorbonne'a sıçrayacak, ardından işçi grevlerini tetikleyecek ve bugün Mayıs '68 diye andığımız olaylara giden yolu döşeyecekti. Öte yandan, *Le Monde* yazarının bu tespiti yaparken farkında olmadan yaklaşan isyanı haber verdiği söylenebilir. Bir yerde sıkıntı birikiyorsa toplumsal basınç da artıyor demektir, belli koşullar altında bunun bir patlamayla sonuçlanması eşyanın tabiatına hiç de aykırı değil.

Daha yakın tarihlerde, 2011 yazında İngiltere'yi kasıp kavuran Londra isyanını da, işsiz güçsüz gençlerin sıkılıyor olmasına bağlayanlar az değildi. Yağma ve kundaklamaya dönüşerek hızla diğer kentlere yayılan ve beş gece süren olayları başlatan kıvılcımın, polis kurşunuyla işlenen bir cinayet olduğunu unutmamak gerekiyor elbette. Tıpkı 2005'te Fransa'da polisten kaçan iki gencin ölümünün, banliyö isyanını tetiklemiş olması gibi. Ki Fransa'daki ayaklanmanın tahlili yapılırken de, göçmen kökenli gençlerin sıkılıyor olması nedenler arasında sayılıyordu.

Özetle, sıkıntı (her ne kadar '68'in sloganlarından birinde "karşı devrimci bir eylem" olarak tanımlansa da) ile isyan arasında bir kibrit çakımı kadar mesafe olduğu görülüyor. Kaynağı ister siyasi erk olsun, ister aile veya baba otoritesi –ki hepsi aynı tahakküm merdiveninin farklı basamaklarına konumlanmıştır zaten–, gitgide biriken sıkıntının belli bir seviyeye ulaştığında, kapalı ortamdaki yoğun gaz sıkışmasına benzer şekilde bir patlamaya yol açması da beklenmeyecek şey değildir. Patlama ânını kestirmek zordur belki, bir kıvılcıma, bardağı taşıracak bir son damlaya bakar.

Milan Kundera, bir roman kahramanına üç tür can sıkıntısı tarifi yaptırır: Kayıtsızca esneyenlerin edilgen can sıkıntısı, kendini bir hobiye adayanların etkin can sıkıntısı ve otomobilleri yakıp vitrin camlarını indiren gençliğin isyankâr can sıkın-

tısı.[4] Bunlara belki dördüncü bir kategori olarak, yaratıcılığı körükleyen can sıkıntısını eklemek gerekiyor. Çünkü bazen de *Zen ve Motosiklet Bakım Sanatı*'nın yazarı Robert M. Pirsig'in dediği gibi, "Can sıkıntısının ardından hep müthiş bir yaratıcılık dönemi gelir."[5]

Bu yazı, Nuri Bilge Ceylan'ın iki yapıtı ile onlara referans oluşturmak üzere seçtiğim iki sinema klasiğinden oluşan dört kurmaca filmin anlattığı öyküler üzerinden, gençlik, sıkıntı ile isyan arasındaki diyalektik ilişki üzerine düşünmeye davet ediyor. Özünde birbirine hayli uzak gibi duran bu iki film çifti arasında, söz konusu bağlamın içinden bakınca görünmez bağlar bulabileceğimiz fikrinden yola çıkarak. Bu vesileyle, çok kabaca Doğu ve Batı olarak ayrılan dünyaları yan yana koymaya, "buraya" ait bazı davranış kalıplarını "oraya" bakarak anlamaya, sıkıntı karşısında iki farklı reaksiyon biçimini incelemeye çalışacağız. Bunu yaparken, ele aldığımız iki yabancı filmin şehirden kaçıp doğaya sığınan genç karakterleri ile Ceylan'ın şehre de kaçamayan, kasabaya sıkışmış karakterlerini birbiriyle tanıştırmış olacağız.

Yazının ilk bölümünde karşılaştırmalı olarak inceleyeceğimiz, aynı yıllarda dünyanın iki ucunda çekilmiş iki film: Michelangelo Antonioni'nin *Zabriskie Point*'i (1970) ve Nicolas Roeg'in *Walkabout*'u (1971). Biri ABD'de diğeri Avustralya'da geçen filmlerin ikisi de o diyara dışarıdan –biri İtalya'dan, diğeri Britanya'dan– gelmiş bir yönetmenin gözüyle bakıyor. Ve ilginç bir şekilde, her iki film de, karakterlerin üzerine çökmüş görünen yoğun bir can sıkıntısının tasviriyle başlıyor. O sıkıntının bir noktada kabından taşmasıyla birlikte asıl öykü başlıyor; bir barajın kapakları açıldıktan sonra suyun serbest kalmasına benzer şekilde hayat kendi doğal yatağını buluyor sanki.

---

4 Milan Kundera, *Kimlik*, çev. Aykut Derman, Can Yayınları, 4. basım, 1998, s. 21.

5 Robert M. Pirsig, "Tim Wilson ile radyo söyleşisi", 1974 (http://personamedia.com/personamedia/Pirsig_Zen.html)

*"When you're bored, it always precedes a period of great creativity. You can't stay bored forever; sooner or later something comes loose. Hemingway used to say, 'I turn my candle down and down until finally it explodes.'"*

İkinci bölümde ise Nuri Bilge Ceylan'ın yaklaşık yirmi sene arayla çektiği iki filmine, genç karakterlerinin kasaba sıkıntısıyla imtihanı üzerinden bakacağız: *Mayıs Sıkıntısı* (1999) ve *Ahlat Ağacı* (2018). Burada filmlerin sadece başına değil tamamına hâkim olan kasaba kasvetinin ve sıkışmışlık halinin hayatı olanca gücüyle bastırmasının ne tür volkanik patlamalar yarattığını veya yaratamadığını sorgulamaya çalışacağız. Önce iki güzel film eşliğinde, 1968'lerin ABD ve Avustralya'sında kısa bir tur atalım.

## Eros ile Thanatos sömürge diyarında

Adını Kaliforniya'da filmin geçtiği bölgeden alan *Zabriskie Point*, 1960 öğrenci hareketinin odağındaki ABD'li gençlerin dünyasına, bir erkek ve bir kadın karakter üzerinden bakar. *Walkabout* ise kentli beyaz aileden iki kardeşin, bir anda kendilerini çölün ortasında bulmasının, sonra karşılarına çıkan yerli bir çocuğun rehberliğinde doğayla tanışıp hayatı sıfırdan öğrenmesinin hikâyesi.

*Zabriskie Point*'in en başında, öğrenciler "devrim ve şiddet" konusunu hararetli bir şekilde tartışırken, filmin erkek kahramanı Mark (biraz sonra gözaltına alındığında, polis kayıtlarına ismini muzipçe Carl Marx olarak yazdıracaktır), uzayıp giden tartışmanın bir noktasında dayanamayıp "Ölmeye hazırım, ama sıkıntıdan değil!" der ve arkasına bakmadan toplantıyı terk eder. Bir anlamda teoriden kaçıp sokağın pratiğine yönelir. Böylece içinde birikmiş bir öfkeyle dışarıdaki hayata karışacak ve kısa sürede ABD'nin kovboy filmlerinden tanıdığımız bozkırlarına uzanan bir maceranın kahramanına dönüşecektir.[6]

*Walkabout*'un girişinde kale surlarını andıran duvarlarla çevrili metropol hayatının depresif görüntülerini izleriz, ardından televizyondan fırlamış gibi duran tekdüze bir aile tasvir edilir. Evdeki hayat öylesine boğucudur ki, hemen akabinde yakıcı

6 Burada, filmin başrolündeki Mark ve Daria'nın profesyonel oyuncu olmayıp öğrenciler arasından seçildiğini ve filmde gerçek isimlerini kullandıklarını not düşelim.

güneşin altında gidilen pikniğin olağanüstü bir şeylere gebe olması kaçınılmaz gibidir. Babanın iflah olmaz can sıkıntısı kanlı bir şekilde patladığında, bir başlarına kalan iki kardeş çocuk için Avustralya'nın *outback* adı verilen kurak steplerinde yeni bir hayat başlayacaktır.

Her iki filmin girişi, karakterlerin üstüne çöken kasvetin kaynağı olarak şehri ve onda hüküm süren tüketim eksenli yaşam biçimini işaret eder. Daha ilk dakikalarda şehir agresif bir şekilde karakterlerin üstüne üstüne gelir adeta. *Walkabout*'un didgeridoo sesinin eşlik ettiği tekinsiz şehir görüntüleri ile açılmasına benzer biçimde, *Zabriskie Point*'te toplantıdan çıktıktan sonra pikap tipi bir araçla yol alan Mark'ın önünden devasa billboard ilanları akıp durur, gergin ve tedirgin edici bir müzik eşliğinde. İki filmde de şehir estetiği öylesine otoriterdir ki, kent gözümüze kapitalizmin idaresinde bir açık hava hapishanesi gibi görünmeye başlar. Nitekim bu açılış fasıllarından sonra, ana karakterler bir anlamda o duvarları aşmayı başaran hapishane kaçkınlarına dönüşür. Üstelik, onları itaatkâr mahkûmlara dönüştürecek olan okulu da kırmış olurlar her ikisinde.

Yerli halkların kemikleri üzerine kurulmuş kapitalist beyaz uygarlığın uç beyleri sayabileceğimiz ABD ve Avustralya gibi iki yerleşimci sömürgeci ülkede, kısaca ölümün gölgesinde, yaşamı, özgürlüğü ve aşkı arayan karakterlerdir bunlar. Anlatılan elbette ki kadim bir hikâyedir; Eros (aşk/hayat tanrısı) ile Thanatos'un (ölüm tanrısı) ebedi savaşıdır. *Zabriskie Point*'te milyonlarca yılda şekillenmiş, yerkürenin belleği sayılabilecek Ölüm Vadisi, iki ana karakterin ve onlara eşlik eden onlarca hayali çiftin toz toprak içinde seviştiği sahnede yaşam vadisine dönüşür, belli bir süreliğine de olsa. Çorak toprağın bir anda aşkla sulanıp çiçeklenmesi: Mayıs '68 için bundan daha iyi bir metafor bulunamaz herhalde. Psikanalitik çözümlemenin sularına fazla girmeden, şehirden uzaklaşıp doğanın bağrına sığınan ve burada aşkı bulan karakterler açısından vadinin bir tür ana rahmine dönüştüğünü de eklemek gerekir.

Karakterlerin isimsiz olduğu *Walkabout*'ta iki kardeş çölün ortasında susuzluktan kırılmak üzereyken, toprağın asıl sahip-

lerinden biriyle –onun şahsında insanlığın binlerce yıllık belleğiyle– tanışır ve ondan öğrendikleri pratikler sayesinde hayatta kalmayı başarır. Yiyecek ve içecekten ibaret dünya nimetlerini kuşlarla böceklerle paylaşmayı, onlarla yoldaş olmayı öğrenirler. Olgunlaşma sınavını geçsin diye ıssızlığa yollanan (ki film, adını yerlilerin bu geleneğinden alıyor) Aborjin çocuğun o kadarcık hayat deneyimi, hepsine yeter. Filmin başlarında bir yerde, kayıp kardeşlerin siyah rugan ayakkabılarıyla yürürken yakın planda attıkları adımları görürüz. Ortalara doğru ise aynı ayaklar, yine yakın planda bu sefer yalınayak ve aksi istikamete doğru yol alır, Aborjin çocuğun ayaklarını takip ederek. Yeryüzünün kadim sakinleri gibi toprağı hissederek yürümeyi öğrenmişlerdir. Kaldırım taşlarının altındaki kumsalı keşfetmek, biraz böyle bir şey olsa gerek!

Eros'un Thanatos'a karşı amansız savaşı, burada da tüm şiddetiyle kendini gösterir. Kızı gölde çıplak yüzerken gösteren erotik görüntüler ile Aborjin çocuğun yemek için avladığı hayvanları öldürme sahnelerini paralel kurguyla izleriz. Biraz sonra terk edilmiş evde, çarpıcı bir koreografi ile oğlanla kız arasındaki cinsel çekimin çeperlerinde geziniriz. Ardından bölgeye jeep'le gelen beyaz avcıların giriştiği yabani hayvan katliamıyla Thanatos adeta zaferini ilan eder. Yerli çocuk, "arzunun o karanlık nesnesi" etrafında son bir dansa girişir. *Zabriskie Point*'te olduğu gibi, ne yazık ki yarışın bu etabını ölüm tanrısı kazanacak, aşk çok güzel bir ihtimal olarak kalacaktır.

İki film arasında bir paralellik daha kurmak gerekirse: İkisinde de, girişteki uğursuz seslerin yanı sıra, karakterlerin yolculuğuna eşlik eden ses ve müziklerin ağırlığı barizdir: Birinde çoğu arabanın müzikçalarından duyulan bir soundtrack listesi, diğerinde ise hemen hiç susmayan bir radyo (uygarlığın sesi), hikâyeyi aktarmada diyaloglar kadar önemli rol oynar. *Walkabout*'ta el değmemiş –kentli bakışa göre "vahşi"– doğanın bağrında ekonomiden falan bahseden radyonun sesi büsbütün yabancılaştırıcı bir öğe iken, *Zabriskie Point*'te şarkılar tam tersine arabaların, binaların, reklamların dünyasında insana ait olanı hatırlatmak ister gibidir. Burada asıl "vahşi"lik, kentin için-

de yuvalanmıştır; robotu andıran kılıklarıyla öğrencilere gaz bombası fırlatan, arabaları içinde yırtıcı hayvanlar misali avını bekleyen polis kılığında karşımıza çıkar mesela. Yabani hayatı mücrimleştiren sevimsiz bir analoji, ama filmin sonuna doğru, kaçırdığı hafif uçağı iade etmeye gelen Mark'ın iniş yapmasını beklerken polislerin pusuya yatmış halini tasvir edecek daha uygun bir benzetme bulmak zor.

Roeg'in filminin başına yerleştirdiği infilak ânını, Antonioni, hikâyenin finaline saklar; toplumda giderek biriken bir gaz sıkışması, sevdiği insanın ölümünü radyodan öğrenen Daria'nın hayalinde bile olsa, sonunda bir alev topuna dönüşür. Değil mi ki yeni başlangıçların yolu, eskinin yıkımından geçer. *Zabriskie Point*'in final sahnesi devrimci şiddetin kaçınılmaz olduğunu ima eder ve en baştaki devrim/şiddet tartışmasına kendince bir nokta koyar. Ama insanlara değil, mala mülke, eşyaya yönelen bir şiddettir bu. Malikânenin havaya uçmasıyla birlikte gökyüzüne saçılan şeyler arasında ceset parçaları görünmez, onun yerine parayla satın alınabilecek her tür tüketim eşyası vardır. Seyrine doyum olmaz bir infilak! Sadece öldürülen genç sevgilisinin değil, o lüks evde az önce karşısına çıkan yerli hizmetçinin de intikamını arzulayan son derece estetik bir yıkıcı tahayyül Daria'nınki.

Hayatı ve aşkı kutsayan bir filmin bizi getirip böyle bir noktaya bırakması trajiktir elbette, ne var ki Eros'la Thanatos arasındaki savaşın kızıştığı anlardır bunlar. Üstelik bazen kendi içimizde, kendi bilincimizle giriştiğimiz bir çatışmadır bu. Daria infilak ânını bir havaifişek gösterisi izler gibi zihninde canlandırdıktan sonra, arabasına binip günbatımına doğru sürerken, Roy Orbison'un şarkısı duyulur: "Ama bir yer var, hayallerin hep çok genç kaldığı." Bir kez daha, ölüm galip gelmiş, hayat yarına ertelenmiştir.

*Walkabout*'ta, Aborjinlerin ahını almış bir coğrafyada yaşamaya mahkûm, sonunda aynı banal aile evine dönse de aklı hâlâ *outback*'teki gölcükte kalan kadın kahramanımızın yaşadığı içsel çatışma da böyle bir şey. O kaçak hayatın sonlarında, aniden çatal bıçakla yemek yemeyi, dişlerini fırçalama-

yı, çarşaflı yatakta uyumayı vs. özlediğini, yani aslında geride bıraktığı dünyaya ait olduğunu fark etmiş, kardeşiyle birlikte eski kıyafetlerini, rugan ayakkabılarını tekrar giyinmiş, ıssız steplerin ortasından geçen karayolu ona kurtuluş gibi görünmüştü. Ama işte hayal kırıklığı karşılaştıkları ilk "medeni" insanla başlayacak ve öyle gidecektir. Finalde, işinde terfi ettiğini müjdeleyen kocasını kayıtsızca dinlerken zihninden kendi kayıp cennetinin capcanlı görüntüleri geçmektedir. Film bu flashback'le kapanırken, dış sesle A. Edward Housman'ın o kısa şiiri okunur:

*Kalbimin içinde öldüren bir esinti*
*O uzak ülkeden esen:*
*Aklımda mavi kalmış bu tepeler ne?*
*Hangi kuleler, hangi tarlalar bunlar?*
*İşte kayıp memnuniyet diyarı*
*Görüyorum, parıldayan ovayı*
*Gittiğim mutlu otobanları*
*ve bir daha geri dönemediğim.*

Maziyi "kalbinde yara" olarak taşıyan kahramanımız gibi, '68 isyanının kahramanları da sonradan evlerine dönüp isyan ettikleri sisteme entegre oldu, öte yandan onulmaz bir can sıkıntısını yeni kuşaklara miras bıraktı.

## Türkiye: İçten fokurdayan volkan

Buraya kadar bahsettiğimiz karakterler, Kundera'nın romanında sıraladığı can sıkıntısı türlerinden isyankâr olanı deneyimliyordu; kapıyı çarpıp çıkan, verili hayatla bağını koparan, evden kaçıp çöllerde kaybolan, sonradan geri dönse bile aklı orada kalan genç asiler. Şimdi, yarım asır geride kalmış o başkaldırı çağından günümüze, hayli uzak coğrafyalardan kendi bahçemize geliyoruz. Nuri Bilge Ceylan'ın, koyu bir can sıkıntısını edilgen (esneyerek veya TV izleyerek) ya da etkin (özel meşgaleler edinerek) şekilde yaşayan, fakat yaşadığı dar çevreyi terk edemeyen, mahsur kalmışlığın öfkesini bir türlü isyana dönüş-

türemeyen karakterlerine bakmaya çalışalım, yukarıda bahsi geçen iki filmin aynasında.

Adından başlayarak sıkıntı sorunsalını merkezine alan *Mayıs Sıkıntısı* yeni milenyumun eşiğinde, 1999'da, *Ahlat Ağacı* ise bundan 19 yıl sonra ortaya çıktı. Aradan geçen dönemde, Türkiye'nin toplumsal ve siyasi yapısı büyük bir dönüşüm geçirdi; özellikle bu sürecin ikinci yarısında peş peşe gelen krizlerin yarattığı sıkıntı her alanda o kadar birikti ki, gelinen noktada ülkenin patlamaya hazır bir barut fıçısına ya da daha gerçekçi bir benzetmeyle, sürekli içsel patlamalar geçiren bir volkana dönüştüğünü söylemek abartı olmaz.

*Mayıs Sıkıntısı* ve *Ahlat Ağacı* söz konusu dönüşüme ışık tutacak, bu noktaya nasıl geldiğimize dair fazla ipucu sunacak filmler değil. Tersine siyasi ve toplumsal çalkantıların yaşandığı arenadan, büyük kentlerden hayli uzak diyarlarda, fırtınanın çeperlerinde geçiyor hikâyeleri. Buna karşılık, dönemsel çalkantılara rağmen kolay değişmeyen sosyal tortuyu teşhis etmek, başka türlü bir dönüşümü yaşayamamanın mekanizmalarını ve sıkıntısını izlemek için uygun hikâyeler. O taşra anlatılarının yumuşak örtüsünün altında, isyan edememiş gençlerin geleceksiz hayatlarını sindire sindire tüketen sistemin izini sürebiliriz belki.

Nuri Bilge Ceylan'ın kariyerinin başında ve –şimdilik– sonunda yer alan, Avrupa ile Asya'nın kesiştiği bir yerde aynı coğrafi bölgede geçen her iki film de, öyküsünü çekirdek aile etrafında örüyor. Ve neredeyse aynı sahneyle açılıyor: Kapalı bir mekânda camın gerisinden dışarıya bakan genç bir erkeğin cepheden görüntüsüyle. Sonra o genç adam dışarı çıkar ve birazdan bir esnafla kuracağı dünyanın en tuzsuz sohbeti ile filmin ilk diyalogları başlar.

*Mayıs Sıkıntısı*'nın genç kahramanı Saffet, sokakta karşıladığı postacıdan üniversite sınav sonuç kâğıdını teslim aldıktan sonra kahvede bir masaya çöker; zarfı açmakta isteksizdir, belli ki bir beklentisi yoktur, kahvecinin sorularla laf açma çabasını bezgin bir şekilde savuşturur. *Ahlat Ağacı*'nda, okulundan mezun olup kasabaya dönen Sinan minibüsten iner inmez karşısı-

na çıkan kuyumcu tarafından, benzer bir soru yağmuruna tutulur, bir an önce kaçıp gitme isteğiyle harcıalem cevaplar verir, lafın dolaşıp sonunda babasının borcuna gelmesi tatsız muhabbetin üstüne tüy diker.

Birinde bütün umudunu üniversiteyi kazanmaya bağlamış ve bunu başaramamış, diğerinde yüksek öğrenimi bitirdiği halde aynı boşluğun içine düşmüş (o da öğretmenlik sınavını geçemeyecektir), bu sefer yazarlığa bel bağlamış ama onda da tutunamayacak bir genç. Ortak noktaları, ne yaparlarsa yapsınlar önlerinde aşamayacakları bir duvar varmışçasına kıstırılmış ve geleceksizliğe mahkûm olmaları. İçinde yaşadıkları kasabayı günümüz Türkiye'sinin metaforu sayarsak, onların da memleketin eğitimli genç kuşağını temsil ettiği söylenebilir.

Başta bahsi geçen karakterlerin ancak okuldan kaçtığında özgürlüğü solumaya başlamasına karşılık, buradakilerin eninde sonunda onları sistemin dişlisine çevirecek olan okula bunca ümit bağlaması arasında, hem dönemsel hem de coğrafi bir uçurum görüyoruz. '68 isyanları öğrenciler arasında öncelikle krizdeki üniversite sistemine ve yönetimine karşı başlamış, eğitimin herkese açık ücretsiz olması ve üniversite reformu temel talepler arasında yer almıştı. Paris'in bir banliyösünde bir konser salonuna çiziktirilen sloganlardan biri şuydu: "Kreşlerin, üniversitelerin ve diğer hapishanelerin kapılarını açalım!"

Günümüzde ve özellikle kapitalizmin çeper ülkelerinde ise gençlik açısından tahsil yapmak, hayata tutunabilmenin, iş sahibi olup ekonomik bağımsızlık kazanmanın veya büyük kente kapağı atmanın yegâne yolu sayılıyor. Halbuki Ceylan'ın filmlerinde de göreceğimiz gibi, üniversiteye girmek, girince okulu bitirmek, bitince de iş bulmak, hepsi gerçekleştiğinde dahi müzmin sıkıntılarına çare olacağı çok kuşkulu hayaller. (Bkz. sırasıyla Saffet, Sinan ve Sinan'ın babası İdris.)

Daha ilk diyalogdan kendini ele veren kasvetli hava –hadi o kaçınılmaz tamlamayı kullanarak söyleyelim, "taşra sıkıntısı"– Ceylan'ın her iki hikâyesine sonuna kadar eşlik ediyor, eşlik etmekten öte ağır bir sigara kokusu gibi her şeyin üstüne sini-

yor. Bu durum *Mayıs Sıkıntısı*'nda isminin hakkını verecek kadar belirgin: Sık sık esneyen insanlar, yaz sıcağının yaydığı bezginlik, akmayan zaman, motosiklet gürültüsü, bıktırıcı tekrarlar, bitimsiz bir bekleme hali... Bunun son derece hakikate uygun bir tasvir olduğunu söylemeye gerek yok; yaz aylarında ülkenin herhangi bir yerinde küçük bir kasabada zaman geçirmiş herkes, oradaki hayatı bu şekilde deneyimlemiştir.[7]

Hikâyelerin detayına girmeden önce, ele aldığımız iki film öbeği arasındaki temel bir farkın daha altını çizmekte fayda var. Yönetmenlerinin hepsi erkek olmakla birlikte, yabancı filmler ana karakterleri erkek ve kadından oluşan bir dünyaya, hatta daha çok kadının dünyasına; yerli filmler ise neredeyse sadece erkeğin dünyasına bakıyor. *Mayıs Sıkıntısı*'nın biricik kadın karakteri anne iken,[8] *Ahlat Ağacı*'nda tek bir planda bir arzu nesnesi olarak izlediğimiz yarı masalsı Hatice karakteri dışında, sadece ev içinde gördüğümüz anne, kız kardeş ve anneanne rolleriyle temsil ediliyor kadınlar.

Taşralı bir yazarın, Akın Aksu'nun kendi hayat deneyiminden ve keskin gözlemlerinden beslenerek yazılan senaryosuyla *Ahlat Ağacı*, tıpkı *Mayıs Sıkıntısı* gibi, belgesellerin bir türünü ifade etmek için kullanılan "duvardaki sinek" (*fly on the wall*) kavramının kurmacaya uyarlanmış hali, adeta. Kavram, bilindiği gibi belgesel teorisinde konunun en yakınına sokularak hayatı olduğu gibi aktarmayı hedefleyen bir sinemasal anlatımı ifade ediyor. Bunun gerçekte belgeselde nafile bir çaba olacağı, çünkü kameranın varlığının kaçınılmaz olarak girdiği ortamı değiştireceği artık pek tartışılmayan bir kabul; buna karşılık Ceylan, "gerçekmiş gibi" yapılabildiği için "duvardaki sinek"in asıl olarak kurmacada uygulanabilecek bir yöntem olduğunu gösteriyor burada.

---

7 Filmin gerçeklikle kurduğu bağın basit bir göstergesi olarak: *Zabriskie Point*'te olduğu gibi burada da yönetmen hariç amatör oyuncular –Ceylan'ın aile bireyleri– rol alıyor ve karakterlerin çoğu oyuncuların gerçek ismiyle anılıyor.

8 Arada birer anlığına gözüken birkaç kadın tiplemesi: En başta sokakta fısır fısır gıybet yapan iki kadın, Saffet'in söylenip duran annesi, küçük Ali'ye istemediği işi zorla yaptıran komşu, adres sorulduğunda tuhaf cevap veren başka bir komşu.

*Ahlat Ağacı*'nda uzaktaki arkadaşıyla telefonda konuşurken Sinan'a şunu dedirtecek kadar lanet bir yer, taşra dünyası: "Diktatör olsam buraya atom bombası atarım şerefsizim!" Bu yok etme refleksi, *Zabriskie Point*'in finalinde Daria'nın patrona ait malikâneyi havaya uçurma isteğiyle ne kadar akraba! Önemli bir farkla ki orada hayatı başkalarına zehir eden bir düşmana yönelik hedefi belli bir eylem tasavvuru, burada ise yoğun bir hiddetin tezahürü olarak kendini de yok edecek kadar kontrolden çıkmış ve elbette beddua düzeyinde kalmaya mahkûm bir temenni söz konusu.

Yeri gelmişken, Antonioni'nin filminde gösterdiği yegâne "yuva"ya, o zengin malikâneye sonunda layık görülen –gerçekleşmese de "hayali bile güzel" olan– yıkıcı şiddetin, kuşkusuz onun temsil ettiği sermayeye ve egemenlere karşı savaşı imlemekle birlikte, aile kurumunu da hedef aldığını söyleyebiliriz; film boyunca aileyi çağrıştırabilecek tek mekân orası çünkü. Ve hatırlarsak, *Walkabout*'un reklam filminden çıkmış gibi görünen çekirdek ailesi de ancak dağıldığında hayat başlıyordu. Nuri Bilge Ceylan'ın iki filminde ise, aile öykünün tam göbeğinde yer alıyor ve herhangi bir tehdide maruz kalmadığı gibi, sıkıntıyı hem üreten hem de bazen soğuran bir işlev görüyor. Kasaba ortamı gençlerin ufkunu kapatırken, yaşamaya "mahkûm" oldukları ev, umutlarını körelten bir nezarethaneye dönüşüyor.

Saffet'in yaşadığı evi içeriden gösteren iki sahne –birincisi komşu kadınların hor gören bakışları altında yer sofrasına oturduğu, birkaç dakika sonra da annenin söylenmelerine dayanamayıp terk ettiği salon; ikincisi, işi bıraktığı için babadan ayaküstü fırça yediği daracık koridor– ailenin nasıl bir zindan olduğu hakkında yeterince fikir veriyor. Sinan biraz daha şanslı: Evin salonu (ecnebilerin tabiriyle, "yaşama odası") her daim açık olan televizyon tarafından işgal edilmiş ama sığınıp nefes alabildiği küçük de olsa kendine ait bir odaya sahiptir. Anneyle sahici bir diyalog kurabildiği ve birbirlerini anlar gibi oldukları yer orası, salon değil. Fakat nihayetinde ev ahalisi için, kronik sıkıntıyla baş etmenin daha doğrusu edememenin yolu yor-

damı belli: Ganyan oynamak veya TV dizisi takip etmek. Muzaffer'in anne babasının evi de, zamanını TV başında esneyerek geçiren yaşlı çifte bakılırsa, yine bir sıkıntı mabedi. Bu arada, iki film arasında geçen yirmi yılın getirdiği başka bir değişim: Kemal Sunal filmi izleyen aile gitmiş, yerine pembe dizilerden gözünü alamayan aile gelmiştir.

Bu kapalı aile çemberinden çıkamamanın genç karakterlerimiz üzerinde yarattığı baskı, sıkıntının toprağında herhangi bir yaratıcı eylemin filizlenmesine de engeldir. Saffet'in durumunda hiçbir gelecek vaat etmeyen sevimsiz bir işte çalışmaya zorlanmak, Sinan'ınkinde ne öğretmenlikte ne de yazarlıkta tutunamamak ve biraz da babanın boşluğunu doldurma mecburiyeti, Hatice'de istemediği bir evliliğe razı olmak gibi realiteler, mevcut sıkıntıyı gidermek bir yana kendi içine katlıyor. Sinan'ın telefonda konuştuğu, atanamayıp çevik kuvvete yazılan arkadaşının durumu ise bize başka bir şey söylüyor: Öğrenci yetiştireceği yerde, o şimdi eylemci öğrencileri döverek stres atan bir polis! Yani sıkıntı faktörünün herhangi bir isyanı tetiklemesi ihtimalini geçtik, olası isyanları bastırmak için kullanıldığı, bumerang gibi dönüp kafasını kaldıranların tepesine indiği bir çark bu.

İki farklı dünya ve farklı kuşaklar arasındaki uçurumu daha da görünür kılan bir başka unsur, yola çıkmakla bağlantılı. Bir tarafta Mayıs '68'in rüzgârıyla savrulan, "ipini koparıp" yollara düşen ve dönüşen gençler, öte tarafta küçük bir beldenin dışına çıkamayan, en fazla merkeze gidip eli boş dönen, ya da sadece askerlik görevi, çevik kuvvete katılmak veya mecburi hizmet gibi bir zorunlulukla gidip görev bitince geri gelen mahkûmlar. Böyle bir yolculuğun özlemini çektikleri de tartışılır: Saffet'in İstanbul'a gitme motivasyonu iş bulmakla sınırlı. Sinan'ın böyle bir hevesi bile yok, hatta olanları da küçümseme havasında. Büyük şehir hayatına imrenen Hatice'ye, "Gördük hepsini, boş. Paran yoksa hayat yok," der. Babasının bir fotoğraf arkasına yazdığı "Sonunu bilmediğim bir yoldayım, yürüyorum" cümlesiyle alay eder: "Sonmuş! Yürüyormuş! Sanki Tolstoy! Sende nerede o cesaret, yürüyüp gidecek?" Annesi, "Öyle deme, ka-

çıp gitti ya bir kere," deyince cevabı: "Kaçıp gitti de ne oldu, tıpış tıpış geri gelmedi mi iki gün sonra!"

Antonioni ve Roeg'in şehir kaçkını karakterlerine karşılık Ceylan'ın kasabada mahsur kalmış genç insanları, bu her yandan sıkışmışlık haliyle nasıl baş etmeye çalışır? Arada ufak tefek yıkıcı eylem girişimleri, minik patlamalar yaşanır, ama bunlar hiçbir zaman anlamlı bir isyankârlığa dönüşemez. *Mayıs Sıkıntısı*'nın küçük Ali'si, cebindeki yumurtanın kırılmasına sebep olduğu için sepete tekmeyi sallayıp içindeki domatesleri tepeden aşağı yuvarlar. Kırılanın yerine kümesten çaldığı yumurtayı koyar, böylece hem hırsızlığı hem de hile yapmayı –bir büyüğünden akıl alarak– öğrenir. Veya çocukça öfkesini yatıştırmak için, yaşlı çiftin gençlik fotoğrafını evden kaçırıp saklar. (Bunu aile kurumuna karşı minik bir sabotaj girişimi sayabilir miyiz?)

*Ahlat Ağacı*'nda Sinan –rüyasında bile olsa– heykel parçasını köprüden aşağı itmek suretiyle "kamu malına zarar" verir. En önemlisi, yine hırsızlığa mecbur kalır; babasının sevgi ilişkisi kurabildiği tek şeyi, köpeğini kaçırıp satmak suretiyle kitabına destek bulamamanın intikamını da almış olur. Özetle toplumun onlara sunduğu tek seçenek, kötülük ve ahlâkdışılık. Kasabanın ileri gelenlerinin (belediye başkanı, kum tüccarı, imamlar, entelektüel yazar) yüzüne sivri laflar edip damarlarına basmaktan, çelişkilerini yüzlerine vurmaktan çekinmeyen, felsefi sorgulamalara meraklı biri için trajik bir tercih, ne ki kitabını bastırmak için elinde kalan son çare bu. Tıpkı yumurta konusunda başta hile yapmak istemeyen Ali'nin, müzikli saatine kavuşmak için önünde başka seçenek kalmaması gibi.

Daha büyük kötülüklerin, yolsuzlukların, toplumsal çürümenin, kısa yoldan sınıf atlama sevdasının tohumları buralarda atılmıyor mu nitekim? Önceki filmlerinden farklı olarak, *Ahlat Ağacı*'nda öyküsünü Türkiye'nin politik ikliminin –"büyük resmin"– içine yerleştirme çabası sezilen Ceylan'ın bu iki filmini yan yana koyunca şu da dank ediyor kafamıza: Aradan geçen sürede, cebine yumurta koyup çocuğa sorumluluk öğreten bir kültürel iklimden sürekli kuyumcu ve altın muhabbeti yapılan bir kültürsüzlüğe evrildiğimiz gerçeği.

Peki, kasaba hayatının bu çöl ikliminde tutkuya hiç mi yer yok? Var elbette; boğulmaya çalışılsa da peşinden inatla gidilen küçük tutkular var. Her iki filmde babanın çevreleri tarafından küçümsenen, bazen devlet tarafından da kösteklenen, ağaç/toprak/hayvan sevgisinde somutlaşmış doğaya dönüş hevesi gibi. Belki *Walkabout*'taki Aborjinin yaşam felsefesine göz kırpan bir yaşam tarzı, içten içe özledikleri. Ne var ki ancak yaşı ilerlemiş babaların peşine düşebileceği kapalı devre bir hayat bu; dışarıya karşı bir sığınak. Hayatlarının son demlerinde rahat nefes alabilecekleri kendilerine ait bir alan, sadece.

Sinan'ın kimse tarafından takdir edilmeyen yazma tutkusu da böyle bir sığınak, ama nihai hedefine ulaşması ancak piyasaya entegre olmasıyla, dolayısıyla bunun tutku olmaktan çıkmasıyla mümkün olabilecektir. *Mayıs Sıkıntısı*'ndaki yönetmen oğul ise, filmini tutkudan yoksun bir kayıtsızlık içinde yapar adeta. Babasını dinlerken esneyip duran, öte yandan onun hikâyesinden film çıkarmanın peşinde, işini yürütmek için yalan söylemekten ve insanları kullanmaktan çekinmeyen, yalnızca işine yarayacak şeylere odaklanan, işi bitince de sıvışıp kaçan bir sinemacınınki olsa olsa kariyer tutkusu olabilir. Babanın tutkusuna da yabancı; adanmışlığını nafile bir uğraş gibi görüyor, bahçede yardıma yeltense bile bunu kerhen yapıyor, ısrarla umudunu kırmakta ("O ağaçları bırakmazlar sana") beis görmüyor. Aynı şekilde baba da oğlunun film yapma hevesini anlamaktan uzak, onu kırmamak adına gönülsüzce katılıyor oyuna, bir anlamda ona katlanıyor.

*Ahlat Ağacı*'nda da baba-oğul arasında daha da keskin bir yabancılaşma söz konusudur. Babasını sürekli eleştiren, hakir gören, hatta annesinin tepkisini çekecek kadar suçlayan Sinan'ın, askere gidip döndükten sonra aynı babayla ilişkisi tersine döner. Baba oğulu anladığında (kimsenin okumadığı kitabını okuyup özümsemiştir), oğul da babayı anlar (o kadar da "meczup" olmadığını fark etmiştir). Genç bir yazarın felsefi sorgulamalarla geçen çileli yolculuğunun nihayetinde babasının sığı-

nağında son bulması, kendi kuşağı adına elbette bir yenilgidir ve hayli dramatiktir. Yeni ufuklara açılmak yerine, dünyadan izole bir arsada kuru bir kuyudan su çıkarma umuduna gönül indirmesidir. "Gerçekçi olup imkânsızı isteme" idealinin çok mütevazı bir örneği, ama bir umut ve inanç taşıyor yine de. Kasabanın kendisinin devasa bir kuyu olduğunu düşünürsek, metaforik anlamda orayı bir nebze yeşertme arzusunun tezahürü olarak da görebiliriz, iyimser bir bakışla.

Thanatos'un sosyal ölüm kılığında hüküm sürdüğü bu kurak diyarda, Eros kendini tek bir yerde gösterir: Su kaynağının başında, Sinan'la Hatice'nin, *Ahlat Ağacı*'nın son derece realist anlatısı içinde gerçek ile hayal arası bir sahne olarak cereyan eden öpüşmesinde. Bir adım daha atsalar, kim bilir belki de ikisinin hayatını kökten değiştirme potansiyeli taşıyacak büyülü bir an. *Zabriskie Point*'te Ölüm Vadisi'nde uzun uzun izlediğimiz fantastik orjinin erotizmiyle karşılaştırılamayacak kadar kısa ve uçucu, ama bu da Eros'un anlık bir göz kırpması işte. Filmde sık sık duyduğumuz altın muhabbetinin ve temsil ettiği maddiyatçı hayatın panzehirini taşıyor üstelik. Ne hazin ki, pınar başında Eros'un görünmesiyle kaybolması bir olur. Istırabı yüzünden okunan Hatice, gençlik hayallerini gömüp yeni bir mutsuz aile kurmak üzere istemediği bir evliliğe boyun eğer, hem de bizzat kuyumcuyla!

Hayatını başarı timsali olarak sunan tüccarıyla, paragöz esnafıyla, riyakârlığa kılıf uyduran imamıyla, siyaset cambazı belediye başkanıyla, yazarlıktan ekmek yiyen yarım aydınıyla günümüz Türkiye'sinin bir mikro kozmosu sayılabilir, *Ahlat Ağacı*'ndaki taşra. Azıcık gözünü açmış bir genç burada kendine yer bulamadığına göre, demek ki toplum bu köşe başını tutmuşların dünyasından ibaret değil. Sistemin dışında kalanlar, onlara hiçbir şey vaat etmeyen böyle bir düzende çatlağını bulamamış bir öfkeyle, sıkıntılarını içine akıtarak, bazen içe doğru patlayarak yaşamaya çalışıyor.

Peki taşranın isyan edememiş gençleri bu lanetli geleceksizliğe ilelebet mahkûm mudur? *Zabriskie Point*'in finalindeki Roy Orbison şarkısı ne diyordu: "Bir yer var, hayallerin hep

çok genç kaldığı." Şu kadarını tahmin etmek zor değil: Saffet hayalini kurduğu İstanbul'a gelebilseydi eğer, belki bir dizi hayal kırıklığı yaşayacak, ama 2013 baharında yolunu büyük ihtimalle Gezi Parkı'na düşürecekti. Babaların yeşertmeye çalıştıkları bahçelerde kendilerini evinde hissetmesine benzer şekilde, Saffet gibi Sinan'ın, sıkıntısını dizi izleyerek bastıran kız kardeşinin, kasabadan kaçamadığı gibi kötü bir evlilikten de kaçamayan Hatice'nin, dürüstlükte direnemeyen küçük Ali'nin rahat nefes alıp kendi gibi olabileceği simgesel bahçe, Gezi'den başka bir yer olmasa gerek. Sinan'ın atanamadığı için polis olan, üzerlerine biber gazı yağdıran arkadaşına da o malum sloganı haykıracaklardır hep bir ağızdan: "Polis simit sat, onurlu yaşa!"

Paris Komünü'nden '68 öğrenci hareketlerine tarihsel deneyimlerin ezici çoğunluğu, kesif sıkıntının mayalanıp kitlesel bir patlamaya dönüşebildiği yerin kentler olduğunu göstermiştir. Tarih çok sayıda köylü isyanına da tanık olmuştur, ancak gözünü merkeze dikmiş kasaba tipi yerleşimlerde böyle bir potansiyel bulmak, oradan ufuğu görebilmek zordur. İsyankâr sıkıntının kasabada yaşayan bir genci yola düşürüp sürükleyeceği en yakın mekân kent olacaktır. Kim bilir belki bir gün o sıkıntı daha da birikecek, Gezi'ye gelen gençleri kentten alıp yaşlı dünyanın bağrına sürükleyecektir, *Zabriskie Point* ve *Walkabout*'ta olduğu gibi.

## Son söz niyetine

Yukarıda dediğimiz gibi, 1968 kuşağının önemli bir kısmı sisteme entegre oldu evet, ama içlerine bastırdıkları can sıkıntısını gelecek kuşaklara aktarmaktan da geri kalmadı. O kuşağı isyana sürükleyen düzenin son yarım yüzyılda dünyayı getirip bıraktığı yer ortadayken, basıncın katlanarak artmasından ve yeni isyanların fitilini yakmasından daha doğal bir şey olamaz. Koskoca *Le Monde* yazarı havadaki sıkıntıyı gördüyse de arkasından gelecek fırtınayı göremedi; oysa bizim müneccimliğe ihtiyacımız yok. Düzensiz bir Meksika dalgası gibi ülkeden

ülkeye yayılan uçsuz bucaksız bir isyanlar silsilesinin çağında yaşıyoruz. Sıkıntı ve isyan bir arada, burada ve bizimle birlikte.

1968 sadece Fransa'da değil dünyanın birçok yerinde devrimin ve gençliğin bahar mevsimiydi. 21. yüzyılın ilk çeyreği, getirdiği tüm kara bulutlara karşın, Şili'den Hindistan'a, Mısır'dan Cezayir'e, İran'dan Sudan'a, Kolombiya'dan Lübnan'a, "yine yeni yeniden" Fransa'ya ve elbette Gezi'nin Türkiye'sine kadar çok daha geniş bir coğrafyaya yayılan isyan ateşleriyle aydınlanıyor. Üstelik bu sefer sadece gençler değil her kesimden ve her yaştan insan, dünyayı sadece değiştirmek de değil uçurumun kıyısından çekip almak gibi daha ağır bir yükü sırtlanarak sokağa iniyor.

Şunu da biliyoruz, zaman zaman Thanatos'a tapan toplumlarda bile özgürlüğe duyulan özlem yok olmaz, geçmişin dehlizlerinde uykuya geçer en fazla. Geçmişteki isyanlar bir yerlerde tohum olarak yaşamaya devam eder. Toprağa düşen tohumların bahar gelince nasıl da filiz verdiğini her yerde görüyoruz. Hem Mayıs sıkıntının olduğu kadar ona meydan okumanın da mevsimidir; 1968'de öyleydi, 2013'te de öyle oldu.

O tohumlar bir bakarsınız en bedbin zamanlarda, maziden çıkıp gelen güneşli bir görüntüyle bilincimize çiçek açtırır; *Walkabout*'un finalinde, mutfaktaki genç kadının rüya gibi bir hatırayı düşünürken hüzünlü yüzüne yansıyan cinsten. Şair William Wordsworth'un, 19 yaşında tanık olduğu Fransız Devrimi'ni hatırlarken 1790'larda yazdığı dizeler, böyle bir çiçeklenme ânında genç olma bahtiyarlığını ne güzel anlatır:

> *Ve biz âşıktık delice!*
> *O şafak sökerken hayatta olmak bir lütuftu*
> *Ama cennette olmak gibiydi genç olmak!*[9]

9 William Wordsworth, *Prelüd - Bir Şairin Zihinsel Gelişimi*, çev. Nazmi Ağıl, Yapı Kredi Yayınları, 2010.

# Sıkıntı ve Gündüz Düşleri

SENEM AYTAÇ

Alman sosyolog ve kültür eleştirmeni Siegfried Kracauer, 1924 tarihli bir yazısında sıkıntının gündeliğin sıradanlığına karşı eleştirel bir duruş, bir reddediş olduğunu savunuyor. Gündelik hayatın tamamının metalaşma ile sömürgeleştiği, gündeliğin mütemadi bir *oyalanma, dikkat dağıtma* hâline geldiği modern zamanlarda, insan meşrulaştırılmış bir sıkıntıya kendini bırakma sabrını gösterebilirse –eğer dünyanın "hak ettiği" o sıkıntıyı duyabilirse– içinde hakiki bir *tutku*nun yavaş yavaş uyanabileceğinin savunusunu yapıyor. Ben Highmore, yazıyı sunarken Kracauer'in Weimer Almanya'sında yazdığı bu yazıdaki tavrının tuhaf bir şekilde 70'lerdeki punk gruplarınınkine benzerliğine dikkat çekiyor. "Sıkıldığını ilan etme"nin bir başarısızlık değil de, özgün bir yenilikçilik için bir tür önkoşul olması fikrinin benzerliğinden dem vuruyor. Kabaca, sıkıntıyı bir *tavır* olarak sahiplenmekten bahsediyor.[1]

Walter Benjamin'in sıkıntı üzerine yazdıklarında da Kracauer'inkine benzer bir yan var. "Uyku" diyor Benjamin, "bedensel gevşemenin doruğuysa eğer, can sıkıntısı zihinsel gevşemenin doruğudur. Deneyim yumurtası üstünde kuluçkaya yatan bir hayal kuşudur can sıkıntısı. Yapraklardaki küçücük bir hışırtı

1 Ed. Ben Highmore, *The Everyday Life Reader*, Routledge, 2002, Siegfried Kracauer, Boredom, 1924, s. 301-304.

onu kaçırmaya yeter".[2] Sıkıntıyı bir tür *eşik* olarak tanımlıyor Benjamin. Gerçekleştirilememiş, belki henüz adı dahi konmamış bir arzunun ortaya çıkış sancısı gibi bir eşik.

Bu türden bir sıkıntı tanımlamasının, ama daha da önemlisi bu varoluşsal sıkıntıya olumlu bir anlam yükleyip onu bir *tavır* olarak sahiplenme fikrinin yanına, Betty Friedan'ın 1963 tarihli *Kadınlığın Gizemi* kitabında bahsettiği o "adı konmamış sorun"u, bambaşka bir tarih ve bağlamdan eklemek belki sıkıntının *cinsiyetine* dair de bir tartışma zemini açabilir. Üzerinden çok sular akmış olsa da, Betty Friedan'ın feminist literatürde dönüm noktalarından biri sayılan kitabı rahatlıkla toplumsal cinsiyet kodlarından azade olmayan sıkıntının "kadıncası" olarak okunabilir. Amerikan beyaz orta sınıf kadınlarn, kocalarından, çocuklarından, evlerinden, görünmez ev içi emeklerinden daha fazlasına ihtiyaç duyduklarını, daha fazlasını arzuladıklarını ifade edebilmelerinin, bu "daha fazlası olmalı" hissini taşımayı kendilerine hak görebilmelerinin ve bunu bir *tavıra* dönüştürebilmelerinin ifadesidir, nihayetinde kitapta dile gelen soru: *Hepsi bu mu?*

Bu kadınlar için, kendi kendilerine mutfakta iç çekmenin (bir of çekmenin) ataerkil toplumsal düzenin, toplumsal cinsiyete dayalı iş/emek bölüşümünün ve tahakkümünün karşısında bir ifadeye, bir *tavıra,* bir duruşa dönüşmesidir bir bakıma bu soru. Eksiğiyle, fazlasıyla. Modern sıkıntının tarihinde, mahrem alana hapsedilmiş bir sıkıntının kamusala taşmasının kolektif ifadelerinden biri sayılabilir rahatlıkla. Bu yazının niyeti biraz bu *tavrın* Türkiye'de özellikle 1980 darbesi sonrasında karşımıza çıkan bazı sinemasal hallerine bakmak, kimi sıkılan kadın karakterlerle beraber şöyle bir dolaşmak. Belki biraz ferahlarız.

## Mahrem bir sıkıntı

Türkiye sinemasındaki kadın karakterlerin –uzunca bir süre– çok azına nasip olmuştur *hepsi bu mu?* diyebilmek, belki hâlen

2 Walter Benjamin, *Son Bakışta Aşk,* Metis, Ekim 2001, s. 84.

de öyle. Ekonomik sıkıntıları, ev geçindirme dertleri illa vardır; namus baskısı hep üzerlerindedir, zaten çoğu zaman onun bir nesnesi olmanın ötesine de pek taşınmazlar. Sıkılır, daralırlar illa ki, ama sıkıntılarını *varoluşsal* bir derde dönüştürmezler; dönüştürmelerine imkân verilmez. Erkeklerin sıkıntısı insanlık adınadır sanki de, kadınlarınki kendi gündeliklerine dairdir ancak.

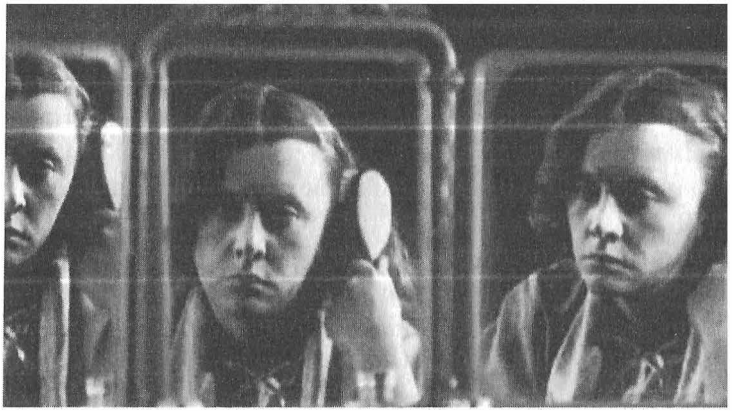
Perdedeki "sıkılan erkek" imgesi, zihne hemencecik üşüştüğü hâliyle, az çok belirgin bir imgedir. Epitomu Nuri Bilge Ceylan filmlerindeki karakterler olabilecek bu erkekler ister kent sokaklarında, ister hayattan el ayak çektikleri sahil kasabalarında, ister bohem semtlerdeki evlerinde, isterlerse de döndükleri taşra evlerinde, doyasıya sıkılıp dururlar. Farklı dönemlerin farklı mekânların sıkılan erkekleri, beyazperdede gönüllerince dalgın dalgın sigaralarını tüttürür, meyhane masalarında kendilerini heba eder, uzun uzadıya uzak ufuklara bakar, yollar aşındırırlar. Örnekleri o kadar çoktur ki sıralamaya gerek dahi yok.

Sıkılmak erkek karakter için felsefi, derinlikli bir varoluş hâlidir. Meşruluğundan şüphe edilmeyecek bir tavırdır; kendi sıkıntıları ile perdede açtıkları o koca alan nasılsa zaten onlara aittir. Kadınlar ise, tıpkı kamusalda olduğu gibi perdede de, sıkıntılarını ev içlerinde, çoğu zaman bir göz odada yaşarlar. Sadece içleri sıkılmaz; mekân da sıkıştırır onları, etraflarındaki her şey sıkıştırır, kıyafetleri sıkar, üzerlerine dikilen gözler sıkar. Sıkıntıdan kurtulmanın yolunun o evi, o kocayı, o mahalleyi terk etmekte olduğunu düşünür ama gidecek başka bir yer de bulamazlar çoğu zaman. Beyazperdemizin kadınları öyle kolay kolay kendilerini yollara vuramaz, uzaklara bakıp derin düşüncelere dalamaz, varoluşsal sıkıntılarını izleyicinin de içini sıkıntıdan patlatmak pahasına uzun monologlara dökemezler. En fazla mutfakta bir sigara yakar, bir of çekerler. En fazla, evin eşyalarını cam pencere indirerek dışarı fırlatıverirler sıkışmışlığa dayanamadıkları kimi cinnet anlarında, bazen ise kendilerini. Sıkıntı sokağa ancak böyle taşar.

Dünya sinema tarihinin erken dönem feminist filmlerinden biri olarak adı sıkça anılan Germaine Dulac imzalı *Madam Beudet'in Gülüşü*'nün (*La souriante Madame Beudet*, 1923), evinde sıkıntıdan patlayan ve dergilerde gördüğü imajlardan kendine arzu nesneleri yaratarak kocasından kurtulma hayalleri kuran bir kadının iç dünyasını anlatması çok şaşırtıcı olmasa gerek. Adeta Flaubert'in *Madam Bovary*'si gibi, Beudet de gündeliğin sıradanlığından, kocasının kabalığından, onun temsil ettiklerinden, dahil olduğu sınıftan, taşradan, toplumsal cinsiyet rollerinden sıyrılmak istemekte; *hepsinin bu kadar olmamasını* dilemektedir.

Filmin, karakterin iç dünyasına bizi davet eden empresyonist estetiğinde Madam Beudet'nin gündüz düşlerinin somutlaşmış hallerini izleriz. Okuduğu magazin dergisindeki genç yakışıklı tenisçinin örneğin, odaya girip Mösyö Beudet'yi camdan atmasının hayalinin ardından Madam Beudet çılgın kahkahalar atar perdede. Madam Beudet, terk edemediği, içinden çıkamadığı, çıksa nereye gideceğini bilemediği bu mekânda somutlaşan sıkışıklığını aşmanın bir yolu olarak kendisine gündüz düşleri icat eder. Gerçekleştirilmesinin önünde toplumsal koşulların bir gardiyan gibi dikildiği arzularını *yaşayabilmek* için kendisine bir fantezi alanı açar. Gerçeklikte bir *yarık*, bir *çatlak* yaratır (Tıpkı sinemanın bizzat kendisinin de yarattığı gibi). Onu sıkıntıdan, o sıkıntıyı yaratan koşullardan kurtaramasa dahi, gündüz düşleri Madam Beudet'nin sıkıntısına yârenlik eder. Gerçekleşememiş arzularının *hayal kuşları* olurlar.

Bu izleği; yani ev mekânının hapsettiği, kendisine, arzularına ne içeride ne dışarıda yer bulabilen kadının sıkışmışlığı karşısında kendisine açtığı bu fantezi alanını, gündüz düşlerini, bir mücadele alanı, bir *karşı duruş*, bir *isyan*, bir *tavır*, bir *eşik* olarak okuyabilir miyiz? Bu kadınların; sanatın, edebiyatın sağladığına benzer; ama onlarda da aradığını bulamamaktan (ya da bizzat üreticileri olamamaktan, kendisine arzularını akıtabileceği bir mecra bulamamaktan) kaynaklı bir boşluğu doldur-



Madam Beudet'in Gülüşü (La souriante Madame Beudet), *Germaine Dulac, 1923.*

mak üzere kendilerine bir fantezi alanı açabilmelerinde başkaldırıya benzer bir şeyler var mıdır? Yoksa bu gündüz düşleri onlara başka *oyalanmalar, dikkat dağıtmalar* mı yaratır, yeni hapishaneleri mi olur?

## Mine, Üftade, Nesibe, Cazibe, Serap hatta Naciye

İtalyan yazar Alberto Moravia *Sıkıntı* adlı romanının (Türkçeye *Kıskançlık* olarak çevrilmiş olan) başlarında şöyle bir sıkıntı tanımı yapar: "(...) Gerçekte ise nesnelerin yıpranıp bozulması diye adlandırdığım olayın; yani nesnelerle aramda hiçbir ilişki bulunmadığının belirsiz bilincine ermenin bana verdiği rahatsızlıktı bu. (...) İlk gençlik çağım faşizmin, yani yalnız diktatörle halk yığınları arasında değil, vatandaşların kendi aralarında ve onlarla diktatör arasında da ilişkisizliği bir sistem hâlinde ortaya koymuş olan bir politik rejimin kara bulutları altında geçti. Nesnelerle ilişki yokluğu demek olan can sıkıntısı, faşizmin devamınca, insanın ciğerlerine çektiği havaya bile işlemişti: Bu toplumsal can sıkıntısına, kendini için için belli eden cinsel ihtiyacın doğurduğu sıkıntıyı da eklemek gerek."[3]

3 Alberto Moravia, *Kıskançlık*, Varlık Yayınları, 1972, s. 10, 14.

Moravia'nın tasvir ettiği türden bir sıkıntının izlerini seksenler Türkiye sinemasında görmek mümkün. Darbe sonrasında, postalların baskısının herkesin üzerinde hissedildiği ve erkeklerin bunu bir tür iktidar/erkeklik krizi olarak da yaşadıkları; kadınların ise yükselen feminist hareket eşliğinde yeni yeni seslerinin duyulabildiği, arzularının dile gelebilir olduğu tuhaf bir politik ortamda, kimi filmler bu iklimin sesi hâline de gelir. Bir yanda meta fetişizminin popüler kültürde giderek yaygınlaşmasının, diğer yanda arzunun kapitalizmin hizmetinde dolaşıma sokulmasının karmaşık etkileri kendini belli eder.

Bir arzu nesnesi olarak kadın imgesinin televizyonda, reklamda, sinemada vb. çoğalması, erkeklerinki kadar kadınların arzusuna da bir şeyler yapmış olmalı. Kadınların özneleşme, özgürleşme süreci ile paralel giden bu metalaşma hâlinde, onlara da ister istemez bulaşmış arzular hiç değilse gündüz düşlerinde kendilerine bir yer edinmiş olmalı. Aşağıda sözünü edeceğim filmler işte bu türden bir arzunun açığa çıkmasıyla kendilerini gündüz düşlerine veren, sıkıntılarından kurtulmanın bir yolunu bulamadıkları için kimi zaman o düşlerin/hayallerin/kâbusların arasında kaybolan, kimi zaman kendilerine dair bir şeyler bulan kadınların öyküleri. Cam kapı indirerek, perdeleri delerek bu sıkıntılı gerçeklikte bir *yırtık* yaratan kadınlar bunlar. Kracauer'in dediği gibi metalaşma ile sömürgeleşmiş bir gündeliğin içinde kendilerini gündüz düşlerine bırakan, onlarla gündeliği sekteye uğratan bu kadınların henüz bir *tavır* olarak ortaya konmamış hallerini alıp onları birbirleriyle dertleştirmek, sıkıntılarını birbirleriyle paylaştırıp bunu kolektif bir *tavıra* dönüştürmek mümkündür belki.

### *Mine*

Türkiye sinemasında sıkılan kadınların çoğu bütün köyün, kasabanın, mahallenin gözlerinin üzerlerinde olmasından sıkılır; yalnızlıktan değil yalnızken bile onları rahat bırakmayan bakışların eşliğinden sıkılırlar. Sanki en çok Atıf Yılmaz'ın Mine'si (*Mine*, 1982) sıkılır bundan. Kasabadaki tüm bakışlar gü-



Mine *(Atıf Yılmaz, 1982).*

zeller güzeli Mine'nin üzerindedir; herkes onun "namus"unun bekçisi ve avcısıdır. Mine'nin üzerine yöneltilmiş bu gözlerden kaçabileceği hiçbir yer yoktur. Evin içinde sıkıntıdan patlar, sokakta var olması mümkün değildir; evin *eşiğine*, pencereye dahi çıkamaz. Kasabada arkadaşlık edebileceği, bir şeyler paylaşabileceği tek kişi kasabanın öğretmeni Perihan'dır. Perihan'ın getirdiği kitaplar Mine'yi, kısa bir süreliğine de olsa, sıkıntısından kurtarabilen yegâne şeylerdir. Perihan filmin başlarında Mine'ye *Yüzyıllık Yalnızlık*'ı getirirken abisinin kasabaya geleceğini ve onlara bir sürü yeni kitap getireceğini müjdeler.

Perihan'ın Mine'yi ziyarete geldiği bir gün; Mine'nin yanında Nurten isimli genç bir kadın vardır, fal açmaktadır ve Perihan'ın abisi İlhan'ın kasabaya geleceğini duyunca, onun falında çıkan genç bekâr delikanlı olabileceğini söyler. Sonra ayağa kalkar ve duvarda asılı olan tüfeği göstererek: "Şu tüfeği alıp pencereden ateş etsem belki kasabanın yaşamında bir değişiklik olur," der. Perihan, "Sıkılıyorsunuz?" diye sorunca cevaben, "Affedersiniz, sıkılıyorum," diye cevap verir Nurten, hafif mahcup. Sıkıldığı için özür dileyen Nurten gibi, Mine de sıkıldığı için hep tedirgindir; fakat aslında kasabadaki herkesin üzerine de bir sıkıntı hâkimdir. Darbe sonrası Türkiye taşrası, tıpkı Mo-

ravia'nın bahsettiği türden bir toplumsal can sıkıntısı ile cinsel ihtiyacın doğurduğu sıkıntı arasında bir hezeyanda gibidir.

Perihan'ın abisi İlhan'ın kasabaya gelişi ile ise olaylar iyice çığırından çıkar. Kasabalı, Mine ve İlhan'ın muhabbetlerinden işkillenir; kimselere yâr olmayan Mine'nin bu adama yâr olacak olması fikriyle erkekler zıvanadan çıkar. Mine, biraz olsun hasbihal edebileceği, hayattan, kitaplardan konuşup vakit geçirebileceği bu adam ile bir arada olduğu her ânı ondan çalan, hayatı ona dar eden kasabalıya en sonunda istediklerini vermekte bulur çareyi. İlhan'la kendi arzularını gerçekleştirmek için değil, tüm kasabalının kendisine arsızca yöneltilmiş arzusunu, nesneliğini üzerinden atmak üzere sevişir adeta. Teslimiyetle isyan arasında bir sıkışmışlıkla, kendini var etmekle yok etmek arasında kalmış bir çözümsüzlükle, ama bir tür meydan okumayla karar verir sevişmeye. Nihayetinde Mine, öyle ya da böyle, kendi arzusuna sahip çıkarak kendini özneleştirmeyi de başarır aslında. Filmin sonunda İlhan ile beraber linçten kurtulmayı başarıp, linççi güruhun arasından el ele yürüyüp gitmelerinde özgürleşmeye benzer bir hâl elbette vardır. Nesnelikten özneliğine doğru bir yürüyüştür Mine'ninki. Atıf Yılmaz'ın seksenler boyunca devam edeceği hat üzerinde, kadınların en azından artık birer özne olarak dertlerinin dile gelebildiği bir sinemanın ilk habercilerinden biri gibidir *Mine*. Mine, duvardaki tüfeği alıp bir değişiklik olsun diye kasabaya ateş açmıştır.

### *Üftade*

Ümit Ünal'ın senaryosunu yazdığı, Halit Refiğ'in yönettiği 1986 yapımı *Teyzem*'de, ana karakter Üftade'nin öyküsünü kendi sesinden değil, yeğeni Umur'un üst sesinden, geriye dönük olarak dinleriz. Üftade kendini ifade edememiş, kimse tarafından anlaşılmamış bir karakterdir Umur'a göre; hikâyesi başkalarının ellerinde çarpıtılmış, geriye bir enkaz kalmıştır. Umur, teyzesinin günlüklerine tuttuğu, bir kenarlara çiziktirdiği, sakladığı şeylerden kurtarabildiklerini kurtarmış; onu kendi gözünden yeniden kurmak, anlatmak istemektedir.



Teyzem *(Halit Refiğ, 1986).*

Onun kendi anlatmasına izin verilmemiş hikâyesini anlatacak başkaca kimse olmadığından anlatmaya koyulduğunu söyler Umur. Üftade'nin hikâyesinin eninde sonunda bir erkek anlatıcı tarafından aktarıldığının seyirci ile paylaşılması, kadının *faillliğinin* olmadığının farkındalığını üzerinde taşıması açısından mühimdir. *Teyzem*'in anlatı yapısındaki bu kendinin farkındalık, kendi sesleriyle kendilerini ifade etme araçlarına ulaşamayan kadınların bir temsili olarak okunabilmesine de imkân verir. Hikâye onun sesinden değildir. Umur da nihayetinde kendi arzularıyla, teyzesi aracılığıyla tanışmakta olan bir erkek çocuktur. Üftade'nin filmin sonunda canına kıymasına sebep olacak diğer tüm baskıcı erkek figürlerinden ayrışır yine de; bir çocuk olarak henüz o iktidarın uygulayıcı ayrıcalıklarına sahip olmadığından belki de.

*Teyzem*'in dünyasına –bu kez daha da net bir biçimde– Moravia'nın bahsettiği türden boğucu bir sıkıntı hâkimdir. Evin

büyük ablası solcu bir adamla evden kaçmıştır; abisi dayanamayıp Almanya'ya kaçar; eski bir asker olan üvey baba tüm kâbusların asıl müsebbibidir ve darbenin temsil ettiği her şeyin beden bulmuş hâli gibidir. Kendini ve çocuklarını üvey babanın iktidarına tamamen teslim etmiş olan anne ise –alt metnin giderek yüzeye vurmasıyla– filmin sonunda fiziksel olarak da felçli hâle gelir, tamamen hareketsiz/tepkisiz kalakalır.

Üftade, evin nefes almaya çalışan ama soluyacak hava bulamayan genç kızı, abisinin müzik grubunun gitaristi Erhan'a âşıktır. Kendisini bu sıkıntıdan azat edecek "kurtarıcı"nın o olduğunu düşünür. Günlüğüne şöyle şeyler yazıp durur: "Bu ev beni boğuyor, kaçıp kurtulmak istiyorum. Tek ümidim var, Erhan. (...) Erhan beni o evden kurtar, çok sıkılıyorum." Üftade kendi sesini ancak günlüğüyle paylaşabilir, arzularını henüz başka kimseye değil ama en azından kendine itiraf edebilir, dile getirir, yazıya döker. Üftade, sıkıntıya boğulduğu ve içinden çıkamadığı o koskoca evde kendine bir kovuk yaratmıştır: Merdiven altında herkesten gizli sığınabileceği ona ait bir oda. Evden biraz kaçıp uzaklaşabildiği yegâne anlar ise, Umur'u da peşine takıp vapura bindikleri, Sultanahmet'te Kapalı Çarşı'da gezindikleri kaçamaklardır. Erhan belli bir mesafeden onları takip eder, Üftade ile birbirlerine kaçamak bakışlar atarlar. Arada Umur'u da atlatıp birbirlerine yakınlaştıkları kısa anları vardır sadece onlara ait olan.

Ne var ki, Erhan aniden habersizce ortadan kaybolduğunda, Üftade'nin kurtuluş ümitleri de suya düşer. "Kurtarıcı"sının ortadan kaybolmasıyla evden kaçış ümidi de yok olan Üftade, çareyi bu kez en yakınından bir erkekle hemen evlenmekte bulur. Malum, koca evi de baba evinden farklı olmaz. Üftade, en azından merdiven altında kendine ait gizli bir odasının bulunduğu aile evine geri döner böylece. "Bu evin ötesinde de önemli bir şey yokmuş meğer," yazar çaresizce günlüğüne.

Üftade'nin de etrafı tıpkı Mine gibi sarılıdır. Arzularını, tutkularını dönüştürebilecek, kendini gerçekleştirebilecek bir imkân görememekte, bulamamaktadır. Kaçacak bir yer bulamadığından giderek etrafındaki nesnelerle, gerçeklikle bağları kop-

maya başlar. Üftade'nin gördüğü erkekleri Erhan sanmaya başlaması, Erhan'lı sanrılarının giderek Üftade'nin gerçekliğini ele geçirmesi sonucunda, ailesi Üftade'yi uyuşturarak yatağa bağlar. Üftade'nin, ilaçların etkisiyle yatakta kâbuslarıyla boğuştuğu uzun sekans, darbe sonrası toplumsal düzenin de bir metaforu gibidir. Üvey babası, kâh asker kâh imam kâh baba olarak çoğalmış dört bir tarafından sararak Üftade'yi taciz etmektedir. Bir taciz, bir ataerki ve bir darbe kâbusu. Üftade'nin üvey babası tarafından taciz edildiği bilgisi bu kâbus sekansı ile açığa çıkar. Baskıcı, tacizci asker baba, onu kurtarmadan ortadan kaybolan arzu nesnesi Erhan, evlendiği basiretsiz Basri, ailesinin onu peşkeş çekmeye çalıştığı Süleyman... Babasının onu tacizine sessiz kalan, onu namuslarına laf getirecek bir tehlike olarak gören ailesi, felçli annesi...

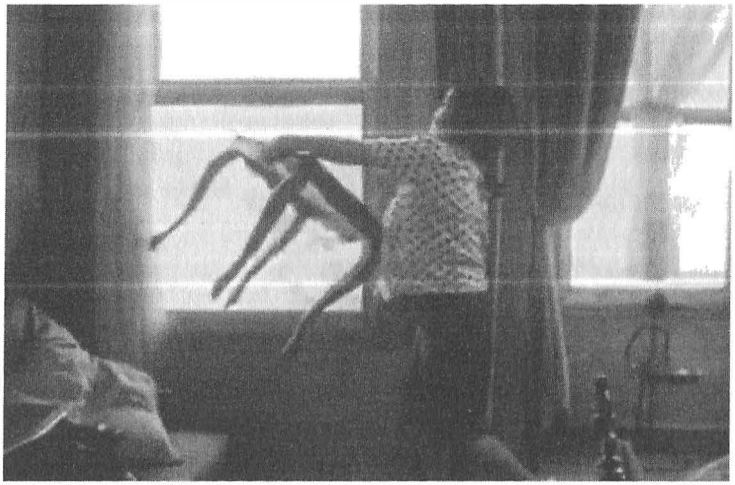
Arzularını gerçekleştiremeyen, evden eve sürüklenen Üftade bir çıkış yolu bulamaz. Erhan'lı tuhaf gündüz düşlerinin dahi giderek onu boğan kâbuslara dönüşmesiyle Üftade filmin sonunda kendisini evden çıkarak sokakta bir arabanın önüne atmakta bulur. Mine'nin aksine Üftade'den geriye, merdiven altına sakladığı gündüz düşleri, günlükleri, çizimleri, anıları dışında bir şey kalmaz. Kurtulamadığı can sıkıntısı kalır.

### *Cazibe*

Üftade'nin hikâyesi Cazibe'ninkine de benzer. *Cazibe Hanımın Gündüz Düşleri*'nin (İrfan Tözüm, 1992) Cazibe'si Üftade'nin hikâyesinin daha gerçeküstü bir hâli gibidir. Cazibe'nin babası ölmüştür fakat bir çerçeve içerisinde evde duran portresi Cazibe üzerindeki tahakkümünü sürdürmektedir. Belki darbenin etkileri gibi, yavaş yavaş artık daha baskın olarak kendisi yerine hayaleti ortalıkta dolaşan bir baba figürü gibi. Film boyunca portrenin camı durduk yere çatlar, Cazibe alıp onu çerçeveciye tamire götürür mütemadiyen. "Yaşarken de böyleydi, kırılıp dururdu," der çerçeveciye. Tıpkı *Teyzem*'deki gibi toplumsal arka plan aralardan sızar filmin hikâyesine. Üftade'nin ablasının kaçak solcu kocası gibi, Üftade'nin hayallerini süs-

leyen Kürşat'ın işkencede öldürüldüğünü filmin bir yerinde bir satır arasında öğreniriz. Evdeki baba portresi de, tıpkı Teyzem'in üvey babası gibi, kadınların hapsedildiği bir mekân olan evi boyunduruğu altına almaya yeter de artar. Benzer bir şekilde, tıpkı Üftade'nin annesi gibi, Cazibe'nin annesi de bir noktadan sonra yatalak hâle gelir. Bir önceki kuşak kadınların hâlini, muhafazakâr ve baskıcı bir toplumun çekirdek aile yapısı içerisindeki sıkışmışlıklarını felçli bir anneden daha iyi anlatacak bir metafor yoktur belki de. Üftade'nin gizlice var olabildiği tek mekânı olan merdiven altı odası gibi, Cazibe'nin de anahtarını koynunda taşıdığı, kilitli bir odası vardır; o ağır, eski, çürümekte olan kocaman evin içinde.

Fakat Cazibe, o odada kendine bir fantezi alanı yaratmakta Üftade'den daha beceriklidir. Üftade, paylaşacak kimsesi olmadığından arzularını günlüğüne yazıyordu; Cazibe arzularına mizansenler yaratır kendi düş evreninde. Üftade'nin şehir sokaklarında gizlice takipleştiği sevgilisiyle kaçamaklarından farklı olarak, Cazibe tüm şehri kendi odasına sığdırmanın bir yolunu bulmuştur. Sallanan bir sandalyeye oturup okul aşkıyla hülyalara dalarak mastürbasyon yaptığı odasında ona bir slayt makinesi eşlik eder. Slayt makinesi İstanbul'un farklı yerlerinden manzaraları gösterirken, Cazibe hayallerinde kavuştuğu arzu nesnesiyle İstanbul'un farklı mekânlarında gezinir. Belki, "çareyi deli taklidi yapmakta buldum," diyen annesinden ilhamla "ah bir delirebilsem," diye diye Kız Kulesi, Yerebatan Sarnıcı, eski bir sınıf gibi mekânlarda gençlik aşkı Kürşat'la hayallerini yaşamak için çabalar. Bu yolla, yaşadığı mahalleden, yine mahalledeki arzulanan bekâr bir kadın olarak üzerindeki bütün gözlerden sıyrılarak, kendini kente ve arzularına açar Cazibe düşlerinde. Elinden geldiğince. Kendine var olabileceği hayalî bir kamusal alan yaratır. Fakat gündüz düşlerinde dahi annesinden ve dayısından kurtulmayı başaramaz. Cazibe arzusu açığa çıkmış, dolayısıyla arzulayan fakat arzularını gerçekleştiremeyen sancılı bir karakterdir. "Düş odasından çıkan bu evin havasından ölür işte. Kaç defa dedim size," diye etrafta gezinen hamam böcekleriyle konuşur.



Cazibe Hanımın Gündüz Düşleri *(İrfan Tözüm, 1992).*

Cazibe'nin eve ve temsil ettiklerine dayanamayışı, evin eşyalarını cam pencere indirerek sokağa atmasıyla kırılır ilkin. Slayt makinesiyle evin içine giren İstanbul, camlardan dışarı taşan ev eşyaları, kendi çerçevesini kıran baba portresi ile *Cazibe Hanımın Gündüz Düşleri*, kamusal ile mahremin kadınlar için sıkı sıkıya ayrıştırılmaya çalışıldığı bir toplumsal düzeni, bu tür sınır ihlalleri ile altüst etmeye çalışır. Tıpkı Cazibe için düşlerle gerçekliğin içinden çıkılamayacak bir halde iç içe geçişi gibi. Tıpkı Cazibe'nin evinde kahve fallarına baktığı onlarca kadının fallarda gördükleri hayalleri ve arzuları ile toplumsal gerçekliklerinin bir türlü çözülemeyen düğümleri gibi. Hep, inansak bir türlü, inanmasak bir türlüdür.

Cazibe, kendi kendini tatmin etmek üzere sallandığı o sandalyede sürekli kendisine tekrarlar: "Özgür bir kadınsın sen, özgür bir kadın. Ah, biraz daha karanlık olsa... Özgür bir kadınsın sen ne istersen onu yaparsın." Bu yakarış bir kendini ikna çabası gibidir.

Cazibe'nin dünyasını asıl altüst eden şey ise, hayallerinde yaşattığı eski aşkının bugünkü hâliyle karşısına çıkması olur. Po-

listen kaçan Kürşat, Cazibe'nin düş odasında saklanmak ister bir gece. Cazibe izin verir ve "düşleri gerçek olur" Kürşat ve Cazibe'nin sevişmesi tüm dengeleri bozar. Sevişmelerine kazara tanıklık eden dayısı aniden ölür. Cazibe arzu nesnesini gerçekliğe kaybeder; iki Kürşat birden ortadan kaybolur. Cazibe, çareyi hayallerindeki Kürşat'ı kıskandırarak geri çağırmakta bulur ve odasına bakkalın çırağını sokar bu kez. Bakkalın çırağının ona karşı duyduğu arzuyu, Kürşat'ı düşlerine geri çağırmak üzere kullanır. Fakat Kürşat bir türlü geri dönmez. Cazibe, "ölü bir gerçek yerine diri bir düş"ü tercih eder. Ve filmin sonunda kendini sokağa atan Üftade'den farklı olarak, düş odasındaki perdeyi yırtarak içinden geçer. Önce evden, sonra kendi gerçekliğinden taşar; fakat ne arzularını ne de sıkıntısını toplumsala taşıramaz.

Madam Beudet, Mine, Üftade ya da Cazibe için sıkıntı ve arzu birbirinden ayrıştırılamayacak şekilde iç içe örülüdür. Sıkıntı, bu kadınlar için gerçekleştirilememiş arzudur; arzunun yokluğu, adı konmamışlığı, yaşanamamışlığıdır. Sıkıntıdan, baskıdan, sıkışmışlıktan kurtulmanın yolu bu kadınlar için fantezidir, gündüz düşüdür, hayaldir, hatta kâbustur. Kamusalda arzularıyla var olamadıkları için kendilerine açtıkları, yarattıkları bu tuhaf delikler, yırtıklar, kırılmalar, kendi gerçekliklerinde yarattıkları bu yarıklar, tavşan deliğinden giren Alis gibi, yepyeni bir maceranın çağrısı gibidir ama o *eşik* asla aşılamaz. Benjamin'in bahsettiği ve yapraklardaki küçücük bir hışırtının bile kaçıracağı o hayal kuşlarını deneyime dönüştürmenin önündeki engellerin toplumsallığı, cinsiyetliliği, onları o eşiğe çiviler bırakır. Arzular sancılarla açığa çıkmış, hatta belki belli belirsiz adları konmuştur ama önlerindeki engeller onları asla aşılamayacak görünen bir eşiğe mıhlayarak delirtir.

### *Serap ve Naciye*

Barış Pirhasan'ın yazıp Atıf Yılmaz'ın yönettiği *Aaahh Belinda* (1986) gerçeklik ile düş arasındaki geçişkenliği hem birbirinden ayrılamayacak bir şekilde iç içe geçirir hem de *gündüz düşünü* tersine çevirir. Serap yukarıda adı geçen filmlerdeki ka-



Aaahh Belinda *(Atıf Yılmaz, 1986).*

dınlardan farklı olarak, özgürleşmiş, tek başına yaşayan, sevgilisi olan, tiyatro oyunculuğu ile hayatını kazanan bağımsız bir kadındır. Kendi evi, kendi hayatı vardır, kendi düşünü yaşamaktadır. Serap'ın hayatı çeşitlilik gösteren kadın temsilleriyle doludur. Tiyatroda *Asiye Nasıl Kurtulur?* oyununda oynamaktadır, entelektüel bir çevrededir, seksenlere damgasını vuran aerobik furyasından da nasibini almıştır. Para kazanmak için oynaması gereken reklam filminde, bir şampuan markası sayesinde mükemmel bir eş, anne ve ev kadını olan o meşhur "erkek fantezisi" kadını canlandırması gerekir. Bu karakteri küçümser. Fakat Serap reklam filminin setindeyken, ansızın kendini, gündüzleri bankada çalışan akşam evine kocasına ve çocuklarına yemek hazırlayan mükemmel eş Naciye'nin kâbusuna uyanmış halde bulur. Çareyi gerçeklikle bağlarını koparmakta arayan Üftade'nin ya da Cazibe'nin aksine Serap kendi gerçekliğini kaybetmemek için, kendi kendine aynada tekrar eder: "Sık dişini. Geçecek bu saçmalıklar. Delirmedim ben."

Fakat, aniden hayatını yaşamaya başladığı Naciye değil de Serap olduğunu kanıtlayabileceği hiç kimse, hiçbir şey kalmamıştır etrafında.

Dahası, filmin kendi gerçekliğini kanıtlamaya çalışan karakterinin adının Serap olması boşuna olmasa gerek. İzlediğimiz bir kâbusa uyanmış Serap'ın hikâyesi midir, yoksa asıl gerçeklik Naciye'nin hayatıdır ve Serap'ın hayatı bir serap mıdır?

Gündeliğin metalaşması *Aaahh Belinda*'da baskın bir rol oynar. Belinda marka şampuan "tutkunun asıl adı, bir mutluluk pırıltısı"dır. Reklam yönetmeni sette Serap'a rolünü şöyle anlatır: "Bak Serapçım, milyonlarca kadın Naciye hanımın aldığı zevki, yaşadığı mutluluğu paylaşabilmeli, hem de şu 10 saniyede, anlıyor musun bütün iş yüzünde, bakışlarında... O bakışı bize vermek zorundasın."

*Aaahh Belinda*'nın dünyasının çatışan imgeleri Serap'ın ve Naciye'nin kadınlık halleridir. Kadın ikiye bölünmüştür. Bir yanıyla özgürleşen, bağımsızlaşan, arzulanan, bir yanıyla "kutsal aile"nin devamı için toplumsal cinsiyete dayalı bölüşümdeki rolünü devam ettirmesi talep edilen bir şizofrenik hâl. Serap'ın korumaya çalıştığı bağımsız kimliği ile Naciye'nin gerçekliği arasındaki sınıfsal ve kültürel uçurum, *Aaahh Belinda*'yı toplumsal olarak orasından burasından çekiştirilerek şekillendirilmeye çalışılan bir kadınlık hâlinin sıkıntısının filmi yapar en çok. Bir değişim sancısı, yeni bir *eşik*.

Serap'ın, etrafındaki tüm toplumsal baskılara rağmen, kimliğini geri kazanma mücadelesinde, ona eşlik eden ve diğer tüm karakterlerden farklı olarak ona sadece deliriyor diye bakmayıp onun dönüşümünden de nasiplenen, ona sırdaşlık ve suç ortaklığı eden kadın bir arkadaşı vardır. (Füsun Demirel'in canlandırdığı karakterin bir adı dahi yok oysa ki. Ben ona Füsun diyeceğim.) Diğer filmlerin yapayalnız karakterlerinin aksine Serap'ın kendini geri kazanma hayalinde Füsun ona eşlik eder. Füsun ile Naciye aynı bankada çalışır, aynı apartmanda otururlar. İş çıkışı, eve dönüşlerinde, "Hiç içimden gelmiyor şu eve girmek valla. Ortalığı topla, bulaşığı yıka, çocuğu yatır, yemeği hazırla, sonra da Osman Bey'i rahatlat," diye ya-

kınır Füsun. Sıkıntısı zaten vardır ama Serap'ın çifte yaşamını keşfettikçe giderek Serap'ın hevesleri, arzuları ona da bulaşır. "Amaaan başlanın kocasına. Kırk yılda felekten bir gece çalmışız, beklesinler"i, giderek kocasına karşı bir isyana da dönüşür: "Karı deli numarası yapıyor, artiz oluyor. Biz saçımızı süpürge ettik yine de yaranamadık. Hayatımı yaşayacağım ben de, işte o kadar!" Füsun, bu ortak sıkıntılar kadar, arzuların, heveslerin, o sıkıntı eşiğinden atlayınca başka hayatların tüm kadınlar için de mümkün olabileceğinin bir işareti gibidir.

Naciye'nin kocası Hulusi, karısını evde bulamadığı bir akşam endişeyle komşulara indiğinde, Füsun'un kocasına "Naciye'nin biraz sinirleri bozuk bu aralar," diye bir açıklama yapar. "Bu sinir bozukluğu da yeni moda çıktı. Bütün kadınların sinileri bozuk," diye ekler Füsun'un kocası. *Hepsi bu mu?* sorusunun erkekler tarafından tanınmasının bir ifadesidir pekâlâ bu an. Evet, *bütün* kadınların biraz sinirleri bozuktur.

Tuhaf bir şekilde, bu kocaman kötü kâbus, Serap kendinden vazgeçtiği anda biter. Serap, artık bir çaresi kalmadığına ikna olduğunda, Hulusi ile aynı yatağa girer ve tam teslim olmak üzere iken kâbus bitiverir. Bu sahneyi belki de kendi gerçekliğinden daha da büyük bir toplumsal cinsiyet farkındalığının kabullenişi olarak okumayı deneyebiliriz. Tekil bir gerçekliğin içinde delirmektense, başka başka kadınların gerçekliklerinin de yani kolektif bir gerçekliğin kabulünü bir tür feminist uyanma olarak tanımlamak belki mümkündür. Serap'ın, Naciye'nin de sıkıntısının farkındalığıyla Belinda şampuanı alt etmesi küçük bir zafer ânıdır belki de. Kadınlar arası gizli bir dayanışmadır. Üftade'den ya da Cazibe'den farklı olarak Serap'ın kendi gerçekliğinden kaçmak yerine Naciye'nin gerçekliğini kabullenmesi ve Füsun'u da koluna takarak yoluna devam etmesi içindir belki de bu uyanış.

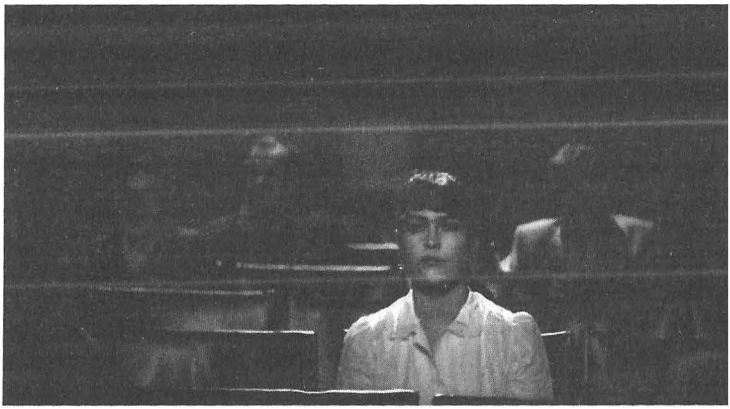
Henüz hâlâ bir araya gelip bu ev içi sıkıntının, bu baba, bu koca, bu devlet sıkıntısının kadınlar arasında bir *tavır* dönüşemediği bu temsilî evrende, delirmemenin, kendinden, sıkıntılarından ve arzularından vazgeçmemenin yolunun Naciye'yi ve Füsun'u da yanına almak olduğunu hissettirir bize Serap. Bel-

ki Serap, Mine ile ya da Üftade ile tanışsaydı, onları da alıp çalıştığı tiyatroya götürseydi, o hayatı gösterseydi, o kadınları da delirmekten kurtarabilir miydi, diye sorabiliriz kendimize bu hayalî evrende. Bu kadınlar kol kola girip Asiye'yi de yanlarına alıp kurtulabilirler miydi sıkıntılarından?

### *Nesibe*

*Benim Sinemalarım*'ın Nesibe'sinin gündüz düşleri bizzat kendisi bir arzu fabrikası olarak işleyen sinema tarafından üretilmektedir. Cazibe gibi perdenin öte yanına geçmeyi denemez Nesibe, perde karşısında, o perdeye baka baka büyür, oradan hayatı, kadınlığı öğrenir. Filmin adındaki sahiplenme boşuna değildir, *Benim Sinemalarım* sinema tarihimizde kadın izleyicilik deneyimi üzerine kafa yoran nadir örneklerdendir. Bir arzu fabrikası olarak ana akım sinemanın, onun imgelerinin yoksul, her şeyden mahrum bir kadına neler yaptığıyla, yapabileceğiyle ilgilenir. Füruzan'ın yazdığı, Füruzan ile Gülsün Karamustafa'nın beraber yönettikleri *Benim Sinemalarım* (1990) iki kadının elinden çıkmış olması itibarıyla sinemasal olarak da başka türlü bir alan açar kadın kahramanına, sıkıntısıyla vakit geçiren, perdeyi dolduran bir kadın karakter yaratır.

Bozkırda giden bir gezici sinema aracının peşinde koşan çocukların görüntüsüyle açılır *Benim Sinemalarım*: "Prensesin büyük aşkı, deniz dibi canavarlarını pes ettiren Sinbad, Bağdat halifesinin kızı güzeller güzeli Cemile'yi uçan halıya alarak nasıl yedi denizi aştı..." anonsunu yapan reklam aracının peşinden koşturmaktadırlar bir grup çocuk neşe içinde. İki kız çocuğunun kamyonetin peşine takılıp koşmaya başladığı bu ferah sahnenin ardından karanlık bir çerçeve gibi kadrajı kaplayan bir tünelin içinden yürüyen yalnız bir kadın görürüz. Pardösüsü, baş örtüsü ile boş sokaklarda yürüyen kadın binaya girince, kapıya sırtını dayar ve iç çeker. Yoksul bir evde, bir perde ile ayrılmış bir bölmedeki bir yatağın ve başucundaki eşyaların üzerinde gezinir kamera. Üç gündür kayıp olan Nesibe'nin yatağıdır burası.



Benim Sinemalarım *(Gülsün Karamustafa, 1990).*

Üftade'nin merdiven altında kendine yarattığı saklı bölmesi ya da Cazibe'nin anahtarını koynunda sakladığı gizli düş odasından farklı olarak, Nesibe'nin kendine ait mekânı tek bir perde ile ayrılmış o yataktan ve başucundaki komodinden ibarettir. Adeta kameranın bile sığamayacağı bir yer olduğunu belli edercesine üst bir açıdan görürüz Nesibe'nin boş yatağını. Nesibe kendine yer olmayan bu yoksul evinde gündüz düşlerini bile kendine saklayamayacağından sanki, sinema salonlarına sığınmıştır.

Bir kez daha, Nesibe'yi sıkan, sıkıştıran şey namus meselesidir. Mine gibi kasabada değildir Nesibe; Cazibe ya da Üftade gibi eskiden kalma (köhnemiş geleneksel bir muhafazakârlığı temsil eden) bir konakta da yaşamamaktadır, ama Serap gibi kendine ait bir hayatı da yoktur. Nesibe, bir Beyoğlu kızıdır yine de. Yaşadığı yoksul mahalleden utanmakla birlikte, Beyoğlu'nda bir tuhaflyecide çalışmakta, Beyoğlu'nun sinema salonlarında, sokaklarında gezinebilmektedir.

Tıpkı *Teyzem* gibi *Benim Sinemalarım* da hikâyesini geriye dönük olarak kurar. Artık orada olmayan, evini terk etmiş Nesibe'nin neden ve nasıl yok olduğunu geriye dönük olarak anlamlandırmak üzere izleriz hikâyesini.

Nesibe'nin evden başka bir yer, başka bir hayat, "daha fazlası" hayali, çocukluğundan itibaren vardır; en çok da birer gündüz düşü olarak yaşadığı filmler sayesinde. Çocukluk arkadaşı ile birlikte vapur iskelesinden karşı tarafa bakar, orada tütün fabrikasında çalışan, onlardan yaşça büyük bir kadına özenirler; kim bilir ne kadar eğlencelidir vapura binip karşı kıyıdaki o fabrikaya tek başına gidebilmek. Bir kez daha kent hayali, sokaklarda özgürce dolaşabilme, o karşı kıyıya geçebilme hayali dile gelir.

Nesibe'nin büyüme hikâyesi, perde önünde büyümenin hikâyesidir. Film, oldukça uzun bir sekansta, kâh Nesibe'nin perde karşısındaki yüzünü kâh perdedeki filmi göstererek sinema salonlarının içerisinde büyümesini gösterir. Başta, "korku ve macera" vaat eden bir salonda bir dolu çocuk bir western filmi izlemektedirler. Salondaki karışık düzende oturan çocuklar azar azar kaybolur ve yerine orada burada tekli tekli oturan adamların ortasında yalnız bir Nesibe kalır. Perdede bir Marilyn Monroe imgesi vardır. Kamera, perde ile izleyici arasındaki o mahrem alanda gelip giderken; macerayı, korkuyu, arzuyu izlediği Amerikan filmlerinden öğrenen bir genç kadın usul usul kadın olmaya çalışmaktadır.

*Kırmızı Değirmen*, *Kontun Aşkı*, *Sevdalı Kadın*, *Lekeli Kızlar* gibi isimlere sahip filmlerde, erkek bakışına sunulmuş kadın imgelerine baka baka içinde uyanan arzuları ile yapayalnızdır Nesibe. Suratında hiç değişmeyen donuk ifadesiyle büyürken, ona yaşlı erkekler eşlik etmeye başlar.

Nesibe bir kapıdan içeri girer: Rüya Sineması, Emek Sineması, Atlas Sineması...

Bildik bir ikilik: Perdedeki şaşaalı hayat ile yıkık dökük gerçeklik arasında kalmış bir figürdür Nesibe. Yine de sinemamızda az rastlanabilecek bir *flanöz* figürüdür aynı zamanda. Film izlemenin kendisinin de bir *flanerie* eylemi olması kadar, Nesibe kent sokaklarında da gezinir. Nesibe etrafındaki nesnelere, biz Nesibe'ye bakarız uzun uzun, Nesibe'nin etrafındaki nesnelerle kuramadığı ilişkideki sıkıntı bize de bulaşır. Aklımızda aynı soru: *Hepsi bu mu?*

Nesibe'yi bu hayatta en çok sinema heyecanlandırır, sıkıntısından sıyırır. "Nesibe'ye yetinmeyi öğretemedik," der çocuğunu elinden kaçırmış annesi ağlayarak. İzlediği filmler Nesibe'ye *bir şey* yapmıştır.

Yaşlı erkeklerle yatıp kalkarak eve para getirdiğinde ses çıkarmayan ailesi, kendi yaşıtı genç bir adamla görüldüğünde Nesibe'nin namusunun peşine düşer. Nesibe bu ikiyüzlü ahlâkçılık karşısında isyan eder ve babasından dayak yediği bir akşam evden kaçar. Onu her zaman bekleyeceğini söyleyen genç denizcinin onu nerede bekleyeceğini bilememektedir. Tek başına bir gece vakti Beyoğlu sokaklarında gezinmeye başlar. Denizci ile daha önce gitmiş oldukları pastanenin camından içeri bakar, orada oturan kendisi ile göz göze gelir. Birbirlerine gülümserler bir an, sonra eski hâli önüne döner, Nesibe onu orada bırakarak, en iyi bildiği yere, sinema salonuna geri döner, bu kez tek başına. Nesibe'nin, Mine'den, Üftade'den, Cazibe'den farkı –hatta gücü diyelim– kendisine kurtarıcı olarak erkek bir arzu nesnesi bellememiş olmasıdır belki de. Nesibe'nin gücü, o salona tekrar tek başına girebilmesindedir. Para kazanmak için yatıp kalktığı adamlardan ya da beraber masum hayaller kurduğu denizciden bağımsız olarak sinema salonuna girer Nesibe *Benim Sinemalarım*'ın sonunda.

Nesibe salona girmeden önce fuayede dolanır durur. Onunla birlikte, Marilyn Monroe kıyafeti giymiş bir kadın da fuayede dolanmaktadır. Filmin afişindeki kırmızı elbiseli Marilyn'in bir benzeri. Hatta kamera, Nesibe'yle birlikte salona girmez de, fuayede volta atan Marilyn kostümlü kadında kalır uzunca bir süre. Marilyn Monroe kostümü giymek yerine "kendi kıyafetleri" üzerinde salona giren Nesibe ile (ki yoksul Nesibe'yi bir kadın olarak temsil eden bir kostüm olacak ise illa, bu kostüm filmin bir noktasında yaşlı bir erkeğe eşlik etmek üzere plaja gittiğinde giysin diye kiralanmış olan mayosu olabilir ancak o) duvardaki Marilyn Monroe imgesinin bir taklidi olarak fuayede dolaşan diğer kadın arasındaki bir fark usulca belirginleşir. Nesibe'nin, o filmlerde gördüğü kadınların bir taklidi olmak yerine kendi izleyicilik konumunu sahip-

lenmesinde bir tür özgürleşme görmek pekâlâ mümkündür (diğer taraftan, Marilyn Monroe kostümü giyip sokağa çıkmayı da bir tür özgürleşme –perdedeki Marilyn imgesinin özgürleşmesi– olarak okumak da elbette mümkün. Biri diğerini değillemiyor nasılsa).

Nesibe sessiz sedasız evini terk edip girdiği o salonda, sıkıntısı ile arzularını perdedeki hayatlar üzerinden yaşamaktan başka bir çare yine de görememiştir belki hem. İmgelerle uyandırılmış arzuların toplumsal yaşamda bir karşılık bulamama hâlinden doğan sıkıntı bu kadınları hep mi yalnızlaştırır?

## Paylaşılan sıkıntı

Türkiye sinemasında, içine doğan sıkıntıları bir *eşik* olarak yaşayan, sadece cinsel bir arzunun açığa çıkmasıyla kapana kısılmış bir kadın olarak değil de, arzusunu oradan başka yerlere de taşıyan, arzulardan (kendinin ya da başkalarının) devşirilen yaşam enerjisi ile hayata taşan kadınlar yok mudur? Toplumsal düzenin bir metaforu olarak üzerlerine kapanan o "aile evi"nin eşiğinden bir türlü geçemez, kendi hayal kuşlarını özgürleştiremezler mi bu kadınlar?

Mine'nin pencerede göründüğünde dahi ataerkinin bakışlarını üzerinde hissetmesi, Üftade'nin bedenini evden dışarı ölmek üzere atması, Cazibe'nin evin eşyalarını kapı pencere indirerek sokağa fırlatması, Serap'ın dönüp uyandığı ev içi kâbusu ya da Nesibe'nin kendini bir sinema salonuna atması elbette bu eşiğin ötesindeki bir tahayyülün kadınlar için çok da kurulmamış olmasından ileri geliyor. Gündelik olan karşısında duyulan sıkıntıdan deliren bir kadınlık hâli, gündeliğin *oyalanmalarından, dikkat dağıtmalarından* fazlasını talep eden bir soru hâlen havada asılı gibi, hâlâ eşikte.

Perdede pek olmasa dahi, bizler en azından hiç değilse kendi gündüz düşlerimizde, Mine'nin o kasabadan çıktığı gibi, ama bu kez kadınların kol kola bu eşikten geçtiklerini, sıkıntılarını ortak bir tavır olarak sahiplenip ataerkiye kafa tuttuklarını hayal edebiliriz belki. Onları bir araya getirmek, onları birbirle-

riyle dertleştirmek, perdeden onlarla dertleşmek neden mümkün olmasın?

Toplumsal olanı sadece yansıtan değil de, çoğu zaman biçimlendiren de bir şey olarak sinemadaki kimi temsilleri, bu sıkıntıdan deliren kadınların hallerini bir *tavır* olarak bir araya getirebilir, en azından dile, yazıya dökebiliriz. Gotik kadın edebiyatının feminist okumalarında sıklıkla yapıldığı gibi, "tavan arasında deliren kadın" imgesindeki kadını neyin delirttiğini az çok biliyoruz nasılsa artık.[4]

Mine, Üftade, Cazibe, Nesibe, Serap, Naciye, adı konmamış Füsun ve unuttuğumuz başkaları daha oturup karşılıklı birer sigara yakıp dertleşmeye başlasalar; birbirlerine sıkıntılarının, arzularının, heveslerinin, üzerlerinde hissettikleri bakışların, baskıların ne kadar da benzer olduğunu anlatsalar biraz rahatlar, sonra da beraber bir kaçış planı yaparlar belki de. Ya da biz bir gündüz düşümüzde onların yerine bir plan yapıveririz. Perdenin kendisi de bir tür *eşik* ise eğer ve Cazibe bu taraftan o tarafa geçiyor ise kendi dünyasında, biz de onları bu tarafa, yanımıza alabiliriz belki. En kötü beraber sıkılırız. Birbirimize şöyle şeyler deriz: Affedersiniz, sıkılıyoruz. Şu tüfeği alıp pencereden ateş etsek belki kasabanın yaşamında bir değişiklik olur.

4 Bu edebi geleneğin çarpıcı bir örneği için Charlotte Perkins Gilman'ın 1890 yılında yazdığı "Sarı Duvar Kâğıdı" (Otonom Yayıncılık, 2012) öyküsünü okuyabilirsiniz.

# İsimsiz

NALAN YIRTMAÇ



*İsimsiz, linolyum baskı, 2019.*

SENEM AYTAÇ ODTÜ, Psikoloji Bölümü'ndeki lisans eğitiminin ardından İstanbul Bilgi Üniversitesi Sinema-TV Bölümü'nde yüksek lisans eğitimini tamamladı. 2001-2005 yılları arasında aynı bölümde araştırma görevlisi olarak çalıştı. 2006-2007 yıllarında Boğaziçi Üniversitesi'nde Film Tarihi dersleri verdi. 2004'ten itibaren yazılarıyla katkıda bulunduğu ve yayın kurulu üyesi olduğu *Altyazı Aylık Sinema Dergisi*'nde, 2006-2017 yılları arasında editör olarak görev aldı. *Reha Erdem: Aşk ve İsyan* (Çitlembik Yayınları, 2009) ve *Külkedisi Manifestoları* (Doğan Kitap, 2015) kitaplarına yazılarıyla katkıda bulundu. *Film Dili* (Literatür, 2015) kitabını çevirdi. *Mithat Alam Film Merkezi-Sinema Söyleşileri 2017* kitabının editörlüğünü yaptı (Boğaziçi Üniv. Yay., 2017). Altyazı Sinema Derneği'nin (2019) kurucuları arasında yer alan Aytaç, "Altyazı Fasikül: Özgür Sinema" projesinin koordinatörlüğü yürütmektedir.

BARIŞ BIÇAKÇI 1966'da Adana'da doğdu. Hüseyin Kıyar ve Yavuz Sarıalioğlu ile birlikte Ocak 1994 ve Ekim 1997'de iki şiir kitabı yayımladı. İletişim Yayınları'nca yayımlanan diğer kitapları: *Herkes Herkesle Dostmuş Gibi* (2000), *Veciz Sözler* (2002), *Aramızdaki En Kısa Mesafe* (2003), *Bizim Büyük Çaresizliğimiz* (2004), *Baharda Yine Geliriz* (2006), *Bir Süre Yere Paralel Gittikten Sonra* (2008), *Sinek Isırıklarının Müellifi* (2011), *Seyrek Yağmur* (2016), *Kurbağa-*

*lara İnanıyorum* (2016, Behçet Çelik ve Ayhan Geçgin ile birlikte), *Tarihî Kırıntılar* (2019).

**SEVİNÇ ÇALHANOĞLU** 1988'de İstanbul'da doğdu. Boğaziçi Üniversitesi Tarih Bölümü'nden mezun oldu. *Evde Bir Gezinti: Periferik* (Nod Yayınları, 2016) ve *Et/ve/Fal* (Heterotopya Yayınları, 2017) adlı iki şiir kitabı var.

**AYŞE ÇAVDAR** Ankara Üniversitesi İletişim Fakültesi Gazetecilik Bölümü'nden mezun oldu. Boğaziçi Üniversitesi Tarih Bölümü'nde yüksek lisans, Avrupa-Viadrina Üniversitesi'nde Kültürel Antropoloji alanında doktora dereceleri aldı. Başta *Yeni Yüzyıl* ve *Express* olmak üzere Türkiye'de birçok gazete ve dergide muhabir ve editör olarak çalıştı. Üniversitelerde ders verdi. 2017 yılında Duisburg'daki Käte Hamburger Kolleg/Center for Global Cooperation Research'te misafir araştırmacı olarak bulundu. Halen Marburg'daki Philipps Üniversitesi'nde, Yakın ve Orta Doğu Araştırmaları Merkezi'nde yine misafir araştırmacı olarak bulunuyor. Volkan Aytar'la birlikte *Medya ve Güvenlik Sektörü Denetimi* (TESEV, 2009), Pelin Tan'la *Müstesna Şehrin İstisna Hali* (Sel Yayınları, 2013) adlı kitapların editörlüğünü üstlendi. Nilüfer Göle ile yaptığı nehir söyleşi *Mahremin Göçü* adıyla kitaplaştı (Hayy Kitap, 2011). Laz kültürü ve kimliğinin içeriğine dair yaklaşık 70 kişiyle yaptığı söyleşilerle *Gola Gza* adlı kitabı yayına hazırladı (Heyamola, 2016).

**BEGÜM ÖZDEN FIRAT** Mimar Sinan Güzel Sanatlar Üniversitesi Sosyoloji Bölümü öğretim üyesidir. Kent ve kültür sosyolojisi, görsel kültür çalışmaları ve toplumsal hareketler alanlarında çalışmaktadır. *Commitment and Complicity in Cultural Theory and Practice* (Palgrave/Macmillan, 2009), *Cultural Activism: Practices, Dilemmas, Possibilities* (Rodopi, 2011) ve *Küresel Ayaklanmalar Çağında Direniş ve Estetik* (İletişim, 2015) kitaplarının editörlerindendir. *Encounters with the Ottoman Miniature Contemporary Readings of an Imperial Art* adlı kitabı 2015'te I.B. Tauris tarafından yayınlanmıştır.

**EMRE TANSU KETEN** 1988 yılında Lüleburgaz'da doğdu. Marmara Üniversitesi İletişim Fakültesi Gazetecilik Bölümü'nden mezun

oldu. *Muhafazakârlığın Dönüşen Yapısı ve Muhafazakâr Medya* başlıklı teziyle aynı bölümde yüksek lisansını tamamladı. 2013 yılında araştırma görevlisi olarak çalışmaya başladı. Barış Bildirisi'ne imza attığı gerekçesiyle, 7 Şubat 2017 tarihinde çıkan KHK ile üniversiteden ihraç edildi. Hâlâ Marmara Üniversitesi'nde gazetecilik alanında doktora eğitimine devam etmektedir.

ORHAN KOÇAK 1948 yılında İstanbul'da doğdu. *Defter* dergisinin (1987-2002) yayın kurulunda yer aldı. Edebiyat kuramları ve eleştirisi dizisi *Metis Eleştiri*'nin ve *Virgül* dergisinin yayın yönetmenliğini yaptı. Yayımlanmış kitapları: *İmgenin Halleri* (Metis, 1995), *Modern ve Ötesi: Elli Yılın Sanatına Kenar Notları* (Bilgi, 2008), *Bahisleri Yükseltmek* (Metis, 2011), *Kopuk Zincir* (Metis, 2012), *Turgut Uyar ve başka şeyler* (Metis, 2016), *Tehlikeli Dönüşler* (Metis, 2017), *Polemikler: Kültürel, Siyasal* (Metis, 2019). Koçak aynı zamanda T. W. Adorno, Max Horkheimer, Melanie Klein ve Samuel Beckett çevirdi. Koçak, 2016 Erdal Öz Edebiyat Ödülü'nün sahibi oldu.

BENO KURYEL Nisan 1948 İzmir doğumludur. Lisans ve yüksek lisans öğrenimini İstanbul Teknik Üniversitesi Kimya Mühendisliği alanında 1972'de tamamlamıştır. 1976'da doktorasını Ege Üniversitesi Mühendislik Mimarlık Fakültesi'nde bitirdikten sonra, 1977-78 yıllarında Imperial College'da doktora sonrası çalışma ve araştırmalarda bulunmuştur. İngilizce ve İspanyolca bilmektedir. 1993 yılında profesör olmuştur. Araştırma alanları, matematik modelleme ve benzetim, proses kontrol, uygulamalı matematik ve bilim/matematik tarihi/felsefesi konularına yoğunlaşmıştır. 2015 yılında Ege Üniversitesi'nden emekli oldu ve halen İzmir Ekonomi Üniversitesi Mühendislik Fakültesi'nde yarı zamanlı öğretim üyesi olarak çalışmaktadır.

AYLİN KURYEL Boğaziçi Üniversitesi Psikoloji Bölümü'nde lisansını tamamladı. Yüksek lisans ve doktorasını Amsterdam Üniversitesi Kültürel Analiz (ASCA) programında, milliyetçilik(ler) ve imaj politikaları üzerine yaptı. *Cultural Activism: Practices, Dilemmas and Possibilities* (Rodopi Press, 2011), *Küresel Ayaklanmalar Çağında Direniş ve Estetik* (İletişim Yayınları, 2015) ve *Türkiye'de Yahu-*

*di Olmak: Bir Deneyim Sözlüğü* (İletişim Yayınları, 2017) kitaplarının derleyenlerindendir. Amsterdam Üniversitesi'nde akademisyen olarak çalışıyor. Aynı zamanda belgesel yapıyor.

**RAŞEL MESERİ** İzmir doğumlu. E.Ü. Güzel Sanatlar Fakültesi Sinema-TV Bölümü'nü bitirdi; çeşitli belgesel ve kısa filmler yaptı ve yapmakta. Tiyatro oyunları, çocuk kitapları ve romanları vardır. Birçoğu Habitus Yayınları tarafından basılan *Can'lı ve Işıltı'lı Maceralar* çocuk kitapları serisinin şimdiye kadar altı kitabı yayınlandı. Romanları *Köpekbalıklarının Kayıp Şarkıları* Delidolu Yayınları (2018), *Kırık Şehir* (2020) ise Alfa Yayınları tarafından basılmıştır. Ayrıca, Türkiye'de üç, Hollanda'da iki dilli basılan *Pen Parkta* isimli bir "direniş masalı" bulunmaktadır ve İletişim Yayınları'ndan çıkan *Türkiye'de Yahudi Olmak: Bir Deneyim Sözlüğü* kitabının editörlerinden biridir.

**EFE MURAD** İstanbul,1987 doğumlu, liseyi Robert Kolej'de bitirdi. Princeton Üniversitesi'nde felsefe ve siyaset bilimi okudu; Harvard Üniversitesi'nden Osmanlı tarihi ve İslâm felsefesi alanlarında yüksek lisans ve doktora dereceleri aldı. Wellesley College'da İslâm ve Osmanlı tarihi dersleri vermektedir. İlk şiirleri *Adam Sanat*, *Varlık* ve *kitap-lık* gibi dergilerde yayımlandı, Mayıs 2004'te Cem Kurtuluş'la *Adam Sanat*'ta "Madde-Şiir Manifestosu"nu yayımladı. 2006-2007 yılları arasında Ahmet Güntan'la şiir fanzini *Cehd*'i çıkardı. 2014 yılında Amerikalı şair Sidney Wade'le hazırladıkları Melih Cevdet Anday çevirileri Meral Divitçi Türk Şiiri Çeviri Ödülü'ne layık görüldü, bu seçki 2017'de ABD'de yayımlandı. Türkçe ve İngilizce şiirleri, yazıları ve çevirileri başta *heves* ve *Mahfil* olmak üzere *Sanat Dünyamız*, *Duvar*, *Jacket2*, *Guernica*, *Asymptote*, *The American Reader* ve *The Critical Flame* gibi dergilerde yayımlandı. Şiirlerinden parçalar, 2013'te düzenlenen 13. İstanbul Bienali'nde yer aldı. Ezra Pound'un *Kantolar*'ını Türkçeye çevirdi.

**PINAR ÖĞÜNÇ** İstanbul Üniversitesi Siyasal Bilgiler Fakültesi Uluslararası İlişkiler mezunu. 1997 yılından beri çeşitli gazete ve dergilerde muhabir, editör, köşe yazarı olarak çalıştı. *Jet Rejisör* (söyleşi, İletişim Yayınları), *İnce İş* (söyleşi, İletişim Yayınları), *Asker Doğmayanlar* (söyleşi, Hrant Dink Vakfı Yayınları), *Aksi Gibi* (hikâye,

İletişim Yayınları), *Beterotu* (hikâye, İletişim Yayınları), *Cotturuk Defterleri* (çocuk, Can Çocuk) kitaplarının yazarıdır.

OSMAN ÖZARSLAN 1977 yılında, Burdur'un Çavdır ilçesinde doğdu. İlkokulu burada okudu. İlkokuldan sonra, esnaflık ve işçilik yaptı. Siyasi görüşlerinden dolayı bir süre hapis yattı. Tahliyesinin ardından ortaokulu ve liseyi Açık Öğretim'den tamamladı. 2005 yılında Boğaziçi Üniversitesi Tarih Bölümü'nü kazandı. 2010 yılında aynı okulun Sosyoloji Bölümü'nde yüksek lisansa başladı. Nisan 2015'te, *Masculinities at Night in the Provinces* başlıklı tezini savunarak yüksek lisansını tamamladı. Bu tez, *Hovarda Âlemi, Taşrada Eğlence ve Erkeklik* ismiyle 2016 yılında yayınlandı (İletişim Yayınları). 2019 yılında Pamukkale Üniversitesi Sosyoloji Bölümü'nde *Organ Bağışı-Kaçakçılığı Yeni Tıbbi İmkanlar ve Yeni Sosyolojik Meseleler* adlı doktora tezini savunarak doktorasını tamamladı. Değişik dönemlerde, siyasi gazetelerde, fanzinlerde, bloglarda ve internet sitelerinde, ideoloji, politika, kültür yapıları ve filmler üzerine incelemeleri, denemeleri ve eleştirileri yayınlandı. Üç bireysel (*Kemalizm Sovyetler Sosyalizm, Dekalog-Kemalist İlahiyat İçin Bir İlmihal, Hovarda Âlemi, Taşrada Eğlence ve Erkeklik*) kitabı yayınlanmış, üç de editörlü (*Resmi İdeoloji ve Kemalizm, Öncesi ve Sonrası ile 1915 İnkâr ve Yüzleşme, Emile Durkheim'ı Yeniden Okumak*) kitaba katkı sunmuştur. Halen, Burdur'un Çavdır ilçesinde evli olarak yaşamaktadır. Fatma Dilâ'nın babasıdır.

SEZEN ÜNLÜÖNEN Lisans derecesini Harvard Üniversitesi İngiliz Edebiyatı bölümünden almıştır. Halen aynı bölümde 19. yüzyıl sanatında anakronizm konulu bir doktora tezi üzerinde çalışmaktadır. İlk romanı *Kıymetli Şeylerin Tanzimi* 2017'de (İletişim Yayınları) yayınlanmıştır.

NECATİ SÖNMEZ film eleştimeni, belgesel sinemacı ve festival düzenleyicisi. 2008 yılından itibaren düzenlenen Documentarist İstanbul Belgesel Günleri'nin kurucularından. İstanbul Teknik Üniversitesi Uçak Mühendisliği Bölümü'nü bitirdi. Uzun yıllar eleştirmen ve gazeteci olarak çalıştıktan sonra belgesel sinemaya yöneldi. Başlıca filmleri arasında Theo Angelopoulos sinemasını inceleyen *Theo'nun Bakışı* (Theo's Gaze, 2003), Türkiye'deki ölüm cezası

uygulamalarını konu alan *İbret Olsun Diye* (*To Make An Example of*, 2007) yer alırken, bir çok ödüllü filmin de yapımcılığını üstlendi. *Gündelikçi* (Housekeeper, Emel Çelebi, 2006), *Lilit'in Kızkardeşleri* (*Sisters of Lilith*, Emel Çelebi, 2008), *Kelebeğin İzi* (*The Trace of the Butterfly*, Amal Ramsis, 2014) ve *Uzak Diyarlardan Geldiniz* (*You Come From far Away*, Amal Ramsis, 2018) bunlardan bazıları. Birçok uluslararası festivalde jüri üyesi olarak görev aldı, ayrıca bir dizi etkinlik için belgesel programları düzenledi. Halen Kahire'de yaşıyor ve çeşitli dergi, gazete ve online platformlarda sinema, kültür, sansür, siyaset üzerine yazılar yazıyor.

ASUMAN SUSAM İzmir doğumlu. Ege Ünv. Edebiyat Fakültesi Türk Dili ve Edebiyatı Bölümü'nü bitirdi. Aynı üniversitenin İletişim Fakültesi Radyo TV Sinema Anabilim Dalı'nda yüksek lisansını tamamladı. İlk şiiri *Milliyet Sanat Dergisi*'nde yayımlandı. O günden beri şiirleri, edebiyat incelemeleri, makaleleri, sinema yazıları çeşitli dergi ve ortak kitaplarda yer almakta. 2016'da ilki sunulan Ruhi Su şiir ödülüne *Kemik İnadı* kitabıyla değer görüldü. Şiir kitapları arasında *Bir Unutuş Olsun* (Piya Kitaplığı, 1995), *İhtimal Ki Aşk* (Piya Kitaplığı, 2001), *Susunca Sen* (Şiirden Yayınları, 2008), *Dil Mağarası* (Everest Yayınları, 2012), *Kemik İnadı* (Can Yayınları, 2015), *Plasenta* (Everest Yayınları, 2018) ve inceleme kitapları arasında *Yangın Yıllarından Nidâ'ya Ahmet Telli Şiiri* (Everest Yayınları, 2010), *Toplumsal Bellek ve Belgesel Sinema* (Ayrıntı Yayınları, 2015) bulunur.

UĞUR TANYELİ 1952'de Ankara'da doğdu. 1976'da bugünkü adıyla, MSGSÜ Mimarlık Fakültesi'nden mezun olarak, aynı yılın sonunda adı geçen kurumda asistanlık görevine başladı. 1982-91 arasında İTÜ Mimarlık Fakültesi'nde çalıştı. 1990-91'de Michigan Üniversitesi Orta Doğu ve Kuzey Afrika Araştırmaları Merkezi'nde bulundu. 1991-98 yıllarında Anadolu Üniversitesi Mühendislik-Mimarlık Fakültesi Mimarlık Bölümü'nde görev yaptı. Haziran 1998'de Yıldız Teknik Üniversitesi Mimarlık Fakültesi'ne profesör olarak atandı. Ağustos 2011-Şubat 2015 arasında Mardin Artuklu Üniversitesi Mühendislik ve Mimarlık Fakültesi'nin kurucu dekanlığını yürüttü. Söz konusu tarihten bu yana önce Bilgi Üniversitesi Mimarlık Fakültesi'nin, ardından da İstanbul Şehir Üni-

versitesi Mimarlık ve Tasarım Fakültesi'nin dekanlık görevlerini yürüttü. Çalışmaları, Türkiye modernliğinin fiziksel çevre bağlamında irdelenmesi üzerinde yoğunlaşmaktadır. *İstanbul 1900-2000: Konutu ve Modernleşmeyi Metropolden Okumak* (Akın Nalça, 2004), *Turgut Cansever: Düşünce Adamı ve Mimar* (A. Yücel ile birlikte, Osmanlı Bankası Arşiv Araştırma Merkezi ve GG, 2007), *Mimarlığın Aktörleri: Türkiye 1900-2000* (GG, 2007), *Rüya, İnşa, İtiraz: Mimari Eleştiri Metinleri* (Boyut, 2011), *Sınıraşımı Metinleri: Osmanlı Mekânının Peşinde* (Akın Nalça, 2015) ve *Müstereddit Modernler*'in (Işık Üniversitesi, 2018) de aralarında bulunduğu çok sayıda kitap yazdı.

MEHMET FATİH USLU Boğaziçi Üniversitesi'nde iktisat okudu ve modern Türkiye tarihi üzerine yüksek lisans yaptı. 2011 yılında Bilkent Üniversitesi Türk Edebiyatı Bölümü'nden doktorasını aldı. 2006-2008 yılları arasında Sabancı Üniversitesi'nde öğretim görevlisi olarak çalıştı. 2008-2009'da Venedik Ca' Foscari Üniversitesi'nde, 2009-2010'da Harvard Üniversitesi'nde misafir araştırmacı olarak bulundu. *Çatışma ve Müzakere: Osmanlı'da Türkçe ve Dramatik Edebiyat* başlıklı araştırması İletişim Yayınları, Fatih Altuğ ile beraber hazırladığı *Tanzimat ve Edebiyat: Osmanlı İstanbulu'nda Modern Edebi Kültür* adlı derleme Türkiye İş Bankası Kültür Yayınları tarafından yayımlandı. İngilizce, İtalyanca ve Ermeniceden kitaplar ve makaleler çevirdi. Çalışma alanları arasında, modern roman ve tiyatro, tür kuramı, iktisat ve edebiyat, 19. yüzyıl Osmanlı edebiyatı ile Ermenice ve Türkçe modern edebiyatların karşılaştırmalı incelenmesi bulunan Uslu, İstanbul Şehir Üniversitesi Türk Dili ve Edebiyatı Bölümü öğretim üyesidir.

NALAN YIRTMAÇ 1969 yılında İstanbul'da doğdu. Mimar Sinan Üniversitesi Resim Bölümü, Özer Kabaş Atölyesi'nden mezun oldu. 2000-2009 yılları arasında sanat kolektifi Hafriyat grubuyla çalıştı. 2009'dan bu yana kentsel dönüşüm, göç, ekolojik yıkım, faili meçhuller, kadın cinayetleri konularında çalışıyor. 20 yıllık öğretmen.

FIRAT YÜCEL Boğaziçi Üniversitesi Sosyoloji Bölümü'nde lisans eğitimini sürdürürken, üniversiteden arkadaşlarıyla birlikte 2001'de *Altyazı Aylık Sinema Dergisi*'ni kurdu ve derginin genel yayın yö-

netmeni olarak çalışmaya başladı. 2006'da Bilgi Üniversitesi Kültürel İncelemeler programında yüksek lisansını tamamladı. 2009'da Reha Erdem'in *Aşk ve İsyan* (Çitlembik Yayınları) isimli kitabının editörlüğünü yapan Yücel'in, *Bir Kapıdan Gireceksin: Türkiye Sineması Üzerine Denemeler* (Metis Yayınları) ve *Küresel Ayaklanmalar Çağında Direniş ve Estetik* (İletişim Yayınlan) gibi kitaplarda sinema üzerine makaleleri yayımlandı. Film eleştirisi alanındaki çalışmalarının yanı sıra Altyazı Seminerleri kapsamında "Karşı Sinema" başlığında seminerler verdi. *Hoşgeldin Lenin* (2016), *Özgürleşen Seyirci: Emek Sineması Mücadelesi* (2016) ve *Baştan Başa* (2019) belgesellerinin kurgucularından olan Yücel, aynı zamanda *Kapalı Gişe* (2016) ve *Baştan Başa* belgesellerinin ortak yönetmenidir. *Altyazı Sinema Dergisi*'nin eki *Altyazı Fasikül: Özgür Sinema*'nın editörlüğünü yapmaktadır.

*"Sıkıntının temelde bir anlam krizine işaret ettiğinden yola çıkarak, sıkıntı mekânlarına ve zamanla ilişkisine, bir estetik kategori olarak kullanımına, siyasette uç verdiği anlara, edebiyat ve sinemadaki temsillerine ve ona karşı sunulan panzehirlere bakmak, bu coğrafyaya özgü anlam arayışlarına ve çatışmalarına dair kışkırtıcı sorular ortaya atabilir."*

Aylin Kuryel, "Sunuş"tan

Son yıllarda Türkçenin en yaygın kullanılan sözcüklerinden biri, "sıkıntı". En yaygın kullanım şekli de: "Sıkıntı yok"! Kalıbın bu kadar çok tüketilmesi, sıkıntının, sıkıntıların varlığına işaret ediyor olsa gerek. Zamanımızın kronik kriz hali, sıkıntıyı "toplumsal ortak duyu" haline getirmiyor mu?

Elinizdeki derleme mekâna/zamana, siyasete, edebiyata ve sinemaya odaklanan dört bölümde, sıkıntının toplumsallığını ve potansiyelini inceliyor. Yani sıkıntının toplumsal nedenlerini, görünümlerini ve sıkıntı deneyiminin doğurabildiklerini... Zira sıkıntı, kimi kuramcılar veya '68 hareketi "sıkıntı karşı devrimcidir" dese de, isyana da sevk edebilen bir insanlık durumu.

Taşra sıkıntısından, "sıkıntı" diye hashtag açmaya uzanan gerçeklikleri var sıkıntının. Orhan Koçak'ın kitaptaki yazısında dikkat çektiği gibi, "hazza karışmış iç sıkıntısı"ndan, "bildiğimiz düpedüz can sıkıntısı"na, "herkesten ve her şeyden sıkılma"ya, "sıkıntıdan patlama"ya uzanan bir duygulanımsal yelpazesi var. Nelerin "sıkıcı" bulunduğu da, çok şey anlatır bize. Sıkıntı, ondan sıkılmazsanız, çok şey anlatır.

**Aylin Kuryel'in derlemesi, Senem Aytaç, Barış Bıçakçı, Sevinç Çalhanoğlu, Ayşe Çavdar, Begüm Özden Fırat, Emre Tansu Keten, Orhan Koçak, Beno Kuryel, Efe Murad, Pınar Öğünç, Osman Özarslan, Necati Sönmez, Asuman Susam, Uğur Tanyeli, Mehmet Fatih Uslu, Sezen Ünlüönen, Nalan Yırtmaç ve Fırat Yücel'in katkılarıyla.**

THG 0063949 RNN

iletişim

ISBN-13: 978-975-05-2921-4

KDV'DEN MUAFTIR