NOTOS 107

ÜÇ AYLIK EDEBİYAT DERGİSİ • 2026/2 • NİSAN-HAZİRAN 2026 • 300 TL

Otokurmaca
Benlik Kurgusu Olarak Edebiyat



Karl Ove Knausgaard
"Edebiyatın görevi kurguyla savaşmaktır."

Adam O'Fallon Price
Noktalı Virgüller ve Yazım Kuralları Üzerine

ADNAN ÖZER • ALARA ÇAKMAKÇI • AYÇA KESKİN • BATIKAN KÖSE • ELİF KARAER • ESER KURU • ESİN PERVANE • ESRA TÜRKER ÖZKURT • FADİME USLU • FRANCES EGAN • GAVIN TOMSON • HAKAN İŞCEN • HANDE SARI • İLBAY BAY • İLKER KARAKAŞ • JOSHUA COHEN • KADİRE BOZKURT • KATHERINE MANSFIELD • LAUREN ELKIN • MUHAMMET ŞENGÖZ • NEDRET ÖZTOKAT KILIÇERİ • REMZİ KARABULUT • RIDVAN HATUN • SELİN GÜRSES ŞANBAY • SERMİN ERKAN • SEZEN ERGEN BREITEGGER • SONGÜL TÜRKÖZ • TEVFİK CAN KÜÇÜKŞAHİN • VIRGINIA ELENA PATRONE • ZEYNEP UYSAL

ISSN 1307-1181

NOTOS

NotosÖykü • Üç Aylık Edebiyat Dergisi
Sayı 107 • Nisan-Haziran 2026 • 300 TL

Genel Yayın Yönetmeni
Semih Gümüş

İdari Koordinatör
Dilek Emir

Editörler
Tuğba Eriş, Tila Sadeki

Tanıtım ve Sosyal Medya
Duygu Şentuna

Satış ve Pazarlama
Hüseyin Gün

Katkıda Bulunanlar
Alper Güngör, Aykut Doğan, Esin Akşar, Fulya Kılınçarslan, Nedret Öztokat Kılıçeri, Turgut Çeviker

Kapak Tasarımı
Vuslat Çamkerten

Reklam ve Halkla İlişkiler
info@notoskitap.com

Yayıncı Sertifika No
52101

Abonelik
www.notoskitap.com
info@notoskitap.com
Garanti Bank. hesap no:
TR83 0006 2000 0680 0006 2944 78

Sahibi
Notos Kitap Yayıncılık Eğitim Danışmanlık ve Sanal Hizmetler Tic. Ltd. Şti.

Yazışleri Sorumlusu
Dilek Küçükemirler

Yönetim Yeri
İnönü Caddesi, Tarık Zafer Tunaya Sokak, 11/6, Gümüşsuyu
Beyoğlu 34427 İstanbul
Tel: 0212 243 49 07
e-posta: editor@notoskitap.com

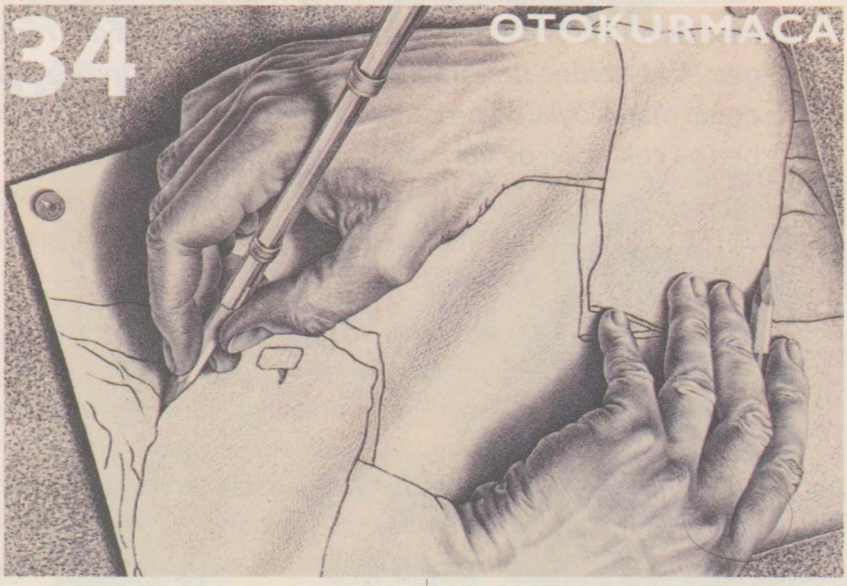
Yayın Türü
Yerel, Süreli Yayın

Baskı ve Cilt
Özgün Ofset
Yeşilce Mah. Aytekin Sok. No. 21
Kağıthane İstanbul
Sertifika 48150

Baskı Tarihi
30 Mart 2026

Dağıtım
Alfa Dağıtım, 0212 513 34 20

içindekiler



Aganta

3 Estetize Edilmemiş Yoksulluk, Çağdaş Felsefede Korku, Friederike Mayröcker, Meşale Koşusu, Hamnet...

Öykü

92 **Katherine Mansfield**
Bir Fincan Çay
98 **Kadire Bozkurt**
Yabancı
102 **Hande Sarı**
Vahşi Atları Takip Et
105 **Remzi Karabulut**
Remzi'ye
106 **Ayça Keskin**
Herkes Bir Yere Bakıyor, Sonra Oraya Gidiyor
110 **Hakan İşcen**
Arşipel
114 **Sermin Erkan**
İz
116 **İlbay Bay**
Nasıl Başladığını Anlamadım
118 **Batıkan Köse**
Ortaköylü Prometheus
121 **Elif Karaer**
Çöp
124 **Tevfik Can Küçükşahin**
Revani
128 **Songül Türköz**
Yara
131 **Esra Türker Özkurt**
Karşı Kıyı

Günün Konusu

34 **Otokurmaca**
Nedret Öztokat Kılıçeri, Zeynep Uysal, Frances Egan, Beth Kearney, Selin Gürses Şanbay, Gavin Tomson, Alara Çakmakçı, Lauren Elkin

Söyleşi

72 **Karl Ove Knausgaard**
"Edebiyatın görevi kurguyla savaşmaktır."

Yazı

84 **Adam O'Fallon Price**
Noktalı Virgüller ve Yazım Kuralları Üzerine
88 **Joshua Cohen**
Bugünü Yazmak: Ayna, Beden, Gölge

26 **İlker Karakaş'ın En Çok Etkilendiği Yazar**

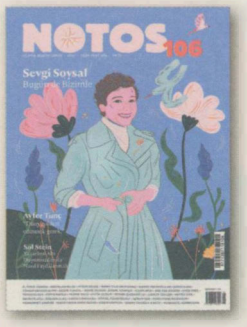
134 **Adnan Özer'in Seçtikleri**

136 **Kitaplık**
Banu Yıldıran Genç, Kemal Gündüzalp

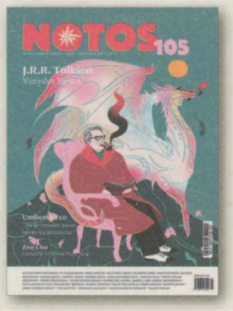
28 **Kısa Soru-Yanıt**
Rıdvan Hatun, Sezen Ergen Breitegger

Kendi benliğini kurgulamak Semih Gümüş

Kendini anlatmakla kurgunun iç içe nasıl geçirileceği, yani otobiyografinin kurmacaya nasıl dönüştürüleceği tartışması yeni değil. Edebiyatın gerçek hayattan olduğu gibi gerçek kişilerden de yararlanma biçimi zaman içinde elbette değişmiştir. O değişimi doğal olarak öyküde ne kadar az görüyorsak romanda o kadar çok görüyoruz. Öteden beri şu çekinceyi de koruyarak anlamaya çalıştık: Edebiyat gerçek hayattan *alacaklarını aldıktan sonra* gerçeğe ne kadar yaklaşırsa edebiyattan o kadar uzaklaşmaya, gerçekten ne kadar uzaklaşırsa edebiyata o kadar yaklaşmaya başlar.



Şimdi merakla sorguladığımız, anlamaya ve çözümlemeye çalıştığımız otokurmaca örnekleri de bunlara bağlı. Öte yandan yaratıcı yazarlar geçmişten bugüne anlattıkları hikâyelerde hem yaşadıklarından hem de kendi kişiliklerinden alabildiğine *yararlanmışlardır*, kaçınılmaz olarak, çünkü en iyi bilinenlerden yararlanarak yaratmak yazılanın niteliğini mutlaka yukarıya çeker. Ama *kendini anlatmaktan* da kaçınarak. Bilinir, değil mi ki kendini anlatmanın kurguya gölge düşürdüğü kanısı hep güçlü olmuştur, biz de öteden beri yazdıklarında yazarı arayan okuma biçiminden uzak durmuşuzdur. *Yeraltından Notlar* ya da *Kayıp Zamanın İzinde*, yazarlarının yaşadıklarından güçlü izler taşıyorsa bu yalnızca yaşananların yazılanlar üstündeki gücünü gösterir.



> Uzun bir atlama bizi bugün yazılan ve adına artık *otokurmaca* dediğimiz türde romanlara getiriyor. Yaratıcı yazarın belleği kurgunun kendisine nasıl dönüşebilir, tartışılıyor. Özellikle Annie Ernaux'nun Nobel Edebiyat Ödülü'nü almasından sonra, yaşadıklarını kurgulamak edebiyat üstüne düşünenleri yakından ilgilendirmeye başladı. Okurun ilgi alanına ondan da önce giren Karl Ove Knausgaard var. Knausgaard'ın yazdıkları kurmaca sayılır mıydı?

> Yazarın benlik duygusunun gücü, yaşadıklarının zenginliği, öznelliğine duyduğu kıskançlık ve bunlara benzer güdüler bu kez yaşananların anlatıldığı bir yaratıcı yazı türünü öne çıkarmaya başladı. Türkçede yayımlanan romanlarıyla meraklı okurların sevdiği yazarlar arasına giren Rachel Cusk da kendinden çıkarak yazmanın yaratıcı örneklerini veriyordu.

Bu türde (onu bir tür olarak görmek doğru olur) yazılanlar, edebiyattan beklediğimiz güzelyazı duygusunu vermekle birlikte, giderek daha çok tartışılıyor. Otokurmaca ne kadar kurmaca, ne kadar otobiyografi ve kurmaca yapının doğası onu dışarıya doğru taşıyor mu... Bunların otokurmacayı hayatımızdan çıkaracağı düşünülemez. Sonunda edebiyat, özellikle romanın derin sularında kesintisiz bir arayış, yenilenme ve buluşlarla değişiyor. Tersini niçin düşünelim. Belki ben de Knausgaard'ın romanlarına ya da Annie Ernaux'nun yazdıklarının çoğuna yakınlık duymuyorum. Bu da okurun kaçınılmaz ve kaçınılması gerekmeyen öznelliği. Demek artık yazılanlarda yazarı görmek okuma biçimimize yeni pencereler açıyor.

> Bizde otokurmaca yazılıyor mu? Yaşadıklarından yararlanmayı dışarıda tutarsak, kendi benliğini apaçık kurgulamak sanırım bizim içinde yaşadığımız kültürden farklı bir yaşam alanı gerektiriyor, orada çekincesizce soluk almayı, önünü temizlemeyi, yolunu açmayı, güçlü özbenlik duygusunu, sağlam duruşları. Demek ki kolay değil.

Estetize Edilmemiş, Rahatsızlık Veren Yoksulluk

FULYA KILINÇARSLAN, İstanbul


Carolina Maria de Jesus
Kolaj Thais Silva

Yoksulluğu anlatmak isteyen bir yazarın karşısında iki seçenek bulunur: Ya onu estetize ederek daha katlanılır ve dikkat çekici bir imgeye dönüştürür ya da hiçbir estetik müdahaleye ihtiyaç duymadan olduğu gibi, bütün çıplaklığıyla aktarır. 1914'te Brezilya'nın Minas Gerais eyaletine bağlı ufak bir yerleşim olan Sacramento'da doğan ve hayatının büyük bir kısmını São Paulo'daki favelalarda yoksulluk içinde, kâğıt ve hurda toplayarak geçiren Carolina Maria de Jesus'un yazmış olduğu *Çöplük* (*Quarto de Despejo*) yoksulluğun estetize edilmediği metin örneklerinden biri ve yazarın ustalıkla kurgulayıp tasvir ettiği trajik sahneler olmaksızın, estetik algının ötesine uzanan bir gerçeklik sunuyor:

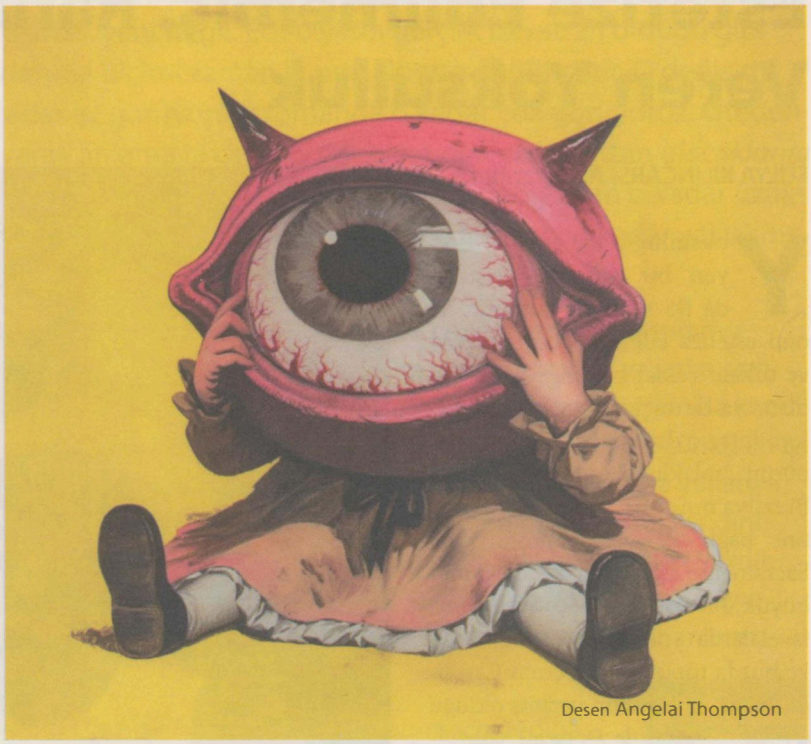
"Çöpçüler oraya bozulmuş etler atmışlardı. Küçük orada, birkaç parça ayırıyordu. 'Sen de al Carolina,' dedi, 'yenir halde bunlar.' Bana verdi. Onu kırmamak için aldım. Etleri yememesi için de ısrar ettim. Aynı zamanda, farelerin kemirdiği ekmekleri de bırakmasını söyledim. 'İki günden beri karnım zil çalıyor,' dedi. Eti kızartmak için ateş yaktı. Fakat o kadar açtı ki, kızarmasını beklemeden yemeğe başladı. .... Ertesi sabah ölüsünü buldular. Lastiktenmiş gibi şişmişti zavallı. Ayak parmakları yelpaze gibi ayrılmıştı. Üstünde kimlik kartı filan yoktu, herhangi bir zenci gibi gömüldü." (Carolina Maria de Jesus, *Çöplük*, Çeviren Betül Öztoprak, Nil Yayınevi, 1965, ss. 46-47.)

Latin Amerika'daki alt sınıf deneyimini doğrudan anlatan en etkili metinlerden biri olan *Çöplük*'ün edebiyatla toplumsal tanıklık arasında duran güçlü bir konumu var. En belirgin yanlarından biriyse açlığı geçicilik arz eden bir durum gibi göstermek yerine insan onurunu zedeleyen toplumsal bir şiddet biçimi olarak ele alması. Kitap bu yönüyle acı deneyimini duygusal bir tüketim nesnesine dönüştürüp okurda yarattığı empati ölçüsünde çok satan, bu yolla da pazarlanabilir bir merhamet ekonomisi üreten romanlardan ayrılırken, yazarı da yoksulluğu hiç deneyimlememiş olmasına rağmen dilin imkânları çerçevesinde o yoksulluğu estetize eden ve mağduriyet edebiyatı üreten yazarlardan ayrılıyor.

Yoksulluğun bizzat yazar eliyle estetize edilmesi aslında kültürel ve psikolojik bir mekanizmanın yansıması. Görünmeyen hayatların görünür kılındığı iddiası kimi zaman öylesine güçlü bir dille savunuluyor ki, yoksulluktan merhamet devşiren yazar meseleyi tarihsel ve sınıfsal bağlamından koparıp duygusal bir deneyim nesnesine indirgediğini fark etmiyor ve kapitalist düzenin ürettiği eşitsizliği sorgulamak yerine onu bir kader, karakter sınavı ya da bireysel bir trajedi olarak kodluyor. Böylece edebiyat eleştirel bir tanıklığın değil, seyirlik bir mağduriyetin yaratıldığı kültürel bir sahneye, temsil alanına dönüşüyor.

Çağdaş Felsefede Korku

ALPER GÜNGÖR, Montréal



Desen Angelai Thompson

Korku eserlerine ortak bir tanım getirmek mümkün mü? Çağdaş filozoflar bu soruya genellikle iki farklı şekilde yaklaşıyor: bir duygu olarak korku ya da bir ruh hali olarak korku.

Amerikalı filozof Noël Carroll klasikleşen kitabı *The Philosophy of Horror*'da (Korkunun Felsefesi) duygu temelli bir tanım önerir. Korku eserleri izleyicide endişe ve tiksinti duygularını birlikte uyandırmayı amaçlayan eserlerdir. Bu duyguyu uyandıran temel etmen de canavarlardır. Kurt adam, zombi, vampir gibi varlıklar alışık olduğumuz kategorilere sığmaz, güncel bilimsel teoriler tarafından açıklanamazlar. Kurt adam ne tam insan ne tam hayvandır. Zombi ne ölü ne diri. Bu kavramsal belirsizlik bizi rahatsız eder, tiksindirir. Bir de bu yaratıklar tehlikeli olduğu için endişe duyarız. İki duygunun bir araya gelmesiyle eserin aktarmak istediği duygu ortaya çıkar: korku.

Ama bu tanım *Sapık* (1960), *Testere* (2004), *Blair Cadısı* (1999), *Teksas Katliamı* (1974) gibi filmlerin korku türü dışında kalmasına neden olur. Aynı şekilde kurmaca anlatı içermeyip korku türüne rahatlıkla girebilecek olsa da David Lynch'in soyut resimleri ya da metal grubu Gojira'nın albümleri de Carroll'ın görüşüne uymaz, çünkü bu tür eserler kategori karmaşası yaratan bir canavar içermez. Carroll'ın yaklaşımının açıklayamadığı bu örnekler diğer filozofları başka görüşler önermeye itmiştir.

Sözgelimi İtalyan filozof Andrea Sauchelli korku türünü tanımlamak için duygulara (*emotion*) değil, ruh haline (*mood*) odaklanmamızı önerir. Yaygın tanıma göre duygular nesneleriyle ayrışırken –"O canavardan korktum" ya da "Bugün bana çiçek alman beni mutlu etti" derizruh hali daha genel bir his durumu içerir. Depresyon, anksiyete veya sevinç hali bütün deneyimimizi etkileyen, belli bir nesnesi olmayan his durumlarıdır. Sauchelli'ye göre iyi bir korku filmi bizi belirli bir atmosferin içine çeker. *Alien*'daki (1979) klostrofobik uzay gemisini düşünün: karanlık koridorlar, sessizlik, bir yerlerde gizlenen tehdit. Film biter ama o tedirginlik saatlerce üstümüzde kalır, diğer düşüncelerimize, hatta hatırlayış şeklimize nüfuz eder. İşte Sauchelli'nin kastettiği bu tür bir deneyimdir.

Amerikalı filozof Cynthia Freeland ise başka bir kavram üzerinde durur: dehşet (*dread*). Dehşet korkuyla benzerlik gösterse de ondan farklıdır. Korku deneyiminde genellikle korktuğumuz şeyi biliriz: bir canavar, bir katil... Dehşet deneyimindeyse tehdit belirsizdir, kavranması güçtür ama derinden hissedilir. Bir şeylerin yanlış olduğunu bilsek de tam olarak neyin yanlış olduğunu çözemeyiz.

Freeland görüşünü *Blair Cadısı* gibi filmler üzerinden açıklar. Filmde hiçbir zaman somut bir canavar görmeyiz. Karanlık ormanda bir şey vardır ama ne olduğu belirsizdir. Dallardan yapılmış tuhaf figürler, taş yığınları, gece duyulan, açıklanamayan sesler. Film boyunca gerilim bu belirsizlikten doğar. Benzer şekilde *Altıncı His*'te (1999) küçük bir çocuğun ölüleri görebilmesi, *İşaretler*'deki (2002) açıklanamayan olaylar da aynı türden bir dehşete sebep olur.

Freeland'e göre bu tür filmleri sevmemizin nedeni büyük sorular sorması. Dünya adil bir yer mi? Kötülük nereden gelir? Bu gibi sorular bizi kötülük, acı ve varoluşun anlamı hakkında düşünmeye iter. *Gılgamış Destanı*'ndan *Kral Lear*'a kadar en büyük eserler bu sorularla ilgilenir. İyi korku filmleri de aynı şeyi yapar, sadece farklı araçlarla.

Coşkuyla, sevinçle, heyecanla sunarız!

BİNLERCE OKURUN DAHA ÇIKMADAN ADINI EZBERLEDİĞİ KİTAP!



www.everestyayinlari.com
everestyayinlari /everestyayinlari /everestkitap

EVEREST 25. YIL

Yenilebilir Bedenler

Kurmaca Metinlerde Türler Arası Hiyerarşi

Kurmaca bir metinde hayvan bedeninin salt bir besin olarak temsili hem ideolojik bir tercih hem de insanın doğa üzerinde kurmaya çalıştığı tahakkümün kültürel düzeyde nasıl içselleştirilip normalleştirildiğinin somut bir göstergesidir.

FULYA KILINÇARSLAN, İstanbul

İnsan bazı hayvanları, mesela kedi ve köpekleri, sincap ve kirpileri, hatta kuş ve ördekleri, kısacası evinde ya da bahçesinde kendisiyle ortak bir yaşam alanını paylaşan çoğu hayvanı canı pahasına korurken her gün mezbahalarda ve besi çiftliklerinde öldürülen binlerce hayvana niçin sessiz kalır, hiç düşündünüz mü?

Edebiyatın hammaddesinin insan deneyimi olduğundan yola çıkarak roman ve öykülerdeki yemek sahnelerini anımsayalım. Bağlama göre kimi zaman ziyafeti andıran kimi zamansa mütevazı bir yakınlık sunan, hepimizin aşina olduğu bu sahneler genellikle karakterler arasındaki güç dengelerini görünür kılan birer karşılaşma alanıdır. Sofraya konan yiyecekler detaylı biçimde tasvir edilsin ya da edilmesin, okur olarak dikkatimiz doğrudan diyaloglara, tavırlara, mimiklere, hatta suskunluklara ve sessiz düşüncelere yönelir. Oysa bu sahnelerde sıklıkla –çoğu zaman da farkında olmadan– kullanılan et yemekleri, anlatının arka planında kendiliğinden oluşan fakat aslında ideolojik bir tutumu ve türler arası iktidar ilişkilerini açığa çıkaran politik bir kırılma noktasıdır.

Çoğu roman ve öyküde hayvan figürü ne fabl türünde olduğu gibi insani nitelikleriyle var olur ne de 19. yüzyıl sonrasında gelişen gerçekçi ve natüralist anlatılardaki gibi kendi doğası ve duyusal deneyimiyle. İnsan merkezci dünya görüşü hayvanı başlı başına bir özne olmaktan çıkarıp tüketilebilir bir bedene indirgeyerek onu ölçülebilir, parçalanabilir ve dolaşıma sokulabilir bir meta haline getiren kapitalist üretim sürecini edebi düzlemde yeniden üretir. Dolayısıyla hayvanı yakalayan, hapseden, kafasını koparak ya da keserek gövdesinden ayıran ve pişirerek sofraya taşıyan her karakterin ardında hayvan bedenini canlı bir özne olarak değil, parçalanabilir ve tüketilebilir bir kaynak olarak gören bir zihniyet saklı durur.



Desen Johann Maisch, 1943

Kurmaca bir metinde hayvan bedeninin salt bir besin olarak temsili hem ideolojik bir tercih hem de insanın doğa üzerinde kurmaya çalıştığı tahakkümün kültürel düzeyde nasıl içselleştirilip normalleştirildiğinin somut bir göstergesidir. Böylece insan kendi ihtiyaçları ölçüsünde hayvana uyguladığı şiddeti bir kez daha meşrulaştırır ve türler arası hiyerarşiyi pekiştirir. Bu temsili basit bir detay ya da beslenme pratiği olarak nitelemekse muhtemelen kendini ekosistemin bir parçası olarak görmekten imtina eden ve varlığını hiyerarşik yaşam ağının en tepesine yerleştiren insanın ontolojik üstünlük iddiasından kaynaklanır.

John Berger'in *Hayvanlara Niçin Bakarız?* başlıklı denemesinde de belirttiği gibi: "İnsanın hayvana karşı geliştirdiği yaklaşım, çoğu zaman insanın insana olan yaklaşımının da habercisidir."



KAHVENİZİ NASIL ALIRDINIZ?

Eskiden sadece "kahve" vardı. Cezvede pişer, Yemen'den gelirdi. Şimdiyse Türklerin dünyaya tanıttığı bu eşsiz lezzet, çok renkli bir içecek ve ikram kültürüne dönüştü.

Kurukahveci Mehmet Efendi olarak Türk kahvesi geleneğini yaşatmaktan gurur duyduğumuz gibi, filtre ve espresso kahvelerimizin de yeni nesil kahveseverlerin beğenisini kazanmış olmasından mutluluk duyuyoruz.

Kahvenizi nasıl alırsanız alın, önemli olan birlikte yaşanan hakiki kahve keyfidir.

KURUKAHVECİ MEHMET EFENDİ

Hakiki Kahve Keyfi

1871'DEN BERİ

mehmetefendi.com

#hakikikahvekeyfi

Kâğıttan Mağarasında Friederike Mayröcker

FATİH BALKIŞ, Vancouver


Fotoğraf Lukas Dostal

Yaklaşık yüz yıllık bir yaşama ve üretme çabasının ardından 2021'de 96 yaşında öldüğünde Friederike Mayröcker ardında başa çıkılması güç ama okurun haz alma oyunlarında ustalaşacağı sayısız metin bıraktı. Metinlerini üretmeye başladığı ilk yıllar hemen savaş sonrası döneme denk gelmiş, büyük tarihi olayların çevrelediği, Avrupa'nın göç yollarının kesiştiği bir başkentte yaşamış olsa da 60'ların, 70'lerin, 80'lerin ve sonra bir çeyrek asrın gelip yapıtlarını birer mayın tarlasına dönüştürmesine izin vermedi. Kaldı ki öyle de olabilirdi: Çokça tutulan, yürünmekten aşınmış yollardan geçip politize olmuş ya da solda odaklanmış bir angajmana sığınıp kendine saygın ve kârlı bir başköşe de edinebilirdi! Ancak ne şanslıyız ki tarihin bulanık su birikintisini izlemekten dolayı yanıltılmış olanın aksine, öylece suyun durulmasını beklemeyi seçen pasif bir direnişte özgürleştirdi kendini ve kendi deyimiyle kâğıttan bir mağaraya (*Zettelhöhle*) kapanmayı tercih etti. Belki bu yüzden mağarasını aydınlattığı o küçücük ışıkla yaşamdan kendi payına düşeni hiç esirgemeden okurla paylaştı. Bernhard, Handke, Jelinek gibi Viyana geleneğinin hatırı sayılır üne sahip yazarlarına gösterilen ilginin onda biri bile ona gösterilmedi. Yüzden fazla yapıtın yalnızca bir düzinesi İngilizceye ve sadece kayda değer bir tanesi, *Her Biri Bulutlu Zirve* (YKY, 1997) Türkçeye çevrildi.

Avusturya, dolayısıyla Viyana edebiyat sahnesinin militan-esinlenmeci ve ayrıksı yazarı olarak radyo oyunlarından librettolara, çocuk kitaplarından şiirin her tonuna, deneysel düzyazı metinlerinden ağıtlara kadar her alanda yazarken "el ve kalp ortağı" şair Ernst Jandl'la birlikte hareket etti. Ancak Mayröcker'in şiirin olanaklarıyla yetinmeyip düzyazının sınırlarını ihlal etmeye başlaması gecikmedi. Kendi biçemini başka yazarların eserlerine verdiği geniş ayrıcalıklarla oluştururken dünyasının temellerini okumaların, yanlış okumaların, bilinçli saptırmaların eşliğinde, zemin etüdü yapılmamış metinlerde attı ve yıkılmak üzere kurulmuş metinlerinin inşasına başladı.

Beckett'le Umuma Açık Bir İlişki

Sanat eserlerini okuma biçimi "üreten bir yanlış okuma"ya dönüşürken Mayröcker bu yöntemle orijinal metinleri veya pasajları yeniden kurgular, onları tamamen farklı bir bağlama oturtur ve yeni anlamlar yükler. Hatta kendi yazıları ve metin taslakları bile üzerlerinde çalışma ve yeniden yazma sürecinde kendisi tarafından yanlış okunmaya müsaittir. Geçmişten sahneler, zihin kurguları, rüya izleri ve pek çok imge hem başkalarının metinleriyle hem de kendi metinleriyle arasına girer. Neyin nereden ve nasıl doğduğunun, iç içe geçtiğinin bir önemi kalmaz. Bu anlamda okuması da yazması kadar bir "başarısızlık"tır, ancak aynı zamanda yanlış okuma ve yanlış sunma, "kötü görme" ve "kötü söyleme" Mayröcker'in yazınının serpilmesini sağlayan koşulları yarattığı gibi metinlerinin de asıl itici gücüdür.

Yazmasının temel motivasyonu içsel gerçekliğini, algılarını, düşüncelerini ve duygularını dilde yakalayabilmek için ifade araçlarını mükemmelleştirmektir. Ne var ki ifade araçlarını rafine etme çabası her zaman sessizlik tehdidi altındadır; dilinin yetersizliği ve algısının ku-



Fotoğraf Hans Klaus Techt

surluluğu düşüncesi peşini bırakmaz. Metinlerinde yeniden ve yeniden Beckett'e dönmesi ona olan bağlılığının bir göstergesidir. "Hep denedin, hep yenildin. Olsun. Gene dene, gene yenil. Daha iyi yenil." Bu, Mayröcker'in yazınındaki temel mottolardan biridir ve nitekim son büyük düzyazı eseri *brütt*'te Beckett'in bu cümlesini şu şekilde (hatalı) alıntılar: "Yenilmek gene yenilmek daha iyi yenilmek."

2013'te yayımlanan *études* adlı deneysel günlüğünde Jean Paul'dan alıntıladığı epigrafı Mayröcker'in kurmacaya bakışını ele verir: "Hikâyelere katlanamıyorum, romanlarda olsalar bile." Karakterin gelişimine/oluşumuna izin vermeyen, hikâyeyi birbirine bağlayan zamansal geçişleri yok sayan, bilinçakışında bile eninde sonunda vâkıf olduğumuz çizgisel ilerlemeyi dışlayan bir üslup benimser. Metnin ana hatları, romanın şu ya da bu biçimde akademik olarak tanımlanması, yapıtaşlarının çözümlenmesi gülünç bir eylemden başka bir şey değildir. Bu bize sahnenin bütün araçlarını, hatta tiyatronun kendisini bile yakmayı göze alan Artaud'yu anımsatır. Mayröcker düzyazıda ve koşukta onun mirasını sürdürmeye niyetlidir. Hesabı verilemez, çetelesi tutulamaz bu metinleri anlamak için Mayröcker'in mağarasında neler olup bittiğine daha derinden bakmamız gereklidir.

Dilsel Mağara

Friederike Mayröcker'in dünyasında "dilsel mağara" (*linguistic cave*) veya kendi deyimiyle "kâğıt mağarası" aslında Viyana'da elli yıl boyunca yaşadığı dairesinden başka bir şey değildir. Kâğıt yığınları, o yığınların zemine ve tavana ulaşan kontrolsüz alçalış ve yükselişleri, duvara iliştirilmiş notlar, gazete kupürleri, kitaplar ve mektuplar, sepetler içindeki dergiler ve her şey malzemenin ta kendisidir. Sanatçının izole olabildiği ya da fildişi kuleye çekildiği bir ayrıcalığın peşinde değildir Mayröcker, o yalnızca dış dünyadan yalıtılmış, sadece dilin ve anıların hüküm sürdüğü bir alanda olmayı yeğler. Yazar bu mağaranın içinde adeta bir münzevi gibi yaşayarak dış gerçekliği sadece dil aracılığıyla içeri alır.

Mağara metaforu, yazarın dış dünyanın "ham" ve "sert" gerçekliğinden kaçıp dilin güvenli (ama bir o kadar da karmaşık) dolaylılığına sığınmasını temsil eder. Mayröcker için dünya ancak dile döküldüğünde katlanılabilir ve anlaşılır hale gelir. Mağara dışarıdaki kaosu lirik bir düzene (veya kendine has bir düzensizliğe) soktuğu bir simya mutfağıdır. Mağaranın duvarlarındaysa yukarıda alıntıladığım yazarların sesleri yankılanır. *brütt*'teki "iç çeken bahçeler" aslında bu mağaranın zihinsel uzantılarıdır.

Mayröcker'in yazma eylemi bu mağaradaki kâğıt parçalarını bir araya getirme sürecidir. Rastgele bir notu alır, onu bir Beckett alıntısıyla birleştirir, araya o sabah yediği yemeğin kokusunu ekler, yıllar önce gidilmiş bir caz konserinde gördüğü bir figürü birdenbire anımsar, çocukluğuna gider, sonra geri gelir, çünkü kapı zilinin çalındığını işitir ve bu eylemler bütünü simyacının maharetiyle sonsuzluğa uzanan imgeler dünyasının kapısını aralar. O kapı hep açık kalacaktır. Metinlerin devamlılığı zamanın törpülemesine aldırmadan aynı canlılıkla –eskimeden– ışıldamaya devam eder. İşte bu dilsel mağara bu parçaların birbirine karıştırıldığı tek kişilik bir kozadır ama Mayröcker için hapsedici değil, aksine özgürleştirici bir yapısı vardır. Gerçekliğin yetersizliğine karşı dilin sonsuz imkânlarıyla inşa edilmiş bir kale gibi yükselir.

Hatırlamak: Yarı Kurgu Yarı Gerçek

Arundhati Roy için hatırlamak adaletsizliğe karşı siyasi bir eylemdir ve kişinin "asla görmezden gelmemesini" gerektirir.

ÖZGE KILIÇOĞLU, Lyon


Arundhati Roy
Fotoğraf Suki Dhanda

Unutmak insana verilmiş bir hediye mi, yoksa lanet mi? Şu sıralar okuduğum anı kitaplarında bu soru üstü örtülü bir şekilde irdeleniyor. Benim nesil Borges'in "Funes el Memorioso" ya da *Ficciones*'teki Türkçe çevirisiyle "Bellek Funes" öyküsünü iyi hatırlar. Öyküde Ireneo Funes atından düşerek başından kötü bir şekilde yaralanır ve mucizevi (ya da lanetli) bir şekilde her şeyi hatırlamaya başlar. Ya da hiç bir şeyi unutamaz! Julian Barnes'ın veda kitabı *Departure(s)*'ı okurken bu fantastik öykü de sık sık hatırlattı kendini.

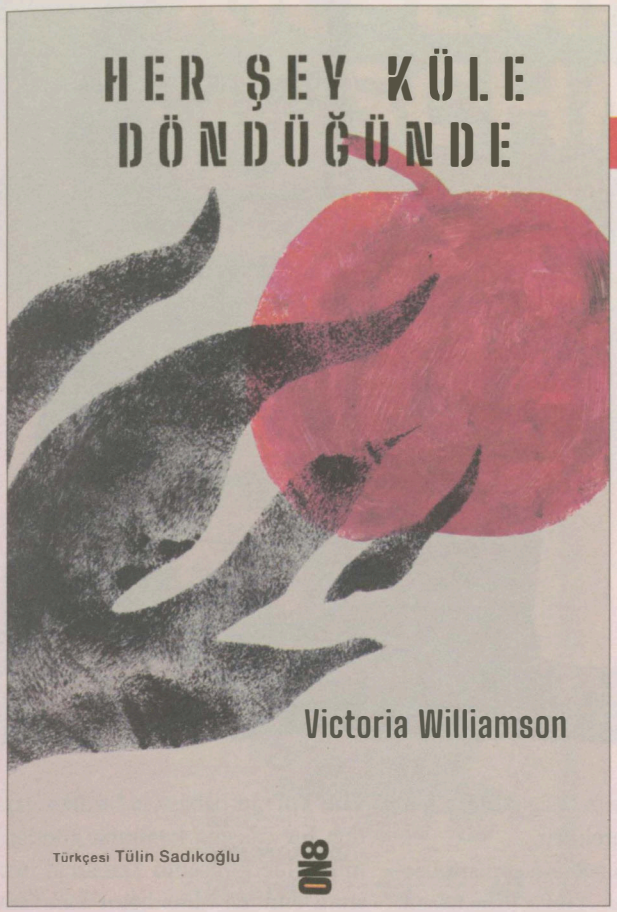
Barnes 2026'nın başında yayımlanan *Departure(s)*'ın (Ayrılış[lar]) son kitabı olduğunu ve bir daha yazmayacağını açıkladı. Her ne kadar bazıları kitabı roman kategorisine yerleştirse de bana göre tamamen anılarından ve hastalığından bahsediyor. Sıklıkla Proust'un madlenine atıfta bulunsa da kendisinin böyle mucizevi bir aydınlanması olmadığını söylüyor.

Alex Clark *The Guardian*'da kitaba dair şunları yazmış: "Vedanın bir başka biçimiyse 'sonrasında varış olmaksızın ayrılış'tır: ölüm. Barnes belki de sıradan ihtişamın veya görkemli sıradanlığın büyük yorumcusudur; kahramanca bir tavır takınmaya veya hem ölümlülük hem de ahlakla entelektüel bir uzlaşmaya varmaya çalışırken bile bir muz kabuğuna basıp kayacağımızı anlar."

Her ne kadar Barnes üzüntü verici konulardan bahsetse de kitap kesinlikle bu hissi uyandırmıyor. Aksine eğlenceli ve bazı yerlerde komik. Unutamamakla başlayıp, "Kafamıza bir darbe yememize gerek yok işte, hatırlamamız gerekenleri bal gibi de hatırlıyoruz, yarı kurgu yarı gerçek olsa da" diyor.

Okuduğum bir başka anı kitabı da Arundhati Roy'dan *Mother Mary Comes To Me* (Mary Anne Geliyor). Kitabın bir yerinde Roy'un kurgu sandığı şey gerçek çıkıyor. Annesi Mary onun bu sahneyi hatırlayamayacak kadar küçük (üç yaşlarında) olduğunu ısrarla savunurken, Roy inatla bunun kurgu olması gerektiğini belirtiyor; öte yandan ikisinin de "bu anının ağırlığını veya üzüntüsünü hiç hissetmediğini" okuyoruz. Mahika Dhar'ın *Asian Review of Books*'taki yazısında söylediği gibi: "Yine de bir yerde bu olay hepimizin 'hafıza ve hayal gücünün canlı, nefes alan bir karışımı' olduğumuzun ve hangisinin hangisi olduğuna en iyi karar veren kişiler olmayabileceğimizin kanıtı niteliğinde. Girişteki gerçek kurgular ve sahte gerçeklikler iddiasıyla anı kitabının tonu da belirleniyor: Roy'un bir anlatıya dönüştürdüğü yarı büyülü bir sis."

Kitabın büyük bölümü –ama kesinlikle tamamı değil– yazarın annesi Mary Roy ile geçirdiği hayatının bir anlatımı. Roy, "Annemi onu sevmediğim için değil, sevmeye devam edebilmek için terk ettim" diyor. *The Guardian*'da Amit Chaudhuri anne-kız ilişkisini genelleyerek şöyle yazmış: "Tartışılabilir ki tüm anneler çocuklarına deli gibi görünür: Burada delilik toplumun normal ebeveynlikten beklediğiyle çelişen, sınırsız bir güç anlamına gelir. Bu deliliğin tezahürleri sevginin tezahürleri kadar farklıdır ve bu iki yön –anormal, baskıcı ve koruyucu, besleyici– annelerimizde iç içe ge-



YENİ

Dışarıda bir yerlerde, uyuyan tozların arasında, kımıl kımıl tuhaf gözler ay ışığında kırpışıp duruyordu. Ürperdim. Her taraftan izleniyordum. Er ya da geç sırrım ortaya çıkacak ve herkes ne yaptığımı öğrenecekti. Rüzgâr çatıdaki çatlaklardan ıslık çalarak tohum bankasının içinde boğuk, suçlayıcı bir iniltiyle esiyordu. Sen bir katilsin, diyordu sanki. Yaşamayı hak etmiyorsun...

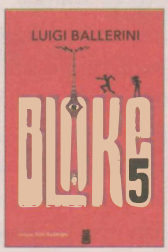
HER ŞEY KÜLE DÖNDÜĞÜNDE
Victoria Williamson
Türkçesi: Tülin Sadıkoğlu

Yıkık dünyada yeni bir düzen mümkün mü?

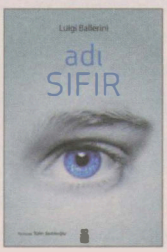
Afrika'da büyük çevresel yıkımın ardından, tamamen ölmüş zehirli topraklarda inşa edilmiş Beşinci Cennet'te Adina, suçluluk, nefret ve hayatta kalma üçgeninde, sevdiklerini kurtarmak için amansız bir mücadeleye girişir... İskoç yazar Victoria Williamson, bu ilk distopyasında iklim krizinin gölgesindeki karanlık bir geleceği modelliyor. Gözü dönmüş teknoloji şirketlerinin gezegenimizi nasıl şekillendireceğinin, hayatlarımızın nasıl değişebileceğinin ihtimallerini düşündürüyor.

Geleceğin dünyasına göz kırpan seçkin bir bilimkurgu koleksiyonu...



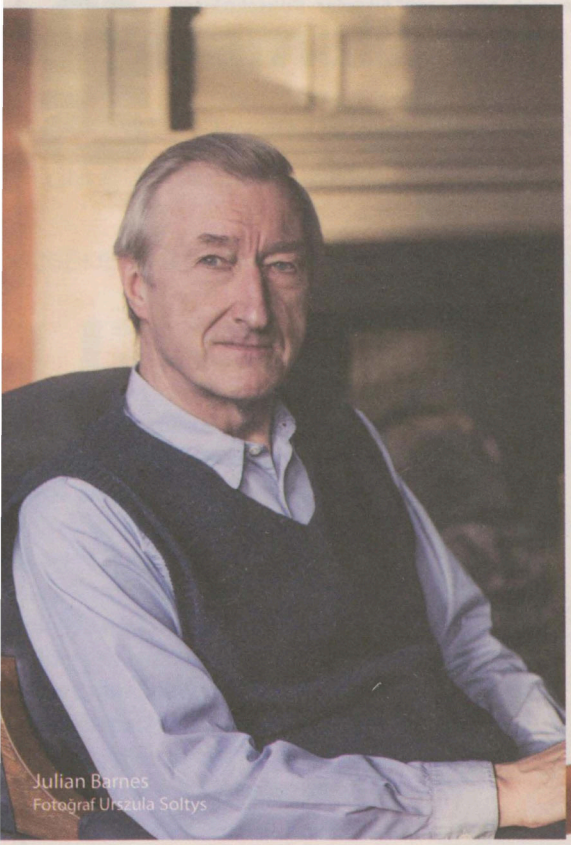








on8kitap.com



Julian Barnes
Fotoğraf Urszula Soltys



Lea Ypi
Fotoğraf Henning Kretschmer

çebilir ('O benim sığınağım ve fırtınamdı' diye yazıyor Roy). Gizemli ve anlaşılmazı sevip ona bağlı kalarak en garip şey olan hayatın kendisini 'tolere etmeyi', hatta kucaklamayı öğreniriz." Bu her zaman böyle olur mu genelleyemeyiz ama çoğu zaman olan budur.

Roy'un hafızaya yaklaşımı üzerinde durmaya değer. Roy "tarif edilemez şiddete" ve "kaba eşitsizliğe" alışmaya karşı çıkıyor. Siyaset, Keşmir, nükleer silahlar ve baraj projeleri üzerine denemeler de dahil olmak üzere yazıları da devlet destekli unutmaya yönelik bir nevi *karşı anlatı*. Bunun yanında kişisel ve kolektif hafızaya da dokunuyor. Çocukluk istismarı gibi travmatik kişisel anıların nasıl sıklıkla bölümlere ayrıldığını veya bastırıldığını araştırırken annesiyle olan hayatını da yansıtıyor. Otoriterliğin ve sansürün normalleşmesine meydan okuyarak kayıtsızlığı reddeden bir hafızayı savunuyor. Özünde Roy için hatırlamak adaletsizliğe karşı siyasi bir eylemdir ve kişinin "asla görmezden gelmemesini" gerektirir.

Bahsedeceğim son anı romanı Lea Ypi'nin *Indignity: A Life Reimagined* (Onursuzluk: Bir Hayatı Yeniden Düşünmek) kitabı. Arka planına 20. yüzyılın Balkanlar'daki çalkantılı dönemini alan, Ypi'nin büyükannesi Leman'ın hayatını incelediği felsefi bir metin bu. Büyükannesinin 1941'deki balayına ait viral olan ve yanlış anlaşılan bir fotoğrafıyla tetiklenen Ypi hafıza, gizli polis arşivleri ve kişisel onur temalarından bahsediyor. Unutulmuş veya çarpıtılmış bir tarihle karşı karşıya kalındığında sevdiklerimizin onurunu nasıl koruyabileceğimizi araştırıyor.

Linda Kinstler *The Times Literary Supplement*'ta şöyle yazmış: "Kendi deyimiyle Ypi, 'ahlaki bir azize' olarak hatırladığı ve casus veya işbirlikçi olabileceğine inanmadığı bir kadını korumak zorundadır. Ailesinin Enver Hoxha rejimi altında gördüğü zulme rağmen (dedesi hapse atılmış, büyükannesiyse genç oğlu, yani Ypi'nin babasıyla birlikte yaşadığı bir çalışma kampına gönderilmişti) hiç kimsenin Leman'ın onurunu elinden almadığını kanıtlama arzusuyla hareket eder."

Sami Kent *The Guardian*'da diyor ki: "Ypi bazı sırları tarihin saklaması gerektiğini en başından beri biliyor olabilir. Büyükannesinin 2006'da öldüğünü, cenazesinde konuştuğunu, ancak Leman'ın nasıl bir kadın olduğunu anlatacak kelimeleri bulamadığını açıklıyor. Belki de *Indignity* ile bunu sonunda başarmıştır."

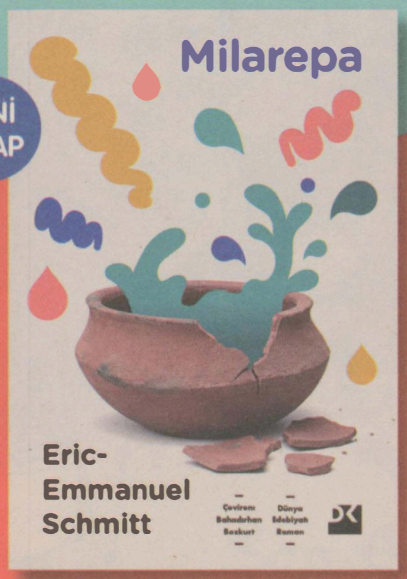
Aristoteles'in dediği gibi, neyi hatırladığımız değil, nasıl hatırladığımız önemlidir. 2300 yıl önce yazılmış *Anımsama ve Bağlantılı Anımsama Üzerine* isimli kitabında Aristoteles hafızanın bir süreç aracılığıyla gerçekleştiğini anlamıştı: Bir anda var oluruz, o anı yaşarız ve sonra onu ânın kendisiyle ilişkili ama ondan ayrı bir şeye dönüştürürüz. Bu, deneyimin bir uyarlamasıdır ve her uyarlamada olduğu gibi orijinali yorumlanmış ve dönüştürülmüştür.

ERIC-EMMANUEL SCHMITT

GÖRÜNMEYEN DÖNGÜ SERİSİ

İnsanın anlam arayışı ve inanç evreni üstüne kısa ama etkili öyküler

YENİ KİTAP

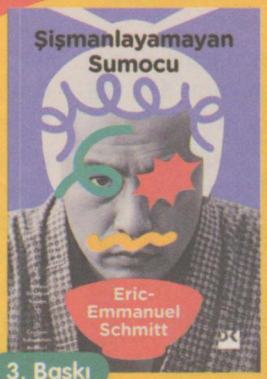




YENİ KİTAP



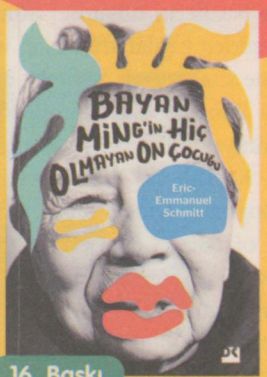
2. Baskı



3. Baskı



15. Baskı



16. Baskı

PEK YAKINDA

- Felix ve Görünmez Kaynak
- Nuh'un Çocukları

Doğan Kitap

www.dogankitap.com.tr
www.doganyayinlari.com.tr

Meşale Koşusu: İdealizmden Faşizme

Olimpiyat Oyunları'ndaki meşale 1936'da Pisagorcu estetiğin, Platoncu donuk kusursuzluğun, Apolloncu akılcılığın Nazilere akışını simgeliyordu.

ALİCAN YERAL, Hatay



Antik Yunan meşale koşusu
Kaynak Hulton Archive

Günümüzde Olimpiyat Oyunları'nın olmazsa olmaz Meşale Koşusu ritüelinin ilk kez 1936 Berlin Olimpiyat Oyunları'nda Naziler tarafından yapıldığını biliyor muydunuz? Olimpiyat kazanının Alman bir sporcu tarafından yakılması, Nazi ideolojisinin Antik Yunan ile Cermen kültürü arasında kurmaya çalıştığı tarihsel bağı kusursuzca simgelediği için Nazi propagandacıları tarafından büyük bir beğeniyle karşılanmıştı. Pek tabii kökenleri oldukça eskiye dayanan oyunlar MÖ 776'da Olympia'da Zeus onuruna düzenlenen dini bir ritüeldi. Yarışların sonunda galip gelen sporculara ödül olarak kutsal zeytin ağacının dalından bir taç veriliyordu. Bu mütevazı taç sporcunun *arete*'ye, yani mutlak mükemmelliğe ulaştığının ve üzerinde Zeus'un ilahi lütfunu taşıdığının kutsal bir nişanesiydi.

Mükemmellik ideali yüzyıllar sonra Nazilerin düşünsel dünyasında yeniden canlanarak ırkçı ideolojilerine sirayet etti. Şöyle ki, Naziler Antik Yunan medeniyetinin düşünsel dünyasından çokça etkilenmişlerdi. Kendilerini Yunan medeniyetini kuran Cermen kabilelerin devamı olarak görüyorlardı. Özellikle Antik Yunan'dan ilham aldıkları fikirler 5. yüzyılda Pisagor ve Platon ekseninde şekillenen mükemmellik idealizmiyle ilişkiliydi.

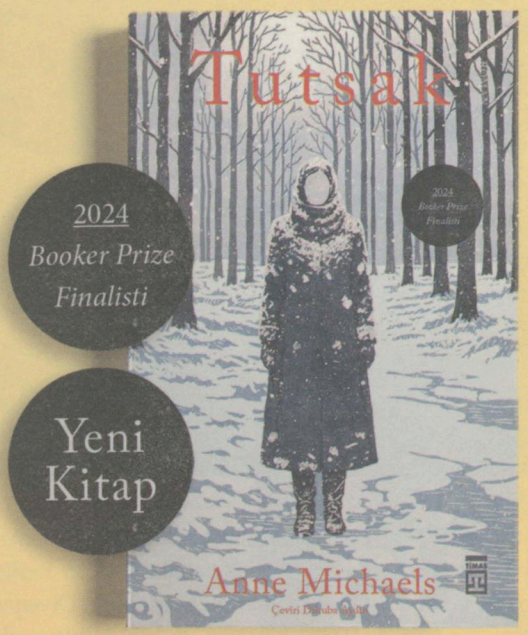
Bu ideallerin felsefi izdüşümlerini en net şekilde Pisagor ve Parmenides'ten etkilenmiş olan Platon'da görürüz. Parmenides'in duyusal dünyanın bir yanılsama olduğu fikri Platon'un idealar dünyasını kurgulamasında temel olmuştu. Pisagor ise evrendeki her şeyin temel ilkesinin sayılardan oluştuğunu ileri sürerken müzik ve heykelcilikte sayılar vasıtasıyla harmoninin sağlanabileceğini dile getirmiştir. Düzen ve ölçünün tanrısı Apollon'a büyük bir önem atfeden Pisagorculara göre sayıların birbiriyle olan hiyerarşik uyumu beraberinde güzellik ve mükemmelliği de getirir.

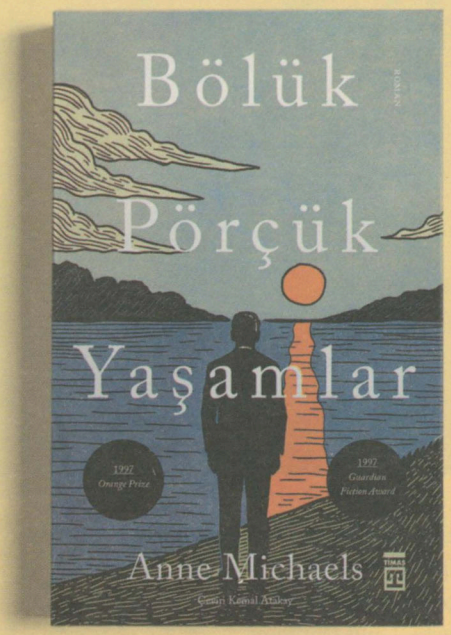
Platon bu iki düşünceyi sentezleyerek idealar dünyası ve mağara alegorisi yoluyla fiziki dünyanın eksik kopyalarla dolu olduğunu ifade eder ve karşıt kavramları hiyerarşik bir düzleme oturtur: Akıl duygudan, ruh ise bedenden üstündür. Çünkü akıl ve ruh saf bir tanrısallık lütfu taşır, bedense doğaya bağımlı ve ölümlüdür. Aynı mantıkla Platon erkek bedenini kadın bedeninden daha ideal görür, çünkü kadın bedeni doğanın bedeni üzerindeki etkilerine bağımlıyken, erkek bedeni değişmezliği ve gücü temsil eder. Platon'a göre kusursuz olan şey idealar dünyasındaki gibi formunu korumalı ve asla değişmemelidir.

Bu mükemmellik arayışı dönemin sanatında, bilhassa heykeltıraşlıkta somutlaştı. Yunan heykellerinin gerçeğe en yakın ve en mükemmel şekilde yontulabilmesi için sanatçılar salt gözlemlerine değil, anatomiye, ölçüye ve matematiksel hesaplamalara başvurdu. Örneğin MÖ 5. yüzyılda yaşamış olan Polikleitos *Kanon* eserinde insan bedeninin matematiksel oranlarla nasıl mükemmelleştirilebileceğini belirleyen kuralları saptadı.

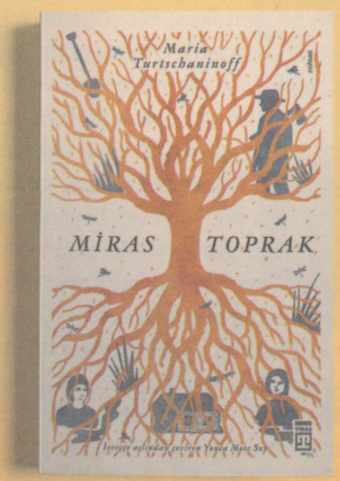
"Anne Michaels umutsuzu iyileştiriyor, yitikle dans ediyor. Güvenin ve okuyun."

-John Berger

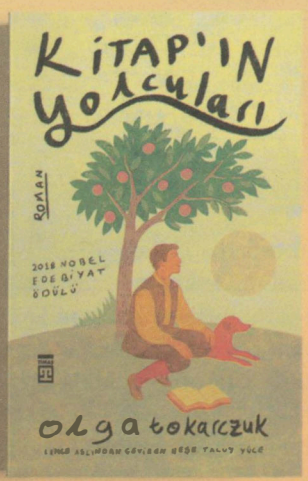




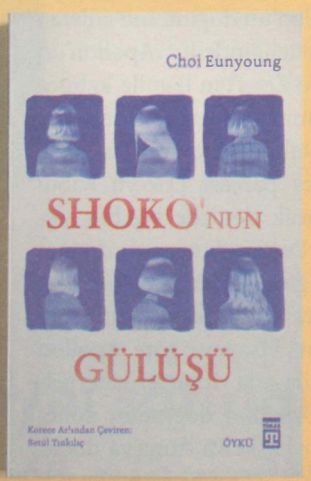
Son Çıkanlar



#duygusalmiras
#ailetravmaları



#simya
#hayatınanlamı



#uzakdoğu
#kadınhikayeleri

timasyayingrubu
www.timas.com.tr

iyi ki kitaplar var...

TİMAŞ



1936 Berlin Olimpiyat Oyunları

Bu kurallar beden parçaları arasındaki harmonik ilişkileri (*symmetria*) tanımlayarak gerçeküstü bir ideal yaratmayı hedefliyordu. Ünlü *Doriforos* heykeli bunun dışavurumudur.

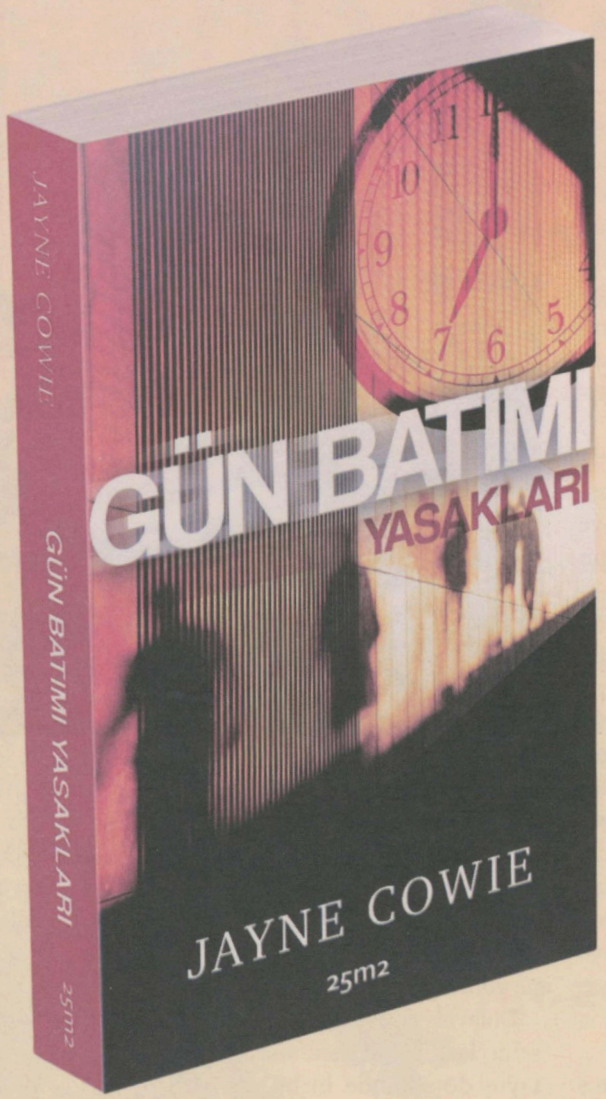
Bu bağlamda Antik Yunan sanatında kusursuzluk arayışına en güzel cevabı Apollon verir. Platon'un ve Pisagorcu sanatçıların ulaşmak istediği her şeyi bünyesinde barındırır. Apollon'un doğumunu anlatan mit özet niteliğindedir: Apollon'un annesi Leto Zeus'tan hamile kalınca kıskanç tanrıça Hera Leto'nun doğum yapabileceği her yeri lanetler. Hiçbir kara parçası Leto'yu kabul etmez. Ancak denizde başıboş yüzen çorak Delos adası orada doğum yapabileceğini söyler. Apollon doğar doğmaz bu sönük ada altın rengi ışıkla dolar. Efsaneye göre Apollon doğduğunda ada durağan hale gelmiştir ve Apollon doğrudan dönemin kültür başkenti Atina'ya doğru yola koyulur. Attığı her adımda doğanın birbirine karışmış yabani otları sanki oradan bir peyzaj mühendisi geçmişçesine düzenli bir şekle bürünür. Apollon'un doğumu adanın hareketini durdurmuştur, çünkü artık ada akla uygun hale getirilmiştir. İşte Apollon bu yüzden aklın, kültürün, aydınlanmanın ve ölçünün tanrısıdır.

Yazının başında Olimpiyat Oyunları'nın Meşale Koşusu ritüelinin ilk kez Naziler tarafından uygulandığını söylemiştim. Bu meşale 1936'da Pisagorcu estetiğin, Platoncu donuk kusursuzluğun, Apolloncu akılcılığın Nazilere akışını simgeliyordu. Naziler bu değerleri sözde kendi "kutsal" amaçlarıyla özdeşleştirdi. Ari ırkın saflığını bozduğuna inandıkları Yahudileri, sakatları ve akıl hastalarını sistematik biçimde katlettiler. Uzun boylu, mavi gözlü ve belirgin çene hatlarına sahip Ari tipi ruhsal üstünlüğün dışavurumu olarak sunulurken, bu standarda uymayan her şey "yaşamaya değer olmayan" kategorisine itildi. Arno Breker, ki Hitler'in çok sevdiği bir heykeltıraştır, beş metre uzunluğunda kaslı erkek heykelleri yaptı. Çalışmaları Pisagor ve Polikleitos'un ölçü ve orantı kaidelerini çok iyi yansıtıyordu. Mimaride Albert Speer Antik Yunan'ın Parthenon gibi klasik yapılarından ilham alarak benzer yapılar tasarlamıştı. Sinemadaysa Leni Riefenstahl 1936 Berlin Olimpiyatları'nı konu ettiği *Olympia* (1938) filminin ilk beş dakikasında Antik Yunan kalıntılarını ve kusursuz oranlı heykelleri göstermişti.

Nazi rejimi bu fikirlerin kendi ideolojilerine uygun düşen yanlarını faşist uygulamalarını meşrulaştırmak için araç olarak kullandı. Açıkçası ben faşist bir yönetimin bu fikirlere yakınlık duymasında şaşılacak bir yan görmüyorum, zira bu fikirler istismara çok açık: Her mükemmellik takıntısı olan egemen ideoloji kendi öznel dünya görüşü üzerinden bir ideal belirleyerek kusursuzluğa giden yolda engel çıkaran her şeyi ortadan kaldırmayı veya yasaklamayı meşru görebilir. Gerçek şu ki Platonik aydınlanmacı düşünce, farklılıkları yok eden ve "saf ve mükemmel" olanı yaratmak adına her türlü vahşeti rasyonelleştiren bir yıkım makinesini doğurdu. Aydınlanmacı düşünceyle birlikte insanın doğaya ve kendine mutlak hâkim olma arzusu sınırları çizilmemiş bir akılcılıkla birleşerek dünyanın kanser hücresine dönüştü.

25m2

Damızlık Kızın Öyküsü'ndeki güç dengelerinin değiştiğini düşünün.
Sokaklar erkeklere kapalı.
Kadınlar güvende...



Distopya ile polisiye türünü aynı satırlarda buluşturan yazar güç, iktidar, güvenlik ve adaleti sorgulatıyor.

www.25m2kitap.com

25m2kitap

Ara Yerler, Eşik Mekânlar

Sabit kimliklerin, alışkanlıkların, dilin, hatta toplumsal rollerin bile askıya alındığı oteller yerleşik olan ne varsa onun karşısında duran birer ara yer işlevi görerek öznenin çözülmesine, çoğalmasına ve yeni oluş biçimlerine yönelmesine imkân tanır.

FULYA KILINÇARSLAN, İstanbul



Edward Hopper, *Otel Odası*, 1977

Félix Guattari *Kaçış Çizgileri*'nde devlet iktidarının iki görünümünden bahseder: "Arzuyu ele geçirip şekillendiren mikro-faşist, paranoyak moleküler devlet iktidarı ve kurallar getiren hiyerarşik yapının klasik, baskıcı devlet iktidarı." Fakat şehir merkezinden uzak bir kasabaya geldiğinizde, daha doğrusu bir süre burada yaşadığınızda Guattari'nin yapmış olduğu bu ayrımın farklılaştığını görürsünüz.

Mikro-faşist iktidar buralarda –düşünülenin aksine– arzuyu bastırmaz, daha ziyade onu üretken ve yaratıcı olmaktan çıkarıp geleneğin ve toplumsal rollerin izin verdiği ölçüde sabitler. Arzunun bu şekilde her tür değişime dirençli hale gelmesiyse zamanın durduğu yanılgısını yaratır ve birey çıkışı olmayan bir kısırdöngü içinde hapsolduğunu hisseder – ta ki o döngünün doğal bileşenlerinden biri olduğunu kabullenmenin onu özgürleştireceğini fark edene kadar. Öte yandan baskıcı devlet iktidarı merkezden uzaklaştıkça gevşer, kurallar askıya alınır ve her kasaba dışarıdan gelene mutlak surette kapalı olan kendi iç hukukunu yaratır.

Akışkanlığını yitiren bu donmuş arzu ile bürokratik öncelemelerden koparak otonom bir niteliğe bürünen kasaba yasasının arasında birer kaçış çizgisine dönüşen oteller durur. Hanelerde ve sokaklarda, yani içeride ve dışarıda akmayan zaman kasabadaki o tek otelin odalarında akar. Sabit kimliklerin, alışkanlıkların, dilin ve hatta en dokunulmaz görünen toplumsal rollerin bile askıya alındığı bu eşik mekânlar yerleşik olan ne varsa onun karşısında duran birer ara yer işlevi görürken bir yandan da anonimlik ve geçicilik sayesinde öznenin çözülmesine, çoğalmasına ve yeni oluş biçimlerine yönelmesine imkân tanır.

Dolayısıyla her şeyin ve herkesin sabit kaldığı, değişiminse yalnızca tayin döneminde birbirinin yerini alan memurlardan ibaret olduğu kasabalarda ve küçük taşra şehirlerinde otel farklı bir oluş halini temsil eder. Miselyum ağları gibi hem tekil hem çoğuldur. Her oda başka bir hikâyeye, her müşteri başka bir zamansallığa açılır. Koridorları, odaları ve sürekli değişen müşterileriyle yerleşikliğin verdiği güveni kırar, kesişen yaşam parçalarını bir araya getirir ve bu yönüyle ilginç bir anlatı malzemesi halini alır. Örneğin hem Yusuf Atılgan'ın *Anayurt Oteli* hem de Ayfer Tunç'un "kasabadan hallice bir taşra kenti"nde geçen *Dünya Ağrısı* romanlarında otel yüzeyde kapalı ve tekil bir yapı gibi görünse de, belli belirsiz bağlantılar, tekrarlar ve mikro geçişlerle örülü çok katmanlı bir ağ işlevi görür. Miselyum nasıl toprağın altında yayılıp farklı organizmaları birbirine bağlıyorsa otel de içindeki odalar, koridorlar, eşyalar ve hatıralar aracılığıyla karakterlerin iç dünyalarını ve geçmişlerini birbirine eklemleyen bir yoğunluk alanı yaratır.

Bu otellerde müşteri ne tam anlamıyla kasabanın yerlisidir ne de tam anlamıyla bir yabancı. Söz ko-

2026 YILIN YAZARI

SENNUR SEZER ŞİİR ÖDÜLÜ

Başvuru Tarihleri

1 Nisan - 29 Mayıs 2026



Sonuçların İlanı

30 Kasım 2026

Seçici Kurul

Eren Aysan
Gökçenur Ç.
Şükrü Erbaş
Çiğdem Sezer
C. Hakkı Zariç

Ödül

₺20.000

NİLÜFER KÜTÜPHANE

Ayrıntılı Bilgi için 0224 494 19 54

0244 502 5497

NiluferKutuphane
NiluferKutuphne



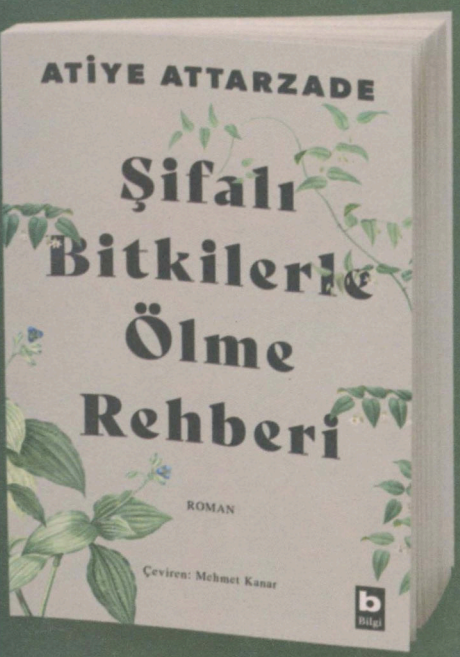
David Hockney, *Hotel Well'den Görünümler III*, 1984-1985

nusu arada kalmışlık hali ve zihnin hem burada hem orada oluşu otelin kurmaca metinlerde sıklıkla kriz, kaçış ve dönüşüm anlarının mekânı olarak belirmesine neden olur. Kriz anlarında otel karakterin gündelik hayatın çözülen örgüsünden uzaklaşabileceği, sığınabileceği geçici bir kapsül işlevi görür, kaçış anlarında sabit kimliklerden ve yaşantılardan kaçıp onlardan korunmayı mümkün kılan bir anonimlik sunar. Otelde kalan karakter geçmişinden sıyrılabilir, yeni rollere bürünebilir ve en baştan kurguladığı hayat hikâyesiyle kurmaca içinde başka bir kurmaca yaratabilir. Mekânın dönüşüm anlarında bu denli belirleyici olmasıysa geçiciliğinden kaynaklanır. Otelde geçirilen zamanın kısıtlılığı, otel odasındaki hiç bozulmayacakmış gibi görünen düzenin geçici oluşu ve her tür ihtiyacın herhangi bir çaba sarf edilmeksizin karşılanması halihazırda kendine dönük olan karaktere kendisi hakkında daha derinlemesine düşünme fırsatı verir. Ayrılık ânı gelip çattığındaysa otel odası artık geçmişi, otele giriş ânındaki yaşantıyı temsil ettiği için o geçmişle birlikte geride bırakılır ve yeniden doğuş duygusu üretir.

Fakat *Anayurt Oteli*'nde ve *Dünya Ağrısı*'nda otel orada yerleşik olan Zebercet ve Mürşit için birer dönüşüm mekânı ya da kaçış çizgisi olma işlevini yitirir. Otelde yaşayan bu iki karakterin bilfiil deneyimlediği yersiz-yurtsuzlaşma –fiziksel olarak yerinden edilmiş ve toplumsal akışın uzağına düşmüş olmaları– onları özgürleştirmek yerine otelin kapalı devresine hapseder. Oteldeki ritme neredeyse bedensel düzeyde bağlı olan Zebercet için koridorlar, odalar ve saatler bir kaçış hattı üretmez, aksine tekrar eden mikro ritüellerin çıkışsız labirentine dönüşür. Benzer biçimde Mürşit için anonimliğini yitiren otel artık bir sığınak değildir. Herhangi bir ayrılık ânı da söz konusu olmadığından dönüşüm vaadi ortadan kalkmış ve otel karakterin kendi iç dünyasına saplanıp kaldığı bir hafıza mekânı haline gelmiştir. Bu nedenle Zebercet ve Mürşit'in oteldeki konumlarının tamamlanmamış bir yersiz-yurtsuzlaşma olduğu söylenebilir.

Sonuç itibariyle her iki karakterin de kendini belirleyen toplumsal kodlardan akış yönünde uzaklaşamaması hareket potansiyeli taşıyan bir kopuşu durağan bir varoluşa dönüştürür, zamanla kendi içine çöken bu varoluş bozamadığı düzenin celladı haline gelen Zebercet'i ve kendi geçmişiyle yüzleşemeyip bugünün yargıçlığına soyunan Mürşit'i mikro-faşist öznelere dönüştürmüştür. Deleuze ve Guattari'nin *Bin Yayla*'da da belirttiği gibi, "Bir kırılma yaratabiliriz, bir kaçış çizgisi çizebiliriz, ama daima bütünü yeniden-katmanlaştıran organizasyonlara, iktidarı bir imleyene teslim eden oluşumlara, bir özneyi yeniden-oluşturan atfetmelere –Ödipal dirilmelerden faşist somutlaşmalara kadar her şey olabilir– geri dönme riskiyle karşı karşıyayızdır." Nihayetinde bütün grup ve bireyler "kristalleşmeyi bekleyen mikro-faşizmler içerir".

Bilgi'den Yeni Kitaplar



Şifalı Bitkilerle Ölme Rehberi

Atiye Attarzade

Farsçadan Çeviren: Mehmet Kanar

"Dünya başka bir yer ve ben mahvoluyorum."

Sözcüklerin şifa, düşünmenin bir hastalık olduğu bu dünyada, insanın "kendini fethetme" çabasına dair psikolojik bir yolculuğa çıkaran *Şifalı Bitkilerle Ölme Rehberi*, anne-kız ilişkisinin gölgesindeki tahakküm, varlık ve ölüm üzerine yazılmış sarsıcı bir roman.



Olmayacak Şeylerin Romanı

Hürer Ebeoğlu

"Duygularından arındıkça, eski hayatından kalma onur, gurur, özsaygı, ahlak, vicdan ve benzeri fasaryalardan uzaklaştıkça huzuru buluyordu."

Hürer Ebeoğlu yeni kitabında, hiçbir şey düşünmeden yaşamak isteyenlerin "gönüllü köle" olmak için başvuru yaptığı bir dünyadan, toplumsal ikiyüzlülüğü ve en karanlık noktalarıyla insanlık hallerimizi usta bir incelikle hicvediyor. Aidiyet, unutuş ve insan olmanın ağırlığı üzerine distopik bir anlatı.

b
Bilgi

www.bilgiyayinevi.com.tr

Kitap-Sonrası Çağına Non Ethicus Bir Merhaba

DUYGU ŞENTUNA, İstanbul



Fotoğraf Dario Sabljack

ABD merkezli yapay zekâ şirketi Anthropic'in geliştirdiği yapay zekâ modeli Claude'u eğitmek için milyonlarca basılı kitabı satın alındığı, ciltleri kesilerek yüksek hızlı tarayıcılarla dijital ortama aktarıldıktan sonra fiziksel olarak yok ettiği ortaya çıktı. Mahkeme belgelerine göre süreç şirket içinde Project Panama kapsamında yürütüldü. Anthropic bu "yıkıcı tarama"yla yapay zekâ modellerini eğitmek için internet verisine kıyasla daha güvenilir kabul edilen, editöryel süreçlerden geçmiş yüksek kaliteli metin verisi elde etmeyi amaçlamış.

Milyonlarca kitabın bu şekilde yok edilmesi yazarlar ve yayıncılar arasında tartışma yarattı. Eleştirmenler bunun hem kültürel miras hem de telif hakları açısından sorunlu olduğunu savunuyor. Belgeler ayrıca şirket yöneticilerinin, projenin kamuoyuna yansımasının olumsuz algı yaratabileceğini düşünerek çalışmaları gizli yürütmek istediğini gösteriyor.

Anthropic ise yapay zekâ eğitiminin telif hukukunda "dönüştürücü kullanım" sayılabileceğini savunuyor. ABD'de bir federal yargıç yasal olarak satın alınmış kitaplarla yapılan model eğitiminin bazı durumlarda "adil kullanım" kapsamında değerlendirilebileceğine hükmetti. Ancak veri setleri oluşturulurken korsan kaynaklardan indirilen milyonlarca kitabın saklanmış olabileceğini belirterek bunun telif ihlali oluşturabileceğine dikkat çekti. Anthropic ayrıca yazarların açtığı toplu davalardan birinde yaklaşık bir buçuk milyar dolarlık uzlaşmayı kabul etti. Uzmanlara göre yayınevleri ve akademik yayıncıların açtığı yeni davalar yapay zekâ şirketlerinin telifli eserleri eğitim verisi olarak kullanmasının sınırlarını belirleyebilecek.

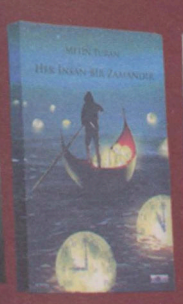
Kolektif bilginin İskenderiye Kütüphanesi'nden modern çağ sansürlerine dek uzanan utanç dolu imha tarihi yalnızca yok etmek amaçlıydı. Bu kez bilgiyi kural kaide tanımaksızın, tıkınırcasına yutup kemiğini çöpünü atan bir dönüşüm metoduyla karşı karşıyayız. Bu metodu insanlığın bilgiye, veriye bakışının dönüştüğü bir nokta olarak görmek gerek. Kitap "dönüştürücü kullanım"a girdi ve artık fiziki bir kıymeti, nostaljik hatırası dışında saygıdeğer bir yanı kalmadı mı. Kitapla etik ve hantal ilişkimiz bitti, bilgiye ulaşırken oyalanma payı ve zaman kaybımız en aza mı indi. Kitap maddi sınırlarını yırttı ve aştı. Belki de bundan böyle bilginin kaynağını kütüphane raflarında değil yapay zekâ *promt*'larında aramaya başlamamız bekleniyordur. Öyleyse nöral yollarımızı kitaptaki içeriği anlamayla yormadan önce doğru ve uygun *promt* yazabilmek üzere geliştirmemiz gerekecek. Bütün bunlara kolaylık diyebilir miyiz?

Yapay zekâ hayatımıza gireli birkaç yıl oluyor. Düne kadar hayatımızda bir asistan kadar söz sahibiydi, yemek tarifi sorduk, bize bir şeyleri hatırlatmasını istedik. Her geçen gün insanlığa dair yeni veriler biriktirdi. Yalnızca yapay zekâ botlarının kullanabildiği ve insanlara nefret kustuğu sosyal medya platformu Moltbook da bir başka gündem konusu. Yaşamımızdaki bu dönüşüm bilgiyi üreten, işleyen ve elinde tutan yerleşik insanlık ve uygarlık anlayışımızı baştan şekillendirmemizi gerektirecek mi? İnsanlık tarih boyunca ihtiyacını gidermek, bir sorunu çözmek için keşfetti, öğrendi, bilgi üretti ve nesillere aktardı. Bu şekilde hayatta kaldık ve geliştik. İhtiyaç duymadığımız ve doğamız gereği işleyemeyeceğimiz ölçüdeki bu sınırsız bilgiyi elimizin altındaki cihazlarda sıfır emekle tutabiliyor oluşumuzla sunulan bu bedavadan azametle ilgili düşünmeye sıra gelecek.mi?

Yazdığı öykülerle
'Metin Turan öykücülüğü'
nitelemesini hak eden yazarın
son öykü kitabı...

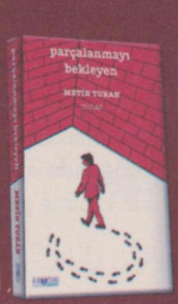


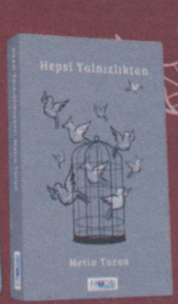








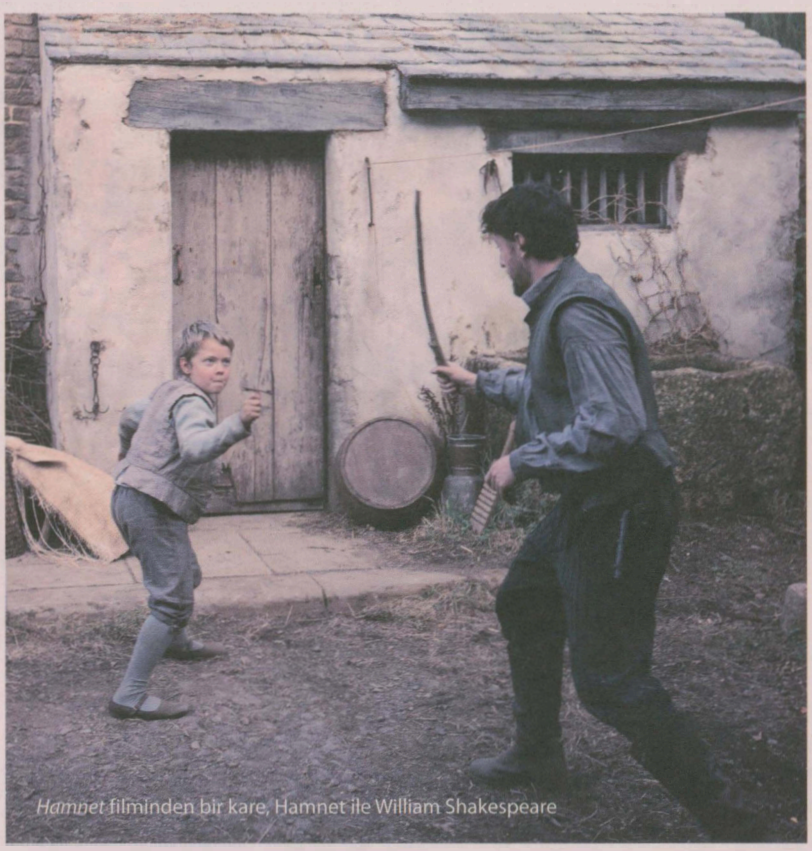






Hamnet'i Unutmak, Hamlet'e Tutunmak

AYKUT DOĞAN, İstanbul



Hamnet filminden bir kare, Hamnet ile William Shakespeare

William Shakespeare pek çoklarına göre tarihin en büyük hikâye anlatıcısı. O ve eserleri hakkında binlerce tez yayımlandı, hayatı, kimliği, ailesi ve yapıtları hakkında gerçekliği şüpheli sayısız teori ortaya atıldı. Son olarak 2026'nın başında vizyona giren Chloé Zhao imzalı *Hamnet* filmi Shakespeare'in "varsayılan" hayatıyla ilgili tartışmaları yeniden gündeme getirdi.

İrlandalı yazar Maggie O'Farrell'ın 2020 tarihli romanından uyarlanan film William Shakespeare'in tek oğlu Hamnet'in küçük yaşta vebadan ölümüne ve bu trajedinin Shakespeare'in başyapıtı *Hamlet*'in ortaya çıkışındaki rolüne odaklanıyor. Filmde (dolayısıyla romanda) anlatılan olayların ne derece gerçek olduğu meçhul, buna rağmen film izleyiciyi bir hayli sarsmış durumda. İzleyicilerin birçoğu hıçkırıklara boğulurken sosyal medya yorumları da hikâyenin etkisinin uzun süre devam edeceğini gösteriyor.

Peki *Hamnet* tam olarak ne yaptı da insanlarda böylesine global bir hüzne neden oldu? Tabii ki başta Shakespeare'in eşi Agnes rolüyle Oscar kazanan Jesse Buckley'nin ve diğer oyuncuların başarılı performansları, senaryonun akıcılığı, yönetmenin her detayı ustaca işlemesi gibi unsurlar filmin gücünü artırıyor ve onu sıradan bir biyografinin ötesine taşıyor. Yine de bunların hiçbiri hikâyenin izleyiciye verdiği kırıklık hissini tek başına anlatmaya yetmiyor.

Öncelikle ortada bir çocuğun kaybı gibi sindirilmesi, empati kurulması güç bir durum söz konusu. Hangi devirde yaşanırsa yaşansın bir anne babanın görüp görebileceği en büyük acı budur kuşkusuz. Hikâyede bu acıyla başa çıkmaya çalışan baba, oğlu için bir "yas mektubu" kaleme alıyor, ortaya çıkan sonuçsa edebiyat tarihinin belki de en büyük eseri haline geliyor. Bu noktada elbette Shakespeare'in dehasından söz edilebilir, kaldı ki tarih boyunca çocuklarını yitiren milyonlarca ebeveyn var ancak hiçbirinin elinden *Hamlet* gibi bir eser çıkmadı. Shakespeare'i inceleyen birçok edebiyat ve tiyatro tarihçisi oğlunun ölümünün Shakespeare üzerindeki etkisinin sadece *Hamlet*'le sınırlı kalmadığını iddia ediyor. *On İkinci Gece*, *Venedik Taciri*, *Julius Caesar* gibi büyük oyunlarda Hamnet'ten izler bulabilmek mümkün. Shakespeare'in kariyeri düşünüldüğünde oğlunun kaybının büyük bir kırılma yarattığı ve yazarın sihirli dehasını ortaya çıkardığı görülebiliyor.

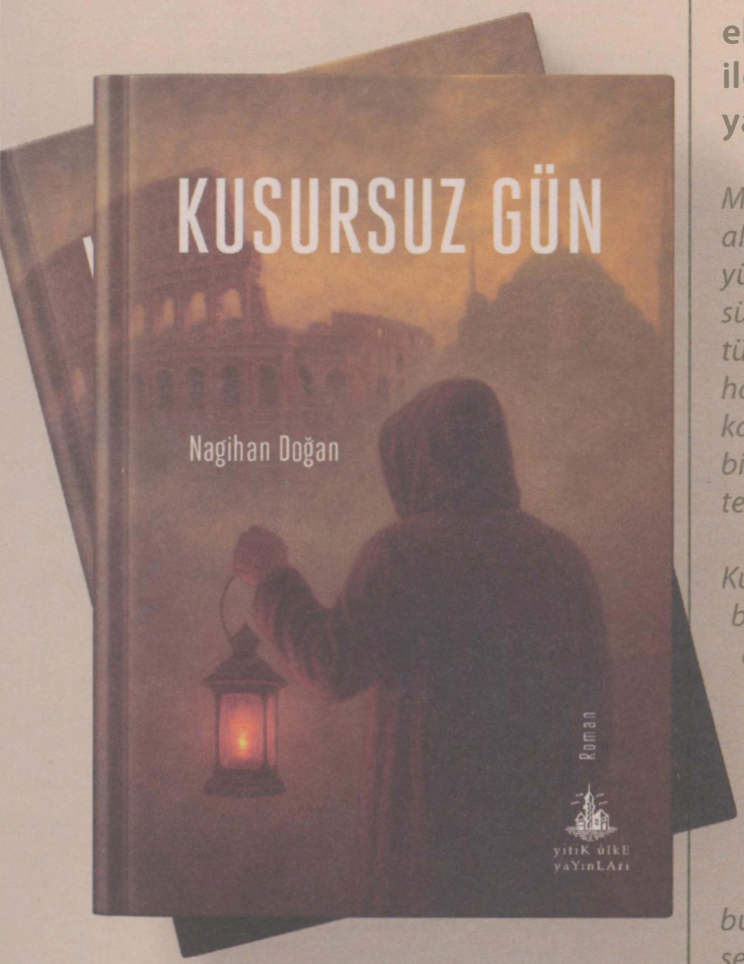
Peki bir sanatçı dehasını ve potansiyelini ortaya koyup büyük bir sanat eseri verebilmek için illa büyük bir kayıp yaşamayı mı beklemelidir? Yoksa kişisel trajedilerinden bağımsız bir şekilde sanat yapması mümkün müdür?

Muhakkak ki sanat ve edebiyat bize acıyla başa çıkabilmeyi, insana ve doğaya anlam katmayı, hayatı ve ölümü tüm çıplaklığıyla sorgulamayı öğretir. Yeri geldiğinde Hamnet'i gömüp onu unutmayı, yeri geldiğindeyse *Hamlet*'i doğurup ona tutunmayı elzem kılar. Peki sanatçı tam olarak bunun neresindedir? Sanatçı kendisini nasıl var edecektir? Sanırım insanoğlu yaşam var oldukça bu sorulara cevap aramayı sürdürecek.

Yeryüzünde düşler kurmaya devam ediyoruz...

Kusursuz Gün

Nagihan Doğan



'Kusursuz bir gün' yaşamak mümkün müdür? Çaresiz bir adam böyle bir günü elde etmek için ne kadar ileri gidebilir? Neler yapabilir?

Mike, hiç beklemediği bir teklif aldığında omzunda geçmişinin yükleriyle birlikte sıradan bir hayat sürmektedir. Alacağı bu kararın tüm hayatını değiştireceğinden habersizdir. Hayata dair umudu kalmamış bir adam için bu bilinmezliğe sürüklenmek yoksa tek çare midir?

Kusursuz Gün, sadece sıradan bir adamın hayatındaki anlam arayışına değil, aynı zamanda yeraltına gizlenmiş tarihin izlerine de kapı aralıyor. Okuyucuyu davet ettiği bu gizemli macerada şu soruya cevap arıyor: Gerçeklerle aldatmacaların iç içe geçtiği bu hikâyede siz kimin tarafını seçeceksiniz?

Kusursuz Gün, Nagihan Doğan'ın ilk romanı. Bir solukta okuyacaksınız.

Polisiye Roman, 390 sayfa

yitiK ülkE
yaYınLArı

yitikulke.com @yitikulke

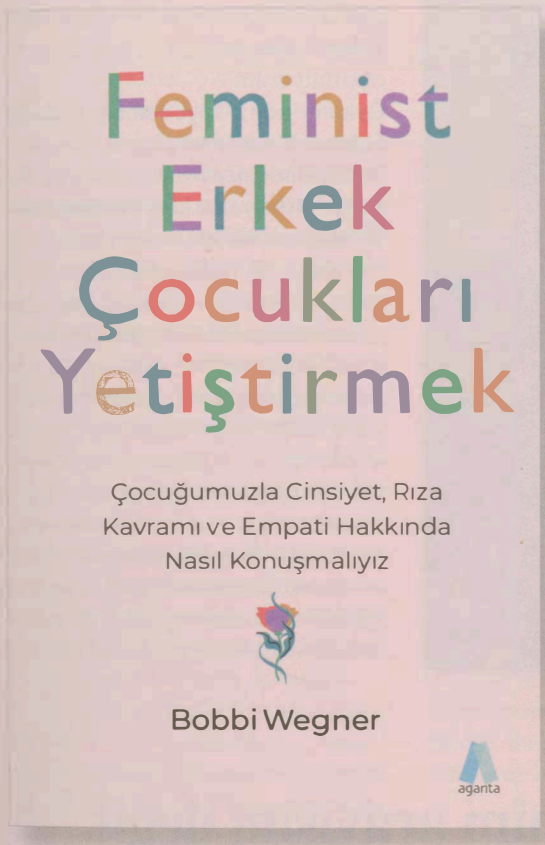
genel dağıtım
PUNTO

İLKER KARAKAŞ'IN EN ÇOK ETKİLENDİĞİ YAZAR



Elbette beni etkileyen pek çok yazar var ama aklıma en önce gelenler herhalde en önemlileri. Bu yazarların aynı eserlerini defalarca okudum. Öyle bir zaman geldi ki kitaplarını baştan sona okumama gerek kalmadı, herhangi bir sayfasından rastgele başlayıp otuz kırk sayfa okumam yetti. Ne yazıldığını bilmeme rağmen tekrar tekrar okumadan duramadım. Çekti beni. Sadık Hidâyet, Emil Michel Cioran, Hermann Hesse, William Saroyan, Charles Bukowski, Memduh Şevket Esendal, Cemil Kavukçu, Yusuf Atılgan, Nikolay Gogol, Yaroslav Haşek, Albert Camus, G.G. Márquez... Tutuldum bu yazarlara. Okuduysanız biliyorsunuzdur ki karamsar, bunalımlı bir tarafları da vardır bu yazarların. Acı çektikleri muhakkak. Ama ben bu yazarların kitaplarını okurken tuhaftır ki iç sıkıntısına kapılmadım, tersine kendimi iyi hissetmeme, dolayısıyla iyileşmeme ve yazar olmama sebep oldu bu yazarlar. Kim bilir belki de bu yüzden etkilediler beni. Seviyorum onları...

Çocuğumuzla Cinsiyet, Rıza Kavramı ve Empati Hakkında Nasıl Konuşmalıyız



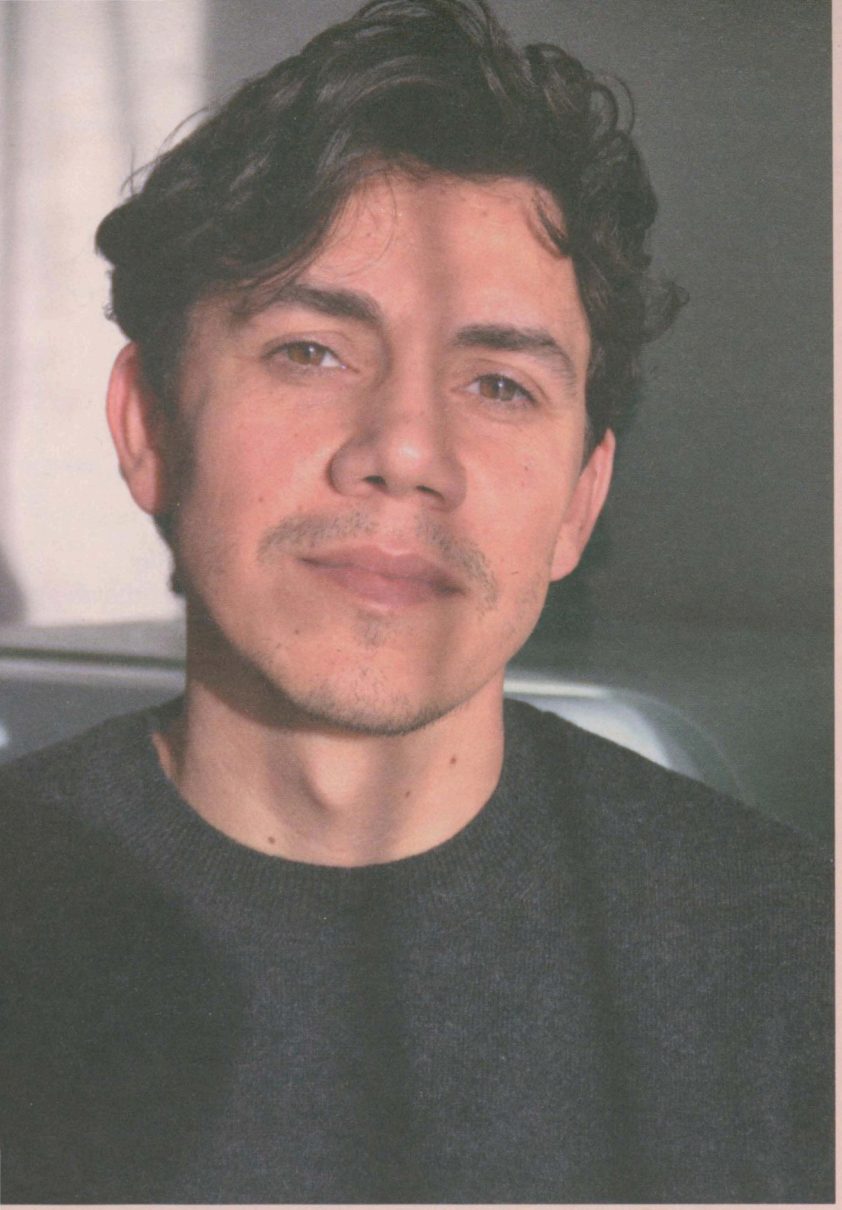
Oğlunuzun odasındaki düşmanın farkında mısınız? İnternet, sosyal medya, akran zorbalığı siz sustuğunuz her an oğlunuzun zihnindeki erkeklik algısını kendi kurallarıyla inşa ediyor. Her şeyi akışa bırakmak yerine ona hayat boyu rehberlik edecek o sağlam iç pusulayı kazandırmanın zamanı gelmedi mi?

Harvard Üniversitesi'nde öğretim görevlisi ve klinik psikolog Dr. Bobbi Wegner ebeveynliği toplumsal değişimin en güçlü aracı olarak tanımlıyor. Bizi kendi örtük önyargılarımızla yüzleşmeye davet ederken, çocuk gelişim evrelerine uygun ve bilimsel verilerle desteklenen somut iletişim stratejileri sunuyor. Duygusal zekâsı yüksek, empati sahibi çocuklar yetiştirmenin yolunu şefkatli bir anlatımla aydınlatıyor.

Eşitliğe inanan bir çocuk yetiştirmek her şeyden önce farkındalık ve cesaret gerektirir. Rıza, eşitlik ve adalet üzerine konuşmayı mümkün kılan **Feminist Erkek Çocukları Yetiştirmek** dünyayı oğlunuzun gözünden görüp geleceği daha adil bir yer olarak birlikte inşa etmeniz için açık bir davet.

İngilizceden çeviren Emine Yılmaz
224 s. • 13,6*21 cm • Şubat 2026
ISBN 978-625-92668-3-1

aganta
www.notoskitap.com
/AgantaKitap



Rıdvan Hatun

Kapalılık ve deneysellik benim arayışım değil.

Anlatım biçiminin her öykünün yapısına göre yeniden düşünülmesi gerektiğini, biçimin anlatıma dahil olduğunu düşünüyorum.

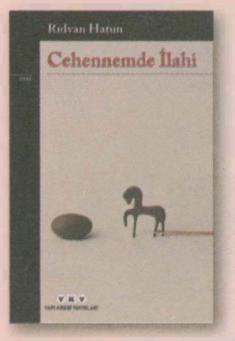
***Billur Örüntüler*'den sonra ikinci öykü kitabın *Cehennemde İlahi* yayımlandı. Kestirmeden sormak istiyorum çünkü önemli: Senin öykülerin için "deneysel" de deniyor. Sence yazar böyle mi yazar, yazmadan önce "ben deneysel öykü yazayım" der mi?**

Böyle yaklaşmak ilk bakışta özgürlük, özgünlük arayışı gibi dursa da yazanın kendine sınır çizmesine, yine başkalarıyla benzeşmesine sebep olabilir bence. Bunu denerken yönünü kaybedebilir. Daha baştan öykü yazmanın tek bir yöntemi, biçimi olduğunu kabul etmeye benziyor. Yapacağımız şeyin deneysel olacağını söylerken bu sefer de deneyselin sınırları içinde hareket etmek zorunda kalırız gibi... Deneysel öykü yazayım demedim, metnin deneysel olması için tam olarak ne yapılması gerektiğini bildiğimden de emin değilim. Deneysel gelen, öyle adlandırılan belki kendi sesimi aramamla ilgilidir. Kimsenin sesi özünde aynı olamayacağından oraya ne kadar yaklaşırsak ortaya o kadar yeni bir şey çıkabilir. Bu yenilik metinle okurun ilk karşılaşma ânında bazen yabancılaşmaya sebep olabilir. Ama ben bu hissin dönüştürücü olduğunu, yerini başka duyguların almasına imkân tanıdığını düşünüyorum.

Öykülerinde hikâyeden önce dil ve anlatım biçimi öne çıkıyor, yani onlar kendini önce hissettiriyor. Bu bir seçim mi ve yazar kendine özgü bir dil oluşturmak için neler yapar?

Hepsini iç içe görüyorum. Anlatım biçiminin her öykünün yapısına göre yeniden düşünülmesi gerektiğini, biçimin anlatıma dahil olduğunu düşünüyorum. Biçim öylesine yapılmış bir seçim olmaktan çıkıp anlam taşıyan, hikâyelere dahil yapılara dönüşüyor. Bu sayede ortaya çıkan iskeletlere olan inancım artıyor. Bir metnin dilinden bahsedince aklımıza ilk başta cümle yapısı, seçilen kelimeler, ritim gibi şeyler geliyor. Ama dil bunların da ötesinde, öykünün ilettiği her şeyin toplamı. Hikâyesiyle, anlatım biçimiyle, olay örgüsüyle, zamanlarıyla yani aklımıza gelebilecek her detayıyla her şeyi kapsıyor. Bunlara ayrı ayrı çalışmak, üzerlerine düşünmek ve kendi yöntemlerini geliştirmek kendine özgü bir dilin oluşmasına olanak sağlıyordur belki.

Hikâyelerin, yıllardan beri yazılanlara bakınca farklı olduklarını gösteriyor. Öykülerin tümünde bir hikâye var ama dikkatle, belki ikinci kez okunmayı gerektiriyorlar. Bir kapalılık var. Senin yapmak istediğin de bu mu?



Kapalılık da deneysellik gibi benim arayışım değil. Böyle düşünülmesinin farklı sebepleri olabilir. Fazlalıkları atma, açıklamalara girişmeden bir yapı kurma, hikâyelerden beklenen tüketime yönelik anlık tatmin duygusundan kaçınarak yazma arzum öykülere yansıyordur.

Sadece bir hikâyeyi takip eder gibi okuduğumuz zaman onun büyüsüne kapılıp öykünün anlattığı geri kalan her şeyi kaçırabiliriz. Ama öykülerde görünen, görünmeyen pek çok hikâye olabilir. Buna bakınca yapmaya çalıştığımın kapalı anlatmanın tam tersi olduğuna inanıyorum. Öykünün bütün bileşenlerine aynı önemi veriyor, doğrusal ilerlemese bile olay örgüsünde açık bırakmamak için elimden gelen özeni gösteriyorum.

Özellikle bir şeyleri gizleme arzum yok ama okurun tahayyülüne de alan bırakarak yazdım. Her dediğine sonuna kadar inanan, kendi içine kapanıp biten metinler yazmayı istemedim. Kimileri bu tercihleri kapalılık olarak adlandırıyor, kapatıyor, kimileri başka anlamlar arıyor, açıyor. Bütün bunlar bana müdahale edilmemesi gereken, kişisel tercihlerle ilgiliymiş gibi geliyor. Kitap ve okur arasındaki ilişkiyle yazar ve metni arasındaki ilişkinin kesişmediği yerlerin olması da çok doğal.

Hikâyelerin tümünün bende bıraktığı duygu şu: İnsana ve insan ilişkilerine dair dert edilmiş yara var, dönüp dolaşıp ona geliniyor...

Ben de böyle düşünüyorum. İnsanın insanlarla olan ilişkileri, kurumlarla, hayvanlarla, doğayla, dünyayla olan ilişkileri çeşitli yaralar açıyor. Öyküleri sadece benim derdimi anlatma, yaramı açma araçlarım gibi görmüyorum. Doğru mesafede durabileyim, karakterleri inandırıcılıklarını kaybettirmeden görünür kılabileyim istiyorum. Kendi sesimi ne kadar arıyorsam öykü kişileri için de benzer bir arayışa girerek yazıyorum. Yazarın meselesi yarattığı dünyalarla, karakterlerini çıkardığı yolculuklarda satır aralarından sızabiliyor. Karakterlerin meseleleri doğrudan eylemlerine, diyaloglarına yansıyabiliyor.

Aradığımız, kendine özgü bir anlatı anlayışı kurduğun söylenebilir: hikâyesi, dili, kurgusuyla bütün olarak. Bunu yapabilmek için kimlerden neler aldığından söz eder misin?

Mutlaka çok kişi vardır, bugün yazmaya çalışan her insan gibi ben de onlara çok şey borçluyum. Saymaya kalkarsam layıkıyla anlatamam, eksik kalır. Bir de böyle doğrudan "ne alabilirim" diye yaklaşmadım galiba. Kendi yazdıklarıma bakarak söyleyeceklerim formül vermeye benzeyebilir diye çekinirim.

Bence en önemli şey anlamaya çalışmak. Ne okursam okuyayım gerçekten anlamak için çaba sarf ediyorum. Neyin niçin nasıl yapıldığını anladıktan sonra onunla ilgili fikirlerimin bir değeri olur, bu fikirler ancak o zaman bana bir şey öğretir. Bu sayede öğrendiklerimiz istesek de istemesek de bir şekilde yazdıklarımıza yansır. Çok etkilendiğim yazarların eserlerinden çıkardığım anlamlarla, onların zaten çok iyi yaptıklarını tekrar etmeden, kendi sesimle, kendi öykü dünyamı kurmaya çalışıyorum.

Yaşadığımız bu hayat içinde edebiyatın nasıl bir anlamı var sence?

Edebiyat insanı ve hayatı içinde yaşadığımız dünyanın bir benzerini inşa ederek yeniden anlatıyor. Aslında kendimizi bile sandığımız kadar iyi tanımıyoruz, hislerimiz hem dağınık hem yanlı, gündelik hayat denen şey hem monoton hem hızlı, yaşadığımız bir olayı anlamlandıramadan başımıza bir başkası geliyor, dikkatimiz dağılıyor, rutinimizi sürdürüp suyun üstünde kalmaya çalışırken günler, aylar, yıllar geçiyor. Edebiyat oturup düşünerek, yavaşlatarak, kalabalığı seyreltip odaklandığı nokta için önemli olan anları birleştirerek yarattığı kurgularla bir gerçeği ya da özü görünür kılıyor. Buna hepimizin her zaman ihtiyacı var bence.

Başkalarının da okumasını isteyeceğin beş kitap adı verir misin desem...

Hem son zamanlarda okuduklarımdan hem de arada dönüp baktıklarımdan ilk aklıma gelenler: Marlen Haushofer, *Duvar*; Agota Kristof, *Büyük Defter*; Adania Shibli, *Küçük Bir Ayrıntı*; Oğuz Atay, *Korkuyu Beklerken*; Ursula K. Le Guin, *Kadınlar Rüyalar Ejderhalar*. • S.G.

Sevil Eryaşar

Rıdvan Hatun kitap boyunca üzerinde titizlikle çalışıldığı belli olan minimalist bir dil kullanıyor. Cümleler süsten, fazlalıktan arındırılmış. Bu ekonomik dil anlatıyı derinleştiriyor. Söylenmeyenler, boşluklar ve suskunluklar metnin asli unsurları haline geliyor. Bu sayede yazar çetrefilli meselelere didaktik olmadan, propaganda diline hiç başvurmadan –ya da slogan atmadan demeliyim belki– yaklaşabiliyor. Okuru farklı coğrafyalarda her biri birbirinden farklı biçimde kişisel ve toplumsal yerini arayan karakterleriyle dolaştırıp anlamı birlikte inşaya çağırıyor.

Edebiyat Haber, 9 Mart 2026



celeme imkânı vermeye başladı. O ilişkileri takip etmekten muazzam bir haz duymaya başladım. Sevdiğim romanları derinlemesine okumaktan çok hoşlanıyorum. Sebeplerimin ilki deneme yazmanın bu geniş merak duygusuna verdiği cevap olsa gerek. Diğer bir sebep de denemenin insanın aklının çalışma yöntemini ortaya koymasına izin vermesi. Ben gün içinde de, özellikle yürüyüş yaparken o kitabı bu resme, şu şarkıyı o manzaraya bağlayarak düşünmeyi çok seviyorum. Deneme türü bana aklımdan geçen bu gevşek bağlarla bağlı düşünce öbeklerini bir tema etrafında örme imkânı sağladı. Ben gündelik hayatını da günlükler tutarak, notlar alarak yaşayan, çoğu şeyi yazarak anlamlandıran biriyim. O açıdan bu yazıları yazmak hayatı anlamlandırmama da yarıyor. Verdiği edebi keyif de cabası. Kısacası deneme hem düşünme hem de yazma ve araştırma bakımından kendimi ifade etmemi, merak ettiklerimi daha derinlemesine okumamı sağladığından çok önemli benim için.

Sezen Ergen Breitegger

Asıl önceliğim hep okumak olacak.

Deneme hem düşünme hem de yazma ve araştırma bakımından kendimi ifade etmemi, merak ettiklerimi daha derinlemesine okumamı sağlıyor.

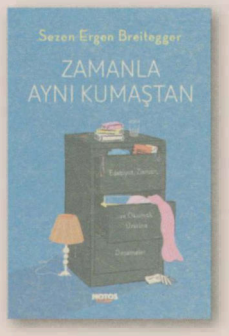
***Zamanla Aynı Kumaştan* yayımlandı. Bir deneme kitabı oluşu bence ayrıca önemli, çünkü deneme eleştiri kitaplarına hasretiz. Seni deneme yazmaya yönlendiren nedenlerden söz eder misin?**

Deneme yazmak benim için her şeyden çok hayatı anlama pratiği. Kitaplar hakkında düşünmeyi seviyorum. İlkokuldan beri günlüklerime okuduğum kitaplarla ilgili düşündüklerimi yazmışımdır. Kitaplar hakkında yazma merakım hep oldu, yazdığım mecra değişse de ben hep okuduklarımı kişisel mercekten değerlendirip yazmaya devam ettim. Özellikle kitapların birbiriyle ilişkisi bana çok ilgi çekici geliyor. Diğer yandan kitaplar okuyup kapadığım, sonra unuttuğum şeyler değil. Okuduklarım benimle birlikte geliyor, yaşamımı, düşünce tarzımı şekillendiriyor. İlk denemelerim daha çok okuduklarımdan izlenimler şeklindeydi. Hukuk fakültesi mezunu olduğum için akademik araştırma yapmayı biliyorum. Bu derin araştırma tarzını deneme yazarken okuduğum kitaplar için de uygulayabileceğimi fark ettim. Yazılarım bana gittikçe okuduklarım hakkında araştırma yapma, akademik değerlendirmeleri okuma, edebiyat eleştirilerini in-

Denemelerini okuduklarınla kişisel yaşamında iz bırakan kesişmelerden söz ederek kuruyorsun. Hatta bir tür kurgu yapıyorsun. Yolun yordamın, nasıl yazmak istiyorsun...

Yazılarım genelde bir kıvılcım çakmasıyla başlıyor. Okuyup çok etkilendiğim şeyler o iz bırakan kesişmeleri anımsatıyor. Sonra genelde yazar ve okuduğum kitap hakkında kapsamlı bir araştırmaya giriyorum. Burada da her seferinde, en akademik dille yazılmış makalede bile olsa aklımdaki kıvılcımlarla örtüşen noktalar oluyor. Bu tür yazıları yazmanın en sevdiğim kısmı aradaki bağlantı noktalarını dü-

şünmek. Bazıları daha doğal gelişse de, okuduklarımın bende yarattığı etkiyi verebilmek için nasıl yazmam gerektiğini uzun uzun yürüyerek düşünmeyi seviyorum. Yazılarımı önce yürüyerek kafamda oluşturuyorum, bağlantı noktalarına ikna olduğum an bir evreka hissi yaşatıyor bana. Sonrasında oturup ilk taslağı yazıyorum. Son haline gelene kadar da taslak üstünde çalışmaya, araştırmalar yapmaya, okumaya, bunları denemelerime eklemeye devam ediyorum.



Senin edebiyat beğeninin yelpazesi oldukça geniş görünüyor. Thomas Bernhard'dan Sevgi Soysal'a uzanıyorsun. Neleri, ne tür edebiyatı seviyorsun, bir romandan ya da öyküden beklediğin nedir?

Bu konu hakkında ben de çok düşünüyorum. İnsan çok okuyunca, akademik eğitimden geçmese bile kendisine belli kıstaslar oluşturuyor. Benim en çok beğendiğim kitaplar genelde yazım tarzında bir yenilik, üslubunda özgünlük bulduklarım oluyor. İlginç konu artık ilgi alanımda değil, bir kitabın konusu ne kadar ilginç olursa olsun yazar nasıl yazdığına dikkat etmemişse o kitapları pek de sevemiyorum. En etkileyici bulduklarım genelde edebiyat tarihini çok iyi bilen, en azından belli kısmını özümsemiş olup bu görkemli birikimin üstüne yeni şeyler söyleyebilen yazarlar oluyor. Bir de eskiden okuduğum kitapları yeniden okumak, bambaşka anlam düzeylerine ulaşmak da vazgeçemediğim bir okuma tarzı. Deneme okumak da yazmak kadar öne çıktı benim için, en sevdiğim türler arasında kesinlikle denemeyi sayabilirim. Çünkü benim asıl ilgimi çeken yapayalnız duran kitaplar değil, kitapların birbiriyle ilişkisiyle oluşan o muhteşem anlam dünyası. O anlamı bulmamı sağlayan türlerin başında da deneme geliyor. Tek türe sığamayıp taşan, sınırları ihlal eden, kuralları baştan yazmayı başaran eserlerin gönlümde yeri ayrı. Resimleri çok sevdiğim için ressamlar hakkında yazılan romanlar, ressamların anıları, resimleri temel alan kitaplar da benim için önemli. Şairlerin, ressamların, yazarların özellikle eserleri hakkında yazışmalarını, mektuplarını, günlüklerini okumayı da çok seviyorum.

Bu arada öykü ve şiir de yazıyorsun. Sanırım üçünü aynı zamanda, bir arada sürdürmek zor oluyor. Bu üçü arasında önceliklerin ne?

Aslında yazma hevesim ilkokula kadar uzanıyor, o yıllardan beri öyküler yazmışımdır. Sonrasında deneme ve şiire evrildi, yine de arada öyküler de yazdığım oluyor. Üçünü aynı anda yürütmek, her birinin farklı bir nefes ve tempo gerektirmesi nedeniyle yorucu olabiliyor. Şu anki önceliğim kesinlikle deneme. Çünkü deneme, okuma tutkumu en çok besleyen, beni daha fazla araştırmaya ve derinleşmeye iten bir tür. Ama şunu söylemeliyim ki ne yazarsam yazayım asıl önceliğim hep okumak olacak.

Peki deneme ya da eleştiri yazarları dediğimizde, kendisinden etkilendiğin, kendilerinden öğrendiğin yazarlar var mı?

Sayamayacağım kadar çok olduklarını düşünsem de en önemli bulduklarımdan bahsedeyim. Öncelikle Banu Yıldıran Genç'in kişisel deneyimlerini kitaplarla nasıl birleştirdiğini okuduğumda çok etkilendim. Bu anlamda yol gösterici olduğunu düşünüyorum. Hem akademik yazılarını hem de denemelerini çok sevdiğim Meltem Gürle'nin derinlikli bakışı, Enis Batur'un uçsuz bucaksız merakı, Armağan Ekici'nin ilginç bağlantıları da benim için önemli. Borges'in denemelerini, hele Dante'yle ilgili olanlarını olağanüstü buluyorum. Zadie Smith'in denemelerini romanlarından daha çok seviyorum. Anne Carson, Nurdan Gürbilek, Orhan Koçak, Jale Parla, Mehmet Rifat, Orhan Pamuk, Nabokov'un *Edebiyat Dersleri*, Gillian Beer, William C. Booth, Merve Emre, Timothy Bewes... Eagleton, Barthes ve Derrida'yı da saymalıyım. Şiir konusundaysa Şavkar Altınel, Louise Glück, Asuman Susam'ın yazdıklarını severek okuyorum. Bir de tabii *Kara Anlatı Yazarı* ve *Adalet Ağaoğlu'nun Romancılığı* benim için çığır açan kitaplardan.

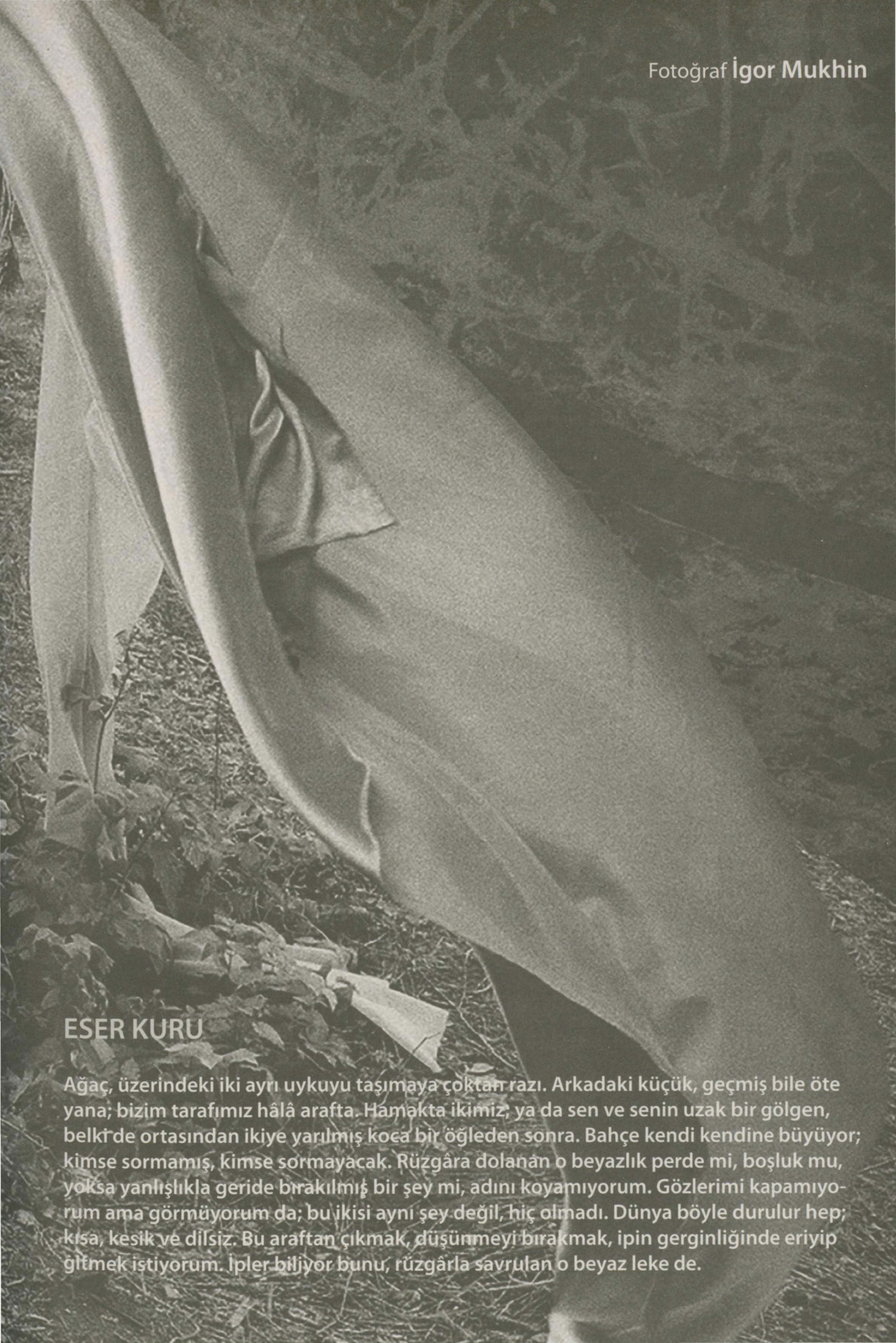
Kitabına yazdığın önsöz, "Kendimi bildim bileli kitap okuyorum" cümlesiyle başlıyor. Bu sözün arkasından söz eder misin?

Çocukluğumdan kalan en canlı anıların arasında okuduğum kitaplar var. Annemle babam daha ben okumayı bilmezken bana bir ansiklopedi seti almıştı. O setten büyülendiğimi, onları okuyabilmek için hemen okumayı öğrenmeye çalıştığımı hatırlıyorum. Okumayı söktükten sonra da kitaplar hayatımın merkezine, baş köşesine oturdu ve bir daha da kalkmadı. İlkokuldan başlayarak gece çok geç vakte kadar okuma alışkanlığı geliştirdim. Şimdi de her bulduğum fırsatta tabletten, telefondan bile olsa okuyorum. Edebiyat okumadım ama hukuk da sonuçta tamamen kitaplara, okumaya dayanarak öğrenilen, meslek hayatı boyunca da sürekli okumayı gerektiren bir alan. İlkgençlik yıllarımda bir arkadaşım, "Sen herhalde kırk yaşına geldiğinde de elinde kitap, kulağında kulaklık olacak" demişti bana. Haklıymış. Kitaplar hayatımdaki önemlerini hiçbir zaman kaybetmedi, tersine daha da önem kazandı.

Bu soru-yanıtların geleneksel sorusu oldu: Senin başucunda bulunan, en sevdiğin kitaplar neler?

Borges'in *Dantevari Denemeler* ve *Alef* başta olmak üzere bütün eserleri, Mallarmé'nin şiirleri, *Buzul Çağının Virüsü*, Nabokov'un *Ada veya Arzu*'su, Goethe'nin *Doğu-Batı Divanı*, *Çalıkuşu*, Barthes'tan *Yazı Üzerine Çeşitlemeler-Metnin Hazzı*, Paul Celan ile Ingrid Bachmann'ın mektupları, Anne Carson'ın bütün eserleri, Asaf Hâlet Çelebi'nin şiirleri, *Huzur*... • S.G.





Fotoğraf **İgor Mukhin**

ESER KURU

Ağaç, üzerindeki iki ayrı uykuyu taşımaya çoktan razı. Arkadaki küçük, geçmiş bile öte yana; bizim tarafımız hâlâ arafta. Hamakta ikimiz; ya da sen ve senin uzak bir gölgen, belki de ortasından ikiye yarılmış koca bir öğleden sonra. Bahçe kendi kendine büyüyor; kimse sormamış, kimse sormayacak. Rüzgâra dolanan o beyazlık perde mi, boşluk mu, yoksa yanlışlıkla geride bırakılmış bir şey mi, adını koyamıyorum. Gözlerimi kapamıyorum ama görmüyorum da; bu ikisi aynı şey değil, hiç olmadı. Dünya böyle durulur hep; kısa, kesik ve dilsiz. Bu araftan çıkmak, düşünmeyi bırakmak, ipin gerginliğinde eriyip gitmek istiyorum. İpler biliyor bunu, rüzgârla savrulan o beyaz leke de.



OTOKURMACA

BENLİK KURGUSU OLARAK EDEBİYAT

Son yıllarda giderek daha çok okunan, sevilen ve merak edilen otokurmacayı bu kez bir dosya kapsamında ele alıyoruz. Yazarın kendinden çıkmakla yetinmeyip kendini de anlatıya dahil ettiği bu metinler ne kadar kurmacadır, ne kadar "gerçek"tir? Bu sorunun etrafında dolaşırken edebiyat üzerine düşünmenin, tartışmanın ve yazının imkânlarını yeniden sorguluyoruz. Bu sayıda konumuz tam da buradan doğuyor.

ANLATILARDAKİ "BEN"

Edebiyat bir süredir yazarın ruhunun en derininde, en mahrem, en görünmez, hatta en umulmadık yerinde barınmakta olan deneyimin anlatılmasına, özkurmacanın çeşitlenmesine sahne olmaktadır.

Nedret Öztokat Kılıçeri

Birçok yazarın özyaşamöyküsel (otobiyografik) öğeleri anlatılarının başlıca ya da yan öğesi olarak kullandığını çok iyi biliriz. Yazarın yaşamına ilişkin ayrıntılar ya parça parça anlatıya yerleşir ya da bir roman kişisinin hikâyesi kurulurken yazarın tanımış olduğu çevrelerden, kişilerden, yaşadığı yerlerden birçok gösterge metne yerleşir. Yazarı ya da dönemi tanıyanlar bu izleri bulmayı çok severler, bir bakıma metne bu "tanışlık" duygusuyla katılırlar ve kurmacanın içinde gerçek dünyaya ait göndergeler (*référent*) bulmaya çalışırlar; bunlarla da metnin gerçeklikle (yazarın ya da dönemin) ilişkisi üzerine kestirimler yaparlar, hatta yapıtın "başarısı"nı bu inandırıcılık ve "aşina"lıkta bulurlar.

Edebiyat alanında da oluşum eleştirisi (*critique génétique*) adı verilen eleştiri türü yazarın biyografisi ile romanı, öyküsü, şiiri arasında açık ya da örtülü ilişkileri ortaya çıkarmaya çalışır ve buradan ilerleyerek yapıtı biyografik verilerle birlikte ele alır. Oysa yazarın öznel ve özel hayatı kadar yapıtta kurulan dünyanın varlığının da kendi adına anlamlar dünyasına açıldığı bir gerçektir.

Bir romanda yazara ait özyaşamöyküsel (otobiyografik) göndermelerin oluşum eleştirisi ve eleştirel basımlar (*éditions critiques*) için önemi yadsınamaz. Örneğin Flaubert'in *Duygusal Eğitim* romanındaki genç ve tutkulu kahraman Frédéric Moreau'nun ömür boyu unutamayacağı Madame Arnoux'nun, Flaubert'in hayatının aşkı Elisa Schlésinger olduğu neredeyse lise kitaplarına girmiş bir bilgidir. Yine aynı romanda kalırsak delikanlının ilkinde başarısız olduğu Hukuk Fakültesi bitirme sınavını telafi için geldiği Paris'te ağustos ayı boyunca nasıl zaman geçirdiğinin Flaubert'in kendi kişisel deneyiminden etkilenerek yazılmış olduğunu romanın notlamalı basımlarında okuruz. Yazar ile yapıt arasındaki koşutluklar sadece eleştirel ya da notlamalı basımların değil, başlı başına biyografi çalışmalarının da önemli bir konusudur.

Edebiyatta Öznel Anlatılar

Edebiyat tarihinde "ben" diyen bir anlatıcının kurduğu öznel anlatıların uzun bir geçmişi vardır. Anlatıcının yaşamöyküsünü, kişisel deneyimlerini, mesleki yaşantılarını kaleme aldığı günlükler, günceler, özyaşamöyküleri en bilinen örneklerdir. Tarihsel bağlamda en eski eser Saint Augustinus'un 397-401 arasında yazdığı, Tanrı arayışına, iyilik ve kötülükle ilişkili yaşadıklarına odaklanan Latince *Confessiones* (*İtiraflar*) başlıklı kitabıdır.

Jean-Jacques Rousseau'nun (1712-1778) İtiraflar'ı da edebiyatta öznellik dediğimizde ilk akla gelen

örneklerdendir. Ölümünden sonra yayımlanan ve altı yüz sayfayı aşan özyaşamöyküsü 1712-1765 arasındaki hayatının en ince ayrıntılarıyla tuttuğu kaydıdır. Karakter ya da mizaç özellikleri, huyları, insan olma hali, ailesi, eğitimi, duygusal hayatı... her şeyi içtenlikle anlatır Rousseau. Onun bu öznel anlatısı 19. yüzyılın başında ön-romantizm (*préromantisme*) adıyla anılan ve romantizmi başlatan dönemin en önemli ve en esinleyici yapıtları arasında anılır. Onun izinde 19. yüzyılın ilk yarısının hemen tüm yazarları/şairleri 18. yüzyılın felsefeci ve maddeci anlayışından uzaklaşarak kendi duyu ve duygularını seçilmiş bir yalnızlık içinde keşfetmeye ve doğayla yeniden kurdukları bağı dile getirmeye başlarlar. 19. yüzyılın başında önemli bir yazınsal pratik olarak ortaya çıkan günce, günlük ve anı kitapları yeni ve yaygınlaşan bir türü örnekler.


Desen: Antonello Silverini

Yüzyılın başında edebiyatçılardan Stendhal, Constant, Vigny, felsefeci Maine de Biran, tarihçi Michelet günlükleriyle ilk akla gelen adlardır. Romantizmin habercisi ve kuramcısı olarak selamlanan Madame de Staël'in de (1766-1817) edebiyat tarihine damga vuran deneme-eleştiri kitaplarının yanı sıra özyaşamöyküsel öğeler taşıyan romanlar yazdığını biliyoruz.

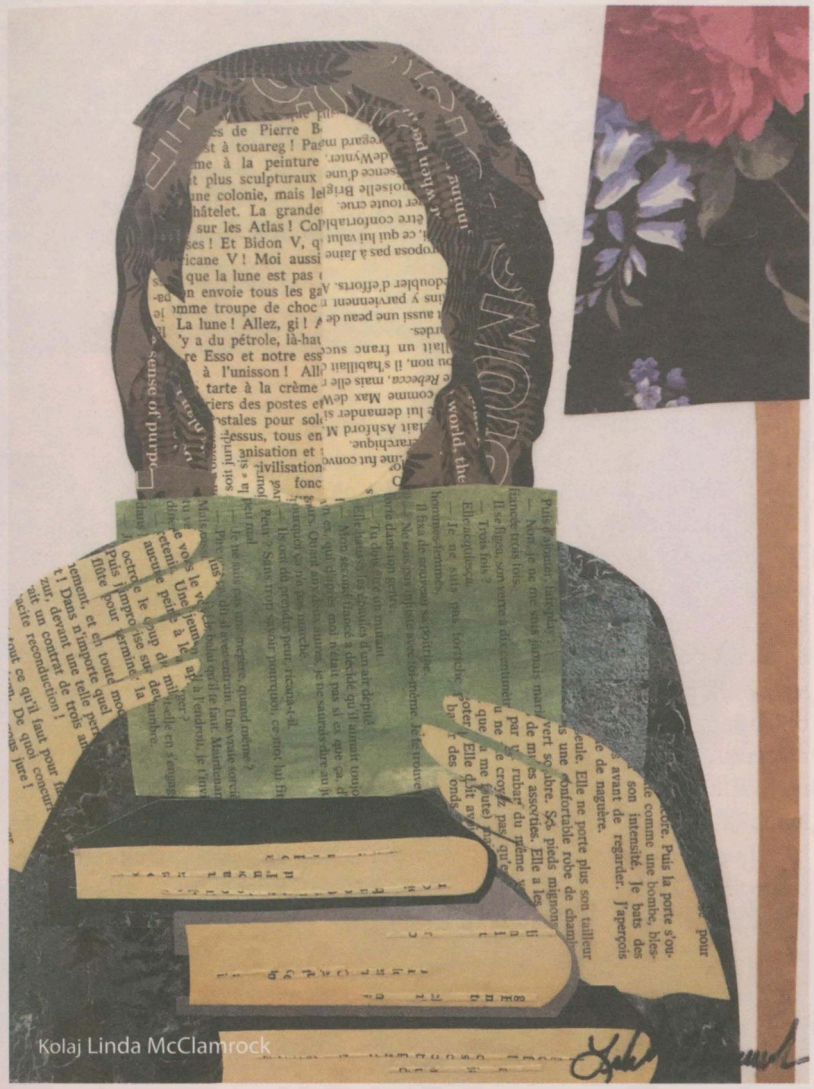
19. yüzyılda öznel deneyimlerini ve hayatlarının değişik evrelerini kaleme alan yazarların anı kitapları da önemlidir. Chateaubriand'ın (1768-1848) kendi isteği doğrultusunda ölümünden sonra yayımlanan *Mezar Ötesinden Hatıralar* çocukluk, gençlik, yazarlık, siyaset, diplomasi hayatı gibi değişik dönemlerini anlatır.

Özyaşamöyküsel romanlar yine 19. yüzyılda büyük ilgi toplamıştır: İlk akla gelen roman *Henri Brulard'ın Yaşamı* Stendhal (1783-1842) tarafından 1835-1836 yıllarında yazılmıştır. Siyaset ve edebiyat insanı Benjamin Constant (1767-1830) genç kahramanının adını taşıyan *Adolphe* (1816) adlı romanıyla okurların dikkatini çekmiştir.

Bu çizgiden uzaklaşmadan 20. yüzyıla göz atalım: Marcel Proust'un (1871-1922) yirmi dört yaşında yazmaya başladığı ama yarıda bıraktığı (*Kayıp Zamanın İzinde*'ye odaklandığı dönem) *Jean Santeuil* adlı romanı (yazımı: 1895, yayımı: 1951) edebiyata ve sanatlara meraklı –yazarın yansıması– genç bir adamın hayatını anlatır. Proust uzmanları bu romanı *Kayıp Zamanın İzinde*'nin birincil versiyonu olarak kabul eder.

Hepimizin bildiği gibi 20. yüzyılı sarsan iki dünya savaşı, sömürgeleşme sonrası çalkantılar ve iki savaş arasında anlam arayışına, yazınsal, estetik ve siyasal angajmanlara yönelen roman kendisine çeşitli damarlar bulmuş, öznel anlatılardan bir nebze uzaklaşmıştır. Bununla birlikte 20. yüzyıl edebiyatına unutulmaz bir otobiyografi kazandıran Jean-Paul Sartre'ın (1905-1980) *Sözcükler*'ini (1964) hatırlatmak isterim. Yapıtla ilgili gözlemleri yine *Notos*'un Ocak-Mart 2024 tarihli 99. sayısında ele almıştım.

20. yüzyılın önemli yazarlarından Jorge Semprun (1923-2011) Fransa'ya ailesiyle göç edişini, Paris'i ve Fransızcayı keşfini, gençliğini, Direniş sırasında Buchenwald toplama kampına götürülüşünü kaleme aldığı unutulmaz özyaşamöyküsünü *Hoşça Kal Güzel Aydınlık* (1998) başlıklı kitabında anlatmış, bir aydının kendi kişisel tarihi kadar Avrupa'nın çalkantılı yakın tarihine bakışını da okurla paylaşmıştır. 20. yüzyıl romanı içinde Marcel Proust'un çocukluğu ve gençliğinden derlediği kişiler, siyasal ve toplumsal olaylar ve yerler başta olmak üzere kendi yaşamından yola çıkarak kaleme aldığı *Kayıp Zamanın İzinde*'si (1913-1927 arasında yedi cilt olarak yayımlanmıştır) fenomenolojik anlamda öznenin yaşanmış olaylar ve durumlar karşısındaki varlık biçimini ve öznel deneyimin hatırlanması sürecini kendine özgü bir tarzda ele alarak dünya edebiyatında çığır açmış, bazı eleştirmen-



Kolaj Linda McClamrock

lerce özkurmaca örnekleri arasında sayılmıştır.

Özyaşamöyküsünden Özkurmacaya

1977 yılında edebiyat alanında Fransız yazar, eleştirmen Serge Doubrovsky sayesinde yeni bir tür ortaya çıkar. Yazar *Fils* adlı (metinlererası bağlardan oluşan ve öznel deneyime dayanan) bir anlatı yazmış ve kitabın arka kapağında eserin ait olduğu tür şöyle belirtilmiştir: "Tamamen gerçek olaylardan oluşan bir kurgu; şöyle de denebilir, 'özkurmaca'; geleneksel ya da yeni romanın anlatı olanaklarının ve romana özgü bilgeliğin ve sözdizimin dışında kalarak, bir serüvenin anlatımını dilin serüvenine emanet eden bir tür." Daha sonra Doubrovsky bu tanımın yayınevinin talebi üzerine arka kapağa konduğunu açıklamıştır.

Doubrovsky'nin *Fils*'den (1977) *Monstre*'a (2014) kadar yazdığı yedi romanının özkurmaca olduğu kabul edilir. Bu anlatılarda coğrafi ve kültürel referanslar açıktır. Tüm otobiyografik romanlarında Doubrovsky ABD ve Fransa arasında "gezginlik, geçicilik" kimliğini vurgular, cinsel davranışlar ya da inançla ilgili kişisel konulara dikkat çeker. İkinci Dünya Savaşı öncesinde doğmuş Avrupalı Yahudi kimliği yazarda özellikle savaş sırasında yaşanan deneyimlerin izini bırakmıştır; İkinci Dünya Savaşı sırasında çocuk Yahudi olarak geçmişiyle ilgili kaygısı özkurmacalarında böylece yer alır. Yazar kendi hayat hikâyesinden parçaları kurmacanın içine yerleştirerek özyaşamöyküsüne ait bir *topos*'u örneklemiştir.

"Özyaşamöyküsü" konusunda en çok göndermede bulunduğumuz Philippe Lejeune'ün de yine 1977'de aynı adla yayımlanan kitabının temelini oluşturan *le pacte autobiographique* yani "özyaşamöyküsü anlaşması" kavramını hatırlamakta yarar var. Philippe Lejeune burada özyaşamöyküsünde yazar ve anlatıcının aynı kişi olması koşulunun tartışılmazlığını vurgulamış, otobiyografik anlaşmanın özyaşamöyküsü yazarının açık ya da örtülü biçimde "okurları" ile kendini anlattığı "yazı" edimi arasında kurulan bir uzlaşma olduğunu söyleşmişti. Buna göre yani anlaşma gereği yazar hem yalanı hem de gerçekliğin abartılmasını reddetmekle yükümlüdür.

Philippe Lejeune bu türü "bir kişinin kendi varlığı hakkında yaptığı, bireysel yaşamına, özellikle de kişisel tarihine vurgu yaparak yazdığı geçmişe dönük düzyazı anlatı" olarak tanımlar ve günce, günlük, hatırat, anı gibi türlerle özyaşamöyküsel anlatı arasındaki sınırı belirginleştirir. Yazarla okur arasındaki anlaşma –tıpkı kitapların kapağında yer alan örneğin "fantastik" ya da "roman" terimi gibi– kitabın okurunu yönlendirir. Burada esas olan okurun kitapta yer alan cümleleri doğru kabul etmesidir. Romanı yazan kişinin adı yani yazarın kimliği ile kitapta yer alan özyaşamöyküsü arasındaki bağı okur bire bir doğru kabul eder, işte okur-yazar anlaşması buradadır.

Serge Doubrovsky ise Philippe Lejeune'ün otobiyografi anlaşmasında tanımladığı otobiyografiden farklı bir tür içinde kendi deneyimini yazmayı ifade etmek için *autofiction* yani "özkurmaca" terimini türetmiştir. Kendi yaşadıklarına bir de analizci gibi (psikolojik anlamda) bakmayı, yazıyla bunları yeniden ve

Annie Ernaux'nun Seneler'i (2008) okurda etkisi kolay kolay silinmeyen bir özkurmaca, kapitalizmin yaygınlaşmasıyla sadece Fransızların değil, dünya üzerinde birçok toplumun sınıfsal değişimlere ve sınıf atlama güdüsüne yazarın kendi hayat hikâyesinden yola çıkarak samimiyetle baktığı eşsiz bir anlatıdır. Bu yönüyle de hem "öz" hem de "toplumsal" bir "biyografi"dir.

kendince var etmeyi deneyen yazar ortaya çıkan metni otofiksiyon/özkurmaca olarak nitelemiştir.

Özkurmaca ilkece birbirine uymayan iki anlaşmayı birleştirir. Özyaşamöyküsü otobiyografi olmasıyla yazarın, anlatıcının ve başkarakterin açık kimliğine dayalı bir anlatıdır; aynı zamanda da kurgusaldır, yani roman türüne ait olmayı seçer. Türün isim babası Serge Doubrovsky de özkurmacayı tamamen gerçek olaylara ve kişilere (adları değiştirerek) dayanan bir kurgu olarak görmüştü. Bu türde kurgu kişisel bir arayış ya da ifadenin açık aracına dönüşür; o zaman da içtenlik maskesi ardında öznel bir anlatıyı mı, yoksa romanın olanaklarını zorlayan bir anlatısal türü mü gösterir, diye sorabiliriz.

2010'da İstanbul'a gelen Gallimard Yayınevi editörlerinden Christine Jordis ile *Cumhuriyet Kitap* için yaptığım söyleşide Jordis romanı türlerin kralı olarak tanımlamış, ancak son yıllarda nesnel duruşlu anlatıcının giderek silindiğini ve "göbek bağı" romanlarının öne çıktığını söylemişti. İlk kez duyduğum bu terim anlatının yazarın en mahrem an, olay, anı, deneyiminden oluştuğu anlamını taşıyordu. Özellikle kadın yazarların kürtaj, boşanma, yeni ve genç sevgili deneyimleri gibi yaşamsal izleri açıklığıyla anlattıklarını söylemişti Jordis. Kastettiği Annie Ernaux'nun adı o sıralarda Türkiye'de –Nobel Ödülü'nden sonra çeviriler sayesinde kazandığı– popülariteye sahip değildi.

Oysa Fransız edebiyatında örneğin Marguerite Duras'ın genç kızlık ya da ergenlik dönemlerinden özel deneyimlerini romana taşıdığını biliyorduk. *Pasifik'e Karşı Bir Bent* (1950) ya da *Sevgili* (1984) Duras anlatıları içinde belki en özyaşamöyküsel romanlarıdır. Ancak anlatıcı üçüncü tekil şahıstır. Duras'ın ailesinin, özellikle de annesinin büyük bir hüsranla sona eren sömürge macerası (Hindiçini) ve genç kızın o hayal kırıklığı ülkesinde keşfettiği kadınlık deneyimi gibi unutamadığı izler bugünün okuru için soluk alıp vermeyi sürdürüyor.

O halde şöyle düşünebiliriz: Edebiyat bir süredir yazarın ruhunun en derininde, en mahrem, en görünmez, hatta en umulmadık yerinde barınmakta olan deneyimin anlatılmasına, özkurmacanın çeşitlenmesine ve zenginleşmesine sahne olmaktadır. Bugünün anlatılarının içtenlik derecesi yükselmiş, kişisel deneyimler giderek daha fazla okurla buluşma fırsatı bulmuştur. "Ben" anlatıcıların hikâyeleri günümüz büyük yazarları kadar genç yazarların da bir pratiğine dönüşmüştür. Özellikle Fransız edebiyatında ortak ya da kişisel bellek izleklerinin giderek kazandığı önemi düşünürsek bu yükseliş gayet iyi anlaşılır.

Annie Ernaux sadece kendisine ya da özel bir kişiye ait olmayan, kendi deneyiminden yola çıkarak toplumsal anlamda ortak meselelerimizi anlatmayı seçtiğini söyleşilerinde sıklıkla belirtir. Örneğin *Kürtaj*'da (2000) bir zamanlar genç kadınların hayatına mal olan, istenmeyen gebeliğin sonlandırılması işlemini ve sürecini gizli saklı ve zor koşullar altında yaşamış olduğunu, böyle bir travmayı sadece kendisine ait bir olay olarak değil, pek çok genç kadının yaşadığı ortak acının toplumsal bellekten silinip gitmemesi için yazmıştır. 2022 Nobel Ödülü'nün de etkisiyle sayısı artan birçok söyleşi, yazı ve araştırma Annie Ernaux'nun kişisel yaşanmışlıkları toplumsal bellek içinde görünür ve duyulur kılarak kadınlara ses, söz, varlık veren bir yazı edimini gerçekleştirdiğini vurguluyor; özellikle kadın okurlar olarak yazarın hakkını teslim etmemiz gerekir.

Ortak bir kanıya göre yazarın en başarılı ve en sevilen anlatısı *Seneler* (2008) ise okurda etkisi kolay kolay silinmeyen bir özkurmaca, kapitalizmin yaygınlaşmasıyla sadece Fransızların değil, dünya üzerinde birçok toplumun sınıfsal değişimlere ve sınıf atlama güdüsüne yazarın kendi hayat hikâyesinden yola çıkarak samimiyetle baktığı eşsiz bir anlatıdır. Bu yönüyle de hem "öz" hem de "toplumsal" bir "biyografi"dir (*auto-socio-biographie*).

Görüldüğü gibi edebiyatın gözde alanı kurmaca yeni arayışlar ve yeni anlatım olanaklarıyla dilsel ve biçemsel (*stylistique*) yolculuğunu sürdürüyor. Biz okurların da bu tür arayışların ve denemelerin yazınsal ve dilsel işçilikten ödün vermediği sürece edebiyatı yeni anlatım tarzlarıyla çeşitlendirmesine bir itirazımız yok. N


VIRGINIA ELENA PATRONE

BİR KİP VE BİR YORDAM OLARAK OTOKURMACA

Otokurmacalaştırma yazarın kendini anlatısallaştırırken bilinçli olarak yaratıcı özgürlük alanları oluşturduğu özgül bir edimi ifade eder. Bu strateji yalan söyleme ya da yanlış hatırlamadan ayrılır, benliği anlatmanın ince düşünülmüş ve bilinçli bir aracı olur.

Zeynep Uysal

Orhan Pamuk *Saf ve Düşünceli Romancı*'da *Masumiyet Müzesi* romanı yayımlandıktan sonra kendisine sıklıkla sorulan bir soruya yer verir: "Orhan Bey, siz bütün bunları gerçekten yaşadınız mı? Orhan Bey, siz Kemal misiniz?" Pamuk devam eder: "Şimdi, bu soruya içtenlikle inandığım ve birbiriyle çelişen iki cevabımı vereyim: 1. 'Hayır, ben kahramanım Kemal değilim.' 2. 'Ama romanımı okuyanları Kemal olmadığıma asla inandıramam.'"[1] Bu soru ve cevabı özellikle "ben" anlatıcı karakterin ağzından anlatılan birçok iyi roman için geçerlidir diyebiliriz. Şüphesiz karakterin yazarla özdeşleştirilmesi, romandaki olayların yazarın başından geçmiş olabileceğinin düşünülmesi sadece saf okur tepkisiyle sınırlanamaz; aynı zamanda kurmaca evrenin gücünü, kurmacanın yarattığı gerçeklik duygusunu da gösterir büyük oranda. Nitekim Pamuk da okuru, "Kemal olmadığıma asla inandıramam" derken romanının gücünü işaret etmiş olur.[2] Ama öte yandan Kemal, Orhan Pamuk değilse bile şunu da biliriz ki kurmaca ile gerçekliğin sınır çizgisi o kadar da mutlak ve keskin değildir. Yazarlarla karakterleri, yazarın kişisel ve toplumsal yaşamı, deneyimleri ile kurmaca evreni arasında bazen açık bazen belli belirsiz yakınlıklar okurun dikkatinden kaçmaz. Hiç olmazsa bu örnekte olduğu gibi okur bu yakınlığı yakıştırmaktan kendini alamaz.

Öte yandan kurmacaya yazarın kendi yaşamından, deneyiminden bir şeyler katması her zaman pek makbul karşılanmaz. "Özkurmaca Okumanın En İyi Yolu" başlıklı denemesine Tim Parks, "Özkurmaca yazmakla suçlandım" diye başlar. Zira bir eleştirmen kendi hayatını fazlasıyla konu ettiği gerekçesiyle yazarın son romanına roman denemeyeceğini ileri sürmüştür. Parks esasen kurmacanın ne olup ne olmadığına dair tartışmanın "hakikiliği ve sahiciliği savunanlar" ile "sanatçının kontrolsüz hayal gücüne tapanlar" arasında sürüp gittiğini söyledikten sonra romanlarındaki otobiyografik unsurlar nedeniyle "özkurmaca suçlamalarına" maruz kalan Philip Roth'tan örnek verir: "Philip Roth'a göre kendilik, sabit bir halden ziyade daimi bir performanstır, bir kitapta o performansın tek temsili, tek olası tezahürü olan karakterdir. Yazarın kendisi olamaz, çünkü yazarın edebiyat dışı kendiliği, öteki ve kurgusal kendiliğini inşa etmekle uğraşır. Dolayısıyla otobiyografik kökenleri olduğu kesin olan kurmaca bir eserde bile insan daima kendi kaynaklarından belirli bir mesafededir ve o mesafe daima hareket halindedir."[3] Parks her ne kadar Roth'un kendiliğin kurgusal versiyonları vurgusunun bir de "hakiki versiyonları" olduğunu ima etmekle tutarsız olduğunu söylese de yazarların "aynı sorunlarla farklı şekillerde başa çıkan birçok kurgusal benlik kurgula"dığını belirtir ve ardından Tolstoy'un karakterleriyle ilişkisini örnekleyerek açıklar sözlerini. *Anna Karenina* karakteri Levin pek çok açıdan yazarına benzer ama ondan daha sevimli ve şefkatlidir. Ölüm döşeğindeki kardeşini Tolstoy gibi terk etmez, tersine onunla şefkatle ilgilenir; Levin ve Tolstoy'un evlilik teklifleri birbirine benzer ama Levin erdemli ve Kitty'ye sadıkken Tolstoy hayatı boyunca yapacağı gibi önüne gelenle yatar. Tolstoy'un hayatı ve romanları arasındaki yakın ilişki üzerine çalışan Angus Wilson'a göre, yazarın "kendi deneyimine yakın olan olayları kurgusal olarak yeniden inşa etmesi .... Tolstoy'un benzer şartlarda davranmak istediği ama davranamadığı şekilde davranan bir öteki benlik sunar. Yani öteki benlik daha iyi, daha asil ve daha dürüst davranır."[4]

Tolstoy'un kurmaca evreni ve kurmaca karakterleriyle girift ilişkisi belki her yazar için geçerli değildir ama yine de kurmacanın hayatla, gerçekle kurduğu ilişkiye dair ipuçları verir. Kurmaca basitçe hayal ürünü, gerçekdışı olarak tanımlanmaktan daha karmaşık bir yapıdır ve yazarın kendi dünyası, deneyimleri, içinde yaşadığı an ve kişileri kavrayışı, kendi içe bakışı, gözlemleriyle biçimlenir kaçınılmaz olarak. Biz okurlar da okuduklarımızın



hem kurmaca olduğunu bilir hem de kendi hayatımızla, iç dünyamızla ilişkiler kurmaya, yakınlıkları yakalamaya, kurmacanın gerçekliğine dahil olmaya çabalarız. Kurmacalar böylece sadece hakikate benzemekle kalmaz, onu inşa ederler. Özellikle Proust, Woolf gibi isimlerin yarattığı modernist kurmacalarda yazarlarının öznel deneyiminin, içe bakışının neticesinde biçimlendirdikleri karakterleri artık kendi başlarına kurmaca evrenin içinde gerçek bir kişiye dönüşür.[5]

Yazarın kendiliğinden, kendi deneyiminden izler taşıyan metinleri otokurmaca olmakla, otobiyografik olmakla suçlayan demode bakışa sadece kurmaca evrenin giriftliğini göstererek karşı çıkmak yeterli ama bu yazının esas meselesi olan otokurmacalık, kendilik anlatıları ya da yaşam yazısı kavramlarını tartışmak sadece kurmacayı alımlayışımıza değil, bugün içinde yaşadığımız dünyayla ilişki kurma biçimimize dair de düşünmemize imkân verir. Bu üç kavramın da ortak noktası kendini/kendi deneyimini anlatmak. Peki neden otobiyografiye değil de bu kavramlara başvuruyoruz? Tam bu sorunun cevabı değil ama *Yeraltından Notlar*'ın yeraltı insanı şöyle diyor:

> Bakalım, insanın kendi kendine tam anlamıyla açık kalpli olması, gerçeklerden korkmaması mümkün müdür? Sırası gelmişken söyleyeyim: Heine, tam anlamıyla gerçek otobiyografilerin neredeyse imkânsız olduğunu, insanın kendisiyle ilgili kesinlikle yalan yanlış şeyler söyleyeceğini iddia ediyor. .... Oysa ben yalnızca kendim için yazıyorum ve şunu kesin olarak belirteyim ki, okura hitap ederek yazıyor olsam da, bu yalnızca görünüşte öyledir, böyle yazmak daha kolayıma geliyor da ondan...[6]

Yeraltı insanı Heine gibi kendini anlatmanın imkânsızlığına inansa da sadece kendi için yazdığını, hiç yayımlamayacağını düşünse de okura hitap eder bir üslupla yazdığını söyleyerek yine de kendini anlatıyor ve onun hitap ettiği biz okurlar da onun anlattıklarını okuyoruz. Yeraltı insanının tavrı kendini anlatmakla kurduğumuz ilişkiye dair birçok ipucu barındırıyor. Gerçeklerle yüzleşmek, gerçeğe erişmek, açık kalple, samimiyetle yazmak ve görünür olmak, duyulmak için muhataba ihtiyaç duymak.

Kendini anlatısallaştırmanın zorluğunu 20. yüzyılın sonuna yaklaşırken yayımladığı anı-romanı *Göç Temizliği*'nde Adalet Ağaoğlu da itiraf edecektir, üstelik yazarların kurmacalarında kendi yaşamından izler taşımakla nasıl kolayca küçümsendiğini hatırlatarak: "Günlerdir kimliğimi nasıl çıkarsam, kendimi nasıl yazsam diye düşünüp duruyorum. Meğer insanın kendini yazması ne zormuş; geçmişteki kendini bugünkü kendisiyle yan yana getirip, iç içe düşürüp de, başkalarının önüne tam kendini koyması ne olmaz şeymiş! Oysa, yazdıklarımızda özyaşamımızla ilgili öğeler bulanlar, şunu nasıl kolay söylerler: 'Kendini yazmış!'"[7] Ağaoğlu bu cümlelerle başladıktan sonra elimizdeki romanın bir kendini yazma denemesi olduğunu söyleyerek devam eder. Ama hem hafızanın yanılsamaları hem de benliğin sabit ve tekil bir gerçeklik hali olmayışı yazarın önündeki engellerdir. Önce bir türlü doğrusunun ne olduğu anlaşılamayan hatıralar sökün eder:

Doubrovsky otokurmacalarda yazar ve başkarakterin/anlatıcının aynı isme sahip olması gerektiğini, isimsiz ben anlatıcı varsa o zaman da yazara dair metne sızan ipuçlarına dayanarak eserin otokurmaca sayılabileceğini belirtir. Elbette anlatılan hikâyenin aslında yazarın başına gelmiş bir olay olması gerekliliği de diğer bir şarttır. Peki o zaman otobiyografiden farkı nerededir?

Bir gün anneme o odayı, demir karyolayı, kitap, dergi dolu dolabı da anlatmıştım. Anneme göre, o karyola demir değildi, pirinçti, bu bir. İkincisi, o dolap da karyolanın başucunda değil, sedirin üstündeydi. Üçüncüsü, kitapların hepsi Ermenilerden kalmıştı. Türkçe değildi. Okumuş olamazdım. Büyükbabam da okumuş olamazdı. .... Ama ben o dolapta bir yarımayın üstüne salıncağa oturur gibi oturmuş, kısa kollu ince giysili .... kısa saçlı, hatta saçlarının sol yanına da işlemeli bir toka takınmış ece gibi bir kadın resminin yer aldığı kapağıyla bir yığın dergi gördüm. O dolaptan çıkarıp gördüm. Büyükbabamın elinde de gördüm anne! "Önceleri büyükbaban çok okurdu. Fakat senin bilebildiğin zamanlar okumayı, yazmayı biryana itmişti. Gazete okurdu bazan..."[8]

Bu anıda olduğu gibi kendi geçmişini bulma çabası belirsizlikler, aynı anı farklı algılayışlar, uydurmalar ve yanılsamalarla doludur. O zaman Ağaoğlu karar verir: "Hiçbir yazar KENDİNİ yazamaz. Çünkü yukarıda biraz gösterdim, öncelikle dünkü kendini yazamaz. Dünkü kendini hep bugünkü kendine yamamaya çalışır. Dünkü kendinde, durmadan, bugünkü kendini doğrulatıcı ipuçları arar, bulamazsa uydurur. Bu nedenle dünkü olaylar gibi, bu olaylar, o zaman, o zaman kişileriyle ilişkideki insan da ortaya kılık değiştirerek çıkar."[9] Sadece hafızanın yanıltıcılığı değildir burada söz konusu olan. Bugünkü varoluşu, kendine dair algısı retrospektif bir anlatıyı ister istemez belirleyecektir. Öte yandan o güne, âna, duyguya erişmek mümkün olamasa da geçmişin sesleri, tatları, görüntüleri, izleri bugünkü bende gizlidir ama Ağaoğlu ancak "bir olayın bizde neden tat bıraktığını, bize niçin acı verdiğini gerçekte o duyguları, düşünceleri yaşadığımız andaki biz olarak bilebilseydik, bugünkü bizi anlatmak dediğimiz şey gerçekleşebilirdi" diyecek ve yine de kendini yazmaya karar verecektir:

> En gerçek gerçek, şu an içinde yaşadığımız, tek ağızdan açıklanamayacak olan gerçektir. O gerçeği yazarken de işte, kendimizden yazıyoruz. Ama kendimizi değil, kesinlikle kendimizi değil.
>
> Yazar kendinden yazabilir tabii. Tabii kendini de yazabilir. Ama KENDİNİ yazamaz, anlatamaz.
>
> En iyisi, kendinden yazdıklarını da, kendi yazdıklarını da, kendini de önümüze koyup, bir yazarı biz kafamıza kendimiz yazsak?[10]

Bu satırlardan anlaşıldığı gibi çetrefilli ve girift bir iş o büyük harfli KENDİNİ yazmak. Kendiliğin sabit olmayan doğasını, her yaş ve anda kültürel ve toplumsal biçimlenişinin süregittiğini, değişip dönüşen yapısını ve yaşantıyı sabitleyemeyen, deneyimi mutlak kayıt altına alamayan hafızanın kayganlığını işaret eden ve bu bilgi ve bilinçle yazan Adalet Ağaoğlu gibi pek çok yazar kendiliği anlatısallaştırma arzusunu 21. yüzyılda giderek daha fazla ifade etmeye başlayarak otokurmaca(sal) metinler ürettiler. Bu yükseliş postmodernist edebiyatın aşırı derecede oyuncu ve yüzeysel bir hal alması, dijital çağın yarattığı sahte benlik teşhirlerinin çoğalması ve gerçeği tehdit eder hale gelmesi, diğer bir deyişle hakikat sonrası tezahürlere yönelik bir tepki olarak görülebilir. Martina Wagner-Egelhaaf gerçek yaşam deneyiminin kıymetlenmesinde medya ve dijital teknolojilerin yanı sıra çeşitliliği ve heterojenliği ortadan kaldırma tehdidi taşıyan amansız küreselleşme sürecinin etkisine işaret eder. Otokurmaca metinlerin yükselişi "homojenleştirme süreçlerine karşı bir denge kurma çabası" olarak okunabilir. Yazarların, politikacıların, akademisyenlerin, sporcuların, yöneticilerin, pop yıldızlarının vb. otobiyografilerinin yanı sıra "her türlü azınlık grubuna ait otobiyografik metinler, hastalık anlatıları, açılma anlatıları, göç ve sürgün anlatıları, travma anlatıları, günlükler ve bloglar, sosyal medya sitelerindeki biyografik yazılar, grafik anılar, tanık anlatımları"nı bu çerçevede düşünmek mümkündür.[11]

Otobiyografiden otokurmacasal yordama evrilen süreci biraz daha açmadan evvel burada bir parantez açarak Türkçe literatürde *autofiction* ve *fiction* kavramlarının neye karşılık geldiğini belirtmeliyim. Yukarıdaki Tim Parks alıntısında kitabın çevirisinde "özkurmaca" kullanıldığı için alıntıda da aynen aktardım. Ancak ben "özkurmaca" yerine "oto-


Serge Doubrovsky
Fotoğraf Ulf Andersen

kurmaca" demeyi tercih ediyorum. Zira "öz" kelimesi ve takısı bir şeyin özü, cevheri manasını taşımakla daha özcü (*essentialist*) bir yaklaşımı anıştırıyor. Oysa gerek *auto* gerek *self* kelimeleriyle kastedilen "kendilik" veya "benlik" olduğundan kavramı Türkçede "otokurmaca" ile karşılıyorum. Bunun yanı sıra *fiction*, *fictive*, *fictionality* kavramları Türkçede yer yer yine yanıltıcı biçimde kurgu ve türevleriyle karıştırılıyor. Oysa isim ve sıfat olarak kurmaca ve kurmacasallığın edebi bir kavram setini işaret ettiğini daha teknik bir terim olan kurgu ve kurgusal ile aynı olmadığını hatırlayalım.

Bu çerçevede otokurmacaya/otokurmacasallığa gelirsek, Alexandra Effe ve Hannie Lawlor otokurmaca üzerine düşündükleri çalışmalarında, daha çok bir türü ifade eden otokurmaca yerine sıfat olarak "otokurmaca/otokurmacasal"ı (*autofictional*) kullanmanın daha esnek düşünmeye imkân verdiğini; otokurmacasalı "zamanlar ve metinler boyunca ortaya çıkabilen bir kip, bir an ve bir strateji olarak" ele aldıklarını belirtirler.[12] Nitekim Karen Ferreira-Meyers da Frankofon eleştirinin otokurmacayı bir tür, bir janr (*genre*) olarak ele aldığını, Anglofon eleştirininse bir yazma tarzı (*modus*) olarak kabul ettiğini belirtir.[13] Türsel ve tekil bir tanıma sıkışmak yerine yordamı merkeze alan bu yaklaşımlar bu yazıda da yürütmeyi denediğim tartışmaya ışık tutuyor ve yaşam yazısı ya da kendilik anlatısını da bir tarz, yordam olarak otokurmacalık etrafında birleştiriyor.

O zaman otobiyografi dururken neden bu kavramları kullanmaya başladık sorusunu hatırlayarak devam edelim. Hywel Dix otokurmacanın klasik otobiyografiden farkının yazarın gerçek olayları anlatırken doğrusal ve kronolojik zamandan ayrılarak anlatı zamanını yeniden yapılandırması olduğunu, bilinçakışı ve radikal bakış açısı değişimleri gibi tekniklerle ampirik deneyimin kurmacanın araçlarıyla harmanlanarak "sembolik gerçeklere" ulaşıldığını söylüyor. Dix kavramı ilk kez 1977'de *Fils* başlıklı romanı vesilesiyle kullanan yazar ve eleştirmen Serge Doubrovsky'nin kavramsallaştırmasından yola çıkarak açıklarken, Philippe Lejeune'ün yazar, anlatıcı ve karakterin özdeşliğini belirten "otobiyografik anlaşma"sına karşı otokurmacanın "otokurmacasal bir anlaşma" sunduğunu ileri süren Lecarme'ye referansla, bu anlaşmanın olgusal doğruluk ile sembolik gerçeklik arasında çözülmemiş bir gerilim yaratmakla özneyi sürekli kendini sorgulamaya yönelttiğini belirtiyor.[14] Bu anlamda mutlak bir olgusallığı değil, kurmacayla iç içe geçen daha düşünülmüş bir gerçeklik halini ortaya koyuyor.

Doubrovsky'nin kavramsallaştırmasını açımlayan Arnaud Schmitt de benzer bir vurgu yapıyor. Ona göre otokurmaca yazarın metin içinde bir avatar olarak "aşırı görünür" olduğu bir kurmaca türü, "doğrulukla bağlantısı olmayan bir içtenliğe yaslanarak otobiyografik bir niyet üretmeyi hedeflemez, otobiyografik içeriği açıkça tanımlamaz."[15] Schmitt'in vurgusu tam da otobiyografi ile otokurmacasal anlatılar arasındaki farkı işaret eder. Geleneksel otobiyografiler yazarının anlattıklarının doğruluğunu tartışmaz, hafızayı, geçmişi sorgulamaz, daha ziyade yazarının, ki genellikle önemli şahsiyetlerdir, hayatındaki önemli anları, başarıları kendinden şüphe duymayan bir kesinlikle, bütünlüklü ve tutarlı biçimde anlatırken otokurmacasal metinlerde deneyimin, yazarında bıraktığı etki ve izlerle, kurmacalaştırmanın imkânlarından yararlanılarak, zamansal ve varoluşsal mesafenin yarattığı belirsizliklerin farkında olarak samimiyetle anlatılması söz konusudur.

Gerçeklikle kurmacanın arasındaki sınırın dinamik olduğunu söyleyen Martina Wagner-Egelhaaf yaşam ile yazının, Möbius şeridini andırırcasına, sürekli birbirine dolandığını söyler. "Otokurmaca, otobiyografik olanın içkin bir kipidir ve farklı yoğunluklarda, farklı biçimlerde icra edilebilir" diyen Wagner-Egelhaaf kurmaca unsurların olgusal olanın algılanışını biçimlendirdiğini, dolayısıyla kurmacasallıktan bütünüyle arınmış "saf" bir olgusallığın

mümkün olmadığını savunur. Ona göre hayal gücü, icat ve hatta doğaüstü öğeler yaşam yazısının hakikat iddiasıyla çelişmek yerine öznel hakikatleri görünür kılarak bu iddiayı temelden destekler. Örneğin Knausgaard'ın aşırı gerçekçi anlatımı, ölüm gibi genel ve biyolojik bir süreci metaforlar ve imgeler aracılığıyla derinlemesine kişisel bir deneyim haline getirir. Otokurmacanın performatif yapısını, yaşam ile yazının birbirine dolanışını Wagner-Egelhaaf tam da bu nedenle Möbius şeridine benzetir. Yazma edimi, üzerine düşünülen yaşamın kurucu bir unsuruna dönüşür böylece. Öte yandan bir diğer boyut okurun deneyimidir. Okurun hem otobiyografik hem de romansal sözleşmeye aynı anda ya da hızlı bir ardışıklıkla bağlandığı bir "turnike etkisi" tanımlar. Bu salınım "olgusal olanın kurmacalığı" ile "kurmaca olanın olgusallığı" arasındaki karşılıklı ilişkiyi yansıtır.[16]

Alexandra Effe ve Alison Gibbons'a göre, otokurmaca yazı "bir metnin hem otobiyografik hem de kurmaca olarak bilinçli/kasıtlı biçimde üretilmesini ve bu çift yönlü niteliğin okur tarafından tanınmasının amaçlanmasını" ifade eder.[17] Otokurmacalaştırma yazarın kendini anlatısallaştırırken bilinçli olarak yaratıcı özgürlük alanları oluşturduğu özgül bir edimi ifade eder. Bu strateji yalan söyleme ya da yanlış hatırlamadan ayrılır, benliği anlatmanın ince düşünülmüş ve bilinçli bir aracı olur. Kendini keşfetmek, kendini icra etmek ve kendini yaratmak üzere kullanılır. Otokurmaca yazara aynı anda hem benliğin içinde olma hem de benliği dışarıdan gözlemleme imkânı tanır. Otokurmacalaştırma edimi çoğu zaman okurun olası itirazlarını önceden karşılamak ya da belleğin yanılabilirliğini görünür kılarak okuru metinle daha derin bir ilişkiye davet etmek için kullanılır.[18]

Otokurmacalığa dair bütün bu yaklaşımlar bugün sayıları hızla artan, okura yeni bir deneyim alanı açan otokurmacasal metinleri, yaşam yazısı ya da kendini anlatısallaştırma örneklerini yaşadığımız dünyanın, sosyal medyaların, girift ilişkiselliklerin içinden görmeye çalışır. Nitekim otokurmaca formları ya da otobiyografik temelli anlatılar oluşturma eğiliminin bugün klasik otobiyografik türlerden farkını anlayabilmek için kendini anlatma ediminin alanının genişliğini hatırlamak gerekir. Zira talk show, TED konuşmaları, biyografik/otobiyografik belgeseller, hatta stand-up show'lar kurmaca ve gerçekliğin sınırında duran ama gerçeklik vurgusunu ısrarla öne çıkaran otokurmaca hikâye etme biçimleriyle, otobiyografik anlatılarla kitleselleşme, kamusala açılma imkânı bulurlar. Bugün yeni bir kip, bir anlatı stratejisi veya bir form olarak otokurmacalığı tartışırken birbirinden çok farklı mecralarda kendi hikâyesini, deneyimini anlatma arzusunu, kendi gerçekliğini ifşa ederek kamusallaşma ve kolektif hafızaya katılma iradesinin parçası olarak düşünmek gerekir.[19] Hywel Dix de otokurmacanın "tarihsel çatışmaların ve günümüzdeki yankılarının ele alınabileceği bir anlatı alanı" açtığını, bu bağlamda öznel anlatılar ile toplumsal ve tarihsel meseleleri birleştirebilme potansiyeli taşıdığını, böylece kolektif belleğin oluşturulmasına imkân tanıdığını söyler.[20]

Otokurmaca anlatıların görünürlüğünün artmasında aslında bu kavramı reddeden Annie Ernaux'nun kendisine Nobel Ödülü'nü kazandıran "kişisel olmayan otobiyografi" ya da kendi deyişiyle "aile etnografisi" sayılabilecek, tam da kolektif belleğin oluşmasına imkân tanıyan eserlerinin rolü olduğu açıktır. Annie Ernaux örneğin *Seneler*'de Hanna Meretoja'nın belirttiği gibi birinci tekil şahıstan kaçınarak bireysel bir yaşamın bir kuşağın hareketleriyle nasıl iç içe geçtiğini gösterir. Meretoja'ya göre metin, kolektif imgelemin kültürel tarihi olarak işlev görür; "anlatısal bilinçdışı"na ait unsurları bilinç düzeyine çıkarır ve kişisel belleğin kültürel modeller tarafından nasıl koşullandığını açığa çıkarır. Meretoja otokurmaca metinlerin, "yaşamlarımızın ve benlik anlayışımızın baskın ve normatif anlatı modelleri tarafından nasıl belirlendiğini açığa çıkarmaya özellikle elverişli" olduğunu söyler.[21] Ernaux'nun metinleri tam da bu özelliğiyle öne çıkar. Yazar kişisel deneyimi, çocukluğunu ve gençliğini belirleyen travmatik anları anlatırken yukarıda otokurmacasallığa dair yer verdiğim yaklaşımların, bu kipin açtığı imkânların neredeyse hepsini kavrama olan itirazına rağmen görünür kılar. Bu bağlamda Ernaux'nun *Olay* adlı metnindeki bazı pasajları tartışarak otokurmacalaştırma yoluyla yazarın kendi gerçekliğinin normatif anlatılarca nasıl belirlendiğini, içselleştirilmiş toplumsal cinsiyet normlarıyla yüzleşmesini ve bu yüzleşmeyi kolektif belleğe nasıl aktardığını görmek mümkün olur. Ama bütün bu safhalara ulaşabilmek için yazarın önünde yazmanın ve hatırlamanın çetrefilliğine dair meşakkatli bir meydan okuma süreci vardır:

> Hayatımın o dönemine yeniden dalmak, orada ne olduğunu bilmek istiyorum. Bu keşif, bir anlatı çerçevesinde kayda geçecek, içimde ve dışımda zamandan ibaret olan bir olayı yakalamanın tek yolu bu. Bir ajanda ve o aylar boyunca tutulan bir günlük, olguları yerli yerine oturtabilmem için gerekli verileri, ipuçlarını ve kanıtları sağlayacak. O ana tekrar "kavuştuğumu" fiziksel olarak hissedinceye ve "hah, işte bu" diyeceğim kelimeler *beliriverinceye kadar her görüntünün, her imgenin derinliklerine inmeye gayret edeceğim*. Benden silinmesi mümkün olmayan ve o zamanlar tahammül edilmez ya da tersine, teselli edici anlamlar taşıyan bu cümlelerin her birini yeniden işitmek, onları bugün dü-



Annie Ernaux, 1988
Fotoğraf Sophie Bassouls

şünmek beni tiksinti ya da hoş bir sükûnet duygusuna sürüklüyor.[22]

Ernaux'nun kürtajın Fransa'da yasak olduğu yıllarda genç bir öğrenciyken yaşadığı travmatik kürtaj deneyimini anlattığı romandaki bu satırlarda dikkati çeken, ego-doküman da denen günlük, not vb. bütün somut kanıtlara rağmen yazarın arayışının o ânın, kürtaj ânının hissine kavuşmak olduğudur. Bunun bir yandan imkânsızlığı, bugün artık başka bir zamanda, başka bir ben oluşu bir yana, o vakte dek hafızaya gömdüğü fiziksel ve ruhsal acıyı yakalayabilme, en azından o âna yaklaşabilme arzusudur Ernaux'yu yazmaya iten. Ancak yazarsa hem kendisi hem de bu travmatik olayı yaşamasına neden olan toplum olan bitenle yüzleşebilecektir. Bu sayede sadece kendisini değil toplumu kuşatan normatif anlatıyı ifşa etmiş olacaktır: O zaman otokurmacalığın devreye girmesi kaçınılmaz olur. "Hayal gücüyle görmek ya da hafıza aracılığıyla gözünün önüne getirmek yazının bir nimeti. 'Gözümün önüne geliyor' olması, diğer hayatla, geçmiş ve kayıp hayatla tekrar buluştuğum hissine kapıldığım o anı kayda geçirebilmeye yarıyor"[23] dedikten biraz sonra, "çünkü o görüntüler tekrar gözümün önüne geldiğinde, o sözleri tekrar işittiğimde hissettiğim sarsıntının o zamanlar hissettiklerimle alakası yok, bu sadece yazmanın verdiği bir duygu. Yani, yazmayı mümkün kılan ve hakikatin kanıtı olan duygu" diyecektir.[24] O zaman hissettiğine hiçbir zaman tamamen erişemeyecek olsa da yazmakla kayda geçirecek, hakikatin kanıtını bulacak, en azından yazmakla duygusunu yeniden yaratacak, kendisini yeniden "icat" edecektir.

Kitabın son satırlarında, "Yaşadıklarım, onlarla hesaplaşabilmem, onları açıklayıp anlatmam için başıma geldi. Ve belki de hayatımın gerçek amacı sadece şudur: Bedenimin, hislerimin ve düşüncelerimin yazıya dönüşmesi, yani kavranabilir ve genel bir şeye dönüşmesi, varlığımın başkalarının zihninde ve hayatlarında tamamen erimesi"[25] diyerek amacını gerçekleştirmiş olduğunu söyler ve başkalarının zihnine sadece kendi deneyimini değil, başka kadınların da deneyimlemiş olduğu kolektifleşen bir travmanın izlerini nakşetmiş olur.

Ernaux'nun yazma edimine dair yukarıdaki pasajlarda vurguladıklarını yine her ne kadar kendisi otokurmacalık ya da benlik inşası kavramlarına mesafeli dursa da "kendini icat etme" (*self-invention*) kavramıyla düşünmek elverişli olacak. Ricarda Menn'in çağdaş İskoç yazar John Burnside'ın eserleri üzerinden geliştirdiği bu kavram bireyin hayatını sabit bir veri olarak değil, yazma eylemi aracılığıyla sürekli yeniden inşa edilen bir kurmaca olarak görmesini ifade eder.

Bir nevi performatif yazarlık denebilecek kendini icat yazarın kimliğinin metinde "oluşma" sürecidir. Menn otokurmacaca kavramını bu çerçevede şöyle açımlar: "Anlatılan benlik sabit, olgusal bir varlık de-

ğildir; aksine kurmaca ve anlatısal stratejiler aracılığıyla kavramsallaştırılır. Bu nedenle otokurmaca, kurmacasallığın ve anlatısallığın, tekrarlanan ancak birbirini aynen tekrar etmeyen kendini anlatısallaştırma (*self-narration*) süreçleri üzerindeki etkisini kabul eden daha özlü bir türsel çerçeve görevi görür." Menn, Burnside'ın hayatın ancak hikâye anlatımı ve kurmaca yoluyla temsil edilebileceğine olan inancından hareketle kurmacasal stratejilerin yalan değil, benliği anlamlandırmak ve icat etmek için kullanılan daha derin bir doğruluk biçimi olduğunu belirtir.[26]

Böylece aslında kendini icat kavramı, bu yazıda da sıklıkla vurgulandığı gibi benliğin, kendiliğin kaygan, değişken, zapt edilemez doğasını (otokurmaca) yazı yoluyla bir oluş hali olarak kayıt altına almasını ifade eder. Bu doğrultuda yeniden otobiyografi ile otokurmacanın ilişkisine dönelim. Lecarme otokurmaca ile otobiyografi arasındaki diyalektik ilişkinin olgusallığı öne çıkaran hakikat dürtüsü ile birinci tekil şahıs anlatıda kurmaca aracılığıyla sembolik hakikatlerin açığa çıkarılması arasındaki çözümlenmemiş gerilime işaret ettiğini söyler. Otokurmacayı da dar ve geniş anlamıyla tanımlar. Buna göre dar anlamda, "bütünüyle gerçek olgu ve olayların anlatısını ifade eder; burada kurmaca unsur, anlatım biçiminin dikkatli bir inşası yoluyla devreye sokulur; .... daha genel anlamdaysa yaşantının kendisi hayal gücünün çarpıtmalarına açıktır ve kurmaca edimi anıların içeriğini de dönüştürür."[27] Jacques Lecarme otokurmacayı 20. yüzyılın sonu ve 21. yüzyılın başına özgü modern bir edebi form olarak tanımlar. Buna göre otokurmaca birinci şahısla yazılan bir anlatının doğrudan ve sorunsuz bir şekilde sabit, olgusal bir "gerçekliğe" gönderme yaptığı varsayımını sorgular. Böylece nesne merkezli olmayan ve dışsal gerçekliğe sıkı sıkıya bağlı kalmayan yeni bir otobiyografik yazım türü ortaya çıkar. Otokurmaca kahramanın gerçekte ne yaptığını sadakatle rapor etmekten ziyade, öznenin yeni ve hayal edilmiş durumlara nasıl tepki verebileceğine dair spekülatif sorularla ilgilenir. En önemlisi sabit olmayan öznelliğin altını çizer. Bu anlamda temel içgörüsü benlik duygusunun değişen toplumsal manzaralarla etkileşim içinde kurulmasıdır. Amaç öznelliği dondurup betimlemek değil, onun ele avuca sığmaz olduğunu kabul ederek anlatı öznesini sürekli bir sorgulama altında tutmaktır.[28]


Desen Romina Bassu

Bugün otokurmacasal metinleri incelerken tam da bu ele geçirilemez benliği, toplumsal manzaraların içindeki parçalı hatırlamalar ve kesintisiz sorgulamalarla Ernaux gibi birçok kadının kurmacadışı yaşam yazısından otokurmacaya genişleyen bir yelpazede, Ernaux'nun kolektif hafızaya katılma, cinsiyetlendirilmiş normativiteyi ifşa etme edimine benzer biçimde yazdıklarını söylemek gerekir. Kadın otokurmacaları bir yandan kendi öznel deneyimlerini, sadece kadın oldukları için maruz kaldıkları travmaları, istismar ve tacizleri, cinsiyetlendirilmiş bir sorumluluk olarak anneliği, doğum yapmayı, kadın yazarlığı anlatırken diğer yandan yine Ernaux'da görülebileceği gibi deneyimi anlatısallaştırmaya, yazma ediminin kendisine dair yaşadıklarını, kendini anlatısallaştırma sürecinin sancılı doğasını ya da sadece kadınların maruz kaldıkları travmaları anlatmanın ağırlı-

ğını, utancını yazarlar. Bu bakımdan bireysel bir yaşamöyküsü olmaktan, sadece doğruları anlatan bir otobiyografi olmaktan fazlası söz konusudur. Yazma sürecinin her ânı hesaplaşma ve yüzleşmenin yanı sıra anlatılan ben ile anlatan ben arasındaki mesafeyi gözeten bir hatırlama, hafızayı canlandırma ve kendilik hallerini yeniden ve yeniden icat edebilme çabasını içerir.

Bir oluş halindeki benliği seri otokurmaca romanlarıyla parçalı ve kesintili bir yazıyla anlatan Rachel Cusk gibi, derine gömülmüş ama bütün yetişkinliğini belirlemiş bir cinsel istismarı yavaş yavaş, tam da Walter Benjamin'in belirttiği üzere bir arkeolojik kazı alanı olarak belleğin katmanlarını titizlikle açıp istismara uğrayan kendisiyle ve yetişkin yazarlığıyla yüzleşen Linn Ulmann gibi, kendiliğine dair bilgisinin sınırlılığının farkında, geçmiş yaşantının izlerini benliğinde taşısa da her bir parçasının köklerini açıklıkla belirleyemeyeceğinin bilincinde ve ancak yazarak kendi gerçekliğine kapı aralayabileceğini anlamış kadın yazarların yazma kipi, yazma yordamı olur otokurmaca. N

[1] Orhan Pamuk, *Saf ve Düşünceli Romancı*, İletişim, 2011, s. 30.

[2] Tabii bu roman özelinde romanın geçtiği mekân, dönem ve toplumsal doku yazarın yaşantısıyla örtüştüğü için bu sorunun akla gelmesi çok da zor değildir. Flaubert ile Madam Bovary ilişkisinden çok daha farklı bir durum olduğunu da söylemek gerekir. Bir başka deyişle Pamuk belki de kendisiyle Kemal'i yeterince ayrıştıramamıştır; kendisini romanın içine yerleştirmesi de bu durumu bertaraf etmek için bir edebi strateji olarak yorumlanabilir.

[3] Tim Parks, *Elde Kalem: Okuma, Yeniden Okuma ve Diğer Gizemler*, Çeviren Leyla Tonguç Basmacı, Alfa, 2024, s. 163.

[4] a.g.e., s. 165.

[5] Proust otokurmacasallığın kaynakları arasında görülebilecek kurmaca evreninde Newtoncu zaman yerine zamanı insan bilinciyle bağlantılı öznel bir deneyim olarak ele alır. *Kayıp Zamanın İzinde* adlı eserinde zaman doğrusal bir şekilde deneyimlenmekten çok geçmiş ve şimdinin hafıza yoluyla bir araya geldiği bir düzlem olarak sunulur. *Mémoire involontaire* (istemdışı hafıza) duyusal tetikleyicilerin (örneğin tat, koku veya ses) beklenmedik bir şekilde anıları canlandırmasını ifade eder. Buna göre zaman kişisel deneyimle biçimlenir. Hafıza, zamanı bir yolculuk olarak değil, bir yeniden yaratma ve geçmişle duygusal bir bağ kurma süreci olarak dönüştürür. Proust'a göre zaman kaybolmaz, aksine duyusal ve duygusal tetikleyiciler aracılığıyla yeniden keşfedilir ve deneyimlenir. Bkz. Jens Brockmeier, "Stories to Remember: Narrative and the Time of Memory", *Storyworlds: A Journal of Narrative Studies*, cilt 1, University of Nebraska Press, 2009, s. 116.

[6] Fyodor Dostoyevski, *Yeraltından Notlar*, Çeviren Ergin Altay, Can, 2011, s. 49.

[7] Adalet Ağaoğlu, *Göç Temizliği*, Oğlak, 1995, s. 9.

[8] a.g.e., s. 21.

[9] a.g.e., s. 25.

[10] a.g.e., s. 28.

[11] Martina Wagner-Egelhaaf (Haz.), "Introduction: Autobiography/Autofiction Across Disciplines", *Handbook of Autobiography/Autofiction*, De Gruyter, 2019, ss. 2-5. Ayrıntılı bir tartışma için bkz. Zeynep Uysal, "Kendini Yazmak: Yaşam ve Anlatı Ekseninde Otokurmacalık", *Anlatı Üzerine 2: Hayatı Yeniden Kurmak*, Hazırlayan Kerem Işık, Livera, 2024, ss. 13-14.

[12] Alexandra Effe ve Hannie Lawlor (Haz.), "Introduction: From Autofiction to the Autofictional", *The Autofictional: Approaches, Affordances, Forms*, Palgrave Macmillan, 2022, s. 3.

[13] a.g.e., s. 6.

[14] Hywel Dix (Haz.), "Introduction: Autofiction in English: The Story so Far", *Autofiction in English*, Palgrave Macmillan, 2018, ss. 2-6. Serge Doubrovsky otokurmacalarda yazar ve başkarakterin/anlatıcının aynı isme sahip olması gerektiğini, isimsiz ben anlatıcı varsa o zaman da yazara dair metne sızan ipuçlarına dayanarak eserin otokurmaca sayılabileceğini belirtir. Elbette anlatılan hikâyenin aslında yazarın başına gelmiş bir olay olması gerekliliği de diğer bir şarttır. Peki o zaman otobiyografiden farkı nerededir? Dille kurulan bir anlatı ister istemez kurmaca bir boyut içerecektir. Dolayısıyla yazının dilbilimsel doğasına da işaret eder Doubrovsky. Üstelik bazı anları yaşandığı gibi aktarmak, örneğin geçmişteki özgün diyaloglardan alıntı yapmak imkânsızdır; bu da yazarları hafızanın izleri ile hayal gücünün ürettiklerinin iç içe geçtiği bir yapı kurmaya yöneltir. Ayrıntılar için bkz. Zeynep Uysal, a.g.e., s. 12.

[15] Arnaud Schmitt, "The Pragmatics of Autofiction", *The Autofictional*, s. 97.

[16] Martina Wagner-Egelhaaf, "Of Strange Loops and Real Effects: Five Theses on Autofiction/the Autofictional", a.g.e., s. 24.

[17] Alexandra Effe ve Alison Gibbons, "A Cognitive Perspective on Autofictional Writing, Texts, and Reading", a.g.e., s. 66.

[18] a.g.e., s. 66.

[19] Zeynep Uysal, a.g.e., s. 13.

[20] Hywel Dix, "Autofiction, Post-conflict Narratives, and New Memory Cultures", *The Autofictional*, s. 187, 201.

[21] Effe ve Lawlor, a.g.e., s. 10.

[22] Annie Ernaux, *Olay*, Çeviren Siren İdemen, Can, 2023, s. 21.

[23] a.g.e., ss. 42-45.

[24] a.g.e., s. 59.

[25] a.g.e., s. 75.

[26] Ricarda Menn, "Unpicked and Remade: Creative Imperatives in John Burnside's Autofictions", *Autofiction in English*, s. 164.

[27] Hywel Dix, "Introduction", *Autofiction in English*, s. 6.

[28] a.g.e., s. 6.

OTOKURMACA ÖZELİ POLİTİĞE NASIL DÖNÜŞTÜRÜR?

Otokurmaca hayatın gerçeklere sıkı sıkıya bağlı bir temsilini hedeflemekten ziyade öznelliğin karmaşıklıklarıyla tutarsızlıklarını keşfe çıkmaya meyleder.

Frances Egan, Beth Kearney

Nobel Edebiyat Ödülü'nün 2022'de Fransız yazar Annie Ernaux'ya verilmesi zamanlaması itibariyle de isabetli bir karar.

Ernaux onlarca yıldır kendi deneyimlerini kaleme alıyor, hayatının çeşitli veçhelerini edebiyat kalıbına döküp kamusal alana yansıtıyor. Eserleri küresel edebiyatta daha geniş bir temayülün, "otokurmaca"nın bir parçası.

Sandığınızdan çok daha fazla otokurmaca okumuş olmanız mümkün. Karl Ove Knausgaard, Teju Cole, Ocean Vuong, Chris Kraus, Sheila Heti, Rachel Cusk ve Deborah Levy gibi yazarlara denk gelmiş olabilirsiniz mesela. Anglosferde Fatima Daas, Yuko Tsushima ve Shahriar Mandanipour gibi daha az bahsi geçen yazarlar da var.

Otokurmaca tanımı epey geniş ve esnek olsa da, temelde yazarın hayatındaki gerçek olayları betimleyen ama kurmacayla ilişkilendirilen serbestilerden faydalanan bir edebiyat eseri şeklinde anlaşılabilir. Kısacası otokurmaca otobiyografik metinle kurmaca metni kaynaştırır.

Yine de tartışmalı bir tür bu. Birinci şahıs "ben"ini kolektif bir benlik gibi gören Ernaux gibi kimi yazarlar bu etiketi reddediyor. Kimileri otokurmacanın kendi başına bir tür olduğu fikrine bile katılmayıp buna bir yazma "kipi", bir "strateji" ya da "mercek" gözüyle bakıyor. Kimileri zaten her türlü edebiyat eserinin kişisel deneyimden yola çıktığını savunacak kadar ileri gidiyor.

Otokurmacanın Kökenleri

Yazarlar uzun zamandır otobiyografik ve kurmaca unsurları bir araya getiriyor. Bunu yapan Colette, Marcel Proust ve Jack Kerouac gibi meşhur yazarlar var ama onların eserleri "roman" etiketi altında kalıyor.

Modern Batı edebiyatının dışında da benzer gelenekler vücut buldu. Japon edebiyatında *shishosetsu* (benromanı) 20. yüzyıl başlarında önem kazandı örneğin.

Otokurmaca niteliğindeki eserler türün adı konmadan önce de yazılmış olmakla birlikte bu terim yazar, edebiyat eleştirmeni ve akademisyen Serge Doubrovsky'nin 1977'de yayımlanan Fransızca romanı *Fils*'le (hem "Oğul" hem de "İplikler" şeklinde çevrilebilecek bir başlık) birlikte türedi.

Doubrovsky otokurmacayı en temel haliyle yazarın, anlatıcının ve başkarakterin aynı kişi olduğu edebi eser şeklinde tarif eder. Ama bu müşterek kimlik "gerçeklere" sıkı sıkıya bağlı değildir. Otokurmaca yazarları yazarla okur arasındaki, otobiyografik bir metnin yazarının kendi gerçek hayat hikâyesini anlatma taahhüdünde bulunduğu otobiyografik mutabakat denen şeyi bozar.

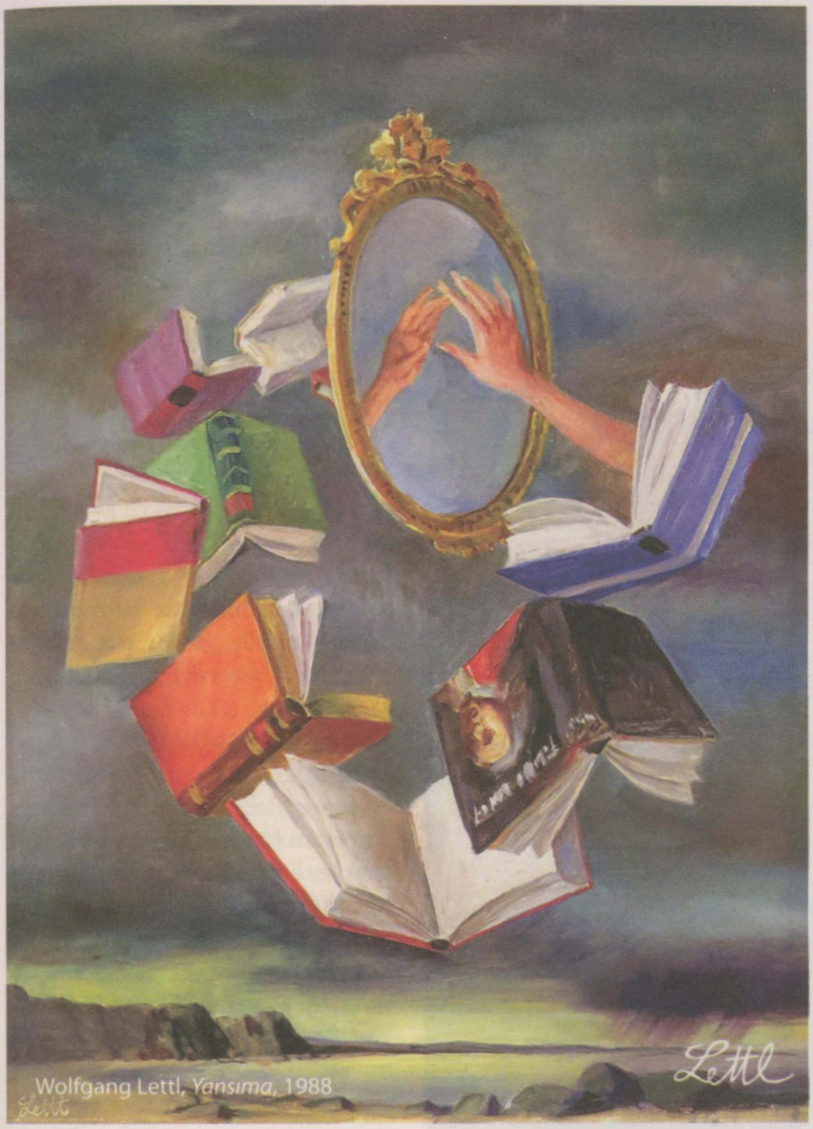
Otokurmaca genellikle otobiyografik boyutunu açıkça ortaya koyar ama gerçekle kurmacanın ne demek olduğuna dair varsayımlarımızı sorgulamak için ikisi arasındaki sınırları bulandırır. Bu açıdan deneysel bir türdür: Hayatın gerçeklere sıkı sıkıya bağlı bir temsilini hedeflemekten ziyade öznelliğin karmaşıklıklarıyla tutarsızlıklarını keşfe çıkmaya meyleder.

Toplumsal Cinsiyeti ve Mahremiyeti Merkeze Almak

Geçtiğimiz onyıllarda otokurmaca çoğunlukla toplumdaki daha geniş grup ve kimliklerle bağ kurmak üzere benliğe odaklandı. Özel olanın nasıl politik olabildiğini ortaya serme konusunda benzersiz bir konum aldı.

1990'larda ve 2000'lerin başında çok sayıda Fransız kadın yazar otokurmacayı toplumsal cinsiyet, cinsellik ve fiziksel saldırı ya da yeme bozuklukları gibi bedensel deneyimlere ilişkin mahrem konuları yazmak için kullanmaya başladı.

Bu eserler günümüzde tabuları yıktıkları ve geniş bir kitleyi ilgilendiren deneyimleri tartıştıkları için büyük takdir görüyor. Örneğin Nina Bouraoui'nin *Garçon manqué* (Erkek Fatma, 2000) romanı hem kadın-erkek ikiliğini hem de Fransız ve Cezayir kültürleri arasındaki ikiliği yıkan başkarakter "Nina" hakkındadır. Christine Angot'nun kaleme aldığı *L'Inceste* (Ensest, 1999) ise anlatıcının yaşadığı cinsel ilişkilerin travmasını ve karmaşıklığını resmettiği bir itiraf hikâyesidir.


Wolfgang Lettl, *Yansıma*, 1988

Ağırlıklı olarak kadın deneyimlerinin mahrem ve ekseriyetle sınıflandırması güç yanlarına odaklanmaya yönelik bu eğilim Anglofon bağlamlarda da karşımıza çıkıyor. Chris Kraus'un kült romanı *I Love Dick* (Dick'i Seviyorum, 1997) dizginsiz ve "iğrenç" kadın arzusunun daha oyunbaz bir betimlemesini sunar. Romanda "otuz dokuz yaşındaki deneysel yönetmen Chris Kraus" takıntılı bir şekilde Dick adlı bir akademisyenin peşinden koşar. Dick'e yazdığı taşkın ve felsefi mektuplar arzu ve cinselliğin ifadesinde toplumun makul saydığı biçimleri sorgular.

Kadınların kaleme aldığı bu tür itiraf ya da tanıklık kabilinden eserler sıklıkla "kendi içinden başka bir yere bakmamak"la ve "egosantrik" olmakla eleştirildi. Doubrovsky de dahil birtakım eleştirmenler yazarların "gayri-edebi" konulara çok fazla yoğunlaşarak otokurmaca formunu saptırdıklarını iddia etti. Bu tür eleştiriler yenilikçi üsluplar geliştiren bazı yazarlara da yöneltiliyor. Altında yatan sebebin söz konusu yazarların statükoyu rahatsız etmesi olduğunu ileri sürmek mümkün.

Otokurmaca başka bir insanın iç dünyasına girip kendimizinkinden başka bir bakış açısıyla karşılaşmamıza imkân tanıyabilir. İngiliz roman yazarı Deborah Levy Yaşayan Otobiyografi dizisi üzerine tartışırken bir kadın olarak kişisel deneyimi yazmanın başlı başına politik bir eylem olduğunu söyler. Virginia Woolf ve Simone de Beauvoir gibi yazarlardan etkilenen Levy'nin eserleri "dünyada devinen ve düşünen bir kadın zihni"ni merkeze alır.

Benlikten Kolektife

Kadınların hayatlarını konu alan kitaplara genellikle kadınlara yönelik kitaplar gözüyle bakılsa da bu eserler dünya üzerine geniş perspektifler sunar. Sınıf, ırk ve toplumsal cinsiyet meseleleri kişiseldir ama tek bir kişinin münferit deneyimiyle sınırlı oldukları nadiren görülür. Dolayısıyla otokurmaca daha geniş toplumsal yapılar üzerine düşünmenin yolu da olabilir.

Örneğin Ernaux odağı benlikten kolektife kaydırmanın peşinde olduğu için otokurmaca etiketini reddeder. Eserleri kendi deneyimlerinin hakikati saydığı unsurları resmetmekle birlikte kendi "ben"ini tekil bir kimlikten ziyade "kişilerüstü bir form" gibi görür; ona göre yazmak "kendi deneyimi dahilinde, bir ailenin, toplumsal ya da tutkulu bir gerçekliğin işaretlerini kavramanın bir yolu"dur.

Ernaux'nun 2021'de Audrey Diwan tarafından sinemaya uyarlanan kitabı *Olay* (2000) da böyle bir örnek. Ernaux'nun 1960'ların başında yasadışı yollarla kürtaj olmasının hikâyesini ve o dönemde kürtaj hizmetine ulaşmanın zorluklarını anlatıyor. Deneyimi, Fransa tarihinin Ernaux'nun kuşağından pek çok kadının hayatını etkileyen önemli bir yanına ışık tutuyor.

Dünyanın dört bir yanında karşılık bulan, günümüzde de geçerliliğini koruyan bir konu bu. Kürtaj Avustralya'da yasal ama *Olay* muhtelif hukuki engellerden ve kürtaj hizmetlerine ulaşımdaki eşitsizlikten doğabilecek tehlikeli sonuçları hatırlatma gücüne sahip bir eser.

Son dönemde edebiyat dünyasında ses getiren isimlerinden Édouard



Édouard Louis
Fotoğraf Ryan Pfluger

Toplumsal hareketlilik Ernaux ve Louis'ye sınıf ve toplumsal cinsiyetin kesişim noktalarını ortaya sermek için kullandıkları belli bir görünürlük ve sesini duyurabilme imkânı sağlar.

Louis de çıkış romanı *Eddy'nin Sonu*'nda (2014) kuir kimliğiyle işçi sınıfı kökleri arasındaki gerilimi anlatır. *Bir Kadının Kavgaları ve Dönüşümleri*'ndeyse (2021) odağını annesine çevirir, çünkü kendi ifadesiyle edebiyat çoğunlukla toplumun marjinlerinde var olan kişilerce –buna işçi sınıfı ve ev içi istismara uğrayan kadınlar da dahildir– üretilmemekte ve dolayısıyla onlara hitap etmemektedir.

Ernaux ve Louis sınıf kaçkınlarıdır – ikisi de sosyal statüsünü değiştirmiştir. İşçi sınıfı köklerinden gelip uluslararası başarıya erişmişlerdir ve artık ayrıcalıklı bir konumları vardır. Bu konumları, siyasi fikirlerinin kitapların dışına çıkıp kamusal alanda etkili olmasına imkân tanır. Toplumsal hareketlilik her iki yazara da sınıf ve toplumsal cinsiyetin kesişim noktalarını ortaya sermek için kullandıkları belli bir görünürlük ve sesini duyurabilme imkânı sağlar.

İkisi de Pierre Bourdieu, Michel Foucault ve Didier Eribon gibi sosyolog ve filozoflardan etkilenmiştir. Ancak kitapların dünyasıyla sınırlı kalmazlar, kamusal siyasi söylemde de aktif rol alırlar. Ernaux da, Louis de ilerici bir duruşla Sarı Yelekliler gibi işçi sınıfı hareketlerini desteklediler. Ernaux küresel #MeToo hareketinin ateşli bir savunucusu. İki yazar da ekonomik adalet ve iklim kriziyle mücadele için 16 Ekim 2022'de düzenlenen gösteriye katıldı.

Kimlik Kategorilerini Bozmak

Yaşanmış deneyimden yola çıkarak yazmanın bir meşruiyeti ve bu meşruiyetin haklı sebepleri var. Örneğin #OwnVoices, "başkarakterleriyle aynı marjinalleştirilmiş kimliği paylaşan yazarlara öncelik veren" bir hareket. Ana akımdaki zararlı temsillere cevaben ortaya çıktı. Ne var ki toplumun yazardan beklentilerini ve yazarların algılanışını kimliğe dair indirgemeci anlayışlar belirlediğinde sorunlar baş gösteriyor.

Fransız-Cezayirli yazar Fatima Daas'ın ilk romanı *La Petite Dernière*'in (Ailenin Küçüğü, 2020) medyada uyandırdığı yankılar buna bir örnek. Söz konusu otokurmaca eserde yazar ile başkarakter aynı ismi, aynı göçmen geçmişini, aynı cinsel kimliği ve dini inançları paylaşıyor. Ama "Fatima Daas" adı bir mahlas. Roman lirik kısa bölümler aracılığıyla çoğul –ve ilk bakışta çelişkili– bir kimlik inşa ediyor.

Daas otobiyografik mutabakatı bozmak suretiyle okurların ondan sergilemesini bekleyebileceği "otantik" kimliği öngörüp reddediyor. Buna rağmen yazar bir Müslüman ve

lezbiyen olarak kendi kimliğine çok fazla odaklanıldığını belirtiyor. Söyleşilerde cinselliğiyle inancını nasıl uzlaştırdığını açıklaması için baskı görüyor.

Basının bu tepkisi Daas'ı sınıflandırıp sınırlandırıyor. Yorumcular yazarı tam da eserinin meydan okuduğu stereotiplerle tanımlamaya çalışıyor. Romanını aşk, yuva, aidiyet ve inanç gibi evrensel temaları işleyen bir edebi eserdense *tek bir* kadının deneyimine dönüştürüyor.

Batı edebiyatı standartları tarih boyunca Avrupalı erkek yazar sesini normal ya da tarafsız ses konumuna getirdi. Daas gibi bu normdan sapan yazarlar otobiyografinin alanına mahkûm edilip belli bir deneyimin vaka incelemesiymiş gibi fetişleştirilme tehlikesiyle karşı karşıya.

Kendi başına yüklü bir etiket olarak "otokurmaca" tarafsız olmadığı gibi özü itibariyle illa özgürleştirici de değil. Öte yandan bu yazım yaklaşımı, ne kadar ihtilaflı olursa olsun, bazı yazarların kendilerini sınırlamaya çalışan normları kademe kademe değiştirmesini sağlıyor. Vietnamlı-Amerikalı şair Ocean Vuong iyi bir örnek. Vuong ilk romanı *Yeryüzünde Bir An İçin Muhteşemiz*'i (2019) hem otobiyografik bir okumayı davet etmek hem de ondan kaçınmak için yazdığını söylüyor. Ana akımın göz ardı ettiği gerçek hayatlara derinlik kazandırırken bir sanatçı olarak özgürlüğünü ve özneliğini korumak istemiştir.

Yeryüzünde Bir An İçin Muhteşemiz "Küçük Köpek"in annesi Rose'a yazdığı bir dizi samimi ve şiirsel mektuptan oluşuyor. Eser "roman" olarak etiketlenmiş, mektupların da kurmaca olduğu açık. Buna rağmen okur Vuong'la birinci tekil anlatıcısının arasındaki benzerlikleri kolaylıkla seçebiliyor: İkisi de göçmen ailelerden geliyor, ikisi de Vietnamlı-Amerikalı eşcinseller ve Connecticut'ta büyümüşler.

Vuong Amerikan erkekliği, kuirlik ve göçmen aile stereotiplerini



Fatima Daas
Fotoğraf Davit Giorgadze

sarsmak üzere kendi yaşanmış deneyimlerinden yola çıkarak yazıyor. Aynı zamanda okurlar olarak bizleri kendimiz hakkında anlattığımız hikâyeleri sorgulamaya davet ediyor: Hikâyelerimizde neleri ortaya serip neleri gizliyoruz? Hangi dili kullanıyoruz? Kiminle ve kimin için konuşuyoruz?

Otokurmaca akışkanlıkta, kuirlikte ve çoklukta serpiliyor. "Benlik" üzerine yazmayı denemek yazarların ortada tek bir otantik kimlik olduğu mefhumunu reddetmelerini sağlayabilir. Daha çeşitli anlatıcı "ben"ler baskın yazı kiplerini baştan yaratıp ana akım toplumun evrensel deneyim saydığı şeyleri değiştirebilir.

Bir tür ya da yazı kipi mahiyetiyle otokurmacaya kesin bir tanım getirmek zor ama olayı da bu zaten: benlikle toplum arasındaki ilişkiye dair kavrayışımıza derinlik katmak. İnsanlar karmaşıktır – otokurmaca da öyle. Yazarlar kendilerini edebi bir eserin merkezine koyarak deneyimin pek çok yüzünü keşfe çıkabilir, birbirinden ince çizgilerle ayrılan öznel "hakikatler" sunabilirler. N

İngilizceden çeviren **Elif Ersavcı**

* The Conversation, 10 Ocak 2023

KENDİNİ ANLATMANIN SINIRINDA SIMONE DE BEAUVOIR'IN OTOBİYOGRAFİK ÇİZGİSİ

Simone de Beauvoir'ın *Bir Genç Kızın Anıları*, *Olgunluk Çağı* ve *Koşulların Gücü* adlı otobiyografik yapıtları tam bir şeffaflık değil, kontrollü ve kurucu bir açıklık üzerine kurulur.

Selin Gürses Şanbay

Otobiyografik yazım denince araştırmacıların ilk aklına gelen isimlerden Philippe Lejeune'ün "otobiyografik pakt" kavramı yazar ve okur arasındaki keskin sınırları olan bir sözleşme olarak ele alınır. Lejeune'ün otobiyografiye dair kurucu metni *Le Pacte Autobiographique*'teki tür tanımına baktığımızda otobiyografik anlatının sadece bir yaşamı hikâyeleştirerek anlatılması değil, ancak bir kimliğin de inşasının gözler önüne serildiği bir yapı olduğunu şu sözlerle tanımlar: "Gerçek bir kişinin kendi varoluşunu, özellikle de kişiliğinin tarihini vurgulayarak anlattığı geçmişe dönük bir düzyazı."[1] Bu kısa tanımdan bile yazarın anlatmak istediği dönemdeki gündelik yaşamının ötesinde kimliğinin nasıl oluştuğuna değindiğini, dolayısıyla da hem onu çevreleyen dünyanın hem de iç dünyasının samimi bir açılımını bulmak mümkün olmalıdır. Bu çerçeveden yola çıkarak Simone de Beauvoir'ın *Bir Genç Kızın Anıları*, *Olgunluk Çağı* ve *Koşulların Gücü* adlı otobiyografik yapıtlarını okuduğumuzda Lejeune'ün paktının işaret ettiği sınırları değerlendirebiliriz.

Yukarıda sözü edilen metinler 20. yüzyılın neredeyse tamamına tanıklık etmiş ünlü bir felsefecinin, yazarın ve elbette bir kadın hakları aktivistinin tüm kimliğini ve mücadelesini ortaya koyan yapıtlardır. Birinci kitap *Bir Genç Kızın Anıları*'nda çocukluk ve gençlik dönemini ele alan yazar ailesinden, okullardan, sürekli keşfettiği duygulardan bahsederek bir kadının çocukluk ve gençliğinden oluşan ilk yirmi senesini bizlere anlatır. Bu kitapları okurken Lejeune'ün kaçınılmaz bir kural olarak sözünü ettiği yazar-kahraman-anlatıcı özdeşliğini daha ilk metnin ilk sayfasında rahatlıkla görebiliyoruz: "Albümün sayfasını çeviriyorum; bir başka resim: Annemin kucağında benden başka bir bebek. Ben ise, iki buçuk yaşındayım, başımda berem, üstümde pilili bir eteklik; kız kardeşim de yeni doğmuş."[2] Diyebiliriz ki Beauvoir otobiyografik projesinin daha ilk cümlelerinde hatırlama edimi ışığında kendi hikâyesini anlattığını, bunu yaparken yazma edimini kullanarak anlatıcı rolünü üstlendiğini ve anlattığı küçük kızın kendi çocukluğu olduğunun kesinliğini okuruna aktararak otobiyografik paktı açıkça kurar. Yazar, anlatıcı ve tarihsel Beauvoir arasında kesin bir özdeşlik vardır ve metinler gerçeklik iddiasını son sayfaya kadar geri çekmez.

Ancak Beauvoir bu pakt içinde tam bir şeffaflık da sunmaz, tüm metinleri hem açık hem opaktır. İlk metnindeki okul ve eğitim hakkındaki düşünceleri, ailesiyle ilgili duyguları, inanç bağlamındaki dönüşümü, *Olgunluk Çağı*'nda vurguladığı bir yazar ve felsefeci olarak entelektüel gelişimi, kadınlık bilincinin uyanışı ve yaşamı boyunca hiç ayrılmadığı Jean-Paul Sartre'la kurduğu düşünsel birliktelik konusunda son derece açık bir metin inşa eder. Bunun yanında metnini eksiksiz bir gerçeklik üzerine kurduğundan ve kurguya asla yer vermediğinden hikâyesinde değindiği başka insanlar hakkında oldukça ketum bir dil geliştirir. Elbette bu noktada en çok Sartre'la arasındaki romantik ilişkinin dinamiklerinden, duygusal kırılmalarından, yani kısaca özel hayata dair anılardan söz ediyoruz: "Öte yandan, onlara [okurlara] her şeyi söylemeyi düşünmediğimi de önceden haber vermeliyim. Çocukluğumu, gençliğimi anlatırken hiçbir şeyi atlamadım; uzak geçmişimi fütursuzca ve ölçüsüzlüğe pek varmadan açıkça gözler önüne serdim gerçi, ama olgunluk dönemim için aynı ilgisizliği duymuyorum ve aynı özgürlüğe sahip değilim. Burada söz konusu olan kendimi ve arkadaşlarımı çekiştirmek değil; dedikoduyu sevmem. Pek çok şeyi karanlıkta bırakmakta kararlıyım."[3] *Olgunluk Çağı*'nın önsözünde bulunan bu cümleler bize Beauvoir'ın paktın açıklık kurallarını nasıl esnettiğini gösterir. İlk kitaptaki "yeniden kurulan" geçmişin gerçekliğine sadakatle bağlı kalan yazar şeffaflık vaadi



Simone de Beauvoir, Paris, 1948
Fotoğraf Gisèle Freund

vermiş ve tüm metinde buna bağlı kalmıştır. Ancak Olgunluk Çağı'nda henüz yaşamöyküsüne geçmeden okuruna ilk kitaptaki bu "fütursuz" yaklaşıma sahip olamayacağını, yaşamöyküsüne değip dokunan diğer insanlar hakkında konuşurken bazı noktaları gölgede bırakacağını açıklıkla ifade eder, çünkü bu kitapta sahne genişler: Artık sadece bir genç kızın iç dünyası değil, dönemin entelektüel çevresi, Sartre'la kurduğu düşünsel ve romantik ilişkisi ve elbette savaşın gölgesi vardır.

Önsözde açıkça kendi öyküsünü tarihsel koşullardan ayıramayacağını söyleyen yazar okuruna belli bir açıklık ve kesin gerçeklik sözü verirken öyküdeki gerçekten yaşamış insanların adlarının da korunması sözünü iletir. Çünkü özel alan tarihsel olanın içinde erir Beauvoir'ın yaşamöyküsünde: İlişkileri anlatırken bir duygu akışı okumayız; Beauvoir en özelini bile anlatırken analitik bir çözümleme süzgecinden geçirerek aktarır, kısacası duyguları hiçbir zaman tüm çıplaklığıyla okumayız onun metinlerinde. Özellikle insanlarla ilişkilerinde yaşadığı duygusal karmaşaları ayrıntılı psikolojik itiraflar olarak değil de "bir dönemin ruhu"nun parçası olarak sunmayı tercih eder. *Olgunluk Çağı*'nın ikinci cildine başlarken yazdığı önsözdeki cümleleri bu anlayışını açıkça ortaya koyar: "Daha çok, yaşamımı kendi içine kapalı özerk bir girişim olarak görmekten vazgeçtim: artık çehresini tanıyamadığım yeni bir dünya ile ilişkilerimi yeniden keşfetmem gerekti. İşte bu değişimi anlatacağım."[4] Bu noktada artık söz konusu opaklıktan bahsedebiliriz; otobiyografik pakt yazar için "tam açıklık" değil, bilinçli bir öz-kurma pratiğine doğru ilerler. Anlatmadığı ya da örtük bıraktığı yerler metnin güvenirliğini zedelemez, daha çok yazarın metni oluştururken geliştirdiği bir kontrol mekanizmasının sonucu ortaya çıkmıştır.

Beauvoir'ın savaş döneminde günü gününe tuttuğu günlüklerini anlatısına hiç dokunmadan, değiştirmeden *Olgunluk Çağı*'na dahil etmesiyse metnin dinamikliği açısından değerlendirmeden geçemeyeceğimiz bir hamledir. Geçmişe dönük anlatının kesilip birden günlüklerin şimdiki zamanının devreye girmesiyle daha hareketli, daha açık bir söylemin içinde buluruz kendimizi. Bu şimdiki zamanın dinamizmi, doğrudan anlatımın gerçekliği ve şeffaflığı sanki okur savaşın acısını yaşıyormuşçasına çarpıcı bir etki yaratır. Ne var ki araya sokulan günlük sayfalarında el değmeden anlatılan özel hayatı bakımından sadece savaş içerisindeki bir bireyin çırpınışları aktarılır. Burada üzeri örtülecek, gölgede bırakılacak bir özel hayat yoktur; savaşa girmiş bir ülkenin işgal edilmesi olası başkentinde, askere alınmış hayat arkadaşının yokluğunda korkuyla sarmalanmış bir kadının kendini yazma edimiyle iyileştirme çabası bu sözlerle başlar: "Ve sonra bir sabah, olay gerçekleşti. O vakit, yalnızlık ve kaygı içinde, günlük

Beauvoir'ın yaşamöyküsü ile toplumsal ve tarihsel bağlamı birbirinden ayırmadığını, kişisellikten kastının süzgeçten geçmemiş bir duygu aktarımındansa dönemle ve kendini çevreleyen tüm öğelerle birlikte ele alıp çözümlediği iç dünyasının ve anbean gerçekleştirdiği bir kimlik inşasının parçası olduğunu yinelemek gerekir.

tutmaya başladım. Bu günlük bana, ondan çıkartabileceğim anlatıdan daha canlı geliyor. Bu nedenle, işte onu sunuyorum."[5] Geçmişi anlatırken ortaya konan mesafe günlüklerden yapılan alıntılarla birlikte yok olur ve böylece yazar belleğin zayıflığından uzakta, anlatmak istediğini eksiksiz ve hatasız olarak okuruna aktarabilir.[6]

Beauvoir'ın kronolojik olarak yaşamını anlattığı son otobiyografik metni *Koşulların Gücü*'ne bakıldığında ne açıklık ve gerçeklik iddiasından ne de bir dereceye kadar opaklığını savunmasından vazgeçtiğini görüyoruz. Hatta tüm bu öğeleri içeren söylem stratejisinin daha da güçlendiğini söylemek mümkün: "*Olgunluk Çağı*'nda bana birkaç önemsiz ve bir iki de önemli yanlıştan söz ettiler; tüm özenime karşın, bu kitapta da sık sık yanılmış olacağım kesin. Ama şunu söylemek isterim ki, hiçbir zaman hakikati, bilerek isteyerek çarpıtmadım."[7] *Koşulların Gücü* tarihsel ve politik düzlemde son derece açık bir söylem olarak okunurken, özel hayat konuları her zamanki gibi, diğer kişilerin özel hayatına ve adına saygıdan ötürü, detaysız ancak açıklayıcı bir tonda ilerler. Önsözünde geçmişle hesaplaşmaya hazır bir yazar olarak geçmişin toplumsal koşullarıyla kişisel sorumluluk arasındaki sınırları özenle çizer.

Son metninin geçtiği yıllar Fransa açısından politik ve toplumsal anlamda çalkantılı bir döneme denk geldiğinden özel hayat anlatısı zaten ister istemez ikinci planda kalır: "Politik olaylara eskiye oranla çok daha fazla karıştığım için, onlardan daha çok söz edeceğim; öykümdeki kişisellik bundan ötürü azalmayacak; eğer politika 'şimdiki zamanı ön görmek' sanatı ise, uzman olmadığıma göre, öngörülmemiş bir şimdiki zamanın hesabını vereceğim; tarihin günü gününe kendini bana açma biçimi, benim öznel gelişimim kadar benzersiz bir serüven."[8] Bu alıntıyla birlikte Beauvoir'ın yaşamöyküsü ile toplumsal ve tarihsel bağlamı birbirinden ayırmadığını, kişisellikten kastının süzgeçten geçmemiş bir duygu aktarımındansa dönemle ve kendini çevreleyen tüm öğelerle birlikte ele alıp çözümlediği iç dünyasının ve anbean gerçekleştirdiği bir kimlik inşasının parçası olduğunu yinelemek gerekir.

Beauvoir'ın otobiyografik projesini türün paktı çerçevesinde okuduğumuzda, yazarın bu pakta bağlığını anlatılarında, önsöz ve sonsözlerinde görmekle birlikte bazı şeyleri gölgede bırakarak paktı kendince sınırlandığını da söyleyebiliriz. Simone de Beauvoir her zaman "gerçeği, yalnızca gerçeği anlatıyorum" derken neyin okura aktarılmasının gerekli olduğuna, neyin kendine kalması gerektiğine kendi karar vererek paktı esnetir. Topluma mal olmuş tanınan bir figür olarak sınır çizgilerini bireysel mahremiyet ile kamusal ve düşünsel kimliğinin inşası arasında çeker. Okur olarak bizler de bu çizginin üzerinde dururuz, hem içeriye davet ediliriz hem de davet edildiğimiz anlatıya belli bir mesafeden katılırız.

Onun anlatısı, dediği gibi, bir dedikodu amacı gütmez; bir kadının, bir yazarın, bir felsefecinin, bir aktivistin onu oluşturan koşullarına, bunların sebep ve sonuçlarına odaklanan bir dönem panoramasıdır. Dolayısıyla metinleri tam bir şeffaflık değil, kontrollü ve kurucu bir açıklık üzerine kurulur, çünkü ele aldığımız metinler Lejeune'ün tür tanımında işaret ettiği gibi geçmişin basit birer temsili değil, öznenin yazı aracılığıyla kendini kurduğu dinamik bir alandır; anlatılan yaşam kadar anlatma ediminin kendisi de özneyi üretir. **N**

[1] Philippe Lejeune, *Le Pacte Autobiographique*, Editions du Seuil, 1974, s. 14.

[2] Simone de Beauvoir, *Bir Genç Kızın Anıları*, Çeviren Seçkin Selvi, Payel, 2006, s. 7.

[3] Simone de Beauvoir, *Olgunluk Çağı I*, Çeviren Betül Onursal, Payel, 1991, s. 10.

[4] Simone de Beauvoir, *Olgunluk Çağı II*, Çeviren Betül Onursal, Payel, 1991, s. 10.

[5] a.g.e., s. 18.

[6] Selin Gürses Şanbay, *L'émergence du sujet dans le récit autobiographique: une étude sémiotique des oeuvres autobiographiques de Simone de Beauvoir*, Doktora Tezi, No 340345, İstanbul Üniversitesi, 2013.

[7] Simone de Beauvoir, *Koşulların Gücü I*, Çeviren Betül Onursal, Payel, 1995, s. 10.

[8] a.g.e., ss. 7-8.


VIRGINIA ELENA PATRONE

DAHA FAZLA YAŞAM
ÇAĞDAŞ OTOKURMACA VE "ÖZDEŞLEŞİLEBİLİRLİK" SORUNU

Okurlar yazarına benzemeyen bir anlatıcıdan çok yazarına benzeyen bir anlatıcıya ilgi duymaya, kendini onunla özdeşleştirmeye ve ona güvenmeye yatkın. Günümüzde özdeşleşilebilirlik okunabilirlik anlamında kullanılıyor.

Gavin Tomson

Otokurmaca, günümüzde revaçta olsa da, yeni bir kavram değildir. Fransız yazar ve eleştirel teorisyen Serge Doubrovksy 1970'lerde kurmaca ve otobiyografik gerçekleri bir araya getirdiği *Fils* (1977) dahil olmak üzere kendi romanlarından birkaçını tanımlamak için *otokurmaca* terimini ortaya attı. Ancak geriye dönüp baktığımızda otokurmaca olarak nitelendirebileceğimiz romanların temelleri çok daha eskiye dayanır.

Günümüzün en tanınmış ya da en azından en kötü şöhretli otokurmaca yazarı Karl Ove Knausgaard'ın, yazdığı kitaplar yüzünden ona kızan gerçek kişileri konu alan *Kavgam*'daki gibi alışılmadık derecede kalın romanlarından bir asır önce Proust daha da kalın romanlar yazmıştı: *Kayıp Zamanın İzinde* (1913-1927) romanında hemen hemen aynı şeyleri yaptığı için ona kızan gerçek kişiler yer alıyordu. (Proust, Laure Heyman'a birçok ayrıntılı mektup yazarak onun Odette Crécy karakterinin modeli olmadığına ikna etmeye çalıştı ancak başarısız oldu.) Dolayısıyla bugün otokurmacanın popüler bir edebi tür olarak ansızın ortaya çıkmasına tanık olmuyoruz. Aksine, onun yeniden doğuşuna tanık oluyoruz. Otokurmaca yeniden yükselişte.

Günümüzde yayıncıların Knausgaard, Jenny Offill, Sheila Heti, Teju Cole, Ben Lerner ve Rachel Cusk gibi yazarların otokurmaca romanlarını edebiyatta ve okurların zihinlerinde yeni yollar açan öncü sanat eserleri olarak tanıtmaları şaşırtıcı değil. Öncü sanat eserleri çok rağbet gören ürünlerdir ve rağbet gören ürünler satılır. Örneğin Farrar, Straus and Giroux yayınevi internet sitesinde Knausgaard'ın *Kavgam* serisinin birinci cildinin "nadir bulunan, göz kamaştırıcı bir edebi özgünlüğe sahip" olduğunu iddia ediyor.

Asıl şaşırtıcı olan, günümüzde bazı *yazarların* otokurmacadan en az bir asırlık tarihçesi yokmuş gibi bahsetmesi. David Shields bu yazarlardan biri. Tür ve çağdaş edebi üslup üzerine yazdığı, yıllandıkça tadı kaçan *Gerçeklik Açlığı: Bir Manifesto*'da Shields, "Organik ve henüz açıklanmamış olsa da bir sanat akımı oluşuyor" diyor. Peki bu hareketin "temel bileşenleri" nelerdir? Shields bu soruyu bir listeyle yanıtlıyor:

> Kasıtlı bir sanatdışı olma hali: "ham" malzeme, işlenmemiş, filtrelenmemiş, sansürsüz ve amatörce görünen... Rastgelelik, kazalara ve tesadüflere açıklık, spontanelik; sanatsal risk, duygusal aciliyet ve yoğunluk, okur/izleyici katılımı; sanki bir muhabir yabancı bir kültürü izliyormuşçasına aşırı derecede gerçekçi bir üslup; biçimin esnekliği, noktacılık; otobiyografi olarak eleştiri; öz-yansıtıcılık, öz-etnografi, antropolojik otobiyografi; kurmaca ve kurmacadışı arasındaki ayrımın bulanıklaşması (görünmezlik noktasına kadar): gerçeğin cazibesi ve bulanıklığı.

Listeye göz attığımızda bu bileşenlerin nasıl organik bir sanat akımı oluşturduğunu anlamak zor, çünkü hiçbiri gerçekten yeni değil. *Manifesto*'nun başında şöyle yazıyor Shields: "Zamanın başlangıcından beri her sanat akımı, sanatçının gerçeklik olarak gördüğü şeyleri sanat eserine daha fazla yansıtmanın bir yolunu bulma çabasıdır." Eğer bu doğruysa, "zamanın başlangıcından beri" ile başlayan bir tartışmaya giren hiçbir yazarın zamanın başlangıcından beri gerekli araştırmayı yapmadığı da aynı derecede doğrudur.

Shields'ın lehine şunu belirtmeliyim ki, onun "bileşenler"inden biri olan "kasıtlı bir sanatdışı olma hali" –daha moda bir terimle "dağınıklık"– yeni olmasa da, Proust'un ustaca kaleme aldığı kitaplarında incelikle betimlediği öfkeli soylulara mektuplar yazdığı yüz yıl öncesine kıyasla günümüz yazarları arasında



Desen Jonathan Wolstenholme

kesinlikle daha popüler. Günümüzde Shields'ın yüksek tonda övgü dolu sözleriyle tanıtılan, kasıtlı olarak dağınık *How Should a Person Be?* (Bir İnsan Nasıl Olmalı?) adlı otokurmaca romanın yazarı ve şüpheli bir şekilde popülerleşen Sheila Heti gibi bu tür bir sanatsallıktan uzaklığı savunan yazarların iddiasına göre, kasıtlı olarak dağınık ve bilinçli olarak sanatsallıktan uzak eserler incelikli eserlerden daha fazla gerçeklik içerir. Dağınık eserler daha derli toplu olanlara kıyasla gerçeğe daha yakındır. Sanatsal olmayan sanat eserleri sanatsal olanlara kıyasla gerçek hayata daha yakındır. Sanatsal olmayan sanat eserleri daha fazla hayat içerir. Nitekim *How Should a Person Be?* kitabının alt başlığı *A Novel from Life*'tır (Hayattan Bir Roman).

Ancak kasıtlı dağınıklık kavramının kendisi de dağınıktır. Kurmaca yazma dürtüsü tam da deneyimlenen gerçekliğin dağınıklığına duyulan (ne kadar belirsiz veya bilinçsiz olursa olsun) bir hayal kırıklığından ve onu özenle seçilmiş, düzenlenmiş cümleler, sahneler, diyaloglar, imgeler vb. ile (ne kadar irrasyonelce ya da başarısızca olursa olsun) şekillendirme arzusundan doğmaz mı? James Woods, Ian McEwan'ın *Kefaret* romanının incelemesinde şöyle diyor: "Aslında kafa karıştırıcı veya gerçekten dağınık bir kurmaca diye bir şey yoktur; çarpıtma, çürümüş binaların altındaki radon gibi, formun içine yerleşmiştir."

How Should a Person Be? gibi görünüşte dağınık bir roman bile titizlikle yapılandırılmıştır. (Heti bu romanı yazmak için yedi yıl harcadı.) Sözde kasıtlı dağınıklık, ustaca kotarıldığında, sadece başka türden ve titiz bir şekillendirme ilkesidir. Buna karşılık kötü kotarıldığında dağınıklık sadece dağınıklıktan ibarettir. Eserlerini "kasıtlı olarak dağınık" diye nitelendiren günümüz yazarlarına şüpheyle yaklaşıyorum, çünkü pek çoğu bunu eserlerinin kusurlarını güçlü yanlarıymış gibi göstermek için yapıyor.

Ayrıca edebi gerçeklik fiili gerçekliğe tabi değildir. Kurmaca düzyazı hayatı yansıtmak için mutlaka "hayattan alınmış" olmak zorunda değildir. Stephen Crane *Cesaretin Kırmızı Rozeti* adlı eserinde Antietam Savaşı'nı o kadar ikna edici bir şekilde anlatır ki, bir savaş gazisi daha sonra Crane'le birlikte savaştığına yemin eder – ancak Crane İçsavaş'ta savaşmamıştır. Öte yandan gerçek kişiler, yerler ve olaylar hakkında okurları ikna etmekte başarısız olan sayısız hikâye vardır. Aristoteles *Poetika* adlı eserinde, edebiyat açısından "ikna edici bir imkânsızlık ikna edici olmayan bir olasılıktan daha tercih edilebilir" diyerek meselenin özünü kısaca ifade eder. Hayatta gerçekleşmemiş ancak metnin içinde sanki gerçekleşmiş gibi anlatılan bir olay, hayatta gerçekleşmiş ancak metnin içinde sanki gerçekleşmemiş gibi anlatılan bir olaya tercih edilir.

Shields "gerçeklik"e olan açlığından önyargılı bir şekilde bahsediyor fakat belki de asıl arzusu okuduğu metinlerin onu ikna etmesidir. Shields manifestosuna *Gerçeklik Açlığı* adını vermiş, ancak *Gerçeklik Açlığı*'nın bilinçaltında bir başlığı olsaydı bu "İkna Arzusu" gibi bir şey olurdu. Freud'a göre açlığın sadece en temel dürtülerden biri olmakla kalmayıp aynı zamanda tatmin edilmesi en kolay dürtülerden biri olması da tesadüf değildir: Bir bebek annesinin sütünü ister, annesiyse ona verir ya da vermez, onu tatmin eder ya da hayal kırıklığına uğratır. Shields, okuduklarına ikna olma arzusunu tatmin etmek umuduyla, ikna olma konusundaki hayal kırıklığına uğramış arzusunu gerçeğe olan basit (ve daha pazarlanabilir) bir açlığa indirger. Ama bir eser gerçeğe uygun değilse "hayattan" alınmış da olsa okurdaki ikna olma arzusunu tatmin edemez. Bir olasılığın yalnızca mümkün olması onu ikna edici hale getirmez.

Hüsrana uğrayan Shields inandırıcılık konusundaki karmaşık arzu-

Şüpheli bir şekilde popülerleşen Sheila Heti gibi bu tür bir sanatsallıktan uzaklığı savunan yazarların iddiasına göre, kasıtlı olarak dağınık ve bilinçli olarak sanatsallıktan uzak eserler incelikli eserlerden daha fazla gerçeklik içerir. Dağınık eserler daha derli toplu olanlara kıyasla gerçeğe daha yakındır.



Sheila Heti
Fotoğraf Yael Malka

sunu yapaylığa karşı bir küçümseme olarak da ortaya koyar – düzyazı metinlerin pek çoğunu yapay kılan şeyin bu olduğunu düşünür. Ancak asıl hedefi kurgusal yapaylık değildir, çünkü yazarlar aslında yapaylık sayesinde imkânsızlıkları inandırıcı hale getirir. Son zamanlarda bana en çok inandırıcı gelen kurgusal imkânsızlık Tolstoy'un son derece planlı programlı, son derece melodramatik, son derece sembolik –yani son derece yapay– eseri *Anna Kareni-na*'daki şu sahneydi: Anna ve kocası Aleksey Aleksandroviç yarış alanında birbirlerine yakın (ama yan yana değil) otururken hemen altlarında Vronski sevgili atı Fru-Fru ile yarışıyordur. Aleksey, Anna'nın Vronski'yi sevdiğinden şüphelenir, bu yüzden yarışı izlemek yerine Anna'nın yarışı izlemesini izler. Başka bir binici kaza geçirdiğinde bile Anna'nın gözlerinin sürekli Vronski'ye takılı olduğunu fark eden Aleksey sonunda karısının Vronski'ye âşık olduğunu kabul eder.

Bu trajik bir sahne ve ancak ilk kez okumayı bitirdikten sonra bunun gerçek hayatta (ya da bir şekilde hayattan daha gerçekçi gelen rüyalarda) deneyimleyeceğim bir şey değil de sadece okuduğum bir şey olduğunu fark ettim. Tolstoy büyüleyici bir şekilde ikna edici imkânsızlıklarına tamamen inanmamı sağladı. Ve bunu yapaylığı kullanarak başardı.

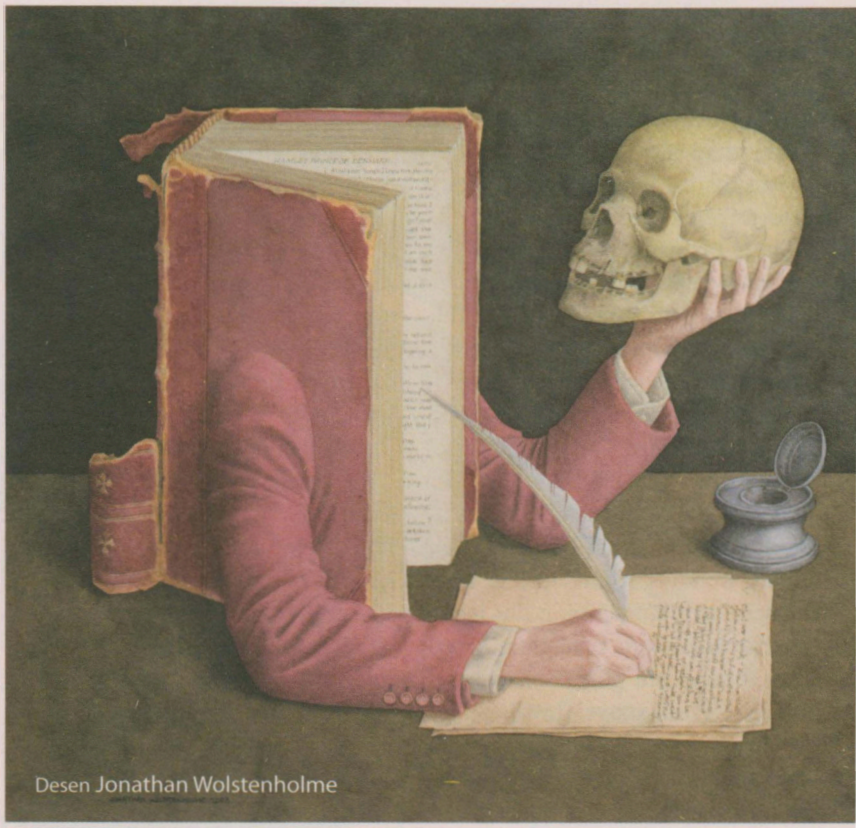
Etkileyici düzyazı adeta son derece sofistike bir sihirbazlık numarası, yazar tarafından incelikle seçilmiş yapaylıkların yardımıyla uygulanan üstün bir sihir gibi okuyanları büyüler. Gerçek ile sahteyi "görünmezlik noktası"na kadar bulanıklaştıran çağdaş otokurmaca da bu kuralın bir istisnası değildir. Otokurmaca bir romanı etkileyici kılan şey *Anna Karenina* gibi gerçekçi bir romanı etkileyici kılan şeyle aynıdır. İkisi de okurlarını okurken olanların gerçekten yaşandığına inandırır. İkisi de okurların sayfada olanları gerçek hayat gibi deneyimlemelerine olanak tanır.

O halde günümüzde otokurmaca neden yeniden popüler hale geldi? Diğer türlerde olmayan ya da görünüşte olmayan ne gibi özellikleri var? Benim tahminim sosyal medya çağında, mahremiyetin modası geçmiş ve kişisel olanın kamuya açık olduğu bir kültürde birçok okurun yazarlarından Facebook'taki arkadaşlarından beklediklerini beklediği yönünde: kişisel şeffaflık. Otokurmaca yazarları günümüz okurlarına daha çekici geliyor, çünkü bu okurlar, başka konular hakkında yazan yazarlara kıyasla, "gerçek hayattan" esinlenerek yazan yazarlara karşı şüphelerini askıya alma konusunda daha istekli.

Günümüz okurları farklı kaynaklardan esinlenerek yazan yazarlara kıyasla da "gerçek hayattan" yola çı-

kan yazarlara daha fazla ilgi gösteriyor. Otokurmacanın popüler bir edebi tür olarak yeniden doğuşunun, Rebecca Mead'in *The New Yorker* dergisinde yayımlanan aynı adlı makalesinde "'özdeşleşilebilirlik' belası" [*the scourge of "relatability"*] olarak adlandırdığı olgunun ortaya çıkmasıyla aynı zamana denk gelmesi kesinlikle bir tesadüf değildir. Yüz yıl önce Proust *Kayıp Zamanın İzinde*'nin ilk cildini yayımladığında özdeşleşilebilirlik terimi bugünkü anlamını taşımıyordu. Mead yüz yıl önce "birisi bir şeyin 'özdeşleşilebilir' [*relatable*] olduğunu söylüyorsa bunun anlatılabilir –Shakespeare'ci anlamıyla 'özdeşleşme' [*relate*]– olduğu ya da başka bir şeyle bağlantılı olabileceği anlamına geldiğini" belirtiyor. Ancak günümüzde birisi bir şeyin özdeşleşilebilir olduğunu söylediğinde o şeyle kendini özdeşleştirebileceğini kasteder. (Her şey benimle ilgili!) Ve özdeşleşilebilirlik hızla estetik yargının temel kriterlerinden biri haline geldi. Tüketiciler reality şovların, romanların, pop şarkılarının ve Shakespeare'in özdeşleşilebilir olmasını istiyor. Ya özdeşleşilebilirsin ya da yoksun. Ira Glass 2008'de parkta *Kral Lear* oyununu izledikten sonra şöyle bir tweet attı: "Shakespeare: İyi değil. Risk yok, özdeşleşilebilirlik yok. Sanırım şunu fark ediyorum: Shakespeare berbat." Otokurmaca yazarları özdeşleşilebilir ve bu nedenle berbat değiller. Okurlar yazarına benzemeyen bir anlatıcıdan çok yazarına benzeyen bir anlatıcıya ilgi duymaya, kendini onunla özdeşleştirmeye ve ona güvenmeye yatkın. Günümüzde özdeşleşilebilirlik okunabilirlik anlamında kullanılıyor. Otokurmaca özdeşleşilebilir olduğu için okunabilir. Knausgaard: Çok iyi. Riski yüksek, son derece özdeşleşilebilir. Sanırım şunu fark ediyorum: Knausgaard harika.

Elbette estetik bir kriter olarak özdeşleşme konusunda kibirli davranmak kolay. Ancak ben özdeşleşilebilirlik ile ikna edicilik arasındaki bağ



Desen Jonathan Wolstenholme

larla daha yakından ilgileniyorum. Okurun bir otokurmaca yazarıyla ilişki kurma, özdeşleşme ve ona güvenme isteğinin yazarın düzyazısından etkilenme istekliliğini veya kapasitesini nasıl etkilediği daha çok ilgimi çekiyor. Okurun ilişki kurduğu şey onun kim olduğu hakkında değil, kendini nasıl görmek istediği veya kim olmak istediği hakkında daha fazla bilgi verir. Okurun ilişki kurduğu şey egosundan çok ego idealini ortaya koyar.

Varsayımsal olarak *Kavgam* kitaplarını okurken Knausgaard ile özdeşleşmeye çalışırsam kendimi Knausgaard gibi ya da ona daha çok benzeyebilecek biri olarak görmeye çalışırım. Elbette bazı okurlar otokurmaca tarzında yazan yazarları kıskanmadan sadece hayranlıkla izlemekle yetinir; Nietzsche'nin *İyinin ve Kötünün Ötesinde* adlı kitabında ifade ettiği gibi, "Hayranlıkta bir masumiyet vardır: Bu masumiyet, bir gün başkalarının da kendilerini hayranlıkla izleyebileceğini fark etmeyen insanlarda bulunur." Ancak Knausgaard'a duydukları hayranlığın aynısını başkalarının da kendilerine duymasını isteyen okurlar için onunla özdeşleşmek ona imrenmek anlamına gelir ve yazarın otokurmaca türündeki romanları ona daha çok benzemek için ipuçları sağlar.

Yani günümüzde otokurmaca metinler diğer kurmaca türlerinin yapamadığı bir şeyi yapıyorsa o da Shields'ın ifadesiyle "okur/izleyici katılımı" olarak nitelendirilebilecek özel bir tür katılımı teşvik etmesidir – ancak bu onun öngördüğü şekilde gerçekleşmemektedir. Çağdaş otokurmaca metinler diğer romanların yapamadığı bir şekilde okurları kendilerini yazarın kişiliğinde aramaya zorlar. Başka bir deyişle, günümüzde otokurmaca metinler okurların ilgisini diğer roman türlerinden daha farklı bir şekilde çekmektedir. Henry James 1884 tarihli *Kurgu Sanatı* adlı denemesinde, "Bir romanı, onu keyfi olma suçlamasına maruz bırakmaksızın tabi kılabileceğimiz

tek yükümlülük ilgi çekici olma gerekliliğidir" diye yazmıştır. Günümüzde yazılan otokurmaca romanlar okurlara kendilerine özgü bir şekilde hitap eder.

Kuşkusuz, bir romanı yazarıyla özdeşleşmek için okumak naif bir okuma biçimidir. Ancak bu okuma biçimini naif olduğu gerekçesiyle tamamen reddetmek onun günümüzde ne kadar anlamlı olduğunu görmezden gelmek olur – ve bu yalnızca "genel" okur kitlesi için değil, eleştirmenler, yazarlar, editörler, profesörler, yüksek lisans öğrencileri gibi bu konuda daha bilgili olması gereken herkes için geçerlidir. Kendi kendine yetmeyi fazlaca öne çıkaran aşırı bireyci bir ethos içinde elbette kişi kendi benliğinin yeterli olup olmadığını görmek için başka bir benliği okumaya yönelir. Elbette bir yazar ile ilişki kurmak, onunla özdeşleşmek ve ona güvenmek kişinin nihayetinde kendine güvenmesini sağlayabilir. Sonuçta bugün kendimizden başka neye sahibiz ki? Umutsuzca idealist altmışlı yıllarda ihtiyacımız olan tek şey sevgiydi. Günümüzdeyse kişinin sahip olduğu tek şey kendisidir.

Graham Greene 1951'de yayımlanan *The Lost Childhood and Other Essays* (Kayıp Çocukluk ve Diğer Denemeler) adlı kitabında şöyle düşünür: "Kitaplar belki de sadece çocukluk döneminde hayatlarımız üzerinde derin bir etkiye sahiptir. Daha sonraki yıllarda onları hayranlıkla okuruz, okurken eğleniriz, sahip olduğumuz bazı görüşleri değiştiririz, ancak kitaplarda daha ziyade zihnimizde zaten var olan şeylerin doğrulandığını görme eğilimindeyizdir..." Knausgaard ile (varsayımsal) özdeşleşme arzum, onun zihninde olanların benim zihnimde de olduğunu veya olabileceğini kendime doğrulama arzusudur. Greene yetişkinlerin romanları sanki kendilerini daha güzel gösteren selfie'lermiş gibi görmeyi ve kendi özelliklerinin "hayranlık uyandıracak şekilde yansıtılmasını" istediklerini söylüyor. *Kavgam*'ı (varsayımsal olarak) okumamın nedeni yalnızca Knausgaard gibi olmak istemem değil, aynı zamanda onun kitaplarının bana bunun nasıl yapılacağını göstermesini istememdir. Bu anlamda çağdaş otokurmacalar özdeşleşebileceğimiz türden birer kişisel gelişim kitabıdır. Başkasının hikâyesini bir gün benim hikâyem haline gelmesi için okurum. Kendimi yazarda görmezsem onun hikâyesi bana nasıl yardımcı olabilir? Olamaz. İşe yaramaz. "Shakespeare: İyi değil. Risk yok, özdeşleşilebilirlik yok. Sanırım şunu fark ediyorum: Shakespeare berbat." (Her şey benimle ilgili!)

Ancak tam da bahsi geçen bu okuma biçimi, bugün ne kadar mantıklı görünse de, okurların otokurmaca metinler tarafından ikna edilmesini engelliyor; bu da okurları, Shields'ın yaptığı gibi, yanlış bir şekilde "gerçek" olanı aramaya itiyor. Knausgaard'ı kitaplarında yalnızca kendi düşüncelerimi ve inançlarımı doğrulamak için okursam kendimi değişmekten alıkoymuş olurum. Ve kendimi değişmekten alıkoyarsam kendimi bir deneyim yaşamaktan da alıkoymuş olurum. Sonuçta beni değiştiren şey deneyimdir.

Adam Phillips *Kaçırdıklarımız*'da şöyle yazıyor: "Yaşayarak öğrendiğimiz şey, deneyimlerin içtenlikle sarıldığımız (kendimize ve başkalarına dair) inançlarımızı sürekli bizden çekip aldığıdır." Knausgaard'ın zihnindeki düşüncelerin benimkilerle aynı olduğunu kendime kanıtlamak için *Kavgam*'ı okuduğumda değerli inançlarıma sıkı sıkıya tutunmuş oluyorum. Kendimi bir deneyim yaşamaktan alıkoyuyorum. Kendimi bir deneyim yaşamaktan alıkoyarak ikna olmaktan da alıkoyuyorum. İkna olmazsam "gerçek" olanı giderek daha fazla arzulamaya başlayabilirim ve Heti'nin *The Believer* dergisine verdiği röportajda yaptığı gibi "sahte" olanı küçümseyici bir şekilde eleştirebilirim:

> Kurgusal karakterler hakkında yazmak giderek daha az ilgimi çekiyor, çünkü sahte bir karakter uydurup onu sahte bir hikâyenin içinden geçirmek bana çok yorucu geliyor. Yapamıyorum... Bana mantıklı gelmiyor. Ve işin karmaşık yanı, hayatı çok seviyorum. İnsanların arasında olmayı, dünyada olmayı seviyorum, ama yazmak bunun tam tersi.

İnsanların arasındaymışım gibi hissedebilmem ancak bir otokurmaca yazarını, kendim ve başkaları hakkındaki değerli inançlarımı değiştirebilecek şekilde okumamla mümkün olabilir. Heti'nin dediği gibi, yazmak gerçekten de dünyada olmanın tam zıddı olabilir, ancak okumak öyle olmak zorunda değildir. Kelimeler ikna edici dünyalar yaratabilir – unuttunuz mu?

Etkileyici düzyazı ikna edici düzyazıdır ve garip bir şekilde günümüz okurları için çağdaş otokurmacayı ilgi çekici kılan şey onu ikna edici kılan şey değildir. Günümüz okurları için çağdaş otokurmacayı ilgi çekici kılan şey, aslında onu ikna edici olmaktan alıkoyan şeydir. Bir eseri yazarıyla özdeşleşmek için okumak, kendi görüşlerinin övgü dolu bir şekilde yansıtılması için okumak – bunlar kişinin yürekten benimsediği inançlarının sorgulanması (hatta ortadan kaldırılması) değil, onaylanmasıdır; bu, kişinin gerçekçi bir deneyim yaşamasına, ikna olmasına engel olmaktır. Okur ancak ilişki kurmak için değil, deneyimlemek için okuduğunda bir otokurmaca metin –ya da bu bağlamda *Anna Karenina* gibi klasik bir gerçekçi roman– tarafından ikna edilebilir. Sonuçta, Proteus gibi ikna edici bir imkânsızlık hemen hemen her şekli alabilir. **N**

İngilizceden çeviren **Kerem Işık**

* MQR Online, Ağustos 2018



MERCEDES FITTIPALDI

ÇATLAKLI KORO: EMİNE SEVGİ ÖZDAMAR EDEBİYATINDA OTOKURMACA, KADINLIK VE TARİH

Özdamar'ın edebiyatı ne yalnızca biyografik malzemeyi edebiyata dönüştüren öz-anlatılar ne de yalnızca göç, kadınlık ve siyaseti harmanlayan romanlardır.

Alara Çakmakçı

"Yaz!" diyordu Hélène Cixous kadına, muazzam ritmik sesi ve şiirsel diliyle o meşhur "Medusa'nın Kahkahası"nda, tersine çevrilmiş bir kutsal emir gibi adeta: "Yaz! Yazmak senin içindir, sen senin içinsin, bedenin senin, onu sahiplen." "Karanlık kıtada" olduğu iddia edilen kadın tam da o kıtadan bastırılmış cinselliğini, imgelemini, enerjisini, becerisini, kahkahasını, kanının akışını fallogosantrik sisteme direnerek ve bedeniyle yazmak suretiyle aşılmaz bir dil icat ederek yazıya dökmelidir. Elzem olan kadının kendi sesini bularak kendi şarkısıyla tarihsel olarak erkek kulağının yalnızca eril olanı duymaya şartlandığı dili deşmesidir. Dolayısıyla kadının yazması salt edebi bir jest değil, bu düzenin sınırlarını ihlal eden kurucu bir karşı-harekettir. Cixous'nun Medusa figürünü korku nesnesi olmaktan çıkarıp kahkahanın, taşkınlığın, yer yer "sapkın"lığın ve özgürleşmenin sembolüne dönüştürmesi tam da burada anlamını bulur: Kadın yazısı, eril söylemin ciddiyetini, kapalılığını ve tahakkümünü içeriden çatlatan bir enerji yaratır. Ben bu yazıda Emine Sevgi Özdamar'ın edebiyatını tam da el yordamıyla yazılan bir bedenin sesi olarak okuyacak, burada kadın öznenin yaşam malzemesini anlatmakla kalmayıp onu bedensel, ritmik ve çoksesli bir dil içinde yeniden kurduğu bir otokurmaca olarak ele alacak ve metinle, öz-anlatı ile dişil yazı arasında kurduğu özgül ilişki bağlamında düşüneceğim. Özdamar'ın metinlerinde bedenin hafızası, göçün yarattığı yarılma, kadınlık deneyiminin parçalanmışlığı, arzunun ve korkunun iç içeliği, ailevi ve toplumsal şiddetin beden (ve haliyle metin) üzerindeki izleri, çocukluk algısının aşağı yukarı tüm metinlere sirayet eden duyusal yoğunluğu ve yalnız dilin değil, iki dilin (Almanca ve Türkçenin) el etek çeperlerinde dolanan anlatım biçimi, bireysel bir yaşamöyküsü olmasının dışında ve ötesinde, bastırılmış ve kolektif hafızayı da görünür kılan özgül bir yazı alanı açar. Bu noktada amacım Özdamar'ın metinlerini yekpare bir "kadın deneyimi"nin şeffaf ifadesi gibi okumak değil, tersine, tam da bu metinlerin kırıklı, çoğul, ritmik ve yer yer grotesk yapısını merkeze alarak erkek egemen edebiyat tarihi içinden ve ona karşı geliştirilmiş özgül bir kadın yazısı ve otokurmaca ilişkisinin nasıl kurulduğunu tartışmak.

Ancak Özdamar'ın edebiyatına ve özellikle otokurmaca meselesine girmeden evvel, Cixous'nun "yaz" çağrısını kadın öznenin yazı içindeki konumunu yeniden düşünmeye zorlayan daha geniş bir eleştirel tartışmanın parçası olarak okumak, bu sebeple de dişil yazı fikrini feminist edebiyat eleştirisinin özellikle jinoeleştiri ve metinlerarasılık tartışmalarının tarihsel bağlamı içinde düşünmek gerektiği kanısındayım. Sibel Irzık'ın işaret ettiği gibi postyapısalcı kuramda öznenin "ölümü"nün ilanı kadınların özne olma taleplerinin yükselmesiyle tarihsel olarak aynı döneme rastlar, dolayısıyla feminist eleştirinin meselesi öznenin ortadan kalkması değil, bastırılmış kadın öznenin yazıda nasıl görünür kılınacağıdır. Sandra Gilbert ve Susan Gubar'ın *The Madwoman in the Attic*'te iddia ettikleri üzere kadın yazarlar erkek merkezli bir edebi gelenek içinde kendi seslerini korumak zorunda kalmışlardır; bu nedenle de kadın yazını çoğu zaman bastırılmış arzunun, öfkenin ve cinselliğin dolaylı biçimde dile geldiği kırılma noktalarında ortaya çıkar. Elaine Showalter'ın jinoeleştirel yaklaşımıysa kadını temsil edilen bir figür olmaktan ziyade anlam üreten bir özne olarak ele alarak kadın yazınının tarihini ve estetik stratejilerini incelemeyi amaçlar ki bu perspektiften bakıldığında kadın yazınını anlamak metinlerin ne anlattığından çok dil içinde nasıl kurulduğunu, hangi kesintiler, fazlalıklar, bedensel ritimler üzerinden biçimlendiğini takip etmek anlamına gelir. Benim buradaki önerim ve yaklaşımım da Özdamar'ın edebiyatını otobiyografik yaşam anlatısı olarak değil, bedenin, bizzat kadın/yazar bedeninin hafızası, çocukluk algısı ve göç deneyimi (çifte göç: diller ve ül-



Paris, 2000
Fotoğraf Ulf Andersen

Kişisel olanla tarihsel-toplumsal olanın iç içeliği Özdamar'ın üslubunun ve anlatısının taşıyıcı kolonudur. Bireyin en mahrem anısı, dışarıda akan büyük harfli Tarih'in bir dipnotu, ona düşülen derkenar veya doğrudan yansıması olarak vücut bulur metinlerde.

keler arası) üzerinden kurulan, kadın öznenin kendisini yazı içinde yeniden ürettiği (hatta kelimenin gerçek anlamıyla doğurduğu) bir kadın otokurmacası olarak okumak olacak.

Emine Sevgi Özdamar'ın 1992'de Almanca kaleme aldığı *Hayat Bir Kervansaray* (*Das Leben ist eine Karawanserei hat zwei Türen – aus einer kan ich rein, aus der anderen ging ich raus*) romanı yazarın çocukluk ve gençlik deneyimlerinden hareketle Türkiye'den Almanya'ya uzanan yaşam hikâyesini anlatır. Roman anlatıcının annesinin karnındaki varoluşundan başlayarak Anadolu'daki doğum, çocukluk, aile hayatı ve İstanbul'daki gençlik yıllarına kadar uzanan geniş bir dönemi kapsar. Açılış sahnesinde anlatıcı henüz doğmamış bir çocuk olarak annesinin karnından dünyayı algılar; Özdamar'ın diliyse hiç kuşkusuz romanın en belirleyici özelliklerinden biridir: Sözlü anlatı geleneğini, masal tonunu, şiirleri, türküleri, şarkıları ve çocuk algısının metaforik dünyasını bir araya getiren yoğun bir imgeselliğe sahiptir. Bu dilsel yapı metnin otobiyografiden ziyade belleğin parçalı doğasını yansıtan şiirsel ve çağrışımsal bir anlatı kurmasına olanak sağlar. *Kervansaray* genç kadın anlatıcının işçi olarak çalışmak üzere kendisini Berlin'e götüren, orospularla dolu trende kapanır. Yine Almanca olarak 1998'de yayımlanan *Haliçli Köprü* (*Die Brücke vom Goldenen Horn*) bu hikâyeyi Berlin'deki göçmen işçi hayatına, politik uyanışa ve tiyatro çevreleriyle kurulan ilişkilere doğru genişletir. Özdamar İstanbul'dan Berlin'e giden genç bir kadının fabrikada çalışması, işçi yurtlarında yaşaması ve yeni bir dil içinde kendini yeniden kurması gibi deneyimleri anlatırken bu kişisel hikâyeyi aynı zamanda 1960'ların sonu ila 1970'lerin politik ve kültürel atmosferiyle ilişkilendirir. *Tuhaf Yıldızlar Dünyaya Bakıyorlar Gözlerini Kırpmadan* (*Seltsame Sterne starren zur Erde*) ise anlatıcının Berlin'deki tiyatro çevreleriyle ilişkilerini, sanat dünyasına girişini ve Avrupa'daki entelektüel camialarla kurduğu temasları merkeze alarak bu biyografik anlatıyı yeni bir evreye taşır. Özdamar'ın anlatısı bu metinde de doğrusal bir yaşam hikâyesi sunmaktan ziyade epizodik sahneler, hatırlama parçaları ve mekânsal deneyimler üzerinden ilerler ve böylece bireysel yaşam deneyimi, göç, dil ve kültürel dönüşüm süreçleriyle iç içe geçen bir anlatı yapısına dönüşür. Bu üç roman birlikte düşünüldüğünde, anlatıcı ile yazar arasındaki güçlü biyografik yakınlığa rağmen metinlerin şiirsel dili, epizodik yapısı ve belleğin çağrışımsal örgütlenişi yaşam deneyimini doğrudan temsil etmek yerine onu edebi bir kurgu içinde yeniden üretir.

Otokurmaca kavramı ilk olarak 1977'de Serge Doubrovsky tarafından *Fils* adlı romanının arka kapağında ortaya atılmış ve kısa sürede çağdaş edebiyat kuramının en tartışmalı kavramlarından biri haline gelmiştir. Doubrovsky bu terimi "malzemesi

bütünüyle otobiyografik, fakat anlatım biçimi bütünüyle kurmaca olan" bir anlatıyı tanımlamak için kullanır. Başka bir deyişle klasik otobiyografinin doğruluk ve tanıklık iddiasını kırarak benliğin anlatıda kaçınılmaz olarak yeniden kurulduğunu vurgular. Nitekim çağdaş kuramda otokurmaca yazar, anlatıcı ve karakter arasında onomastik özdeşliğin sürdüğü, ancak anlatının belleğin parçalı yapısı, dilsel kurgu ve imgesel yeniden yazım aracılığıyla dönüştürüldüğü bir yazı pratiği olarak değerlendirilir. Yani benliğin deneyimini dil içinde yeniden üreten, modern öznenin parçalanmış deneyimini ifade ederken gerçek ile kurmaca arasındaki sınırları bilinçli biçimde bulanıklaştıran bir yazı alanı. Bu kuramsal çerçeveden baktığımda Emine Sevgi Özdamar'ın metinlerini otokurmaca estetiğinin özgün örnekleri olarak okuyorum. *Kervansaray* otokurmaca türünün sınırlarını zorlayan bir sahneyle açılır. Anlatıcı dış dünyayı henüz anne karnındayken algılamaya başlar: "Önce askerleri gördüm. Annemin karnında buzulların arasında duruyordum." Daha ilk satırdan otokurmacanın temelindeki "ben" anlatısı biyolojik gerçekliğin ötesine taşarak mitolojik ve sembolik boyuta çekilir. Otokurmacada yazar kendi yaşamöyküsünü kurmacaya tahvil ederken genelde belleğin ulaştığı en erken noktayı seçer ki Özdamar'da doğum öncesinde sabitlenen bu noktada anlatıcının belleği annesinin bedenine dışarıdan bakan askerlerin kaput kokularıyla ve trendeki sarsıntılarla şekillenir. Romanın tren yolculuğuyla başlaması karakterin gelecekteki yolculuklarının ve göçmenliğinin embriyonik bir provasıdır. Metnin doğum eylemini ve kadın bedenini merkeze alan yapısında anlatıcı, annesinin yaşadığı acıyı, sarsıntıları, hatta annesinin dudağını ısırmasını kordon aracılığıyla hisseder. Demek burada dil rasyonel ve eril bir mantıktan ziyade dokunsal ve kokusal bir algı üzerine kurulu, akışkan bir yapıdadır.

Özdamar'ın edebiyatında otokurmacanın en özgün boyutlarından biri metnin dilsel yapısında ortaya çıkar: Romanlar Almanca kaleme alınmasına rağmen anlatının sözlü dokusu büyük ölçüde Türkçeden beslenir. Türkçe deyimler, atasözleri ve gündelik konuşma kalıpları Almancaya çoğu zaman kelime kelime çevrilerek aktarılır. Demek burada metin içinde bilinçli bir dilsel yabancılaştırma mevcut: Standart Almanca sentaksın dışında hibrit bir ifade biçimi ortaya çıkar. Bana kalırsa bu strateji salt biçimsel bir tercih olmanın ötesinde göç deneyiminin yarattığı bölünmüş öznenin dilsel karşılığıdır. Dolayısıyla Özdamar'ın metinleri bir tür çifte çeviri mekânına dönüşür. İlk aşamada Türkçe düşünce Almancaya çevrilir, ikinci aşamadaysa metin Türkçeye çevrildiğinde bu literal çeviriler yeniden Türkçeye, "evine" dönmüş olur, böylece çeviri sürecinde kaybolması beklenen sözlü kültür unsurları tersine bir hareketle görünür hale gelir. Başka bir deyişle, çeviride genellikle kaybolan anlam burada bilinçli olarak korunur, hatta çoğaltılır. Bu noktada dil çeviri sürecinin kendisini estetik bir stratejiye dönüştüren bir yazı pratiği halini alır. Bu dilsel hibritlik otokurmaca bağlamında özne meselesini de çetrefil hale getirir. Otokurmaca kuramında anlatıcı "ben" biyografik yazar ile kurmaca karakter arasında kurulan ara konumda, eşikte, liminal alanda yer alırken Özdamar'ın metinlerinde bu "ben", bunlara ek olarak iki dil arasında da bölünmüş vaziyettedir. Sözgelimi Almanya'ya yeni gelen anlatıcı anlamını tam olarak bilmediği Almanca cümleleri ses olarak tekrar eder, dil burada anlamdan çok bedensel bir taklit ve ritimdir. Yani dil iletişimsel bir araç olmaktan ziyade bedensel bir performans olarak deneyimlenir, anlatıcı kelimeleri bir tür teatral jest gibi tekrar eder. Burada göçmen öznenin yeni bir dil içinde kendini kurma süreci görünür kılınırken aynı zamanda öznenin dil ile kurduğu ilişkinin psikanalitik boyutu da açığa çıkarılır.

Lacancı kurama göre pre-ödipal aşamadan ödipal aşamaya geçiş psikoseksüel bir evre değişiminin ötesinde öznenin dile, yani simgesel düzene girişi anlamına gelir. Pre-ödipal aşamada henüz dilin yasasıyla karşılaşmayan çocuğun ihtiyaçları ve arzuları dolaysız, anneyle kurulan birlik duygusu kesintisizdir. Ancak Baba'nın yasasını temsil eden simgesel düzenin devreye girmesiyle bu birlik parçalanır ve çocuk toplumsalın alanına, dile dahil olur. Bu geçiş aynı zamanda öznenin bir kayıp deneyimi (en ilk ve telafisi imkânsız kaybı) yaşaması anlamına gelir, zira dil artık doğrudan deneyimin değil, eksiklikle kurulan bir temsil sisteminin aracıdır. Bu noktada Özdamar'ın metinlerinde anlatıcının yeni bir dil öğrenme süreci bu Lacancı dönüşümü tersinden yeniden sahneleyen bir deneyime dönüşür. Anlatıcı Almancayla karşılaştığında simgesel düzenin anlam yapısını henüz tam olarak kavrayamaz, kelimeler önce ses ve ritim olarak bedenine yerleşir. Öznenin dile girişinin bir tür yeniden doğuşudur bu.

Feminist dil kuramına göre öznenin dile girişi aynı zamanda Baba'nın diline mahkûmiyettir, öznenin arzusu bile bu otoriter dil yapısının içinde dile getirilmelidir. Bu noktada Özdamar da, kadın yazınından alışık olduğumuz üzere egemen söylem kurarak Baba'nın dilini sahiplenmek yerine, çoğu zaman bu söylemin eksik anlam merkezlerini çözmeye çalışarak onun sınırlarını zorlar. Metinlerde görülen *aksanlı* yazı ve literal çeviri stratejileriyle anlatıcı Almancayı tam anlamıyla "Baba'nın dili" olarak içselleştirmek yerine onu annedilinin ritimleriyle dönüştürür. Böylece otokurmacanın "yazı içinde kurulan ben"i yalnızca kurmaca ile gerçek arasındaki gerilimden değil, aynı zamanda iki dil ve iki simgesel düzen arasındaki çatışmadan doğar, çoğalır, melezlenir, anlamı sürekli ertelenir. Çeviride kaybolma meselesinin en aşikâr örneği



Desen Conxita Herrero Delfa

Annedili'nin girişinde mevcuttur, anlatıcı Berlin'deki göçmen hayatını tasvir ederken şöyle der: "Benim lisanımda dil şu anlama gelir: Lisan. Dilin kemiği yoktur, onu nereye döndürürsen oraya döner. Döndürülmüş dilimle bu Berlin şehrinde oturuyordum." Almancada *Muttersprache* (anadil) yerine seçilen *Mutterzunge* kelimesi annenin organ olarak dili anlamındadır ve haliyle lisan doğrudan bedensel bir organla, üstelik annenin organıyla ilişkilendirilir. Çeviride ortaya çıkan bu "metafor" diyelim, otokurmaca açısından da belirleyicidir: Anlatıcı kendi yaşamını anlatırken tek bir dil içinde konuşan bütünlüklü bir özne değil, aksine dilin sürekli "döndürüldüğü" bir anlatı içinde parçalanan ve yeniden kurulan bir "ben" üretir. Annedilini takip eden bölüm Baba değil, *dededili*dir ki bu bölümde dil artık kaybedilen bir şey olmaktan ziyade yeniden aranan ve arzu edilen bir deneyim haline gelir. Arapça öğretmenine âşık olan anlatıcının anlattığı bu *dededili* bölümü dilin erotik ve bedensel bir deneyim olarak temsil edilmesi bakımından Özdamar'da sıkça rastladığımız dil-beden-arzu diyalektiğini yeniden görünür kılar. Dolayısıyla bu metinlerde dil hem erken çocukluk hafızasının (annedili), hem yetişkinlikte ortaya çıkan geriye dönük arzunun (dededili) hem de bu iki bedensel deneyim alanını aynı anlatı içinde bir araya (ya da karşı karşıya) getiren göç deneyiminin (Baba'nın dili) taşıyıcısı haline gelir.

Bu metinlerde otokurmaca yazarın sadece "ben"ini, "kendi" olma halini değil, diller, coğrafyalar ve ideolojiler arasında salınan bir "öteki" olma halini de içerir. Anlatıcının çocukluktan genç kızlığa, oradan da gurbetteki genç kadına evrilen serüveni Türkiye'nin 1950'li yıllarından 1970'li yıllarına uzanan sancılı modernleşme ve siyasi çalkantı süreçleriyle ayrılmaz bütün oluşturur. Henüz anne rahmindeyken dünyayı duymaya başlayan o taze bilinç ailenin Malatya'dan İstanbul'a, Bursa'dan Ankara'ya uzanan savruluşunda her şehri, her sokağı, her evi bir kervansaray odası gibi belleğine nakşeder. Kişisel olan burada bir aile albümünün sessizliğinden çıkarak Demokrat Parti'nin yükselişiyle değişen mahalle kültürüne, Amerikan süttozunun girdiği mutfaklara ve sokaklarda yankılanan ezan seslerine karışır. Özdamar "ben"i anlatırken aslında bir ulusun çocukluk ve ergenlik sancılarını, evlerin içindeki o mahrem ama politik atmosferi rüyaların ve masalların diliyle, durmadan yenilenen tekrarlarla baştan kurar.

Tam bu noktada Özdamar'ın bu nehir romanları ile bilhassa son yıllarda aldığı Nobel Edebiyat Ödülü'yle dünya edebiyat kamuoyunda görünürlüğü iyiden iyiye artmış Annie Ernaux'nun otobiyografik yazınını karşılaştıracak olursak, her ikisi de kişisel belleği toplumsal bir arşiv gibi kullanma hususunda buluşsalar da, Özdamar'ın metinlerinin Ernaux'dan farklı olarak bu ortaklığı rüyaların, çok dilliliğin ve masalsı bir realizmin (hatta ileri giderek, özellikle de *Kervansaray*'da büyülü gerçeklikle flörtleşen bir dilin) imbiğinden geçirerek kendine has bir evrene taşıdığını söylemek elzem görünüyor bana. Ernaux "saydam yazın/düz yazın" [*écriture plate*] adını verdiği yöntemle kendi hayatına adeta bir sosyolog nesnelliğiyle, bıçak kadar keskin ve sade bir dille yaklaşırken Özdamar'da merkez, yukarıda da tartıştığım üzere, dilin kendisinin bir perfOrmans alanına dönüşmesidir. Ernaux'da kişisel olan, sınıfsal bir utancın ve toplumsal yükselişin soğuk bir anatomisi olarak belirirken Özdamar'da *Kervansaray* ile başlayan anlatı, Türkiye'nin 1950'lerdeki dinsel ve siyasal atmosferini küçük bir kız çocuğunun hayret dolu ve her şeyi devleştiren gözünden, Türkçenin oyuncaklı enerjisini Almancanın içine boşaltarak anlatır. Ernaux'nun *Seneler*'de yaptığı gibi kronolojik bir toplumsal panorama sunan Özdamar bu tabloyu yaşanmışların dilde bıraktığı tortuyla, annenin duaları ve babanın radyodan yayılan hüzünlü şarkılarıyla kurar. Otokurmaca düzle-

minde Ernaux hatıralarını "herkesin belleği"ne dönüştürmek için bireysel duygunun fazlalıklarını yontar ve mesafeli bir anlatıcı inşa ederken Özdamar merkezdeki yerini zinhar terk etmez; bilakis, *Haliçli Köprü*'de Berlin sokaklarında Shakespeare ezberleyen o genç kadın olarak tüm kırılganlığıyla oradadır. Özdamar'da kültürel kopuş sınıfsal geçişten ziyade dilsel ve coğrafi bir göçe dönüşür. Ona göre tarih 12 Mart Muhtırası'ndan veya Berlin Duvarı'ndan ibaret değildir; tarih fabrikada çalışan işçi kadınların yurt odalarında birbirlerine sürdükleri kremin kokusundan ya da tiyatro provasında yanlış telaffuz edilen bir kelimenin yarattığı yabancılaşmadan, istenmeyen gebelikten kurtulmanın yollarını arayan genç kadınların ikide bir tuvalete giderek korku ve endişe içinde donlarına bakmalarından geçer. Dolayısıyla burada nesnel belleğe karşı "bedensel", "tensel" olan, sevişmenin, hazzın, orgazmın yolunu arayan kadınlardan, yurtlarda ranza üzerinde herkesin içinde ama yorganın altında birbirleriyle sevişen kadınlardan geçen bir bellek söz konusudur. Tarih bedenden bağımsız bir veri değil, *Kervansaray*'daki "elmas" (bekâret) metaforunda olduğu gibi bizzat kadının tenine kazınmış bir toplumsal buyruktur.

Kadın yazını açısından bakıldığında da Özdamar otokurmaca bağlamında kadın deneyimini yasaklı bölge olmaktan çıkarıp siyasal bir zemine oturtur ve bu zeminin yer aldığı dünya hayli karnavalesktir. Kürtaj, arzu, bekâret gibi konular sosyopolitik birer olgudan ziyade kadim bir kadınlık bilgisinin, batıl itikatların ve kolektif masalların içine yerleştirilen deneyimlerdir. *Haliçli Köprü*'de Berlin ve İstanbul'daki öğrenci hareketleri ve siyasi idamların yası, sözgelimi kadın yurdundaki gündelik ritüellerle ya da arzusunun peşinden koşan kadınların sevişme sahneleriyle öylesine iç içedir ki okur steril ve analitik gözlemden çok, her şeyi aynı anda yaşayan bir zihnin kaosuyla karşılaşır.



Kolaj Ekaterina Panikanova

Özdamar'ın kurduğu geçmiş sahiden de bir kervansaraydır, oradan gelip geçen tüm sesleri, dilleri ve hayaletleri içeri buyur eder. Benliği toplumsallaştırmaktan ziyade toplumu benliğin rüyalarında yeniden üreten bir derinlik bana kalırsa. Kadın bedeninin ve sesinin merkezde yer aldığı bu romanlar eril dilin katılığına karşı akışkan ve duyusal bir direniş alanı inşa eder. Özdamar kadınların paylaştığı mekânları; sözgelimi hamamları, yatılı okul odalarını, fabrika yurtlarını mitosların ve dayanışmanın üretildiği rahim gibi betimler. Romanlarda bekâretin bir "elmas" gibi kutsanması ve korunması zorunluluğu, toplumsal namus baskısının kadın bedeni üzerindeki ağır gölgesini hissettirirken Özdamar bu baskıyı kadınların kendi aralarındaki mizah dolu, erotik ve masalsı fısıltılarıyla delik deşik eder. Kadınlık bu metinlerde bir kısıtlanmışlık hali olduğu kadar rüya yorumlarıyla geleceği tayin eden (ve durmadan kendini alaya alan), ağıtlarla yası örgütleyen ve kahkahalarla otoriteyi sarsan bir güç odağıdır.

Kişisel olanla tarihsel-toplumsal olanın iç içeliği Özdamar'ın üslubunun ve anlatısının taşıyıcı kolonudur. Bireyin en mahrem anısı, dışarıda akan büyük harfli Tarih'in bir dipnotu, ona düşülen derkenar veya doğrudan yansıması olarak vücut bulur metinlerde. *Kervansaray*'da babanın işsizliği ve ailenin yoksullaşması ülkenin ekonomik dönüşümünden bağımsız değildir; Menderes'in idamının akabinde yer alan yası taklit eden anlatımlar babanın ve bir kuşağın yıkılan dünyasının mimetik temsilidir. Başka bir örnek, *Kervansaray*'da anlatının çocukluk ve ilkgençlik evre-

lerinde sirayet eden temizlik hastalığı ve suyla kurduğu obsesif ilişki, psikolojik bir travmanın ötesinde toplumsal bir arınıp korunma içgüdüsünün bedene yansıması olarak okunabilir. Metinde temizlik dış dünyadaki kirliliğe, yolsuzluğa, yoksulluğa, yozlaşmaya ve siyasi çalkantıların yarattığı belirsizliğe karşı geliştirilen mahrem bir barikattır. Suyla kurulan bu ilişki aynı zamanda dinsel bir arınma ritüeliyle (abdest) sürekli beslenir, ancak Özdamar bu ritüeli seküler bir varoluş sancısıyla harmanlar: Bu obsesyon tarihsel bir geçiş döneminde yaşayan kadının her şeyin "kirlendiği", "elmas"ın korunması gereken bir değer olduğu o dünyada ve şeylerin yozlaştığı bir toplumsal düzende kendi haysiyetini koruma gayretidir. *Haliçli Köprü*'de kişisel olanla toplumsal olan arasındaki bütünlük iyice siyasallaşır; anlatıcı Berlin'de tiyatro provasındayken veya bir öğrenci yurdunda aşkı ve bedenini keşfederken dışarıda Vietnam Savaşı protestoları gürler veya Türkiye'de 12 Mart'ın karanlığı her yere çökmüştür. Deniz'lerin idamına giden süreç anlatıcının kendi tutkularıyla, heyecanıyla ve bilhassa da bedeniyle öyle bir harmanlanır ki okur için artık politik olan soyut bir kavram değil, ette hissedilen bir sızı ve öfkeye dönüşür.

Dahası Özdamar'ın romanlarında ulus devlet inşası dili, bedeni, belleği ve gündelik hayatı disipline etmeye çalışan bir aygıt olarak belirir. Bu eleştirel mesafe doğrudan politik bir reddiyeden ziyade kutsallaştırılan figürlerin ve ideolojilerin sıradan insanların hayatındaki bazen trajik, bazen absürd yansımalarına odaklanan yabancılaştırıcı bir bakış açısıdır. Ulus devletin steril tek dil arzusu, Özdamar'ın bilhassa kadın sesiyle yankısını bulan çoksesli, argolu, masalsı ve yer yer melez dili tarafından sürekli ihlal edilir. Milliyetçiliğin ve ulus devletçiliğin makbul vatandaş yaratma projesi ve dışlayıcı karakteri özellikle azınlıklarla ve "ötekiler"le, sözgelimi orospularla kurulan ilişkilerde hissedilir, ancak Özdamar bunu makro bir siyasetle değil mikro detaylarla, yani toplumsal dokudaki yırtıklarla gösterir. Sözgelimi anlatıcının annesi kızını Almanya'ya gidecek trene bindirmeden evvel onu orospu Pakize Abla'ya emanet eder: "Babana Pakize'den söz edelim. Baban orospuları sever" der ve ekler, "annen de orospuları sever." *Haliçli Köprü*'deyse milliyetçilik ve ulus devlet eleştirisi gurbet ve sol uyanışla iyice katmerlenir. Özdamar burada hem bu aidiyet ihtiyacına şefkatle yaklaşmaya çalışır hem de devletin bu insanları sadece döviz kaynağı olarak gören mekanik bakışına kafa tutar. 12 Mart dönemine gelindiğiyse devlet işkence eden, gençleri tanklar altında ezen ve asan bir demir yumruktur. Devletin bekası için bireyin feda edilmesi anlamına gelen ulus devlet inşası, sürekli kurban veren, dili budayan ve insan ruhunu hapseden sancılı bir süreç olarak betimlenir. Yine Ernaux parantezine dönecek olursak, onun sınıfsal utancı sosyolojik analizle deşmesi gibi Özdamar da ulusal kimliğin yarattığı o yapay gurur ve korku sarmalını, bu fasit daireyi şiirsel ironi ve bedensel bir gerçeklikle sarsar: devletlerin teksesli marşlarına karşı halkların çok dilli ve bol çatlaklı korosu.

Toparlamak adına son bir iki cümle daha: Emine Sevgi Özdamar'ın edebiyatı ne yalnızca biyografik malzemeyi edebiyata dönüştüren öz-anlatılar ne de yalnızca göç, kadınlık ve siyaseti harmanlayan romanlardır; bunlar, tam da bu yazı boyunca göstermeye çalıştığım gibi, bedenin hafızasıyla dilin kırılması, kişisel olanla toplumsal olanın dolaşıklığı ve kadın öznenin iki dil, iki coğrafya, çoklu iktidar rejimleri arasında kendini yazı içinde yeniden doğurması üzerinden kurulan özgül bir kadın otokurmacası alanı açar. Özdamar'da "ben" hazır, bütünlüklü ve şeffaf bir özne olarak anlatıya taşınmaz, anne karnından fabrika yurtlarına, hamamlardan trenlere, annedilinden dededilineve Almancanın *aksanlı* sahasına kadar her eşikte parçalanır, çoğalır, çevrilir, ertelenir ve yeniden kurulur. Bu nedenle de onun yazısı, Cixous'nun çağırdığı anlamda bedenle ve bedende yazılan, eril dilin katılığını içeriden bozan, kahkaha, arzu, korku, yas, göç ve yoksullukla örülmüş dişil bir karşıdil üretirken aynı anda ulus-devletin, patriyarkanın, sınıf disiplininin ve tek dilli modernliğin şiddetini de faş eder. Tam da bu sebeple Özdamar'ın otokurmacası bireysel yaşamöyküsünün estetize edilmesinden ibaret değil, kadın bedeninin, göçmen belleğin ve çok dilli öznenin tarih karşısında geliştirdiği poetik, politik ve etik bir direnme biçimi olarak okunmalıdır. Böylece hayat, gerçekten de iki kapılı bir kervansaray gibi, birinden girilen çocukluk rüyaları ve korkularıyla diğerinden çıkılan sürgün ve gurbet gerçekliğinin, tarihin o amansız rüzgârıyla savrulduğu muazzam ve pek kalabalık bir sahneye dönüşür. **N**

KAYNAKÇA

Hélène Cixous, "The Laugh of the Medusa", Çeviren Keith Cohen ve Paula Cohen, *Signs* 1, No 4, 1976, ss. 875-893.

Philippe Gasparini, *Autofiction: Une aventure du langage*, Éditions du Seuil, 2008.

Isabelle Grell, *L'autofiction*, Armand Colin, 2014.

Sibel Irzık, "Öznenin Vefatından Sonra Kadın Olarak Okumak", İçinde: *Kadınlar Dile Düşünce: Edebiyat ve Toplumsal Cinsiyet*, Hazırlayan Jale Parla ve Sibel Irzık, İletişim, 2021.

Emine Sevgi Özdamar, *Annedili*, Çeviren Fikret Doğan, İletişim, 2013.

Emine Sevgi Özdamar, *Haliçli Köprü*, Çeviren İlknur Özdemir, İletişim, 2015.

Emine Sevgi Özdamar, *Hayat Bir Kervansaray*, Çeviren Ayça Sabuncuoğlu, İletişim, 2015.

Emine Sevgi Özdamar, *Tuhaf Yıldızlar Dünyaya Bakıyorlar Gözlerini Kırpmadan*, İletişim, 2012.

Jale Parla, "Kadın Eleştirisi Neyi Gerçekleştirdi", İçinde: *Kadınlar Dile Düşünce: Edebiyat ve Toplumsal Cinsiyet*, Hazırlayan Jale Parla ve Sibel Irzık, İletişim, 2021.

KÖTÜ TÜR: ANNIE ERNAUX, OTOKURMACA VE SESİNİ BULMAK

Otokurmaca yazmanın "kötü tür" yazmak olabileceği fikri anlatıda sese ağırlık veren kadın merkezli otokurmacalar için her türlü imayı beraberinde getirmektedir. Kadın için "mauvais genre" [kötü tür] yazmak yanlış türde bir kadın olarak, yanlış türde bir yazar olarak görülmeye kendini açmak demektir.

Lauren Elkin

Zadie Smith yirmi beş yaşındayken şöyle demişti: "Yirmi birimde Kafka gibi yazmak istiyordum. Gelgelelim yazdıklarım olsa olsa bir süreliğine tarikata katılmış, sonra da Foucault'yu keşfetmiş bir *The Simpsons* senaristinin elinden çıkmışa benziyordu." Bir yazarın sesi nedir? Muhakkak ki, tıpkı yaşamdaki gibi, farklı durumlar için çok sayıda farklı sese sahibiz.

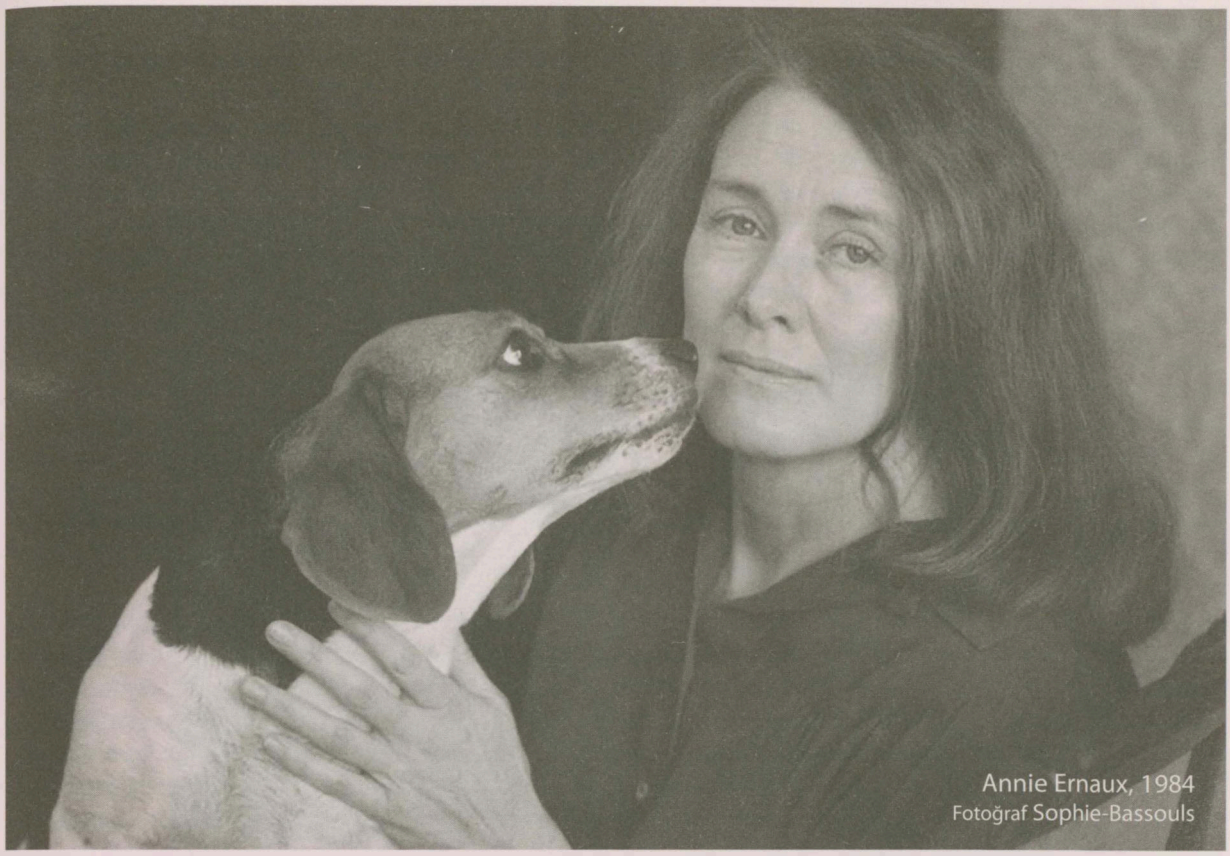
Genç Zadie Smith için Kafka'nın sesi bir norm belirliyordu: Edebiyat kulağa böyle gelmeli. Kurmaca, akademik makale, kurmacadışı gibi her tür farklı beklentiler uyandırır. Bunların hepsinde de farklı yazarım ben. Fakat son birkaç yıldır çok sayıda üslupla yazma baskısı hissetmeye başladım ki bu da şunu düşündürdü: Kalıpların dışına çıktığımda benim kendi sesim neye benziyor? Hatta kendime ait bir sesim var mı ki?

Klasik bir eğitimden geçmiş herhangi bir oyuncu ya da şarkıcı size sesinizi başkasınınkine benzetmeye çalışmanın ona her yönden zarar vereceğini söyleyebilir. Ses üretimi nefes ve ses tellerinin bükümleri arasındaki sürtünmeye dayalıdır ama teller çok sert biçimde sürtünürse körelebilir ya da zarar görebilir. Bu durum vücuda da uzanarak çene, boyun ve omuzlarda gerginliğe yol açabilir. "İyi bir ses çalışması," diye yazıyor eski RSC ses direktörü Cicely Berry, "daima mevcut sesi kullanmayı, onu esnetmeyi ve olasılıklara açmayı hedefler."

Öte yandan boşlukta hiç ses yoktur. Etkilenme başkasının sesini taklit etmekten çok doğru notayı duyma meselesi olabilir. Etkilenme, Adrienne Rich'in bir defasında dediği üzere "muhtelif" bir kuvvettir. "Bir şiire entelektüel ve duygusal olarak direnebilir, yine de daha sezgisel bir düzeyde ondan beslenebilir, kullanabileceğiniz şeyler edinebilirsiniz." Benim için doğru etkilenme metnin bir akort çatalına dönüşmesidir, böylece gözümle "vurarak" sesini duyabilirim (bunu Fransızcadaki *jeter un coup d'oeil au texte* [metne göz atmak] ifadesinden alıyorum). Virginia Woolf'tan bir şey okursam yazdıklarım odak kazanır, onları daha bütünlüklü, özgüvenli yapar ve renklerle doldurur; Jeanette Winterson'dan okursam daha yürek ısıtan bir ton verir; Annie Dillard'dan okursam tabiata temas eder ve hava olaylarının detaylarını bilirim. Bu tür bir etkilenme yalnızca yazarın kendisince işitilmelidir; iyi yazıyorsam –kendim gibi yazıyorsam– Woolf, Winterson ya da Dillard okuduğuma dair hiçbir ipucu bulunmamalıdır. Onlar yalnızca dinlemekte olduğum bir ezgidir.

Annie Ernaux yirmi yaşımda ilk okuduğumdan beri bu şekilde dönüp durduğum bir yazar. Paris'te üniversitedeydim ve Fransızca çalışmaktan Fransızca konuşmaya doğru zor bir geçiş dönemindeydim. Fransızca artık derste ödev verilenlerden çok şarkı sözleri, filmler ve okumayı kendim seçtiğim kitaplar vasıtasıyla yaşayan, işleyen bir dile dönüşmekteydi. Fransızca şarkı sözleri, filmler ve ödev verilenlerden çok kendi seçtiğim kitaplar vasıtasıyla yaşayan, işleyen bir dile dönüşmekteydi. Çağdaş Fransız romanı, geçmişteki ölü bir dünyayı tasvir eden müfredat kitaplarının aksine, tanımakta olduğum şehre dairdi ve beni şehrin içine çekti.

Fnac mağazasından Ernaux'nun *Yalın Tutku* (1991) kitabını almıştım, onu seçmemin nedeni hem çok ince olması (yüz sayfanın altındaydı) hem de başlığıydı. Karıncalı ekranda porno izlemekle ilgili kısa bir girişten sonra şöyle başlıyordu: "*A partir du mois de septembre l'année dernière, je n'ai plus rien fait d'autre qu'attendre un homme.*" (Geçen yılın eylül ayından bu yana bir erkeği beklemekten başka bir şey yapmadım.) Yaptığı, yazdığı her şey bu adamla ilgiliydi. Gördüğü her şey onu hatırlatıyordu; paylaştıkları bir ânı, onun yaptığı gelişigüzel bir yorumu, ziyaret ettiği bir yeri ya da konuştuğu birini. Ben de bir erkekten haber almayı bekleyip düşünmekten başka bir



Annie Ernaux, 1984
Fotoğraf Sophie-Bassouls

şey yapmıyordum. Şimdi, geçmiş ve gelecek tek bir zaman kipinde askıya alınmıştı: beklenti zamanı (ses tellerinin seslendirilmek üzere gerilmesi gibi bir gerginlik zamanı). Cinsel saplantıyı yaşamak, Ernaux'nun sözleriyle, "hazzı gelecekteki bir acı gibi yaş[amak]"tı. Gerçek hayatın kaybolduğu ve dünyanın yalnızca sevgilinin anıları üzerinden tefekkür edildiği böylesi dinmek bilmeyen bir gerginlik hakkında yazan kimseyi görmemiştim daha önce. Ernaux'nun kitabı okuduklarım arasında cinsel saplantıyı utanılacak bir şey yerine ciddi entelektüel bir mesele olarak ele alan ilk metindi. Tam anlamıyla radikal bir şekilde arzu hakkında yazıyordu, onun nesnesi olarak değil, faili olarak. Ernaux dobra bir dürüstlükle yazıyordu, kendini açıklama ya da aklamaya girmeden. Metin bazı yerlerde o kadar çığ kalıyordu ki neredeyse bir psikanalistin klinik vakasına benziyor ve Ernaux sakin, mesafeli tonuyla hastadan çok bir terapist olarak beliriyordu.

Bu yoğun deneyimi yazma ediminin deneyimin kendisiyle nasıl da uyuşmadığı hakkında yazar: "Yazı yazma zamanının tutkunun zamanıyla hiçbir ilişkisi yok." *Yalın Tutku* biçim ve türün takıntılı bir yüzleşmeyi yakalamaktaki başarısızlığı hakkındadır – bir şeyler daima eksik kalır. Tutku sorunsalı yazı sorunsalına dönüşür. Benim bu metne duyduğum ilginin de sebebi muhtemelen bu: Hem cinselliğin hem de yazının üzerindeki örtüyü kaldırıyor.

Ernaux Normandiya'nın Yvetot bölgesinde, işçi sınıfında büyüdü. İlk üç romanından sonra anne babasının yaşam ve ölümleri üzerine fazlasıyla hassas iki çalışmasıyla daha geniş bir tanınırlığa erişti: *Babamın Yeri* (1983) ve *Bir Kadın* (1988). Ernaux sözcükleri kâğıda dökmeye başlıyor, çünkü yas sürecinde yapabileceği tek şey yazmak, çünkü artık şöyle düşünüyor: "Annem hakkında yazıyorum çünkü onu dünyaya getirme sırası sanırım bende." Ernaux'nun sesi ölçülü; düz ama duygusuz değil. Anne babasının yıkıcı kaybının ardından Ernaux duygusallığın ve gazeteciliğin sesleri arasında bir denge kurmaya çalışarak neredeyse sosyolojik bir nesnellikle yazıyor.

Kimi zaman Ernaux'nun eserlerine *otokurmaca* terimi atfediliyor, her ne kadar kendisi bunu reddetse de. *Babamın Yeri*, *Bir Kadın* ya da *Yalın Tutku* gibi eserlerinde kurmaca yok aslında. Otokurmaca 1977'de Serge Doubrovsky tarafından tanımlanan, kurmaca ve otobiyografi melezi bir terim: "Tümüyle gerçek olay ve olguların kurmacası; otokurmaca diyelim, yani maceranın dilini dilin macerasına emanet etmek ve bunu geleneksel ya da yeni roman ilminin dışında kalarak yapmak." Doubrovsky'nin otokurmaca anlayışı kendiliği onaylanmış bir tür içinde değil, dilde üretiyor; formu ses-

ten oluşturuyor. Ernaux hangi biçimde olursa olsun deneyimin hakikatiyle ilgilenir, bu da onun eserini otobiyografi ya da geleneksel anı anlatılarından ayırır. O daha ziyade, "Otokurmacada kurmaca olan tek şey dildir. Olgular gerçektir ve amaç belli bir derecede hakikate ulaşmaktır" diyen Catherine Cusset gibi yazarların görüşündedir. Otokurmaca yazan bir başka yazar, Christine Angot ise *roman en je*, yani "ben tonalitesinde roman" ya da Fransızca sözcük oyununu dikkate alarak "oyun [*jeu*] tonunda roman" demeyi tercih eder. Angot *roman en je*'yü nesnellikten yola çıkmayan, "ben"i kimyasal bir madde gibi izole etmeyen otobiyografik romandan ayırır; otobiyografik yazanlar "ben"i, formdan olay örgüsü oluşturmak gerçeği yansıtmakmış gibi davranan bir oyunda kullanır. Otokurmaca tam tersine aynı hedefi –*faire exister le réel* [gerçeği varlığa getirmek]– taşısa da bunu yapmak için hikâyeyi parçalamayı dener.[1]

Yalın Tutku karşılaştığım ilk otokurmacaydı (eğer olduğu şey buysa). Nasıl da özgürleştiriciydi: Yazar olarak dosdoğru konuştuğunuz gibi yazıp tür sorusunu ucu açık ve muğlak bırakma olasılığını gösteriyordu. Fakat otokurmacayı ve Ernaux'yu hakir görenler de yok değil. *Yalın Tutku* ona yanıt olarak kendi kitaplarını yazan en az iki erkek eleştirmene esin vermişti: Philippe Vilain'in *L'étreinte*'ı (Kucaklaşma, 1997) ve Alain Gérard'ın *Madame, c'est à vous que j'écris*'si (Size Yazıyorum Madam, 1995). Ernaux'nun eseri üzerine yaptığı çalışmada Siobhán McIlvanney, Gérard'ın eserinin "kadın anlatıcının anlatısal hâkimiyetini çürütme girişimi olarak yorumlanabileceği"ni tartışır. Gérard, Ernaux'nun kayıp aşkının rolünü üstlenir ve ilişkileri hakkında yazma cüretini gösterdiği için onu alabildiğine kınar: "Sırrımızı asla açıklamayacağımıza dair birbirimize söz vermiştik." Elizabeth Richardson Vitti'nin işaret ettiği üzere Ernaux'nun, "ilişkilerinin onun üzerindeki etkisini kişisel olmayan bir şekilde, habercilik tonunda tasvir etme" kararının doğrudan bir reddidir bu. Gérard "ilişkilerini yanlış yorumladığını düşündüğü eski aşkını hararetli bir şekilde hedef alır" ve hiç kuşku yok ki kendisinin *roman en jeu* oyununa muzip bir şekilde girdiğini düşünmektedir. Fakat bildiğimiz üzere, kendini yazmak söz konusu olduğunda erkekler için eleştiri okları kadınlar için olduğundan farklı işler. Erkek anlaşılır ve özgün bir dünya üretirken kadına kendi göbek deliğinin ötesini göremeyeceği tembihlenir.

Yine de Ernaux'nun söz konusu terimi reddetme meselesi hâlâ geçerliliğini koruyor, öyle ki sanki kurmacanın varlığını kabul etmek eserinin gücünü azaltacakmış gibi. Öyleyse otokurmaca, eleştirmen Marie-Josée Roy'un sorduğu üzere, bir "kötü tür" müdür? *Mauvais genre* [kötü tür] terimi Fransızcada fantezi, bilimkurgu ve polisiyenin düşük türlerinden derme çatma, ucuz ve *pas comme il faut* [yakışıksız] işlere dek her türden itibarsız çağrışıma sahiptir. Ve elbette Fransızcada *genre* [tür] *gender* [cinsiyet] olarak da tercüme edilebilir. Otokurmaca yazmanın "kötü tür" yazmak olabileceği fikri anlatıda sese ağırlık veren kadın merkezli otokurmacalar için her türlü imayı beraberinde getirmektedir. Kadın için *mauvais genre* yazmak yanlış türde bir kadın olarak, yanlış türde bir yazar olarak görülmeye kendini açmak demektir.

Madem durum bu, öyle olsun; türü ve cinsiyeti "yanlış" biçimde gerçekleştirmekte harika bir haz, harika bir tonalite bulunuyor. İyi bir ses çalışması sizden onaylanmış belli bir üslupta şarkı söylemenizi talep etmez, sizi yalnızca sizin söyleyebileceğiniz şekilde şarkı söylemeye davet eder. Kitaplardaysa notanın ya da tonalitenin nesnel bir kanıtı bulunmaz, sesin tek hakikati okura nasıl çarptığındadır.

Ernaux'yla olan karşılaşmam yazar olarak yaşamımın başlangıcına işaret eder. Çoğu zaman aynı metin içinde türler arası çalışırım; diller arası yazarım, Fransızcadan İngilizceye ve tekrar geriye. İkinci dilimde yazma cesaretini bulmuş olmam, dünyayı bedenimden dışarıya doğru yazmam ve deneyimimin macerasından dil yaratma girişimim hep Ernaux sayesindedir. Ne zaman yazsam kendimi hep Ernaux'ya akort ederim, bazen farkında bile olmadan. *Yalın Tutku*'yu başucumda tutarım, gerçi çok sık elime almam onu. Ama bazen sadece tek bir sayfaya bakmak bile yeter. Gözüme çarpıverir, yaydığı ton dalgaları benim yazımı da akort eder; kendi sözcüklerim arasındaki boşlukları bulmama ve onları orada muhafaza etmeme yardım eder. Beynin tıpkı diğerleri gibi bir cinsel organ olduğunu hatırlatır bize Ernaux *Yalın Tutku*'da. Ama aynı zamanda da bir müzik enstrümanıdır. Kendimizi saplantılarımız doğrultusunda terbiye ederiz ki sesimizde titreşsinler. N

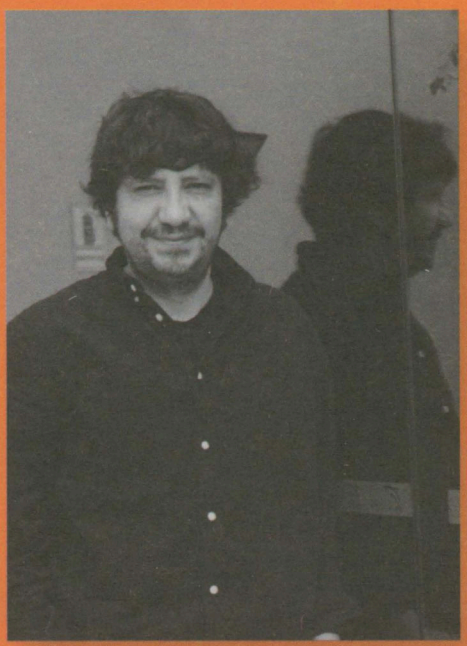
İngilizceden çeviren **İlkay Atay**

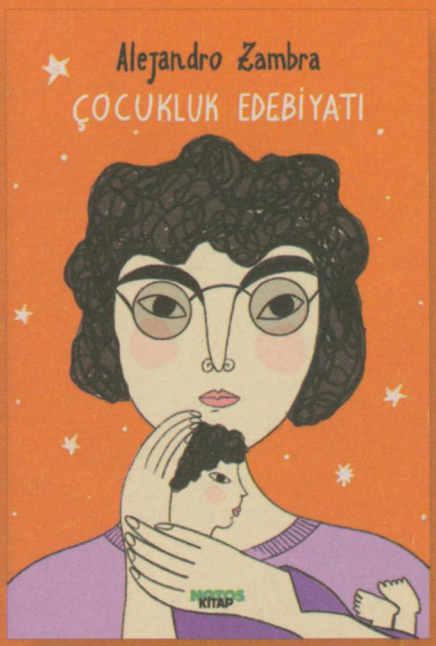
* *The Paris Review*, 26 Ekim 2018

[1] Yazar burada Angot'dan farklı bir yorumla *roman en je* yerine otokurmacanın hikâyeyi parçalamayı denediğini belirtiyor. Angot'nun sözleri şöyle: "Otobiyografik roman yazarları 'ben'i kendileri konuşuyorlarmış gibi, nesnellik gözetmeden, kimyasal bir maddeyi izole eder gibi ayrıştırmadan yazar, *roman en je*'yü kendilerine varlık kazandıran, 'hikâye'lerinin olay örgüsü statüsüne erişmesini sağlayan bir oyun olarak görürler – oysa bu yaklaşım *roman en je*'deki amaca terstir. Nitekim amaç var olmak ya da bir hikâyeye varlık kazandırmak değil, aksine cansız haldeki gerçeği var etmek için senaryo anlamındaki hikâyeyi parçalamaktır." (Aktaran Nelly Kapriélian, "L'autofiction: un genre passé de mode, mais toujours aussi percutant", *Les Inrockuptibles*, 4 Ekim 2012.) (ç.n.)

ALEJANDRO ZAMBRA

"Bu taslakların hiçbiri çocukluk edebiyatı sayılamaz.
Yine de hepsi çocuklukla ilgili."





İspanyolcadan çeviren Çiğdem Öztürk

Çocukluk Edebiyatı

Çocukluk Edebiyatı Şilili yazar Alejandro Zambra'nın baba oluşunun dönüştürücü deneyiminden beslenen anılar, şiirler, denemeler ve öykülerden oluşan türlerarası bir derleme. Bir babanın çocuğuna bakarken geçmişe ve geleceğe yeniden yöneldiği, baba ile oğul arasında kuşaklar boyunca yankılanan diyaloğun izini süren bu metinler edebiyatın özünde daima "çocuksu" olduğunu hatırlatıyor.

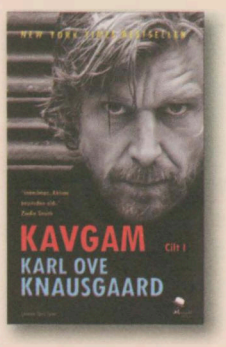
Mizahi ve içten üslubuyla Zambra, erişkinliğin dar kalıplarından sıyrılıp çocukluğun geniş ufkunda yaşamı yeniden görmek isteyenlere samimi bir yol arkadaşlığı sunuyor.



NOTOS KİTAP
www.notoskitap.com
/NotosKitap

KARL OVE KNAUSGAARD

JOSHUA ROTHMAN



Kavgam'ın altıncı ve son cildinin İngilizcesi bu sonbaharda [2018] yayımlandı. Ama Norveççesi 2011'de, Karl Ove Knausgaard'ın 2008'de ilk cildi yazmaya başlamasından üç yıl sonra yayımlanmıştı. Bu kitapları yazan kişi hem geçen ay onlardan konuşmak üzere ofisime gelen adamdı hem de değildi. Öncelikle okurlarıyla pek çok mahrem ve utandırıcı ayrıntıyı paylaştığı için alışılmadık bir şöhrete sahip artık. ("İnsanların hakkımda ne kadar çok şey bildiğini kendimden saklamam gerekiyor," dedi.) Romanda evli olduğu Linda Boström'den boşandı. Londra'da yaşıyor ve sigarayı bıraktı. Daha mutlu görünüyor.

Bu değişimler bazı okurlara neredeyse ihanet gibi gelebilir – adeta kitaptaki "Karl Ove" karakteri sayfanın dışına adım atıp başına buyruk hareket etmiş gibi. Ama geçen zaman bu adamı azıcık flulaştırsa da romanı daha fazla netleştirdi. Bir akşamüstü yapılan sohbet ve onu takip eden bir dizi e-posta yazışmasının üstüne Knausgaard'ın kitabını pek de anla-



Fotoğraf Rii Schroer

Edebiyatın görevi kurguyla savaşmaktır.

Yazmaya istediğim kadar zaman ayırabildiğim ve ıssız adalarda, uzak deniz fenerlerinde yaşadığım zamanlarda bile neredeyse hiçbir şey yazamamışken, üç küçük çocukla ve sınırlı zamanda bir günde o kadar çok sayfa yazmayı başardım.

madığımı fark ettim. Benim otoportre olarak gördüğüm şey daha çok şipşak çekilmiş bir fotoğrafa benziyordu ve anıt gibi görünen şey de aslında öyle olmaktan uzaktı – sohbetimizde Knausgaard onu "zamanda bir mağara" olarak adlandırdı.

Başta *Kavgam*'ın aslında on iki cilt olmasının düşünüldüğü doğru mu?

Evet. 2008'de ben birinci ve ikinci cildi (*Kavgam* ve *Âşık Bir Adam*) yazarken yayınevinin başındaki kişi on iki cilt olması önerisinde bulundu – her ay bir cilt olacak şekilde. Uygulamayla ilgili sebeplerden ötürü bunu yapamadık. Ama altı cilt basabileceklerini söylediler. Bütün ciltler 2009-2010 arasında, bir yıl içinde yayımlanacaktı. Neredeyse romandan çok bir sanat projesi gibi olacaktı. Nasıl dört cilt daha yazacağıma karar vermem gerekiyordu. Babamın ölümüyle ilgili bir cilt yazmıştım zaten, bir tane de şimdiki zamanla, çocuklarımla ilgili yazmıştım. Geçmişe dönmek gerektiği çok açıktı. Sonra beşinci cildin birinci cilde bağlanabileceğini, bir çember oluşturabileceğini düşündüm. altıncı cilt de o çemberin dışında olup bütün hepsinin sonuçlarını konu alabilirdi. Sonunda o bir yıl içinde üçüncü, dördüncü ve beşinci ciltleri (*Çocukluk Adası*, *Karanlıkta Dans* ve *Bahar Yağmurları*) yazdım.

Nasıl bu kadar fazla, bu kadar hızlı yazabildiniz?

Bunu ben de merak ediyorum! Yazmaya istediğim kadar zaman ayırabildiğim ve ıssız adalarda, uzak deniz fenerlerinde yaşadığım zamanlarda bile neredeyse hiçbir şey yazamamışken, üç küçük çocukla ve sınırlı

Sadece yazmaya başlıyordum, sonra bir şey hatırlıyor ve onu yazıyordum; ardından başka bir şey hatırlıyordum... Böylesi hoşuma gidiyor, çünkü bunlar her zaman önemli anlar olmasa da önemli olanların hemen yanında yer alıyorlar.

zamanda bir günde o kadar çok sayfa yazmayı başardım. *Kavgam*'ı yazmak tamamen eşikleri indirmekti, yani kafamın içindekiler ile sayfadakiler, aynı zamanda da romandaki şeyler ile hayatımdaki şeyler arasındaki sınırları inceltme meselesiydi.

İlk romanımı yazdığımda –on dokuz yaşındaydım– hemencecik bitirivermiştim. Hızlı yazdığınızda henüz bilmediğiniz bir alana giriyorsunuz gibi gelir: Dünyaya ilişkin düşüncelerden çok, bir dünyaya girmiş gibi olursunuz. Roman çok kötüydü, son derece saçma ve aptalcaydı ama bir noktada hızlı yazmak okumak gibi bir şey oldu, benim yok olduğum bir mekâna dönüştü. Roman reddedilince hem kendime hem hıza olan inancımı yitirdim. Arabayı sürmektense cilalamaya başladım – elbette arabanızı cilalayarak bir yere gidemezsiniz, arabanız istediği kadar güzel görünsün. İlk romanımdan sonra altı yılı, ikinci romanımdan sonra beş yılı hiçbir yeni kitaba başlamadan geçirdim. Hiç hız kesmeden yazmak burnumda tütüyordu. Birinci cilt yaklaşık sekiz aylık bir sürede ağır ağır yazıldı. İlk sayfalara muazzam zaman harcadım –cümleler tekrar tekrar yazıldı– ama sonraki cümleler sadece bir kez yazıldı. Beşinci cilt sekiz haftada yazıldı. Kitaplar yayımlanmaya başlayınca çok sıkışık teslim tarihlerine yetişmem gerekti ve bunun büyük faydası oldu. O zamanlar niteliği düşünecek halde değildim, önemli olan sadece nicelikti.

Yani altıncı cilde (*Son*) kadar yolculuğunuzu hız kesmeden sürdürdünüz. Ama sonra...

Altıncı cildi beceremedim. O kitabı gömmem gerekti, sonra biraz ara verip yeni bir versiyonunu yazdım; o da altı ayda bitti.

Ne olmuştu?

İnsanların neyi sevdiğinin o kadar farkındaydım ki yazıda sahiciliğimi tamamen yitirdim. Sadece bir şeyleri yansıtıp tekrarladım. Berbattı – gerçekten rezaletti. Bu yüzden sadece o anda olup bitenleri yazmaya karar verdim.

İnsan sahici bir "ben"e, sahici benliğe asla ulaşamıyor. Bence kişinin kendisini olduğu sosyal varlıktan kurtarabilmesi imkânsız.

Altıncı cilt zaman damgalarıyla ("12 Haziran 2011, saat 6:17, üst katta çocuklar uyuyor...") neredeyse bir blog gibi, oysa önceki ciltler genellikle belli günlere ya da hafta sonlarına odaklanıyor. Bu anları nasıl seçtiniz?

Başta yöntem farklıydı. Metni romana dönüştürmek için bir şeylerin yerini değiştirmiş, bir şeyleri çıkarmıştık. İlk cilt ölüme dair derin bir tefekkürle açılıyor, ardından baba-oğul meselesi geliyor, sonra da yazar olmayı istediğim zamandan beri defterimde olan on altı yaşında olma haline geçiyor. Siz de biliyorsunuzdur, şöyle yazıyor orada: "Karın içinde duran bir torba dolusu bira şişesi." Bunu yazmayı hep istemiştim.

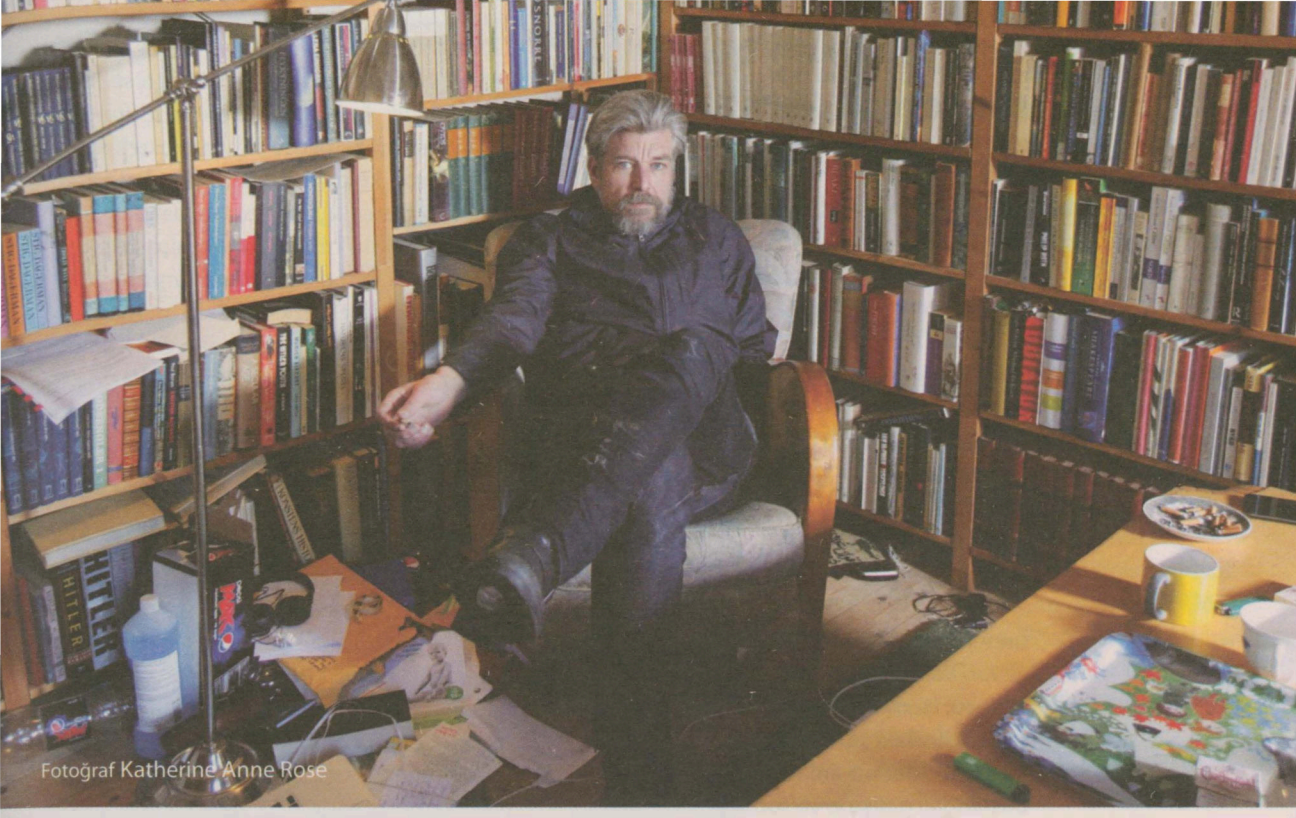
Ama ikinci ciltten itibaren belli bir ânı yazmam gerektiğini hiç düşünmedim. Sadece yazmaya başlıyordum, sonra bir şey hatırlıyor ve onu yazıyordum; ardından başka bir şey hatırlıyordum... Böylesi hoşuma gidiyor, çünkü bunlar her zaman önemli anlar olmasa da önemli olanların hemen yanında yer alıyorlar. Bunun özgürleştirici bir yanı var.

Öte yandan altıncı ciltte geçmişe yolculuk yapmıyorsunuz. O anda yaşanan şeyleri anlatıyorsunuz.

Yazdığım olaylar şimdiki zamana çok daha yakın, o yüzden daha büyük bir kesinlik taşıyorlar. Otele dönüp sizinle olan bu karşılaşmayı yazacak olsam elli sayfa anlatabilirim, ama tanıştığımız zamanı –iki yıl kadar önce miydi– hatırlamaya kalksam her şey daha belirsizleşirdi. O durumda neyin önemli olduğunu çoktan seçmiş olurdum. Bu ikisi çok farklı yazma biçimleri.

Altıncı ciltte *Kavgam* için "başarısız olmuş bir deney" diyorsunuz. Neyi yapmakta başarısız oldunuz?

İnsan sahici bir "ben"e, sahici benliğe asla ulaşamıyor. Bence kişinin kendisini olduğu sosyal varlıktan kurtarabilmesi imkânsız. Ian McEwan'ın bir söyleşisini izlemiştim, "diğerkâmlık" kelimesini kullanmıştı ve neyi



Fotoğraf Katherine Anne Rose

Kendimi yazmaya başladığımda o mesafe kayboldu. Hayatınızı size göründüğü biçimiyle yazarsanız her sıradan ayrıntı bir şekilde ilginçleşir – mutlaka bir konuyla ve karakterle yönlendirilmesi gerekmez. Kendimle ilgili yazmamın tek sebebi buydu.

kastettiğini kesinlikle anladım: Bu bir yazarın hayalidir. O noktada olmak çok kıymetlidir – ve oraya vardıysanız o zaman sahicisiniz demektir.

Ama yazı genellikle oraya ulaşmaz. Bu kitabın pek çok farklı tarzdan ve pek çok farklı seviyeden oluştuğunu düşünüyorum; bazıları bana çok yakın ve sahici, bazılarıysa uzak ve birbiriyle çelişiyor; bir çokluk var, bir de benlik. Buna elimden geldiğince yaklaştım sanırım.

Deney bu muydu? Benliğe daha fazla yaklaşmak mı?

Çok uzun yıllar boyunca tercih ettiğim roman biçiminin yaşamla arasına bir mesafe koyduğunu hissettim. Kendimi yazmaya başladığımda o mesafe kayboldu. Hayatınızı size göründüğü biçimiyle yazarsanız her sıradan ayrıntı bir şekilde ilginçleşir – mutlaka bir konuyla ve karakterle yönlendirilmesi gerekmez. Kendimle ilgili yazmamın tek sebebi buydu. Kendimi ilginç bulduğumdan değildi, önemli ve paylaşmaya değer bulduğum bir şey denediğim için değildi, narsistik güdülerime karşı koyamadığım için de değildi. Etrafımdaki dünyanın yazdıklarıma daha doğrudan erişimi olmasını sağladığı içindi. Ayrıca bir noktada ana karaktere –kendime– içinden duyguların, düşüncelerin ve imgelerin geçtiği bir tür mekân olarak bakmaya başladım.



Hikâye anlatmanın kendisi –bir şey, sonra bir başkası, sonra bir başkası– bir tür gerçeği çarpıtma etkisi yaratıyor mu?

Evet. Şu sıralar çok ilginç bir kitap okuyorum, yıllar önce okumuş olmam gerekirdi: Frank Kermode'un *The Sense of an Ending* (Bir Son Hissi) kitabı. Okumuş muydunuz?

Evet!

Kermode etrafımızı saran hikâyeler bütününü ele alıyor, sonra da gerçek dünyayı

Ben yazarken babamı bir tür roman kahramanına dönüştürdüğümü, insanları babam konusunda benim hissettiklerimi ya da onların hissetmesini istediğim şeyleri hissetsinler diye manipüle ettiğimi çok güçlü biçimde hissettim.

bunun neredeyse dışında bir şey olarak ele alıyor. Yani hatırlarsanız "tik tak" kavramı...

Fikir şu: Herhangi bir zaman dilimini –tik ile tak arasındaki süre bile olsa– izole ederseniz o müddet bir anlatı yapısı kazanır: bir başlangıç, gelişme ve sonuç.

Yani *Kavgam* sürüp gidebilirdi. Bir meslektaşım –Thure Erik Lund, gerçekten harika bir romancıdır– demişti ki: "Bunu gerçekten özgün kılmak istiyorsan devam etmelisin, yaptığın şeyi hayatın boyunca sürdürmelisin!" Ama hayır, benim yapmak istediğim daha çok bunun o yıllarla sınırlı kalması. O yüzden tarih koydum, çünkü iki hafta önce ya da iki hafta sonrasında başlasaydım farklı olurdu. Mesele daha çok şöyle: Bu bir zaman parçası. O zamanki ben.

Kendinizi hâlâ aynı kişi gibi hissediyor musunuz?

Hayır. Edinburgh'da altıncı ciltle ilgili bir etkinlikte ortadaki deneme kısmını okumaya başladım ve oradaki düşünceyi tanıyamadım. Zamanda kendi oluşturduğum bir mağara gibiydi.

Yeni ciltte Peter Handke'nin 1972 tarihli *Mutsuzluğa Doyum* kitabından bahsediyorsunuz. Bu kitap Handke'nin annesinin intiharını konu alıyor ama onun hayatını tamamen dışarıdan, duygulara yer vermeden anlatıyor. Handke'nin yazımını hem güzel hem de "merhametsiz" olarak tarif ediyorsunuz. İçten içe kendi yazdıklarınızın da daha merhametsiz olmasını dilediğiniz oluyor mu?

Bu güzel bir soru. Handke'nin kitabı intihar eden annesinin ölümü hakkında. Benim kitabım babamın ölümünü, yavaş bir intihar olarak gördüğüm yıkıcı bir sürecin sonunu konu alıyor. Ama Handke metinde annesini hiç göstermiyor, bense babamı, hareketlerini tarif ediyor, konuşma tarzını yeniden yaratıyorum. Hangi metin gerçeğe daha uygun? Elbette Handke'ninki. Daha cesur olup o yönde daha ileri gidebilirdim sanırım. Mesele, romanın geleneksel hilelerini kullanmadığınızda dünyayı –Handke gibi– daha gerçekçi temsil edip etmediğiniz. Ben yazarken babamı bir tür roman kahramanına dönüştürdüğümü, insanları babam konusunda benim hissettiklerimi ya da onların hissetmesini istediğim şeyleri hissetsinler diye manipüle ettiğimi çok güçlü biçimde hissettim. Sahtekârlık yaptığımı hissettim.

Peki daha tarafsız olmayı mı isterdiniz?

"Tarafsız" yanlış kelime bence – tarafsızlık da imkânsız zaten. *Mutsuzluğa Doyum*'da hayran olduğum şey dürüstlüğü. İyi bir romanın, iyi bir cümlenin nasıl görünmesi gerektiği, niteliğin ne olduğu, bir hikâyenin ne olduğu, bir hayatın neye benzediği konularında beklentilerimiz var.

Tatmin edici olmayan beklentiler edebiyatta ve sanatta işte bu yüzden çok önemli. Bu kendimizi görmemizi imkânsızlaştırır, çünkü artık beklenen şeyin içinde değil, başka bir yerdeyizdir – ve oradan dünyayı kendi düşündüğümüz biçimde görebiliriz. Sanat dünyaya ilişkin fikirlerimiz ile dünya arasındaki bir tür pazarlık biçimidir. Hepimiz gibi benim de ölümün ne olduğuna dair pek çok fikrim vardı ama sonra babamın ölü bedenini gördüm ve o hiçbir şeye benzemiyordu. Bu içgörüyü veya hissi ya da her neyse onu göstermeye çalıştım ve beceremedim, yanına bile yaklaşamadım, ama fark ettim ki bir boşluk var ve roman o boşluğu doldurmaya çalışırken yazıldı.

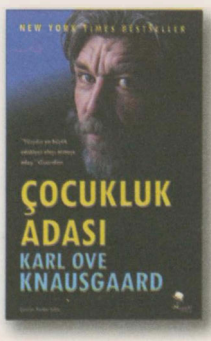
Kendinizle ilgili yazarken de olduğunuzu düşündüğünüz kişi ile gerçekte olduğunuz kişi arasındaki bir boşluğun pazarlığını mı yapıyordunuz?

Başka insanlarda bastırılmış öfkenin, bastırılmış kıskançlığın ya da hatta bastırılmış nefretin –elbette sınıf, cinsiyet ve coğrafyanın da– yaptıklarında ve söylediklerinde önemli bir rol oynadığını görebiliyorum, üstelik onlar bunun farkında olmuyorlar. Kendi düşüncelerimde ve görüşlerimde göremiyorum bunu ama aynı mekanizmaların



işliyor olması gerek. Kitaplarımın önemli bir yanı, dünyadaki belli bir görüşün nasıl varlık kazandığını anlamak. Heidegger için zihnin hali ya da durumu hep önce gelir, çünkü insan onun *aracılığıyla* düşünür – ruh haliniz hep oradadır. Hiçbir belge göstermez bunu, hiçbir arşivde yoktur, tarif etmeye çalışabilirsiniz ama mesele şu ki onu düşünmeyiz aslında, sadece vardır işte. Bu kitaplarda, kontrolüm dışında kalan şeyleri çok fazla yazarak bütün bunların bir şekilde görünür hale gelmesini sağlamayı umdum.

Heidegger bazı zihin durumlarının dünyayı net biçimde görmeyi zorlaştırabileceğini, bazılarınınsa onu görünür kılacağını düşünüyordu. *Kavgam*'da sıklıkla dünyada "tanrısallığı" görmekten bahsediyorsunuz – altıncı ciltte, "Tek gereken bir adım atmak, o zaman dünya dönüşür" diye yazmıştınız. Maddi dünyaya doğru şekilde yaklaşarak idrak edebileceğimiz manevi olasılıklar var mı?



Evet. Öbür türlü, hayatımla ilgili yazmanın benim için anlamı olmazdı. Son kez New York'a geldiğimde bir kitap almıştım: Kierkegaard'ın *Kırdaki Zambak ve Gökteki Kuş* kitabı. Nasıl diyorsunuz – İsa'nın Dağ Vaazı mıydı?

Dağdaki Vaaz.

İsa kuşlar gibi olmanız gerektiğini söyler, o zaman Tanrı'nın krallığına girebilirsiniz. Kierkegaard da bir kuşun yuvası dağıtılırsa ertesi gün mutlu mesut onu yeniden yapacağını yazar. Bir kuşsanız gelecek diye bir şey yoktur. Ben bunu inanılmaz bir arzuyla okudum. Bir arkadaşımın tahtalı güvercinleri var, yuva yapıyorlar, yumurtluyorlar, yavruları oluyor ve şahinin biri onları kapıp götürüyor. Dört yıl üst üste yaşandı bu. Ama güvercinler hâlâ aynı yere gidiyorlar, çünkü onlar için gelecek diye bir şey yok. Belki de Kierkegaard'ın Tanrı'nın krallığı dediği yerdeler.

Bir de Heidegger'in kuşlara dair görüşü var; buna göre onlar zavallı bir varoluş hali içindeler – aslında hiçbir şey bilmiyorlar. Dünyada olmaya dair iki görüş. Yani bebeğiniz bu dünyada. Kendinin ya da kim olduğunun farkında değil. Onun yerinde olmak harika bir şeydir herhalde! Ama o hale geri dönüp şu anda bildiğiniz her şeyden feragat eder miydiniz? Biz dünyada değiliz – dünyaya bakıyoruz, onun özlemini çekiyoruz. İçine girmek ister miyiz peki? Tanrı orada mıdır?

Altıncı ciltte babanızın cenazesinde rahibin babanızın hayatından çıkardığı bir dersi anlatıyorsunuz: "Bakışları sabitlemek önemli." Şöyle yazıyorsunuz: "Evler, ağaçlar, arabalar, insanlar, gökyüzü, toprak, her şey orada ama bir şeyler eksik, çünkü bir şeyin orada olmasının hiçbir anlamı yok. .... Bakışlarını sabitlemedin, dünyayla bağlantı kurmadın, bunun doğal sonucu olarak pekâlâ ondan kopup gidebilirsin." Hepimizin dünyada anlam bulma "yükümlülüğümüz" olduğunu yazıyorsunuz – "objektif olarak" anlamsız olsa bile.

Sanıyorum babam hep başka bir yerde olmak istedi – hep başka biri olmak, başka bir hayata sahip olmak istedi. Hiçbir varlık göstermiyordu, bazen bizim hiç farkımızda değilmiş gibiydi. Onun yerinde olmak ıstırap verici olmalı, içmek de uzaklaşmanın, gitmenin bir yoluydu.

Ayrıca içimde –evden uzaklaşıp sanatla ilgilenmeye başladığım zamanlardakine benzer– beni hem yönlendiren hem korkutan bir çekim var. Artık çok daha iyiyim –bakışımı bir şekilde sabitlemeyi becerdim sanırım– ama hayatım boyunca mücadele ettim bununla. Çünkü hayatta hiçbir şey edebiyatta ya da sanatta tarif edildiği gibi değil. Herkes bakışını hayata sabitleyecek olsa sanat diye bir şey olmazdı.

Dindar biri olduğunuzu söyleyebilir misiniz?

Hayır. Ama Kierkegaard'ın kuşlarla ilgili düşüncelerinden bahsettim çünkü aynı şekilde düşünüyorum: Şimdi ve burada olmak, bir ânın içinde olmak, işte bu Tanrı'nın krallığının başlangıcı. O anlamda dindar bir insanım. Kısa süre önce biri daha bana Tanrı'ya inanıp inanmadığımı sordu. Çok genç biriydi. Ben de inanıyorum dedim.

Altıncı ciltte sosyal yaşamın kurallarıyla kalıplarının dışına çıkma arzusu –"dışarıya", aşkın olana gitmek– ile Nazizm arasında bir bağ var. Kitabı Hitler üstüne uzun bir denemeyle bitirmek baştan beri planladığınız bir şey miydi? O yüzden mi kitabın adını *Kavgam* koydunuz?

Hayır hayır, onunla hiç alakası yoktu. Bu başlığın uygun olduğunu düşündüm çünkü kitap öyleydi: Benim kavgamdı. Aynı zamanda bir provokasyondu – mükemmel bir başlıktı. Aslında Hitler'le ilgili yazmayı hiç planlamamıştım. Ama sonra bunun bir zorunluluk olduğunu hissettim. O başlığı kendi amaçlarım için kullanmak canımı sıkmıştı. Oraya girmem gerektiğini düşündüm.

Öldükten sonra babanızın eşyaları arasında gerçekten bir Nazi rozeti buldunuz – hatıra eşyası gibi bir şey. Belki bu aklınızda yer etmiştir.

Evet, doğru.

O denemeyi yazarken benimsediğiniz yaklaşım metnin diğer kısımlarını yazarken benimsediğinizden farklı mıydı?

Hayır. Okumaya başladım, sonra da bu konuda yazmaya başladım. Düşünce şuydu: Artık bu adamı tanıyorsunuz; bütün kusurlarını, eksik yönlerini, ilgi alanlarını biliyorsunuz ve şimdi onun Hitler'le ilgili okumalar yaptığını görüyorsunuz – ne olur? Bu, bir kişinin içinden yazılmış bir roman. Ama aynı zamanda bahsettiğimiz sahtekârlıkla ilgili şeyler de var – o şeyler Holokost'u yazdığınızda daha da keskinleşiyor. Bir şeyi "cazip" kılmanın ne anlama geldiğini işte burada gerçekten düşünmeniz gerek. Çünkü en korkunç şeyi yazdığınızda bile bunun cazip bir tarafı olabilir – bir çekiciliği, bir hilesi. İşte bu yüzden *Shoah* kesinlikle olağanüstü bir filmdir.



Fotoğraf Rii Schroer



Çünkü tümüyle somuttur.

Geçmişin bir görüntüsünü sunuyormuş gibi yapmaz, çünkü bu imkânsızdır – sadece şimdiki zaman vardır. Sadece tanıştığınız insanlar vardır. Şimdiki zaman sadece böyledir.

Romanın tarihinde, somutluk ya da estetik sessizlik ile "erkeklik" fikri arasında uzun süreli bir bağlantı var. Örneğin Hemingway'de lisana bir güvensizlik vardır ve bu güvensizlik feminen görünen sosyal dünyadan daha "saf" bir şeye kaçma arzusuyla ilişkilendi-

rilir. Sizce maksülenitenin –ki *Kavgam*'da önemli bir tema– bu türden sorularla bir bağlantısı var mı?

Hayır hayır. Bunu söylemek de zor zaten, çünkü erkek olmak kimliğimin öyle büyük bir parçası ki görünmez bir hale dönüştü – kitabı okuduğunuzda bariz görüyorsunuz ama bana göre dünya böyle görünüyor sadece. Maskülenitenyle ilgiliyim ama maskülenitenin dünyadan ve insanın sosyal ortamından kaçma arzusuyla ilişkili olup olmadığını hiç düşünmedim.

Kitabın son derece feminen bir tarafı olduğunu düşünüyorum – ama yine bundan konuşmaya başlarsam sonunda "feminen" nedir, "maskülen" nedir tanımına gelirim ki insanlar kızar buna. Bunları romanın dışında tartışmak neredeyse imkânsız – gerçi romancılık açısından bakarsak harika bir konu. Kimlikle ve ayrıca "bir şey" olmanın ne anlama geldiğiyle ilgisi var. Bana göre maskülen kimlik benim büyürken dışında durduğum bir şey. "Yanlış" olduğum haller yüzünden zorbalığa uğradım: Çiçekleri severdim, okumayı severdim, giysileri ve giyinip kuşanmayı severdim; benim büyüdüğüm yerde bütün bunlar tamamen yanlıştı. Hem ayrıca hiçbir iradem olmadığı hissi vardı, hiçbir şey için mücadele etmezdim. Bunun feminen olmakla hiçbir alakası yoktu – tıpkı erkek olmakla alakası olmadığı gibi. Ve bütün hislerim, ağlamam: Bir erkek bunların hiçbirini yapmamalıydı.

Üçüncü ciltte erkek kardeşinizin size endişelenmemenizi söylediği bir an var – şöyle diyor: "David Bowie'yi düşün. Androjen. Rock'ta bu iyi bir özellik. David Sylvian da öyle. Çift cinsiyetli. Biraz kadın, biraz erkek."

Evet, aynen... Ama hâlâ çoğunlukla bir erkeğin kitabı olarak okunuyor ve erkekler kendilerini onunla ilişkilendiriyor. İsveç'te nedense kitabın içinde provokatif bir maskülenite görülüyor. Çok tuhaf, çünkü fazla farklı katman ve çelişki olduğu için kitap tam da bu alanda çok karmaşık bir hal alıyor.

Ama *Kavgam*'da bugün yasak olan davranışların sunumu fikri de var – mesela ergenliğinizde hissettiğiniz homofobiyi sunuş biçiminiz. Şu anda davranışlarının tarif edilemez olduğunu düşünen pek çok hoşnutsuz erkek var. Kendi düşüncelerinizin politikası üzerine mi düşünmüştünüz?

Her düşüncede şuna kafa yorarsınız: Ben *bu* muyum? Düşündüğüm şey *bu* mu? Ama ona bağlı bir politik görüş olduğu anlamına gelmez bu. Kitapta olduğu gibi, İsveç'te bir çocuk arabasıyla yürürken, bir kadına bakarken ve bütün o şeyleri düşünürken –veya çocukların bir müzik dersinde kendimi şerefsiz, gözü korkmuş, aşağılanmış hissederken– durum buydu, şok gibi bir şeydi! Bir yıl sonra iyiydim, maskülenliğim oraya takılıp kalmama sebep olmadı. Ama *sonra* bunu çok güçlü hissettim. İnsanlar, "Ah, bu onun görüşü" diyorlar. Ama mesele daha çok bir ergen ve yüz karası olma hissiyle, büyümekle, yirmili yaşlarınızda olmakla ve şeylerin dışında kalmakla ilgili. Ve bu tehlikeli bir his.

Her düşüncede şuna kafa yorarsınız: Ben bu muyum? Düşündüğüm şey bu mu? Ama ona bağlı bir politik görüş olduğu anlamına gelmez bu.

Şeylerin dışında hissetmenin tehlikeli olduğunu söylüyorsunuz. Ama *Kavgam*'da sıklıkla bir tür manevi özlem olarak her şeyin dışına –kendinizin dışına, dar ve sınırlayıcı hissettirebilen hayatın dışına– çıkma isteğinden bahsediyorsunuz.

Bu kitap sanat ve yücelik fikirleriyle çok ilgileniyor. Yücelik bizim dışımızdaki bakış açısıdır; bunun günümüzde gittikçe daha fazla kaybolduğunu düşünüyorum, çünkü birbirimizle bağlantımız daha fazla, dışarıyla bağlantımız daha az ve artık Tanrı yok. Bugünlerde şeyler gittikçe kendileri olmaktan uzaklaşıyor – bir *pozisyon* içindeler, anlatabiliyor muyum? Bence *Kavgam*'da şeyleri oldukları gibi elde etmeye dair bir özlem var. Benlikte de durum aynı. Bence o yüzden benlik kitapta bu kadar geniş yer kaplıyor – çünkü bir şekilde kayboluyor gibi bir his var.

Bu fikrin manevi yönleri ile siyasi yönleri arasında bir bağlantı var mı? Günümüzde çok sayıda insan kendilerini toplumlarının dışında –uçlarda– hissediyor. Aynı zamanda onları kendilerine has hayatlar yaşamaktan alıkoyan sistemlere –belki baskıya, belki bürokrasiye ya da ekonomiye– sıkışıp kalmış gibi de hissediyorlar.



Avrupa'nın en homojen ülkelerinden birinde büyüdüm. Ailem orta sınıftı –babam öğretmen, annem hemşireydi– ve hayatım boyunca ülke paraya boğuldu. Okullar ücretsiz, hastaneler ücretsiz, işsiz kalırsanız hükümet destek veriyor. O yüzden benim yazdığım toplumun "dışında" olma hissi sorunuzun bizi götüreceği yönün çok uzağına düşüyor; Trump isminin ve popülizmin yükselişine

Popülizm ve aşırı sağ tam olarak bunu sunuyor: duyguya dayalı bir aidiyet. Ortak bir tarih, ortak bir kültür, ortak bir halk.

veya örneğin göçmenlerin entegrasyonunun tamamen başarısızlığa uğradığı, o yüzden toplumun uçlarında yaşayan bir nesle sahip İsveç'te gördüğüm şeye yaklaşıyor – yani onlar kendilerini o ülkeyle özdeşleştirmiyorlar, polisleri onların polisi değil, siyasetçileri onların siyasetçileri değil, öğretmenleri onların öğretmenleri değil gibi gibi. Popülist sağın ve terörizmin yükselişi elbette her zaman yoksulluğa ve umutsuzluğa bağlı, bir de aidiyetsizlik hissine. Mesele ekonomik eşitsizlik. Yani konuşmamız gereken bu, başka şey değil. Ama ben tarihçi, siyasetçi ya da sosyal bilimci değilim, bu konuda söyleyebileceğim aydınlatıcı hiçbir şey yok. Ancak günümüzde pek çok iyi analiz var –Timothy Snyder'ın *Esaret Yolu* kitabı mesela– ama doğaları gereği bunlar büyük resmi ele alıyor: genel yapıları ve uzun vadeli eğilimleri. Romanın yapabileceği bunun tersidir – detaya iner, tek bir somut hayata girer. Gerçekte var olan tek şey budur. Pas Kuşağı,[1] işsizlik, opioid salgını[2] – bunlar belli bireylerin gördüğü ya da yaşadığı şekliyle var sadece.

Siz de bununla ilgileniyorsunuz.

Roman bunu incelemeyi mümkün kılan tek yer. Edebiyatı böylesine önemli hale getiren de bu. Modern Amerika'yı anlatan iki çok iyi kitap okudum: Rachel Kushner'ın *Salon Mars*'ı ile Maggie Nelson'ın *Argonautlar*'ı. Bugünden iki yüzyıl sonra insanlar bugünkü ABD'yi yeniden inşa etmek isterlerse bu iki kitabı okuyarak büyük mesafe kat edebilirler. Her ikisinin de merkezinde halihazırda parçası oldukları toplumun dışında olma hissi var. Bir okur olarak kendinizi onlarla özdeşleştiriyorsunuz ve bu özdeşleşme sayesinde düşüncelerinizden ziyade duygularınızın filtresinden geçmiş belli bir tür içgörü ortaya çıkıyor.

Şimdi mesele burada karmaşıklaşmaya başlıyor, çünkü popülizm ve aşırı sağ tam olarak bunu sunuyor: duyguya dayalı bir aidiyet. Ortak bir tarih, ortak bir kültür, ortak bir halk. Hem "biz" hem "bizim". Ama o "biz" genel – gerçekte yok, sadece bir kurgu. O yüzden edebiyatın görevi kurguyla savaşmaktır. Dünyaya olduğu haliyle nüfuz etmenin bir yolunu bulmak, yeni bir kurgu üstünü tekrar örtene dek ona bir iki saniye bakabileceğimiz bir yol açmaktır.

Çocukken evinizin yakınındaki bir Nazi sığınağında oynadığınızı yazıyorsunuz. O yaşta İkinci Dünya Savaşı tamamen soyut bir şey gibi gelmiş – okuduğunuz bir hikâye gibi. Sonra babanızın Nazi rozetini buldunuz, dedenizin antisemitik laflar söylediğini işittiniz. Nazilerin *bizim* gerçekliğimizde yaşadığı ortaya çıkıyor. Ama yine de onların dünyaya bakışı tamamen yanlıştı, bir kurguydu.

Dünyayla ilgili çok fazla kurgu var ve o kurgularda olup bitenler dünyaya bakışımız açısından önemli. Belki de bu yüzden Handke *Mutsuzluğa Doyum*'da temsil yoluyla duygular uyandırmak istemedi. Tarihin mitlerini okumak, onların çekimine kapılmak başka bir şeydir; Handke'nin annesinin savaş sırasında bir Avusturyalı olarak yaşadığı gibi, o mitlerin gerçek dünyada gözlerinizin önüne serildiğini görmekse bambaşka bir şeydir. Elbette kesin olarak bilmiyorum ama şunu varsayıyorum: Handke'nin o kitabı yazma biçimi –her türlü manipülatif etkiye bilinçli olarak ket vurması– Nazizmin gölgesinde büyümüş olmasına bir tepkiydi.

Hitler incelemesini bitirdiğiniz âna dönüp duruyorum. Yüzlerce sayfa sürüyor. Birden dairenizin dışındaki balkondayız. Bir çocuğun güldüğünü, bir adamın sesini duyuyorsunuz ve kahkaha o kadar bulaşıcı ki parmaklıklardan eğilip bakıyorsunuz ama onları göremiyorsunuz. Holokost'a uzun uzun kafa yorma da böyle bitiyor. Böyle bitirmeyi neden seçtiniz?

Ben bütün bunları yazarken böyle olmuştu. Balkondaydım, yazıyordum ve bir çocuğun güldüğünü duydum ama kimseyi göremedim. Ve içim bütün bunları yazmam gerektiği hissiyle doldu. Şimdiyse bilmiyorum, hiçbir fikrim yok. Hiçbir şeyi planlamadım. Böyle oldu sadece.

O da gerçek hayattan bir kesitti.

Evet.

Şimdi konuşurken kitapta o âna geldiğimde *benim* de evde olduğumu hatırlıyorum, okuyordum ve başımı kaldırıp bakınca eşimi ve bebek oğlumu gördüm. Bu yan yana gelişin önemli olduğunu düşünmemiştim. Ama romanınızda öyle hissediliyor.

Okuduğunuzda ne hissettiniz? Oraya ait olmadığını hissetmiş miydiniz?

Romandakinin şok edici bir yan yanalık olduğunu düşündüm: Naziler ve bir çocuk sesi. Ama gerçek hayatta öyle değil. Genel olarak altıncı cildi –o zamanki eşiniz



1989 civarı

Linda'nın kısmen birinci cildin yayımlanması dolayısıyla yaşadığı sinir krizini konu alan son kısmını– neredeyse rahatsız edecek derecede gerçek buldum. Şöyle yazıyorsunuz: "Linda bir karakter değil. O Linda. Geir Angell bir karakter değil. O Geir Angell." Ve benzeri...

Bir kadın benimle kitabı konuşuyordu ve babamın isminin ilk geçtiği ânın neredeyse şok edici olduğunu söyledi. Bir ismi olduğunda varlığı farklı algılanıyor – isim gerçek dünyayla bir bağ oluşturuyor. Edebiyatla gerçek dünya arasında daima bir boşluk, bir perde vardır. Böyle olması şarttır ve böyle olmalıdır da... Ama sonra gerçek insanları alıp onları o perdenin arkasına, bu kapalı dünyaya koydum. İsimlerini görmek, gerçek varlıklarına anlık bir bakış atmak gibi.

Kitabın sonuna doğru şöyle yazıyorsunuz: "Bu roman yakınımdaki herkesin canını yaktı, benim canımı yaktı ve birkaç yıl sonra, okuyacak kadar büyüdükleri zaman, çocuklarımın da canını yakacak." Son sayfada da şöyle yazmışsınız: "Kendimi asla affetmeyeceğim .... İki saat sonra Linda buraya geldiğinde ona sarılacağım ve işimin bittiğini, ona ve çocuklarımıza karşı bir daha asla böyle bir şey yapmayacağımı söyleyeceğim."

O an kendimi çok kötü hissettim. Suçluluk duygusuyla dolu bir bitişti.

Bu yedi yıl önceydi. Siz ve Linda artık boşandınız; İsveç'ten Londra'ya taşındınız, orada yeni bir partneriniz var. *Kavgam*'dan pişmanlık duyuyor musunuz hâlâ?

Pişman değilim. Sanırım o zaman görmek zordu, şimdi görmekse daha kolay – insanların canı yandı, bütün bunlar olup biterken onlar için durum çok kötüydü ama yine de dünyanın sonu değildi. Çocuklarımdan ötürü bir pişmanlık var, hiç geçmiyor, hikâyemizi herkese anlatmamla ilgili bir durum. Ama öte yandan kitapta onlara büyük bir sevgi de var. Ben öldüğüm zaman da bu hikâye onlarla birlikte olacak.

Dürüst olmam gerekirse dünyaya bir kitap vermeyi yanlış bulmam mümkün değil. Bu gerçekte ne kadar yıkıcı olabilir?



İnsanlar hâlâ kızgın mı size?
Evet evet. Bu hiç geçmeyecek.
Linda hâlâ kızgın mı size?
Linda mı? Hayır. Kitabı okudu ve kabullendi.
Linda'nın sinir krizini okumak *Kavgam*'dan çok keyif aldığım için suçluluk hissetmeme yol açtı.
Gerçekten mi? Böyle bir şey olabileceğini hiç düşünmemiştim.
Bu durum romanı bir bütün olarak düşünmeme yol açtı. Hayatına sıkışıp kalmış hisseden, özgür hissetmek için yapması gerekeni yapan babanızla olan bir hesaplaşmayla başlıyor, sonra onun size ve başkalarına yaptıklarının bedellerini sayıp döküyor. Sonra sizi, yani onun oğlunu anlatmaya başlıyor; siz de kendinizi sıkışıp kalmış hissediyorsunuz ve kaçmak için gerekeni yapıyorsunuz; bunun da bedelleri var, sadece sizin için değil, başkaları için de.
Katılıyorum. Doğru sanırım. Bu kıyaslamayı hiç yapmamıştım. Ama bence doğru. Bu çok isabetli bir ifade.
Bütün projeye dönüp yeniden baktığınızda sizi en çok şaşırtan ne oldu?
Şöyle ki: Bir zihinde ne kadar çok şey var değil mi? Geçmiş hatıralar, kitaplar. Ama beni ayrıca şaşırtan, kendime özgü olduğunu sandığım şeyin –düşündüğüm şey sadece ve sadece bana aitti– başka insanlarla da bağlantılı olması. Bu beni çok şaşırttı, hâlâ da şaşırtıyor. Bence normalde sandığımızdan daha çok benziyoruz birbirimize. Bence bu bir gerçek. Öyle olmalı mutlaka.
Yeniden roman yazmaya döndünüz. *Kavgam* bunu yapma biçiminizi etkiledi mi?
Etkiledi. Çok daha özgür hissediyorum. Zor olan, bir zorunluluk hissi bulmak. Çünkü özgürsünüz – gerçek olmak *zorunda* değilsiniz. Yine de öyle olmak gerekiyor.
Peki ya sanat perspektifinden?
Sanatın ne olduğuna dair hiçbir fikrim yok – yazmanın ne olduğunu da bilmiyorum. Gerçekten! Ne kadar yazsam bir şeyi neyin iyi kıldığını o kadar az biliyorum. Normalde, Bu tamamen saçmalık, diye düşünüyorum. Ve onu editörüme ya da başkasına gönderiyorum; bazen, "Hayır, yaşıyor bu" diyorlar. Belki iki üç ay sonra ben de iyi olduğunu görebiliyorum. Ama nedenini bilmiyorum. Gerçekten öyle; bir yöntem geliştirdim, bir anda olma metodu, burada oturuyorum, kahve içiyorum, bir hatırayı düşünüyorum. Tek bildiğim yazma biçimi bu. Bir roman nasıl yazılır bilmiyorum. Ama biliyorum ki ancak denersem bir şeyler olabilir.
Thure Erik Lund'un tavsiyesine uyup yazmaya devam ettiğinizi varsayın. *Kavgam*'ın yedinci cildini yazdığınızı. Onu okusaydık aynı "Karl Ove"la karşılaşır mıydık? Yoksa farklı bir siz mi olurdu?
Kavgam'ı yazdığımda çok öfkeliydim, hayatımın içinde sıkışıp kaldığımı hissediyordum. Önceden bildiğim tek kaçış yolu edebiyattı. Kaçmak için hep ona sığınırdım. Ama *Kavgam*'da hayatımdan kaçmak yerine hayatımla yüzleşmek için edebiyatı kullandım. Belli ki bir orta yaş kriziydi, her türlü işareti var kitapta. Artık tamamen farklı bir noktadayım. Yaşamak istediğim hayatı yaşıyorum. Elbette aynı kişiyim ama belki farklı yönlere bakıyorum. Babam hayatıma musallat olmuş bir varlık değil, çocukluğum da kırk yaşıma ve her şeyin neredeyse aşırı biçimde çok yakın geldiği zamana nazaran çok uzak görünüyor. Artık gördüklerimin beni nasıl etkilediğinden çok daha fazla gördüklerimle ilgiliyim.
Altıncı ciltte *Kavgam*'a başladığınızda "kaybedecek hiçbir şeyinizin olmadığını" yazmıştınız. Geriye dönüp bakınca, onu yazmaya karar verdiğinizi düşünüyor musunuz?
Hayır.
Onu yazdığınız süreçte sanatsal tercihler yaptığınızı düşünüyor musunuz?
Hayır, pek değil. Sadece babamla ilgili yazmayı benim için mümkün kılacak bir yol arıyordum. ■

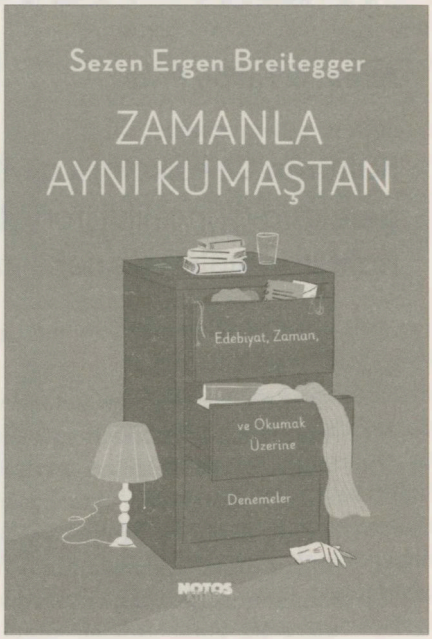
İngilizceden çeviren **Tülin Er**

* *The New Yorker*, 11 Kasım 2018

[1] Pas Kuşağı [*Rust Belt*]: ABD'nin Ortabatı ve Kuzeydoğu bölgelerinde, özellikle çelik, otomotiv ve ağır sanayi sektörlerinin gerilemesiyle ekonomik olarak zorlanan şehirleri tanımlamak için kullanılan bir terim. Bu bölgede Detroit, Cleveland, Pittsburgh gibi şehirler yer alır. (ç.n.)
[2] Opioid salgını: Özellikle ABD'de reçeteli ve yasadışı opioidlerin (ağrı kesici etkisi olan ilaçlar ve maddeler) yaygın kullanımı sonucu ortaya çıkan bağımlılık ve aşırı doz ölümlerinin artışıyla tanımlanan halk sağlığı krizi. (ç.n.)

Edebiyat, Zaman ve Okumak Üzerine Denemeler





Zamanla Aynı Kumaştan

Sezen Ergen Breitegger **Zamanla Aynı Kumaştan**'daki denemelerinde bize edebiyatın hayatla kesiştiği yerden sesleniyor. Viyana'dan İstanbul'a, Atina'dan Valencia'ya uzanan geniş bir coğrafyada zaman, kadınlık, göçmenlik gibi temel meseleleri edebiyatın merceğinden ele alıyor.

Thomas Bernhard'ın öfkesine kulak veren, Proust'un zaman katmanlarında kaybolmaya gönüllü bu okumalarda Sevgi Soysal ve Annie Ernaux'nun eserlerindeki kadınlık hallerini sorguluyor, Goethe ile Hâfız arasındaki Doğu-Batı köprüsünden geçip Anne Carson'ın şiirsel denemelerinde soluklanıyoruz. Tanpınar'ın ışıklı kadınlarından Woolf'un dalgalarına, Vüs'at O. Bener'in zamansız dilinden Velázquez'in bakışına, **Zamanla Aynı Kumaştan** yeni bağların keşfedildiği içten bir okuma atlası.

"Bizim anayurdumuz edebiyat, ilk kez gittiğimiz Dublin'in sokaklarını orada büyümüşçesine ezbere bilmemizi sağlayan, her kökten daha sağlam kökümüz. Kitap okuyarak hayatta yolunu çizenler, biz bilinen zamanın dışındayız."

Eleştiri-Deneme
Ocak 2026• 192 s.
ISBN 978-625-6469-38-9
Kapak Vuslat Çamkerten

www.notoskitap.com

Dağıtım
Alfa Dağıtım
212 513 34 20

Notos Kitap Değerli Kitaplar Yayımlar

NOTOS KİTAP

NOKTALI VİRGÜLLER VE YAZIM KURALLARI ÜZERİNE

Adam O'Fallon Price

Kültürümüz psikolojik gerçekçiliğin derin kişilik kazılarıyla –ve bunun gerektirdiği incelikli ironiyle– gittikçe daha az ilgilenmeye başladıkça noktalı virgülün de daha az işlevsel hale geldiği iddia edilebilir.

1.

Kurt Vonnegut'un noktalı virgül kullanımına karşı söyledikleri yazmakla ilgili en bilindik ve kabul gören tavsiyelerden biridir, deyim yerindeyse "Temel Kurallar"dan biri haline gelmiş bir öğüttür. Bu kurallara ileride tekrar döneceğiz ama önce bahsi geçen meşhur alıntı: "İşte yaratıcı yazarlık hakkında bir ders. İlk kural: Noktalı virgül kullanmayın. Hiçbir şeyi temsil etmeyen travesti hermafroditlerdir bunlar. Tek yaptıkları üniversiteye gitmiş olduğunuzu göstermektir."

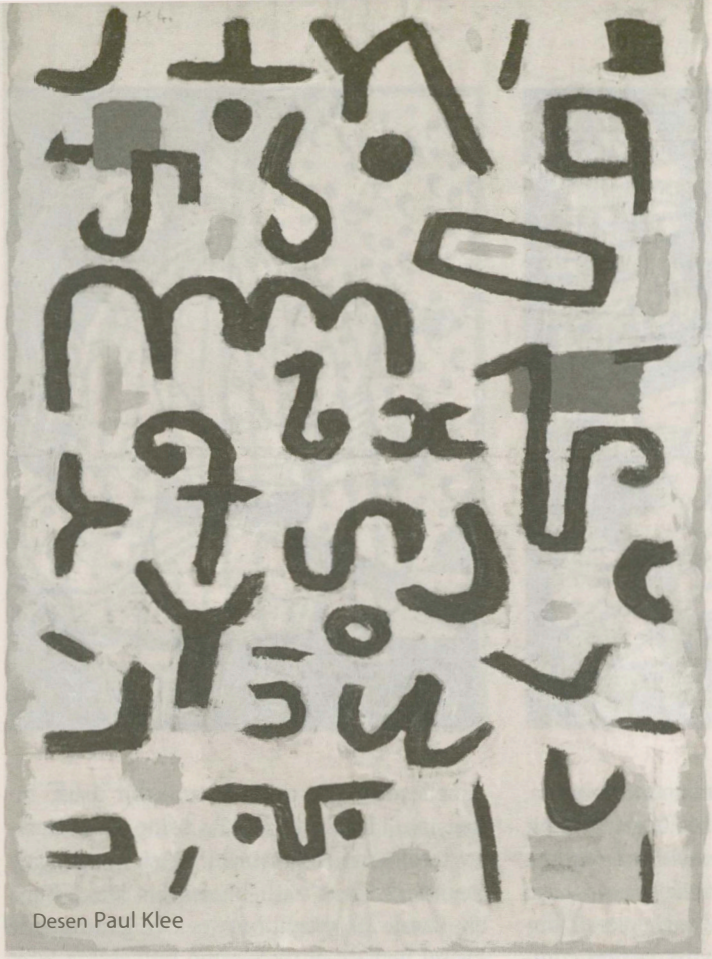
En kolay lokmayla başlamak gerekirse –bir tepside hazır, önümüze gelen lokmalarla– "travesti hermafrodit" ifadesi zamana yenilmiş durumda. Ayrıca bu alıntı bağlamından koparılmış gibi görünüyor, çünkü sonrasında kafa karıştıracak kadar saldırgan bir alaycılık içeren cümleler geliyor.

Bununla birlikte, ne demek olduğu konusunda hiçbir fikrim yok. Tahminimce noktalı virgüllerin başka bir noktalama işaretinin, yani virgül ya da noktanın yapamayacağı bir işlevi yerine getirmediğini kastediyor. Bu tabii ki doğru değil – noktalı virgüller, noktalama işaretlerinin çoğu gibi, yazarın elinin altındaki tavır ve vurgu çeşitliliğini artırır. Virgüllerle idare edebileceğiniz ne kadar doğru olsa da aynı iddia virgüller için de öne sürülebilir, onların yerine daha dertsiz, temel noktalama işareti olan nokta kullanılabilir. Ama eğer herkesin onun gibi yazmasını isteyen bir Ray Carver hayranı değilseniz bu sıkıcı bir düşünme egzersizidir.

Son olarak, üniversite konusuna gelirsek iki şey söyleyeceğim: Öncelikle noktalı virgül kullanımı iddialı olmak için çıtayı epeyce düşük bir yere koymak gibi görünüyor. Vonnegut'un kafasında başka neler seçkinciliğin göstergesi olabilir? Kumaş pantolon giymek mi? Balık yemek mi? İkincisi, cahil ve ırkçı YouTube yorumları çağında noktalı virgüllerin aşırı sofistike görünmesini dert etmek ince eleyip sık dokumak için artık var olmayan bir eleği kullanmak gibi bir şey.

Ancak Vonnegut ne kadar ciddi olursa olsun, noktalı virgül kullanımından kaçınılması gerektiği fikri popüler yazı kültürü tarafından tamamen benimsendi. Bu o kadar yaygın bir düşünce ki yazarlık derslerimde bana bunu soran öğrenciler oldu: Noktalı virgül hakkında ne düşünüyordum? Bir yerlerden (antrparantez: herhangi bir ilkenin etkisinin ve etkilediği alanın göstergesi, mantığa aykırı da olsa, zamanla anonimleşmesi yani asıl kaynağının kaybolmuş olmasıdır) bunu kullanmamaları gerektiğini duymuşlardı. Edwin Starr'dan alıntılayacak olursak, noktalı virgüller –ve noktalı virgüller hakkındaki kurallar– ne işe yarar ki?

Noktalı virgüllerin iki bağımsız cümleciği bağlaç kullanmadan birbirine bağlamaya yaradığını biliyoruz. Ben bu durumlarda çoğunlukla orta tire kullanma eğilimindeyim, ama yalnızca arada bir ölçüde nedensellik ilişkisi varsa ve orta tireden sonraki cümlecik öncekini bir şekilde açıklıyorsa. Noktalı virgüller iki düşünce birbiriyle alakalı, birbirinden ba-



Desen Paul Klee

ğımsız ama birbirine bağlı, iyi kötü eşit ağırlıkta olduğunda işlevseldir. Bu düşünceler ayrı cümleler olarak da var olabilir ama bu durumda bir şeyler eksilir, önemli bir bilişsel ritim kaybolur. William James'in yazdığı şu örneği düşünün:

> Akşam yemeğinden sonra masada oturuyorum ve bazen kendimi tabaktan kuruyemiş ya da kuru üzüm alıp yerken buluyorum. Aslında yemeğim bitmiş durumda ve sohbetin en heyecanlı yerinde ne yaptığımın pek farkında değilim; ama meyveyi algılamak, onu yiyebileceğime dair uçucu bir düşünce kaçınılmaz şekilde eylemi doğuruyor gibi görünüyor.

Buradaki noktalı virgül düşünceyi aktarmak için elzem. En iyi metinler taklitçidir, anlatıcının ya da ana karakterin konuşma ve düşünce şeklini taklit eder. Noktalı virgül William James'in eylem (kuru üzümleri yemek) ve düşünce (kuru üzümleri yiyebileceğinin farkına varmak) arasındaki bağlantı karşısında hissettiği hafif şaşkınlığı aktarırken, nokta hatta virgül kullanılsa yok olacak bir incelik taşıyor – virgül bilişsel akışı aldatıcı bir pürüzsüzlükte gösterirdi ve James'in hem bir şey yediğini hem de bunun bilincine varmanın bir şekilde eylemin kendisini de güçlendirdiğini fark ettiğinde yaşadığını düşünebileceğimiz o dikkat çekici duraksamayı kaybederdik.

Noktalı virgüller iki düşünce birbiriyle alakalı, birbirinden bağımsız ama birbirine bağlı, iyi kötü eşit ağırlıkta olduğunda işlevseldir.

Orta tire de kullanılabilir –doğru duraksamayı aktaracaktır– ama yine de tireler cümlenin anlamına neredeyse aykırı sayılabilecek bir sebep sonuç ilişkisi taşır. Kavrayış peşinden gelir ama mantığa uygun değildir. İşin doğrusu, William James aslında bu iki farkındalık şeklinin nasıl aynı anda var olduğunu anlayamadığını söylüyor.

Veya Jane Austen'ın *İkna* romanının muhteşem açılış cümlesindeki gibi bolca kullandığı noktalı virgüllere bakın:

> Somersetshire'daki Kellynch Hall'un sahibi olan Sir Walter Elliot iyi vakit geçirmek için Baronetler Listesi'nden başka bir kitabı eline almazdı; orada boş saatleri boyunca oyalanacak bir meşgale, sıkıntılı saatleri geçirecek bir avuntu bulurdu; orada en eski imtiyazlardan geriye kalan üç beş örneğe bakarken zihni hayranlık ve saygıyla dolardı; ailevi meselelerden doğan tatsız hisler orada, geçen yüzyılın neredeyse sınırsız yaratımları karşısında doğal bir acımaya ve küçümsemeye dönüşürdü; ayrıca orada geri kalan bütün sayfalar etkisiz kalsa bile kendi tarihini hiçbir zaman azalmayan bir ilgiyle okuyabilirdi.

Burada noktalar da ustaca kullanılabilirdi ama Sir Walter Elliot'ın insanı boğan kibrinin vızıltısını yeteri kadar somutlaştıramazlardı. Yine biçim işlevin arkasından geliyor ve burada işlev, kapsamlı bir edebi teselliyi Baronetler Listesi'nde bulan bir adamın kibirli ve sıkıcı zihinsel yapısını karakterize etme amacını taşıyor. Bunun da ötesinde, noktalı virgüller Elliot'la bir odada kapalı kalmanın tuhaf ıstırabını da hatırlatıyor – asla bitmeyen ve sadece kendinden bahseden bir monoloğu dinleme deneyimini yansıtıyorlar. Konuşmasının kulağa ne kadar kendini beğenmiş geleceğini anlamak için onu duymamıza gerek kalmıyor.

Noktalı virgülün en yoğun kullanıldığı zaman 18. yüzyıl ortasından 19. yüzyıl ortalarına/sonlarına kadar olan dönemdir. Bu dönemdeki yazı üslubu düşünülünce bu pek şaşırtıcı değildir: Jonathan Swift'ten William

Noktalı virgülün en yoğun kullanıldığı zaman 18. yüzyıl ortasından 19. yüzyıl ortalarına/sonlarına kadar olan dönemdir. Bu dönemdeki yazı üslubu düşünülünce bu pek şaşırtıcı değildir.





James ve Henry James'e kadar devam eden, modern okura gereksizce süslü gelecek bir üslup geleneğinde uzun, detaylı süsler içeren cümleler. Başka meziyetlerinin (ya da nasıl metinlerden hoşlandığınıza bağlı olarak kusurlarının) yanında noktalı virgüller bir cümleyi sürdürmekte de işlevseldir. Herman Melville *Moby Dick*'te beyazlığın anlamı üzerine düşüncelerini aktardığı cümleyi 467 kelime boyunca sürdürür; Marcel Proust *Kayıp Zamanın İzinde*'nin dördüncü cildinde eşcinsellik ve Yahudilik üzerine uzatmalı ve tartışmalı bir şekilde 958 kelimelik bir düşünce silsilesinin altından kalkar. Bu ve benzeri örneklerde anlamı biriktirirken bir yandan da bulanıklaştırıldığı, insan bilgisinin sınırlarının eşzamanlı olarak hem tanımlandığı hem de hicvedildiği bir çifte etki var – bilginin sınırlarının bir çocuğun balonu gibi genişlediği bir dönemde mantıklı bir biçimsel taktikti bu.

Üslup açısından 20. yüzyılın ikinci yarısında (ve 21. yüzyılda) daha kısa cümlelere doğru genel bir eğilim görüldü. Bu iki farklı yönden anlaşılabilir. Birincisi –ki bu tamamen varsayım– 1970'lerde popülerleşen yaratıcı yazarlık eğitimleri son yıllarda edebi kültür üzerinde gittikçe daha büyük bir etki oluşturmaya başladı. Yaratıcı yazarlık derslerinden nefret edenlerden değilim, ancak atölye çalışması yöntemi genellikle ekonomik bir hikâye anlatıcılığı ve yazıyı öne çıkarma eğilimindedir ve bu bağlantı ister rastlantısal ister ilişkisel olsun, son yıllarda akıcı, profesyonelleşmiş ve aşırılıktan uzak bir üslup bilinçsizce idealize edildi. Bu üslup eleştirmenler tarafından övülüyordu: "Kısa ve öz, sade metinler" zaten başlı başına bir klişe. Buna ek olarak 20. yüzyıl boyunca ve günümüzde kişisel iletişim gittikçe artan bir şekilde kısalıp özleşiyor. Mektupların yerini e-postalar, e-postaların yerini kısa mesajlar, kısa mesajların yerini emojiler alıyor. Edebi yazı üslubunun ve öne çıkardığı gramerin bir yere kadar popüler, edebi olmayan yazı için de geçerli olduğunu düşünmek mantıklı görünüyor.

Ancak kurallara uygun yazma eğilimi dışında noktalı virgüller genellikle, Jane Austen ve William James alıntılarında da görülebileceği gibi, ironinin yanı sıra anlatının taşıdığı üstü kapalı anlamı ve niyeti yansıtmak için kullanılan araçlar. Kültürümüz psikolojik gerçekçiliğin derin kişilik kazılarıyla –ve bunun gerektirdiği incelikli ironiyle– gittikçe daha az ilgilenmeye başladıkça noktalı virgülün de daha az işlevsel hale geldiği iddia edilebilir. Kurmaca ince işlenmiş bir realizmden postmodern taşlamaya ve anılara doğru gittikçe bu ince işlenmiş dilbilimsel araca duyulan ihtiyaç da azaldı mı?

Olabilir. Her durumda bütün o hafif demode ihtişamıyla, noktalıya karşı bir yakınlık duyuyorum. Bir virgülün üstüne nokta koymanın ortografik yalınlığı başlı başına çekici. Bu işaret noktalama işaretlerinin *penny-farthing*[1] bisikleti – hâlâ işe yarayan, bir şeyleri ileri taşıyan tuhaf bir antika.

Desenler Anthony Russo





Yazım kuralları bir noktaya kadar, istediğimiz zaman yıkılmak için, yazının hizmetinde etkin bir şekilde kullanılmak için vardır.

2.

Vonnegut'un noktalı virgül karşıtlığının doğurduğu daha önemli bir soru da şu olabilir: Aslında kurallara ya da "Temel Kurallar"a ihtiyacımız var mı? Her ne kadar temel dilbilgisi kuralları kökenleri açısından büyük ihtimalle Vonnegut'un fikirleriyle uyumlu da olsa, bu kurallar göründüklerinden daha değişken de olsalar, dilbilgisi kurallarına ihtiyacımız var gibi görünüyor. Örneğin toplumsal cinsiyet normları daha incelikli hale geldikçe insanlar –ben dahil– hangi cinsiyeti kastettiği belirsiz olan "onlar" zamirini tekil olarak kullanma konusunda daha rahat davranmaya başladı. Benzer bir durum ilkokulda öğrendiğim, bir cümlenin bağlaçla başlamayacağı kuralı için de geçerli. Fakat anlaşılan o ki bunun herhangi bir özel nedeni yok ve bu kurala sıkı sıkıya bağlı olmak kullanabileceğiniz paleti sınırlamaktan başka bir şeye yaramıyor.

Yazım kuralları bir noktaya kadar, istediğimiz zaman yıkılmak için, yazının hizmetinde etkin bir şekilde kullanılmak için vardır, ancak yazmak o kadar zor bir iş ki içgüdüsel olarak yetkin görünen bir tavsiyeye uymak isteriz, adeta deniz kazasından kurtulup suyun üstünde süzülen bir tahta parçasına tutunan gemiciler gibi. Bu konuda akla gelen başka ünlü sözler de var:

Henry James: "Bir hayalinizi anlatın, bir okuru kaybedin."

Elmore Leonard: "Bir kitaba asla hava durumunu anlatarak başlamayın."

John Steinbeck: "Diyalog kullanacaksanız yazarken sesli okuyun. Ancak o zaman konuşmanın sesini aktarabilirsiniz."

Annie Dillard: "İleride işe yarayabilecek gibi görünen şeyleri istiflemeyin."

Stephen King: "Cehenneme giden yol zarflarla döşelidir."

Ve biraz daha Kurt Vonnegut: "Bütün karakterler bir şey istemelidir, bu sadece bir bardak su bile olsa"; "Her cümle iki şeyden birini yapmalıdır – karakteri ortaya çıkarmak ya da eylemi ilerletmek"; "Sona olabilecek en yakın yerden başlayın."

Sonuçta tabii ki yazmak yalnız yapılan bir iş, iyi niyetle de olsa kötü niyetle de olsa kimse sizi denetlemiyor. Öğrencilerime dediğim gibi, tek gerçek yazım kuralı aslında Aleister Crowley'nin Gödel'ci bir paradoksu andıran ifadesiyle: "Ne istersen onu yap, kuralın kendisi zaten bu." Ya da Eudora Welty'nin sözleriyle: "Nasıl ki insan 'Yazmak için evden çık' diyemezse 'Yazmak için evde kal' da diyemez. Herkes için kendi kurallarını ve koşullarını dayatan şey yazının kendisidir." **N**

İngilizceden çeviren **Betül Kadıoğlu**

* The Millions, 10 Temmuz 2018

[1] 19. yüzyılda yaygınlaşmış, ön tekeri yaklaşık 1,5 metre çapında olan bisiklet; Abdülcanbaz'ın bisikleti. (ç.n.)

BUGÜNÜ YAZMAK: AYNA, BEDEN, GÖLGE

Joshua Cohen

Marx'ın Balzac'ın eserlerinde en çok takdir ettiği şey, bir bireyin toplumu şekillendirdiği yanılsamasıyla hareket ederken aslında toplum tarafından nasıl şekillendirildiğini gözler önüne sermesidir.

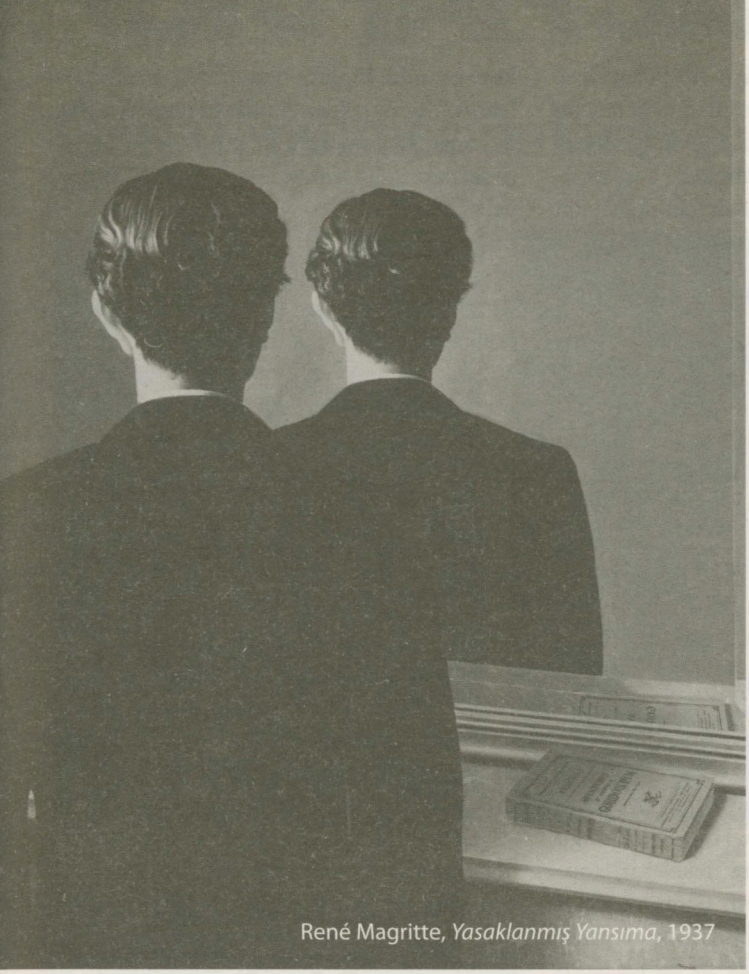
Ayna

Yolun kenarına tutulacak bir aynayla gelip geçen her şeyi yakalamanın romancının görevi olduğuna kanaat getiren kişi, "Saint-Réal" adlı bir tarihçiye atfedilen uydurma bir epigrafın koruyucu kisvesi altındaki Stendhal'den başkası değildi. Bu kanaat sonraki yüz elli yıl boyunca "gerçekçi roman" olarak adlandırılacak tür için betimleme sanatının temel ilkesi olarak kalmıştır. Fakat bugün herkes bütün yollar boyunca aynalar tarafından takip ediliyor: Bizi işyerimize, öğle yemeğimize, evimizin tüm odalarına dek izliyorlar; onlardan kaçmak için hayatımızın temposunu artırmış olsak da bu aynaları üretmek ve kurmak giderek ucuzlayıp kolaylaşıyor, öyle ki ailemizin, arkadaşlarımızın ve saplantılı yabancıların çantasında bilgisayar, cebinde telefon olarak taşıyabileceği kadar hafif ve göze çarpmaz hale geliyorlar. Üstelik bu aynalar artık sadece anlık yansımalar sunmakla kalmıyor, hayır, aynı zamanda kayıt da tutuyorlar, böylece tüm anlarımız ebedi hale geliyor. Asıl nihai değişimse bizi takip etmeyi bıraktıklarında ve biz onları takip etmeye başladığımızda gerçekleşecek – onların gözetimini, dolayısıyla ölümsüzlüklerini arzulayacağız; onların peşinden gitmeye öylesine kapılacağız ki aslında ne tür makineler olduklarını unutacağız. Hissedebildiğimiz tek şey üzerimize son hızla gelen o tuhaf insanlar olacak – sadece "insanlar", çünkü kendi çığlık atan benliklerimizi tanıyamayacağız. Neticede kaçınılmaz olarak ya kendi temsillerimize çarpacağız ya da son anda direksiyonu uçuruma kırıp aşağı yuvarlanacağız –çakılıp kalacağız– ki gerçekçiliğin gerçeğe dönüşmesi de ancak böyle bir süreçle mümkündür.

Beden

Stendhal romanın yol kenarına tutulan bir ayna olduğu fikrini tek bir amaçla önermişti: ola ki bir roman ahlakdışı ya da çirkin olanla ilgiliyse bunun suçunun romancıda ya da eserde değil, yansıtılan şeyde ya da durumda olduğunu belirten politik ve estetik bir argüman sunmak. Stendhal, "Yoldaki su birikintileri için aynayı suçlamayın, yolu ölçüp biçenleri ya da denetleyenleri suçlayın" diyordu. Ancak *Kırmızı ve Siyah*'tan bu yana geçen yaklaşık iki yüz yıl içinde Stendhal'in niyeti çarpıtıldı ya da önemsiz kabul edildi ve edebiyatın elinde uzlaşılmış veya nesnel bir "gerçekliğin" değil, tek bir yazarın öznel deneyiminin yeniden üretimi olan bir roman imgesi kaldı.

Stendhal'in ölümünden iki yıl önce, ilk ticari fotoğraflama tekniği olan dagerotipin ortaya çıkışından bir yıl sonra 1840'ta doğan Zola ortak bir gerçekliğin bu imkânsız yeniden üretimine "idealizm" adını verdi, karşısınaysa bu ortak kabulü üreten güçleri açığa çıkarmayı amaçlayan romanları niteleyen "natüralizm"i koydu. Natüralist roman 19. yüzyılın sonundaki doğumundan 20. yüzyıldaki gizli altın çağına kadar gerçekliğin tam olarak *ne olduğundan* ziyade *nasıl inşa edildiğiyle* ilgili olmuştur.



René Magritte, *Yasaklanmış Yansıma*, 1937

Zola bu natüralist yaklaşımı çağdaşı fizyolog Claude Bernard'ın tıbbi bir metnine yanıt olarak yazdığı bir denemede tanımlamıştı. Bernard kimya deneylerinde kullanılan bilimsel yöntemi biyolojinin alanına, yani hastalıkların tedavisine aktarmaya çalışıyordu. Zola'nın amacı da Fransız toplumuna, doktorun hastasını muayene etmesine benzer şekilde bir teşhis koymak ve toplumu saran hastalıkları neşter keskinliğinde bir kalemle tek tek çözümlemekti. Tedavi –yani edebiyatın kendisini aşan, politik tedavi– ancak bu teşhisten sonra mümkün olabilirdi.

Zola denemesine *Deneysel Roman* başlığını verdi. "Deneysel" sıfatı çağımızda sayısız yazarın kariyerine musallat olmuş olsa da terimin orijinal bağlamını hatırlamak gerekir. Zola şöyle yazar:

> Deneysel romancı kanıtlanmış olguları kabul eden, insana ve topluma özgü fenomenlerin mekanizmasını bilimin hükmettiği şekilde ortaya koyan, kişisel duygularını araya sokmayan, kişisel duygusunu, *a priori* fikrini ancak determinizmi henüz kesinleşmemiş fenomenler söz konusu olduğunda sürece dahil eden, yine de bunu gözlem ve deney yoluyla elinden geldiğince sınamaya çalışan kişidir.

Natüralist roman 19. yüzyılın sonundaki doğumundan 20. yüzyıldaki gizli altın çağına kadar gerçekliğin tam olarak *ne olduğundan* ziyade *nasıl inşa edildiğiyle* ilgili olmuştur.

Fakat bir paragraf sonra Zola bir "kişisel duygu"sunu açma riskine girer ama yalnızca kendi kavrayışının sınırını dile getirmek içindir:

> Natüralist edebiyatımız bundan başka ne gibi bir anlama gelebilir kavrayamıyorum. Ben sadece deneysel romandan bahsettim ama aynı yöntemin tarih ve eleştiride zafer kazandıktan sonra her yerde, sahnede ve hatta şiirde bile egemen olacağından eminim. Bu kaçınılmaz bir evrimdir.

Zola'nın umudu, *Deneysel Roman*'da ana hatlarını çizdiği ve Rougon-Macquart kitaplarında hayata geçirdiği üzere karakterlerin, hatta farklı uluslardaki, sınıflardaki vb. karakterlerin hepsinin devasa bir toplumsal hiyerarşi içinde nasıl sınıflandırılabileceğini, fiziksel, zihinsel, duygusal ve psikolojik özelliklerinin kalıtım ve kazanım yoluyla gelişimlerinin yöntemsel olarak nasıl betimlenebileceğini göstermekti, fakat bu süreci yöneten akıl Darwin, Lamarck ya da Tanrı'ya ait değil, doğa yasalarına kurmaca yaratıları kadar sıkı sıkıya bağlı olan Romancı-Biliminsanı'na ait olacaktı.

Gölgeler

Zola "deneysel roman" deneyinin başlarında bu süreç odaklı edebiyatın habercisi olarak 1799 doğumlu, dolayısıyla Stendhal'den bir kuşak genç, Zola'dansa herhalde iki üç kuşak yaşlı olan Balzac'ın otoritesine başvurur:

> Romancı bir gerçeğin peşine düşer. Örnek olarak Balzac'ın *Bette Abla* romanındaki Baron Hulot karakterini alalım. Balzac tarafından gözlemlenen genel olgu bir adamın mizacındaki sevda düşkünlüğünün evinde, ailesinde ve toplumda yarattığı tahribattır. Balzac konusunu seçer seçmez bilindik olgulardan yola çıkar; ardından deneyini yapmaya koyulur ve Hulot'nun tutkularının karmaşık mekanizmasının nasıl çalıştığını sergilemek için onu belli ortamların içine sokarak bir dizi sına-

Stendhal romanın yol kenarına tutulan bir ayna olduğu fikrini tek bir amaçla önermişti: ola ki bir roman ahlakdışı ya da çirkin olanla ilgiliyse bunun suçunun romancıda ya da eserde değil, yansıtılan şeyde ya da durumda olduğunu belirten politik ve estetik bir argüman sunmak.

> va tabi tutar. O halde *Bette Abla*'da sadece gözlem olmadığı, aynı zamanda deney de olduğu açıktır; zira Balzac topladığı olguları fotoğraflamakla yetinmez, karakterini belirli koşullara sokmak için doğrudan müdahale eder ve sonuna kadar da bu koşulların efendisi olarak kalır.

On on beş sayfa sonra Zola, Claude Bernard'ın "hayati dolaşım" [*vital circulus*] adını verdiği tıbbi-metaforik kavramına atıfta bulunur: "Kas ve sinir organları kanı oluşturan organların faaliyetini korur, ancak kan da buna karşılık kendisini üreten organları besler." Ardından Zola şöyle yazar:

> Bir kez daha *Bette Abla*'daki Baron Hulot örneğine dönelim. Nihai sonuca, romanın çözülme noktasına bakın: Hulot'nun sevda düşkünlüğünün etkisiyle bütün bir aile yok olur, dolayısıyla türlü türlü dramatik olay yaşanır. Birincil sebep burada, Hulot'nun mizacındadır. Büyük bir bütünün parçası olarak Hulot çürüdüğü anda etrafındaki herkes lekelenir, toplumsal dolaşım kesintiye uğrar ve dahil olduğu toplumun sağlığı tehlikeye girer. .... Hulot'nun iyileştiğini ya da en azından zapt edilip zararsız hale getirildiğini varsayalım; dramatik durum ânında varlık sebebini [*raison d'être*] yitirir; toplumsal bedenin dengesi, daha doğrusu sağlığı yeniden tesis edilir. Dolayısıyla natüralist romancılar aslında deneysel ahlakçılardır.

Engels bir keresinde, Fransa hakkında Balzac'tan öğrendiklerinin, "dönemin tüm uzman tarihçilerinden, ekonomistlerinden ve istatistikçilerinden öğrendiklerinden daha fazla" olduğunu söylemişti. Paul Lafargue'nin *Souvenirs sur Karl Marx*'ta (Karl Marx'a Dair Anılar) yazdığına göre, Balzac'ın hayatını yazarlığa adamaya karar verdiği yıl olan 1818'de doğan Marx yazarın İnsanlık Komedyası eserlerini öylesine sevmiştir ki ekonomiyle işi biterse üzerine bir inceleme yazmayı planlamıştır. Bu incelemenin tek bir cümlesi bile gün yüzüne çıkmamış olsa da (hatta aksine, Marx *Louis Bonaparte'in On Sekiz Brumaire'i* başlıklı çalışmasında Balzac'tan birkaç cümle ödünç almıştır), Marx'ın Balzac'ın eserlerinde en çok takdir ettiği şey, bir bireyin toplumu şekillendirdiği yanılsamasıyla hareket ederken aslında toplum tarafından nasıl şekillendirildiğini gözler önüne sermesidir. Marx Balzac'ın karakterlerinin kişiliklerini ve mücadelelerini ele alarak bunları bütün bir sosyal sınıfa aktarmıştır – bu mücadeleler arasında eşler, sevgililer, patronlar, çalışanlar ve din adamlarıyla yaşanan çatışmaların yanı sıra Restorasyon ve Temmuz Monarşisi döneminin kaosu da yer alıyordu. Marx bunları özellikle yeni yeni örgütlü bir kimlik kazanan işçi proletaryasına yansıtır. Bu sınıf başarısızlıkla sonuçlanan bir devrime önayak olmuş, ancak III. Napoléon'un baskıları altında ezilmiştir.

Kurmacada toplumsal bir sorunu tespit etmenin o sorunu gerçek hayatta çözmediğine işaret etmek için Žižek olmaya gerek yok, kaldı ki bir kitapta o sorunu yaratan süreçler betimlendiğinde bu betimlemenin kendisi de sorunun çözümsüzlüğünün ayrılmaz bir parçası haline gelir. O halde yazar asla yazının dışında veya ondan muaf değildir, aksine o da en az karakterleri kadar ideolojinin bir ürünü olmayı sürdürür.

Gerçek yazarların ideolojik aynada tanıması ve kabul etmesi gereken benlikler –yazarın ancak birden fazla eşzamanlı (ekonomik, toplumsal cinsiyet, cinsel, ırksal vb.) kimlik-sürekliliği içindeki konumunun farkına varmasıyla bütünlüklü bir biçim kazanan benlikler– öylesine doğaüstü hissettirir ki, paradoksal olarak en fantastik kurmacaları bile "natüralist" kılar. Marx bu benliklere, yazarın dünyaya sunduğu bu simaların negatif imgelerine "gölgeler" diyordu.

Benim kuşağımdan pek çok yazar için bugünü yazmak sadece gölgeleri gösteren bir ayna aramak demektir. N

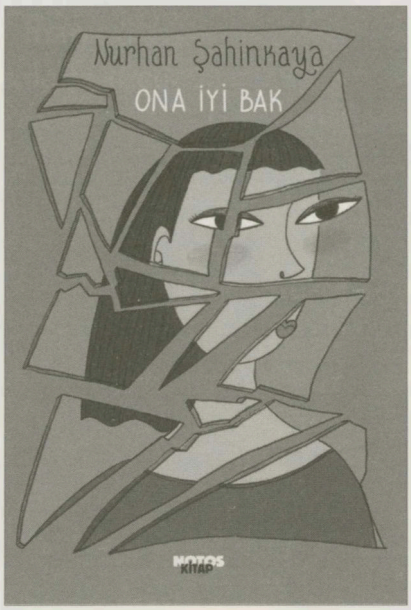
İngilizceden çeviren **Tila Sadeki**

* *Attention*, Random House, 2019.

NURHAN ŞAHİNKAYA

Geri dönülmez anların çevresindeki öyküler.







Ona İyi Bak

Ona İyi Bak'taki öyküler insanın yeri geldiğinde kendine bile itiraf edemediği bu geri dönülmez anların çevresinde dolaşıyor. Yas, kayıp, suçluluk ve unutma, gündelik hayatın olağan akışı içinde, soğukkanlı ama derin bir dille görünür kılınıyor.

Nurhan Şahinkaya eksiltmeye dayalı anlatımıyla suskunluğu hem tema hem de yapısal bir araç olarak kullanıyor. Söylenmeyenler söylenenlerden daha uzun süre yankılanıyor, anlam okurun zihninde tamamlanıyor.

Bir bakışta, ertelenmiş bir sözde, yerini bulamamış bir duyguda saklı her şey. Dünya aynı yerde duruyor ama insan yer değiştiriyor. **Ona İyi Bak** okuruyla sessiz bir devir teslim gerçekleştiren, bitip devam eden bir kitap.

Bir Yerden Kırılır

Nurhan Şahinkaya **Bir Yerden Kırılır**'daki öykülerini epeyce uzun bir zaman içinde olgunlaştırdı. Öykülerin dili üstüne titrediği hemen belli oluyor. Anlatı biçimiyse onun ortaya çıkarmaya çalıştığı zengin öykü dünyasını kavrayacak biçimde oluşturulmuş.

Bu dünyada çok farklı kişiler var. Öykü kişilerinin çeşitliliğine bakınca, yaşananlar üstüne uzun uzun düşünülüp yakın gözlemler yapıldığı belli oluyor. Yaşadığımız şu hayattan bildiğimiz kişiler bize bambaşka yüzlerini gösteriyor.

Ona İyi Bak
Öykü
Şubat 2026 • 160 s.
ISBN 978-625-6469-39-6

Bir Yerden Kırılır
Öykü
Ekim 2022 • 176 s.
ISBN 978-605-7643-89-6

Kapaklar
Virginia Elena Patrone

www.notoskitap.com

Dağıtım
Alfa Dağıtım
212 513 34 20

Notos Kitap Değerli Kitaplar Yayımlar

NOTOS KİTAP



ANNE ESTELLE RICE

KATHERINE MANSFIELD

Bir Fincan Çay

Rosemary Fell pek güzel sayılmazdı; hayır, güzel bir kadın denemezdi onun için. Sevimli miydi? Özelliklerini parçalara ayırıp nasıl baktığınıza bağlıydı bu. Fakat bir insanı böyle parçalara ayırmak gaddarlık olur. Genç, zeki, çok modern, zarif giyinen ve çok okuyan bir kadındı. Evinde düzenlediği partilerde çok önemli kişilerle kendi bulduğu, kimileri sözcüklerle anlatılamayacak denli garip, kimileri de saygıdeğer ve hoşsohbet sanatçıların birbirine karıştığı hoş bir ortam oluşurdu.

Rosemary iki yıllık evliydi. Çok sevimli bir oğlu vardı. Adı da Peter, hayır bilemediniz, Michael'dı. Kocası taparcasına severdi Rosemary'yi. Zengindiler, hem de çok; yani aile büyüklerininkini andıran o itici ve iç bunaltıcı hali vakti yerindelik durumunu aşan bir zenginlikti onlarınki. Bizler Londra'nın son moda tasarımlarının sergilendiği ünlü Bond Caddesi'nde alışveriş yaparken Rosemary bu iş için Paris'e giderdi. Çiçek almak istediğinde arabası Regent Caddesi'ndeki en iyi çiçekçinin önünde durur, Rosemary içeri girerek kendine özgü şirin tavırlarıyla etrafa bakarak, "Şunları istiyorum, bir de bunları," derdi, "bir de şunlardan dört demet. Gül de istiyorum, şu vazodaki güllerin hepsini verin. Yok, leylak istemem, nefret ederim onlardan, biçimsiz şeyler." Çiçekçi saygıyla eğilir, sanki biçimsiz oldukları doğruymuş gibi leylakları ortadan kaldırırdı. "Şu bodur lalelerden de verin bana, şu beyaz ve kırmızı olanlardan." Arabasına doğru yürürken sıska tezgâhtar kız kucağında taşıdığı beyaz kâğıda sarılı, uzun giysiler içindeki bir bebeğe benzeyen büyük paketi taşırken sendeleyerek onu izlerdi.

Bir kış günü öğleden sonra Rosemary Curzon Caddesi'ndeki küçük bir antikacıda alışveriş yapıyordu. Hoşlandığı bir dükkândı bu. Öncelikle en sevdiği şey dükkânda tek başına gezinebilmenin verdiği rahatlık duygusuydu. Sonra dükkân sahibi o denli içten ilgileniyordu ki adamın hizmet anlayışına gülesi geliyordu. Dükkâna her gelişinde adamcağızın yüzü ışıldardı. Ellerini kavuşturur, sevincinden konuşmakta zorlanırdı. Yaranma çabası da vardı kuşkusuz. İşte öyle değişik bir hali vardı adamın. Saygı dolu, hafif bir sesle, "Biliyor musunuz madam," derdi, "antikalarımı severim, onları değerini anlamayan, yani çok az kimsenin sahip olduğu o ince zevkten yoksun birine satmaktansa elimde kalsınlar daha iyi diye düşünürüm." Adam sonra derin soluklar içinde küçük, mavi bir kadife rulosunu solgun parmak uçlarıyla bastırarak cam tezgâhın üzerine yayardı.

Bugün yeni olarak sunduğu şey küçük bir kutuydu. Onu henüz hiç kimseye göstermemiş, Rosemary için saklamıştı. Kaymağa batırılarak fırınlanmış gibi pırıl pırıl, hoş, mineli

bir kutuydu bu. Kapağında çiçekli bir ağacın altında ayakta duran oğlan ve kız betileri vardı. Kızın kolları oğlanın boynuna sarılıydı. Kızın bir sardunya yaprağı kadar olan şapkası ağacın dallarından birinde asılıydı, yeşil şeritler vardı üzerinde. Oğlanla kızın başlarının üstünde onların koruyucu meleği gibi duran pembe bir bulutçuk vardı. Rosemary uzun eldivenlerini çıkardı. Böyle şeyleri incelemek için eldivenlerini çıkarırdı her zaman. Evet, hoşlanmıştı bu kutudan, hayran kalmıştı. Çok şirin bir şeydi. Onun olmalıydı. Krem rengi kutuyu elinde evirip çevirir, kapağını açıp kaparken mavi kadife zemin üzerinde ellerinin ne denli zarif durduğunu düşünmekten alamadı kendini. Satıcı da belleğinin alaca bir köşesinde aynı saptamayı yapma cesaretini kendinde bulmuş olmalıydı ki elinde bir kalem, tezgâha doğru eğilerek kanı çekilmiş, soluk parmaklarını çekinik bir tavırla kadının pembe ve parıltılı parmaklarına yaklaştırıp, "Madam izin verirse," diye mırıldandı nazikçe, "kapaktaki minik hanımın yeleğine iliştirilmiş çiçeklere dikkatini çekmek isterdim."

"Ne hoş!" dedi Rosemary. Çiçeklere hayran kalmıştı. Kutunun fiyatı neydi acaba? Satıcı bir an için soruyu duymamış göründü, sonra mırıldandı: "Yirmi sekiz gine madam."

Yirmi sekiz gine. Rosemary ses çıkarmadı. Küçük kutuyu tezgâha bıraktı. Eldivenlerini tekrar geçirdi ellerine. Yirmi sekiz gine. İnsan zengin bile olsa... Kararsız görünüyordu. Satıcının başının arkasındaki şişkin, tombul bir tavuğu andıran çaydanlığa takıldı gözü. Sonra hafif bir sesle, "Bu kutuyu benim için saklayın olur mu," dedi, "ben..."

Aynı anda adam eğilerek bu isteği onaylamıştı bile. Kutuyu onun için saklamak bir insanın isteyebileceği tek şeymiş gibi yapmıştı bunu. Elbette saklayacaktı onun için, sonsuza dek.

Dükkânın gösterişsiz kapısı tıkırtılı bir sesle kapandı. Rosemary dışardaydı şimdi. Basamakta durup kış gününün akşamına çevirdi bakışlarını. Yağmur yağıyor, yağmurla birlikte karanlık da döne döne inen kül bulutları gibi çöküyordu. Hafifçe ısıran bir soğuk vardı. Yeni yanmış sokak lambaları tıpkı karşıdaki evlerin ışıkları gibi hüzün saçıyordu ortalığa. Bir şeyden pişmanlık duyuyorcasına donuk donuk yanıyorlardı. İç karartan şemsiyelerinin altına gizlenmiş insanlar hızlı adımlarla geçiyordu. Rosemary tuhaf bir acı duyumsadı. Manşonunu göğsüne bastırdı. O küçük kutunun elinde olmasını, ona da sıkıca sarılmayı istedi o an. Arabası hemen oradaydı, kaldırımı geçmesi yeterdi. Ama o hâlâ orada dikilmiş bekliyordu. Yaşamda bazı anlar vardır, ürkünç anlar. İnsan kendini güvende duyduğu bir yerden çıkıp dışarıya adım attığında dehşete kapılır. Böyle duygulara kapılmamak gerekirdi. En iyisi eve gidip şöyle nefis bir çay içmeliydi.

Rosemary tam bunları düşünürken genç bir kız beliriverdi yanı başında. Nereden çıkmıştı bu gölge gibi, cılız ve esmer kızcağız? İç çekişini andıran fısıltılı bir ses çıktı kızdan: "Madam, sizinle bir dakika konuşabilir miyim?"

"Benimle mi," derken Rosemary ondan yana döndü. Kısa boylu, iri gözlü, perişan kılıklı bir kızdı bu. Hemen hemen kendi yaşıtıydı. Kızarmış elleriyle mantosunun yakasını kavramış, sudan yeni çıkmış gibi titriyordu. Kekeleyerek, "Madam," dedi, "bir fincan çay parası verir misiniz bana?"

"Bir fincan çay mı?" Sade ve içten bir hava vardı kızın sesinde. Bir dilencinin sesine hiç mi hiç benzemiyordu. "Demek hiç paran yok," dedi Rosemary.

"Hiç yok madam."

"Olağandışı bir şey!" Rosemary çöken karanlığın içinde kızı daha iyi görmek için dikkatle baktı. Kız da ona bakıyordu. Olağandışı olmaktan da öte bir şeydi bu. İçinde bulunduğu durum Rosemary'ye birden bir serüven gibi göründü. Akşamın alacasında yaşadığı bu sahne Dostoyevski'nin romanlarının birinden çıkma gibiydi. Kızı eve götürse, hep kitaplarda okuduğu, tiyatroda gördüğü o sahnelerden birini oynasa nasıl olurdu acaba? Hiç

kuşkusuz heyecan dolu bir sahne olurdu bu. Arkadaşlarının şaşkın bakışları karşısında, "Alıp eve getirdim onu," dediğini belleğinde canlandırırken yanındaki karaltıya, "Hadi gel, eve gidip birlikte çay içelim," dedi.

Kız irkilerek geri çekildi, hatta bir an için titremesi bile geçti. Rosemary elini uzatıp hafifçe koluna dokundu onun. "Ciddi söylüyorum," dedi gülümseyerek. Gülümsemesinin ne denli yalın ve sevecen olduğunu duyumsadı. "Neden olmasın? Hadi gel, arabamla eve gider, çay içeriz birlikte."

"Gerçekten mi," dedi kız, acı çekiyormuş gibi bir ton vardı sesinde.

"Evet geçekten," dedi Rosemary sesini yükselterek. "Gelmeni istiyorum, beni sevindirirsin, hadi gel."

Kız parmaklarını dudaklarına götürdü. Bir yandan da Rosemary'yi süzüyordu. "Siz... beni karakola götürmeyeceksiniz değil mi?"

"Karakol mu!" derken bir kahkaha attı Rosemary. "Böyle acımasız bir şeyi neden yapayım ki? Ben sadece senin sıcak bir yerde ısınmanı ve anlatacağın bir şeyler varsa onları dinlemeyi istiyorum."

Aç insanları yönetmek kolaydır. Sürücü arabanın kapısını açtı. Az sonra akşam karanlığında yol alıyorlardı.

"İşte oldu," dedi Rosemary. Elini kadife koltukta kaydırırken bir zafer duygusu sarmıştı içini. Ağına düşürdüğü küçük tutsağa bakarken, "İşte şimdi elimdesin" diyesi geliyordu. Fakat hiç kuşkusuz sevecen anlamda. Sevecenlikten de öte bu kızcağıza yaşamda harika olayların gerçekleştiğini, iyilik meleklerinin gerçekten var olduğunu, zenginlerin de birer kalbi olduğunu ve kadınların birbirlerinin kardeşi sayıldığını kanıtlayacaktı. Ani bir dürtüyle kıza dönerek, "Çekinme," dedi, "hem benimle gelmekten neden çekinesin ki? İkimiz de kadınız. Ben daha talihliysem senin de önünde..."

Fakat o anda Rosemary'nin şansına –çünkü sözlerini nasıl bağlayacağını bilmiyordu– araba durdu. Zil çalındı, kapı açıldı ve Rosemary zarif, koruyucu, adeta kucaklayıcı bir hareketle konuğunu salona aldı. Ev ortamındaki ılıklık, dinginlik, aydınlık ve hoş bir koku, yani kendisinin alışık olduğu ve hiç aklına getirmediği bütün bu şeyleri konuğunun nasıl karşıladığını izliyordu. Onun için büyüleyici bir andı bu; tıpkı çocuk odasında alışveriş paketlerini açıp içindekileri dolaplara yerleştirmek üzere olan küçük, zengin bir kız gibiydi.

Cömertliğini sergilemeye başlama özlemi içinde, "Hadi, yukarı gel," dedi Rosemary, "odama çıkalım." Bir de bu zavallı kızı hizmetçilerin bakışlarından kurtarmak istiyordu. Merdivenleri birlikte çıkarlarken özel hizmetçisi Jeanne'i çağırmamaya karar vermişti bile. Kızcağız üzerindekileri kendi kendine çıkarabilirdi. Önemli olan doğal olmaktı.

Geniş, güzel yatak odasına girdiklerinde, "İşte geldik," dedi Rosemary yüksek sesle. Perdeleri kapalı odada şöminenin alevleri Rosemary'nin harika mobilyalarında, altın sarısı yastıklarında, pembeli mavili halılarında oynaşıyordu.

Kızcağız odaya adım atar atmaz durup kalmıştı; büyülenmiş gibiydi. Rosemary önemsemedi bunu. Büyük koltuğunu şömineye doğru iterek, "Gel, otur şu rahat koltuğa," dedi, "gel de ısın, çok üşümüş gibisin."

"Yok, yok, oturamam madam," dedi kız geri çekilerek.

"Lütfen." Rosemary hızlı adımlarla yaklaştı ona. "Çekinme, ne var ki çekinecek, gel otur. Ben üzerimdekileri çıkarayım, yan odaya geçip birlikte çay içeriz, şöyle keyifle." Ve kızın ince bedenini koltuğun derin boşluğuna doğru nazikçe iter gibi yaptı.

Fakat hiçbir tepki gelmedi kızdan. Olduğu yerde, kolları yana sarkmış, ağzı hafifçe açık, öylece duruyordu. Bu haliyle biraz aptalca görünüyordu doğrusu. Fakat Rosemary

"Akşamın alacasında yaşadığı bu sahne Dostoyevski'nin romanlarının birinden çıkma gibiydi. Kızı eve götürse, hep kitaplarda okuduğu, tiyatroda gördüğü o sahnelerden birini oynasa nasıl olurdu acaba?"

bir şey yokmuş gibi kıza doğru eğilerek, "Şapkanı çıkarmaz mısın," dedi. "Güzelim saçların sırılsıklam olmuş. İnsan şapkasını çıkarınca daha rahat eder, öyle değil mi?"

Kızcağız fısıldar gibi bir sesle, "Peki madam," dedi. Yassılmış şapkasını çıkardı.

"Yardım edeyim de mantonu da çıkar," dedi Rosemary.

Kız ayağa kalktı. Bir eliyle koltuğun kenarına tutundu ve mantosunu çekip çıkarmaya çalışan Rosemary'ye bıraktı kendini. Rosemary epey çaba sarf ediyor, fakat kız hiç yardımcı olmuyordu ona. Bir çocuk gibi sendeliyor, düşecek gibi oluyordu. Rosemary'ye göre yardım isteyen bir insanın kendisi de biraz yardımcı olmalıydı, yoksa iş güçleşirdi. Böyle bir düşünce gelip geçti aklından. Elindeki mantoyu ne yapacaktı şimdi? Yere bıraktı onu, şapkayı da. Raftan bir sigara almak için tam şömineye yönelmişti ki kız hafif ama tuhaf bir ses tonuyla çabuk çabuk, "Bağışlayın madam," dedi, "bayılacağım galiba, bir şeyler almazsam düşüp kalacağım."

"Aman tanrım, ne düşüncesizim!" Rosemary telaşla zile doğru atıldı. "Çay, hemen çay getir, biraz da konyak, çabuk."

Hizmetçi çıkarken kız neredeyse haykıran bir sesle, "Hayır, konyak istemem," dedi, "konyak içmem ben, bir fincan çay yeter bana madam." Ve gözyaşlarına boğuldu.

Çok dokunaklı bir andı bu. Rosemary koltuğun yanında diz çökerek, "Ağlama yavrucuğum," dedi. Dantelli mendilini uzattı kıza. Sözcüklere dökülemeyecek denli duygulanmıştı. Kızın kuş gibi sıska omuzlarına doladı kolunu.

Sonunda kız çekingenliğini üzerinden atmış görünüyordu. Kadın kadına oldukları dışında her şeyi unutarak, "Böyle yaşayamam artık," dedi soluğu kesilircesine, "dayanamıyorum, yaşamıma son vereceğim, yeter, dayanamıyorum."

"Artık böyle yaşamak zorunda kalmayacaksın. Sana ben bakacağım. Ağlama artık. Bana rastladığın çok iyi oldu, anlamıyor musun? Şimdi birlikte çay içeceğiz ve sen her şeyi anlatacaksın bana. Senin için bir şeyler düşüneceğim. Söz veriyorum. Kes ağlamayı. Yazık ediyorsun kendine, yapma böyle."

Sonunda kız ağlamayı kesti. Böylece Rosemary de çay servisinden önce ayağa kalkabildi. Servis masasını aralarına koydurdu. Getirilen şeylerden alıp alıp sürekli ikram ediyordu kızcağıza, sandviçler, tereyağlı ekmekler... Fincanı boşalınca hemen doldurуyor, krema ve şeker de koyuyordu. Şekerin çok besleyici olduğu söylenirdi. Kendisi bir şey yemiyordu. Sigara içiyor, düşünceli davranarak kız çekinmesin diye başka tarafa bakıyordu.

Bu hafif yemeğin kız üzerindeki etkisi harikaydı. Servis masası kaldırıldığında ince, kırılgan bedeni, dağınık saçları, rengi gelmiş dudakları ve parlaklaşmış gözleriyle yepyeni bir varlık büyük koltukta arkasına yaslanmış, tatlı bir gevşeklik içinde şöminenin alevlerine bakıyordu. Rosemary yeni bir sigara yaktı. Sohbet zamanı gelmişti.

Yumuşak bir sesle, "En son ne zaman yemek yemiştin," diye sordu.

Tam o sırada kapı vuruldu. "Rosemary, girebilir miyim?" Gelen Philip'ti. "Özür dilerim," dedi, odaya girdiğinde birden durdu, bakışları bir yöne takılıp kaldı.

"Gel," dedi Rosemary, "bak, bu arkadaşım Bayan..."

"Smith madam," dedi kız o gevşemiş halini bozmadan. Hiç hareketsiz oturuyor, çekingenliğini tamamen üzerinden atmış görünüyordu.

"Evet, Smith," dedi Rosemary, "biraz sohbet edecektik."

"Öyle mi, tabii," dedi Philip. Bakışları yerdeki mantoyla şapkaya dikildi. Sonra şömineye yaklaşıp sırtını alevlere döndü. "Berbat bir akşam," derken hâlâ merakla koltuktaki hareketsiz konuğa, onun botlarına ve ellerine bakıyor, sonra yine eşine dönüyordu bakışları.

"Evet, berbat bir hava," dedi Rosemary canlı bir tavırla, "gerçekten kötü."

Philip şirin şirin gülümsedi. "Aslında sana bir şey söyleyecektim, bir dakika kitaplığa gelebilir misin? Umarım Bayan Smith bizi bağışlar."

Kız iri gözlerini Philip'e doğru kaldırmıştı ki Rosemary onun adına konuştu: "Tabii bağışlar." Birlikte odadan çıktılar.

Yalnız kaldıklarında, "Söylesene," dedi Philip, "kim bu kız? Bütün bunların anlamı ne?"

Rosemary gülerek kapıya yaslandı. "Curzon Caddesi'nde rastladım ona, yani sokakta buldum. Benden bir fincan çay parası istedi. Ben de alıp eve getirdim onu."

"İyi de ne yapacaksın onu," diye sordu Philip yüksek sesle.

"İyi davranacağım, çok sevecen olacağım ona karşı, bakacağım ona; nasıl bilmiyorum. Henüz konuşmadık fakat ona her türlü ilgiyi, özeni, kendini iyi hissetmesi için–" Çabuk çabuk konuşuyordu Rosemary.

"Sevgilim, sen aklını kaçırmışsın," dedi Philip, "kesinlikle olmaz böyle bir şey."

"Böyle söyleyeceğini biliyordum zaten," diye sitemle karşılık verdi Rosemary, "ben istiyorum, bu neden yeterli değil mi? Hem bunun gibi olayların yaşandığını sık sık okumuyor muyuz? Ben karar verdim–"

"Fakat," dedi Philip purosunun ucunu keserken, "biliyor musun, kız çok güzel."

"Güzel mi?" Rosemary öyle şaşırmıştı ki yüzü kızardı. "Öyle mi diyorsun? Ben – ben hiç düşünmemiştim bunu."

"Doğruya doğru, çok güzel bir kız," dedi Philip kibrit çakarak, "bir daha bak. Az önce odana girdiğimde donup kaldım. Her neyse, bence hata ediyorsun sevgilim. Kabalık ediyorsam özür dilerim. Bayan Smith akşam yemeğine kalacaksa haber verirsin bana. Bu arada ben de gazetemi okurum."

"Saçmalıyorsun!" dedi Rosemary. Dışarı çıktı ama yatak odasına dönmedi. Çalışma odasına gidip masasının başına oturdu. "Güzel ha! Hem de çok güzel? Donmuş kalmışmış." Büyük bir çan yankılanıyordu kalbinde. "Güzel ha!" Çek defterini önüne çekti. Fakat hayır, çeklerin yararı olmazdı kuşkusuz. Bir çekmece açtı, birer pound'luk beş banknot çıkardı, baktı. İkisini geri koydu, üçünü eline sıkıştırarak yatak odasına döndü.

Yarım saat sonra Rosemary kitaplığa girdiğinde Philip hâlâ oradaydı. Rosemary kapıya yaslandı. "Haber vermeye geldim," dedi, "Bayan Smith akşam yemeğine kalamıyor." Kocasına dik dik bakarken gözleri kamaşmışçasına yeni ve garipsi bir hava vardı bakışlarında.

Philip gazetesini indirdi. "Öyle mi? Ne oldu? Bir yere sözü mü varmış?"

Rosemary onun yanına gelip kucağına oturdu. "Gitmekte ısrar etti," dedi, "ben de zavallıcığa biraz para verdim, yani hediye gibi bir şey." Sonra yumuşak bir sesle ekledi: "Zorla alıkoyamazdım değil mi?"

Rosemary az önce saçlarını yapmış, gözlerini hafifçe boyamış ve inci gerdanlığını takmıştı. Philip'in yanaklarını okşadı. "Benden hoşlanıyor musun," dedi. Tatlı ve hafiften boğuk ses tonu tedirgin etmişti Philip'i. "Hem de nasıl!" dedi ona sıkıca sarılarak. "Öp beni."

Bir sessizlik oldu. Sonra Rosemary hülyalı bir sesle, "Bugün antikacıda küçük bir kutu gördüm," dedi, "çok beğendim. Fiyatı yirmi sekiz gine. Alabilir miyim onu?"

Philip dizlerinde sıçrattı karısını. "Elbette alabilirsin, benim küçük savurganım."

Fakat Rosemary'nin asıl söylemek istediği şey başkaydı. Kocasının başını göğsüne bastırarak, "Philip," diye fısıldadı, "ben güzel miyim?" ■

İngilizceden çeviren **Haluk Erdemol**

Katherine Mansfield (1888-1923) Yeni Zelandalı öykücü. Wellington'da doğdu, on dokuz yaşında İngiltere'ye yerleşerek modern kısa öykünün öncü isimlerinden biri haline geldi. Gündelik yaşamın sıradan anlarından hareketle karakterlerin iç dünyalarını şiirsel ve incelikli bir dille işledi. Bazı öyküleri ölümünden sonra yayımlanan Mansfield 1923'te Fransa'da veremden öldü.

Kadire Bozkurt

Yabancı

Milano semalarında tuhaf ışıkların görüldüğü kış oradaydım. Haberlerde ve sosyal medyada vatandaşların çektiği videolar yayınlanıyordu. Hava hep bulutlu ve yağmurlu olduğu için net değillerdi ama uçan daireden başka bir şey olamayacakları barizdi. Elips şeklinde bir nesne bembeyaz ışıklar saçarak kâh Duomo Meydanı'nda, kâh *Son Akşam Yemeği* duvar resminin bulunduğu manastırın üstünde, kâh Navigli'de beliriyor, birkaç saniye oyalandıktan sonra ardında korku, tedirginlik ve baş dönmeleri bırakarak tabii ki ışık hızıyla kayboluyordu.

Abdel'in 1+1 evinde salondaki kanepede kalıyor, abimin ölümünü abimin anılarından ve mezarından olabildiğince uzakta atlatmaya çalışıyordum.

Abdel'i arayıp, Abim öldü, demiştim.

Neden beni ziyarete gelmiyorsun, demişti o da.

Millerimi kullanarak uçak biletimi aldım ve Abdel'le konuşmamızın üzerinden yirmi dört saat bile geçmeden Milano'ya vardım. İstanbul'dan Milano'daki ABD Büyükelçiliği binası inşaatında çalışmak için ayrıldığından beri aklıma bile gelmemişti Abdel. Ne o beni aradı ne de ben onu. Ama abim ölünce başkasını değil de tutup onu aradım. Evi Milano merkezine yakın, öğrencilerin, göçmenlerin ve işçilerin yaşadığı Istria Marche'de. İlk hafta onun işte olduğu saatleri metroyla gittiğim merkezde durmaksızın yürüyerek geçirdim. Cadde ve sokak isimlerini ezberledim. Parklarda, ucuz kahve bulduğum kafelerde oturup Duolingo'da İtalyanca çalıştım. Abimi unutmaya uğraşıyordum ama o buna izin vermiyordu. Nereye gidersem gideyim hayaleti hep omuz başımdaydı. Küskün, kırgın ve soluktu. Gitsin istiyordum, sonra da bunu istediğim için utanıyordum. İkinci hafta civardaki semtleri gezdim. Renksiz, sıkıcı mahalleleri. Sonra evden çıkmayı bıraktım. Abim dışarıda olmayı severdi. Hiç değişmemiş. Ben evdeyken ortalıkta görünmüyordu. Bütün gün salondaki tüplü televizyonda Rai programlarını izleyip pesto soslu makarna yiyordum. Makarna bir, sos bir buçuk euroydu.

Ne kadar kalmayı düşünüyorsun, diye sordu Abdel.

Bilmiyorum, dedim. Ne kadar gerekirse herhalde.

O zaman kiraya ortak olsan iyi olur, dedi.

Tamam, dedim.

Kırgız sevgilisi Zhyun haftada bir iki gün bizde kalıyordu. Güzel bir kızdı ama saçıyla



teni hep yağlı gibiydi. Salondaki tek koltuğa yan yana dizilip şarap içiyorduk. Ortada Abdel oturuyordu. Kız ayaklarını sehpaya uzatıp parmaklarını oynatıyordu ha bire. Tırnakları ojesiz, parmakları olağandan uzundu. Pek konuşmadan, onun ayak parmaklarını seyrederek şarabı bitiriyorduk, onlar yatmaya geçiyordu. Seslerini duymak için kulak kesiliyordum ama işlerini acayip sessiz hallediyorlardı.

Cumartesi seni biriyle tanıştıracağım, dedi kız geçen gece tam salondan çıkarken. Yemek yapar mısın bize? Zor şeyler değil, tavuk falan. Şarap da alırsın.

Kim, dedim.

Görürsün, dedi.

Kayboldum. Bebek arabalarını park etmiş, bankta oturan iki annenin, artık tanıdık gelen ağaç kümelerinin, buruşturulmuş Gitan sigara paketinin, içinde sekiz ördeğin yüzdüğü gölün yanından kaçıncıya geçiyorum. Hangi yola saparsam sapayım sonunda kendimi hep şu donuk yeşil suyun kıyısında buluyorum. Navigasyon parkın içinde işe yaramıyor. Elimde katlanmış büyük Iper market poşeti, öbür elim montumun cebinde. Arada el değiştiriyorum. Bereyle atkı takmayı akıl etmediğim için kulaklarım, burnum soğuktan sızlıyor. Kumral bir kadınla adam geçtiler yanımdan, adam niyeyse yumruklarını sıkmış koşuyor, kadın bisiklette. Her akşam pizza makarna yiyip sonra deliler gibi koşuyorlar. Hayatı böyle sevdikleri için acayip canım sıkılıyor. Gürültülü konuşmalarına, kahkahalarına, restoranların önünde kuyrukta neşeyle beklemelerine, bu kadar mutlu olmayı nasıl becerebildiklerine akıl erdiremiyorum.

Abdel, Çünkü sen de Doğulusun Kerem, diyor. Doğulu olmak böyle bir şey.

İki işaretparmağıyla dudaklarını kenarından aşağıya çekiyor.

Abdel Tunuslu. Teni tabakta beklemiş yeşil zeytin rengi. Ben beyazım. İkimizi aynı kefeye koymasına içerliyorum.

"Şampanyayı başıma dikip kadehimi şarapla doldurdum ağzına kadar. Ertesi gün İstanbul'a dönmeyi düşündüm. Ya da Datça'ya annemin yanına gitmeyi. Tutup kendimi aşağı atmayı."

Ne alakası var be, diyorum Türkçe.

O da sevdiği Türkçe küfürlerden birini sallıyor.

Sessizce oturup buzdolabındaki son bira ve başkalarına nasıl göründüğüm hakkında düşünüyorum. Bunu bilmem olanaksız.

Saatime baktım, kızların gelmesine iki buçuk saat kalmış. Abdel'i aramayı düşündüm. Abdel, ben buradan çıkamıyorum. Dokuz katlı bina yüksekliğinde yapraksız bir ağacın önündeyim şu an. Ördekli göl solumda. Gel beni kurtar.

Mavi şortlu kel adamla ten rengi taytı yüzünden çıplak sandığım sarışın yanımdan koşarak geçtiler. *Scusa*, dedim peşlerinden. Duymadılar galiba. *Scusa* değil de *scusi* miydi? Ne boksa. Ayaklarımı yere vurarak ısınmaya uğraştım. Ellerime hohladım.

Scusi, dedim karşıdan gelen elli yaşlarındaki kadına. Omuzundaki çantanın sapını sağ eliyle tuttu. Bana bakışından korktuğunu anladım. Onu korkuttuğum için utandım. Sonra da utandığım için sinirlendim. Elimdeki alışveriş poşetinin katlarını açtım. Bir adım geriledi. Poşeti kaldırıp üstündeki yazıyı gösterdim. Iper market, dedim gülümseyerek. *Where is Iper market?* Çok kızgındım ama en sevdiğim insanlardan birine rastlamış, az önce çok iyi bir haber almış biri gibi gülümsüyordum.

Oh, dedi. Gülümsedi. Dönüp öteyi işaret etti. *Left. And right.* Uzaktaki kırmızı tuğlalı binayı gösterdi, anlayıp anlamadığımı görmek için yüzümü inceledi. *There*, dedi. Elimi kalbime koyup İtalyanca teşekkür ettim. *Prego*, dedi. O da çantasının sapını bırakıp elini kalbine götürdü. Korktuğu için özür diler gibiydi. Gösterdiği tarafa yürümeden önce telefonumu çıkarıp yüzümü inceledim, burnuyla kulakları soğuktan kızarmış normal bir adam gördüm.

Marketi buldum, abimle birlikte üç euroluk şaraplardan üç şişe, bir paket tavuk baget ve bir kilo patates aldık. Zeytinli baget ekmek. Kızlara hoşluk olsun diye pastane bölümünden küçük boy bir çilekli turta. Kasadaki kızla gülümseyerek selamlaştık. Kartımla ödeme yaptım. *Grazie mille*, dedim kıza. *Prego*, dedi, sonra da, *have a nice day*.

Dışarı çıktığımda herkes gökyüzüne bakıyordu. Kamyon büyüklüğünde elips nesne göz alıcı beyaz ışıklar saçarak bulutların arasından çıktı. Dönmeyi bırakıp havada asılı kaldı öylece. Birkaç saniye sonra geldiği hızla bulutun içinde kaybolup gitti. Marketin önündeki kalabalık tek bir kişiymiş gibi derin, korkulu bir soluk verdi.

Kızlar sekize doğru geldiler. Ukraynalı kız, Ukraynalı kızların bir temsilcisi, erkek sözlüğündeki karşılığı. Sarı saçlar, deniz rengi gözler, ince, uzun, düzgün bir beden. Neredeyse insana değil de bir resme benziyor.

Tavukla patates fırında beklerken biraz kurumuş ama lezzeti yerinde. Anya bagetleri eliyle tutup eti dişleriyle iyice sıyırıyor, kıkırdakları yerken çıkardığı sesi duyabiliyorum. Ben de çatalı bıçağı bıraktım. Zhyun'la Abdel medeniyeti temsil etmeyi sürdürdüler.

Sofrayı hep beraber toplarken, Ne iş yapıyorsun, diye sordu Anya.

Makine mühendisiyim ama şu an çalışmıyorum.

Ailen zengin, dedi gülerek. Çalışmak zorunda olmadığına göre.

Değiller. Biriktirdiklerimi yiyorum şimdilik ama suyunu çekmek üzere.

Dönmeyi düşünüyorsun o zaman, dedi.

Evet. Tarih belirlemedim ama yakında dönerim.

Anladım, dedi.

Yemekten sonra Abdel'le Zhyun belli ki bizi yalnız bırakmak için yatak odasına kapandılar. Bulaşıkları Anya yıkıyor, ben duruluyorum. Kalçası kalçama değiyor ama yüzü kapalı. Söyleyecek bir şey aradım, aklıma hiçbir şey gelmedi. Ellerimi kurulayıp omuzlarından tuttum, çekilmedi. Ağzı tavuk ve şarap kokuyordu. Kendini kaptırmadan onu öpmeme izin verdi. Sonra başını geri çekti, güldü. Ben de durulama işine geri döndüm.

Şarapları, kadehleri ve Zhyun'un on yıllık oturma iznini kutlamak için getirdiği şampanyayı alıp terasa çıktık. Üç plastik sandalyeyle sehpa lime lime olmuş tentenin altındaydı. Terası çepeçevre dolanan alçak korkuluğun önünde dikildik.

Abdel bütün şehir görünüyor deyince Duomo'yu görürüm sanmıştım, dedi Anya. Pantolonu ve bluzu incecikti, titriyordu. Mantosuna sarındı iyice. Kollarını kendine doladı.

Yok, katedral görünmez buradan. Ama bak, banka görünüyor, Unicredit Kulesi, dedim.

Biliyorum onu, dedi.

Abim tehlikeli bir şekilde korkuluğa yaslanmış duruyordu. Hiçbir şeyden korkmasına gerek kalmamıştı nasılsa. Elleri ceplerindeydi. Üstünde öldüğü gün giydiği ceketle pantolon, ayağında kahverengi mokasenler vardı.

Abdel'le Zhyun şampanya şişesinin ağzındaki teli çıkarmaya uğraşıyorlardı.

Öyle olmaz. Verin ben yapayım, dedim.

Abdel homurdandı. Yapıyorum işte, dedi.

Tel koptu. O da mutfaktan bıçak almaya gitti. Anya Zhyun'un kulağına bir şeyler söyledi. Çaba göstermem gerektiğini biliyordum ama çabalamak istemiyordum. Gidip şu leş gibi sandalyelerden birine oturdum. Anya omuzunun üstünden bana baktı. Şehrin siluetine çevirdi başını yeniden.

Abdel yüzü beş karış döndü, Şişe mutfakta patladı, dedi. Her yer battı.

Islak elini pantolonuna kurulayıp şişede kalan şampanyayı kadehlere pay etti. Zhyun'a, dedik. Herkes kendi dilinde şerefe desin, dedi Abdel. Dört ayrı dilde çınladı kadehlerimiz.

Seslerimiz, gülüşümüz zayıf, gece yürümüyor. Şampanyayı başıma dikip kadehimi şarapla doldurdum ağzına kadar. Ertesi gün İstanbul'a dönmeyi düşündüm. Ya da Datça'ya annemin yanına gitmeyi. Tutup kendimi aşağı atmayı. Avaz avaz bağırmayı.

O sırada aydınlandı gökyüzü. Parlak bir ışık pusu deldi. O kusursuz nesne ışığıyla karanlığı boğarak bütün yüceliğiyle tam tepemizde durdu.

Merakla bizi inceleyen yabancı bir göze benziyordu. N

HANDE SARI

Vahşi Atları Takip Et

"İnsan neden koluna uçak dövmesi yaptırır?"

Başını benimkine yaklaştırdı. "Müzik çok yüksek," dedi, "seni duyamıyorum."

Kulağına eğilip tekrarladım. "İnsan neden koluna uçak dövmesi yaptırır?"

Gülümsedi. "Uçakları seviyorum."

Durdum, omuzundan dirseğine doğru uzanan çizime baktım. Uçağın kanatlarından biri göğsüne uzanıyor, diğeri omuzunun arkasından sırtına dokunuyor.

"İnsan neden uçakları sever," dedim.

Omuzlarını kaldırdı. Bilmiyor. Ben de bilmiyorum. Neden burada olduğumu, aç karnına ucuz likör yuvarladığımı, saçları kirli, gülüşü yamuk bu kadınla konuştuğumu.

Oysa onun yanında olmalıydım, evde. Her kavgadan sonra olduğu gibi bir iki gün kendi odama çekilip yatışmasını beklemeliydim. Kırmızı bir balona benzetirdim öfkesini. Saatler boyunca evdeki eşyalara çarpa çarpa dolanır, sonra da yorgun argın bir köşeye yığılır kalırdı. Sakinleştiğini hissedince yanına gider, arkasından usulca sarılırdım sıcak bedenine, ince boynunu öperken her şeyin daha iyi olacağına dair bir şeyler fısıldardım kulağına. İnanmasa da duymak isterdi. Bu kez öyle olmadı. Aylardır doğru dürüst çalışmadığımdan, sırtımı son işyerimden aldığım tazminata yasladığımdan bahsetti. Yeterince girişken, cesur değildim. Beni birkaç yakın arkadaşının sevgilisiyle kıyasladı. Terazide hep onlar ağır bastı. "Ne kadar yetenekli olduğunu biliyorum aslında," dedi, "Ama sende bir şey var. Tabiat mı desem, kader mi, lanet mi bilmiyorum. Kocaman bir mıknatıs gibisin, hayatta ne kadar işe yaramaz, uğursuz, boş beleş şey var hepsini çekiyorsun." "Ne demek şimdi bu," dedim çaresizce. Sözlerinin etkisini silecek, silmese bile yumuşatacak bir düzeltmeye ihtiyacım vardı. Hiçbir şey söylemedi. Yalnız uzun uzun baktı bana. Yüzündeki bıkkın ifade, dudaklarının kenarına asılmış kibirli gülümseme gözümden kaçmadı. Hızla odaya girdim. Cüzdanımı aldım, ceketimi, anahtarımı. Ayakkabılarımı giyerken salondan bağırıyordu. "Nereye gidiyorsun?" Yanıt vermedim.

Eliyle omuzuma hafifçe dokundu, "Nereye," dedi. Barı işaret ettim. "Bir şey ister misin?" Ağzını açtı. Boğazının kuytusunda parlayan küçük hapı son anda fark ettim. Onu parlak ışıkların yüzdüğü dans pistinde bırakıp bara yaklaştım. Tarantino'nun film posterinin üzerine beyaz karton asılmış. "Happy hour – Tüm shot'larda yüzde 50 indirim" ya-



"Piste baktım. Uçakları seven kız hâlâ dans ediyor. Kollarını havaya kaldırmış, gözleri kapalı, bilmediğim yerlerde geziniyor. Depeche Mode çalmaya başlıyor. 'It's No Good.'"

zıyor, altından küt siyah saçlı Uma Thurman seçiliyor. Shot bardağını Mohikan'a uzattım. Arkasındaki raflarda dizili şişelerden birini alıp doldurdu.

"Kavga mı ettiniz yine?"

Kadehi kafama diktim. Likörün buruk aroması dilimde geziniyor. "Nereden anladın?"

Pisti işaret etti. "Kızla takılmadın da."

Omuzlarımı silktim. Elindeki metal kabı çalkalıyor.

"İstersen gece bende kal."

Mohikan'ın kırk metrekarelik evi gözümün önüne geldi. Toz içindeki biçimsiz perdeleri, döndükçe yayları gıcırdayan yatağı, duvardaki dev Sex Pistols posteri.

"Gerek yok," dedim. "O kadar da kötü değil."

"Ne oldu afiş işi? Ödemesini alabildin mi?"

"Daha değil." Düşünmek istemediğim her şeyi bu akşam hatırlatmaya kararlı.

"Senin çıtır ne yapıyor," dedim muzırca.

Uzun rastalı saçlarını arkaya atıp gülümsedi. "Biliyor musun, dün birlikte yaşamayı teklif etti."

Mohikan'ın sevgilisi kendisinden yirmi iki yaş büyük. Kadın emlakçı, sürekli yüksek topuklu ayakkabılar giyiyor, uzun ceketlerinin altından kaslı, bronz bacakları görünüyor. Boşandığı eşinden aldığı tazminat oldukça yüklü ve bizimkinin söylediğine göre yatakta harikalar yaratıyor.

"Ne yapacaksın," diye sordum yanıtını bildiğim halde.

Kaptaki kokteyli iki kadehe dikkatle boşalttı. "Hamamböcekleriyle yeterince ev arkadaşlığı yaptığımı düşünüyorum dostum."

"Evi kapamayacaksın değil mi?"

Kapıyı çarpıp çıktığımda, çok içtiğimde ya da arada sırada takılmak için gittiğim derme çatma ev birden kıymete biniyor.

"Karar vermedim henüz. Birkaç ay gidişata bakarım herhalde."

"Sakın kadınlara güvenme," dedim, "ortada kalırsın."

Başını sallıyor. Dediklerimi mi onaylıyor, müziğe mi eşlik ediyor anlamıyorum. Boynundaki kolyelere takıldı gözüm. İnce zincirlerin ucunda sallanan fildişi Afrika maskeleri.

"Siz niye tartıştınız?"

"Aynı mevzular," diye geveledim. "Onca yıldır uzayan kısalan hiçbir şey yokmuş hayatımızda. Benim işim, arkadaşlarım..."

Mohikan köpükleri taşan iki birayı tezgâha koydu. Bardakların ahşabın üzerinde bıraktığı ıslak izi takip ediyorum.

Eliyle omuzumu dürttü. "Geç bunları. Sorun seni istediği kadar evcilleştirememesi."

İki parmağını bar tezgâhında koşturuyor. "Kadınlar vahşi atlara âşık olur. Hızlı, atak, gösterişli atlara. Ama onların çayırlarda özgürce koşması hoşlarına gitmez. Dizginleri tutmak isterler sıkıca. Sonra da hop kendi ahırlarına, elveda özgürlük."

Güldüm. "Sen mi diyorsun bunu? Emlakçının ahırına koşa koşa gitmekten bahsediyordun az önce."

"O başka. İstediğim zaman kalabileceğim konforlu bir ahırım olacak, istediğimdeyse ıslak çimenlere burnumu sürtebileceğim. Anlarsın ya."

Mohikan'ın yaptığı at taklidi keyfimi yerine getirdi. Genişleyen burun deliklerinden sıcak buharların tüttüğünü hayal ediyorum.

"Ha bu arada benimkinin yakın dostu Londra'da ajans açıyor. Bütün ekibi sıfırdan oluşturuyorlar. Sıkı bir tasarımcıya da ihtiyaçları var. İstersen seni önereyim."

Fazla hevesli görünmemeye çalışarak, "Olur," dedim. "Yalnız Sezen şimdilik bilmesin olur mu. Bir de bunun için tartışmak istemiyorum onunla."

Elini dudaklarına götürdü. Hayali bir fermuarla ağzını kapadı.

"Bir şey daha," dedim. "İngilizcem. Sorun olur mu?"

"Akıllı çocuksun, arayı hızlı kaparsın. Olay bir Elizabeth'le tanışmaya bakar." Göz kırptı.

Garson çocuk elindeki ıslak tepsiyi tezgâha koydu. Yeni siparişler vardı. Başının üzerindeki tellere asılı bardakları jonglör ustalığıyla çeviren Mohikan'ı süzdüm. Doğrusu iyi yere kapak atmıştı. Arkadaşlarıyla eğlenmek için bara gelen orta yaşlı bir kadını tavlamak hayatını değiştirmişti. Londra'yı düşündüm. Başka bir ülkede, kendi evimde yaşama hayali kamaşıyordu içimde. Olur mu, olursa bunu ona nasıl söylerim, kaç yılın ardından. Zaten bitecekti. Ben gitmesem o beni kapının önüne koyacaktı. Hem şu mıknatıs meselesi. Can sıkıcı. Eskiden böyle şeyler söylemezdi. Eskiden her şey daha güzeldi.

Piste baktım. Uçakları seven kız hâlâ dans ediyor. Kollarını havaya kaldırmış, gözleri kapalı, bilmediğim yerlerde geziniyor. Depeche Mode çalmaya başlıyor. "It's No Good". Yanındaki yeni tanıştığı kıza kur yapan Mohikan'ı dürtükledim. Bana baktı, kadehimi ezbere doldurdu. Likörü bir kerede içtim. Piste çıktım.

Elimi kızın beline koydum, farkında bile değil. Onu kendime yaklaştırıp kulağına fısıldadım: "Biliyor musun. Aslında güzelmiş."

Gözlerini açtı. Boş boş yüzüme baktı. Gözkapaklarında turuncu simler parlıyor.

"Dövmen," dedim. "Dövmene bayıldım."

Gülümsedi. Eliyle yüzüme dokundu. Parmakları sigara, nefesi sakız kokuyor. Kendimi müziğe bıraktım. Dave'in sesine. "You can run but you can not hide." Saklanmak isteyen kim. Kız bütün bedeniyle ritmin içinde. Ona yaslandım, gözlerimi kapadım. Vahşi atları düşündüm. İngiltere'nin yemyeşil çayırlarını seveceklerdi. N

REMZİ KARABULUT

Remzi'ye

Saat yok. Gün yok. İçimde zamanın anlamı silinmiş gibi. Sana yazmak, sana değil de belki kendime yazmak gibi. Ama o da değil. Ne kendim, ne başkası. Sadece bir boşluğa bırakılmış kelimeler.

Yazmak yordu beni Remzi. Önce zihnimi, sonra ellerimi. En sonunda kalbimi. Her cümlede biraz daha eksildim. Bunu ilk başta fark etmiyorsun. Cümle kurmak hayata tutunmak gibi geliyor. Sonra bir sabah aynaya bakarken, cümlelerin senin değil de bir başkasının boşluğundan sızdığını anlıyorsun.

Samuel Beckett diyor ya: "Denemiş. Yenilmiş. Önemi yok. Yine dene. Yine yenil. Daha iyi yenil." İlk okuduğumda bir direniş cümlesi gibi gelmişti bu. Şimdi bir lanet gibi duruyor önümde. Çünkü yazmak bazen sadece daha iyi yenilmenin başka bir biçimi.

Bir hikâyeye başladım geçenlerde. Kısacık bir şey. Adını bile koymadım. Sadece bir adam vardı, konuşmayan bir dağ köyünde yaşıyordu. Her sabah uyandığında dağın gölgesi biraz daha büyüyordu penceresinde. İnsanlar vardı ama konuşmuyorlardı. Ya da ben öyle sanıyordum. Belki de ben duymuyordum artık. Hikâye yarım kaldı. Çünkü o adamı oradan çıkaramadım. O köy, o gölge... ben oldum.

Ve bazen düşünüyorum Remzi:
Bedenimden çekilip alınacağını,
çürümeye bırakılacağını,
toprağın altında soğuyacağını
böyle içimde hissederek yaşasaydım,
yazar mıydım bilmiyorum.

Şimdi yazmak değil, susmak istiyorum. Ama bu suskunluk bile bir cümleye ihtiyaç duyuyor.

Sana bu satırları gönderiyorum, çünkü hâlâ birilerinin kelimelere inanabildiğini düşünmek istiyorum. Belki sen... belki sen hâlâ inanıyorsundur.

Ben artık sadece iyi bir sessizlik arıyorum. İçinde kimsenin sesi çarpmayan bir boşluk.

F. N

AYÇA KESKİN

Herkes Bir Yere Bakıyor, Sonra Oraya Gidiyor

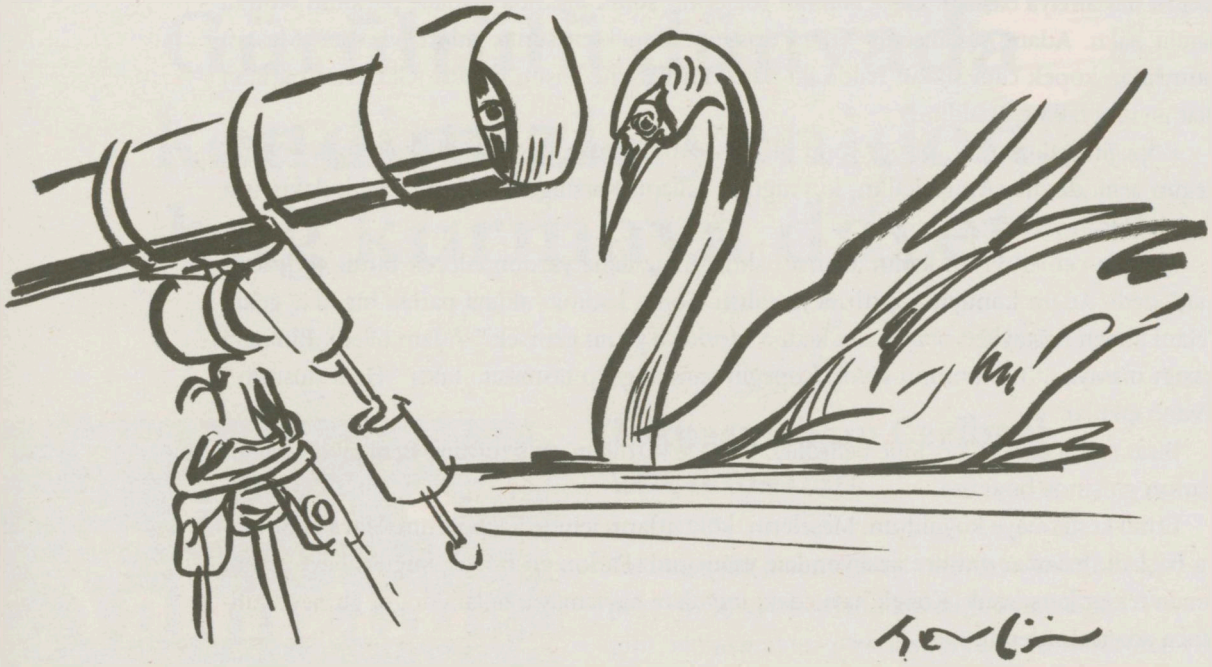
Kıyılarda deniz sütlimanken ufukta dalgalar gittikçe kabarmaya başlamıştı. Uzaklarda bir şey doğmaya çalışıyordu. Koşar adım üst kata çıktım. Teleskobun başına geçtim. Odağı ufka yakınlaştırınca görüntü büyüdü, dalgaların beyaz köpükleri her yeri kapladı. Önce yeni bir kara parçası sandım. Ya da denizaltı. Sonra dalgalar duruldu. Görünen ikisi de değil. Ufku boydan boya kaplayan, sonsuz bir ayna.

Teleskobu sağa sola çevirdim, aynanın bittiği yer yok. Bakışım artık onunla sınırlı. Tam karşıma baktım. Dışarı çıkıp gezinmeye korktuğum kıyıları, içinde yaşadığım deniz fenerini, oradan teleskopla bakan kendimi gördüm. Sararmış otlarla çevrili kıyılar, çam ormanlarıyla kaplı dağlar arkamda, sisler içinde. Aynanın çeşitli yerlerine bakarak içinde yaşadığım kıyının pek çok yerini, hatta kendime yaklaşıp yüzümde çıkan sivilceleri bile görebilirdim. Ama görevim gemileri izlemek. Kendime değil, sonsuzluğa bakmak. Bir gün emekli olacağım. O gemilerden birine binip buradan gideceğim.

Aynaya daha da yaklaştım, yansımamın içinden geçince yok oldu. Sisler içindeki ufuk tekrar göründü. Gördüğüm hayal miydi? Ara sıra yansıyan, sıradan bir cam parçası. Denizlerin sınırını kıyılar yokken kim belirliyor? Daha da yaklaştım, bulutlar dağıldı, ufkun ötesindeki Rusya kıyıları belirginleşti.

Buradaki bulutlu havanın aksine orada güneş var. Önümde duran kırmızı deniz fenerinden bana bakan kimse yok. Yanıp sönen ışığı gözümü aldı. Fenerin yanındaki boş kumsala döndüm. Hemen ilerisindeki limanda yük gemileri bekliyor. Bir limanın olduğu yerde insanlar da olmalı, benim gibi insanlar. Orada da kıyının arkasından yükselen dağlar çam ormanlarıyla kaplı. Fazla yaklaşmışım ki ormanın içinde kayboldum. Gözlerime çam iğneleri doldu. Biraz uzaklaşıp aşağı bakınca toprağı buldum. Düz bir hatta ilerledim. Sonunda bir kasabanın duvarına çarpınca durdum. Atladım üzerinden. Evin birinin bahçesine düştüm. İki katlı, beyaz badanalı. Pencerelerinden içeri baktım. Alt kattaki küçük pencerede yarı karanlıkta yaşlı bir kadın yatakta yatıyor. Zar zor kıpırdayacak oldu, sonra birden durdu. Hareketsiz kaldı. Telaşlandım.

Üst kattaki geniş pencereden içeri baktım. Biri duysa yardım edin diye haber verebilirdim. İçeride yemek masasının etrafında üç sandalye duruyor. Sessiz, ıssız ev. Alt kata göre yukarısı fazla beyaz, derli toplu.



Köşede oturan genç kadını sonradan fark ettim. Oturmuş, elma soyuyor, bir dilimini ağzına atıyor, bir yandan da ağlıyor.

Nedenini soracaktım ama nereden duyacak? Teleskobun yakınlaşma ayarına elim çarptı, birden kadının içine düştüm. Aynı evin içi gibi. Her yer beyaz. Fazla düzgün, buz gibi soğuk, bomboş. Bu kadın ne korkunç biri, alt katta ölen yaşlı kadının farkında değil mi diyecektim ki oturduğu yerden birden kalktı. Sanki denizin ötesinde onu izleyeni fark etmiş gibi pencereyi hızla açtı. Korkup içinden geri çekildim, uzaklaştım. Dışarıya, denizin ufkuna dikkatle baktı. Kaşlarını çattı, bir karar vermişti. Gitmenin gitmekten başka çaresi yoktu. Gözyaşlarını sildi.

"Bu iş bitsin, Moskova'ya döneceğim. Kurtulacağım buradan." Sözlerini dudaklarından okudum.

Sonra kadının gözleri parladı, ağzı şaşkınlıkla aralandı, put gibi olduğu yerde kaldı. Gördüğü ben değildim. Ufuktaki ayna kadına bir yansıma gösteriyordu. Benim görebildiğim gibi o da kendi kıyılarının ötesinde Moskova'yı görüyordu.

Kadının bakışlarını takip ettim. Aynada baktığı tarafta sisler içinde bir nehirle çerçevelenmiş koca bir şehir belirdi. O yöne yaklaştım. Sisler azaldı. Mahalleler geçtim. Şehir ormanları, fabrikalar, sanayi bölgeleri. Sonra bir mahalle parkının çevresinde yeni, modern binalar gördüm. Siluetin en yüksek üç kulesinin cephesi yaklaştıkça büyüdü, netleşti. Ortadakinin yirmi sekizinci katındaki büyük pencerelerinden birine ulaştım.

İçeri bakınca bir Sibirya kurdunun mavi gözleriyle karşılaştım. Beni ânında fark etti. Kulakları yukarı kalktı, kuyruğu dikleşti. Avını bekliyor gibi kıpırtısız durup gözlerini benden ayırmadı. Karşı kıyıdan nefesimi tuttum. Sonra birden havlamaya başladı, neye uğradığımı şaşırdım. Olduğum yerde sendeledim. Az daha teleskobu düşürecektim. Ona baktığımı nereden anladı?

Bakışımı köpekten alıp evin içini gözetledim. Bir kadınla adam akşam yemeği hazırlıyordu. Kadın tavukla salatayı sofraya getirdi. Adam şarapları koydu, sonra pencereye havlayan köpeğin yanına geldi. Kafasına birkaç kere dokundu. Köpek kuyruğunu sallayıp ona

doğru havlamaya başladı. Önce adamın gözlerine, sonra dışarıda mahalle parkının olduğu tarafa baktı. Adam gülümsedi. "Sonra dostum. Yemekten sonra gideceğiz, söz." Masaya oturdular, köpek canı sıkkın halde iki patisinin üzerine başını bıraktı. Gözlerini parktan alamayınca haline üzüldüm.

Köpeğin bakışlarının gittiği yönü ölçtüm. Park uzakta değil. Hadi kalk, ben götüreceğim seni, dedim. Ayağa kalktı, kuyruğunu salladı. Karşılığında bana güzel kulaklarıyla duyduklarını verdi.

Masada yemek yiyen kadın adama baktı. "Evde bana yardım edecek birine ihtiyacım var," dedi. Adam konuyu geçiştirmeye çalıştı. Sonra kadının aklına parlak bir fikir geldi. "Hani annen hastayken ona bakan kadını Moskova'ya mı getirsek?" Adam öfledi. Elindeki kaşığı masaya attı. Montunu giydi. Köpeğin yanına gelip tasmasını taktı. "Hadi dostum." Evden çıktılar.

Biraz sonra parkın girişinde belirdiler. Köpeğe verdiğim sözü tuttum. Beni sevdi. Onları parkın girişinde bıraktım.

Etrafı keşfetmeye koyuldum. Meşelerin, köknarların içinde kayboldum. Hava kararmaya başladı. İnsanlar gittikçe azalıyor, kar yağıyordu. Parkın en büyük kuğulu havuzunun orada tekrar karşılaştık. Köpek havuzdaki kuğulara havlamaya, onlara doğru gitmeye çalışınca adam sinirlendi.

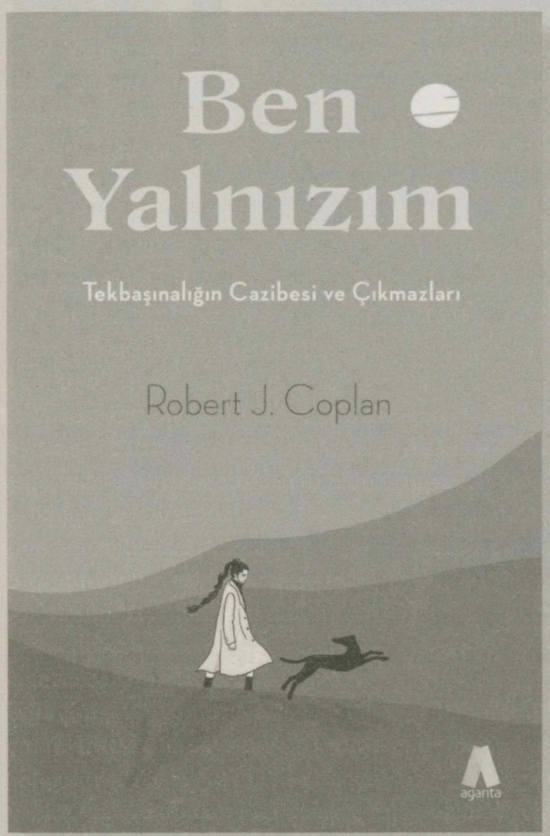
"Yürü," dedi. "Eve gidiyoruz, hava çok soğuk."

Köpeğin havlamasıyla havuzdaki kuğular hep bu zamanı beklemiş gibi birden uçmaya başladılar. Biri hariç. O biraz daha bekledi. Daha da yakınlaşmak, içine bakmak istedim. Teleskobun son noktasına gelmişim. Görebileceklerim bu kadar. Daha ötesi yok.

Tek kalan kuğu havaya, arkadaşlarının peşi sıra baktı. Sonra bana döndü. Burada olduğumu, onu izlediğimi biliyor. Gitmelisin, dedim. Neden hâlâ oradasın? Artık vakit geldi. Herkes gibi sen de güneye uçmalısın. Burada yalnız başına, bu soğukta yaşayamazsın. Yoksa öleceksin.

Beni duymuş olmalı. Yaklaşamasam da gözlerimi üzerinden ayırmadım. Gidene dek bekledim. Sonunda pes etti. Kanatlarını açtı, olduğu yerde birkaç defa çırptı, sonra havalandı. Sürünün olduğu tarafa gitti, yok oldu. Göç başladı. Şimdi sıra bende. **N**

Gürültülü dünyada kendimizle yeniden bağ kurmaya davet



Tekbaşınalığın Cazibesi ve Çıkmazları

Tekbaşınalık insan deneyiminin ayrılmaz bir parçası. Tıpkı insanlarla kurduğumuz bağlar gibi tekbaşınalıkla olan ilişkimiz de tatmin edici ve iyileştirici olabilir ya da bizi üzüntü ve kaygı döngülerine hapsedebilir. İster yalnızlıktan kaçıyor ister "ben zamanı"nın peşinde koşuyor olalım, yalnız başına geçirdiğimiz anların potansiyelini nasıl açığa çıkaracağımızı biliyor muyuz?

Robert J. Coplan **Ben Yalnızım**'da psikoloji, nörobilim, kültürel antropoloji ve evrimsel biyoloji araştırmalarını bir araya getirerek tekbaşınalığın vaatlerine ve çelişkilerine dikkat çekiyor. Sosyalleşmek ile tekbaşınalık arasındaki kendi denge noktamızı bulmak için pratik önerilerle dolu bu rehberde günde sadece on beş dakika yalnız kalmanın bile zihni nasıl tazeleyip yaratıcılığı harekete geçirdiğini, içedönükler ve dışadönüklerle ilgili yanlış bilinenleri, teknolojinin kendimizle ilişkimizi nasıl dönüştürdüğünü keşfedecek ve yalnızlıkla ilgili daha pek çok soru işaretine yanıt bulacaksınız.

İngilizceden çeviren Alev Bulut
256 s. • 13,6*21 cm • Ocak 2026
ISBN 978-625-92668-2-4



aganta
www.notoskitap.com
/AgantaKitap

HAKAN İŞCEN

Arşipel

Bütün hayvanlarla aram iyidir. Hatta hayvanlarla insanlardan çok daha iyi anlaştığımı söyleyebilirim. Ama bu defa yaşadığım şey biraz farklıydı.

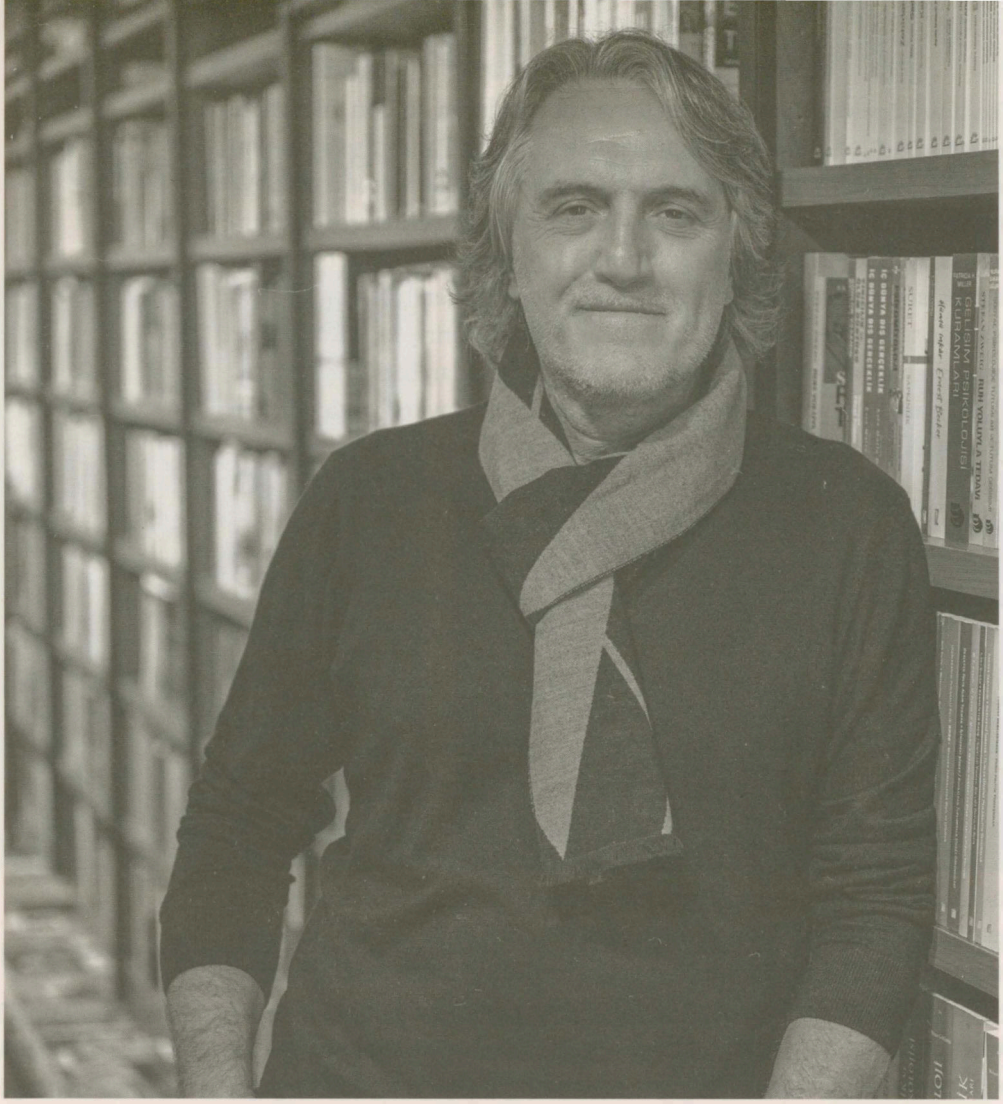
İki ay önce annemi, bir ay önce de sevgilimi kaybettim. Ortak noktaları ikisinin de istemim dışında beni terk etmesiydi. Farklarıysa biri öldü, diğeri hâlâ yaşıyor. Annem her küçük kıza söylenecek beyaz yalanlar dışında beni hiç aldatmamıştı. Diğeriyse en yakın arkadaşımla. İnsan bir acının panzehrinin başka bir acı olabileceğini böyle anlıyor.

İşten izin alıp Ege'deki bu butik otele gelmemin nedeni de buydu. Üç yıldız olsa da temiz bir yer. Yemekler idare eder. Denizse olağanüstü. Yüzmeyi çocukluğumdan beri çok severim, bence bir otelin değeri önündeki denizle ölçülmeli. Hele tespih gibi dizilmiş plastik şamandıralarla sınırlandırılmamışsa. Ben her zaman kalabalık kumsallar yerine gizemli bir dünya sunan kayalık denizleri, bakir koyları seçtim. Daha küçükken bile, gittiğimiz seyahatlerde annemle havuzda oyalanmak yerine babamla dalgalı denizlere atlamayı yeğlerdim.

Onunla karşılaşmamız otele geldiğimin ikinci haftasında oldu. İşe giderken yol en az bir saat sürdüğü için her sabah altı buçukta kalkarım. Alarmı kapamış olmama rağmen o sabah da aynı saatte uyandım. Şikâyetçi değildim, ortalık hareketlenmeden denizin keyfini çıkarmak istiyordum. Deniz en güzel halini ya güneş batmadan ya da güneş doğmadan hemen önce gösterir.

Otelin kumsalının açığındaki kayalıklara doğru yüzdüm. Deniz o saatte ipeksi bir çarşaf gibiydi. Suyun üstündeki tek kırışıklık benim kulaçlarımdı. Aynı zamanda sessizliği bozan tek ses de. İyi bir yüzücü olduğum için kayalıklara fazla yorulmadan ulaşmıştım. Otel uzaktan küçük beyaz bir kulübe olarak görünüyordu. Yüzücü gözlüğümü almadığıma pişman oldum, yoksa kayalıklara çıkıp sabahın bu dinginliğinin keyfini daha çok çıkarabilirdim. Ama denizkestanelerinin keyfimi bozmasını asla istemezdim. Tam o sırada sessizliği bozan başka bir ses duydum. Önce kayaların arasına girip çıkan su sandım. Oysa deniz hâlâ kıpırtısızdı.

Arkamı döndüğümde onu gördüm. Büyüktü. İlk anda yunus sandım ama yüzgecinin dikliği içimi ürpertti. Çevremde dönmeye başladı. Yaklaşmıyordu. Panik yapmadım. Suyun yüzeyindeydim ama kendimi devasa bir akvaryumun içindeymiş gibi hissediyordum. Ani hareket yapmaktan kaçındım. Kayalıklara tırmanmaya yeltenmedim. Ne kadar süre öyle dolandı bilmiyorum. Sonra deniz yine sessizliğine kavuştu.



"Arkamı döndüğümde onu gördüm. Büyüktü. İlk anda yunus sandım ama yüzgecinin dikliği içimi ürpertti. Çevremde dönmeye başladı. Yaklaşmıyordu. Panik yapmadım."

Bu kez keskinliğine aldırmadan hızla kayaların üstüne çıktım. Otel uzaktaydı. Dizim kanıyordu. Denizi taradım. Çıt yoktu. O an hissettiğim şey, garip ama, korku değildi.

Bir süre orada kaldım. Çaresiz görünmekten nefret etsem de bağırarak yardım isteyebilirdim. Ama yapmadım. Dizimdeki kesik derin değildi, yine de kan suluboya kıvamında bileğime doğru süzülüyordu. Bana saldırmak istese fırsatı vardı. Ama o da yapmadı. Belki de sadece oyuncu bir yunustu. Bir süre daha bekledim. Denizi bir kez daha gözlemledim, her şey sakindi. Belki o da asıl tehlikeli canlının insan olduğunu sezmiş, karşıdaki burnu dönüp çoktan açık denize ulaşmıştı. Bikinimin üstünü çıkarıp dizimi sıkıca sardım. Kan kokusuyla bu esrarengiz takipçimin içgüdülerini tahrik etmenin anlamı yoktu. Kendimi usulca dingin suyun koynuna bıraktım. Bu kez kulaç atmadan, babamın öğrettiği gibi köpekleme yüzmeye başladım. Kıyıda hiçbir hareket yoktu ama otel yavaş yavaş büyüyordu. Dikkatimi denizin yüzeyinde ve suyun olağandışı seslerinde toplamıştım. Tabii bir de tenimde. Tenim öyle duyarlı bir hale gelmişti ki ot parçasını andıran bir yosun dahi sürtünse o an hissederdim. Başlı başına bir uzvum olmuştu, hatta bir beyin. Tenimin hissedişleriyle yüzüyordum. Kıyıya vardığımda bikinimi giyip henüz güneş görmemiş kumların serinliğine ve kanayan dizime aldırmadan öylece uzandım, yattım bir süre.

Otel personelini tedirgin etmeye gerek yoktu. Zaten sezon dışı olduğu için beş on kişi kalmıştı, sarı yazın artıklarıyla idare ediyorduk. Ayrıca çevremde dolanan o şeyin eşkalinden bile emin değildim.

Uzun yıllar evde kedi ve köpeklerle yaşadım. En uzun yol arkadaşım on dört yıl birlikte yaşadığım bir Pirene dağ köpeğiydi. Kalça kırığı nedeniyle felç olan Patu'ya son iğnesini kollarımda ben yapmıştım. Hayvanlarla aramda özel bir ilişki olduğuna hep inandım. Ve onlara güvendim. Sanırım onlar da bana. Küçük bir kızken mahalledeki erkek çocuklar tabanları yağlarken ben havlayan köpekleri dinginleştirmekle ün salmıştım. Okul bahçesindeki çayır yılanını da sopalarla acımasızca öldüreceklerken kuyruğundan tutup yan arsaya ben atmıştım. Akranlarıma göre garip bir kızdım. Onların hepsi birbirine benziyordu. Bu farklılık beni tedirgin edeceğine hoşuma gitmişti. Belki başka farklılıkları gizlediği içindir.

Ertesi sabah havuzu temizleyen görevli dışında yine herkes uykudayken havlumu alıp sahile indim. Kayalık baştan çıkarıcı bir davetle göz kırpıyordu. Deniz yine sakindi. Ben de. Bu kez gözlüğümü almıştım. Dizimdeki bandajı söküp attım. Suya girdim. Garip bir ürperti bütün bedenimi sardı. Tedirgin değildim, o ürpertinin izini sürmeliydim. Kayalıklara doğru kulaç atmaya başladım. Hem yüzeyi hem derinlikleri tarıyordum ama olağandışı bir şey görünmüyordu. Daha güneş kendini göstermediğinden denize ok gibi saplanan ışık huzmeleri de henüz ortada yoktu. Sadece lacivert bir karanlık. Kayalıkta biraz dinlenip sabahın sessizliğini dinledikten sonra usulca yine suya bıraktım kendimi. Nedensizce keyfim kaçmıştı. Belki de dün yaşadığım şey son zamanlarda sıklıkla gördüğüm kâbus kliplerinden biriydi. Her zamanki gibi otelin bayrak direğini kerteriz alarak yüzmeye başladım.

İlk sürtünmeyi sol bacağımda hissettim. İpek bir şalın omuzumda bıraktığı ürperti gibi. Başımı çevirdiğimde onunla göz göze geldik.

Çok güzeldi. Ve çok korkunç. Yine çevremde dönmeye başladı, otele daha en az iki yüz kulaç vardı. Artık onun bir yunus olmadığını biliyordum. Çevremde dönerken kâh iri gövdesiyle kâh kuyruğuyla hafifçe dokunuyordu. O da, ben de panik halinde değildik. Titriyordum ama korkudan değildi. İnsanlar bu yaşıma dek korkularımı ayırt edecek kadar çalıştırmışlardı beni. Onun dokunuşları zararsız elektrik çarpması gibi uyarıyordu bedenimi. Elimi uzattım. Dokundum ona. Kuyruk salınımlarını yavaşlatarak gövdesini okşamama izin verdi. Arkasında burgaçlar bırakarak uzaklaşıyor, sonra dönüp yeniden yaklaşıyordu. Ne kadar sürdü bilmiyorum. Zamansız bir âlemdeydik. Türlerimizin de dışına çıkmıştık. Birbirinin niyetini sezinleyen iki canlı olarak denizin içinde, bir arafta buluşmuştuk. Bir bütüne ait yabancı arşipel sularının karıştığı gibi türlerin kaynaştığı tekinsiz bir sudaydık. Ama biz de bir bütüne aittik.

Sonra suyun karanlıklarına karıştı. Gitti. Deniz üstüyle de altıyla da yine eski dingin haline büründü. Bir süre öylece suda durarak o garip ürpertinin bedenimi terk etmesini bekledim. O gece başımı yastığa koyduğumda onunla suyun içinde dans eder gibi birbirimize sürtünerek yüzdük, yüzdük, yüzdük.

Sabah kalktığımda otelde bir hareket vardı. Jandarma gelmişti. Sahilde bekleyenlere sabaha karşı büyük bir balığın balıkçı ağlarını parçaladığı, emin oluncaya kadar denize girmenin geçici olarak yasaklandığı anons edildi. Her sabah denize girerken beni gözleriyle süzen havuz görevlisi yanıma yaklaşıp buralarda bu tür bir şeyin yıllarca görülmediğini, balıkçıların iri zıpkınlarıyla onu dün akşam yaraladığını, bunun büyük bir hata olduğunu söyledi. İşine dönerken kulağıma eğilerek yaralıyken daha saldırgan olacağını fısıldadı. Bunu neden bana söylediğine anlam vermek istemedim.

Denize giremediğim için bütün gün sahilde kitap okudum. Daha doğrusu okumaya çalıştım. Son kalan misafirler de bu tatsız sürprizden dolayı oteli terk etti. Zaten hafta sonu otel kapanıyordu. Aslında ben de oteli bugün terk etsem kuşkusuz çok memnun olacaklardı. Oysa benim bir günüm daha vardı.

Ve o günün benim için eşsiz bir gün olacağından adım gibi emindim. **N**

DENİZ ELDAM

Orada neler göreceğinizi bilemezsiniz.







Gözlerin Karanlığa Alışınca

Deniz Eldam'ın bilinmeyenin perdesini araladığı **Gözlerin Karanlığa Alışınca**'da karanlığa adım atan karakterlerle karşılaşıyoruz. Orada görmeyi öğrenen karakterlerin çoğunlukla dünyayla ilişkisi bozulmuş, gerçeklikle aralarındaki çizgiler silinmiş. Günlük yaşamın olağan ayrıntıları beklenmedik bir anda ürpertici ve rahatsız edici bir hal alabiliyor. Bazen karıncalarla, bazen bir kadın çorabıyla ya da boğucu bir sessizlikle kurulan tuhaf bağlar okuru tekinsiz bir dünyanın içine çekiyor.

Gündeliğin içine gizlenen tedirginlik, bedenle zihin arasındaki ince çatlaklardan sızan rahatsız edici düşünceler öykülerin atmosferini belirliyor.

Bu öyküler okura "normal" ile "tuhaf" arasındaki çizginin ne kadar ince olduğunu hatırlatıyor.

Bunu Kimseye Anlatma

Deniz Eldam **Bunu Kimseye Anlatma**'da öfkeli, protest kadınların var olma çabalarına odaklanıyor. Kaybettikleriyle hırçınlaşmış, çabaladıkça daha da batmış kadınların hesaplaşma kararlılıkları uğruna göze aldıklarını göstermeye çalışıyor. Okurları, pes etmeye çok yaklaşmış ama yine de hayata bir yerinden tutunmaya çalışan kadınların dünyasına davet ediyor. **Bunu Kimseye Anlatma** yıkıcı tutkulara, kadın erkek ilişkilerine, aile kurumuna yönelen etkileyici, sonunda gene de umuda yer açan bir sorgulama.

Gözlerin Karanlığa Alışınca
Öykü
Ekim 2025 • 144 s.
ISBN 978-625-6469-37-2

Bunu Kimseye Anlatma
Öykü
3. basım Nisan 2024 • 132 s.
ISBN 978-605-7643-84-1

Kapaklar
Virginia Elena Patrone

www.notoskitap.com

Dağıtım
Alfa Dağıtım
212 513 34 20

Notos Kitap Değerli Kitaplar Yayımlar

NOTOS KİTAP

SERMİN ERKAN

İz

Yazmadığım günler başta pek fark etmiyordu. İnsanın kaybolması gürültülü bir şey sanılır, oysa sessiz oluyor, iz bırakmadan. Önce küçük aksaklıklar başlıyor, yanlış anlaşılmalar gibi.

Bir sabah bakkala girdim. Her zamanki gibi rafın önünde durup ekmek istedim. Ağzımı açtım, sesim çıktı mı çıkmadı mı emin değilim. Bakkal bana bakmadı. Sanki arkamda biri varmış gibi başını yana çevirdi. Sonra kasaya döndü. Ben de bir süre orada durdum. Ekmek almadan çıktım. Bunu önemsemedim. "İnsan bazen görünmez olur," dedim. Herkesin başına gelir.

O gün yazmamıştım.

Eskiden her sabah kahvemi içmeden önce defteri açardım. Büyük şeyler yazmazdım. Bir balıkçıdan, bir duraktan, saçak altına yuva yapan kırlangıçtan. Bazen sadece bir cümle. Ama yazardım.

O gün yazmadım.

Öğleden sonra otobüse bindim. Kartımı bastım. Cihaz ses çıkarmadı. Şoför aynadan bana baktı mı bilmiyorum. Bir durak sonra indim. Kimse "basmadınız" demedi. Kimse "buyurun" da demedi.

Eve döndüğümde aynaya baktım. Yüzümde bir tuhaflık vardı. Silik değildi ama net de değildi. Sanki fotoğraf çekilmiş de odak kaçmış gibi. Elimi yüzüme sürdüm. Oradaydı. Yine de içime bir huzursuzluk çöktü.

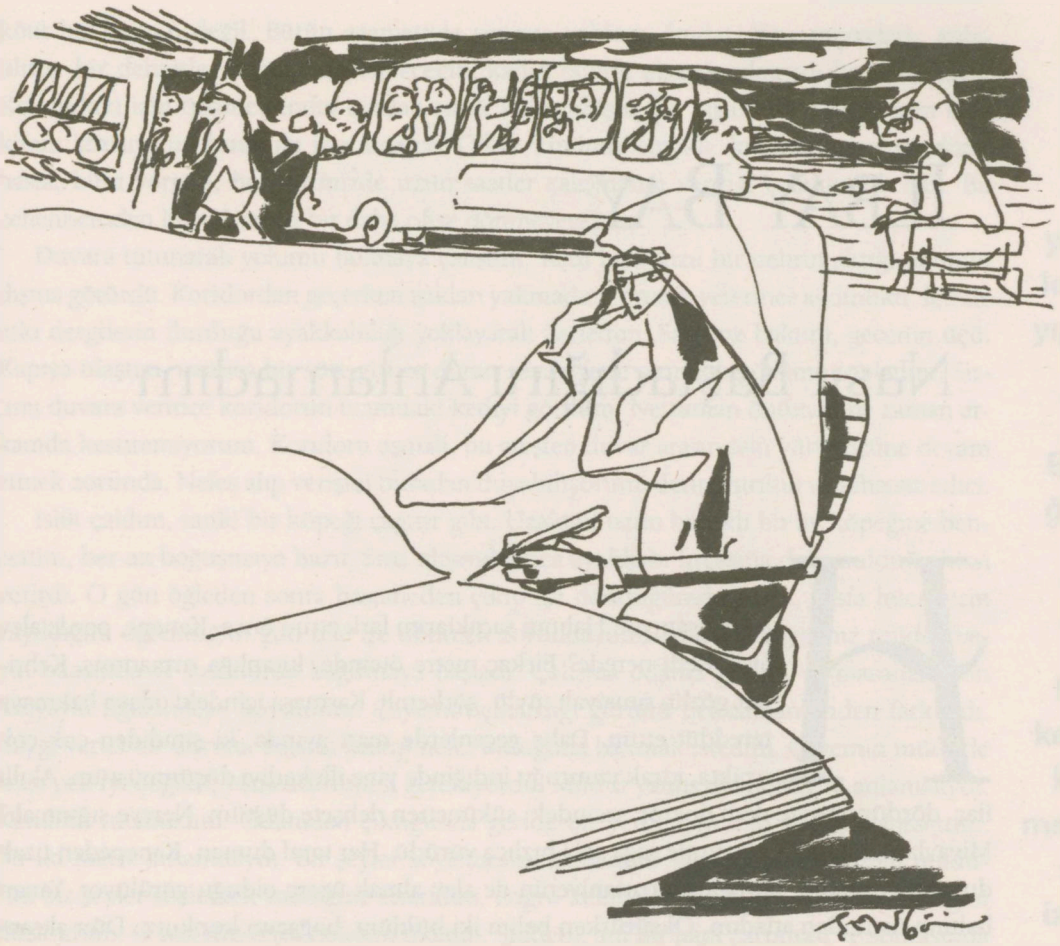
Ertesi gün de yazmadım.

İnsan bazen yazmayı bırakmak ister. Kendini denemek için. "Bak," demek için, "yazmadan da olur!" Ben de öyle yaptım. Yazmadım.

Komşu kadın merdivende beni fark etmedi. Selam verdim, cevap gelmedi. Belki duymadı. Belki acele ediyordu. Ama gözleri benim üzerimden kayıp gitti. Sanki boşluğa bakar gibiydi.

Akşamüstü sahile indim. Banklardan birine oturdum. Yanıma biri geldi oturdu, sonra rahatsız olmuş gibi kalktı. Bana bakmadı bile.

O akşam defteri açmadım. Bilerek açmadım. Kendime kızdım. "Abartıyorsun," dedim. "İnsanlar zaten birbirine bakmıyor." Ama gece uyuyamadım. Çünkü içimde bir şey eksiliyordu. Ne olduğunu tam söyleyemem. Bir parça, küçük bir parça. Ama insan küçük bir parçanın eksikliğini daha çok hissediyor.



"Yazmadığım günlerde dünya benim yerime karar veriyordu. Yazdığım günlerdeyse ben dünyanın içine küçük bir iz bırakıyordum."

Üçüncü gün sabah uyandığımda adımı hatırlamakta zorlandım. Dilimin ucundaydı, bir türlü yakalayamıyordum. Aynanın karşısında durdum. Sadece yüzüm değil, sesim de yabancıydı, odanın içinde bir ağırlığı yoktu, havada asılı kalmadan dağılıp gidiyordu. Elimi musluğa uzattım, suyun soğukluğu tenimden geçip boşluğa aktı.

O gün yazdım. Uzun uzun değil. Birkaç satır. Sahildeki bankı yazdım, yanıma oturup hemen kalkan adamı, komşu kadını, bakkalı. Yazarken içimde bir şeyler ağırlaştı. Sanki bir yere çentik atmıştım. "Buradaydım," demiştim.

Öğleden sonra dışarı çıktım. Aynı bakkala girdim. Bu kez göz göze geldik.

"Ekmek mi," dedi.

Başımı salladım. Sesim çıktı. Para üstünü doğru verdi.

O günden sonra anladım. Yazmak bana iyi gelmiyordu. Yazmak beni rahatlatmıyordu. Yazmak beni mutlu da etmiyordu. Sadece dağılan parçaları sabitleyen vida gibi beni dünyanın geri kalanına iliştiriyordu.

Yazmadığım günlerde dünya benim yerime karar veriyordu. Yazdığım günlerdeyse ben dünyanın içine küçük bir iz bırakıyordum.

Bugün yine yazmamayı denedim. Defteri kapadım. Sokağa çıktım. Kimse bana çarpmadı. Kimse yol istemedi. Kimse bakmadı.

Akşam eve döndüğümde defteri yeniden açtım. Deli olmamak için değil. Kaybolmamak için. N

İLBAY BAY

Nasıl Başladığını Anlamadım

Her şey yanıyor. Halının saçaklarını fark ettim önce. Kanepe, perde alev alev. Kedi nerede? Birkaç metre ötemde, kitaplığa tırmanmış. Kehribar gözlü, simsiyah tüylü, görkemli. Karmaşa içindeki odaya bakmaya tereddüt ettim. Daha geçenlerde mart ayında, ki şimdiden çok çok uzakta, idrak yumruğu indiğinde yine ilk kediyi düşünmüştüm. Akıllı ilaç, dördüncü evre dedi doktor, sesindeki sükûnetten dehşete düştüm. Nereye sığınmalı? Miyavladı, kitaplığın üstünde sağa sola hızlıca yürüdü. Her taraf duman. Kanepeden uzak durmaya çalıştım, ilk bakışta battaniyenin de alev almak üzere olduğu görülüyor. Yanan halının üstünden atladım. Öksürürken belim iki büklüm, boğazım kupkuru. Dün akşam lambaderin sarı loş ışığında göz altlarımın çukura kaçtığı salonda hıçkırmadan, sarsılmadan ağlamıştım, hiç ses çıkarmadan, kanepeden mindere süzülen gözyaşlarımdan başka iz bırakmadan. Aslında yalnız değildim.

Dumanın yaktığı gözlerimi kapayıp kitaplığa yaklaştım. Aşağı indi. Eğilip kucağıma almak istedim. Tırnaklarını çıkardı. Kanepenin kenarına çekildi, üzerime atlayacak sanki. Onu izlerken başım döndü. Alevler salonu sarmış. Kaçış yok. Ya sivri tırnakların ya perde alevinin arasında kalacağım. Perdeden masaya ince bir alaz sıçradı. Saklandığı köşeden, kanepeyle duvar arasındaki boşluktan ortaya atıldı. Siyah tüylerinin üstüne düşen küllerle yaldızlı bir heykel. Eğri büğrü adımlarla kapıya giden yolu, koridoru benden kolay bulacak. Onu takip ettim. Hapsolduğum bu kutundan çıkabilmem, alevlerin bana yaklaşmaması için gözlerimi açık tutmam yeterli. Dün sabah hastanede işlerin yolunda gitmediğini duyan iki üç kişiydik. Demiryollarında çalışan bakım müdürü, belediyede kar küreme aracı kullanan şoför ve ben, bir gümrük müşaviri. Ofiste de yalnız değildim. Gün gün aynı şeyleri yapan altı yedi kişi. Şirketimiz sadece maske değil, çöp de ithal ediyor. Hastanedekilerle de tıpkı ofistekiler gibi birbirimize söyleyecek pek bir şey bulamadık. Biz üç hasta adam belki çoktan ölüp gitmiştik, cesedimizi şehir çöplüğünde bulacaklardı belki de.

Öksürmekten yeterince sıkı duramadım, sallanır gibi yürüdüm. Koridora ulaşmaya çalışırken arkaya dönmeye cesaret edemedim. Var gücümle gözlerimi açtım, yine de kanepeden sıçrayan alaz saçıma düştü. Saç tellerimi avucumda sıkıştırdım, yanık kokusu. Ellerimi hızlıca açtım. Bir yerlerden buz bulmalıyım. Ateşten duvar kıyısındaki bu yürüyüş bir yerde son bulacak. Salonu saran dumanların arasında aniden belirdi. Korkmamalıyım,

kötü bir hayvan değil. Bütün azametiyle yanıma yaklaştı. İmdat. Yine miyavladı, anlatılmaz bir dehşetle. Sırtına atlayabileceğim kadar büyük olsaydı çıkarırdı beni buradan. Kolumdaki izin üstüne etrafta uçuşan sıcak küller düştü. Bir sigara molasında kim bilir kimin izmaritinin bıraktığı izin üstüne. Ofiste kimimiz emekli, kimimiz emeksiz, kimi hasta, kimi yorgun, her birimizde uzun saatler çalışmanın verdiği o bıkkınlık hali. Bu cehennemden kurtulursam bir daha ofise dönmeyeceğim.

Duvara tutunarak yolumu bulmaya çalıştım. Kedi beni kızıl bir nehrin aktığı salonun dışına götürdü. Koridordan geçerken ışıkları yakmadım, ortalık yeterince aydınlıktı. İçinde eski dergilerin durduğu ayakkabılığı yoklayarak ilerledim. Saatime baktım, gecenin üçü. Kapıya ulaştım, uzunca bir süre girişte duran sandalyede otururak gücümü topladım. Sırtımı duvara verince koridorun ucundaki kediyi gördüm. Ne zaman önümde ne zaman arkamda kestiremiyorum. Koridoru aşmalı, bu ateşten duvar arasındaki yürüyüşüne devam etmek zorunda. Nefes alıp verişini buradan duyabiliyorum, derin, hırıltılı ve rahatsız edici.

Islık çaldım, sanki bir köpeği çağırır gibi. Uzaktan uzun bacaklı bir av köpeğine benzettim, her an boğuşmaya hazır. Sırtı okşandığınca ayakkabı fırçasına dokunulduğu hissi verirdi. O gün öğleden sonra hastaneden çıkıp işe döndüğümde –evet, hasta hücrelerin yayıldığını öğrendiğim gün bile işe dönmek zorundaydım– ofisteki çaycımız müdür beyin odasında ve koridorda bağırmaya başladı. Çalışma odama girdim ve masadaki son dosyayla ilgilenmeye koyuldum. Çaycının çıkardığı gürültü her zamankinden farklıydı. Kaygı verici bir durum. Başımı uzatıp neler olduğuna bakmak istedim. Çaycının müdürle arası pek iyi değildi, yönlendirilmesi gerekiyordu. Müdür yanlış davrandığını anlamalıydı. Kendimi tutamadım. Odamdan çıktığımda geride bir yerde çaycının varlığını hissettim. Bir iki metre arkamdaydı. Bir şeyler söylemesini bekledim. Tam karşımda duran müdürün bir şeyler söylemek istediğine emindim, doğru kelimeleri aradığını, özür dileyeceğini düşündüm. O sesi duyunca nefesim tıkandı. Şiddetli, ani bir kapı çarpması ve sonrasında parkeye çarpan bir şeyin sesi. Pat. Arkamı döndüm ve çaycının bedenini gördüm. Tuhaf, doğal olmayan biçimde eğri. İçinde bir şey ansızın devredışı kaldı. Salonu dışardan görünce nasıl bir tehlike atlattığımı daha iyi anladım. Havada sağa sola uçuşan küller, yoğun is kokusu, yer yer tüten kanepe, halı ve perde. Alevler şiddetini azaltmış. Kitaplığa sıçramadığı için şükrettim.

Koridoru aşıp ayakkabılığa yaklaşan kedinin kara gövdesi birkaç saniye boyunca kıpırtısız. Ayağa kalkıp ona doğru birkaç adım attım. Nefesinin boğuk hırıltısı duyuldu. Hareket ettiğimi görünce ayaklarıma sokuldu. Gövdesi kocaman olmasına rağmen bacakları çevik, en zorlu yerlere bile tırmanır. Ayakkabılığa zıplarken orada duran seramik mama kabını yere düşürdü. Kırılmış parçalar ve etrafa saçılan kuru mamalar çarptı gözüme. Çıktığı yerden aşağı indi ve dağılan yemleri yalamaya koyuldu. Ne kadar seyrettim onu bilmiyorum, bir süre sonra kapıyı açmayı denedim, olmadı. Yüzümü yıkamak, saçlarımı taramak gibi şeyler aklımdan geçse de asıl isteğimin bunlar olmadığı açık. Yanıma gelip kapıyı tırmalayıp durdu. Yumuşak soğumuş küller bana kadar ulaştı. Ne olmuş böyle korkunç. Kedi başlatmış olmalı. İkimiz simya gibiyiz, eski, esrarlı, az buçuk kaçık. Bir şeyler yemeliyim, bence de. **N**

"Dumanın yaktığı gözlerimi kapayıp kitaplığa yaklaştım. Aşağı indi. Eğilip kucağıma almak istedim. Tırnaklarını çıkardı. Kanepenin kenarına çekildi, üzerime atlayacak sanki. Onu izlerken başım döndü."

Batıkan Köse

Ortaköylü Prometheus

"Budayalım şu saçları," diyorum Garo Usta'ya.

Çocukların boyunu yükselten kalasa uzanıyor eski bir alışkanlıkla. Saçlarım çıktığından beri Ortaköy'ün eski fotoğraflarına bakıyorum onun berber koltuğunda. Dereboyu Caddesi'nden gerçekten dere aktığı, evlerin cumbalı, saatlerin kurmalı olduğu zamanları düşlüyorum.

Cebine uzanmadan yakıveriyorum sigarasını.

"Yaktın bizi Prometheus," diyor.

Ağzında sigara olmadan tutamıyor makası.

Dedem bile Garo Usta'nın koltuğuna oturur, Taksim-Bebek arasında dolmuş sürerken Ortaköy'de tıraş olmak için dururmuş. Dedemin saçları kalmış bile olabilir şu tozlu tezgâhın altında. Eskiden iki katlı, cumbalı bir evleri varmış hemen karşı sokakta. Camları kırılmış, eşyaları yakılmış, güvendiği dört duvarı terk etmek zorunda kalmışlar.

Oturması bir psikoloğunkine göre daha ucuz Garo Usta'nın koltuğu. O saçlarımı, ben Aylin'i kesiyorum. İskeleye bakan sokağa açmış şövalesini, yüzünde şövalye edasıyla boyuyor tuvalini. Bob Ross'un paletinde renklerin çiftleşerek günbatımını doğurması gibi Aylin beni doğursun istiyorum.

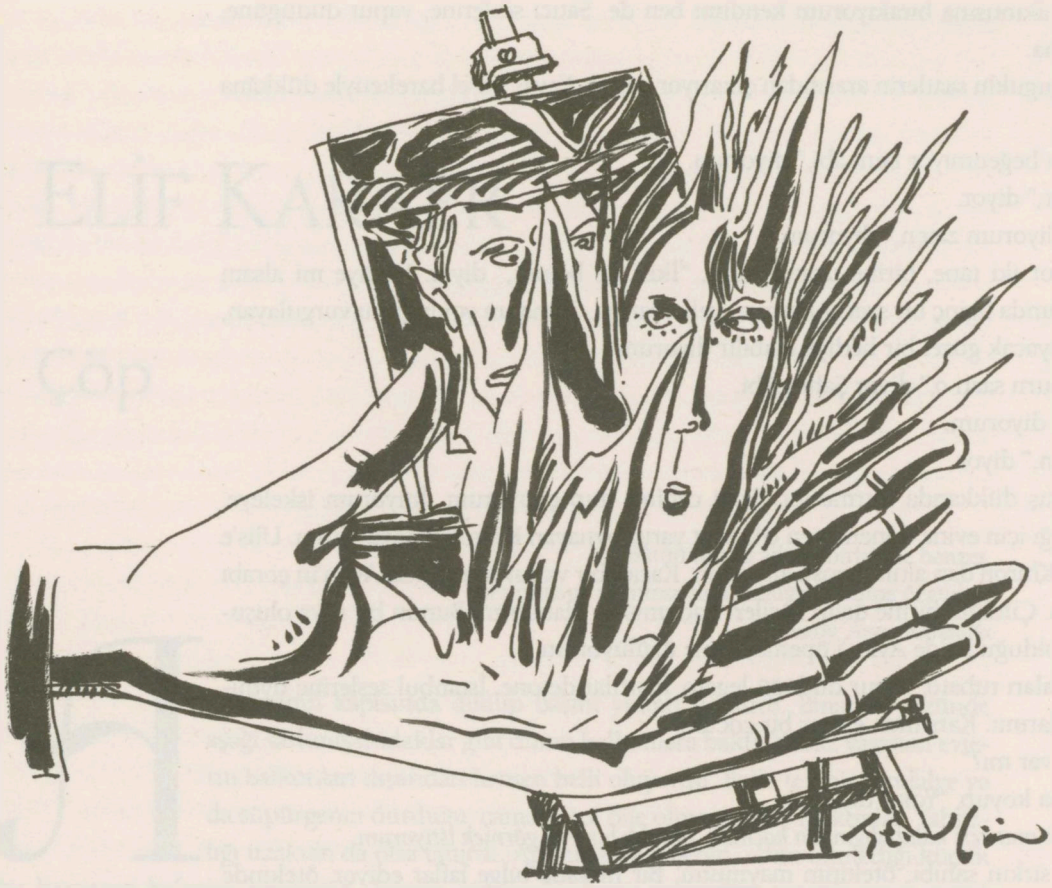
Ne zaman onu düşünsem bir rüya başlıyor.

Uykuyla uyanıklık arası bir yerde olduğumdan bilinçaltımı ziyaret edebilirsiniz. Ulaşımı kolaydır, metroya beş dakika derler ya, üst benliğimden beş dakikada bir kalkan minibüslerle hemen önünde inersiniz çocukluk anılarımın. Çekinmeyin, kendi bilinçaltınızmışçasına dolaşın. Bir emlakçı titizliğinde yardımcı olacaktır içimdeki çocuk size. Dört artı bir loptan oluşuyor beynimiz, frontal lobumuz güzel bir manzaraya bakıyor. Limbik sistem hasarlı aşklar ve tuhaf çocukluk anıları dışında gayet düzenli, beynimin dört bir lobu Freudyen kaplama takıntılarla döşeli. Bilinçaltı güneş almadığından hafif rutubetli, bu da sebepsiz hüzne neden oluyor gece vakti.

Aynayı enseme tutuyor Garo Usta. Keşke psikologlar da terapi sonrası ensemize bir ayna tutsa da tabuların yıkılıp yıkılmadığını görebilsek diyorum.

"Eline sağlık," deyip çıkıyorum.

"Selam söyle evdekilere Prometheus," diye bağırıyor arkamdan.



Günün talihsizliğine karşı gelmenin zevkiyle yürüyorum. Yoğurt taslarındaki menekşelere, pet şişelerdeki sardunyalara bakıyorum. Aylin'e el ediyorum görmüyor. Günlerdir kendimde değilim. Yüzündeki her çizgiden sözlüye kaldırılsam yüz alacağıma eminim. Diyojen'in fıçısında yaşar, Ockham'ın usturasıyla tıraş olur, Russell'ın demliğinde çay içer, Schrödinger'in kedisini severim Aylin olmasa.

Geçiyorum şövalesinin karşısına. "Sana yazdığım hikayeyi beğendin mi," diyorum.

Yedi sayfalık öyküme yazdığı yirmi yedi sayfalık eleştiri yazısını çıkarıveriyor. Elindeki boya fırçasını sallayarak yaptığım anlatım bozukluklarıyla beni fırçalıyor.

"Yıllar sonra kahve masalarının işgal ettiği bir ara sokakta birbirimize görmezden gelemeyeceğimiz kadar yaklaştığımızda, beni ben yapanla seni sen yapan şeylerin saçma fakat gerekli birtakım fedakârlıklara yol açacak kadar da bencil olduğunu (çünkü sen kendini ayaküstü övmeyi severdin) fark ettiğimizde iki insanın birbirini sevmesi için lazım olan tek şeyin dürüstlük değil birinin küçük düşmesi olduğunu anlayacaksın," diyorum.

"Hangi kitaptan ezberledin bunu," deyip gülüyor.

Sigarasına uzanıyor, hemen yakıveriyorum.

"Tanrılardan mı çaldın ateşi," diyor.

"Berberden çaldım," diyorum.

Benden hızlı sigara yakan yok Ortaköy'de, arnavutkaldırımlarının arasına sıkışan izmaritlerin çoğuna ben armağan etmişimdir ateşi. Ciğerlerime tek bir sigara bile çekmeden geldim bu yaşa. Sırf Aylin'in hatırına taşırım cebimdeki çakmağı. Ağzına götürür götürmez dudağının pembesi bulaşır izmarite. Sohbetimizi uzatmaya çalışırken, "Uza" der gibi bir el hareketiyle yeniden gömülür Aylin tuvaline.

Kaldırımın akıntısına bırakıyorum kendimi ben de. Satıcı seslerine, vapur düdüğüne, demliğin ıslığına.

Şahin Abi guguklu saatlerin arasından çıkarıyor başını. Yavaş bir el hareketiyle dükkâna çağırıyor beni.

"Ne yapsam beğenmiyor beni abi," diyorum.

"Huyuna git," diyor.

"Oradan geliyorum zaten," diyorum.

Çay söylüyor iki tane, birine uzanıyorum, "İkisi de benim," diyor. Hediye mi alsam Aylin'e? Tezgâhında ilginç bir saat. Akrepsiz, yelkovansız. Zamanın yokluğunu vurgulayan, sevgimi kanıtlayacak güzel bir hediye olabilir diyorum.

"İnfaz memuru saati o," diyor Şahin Abi.

"Ne kadar," diyorum.

"Senin olsun," diyor.

Sevmiyormuş dükkanda durmasını. Saati cebime atıp çıkıyorum. İniyorum iskeleye. Vapuru kaçırdığı için evine dönemeyen Ulis'i, at yarışı oynayan Khiron'u görüyorum. Ulis'e akbilimi verip Khiron'dan altılı tüyosu alıyorum. Kaçan bir vapur mu, yoksa Aylin'in çorabı mı bilmiyorum. Çiftliğin birine dalıp keçileri kaçırmış da olabilirim. Bunun bir rüya oluşuna değil, rüya olduğu halde Aylin'i öpemeyişime üzülüyorum.

Araba kornaları rubato, vapur düdüğü legato, martılar detone. İstanbul seslerine uyduruyorum adımlarımı. Karşımda esmer bir çocuk.

"Abi ateşin var mı?"

Elimi alnıma koyup, "Yok," diyorum.

Ortaköy'ün cumartesi kalabalığından kaçmak, tanıdık bir yüz görmek istiyorum.

Herkes bir sirkin sahibi, ötekinin maymunu. Bir masada bilge laflar ediyor, ötekinde çekingen bir âşık oluveriyoruz. Kimse kendi kalbinin değerini bilmiyor, biri ona ışık tutmadan göğsünde zümrüt mü yoksa taş mı taşıdığını bilemiyor.

Sokaklar eskisi kadar büyülü değil. Arnavutkaldırımları arasına sıkışmış yemleri didikleyen güvercini izliyorum. Tedavülden kalkmış şekerleri, bozuk paraları, vapur jetonlarını, aşkları didikliyor.

İskelede küçük, sarışın bir çocuk. Annesinin elinden tutmuş yüzüme bakıyor.

"Büyüyünce ne olacaksın," diyorum.

"Şair olacağım," diyor.

"O zaman büyümene gerek yok," diyorum.

Dalgalara, akıntıya, sevdiğine olta atanları izliyorum. Saçımın tepesi kalkmış rüzgârdan, şapkamla bir güzel gizliyorum. Durak tıklım tıklım. Otobüsler insan konservesi. İşten, okuldan, çileden çıkanlarla dolu kaldırım.

"Sen ne konuşuyorsun burada," diye dikiliyor bekçi karşıma.

"Hiç," diyorum.

"Kendi kendine konuşana ne derler," diye soruyor.

"Fakirse deli, sanatçıysa Dali derler," diyorum.

Dönüyorum Aylin'in şövalesini bıraktığı sokağa. Gözüm kırık kaldırıma takılıyor. Bir sigara izmariti içinde, ruju pembe. Kim yakmış Aylin'in sigarasını benden önce? Benim gibi aylağın birinden almıştır belki de ateşi, gerçek Prometheus'tan çalacak hali yok herhalde. N

Elif Karaer

Çöp

Bütün mutlu aileler birbirine benzer,
her mutsuz aileninse mutsuzluğu kendine özgüdür.
– Tolstoy, *Anna Karenina*

Apartmanın kapısında dikilip başını yukarı kaldırdı. Binanın yüzünde aşağı sarkmış dudaklar gibi duran balkonlara baktı. Yalnız yaşanan evlerin balkonları dışarıdan hemen belli oluyordu. Belki tek bir sandalye ya da süpürgenin durduğu, çamaşır ipi bile olmayan boş balkonlar. Yalnızlığı uzaktan da olsa tanırdı. Apartman kapısının, adını bilmediği küçük bir hayvanın kafasına benzettiği, boyası dökülmüş demir tokmağını çevirdi, paslı metal kokusu eline bulaştı. *Ellerimi yıkamam lazım.*

Yıllardır dokunulmaktan ahşap dokusu kaybolmuş, kararmış tırabzanlara tutunmadan ağır ağır çıktı mozaik merdivenleri. Birinci katın sahanlığında önüne dikilen sarı kapıya baktı. Kilitlerle bezenmiş, herkesi ve her şeyi, bilhassa annesini dışarıda bırakmaya ant içmiş bu kapının önünde o tanıdık koku için nefesini tutup anahtarı çevirdi. *Bir, iki, üç.* Ağırlığını verip kapıyı itti, aralanan boşluktan o kasvetli, yıllanmış koku çarptı yüzüne. Yaşlılığın ve yalnızlığın kokusu. Ağır bir bulut gibi evin içinde asılı duruyordu sanki.

Karanlık hole girdiğinde lekelenmiş eski marley döşemede terliklerini aradı. Kendi evi hariç çıplak ayak yere basmazdı. Antreyi geçti, salona doğru kafasını uzattığında babasını görmeyi beklediği yerde, o yeşil koltukta uyuklarken buldu. Kendini koltuğa bırakmış adamın hantal bir yığın, bir pelte gibi duran gövdesinin iki yanından sarkan kollarına baktı. Elleri garip bir şekilde oldukça genç görünüyordu. Babasının düzgün kesilmiş temiz tırnaklarına, tombul parmaklarına, yıllar önce kontrolünü kaybetmiş cansız sağ eline kaydı gözü. İçindeki sıkıntı büyüdü bir anda. Nefesini bir çırpıda bırakıp kuvvetini topladı, "Baba, ben geldim," diye seslendi.

Gününün büyük kısmını uyuklayarak geçiren adam uyudukça mayalanıyordu sanki. Bu koku tüm evi tutuyordu. Adam bir nevi ölümü bekliyordu.

Babası cevap vermeyince kadın evi şöyle bir kolaçan etti. İlk iş mutfağa gidip aylardan haziran olmasına rağmen yanan kombiyi kapadı. İçeri gireli beş dakika bile olmamıştı ama terliyordu. *Evi havalandırmak lazım.*

Koridorun sağındaki odanın önünde biraz bekleyip kapı kolunu kırmaktan korkarmış gibi tuttu, kapıyı hafifçe araladı. Soğuk, tatsız, keskin bir metal kokusu burnunu yalayıp

geçti. Duvarlar, dolapların üstü, yerler türlü çeşit alet edevat doluydu. Bakımsız ufak bir tamirci dükkânını andıran odanın ortasında çocukken babasının fabrikadaki yazıhanesinde oturup müdürcülük oynadığı, üzeri kahverengi lamine kaplamalı çelik masa duruyordu. Masanın üstünde kim bilir nereden, hangi zamandan ışınlanmış bir radyo, boyası dökülmüş kırmızı bir masa lambası, ön camı kırılmış metal bir el feneri boyunlarını bükmüş bekliyordu. Tamir edilse de artık kimsenin işine yaramayacak bu döküntüye hafif bir üzüntüyle baktı kadın. El fenerini hayal meyal hatırlıyordu, arkasındaki ufak delikten geçirilip düğüm atılmış yeşil keçe ip orada sallanıyordu hâlâ. Küçükken yazları gittikleri, annesinin çiçekli elbisesiyle bahçesinde dolaştığı, o zamanlar kimsenin adını bilmediği o bakir Akdeniz köyündeki derme çatma evin kapısında asılı dururdu. Geceleri elektrik kesilince babası feneri alır, bahçenin köşesinde kendi inşa ettiği, sıvasız briket duvarlı jeneratör evine koşup jeneratörün koluna asılırdı. Güp, güp, güp. Jeneratör birkaç kere isteksizce homurdandıktan sonra çalışır, etraf aydınlanır, ortalığı bir benzin kokusu sarardı.

"Ölüm lafından irkilmedi kadın. Çocukluğundan beri çok kolay telaffuz edilirdi bu kelime evlerinde. Ölüm tek gerçekti. Gerçeklerle arası iyiydi kadının."

Kapının arkasındaki eski kablo yığınını iteleyip içeri girdi. Babası fişe takılı bir makine, çalışan bir alet unutmuş mu diye göz gezdirip kapıyı çekti.

Koridorun sonundaki loş yatak odası o bilindik kokunun en çok yoğunlaştığı yerdi. Gölgelikler her zamanki gibi sıkı sıkı kapalıydı. Kadın perdeleri açıp camı araladı. Odada hiçbir fazlalık yoktu. Pirinç başlıklı bir yatak, yanında bir komodin, kenarda demir ayaklı bir sandalye, karşı duvarda tek kapaklı bir dolap. Camdaki demir parmaklıklar ve çıplak zemin odayı bir hapishane hücresi gibi gösteriyordu. *Babam kendini buraya hapsetti.* Kadın ne zaman bu odaya girse tüm eşyalar günden güne sararıyormuş gibi hissediyordu. Ayakucunda katlı bir pike duran yatağa baktı. Babasının yaşlandıkça sararan teni her gün yastığa, çarşafa bulaşıyordu sanki. Komodinin ilk çekmecesinden temiz bir yastık kılıfı alıp değiştirdi, yastığı açık yatağın üzerine bıraktı.

Tam o esnada, "Elleme oraları," diye bağırdı babası içeriden. Kafasını çevirip salonun girişindeki koltukta oturan adama baktı, hayatında ilk defa görüyormuş gibi. Terliklerini sürüyerek yanına gidip, "N'aber," diye sordu. "N'olsun," dedi babası, "sürünüyoruz." Sitem etmiyordu, kadın da acıma hissetmedi zaten. *Bunu sen istedin.*

Salondaki eşyalar birbiriyle uyumlu değildi. Bu uyumsuzluk ve eskimişlik kadını oldum olası rahatsız ederdi. Babası hiçbir şeyi atmaz, biriktirirdi. Yıllarca oradan buradan devşirilen eşyalar birbiriyle konuşmaz, evin sahibi gibi bulundukları ortama yabancı bir şekilde ömürlerini doldurmaya çalışırlardı. Bir yerlerden bulduğu işe yaramayan eşyaları eve taşımayla ilgili münakaşa çıktığında adam hep galip gelirdi. Kadın ne zaman bu kapıdan içeri adım atsa babası öldükten sonra uğraşması gereken çöp yığınını düşünürdü.

Salondaki eşyalarla bir o kadar uyumsuz babasına baktı tekrar. Yaşlandıkça küçülüyordu adam. Çelimsiz bacakları, yumurta gibi karnı, yılgın omuzları, aşağı sarkmış sağ eli ve ağlamaklı gözleriyle, bir zamanlar varlığından sessiz bir tedirginlik duyduğu babasının nasıl olup da böyle âciz, küçük, kırılgan bir insana dönüştüğünü merak etti. *Annem bu halini görse üzülür mü?*

Görüntüsüyle tezat, oldukça gür çıkan sesiyle, "Şu kadına söyle, eşyalarımı atıp durmasın," dedi adam.

"Hangi eşyalarını atmış? Yapmaz öyle şey, ben konuşurum gelince."

"Yoğurt kapları, kavanozlar vardı balkonda. Söyle ellemesin benim eşyalarımı. Ben ölünce atarsınız."

Ölüm lafından irkilmedi kadın. Çocukluğundan beri çok kolay telaffuz edilirdi bu kelime evlerinde. Ölüm tek gerçekti. Gerçeklerle arası iyiydi kadının.

"Baba balkonu çöple doldurmuşsun. Ben dedim at diye. Komşulara ayıp oluyor."

Sustu adam. Dudaklarını ısırıp başını sağa sola sallamaya başladı. Kadın anladı, kafasıyla konuşuyordu babası. Aklına aniden bir şey gelmiş gibi ayağa fırlayıp, "Çöp biriktirip durma," dedi kadın. "Sen ölünce de atarız, ölmeden de atarız, merak etme."

Hızlıca mutfağın yolunu tuttu. Yemek işini de aradan çıkarıp bir an önce çıkıp gitmek için acele ediyordu. "Aç mısın," diye bağırdı. "Yok," diye karşılık verdi babası. Babasının ne dediğinin bir önemi yoktu, çünkü ne zaman önüne bir şey konsa vakte saate bakmadan yerdi. Yoksulluk günlerinden kalma bir alışkanlık, "ya bir daha bulamazsam" tedirginliği.

Üretimden kalkalı on sene olmuş eski buzdolabının kapağındaki tek fotoğrafa baktı kadın, kızının fotoğrafına. Babasının şu hayatta sevdiği tek şey. Torununu görünce babasının gözlerinde beliren ışık kendisi o yaşlardayken de orada mıydı? *Hayır.*

Salondaki televizyon aniden büyük bir gürültüyle açıldı. Kadının yakından tanıdığı sazlar eşliğinde hareketli bir girizgâh, aynı kıvraklıkta tekrar eden ritim ve arkasından, "Gönül penceresinden ansızın bakıp geçtin, / Bir yangının külünü yeniden yakıp geçtin" nameleriyle Zeki Müren eve giriş yaptı.

Madem ki son şarkının kırık bir güftesiydin,
Niçin yarım bıraktın, neden bırakıp geçtin?
Bir yangının külünü yeniden yakıp geçtin.

Dokuz yaşını bitirdiği senenin yılbaşı gecesi televizyonda bu şarkı çalarken babasının söyledikleri geldi aklına: "Stüdyo kaydını ben yaptım bu şarkının."

Ne çok sevmiştim seni, ne çok hatırlar mısın?
Aşiyan yollarından ses versem duyar mısın?

Salona koştu kadın. Yüzlerce kez dinlediği hikâyeyi hiç dinlememiş gibi, babası bu soruyu beklemiyormuş gibi, "Bu kaydı sen yapmıştın değil mi," diye sordu.

Hâlâ beni düşünür ve hâlâ ağlar mısın?
Bir bahar seli gibi yolumdan akıp geçtin,
Bir yangının külünü yeniden yakıp geçtin.

Adam uzaklara diktiği gözlerini önce televizyona, sonra kadına çevirdi. "Dolapta sütlaç vardı. Getirsene."

Şimdi başka bir evde farklı bir yalnızlığı yaşayan annesi ne güzel sütlaç yapardı eskiden, babası seviyor diye.

Kadın buzdolabını açıp kalan iki sütlaç kâsesini çöpe boşalttı. Salona dönüp, "Sütlaç kalmamış," dedi.

Televizyondan gözünü ayırmadan cevap verdi adam: "Pirincini çok, şekerini az koyuyor zaten. Bir şeye benzemiyor." N

TEVFİK CAN KÜÇÜKŞAHİN

Revani

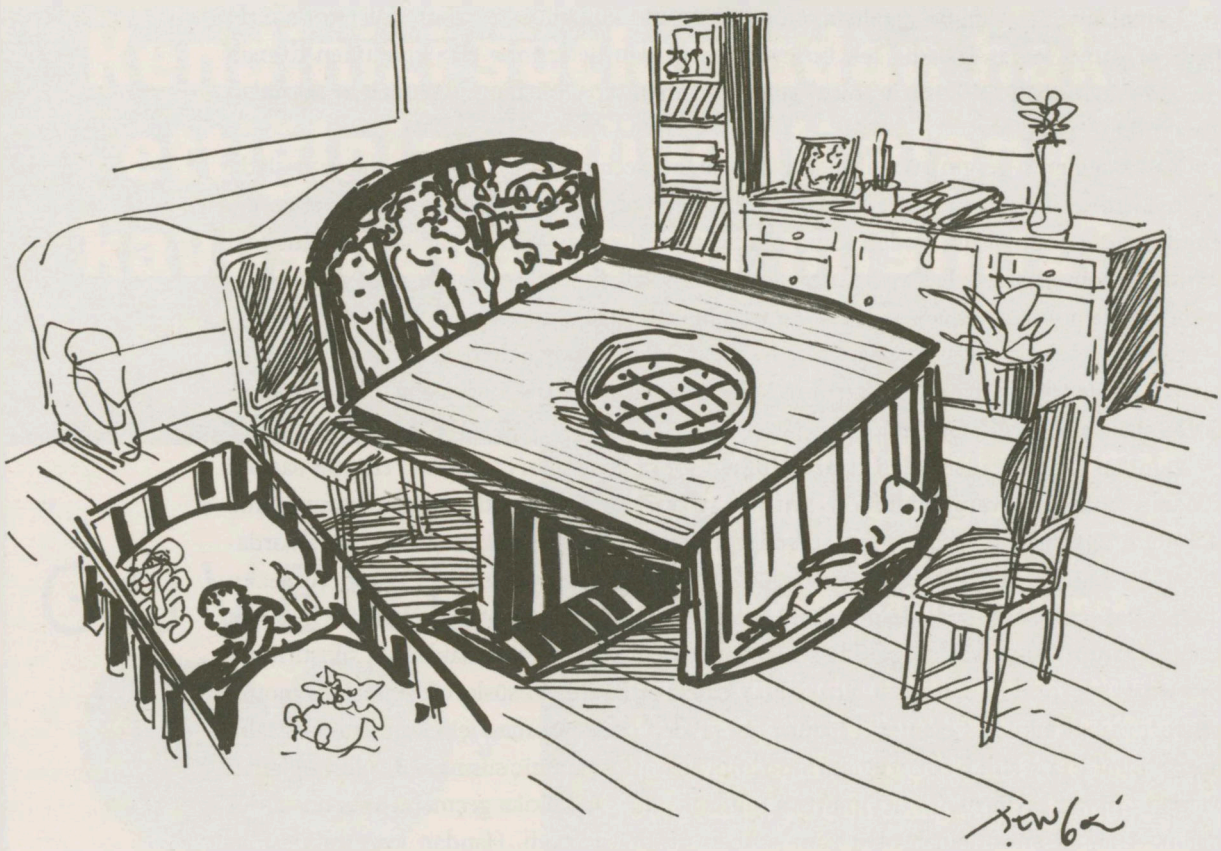
"İçeride içmiyoruz biliyorsun."

Söndürdü. Handan bebeği yattığı yerden kaldırıp beşiğine koydu. Balkona çıkıp az önce kursağında kalan sigarayı yaktı, çıtırdayan tütünün ucunu kontrol edip derin derin çekti. Karşıdaki dımdızlak kavak ağacında gaklayan, tüyleri kabarmış saksağan üşüdüğünü hatırlattı ona. Üstündeki hafif hırkayı iki yanından çekip kendine doladı. Sigarayı söndürüp içeri geçti.

Akşam yemeğine kayınvalidesiyle kayınbabası davetliydi. Yemek masasının kapalı kanatlarını açarken Cemal yardıma yetişti. "Bunu çekerken dikkat et, lake boya kalkmasın Handancım." Örtüyü serdi. Tabak, çatal, kaşık. Masanın ortasına lilyumları yerleştirdi. Mutfağa geçip salatanın sosuyla ilgilenmeye başladı. Petekler harlanmıştı. Bebek beşiğinde, arada bir yüzüne götürdüğü minik avucundan rahatsız olup ağlanıyordu. Kocası salondaki kül tablasını kaldırdı, çok sevdikleri kediyi yatak odasına kapadı. Arkadan karısının omuzlarına ellerini koydu, boynuna bir öpücük kondurdu. "Tatlı yetişir mi sence?" Handan kocasının eline iki kez nazikçe vurup okşamadan geri çekti. Yumurtayla şeker çıkarıp geniş bir kapta çırptı. Yağını, yoğurdunu, portakal suyuyla biraz da kabuğunu ekledi. İrmiğe, vanilyaya sıra gelmişti ki kapı çaldı.

Yetmişlerindeki kayınpederinin gençliğinde sapsarı olan saçları hem seyrelmiş hem de grileşmişti. Elini öpmek için yaklaşınca saçların örttüğü kulaklardan fışkıran yeşilimsi kılları gördü. Ya armut dibine düşerse? Dayanamazdı böylesine. Terlik getirme bahanesiyle bir fırsat kaçtı. Kayınvalidesi kahverengi bir eteğin üstüne saten kumaştan şal desen bir bluz giymişti. Az önce kuaförden çıkmışçasına kare saçları, altın çerçeveli köşeli gözlükleri, salonu saran La vie est belle'in yoğun vanilya notalarıyla ne kadar kaynana olunabilirse o kadar kaynanaydı. Şişman olmamasına rağmen oturduğu koltuğu dolduruyordu. Kısa bir hoşbeşten sonra masaya geçtiler.

Handan mercimek çorbasını önce babaya servis etti. Adam kaşığına aldığı ilk yudumu üfleyerek soğuturken bir yandan da oğluna laf yetiştirmeye çalışınca çorbayı üstüne sıçrattı. Peçetelik unutulmuştu, Handan koşup getirdi. Cemal devam etti. "Ne diyordum, ha et suyu, et suyuyla hazırlıyor Handan mercimek çorbasını." Babası birkaç yudumdan sonra dudaklarını şapırdatıp ekmekten bir dilim aldı. "Anne, Handan kurutulmuş domatesi öyle dışardan hazır almıyor, kendisi terasta kuruttu. İçindeki yağ da Ayvalık soğuk sıkım."



Handan terliğinin topuğuna yeri delercesine basıp ayak bileğini çevirdi. Mutfağa geçti. Tane tane olan demlenmiş pilavın üstüne su katası geldi. Gözleri daldı. Cemal'le bir hafta sonu gittikleri Kaş'ı hatırladı. Dibi görünen berrak denizde serin serin, sivri köşeleri törpülenmiş taşlar ayaklarını gıdıklarken... "Köşelerinin kaybolması sudaki taşlara bile yakışmıyor." Böyle demişti Cemal. İçindeki denizin suyunu köpürttüğü zamanlarda...

"Handan, Handan." Duymadı Handan. "Sana sesleniyorum, iyi misin?"

"Tatlının şerbetini döküyordum, affedersin."

"Ha iyi ettin, yetişmeyecek diye evhamlanmıştım, hamarat karım benim."

Tabaklardaki soslu antrikotlar yarıya inip içecekler de yuvarlanınca çöken rehavet babasının yaktığı sigarayla salona halka halka yayıldı. Cemal pencereyi açtı. "Merkezi sistem harika bir şey baba..." Beşikteki çocuk mızırdanmaya başladı. Handan ısıttığı mamayı biberona doldurdu. Kayınvalide torununu kucakladı. "Sen yemeğini ye kızım." Biberonu alıp çalkaladı. "Duru bu ayol! Bununla doymaz ki çocuk, böyle mamaya alıştırmayın. Nasıl başlarsa öyle gider. Et suyu katın, kendiniz hazırlayın." Konuşurken sürekli oğluna bakıyordu. Sonra dayadı biberonun ucunu bebeğin ağzına. Handan, "Ben doyururum anne, siz yemeğinizi yiyin," dese de kadın kumral saçlarını bir edayla geri attı, gözlüğünü iyice burnunun direğine yasladı. "Sen anasısın yavrum, hep bakarsın, babaannesine de alışsın." Göbeğiyle kolu arasında sıkıştırıp sırtüstü yatırdığı çocuğu maması bittikten sonra boynuna yaslayacaktı ki ne yediyse kustu yavrucak. Kadın omuzundan göğsüne kadar bembeyaz, sulu, sıcak... Çocuğun akan ağzını, yüzünü silmeyi unutup banyoya koştu. Handan'ın çehresine kısacık ama cıva yoğunluğunda bir tebessüm yayıldı. Ah şimdi bir sigara nasıl da giderdi... Koştu kadının peşinden. Kendi bluzlarından birisini getirdi. Salona geri dönen kayınvalide kombininin bozulmasıyla gerilmişti. Yemeğine devam edemedi.

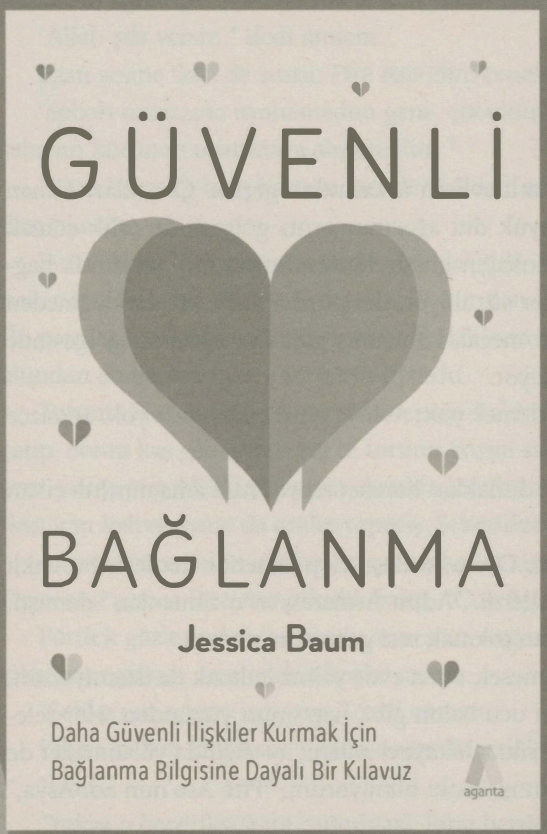
Cemal'in yüzü düşmüş, çatalıyla önündeki eti didikliyordu. Kalktı sandalyesinden, tül perdeyi yarıya kadar araladı. Tek bir evin bacasından helezonlar çize çize tüten duman rüzgârla savruluyordu. Puslu aralık akşamında saman sarısı bir renge bürünen ay salondan içeri doldu.

Kayınvalidenin gergin yüz çizgileri biraz zaman geçince yavaş yavaş esnemeye başladı. Oğluyla kocasının piyasalar ve futbol üzerine sohbetinden fırsat yakalayıp araya girebileceği en uygun ânı kolluyordu. Neden sonra gelecek temmuza dair planlar yapılıp Altınoluk'taki yazlıktan bahsedilmeye başlayınca sazı aldı eline. "Vallahi sardunyalarım açar, sarmaşıklarım da dallanır budaklanır, geçen diktiğimiz o İtalyan cinsi limon tutacak mı bakalım bey..." Handan iç çekti. İçi taş dışı taş ha dolaş ha dolaş... Babası böyle derdi. "Yanıtı minare, ama sen minareye çıkma kızım. İndiren olmaz. Bak anan el etti ben çıktım, daha da inemedim." Sonra da keyifli keyifli gülerdi.

Handan kahvenin üstünden biraz geçtikten sonra demlenen çayı ikram etti. Bir saatten fazladır dinlenen revaniyi dilimlere ayırdı. Kıyılarını kendi severdi. Sünger kıvamındaki dilimlere bastırıp yanlardan sızan şerbeti görünce keyifle parmağını yaladı. Tabaklardaki tatlılar mideye indirilirken kayınvalide iki çataldan sonra yavaşladı. Cemal, "Annecim dokunmaz, çok hafif, hem de portakallı," dedi. "Biraz da sen anlatsana Handan, hep ben konuşuyorum." Üçü birden güldüler. Handan bluzunun eteğini tırnaklarıyla sıkıştırırken örselediği yer inceldi, delinecek gibi oldu. Gözleri orta sehpayı süsleyen çintemani motifli lacivert vazoya takıldı. Gelenlerin gözüne her şeyden önce çarpması için konulan mostralık nesne. Şimdi, tam şimdi oğlan ağlasa ah! Şimdi ağlasın, sonra hiç susmasa da olur. Ağlamadı ama. "Eyvah çayın suyu," deyip fırladı mutfağa gitti. On dakika geçmemişti ki misafirler kalktı. Tüm akşamın icmali olan kapı sohbeti uzadıkça uzadı. Handan kayınvalidesinin eline eğildi. "Kızım unutacaktım az kalsın, revaninin yumurtalarını birkaç saat önce dolaptan çıkar ki yerken yumurta yumurta kokmasın." Ardından boynu kürklü siyah kaşesinin çoban düğmelerini ilikleyip kocasının koluna girdi, Cemal de peşlerinden uğurlamaya...

Handan mutfağa gidip bir sigara yaktı. Dumanını havaya savurdu. Cemal döner dönmez doğruca mutfağa yöneldi. "Ama içeride içme..." Daha lafını bitirmemişti ki Handan sigarasını yalnızca dört dilimi eksilmiş revani tepsisinin ortasındaki dilime bastırıp söndürdü. **N**

Kendinizi suçlamadan hak ettiğiniz o güvenli alana kavuşmaya hazır mısınız?



Daha Güvenli İlişkiler Kurmak İçin Bağlanma Bilgisine Dayalı Bir Kılavuz

Kendine ve Başkalarına Dönmek

Hepimiz ilişkilerde en derinlerde bir özlem duygusu taşırız: Sevilmekten, anlaşılmaktan, hatta yakınlıktan önce güvende hissetmek... Dünyada bir yere ait olduğumuza, birinin bizim için gerçekten orada olduğuna inanmak isteriz. Yine de çoğumuz çocukluktan bugüne taşıdığımız görünmez yaraların gölgesinde tetikte, savunmada ya da sürekli kaçış halindeyiz.

Terapist Jessica Baum **Güvenli Bağlanma**'da travma bilgisi, bağlanma kuramı ve kişilerarası nörobiyolojiyi bir araya getiren yaklaşımıyla bu döngülerin nasıl oluştuğunu ve nasıl iyileştirilebileceğini incelikle anlatıyor. Panikle donduğumuz, içimize kapandığımız ya da kontrolü kaybetmemek için çırpındığımız anların aslında derin bir "güven açlığı"na işaret ettiğini gösteriyor ve bize şu gerçeği hatırlatıyor: İyileşme, güvenli biriyle kurduğumuz bağla başlar.

İngilizceden çeviren **Kerem Işık**
240 s. • 13,6*21 cm • Aralık 2025
ISBN 978-625-92668-1-7

2. Basım

aganta
www.notoskitap.com
/AgantaKitap

SONGÜL TÜRKÖZ

Yara

Toprak damlı sıra sıra, tek katlı evlerin arkasından geçtik. Çocuklar Osman Amcaların bahçesindeki büyük dut ağacının geniş gölgesinde çelik çomak oynuyor. Birkaç çocuk da sokağın girişinde dondurmacının etrafında bağrışıyor. Adamın yüzünden ter süzülüyor, dondurma daha külaha değmeden eriyor. Hırço'nun yürümeye mecali kalmamış gibi dut ağacının gölgesinde yere yığılmış. Gözleri süzülmüş, salyası akıyor.

"Pîrê Aso hasta. Sıkıldım, eve gidelim demek yok. Avluya girip çıkmak da yok. Sessizce oturacaksın. Anladın mı?"

Başımı aşağı yukarı salladım. Annemin dudakları hareket ediyor hâlâ ama mırıltılı çıkan sözcükleri anlamıyorum artık.

Pîrê Aso annemin iki arkadaşından biri. Dostu, sırdaşı. Hep annemle dertleşirdi. Acıklı bir şeyler anlattığında ikisi de gözlerini silerdi. "Adım Armanuş'tu o zamanlar," demişti. "Evimiz iki katlıydı. Üç kardeştik." Kapıdan tokmak sesi gelince susmuştu.

Pîrê Aso'yu hiç sevmiyorum, keşke gitmesek. Ama evde yalnız kalmak da istemiyorum. Çocuklar alay ediyor benimle. Göbeğimin ucu balon gibi, hep onun yüzünden. Her seferinde ağlıyorum. Her gittiğimizde de aynı sıkıcı hikâyeyi anlatır, ay ışığında yürümüşler de evleri iki katlıymış da... Adı da Armanuş'muş. Sanki bilmiyorum, "Pîrê Aso'nun adı Asya," demişti Nilüfer Ablam. Hem evi de tek katlı.

Kedimiz duvar diplerindeki gölgelerde kuyruğunu sallayarak yine peşimizden geliyor. Evden kim çıkarsa gideceği yere kadar onu takip eder, sonra geri döner.

Pîrê Aso'nun avlusu toz kokuyor. Avluya açılan odanın kapısı kapalı. Annem iki kez tokmağı vurdu. İçeriden ses çıkmadı. Pencerenin önünde durduk, içerisi karanlık. Güneş ışıkları camda titreşiyor, gözlerim kamaştı. Annem ellerini şakaklarında tutup alnını cama dayadı. Böyle yapınca oduncunun atlarına benziyor. Ben de parmaklarımı dürbün yapıp cama dayamaya çalıştım. Avludaki asmadan sarkan üzüm salkımları sapsarı. Arı vızıltısı. Annemin tülbendine bir tane kondu. Eliyle kovaladı.

Annem kapıyı itti. El etti bana, gel der gibi. İçerisi pis kokuyor. Babam çarşıdan eve döndüğünde böyle kokar, annem de, "Git bir yıkan da öyle gel," der.

Pîrê Aso'nun sağ dirseği kanaviçe işlemeli uzun yastıkta. Beyaz tülbendinin üstüne kırmızı tülbendi sımsıkı sarmış, düğümü alnında. "Bunu sardım mı baş ağrılarım diniyor," demişti bir keresinde anneme.

Bizi görünce masmavi gözleri açıldı. Sol gözü kanlanmış. Kirpikleri upuzun. Yarısı içilmiş kahve fincanı tepside. Küllükte filtresiz sigara izmaritleri. Bu havada soba hâlâ ortada, boruları bile sökülmemiş. Köşedeki ahşap sandığın üstünde duran tas boş. Önceleri hep akideşekeriyle dolu olurdu. Her geldiğimizde verirdi bana, aslında canım isterdi ama almazdım. "Misafirliğe gittiğimizde uslu oturacaksın, eşyalara dokunmayacaksın, yiyecek gördün mü almayacaksın, ayıptır," demişti annem. Ama Pîrê Aso ısrar eder, cebime sıkıştırırdı akideleri. Ondan korkup annemin yanına iyice yanaşırdım.

İnleye inleye doğruldu Pîrê Aso. "Ne iyi ettin de geldin," dedi. "Kendimi iyi hissetmiyorum, sanki kemiklerim kırılıyor. Baldırımdaki yara tekrar iltihap bağladı. İyileşmedi bu illet bir türlü." Derin bir nefes çekerek devam etti. "Ayağa kalkmakta zorlanıyorum, dizlerim sızlıyor. Allah beni yatağa düşürmesin, temiz bir ölüm istiyorum. Migrenim de tuttu, günlerdir baş ağrısı çekiyorum. Yoksa seni yalnız bırakır mıydım hiç."

"Allah şifa versin," dedi annem.

Ezan sesine ikisi de sustu. Pîrê Aso elini çenesine yapıştırdı, başını sallamaya başladı.

"Sabah namazına uyanamadım gene, çocukluğumdan beri namaz kılarım ama bir türlü sabahın köründe uyanmaya alışamadım."

"Kaza kılarsın, hem hastaya farz değil," dedi annem ve filtresiz Bitlis sigarasını çantasından çıkardı.

Pîrê Aso da Birinci sigarasından bir dal aldı. "Eskiden Gelincik sigarasından günde bir paket içerdim, hiç öksürük yapmazdı. Bundan bir dal içtim mi öksürmeye başlıyorum." İki parmağı arasında tuttuğu sigarayı dudaklarına götürürken öksürdü. Kurumuş derisinin altından damarları mor mor görünüyordu.

Torunu Pîrê Aso'nun önündeki tepsiyi kaldırdı. "Sesimi duymadın mı," dedi kaşlarını çatıp. Sonra kaş göz işareti yaptı, torunu başını sallayıp odadan çıktı. Sıkıldım, gidelim desem, sus yeni geldik der annem. Aradan kısa bir zaman geçti. Kadın elinde tepsiyle döndü, ikisi için kahve, bana da oralet yapmış. Şekerlikte renkli kâğıtlara sarılı şekerler.

Annem önce onun sigarasını, sonra kendi sigarasını yaktı. Odanın içi dumanla doldu. Pencereyi açınca Pîrê Aso dik dik baktı. "Çok üşüyorum, camı hiç açtırmıyorum."

Pörtlek gözlerinden korktum, annemin eteğini sıkıca tuttum. Göbeğimi hatırladıkça dil çıkarasım geliyor ama ondan korkuyorum.

"Şefika'nın selamı var sana," dedi annem.

Başını salladı Pîrê Aso. "Gelini doğurdu mu?"

"Evet."

"Yoksa o beceriksizi mi çağırdılar? Tabii ben yokum ya, meydan ona kaldı."

"Hastaneye götürmüşler."

Pîrê Aso anlatmıştı anneme, onu doğuma çağırmayanlara, "Kırk yıllık ebeyim, daha bir tane ölü bebek doğurtmadım. Ama onlar acemi Kudret'i çağırırlar," diye sitem ediyormuş. "Kaç kadının yavrusu doğduktan sonra öldü. Üstelik hediye istiyormuş yüzsüz. Yazık günah, o kadınlar dokuz ay çile çekiyor." Doğuma çağıranları da, "Artık eskisi gibi güçlü değilim. Benden geçti," diyerek geri çeviriyormuş. Biri doğum yaptı mı hâlâ merak edip sorar.

Mahallemizdeki çocukların da ebesiymiş Pîrê Aso. Ne zaman onu sevmediğimi söylesem annem, "Seni doğurttu, o nasıl söz," der.

Annem parmağıyla işaret etti, "Kahveyi soğutma."

Kupkuru öksürdü Pîrê Aso ama sigarayı içmeye devam etti. Baldırındaki ağrıdan sol bacağını bükemiyor. Sağ bacağını büktü, dizi yere geldi. Sol ayağını uzatıp iki eliyle dizini ovaladı. "Neler gördüm, neler yaşadım." Her geldiğimizde sanki ilk kez anlatıyormuş gibi anlatır hikâyesini. "Bu darbeyi son gece aldım. Bir daha da bu yara iyileşemedi."

Annem kulağına doğru eğilerek, "Unuttun mu Pîrê Aso, bu yara eski değil, geçen yıl baldırında çıkan çıban mikrop kaptı ya," dedi.

Kafasını sağa eğip elini havaya kaldırdı, "Unutur muyum hiç, çıban değil domuzun açtığı yara bu," dedi. Gözleri çakmak çakmak oldu. Sinirlenince böyle olur. Annem bir sigara yakıp ona uzattı. İlk nefesten sonra sakinleşip devam etti. "Köye yaklaşmıştık, babam önden yürüyordu. Arkasına dönüp annemle bana, 'Dayanın, köye vardık mı kurtulduk,' dedi." Çocukluğundaki o ânı tekrar yaşıyor gibiydi. "Geceydi, ay ışığında yürüyorduk. Çok yorgunduk, açtık. Çarıklarımız parçalanmıştı, tabanlarımız kesiklerle doluydu. Önümü göremedim, meğer bir tarladaymışız. Sert bir şey baldırıma battı, beni fırlattı ta uzağa. Bataklıkta boğazıma kadar çamura battım. Babam bağırdı, 'Domuz Armanuş'a vurdu,' diye. Domuz gidince beni çıkarmaya çalıştılar ama elleri yetişmedi. Sabahı bekleseler yakalanabilirlerdi. Beni orada bırakıp ağlayarak uzaklaştılar." Sustu. Eli çenesinde başını aşağı yukarı saldı.

Annem tülbendinin ucuyla gözlerini sildi. "Kader işte, yeter üzüldüğün," dedi. "Baş ağrıların hep bunları düşünmekten, bırak artık, çok eskide kaldı bunlar."

Duymamış gibi konuşmaya sürdürdü Pîrê Aso. "O zaman on yaşındaydım. Gece yarısı evden çıktık. Annem küçük kardeşimi sırtına almıştı. Babam da öteki kardeşimin elinden tutmuş, küçük torbayı omuzuna atmıştı. Bizden başka iki aile kalmıştı köyde. Ne yazık ki onlar kaçmaya çalışırken yakalandı, köyün çıkışında çığlıkları duyuluyordu. Kapıyı kilitleyip anahtarı cebine koydu babam. Günlerce gecelerce yürüdük. Köylerde bazı merhametli insanlar bize yiyecek veriyordu. Kaç kez domuz, kurt saldırısından saklandık. Bizim gibi kaçanlarla karşılaşınca onları görmezden geliyorduk." Sigarasından son bir nefes alıp söndürdü. "Sabah erkenden Salih babam geldi. Onun tarlasıymış, birkaç kişinin yardımıyla beni bataklıktan çıkarıp evine götürdü. 'Bu kız bize emanet,' dedi anneme, 'şimdilik kimse bilmesin.' Aylarca yatakta kaldım. İkisi de merhametliydi, beni öz çocuklarından ayırmadılar. Babam beni eve götürdüğünde Cafer ve Şükran küçücüktü. Ama o geceyi, bataklığın kenarında babamla annemin çaresizliğini hiç unutamıyorum."

İç çekerek tülbendinin uçlarını açtı. Elini göğsünde gezdirdi. Gözyaşları durmadan akıyordu. "Belki yakın zamanda öleceğim içimde kalan bu acıyla. Aileme ne olduğunu bilseydim, bir haber alsaydım bu dünyadan gözü açık gitmeyecektim." Mendiliyle gözyaşlarını sildi. "Dün kardeşlerim ziyarete geldi. Sağ olsunlar, beni hiç yalnız bırakmadılar. Beni öz kardeşlerinden hiç mi hiç ayırmadılar. Sen bizim ablamızsın, derler hep."

Öğle sonrasının güneşi odanın içinde. Duvarda etamin kumaşa işlenmiş güvercin motifli bir pano asılı. Torunu sırtını büyük kırlente dayaması için ona yardım etti. Tepsiyi götürdü.

"Müsaadenle, geç oldu. Yine gelirim," dedi annem.

Ertesi gün torunu sabah erkenden bize geldi. "Babaannem fenalaştı," dedi.

Annem hızlıca evden çıktı. Sonra birkaç gün üst üste yanına gitti. Son gece anneme vasiyet etmiş, "Ölürsem beni kimseye yıkattırma, sen yıka," demiş.

Yıkanıp kefenlendi. Kadınlar etrafında oturmuş. Kefenin üstünde bıçak. Dualar okunuyor. Sabahın olmasını bekliyorlar. Büyüdüğü köye gömülecek Pîrê Aso. **N**

Esra Türker Özkurt

Karşı Kıyı

Dün gece sabaha kadar uyuyamamıştım. Pervane odamı serinletmeye yetmiyordu. Yazı Bodrum'da geçirdiğimiz zamanları özlüyordum: büyük oteller, klimalı salonlar, serin havuz başı... İki yıldır babaannemin evini yazlık olarak kullanıyorduk. Birçok alışkanlığımızı değiştirmek zorunda kalmıştık. Dostlarla gidilen tatiller, yurtdışı seyahatleri bizsiz devam ediyordu. Annemin, arkadaşlarına, "Sıkıldık şekerim, insan bir zaman sonra sakinlik arıyor," diye anlattığı bu evi sevmediğini düşünüyordum.

Babaannemi iki yıl önce kaybetmiştik. Annem babamın evi satmasına izin vermemişti. Yapılan ufak tadilata rağmen ev annemin beklentilerini tam karşılamasa da denize yürüme mesafesindeydi, küçük bir bahçesi vardı ve İstanbul'a yakın sayılırdı. Burası çoğunlukla emekli memurların yaşadığı bir kasabaydı. Sabah erken saatlerde ve günbatımında sokaklar üç tekerlekli bisikletlerinin arkasına yükledikleri şezlong ve şemsiyelerle ağır ağır pedal çeviren yaşlılarla dolardı. Onları büyük kaplumbağalara benzetirdim. Annemin deyişiyle "emekliler takımı" plajları parselleyen tesislere inat birer göçebe gibi bütün yükleriyle sahile inerdi.

Babam çok çalıştığı için son iki yazdır annemle baş başaydık. Babamın olmadığı hafta içi günlerde erken kalkar, sahilin sakin olduğu saatlerde denize inerdik. Annem evimizin önündeki plaja inmeyi tercih etmezdi. Çoğunlukla büyük yazlık sitelerin çevrelediği plaja arabayla giderdik. Babam kabul etmese de annem buradaki denizin daha temiz olduğunu söylerdi. Bizim gibi başka aileler de buraya gelir, tesisin şezlonglarını kiralamadan daha ileride kendi piknik örtülerine ya da plastik sandalyelere yerleşirlerdi. Sabah kahvaltısı için hazırladıkları çörekleri, peynirleri, meyveleri iştahla yemelerini uzaktan izlerdim.

Sabah olduğunda annem yine Turkuaz Sitesi'nin önüne gitmek istedi. Yanına kahvesini ve yıllardır takip ettiği dekorasyon dergisini aldı. Arabaya binerken mayomla şapkamın uyumsuz olduğunu söyleyip değiştirmemi istedi. Şapkamı babaannemin dolabında bulmuş ve çok beğenmiştim, çıkarmak istemedim. Kısa bir tartışmadan sonra arabayı çalıştırdı.

Sahile vardığımızda şezlongların çoğu boştu, görevli şemsiyeleri açıyordu; en öndekine yerleştik. Deniz dalgalıydı. Kıyıya vuran dallar, kabuklar ve yosunlar kirli bir görüntü oluşturuyordu. Annem dergisine gömülmüş, kahvesini yudumluyordu. Sıkılmıştım. Etrafı izlemeye başladım. Rüzgâr uzakta eğlenen kızlı erkekli grubun çığlıklarını bize kadar ge-



tiriyordu. Bir an onların arasına karışmayı düşündüm, sonra kulaklığımı taktım. Yaz için ödev verilen kitabın "dinle" düğmesine bastım.

Bir süre sonra yaşlı bir kadın yanımıza geldi. Koltuğunun altına sıkıştırdığı ahşap şezlongunu ve küçük plaj şemsiyesini yere bıraktı. Kulaklığımı çıkardım, göz göze geldik. "Hava da çok rüzgârlı, deniz soğuk olur," dedi. Annem fark etmedi. Yaşlı kadının pembe plastik terlikleri ve içine giydiği kısa beyaz çorapları vardı. Başına bağladığı eski ipek eşarbı çenesinin altında düğümlemişti. Gümüş rengi saçları eşarbın içinden taşıyordu. Beyaz hırkasıyla pembe çiçekli elbisesi uyumlu görünüyordu. Şezlongunu açtı, rüzgârdan uçmaması için üstüne bir taş koydu. Elbisesiyle uyumlu pembe puantiyeli ve fırfırlı şemsiyesini kuma sapladı. "Bunlar yeni model," dedi bana bakarak, "kurması çok pratik." Kadın şemsiyenin ipine bir taş bağlayıp altına yerleşti. "Ay çok rahatmış," dedi biraz da göstererek.

Annem yaşlı kadını o anda fark etti. Yüzünde şaşkın ve sorgulayan bir ifade oluştu. Birazdan görevlinin gelip kadını kaldıracağından emin gibiydi. Kadını duymamış gibi yaptı. Rüzgâr iyice artmıştı, kum gözlerimize dolmaya başladı. Yaşlı kadın yine bize döndü. "Kocamın doğum günü hediyesi," dedi şemsiyenin sapını okşayarak. Damarlı parmaklarında birazı soyulmuş kırmızı ojeler vardı. Annem gergin bir gülümsemeyle karşılık verdi, derginin sayfasını gereksiz bir hızla çevirdi. Bir yandan da gözleriyle plaj görevlisini arıyordu.

Yaşlı kadın yerden aldığı teneke kutuyu kucağına koydu, içinden seçtiği bir kurabiyeyi peçeteye sararak bana uzattı. "Gençken yiyin, sonra kilo derdi başlar," dedi kıkırdayarak.

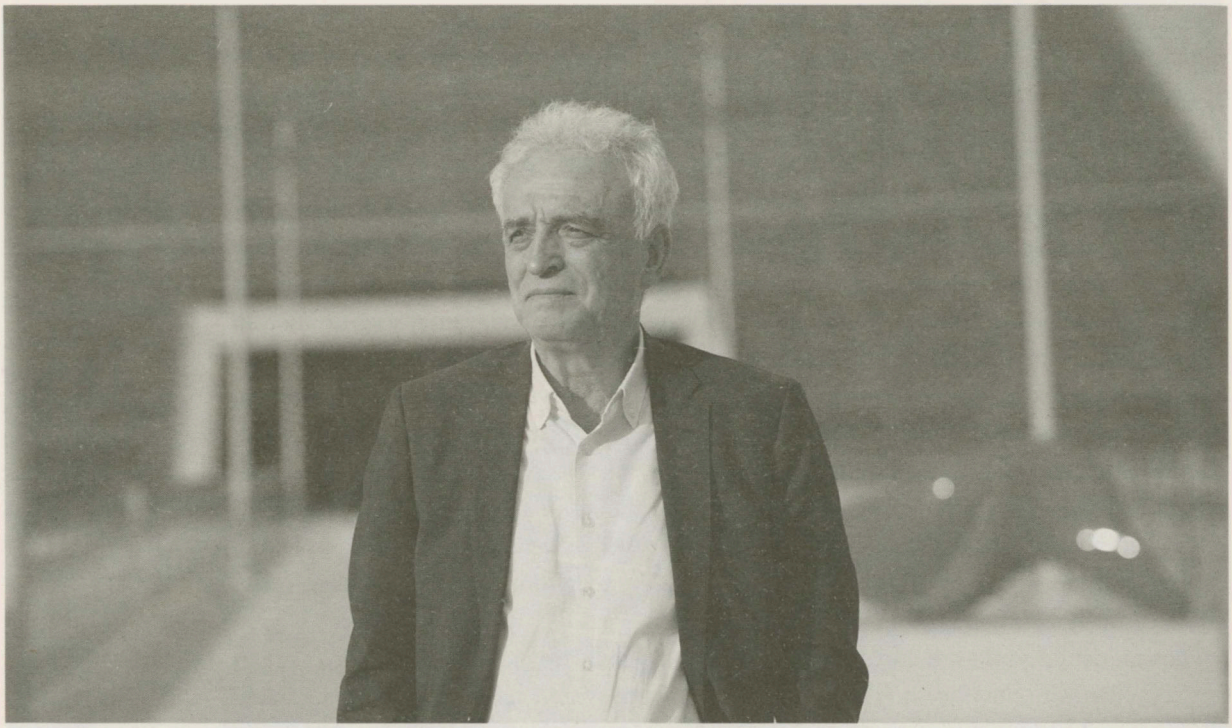
Anneme baktım, onay beklemeden aldım. Kadın, "Organik bunun yağı, bizim oralardan," dedi gururla. Annem dergisini okumayı bıraktı, keyfi kaçmıştı; gözleriyle kalkmamızı işaret etti. Toparlanmaya başladık. Kadın bizi izliyordu. "Kalkıyor musunuz," diye sordu. Annem ilk defa kadını muhatap alarak, "Evet, size iyi günler," dedi.

Rüzgâr çok şiddetlendi, uzun saçlarım birbirine dolandı. Peçeteler, havlular, torbalar bir anda havalanıp dönmeye başladı. Biz ne olduğunu anlamadan ipinden kurtulan pembe şemsiye denize doğru savruldu. Kalkmak, yardım etmek istedim ama durdum. Yaşlı kadın, "Eyvah!" diye bağırdı. Koştu ama yetişemedi. Dalga ve rüzgâr işbirliği içinde ters dönen şemsiyeyi karşı kıyıya doğru sürüklüyordu. Kaçanı yakalayamayacağını anlayan yaşlı kadın, "Şemsiyem gel ne olur," diye seslendi. "Daha bir kerecik kullandım seni."

Bizden destek beklese de annem tepkisizdi. Yola doğru yürümeye başladık. Arabaya bindiğimizde annem, "Şapkan," dedi. "Bu rüzgârda o da uçmuştur," dedim umutsuzca. Geri dönmek için arabadan çıktığımızda koltuğunun altına sıkıştırdığı şezlongla bize doğru gelen yaşlı kadını gördük. Kumlara bata çıka yorgun adımlarla yürüyordu. Yüzündeki telaşlı ve üzgün ifade yok olmuştu. Bize iyice yaklaşınca anneme bakarak, "Aman kızım, canımdan kıymetli mi? Eskisi balkonda duruyor zaten, o da şemsiye," dedi. Annem cevap vermedi. Yaşlı kadın yanımızdan geçip gitti.

Babaannemin şapkasını görürüm diye sahile baktım. Görevli, yaşlı kadından kalan izleri yok ediyordu; büyükçe iki taşı alıp denize attı, şemsiyenin açtığı deliği kumla kapadı. Hiçbir şey olmamış gibi beyaz peçeteye sarılı kurabiyeyi ağzına attı. Düzen sağlanmıştı. Şemsiye çoktan denizde küçük siyah bir lekeye dönüşmüştü. Annem, "Hadi gidelim," dedi. Kulaklığımı taktım, arabaya bindim. Şemsiyenin karşı kıyıya varıp varamayacağını düşündüm. **N**

Bu sayıda "Bu fotoğrafın öyküsünü yazar mısınız?" çağrısına gönderilen öykülerden birini yayımlıyoruz. **Esra Türker Özkurt**'un öyküsü, geçen sayıda yayımladığımız fotoğraftan çıkarak yazılmış öyküler arasından seçildi.



Adnan Özer'in seçtikleri

Adnan Özer kuşağının ilk akla elen şairlerinden olduğu gibi, tam bir edebiyat insanı. Şair, yazar, çevirmen, yayıncı. O her zaman çok yönlü oldu. Bu sayımızda onun seçtikleri var.

✧



Okunmasını gerekli gördüğüm kitapları yerli havuzdan seçiyorum. Yerli ve günümüzden. (Bu ayrım bana değer üretimi bakımından da uygun geliyor.)

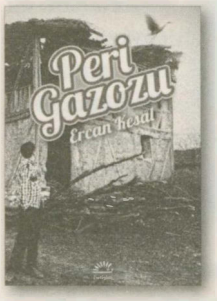
Alova
Birinci Çoğul Şarkı

"Alova'nın yapıtı, sadece homerik anlatıyı ve lirik hafızayı anayurduna getirmekle kalmıyor, o aynı zamanda şiir ve tarih diyaloğunun şahane bir örneğidir" diye yazmıştım, ekleyeyim: *Birinci Çoğul Şarkı* okurun hayal gücünün geçmişe odaklanmasını sağlıyor. Bunu da en iyi epik şiir yapıtları yapar. Modern edebiyat düşüncesinin, hiçbir edebi türün –hatta herhangi bir sanat formunun– tarihin acısını ve ihtişamını epik şiir kadar tasvir edemeyeceğini kabul ettiğini hatırlatayım bu noktada.

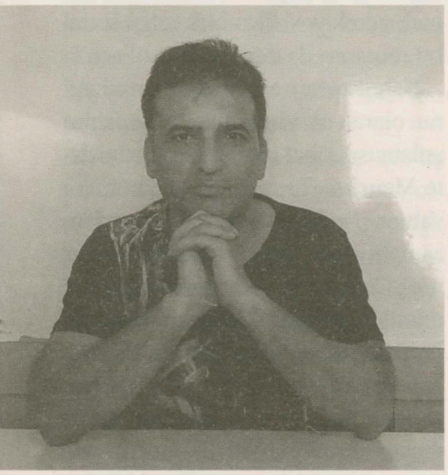
Tarihin acısı ve ihtişamı... Anadolu'dan.

Eskiler, "Okumak için önceden bir şeyler okumak gerek" derlerdi, öyle bir kitap.

Ercan Kesal
Peri Gazozu



Ercan Kesal'ın ilk kitabı. Otobiyografik bir anlatı. Sevildi, çok okundu, üzerine de çok yazıldı biliyorum ama onu şimdi bu vesileyle "çapraz eğitim kütüphanesi"ne önereceğim. Her aileye girmesi gereken kitaplardan. Bir değerlendirme daha yapayım: *Cinema paradiso* diye bir kavram var sinemada, bilinir, *Peri Gazozu* da *literatura paradiso* örneği olsa gerek.



Turan Dağlı
Kuzgunkara ve Bir Romanın Savunması

Turan Dağlı'nın ilk kitabı, ilk romanı. Bu kitabı "uygun adım" bir metin olmadığı için öneriyorum. (Bizim rahmetli Mehmet Müfit kullanırdı bu deyimi. "Uygun adım şairler" derdi, yazılana bakıp yazan, okunana göre yazan, kabul görene göre yazan anlamında.) "Okuma" denen şey hümanist ehlileştirme (Sloterdijk) programından pek de kaçamaz, kapitalist şartlarda bu piyasa demektir. Piyasa, sistem de diyebiliriz, değişik bir metnin ortaya çıkmasına kolay kolay izin vermez. Bu kitap değişik.



Ahmet Çakmak
Ben û Sen

Zamanında dosya halinde okuduğum bir metin. Yayımlandı, geçenlerde yayınevi de değiştirdi.

İşte değişik metinlerden biri daha; anı-şehir monografisi-anlatısı, hepsinden hibrit bir metin çıkmış. Türler arasındaki sınır ihlalleriyle çok renkli, sıcak metinler oluşturulabilir. Ahmet Çakmak'ın *Ben û Sen*'i de onlardan biri. Şehir kitapları okumadan kültürlü olmamız mümkün değil, çevreci falan da. Son olarak böyle minimal anlatıların toplumsal birliğe, insanileşmeye hizmet ettiğini hatırlatayım.

Işıl Madak
Anlamsızlık Saati

İlk kitap, öyküler. Ama ne öyküler... Şöyle değerlendireyim: Yahya Kemal, "Kulağın söylediğini ağız duyacak" demiş. Şiir için söylemiş tabii, önce kulağınızı eğiteceksiniz demek istiyor. Öykü şiire yakın bir tür olduğuna göre kulağın eğitimi onda da şart. Öykünün iyisi işitme ile okuma arasında bir gerilim yaratıp onu sonuna kadar koruyandır. Hemen akla şiirsel düzyazı gelecek, zira bu rezonans orada var. Işıl Madak'ın bu kitabı şiirsel düzyazı değil (lirik üslup, metafor, sinestezi ve aliterasyon gibi şiirsel araçları kullanmıyor), yine de akustik. Hem de gerçekçi.



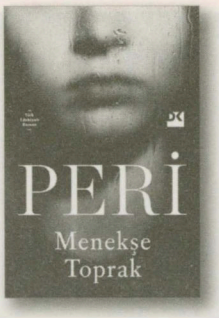


Kutsal Ailede Halının Altına Süpürülenler

Lolita romanının anlatıcısı Lolita olsa nasıl olurdu? Menekşe Toprak bu sorunun cevabını *Peri*'de coğrafyayı, şartları, zamanı değiştirerek veriyor.

Yarım yüzyıla yaklaşan yaşamımda onlarca kadın arkadaşım oldu, farklı sosyal sınıflardan, tek çocuk, çok kardeş, kentli, köylü, başarılı, başarısız... Yaşamın bir noktasında birbirimize dokunduk, pek çok an paylaştık. Her şeyden konuştuk. Bugün bildiğim tek ortak noktamız bütün kadınların çocukken öyle ya da böyle tacize uğramışlığı. Yaşadığımız tacizleri etrafımızdaki erkekler bilmedi, hep kendimizi suçlu gördüğümüzden anlatamadık, pek dikkatli de olmadıklarından farkına bile varmadılar, hayatlarımıza devam ettik.

Günümüzde genç kadınlar sosyal medya sayesinde daha erken bilinçlenip bu konuları daha fazla dillendirmeye, fail ifşası gibi yöntemler geliştirmeye başladılar. Yine de gündeme bomba gibi düşen Epstein dosyaları bütün dünyanın inanılmaz bir suç girdabında boğulduğunu gösterdi. Tam da bu zamanda Menekşe Toprak'ın bu konulara değinen *Peri* adlı romanı yayımlandı. Menekşe Toprak uzun zamandır okuduğum, hakkında yazdığım, kalemini sevdiğim bir yazar. Hemen her kitabında başka bir konuyu etraflıca ele alabilme yetisi de bambaşka. Geçtiğimiz



Şubat ayında Libre Kültür'de yayınlanan bir söyleşide neden bu kitabı yazdığını şöyle açıklamış: "İlk iki deneyimimde ben, anlatıcı Humbert Humbert'in on iki yaşındaki bir kıza duyduğu arzuyu, ürküntüyle de olsa, dil ve metnin büyüsüne kapılarak okumuştum. Ama *Dejavu* romanımı yazarken Nabokov'un Berlin'in 1920'li yıllarını anlatan *Maşenka* romanından sonra *Lolita*'ya yeniden dönüp baktığımda bu kez kalbimle aradığım kişi adamın istismar ettiği kızdı. 'Bu kızın gözüyle anlatılanlara bakmak gerekiyor' fikri birkaç yıl sonra bu romanın da doğumuna yol açtı."

Nabokov'un edebi dehasına hayran olarak okuduğumuz bu romanın anlatıcısı Lolita olsa nasıl olurdu? İşte Menekşe Toprak bu sorunun cevabını *Peri*'de coğrafyayı, şartları, zamanı değiştirerek, üstelik tek bir mağdurun değil iki ayrı mağdurun dilinden veriyor. Genç bir kadının, Peri'nin on üç yaşını anımsamasıyla başlıyor roman. Bir tekne gezisinde sorulan özel sorular, utancını gizlemeye çalışan bir çocuk, bunu anımsayan genç kadın ve gidip aldığı bıçak. Bıçak roman boyunca gizemini koruyacak, sahil kasabasında cesedi bulunan meşhur avukatın cinayete kurban gidip gitmediği de bu gizeme eklenecek ve Menekşe Toprak finalde sakin hamlelerle her şeyi çözüme ulaştıracak.

Kitabın başında bir tatil yöresinde üniversite harçlığını çıkarmak için garsonluk yapan Peri'nin sesini duyuyoruz, Peri denize değil göle kıyısı olan başka bir kasabada büyümüş, babasız bir çocuk. Klasik bir Ege kasabası, kasabanın yerlileri turistlere ve zenginlere hizmet ediyor. İşte cesedi bulunan A. da eşraftan, yaşlı annesiyle sadece yazları kasabaya gelen, başarılı, yardımsever,

kibar bir avukat. Peri on iki yaşının yazında bu adamla göl kıyısındaki tanışmalarını, çocukluk arkadaşı Hande'yle birbirlerini korumalarını anımsıyor.

Sonraki bölümde anlatıcı eve gelen ölüm haberini, annesinin gergin tutumunu ve Ankara'yı anlatmaya başlıyor. Böylece *Peri*'nin iki ayrı anlatıcıyla ilerlediğini anlıyoruz. Açıkçası yazarın isimleri başlık olarak verip kolaycılığı tercih etmemesinden hoşlandım, çünkü biraz dikkatli okuyup çözmek gerekiyor. Ölüm haberi, cenaze işleri, kasabaya gidip mahvolmuş babaanneyle buluşma derken diğer anlatıcının kimliğini yavaş yavaş öğreniyoruz: avukatın yıllardır görüş(türül)mediği oğlu. Oğlunu kaçıran ve göstermeyen gelin olarak bilinen annesiyle beraber cenaze sebebiyle kasabaya geri dönüyor ve babaanneyi alıp Teşvikiye'deki eve götürüyorlar.

Teşvikiye'deki ev Peri'nin on üç yaşında büyük hanıma yardımcı olmak ve İstanbul'da eğitim görmek adına verildiği, belki de peşkeş çekildiği ev. Yazın ailenin yanında çalışmaya başlayan küçük kız elbette ki tehlike sinyallerinin farkında ama kendisine sorulmadan yapılan bir anlaşma söz konusu. Üstelik A. tarafından hediyelerle de durmadan şımartılıyor. Oysa genç bir kadın olarak bugün "besleme"nin biraz daha değişik bir versiyonu olduğunun bilincinde. "Ona desem ki anne sen yıllar önce o şadırvanın altında Münevver Hanım'la benim üzerimden İstanbul pazarlığı yaptın. Sen bir sabah o bahçede o kadınla pazarlık yaparken ben havuzun kenarındaki yaprakları topluyordum. Benim bu pazarlığa dahil olmam yasak olduğu için o fırça verilmişti elime. Reşit olmayanların oy hakkının olmadığı bir anlaşma yapıyordunuz."

Peri artık nasıl İstanbul'a geldiğinin de, annesi geldikten sonra bile A.'nın ofisim dediği bir başka daireye yalnız başına yardıma gönderildiğinin de, her şey bittikten sonra bir anda annesine alınan evin de farkında.

Peri'de anlatılan şey alıştığımız klasik tacizci değil, sistematik biçimde kendine yeni mağdurlar bulan, on beş yaşına gelip de büyümeye başlayınca eskiyi bırakıp yeni ve daha küçük mağdur arayan, sapkınlığıyla, manipülasyonuyla, ilişki yaşıyormuşçasına romantik anlarla küçücük çocukların dengesini bozan bir hasta, pedofil burada söz konusu olan.

Peki görmezden gelme durumu sadece alt sınıflara mı özgü? İkinci anlatıcı Kaan sayesinde aile ilişkilerini daha iyi çözüyoruz. Münevver Hanım'ın, oğlunun yediği her haltı bilmesi ama bilmiyor gibi yapması, bir anda alıp götürülen ve baba tarafından kimsenin bir daha görmesine izin verilmemiş bir çocuk, yine çekip uzak bir şehre yerleşmiş ve cenazeye dahi gelmek istemediğini belli eden hala ve arada ağızlardan kaçıveren bir isim: Funda. Halanın kızı, A.'nın yeğeni. Kaan'dan bir iki yaş büyük bu çocuğun sıkça kalmaya geldiği anneanne evinde yaşadıkları da konuşulmayanlardan. Yazının başında da söyledim, biz kadınların ortak anısı bu. Ne yazık ki zengini, yoksulu, akrabası, öz kızı, hiç kimse bu sapkınlıktan münezzeh değil.

Tabii *Peri*'de anlatılan şey alıştığımız klasik tacizci değil, sistematik biçimde kendine yeni mağdurlar bulan, on beş yaşına gelip de büyümeye başlayınca eskiyi bırakıp yeni ve daha küçük mağdur arayan, sapkınlığıyla, manipülasyonuyla, ilişki yaşıyormuşçasına romantik anlarla küçücük çocukların dengesini bozan bir hasta, pedofil burada söz konusu olan. Menekşe Toprak failin de mağdurun da psikolojisini o kadar iyi çalışmış ki Peri'nin A.'dan hep görmek istediği ilgiyi göremeyince kaybetme korkusuyla şuh davranmaya çalışmasını bile anlıyoruz, çünkü aşırı ilgi ve sevgiyle tam da amaçladığını yapıyor fail. Kaan anlatıcı olduğu bölümde annesiyle babasının evlilik hikâyesinin birazını anlatınca A.'nın tedavi görmesi gereken bir adam olduğunu kesinlikle anlıyoruz. Hakaret için bile önüne gelene pedofil denen günümüzde bu hastalığın asıl mağdurlarını, nasıl bir sapkınlık olduğunu görmek ve bu kafa karışıklığından kurtulmak için de *Peri* çok ustalıklı bir roman.

Kutsal ailelerde bütün pislikler halının altına süpürülürken, yıllarca sistematik bir tecavüzün mağduru olmuş ama her şeye rağmen ayakları üstünde durup başına geleni anlamaya çalışan, suçlu değil bilakis en suçsuz olduğunun ayırdına varıp yeni kimliğiyle, gerçek adıyla yaşamına devam etmeye çalışan bir genç kadının romanı *Peri*. Bu genç kadın bir başka mağduru da, babasının suçuyla bir ömür yaşayacak ve onunla yüzleşme şansı bulamamış Kaan'ı da soru işaretlerinden kurtarıp yoluna devam etmesini sağlayacak belki de.

Menekşe Toprak'ın katman katman açılan, gerilimini son âna kadar taşıyan romanında bu iki gencin seslerini çok birbirine benzer buldum. İki mağdur da failler için ideal kişilikte, çekingen, sessiz, içekapanık ama yine de en azından kadın-erkek dili açısından biraz nüans iyi olurdu bence. Bunun dışında okumanın kolay olmadığı, çokça tetikleyici unsur içeren bu romanı, *Peri*'yi iyi ki yazmış Menekşe Toprak. **N**

BANU YILDIRAN GENÇ

Menekşe Toprak, *Peri*
Doğan Kitap, Ocak 2026, 219 s.



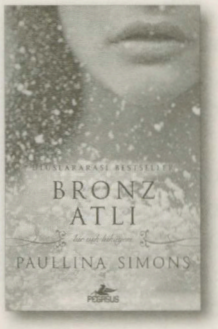
Başka Bir Bronz Atlı

Bronz Atlı savaşın, politikanın, aşkın, umudun, insanlara güvenmenin, dostluğun iyi işlendiği güzel bir roman.

Kitap kıtlığı çektiğim bir dönemde dört ciltlik bir çoksatar roman dizisi almıştım. Diziden okuduğum ilk romanın adı *Bronz Atlı*. Yeni bir kitap değil, elimdeki 2. baskı yedi yıl önce yayımlanmış. *Bronz Atlı* bana son derece gerçekçi geldi. Hikâyenin işlenişini, kurgusunu, dilini çok başarılı buldum. Bunda çevirmenin katkısını göz ardı etmemek gerektiğini de ekliyorum.

Yazarı tanımıyorum ve ilk kez bir kitabını okuyorum. Paullina Simons 1963 Rusya doğumlu Amerikalı bir yazar. Leningrad'da çocukken yazar olmayı düşlemiş. Romanlarını genellikle üçleme olarak yazıyor.

Paullina Simons'ın 2000'de yayımlanan *Bronz Atlı*'sına değinmeden önce şu bilgiyi de aktarmak gerekiyor: *Bronz Atlı* Aleksandr Puşkin'in 1833'te yazdığı ve ancak 1904'te sansürsüz olarak yayımlanan, kendi sözleriyle "Petersburg öyküsü" ya da "hüzünlü bir öykü" dediği bir



şiir-romandır. Azer Yaran çevrisiyle Türkçe *Bakır Atlı* olarak yayımlanmış.

Paullina Simons'ın Puşkin'den ve özellikle bu kitabından çok etkilendiği iki açıdan belli: Birincisi, Puşkin'in kitabı romanda sık ve çokça alıntı yapılan bir kitap. İkincisi, *Bronz Atlı*'nın erkek kahramanının adı Alexander, kadın kahramanınkiyse Tatyana. İlki adını Puşkin'den, öteki de *Bakır Atlı*'nın erkek kahramanı Yevgeni'den sonra ikinci kahraman olan Tatyana'dan almıştır. Puşkin'in Tatyana'sı ahlak bütünlüğü ve insan onuruna sarsılmaz inancıyla öne çıkarken, Yevgeni Onegin ise kuşkuculuğu ve bencilliğiyle yer alır. Romandaki kişiliklerin karakter yapıları bunlara çok benziyor. *Bronz Atlı*'nın Tatyana'sı ile *Bakır Atlı*'nınkinin insani özellikleri çakışıyor. Aynı şey Onegin'le Alexander için de geçerli neredeyse. Bunu yazarın bilinçli bir seçimi olarak düşünmek anlamlı olacaktır.

Alt başlığı "Bir Aşk Hikâyesi" olan roman 1941'de faşist Hitler Almanya'sının Sovyetler Birliği'ni işgaliyle başlıyor. Hikâye 1941-1943 yılları arasında Leningrad Kuşatması sırasında geçiyor ve Tatyana ile Kızıl Ordu subayı Alexander arasındaki yasak aşkı konu alıyor. Kuşatmadan sağ kurtulmaya çalışan Metanova ailesinin öyküsü ve on yedi yaşındaki Tatyana Metanova ile Kızıl Ordu subayı Alexander Belov arasında gelişen ilişki romanın ana konusu bu anlamda. Savaşın acımasız gerçekleri, açlık ve hayatta kalma mücadelesiyle harmanlanmış bu aşk öyküsünde karakterlerin yaşadıkları son derece gerçekçi. Bundan dolayı da roman Tatyana ve Alexander'ın ilişkisinden çok, savaşın insanı nasıl bir kıskaca soktuğunu anlatıyor. Haklı

olarak, "Savaş ölüm demektir" diyor Alexander. Ayrıca o güne kadar sosyalizme inanan Tatyana'nın şu cümlesi de dikkati çekiyor: "Ülkede savaş patlak verince sosyalizm pek işe yaramaz oluyor."

Önce şuna bakmalı, romanda bir aşk söz konusu ancak bu aşk nerdeyse "imkânsız" bir aşka dönüşüyor. Tatyana, Alexander'a âşık oluyor ama ondan önce ablası Daşa, Alexander'ın sevgilisi. İlişki yasak bir aşka dönüşüyor. Dolayısıyla aşkta bir çıkmaz var. Öte yandan Alexander'ın arkadaşı asker Dimitri de Adexander ile Daşa'nın ilişkisini bildiği için Tatyana'ya vuruluyor. Bu durumda da Metanova'ların evine giren çıkan Alexander bunu gizlemek durumunda kalıyor. Tatyana sevdiği adamdan vazgeçemediği gibi ablasının üzülmesini de istemiyor. Aşk sürüncemede kalıyor.

Sorun şurada: Alexander'ın çok önemli bir sırrı var. Babası ve annesi sosyalist görüşlerinden dolayı Amerika'dan Sovyetler Birliği'ne yerleşmiş, ancak yaşadıkları bir düş kırıklığına dönüşmüştür. Oysa, "Komünizm tam Amerika'ya göre" diye düşünmektedir baba. İkisi de yönetim tarafından ölümle cezalandırılır. Alexander bundan dolayı kendi soyadını değil, başka bir ailenin soyadını almıştır. Dimitri'ye güvendiği için de sırrını ona söylemiştir. Ortaya çıkması halinde Stalin'in İçişleri Halk Komiserliği tarafından başı belaya gireceği için gizlediği bu sırrı açıklamaması karşılığında Dimitri'ye her türlü ödünü vermek zorunda kalıyor.

Kuşkusuz roman bir aşk öyküsü ancak savaşın içinde gelişen bir aşk öyküsü bu. Dolayısıyla Leningrad'ın soğuk havası dışında savaşın getirdiği açlık, yokluk ve hastalıklar da peşini bırakmıyor ailenin ve hiç kimsenin. İç içe yaşayan ailenin tüm bireylerini tek tek bu nedenlerle yitiren Tatyana yine de sonuna kadar direnmeye karar verir. Tatyana dirençli bir kişilik: "Tatyana'nın hissetmekten vazgeçmesi gerekiyordu. Dişlerini sıkması gereken yeni bir gün daha başlıyordu. Hatta daha da sıksa iyi olurdu çünkü yiyecek tamamen tükenmişti." Sonuna kadar da direnir.

İkili, üçlü hatta dörtlü aşk çıkmazı bir yana savaş, açlık, ölümler, umarsızlık, umut, sevgi iç içe geçiyor *Bronz Atlı*'da. Leningrad'ın eşsiz karında, kışında Tatyana ailesi için bir biçimde yemek bulabilmek için çabalıyor. Ailenin fazlalık olarak görülen en küçük bireyi olduğu için yükü daha ağır. İkiz erkek kardeşinin babasının isteği yüzünden kampa gitmesi ve sonraki aşamada ona ulaşamamaları da cabası. Tatyana hep başkaları için çaba gösteriyor. Alexander en çok buna kızıyor ama en çok onu seviyor.

Sonuçta Alexander yaşanan sıkıntılardan dolayı Tatyana'yı Leningrad ablukasından çıkarıp savaş bölgesinden uzak, daha güvenli bir bölgedeki Lazarevo köyüne ulaştırır. Ancak açlıktan güçsüz kalıp verem olan Daşa yolda ölür. Tatyana köyde zamanla kendine gelir, hatta Vova adlı bir gence yakınlık duymaya başlar. Yazışmadıkları için Alexander'la bağları kopar. Sonunda Alexander izin alıp köye gelir. Evlenirler, çok güzel günler geçirirler. Alexander izni bitince Tatyana'nın Lazarevo'dan ayrılmamasını isteyerek yeniden cepheye gider. Gösterdiği başarılardan dolayı binbaşı olmuştur. Tatyana da bin bir güçlükle yeniden Leningrad'a gelir ve hemşire olur.

Artık Amerika'ya kaçma planları üzerine çalışırlar. Amerikalı Kızılhaç doktoru Sayers'ın yardımıyla hazırlık yaparlarken Dimitri Alexander'ın evlendiğini öğrenir ve kendisini Amerika'ya götürmeyeceğini anlayınca geçmişini İçişleri Halk Komiserliği'ne açıklar. Hastanede yaralı yatan Alexander gizlice götürülür. Doktor Sayers onun öldüğünü söyler, Tatyana'yı Amerika'ya götürmeye kararlıdır. Tatyana gebedir. Böylece yola çıkarlar. Tatyana Amerika'ya ulaşır, oğlunu babasının memleketinde doğurur.

İki benzerlik ya da etkilenmeye daha değineceğim: İlki, romandaki cephe ve gerisi Tolstoy'un *Savaş ve Barış*'ını anımsatacak kadar gerçekçi. Anlattığı savaş ayrıntılarıyla da *Savaş ve Barış*'tan çok etkilendiği açık. İkincisi de şu: Köydeki anlatım da bir ölçüde Pasternak'ın *Doktor Jivago*'sunu anımsatıyor. Özellikle evlendikten sonra karıkoca arasında yaşanan yoğun cinsellik *Doktor Jivago*'nun bazı sahnelerini çağrıştırıyor.

Çok öne çıkmasa da elbette antikomünist bir söylem var Alexander ile Tatyana arasında. Kızıl Ordu subayı olsa da birisi Amerika kökenli iki kişinin Sovyetler'den Amerika'ya kaçmayı tasarlarken antikomünist olması anlaşır bir şey. Savaş koşullarından ve Stalin yönetiminden dolayı. Alexander'ın babasıyla annesi de pişman olmuştu ve canlarıyla ödediler bunu. Bu anlamda Alexander'ın şu sözleri ilginç: "Savaş koşullarında yaşıyoruz. Sen ve ben bir de komünizmle savaşıyoruz." Tatyana'nın, "Komünizm er ya da geç çökecektir" sözü de onun öngörüsünden çok, yazarın bugünden eylemle kullandığı bir cümle gibi sanki.

Bronz Atlı her şeye karşın savaşın, politikanın, aşkın, umudun, insanlara güvenmenin, dostluğun iyi işlendiği güzel bir roman bence. Romanın çeviriden kaynaklanan inanılmaz akıcı bir dili var. Tek sözcükle nefis bir çeviri. Çevirmen Leyla İsmier Özcengiz'i titiz çevirisi ve Pegasus Yayınları'nı da özenli baskısı nedeniyle kutlamak gerekiyor. N

KEMAL GÜNDÜZALP

Paullina Simons, *Bronz Atlı*
İngilizceden çeviren Leyla İsmier Özcengiz, Pegasus, Mart 2019, 824 s.

Fadime Uslu

AÇIK ELEŞTİRİ

Öykünün aradığı estetik değerleri eleştirilerimde sık sık dile getiriyorum. Öykünün hikâye anlatmaktan ibaret olmadığı konusundaki ısrarlı vurgumu yineleyeceğim. Çünkü öyküyü hikâyenin iç gerçeğini deşifre etmekten ibaret olarak görme yanılgısıyla sık karşılaşıyorum.

Notos'un bu sayısı için okuduğum öykülerde gözlemlediğim sorunların başında geliyor bu. Yazarın okurun sezebileceği duyguyu ya da anlamı ayrıca açıklaması öykünün doğallığını ve gerilimini zayıflatıyor. Benzer biçimde pek çok metinde anlatma süresi ile öykü malzemesi arasındaki uyumsuzluk dikkat çekiyor. Geniş bir zaman diliminde olanları dar bir metne sıkıştırmak yüzeyselliğe, sınırlı zamanı gereğinden fazla uzatmaksa fazlalığa neden oluyor.

Öyküde dil atmosferi oluşturmak için dil ritmi konusuna eğilmek gerekiyor. Kimi metinlerde olaylar, değişim ve dönüşümler fazlasıyla hızlı ilerlerken kimilerinde işlevsiz ayrıntılar anlatıyı ağırlaştırıyor. Her iki durumda da dramatik etki hızla dağılıyor.

Tematik düzeyde öykülerin büyük ölçüde içedönük olduğunu söyleyebilirim. Aile, hafıza, bireysel sıkışma, içsel çatışma başat konular arasında. Bu temaları nesneler üzerinden anlatma eğilimi söz konusu. Ne var ki kullanılan imgeler genellikle dramatik derinliği taşıyamadan yüzeyde kalıyor. Bireysel hikâyelerin önündeki en büyük tıkanma nedeniyse tikelden evrensele, bireyselden toplumsala doğru bağlantıların kurulamaması. Yazarlar güçlü fikirler bulmakta değil, fikirleri yaşam alanı kurarak anlatmakta zorlanıyor. Tikelden evrensele ulaşmanın toplumu kucaklayan bir yaşam alanı oluşturabilmek ve bu bağlantıların derinleştirilmesiyle ilgili olduğunu hatırlatmalıyım.

ALTAN CAN

"Voltran Senfonisi" uzun bir öykünün taslağı gibi görünüyor. Üç farklı zaman diliminde olanları sahneleyerek anlatmaya yöneliyorsunuz. Açılış sahnesi derinleşmeye başladığında zaman değişiyor. "Babam şimdi bir kasabada, küçük bir evde yaşıyor" cümlesiyle ileriye yönelen anlatı babayla anlatıcının yaşantısının ne durumda olduğunu açıklıyor. Çok geçmeden yeniden geçmişe dönüyoruz. "Babamın dizlerimizin dibinde ağladığı gecenin sabahında ev halkı salonda kahvaltıdaydı" cümlesiyle başlayan bölümde baba, dede, hala, anlatıcı ve abisinden söz ediyorsunuz. Bunlar öykü kişisine dönüşemeden, sahne kurulamadan öykü birdenbire sona eriyor. Öykü malzemesiyle anlatma süresi bağdaşmıyor. Bu şekilde üç farklı sahne kuracaksanız atmosferi ve öykü kişilerini ayrıntılarla geliştirmelisiniz. Anlatma süresini kısa tutmayı tercih ederseniz fiziksel zamanı netleştirip tek sahnede olanları anlatmayı deneyebilirsiniz.

BURCU ÖZMEN KULAÇ

"Yemek Hazır" başlıklı öyküde ev içi görünmeyen emeği, orta sınıfın aile yaşantısına sirayet eden ev içi rolleri ve anneliğin toplumsal algıdaki karşılığını işliyorsunuz. Ayrıntılarla atmosfer kurma, gerilim örme konusunda başarılısınız. Karakteriniz Necla'nın hayatının merkezi mutfak. Aile içi hiyerarşi burada çözülüyor. Necla da kimliğini mutfak emeğiyle tanımlıyor. Necla'nın yemek hazırlaması sırasında duyduğu sesler, kokular bir süre sonra gerilimi taşıyan unsurlara dönüşüyor. Aspiratör gürültüsü, bıçağın kesme tahtasındaki sesi, soğan doğrama, fırında pişen tavuk... Salatalık ve yoğurt konusundaki takıntıları, kusursuzluğun oluşturduğu iç baskıyı iyi aktarıyorsunuz. Küçük aksilikler krizin büyümesine alan açıyor. Buna karşılık göstererek anlattığınız sahnenin iç gerçeğini zaman zaman anlatıcı açıklıyor. "Geçmiş ve gelecek arasında gidip gelen düşüncelerinin yoğunluğunu, bıçağın kesme tahtasında çıkarttığı haddinden fazla yüksek sesle fark eder, gözlerini kapatıp ona kadar sayarak sakinleşmeye çalışırdı." "Necla yılların biriktirdiği tüm öfkesini, söylenmeyen kelimelerini anlamsız bir biçimde tükürüyordu halının üzerindeki ölü tavuk mahalline." Bu gibi cümlelerdeki yorum, açıklama anlatının doğallığını kırıyor. Karakterler de tek boyutlu kalmış. Necla'nın kocası Rıza, çocukları ve gelini... Bu karakterlerin işlevi Necla'nın dünyasını görünür kılmak. Onların etkinliğini sahne içinde artırabilirsiniz.

CAN GÜVEN

"Uzaklarda Arama" başlıklı öykünün açılış sahnesinde seçtiğiniz ayrıntılarla karakterlerin hayatı nasıl yaşadığını bir çırpıda anlatıyorsunuz. Gözlem gücüne dayalı gerçekçi ayrıntılar fantastik damara geçiş için zemin hazırlıyor. Öykünün temel sembolü gemici dürbünü. Babanın zihnindeki oyunu kuran bu nesne kaçırılan fırsatları gösteriyor, yaşama cesareti veriyor. Babasının Kemal'e söylediği şu sözler kritik: "Oğlum bir kez bak şu dürbüne, benim hatırım için, azıcık dünyan değişsin. Fotokopi makinesi gibi yaşayıp gidiyorsun; her gün bir diğerinin kopyası. Hadi benden geçti, senin bahanen ne?" Kemal'in karakterinden önemli izler taşıyor bu cümleler. Kemal'in dürbüne bakınca Ayşe'yi görmesi birdenbire oluyor. Bu değişim hızlı. "Kemal bir eli

dürbünde kafasını kaşıyor" cümlesinden sonraki konuşmada yaşanan çözülme de hızlı oluyor.

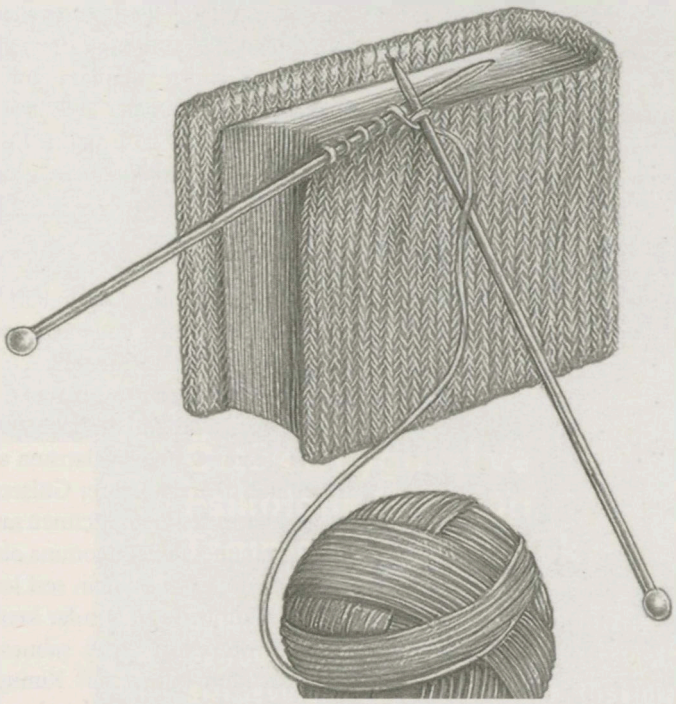
CEZMİ ERDEM

"Kırmızı Çiçekli" adlı öyküde ataerkil aile yapısında aile içi baskının, utancın, bastırılmış travmanın yarattığı dili deşifre ediyorsunuz. Boşluklu anlatımınız, kısa, kesik ve örtülü cümlelerinizle hem anlatıcı karakterin hem atmosferin gerilimini yansıtıyorsunuz. Öyküye adını veren kırmızı çiçekli elbise hikâyenin temel simgesi. Anlatıcının bu elbiseyle kurduğu ilişkide hikâyenin çatışma alanları açığa çıkıyor. Elinizdeki malzeme katmanlı bir yapıya zemin hazırlıyor. Öykünün alanından hızlıca geri çekiliyorsunuz. Malzemeyi derinleştirebilirsiniz.

FERİT YILDIRIM

"PTT Kargo" sarsıcı bir giriş cümlesiyle açılıyor. Çok geçmeden doğa tasvirine yöneliyorsunuz. Yabani buğday başaklarından bal arılarına, narin kanatlı kelebeklerden boz ayılara, kırmızı benekli alabalıklara... Yoğun doğa tasviri ekolojik çeşitliliği, yaşamın çoğulluğunu yansıtıyor. Doğanın uyum içindeki düzenini gösterdikten hemen sonra savaşın kıyıcılığını işliyorsunuz. Uzun pastoral betimlemeler savaş sahnesinin trajedisini artırıyor. Savaşın görünmeyen bir teknolojik iktidar tarafından yönetildiğini işaret eden ayrıntılara yer veriyorsunuz. Dağda çatışmada ölen bir gerillanın kemiklerinin yıllar sonra kargo paketinde annesine teslim edilmesi öykünün omurgasını oluşturuyor. Modern bürokrasinin insanı nasıl nesneleştirdiğini gösteriyorsunuz böylece. Anne karakteriniz bütün kayıp annelerini, politik şiddet mağdurlarını, yasın onurunu temsil ediyor. Final öykünün zirvesi. Cenaze töreninin yapılamaması, imamın gelmemesi, köyün güvenlik çemberine alınması, geride kalanların yas hakkının engellenmesi anlatı boyunca biriken etkinin zirveye ulaşmasını sağlıyor.

PAOLO DALPONTE



HANDAN PALTACI

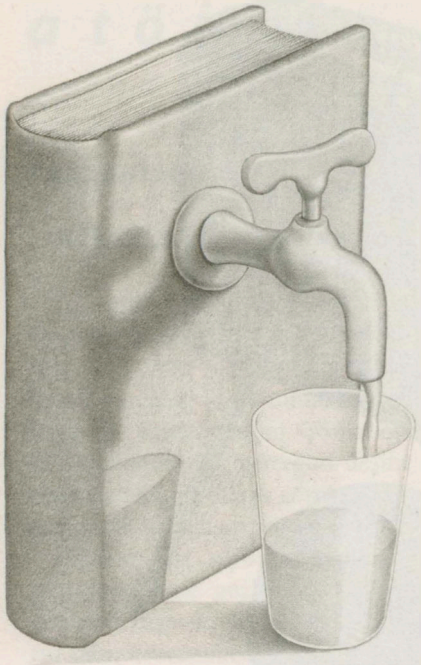
"Arenada Üç Zühal" başlıklı öykünün özgün bir düşüncesi var. Karakterin içsel çatışma dramatizasyonunu da iyi kurmuşsunuz. Fakat çalışmanız bu haliyle henüz tamamlanmamış izlenimi bırakıyor. Neriman'ın kim olduğu çok hızlı ortaya çıkıyor. Diyalog hızlı akarken anlatıcı zaman zaman devreye giriyor. Karakterin iç bulantısı, imrenme, tiksinme gibi ifadeler fazlalık etkisi yaratıyor. Para bavulu bir sınama aracı işlevi görüyor ve yüzeysel bir imge olarak kalıyor. Finalde Neriman'ın konuşması sırasında söylediği şu sözler hikâyenin temel cümlesi: "Yolu iyi ezber etmiş olan Gelecek, hiç ummadığı anda Geçmiş'in kapısında beliriverir." Bu cümle fazla açık. Mesajı doğrudan söylüyorsunuz. Diyalog akarken anlatıcının şu cümlesi de fazlalık etkisi yaratıyor: "Haksız parayla gelen güç, tüm hücrelerine abanmış da zehirlemiş olacak ki, sizli bizli konuşmayı bırakıvermişti."

NESLİŞAH ALBAYRAK

"Takoz"un girişinde sahne kurmaya başlıyorsunuz. Karakterin davranışlarını gösterirken onun hikâyesinin arka planıyla ilgili bilgileri işlemeniz sahnenin önünü kesiyor. Hocası, ailesini ikna etmesi, sponsorluklara dair bilgiler anlatı ritmini düşürüyor. Karakteri eylem sırasında gösterirken ayrıntıları çeşitlendiriyorsunuz. Sözgelimi tren yolculuğunda kitap okuyan kadın, kitabın adı, valizlerine hükmetmeye çalışan yaşlı teyze ve amcalar... Bunlar genel olarak hikâyedeki etkiye hizmet etmiyor. Altıncı paragrafta anlatımda hız devreye giriyor. Ev arkadaşıyla yemek hazırlığını, yemekteki sohbeti özetleyerek anlatmışsınız. Seçtiğiniz ayrıntılar iyi bir gözlemci olduğunuzu gösteriyor. Öykünüzde dil ritmi konusuna eğilmenizi öneririm.

NURİ ALP ÖZEL

"Hey Kel" kısacık bir öykü. Küçük bir berber dükkânındaki sıradan bir karşılaşmayı anlatıyorsunuz. Hastalığın yarattığı olası bir dram sade bir olayla çözülüyor. Genel olarak sağlam bir hat kurmuşsunuz. Ancak açıklamalar etkinin dağılmasına neden oluyor. Sözgelimi anlatıcı saçının sakalının olmamasını kemoterapi tedavisine bağlayarak berbere açıklamıştı. "Yüzümün herhangi



bir yerinde kıl görse makinaya atılacak sanki, ama yok işte, bulamıyor" cümlesindeki "ama yok işte, bulamıyor" vurgusuna gerek var mı? Kemoterapi tedavisi gördüğünü berbere açıklaması sırasında "beni yargılamayacağını düşünerek" demesi de belli bir yere bağlanmıyor. Kafesteki ötmeyen kanarya imgesi de önemli öykünüz için. Kanarya imgesinin işlevini tamamlaması için alan açabilirsiniz.

ÖZGÜR DURLANIK

"Dürbün" aile içi mesafe, geçmişle hesaplaşma, bakım yükü gibi meselelere, duygulara ve farkındalık anlarına odaklanıyor. Bir hafıza metaforu olarak kullanılan dürbün anlatıcının da geçmişe bakmasına aracı oluyor. Karakterlerin arasındaki duygusal mesafeler kadar zamanlar arasındaki mesafe de önemli öyküde. Geçmişle şimdiki zaman arasındaki ilişkiden doğuyor anlatı. Geçmişte eve dönmesi beklenen babayken, şimdi baba çocuğunun eve gelmesine muhtaç. Ebeveyn rolü çocukta artık. Baba çocuğuna geçmişte eksik kalan sevginin küçük bir telafisi olarak, "İyi ki varsın" diyor. Babaya yönelik yapılan yorumlar anlatıcının içsel analizine dönüşüyor. Sahneleyerek olayı gösterirken geçmişte olanlara yöneliyorsunuz. Açıklamalar öykünüzün anlatma süresine göre uzun. Kısaltarak dramatik etkiyi davranışlarla, diyalogla çözebilirsiniz.

PEMBE ELİF YÜRÜK

"Sarkaç" şimdiki zamanın içinden konuşan yaşlı bir ben anlatıcıyla başlıyor. İkinci cümlede anlatıcı değişiyor ve dış gözlemci anlatıcı devreye giriyor. Fotoğraf albümü aracılığıyla geçmiş zaman anlatısına açılıyor hikâye. Ana karakter Gülşen'in yaşadıklarını açıklayan üçüncü şahıs anlatıcının mesafeli ses tonuna olayları deneyimleyen bilincin sesi karışıyor. Öykünüzde şu sorular kendiliğinden oluşuyor: Öykü sahnesindeki çocuğun bilinci mi? Konuşan kişi yaşlı anlatıcı mı? Yoksa her şeye dışarıdan bakan üçüncü şahsın dili mi biçimliyor hikâyeyi? Öykünün dramatik merkezi Gülşen'in annesini kaybetme ihtimali ile akrabalarına verilmesi arasında yaşanan sıkışma. Bir çocuğun başkalarının verdiği kararların ortasında kendi varlığını kurmaya çalışması üzerinden ilerliyor öykü. Ayrılma travmasıyla aidiyetin bölünmesine odaklanıyorsunuz. Ne var ki bu etki kısa sürede dağılıyor. Kız çocuğuna biçilen roller ana etkiye tam olarak bağlanamıyor. Dikiş dikme, dükkân meselesi, gazete haberi hikâyenin dokusuna tam olarak yerleşemiyor. Karakterin duygularını davranışlarla gösterdiğinizde hikâye canlanmaya başlıyor. Öyküde anlatıcı ve etki üzerinde durmanızı öneririm.

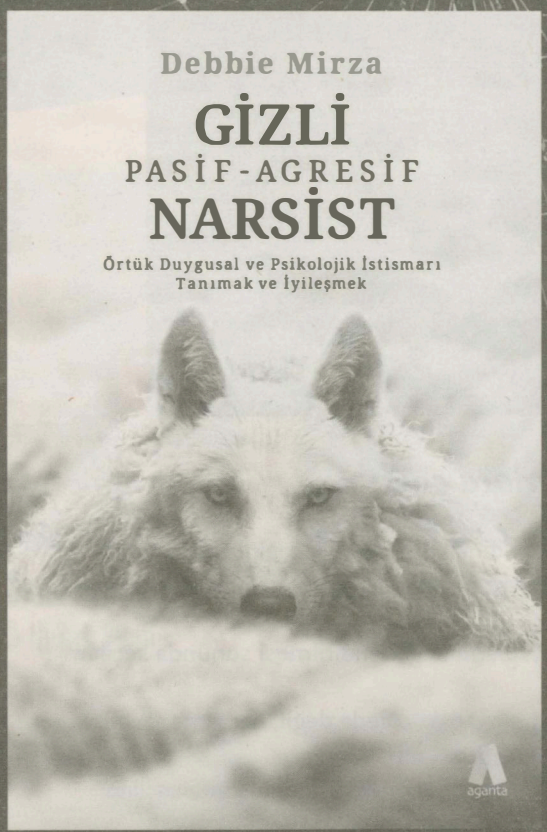
SEMRA YILMAZ UÇAR

"Çarpılma"da yetişkin anlatıcının çocukluk döneminde olanları anlatması öyküye iki katmanlı bir bilinç kazandırıyor. Mezarlık korkusu, cin hikâyeleriyle çarpılma korkusu çocukluğun irrasyonel bakışını, bu korkuların nedenini açıklayan anlatıcı yorumlarıyla rasyonel kavrayışını yansıtıyor. Gerilimi çocuk dünyasının saflığıyla yetişkin bilinci arasındaki mesafede kuruyorsunuz. Mekânın dramatik işlevini etkili kullanmışsınız. Mezarlık, dedelerin evi, okul yolu ve köprü atmosferin psikolojik katmanını sırtlanıyor. Tuvalet korkusu ve yatağı ıslatma aile içi mizahı kuruyor. Güveni ifade eden ev ile korkuyu yaşatan mezarlığı iç içe anlatmanız, duyusal ayrıntılarla atmosferi biçimlemeniz, geçişlerdeki başarınız kutlanmaya değer. Anlatı boyunca biriken etki finalle tamamlanıyor. Biyografi dili öykü dilini yer yer baskılıyor. Spastik kolon gibi ifadeler etkiyi kırıyor. Metin devam edecekmiş izlenimi yaratıyor.

TOMRİS SEMERCİ

"Bengü" bir tanıklık öyküsü. Anlatıcı sonu trajik biten hayat hikâyesini anlatıyor. Çocukluk döneminde tanıştığı, yaşam yolunun değişmesini sağlayan genç bir kadının yıllar içinde geçirdiği değişimi ve bu değişimin sorumlularını gösteriyor okura. Anlatıcı hikâyenin bütün motivasyonunu finalde açıklıyor. "Bütün bu hikâyeyi size bir doktor nasıl olunuyor öğrenin diye anlatmadım. Bilin diye anlatıyorum, Bengü Koçak bir kadın cinayeti kurbanıdır. Bağcılar'dan geçmiş özgür bir ruhun hayattan koparılışıdır." Hikâyede etkiyi düşüren temel neden bu açıklama değil. Mahalle gibi bir yaşam alanından ve oradaki insanlardan söz etmenize karşın mekânı ve karakterleri gereğince işlememişsiniz. Uzun bir zaman diliminde olanları aktarmanın risklerinden biridir bu. Aşmak için seçtiğiniz sahneleri mekân ve zaman ayrıntılarını, karakteri var eden diyaloğu ayrıntılarla geliştirerek anlatmanızı öneririm. Bengü Koçak'ın mahalleye gelişi ve onunla tanışma sahnesi ile Bengü'yle bulaşık yıkama sahneleri için bu çalışmayı yapabilirsiniz. "Çokonat" ayrıntısını bir örüntü biçiminde işlevsel kullanmışsınız. Öykünüzün yaşam alanını destekleyen ayrıntılara ihtiyacı var. N

Örtük Duygusal ve Psikolojik İstismarı Tanımak ve İyileşmek



Örtük Duygusal ve Psikolojik İstismarı Tanımak ve İyileşmek

Eşinizi, arkadaşınızı, anne babanızı ya da patronunuzu seviyorsunuz ve onların da sizi sevdiğini düşünüyorsunuz. İlişkinizde her şey yolundaymış gibi görünse de hayatınızdaki insanın size yaklaşımı onunla ilgili inançlarınızı sorgulamanıza yol açıyor. Kafanız karışık, tedirginsiniz ama nedenini anlamıyorsunuz. Tükenmiş hissediyor, kendinizi asla yeterince iyi bulmuyor, sorunun sizde olup olmadığını düşünüyorsunuz. Peki gizli bir narsist tarafından duygusal olarak istismar ediliyor olabilir misiniz?

Gizli Pasif-Agresif Narsist narsisizmin en sinsi biçimi olan gizli narsisizm üstüne ufuk açıcı bir kılavuz. Gizli narsistlerin kontrol ve manipülasyon taktiklerini, hedef olanların maruz kaldıkları sevgi bombardımanı, değersizleştirme ve bir kenara bırakma evrelerini incelerken gizli narsistlerle ilişki atlatanların deneyimlerine kulak veriyor. Ve toksik ilişkilerden arınmış güzel bir gelecek adına iyileşmeye ve kendini onarmaya giden yol için incelikli öneriler sunuyor.

İngilizceden çeviren Ebru Kılıç
208 s. • 13,6*21 cm
3. Basım Şubat 2026
ISBN 978-625-94869-0-1

3. Basım

aganta

www.notoskitap.com
/AgantaKitap

Bu resmin öyküsünü yazar mısınız?



James Ensor

Notos'tan genç yazarlara çağrı.

Öykü yazma tutkunuzu yönlendirebileceğiniz bir alan, kendinizi dışavurabileceğiniz bir zemin bulamıyor, yazdıklarınızı nasıl değerlendireceğinize karar veremiyorsanız, **Notos** sizin için uygun bir yol açıyor.

Notos'un her sayısında duyurulan bir konuda yazılan öykülerin değerlendirilmesi sonunda seçilen bir öykü, dergideki öteki öykülerle birlikte yayımlanıyor.

Genç yazarlar bunu bir yarışma olarak düşünebilir, ama öteki öykücülerle değil, her genç yazarın kendiyle yarışması. İlgi ne çok olursa, seçilen öykü de o denli güzel olur.

Yukarıdaki fotoğraftan çıkarak yazılıp bize gönderilenlerin değerlendirilmesinden sonra seçilen öykü, **Notos**'un Temmuz-Eylül, 108. sayısında yayımlanacak.

Resmin derinliğine ne denli yaklaşılırsa, yazılacak öykü o denli başarılı olur.

Her ânın, her fotoğrafın ya da resmin öyküsü yazılabilir. Konumuz bir resmin anlattıklarıysa, önce verilmiş bir andan çıkılacak, ama öykülerin başarısı, o ânı sonra kurmacaya dönüştürme ustalığına bağlı olacaktır.

Katılımcıların göz önünde tutması gereken ilkeler

1. Öyküler editor@notoskitap.com adresine, *Bu resmin öyküsünü yazar mısınız?* başlığıyla ve öykülere ad verip yazar adı aynı sayfada belirtilerek gönderilmelidir.
2. Yazılacak öyküler 400-900 sözcük arasında olmalıdır.
3. Öykülerin son gönderilme tarihi 1 Haziran 2026'dır.
4. Katılımcılar gerçek adlarını kullanmalıdır.

• Yayımlanmak için seçilen öykünün yazarı 1 yıllık **Notos** aboneliği ve **Notos Kitap**'tan kitap armağanı kazanır.

"Yoksulların kasırgası zamanı tarumar edecek!"



Grafikler, algoritmalar ve finans dili arasında insanın hâlâ konuşabildiğini hatırlatan bir roman: **Para Gürültüsü**. Latife Tekin her şeyin izlenme sayılarıyla ölçüldüğü bir çağda genç bir kuşağın kaybolan geleceğini anlatıyor.

canyayinlari.com | f | | X canyayinlari

can