

NURDAN GÜRBİLEK EV ÖDEVİ

denemeler



metis

Nurdan Gürbilek EV ÖDEVİ

Nurdan Gürbilek Boğaziçi Üniversitesi, İngiliz Dili ve Edebiyatı Bölümü'nü bitirdi ve aynı bölümde master yaptı. *Akıntıya Karşı*, *Zemin*, *Defter* ve *Virgül* dergilerinde yazdı. İlk kitabı *Vitrinde Yaşamak*'ta (Metis, 1992) 80'li yılların Türkiye'sindeki kültürel değişimi konu aldı. *Yer Değiştiren Gölge* (Metis, 1995) ve *Ev Ödevi* (Metis, 1999) adlı kitapları edebiyatla ilgili denemelerine yer verir. *Kötü Çocuk Türk* (Metis, 2001) Türkiye'nin yakın tarihinde öne çıkmış kültürel imgeleri, *Kör Ayna*, *Kayıp Şark* (Metis, 2004) Türk edebiyatına yön veren endişeleri, *Mağdurun Dili* (Metis, 2008) edebiyatın mağdurlukla ilişkisini tartışan denemelerden oluşur. *Benden Önce Bir Başkası*'nda (2011) ise ele aldığı yazarı bir başka yazarın ışığında okuyan denemeler yer alıyor. Gürbilek'in Walter Benjamin'in yazılarından derleyip sunduğu *Son Bakışta Aşk* (1993) Metis Seçkileri'nde çıkmış, *Vitrinde Yaşamak* ve *Kötü Çocuk Türk*'te yer alan denemeleri İngilizcede *The New Cultural Climate in Turkey: Living in a Shop Window* (Zed, 2010) başlığıyla yayımlanmıştır.



Metis Yayınları
İpek Sokak 5, 34433 Beyoğlu, İstanbul
Tel: 212 2454696 Faks: 212 2454519
e-posta: info@metiskitap.com
www.metiskitap.com
Yayınevi Sertifika No: 10726

Metis Edebiyat
EV ÖDEVİ
Nurdan Gürbilek

© Nurdan Gürbilek, 1998
© Metis Yayınları, 1998

İlk Basım: Şubat 1999
Beşinci Basım: Nisan 2014

Bu kitapta yer alan denemelerden "Oyun ve Adalet" ilk kez *Defter* dergisinin Sonbahar 1997 tarihli 31. sayısında, "Mırıltıdan Dile" Bahar 1996 tarihli 27. sayısında, "Memur Çocukları, Ev Ödevleri, Pazar Öğle-densonraları", "Ev Ödevi" başlığıyla Bahar 1997 tarihli 30. sayısında; "Büyümenin Tarihi", "Ne Kedisiz Ne Korkusuz" başlığıyla *Virgül* dergisinin Haziran 1998 tarihli 9. sayısında yayımlanmış, bu kitap için gözden geçirilmiştir.

Metis Edebiyat Yayın Yönetmeni:
Müge Gürsoy Sökmen

Kapak Resmi:
Elif Naci, "Kapı Arkasına Saklanan Kız"
54 x 73 cm, İstanbul Resim ve Heykel Müzesi

Kapak Tasarımı: Semih Sökmen

Dizgi ve Baskı Öncesi Hazırlık:
Metis Yayıncılık Ltd.

Baskı ve Cilt:
Yaylacık Matbaacılık Ltd.
Fatih Sanayi Sitesi No: 12/197-203
Topkapı, İstanbul Tel: 212 5678003
Matbaa Sertifika No: 11931

ISBN-13: 978-975-342-230-7

NURDAN GÜRBİLEK
EV ÖDEVİ

Denemeler



metis

Asude'ye

İçindekiler

Giriş

7

Oyun ve Adalet

9

Mırıltıdan Dile

33

Memur Çocukları,
Ev Ödevleri,
Pazar Öğledensonraları

59

Büyümenin Tarihi

77

Kendine Ait Olmayan Oda

93

Ev Ödevi, beş denemeden oluşuyor. İlk dört denemenin her birinde bir yazar, o yazarın kitapları ele alınıyor. Ama bu yazıları birbirine bağlayan ortak bir tema da var. Hepsi bir biçimde çocuklukla, daha doğrusu çocukluğa geri dönerek anlamlandırabileceğimiz deneyimlerle, çocukluğun ilk sahnesi olan evle, içinde büyüyen evlerle ilgili yazılar. Üzerinde düşündükleri metinleri daha çok bu tema açısından ele alıyorlar.

Yalnız burada amaç bir temanın edebiyatta nasıl işlendiğinin örneklerini sunmak değil. Ya da tersine, belli metinler aracılığıyla çocukluğu ya da evi incelemek de değil. Bu metinlerde esas ilgimi çeken, ev denen sahnede yaşanan deneyimlerle bir başka deneyim, bir başka sahne olan yazı arasındaki ilişki. Örneğin Oğuz Atay'ın romanlarını okurken adalet duygusuyla oyun, oyunla yazı arasındaki ilişkiyi anlamaya çalıştım. Latife Tekin'i okurken yokluk duygusuyla dil arasında ya da Tezer Özlü'yü okurken sıkıntıyla yazı arasında nasıl bir ilişki olduğuna baktım. Bilge Karasu'yu okurken "büyümenin tarihi"ni, bu tarihin yazıyı nasıl değiştirdiğini anlamaya çalıştım.

Bu yazıların eleştiri mi inceleme mi deneme mi olduğu sorusunu ben de kendime sordum. Şunu söyleyebilirim: Bu yazıların konusu bir deneyim olarak, bir biçimsel yaşantı olarak edebiyat. Tabii bu, edebiyatı kendi terimleriyle, kendi tarihiyle incelemeyi, orada biçimin nasıl bir hayat sürdürdüğünü anlamayı içeriyor. Ama aynı zamanda biçimin ardında kımıldayan içeriğe bakmayı, yani edebiyatın içinden geçerek başka şeyler düşünmeyi, orada yaşanan deney sayesinde başka alan-

ları yoklamayı da içeriyor. Bu yazıları denemeye daha yakın kılan da bu sanırım.

Ben de bu yazılarda denemenin imkânlarını kullanarak hem ele aldığım metinleri eleştirel bir mesafeden okumaya çalıştım, hem de kitabın bende harekete geçirdiği iç deneye yer açmayı denedim. Yani metinlerin dışına çıktım; bir okur olarak kendi deneyimlerime, ben de yazıyor olduğuma göre bunun sıkıntıyla, bunun oyunla, bunun yoklukla ilişkisine yer verdim. Yazıların bazı bölümleri, özellikle de kitabın metinler arasında daha serbestçe dolaşan son yazısı bunu gösteriyor sanırım.

"Ev ödevi"ne gelince: En azından birkaç kuşağın evle ilişkisinde derin izler bırakmıştır. Ama aynı zamanda yazıyla kurduğumuz; harflerle, kitaplarla, yazmakla kurduğumuz ilk ilişkinin merkezinde de o yok mu?

I

OYUN VE ADALET

"Genel af ne zaman çıkacak albayım?"

Tehlikeli Oyunlar

FREUD Şaka ve Bilinçdışıyla İlişkisi'nde şakanın, gücünü "bilinçdışı krallığı"ndan aldığını söylemişti. Şakanın arkasında bastırılmış bir dürtü olduğunu düşünüyor, zihinsel gerilimdeki bu ani boşalmada bastırılmışın geri dönme çabasını görüyordu, dolayısıyla da yitirileni yeniden elde etmenin yöntemini. Freud'a göre çocukluğun dünyasına anlık bir geri dönüşü şaka: Büyüdükçe edindiğimiz mantıksal düşüncenin basıncım hafifletiyor, bizi yeniden oyunun alanına, "mantığın çocukluğu"na geri götürüyor, düşünce ve sözcüklerle oynamanın verdiği eski hazzı, "oyun evresinde izin verilmiş ancak zihinsel gelişimin seyri içinde mantıksal eleştiri tarafından söndürülmüş" bu hazzı bir kez daha ortaya çıkarmaya çalışıyordu. Şaka, espri, oyun, mizah: Freud'a göre bütün bu araçlarla ulaşmaya çalıştığımız keyif, "gülünçten habersiz olduğumuz, espri yeteneğimizin olmadığı, kendimizi mutlu hissetmek için mizaha gerek duymadığımız" çocukluğumuzda kısa bir süre yaşadığımız keyiften başka bir şey değildi.¹

Freud'un şakada, oyunda ve genel olarak mizahta var olduğunu söylediği özelliklerin birçoğu Oğuz Atay'ın romanlarında da vardır. Atay'ı okurken de sözcüklerle ve düşüncelerle oynamanın, yani saçmalığın, anlamsızlığın, mantık ve gerçek dışı olanın kendisinden haz aldığımız, yazarın da bunları yazarken benzer bir haz almış olduğunu düşündüğümüz yerler

1. Tamamı ya da bazı bölümleri çeşitli adlarla Türkçeye çevrilen kitabın ulaşılabildiğim eksiksiz çevirisi *Espriler ve Bilinçdışıyla İlişkileri*, çev. Emre Kapkın, Yaprak Yayınları, basım tarihi belirtilmemiş, s. 246.

vardır. Atay'da da şakanın "zihinsel yükü azaltmaya çalışan keyifli bir mizacın" ürünü olduğu anlar vardır. Atay'da da düşüncenin bir kez daha oyun evresine, çocuksu haz kaynaklarına geri dönmek istediği; şakanın, insanı huzursuz eden düşünsel içeriği bastırmak yerine hazza dönüştürmenin yolu olduğu yerler vardır. Atay'da da bazen şaka yetişkinlerin dünyasına karşı durmanın, yaşanmamış bir çocukluğa geri dönmenin bir yolu olur. Ama aynı zamanda çocukluktan da kurtulmanın bir yolu: Freud'un "erişkinine uygun düşmeyen şeyler gülünçtür" saptamasını haklı çıkartırcasına, Atay'da da şaka gülünç olmayı aşip mizahi hazzın alanına geçmenin aracıdır. Çocukluğunu yaşamamış, bu yüzden hep çocuk kalmış "hayat acemisi" kahramanların gülünç olmaktan, yani çocuksuluktan kurtulduğu yerdir. Belki de en önemlisi şu: Atay'da da şaka Freud'un sözünü ettiği gibi duygudan yapılmış bir tasarruftur. Atay'ın yarı şaka yarı ciddi *tarifiyle* "duygulu ve romantik bir insan"ın acısını, öfkesini, kederini mizahi haz lehine geri çekmesinin, kendi kederiyle, kendi öfkesiyle, kendi "samimiyet buhranı"yla dalga geçmesinin, bu buhranı hazza dönüştürmesinin bir yoludur.

Bütün bunlar Atay'da vardır. Biri dışında. Freud'un şaka-da, genel olarak bütün mizahta var olduğunu söylediği bir özellik, "düşmanımızı aşağı, değersiz ya da gülünç kılarak dolaylı yoldan onu alt etmenin zevkine ulaşmak", bu pek yoktur Atay'da. Çünkü karşısındakini *değersizleştiren* (ya da *değersizleştirebilen*), onu yeren bir alay değildir Atay'ınki. Belki de bu yüzden, Freud'un mizahta var olduğunu söylediği özelliklerin birçoğunu onda bulmamıza rağmen, sanki başka bir yerden geçilerek, başka bir yol katedilerek araştırılmalıdır Atay'daki mizah. Yazının ilerleyen bölümlerinde daha ayrıntılı olarak tartışacağımı şimdi kısaca özetlemem gerekirse: Atay'ın oyunlarında haz kadar endişenin, isyankâr bir içerik kadar suçluluk duygusunun, alay ettiği nesneye yönelmiş bir yıkıcılık kadar yıktığını içerme, onarma isteğinin de payı vardır. Hatta, bu ikinci saydıklarım daha ağır basar. Bir başka deyişle

Atay'ın mizahında, karşı çıktığı şeyi arkasında bırakmış olmanın verdiği ferahlamadan, özgürlük duygusundan çok, haklılık zemininin kaydığı bir ortamda her şeye rağmen bir adalet duygusunu koruma çabası öne çıkar. Ben bu yazıda bu duygunun içsel kaynaklarını anlamaya çalışacak, bunun çoğu zaman düşündüğümüz gibi oyunla çelişmediğini, dahası bu adalet duygusunun Atay'da nasıl kendisini ancak oyunla birlikte var edebildiğini incelemeye çalışacağım.

Atay'ın dilini konuşarak başlayalım. Çünkü iyi edebiyatta çok rastlanan bir durum değil: Atay'ın romanlarında hep bir söz fazlasıyla, bir laf kalabalığıyla karşı karşıyayızdır. Sözün durmadan çoğaldığı, konuşanın hep yeni söz üretme gereğini duyduğu, sözün anlamını tüketip konuşanı yorgun düşürdüğü bir konuşma biçimi. Zaten hemen fark edilir: Atay'ın romanlarındaki dil, birbirine eklenmiş çeşitli seslerden, üst üste yığılmış çeşitli söylem katmanlarından oluşmuştur. Bu, özellikle de *Tutunamayanlar* için geçerlidir. Atay'ın dili, bu topraklarda yaşayan insanların üzerinde hep bir basınç uygulamış, belli bir kamusal kazanmış çeşitli söylemlerin dışına çıkarak değil, onların içinden yol alarak var edebilmiştir kendini. Bu yüzden de popüler diyebileceğimiz çeşitli dillerin, örneğin acılı aşk romanlarının, abartılı melodramların, hüznü alaturka şarkıların, Türkçe tangoların, dokunaklı ölüm ilanlarının, yaralı gönül muhabbetlerinin dilini içinde barındırır. Diğer yandan resmi bir söylemi; bayram nutuklarından, ortaokul ders kitaplarından alınmış hamasi cümleleri de içinde taşır. Batı taklitçiliğinden beslenmiş kalkıncı bir bilimsel söylemin, her şeyi yansız kavramların içine sıkıştırılan ansiklopedik bir dilin içinde gezinir. Bunun da ötesinde kitaplarının yayımlanmasından ancak on-on beş yıl sonra, 1980'lerde bu ülkenin kültürel hayatına damgasını vuracak çeşitli muhalif dillere de

rastlarınız orada; acıyı, kederi yücelten, çok sonra arabesk sözcüğü altında toplanacak türden anlatımlara ya da olumsuzlama anını rahatça savunulacak bir doğruya dönüştüren bir marjinallik söylemine, bir akıl karşıtlığına da rastlarız. Dahası, edebiyat ya da psikanaliz gibi daha ciddi denebilecek diller de bu katmanların içinde yerini almıştır. Farklı düzeylerde de olsa bütün bu dillerle oynayarak, bu dilleri eğip bükerek, başkalarının dilinin bir parodisi, abartılmış bir taklidi olarak kura-bilmiştir Atay kendi dilini.

Bunun bir nedeni, belki de Atay'ın "Türkiye'nin Ruhunu" dediği şeyi anlatmak istemesi, bu ruhunsa ancak bir gürültü olarak ifade edilebileceğinin farkında olmasıydı. Bir ikinci neden, her şeyin söze dönüştüğü, yazarın hakikat denen şeyin belirsizleştiğini hissettiği bir ortamda, dilde doğruluğun ancak olumsuzlama yoluyla, kamusallaşma iddiasındaki her tür özelliğın bir taklidi olarak kurulabileceği inancıydı. Bir başka neden, kendi duygularını abartıp onlarla dalga geçerek başkalarının gözünde gülünç olmaktan kurtulmaktı.² Başka şeyler de eklenebilir, ama şu önemli: Atay'ın romanlarından yükselen gürültü, yukarıda sözünü ettiğimiz çeşitli difflerin birbirine karışmasından, birbirini çelmesinden kaynaklanan bir gürültüdür. Oynarken durmadan bir rolden diğerine girip çıkan çocukların çıkardığına benzer, dışardan bakıldığında anlamsız görünen, anlamın tükendiği izlenimini veren bir gürültü. Atay mizahını büyük ölçüde bunun üzerine, *Tutunamayanlar*'da "kaba, gürültücü adam" Turgut Özben'in, *Tehlikeli Oyunlar*'daysa "iş öylesine şakaya getiririm ki, gerçeğın anlamı kalmaz," diyen Hikmet'in çıkardığı gürültü üzerine, bu durmadan çoğalan, durmadan kendini yanlışlayan söz üzerine kurmuştu. Edebiyattan genellikle beklediğimiz gibi, kendine gürültünün duyulmayacağı sessiz ve temiz bir nokta aramıyordu; yani gürültünün dışına çıkmaya çalışmıyor, onun için-

2. Atay'da ironinin duyguyu denetlemeye yönelik işlevine çok önce Murat Belge dikkat çekmişti: "Tutunamayanlar", *Yeni Dergi*, sayı 99, Aralık 1972, s. 281; *Edebiyat Üstüne Yazılar* içinde, Yapı Kredi Yayınları, 1994, ss. 185-193.

den yol almayı deniyor, onu abartıp uç noktasına vardi-
 rıyor. Burada da Freud'un sözünü ettiği türden çocuksu bir haz,
 sırf sözcüklerle oynamanın kendisinin verdiği bir haz yok de-
 ğildir. Ama bu abartılı, bu aşırı dile kimliğini veren, Atay'ı bir
 türlü tamamlanamayan bir sözün, bir öncekini olumsuzlaya-
 rak uzayıp giden cümlelerin yazarı kılan aynı zamanda endi-
 şedir. Zaten Atay da roman kahramanlarının ağzından bu en-
 dişeyi sık sık dile getirir: "Allahım, ben ne yaptım! Bugüne
 kadar söylediğim her sözü geri alıyorum. Konuşmayı da bir
 unutulabilirsem," der Turgut Özben. Her şeyi söze dönüştürmeyi
 sonuna kadar götüren, "buraya konuşmak için geldim," diyen,
 dünyaya sözle düzen vermeye, hayat kadar büyük boşluğu
 sözle kapatmaya çalışan, sürekli gürültü çıkartarak ayakta ka-
 labilen Hikmet'se şöyle der: "Ne olurdu bazı sözleri hiç söyle-
 memiş olsaydım; ya da bazı şeyleri hiç söylememek için kesin
 kararlar almamış olsaydım... Kendime söyleyecek söz bırak-
 madım." Akıp giden sözü geri alma, geriye sarma isteği:
 "Söylediklerimi, kapı kapı dolaşarak geri almak istiyorum."

Endişeye yol açan çelişkiyi de anlatmış, sözün her zaman
 fazla, çünkü her zaman eksik olduğunu hissettirmişti Atay.
 Daha söylenecek çok söz vardır, çünkü konuşmak için geç ka-
 lınmıştır. O kadar çok yarım kalmış yaşantı birikmiş, o kadar
 çok yaşantı dile getirilemeden kalmıştır ki, konuşan önce bu
 büyük boşluğu doldurmak zorunda hisseder kendini. Tur-
 gut'un söylediği gibi: "Her gün açıklanamayanlar biraz daha
 artıyor. Tarifî güç bir yorgunluk geliyor üstüme."

Bu "açıklanamayanlar" üzerinde daha önce durmuştu Orhan
 Koçak. Atay'ın mizahının anlatma gereği ile anlatmanın im-
 kânsızlığı arasındaki gerilimden kaynaklandığından söz edi-
 yordu: "Yakınlarımızın saçmalıklarına, sıradanlıklarına duy-
 duğumuz saygı, bağlılık anlatılamaz. Fazla somut, fazla tekil,

fazla tikeldir, anlatıldığı zaman dilin evrenselliğine bürünerek genelleşir. Ve sahip olduğu yarım-doğruluğu da yitirir. Atay anlatmak zorundaydı: Bu çok tikel yarım-doğruların, bu sıradanlıkların, kamusal yaşamın soyut genelliği karşısında eleştirel bir gizilgücü olduğunu seziyordu belki... Öte yandan, doğruluğun ancak anlatılan, açığa çıkarılan bir şey olduğunu da biliyordu... Anlatmak zorundaydı ve anlatılamayacağını, anlatılınca gülünç olacağını biliyordu. Bunu, bir anlatım ve yazım tekniğine dönüştürdü: İroni."³ *Tutunamayanlar*'ın "Beşinci Şarkısı"nda Selim Işık da sorunu tam bu sözcüklerle anlatır: "Anlatamıyorlar anlatılamayanı." Hemen altındaki dize de ekler: "Anlatmak gerek."

Anlatılamayacağını biliyordu ama anlatmak zorundaydı. Uzun zamandır edebiyat kuramı gibi edebiyatın kendisi de ilk cümle üzerinde duruyor, dilin sınırlarından konuşuyor. Oysa Atay'ı anlamak için, hiçbir zaman tam anlatılamayacağını bilsek de ikinci cümleyi açmamız, bunun içinse artık edebiyata pek sormadığımız soruları sormamız gerekir. Neden anlatmak zorundaydı Atay? Neden anlatmak zorunda hissederiz kendimizi? Bu sorunun yalnızca Atay için değil, yazan çoğu insan için geçerli olan, aslında basit, bu yüzden artık pek rağbet etmediğimiz bir cevabı var: Atay anlatmak istiyordu çünkü anlaşılacak istiyordu. *Günlük*'te açık bir biçimde dile getirmişti bunu. Romanlarındaysa kahramanlarının ağızından espiyle kuşatılmış bir biçimde dile getirdiği yine buydu. "Yaşarken anlaşılmaya mecburum," der Hikmet, "insanlar bilmeli." Atay'ın kahramanlarının zihinlerini sürekli meşgul eden, aslında hepimizin bildiği şeyler: İnsan anlatmak ister çünkü anlatamamak bütünüyle unutulmak demektir ("Bütünüyle unutulmaya kimsenin gücü yetmiyor... bütünüyle unutulmak gibi acıklı bir oyuna kimsenin yüreği dayanamıyor," der Turgut), çünkü anlatamayan insan dile getiremediği öfkesiyle baş

3. Orhan Koçak, "Oğuz Atay Çözumsuzlüğü'nün Yazarıydı", *Özgür Gündem*, 1 Aralık 1992; Hasip Akgül, *Oğuz Atay'ın Yaşam Oyunu* içinde, Akış Yayıncılık, 1996, ss. 82-5.

başa kalır, çünkü anlatamamak "rüyada bağırmak isteyip de sesi çıkmayan insanın dehşetine düşürür insanı", çünkü anlatamamak yalnızlık demektir (Selim Işık'ın Şarkılar'ına Süleyman Kargı'nın düştüğü açıklamalarda geçer: "Kelimedен önce yalnızlık vardı") vs...

Unutulmak, öfke, korku, yalnızlık, bütün bunlardan söz ediyordu Atay. Ama tam da burada, onu anlatmaya iten, romanlarındaki şaka yığınının ardında kendini hissettiren bir başka nedenden daha söz etmemiz gerekir. Koçak'ın yukarıda sözünü ettiğim yazısında "doğruluk" dediği, Atay'ın kendisinin *Günlük*'te "fazilet" sözcüğüyle ahlaki bir ton kattığı, benimse yazının başında belki fazla geniş bulabileceğiniz bir kavramla adalet duygusu diye adlandırdığım, bunların hepsini içerecek biçimde belki bir onarma kaygısı olarak tanımlanabilecek, yine özneliği içeren ama bunun başkalarına ait olanla kesiştiği alanda gerçekleşebilecek bir şey. Günlüğünde şöyle yazmış: "...başkalarının acı çekmesini kabul eden insan, aynı güçle sürdürmez yaşantısını."

Bu söylenenler, bugün artık birçok insana basmakalıp, beylik, hatta bayat geliyor. Oysa Atay'daki anlatma güçlüğü-nü anlayabilmek için bunları anlamak gerekir. Çünkü Atay'ı ilgilendiren şeyler vardı. Örneğin "Türkiye'nin Ruhı" dediği şey onu ilgilendirmişti. Taşralılık, "yarı alay yarı ciddi" övündüğünü söylediği taşralılığı onu ilgilendirmişti. Fakirlik ya da Oscar Lewis'ten aldığı terimle "fakirliğin kültürü", kendi deyişiyle "sefaletin kültürü" onu ilgilendirmişti. Doğu'nun sitemsizliği, kaderciliği dediği şey, Doğulunun Batılı karşısındaki zavallılığı, bu topraklarda yaşayanların az gelişmişliği, Türk insanının "acıklı" diye nitelendirdiği beceriksizliği, "çocuk kalmış bir millet olması" onu ilgilendirmişti. "Yarıymalakların hikâyesi" dediği şey onu ilgilendirmişti. Belki hepsinden önemlisi kötülük onu ilgilendirmişti; sert, acımasız dış dünyanın kötülüğü kadar insanın kendi küçük hesapları, küçük suçları, bayağılıkları, küçüklükleri Atay'ı ilgilendirmişti.

Bu cümleleri ben yazarken fark ediyorum, siz de okurken fark etmişsinizdir. Bütün bunlardan söz ederken hep bir anlam fazlalığı olur; ya fazla kavramsal, fazla politik ya da tersine fazla duygusal olur insan. Bu ülkede fakirlikle, acıyla, kötülükle ilgili yazılanların birçoğunda da bunu fark etmişsinizdir. Konu fakirlik, ölüm, acı, ayrılık, kötülük, aşk ya da kederse insan çoğu zaman ya genelgeçer laflar eder ya da Atay'ın "aptalca" demekten çekinmeyeceği bir biçimde duygulanır; Hikmet'in dediği gibi "kalabalık yerlerde ağlayan sarhoşlara" döner. Ağzından basmakalıp şeyler çıkar; kendini, daha da kötüsü anlatmak istediği şeyi gülünç duruma düşürür. Çünkü insan böyle şeylerden söz ederken başkaları ya aldırılmazlar ("Beni gayri ciddiye alıyorsunuz") ya da insanı istemediği kadar ciddiye alırlar. Çünkü insan anlatınca küçük düşer, yanlış anlaşılır, çünkü bazı kötü hatıralar insanın aklından kelime olarak çıkmıştır ama görüntü olarak kalmaya devam eder, çünkü kelimeler o görüntüyü hiçbir zaman tam olarak anlatamaz, çünkü içinde kötülüğün olduğu bir dünyayı içinde kötülüğün olduğu bir dünyaya içinde kötülük barındıran bir dille anlatmak zordur. İşte Atay'ın konusu, bütün bunlardır. *Tutunamayanlar*'da Selim bu yüzden ağzından çıkan kelimelerin altında ezilir; büyük kelimelerden kaçınır, büyük kelimeler kullandığını görür. Bu yüzden "bazı durumları anlatmak ne kadar zor," der Turgut, "söylemek yapmaktan daha zor," der Hikmet, "bütün hayatımı kelimeler uğruna harcadım, içi boş kelimeler uğruna," der, kelimelerden kuşkuya düşer: "Kelimeler, albayım, bazı anlamlara gelmiyor. 'Kelimeler, albayım, hangi anlama geliyor?'"

Atay da bu ülkede yetişmiş birçok başka yazar gibi kederli konularla uğraştı. Ama edebiyatın, yitirilmiş olanın ancak uzak bir imgesi olabileceğinin, imgeninse her zaman bir oyun içerdiğinin farkındaydı. Bunu uç noktasına götürdü: Edebiyatı baştan bir oyun yeri haline getirdi, kendi emeğiyle dalga geçti, onu okuruna (onu yanlış anlamaya hazırlanan, onu gayri ciddiye ya da aşırı ciddiye alacak okuruna) baştan bir oyun

olarak sundu. Kötü yaşamış bir hayattan iyi bir oyun çıkarmaya çalıştı. (Hikmet de bunu söyler zaten: "Kötü bir yaşantı, fakat iyi bir oyun.") Çünkü ağzından çıkan sözcüklere pek güvenmiyordu: "Benim bütün kötülüğüm dilimde." Bunu *Tutunamayanlar*'da Selim Işık'a değil, Turgut Özben'e söyletmesi de tesadüf değil. Çünkü romanda Turgut'tan beklediğimiz tam da budur; ölünün ardından konuşmak. Söylenen sözlerin yaşanan olaylardan önemli olduğunu düşünen ama yanlış anlaşılmaktan, gülünç duruma düşmekten korkan, sahte olmaksızın yaşamamayı seçen, bu yüzden de saf bir iyilik olarak, temiz ve çocuk kalan Selim anlatamadan ölmüştür. Onun söyleyemedikleri, araya onun ölümü girdikten sonra nasıl anlatılabilir: "Sen olmadan seni nasıl öğrenmeliyim?" Bu soruyu Atay, başka bir yerde, başka bir biçimde de sormuştu. "Babama Mektup"ta, artık hayatta olmayan babasına yazdığı mektupta bu kez oğul soruyordu: "Sen olmadıktan sonra sana yazılan mektup ne işe yarar?" Edebiyatın merkezinde duran bu soruyu, artık hayatta olmayan yakınlarımızı anarken biz de yaşamışızdır. Onları anmamak, bazı şeyleri düşünüp de anlatmamak olmaz, ama anarken de kaba ya da gülünç olmaktan, daha da kötüsü andığımız insanı küçültmekten, kendini koruyamayacak olan birini elevermekten, düşman bakışlara teslim etmekten korkarız.

Atay bütün bunları anlatmak istiyordu; evet, dilin hiçbir zaman anlatamayacağı ama unutulmasına da razı olunamayacak şeyleri, "hepimizi ezen yaşatmayan ağırlıklar"ı, harcanmış hayatları, bir zamanlar birilerinin uğradığı bir haksızlığa seyirci kalmış olmayı, başkasının acı çekmesini kabul etmenin insanı nasıl güçsüzleştirdiğini, yani yoğun duygular olmadan anlatılamayacak, yoğun duygular olunca da anlatılamayacak, zaten artık birçoğumuzun gülünç duruma düşmemek için çok darda kalmamışsak ya da sarhoş değilsek anlatmamayı seçtiğimiz şeyleri. Bütün bunlardan söz etmenin gülünç, kaba, sahte ya da enayice olmadığı gibi zalim de olmayacak, yeni haksızlıklara, yeni kötülüklere yol açmayacak bir yolu var

mıdır? Oğuz Atay'ın sorusu buydu. Romanlarındaki gürültü, bu soruya cevap ararken çıkarılmış bir gürültüydü. *Tutunamayanlar*'da Selim anlatamamıştı, çünkü rezil olmaktan, kuru gürültüden ibaret kalmaktan korkuyordu. Turgut'sa Selim'in kırılğan, çocuksu hakikatinin unutulmasına razı olmadığı için rezilliği, "zarar yok gülünç olalım"ı, gürültüyü göze almıştı. Atay da her ikisinin hikâyesini anlatırken bunu yaptı: Gürültücü adam olmayı göze alıp gürültünün içinden bir edebi dil yaratmaya çalıştı.

Aynı soruna bu kez dil değil, mekân açısından yaklaşmayı deneyelim. *Tehlikeli Oyunlar* bir gecekonduda geçer. *Günlük*'te de belirttiği gibi, bu gecekondu aracılığıyla biraz da fakirlerin iç dünyasını, "donuk ve zevksiz burjuvalar"mkinden farklı, "sefil bir renklilik" taşıyan dünyalarını canlandırmaya çalışmıştı Atay. Vücutundan çamaşır sabunu ve yağ kokuları yükselen, elleri kıpkırmızı ve çatlak, ten rengi kalın çoraplar üstüne dizine kadar siyah yün çoraplar, entarisinin üzerine kat kat elbiseler giyen, radyoda mevlit dinlerken de askerlerin geçit resmini seyrederken de ağlayan Nurhayat Hanım. Beyaz gömleğinin kirlenmiş kollukları, yünlü fanilas, yün donu, beyaz kıllarının arasını kaplamış kahverengi lekeleriyle Hüsamettin Tambay. Her ikisi de Atay'ı daima ilgilendirmiş bir zavallılık ortamında bir araya getirilmiştir. Ama şu önemli: Bu zavallılık Atay'ı aynı zamanda rahatsız da eder, çünkü bunlar insanın iç dünyasını da zavallılaştıran, insanı başkaları karşısında küçük düşüren şeylerdir, üstleri yatak denkleriyle dolu gardrop-lar, sobanın tüttüğü, pencerelerine hamurla yapıştırılan gazete kâğıtlarının orasından burasından yırtıldığı evler, örümcek ağı gibi görünen çatlamış bir eyve, kirli tabaklar, çıplak duvarlardır. Bir zamanlar içinde büyüdüğümüz ev, utandığımız geçmişimiz, başkalarının alaycı bakışlarını üzerinde hissetti-

ğimiz şeylerdir: "Bu fakirliğe dayanacak kadar sağlam bir mi-dem yok benim." Atay'ı her tür sefalet edebiyatından, hayatımızın şu ya da bu anında hepimizin yatkın olabileceği beyhude bir duygusallıktan ayıran da bu: Turgut'un söylediği gibi "kötülükten ancak kötülük çıkar", başkalarının kötü bakışları bizde de kötü duygular uyandırır. *Günlük*'te Atay'ın kendisi de benzer bir şey söyler: "Karanlık, çarpık, taşlı yolların kirli meyhanelerinde" iyi yarınlardan söz edilemez. Gecekondu denen yer "dıştan bakınca kan-sefalet-şehvet-hırs-cinayet, içten bakınca can sıkıntısı"dır. Bu yüzden Hikmet "dış yaşantılar"ın fakirliğinden, geri kalmış ülke insanının iç dünyasının olamayacağından söz eder. Bu yüzden Atay taşralılığıyla ancak "yarı alay yarı ciddi" övünebilir. Bu yüzden Hikmet geçmişini hem sever hem de ondan daima utanır: "Çünkü param yoktu. Çünkü geçmişimden utanıyordum. Çünkü geçmişimde Kamil Beyler, Fatma Hanımlar, Naciye Hanımlar vardı; babam vardı, berber çantası vardı." Bakkal Rıza vardı, ellerini hep mavi önlüğünün içinde saklayan çırak Süleyman vardı, tombalacı Arif vardı, meyhaneci Kırkor, Kekeme Ahmet Bey vardı. Ağızları kokan, avurtları içine çökmüş, dünyaya alışmamış köylüler vardı. Boyun eğmek zorunda kaldığı "cahil, kültürsüz cadı" Naciye Hanım vardı. Hikmet'in horgörülmelelerine razı olmadığı, kendine yakın bulduğu ama çıplak ışık altında görmeye de tahammül edemediği insanlar: "Babamın gülünçlüğüne de dayanamıyordum, onun yüzünden herkes sanki benimle alay ediyordu... Kadınlara gülünç bir istekle bakıyordu babam; ben de ona mı benzedim Bilge?"

Atay zavallılığın, güçsüzlüğün, aczin ancak bir oyun alanı içinde anlatılabileceğinin, anlatılır anlatılmaz zaten oyuna dönüştüğünün farkındaydı. Nitekim *Tehlikeli Oyunlar*'ın gecekondu, gerçek dünyadaki fakirlerin iç dünyalarının temsili değil, yarı dış dünyadan yarı Hikmet'in iç dünyasından yapılmış bir oyun yeridir. Hikmet'in (ve Atay'ın) barışabilmek için önce kendi dışına atmak zorunda olduğu, ancak şaka konusu yaparsa sevebileceği, ancak oyun nesnesi haline getire-

bilirse iyileştirebileceği bir gerçeğin temsili. Burada, oyun kavramını biraz açmaya çalışalım; bunun için de oyunun içsel kaynaklarına, yani üzerinde yükseldiği içsel yaşantıya, bu yaşantının içerdiği içsel çatışmaya biraz daha yakından bakalım.

İngiliz psikanalist D.W. Winnicott *Oyun ve Gerçeklik*'te oyunu tanımlarken hep ara alanlardan, potansiyel mekânlardan söz eder; iç dünyayla dış gerçeklik, öznel olanla nesnel algı, içsel nesnelere dışsal nesnelere, fantezi ile gerçek arasında yer alan geçiş nesnelere. Oyunun mekânı bu ara alandır; çocuk bu alana dış gerçeklikten nesne ve olgular taşır, bunları içsel gerçekliğinden türemiş nesne ve olguların hizmetine verir. Şunu vurgulamıştır Winnicott: Oynayabilmek için çocuğun nesneyi kendi mutlak denetim alanının dışına yerleştirmesi, dışsal bir olgu, kendi başına bir varlık olarak algılaması, yani onu bir bakıma yok etmesi gerekir. Nesne gerçek olduğu için yok edilmiş, yok edildiği için gerçek olabilir. Gerçek nesne sevgisinin kaynağının da burada olduğunu söyleyecektir Winnicott. Çünkü oyunda hem bir ayrılık hem bir birlik vardır; yok edilen nesnenin kendinden farklı bir şey olarak içelleştirilmesi vardır. Oyun ayrılıkla baş etme çabası olduğu kadar ayrılan şeyi, artık kendi dışına düşmüş bu şeyi, eğer bu yıkıma rağmen ayakta kalabiliyorsa yeniden içirme çabasıdır da.⁴

Melanie Klein'm erken çocuklukla ilgili söyledikleri de hatırlanabilir burada. Bebeğin yıkıcı dürtü ve fantezilerinden, bu yıkıcılığın sevilen nesneye yönelmesinin doğurduğu endişeden, endişenin onda yol açtığı suçluluk duygusundan söz ediyordu Klein. Ona göre onarım çabası, bütün bunların sonucuydu. Yıkıcılığın ve sevginin aynı nesneye yönelmiş olması, iyi ve kötü deneyimlerin aynı nesneden kaynaklanmış olması yüzünden çocuk yıkıcılığını denetlemek, sevdiği nesneye verdiği zararı onarmak, onu yeniden canlandırmak isteyecekti.⁵

4. D.W. Winnicott, "Oyun Oynama: Kuramsal Bir Önerme", *Oyun ve Gerçeklik*, çev. Tuncay Birkan, Metis Yayınları, 1998, ss. 58-73.

"Canım insanlar." Atay'ın mizahındaki sevgiden, alayındaki sevecenlikten çok söz edildi. Ben burada bu sevginin ardındaki çalışmadan, ona varmak için geçilen yoldan, bir oyun olarak edebiyatın ardındaki emekten söz etmek istiyorum. "Canım insanlar." Çünkü daha baştan yıkıcılıktan arınmış bir kavram değildir bu. Tersine, "Canım insanlar! Sonunda, bana, bunu da yaptınız" vardır bunun arkasında, kızılan şeyler vardır, küçük burjuva hayat tarzı vardır, şekilsiz bir kalabalık vardır, halkı küçümseyen aydınlar, aydınları küçümseyen halk, emekli albaylar, bir kötülük olarak askerlik vardır, Bakkal Rıza'lar, bakkal defterleri, kira kontratları vardır, Nurhayat Hanımın yağsabuntozter kokan evine katlanıyor olmak vardır, "bir büyük oyun yeri" olan bu ülkede Hikmet gibi "uşak rolünde" sahneye çıkarılmış olmak, yani oyuna getirilmiş olmak, bu yüzden ağzı sarmısak kokan çavuşun hiçbir sözüne inanmadığı halde başını sallamış olmak, kendini küçültmek, kendini küçülttüğü halde bir sonuca varamamış olmak, buna kızıp garsonlarla kavga etmiş olmak vardır. Sonra "birikmiş alacaklarım vardı bu dünyadan" vardır, "Bilge'nin sözlerinde bana yapılan bir haksızlık var, albayım" vardır, "tuzağa düşürülmüştüm" vardır, "ben de harcanıp gidiyordum bu aptalların arasında" vardır, "herkes kendisini korumasını biliyor, benden başka. Sonunda hep ben kalıyorum ortada" vardır. Yani insanların "bütün kusurları, küçüklükleri, kendini beğenmişlikleri" vardır, "karşılığını bulamadığım bütün sözleri söyleyenlerin hepsi ölmeden rahat edemem" vardır, oyuna getirildiğini düşünen, herkesin burnundan getirmek isteyen öfkeli bir Hikmet vardır. Ya da şöyle söyleyelim: İnsanda yıkıcı dürtüleri harekete geçiren kötü bir dünya vardır. Çünkü Hikmet evlendiğinde arkadaşları onunla alay etmişlerdir, çünkü Hikmet insanlara bir türlü yaranamamıştır, çünkü yoksulluk denen, çünkü ölüm denen bir şey vardır, çünkü Hikmet'in

ölümden korktuğunu bildiği halde annesi gene de ölmüştür: "İşte bu nedenle derim ki, oyunlarımıza onları almayalım! Ya da gerçek hayatta ezildiğimiz için oyunlarda onları rezil edelim! Yerin dibine batıralım! Ey ruh proletaryası! Sizleri uyarıyorum! Gerçekler sizden yana değildir! Bu oyuna gelmeyiniz! Siz onları kendi oyununuza getiriniz. Onlarla, onların hükmünde olan akıl alanında boy ölçüşmeyiniz. Biraz da kendi sahanızda oynayın canım..."

Daha önce sözünü ettiğim yazısında Kleinci bir bakış açısından şunu söylüyordu Orhan Koçak: "Atay, yaşayabilmek için kendi iç mekânını çok iyi olmayan, ama o kadar da kötü olmayan figürlerle doldurmak zorundaydı." Hüsamettin Tamba'yı örnek veriyordu: "iyileşen, iyileştiren bir figür." Klein'in hikâyesinin kurucu öğelerinden biri şuydu: Yeni doğmuş bebek, karşısındaki nesnenin iyi ve kötü yönlerini ayırıp iyi olana yapışarak iyi bir nesneye olan inancı, yani sevme kapasitesini korumaya çalışır. Çünkü bu olmasa, kendini yok etmesinden korktuğu, tümüyle düşman bir dünyaya maruz kalacaktır. Çünkü dış dünyanın kötülüğü bizde de kötülüğü harekete geçirecek, iç dünyamızdaki yıkıcı arzuları besleyecektir. Hayatımızı sürdürebilmek için, Atay'ın sözleriyle "bir gün sonraya çıkabilmek için ve güneşin bir gün daha doğmak üzere olduğunu görebilmek için" iyi nesnelere ihtiyacımız vardır. Hikmet'in iyi bir gecekonduya, iyi bir albaya, iyi bir dul kadına, Nurhayat İyicel'e ihtiyacı vardır. Tek başına bu, dışarıdaki dünyanın, yani gerçek albayların kötülüğünün kanıtıdır ("... siz gerçek değilsiniz, albayım... Siz de oyunumun –dolayısıyla kafamın– içindesiniz... Olmaz, albayım, siz gerçek olamazsınız. Böyle bir emekli albay gerçek olamaz. Böyle bir gecekondu olmaz... Size ihtiyacım olduğu için yarattım emekli albayı.").

Şu doğru: Evet, oyun sayesinde Atay sert, acımasız, kötü bir dış dünyayı, "başkalarının bize uygulamaya çalıştığı tatsız bir ölçü" dediği gerçeği katlanılabılır hale getirmiş, çocuk kalmış bu millete, iyi aile çocuğu olan Batılılara çamur atan bu mahalle çocuklarına, "içinde yaşarken öfkeyle tepin(diği)" bu

dünyaya sevgiyle yaklaşabilmiş, "ülkemizdeki büyük oyun"da rol alan bu kadroyu sevebilir figürler olarak iç dünyasına kazanabilmiş, Batı'nın "soğuk ve mesafeli" yaklaşımındansa "bizim samimiyetimiz ve sıcaklığımız"a yakınlık duyabilmiştir. Bunca gürültü biraz da bunun içindir.

Ama yalnızca bunun için midir? Burada, Atay'ın mizahının kurucu ögesi olduğunu düşündüğüm bir başka şeyi daha vurgulamak istiyorum. Kleinci kavramlarla konuşmayı sürdürürsek: Dış dünyadaki kötülüğün iyileştirilmesinden ibaret değildir oyun, aynı zamanda bir araya getirme çabasını da içerir; bizde hem iyi hem kötü duygular uyandıran nesneyi birleştirme, başkasına beslediğimiz kötü duygular yüzünden duyduğumuz endişeyi giderme çabasıdır da. Kendi çocukluğumuzdan da hatırlarız: Oyunda, kendimize yapıldığını düşündüğümüz bir haksızlıkla baş etme çabası kadar kendi kötülüğümüzü, bunun sevdiğimizimize verdiği zararı telafi ya da tamir çabası da vardır. Hazzın hemen yanına bu endişeyi yazmamız gerekir Atay'da. Çünkü Atay'ın mizahı, kendinde kötü duygular uyandırmışsa da bu nesnenin doğrudaki payını unutmamayan, aynı şekilde haksızlığı ve aczi bir türlü kendi dışına atamayan, alay ettiği nesneyle (gecekonduyla, Nurhayat İyicel'le, Hüsamettin Albayım, Mütercim Arif'le, Bakkal Rıza'yla) aynı maddeden yapılmış olduğunu bilen bir mizahçı. Hüsamettin Tambay figürü sayesinde Atay yalnızca gerçek hayattaki albayların kötülüğünü anlatmakla, insanın yaşamak için iyi nesnelere duyduğu ihtiyacı vurgulamakla kalmadı, aynı zamanda alay edenin kötülükle akrabalığına da işaret etti. Bu da onu, baskı cihazında kendi köklerini görmeye, aydınlarla albayların ortak yazgısını fark etmeye götürdü. Hikmet ve Hüsamettin Albayım, her ikisi de "hiç savaşmadan" emekliye ayrılmıştı (Hüsamettin Albayım ordudan emekli olmuş, Hikmet'se genç yaşta evlilikten çürüğe çıkmıştı), ikisi de birer "yaralı gönül"dü, ikisi de yaşamaktansa düşünmeyi (Tarih'i, aklı) önemsiyordu. "Kötülükten ancak kötülük çıkar" cümlesi ancak böyle yorumlandığında, ya da böyle de yorumlandığın-

da Atay'ın mizahının üzerinde yükseldiği gerçek çözümsüzlüğe işaret eder. Nitekim Atay *Tehlikeli Oyunlar*'ı, Hikmet'in bütün bir hayatı "en ince ayrıntılarına kadar düşünülerek hesaplan(mış) iyiliklerin hayaliyle" geçirdikten sonra kötülükle, kendi iç dünyasındaki kötülükle, can sıkıcı küçüklükleriyle, küçük hesaplarıyla, küçük günahlarıyla yüzleşmesinin romanı olarak kurmuştu. Tutunamayanların prensi, saf ve temiz Selim Işık'ın tersine Hikmet Benol'u "kötü yaşayan", "kötü oyunlar oynayan", insanlar için kötü şeyler kuran, "çocukluğundaki kötü huylarına dönen" biri olarak tasarlamıştı. Bu yüzden Atay'ın mizahı, sırf düşman bakışlardan korunmak, sırf kendi iç dünyasını onarmak isteyen bir mizah değil, aynı zamanda kendi kötülükteki payını gören, bu yüzden endişeli, bu yüzden nesnesinde yarattığı yıkımı da onarmak isteyen bir mizahtı. "Öfke yerine gene suçluluk duygusu kaldı geriye"nin ya da "Babama Mektup"un cümleleriyle "şimdi artık suçun kendimde olduğunu görmek zorundayım"ın mizahı. Bu yüzden Selim Işık'ın "ihanete uğradım"ının yerini Hikmet'te "suç işledim" alır. İşte bu yüzden Winnicott'ın sözünü ettiği "~~yıkıma rağmen ayakta kalan sevi yaşatma çabası~~" ("~~Babama Mektup'ta oğulun basit beğenileri olan, utandığı babasını kendisine haksızlık yapan biri olarak değil de kendinden farklı biri olarak, "içimde benden ayrı olduğunu sandığım bir Cemil Bey" olarak yaşatma çabası, "senin ölümünden sonra daha kuvvetle hissettiğim Cemil Beyi yaşatma çabası"~~) Atay'ın mizahının ayırt edici özelliğidir. Onu, sonraki yıllarda ortaya çıkan Atay'vari mizahtan, oyuncu lafazanlıktan ayıran da budur.

Burada, diğer Atay yorumlarıyla, bu arada Koçak'inkiyle de yollarımız ayrılıyor. Yine aynı yazıda şunu diyordu Koçak: "Kemalizm. Şimdilerde bittiğinden, çözüldüğünden, içi boş bir zırha dönüştüğünden söz ediliyor. Oğuz Atay için her zaman çoktan bitmişti. Onu bir bakıma içerden yaşadığı için, hiç tam inanmamıştı... Atay, zaafı hem içerden yaşamış olduğundan (Bir çocuğun kendi babasının zavallılığını görmesi gibi biraz) hem de Kemal Tahir'deki hasetten hiç pay almadığı

için, dışa yansıtma (projeksiyon) mekanizmasına başvurmaz, tam tersine içleştirerek kudretinden, korkutuculuğundan ve kötülüğünden arındırır." Şu doğru: Atay Kemalizm'i içerden yaşadığı için ona hiç tam inanmamıştı. Ama şu da doğru: Atay tam da bu yüzden, Kemalizmi içerden yaşadığı için, ondan hiçbir zaman tam olarak kopamamıştı. Atay için Kemalizm bir baskı cihazı olarak, bir aldatmaca, bir hamaset olarak çoktan bitmişti evet, ama *Bir Bilim Adamının Romanı*'nda olduğu gibi bir hayat hikâyesi olarak, taşradan yetişip bilimin hizmetine giren Riyaziyeci Mustafa'nın hayat hikâyesi olarak, bu milleti çocukluktan, "kara ekmek"ten, taşralılıktan kurtarmak isteyenlerin hayat hikâyesi olarak bitmemişti. Evet, bir çocuğun kendi babasının zavallılığını görmesi gibi biraz. Ama dönüp kendine baktığında aynı zavallılığı kendinde görmesi gibi biraz da.⁶

Tekrarlamama izin verin: Oğuz Atay, haklılığın nesnel bir temelini kalmadığını, yazarın okuruyla bir doğruyu paylaşmadığını bilerek yazıyordu. Bu yüzden hicivci değildi, bu yüzden dile güvenmiyordu, bu yüzden duygularını ele vermekten çekiniyor, bu yüzden doğruyu söylerken gülünç duruma düşmekten korkuyordu. Ama bunu yalnızca belli bir tarihsel ana özgü bir çatışma olarak değil, aynı zamanda ruhsal bir çatışma olarak da görmek lazım. Çünkü Atay, iç dünya denen yerin de çeşitli taraflardan meydana geldiğinin, bir tarafın diğerine haksızlık yapabileceğinin, Hikmet "birçok insanın üst üste yamanmasından" meydana geldiğine göre, ortada birbiriyle uyuşamayan bir sürü Hikmet olduğunun farkındaydı. Atay'da endişenin bir kaynağı burasıdır. Hangi Hikmet haklıdır? Batı aklına karşı Doğu duygusundan söz eden, İngiliz

6. Bu konuyu başka bir yazıda ayrıntılı olarak ele aldığımdan burada kısaca özetlemekle yetiniyorum. O yazıda ele alınan konulardan biri, Atay'ı hicivci değil ironik (Hikmet'i eleştirmen değil soytarı) kılan şeyin, bu ülkede Kemalizmde ifadesini bulmuş bir ciddiyeti bugün hiçbirimizin ciddiye almadığı kadar ciddiye alması, alay ettiği şeyden kopmayı göze alamaması, yani bütünsellik arayışı olduğuydu. "Kemalizmin Delisi Oğuz Atay", *Yer Değiştiren Gölge*, Metis Yayınları, 1995, ss. 24-41.

düşmanı Hikmet mi? Yoksa Doğu'ya, Doğu'nun fakirliğine, az gelişmişliğine, cehaletine, alaturkalığına, taklitçiliğine tahammül edemeyen mi? Kendini gecekonduya süren mi, gecekondudan ya da onu gecekonduya düşüren geçmişinden utanan mı? Dünyaya kızan, insanların burnundan getirmek isteyen mi, yoksa dünya karşısında kendini suçlu hisseden mi? Hangi Atay haklı: Selim'in temizliğini, saflığı seven, çocukluğu romantik bir bakışla yücelten Atay mı, çocukluğun başkalarının gözünde gülünç olmak demek olduğuna inanan mı? İnsanın ciddi olduğunda hiçbir zaman komik olmayacağını düşünen, namuslu, "sözünün eri" Mustafa İnan'ın yaşamöyküsünün yazarı mı, yoksa konuşmanın yolunun soytarılıktan geçtiğine inanan mı? Hangisi haklı: Babamızdan utanan, ona tahammül edemeyen yanımız mı, yoksa onu düşman bakışlardan korumak isteyen yanımız mı?

Edebiyatla politika arasında bir bağ kurulacak, Atay'ın yazdıkları haksızlığa uğramışların hafızasına aktarılacaksa eğer, bunu Atay'm konularından ya da Kemalizme olan mesafesinden çok, kimin haklı kimin haksız olduğunun belirsizleştiği bir ortamda adaleti gündeme getirmedeki ısrarında, bu yönde harcadığı emekte, bu emeğin biçiminde aramak gerekir.

Son birkaç şey: *Homo Ludens*'in yazarı, oyun ile adaletin arkaik birliğinden söz etmişti; adaletin henüz oyunun dışında olmadığı, tersine adli uyuşmazlıkların kutsal bir oyun olduğu çağları, her şeyin gülüşmeler içinde geçtiği adli uygulamaları, haksızlıkların cezalandırıldığı mizah yüklü adli oturumları anlatıyordu.⁷ Hemen heveslenmeyelim. Çünkü Huizinga bu yakın geçmişle olan manevi bağlarımızı çoktan kaybettiği-

7. Johan Huizinga, *Homo Ludens: Oyunun Toplumsal İşlevi Üzerine Bir Deneme*, çev. Mehmet Ali Kılıçbay, Ayrıntı Yayınları, 1995.

mizden de söz eder: Çalışma, eğitim ve demokrasi ideallerinin, üretkenlik ve yarar kavramlarının damgasını vurduğu modern çağ bugün bizleri, oyunu ciddiyetle karşıtlığı içinde algılamaya mahkûm etmiştir.

Homo Ludens yüzyılın ilk yarısında, 1938'de yazılmıştı. Modern çağın vaatlerinin sorgulandığı, sınırlarının gündeme geldiği sonraki yıllarda oyun-ciddiyet karşıtlığı eski önemini bir ölçüde yitirdi; oyun kavramı felsefe gibi, edebiyat gibi ciddi sayılabilecek alanlarda kendine bir ifade imkânı buldu. Oyun değer kazandı kazanmasına ama ciddiyetle olan bağı, zorunlulukla ilişkisi, dahası Huizinga'nın sözünü ettiği adaletle akrabalığı hiçbir zaman yeniden kurulamadı.

Kurulabilir miydi? Ben bu sorunun cevabını Atay'ın kitaplarında aradım. Çünkü tuhaf bir biçimde bu kitapların da kaderi, yukarıda sözünü ettiğimiz tartışmaya, oyun-ciddiyet karşıtlığının bu topraklardaki tarihine yakından bağlı oldu. Kitaplarının ilk yayımlandığı 70'lerde dönemin ciddiyeti içinde belki fazla oyuncu bulunduğu umduğu ilgiyi görememiş, kitaplarının ikinci basımlarının yapıldığı, günlüğününse ilk kez yayımlandığı 80'lerde keşfedilmişti Oğuz Atay. Bu keşifte kitaplarının yeni basımlarının olduğu kadar kuşkusuz o dönemin düşünsel, ruhsal ihtiyaçlarının da payı vardı. 80'lerde Türkiye'de iki farklı dinamik çakışmıştı. Batı'da olduğu gibi burada da kültürel alanda, edebiyatta, edebiyat kuramında oyun nihayet kendine bir alan bulabilmişti. Bu arada toplumda bir tür gevseme yaşanıyordu; ağır politik sorumlulukların, katı bir düşünsel ortamın, toplumsal görevleri her sevin önüne koyan bir anlayışın ardından hayatın hep görev olarak değil, bazen oyun olarak da yaşanabileceğini keşfeden bir kuşak yetişmişti. Oğuz Atay biraz da bu anın ruhsal ihtiyaçlarına cevap verdi; uzun süredir ifade imkânı bulamayan özgürlükçü, şakacı yönümüze seslendi. Her dönemde olduğu gibi bu da abartılıp Atay'ın kendisinin de dalga geçtiği bir tutunamayanlar edebiyatına dönüşünce Atay'daki oyun fikrinin kurucu ögesi olduğunu düşündüğüm yan bence gözardı edilmiş oldu.

Huizinga'nın sözünü ettiği türden mizah dolu adli oturumlar gerçek hayatta tekrarlanır mı, tekrarlandığında adil olur mu bilmem, ama Oğuz Atay'ın kitapları bunun iç dünyamızda yeniden kurulabileceğini gösteriyor. *Tutunamayanlar*'daki "hüküm günü" bölümlerine bakın. Orada göreceksiniz, insanların arasında birinci sınıf, ikinci sınıf ve halk şeklinde ayrımların ortadan kalktığı, köylülerin en kalın elbiseleleriyle güneş altında çömelerek saatlerce devlet kapısında bekledikleri, ressam olmak isteyenlerin reklamcı, yazar olmak isteyenlerin mühendis, mimar olmak isteyenlerin iktisatçı, meyhaneci olmak isteyenlerin hukukçu, hukukçu olmak isteyenlerin tezgâhtar, adam olmak isteyenlerin uşak, dilediği gibi yaşamak isteyenlerin rezil olmadığı, çocukların masallarla ve Allah'ın vereceği cezalarla korkutulmadıkları, taşradan gelenlerin şehirde doğmaktan başka meziyetleri olmayanlar tarafından hor görülmedikleri, yüreğimizi ezen bu sıkıntı, başımızdaki bu ağırlığın kalktığı, düşünme imtiyazlarının Batılıların elinden alındığı, delilerin kefaletle tahliye edildiği anlar vardır. Bütün evrakların, belgelerin, tapuların, senetlerin, nüfus cüzdanlarının, mahkeme kararlarının, paraların, otobüs pasolarının yakıldığı, alevlerin gökyüzüne yükseldiği, dünyayı bir aydınlığın kapladığı, Elektrik İdaresi'nin iflas ettiği, herkesin gözünün açıldığı, alevlerin herkesin içini ısıttığı, kalbindeki buzları çözdüğü, herkesin bir ağlamadır tutturduğu, ortalığı gözyaşı sellerinin kapladığı, sahilleri kapatanların yalılarının sular altında kaldığı, Selim'in sevgilisiyle suların koruyuculuğu altında yaşadığı, o zaman Selim'in her şeyi anlattığı, anlatabildiği şenlikli hüküm günleri.

Bütün bunlar yalnızca oyunla adaletin yakınlığına işaret ettiği için değil, aynı zamanda bütün bir olumsuzlayıcılığın içinde ütöpik bir umudun nasıl korunduğunu gösterdiği için de önemli bence. Bütün değer yargılarının değiştiği, yargılananların yargıç, eziyet edenlerinse suçlu sandalyesinde oturacakları, utançlarının ve suçlarının ağırlığı yüzünden ayağa kalkamayacakları hüküm günleri:

O zaman akıllı ya da akılsız bütün ezilenler, yani bizim caddedeki insanların çoğu, yani öcü geliyor diye küçükken beni korkuttukları çolak ve topal Deli Rüstem ile ben ve benimle birlikte bar kızı Leylâ kendisine yüz vermedi diye intihara teşebbüs ederek beynine iki kurşun sıkan fakat ancak kafasını delerek alay edenlerden kurtulmak için bütün hayatınca yolda kalpak giyerek dolaşmak zorunda kalan meyhaneci Hızır ve onunla birlikte ortaokulda kekemeliği ve garip mistik düşünceleriyle arkadaşlarının alay konusu olan ve şimdi havagazıyla intihar ettiği için ölmüş bulunan ve evlerindeki şecere ağacında taze yağlıboya ile yeni boyanmış yeşil, titrek bir yapraktan ibaret kalan Ercan ve Ercan'la birlikte annesi Rus babası İtalyan olan ve sınıfta ve bahçede paltosunu hiç çıkarmayan ve daima gözlüğü ve paltosuyla ilkokul birinci sınıf çocuklarıyla top oynayan ve gâvur diye ve kambur diye horlanan Altan ve Altan'la birlikte zeki ve siyah gözleriyle bana hep muhabbetle bakan ve yedi kardeşiy-le ve annesiyle ve babasıyla ve teyzesiyle ve dayısıyla Evkaf apartmanının en üst katında labirent gibi karışık koridorlardaki yüzlerce odadan sadece birinde oturan ve sınıf birincisi olduğu halde ilkokuldan sonra elektrikçi çıraklığına başlayan Osman ve onunla birlikte bütün gülünçlüğüne rağmen aşağılığı sefaletinden ve sefaleti aşağılığından ileri gelen Mimar Cemil (Uluer) Turan ve Mimar Cemil'le birlikte sakat olduğu için hiç yürümeyen ve hep altını kirleten ve misafirler görmesin diye ve sosyetik annesi rahatsız olmasın diye yaz kış balkonda tutulan ve hep bağırان ve altına yapan ve güzel gözüyle ve akıllı sözüyle beni büyüleyen ve balkonda yerde kendini oradan oraya atan zavallı Ayhan ve onunla birlikte bodrum katta evdeki yedi ve bahçedeki yirmi yedi kedisiyle yaşayan ve kimseye zararı dokunmayan ve ölmüş kocasını unutamayan Rus madam ve madamla birlikte yirmi iki yaşında veremden ölecek bizleri ve ailesini elemelere boğan ve Albay Sait Beyin biricik oğlu ve liseden dört defa kovulmuş olup senatoryumdan altı kere kaçan ve yağmurlu bir ilkbahar akşamı hastaneden son kaçışında ıslak elbiselerini çıkarmaya fırsat bulamadan kana boğulan Ertan ve onunla birlikte basit bir kamyon şoför muaviniyken lastik karaborsasından zengin olarak genç yaşında kumar denen illete tutulan ve bu uğurda servetini ve dostlarını kaybeden ve karısı ve kızı oğlu tarafından terk edilen ve meteliksiz kalan ve bir gün bir kahve köşesinde kendini vuran ve eski ve samimi aile dostumuz Orhan ve Orhan Beyle birlikte, Orhan Beyle birlikte olmaktan mutlaka gurur duyacak olan ve el kapısında dünyaya gözlerini açıp ve kaderi ve mesleği hizmetçilik olan ve komşumuz Saffet'lerin üçüncü hizmetçisi Kezban yargıç kürsüsünde bulunacağız...

Bu bölüm *Tutunamayanlar*'dan. *Tehlikeli Oyunlar*'ın kötü çocuğu Hikmet'se "Yargılama filan yok. Biz ceza verece-

ğiz," der. Ardından ekler: "Aslında biz, herkesle birlikte, kendimizi de cezalandırmak istiyoruz." Atay'da bir yargıç kürsüsü vardır evet, ama o kürsüde oturan birden kendisine ait gizli bir kötülüğü fark etmiş, yargılama boyunca bunu bir türlü aklından çıkaramamıştır. Bu yüzden Atay'ın mizah dolu adli oturumlarında haksızlıkların giderileceği, başkalarına duyulan öfkenin yatışacağı ütopyik bir ufuk kadar, bir bağışlanma isteği de vardır:

"Genel af ne zaman çıkacak albayım?"

II

MIRILTIDAN DİLE

/"İçimde hâlâ kelimeler yoluyla canlanmak isteyen bir hayatın olması garip."/

Aşk İşaretleri



BİR arkadaşım var. Yeni konuşmaya başlamış bir çocuk gibi büyüleniyor sözcüklerden. Özellikle de farklı, uzak bağlam-
lardan kopartılıp yan yana getirilmiş sözcüklerden, "duygular
şatosu"ndan örneğin, "sözcükler prensi"nden ya da "göçebe
düşünce"den, "atmosferi çalınmış yıldız"dan. Bu tür sözcük-
leri değerli bir eşya, tılsımlı bir nesne gibi yanında taşıyor.
Kendini yabancı hissettiği bu hayatın gündelik dili içinde asla
dolaşıma giremeyeceğini sezdiği bir yaşantıyı birden ifade
edeceklermiş gibi durdukları için belki. Ya da bu gündelikli-
ğin dışında geçici de olsa bir hayal âlemi, bir oyun alanı yarat-
tıklarından. İfadesini bulamamış bir iç deneyi; söyleyemediği
düşlerini, sevinçlerini, utançlarını onlar sayesinde dile getire-
bileceğine inandığı için.

Hayat hikâyesi bir fikir verebilir. Çocukluğu köyde geç-
miş. Ailesi, o on yaşındayken büyük şehre taşınmış; bir apart-
manın kapıcı dairesine yerleşmişler. Orada geçen çocukluğu-
nu yoğun bir yoksunluk duygusuyla hatırlıyor. Köyde geçen
daha erken çocukluğunu ise masallaştırmaya yatkın. Masal-
lardaki gibi çoğu tuhaf ama mutlu sonla biten, çoğu komik bir
sürü hikâye. Yalnız içlerinde biri, diğerlerinden biraz farklı:

Bir gün bir arkadaşıyla, bir başka oğlanla birlikte koyun-
ları otlatmaya gidiyor. Yanlarında, annelerinin hazırladığı bir
şeyler var; acıktıklarında birlikte yiyecekler. Ama bizim oğlan
birden arkadaşının ortadan kaybolduğunu, bir ağacın arkasın-
da ondan gizli bir şeyler yaptığını, bir şeyler yediğini fark edi-
yor. Görünmeden, merakla onu gözetlemeye başlıyor. Gördü-
ğünü yıllar sonra da hatırlayacak: Arkadaşı, ağacın arkasında
gizlice bir şeyi, bir kâğıt parçasını yalıyor büyük bir iştahla.

Yaklaşınca görebiliyor: Evden yürütülmüş, kullanılmış bitmiş bir Sana margarininin yağlı kâğıdı çocuğun elindeki.

Sana'nın piyasaya yeni çıktığı, köye yeni ulaştığı yıllar. Bütün köy halkı için olduğu gibi arkadaşım için de tereyağı gözden düşmüş, ötekinin peşinde o da. Evde zaten olanın değil, parayla alınanın peşinde. Sana'nın tadı, kendinden esirgendiğini düşündüğü bütün bir dünyanın, uzaktan ona göz kırpan ışıkların tadı şimdi.

Sana'nın gizli gizli yalanan kâğıdı, ona duyulan istek elbette başka biçimlerde geri dönecek yıllar sonra. Arkadaşımın büyüdükten, yetişkin bir adam olduktan sonra sözcüklerle kurduğu ilişkiye dönebiliriz belki şimdi. Ceplerimize rengârenk bilyelermiş gibi doldurduğumuz; bizi önce başka çocuklar, sonra büyükler, nihayet bütün bir dış dünya karşısında daha güçlü kılabileceğini umduğumuz sözcüklerden, "duygular şatosu"ndan, "sözcükler prensi"nden, "göçebe düşünce"den söz edebiliriz. Bir zamanlar hissettiğimiz bir yoksunluğu sözcüklerle aşma, karşısında kendimizi eksik hissettiğimiz bir dünyaya sözcüklerle egemen olma isteğimizden.

İkinci hikâye, 70'lerin sonlarına ait. Bir arkadaşım aktarmıştı: Tunceli'nin bir köyünde yaşayan, köyden dışarı hiç çıkmamış, o yıllarda çocukları, kocası gibi kendisi de sosyalist olmuş yaşlı bir kadına soruyorlar: "Sosyalizm sizce nasıl bir şey?"

Yaşlı kadının altmış küsur yıldır konuştuğu dile yeni girmiş bu sözcüğü tanımlarken fazla düşünmemesi tuhaf. Uzak-taki şehrin parıldayan ışıklarını gösteriyor eliyle. "Tunceli'nin ışıkları," diyor, "Tunceli'nin ışıkları bence sosyalizm." Bu tanımın, sözcüğün bütün öteki tanımlarından daha az doğru olduğunu kim söyleyebilir? Yine karşımıza çıkıyor; uzakta yarıp sönen, göz kırpan ışık... Yılların biriktirdiği yoksunluğu umuda, umudu yabancı bir dile, tanımadık bir sözcüğe bağlayabiliyor kadın. Bu yeni sözcük, dünyasını birden aydınlatacak.

Son hikâye, Jean Genet'yle ilgili. Kendisiyle yapılan bir söyleşide "Fransızca'yı olabildiğince güzel kullanmak isterdim," diyor Genet: "Bunun dışında hiçbir şeyin önemi yok."

"En iyi bildiğiniz dili mi, yoksa Fransızca'yı mı?" diye soruyor karşısındaki. "En iyi bildiğim dili," diyor: "Ama Fransızca'yı da, çünkü ben Fransızca mahkûm edildim. Beni mahkûm eden mahkemeler kararlarını Fransızca verdiler." Söyleşiyi yapan soruyor: "Siz de onlara daha üst bir düzeyde karşılık vermek istediniz, öyle mi?"

"Evet," diyor Genet, "evet, tam da öyle."

Latife Tekin'e getireceğim sözü. Yalnızca yokluğu, yoklukla dil arasındaki ilişkiyi anlattığı için değil. Dilin bir yanı büyüye, ışığa, imkâna, öbür yanı hüsrana, boşluğa, kırılmaya açılan doğasını, bu deneyimin karşıt uçlarında bekleyen coşkuyu ve öfkeyi, bu duyguların kökenindeki erken yaşantıya, çocukluğa geri dönerek anlattığı için de değil yalnızca. Daha çok, yoklukla dil arasındaki bu çift kutuplu yaşantının sahnesi olan anlatılar, bu yaşantıyı sahneleyen bir dil yarattığı için. *Berci Kristin Çöp Masalları*'nın İngilizce çevirisine yazdığı önsözde "Kitap dil üzerine," diyordu John Berger: "Latife post-modernist ya da yapısalcı olduğu için değil, çöp tepelerindeki yaşama aşına olduğu için böyle bu. Her şeyin geçici, derme çatma, yasadışı, kaypak ve tümüyle güvenceden uzak olduğu bir ortamda takmaadların, öykülerin, söylentilerin, tekerlemelerin, dedikoduların, şakaların, atışmaların bir tür yuva oluşturabileceğini çok iyi biliyor. Rüzgâr, toz, rüzgâr. Yine de masallar, çatılardan çok daha iyi bir korunak unutulmuş karşı."¹

Latife Tekin'e sorsalar, hayır diyecektir belki de, kitap dil üzerine değil. Dil olamamış, iyi ki de olmamış, birçok sesin

ayırt edilemeyecek biçimde iç içe geçtiği sahipsiz, gayri şahsi bir mırıltı üzerine. Söylentiler, dedikodular, şakalar bu mırıltının içinde eriyip gittiği sürece bir yuva oluşturabilir. Kitap bir mırıltı üzerine, ama ne yazık ki ben onu dille aktarabildim. Dil mırıltıyı içeriyor, ama aynı zamanda onu boğan bir uğultu, bir gürültü de yok mu orada?

Mırıltı sözcüğünü seçmem boşuna değil. Latife Tekin hem yazdıklarında hem de kendisiyle yapılan söyleşilerde ısrarla bu sözcüğü tekrarladı. Yoksulları, yoksul olmayanların öğrenemeyeceği "sessiz işaretleriyle" yüzyıllardan beri durmadan mırıldanan insanlar olarak tanımladı: "Yani hayatının sonuna kadar dili dünyayı anlamlandıramadan kullanan, mırıldanan insanlar var. Kendine dışarıdan bakamayan insanlar var. Yani dil bir kırılma yaratıyor ve kendini dışarıdan seyretmeye başlıyorsun... Bir çatlak açılıyor ve oradan bambaşka, binlerce insanın sesi, gürültüsü içine dolmaya başlıyor."²

Bir iç konuşmadan söz ediliyor. İnsanın bir yabancının bakışını üzerinde hissetmeden kendi kendine ya da bir benzeriyle gerçekleştirebileceği gerilimsiz, alçak sesli konuşma. Aynı zamanda bir bölünmemişlikten, kırılmamışlıktan da söz ediliyor. Dış dünya ile iç dünyanın birbirinden ayrışmamış olduğu bir durumdan, insanın kendini doğadan, doğadaki seslerden ayıştırmadığı, sözcüklerin henüz insanın karşısına yabancı, düşman, nüfuz edilemez bir dünyanın temsilcileri olarak dikilmediği bir andan. Bir bebek geliyor hemen akla: Henüz konuşmayan, konuşması da beklenmeyen, çıkardığı sesleri kendi dışındaki dünyayla uzlaşmak için değil, ağlamanın ya da gülmenin uzantısı gibi kullanan bir bebek. Kendisi nerede bitiyor, annesi nerede başlıyor, bu o kadar önemli değil; bu uzaklığın adı konmamış çünkü. Başkalarının ona sunduğu bir dil aracılığıyla görmüyor kendini, mırıldanıyor; dilin açtığı çatlaktan henüz "binlerce insanın sesi, gürültüsü içine dolmamış."

1. John Berger, "Söylentinin Gürültüsü", *Cumhuriyet Kitap*, 11 Şubat 1993.

2. "Kelimelerin Gürültüsü", Derya Bengi'nin yaptığı söyleşi, *Express*, 3 Haziran 1995, ss. 10-11.

Buna mırıltı diyeceksek eğer, o zaman bir dolayımın, iç ile dış arasındaki ayrışmanın, bebekle annesi arasına girecek mesafenin temsili olarak görünür dil. Hepimiz çocukken bir zamanlar, büyüdükten sonra da bize yabancı gelen bir simgesel dünyayla her karşılaştığımızda tekrar tekrar yaşamışızdır. Bir büyüme vaadidir dil, ama bu vaat aynı zamanda bir ayrılığı da gerektirecektir. Dilsel düzene girişin, kendi başına büyümlü olması beklenen bu deneyimin bu kadar sıkıntı yaratmasının nedeni de bu. Çünkü işaretlerin dünyasına ancak dolaysızlıktan vazgeçersek, dolayımın bulanıklığına razı olursak, ondan tat almayı öğrenirsek girebileceğizdir.

Yoksulluğu hep bir dilsizlik olarak tarif etti Latife Tekin. Anlattığı hikâyelerde hep ikiye ayrılıyor dünya. Dilsizler, saf, sade, sessiz, çocuk kalmış insanlar var bir yanda. Bir de ötekiler, dile hâkim olanlar, dil sayesinde kendilerine dışarıdan, başkalarına yukarıdan bakabilenler. Ben de burada bu ayrımından yola çıkmak, Tekin'in dille kurduğu bağı, yazıyla ilişkisini bu eksende anlamlandırmak istiyorum. Bu iki dünya arasında bir geçiş anı tarif edelim öyleyse; bir mırıltıdan dile geçiş. Ardından da sorularımızı soralım: Tekin'in anlatılarındaki dil bu geçişten yola çıkılarak nasıl anlamlandırılabilir? Bu içsel deneyimle Tekin'in kendi dili, kendi cümleleri, bu cümlelerdeki duygu yükü arasında nasıl bir ilişki var?

Sevgili Arsız Ölüm'ün tamamı, di'li geçmiş zaman cümleleriyle yazılmıştır. Bir iki diyalog, birkaç -mıştı, -yordu cümlesi dışında bu kısa sayılamayacak anlatının tamamı üçüncü tekil (yer yer üçüncü çoğul) şahıs di'li geçmiş zaman cümlelerinden oluşur. Di'li geçmiş: Bir şey görülmüş ve geçmiştir. Görülmüş ve yitirilmiştir. Anlatıyı oluşturan öyküleri birbirine bağlayan iki şeyden biri bütün bu olanları gören "üçüncü tekil şahıs" gözse, ötekisi yitirilmiş zamandır. Anlatı boyunca, geçmiş zamanın kesinliğini bozacak bir tek zaman değişimine,

kısa cümlelerin birbiri ardından yinelediği -di sesini kesintiye uğratabilecek bir tek devrik cümleye, soru cümlesine, ünlem işareti ya da üç noktaya rastlanmaz. Cümlelerin ağırlık noktasını yüklemden özneye kaydırabilecek; olan bitenden, geçip gidenin öznenin tarifini öne çıkaracak sıfatlar da yok denecek kadar azdır. Geleceğe yönelik belli sezgileri barındırsa da bir tek gelecek zaman cümlesine, anlatanın hayatına ışık tutan içe dönük bir metin olmasına rağmen bir tek birinci tekil şahsa rastlayamayız bu anlatıda. Belki de bu yüzden *Sevgili Arsız Ölüm*'de bir üsluptan çok, üslup öncesi bir birikimden; çocukluktan derlenmiş bir malzemeyi, kulakta yer etmiş sesleri kişisel bir kalıba dökmeden kaydetme çabası söz etmeliyiz. Çocukluğu, içinde büyüyen evi, o evin iç sesiyle dile getirme çabası. Birbiri ardına bir kurgu gözetilmeden öylece sıralanmış hikâyelerin birlikte oluşturduğu bir sahne vardır çünkü orada. Hikâyeleri anlatan da kendi imgesini, kendi yitirdiği imgesini, o yitirilmiş sahne içinde görür. Bu yüzden her şey geçmiş, her şey görülmüş ve yitirilmiştir: "Derken, kar yağmaktan yoruldu. Rüzgâr duruldu. Bahar geldi. Tarlalar göverdi. Köyün yaşlı leyleği tıslaya tıslaya gelip pınarın başındaki palamut ağacına yuva kurdu...."

Kuşkusuz bu ses tonu yalnızca bir içsel yaşantının değil, aynı zamanda bir sözlü kültürün, bir anlatı geleneğinin de izlerini taşır. Anlatı boyunca tekrarlanan kalıplaşmış ifadeler, sınırlı sayıdaki sözdizim yapısı; ritmin öne çıktığı, ses yinelemelerine dayalı söyleyiş, bunların hepsi sesin ön planda olduğu sözlü bir kültürün izleridir. Anlatının yapısında da fark edilir bu: Doruk noktası olmayan, doruğa tırmanışın gerilimini taşımayan, bir düğüme doğru evrilmeyen, bir merkeze doğru genişlemeyen; bütün bunlardansa sonsuz bir zaman akışı üzerine, geçmiş zaman cümlelerinin sonsuz tekrarı üzerine kurulu, her bir olayın bütünsel bir kurgudansa neredeyse doğal bir akışla bir diğerine bağlandığı, duygunun belli olaylar üzerinde yoğunlaştırılmayıp tüm dokuya yayıldığı, her yanı benzer ipliklerle işlenmiş bir metin vardır karşımızda. Bir piramitten-

se bir zinciri, bir yapıdansa bir mozaiği andıran bir anlatı düzeni.³ Bir doruğu, bir düğümü olmadığı gibi; bir çatışma ve olgunlaşma, gerilim ve çözülme, yükseliş ve iniş etrafında düzenlenmiş, içindeki bütün hikâyeleri kendi etrafında örgütleyen merkezi bir olay örgüsü de yok. Bazı olayları diğerlerine tabi kılacak bir dramı, bir dramatik ânı yok. Bütün olayların çevresinde döndüğü bir başkişisi, bir kahramanı yok. Belki daha önemlisi, anlatının akışım ters çeviren bir bilinçlenme, bir aydınlanma ânı da yok. Anlatıya yetkesini veren bir doğruluk iddiası, bir gerçeğe benzetme çabası, bir inandırıcılık isteği, bu doğrultuda bir eleme, ayıklama, düzenleme çabası da yok. Paragraflar bile sanki sırf anlatının okunmasını kolaylaştırsın diye konmuş; her biri diğerinin kaldığı yerden başlıyor, bölünmemiş bir zamanı dile getiriyor.

Latife Tekin kendisiyle yapılan bir söyleşide, her kitapta bir sesin izinden gittiğini, *Sevgili Arsız Ölüm* söz konusu olduğunda bunun annesinin sesi olduğunu söylemişti.⁴ Ben de Tekin'in bu ilk kitabında, genellikle ilk kitaplarda az rastlanan bir şey yaptığımı, yasın dilini aradığını düşünmüştüm. Ama bana tuhaf gelen şeydu: Yazar yitirilen bir sesi yeniden yaratmaya çalışıyor, yas tonuyla yazıyordu, ama yasa çoğu zaman eşlik eden bir başka duygunun, gidenin ardından duyulan öfkenin izi hemen hemen hiç yoktu bu kitapta. *Aşk İşaretleri*'nde "Parlayan iyiliğimdir bu," diye tarif ettiği şeyin izi görülüyordu daha çok. İnsanın kendinde keşfettiği iyiliğin kaynağına, yani bütün baskısına, doğurduğu bütün sıkıntıya rağmen içinde büyüyen eve duyulan şükran hissediliyordu. Romanın sonu da Dirmit'in bir utancı, bir yokluğu bir iç zenginliğine dönüştürmesinin tanığıydı zaten: "Huvat onun annesinin ruhunun ardından aklını uçuracağına dair bir yeminle parmağını islatıp duvara çaldı. Dirmit dişlerini sıkıp hırsla duvarda-

3. Sözlü kültürün özellikleriyle ilgili daha geniş bilgi için Walter Ong'un *Sözlü ve Yazılı Kültür* kitabına bakılabilir; Metis Yayınları, 1995.

4. "Gece Dersleri" ve Latife Tekin'in "O Ses'i Arayışı", Zeynep Avcı, *Yeni Gündem*, sayı 37, 27 Aralık 1985 - 9 Ocak 1986, s. 34.

ki ıslaklığa baktı. Baktığı yerde kıpkırmızı bir karanfil açtı. Dirmit bir şüpheyle gözlerini kırptı. Yavaşça yerinden kalktı, kırmızı karanfili duvardan alıp göğsüne taktı."

Aynı zamanda bir büyüme hikâyesiydi *Sevgili Arsız Ölüm*. Bir ailenin köyde başlayan, şehirde devam eden hayat hikâyesi içinde Dirmit'in çocukluktan genç kızlığa geçişinin; şehirde yoklukla, korkuyla, utançla tanışmasının, çocukluğunun seslerinin uzağına düşmesinin hikâyesi. Bir büyüme hikâyesi ama bir olgunlaşma, bir aydınlanma çevresinde örgütlenmiş bir oluşum hikâyesi değil. Tersine çocukluk yaşantısına, o yaşantının içinde kurulduğu sahneye, içinde hayat bulduğu sese bağlılık kitabı. Dirmit'in gözünden, onun yaşantıladığı biçimiyle aktarılmış ama Dirmit'in anlattığı, orta yerinde Atiye'nin durduğu, onun ölümüyle geçmişe gömülecek bir sahne. Anlatının bir merkezi, bir başkahramanı yok belki, ama oradaki birçok hikâyeyi birleştiren bir figürden söz edeceksek eğer, Dirmit değil Atiye'dir bu. Anlatı boyunca gidip gelen, kaybolup yeniden beliren Huvat değil, hep yerinde duran, yabancı şehir topraklarında telaş içinde ailesini bir arada tutmaya çalışan, evin timsali Atiye. "Kafasının içinde bir yanıp bir sönen, bir türlü eline avucuna gelmeyen" geçmişiyse, "gebere-sice" diye bağırın sesiyle, nihayet ölümüyle romana adını, anlatıya bölük pörçük akışını, cümlelere sesini veren anne. Ama henüz anne, anlatıcıdan ayrılmış, ayrı bir ses kazanmış, dışsal bir figür değil. Ya da tersten söylersek: Henüz anlatıcı, kendi özerk sesinin peşine düşmemiş. Bu yüzden de kitaptaki yas sevilenin ardından tutulan yas kadar, hatta ondan daha çok, onunla bütünleşmiş bir benliğin ardından tutulan yas; hayatın o parçasıyla birlikte Dirmit'in kendiyse ilgili yitirilmiş bir imgeyi kurtarma, onarma çabası. Henüz Dirmit'in, yeniden canlandırmak istediği o sestense ayrı bir sesi yok. Küçük kız geri çekilmiş beklemekte henüz bu kitapta.

İki süreçten söz ediyoruz. Birincisi sesin, mırıltının dünyasından sözcüklerin, beyaz kâğıt üstünde beliren sözcüklerin, yani yazının dünyasına geçiş; aynı zamanda da köyden

şehre, sözlü kültürden yazılı kültüre geçiş. İkincisi, çocukluktan yetişkinliğe geçiş, yani büyüme; evin ev olmaktan çıkışı, annenin ölümü, ailenin dağılması. Bir zamanlar tek bir çatı, tek bir ses etrafında bir araya gelmiş insanların yazgılarını şehirde kendi başlarına aramak zorunda kalması, "elleri havada bağırarak yürüyen bir büyük kalabalık"a karışması, açılan çatlaktan binlerce insanın sesinin içlerine dolması. Bu iki süreç, yani göç ve büyüme; sestem yazıya, çocukluktan yetişkinliğe geçiş tek bir deneyim olarak, aynı deneyimin farklı yüzleri olarak girmiştir Tekin'in anlatılarına. Belki hikâyenin, göçü ve büyümeyi iç içe yaşamış, başkalarının diliyle çocuk yaşta karşılaşmış bir anlatıcının ağzından aktarılıyor olmasından. Belki daha da temel bir nedenden; çocukluğun büyüdükçe ister istemez yitirilecek bir sözlü kültür oluşturmamasından. Hangisi söz konusu olursa olsun, Tekin'in anlatıları gücünü tam da bu iki deneyimi ortak bir iç yaşantı olarak yazıya dökmesinden alıyor. Bir yastan söz edeceksek eğer, sese dayalı bir dünyadan sözcüklerin dünyasına geçişin yası bu. Bir sesi yitirip sözcüklere mahkûm olmanın yası: "Dirmit o günden sonra hep sözcüklerden bir yorgana sarındı. Sözcüklerden bir yatağın üstünde uyudu. Sözcüklerden yapılma bir sandalyenin üstünde oturdu. Atiye günleri sayılı binlerce sözcük oldu. Huvat sözcük dolu şişelere baktı. Nuğber sözcük bekledi. Zekiye sözcük ağladı. Seyit bembeyaz takma sözcükten dişleriyle güldü. Mahmut dilini dişlerinin ardına dayayıp sözcük çaldı. Halit sözcükleri duvarlara vurdu. Dirmit ne yana bakacağını, hangi birini yazacağını şaşırıldı. O şaşkın şaşkın dolanıp gezinirken bulutlardan sözcük yağdı. Musluklardan sözcük aktı. Akan sözcük, yağın sözcük, bakan sözcük, susup oturan sözcük, ağız üstü divana kapaklanan sözcük Dirmit'in kafasının içinde bir toplu kargaşaya dönüştü. Ama bir türlü şiire dönüştürmedi."

Latife Tekin sonraki romanı *Berci Kristin Çöp Masalları*'nda da *Sevgili Arsız Ölüm*'ün ses tonunu, üçüncü tekil şahıs geçmiş zaman cümlelerinden oluşan dilini sürdürdü. Sahne değişmişti gerçi; anlatıcının daha uzaktan, adeta kuşbakışı gördüğü bir sahneydi bu. Bir doğuş, bir kuruluş, bir türeyiş hikâyesi. Şehrin kıyısında, çöp yığınlarının çevresinde, fabrika atıklarının ortasında doğan yeni bir hayatın; şehrin çöpünden, yabancı bir kültürün artıklarından, paslı tenekeden, kartondan, naylondan, muşambadan, plastikten yaratılmış gecekondunun masalı. Çiçektepe'nin kuruluş hikâyesi: Durmadan esen rüzgâra karşı dayanıksız, her an yerle bir olabilecek, gece kurulan, sabah yıkılan, derme çatma, eğri büğrü, iğreti bir hayat.

Burada da önemli dil. Çünkü gecekondular halkının fabrikayla, grevle, sendikayla, NATO'yla, sınıfla, bankayla, bürokrasiyle tanışmasının, yeni âdetler, yeni inançlar, yeni hikâyeler kadar yeni bir dil, yeni bir sözlük edinmesinin de hikâyesi *Berci Kristin*. Çünkü çöp yığınları süslü kırık aynalar, kafası bacakları kopmuş naylon bebeklerle birlikte yeni bir dil de sunmuştur konduculara. Kamyonlar pirinç tokmaklı kapılar, buzlu camlar, sapsarı musluklar, sırmalı koltuklarla birlikte yeni bir işaret sistemini de taşır Çiçektepe'ye. Satıcılar renk renk meyve tozları, blucinler, likör takımları, kırmızı tül perdelerle birlikte yeni bir dil de satar Çiçektepeli kadınlara. Bu yüzden çöpten yayılan umudun, yine ondan yayılan ölümün olduğu kadar, çöp kokusunun içinde gelişmiş bir dilin de hikâyesidir *Berci Kristin*. Yabancı bir kültürün atıklarından, naylondan, plastikten oluşmuş, kendisi de plastikleşmiş bir dilin hikâyesi.

Yine bir geçiş var. Grevci kızlar artist resimleriyle süslü defterlerine hicranlı şiirler yazıyor artık, grevciler grev bezlerine dileklerini yazıyor, muhtar adayları bildiriler kaleme alıyor. Nihayet çöp bayırılarındaki kahvelerin yarattığı ilk kahra-

man Lado hayatının romanını yazmaya kalkışıyor. Bir geçiş, bir büyüme var evet, ama yine olgunlaşma anlamına gelmeyen bir büyüme. Dilde bir plastikleşme var ama okuduğumuz hikâye hâlâ sesin ağır bastığı bir hikâye. Onu bir masal olarak, kulaktan kulağa yayılan bir söylenti olarak, bu söylentinin hikâyesi olarak kurmuştur Latife Tekin. "Bir vardı bir yoktu" anlatımıyla, pehlivan hikâyelerinin, manilerin, tekerlemelelerin, ağıtların diliyle; kahramanları Keloğlan, Beybörek, dev karıları, cinler, periler olan bir anlatı olarak. Zaten kitabı okurken fark ederiz. Hep bir ses yükselir oradan; rüzgârın uğultusu olabilir bu, martı çığlıkları olabilir, inilti olabilir, öfkeli bağrışmalar, küfürler, fabrika gürültüleri ya da silah sesleri olabilir. Çiçektepe'nin doğuşunun ve büyümesinin hikâyesi, bu seslerin hikâyesidir hâlâ.

Latife Tekin birinci tekil şahıs anlatıma, "ben" demeye oldukça geç başladı. Kendisini bir anı ve itiraf olarak, "gece evlerinin sokaklarında sinsice gezinen genç bir militanın solgun anıları ve soluk kesen itirafları" olarak sunan *Gece Dersleri*'yle. *Gece Dersleri*'nin Latife Tekin'in yazarlığında bir kırılmayı temsil ettiği çok söylendi; kendisi de söyledi bunu. Ben bu kırılmanın öncelikle dilde gerçekleştiğini söylemek istiyorum. Çünkü Tekin'in belli sözdizim yapılarının, kalıplaşmış ifadelerin dışına çıkması, çocukluğundan kulağında yer etmiş bir sese sadık kalmaya çalışmaktansa bir üsluba yönelmesi, bir dilin, bir dilbilgisinin imkânlarına doğru açılması *Gece Dersleri*'yle oldu. Sonraki kitaplarında göreceğimiz dilsel çeşitlilik; şimdiki zaman cümlelerine, ünlemli cümlelere, bitirilmenden öylece bırakılmış üç noktalı cümlelere, soru cümlelerine Tekin ilk kez *Gece Dersleri*'nde yer verdi. Sanki "ben" demeye başladığı, kendisi ile dış dünya arasındaki çatışmanın üze-

rine gittiği ölçüde kişisel bir dile, bir üsluba yönelebilmmişti.

Burada, bu dilsel değişime eşlik eden bir de duygu farkından söz etmek gerekir. *Gece Dersleri*'nde yas zayıflar. Onun yerini bir başka duygu, yukarıda *Sevgili Arsız Ölüm*'de olmadığı söylediğim bir duygu, öfke alır. Bir zamanlar sevilmiş ama yitirilmiş olanın ardından ona duyulan öfke. Zaten Tekin'in kendisi de bunu, "öfke rüzgârlarının" yazarlığındaki payını birçok kez dile getirdi. *Gece Dersleri*'nin ses tonunda da açıkça hissedilir bu. Bir onarımdan çok bir savaş, bir intikam kitabıdır *Gece Dersleri*: "Bedenim ondan kopup giden on yılın, tenindeki pürüzlerin, hızla eskittiğim, ıplık kıvrımlarında saklı sırlarının bedelini istedi. Kesin, kanlı bir intikamın peşindeydi."

Sevgili Arsız Ölüm ve *Berci Kristin*'e oranla çok daha görsel olarak algılanabilecek bir metin vardır şimdi karşımızda. Daha parçalı; kesintisiz bir anlatı zinciri olarak değil, kâğıt üzerinde bıraktığı boşluklarla parça parça algılanan, öyle algılanması istenmiş bir metin. Sözcükler cümlelerin akışının dışında kendi başlarına anlamlar yüklenmeye, ağırlık kazanmaya, kendi başlarına birer işaret olarak belirmeye başlamıştır. Bir üslup vardır, dahası *Sevgili Arsız Ölüm* ile *Berci Kristin*'de görülmeyen bir üslupçuluk vardır. Öznenin önüne çok sayıda, bazen taşıyabileceğinden de çok sıfat getirilmiştir ("o derbeder, lacivert ve alaycı anorağının", "budala, yürekli ve hayalci"). Ses benzeşimleri yitirilmiş bir sesi yeniden canlandırmaktan çok süslemeye yarıyordur artık ("düğümlemlerle düğünlere giden süslü sesinle", "O benim aynamdı ve aynımdı", "Perişanlık götürmüyor mu pişmanlığını?"). *Sevgili Arsız Ölüm*'ün gerilimsiz akışı, *Berci Kristin*'in ne kadar episodik olursa olsun bir duvar halısı gibi dokunmuş bütünlüklü yapısı bozulmuş, cümlelerinin tek zamanı, tek şahsı parçalanmış, bütün seslerin içinde eridiği, sahipsiz, gayri şahsi mırıltı duyulmaz olmuştur.

Bütün bunların kuşkusuz romanın konusuyla da ilgisi var. *Gece Dersleri*'nin bir büyülenme ("ilk seminerin büyümlü gerçekliği") ve hayal kırıklığı ("ortaklaştırdığımız sözcüklerin

mavimsi büyüsu bozulmuş, ıpılık buğusu da uçup gitmişti") hikâyesi olduğunu unutmayalım. Bir evden kaçış; ışıktaki kırılıp parçalanma hikâyesi: "Şimdi sokaklarda kaybolmaktan vazgeçip eve dönmek, şu derme çatma anne maketini gözümün önünden kaldırmak için, zavallı, hüznü, bebeksi bir istek duyuyordum." Gülfidan'ın "sessiz bir su gibi akıp giden hayatı"nın yolunu değiştirmesinin, içindeki zamanı yabancı bir dilin kalıplarına dökmesinin, "nylon bir çiçek gibi yapma bir tarih" edinmesinin, "o dik boynuzları(n)ı kendi çekici(y)le kırmak zorunda" kalışının, yani yapma olduğunu düşündüğü bir dile çarptıktan sonra geri dönme isteğinin hikâyesi: "İçimin yollarından geri dönüp geçerek ulaşmak istiyordum ilk halime." Başka sözcüklerle de tekrarlanır bu istek: "Asfalt yol boyunca yan yana sıralanmış yedi gecekondun mahallesine insan çığılığı taşıyan yedi minibüsün içinde, başını camlara çarpa çarpa bıkıp usanmadan on yıl, ilk seslerinin sonsuzluk duygusu veren kımıldanışlarını arar."

Romanın hiçbir anında ne bu yola sapışını ne bunun sorumlusu olarak gördüğü insanları ne de kendi o andaki imgesini bağışlamayacaktır anlaticı. Besbelli o, en azından bu romanda, bağışlamanın, hayatın o parçasıyla birlikte kendi imgesini de onarmanın oldukça uzağında. Şu an yalnızca kendi incinmiş sesini dinlemek, onu işitilir kılmak, "kederle mırıldanmak" istiyor. Nasıl iç zaman yabancı dilin kalıplarına uymadıysa, masal yazıcısının kaleme aldığı itirafların "iç müziği" de yazı makinesinin "tuşların(ın) sesine" uygun düşmemiştir. Bir geri dönüş, açıkça mümkün olmayan bir geri dönüş hikâyesi: Eve dönüş, "o çirkin el yazısına" dönüş, annenin gölgesine dönüş; bu kez ondan kopmuş, parçalanmış, incinmiş olarak: "Orada, hiç ama hiç farkında olmadan, dostlarının can acıtıcı, hep yüreğimi üzen, savruk ve öfkeli görüntülerinden uzakta kendi incinmiş sesimi dinlemeyi düşlediğimi biliyorum artık."

Biliyorum artık. Ben. Mırıldı geride kaldı; dilin alanında-
yız artık. Zaten *Gece Dersleri* de *Sevgili Arsız Ölüm*'ün bittiği,

anneninin öldüğü, evin dağıldığı an, yani Dirmit'in, Halit'in, Zekiye'nin, Seyit'in, Mahmut'un, Nuğber'in "bir büyük kalabalık"a karıştıkları, başkalarının sesinin içlerine dolduğu an başlamaz mı? Birinci tekil şahıs cümlelerine dönersek: Zaten dil tam da bununla, ben imgesinin oluşmasıyla başlamaz mı? "Ben" derken hem kadiri mutlaklığı hem hayal kırıklığını, hem coşkuyu hem öfkeyi aynı anda yaşamaz mı çocuk? Ortada bir davet vardır, çocuk daveti kabul eder, daha geniş bir dünyaya açılır, sözcükleri büyülü bir gerçekliğin simgeleri olarak sahiplenir, onlar sayesinde dünyaya egemen olmaya çalışır. Ama bu egemenlik arzusu karşısını da beraberinde getirecek, yaşanan ile dile getirilen arasındaki boşluğu o zaman fark edecektir çocuk. "Ben" diye, "benim" diye ısrar ederken kendi gücünün sınırlarını görecek, dış dünyayla olduğu kadar kendisiyle de inatlaşacak, hayatının belki de en büyük öfke krizlerini bu dönemde yaşayacaktır. *Gece Dersleri*'nin anlatıcısının sürekli tekrarladığı da bu değil mi: "Ah hayatım, hiç benim olmadın..." Kadiri mutluluk: "Bir yıldız gibi parlayıp yeniden gökyüzüne ağacaktım." Ve hayal kırıklığı: "Yoğun acılar çekerek sahip olduğum gerçek bir hayat parçasını sıcak, karanlık bir boşluğa düşürmeseydim."

Neden bütün anlatılarda tekrar tekrar oraya dönüyor Tekin? Neden hep bir dile giriş hikâyesi kuruyor? Nedir ki dile giriş? Gülfidan'lıktan çıkıp Sekreter Rüzgâr olmak, yani Gülfidan'ın küçük bir gece odasında toplaşmış kırk kadına karışması ne anlama geliyor? "Süt kokulu soluk"un, "ince kız sesleri"nin, "mahrem görüntüler"nin, kömür karası saçlı annenin, o annenin bahçeden meyva filizleri topladığı eylül ikindilerinin, bunlara dair bir masalın yerine tanımların, kavramların, tüzüklerin, "üşüten, ürkütücü el kitapları"nın geçmesi. Kişisel masalın politik tarih içinde erimesi. Ben öncesinden ("kendimden çok erkendim yolda bir sabah") Ben'e geçiş. Annenin sesinin yerine kırk kadının sesinin geçmesi. Kendine dışarıdan bakmak, o halde bir "iç dünya" edinmek. Artık bir çatıktan, bir kırılmadan ("zaman küt diye kırılmıştır"), bir hayal

kırıklığından ("O on yıl artık bir sözcükler mezarlığıydı") söz edecektir anlatıcı. Artık bir "ben"den söz edecek, iç dünyasını söze dökcek, iç dökcektir.

Burada *Gece Dersleri*'ni yalnızca Gülfıdan'ın kimliği açısından değil, aynı zamanda Latife Tekin'in yazarlığı açısından da bir dile giriş hikâyesi olarak okumaya çalıştığım anlaşılmalıdır sanırım. Yeni, bilinmedik, büyüü ve sıkıntılı bir alana geçiş. Tanımı gereği kişisel olan bir üslubun, beyaz kâğıt üstünde yabancı bir madde gibi duran sözcüklerin, yazı makinesinin tuşlarının çıkardığı alışılmadık sesin alanına giriş. Belki de bu yüzden acemi denilebilecek bir kitaptır *Gece Dersleri*. Birikmiş, ağırlaşmış, taşınması zor bir yük bir an önce boşaltılmak istenmiştir sanki. Yeni konuşmaya başlamış bir çocuk gibi durup dinlenmeden, kendi sesini dinlemeden konuşur anlatıcı. Bazen yatıştırılmamış bir öfkeye, bazen zorlama bir mizaha, birbiri ardına sıralanmış süslü sözcüklere, uzun zincirleme tamlamalara ("zaman cinin ışıklı çocuk hayali"), yorucu ses benzerliklerine ("Bunlar kendim için uydurduğum yalanlar. Hayır, hayır... Ayağıma dolanan yılanlar ve ölüm atları...", "Babam cumada onlar da cumbadaydı", "sesi, süsü, sisi olan") yer verir. Kendisi büyülenmiş, onu işitenleri de büyülemek isteyen bir ses.

Latife Tekin *Gece Dersleri*'nden sonra iki dil hikâyesi daha yazdı: *Buzdan Kılıçlar* ve *Aşk İşaretleri*.

Buzdan Kılıçlar'da yeniden gecekonduya döndü. Ama *Berci Kristin*'dekinden farklı, kendisine yabancı olan şeye, tekniğe, paraya, "parlak gelecek hayalleri"ne açılmış bir gecekonduydı bu. Şehirde, kaf dağının arkasını andıran bu gerçek dışı mekânda, yine gerçek dışı bir şeyin, bir definenin ya da dokuz başlı canavarın, yani paranın aranmasının hikâyesiydi *Buzdan Kılıçlar*. Ama burada da romana asıl enerjisini veren

diliydi. Çünkü anlatısını, yoksulların şehirde parayı arayışlarının olduğu kadar, hayatlarına para gibi sonradan girmiş bir başka şeyi, hiçbir zaman nüfuz edemeyecekleri yabancı bir dili, başkasından alınmış, üzerlerine bol gelen bir giysi gibi taşıyışlarının da hikâyesi olarak kurmuştu Tekin. *Berci Kristin*'de şehrin dili (NATO, Anarşist, Vakıf) konducular için tümüyle yabancı, tuhaf bir eşyayken, *Buzdan Kılıçlar*'da artık konducular bu ödünç alınmış dilin içinde yol almaktadır. Bir-örnek yeşil kravatlardan, Ceymis Bond çantalardan, dijital hesap makineli saatlerden, mavi malborolardan farksız bir dil. Hem bir iş aracı hem de bir ayinin parçası olan, yoksulların tıpkı evleri gibi "oynadıkları oyunlardan arta kalan dekorları topladıkları" bir dil, kendisi dekor olan bir dil: "Tam kapasite çalışan", "ruhuyel ve fiziksiyel hırslar", "otomatikman", "direkman", "fizikman" gibi, "gensel", "potansiyel mevkide", "normalde", "abandone", "atomize", "eko yaptı" gibi, "yüzünde acayip bir genetik var" gibi sözcüklerden, deyişlerden oluşmuş bir depo. *Buzdan Kılıçlar*'da volvosuyla "çemberi yarma planları" kuran, "imajinasyon gücüyle hayatına iyi bir yön vereceğine" inanan Halilhan Sunteriler ile "eşyanın gölge düşümündeki dördüncü problemi kavramış, beşinci boyut meselesini anlamış", bu dünyadan vazgeçip uzaya, felsefeye, kara deliklere, zaman ve enerji kavramlarına takmış Gogi; Teknojen projesi ve Orgon enerjisi; her ikisi de tuhaf, mistik denebilecek bu dil aracılığıyla var eder kendini. Büyülü ama aynı zamanda komik, rüküş; taklit, hamaset, süs, argo karışımı bir dil; bu dünyada nesnel karşılığı olmayan tuhaf, bulutsu bir belagat. Halilhan'ı, romanda bir gölge gibi var olan "pılı pırtık adamlar"dan ayıran da yalnızca volvosu, yalnızca paraya yakınlığı değil, aynı zamanda yanında bir eşya gibi taşıdığı bu kesif, dokunaklı, süslü dilidir. Ama bu dilin ardında yatanı da görmek gerek: Halilhan ve Gogi'nin dili, yokluğu katlanılır kılan bir eşya gibidir. Tıpkı volvo gibi: "Bu adamlar, kendilerine dair olanı kendilerine ait olmayan seslerin yankısını giyinmek suretiyle korudular," diyecektir Tekin.

Buzdan Kılıçlar'da mizahın kederle iç içe geçtiği, komik olanın insana dokunduğu yer de burası değil mi? Burada bir kez daha karşımıza çıkar yukarıda sözünü ettiğimiz geçiş. Annesi Sitile Sunteriler'in mezarıyla, annesine benzeyen bir yüz arayışıyla volvo arasında gidip gelmez mi Halilhan? Bir hayat arkadaşısı arayışıyla kara delikler arasında, tümüyle yabancı bir işaretler sistemi arasında bocalamaz mı Gogi?

Sevgili Arsız Ölüm'de evi anlatmıştı Tekin. Ama evden kaçma isteğini de alttan alta hissetiriyordu. Dirmit'in "sokaktan ve şirirden başka her şeyini inkâr ettiği" bir andan söz ediliyordu orada. Dirmit'in, Atiye'nin elinden kurtulmak için "sözcüklerden bir yorgan"a sarınışından; evini evlikten, annesini annelikten, kardeşlerini kardeşlikten, babasını babalıktan reddedip sokakları evi kılmak isteyişinden: "Sokaktan Dirmit'in kulağına ses gelmeye başladı. Sokak, bir sabah erkenden, Dirmit'e, 'Kaç bana gel!' dedi. Dirmit önce şaşırıldı. Sonra büyülenmiş gibi kendisini çağıran sesin peşine takıldı. Pıt pıt duvar diplelerinde, sokak aralarında yürüdü. O yürüdükçe sokaklar uzayıp genişledi. Evler kat kat yükselip bulutlara erdi. Dirmit sesin ardına düştüğüne pişman oldu. Korka korka evin yolunu buldu. Evden niye kaçtığını, sokakta ne aradığını bilemedi. Gerisin geri eve geldi." Yine bir başka bölümde: "Dirmit açıp kollarını sokağa indi. Sokağa iner inmez, Halit'in Atiye'nin kulağında uğuldaşan sesleri dindi. İçi açıldı. Sokak bir uzayıp bir kısalarak, bir asfaltlar kuşanıp, bir küçük kara taşlara sarınarak, Dirmit'e yol gösterdi."

Her romanın kendi başına hikâyeleşmek isteyen, yazgısını ayrı bir hikâyenin çatısı altında sürdürmek isteyen anları vardır. *Aşk İşaretleri* de *Sevgili Arsız Ölüm*'deki bu iki ânı; çoğunun (bu kez Cihan'ın) sokağın ve sözcüklerin çağrısını kabul ettikten sonra yaşadıklarını anlatır. Gençliği, çaresizliği,

saflığı, aczi içinde bir başkasının diline sığınmanın, cümlelerine kapılmanın, yokluk karşısında, yoksulluktan kurtulma umuduyla "kelimeler yoluyla keşfedilecek manalı bir âlem"e girişin hikâyesi. *Aşk İşaretleri*'nde daha önce de izini sürdüğü bir temanın doğrudan kalbine yönelmiştir Tekin. Yine bir büyüme, bir çocukluktan yetişkinliğe, sessizlikten dile geçiş hikâyesi vardır karşımızda. Ama bu geçişte iki şeyi apaçık karşı karşıya getirilmiştir. Bir yanda "hışırtı yoluyla sessizleşmek isteyen hayat" vardır, öbür yanda "kelimeler yoluyla canlanmak isteyen bir hayat." Bir yanda Tekin'in "kurulmamış cümlelerin dağınıklığı" dediği, "varlığınızdaki güzel susuş" dediği mırıltı; öbüründe dil, "üstümüze atılmış", hayata tepeden bakan, onu yersizleştiren, ayartıcı ve yıkıcı bir dil, varlık nedeni "bulunmaz cümlelerde" olan Nezir. Bir yanda hayatın tadı, kokusu vardır; öbür yanda Nezir'in hayali, dili, sesi, cümlelerinin gürültüsü.

Gece Dersleri'nde kırık dökük eşyalardan, tozlu marleylerden, arka odadaki kirli yataktan, bedeni saran yoksulluktan söz etmişti Tekin. *Aşk İşaretleri*'nde de var bu: Bir yanda "çamurlu sokaklar" var, "harap, iğreti evler", "ince çürük duvarlar", "küf kokan yorganlar", "delik deşik dükkânlar", yani yoksulluk var, "yorgunluktan bombelenmiş suratlar"ıyla ameller, "sesleri uçsuz bucaksız gündüzde yitip giden, cümleleri dayanıksız" insanlar var, onların çığlıkları, küfürleri, iniltileri, sessizliği var. Öbür yanda ise yoksulluğa, çaresizliğe, solgunluğa, sönüklüğe karşı bir zırh gibi kuşanılmış, "hayatı atlatmayı", onunla zıtlaşmayı, tehlikelerini savuşturmayı, "dünyanın elinden tüymeyi" sağlayan tılsımlı sözcükler, göz kamaştıran bir dil. Hayata karşı lafı hazır, onun üzerine lafla yürüyen Nezir: "Onunla harap evlerimizin, delik deşik dükkânların, kahvelerin, ince çürük duvarların havasını kolayca yenebiliriz." Hayata hükmetmenin değilse de onu silkelemenin, sefaleti aşmanın değilse de ağırlığından sıyrılmanın yolu sözcüklerden geçecektir: "Dinlemeli ve içine doğduğumuz gerçeğe onun gibi yükseklerden, uzaklardan seslenmeyi öğrenmeliydik... çığ-

lıkların, küfürlerin, inlemelerin rüzgâra karışıp sessizliği çoğaltarak estiği ıssızlıkta kaybolup gitmek istemiyorsak... Verdiği ilham, saf yüreklerimizi nasıl titretmesin?"

Bir ikilikten söz etmiştik. Dilin vaat eden, imkân sunan, aydınlatan bir yanı var ("Gözlerimi kapasam, karanlıkta kalırsınız," der Nezir), bir de yabancılaştıran, ezen, hükmeden yanı (Nezir'den yayılan ışıkla tanışınca, çocukken gördükleri ışığı kaybedecek, karanlığa gömülecektir bu beş çocuk). *Aşk İşaretleri*'nde vurgu bu kez açık bir biçimde ikincisinde. Çünkü Tekin bir "kelimelerin uçurumuna" düşüş, "yüzün bir cümleyle yırtılışının" hikâyesi olarak kurmuş bu kitabı. Nezir'in sözcükleri "kendimizden beklemediğimiz sözler", "içimizdeki iç çekişe", sessizliğe yabancı sözlerdir. Bu yüzden "üstümüze atılmış" bir dilden söz edecektir Cihan. Maruz kalınmış, zorla giydirilmiş; zalim bir oyun, bir hergelelik olmaktan öteye geçemeyecek bir dilden.

Daha önce sorduğumuz soruya yeniden dönebiliriz şimdi. Nedir dile geçiş? Tekin'in anlatılarının hem konusunu oluşturan hem de bu anlatıların dilsel özelliklerini belirleyen bu geçiş nasıl bir geçiş? Geçilen alan, nasıl bir alan?

Latife Tekin'in anlatılarında dil, çoğu zaman eril bir alan olarak belirir. Evin, mahremiyetin, "ince kız sesleri"nin, bir zamanlar anneden dinlenmiş bir destanın, "tekdüze, belirgin bir ritmi" olan ninnilerin, "ninenin buğulu mırıltısı"nın, onun anlattığı kopuk kopuk hikâyelerin dışında, "ilk seslerinin sonsuzluk duygusu veren kımıldanışları"nın, "varlığı(mı)n ilk ışıkları"nın dışında, belki büyü, ayartıcı ama aynı zamanda bir zor içeren, yabancı, o ölçüde de nüfuz edilmez bir alan. Bu alanın her zaman hâkimi değilse de taşıyıcısı erkeklerdir. *Nasıl Sevgili Arsız Ölüm*'de köye otobüsü, sobayı, radyoyu getiren, ailesini şehre taşıyan, onları yabancı bir işaretler sistemi-

nin içine sokan Huvat'sa, köylülere okuma yazma öğreten öğretmen erkekse, *Aşk İşaretleri*'nde de çocukları "kelimeler yoluyla keşfedilecek manalı bir âlem"e taşıyan Nezir'dir. *Berci Kristin*'de hayatının romanını yazmaya kalkışan Lado'dur. *Buzdan Kılıçlar*'da da, hiçbir zaman tam nüfuz edemeyecek olsalar da, yabancı bir dilin içinde yol almaya çalışan, bu yolla "çemberi yarma planları" kuranlar Halilhan'la Gogi'dir.

Bu anlatılarda kadınların çoğu ise farklı bir dille, sanki gizli bir işaret sistemiyle konuşur. *Sevgili Arsız Ölüm*'de Atiye bazen "gözlerini tavana verip o kimsenin anlamadığı diliyle upuzun hüznü türküler" söyler; "kimsenin ne anlama geldiğini bilmediği sözler eder." Yine *Sevgili Arsız Ölüm*'de dili bağlandığı için gelinlik kızlar "kırk türlü baş sallayıp kaş oynat"ır, "göz süzüp elleriyle çeşit çeşit işaret"ler yapar. *Buzdan Kılıçlar*'da Rübeyza gün sayma yöntemiyle gebelikten korunmayı öğütleyen bir kanaviçe şema işler. Aynına dergilerden kestigi resimlerle, boyalarla, süt şişelerinin kırmızı metalimsi kapaklarıyla yarısı yapıştırma yarısı boya resimler yapar. Canı sıkıldıkça duvardaki aynaların, takvim yapraklarının arka yüzüne resimler, harfler çizer, ruh çağırma şemaları yapar. Kendilerine kapalı olan dilsel işaretler düzenine öfke duyanlar vardır (*Berci Kristin*'de Lado'nun karısı, kocasının yazdığı romanı yakıp yok eder). Bir de sessiz kalanlar (*Sevgili Arsız Ölüm*'ün, gözünde yaşlarla günlerce incir ağacının, sonra da pencerenin önünde kısmetini bekleyen Nuğber'inin, dili bağlandığı için yıllarca işaretlerle konuşan, dili açılınca da uluorta türkü söylemeye, bağıra çağıra konuşmaya başlayan Zekiye'sinin, hatta *Gece Dersleri*'nde Sekreter Rüzgâr'ın "pasifiye" ettiği Mukoşka'nın hayatı da tıpkı Gülfidan'ınki gibi sessiz bir hayattır; "sessiz bir su gibi akıp giden bir hayat").

Dirmit'in, Cihan'ın, Sekreter Rüzgâr'ın farkına geçebiliriz şimdi. Tekin'in öteki kadınlarından farklıdır çünkü onlar. Başka başka biçimlerde de olsa hepsi dile, zor içeren ama güç de veren, egemenliğin olduğu kadar hayal kırıklığının da kaynağı olan bu eril bölgeye adım atmışlardır bir kez. Dirmit söz-

cüklerden bir yorgana sarınır, şiir yazar. Cihan, Nezir'in büyü-
lü sözcüklerinin peşine takılıp "varlığındaki güzel susuş"a sırt
çevirir. Sekreter Rüzgâr seminerlerin, elkitablarının büyü-
dünyasına girip ninesinin anlattığı hikâyelere arkasını döner.

Latife Tekin'e gelince: O da yazıyor. Nedenini dil olarak
gördüğü bir sorunu yine dil aracılığıyla çözmeyi deniyor.
Sözcükler aracılığıyla sözcüklere karşı girişilmiş bir savaştan,
dili dilsizler adına kullanma savaşımdan söz ediyor. Ama yazı,
yani başkalarının önünde konuşuyor olmak, "evin sesi"yle de
olsa başkalarının önünde konuşuyor olmak, dahası başkaları-
nın önünde evden konuşuyor olmak, belli ki evden daha da
uzaklaşmak, bir kez daha "hayırsız", bir kez daha "kötü bir ev-
lat" olmak demek onun için. Bir yabancılaşma, bir zehirlen-
me, bir kirlenme, hatta bir suç içeriyor bu onun gözünde. (Tıp-
kı *Gece Dersleri*'nde tarif ettiği gibi: "Kömür karası çizgilerin
ardısına kirlenmiş olmanın huzursuzluğu ve iç sıkıntısıyla
baktım.") Dünya onun için ikiye ayrılmaya devam ediyor çün-
kü: Dilsizler, saf, sessiz, çocuk kalmış insanlar, bir de dilbaz-
lar, dil sayesinde başkalarını büyüleyenler, kendilerine dışarı-
dan, herkese tepeden bakabilenler: "Bana gençliğimde 'sen
şusun, sen busun' diyen bir insanın etkisinden sıyrılmak için
onun gibi dile hâkim olmak, onun baktığı gibi her şeye tepe-
den bakmak için kendimi yükseklere çıkarmak istedim. Ge-
reksiz bir arzu ve yersiz bir zorlama bu. Mümkün olabilse de
doğuştan gelen mutluluğunu, sadeliğini, saflığını yitirmiş dil-
bazlar dünyanın bir tarafında, masum, sessiz insanlar da ayrı
bir köşesinde ömür sürseler..."⁵

Yazdıklarında da bu ayrım fark ediliyor hemen. Orada da
dil hep çok farklı, karşıt özellikleriyle belirir. *Sevgili Arsız
Ölüm*'de, *Berci Kristin*'de olduğu gibi bazen yitirilmiş bir ses-
sin anısından beslenen sakin, sade bir söyleyiş öne çıkar;
cümleler tek bir zamana, tek bir şahsa mihlanıp kalmıştır. Ba-

5. "Gözlerimi kapasam... Karanlıkta kalırsınız...", Esin Özakın'ın yaptığı söyleşi, *Hıbr*, sayı 42, 23 Mart 1995.

zense dil, yokluğun üstünü örten, onu dış dünyaya karşı koruyan bir kalkan, bir zırh ya da adeta tılsımlı bir nesne olarak, hatta bazen abartılı bir süs olarak belirir. Ara vermeden birbirini izleyen uzun isim tamlamaları, eğretilmeler ("büyülü ihtimallerin havası", "ışığın kırılmalarla dolu macerası", "gece nin büyü lü alanı", "suların dinmez parıltısı", "yüzünde imaların kalkanı", "ansız gölgelerin macerası", "alnımda sezgilerin hışırtısı", "vaadlerin tenhası", "eşyaların anaforu", "eşyaların tufanı", "şüphelerin gayreti"), hep aynı cümle tarzında ısrar ("parlayan iyiliğimdir bu", "depreşmiş mahcubiyettir bu"), yabancı görülen bir bölgede güçlkle kurulmuş bir üslubun olduğu kadar dilsizliğin üstünü örten bir üslupçuluğun da ifadesi sanki. Kimbilir, belki de bütün bu dekorun ardında yazdıkça derinleşen, bir kez yabancı topraklara, yazı dünyasına geçmiş olmanın verdiği suçluluk duygusu vardır. *Buzdan Kılıçlar*'da okura meydan okuyan, kafa tutan, onu hep bir yabancı olarak görmek isteyen, aradaki mesafeyi korumaya çalışan, onun bu satırları zaten anlamayacağını ima eden cümleleri ("Nereden bileceksiniz bunu!") bunu gösteriyor olamaz mı? Üçüncü tekil şahıs geçmiş zaman cümleleriyle yazılmış bu anlatının hemen girişinde, bir de sonlarına doğru birinci çoğul şahıs anlatıma, "biz"li cümlelere ani geçişlerde bunun izi yok mu: "Karnımızı doyurmak için çırpındığımız her ânı eşyalarımızda dondurup saklamamız boşuna değildir. Soluk alıp verdiğimizizi, geçmişte de var olduğumuzu kendimize kanıtlama ihtiyacı içindeyiz. Bedenlerimizi ve ruhlarımızı dünyanın saldırılarından korumak için kurduğumuz şaşkırtıcı, mucizevi savunma sistemimizin kıymetli bir parçasıdır dekorlarımız.

Bu kadar sır verdiğim yeter!"

Ama diğer yandan şu da var. Tekin'in romanlarındaki (büyük aydınlanma anları değilse bile) ufak ışık parçacıkları, "kavgacı, yırtıcı, onların deyimiyle bir hergele olan" Sekreter Rüzgâr'a değilse de Dirmit'e ve Cihan'e bahşedilmiştir. *Sevgili Arsız Ölüm*'de parmak işaretleriyle dolu duvardan kırmızı karanfili alıp göğsüne takacak olan Dirmit'tir sonunda. *Aşk*

İşaretleri'nde de bir tek Cihan için bir kurtuluş umudu var gibidir: Bir tek o Nezir'in çekim alanından çıkabilecek, "havadan gelen ani akınları savuşturmayı" sağlayacak bir "filtre"ye, kendine ait bir cümleye sahip olabilecektir.

Hepimiz yaşadık o süreci. Bazılarımızın telafi etme imkânı oldu, bazılarımızınınsa hiç olmadı. Yine de Latife Tekin'i okuyunca daha iyi anlıyor insan: Dil bir ayrılık üzerine kurulu, bir zor içeriyor evet, ama bu ayrılığı katlanılır kılan; işarete, söze, sözcüğe dönüştüren de yine dil.

Üç hikâyeyle başlamıştı bu yazı, yine onlarla bitsin:

Sözcüklerden büyülenen arkadaşım, büyük şehre geldikten sonra uzun zaman sürdürdüğü bir ikili varoluştan söz etmişti, bir tür ikidillilikten: Bir evin dili, annesinin, babasının, kardeşlerinin dili vardı onun için, bir de dışarısının; okulun, kitapların, sokağın dili. Birbirine temas etmeden, birbirinden kaçırılarak sürdürülmüş iki ayrı hayat. Kaldıkları apartmanın kalorifer dairesinde dışarısının diline hükmetmek için talim yapıyor, eve ayak basar basmaz bu dili geride bırakıyordu; aynı şekilde evden çıkar çıkmaz da evin dilini unutmaya çalışıyordu.

Kendini hızla evsizleştirdi arkadaşım; onu içinde yaşadığı ikili varoluştan kurtaracak, evi de sokağı da içine alacak bir yeni çatının, her ikisi de olmayan bir dilin peşine düştü; çok genç yaşta sosyalist oldu, durmadan şehir değiştirerek yaşadı. İlginç olan şu: Sosyalizmin, çeşitli evlerden, çeşitli kişisel tarihlerden gelme insanları çatısı altında toplayacak bir yer olmaktan çıkmasının ardından sözcüklerle ilişkisi tam anlamıyla bir mahremiyet kazandı. Her bir sözcük kendi başına bir vadin, bir umudun, bir başarısızlığın, bir utancın, bir sevincin alanı olmuştu şimdi. Sözcüklere bağlanıyor, sözcüklere kızı-

yor, sözcüklerden kırılıyordu. Sonunda yayımladığı şiir kitabını karıştırdınca daha iyi anladım. Son şiirinin son dizesinde de aynı umut: "Elbet bir göz ışık kendine doğru çağırır beni."

Sosyalizmi "Tunceli'nin ışıkları" diye tarif eden köylü kadını tanımıyordum, hikâyesini bana anlatan arkadaşımın da onu bir daha gördüğünü sanmıyorum. Onunla ilgili hikâyeyi buraya almamın nedeni, bir karşı-aydınlanma hikâyesi olarak okunabilecek *Gece Derleri*'nin bana da bulaştırdığı öfkeyi, yine dilsizliğe adanmış *Aşk İşaretleri*'nin bıraktığı kederi biraz olsun hafifletmek içindi sanırım. Bir de dile olan borcu; şiddeti arındırmanın, yoksunluğu aşmanın da bir dille mümkün olabileceğini bu romanlarda dile gelmeyen bir açıklıkla ifade ettiği için.

Genet'ye gelince: Bu yazının başında sözünü ettiğim söyleşinin devamını da aktarmak isterim. Bir zamanlar tesadüfen tanıştığı bir cinayeti "güzel" olarak niteleyince Genet, karşısındaki soruyor: "Peki siz, siz neden hiç cinayet işlemediniz?"

Genet fazla düşünmeden cevaplıyor: "Büyük ihtimalle," diyor, "büyük ihtimalle kitaplarımı yazmış olduğum için."

III

MEMUR ÇOCUKLARI EV ÖDEVLERİ PAZAR ÖĞLEDENSONRALARI

Çalışma masasının karşısındaki duvara baba öğütlerini asıyor:

Yavrularım:

1. Işık soldan gelmeli. 2. Kitap gözünüzden 30-45 cm uzaklıkta durmalı. 3. Çalışma biter bitmez ışıklar kapatılmalı vb... Bu vatana hayırlı evlatlar olmanız isteği ile başarılar dilerim. Sevgili ve cefakâr babanız. Ad. Soyadı. İmza.

Çocukluğun Soğuk Geceleri



GASTON BACHELARD *Mekânın Poetikası*'nda evi bir "mutluluk mekânı" olarak tarif etmişti. Sahip olduğumuz, rakip güçlere karşı savunduğumuz, bizi daima kendine çeken bu mekâna ait imgeleri, bu imgelerin düşsel değerini inceliyordu. Evin düş kuran çocuk için koruyucu sınırlar oluşturduğundan, anıların ve düşlerin barınağı olduğundan söz ediyordu. En çok da ışık imgesinden yola çıkmıştı. Evden dışarıya sızan, evi gören bir varlığa, bir göze dönüştüren ışık: "Penceredeki ışık, evin gözüdür."

Bugünün evlerinin tersine, doğanın içinde yer alan, toprağa kök salmış, aynı zamanda gökyüzüne açılan bir ev burası. İçinde yanan ateş, bacasından tüten duman gibi penceresindeki ışık da anlamını büyük ölçüde buna borçlu: "Uzakta ışığı yanan ev görür, geceler, gözetler, bekler. Kendimi düş kurma ile gerçeklik arasındaki yer değiştirmelerin sarhoşluğuna kattığımda, şöyle bir imge belirir kafamda: Uzaktaki ev ve bu evin ışığı, bana göre, benim gözlerimin önünde, dışarı bakan... anahtar deliğinden dışarı bakan evdir. Evet, uyanık kalan evde biri vardır, ben burada düş kurarken o çalışır; ben burada boş düşler kurmayı sürdürürken, orada sürekli çalışan inatçı bir varlık vardır. Bir insan gibi görür. Geceye açılmış bir gözdür ev."¹

Evden uzak, yolda olduğumuz zamanlarda, en çok da tren yolculuklarında, tren hava kararırken istasyon boyunca dizilmiş evlerin önünde durduğunda, ışıkları yanan, perdeleri he-

1. Gaston Bachelard, *Mekanın Poetikası*, çev. Aykut Derman, Kesit Yayıncılık, 1996, s. 61.

nüz örtülmemiş evlerin içine merakla baktığımızda biz de yaşamışızdır. Dışarıda, karanlıktayızdır; evdeyse ışık vardır. Sofra hazırlanıyordur, yemek yeniyordur, birileri konuşuyordur. Kimseyi göremesek bile televizyonun odayı aydınlatan mavi ışığı evde bir hayatın sürüp gittiğini söyler bize. Dışarıda, yalnız ve karanlıkta olan için evden yayılan ışık, o anda kendisinin yoksun olduğunu düşündüğü her şeyin timsali gibi parıldar. "Uyanık kalan evde biri var," diyorur ışık; "sen orada boş düşler kurarken, burada devam eden bir hayat var."

Dışardakinin, eve dışarıdan bakanın yaşadığı bu. Ama ya içerdekiler, tren her gün aynı saatte evlerinin önünde durduğunda, aynı gürültüyle evlerini sarstığında onlar ne yaşar? "Geceye açılmış bir gözdür ev," diyordu Bachelard, "görür, geceler, gözetler." Ama evde olanın, hayatının şu ya da bu anında mutlaka soracağı bir soru var: Ya ışık dışarıda, karanlık olan evse? Ya gözetleyen, geceleyen, gören dışarıda; gözetlenen evdeyse?

Bu soruları bana sorduran da bir imge aslında. Kendi büyüdüğüm eve ait, bende daima kaygı uyandırmış bir imge. Yine ışıkla, ışığın erken yaşlardaki belli bir algılanışıyla ilgili. Küçük bir kasabada geçen dört-beş yılın ardından büyük şehre taşındıktan sonra oturduğumuz dar bir sokağa bakan evde, hava karardıktan sonra geçen arabaların farlarının pencereden, örtülü perdelerin arasından sızıp duvarı tarayan ışıkları, nedenini açıklayamadığım bir korku uyandırdı bende hep. Sonradan çok düşündüm: Daha doğal denebilecek korkular değil, dışarıda uğuldayan fırtınanın, kapıları zorlayan rüzgârın, pencereleri döven yağmurun sesi değil de neden araba farları, farların duvarda oynaşan ışıkları? Ne olabilir çocuğu bunda bu kadar korkutan?

Işığın evin içinde kırılıp parçalandığı an. İçimi daraltan, bende kaygı uyandıran ışık böyle tarif edilebilir sanırım. Önceleri bunu bir tür şehir korkusuna, sakin bir kasabada geçirilmiş uzunca bir sürenin ardından şehrin uyandırdığı korkuya bağlamıştım. Ama bu duyguya eşlik eden başka imgeler, baş-

ka sesler korkunun kaynağının pekâlâ dışarıda değil içeride, sokakta değil evde olabileceğini düşündürüyor. Dükkan kepenklerinin kapanırken çıkardığı ani gürültü kalmış aklımda örneğin, sokakta oynayan çocuklarını ısrarla eve çağıran kadının sesi, evin hemen önündeki sokak lambasının birden odaya dolan çiğ ışığı. Hepsi aynı şeye işaret ediyor. Hava kararırken içe, iç dünyasına kapanıyor ev. Sokak ile ev, dış ile iç, karanlık ile aydınlık arasındaki ayırımın netleştiği saatler. Oyun bitti, baba geldi, yemek hazır. Bundan sonrasını birçoğumuz belki böyle yaşamışızdır: Sokak kapıları kilitlenir, perdeler örtülür, evin ışıkları yakılır. Çocuğa söylenen şu: Dışarısı karanlık, tehlikeli; içerisi aydınlık, emin.

Evin baktığı dar sokaktan geçen arabaların farları işte buraya, bu iç dünyaya sızacak. Ama çocuğun iç-dış ayırımını altüst eden tuhaf bir şey var burada. Çünkü ışık bu kez dışarıda; gören, gözetleyen, geceleyen dışarıda. Farların örtülmüş perdeleri delip evin duvarlarını taradığı an, bizi dışarıdan koruyacağını umduğumuz evin, evi kuşatan duvarların, hava kararınca örtülen perdelerin aslında nasıl da geçirgen olduğunu, bizi dışarının çiğ ışığından, dışarıda olduğu söylenen tehlikeden, evin dışında tutulmaya çalışılan ölümden korumadığını, evin çıplak ampullerinden yayılan ışığın araba farlarının delici ışığı karşısında nasıl da sönük kaldığını anladığımız an değil mi?

Her çocuk er geç aynı şeyi yaşar: Bir zaman gelir, onun için ev olmaktan çıkar ev. Ne erken çocuklukta olduğu gibi keşfedilecek bir dıştır artık, ne de dış dünyaya karşı sığınılacak bir iç. Tam olarak ne zaman yaşarız bunu: Evin dışarıya karşı bir sığınak olduğu kadar bir engel de olduğunu fark ettiğimiz an mı? Evin geçici, ana babamızın güçsüz, ölümlü olduğunu sezdiğimiz an mı? Yoksa evin bize bir iç dünya bağışlar-ken aynı zamanda büyük bir iç sıkıntısı da verdiğini, bir iç dünyası olmanın bedelinin bu iç sıkıntısı olduğunu fark ettiğimiz an mı?

Bu duygunun zamanı, yoğunluğu, katlanılabilirliği evden eve, çocuktan çocuğa değişir kuşkusuz. Tek bir şey dışında: Ömür boyu bize eşlik eden mutluluk imgelerimizin olduğu kadar, kurtulmak için hep çaba harcayacağımız korkularımızın, dağıtmak için her yolu denediğimiz iç sıkıntımızın da kaynağı, kaynağı değilse bile ilk sahnesi burası. Evden söz edeceksek mutlaka buraya, bu mutluluk mekânının arka bahçesine, birçok düşün olduğu gibi birçok şiirin, öykünün, romanın da imgelerini topladığı bu arka bahçeye uğramamız şart.

Çocukluğu ne kadar geride kalırsa kalsın yanıp sönmeye, insanın yolunu aydınlatmaya devam eden bir ışıkmiş gibi anlatanlar var. Çocukluğu böyle algıladığımız anlar var. Ama onu karanlıkla, darlıkla, imkânsızlıkla bir tutanlar, "gidememenin derin, derin, derin bir acı olduğu" bir çocukluktan söz edenler de var. Onu böyle gördüğümüz anlar da var. Tezer Özlü'nün *Çocukluğun Soğuk Geceleri*'nde anlattığı, *Yaşamın Ucuna Yolculuk*'ta açıkça dile getirdiği bir çocukluk: "Çocukluğun sınırları korkunç... Sınırları, olanaksızlığı, görüntüleri, hareketsizliği, çocukluğun dar sınırları korkunç..."

Evi, evin hiçbir biçimini sevmez Tezer Özlü. *Çocukluğun Soğuk Geceleri*'nin ilk bölümünde –adı "Ev"dir bölümün– bunu açıkça söyler zaten: "Aslında hiçbir evi sevmem. Bir kez girilen, sonra çıkılan ve bir daha ayak basılmayan evler benim için en rahatlatıcı yerler." Bu yüzden hep gitmeyi, bırakıp gitmeyi; bütün evlerden, evliliklerden, aile bağlarından kaçmak ister. "Eski, anılarla dolu, küf kokan, merdivenleri karanlık, nemli ve soğuk bir ev"dir Tezer Özlü'nünkü. Bir türlü içselleştirilemeyen, bir mutluluk mekânına dönüştürülemeyen bir yer: "Ev büyük. Ev yalnız. Ev eski." Bazen bir çocukluk, bazen bir hastalık günlüğüne dönüşen, soğuk bir ev kadar akıl

hastanesinin sevimsiz odalarının da anlatıldığı bu metni okurken ben yine de çocuklukla sınırlayacağım kendimi. "Anadolu'nun küçük kentleri"nde, bunaltıcı kasabalarında başlayan, şehirdeki sokak arasındaki bir evde devam eden bir çocukluğun, "uzun, ıslak, nemli, soğuk, gri yıllar" olarak hatırlanan bir çocukluğun, kentin uğultusunu geride bırakıp "kararan gökyüzüyle birlikte evin sönük ışıklarına, gerilimli, rahatsız havasına dönmek zorunda" olunan bir çocukluğun sıkıntısını, her ne kadar çocukluğa özgü olsa da belli bir sınıfın, belli odaların rengini taşıyan bu sıkıntıyı bu metnin bize sağladığı dille anlamaya çalışacağım.

Önce sıkıntının sahnesini tarif edelim. Elektriklerin akşamüstü verilip gece yarısı kesildiği, büyük kentlerden kalkıp büyük kentlere giden otobüslerin uğrak yeri olan, küçük pencerelerine beyaz perdeler asılmış evleri, çamurlu yollarıyla küçük kasabaları düşünelim burada. Ya da şehirdeki dar bir sokağa bakan, cansız ve sönük ışıkların aydınlattığı bir evi, bu evde geçirilen "erken bastıran karanlık günler"i düşünelim. Benzer hayatlar sürmüş olanların bunlara eklenecek yığınla imgesi vardır: Ortası çökmüş demir karyolalar, tüten bir soba, akıtan bir termosifon, cızırtılı radyolar, tavandan sarkan çıplak ampuller, gölgesi ışığından büyük lambalar, gecenin soğuşunu kapmış kara okul giysileri. Birçoğumuzun zihninde yer etmiş, sıkıntılarımızın alacağı biçimi belirlemiş şeyler: Ağzına kadar eşyalarla dolu odalar, kapılarının arkasında giysilerin asılı olduğu askılar, bir ayağı sallanan bir masa, gıcırdayan sandalyeler.

"Orta sınıf evlerinin ağır, bunaltıcı havası" gibi kısa, açık bir tarifini vermişti Tezer Özlü. Smırlarını iyice çizmekte yarar var. Çünkü yalnızca bazılarımız böyle bir evde büyüdü. Yine Tezer Özlü'nün sözcükleriyle söyleyelim: Hiç kimsenin "fabrika, dükkân, büro, atölye gibi bir yerde" çalışmadığı, aynı zamanda bir "öğrenme merkezi" olan bir ev burası. Baba devlet memuru. Öğretmen olabilir, müfettiş, subay, mal müdürü, şube müdürü, okul müdürü, hükümet tabibi, gümrük

muhafaza memuru ya da kaymakam da. Evde yalnızca aile düzeninin değil, daha yüce bir kamusal düzenin de temsilcisi olmak isteyen, bu yüzden sürekli öğütler yağdıran, programlar yapan, çocuklarının eline sürekli çeteleler tutuşturan bir babadan söz ediyoruz. Yoksul değil ama yokluğun yabancısı olmayan bir aileden, ani bir tayinle yer değiştirmeye hazır, geçiciliğe alışmış bir evden söz ediyoruz. Para zor harcıyor; elektrik, su idareli kullanılıyor, ışıklar odadan çıkar çıkmaz söndürülüyor, lambalar ışıktan çok gölge, aydınlıktan çok karamlık üretiyor, odalar dar, pencereler küçük. Bu darlığın nasıl bir aile düzenine denk düştüğü de önemli. Geniş bir aileden söz etmiyoruz; çocuğun evin içinde sığınacak yer ararken fazla seçeneği yok. Dinin birleştirdiği, öte dünyada bir kez daha buluşacağına inanmış bir aile değil, ama dinle bütün bağlarını koparmış bir aile de değil. Çocuk yatağa girdiğinde dua ederken yalnız; ama dua etmeden kendini uykunun çağrısına bıraksa o zaman da kötü rüyalar görecektir.

Şu ayrıntılar da önemli: Musluklar sürekli damlatır bu evlerde. Muslukların altına madeni kaplar konur, su kaba damladıkça tekdüze bir ses çıkarır, kaplar dolar, su taşar, taşıdığı yerde inatçı sarı bir pas izi bırakır. Yine bu evlerde eski, kullanılmayan eşyalar atılmaz saklanır; delinmiş tencereler, kulpu kırık fincanlar, küçülmüş elbiseler, eski düğmeler, eski kazaklardan sökülmüş yünler. Bu eşya yığınının içinde çocuklardan kaçırılmış birkaç nadide eşya her zaman vardır: doğru misafire ikram edilmek üzere bekletilen, doğru misafir gelmediği için evin gizli bir köşesinde öylece bekleyen, ikram edilmeye bir türlü kıyılmayan bir iki şişe viski, birkaç paket yabancı sigara, birkaç deste açılmamış iskambil kâğıdı. Çok sonraları, tüketim çağının başladığını bir türlü anlayamayacak, anlasa bile kabullenemeyecek bu evlerde yığınla naylon torba, boşalmış deterjan kabı, yoğurt kâsesi, içki şişesi, ambalaj kâğıdı, paslı çivi, gazı bitmiş çakmak, kullanılmış ama bir türlü atmaya kıyılmayan kâğıt tabak da birikecek. Aynı zamanda yığınla evrak: miyadını doldurmuş, toplu iğnelerle tutturulmuş, sa-

rarmış, uçları kıvrılmış, gerekli gereksiz yığınla evrak. Yirmi yıl önce taşınılan evin elektrik makbuzları, vergi makbuzları, bir gün gelir lazım olur diye saklanmış karneler, yazışmalar, çeteleler, muhtıralar, notlar, gazete kupürleri: köşe yazıları, yemek tarifleri, şifalı otlarla ilgili bilgiler.

Benzer odalarda büyüyenler bu hayatın başka ayrıntılarını da hatırlayacaklardır. Kapısı ancak misafir geldiğinde açılan soğuk misafir odaları, misafirlere kolonya dökülüp şeker tutulan, bayramlarda ahududu likörü, kuru baklava ikram edilen evler, kapağı hep kapalı duran şekerlikler, şehirde daha yerleşik bir hayata geçilince edinilmiş, yerinden kıpırdatılmayacak kadar ağır, tozdan asla arındırılmayan vitrinler, fazla elektrik yakmasın diye birkaç ampülü gevşetilmiş kristal taklidi avizeler. Beyaz bomboş bir duvara koca bir çiviyle asılmış, nedense hep eğri duran Saatli Maarif Takvimleri, yine duvara gelişigüzel asılmış birkaç çini tabak, bir köşede öylece bekleyen Hayat Ansiklopedileri, çocuğun zamanla keşfedeceği, gözden uzak bir yere kaldırılmış Seksoloji Dergileri, sabah telaşla hazırlanan sefertasları, misafir beklerken kuruyup boşalmış Gelincik sigaraları. Bütün bunlardan önemli, evin içinde her an varlığını hissettiren bir de ikinci dünya var: el örgüsü dantellerin süslediği evi birden kamusal bir davanın mekânı kılan bir Atatürk büstünden, Cumhuriyet Bayramı'nda çekilmiş, çocukların ürkek ürkek, büyüklerinse gururla gülümsediği birkaç hatıra fotoğrafından, bir de Okul Aile Birliği'ndeki hizmetlerinden ötürü babaya verilmiş bir plaketten oluşan, çocuğun hep Harbiye Marşı'yla birlikte hatırlayacağı Atatürk köşeleri. Çocuğun sıkıntıyla anacağı, çünkü zihninde elini acıtan okul çantalarıyla, her sabah sınıfta okunan antla, soğukta bayrak direğe çekilirken söylenen, tek bir cümleymiş gibi okunan, tek tek sözcüklerinin ne anlama geldiğini çok sonra fark edeceği İstiklal Marşı'yla özdeşleşmiş bir dünya.

Çocukluğun Soğuk Geceleri'nin bende harekete geçirdiği imgeler bunlar. Kitaba geri dönersek, şu ayrıntı önemli sanırım: Anne ve baba, bu kitaba sevginin ya da öfkenin yöneldiği

birer yüzden, ruhsal birer içerikten çok, sanki sırf kamusal bir dünyanın, ideolojik bir aygıtın temsilcileri olarak girmiştir. Anlatılanlardan, babanın okul müfettişi olduğunu, evde askeri bir düzen kurmaya çalıştığını, İstiklal Marşı çaldığında evde hazırol durduğunu öğreniriz. Öğütlerden, günlük programlardan, küçük kâğıtlara tutulmuş çetelelerden, ad, soyadı, bir de imzadan oluşan bir baba: "Işık soldan gelmeli", "Kitap gözünüzden 30-45 cm uzaklıkta durmalı", "Çalışma biter bitmez ışıklar kapatılmalı"... Benzer biçimde annenin de öğretmen olduğunu, bütün bir pazar evde sınav kâğıtları okuduğunu öğreniriz. Ama ne anneye babanın kendi aralarındaki ilişkiye ne de her ikisinin çocuklarıyla ilişkisine dair fazla bir şey öğrene-meyiz. Zaten, dil de izin vermez buna. Tezer Özlü'nün cümleleri, anneden babadan kaçırılmış, kilit altında tutulan bir hatıra defterine gizlice düşülmüş, onlara inat büyük bir açık sözlülükle yazıya dökülmüş notlar gibidir. Onlarla birlikte yaşamış bir hayat parçasını kurtarmayı, bu hayat parçasıyla birlikte kurtarılmayı, yani nihai bir adaleti değil de hayatın o parçasını bir an önce geride bırakmayı, yani özgürlüğü önemseyen birinin açıksözlü, düz, net, doğrudan cümleleri; gücünü olduğu kadar güçsüzlüğünü de dolaysızlığına borçlu bir dil. Bir ânı, o ânın duygusunu bütün dolaysızlığıyla anlatan, o an geride kalınca gücünü yitirmeyi göze almış cümleler. Bu dille, bu dolaysız ve çıplak dille anaya babaya duyulan öfkenin ifade edilmesi zor. Belki de bu yüzden *Çocukluğun Soğuk Gecele-ri*'nde öfke eve, eşyalara, "evin sönük ışıkları"na, "gerilimli, rahatsız havası"na aktarılmıştır: "Karşı çıkmak istediğim evler, koltuklar, halılar, müzikler, öğretmenler var. Karşı çıkmak istediğim kurallar var." Ardından ekler: "Öfke içinde büyüyüyoruz. Oturduğumuz semte, sokağa, eşyalara, kış aylarında güçlkle ısıttığımız eskimiş, ortası çukur yataklara öfke duyarak büyüyüyoruz. Yaşam yalnızca sokaklarda. Bir canlılık var sokaklarda. Güzel olan, gerçek olan, kentin insanları, kalabalık, dış dünya. Dış dünyanın insanın kulaklarına varan uğultusu."

Çocukluğu böyle evlerde geçenlere yabancı gelmeyecek şu sahne. Spor toto kolonları önünde, radyodan maç naklini dinliyor baba. Anne çocuğun okul önlüğünü ütülüyor, yakasını kolalıyor. Çocuğa gelince, onun için her zamankinden uzun bir öğleden sonra başlamış; maç anlatan spikerin sesinde uza-yıp giden, sonsuz bir tekrar olarak hatırlanacak bir pazar öğleden sonra. Resmi tamamlayan başka şeyler de var. Sabahtan yakılmış, durmadan tüten termosifondan yayılan sıcaklık; bir yana yatmış, iyice incelmış, erimiş tokyo terlikler; bir yanı yeşil ötekisi beyaz, "Yeşil Bursa" yazılı, uçları püsküllü havlular, ortası balıklı işlemeli hamam tası. Banyo günü: Çocuğun uyarı eksikliğiyle içine gömüldüğü boşluk, banyoyu birden haz arayışının, bu arayışla birlikte suçluluğun da sahnesi kıllar. Üstünden zaman geçince anlıyor insan: Evdeki ilk cinsel deneyimlerimiz, kendi bedenimizi tanımanın olduğu kadar bu sıkıntıyla baş etmenin de bir yolu değil mi?

Pazar gününün cumadan bakıldığında sonsuz bir mutluluk imgesi olarak görüldüğünden söz etmişti bir arkadaşım. "Asıl mutluluk," diyordu, "cumanın kendisinde, yani mutluluğun görülebilir olduğu yerde. Pazarın ışığı oraya vurmuştur. Bu yüzden cuma parıldar, ışıır; pazarın kendisiyse söner." Bu yazının konusunu oluşturan, kendini en çok pazar öğleden sonralarında belli eden sıkıntının da kuşkusuz bir mutluluk imgesiyle, hayatımızda birden ışıyacağını umduğumuz bir ışıkla ilgisi var. Nedir pazar öğleden sonralarını çocuk için katlanılması zor bir sıkıntının sahnesi kılan? Psikanalitik bakış çocuğun sıkıntısını "bir şeylerin başlatıldığı ancak hiçbir şeyin gerçekleşmediği o donuk beklenti durumu"yla açıklar. Sıkıntıda iki "imkânsız seçenek" vardır: "Arzuladığım bir şey var ve arzuladığım hiçbir şey yok. Ancak bu iki varsayımdan ya da inançtan hangisinin inkâr edildiği her zaman muğlaktır;

ve sanırım bu muğlaklık, sıkıntıda yaşanan o tuhaf felç haline açıklık getiriyor."²

Bu iki "imkânsız seçeneğin" kaynağı ev; arzuyu yaratan da doyurmadan bırakan da orası çünkü. Bizde en çok sıkıntı uyandıran anlar yalnız olduğumuz anlardan çok, başkalarının yanında kendimizi yalnız hissettiğimiz anlar değil mi? Oyun arkadaşı bulamadığımız anlardan çok, oyun arkadaşlarımızla birlikteyken sıkıldığımız anlar? Bir şeylerin olmasını beklediğimiz, bu şeylerin bir türlü gerçekleşmediği anlar. Çağrı var, çağırana var, çağrıldığı yerde bekliyoruz, ama hiçbir şey olmuyor. Uzunca bir süre görmediğimiz, zihnimize uyarıcı bir imgeye dönüştürdüğümüz biriyle bulduğumuzda ne çok yaşamışızdır: yanlış yer, yanlış zaman, yanlış insan. Sizi yanılttığı için karşınızdakine, yanlış şeye umut bağladığınız için kendinize duyduğunuz öfkeyi bastırdığınızda tek bir duygu kalır geriye: Sıkıntı. Bir şeyler başlamış ama hiçbir şey gerçekleşmiyor: "Arzuladığım bir şey var ve arzuladığım hiçbir şey yok." Pazar sıkıntısı için de geçerli bu: Bütün bir hafta boyunca pazar gününe yatırdığımız arzu, o gün geç saatlerde yapılan uzun bir kahvaltı boyunca doyurulmayı bekleyen arzu, sofraya kaldırılırken aslında hiç doyurulmayacağını anlayınca ne yapar?

Pazar sıkıntısı deyince, sözcüğün tam anlamıyla bir "iç" sıkıntısından söz ediyoruz. Kaynağını içe kapanmış, nüfuz edilmez evde bulan, yukarıda tarif ettiğimiz evlerdeyse geçici bir an olmaktan çok kalıcı bir yaşantıya, iç dünyanın kurucu öğelerinden birine dönüşmüş bir sıkıntı.³ Çocukluğu bir "tutu-

2. Adam Phillips, "Sıkılma Üzerine," *Öpüşme, Gıdıklanma, Sıkılma Üzerine: Hayatın Didiklenmemiş Yanlarına Dair Psikanalitik Denemeler*, çev. Fatma Taşkent, Ayrıntı Yayınları, 1996, ss. 88-9.

3. Bu yazıyı bitirdikten sonra bir pazar sabahı Yıldırım Türker'in *Radikal İki'de* (2 Şubat 1997) çıkan "Tatilin Yeniden Keşfi" adlı yazısını okudum. Yıldırım Türker'in her pazar orada çıkan yazıları birçoğumuzun pazar sıkıntısıyla baş etmesini kolaylaştırıyor bir süredir. Bu yazısı ise tüm pazarı kurtaracak kadar zihinsel enerji verdi bana. O da Tezer Özlü'den, *Çocukluğun Soğuk Geceleri*'nden yola çıkıyor, pazar sıkıntısından, "küçük, boğucu, kapalı dünyalar"dan söz ediyordu. Eli-

kevi", bir "sürgün" olarak tarif eden, neredeyse bütün yazdıklarında hep çocukluk sıkıntısına geri dönen Tezer Özlü'nün ısrarlı pazar günlerinden, "pazar sabahının terk edilmişliği"nden, "pazar sokaklarının sessizliği"nden, "otuz yıl öncesi kentinin bir küçük burjuva mahallesindeki kadar ölü bir pazar"dan söz etmesi; bütün ailenin evde olduğu, babanın pijamalarını hiç çıkarmadığı, annenin bütün gün sınav kâğıtları okuduğu pazar günlerini anlatması tesadüf değil. *Çocukluğun Soğuk Geceleri*'nin en güzel bölümlerinden birinin pazar sıkıntısına ayrılmış olması da: "Şimdilerde... Sokak aralarından geçerken... gözüme pijamalı aile babaları ilişirse, kışın, yağmurlu gri günlerde tüten soba bacalarına ilişirse gözlerim... evlerin pencere camları buharlaşmışsa... odaların içine asılmış çamaşır görürsem... bulutlar ıslak kiremitlere yakınsa, yağmur çiseliyorsa, radyolardan naklen futbol maçları yayımlanıyorsa, tartışan insanların sesleri sokaklara dek yayılıyorsa, gitmek, gitmek, gitmek, gitmek, gitmek... isterim hep."

Bu hikâyenin bir de taşradan görünen yüzü var. Bunu anlamak için iki ayrı taşradan, iki ayrı taşra imgesinden söz etmemiz gerekir. Biri, uzun ince yollardan sonra varılan, kıyıda köşede kalmış, Yusuf Atılgan'ın öykülerinde olduğu gibi

nizdeki yazıyı, bu yazıyla konuşarak yazmayı isterdim, ama ne yazık ki bitmişti. Bu yüzden kısa bir dipnotla da olsa aramızdaki vurgu farkı üzerinde durmak istedim. Yıldırım Türker, yazısını tatil konusuyla sınırlamış olduğundan sanırım, pazar sıkıntısını daha çok pazartesinin doğurduğu kaygıyla, yani okulla açıklamış: "Boğucu orta sınıf hayatların zehirlemiş olduğu bütün çocukların, ne kadar büyüseler de bir türlü kurtulamadıkları o pazar günü sıkıntısını yaşıyor olmamın da okulla bir ilintisi olduğundan neredeyse eminim." Çocukluğumuzda içimizde yer eden okul korkusunu, sonraki iş hayatının da katkıları sayesinde bir türlü içimizden atamadığımız doğru. Ama ben yine de pazar sıkıntısının köklerinin yalnızca okulla açıklanamayacak kadar derinde olduğu, bu sıkıntının ev denen mutluluk mekânının arka bahçesi olduğu, bu sıkıntının önce evle, sonra okulla açıklanması gerektiği kanısındayım. Okuldan önce de bir hayat var çünkü.

"düşle bile çıkılamayan" bir taşra, Vüsat O. Bener'in öykülerindeki gibi "unutmaya da unutulmaya da alışmış" kişilerin yaşadığı, uzayıp giden zamanda kendini dinleyen kasabalar. Diğeriyse geniş asfalt bir anayolun orta yerinden böldüğü, o yola hizmet etmek üzere örgütlenmiş, yolun iki yanına lastik tamircilerini, lokantalarını, otogarlarını dizmiş, kendini değil de o anayolun sesini dinleyen, geçimini olduğu kadar umutlarını da bu anayola bağlamış kasabalar.

Çocukluğu taşrayla şehir arasında bölünmüş memur çocuğunun zihninde bu iki taşra imgesi tuhaf biçimde iç içe geçmiştir. Çünkü hem taşralıdır; babası bu kasabalardan birine tayin olunca o da kendine yeten, kendini dinleyen, bu dışına çıkılmaz dünyayı geçici bir süre için de olsa bir biçimde içselleştirmiş, bir iç hayata dönüştürmüştür. Hem de taşralı değildir; bir zamanlar yaşadığı bu kasabayı kendi dışına atacaktır, ona hep dışardan bakacaktır. Uğrayıp geçen, yoluna devam edecek birinin, orada kendi isteğiyle değil de sırf otobüs orada durduğu için konaklayan birinin gördükleri. Otogarlar, otogarların pis tuvaletleri, ekşi ekşi kokan otobüsler, otobüs yazıhaneleri, kötü lokantalar, lokantaların masalarında duran yiğınla ekmek. Otobüsle böyle bir taşranın içinden geçen, orada yarım saatliğine mola veren herkesin bu listeye ekleyecekleri var: Kuru simitler, ağır kokulu kolonyalar, yağı donmuş yemekler, acı koyu çaylar, insanın elinde kalıveren hediyelik eşyalar.

İçerden baksak ne görürdük? O zaman yoksunluğa, biçimsizliğe değil de doğal, sade bir hayata, örmeğin bir bahçeye, meyve ağaçlarına; toprakla, suyla, gökyüzüyle, yıldızlarla, o gökyüzünün altındaki insanlarla daha dolaysız yaşanmış bir ilişkiye de açılabilirdi taşra. *Çocukluğun Soğuk Gecele-ri*'nde de var bunlar; geniş tahta evler, meyve bahçeleri, "eriyen karlar altında açan sarı, mor çiğdemler", "taşra bahçelerinin erik ağaçları altındaki durgunluk", "ağaçların üzerine birikmiş kar kümeleri", toprağın ıslaklığı, güneşin kızılılığı, "sarı, turuncu sonbahar yaprakları", bütün bunlar var. Ama çocu-

ğün bir zamanlar gökyüzü kadar geniş saydığı bu dünyanın aslında ne kadar dar olduğunu anlaması için çok küçük şeyler yeter. Denge bozulur. Zamanın her gün aynı tempoda aktığı kasabada günlerden bir gün gezici bir lunapark kurulur örneğin. Çocuk oradaki derme çatma bir dönme dolaba biner. Yukarıda bir an sarsılarak duracaktır dönme dolap. O zaman da çocuk, korkusunu yenersen eğer, başını kaldırıp etrafına bakınacak. Oturdıkları evi, her sabah gittiği okulu, okulun çamurlu yolunu, babasının çalıştığı daireyi görecek. Hepsini hemen hemen aynı anda. O güne kadar birbirinden uzak dünyalar olarak algıladığı bu mekânları başını çevirmeye bile gerek duymadan aynı anda görebiliyor şimdi. Başka şeyleri de: Kasabanın girişinde mezbahayı, mezbahanın önünde halka halka genişleyen kırmızı suyu, suda balık avlayanları, haftada birkaç akşam ailecek gittikleri yazlık sinemayı, sigara dumanının üzerinde bir bulut gibi asılı kaldığı gazinoyu, gazinonun bahçesinde asılı sarı, kırmızı, mavi ampulleri. Sonra kendini; sert, dik, rahatsız bir sandalyenin üstünde büyükleri bekleyerek, itiraz etmeden oturmak zorunda kalan terbiyeli çocuğu.

Tepe böyle bir yer işte. O güne kadar tek ve büyük bir dünya olarak algıladığınız yer, gözünüzde birden küçülür, sınırları dağlarla çizilmiş bir çukurun ortasındaki iğreti, geçici bir mekâna dönüşür. Çocuğa aynı duyguyu yaşatan başka şeyler de olacak bundan sonra: Kasabaya tatile gelenler, orada birkaç saat geçirip onun için bir dünya olan yeri birden bir mola yerine dönüştürdükten sonra arabalarına binip arkalarında koca bir toz bulutundan başka bir şey bırakmadan çekip gidenler. Dışarı, yani arkasından bakakaldığı yabancılar, büyük şehirdeki bir akrabadan gelen, üstünde uzak bir şehir, yabancı bir yüz, karlar içinde tanımadığı bir ülkenin resmi olan bir tebrik kartı, yine uzaklardan yollanmış, çocuğa mutlaka iyi şeyler ama aynı zamanda kendi yoksunluğunu da hatırlatan bir oyuncak.

Ne taşralı ne de şehirli olarak büyür memur çocukları. Babalarının tayin olduğu kasabaların prensleri, prensesleridirler.

Döndükleri şehrinse taşralıları olmaktan hiçbir zaman kurtulamazlar. Sınırdaki büyürler, bu topraklarda yaşayan insanları ikiye bölen, birilerini şehirli, ötekilerini taşralı, birilerini içerdense, ötekilerini dışarıdan kılan sınırdaki. Taşrayı içerdense yaşarlar yaşamasına ama ona daima dışarıdan bakacaklardır. İlerde bir gün tatile çıkarken içinden geçtikleri kasabaya özlemle bakabilirler ama bundan böyle onu her zaman bir mola yeri olarak görecekler; otogarı, otogarıların pis tuvaletlerini, otobüslerin mola verdiği kötü lokantaların acı koyu çaylarını hatırlayacaklardır.

Hikâyenin sonunu biliyoruz: Bu çocuklar daha sonra şehre, birçokları büyük şehre taşındılar. *Çocukluğun Soğuk Geceleri*'nde tarif edilen sokak arasındaki eve yerleştiler. Artık taşradaki prenslikleri, prenseslikleri sona ermişti. Genişleyen bulvarlarla, yükselen otellerle, yabancı okullarla, büyük apartmanlarla tanıştılar. Daha şanslı olanları bir salonu, uzun bir koridora dizilmiş odaları olan apartman dairelerine yerleştiler. Kapısını kapayınca yalnız kalabilecekleri, kendilerine ait bir odaları oldu. Yine de sonradan edinilmiş bir şehirlilikti onlarınki. Bu yüzden de taşrayı hep biraz öfkeyle hatırladılar; geniş bulvarlarda oturanlara, Avrupa kazak giyenlere, boya sarışını kadınlara, suçluluk duymadan para harcayabilenlere, tüketmeyi erken yaşta öğrenmiş olanlara ise gizlemeye çalıştıkları bir hasetle baktılar.

70'lerde birçoğu sosyalist oldu. Ana babalarının yıllarca hizmet ettiği devletin karşısında yer aldılar. Şimdi, memur çocukluğunun miyadını doldurduğu, bizzat varlığının değilse de kültürel egemenliğinin son bulduğu bu günlerde geriye bakıp şu söylenemez mi: 70'lerin solculuğu, öfkesiyle olduğu kadar öfkesini bastırma çabasıyla da, taşraya dışardan bakışıyla olduğu kadar taşrayı şehre şehri taşraya taşıyan enerjisi, bu ikisini tek bir çatı altında birleştiren ideolojisi, savunuculuğunu üstlendiği adalet fikriyle de bu çocukların büyüdükleri evlerin izini taşıyordu. Ama aynı zamanda tümüyle farklı bir isteğe, çocuğun sıkıntıyla katlandığı evden kaçma, çekip gitme iste-

ğine, ana babalarının yıllarca hizmet ettiği devletle birlikte, gölgesinde büyüdükleri, onlara bir iç dünya olarak dayatılmış bir kamusal düzeni de yıkma isteğine, adalet isteğinden çok farklı bir özgürlük isteğine de cevap veriyordu.

Gitmek ya da kalmak: Evin bize dayattığı –yoksa bağışla-
dığı mı demeliydim– bir ikilem bu. Walter Benjamin'in "Geri
Dön! Her Şey Affedildi" adlı fragmanından şu satırlar: "Tıpkı
barfiksde büyük dönüşü yapmaya çalışan jimnastikçi gibi her
çocuk er ya da geç kendi payına düşecek kaderi belirleyen ta-
lih çarkını kendisi için çevirir. Çünkü yalnız on beşindeyken
bildiğimiz ya da yaptığımız şey sonradan bizi cezbedecektir.
Dolayısıyla hiçbir zaman telafî edemeyeceğimiz bir şey var-
dır: On beşimizdeyken evden kaçmamış olmak. Sonradan an-
larız: Sokakta geçirilen kırk sekiz saat, tıpkı alkalik çözeltide
olduğu gibi, mutluluğun kristalini yaratır." 4

O kristale yakından baktığımda, gitmek yönündeki ter-
cihlerimiz, sevdiklerimize zalimce gelebilecek özgürlük ara-
yışımız kadar, bazen kalmak zorunda olduğumuz için çektiği-
miz sıkıntının, şu bitmek bilmeyen ev ödevlerinin de payını
görüyorum. Çok sonra, işler yolunda gider, şu ödevler biterse
eğer, belki bir gün bize de birisi söyler: "Geri Dön! Her Şey
Affedildi."

4. Walter Benjamin, "Geri Dön! Her Şey Affedildi!", çev. İskender Savaşır, *Son Bakışta Aşk: Walter Benjamin'den Seçme Yazılar*, Metis Yayınları, 1993, ss. 52-3.

IV

BÜYÜMENİN TARİHİ

Bir yemişin, hamlığından
kurtulması sürecini insancaya çevirirken,
geçmesi gerekebilecek süreyi çok uzatıyorum;
bu da, ağır kanlı bir ağaç olduğuma verilsin.
Elimden ancak bu kadarı geliyor.

"Masalın da Yırtılıverdiği Yer",
Göçmüş Kediler Bahçesi

BİLGE KARASU'nun metinlerinin belirgin bir özelliği var: Birçok edebiyat metninde bir arka plan, bir dekor olan, öyle olmadığında bile bir metafor olmaktan öteye geçemeyen hayvanlar onun metinlerinde çoğu zaman anlatının merkezindedirler. Aslında bu yalnızca hayvanlar için değil, deniz için, ağaçlar, bitkiler, taşlar için de geçerlidir. Hepsi, Karasu'nun "dirim" dediği sahnedeki payları açısından metinde yerlerini almış gibidir. Çünkü bu metinlerin konusu biraz da bu sahnenin kendisidir: İnsanlar "dirimle kurdukları en eski ilişkileri" açısından, hep bu unutulmuş sahne içinde var olurlar.

Ben bu yazıda Karasu'nun metinlerine oradaki hayvan imgesinden yola çıkarak bakmak istiyorum. Gerçekten de Karasu'nun birçok anlatısının merkezindedir hayvan. *Narla İncire Gazel* bir "İnsanlar Kitabı"nın yanı sıra bir "Hayvanlar Kitapçığı" da içerir. *Göçmüş Kediler Bahçesi*'nin birçok masalının ("Avından El Alan"ın, "Bir Ortaçağ Abdalı"nın, "Korkusuz Kirpiye Övgü"nü, "Yengece Övgü"nü) kahramanı bir hayvandır. "Sarıkum'a Giriş"in kör yılanından "Avından El Alanı"nın orfinozuna, karacasına, tekboynuzuna, "Yengece Övgü"nü Kekovalı yengecinden *Uzun Sürmüş Bir Günün Akşamı*'nin tilkiciğine, "Kısmet Büfesi"ndeki akbabadan *Narla İncire Gazel*'in sakanguruna, *Altı Ay Bir Güz*'ün Kedi-bey'ine, Karasu'nun anlatılarında ısrarla karşımıza çıkacaktır bu imge.¹

1. Bu yazıyı tamamlayan, yine Karasu'yla ilgili bir başka yazı için bkz. "Yazı ve Arınma", *Yer Değiştiren Gölge*, Metis Yayınları, 1995.

İlk bakışta bir değişimden söz edilebilir. *Göçmüş Kediler Bahçesi*'nden sonra Karasu'nun anlatılarında masalsı yaratıklar, yırtıcı hayvanlar yerini daha tanıdık, daha evcil hayvanlara bırakmış gibidir. Deşen, parçalayan, kemiren, koparan hayvanların yerini sanki insanın birlikte yaşayabileceği, arkadaşlık kurabileceği hayvanlar almıştır. Ya da öyle midir? Ormanın ürkütücü hayvanları, "düşün karanlık canavarları" zamanla yerini kediye, keçiye, sakangura mı bırakmıştır? Karasu zamanla "kedi gözü, kedi huyuyla" mı bakmıştır dünyaya? *Göçmüş Kediler Bahçesi*'ndeki yırtıcılık *Narla İncire Gazel*'de, *Altı Ay Bir Güz* 'de yatışmış, başka bir şeye mi dönüşmüştür?

Bilge Karasu'ya neden masal yazdığı sorulduğunda, "masal" adını vereceği yazıları yazarken bir özgürlük kaygısı içinde olduğundan söz etmişti. "Masalın özgürlüğü," diyordu, dünya karşısında, "gerçeklik deyiverip belli biçimlerde dile getirilmesi gerektiğine inanmaya alıştığımızın" karşısında bir özgürlüktür. "Gerçekliğin bir noktada yırtılıverişinden", bu yırtılmanın yazara sağladığı imkândan söz ediyordu: "Bu yırtıktan, gündelik aşımız korkular, kaygılar sızıyordu. Bulanık, 'kirli' düşler, unutulmuş, unutturulmuş yönelişler kımıldıyordu bu sızıntının içinde."² Masallar hem bu yırtığın salıverdiklerini tanıma süreci olmuştur onun için, hem de yine bununla bağlantılı bir başka şeyin imkânını yaratmıştır: Gövdenin simgesel dönüşümleri üzerine alıştırmalardır masallar.

Okurlarının gözündeki Bilge Karasu imgesini pekiştirmiş olmalıdır bu sözler. Gerçekten de *Göçmüş Kediler Bahçesi*'nden *Gece*'ye, yaşamın alışılmış dokusunun yırtıldığı yeri, orada kımıldayan ürkütücü, kestirilmez içeriği araştıran bir ya-

2. Bilge Karasu, "'Niye Masal?' Dediniz De...", *Tan*, sayı 13, Aralık 1983, s. 4.

zar Bilge Karasu. Yakın ilişkilerdeki tutkulu, aynı ölçüde karanlık, yırtıcı bölgeye giriyor, orada gücün, kıyıcılığın en eski işaretlerini görüyordu. *Göçmüş Kediler Bahçesi*'nin masallarında da bunu yaptı: Ölmeyen sevinin öldürücü olduğunu bilemeyenlerden, bilgiyi ne için kullandığını unutanlardan, güçsüzlüğünü güç sananlardan söz etti.

Gerçi benzer içeriklerle daha önce de uğraşmıştı Karasu. *Troya'da Ölüm Vardı*'da karşısındakine hak tanımayan öldürücü sevgilerden, insanların içindeki katılıktan, kıskançlıktan, acılıktan söz ediyordu. Ama masal değildi bunlar: Sarıkum öykülerinin yazarı, başlığın "Troya"sının bütün uzak çağrışımlarına rağmen, bir zamanlar yaşanmış bir yerin gerçekliğine, Sarıkum'daki "apak, taze boyalı, serin evin" ya da İstanbul'da "Taksim'deki anıtın karşısındaki evin" gerçekliğine bağlı kalmıştı. Sonra yine yakın ilişkileri, dostluğu, kahramanlığı, sadakati, inancı, ilişkilerdeki ölümcül çatışmayı incelemeye devam etti, ama bu kez öyküsünü uzak, çoğu zaman eski, yabancı bir sahneye yerleştirecekti: Önce Bizans'ta geçen *Uzun Sürmüş Bir Günün Akşamı*'nda, ardından masallar kitabı *Göçmüş Kediler Bahçesi*'nde. Karasu'nun masalın sağladığı özgürlükle ilgili söyledikleri belki burdan yola çıkılarak da yorumlanabilir: Masal bu dünya, bu gerçeklik karşısında, bu arada kendi hayatı, ilişkileri, iç dünyası, kendi tutkuları karşısında da bir özgürlük tanımıştır sanki yazara. Sarıkum ve İstanbul öykülerinin katı içeriği, orada varlığı hissettirilen karanlık, yırtıcı içerik daha uzak, daha yabancı bir sahnede daha özgürce incelenebilecektir artık. Hayvan imgesindeki ilk değişim de burada başlar. *Troya*'nın sakatlanmış, yaralı hayvanlarının yerini (Müşfik'in konuşmaktan vazgeçen kedisi Hans'ın, Dilaver Hanım'ın bodrumundaki camlı kutunun bölmelerindeki sakat hayvanların; karnından yaralı kör yılanın, kanadı kırık kuşun, kuyruğu kopmuş kedi yavrusunun, yaralı kurbağanın, serçenin, güvercinin, farenin yerini) bilincin uzak kıyılarında varlığını sürdüren, yırtıcı, sert, öyle olmadığına bile ele geçirilmez, söz geçirilmez yabancı hayvanlar,

masalsı yaratıklar almıştır.

Bu yönelişi Karasu'nun yalnız masallarında değil, başka metinlerinde de görmek mümkün. Karasu birçok anlatısında ilkel sahnelere, unutulmuş ilişki biçimlerine geri gidecek, "yaşamın akıp gidişi içinde kişinin temel tutumları" dediği, her an karşıtına dönüşebilecek tutumları yabancı, çoğu zaman da yabanıl bir sahnede inceleyecektir. Avlanmanın, yağmanın, efendiliğin renkleriyle, eski çağların eski simgeleriyle çizilmiş sahneler kuracaktır. Kanatıcı, yırtıcı gövdeler vardır şimdi orada; üç başlı üç gövdeli tek kuyruklu yılanlar, ateş içinde yaşayan al semenderler, ölümüne susamış yengeçler, kurbağamsı yaratıklar, yaban kedileri, tekboynuzlar. Eski zaman mağaralarının duvarlarına kanla çizilmiş hörgüçlü boğalar, çırpı bacaklı atlar, dal boynuzlu geyikler, ay boynuzlu keçiler vardır. Ejderle boğuşan baturlar, savaşçılar; ilkelliğin, saldırganlığın, acımasızlığın en belirgin işareti olan hayvanlar, eski çağların en eski simgeleri vardır. "Göçmüşler Bahçesi"nde eski göçebelerin, yabanıl ormanlıların boyunlarından sarkan zincirlerde atlara, tazılara, kurtlara, parsılara, karacalara benzer hayvanlar vardır. Karasu'nun anlatılarının tekrarlayan sahneleri olan kıyı kentleri bile eski şehir kalıntıları, yıkık kemerleri, surları, kuleleri, ölmek bilmez taşlarıyla, Karasu'nun "binyılların tortusu" dediğini düşündüren uzak, ilkel sahnelere dönüşür bazen. "Göçmüş Kediler Bahçesi"nin ortaçağda kalmakla onur duyan kara kenti, *Kılavuz'un* Turunçlu'su ya da *Narla İncire Gazel'in* Narlar Şehri. İlkinde eski çağların kanlı çatışmalarından izler taşıyan bir oyun oynanmaktadır. Turunçlu'da Uğur birden, insanların keçilerle boğuşup çiftleştiği bir Baküs ayinine geri gider. Narlar Şehri'nde yazar bu kez okura eski, çok eski bir ormanı, "binlerce yıl önceki – ama o zaman bile binlerce yıllık eskiliğiyle bütün yaratıklara analık etmiş" bir ormanı hatırlatacaktır.

Şunu anlatmak istiyorum: *Troya'dan* sonraki metinlerinde eski ya da ilkel, belki yabancı bulunabilecek bir ortam oluşturmuştur Karasu. Dahası bu ilkelliğin yazının, yani iz bırakma-

nın kendisi için de geçerli olduğu hissettirmiştir. Bütün inceltme, işleme çabasına karşın metinlerinde harfin, boyanın, çamurun ilk biçimlerine geri gitmesi belki de böyle yorumlanmalıdır. Nasıl "Boğaziçi Üzerine Ön Metin"de şehrin tarihini bir çöküntünün, bir çukurun içine, İnsan'ın egemenliğini "o eskinin eskisi bitkisel dirim yığıntısının" içine yerleştirirse, *Narla İncire Gazel*'de de (II. Tanıma Ek) Erol Akyavaş'ın resimlerindeki kan çağrıştıran kırmızı el-basmalarından söz ederken, insanın boyayla, çamurla ilişkisinin berisinde kanla kurulmuş bir ilişki olduğunu hatırlatır okura: İnsan ilk izlerini el basarak, kanlı elini duvara, taşla, kâğıda basarak bırakmıştır. "Kısmet Büfesi"nde de tekrarlanacaktır bu: Usta ile Mor Yeleli At mağara duvarına resimlerini, avladıkları hayvanın kanını toprakla taşla karıyıp yoğurdukları kanlı çamurla yaparlar. "Göçmüş Kediler Bahçesi"ni, kitaptaki on iki masala döşek olması istenmiş masalı okurken de benzer bir biçimde geriye gideceğizdir. Oyun alanı bir zamanlar savaş alanıdır; oyunun kaynağında bir uzlaşma, uzlaşmanın kaynağında yenenlerin yenilenleri öldürdükleri ilkel bir çatışma, bir savaş, bir yağma vardır. Nihayet Karasu'nun bazı okurlarına erişilmez, uzak, yapma gelen; akıp giden, doğal bir şey olmaktan çok, yapılmış bir şey, hareketsiz bir gövdeymiş gibi duran dilinden, birçok okuruna yadırgatıcı gelebilecek Türkçesinden de söz edilebilir burada. Karasu'nun gündelik dolaşıma girmeyen ("binit", "bırakıt," "tasar" gibi yeni türetilmiş ya da "günü", "çapavul", "tor" gibi unutulmuş), yakın hafızası olmayan sözcükleri de yazıda yarattığı yabancı, unutulmuş alanın işaretleri gibidir.

Karasu okurları bir başka Karasu'nun daha olduğunu düşünebilirler. Gerçekten de, kendi kurduğu masalı da sonunda yırtmak isteyen, o yırtıktan bu kez başka bilgilerle de olsa yeneden şu bildik, alışılmış hayata dönmeyi deneyen, okura so-

nunda kitabın da bitmek zorunda olduğunu hatırlatan, bunu yaparken de bu hayatın terimleriyle düşünen bir Karasu'dan söz edilmelidir. Ölümcül tutkuların, boğucu yakınlıklardan, karşı konamaz yıkımlardan, yırtıcı imgelerden değil de "tanışmanın gerektirdiği emek"ten, başkalarıyla ilişkilerdeki dengeyi, ölçü arayışından, karşılıklılık denen şeyin anlamını öğrenmekten, ilişkilerden edinilen görgüden söz etmektedir bu Karasu. Yalnızca bir ikinci içeriği kastetmiyorum. Daha çok şu var: Karasu masalsi içeriklerle uğraşmıştır uğraşmasına ama kendi emeğini, yani yazma sürecini masalsılaştırdığı, bulanık ya da karanlık bir bölgeye yerleştirdiği söylenemez pek. Yazmaktan söz ederken "hayatın alışılmış dokusu" dediği şeyin terimleriyle konuşur daha çok. Yazmayı bir kol emeği, bir el becerisi olarak, yani öğrenilebilecek, öğretilen bir şey olarak anlatır. Yemek pişirmeye, dikiş dikmeye, çiçek dermeye benzetir örneğin; kitabı çatmaktan, dokumaktan, demlemekten, budamaktan, makaslamaktan, yoğurmaktan söz eder, yazının etlenip butlanmasından, yazıyla birlikte yaşamaktan söz eder. Yani kitap yazmak hep "yaşamın benzeri olabilecek bir iş" yapmak olarak görünür metinlerinde. Dili de sanki bu el emeğini görünür kılacak biçimde kurgulanmıştır: Sayısız ayraç, not, dipnot, dipnotun dipnotuyla karşımıza çıkan, dikiş yerleri, makas izleri, teğelleri özellikle ortada bırakılmış, budanarak bir dengeye ulaşsın istenmiş, bütün diğer el emeği biçimlerine, bu arada yaşamın kendisine de benzesin diye uğraşmış bir yazıdır. Belki yabancı, bazıları için yapay, ama aynı ölçüde yapılmış, yapılabilir bir şey.

O halde bir ikilikten, iki ayrı ses tonundan söz edilmelidir. Karasu'nun uzak, yabancı mekânlarda, ilkel sahnelerde geçen, yırtıcı hayvanlarla dolu anlatılarındaki tutkulu ses tonu vardır bir; bir de yer yer bütün metinlerinde kendini duyurmakla birlikte daha çok *Narla İncire Gazel*'in kimi yazılarında, özellikle de *Altı Ay Bir Güz*'de belirgin olan, masaldan yenden hayata dönmeye çalışsan, burada ve şimdi yaşanan hayat için sonuçlar çıkarmaya çalışsan, tutku kadar dengeyi de göze-

ten, daha yatışmış, mesafeli, hatta belki soğuk denilebilecek, bir masal anlatıcısından çok belki bir denemecininkini andıran ses tonu. "Masalın da Yırtılıverdiği Yer"de işittiğimiz ses tonu. Zaten yazıyı yaşamdan çok da ayrı bir şey olarak görmediğini orada söyler: "'Sanatçıların yaşamı değil, yaptıkları önemlidir' deriz kolaycacık. Hiç değilse belli bir açıdan bakanların birçoğu der bunu. Ne ki, kimi sanatçı söz konusu oldukça, 'yaptıkları'nın arasında yaşamları, ya da en azından, bu yaşamın birkaç bölümü de var."

Bu da bizi bu yazının sorusuna getiriyor: Bu iki ses tonu, Karasu'nun kitaplarında nasıl bir araya gelir? Masalın bittiği, anlatıdaki yırtıcı imgenin dönüşmeye başladığı yer neresidir? Bu dönüşüm ne anlama gelir?

Aynı soruna bu kez imgelerden değil, bir temadan yola çıkarak yaklaşmayı deneyelim. Karasu'nun birçok metninde tekrar tekrar işlediği, hep geri döndüğü bir tema var: Yaşını almış, görmüş geçirmiş, uslanmış kişiyle genç, toy, güzel olan arasındaki ilişki. İlki usta, eğiten, efendi; ikincisiyse az yaşamış, hayatı bilmeyen, çırak; çoğu zaman yabancı, bazen çocuk, acemi oğlan, delikanlı. Biri yaşlı diğeri genç, biri usta diğeri toy bu iki kişi arasındaki ilişkiyi birçok anlatısında metnin orta yerine koymuştur Karasu. *Uzun Sürmüş Bir Günün Akşamı*'nda manastırın en genç keşişi İoakim'le Andronikos arasında; sonunda bir baba, bir baş olan İoakim'le çobanlık ettiği çocukları arasında; "Avından El Alan"da genç ip cambazıyla ustası arasında, "Masalın da Yırtılıverdiği Yer"de Yeşil gözlü yontuyla yontucusu arasında, "Göçmüşler Bahçesi"nde oynanan oyunda yabancı göçebe Yeşillerle kentli Morların çatışmasında, "Kısmet Büfesi"nde Mor Yeleli At'la Ustası arasında başka başka biçimlerde de olsa karşımıza çıkacaktır bu

ilişki. *Narla İncire Gazel*'de Refik'le Kerim, sonra Eren'le Kerim arasında, *Altı Ay Bir Güz*'de bu kez genç Kerim'le İsabey, Haluk'la Kerim arasında, bir de bütün bu ilişkilerin sanki ilk biçimi olarak geri dönülen Küçük Yohanna'mın Usta'yla ilişkisinde yine bu ilişki kipiyle karşılaşacağız. Ustanın karşısındaki çoğu zaman oğlandır, ama bazen de karşımıza bir hayvan olarak, "genç, toy, tor, torlak bir yaratık" olarak çıkar; orfinozla balıkçı, yeşil gözlü kediyle sahibi, yengeçle Cüneyt, tilkicikle İoakim arasındaki ilişkide, ya da bir insanla dost olup önce tatlı suya, sonra havada yaşamaya alışan, sonra da denize düşüp boğulan balığın masalında aynı sahne kurulmuştur.

Bütün bu öykülerde eşitsizlikten söz ediyordur Karasu. Genç İoakim bir ömür boyu Andronikos'un kahramanlığı altında ezilecek, konuşa konuşa tükenip ölüme gitmeyi göze alan adamın karşısında susmuş olmanın utancını ömür boyu taşıyacaktır. Manastırın avlusunda boynundan incecik bir zincirle bir sütuna bağlı tilkicik onu seven İoakim tarafından boğulacak, genç ip cambazı ustasının yüzünde ölümün işaretini görünce ölecek, yengecin ölümü Cüneyt'in elinden olacaktır. Bir de "Karanlık Bir Yalı Üzerine Metin"deki, yaşlı karanlık yalıya kafa tutan saygısız çocuğu hatırlayalım burada. Bir zamanlar alışlagelmiş kurallara meydan okuyarak ortaya çıkan, çevresindekilerden yıllarca habersiz yaşamış olan yalı şimdi bu umursamazlığının cezasını çekiyor gibidir; balıksıl balkırlı çocuk, yalının karşısında "balık olan, erkek olan, güzel olan" çocuk, allı yeşilli damalı donu, "utancı atmış gövde"si ve bütün umursamazlığıyla artık yalının kağanı olmuştur.

İmgeye geri dönebiliriz artık. Kanaticılığı, yutuculuğu çağrıştıran hayvan imgesi işte bu sahneyi tamamlar. Ya da şöyle söylemek daha doğru belki: Bu yırtıcı imge, bu ilişkilerin içine yerleştiği sahneyi oluşturur. Daha önce de söylediğim gibi *Göçmüş Kediler Bahçesi*'nin masallarında, "Avından El Alan"da, "Bir Ortaçağ Abdalı"nda, "Yengece Övgü"de sevgi ya da tutku hep kemiren, koparan, yırtan, yutan hayvanların eşlik ettiği bir sahnede incelenmiştir. (Belki de bir tek

"Korkusuz Kirpiye Övgü"deki, düşmanlara meydan okuyarak çıktığı yolda arkadaş da bulunabileceğini öğrenen yaşlı kirpi bunun dışında tutulmalıdır.) Abdalla yıllar yılı kuşağının katları arasında taşıdığı, cırnaklarını abdalın etine geçirmiş keme; kendini balıkçıya yakalatan, ardından onu yutan orfinoz; kendini kayırana saldıran, kendi yıkımını hazırlayan Kekovalı yengeç. Ya da hayvanla insanın iç içe geçmesiyle oluşmuş karma yaratıklar: Hayvanını kuşanan adam, bir kolu balık bir adam, ağzından bir insan başı bitivermiş bir balık, bir insanla çiftleşmiş bir balık, bir balıkla tekleşmiş bir adam. Hepsi yıkımını içinde taşıyan bir tutkunun, sonu ölümle bitecek bir ilişkinin, dönüşmüş bir gövdenin imgeleridir. *Kısmet Büfesi*'nin "Çeşitlemeli Korku"sunu da bu bağlamda düşünelim: Tutkunun, korkunun imgesi yine bir hayvan, durduğu yerde çılgınca dönenen bir böcek olmuştur şimdi.

Kediye de sıra gelecek. *Ne Kitapsız Ne Kedisiz*'in yazarından söz ediyoruz çünkü. Ama kedinin masala nerden girdiği önemli. "Masallar," diyordu Karasu, "alışlagelmiş bir düzen içinde akıp giden yaşamın bir yerinde bu düzen, bu alışılmışlık dokusunun yırtılıvermesinden ortaya çıkmıştı hep." Karasu *Troya*'dan sonraki metinlerinde adım adım bu dokuyu yırtmış, okurunu eşitsizlik gerçeği üzerine kurulu, karanlık, ürkütücü bir içerikle karşı karşıya bırakmıştı. *Göçmüş Kediler Bahçesi*'nin onikinci (ve son) masalı geceyarısının masalıdır. Geceyarısına ulaşılmış, karanlık iyice çökmüştür. Bu kez yeni günün umudunu karanlığa sızdırabilmek için masalın da yırtılması gerektiğinden söz edecektir Karasu. O halde masaldan çıkmak, yeniden alışlagelmiş düzene değilse bile şu bildiğimiz hayata (yazarın kendi hayatına da) geri dönmeyi içerir. Bu kez eşitsizlik gerçeğinin içinde de olsa eşitlik imkânından söz edecektir Karasu. Bu yüzden "Masalın da Yırtılıverdiği Yer" in hayvanı bir evcil hayvan, insanın birlikte yaşamayı öğrendiği, karşılıklı bir dengenin kurulabildiği bir hayvandır, kedidir. Masal yırtılmış, kedi masala o yırtıktan girmiştir.

Ama unutmayalım: Kedi (en azından Karasu'nun kedile-

ri) hem kestirilmezliği hem de yatışmışlığı içerir. "Masalın da Yırtılıverdiği Yer"de genç, toy olandır kedi; umursamazlığı, bağımsızlığıyla karşısındakinin efendisidir; karşısındaki ise tanrılara yakışır hoşgörüsü, bağışlayıcılığı ile kusuru işleyen kediyi ezer, ya da bir gün gelir kediye öykünüp ilgisizliğini gösteriverir. Ama yeşil gözlü kediyle sahibinin ilişkisi, tıpkı "Yeşil Gözlü Yontu"yla yontucunun ilişkisinde olduğu gibi, bu ilişki kipinin bozulabileceğini ima eder: Bir gün gelir toy yaratık usanıp gider, sonra da geri döner, bütün bağımsızlığıyla. Karşılıklı bir eşitsizlik gerçeğinin içinde de olsa bir eşitlik kurulmuş gibidir.

Başta söylediklerimize geri dönelim şimdi. *Göçmüş Kediler Bahçesi*'nden sonra yabancı imgenin zamanla yerini daha yumuşak, en azından daha tanıdık bir imgeye bıraktığından söz ediyorduk. Gerçekten de *Narla İncire Gazel* ve *Altı Ay Bir Güz*'de parsın, tekboynuzun, yengecin, kemenin yerini bir kıyı kentinde her an karşımıza çıkabilecek lokanta kedileri ya da eski bir kentin yıkık kemerlerinde uyuklayan kediler almıştır. Gerçi *Troya*'dan beri Karasu'nun öykülerinde kediler hep vardır, ama son iki metinde kedi (bir hayvanla iki insan arasındaki başarılı arkadaşlığın simgesi Güdük, insanların büyüttüğü Kedibey, Kerim'in çocukluğunun Mırmır kedisi) artık metnin orta yerine yerleşmiş gibidir. *Narla İncire Gazel*'in içindeki "Hayvanlar Kitapçığı"nda başka hayvanlar da vardır. Kumsalda oynaşan köpekler, anıtların alınlıkları üzerinde otlayan karakeçiler, yasemin kokuları içinde görünmeden öten sakangurlar, kahvelerin önünde gezinen sarman çoban köpeği, eski bir kentin yıkıntıları arasında hışıldayan hayvanlar, batan güneşi seyreden kertenkeleler, çekirgeler, yabancıları ("ölmek bilmez taşlar arasında bunca ürkek, bunca yepelek dirim")... Ama hepsi masalın sembolizminin iyice uzağında,

evde, kırdada, bir otel odasında karşımıza çıkabilecek, izleri sürülebilecek varlıklar olmuştur şimdi. *Narla İncire Gazel*'de Karasu'nun kedisi Bibik de artık kendi adıyla alabilecektir yerini.

Yanlıı anlaıılabılır. Karasu'nun sonraki anlatılarında yırtıcı imgeden vazgeçtiğini söylemiyorum. Tersine, Karasu bu imgeden hiç vazgeçmedi. *Kısmet Büfesi*'nde yer alan "Ertuğrul Oğuz Fırat'ın Resimleri Üzerine Akdeniz'den Uzak Bir Metin"de bu resimlerde "saldırganlığın, acımasızlığın en belirgin imi" dediğı kedileri, atları, horozları, iki göz yuvarıyla kuluçkaya yatmış kuşları, insan gözleriyle kedi gözlerinin birbirine dönüştüğü anları gördü. "Boğaziçi Üzerine Ön Metin"de insanla ilişkisi ancak bir tutsaklık ya da düpedüz yemek-yenmek kipinde kurulmuş hayvanları, balıkları, martılarını anlattı. *Kılavuz*'da kedi (Mümtaz Bey'in kedisi Gümüş) bu kez tedirgin ediciliğı, ürkütücülüğüyle tüm anlatıdaki kaygının, düşle gerçek arasındaki kestirilmezliğin işareti gibiydi. Yine aynı anlatıda, Yılmaz Bey'in Uğur'a hediye ettiğı Goya resminde, usun uykuya dalmasıyla birlikte uyuyan insanı çevreleyen "yarasalar, baykuşlar, kediler, gece karanlığının yaratıkları, güçsüzlük anlarımızın uğursuz düşmanları" vardı. Karasu "İki Kadının Işığı Gitgide Azalan Bir Resmi Üzerine Metin"de görme, yaşama açlığı içindeki kısık gözlü yaşlı kadını anlatırken hortumgöz imgesini, *Narla İncire Gazel*'de Nevres hanımı anlatırken bir eski zaman kıyıcısının yanından ayrılmayan, çakmak çakmak gözleri, apak dişleri, kocaman diliyle canavar bir kara köpek imgesini karşımıza çıkaracaktı. Yine *Narla İncire Gazel*'de, Erol Akyavaş'ın resimlerini anarak yazdığı "II. Tanım"da, boyanın ya da çamurun içinde gizlenen yırtıcı hayvan imgelerine, boyunları zincirli, ağızları aralık, dişli, gözlü bir eli de andırabilen kurt kellelerine, kalenin efendisi gibi görünen üç başlı üç gövdeli tek kuyruklu yılanlara, yine eski çağların en eski simgelerine geri döndü. Orada da *Kısmet Büfesi*'ndeki "göz yazıları"ndan hiç eksik olmayan, *Kılavuz*'da gördüğümüz, *Gece*'de bütün metne yayılmış yırtıcı

imgeler vardır. Boyanın içinde yaşayan en eski masalları, insanın en eski ilişkilerini anımsatan, "gücün, acının, kıyıcılığın, ermenin insanlara buldurduğu en eski sözlerin imleri" vardır. Atlar, atlılar, tolgalı savaşçılar, diri ya da baygın, yaralı ölü hayvanlar, "canavarlar, iktidar yürütücüleri, savaşanlar, savaşçılar..." vardır. Aslında "Hayvanlar Kitapçığı" için de söylenebilir bu. Tek farkla: Bu kez yırtıcı imge hayvana değil, doğrudan insana işaret etmektedir. Bu yüzden "Hayvanlar Kitapçığı"nda kedinin, keçinin, sakangurun yanı sıra insanın kendi canını tehlikeye atmadan kıydığı, yerinden ettiği hayvanlar vardır. İnsanların kendi yollarıyla dünyasını böldüğü, hızla geçen bir arabanın kesip attığı kaplumbağalar, çiğnenmiş kurbağaların yassılmış cesetleri, yenmiş, sıyrılmış, emilmiş yengeçlerin artıkları; bir evin avlusunda, bayrama bekletildiğini bilmeden uyuklayan koç; kül olan yılanlar, kurbağalar, kelerler, kuşlar vardır.

Şöyle söylemek belki daha doğru olur: Karasu'nun sonraki metinlerinde de yırtıcı imge anlatıdaki payını sürdürüyor, ama bir yandan da kendini dengeleyecek bir içeriğe, masal aracılığıyla varılabilecek ama daha az masalsı, belki daha dolaysız denilebilecek, Karasu'nun metinlerinde başından beri kendini hissettirmiş bir ikinci içeriğe daha geniş bir yer açmış gibidir. *Altı Ay Bir Güz* bu bakımdan önemli. Aslında bu kitapta Karasu'nun temalarının pek değiştiği söylenemez. Orada da gencin ustayla ilişkisi (Kerim'in İsabey'le, Küçük Yohanna'nın İsa'yla, Kedibey'in Kerim'le ilişkisi) anlatılır. Orada da bir yandan yaşamının, bir yandan da yazmanın yolu üstüne düşünen bir anlatıcı vardır. Orada da bir yandan hayvanları, ağaçları, taşlarıyla bir sahne kurulur, bir yandan da yavaş yavaş bir metin oluşmaktadır; biri bir kenarda cümlelerini deniyor, bir doku oluşturuyor, olabilecek birçok öykü arasından birini kuruyor, onu silip başkasını kuruyordur. Orada da bir kitap nasıl biter, ne zaman biter soruları sorulur. Ama, başka metinlerinde daha az belirgin olan, belki en çok *Troya'da Ölüm Vardı'yı* hatırlatan bir sadelik de vardır orada.

Masalsı yaratıklar, düşün karanlık canavarları, karşı konmaz yıkımlar, cinayetler geriye çekilmiştir. Belki yeniden eve, hayatın daha dolaysız biçimde yaşandığı bir döneme, çocukluğa, ilkgençliğe geri dönüldüğü için bulunmuş bir sadelik vardır. Bir zamanlar masaldan umulan özgürleşmeyi sanki yaşlılık sağlamış gibidir şimdi: "Sonun, başın, ortanın birbirine karıştığı, anlamını yitirdiği, tersinmez zamanın boyunduruğundan kurtulduğunuzu duyduğunuz bir gün gelir. Yaşlanmışsınızdır, yaşamınız artık sizin malınızdır. Malınızı istediğiniz gibi kullanabilirsiniz."

Malınızı istediğiniz gibi kullanabilirsiniz. Anlatıdaki zaman çizgisi kendiliğinden kırılacaktır artık. Zamanın eriyip dağılıverdiği, kişilerin bölük pörçük bir gerçeklikle görünüp kaybolduğu, elli yıl önceki bir sabahla yaşlılığın iç içe geçtiği bir anın kitabı olarak kurulmuştur *Altı Ay Bir Güz*. İnsanın yenilerek yaşadığı, ama bu yenilginin yırtıcı bir şey olarak değil, her zaman bir eşitlik arayışını da barındıran; yoksulluğa, korku ve kaygılara rağmen hayatta kalmayı da içeren bir şey olarak algılandığı, "şansız şerefsiz" ama umudu da içeren bir hayata geri dönmüştür. Kazançları, eksiklikleri, korkuları, umutlarıyla yazarın kendi hayatını içine akıtabileceği, daha önce ayrı ayrı yazıp bitirdiği ya da yarım bıraktığı her şeyi içine sığdırabileceği bir kalıptır *Altı Ay Bir Güz*. Karasu'nun bütün diğer kitaplarının tersine bu metnin altına tarih atmamış olması bu yüzden mi?

Bu yazıyı yazmaya başladığımda kafamda belli belirsiz şekillenen düşünceyi söyleyebilirim artık. Bilge Karasu, içinde yaşadığımız çağda bence ihmal edilmiş, pek cazibesi olmayan bir alanla, iyilikle uğraşıyordu. Karanlık bir bölgeden, ölümcül çatışmalardan, tutkunun ve eşitsizlik gerçeğinin içinden

geçip bir ilişki etiğine ulaşmaya çalışıyordu. Yırtıcılıktan söz etmeden, unutulmuş bir tarihe geri gitmeden bu konuda pek bir şey söylenemeyeceğini çoğumuz biliriz, ama ben bunu Karasu'nun anlatılarını okurken daha iyi anladım. *Göçmüş Kediler Bahçesi*'nin son masalındaki "bir yemişin, hamlığından kurtulması sürecini insancaya çevirmek" sözcüklerinin ne anlama gelebileceğini, *Altı Ay Bir Güz*'ün neden aynı zamanda bir "büyüme tarihi" olduğunu, Karasu'nun yazıda neden yırtıcı bir alan yaratırken aynı zamanda anlatısını mesafeli, hatta soğuk denilebilecek bir dille işlediğini, korkuya rağmen dirimin "bir kez daha, açıkta, oracıkta" başladığı yeri anlatabilmenin neden öyküyü bölmek pahasına onca ayrıç, not, ara-not, dipnot gerektirdiğini o zaman anladım. Sonunda, bir iyilik ânı var. Yoksa, *Uzun Sürmüş Bir Günün Akşamı*'nda "Ada" ve "Tepe"nin ardından gelen "Dutlar", *Narla İncire Gazel*'in sonunda güneş batarken limana doğru süzülen tek direkli, ince, uzun, apak tekne başka nasıl açıklanabilir?

Altı Ay Bir Güz'e bakıyorum. Kerim'in İsabey'in ölüm haberini aldığı sahnede karaca bir an görünüp kaybolur. Geriye çocukluğun mır mır kedisi, bir de insanların büyüttüğü, ana tanımamış Kedibey kalmıştır.

V

KENDİNE AİT OLMAYAN ODA

Evin içi tuzaklarla doludur.
Sami Baydar, *Dünya Efendileri*



OKURU romana çeken şeyin, "ürpertilerle dolu hayatını, okuduğu bir ölümle ısıtma umudu" olduğundan söz etmişti Walter Benjamin. Roman okurken içimizi, "kendi kaderimizden asla sağlayamayacağımız, bir yabancıнын kaderini tüketmiş olan alevin verdiği sıcaklıkla" ısıttığımızı söylüyordu.¹ Gerçekten de çoğu romanın üzerimizdeki etkisi, anlattığı hayatın tükenmişliğinden; yanlış yaşanmış, ancak yanlış yaşanabilecek bir hayat olmasından kaynaklanır. Çelişki de buradadır: Karşımızda olmamış bir hayat ama olmuş bir roman vardır. Sakatlanmış bir hayat ama sağlam bir kurgu, kötü yaşanmış bir hayat ama iyi yazılmış bir roman, Oğuz Atay'ın *Tehlikeli Oyunlar*'da Hikmet'in ağzından söylediği gibi "kötü bir yaşantı ama iyi bir oyun" vardır. Okuru çoğu zaman romana çeken de iyi oyunun ardındaki bu kötü hayattır: *Tehlikeli Oyunlar*'da Hikmet'in oyunu gerçek bir düşüşle sona erecek, *Tutunamayanlar*'da Selim bu hayatta yaşamayı beceremeyecek, *Aylak Adam*'ın kahramanı aradığı gerçek sevgiyi hiçbir zaman bulamayacaktır. *Ölmeye Yatmak*'ta Aysel özgür Türk kadını olmak için mücadele ederken aslında yenildiğini, kendi gözünde bile bir fikir yığına dönüşüğünü fark edecek, *Tuhaf Bir Kadın*'ın Nermin'i sonunda yapayalnız kalacaktır.

Burdan bakıldığında, edebiyatın da içinde bir haksızlık taşıdığı söylenebilir. Çünkü kusurlu bir hayattan kusursuz bir yapı, kötü bir yazgıdan iyi cümleler, yenilgiden başarı çıkarmaya çalışmaktadır. Ama kendi iyiliğiyle anlattığı yazgının kötülüğü arasındaki çelişkinin üzerine gittiği anlar hiç mi

1. Walter Benjamin, "Hikâye Anlatıcısı", *Son Bakışta Aşk: Walter Benjamin'den Seçme Yazılar*, Metis Yayınları, 1993, s. 93.

yok? Kendisinin de bu kötü yaşantıdan payını aldığı, üzerine konuştuğu yanlışı kendi içine çekmeye çalıştığı, ona biçimsel bir varlık kazandırdığı anlar? Yusuf Atılğan'ın kısa, tutuk, fakir cümlelerle ilerleyen, cümledeki bütün fazlalıkları atıp onu sanki bir iskeletten, bir cümle taslağından ibaret kılmaya çalışan sıkıntılı dilini düşünelim örneğin. Atay'ın söze yeni imkânlar kazandırma ile sözün bütün imkânlarını tüketip yok etme çabası arasında gidip gelen endişeli laf ebeliğini. Vüsat O. Bener'in yazının orta yerinde leke gibi duran italiklerini. Hatta bütün bu yazarlar içinde ustalığa en çok önem veren Bilge Karasu'nun metinlerinde kasten ortada bırakılmış teğel yerlerini, makas izlerini; kusursuz gibi duran cümleleri aniden bölüveren ayrıçlarını, notlarını, dipnotlarını. Bütün bunlar böyle de okunamaz mı? Yazarın iyi bir oyun oynarken kendi oyunundan büyülenmediği, bunu hissettiğinde bile büyüyü bozmaya çalıştığı, romanın varlığını borçlu olduğu yanlıştın bir parçası olduğunu okura hissettirdiği anlar. Bunları, özellikle bunları kaydeden bir okuma tarzı olamaz mı?

Bu yazıya başlarken aslında niyetim, bu kitaptaki denemelerde başka başka açılardan ele aldığım bir temayı toparlayacak, nihayet bu kitabı sonlandıracak "romanda ev" türünden, aslında romandaki evsizlik üzerinde duran bir yazı yazmaktı. Daha çok da bu ülkede birkaç kuşağın, yetiştiği eve, içinde büyüdüğü odalara bakışını değiştiren, evden uzaklaşmalarında onlara yol gösteren romanlar vardı aklımda: *Tuhaf Bir Kadın* (1971), *Tutunamayanlar* (1972), *Ölmeye Yatmak* (1973), *Tehlikeli Oyunlar* (1973). Dördü de 70'lerin hemen başında yayımlandı, dördü de bir bakıma evsizleşme romanlarıydı. Yani evin ev olmaktan çıktığı, bir sıkıntı ya da utanç kaynağına dönüştüğü anın içinden yazılmışlardı. *Ölmeye Yatmak* akıllı bir cumhuriyet kızı olmak için eve sırtını dönen, ama sonunda üs-

tüne giydirilen ülküden, kendisini içinde bulduğu kimlikten kurtulmak için bir kez daha evden uzaklaşıp bir otel odasında ölmeye yatan Aysel'in hikâyesiydi. *Tutunamayanlar* hayattan çıkarı olmayan, bu hayatta yaşamayı becerememiş, işlevsiz kalmış aydınları (bu hikâyeyi acıklı bir romana, hüznü bir şarkıya ya da bir ortaokul manzumesine dönüştürmeden) anlatma çabasının olduğu kadar, evinin erkeği Turgut Özben'in bu kimliğiyle, yani evle, eşyayla, "önde bir salon-salamanje, arkada iki yatak odası, koridorun sağında mutfak-sandık odası-banyo, içerde uyuyan karısı ve çocukları"yla hesaplaşmasının da romanıydı. *Tuhaf Bir Kadın*'la *Tehlikeli Oyunlar*'a gelince: İkisi de bir yer, bir ev değiştirme öyküsü olarak da okunabilir. İlkinde Nermin Osmanbey'deki evini terk edip büyük umutlarla gecekonduya, Taşlıtarla'daki iki göz odaya taşınıyordu. İkincisinin genç yaşta evlilikten çürüğe çıkan kahramanı Hikmet'se Nermin gibi umutlarla olmasa da bir ev yenilgisinin ardından yine gecekonduya sığınmıştı.

Sonra bu dört romana, onlardan bir on yıl kadar önce yayımlanan *Aylak Adam*'la (1959) bir on yıl kadar sonra yayımlanan *Çocukluğun Soğuk Geceleri*'ni de (1980) ekledim. Onlar da konuyla ilgili çünkü. *Aylak Adam* her türlü yapmacıklığın kaynağı olarak gördüğü evden, "o üç oda bir mutfak"tan, akşam işten çıkıp elinde paketler eve dönenlerden, komşusunun saygısını yitireceğinden başka sıkıntısı olmayanlardan hoşlanmayan, ana gövdedense gövdeden kopup giden dal olmaya çalışan, çocukluğunun imgelerini onarabilmek için şehrin yüzeyinde dolaşan bir aylağın romanı. Tezer Özlü'ye gelince, bütün kitaplarında ısrarla, gayet açık bir dille söylemiştir: Evin hiçbir biçimini sevmem ben.

Yukarıda saydığımız dört romana *Aylak Adam*'la *Çocukluğun Soğuk Geceleri*'ni de ekleyince daire kapanır. Türkiye'de modern roman, varlığını borçlu olduğu orta sınıf yaşantısının merkezinde duran eve dikmiştir gözünü. Evden duyulan sıkıntıyı, evden kaçma isteğini, belki daha da önemlisi içinde büyüyen evden, ana babadan duyulan utancı anlatır bi-

ze. *Ölmeye Yatmak*'ta Dünder öğretmenin bütün öğrencileri gibi Sevil de Akaretler'deki evinden, rakı içen babasından, altın bilezikler takan annesinden utanır. *Tutunamayanlar*'da Selim erkeklerin pijama ve terlikle dolaştığı, duvarlarına takvim asılan evleri gülünç bulduğu için kendine bir hayat kuramaz. *Tehlikeli Oyunlar*'da Hikmet içinde büyüdüğü evden, babasından, babasının berber çantasından utanır. Aylak adam babasının bıyıklarından, bıyık buruşlarından, kadın düşkünlüğünden utanır. Tıpkı bu romanların, orta sınıf evlerinde büyüyen okuru gibi: O da pazar günleri bütün gün evde pijamayla dolaşan babasından, elleri soğan kokan annesinden, balkona atılmış eskilerden, fazla elektrik yakılmasın diye lambalara takılan sönük ampullerden, odaların içine asılmış çamaşırlardan utanır. Ya da tam tersi: *Bir Düşün Gecesi*'nin Ayşen'i gibi pahalı bir arabayla, boynunda altın zincirlerle fakültenin kapısına dayanan annesinden, babasının arsa alıp arsa satmalarından, ihalelerinden, mülklerinden utanır.

Başlangıçta, burdan yola çıkmak istiyordum. Bu romanların, hayatının şu ya da bu anında, içinde büyüdüğü eve sırtını dönen okurlarına nasıl bir çatı sağladığına değinecektim. Ama sonra, bu okumanın da, Bilge Karasu'nun deyişiyle bir yerinden "yırılması" gerektiğini düşündüm. İki nedenle. Birincisi, evi edebiyat eleştirisinde genellikle yapıldığı gibi fazla kavramsal olarak ele alıyor, hatta zaman zaman bir metaforun ibaret kılıyordum. Oysa metinlerin içinden geçerek sürdürülen bu konuşmanın da sonunda bir biçimde yeniden şu bildik hayata, içinde yaşadığımız evlere, o evlerde sürdürülen hayata geri dönmesi gerekiyordu. İkincisi, roman okurunun (ve yazarının) ister istemez bir evi olduğu, sonuç olarak her romanın bir odada yazılıp okunduğu gerçeğini, bu gerçeğe romanın anlattığı evsizlik arasındaki çatışmayı görmezden geliyordum. Bu yüzden de kitabın son yazısını bu çelişkiye ayırmak, nasıl olup da evsizlikle ilgili metinlerde kendimizi bu kadar evimizde hissettiğimizi anlamak istedim.

Öykü dinleyicisinden, şiir okurundan ya da tiyatro izleyicisinden farklı olarak roman okurunun okurların en yalnızı olduğu söylenmiştir. Şunu da eklemek gerekir: Tam da bu yüzden aynı zamanda okurların en rahatıdır roman okuru. Kendi rahatlığıyla, kendi orta sınıf yaşantısıyla roman kahramanının kötü yazgısı, tutunamamışlığı arasındaki çelişkiyi genellikle pek kaydetmez. Odasına çekilmiş ya da koltuğuna gömülmüş romanını tüketirken, hatta kitabın kapağını kapattıktan çok sonra da kahramanını hep en radikal anında hatırlamak, onu hep evden kaçtığı noktada tutmak isteyecek, o imgeyi sahiplenecektir. Okurun o sırada kendine ait bir odasının olması önemli değil: Onun gözünde aylak adam daima aylak kalacak, Aysel ölmeye yattığı otel odasında hatırlanacak, Tezer Özlü'nün anlatıcısı yine bir otel odasından yabancı bir kentin çatılarını seyrederken düşünülecektir. Okurun zihninde Nermin hâlâ, kamyona yerleştirdiği okuma koltuğuna keyifle kurulmuş, sigarasının dumanını üföre üföre Taşlıtarla'ya gidiyor, Turgut Özben bindiği trenle istasyon istasyon dolaşıyordur.

Roman okuru olarak cevabını merak etmediğimiz soruysa şudur: Aysel puslu bir nisan sabahı otel odasından çıkıp eve dönünce ne olur? Ya da, kuyruklu piyanosu gecekondu nun kapısından sığmayınca onu bahçedeki erik ağacının gölgesine yerleştiren Nermin, bir süre sonra yağın karın ardından güneşe çıktığında, piyanonun fildişi tuşlarını çamurların arasından bir bir toplayıp anasının evine döndükten sonra ne olur? Bu kadınlar kendileriyle hesaplaşabilmek için neden hep bir otel odasına ihtiyaç duyarlar? Aysel neden bir otel odasında, dışarıdan gelen elektrik süpürgesinin homurtusunu dinleyerek ölmeye yatar? Nermin'i romanın sonunda neden bir otel odasında görürüz? Gidebilmeyi, kalmak zorunda olmamayı, bırakılmışlığın tadını seven, mutluluğun bütün evlerden kaçmak olduğunda ısrar eden Tezer Özlü'yü *Çocuklu-*

ğun Soğuk Geceleri'ndeki kısacık "Ev" bölümünü saymazsak neden hep otel odalarında, genellikle bir pazar sabahı, yüzlerini hiç görmediği insanların ayak seslerine kulak verirken göreceğizdir? Peki, bu kadınlar otelden ayrıldıktan sonra gittikleri evde kendilerine ait bir oda kurabilmişler midir? Ya da roman okuru olarak biz: Kitabı okuduğumuz sırada hangi evde nasıl bir hayat sürüyoruzdur?

Şunu söylemek istiyorum: Evden kaçma üzerine yapılan konuşmalar, içinde yaşanan ya da sonunda dönülen evle ilgili konuşmalardan, şu bildik hayatın sıradan gerçeklerinden hep daha cazip gelir bize. En azından sözünü ettiğimiz dönemde, okuduğumuz romanlara olan yaklaşımımızı, oradan devşirdiğimiz imgeleri önemli ölçüde belirlemiştir bu. Gerçi, doğru; bunun ardında erken yaşta yaşanmış bir deneyimin izi vardır. Benjamin'in sözünü ettiği "mutluluk kristalinde", bir zamanlar sokakta geçirilmiş bir kırk sekiz saat vardır.² Ama dikkat ederseniz kırk sekiz saatten söz ediyordur Benjamin. Kendisini kurtarmak ya da babaevini iyileştirmek için evden kaçan, sonra da eve (o eve ya da başka bir eve) geri dönen, günbatımı ile tan vaktini gören ama ikisi arasında her zaman gidecek bir yeri olan birilerinden söz ediyordur. Romanların okurları da yazarları da bu insanlardır. Bu yazıda sormaya çalıştığım sorular da onlarla ilgili. Peki o zaman ne olur? O zaman ev, kendisinden kaçan, sonra da geri dönen den intikam almaya kalkmaz mı? Evin içinde daha önce fark etmediği yığınla eşya şimdi karşısına dikilip ondan hesap sormaz mı? İnatçı, yabancı, ele geçirilmez yüzlerini belki bir tek ona göstermez mi?

2. Walter Benjamin, "Geri Dön! Herşey Affedildi!", buradaki alıntının tamamı için, bu kitabın 75. sayfasına bakılabilir.

Bir zamanlar başkalarının onun için kurduğu düzenden kaçan, sonra kendi düzenini kuran kişi, şimdi o düzende rahat edemezse nereye kaçar, kaçamazsa ne yaşar? Eve olan inanç bir kez zedelendikten sonra, geri döndüğünüzde bulduğunuz yabancı, nüfuz edilmez, inatçı kütleyle birlikte yaşamak nasıl bir şey?

Bazen roman okurken, "bir yabancının kaderini tüketmiş olan alevin verdiği sıcaklık"tan vazgeçtiğimiz anlarda şunu fark ederiz: Aslında bu kitaplar çoğu zaman evden kaçmanın mutluluğuyla değil, sonunda eve dönmüş olmanın sıkıntısıyla yazılmışlardır. Çünkü bir evde, bir odada yazılmışlardır. Bu yüzden de onları bir kaçış planı olarak değil, bize parlak bir kaçış imgesi armağan eden metinler olarak değil, bir sıkıntı günlüğü olarak okumak daha doğru olacaktır. Belki o zaman, daha önce fark etmediğimiz ayrıntıları göreceğiz, okuduğumuz metinleri oturduğumuz yerde bize bir yıkıcılık bahşeden, çerçevesi çoktan çatılmış bir kaçış kalıbının içine yerleştirmekten vazgeçecek, oradaki kurgusal dünyayla kendi hayatımız arasındaki kopukluğu ya da bağı daha yakından görebileceğizdir.

Tutunamayanlar'ın hemen başında Turgut Özben için söylenmiştir: "Çevresindeki eşyaya duyduğu öfkenin ifade edilemeyen sıkıntısıyla bunalıyordu." Şu soruyu soruyordu Turgut: "Böyle bir düzen içinde insan düşünebilir mi?" Atay soruyu Turgut'a sordurur, çünkü Selim bu dünyada tutunamamış, Turgut'sa tutunmuştur. Ama Selim'in intiharından sonra içinde yaşadığı mekâna, eşyaya yabancılaşan da Turgut'tur. Varoluşundaki kötülüğün nedenini şimdi mekânda; salonsalamanjede, L biçimi salonda, maroken taklidi plastik kaplı koltuklarda, yatak odasındaki tuvaletin önünde duran pufta, aynı zamanda yatak da olabilen kanapelerde, yaprak biçimindeki gü-

muş sigara tablalarında, lamba biçimindeki çakmıklarda arar. Yukarıdaki soruyu da bu tür bir sıkıntı anında sorar: "Böyle bir düzen içinde insan düşünebilir mi? Büyük ve güzel şeyleri demek istiyorum. Önce eşya engel oluyor, sonra şartlar: kalorifer, hizmetçi, çocuk odası." Hemen ardından öneri gelir: "Düşünmek için kendime bir daire tutsam."

Atay'ın önerisi, bariz bir biçimde ironiktir; yani gücünü doğrusu söylenemeyen, o koşullarda doğrusu zaten olmayan bir yanlıştan almıştır: "Düşünmek için kendime bir daire tutsam. İçinde düşünmeye engel olacak eşyalardan hiçbiri bulunmayan bir daire. Kapıdan girer girmez ayakkabılarımı çıkarıyorum ve düşünme terliklerini giyiyorum. Odalardan hiçbirinin özel bir aacı yok; hepsi de sadece oda. Bir odada, sandalyenin üstünde, düşünme elbiselerim duruyor. Üstümdeki-leri çıkarıp hemen bir dolaba kaldırıyorum ve dolabın kapağını hemen kapatıyorum. Ne dolabı olduğu belli değil; dolap işte, her şey konabilir içine. Her şey düşünmeyle ilgisine göre adlandırılıyor, her şey düşünmeğe yaradığı oranda önemli. Orada ne düşüneceğim? Kim bilir? Oraya gitmeden belli olmaz. Ne düşüneceğimi düşünürüm. Hayır. Önce Ahmet Bayır'ın arkadaşı gibi düşünmeyi öğrenirim orada. Sonra da oturur yazarım."

Şunu demeye getiriyor Atay: Bu koşullarda, yani ev denen küçük ayrıntılara gömülmüşken, eşyayla boğuşurken, eşyayı kontrol etmek için çaba harcarken, eşya bizi kontrol ederken büyük ve güzel şeyler düşünülemez; eşya engel olur. Ama bütün bu alanın dışında, bir düşünme odasında, gündelik hayatın bayağı ayrıntılarından uzakta da büyük ve güzel şeyler düşünülemez; o eşya eşya, o düşünce düşünce olmaz. Kendine ait oda, kendine ait olamaz.

1980'lerde yapılan Türk filmlerinde bariz bir mekân, daha çok da iç mekân merakı vardı; eve, ev içlerine yönelik bir merak. Yığınla film çekildi o zaman: Eşyanın bir dekor olarak kaldığı, insanın mekânla ilişkisinin içerdiği zorluklardan olabildiğince uzak ev görüntüleri, kameranın uzun uzun içinde dolaştığı odalar, duvarlardaki manidar tablolar, yukarıdan çekilmiş merdiven sahneleri, vs... Bunun birkaç nedeni vardı: Her şeyden önce mekân Türk sineması için yeni keşfedilen, dolayısıyla da görüntü değeri yüksek bir malzemeydi. İkincisi, bu ev görüntüleri dönemin "iç" merakına, mahremiyeti görünür kılma, iç dünyaları gözetleme ihtiyacına cevap veriyordu; bu yüzden seyirlik bir malzeme oluşturmak üzere döşenmiş, yaratılmış, kurgulanmış evleri yönetmenler de seyirciler de seviyordu. Üçüncüsü, belli ki film yönetmenleri karakter yaratmak için olduğu kadar belli bir estetik duygusu yaratmak için de gerekli kestirme sembolik bilgiyi mekân görüntülerinde bulmuşlardı.

Bu örneği verdim çünkü ben burada tam tersinden; bir sembol, bir metafor, hatta bir imge olarak evden değil, her gün her an karşımıza dikilen inatçı bir gövde olarak, başa çıkılmaz, denetlenemez bir kütle olarak evden söz etmek istiyorum. Yalnızca tutkuların, hülyaların, arzuların evinden değil, aynı zamanda bir pürüz olarak evden, ev hayatının estetik bir ifadeye dönüştürülmesi zor, bayağı yanından. *Mızıkalı Yürüyüş*'te Vüsat O. Bener'in "yaşamın canına okuyan ayrıntılar" dediği türden ayrıntılardan. Yusuf Atılgan'ın "kötü edebiyatın yasak bölgesi" dediği şeyden (kahramanların roman boyunca her şeyi yapıp ama hiç tuvalete gitmemesini kastediyordu Atılgan), nedense hep bir metafor olarak korumak istediğimiz evin pek görünmeyen, düşünen insan için nedense hep utanç kaynağı olan yanından.

Ölmeye Yatmak'ta okumak için can atan, özgür bir cumhuriyet kızı olmak için çalışan, ilim ve irfan peşindeki küçük

esnaf kızı Aysel, annesinin kendisinden yapmasını istediği ev işlerini görürken, kardeşinin bezlerini yıkarken, elinde fileyle pazardan dönerken, sepetle bir yere kuru köfte götürürken hep ulu Ata'nın (ya da Ata'nın Aysel'in başına koyduğu bekçi rolündeki şehirli arkadaşı Aydın'ın) kendisini bir köşeden seyrettiğini düşünür. Düşünür ve utanır. Aysel'in doçent olduktan sonra gördüğü rüyanın da (rüyanın tersine çevirdiği) benzer bir içeriği vardır: Aysel Atatürk'le yaşlı profesörlerden oluşan bir jüri önünde tezini sunacak, Türkiye'yi kalkındırıp kurtaracak olan kesin formülü açıklayacaktır ama formülün yazılı olduğu kâğıdı bir türlü bulup çıkaramaz. O sırada sahne değişir; profesörlerin ellerindeki ağır, kocaman ciltler birer yemek tabağına dönüşür. Aysel de "buyrun işte tezim," diye profesörlerin önüne yeni ocaktan inmiş, dumanı tüten bir tencere etli domates-biber dolmasını koyar. Atatürk kaybolmuş, Aysel utanç içinde uyanmıştır.

Bir sahne daha var aklımda. *Ölmeye Yatmak*'ın yayımlanmasından yedi sekiz yıl sonrasına ait; Ulu Ata'yı da, onun başımıza diktiği bekçi rolündeki Aydın'ları da, ellerinde kocaman ciltler taşıyan profesörleri de çoktan geride bıraktığımızı hissettiğimiz, evlerimizi de zaten pek ev olarak görmediğimiz bir döneme ilişkin bir sahne. Küçük bir apartman dairesinde yapılan kalabalık, epey ciddi bir politik toplantının epey gergin bir anında kapı çalınıyor. Toplantının uğultusu kesiliyor, herkes susuyor. Ev sahibesi ara kapıları kapatıp sokak kapısına doğru ilerlerken bütün ihtimalleri tek tek düşünüp bir davranış planı çizmek zorunda: Gelen yönetici olabilir, kapıcı olabilir, bir komşu olabilir, babası olabilir ya da düpedüz polis olabilir. Bütün bunlara karşı hazırlıklı. Sokak kapısını açtığında karşılaştığı sahne ise epey farklı: Yakınlarda oturan bir kız arkadaşı nefes nefese kapıya dayanmış, pazı dolmasının nasıl yapılacağını soruyor. Kendisine içerde önemli şeyler olduğu, alçak sesle konuşması, hatta mümkünse şu dolma meselesini hemen kesmesi ima edildikçe, o telaş içinde, ısrarla, bağıra bağıra, dolma içini pazı yapıpraklarına sardığını, ama nedense

yaprakların hepsinin bir bir açıldığını söylüyor. Karşısındaki içine sürüklediği utancı hiç ama hiç fark etmeden.

Ölmeye Yatmak'taki dolma sahnesini o anın utancıyla mı hatırladım, yoksa kendime ait bir dolma sahnem olduğu için mi yıllar sonra kitabı yeniden okurken o sahne bana o kadar komik geldi, bilmiyorum. Bildiğim tek şey, arkadaşımı sakinleştirip yolladıktan sonra, sanki hiçbir şey olmamış gibi ciddi bir yüz ifadesiyle odaya döndüğümde, artık ne kadar önemli şeyler söylersem söyleyeyim sözlerimin ciddiye alınmayacağından aşağı yukarı emin olduğumdu. Büyük fikirlerden, büyük tutkularından, büyük ve güzel şeylerden sonra orada bizi bekleyen, hiç beklemediğimiz anda can sıkıcı, bayağı ayrıntılarıyla bizi utandıran bir ev daima vardır. Kendi yazar ya da okur kimliklerimizle ilgili parlak imgelerin ardında da vardır bu.

Farklı bir okuma tarzı olamaz mı? Örneğin *Aylak Adam*, öykünün gelişimi açısından hiç de (eleştirmenlerin beğendikleri metinlerdeki bazı ayrıntılardan söz ederken genellikle dediği gibi) "vazgeçilmez" olmayan, anlatıda simgesel bir değer de pek taşımayan küçük, ters ayrıntılarla doludur. Tramvayda giderken aylak adamın gözü, önünde oturan adamın kulağındaki kire takılır örneğin. Aylak adam eczaneye girer, eczacı kızın beyaz önlüğündeki kırık düğmeyi fark eder. Sevişirken gözü, kadının oturmaktan kızarmış bacaklarına, sivilcelerine takılır. Öpüşürken, burnu ona durmadan büyüymüş gibi gelir. Denize donuyla girer, pantolonunu üstüne çektiğinde ıslak don kışına yapışmıştır. Zehra teyzesine benzetip evine çağırdığı şaşı kadının kucağına yatar, kadının karnından gurultular yükselmektedir. Bir bakıma hiç de vazgeçilmez olmayan bu ayrıntılar, kendisini dış dünyanın yabancıları olarak algılayan aylağın sıkıntılı dikkatiyle kaydedilmişlerdir. Komikliğin sınırında, ama hiçbir zaman Atay'da olduğu gibi komikliğe dö-

nüşmeden, gülme öncesi sıkıntı anında kaydedilip geçilmişlerdir. Aylak adam yalnızca yeni bir şehir yaşantısını, bir aylıklık deneyimini anlattığı için değil, yalnızca çocukluğunda kaybettiği yüzü şehrin yüzeyinde dolaşarak onarmaya çalışan birinin bu arayışını anlattığı için değil, aynı zamanda kişinin dış dünyayla olan ilişkisinde her an var olan bir pürüzden söz ettiği için de; içinde yaşadığımız şehirle, oturduğumuz mekânla, bu yazıda konuştuğumuz gibi evle, eşyalarla ilişkimizin üzerinde yükseldiği, pekâlâ tatsız da olabilen bu zemini kaydettiği için, büyük çatışmalar ve derin duygular kadar genellikle ihmal edilmiş bu çirkin ve sakil, küçük ve sıradan ayrıntılara yazıda yer açtığı için de önemli görünüyor bana.

Bu gözle baktığımda şimdi *Tehlikeli Oyunlar*'da da hep bu tür ayrıntıları görüyorum. Hikmet nedense hep tırnakların içine dolan kirlerden, olmadık yerde insanı gıcık tutmasından, ayakkabıları zorlayan nasırlardan, gömleklerden fırlayan kıllardan söz eder. Roman, birçok başka şeyin yanı sıra, insanın hem iç hem dış dünyasını dolduran bir dolu biçimsiz ayrıntının, insanın evle ve eşyayla ilişkisindeki yüceltilmesi zor yanının da romanıdır. Ya da şimdi biz onu biraz da öyle okuyalım. Yalnızca Kemalizmin ideallerini içerden çürüten bir kitap olarak değil, yalnızca iktidarla bağları seyrelemiş bir aydın tipinin portresi olarak değil, yalnızca haksızlığı haklı bir dille anlatmadaki zorluğun romanı olarak değil, aynı zamanda her geçen gün biraz daha biriken eşyayı (ve bunun yazıdaki karşılığı olan, her geçen gün daha da biriken söz yığını) kontrol etme çabası, bir gün gelip de evi karşısında nüfuz edilmez, yabancı bir gövde olarak bulan insanın günlüğü olarak. Hikmet'in Hüsamettin Albayım'la birlikte yaşadığı gecekonduyu düşünün: Duş akılmıyordur, sıcak su tam yıkanırken soğur, mutfaktaki evye sık sık tıkanır, soba tüter, kararmış çinko tezgâhın üzerinde hamamböcekleri dolaşmaktadır. Doğrudan konuya girmiştir Atay: Evin, ev işinin; yağ, sabun, toz, ter kokusunun alanına.

Tehlikeli Oyunlar'ın bu alana girmesi, bu alanın sıradan

ayrıntılarıyla örülmüş olması tesadüf değil. Hayat bilgisinden yoksun kişileri, yani eşyanın kurallarına uymayı beceremeyen, bu yüzden de eşyanın sürekliliğinden çekinen, eşyanın içine düşmekten korkan kişileri anlatmıştı Atay. Selim'de had safhaya ulaşan ama diğer karakterlerin de sıkıntısını çektiği bir beceriksizliği, bir hayat acemiliğini anlatıyordu. Eşyayı erkekler gibi tutmasını bilemeyen Selim "çatal bıçak ve fasül-ye pilakisi karşısında ağır bir yenilgiye" uğramıştı. "Eşya ile birlikte yaşamasını bilemiyorum. Bilge beni ne yapsın?" diyordu Hikmet. "Korkuyu Beklerken" in baş kişisiyse "aman allahım!" der, "ya eşya bir gün delirirse?" Atay'ın kahramanları, eşyanın özelliklerini koruyup korumadığını kontrol eder durmadan. Hikmet'in gecekondudaki ev hayatı bir talimden ibarettir. Eşyanın varlığından emin olabilmek, onun karşısında kendini yabancı hissetmemek, dalgınlığa düşüp yanlış yapmamak için, her hareketi önceden hesaplanarak yapılan bir talim: "...eski çayı çöp tenekesine dökerim, musluğu tıkamasın, çok düşünceliyimdir albayım, bulaşık yıkayıp kötü çaylar yapacağıma belki biraz daha para kazansaydım sonumuz böyle olmazdı albayım, saçmalama, bu bütan gazı da iyi ayarlanamıyor albayım, ya çok yanıyor ya az yanıyor, içim yanıyor albayım, ben de Sevgi'yi ihmal ettim elbette, neden onun gibi olamıyorum diye çırpındım, demliğin içine biraz tuz koymalı, demlik de kurumuştur, işim bitmeden çay kaynamasa, altını biraz kıs, hay allah unuttum, bulaşıkları yıkayacak su yok, çaydanlığı tepesine kadar doldururum, bir kısmıyla bulaşığı yıkarım, beni planlama teşkilatına alacaklardı albayım ha..."

İroninin bir hedefi albaylar, planlama teşkilatı, kıta hizmeti, yani askerlikse, diğer hedefi bir türlü içsel bir sahneye dönüştürülemeyen, içinde ancak talim yapar gibi yaşanabilen evdir. Nitekim çay demleme, bulaşık yıkama, mutfak temizleme talimi sayfalarca sürecektir. İroninin doruğunda, Hikmet'in çıkaracağı Hayat Bilgisi Ansiklopedisi durur. Orada, pijamaların nasıl giyileceği, Bakkal Rıza'ya gitmek meselesi da-

hil bütün bir gündelik hayat, eşyalar âlemiyle kurulan bütün ilişkiler ansiklopedik bir ihtilalle düzene sokulacak, o zaman da kimse delirmeyecek, kimse evden kaçmak zorunda kalmayacaktır.

Vüsat O. Bener'in alanındayız artık. Evle ilgili bir yığın sıradan ayrıntıdan, gündelik hayatın insanı bayağılaştıran yanından ısrarla söz eden o çünkü. Bener'in günlüğü, günlerimizin büyük bölümünü dolduran, nedense sözünü etmediğimiz bir sürü "keçiboynuzu ayrıntı"yla; anıları da birçok yazarın anılmaya değer bulmayacağı "sinameki uğraş"larla doludur. *Bay Muannit Sahteği'nin Notları* ve *Mızıkalı Yürüyüş*'te duygular, tutkular ve arzular kadar, hatta onlardan çok, edebiyatın hiçbir zaman gözde konusu olmayan ev işlerinin eksiksiz bir listesi vardır: Elektrik, havagazı, su faturaları ödenecek, paspas yapılacak, bezelye ayıklanacak, don, gömlek, fanile, çorap, çarşaf yıkanacaktır. Bener'in yazarı da sonunda masaya oturur, ama önce hiçbir yerde bulamayacağınız şu ayrıntılar: Para çantasının iç astarı onartılacak, pantolon yırtığı örücüye götürülecek, pencereyle duvar arasındaki açıklıklar çimentolancak, kalorifer böceklerinden korunmak için davlumbaz deliğine naylon telörgü gerdirtilecek, banyodaki taşlaşmış çimento adacıkları tuzruhuyla eritilecek, rezervuarın hava almış plastik topu yeniletilecek, hamamtası kaollenecektir. Bener'in yazarı bu: Nobraksinden, diyazemden, trinitrinden de söz eder; ellerindeki titremeden, kollarındaki kireçlenmeden, takma dişlerden, protezlerden de. Bugünün anıya, günlüğe düşkün okurunun pek beklemediği bir malzeme: Geçim sıkıntısı, hastane kuyrukları, kat malikleri toplantısı, mutfak harcamaları. Masasının başında çalışan dehanın genellikle kaçındığı yığınla sakil ayrıntı. Peki bütün bu sıradan ayrıntılar yazarı da sıradan kılmaz mı, yazarı odasında düşüncelere dalmış biri olarak hayal eden okurun gözünde onu küçültmez mi?

Bence küçültür. Bener'in istediği belki de budur. Bütün bu tatsız ayrıntıları önümüze yığarak önce bunu yapar; okurun yazara (bu arada yazarın da kendine) yakıştırdığı imgeyi yıkıverir. Şimdi karşımızda habire cebindeki parayı sayan, karnındaki gurultuyu dinleyen, kitaplarının telif hakkı karşılığında aldığı paraları hesabeden, adına yazılan çekin karşılığını bankadan alırken telaşa kapılan, parası biteceği korkusuyla yaşayıp örneğin kendini (kıvıramayacağını bile bile) Kızılay'da simit satarken düşünen, gömleğinin yırtık cebini gizlemek için sol eli göğsünde dolaşmaya kalkan, "küçük, zavallı dertlerinin boğulmasında"ki bir yazar vardır. Bu yazar bize, yazarlardan genellikle beklendiği üzere, hayatın içindeki tılsımdan, esrardan, sırdan ve büyüden söz etmez. Tersine saçma ayrıntılardan söz eder; saçmayı daha da saçma kılmaya çalışır. Yine bu yazar yazmayı öyle karşı konulamaz bir tutku olarak değil, biraz zoraki bir çaba olarak gösterecek, hatta yazıya olan inançsızlığını, "ses vermez bir plastik çingirak" olduğu gerçeğini dile getirmekte bir sakınca görmeyecektir. Bu yazar bize zayıflığını, bayağılıklarını, ters ve hoyrat yüzünü gösterir ama daha önemlisi bunu kendine acımadan, kendi deyişiyle "anlatıyı ağlatıya" dönüştürmeden, bütün bir zaafklar toplamını bir markaya dönüştürmeden yapar. Bener'in italikleri (*Vernel* de var bunların arasında, *Zafer İşkembecisi* de *Ke-bap Çankaya* da *Marlboro* da *Arçelik Buzdolabı* da) birçok başka şeyin yanı sıra, insanın kendini koparamadığı gündelik, küçümsenir ayrıntıların da altını çizer. Bunlar, günübürlük yaşanan bir hayatın hem gündelikliğine hem yabancılığına hem kesinliğine konulmuş vurgulardır. O zaman fark ederiz: İçinde yaşadığımız odaların pis ve aşağılık, bayağı ve sıradan yüzünden söz etmeden evle ilgili hiçbir hülya, hiçbir arzu, hiçbir imge inandırıcı olamaz.

Oysa yan binada oturan bir başka yazar var; daha genç, dinamik, iradesi sağlam, kendine güvenen biri. Kendini bu tür sıkıntıların uzağına çekmeyi, bütünüyle işine vermeyi başarmış. "Yazı da bunu yapmalı zaten," diyor, "şu boktan hayatın

tümüyle dışına çıkmalı. Zihnimin, hayal dünyamın, tutkulanın beni götürdüğü yere korkmadan gitmeliyim. Sanatçıların yazdıkları önemlidir, başka hiçbir şeyin önemi yok." Çalışma odasında, düşünme terlikleri ayağında, derin düşüncelere gömülmüş çalışıyor. Banyonun tavanındaysa pamuksu beyazlıklar belirmiş çoktan. Büyük ve güzel şeyler düşünüyor yazar. Tavanda pis sular boncuklanmaya başladı şimdi. Son bir kez yoğunlaşıyor yazar; yazı bitmek üzere. Pis sular tavandan aşağıya damla damla süzölmeye, borulardan akmaya başladı. Nihayet yazı bitti. Klozet tıkanı. Sonradan, her şey bir anda oluverdi diye anlatacaktır yazar: Evi bok basmıştır. Benim şimdi burada merak ettiğim şu: Acaba bütün bunlar yazıya bir yerden sızacak, onu okuyanlar odadaki o kokuyu duyabilecek midir?

Bu yazıya, bir yanlıştan söz ederek başlamıştık. Romanın başarısının ardında yanlış yaşanmış bir hayat olduğunu söylüyor, romanın nasıl olup da bu yanlış kendi içine çekebileceğini, biçimsel bir yaşantıya dönüştürebileceğini soruyorduk. Sonra okur üzerinde de durduk. Okurun okuduğu kötü yazgının içine güzelce yerleşmeden önce, o yazgıdan topladığı "içini ısıtan" parlak imgelerle geçirmek yerine, ne yapıp da oradan yükselen kötü kokuyu duyabileceğini sorduk. Okuyor olmanın, yazıyor olmanın içerdiği bildik çelişkiler. Tahmin edebileceğiniz gibi ben de bu dağınık yazıyı dağınık bir odada yazdım. Sözü kontrol edeyim derken eşya dağılıp gidiyor işte. Daha fazla dağılmasına, kontrolümden iyice çıkmasına izin vermemek için, bu yazının burada bitmesi gerek.

Adorno şurada haklıydı: "Yanlış hayat, doğru yaşanamaz." Şimdi bunu bir adım daha ileri götürmek gerekiyor: Yanlış hayat, doğru anlatılamaz.

NURDAN GÜRBİLEK

EV ÖDEVİ

denemeler

"Her çocuk er geç aynı şeyi yaşar: Bir zaman gelir, onun için ev olmaktan çıkar ev. Ne erken çocuklukta olduğu gibi keşfedilecek bir dıştır artık, ne de dış dünyaya karşı sığınılacak bir iç. Tam olarak ne zaman yaşarız bunu: Evin dışarıya karşı bir sığınak olduğu kadar bir engel de olduğunu fark ettiğimiz an mı? Evin geçici, ana babamızın güçsüz, ölümlü olduğunu sezdiğimiz an mı? Yoksa evin bize bir iç dünya bağışlarken aynı zamanda büyük bir iç sıkıntısı da verdiğini, bir iç dünyası olmanın bedelinin bu iç sıkıntısı olduğunu fark ettiğimiz an mı?

"Bu duygunun zamanı, yoğunluğu, katlanılabirliği evden eve, çocuktan çocuğa değişir kuşkusuz. Tek bir şey dışında: Ömür boyu bize eşlik eden mutluluk imgelerimizin olduğu kadar, kurtulmak için hep çaba harcayacağımız korkularımızın, dağıtmak için her yolu denediğimiz iç sıkıntımızın da kaynağı, kaynağı değilse bile ilk sahnesi orası. İşte oraya, o mutluluk mekânının arka bahçesine, birçok düşün olduğu gibi birçok şiirin, öykünün, romanın da imgelerini topladığı o arka bahçeye bakmamın nedeni bu..."

— Nurdan Gürbilek

Metis Edebiyat | E
ISBN-13: 978-97



9 789753 42