



ARDAHAN ÜNİVERSİTESİ

SOSYAL BİLİMLER ENSTİTÜSÜ

TÜRK DİLİ VE EDEBİYATI ANA BİLİM DALI

**GÜNEY DAL'IN ROMANLARINDA
VAROLMA BİÇİMLERİ VE GÖÇ OLGUSU**

Yüksek Lisans Tezi

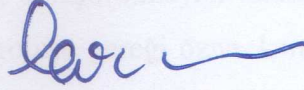
Utku ÖZBAY

Doç. Dr. Mitat DURMUŞ

Ardahan, 2017

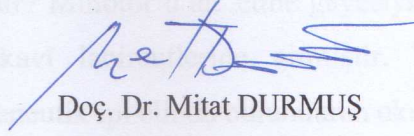
KABUL VE ONAY

Utku ÖZBAY tarafından hazırlanan “Güney Dal’ın Romanlarında Varolma Biçimleri ve Göç Olgusu” başlıklı bu çalışma, 08.11.2017 tarihinde yapılan savunma sınavı sonucunda OY BİRLİĞİ / ~~OY ÇOKLUĞU~~ ile başarılı bulunarak jürimiz tarafından Yüksek Lisans Tezi olarak kabul edilmiştir.



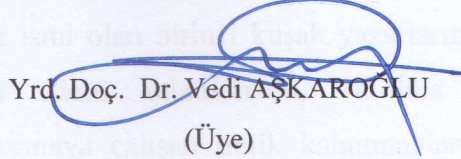
Prof. Dr. Ceval KAYA

(Başkan)



Doç. Dr. Mitat DURMUŞ

(Danışman)



Yrd. Doç. Dr. Vedit AŞKAROĞLU

(Üye)

Yukarıdaki imzaların adı geçen öğretim üyelerine ait olduğunu onaylarım.

26.04.2018



Yrd. Doç. Dr. Zafer AYKANAT

Enstitü Müdürü



**T.C.
ARDAHAN ÜNİVERSİTESİ
SOSYAL BİLİMLER ENSTİTÜSÜ**

TEZ BEYAN FORMU

SOSYAL BİLİMLER ENSTİTÜSÜ MÜDÜRLÜĞÜNE

BİLDİRİM

Ardahan Üniversitesi Lisansüstü Eğitim-Öğretim ve Sınav Yönetmeliğine göre hazırlamış olduğum
“Güney Dal’ın Romanlarında Varolma Biçimleri ve Göç Olgusu (10186315)” adlı tezin tamamen
kendi çalışmam olduğunu ve her alıntıya kaynak göstermiş olduğumu taahhüt ederim.
26.04.2018

Utku ÖZBAY

ÖZET

[ÖZBAY, Utku], [Güney Dal'ın Romanlarında Varolma Biçimleri ve Göç Olgusu], [Yüksek Lisans Tezi], [Ardahan], [2017].

Genelde edebiyat tarih(ler)i, özelde modernist ve postmodernist edebiyat; horlanma acısı yaşayanların, varoluşunu konumlandırma çabasıyla uzamda ve zamanda tutunmaya çalışanların, kanatsız İkaros'ların, kendi yarattığı yalanlara inanan, dar omuzlu Atlas'ların, anlaşıl(a)mayan kanatsızlıkların trajik hikâyeleriyle dolu, estetik bir kakışımıdır. Varoluşu gereği özne, kendiliğini konumlandırmak ister. Bu konumlandırma yolculuğu yazarı, anlatıcıyı ve özgür özneyi infernodan kurtarabilecek midir? Yalnız ve yitirilmiş masumiyet, pathos'un yara almadan çıkışıyla mümkün olabilecek midir? Minotor'u alt etme gayesiyle soylu bir yürüyüşe başlayan yazar, kurgunun yılankavî labirentlerine girmiştir. Kılavuzu, çağdaş edebiyatın Theseus'u olan ve hermeneutik ipi elinde bulunduran okurdur.

Kültür-aşırı edebiyat (Transkulturelle Literatur –Alm.) yahut Kùltürlerarası Edebiyat (Interkulturelle Literatur –Alm.) olarak isimlendirebileceğimiz Türk- Alman edebiyatının önemli bir ismi olan birinci kuşak yazarlarından 1944 doğumlu Güney Dal, tahkiyeye bağlı edebî anlatılarında, varolma biçimlerini ve kendilik konumlamalarını oluşturmaya çalışan trajik kahramanları ve tipleriyle; verili dille ustaca oynaması ve postmodern anlatı tekniklerini sonuna kadar götürmesiyle; zamansal kiplikleri alaşağı ederek senkronizmi yıkmasıyla, uzamsal kabuller ve algılamaları da kurmacanın sorunu haline getirir. Ne ki, okurun okuma biçimleri ile romanın algılama biçimi değişmiş, Sanayi Devrimi ve iki dünya savaşı gören dünya baş döndürücü bir hızla dönüşmüştür. Bu dönüşümün sebepleri pek çok ve çeşitlidir: Sanat, edebiyat ve roman bu dönüşümün aktif öznesi ve nesnesidir. Anlamlandırma denilen bu uzun zincirin en sağlam halkalarını parçalanan öznelere, hiçleşen kahramanları ve geometrik çokgenleriyle sanat/edebiyat ve felsefe oluşturmaktadır. Türk edebiyatında “bilinçli bir şekilde” postmodern bir biçim, biçim ve anlatıyı deneyen ilk

yazarlardan biri olan Güney Dal, 1988 yılında yayımlanan *Kılları Yolunmuş Maymun* isimli romanıyla özellikle Almanya’da oldukça dikkati çekmiştir. Düşünle, art göndermeler ve değinmelerle; zamansal sorgulamalar ve biçimsel kırılmalarla onlarca farklı metinlerarası okumaya açık olan bu metin, aynı zamanda mukayeseli edebiyat için de kanon dışı bir katatördür. Anlatıcı ile yazarın olağanüstü bir renk cümbüşü içerisinde fakat birbirine karışmadan, varoluş alanlarına müdahale etmeden, birbiri üzerine aktığı *Kılları Yolunmuş Maymun*, maalesef Türk edebiyatında yeterli bir ilgi gör(e)memiştir. Bunun sebebini metnin giriftliğine bağlamak kuşkusuz çok naif bir tutum olacaktır

Bu çalışmada ilk olarak düşünsel ve sanatsal bağlamda Türk-Alman ilişkileri kısaca çözümlenmiş; sosyolojik, psikolojik ve ontik sinir uçlarıyla olguların (göç), Güney Dal edebiyatına yansıma biçimleri tartışılmış ve oluşturucu, kılğısal özne olarak yazarın yarattığı romanlar, kahramanlarının varolma biçimleriyle birlikte uzun bir çözümlemeye/ senteze gidilmiştir.

Anahtar Sözcükler: Göç, göçmen, Güney Dal, varolma, varoluş

ABSTRACT

In general, literature history (ies), especially the modernist and postmodernist literature; is an aesthetic mud full of tragic stories of martial waters of the narrow-shouldered Atlas of believers who believe in the lies they have created, the wingless Ikaros, those who are suffering from suffer, those who are struggling to locate in time and place for the sake of positioning of existence. The subject for existence tries to position itself spontaneously. Will this positioning journey save the writer, the narrator, and the free essence from inferno? Is lonely and lost innocence possible through the departure of pathos without injury? The writer, who started a noble march with the intention of overtaking the minor, entered the furry labyrinth of the fiction. The guide is a reader of Contemporary Literature Theseus and a hermeneutic rope.

Born in 1944, the first-generation writer, an important name in Turkish-German literature, which we can call cultural-extremist literature (Transkulturelle Literatur - Ger.) or intercultural literature (Interkulturelle Literatur -Ger.), Güney Dal attempts to create modes of existence and self-working tragic heroes and types; by giving it to the last of the postmodern narrative techniques, By turning down temporal modalities and destroying synchronicity, spatial assumptions and perceptions also make the problem for the founder. However, the way in which the reader reads and the manner in which the novel is perceived, has changed and the world that had the Industrial Revolution and the two world wars turned a dizzying pace. The reasons for this transformation are many and varied: art, literature and novel are the active subject and object of this transformation. The disjointed subjects of this long chain of so-called comprehension constitute art / literature and philosophy with heroic heroes and geometric polygons. Güney Dal, one of the first writers to try a postmodern style, form and narration in "consciously" in Turkish literature, was particularly attracted to Germany, especially in Germany, with his famous novel, *Kılları Yolunmuş Maymun*, published in 1988. With thinking, sending and mentioning; this text, which is

open to reading dozens of different intertextualities with temporal inquiries and formal breaks, is also an out-of-court katater for comparative literature. Unless the narrator and the author have an extraordinary color rendition, but without interfering with each other, without interfering with their existential spaces, Kolları Yolunmus Maymun, unfortunately, deserves a sufficient interest in Turkish literature. Linking the reason of this to the intricacy of the text will undoubtedly be a very naive attitude.

In this study, firstly Turkish-German relations were briefly analyzed in the intellectual and artistic context; sociological, psychological, and ontic nerve endings (migration), the reflection on Southern Literature were discussed and the novels created by the author as a constructive and practical subject were analyzed for a long time with the way the heroes existed.

Key Words: Migration, immigrant, Güney Dal, existing, existence.

İÇİNDEKİLER

ÖZET	I
ABSTRACT	III
GİRİŞ.....	1
1. KAVRAMSAL ARKAPLAN: POSTMODERNİTE BAĞLAMINDA ÇAĞDAŞ YAZIN VE GÜNEY DAL	3
2. <i>Postmodern Roman ve Güney Dal</i>	11
A. GÜNEY DAL'IN HAYATI	20
B. GÜNEY DAL'IN ESERLERİ.....	21
2.1.1. ÖRSELENEN ÖFKENİN HAKİKATİ: <i>İŞ SÜRGÜNLERİ</i> 'NDE VAROLMA BİÇİMLERİ VE GÖÇ OLGUSU	21
2.1.2. Entrik Kurgunun Taşıyıcısı Olarak Kadir Derya	31
3. <i>E-5</i> ROMANINDA VAROLMA BİÇİMLERİ VE GÖÇ OLGUSU.....	36
4. <i>KILLARI YOLUNMUŞ MAYMUN</i> İSİMLİ ESERDE VAROLMA BİÇİMLERİ VE GÖÇ OLGUSU.....	47
4.1. <i>Varolma Biçimleri</i>	47
4.1.1. <i>Kılları Yolunmuş Maymun'da Varolma Biçimlerinin Çözümlemesi</i>	49
4.1.1.1. Varolmaya Çalışan Hakikat Savaşçısı.....	49
4.1.1.2. Düş- gerçeğin Sisleri Arasında Ortaya Çıkan Bölünmüş Ben: İkinci Ömer Kul	60
4.1.1.3. Bir Yazar Olarak İbrahim Yaprak, Bir Okur Olarak Ömer Kul	64
4.1.1.4. Kılları Yolunmuş Maymun'da Kurucu Öge Olarak Zaman, Mekân ve Mehter Ritmi	69
4.2. Hiçbir Yeri Sahiplenemeyen Kahramanın Trajik Yazgısı: Yurtsuzluk ve Göç.....	77
5. GELİBOLU'YA KISA BİR YOLCULUK İSİMLİ ESERDE VAROLMA BİÇİMLERİ VE GÖÇ OLGUSU.....	80
5.1. Yola Çıkış: Perdeleri Dünyaya Kapalı Ev.....	82
5.2. Şizofren Bilincin Yüzeye Çıkan Kâbusları	87
6. <i>AŞK VE BOKS YA DA SABRİ MAHİR'İN RİNG KİYİSİ AKŞAMLARI</i> 'NDA VAROLMA BİÇİMLERİ VE GÖÇ ALGISI.....	94
7. <i>FABRİKADA BİR SARAYLI -YA DA ŞİMDİ TANGO ZAMANI-</i> 'NDA VAROLMA BİÇİMLERİ VE GÖÇ OLGUSU.....	100
7.1. Tansu Üstüne "Ben"	112
8. <i>KÜÇÜK "G" ADINDA BİRİ</i> İSİMLİ ROMANDA VAROLMA BİÇİMLERİ VE GÖÇ OLGUSU.....	118
SONUÇ.....	135
KAYNAKLAR.....	137

GİRİŞ

Düşünsel edim, çevresel koşul ve tarihsel perspektifi içerisinde insanın; sıradanlık, herkesleşme ve birörnekliğe başkaldırısı, en çok sanatta ve pek tabii olarak yazında kendisini var eder. Kendiliğini ortaya koyma derdinde olan özne, insanlık tarihinin uzun ve yorucu işlemlerini, fidana durmuş bir tohum sabrıyla işler. Her şeyde olduğu gibi edebiyatta da radikalliklerden bahsedildiği çağımızda, bu işleme ve yaratıların konum değeri insandır. Bir konum değeri, bir aktif güç olan insan düşünür, gözlemler, muhakeme yapar ve yaratır. Bu yaratım, kırılmalar ve sonsuz boyutlandırmalarıyla *açık yapıta* katılımı gerektirmekte, kendi *Faust*'unu ve hafazalarını peşisıra sürükleyen insanın düalitesini de ortaya koymaktadır. Yabancı coğrafyalarda yaşayan, kendiliğini ortaya koyma uğraşısına giren, hâkim sanatsal otoriteler ve etnisite iktidarı tarafından “konuk işçi”, “göçmen” olarak kabul edilen ve varoluşu ötelenerek dıştalaştırılan, basit birer sıfat hâline getirilen yaratıcı; yurtsuzluk itkisinin, kaçma isteğinin, dil ve yok sayılma sorunlarının ortak ağzı olma gerekliliği hissiyle haykırır. Bu haykırış bizi başka coğrafya(lar)da tomurcuklanmış bir toplumcu gerçekçi edebiyata götürür. Fakat bu gerçeklik / gerçekçilik, iki odalı apartmanlarda, kapitalist üretim biçimlerinin öz evladı olan fabrikalarda ve gettolaşmış / gettolaştırılmış köşelerde atan nabızların gerçekliğidir: Öznenin kendini dünyaya çıkarım aracı olarak adlandırabileceğimiz dilin yetersizliği, tüm bu sorunsallara eklemlenerek, sözün bildirişme ve üretim gücünü ortadan kaldıracak ve ilk dönem yazınsal metinlerine damgasını vuracaktır. Bu, Heideggerci ifadeyle öznenin, *Dasein* olarak varlığa vurduğu otantik damgadır. Birinci kuşak olarak adlandırılan ilk edebî yaratımlar da bu damganın etkisiyle serpilip gelişecek ve genişleyecektir.

Ne ki, birinci kuşağa dâhil edilen yazarlar ve eserleri, bir homojenlik içerisinde ifade edilemezler. Kendilikleri içerisinde çok farklı özellikler taşıyan bu yazarlar, farklı ideoloji, yaşam biçimi ve kültürlerden gelmişlerdir. Bu etmenleri göz önüne almadan, kalıpsallaştırma ve şemalaştırma obsesifliğiyle yapılacak her türlü çözümleme, en başından güdük ve kısır kalmaya mahkûm olacaktır. Buna rağmen, 1961'den itibaren kitleler hâlinde Almanya'ya göç eden yazarları ortak temler etrafında, tekilliklerini

tartışmadan, tümdengelimci bir yöntem/mantıkla ele alan çalışmalar hatırı sayılır derecelere ulaşmıştır. Bu, en azından yaratıcının ben psikolojisinin yok sayılmasıdır.

1972 yılında Almanya'ya giden Güney Dal'ın 1976'da yayımlanan ilk romanı *İş Sürgünleri* ("Memeleri Büyüyen İşçi")'nden itibaren oldukça farklı konu ve temlere yöneldiği söylenebilir. Dal, Almanya'ya, deyim yerindeyse vatan topraklarına bağlı kökleriyle birlikte göç eden işçilerin ve ailelerinin sorunsalları yanında, orada yaşayan Türk insanının özsaygı ve varoluş mücadelelerini; postmodern anlatı tekniklerini de metnine taşıyarak işler. 1988 yılında yayımlanan *Kılları Yolunmuş Maymun*, biçimsel ve biçemsel kaygıların üst plana çıktığı, müzikle örülü ve farklı okumalara sonuna kadar kapısını açan bir metindir. Bunda, ustalık dönemine ulaşmış olan yazarın; Julio Cort zar, Ahmet Hamdi Tanpınar, Malcolm Lowry, Jorge Luis Borges, Italo Calvino, James Joyce, Oğuz Atay, F lix Guattari, Franz Kafka, Roland Barthes, Elias Canetti, William Faulkner, Virginia Woolf gibi modernist ve postmodernist eğilimli yazarları okuyarak tanınması; dahası bu edebiyatı ve düşünceyi daha çözümleyici ve eleştirel bir şekilde alımlaması oldukça etkili olmuştur.

1. KAVRAMSAL ARKAPLAN: POSTMODERNİTE BAĞLAMINDA ÇAĞDAŞ YAZIN VE GÜNEY DAL

Her bilimsel fenomen ve çalışma, özü gereği kavramsal değer dizgelerine sahip birer çözümleme alanıdır. Bu kavramsal dizgeler, yapılan çalışmanın sınırlandırılmasını, daha da önemlisi, çalışma alanının belirlenmesini sağlar. Fakat bu alan belirleyimi, özü biçimin gerisine iten, düşünsel olanı özsel olandan üstün tutan yaklaşımlara yaklaşma tehlikesini de beraberinde getirir. Formel ve kesin bilimlerin endiksiyotif ve analogik yaklaşımları felsefe, sanat, hermeneutik, ontoloji, metin çözümlemesi, edebiyat eleştirisi gibi düşünsel alanların sınırları söz konusu olduğunda eksik, dahası yanlış sonuçlara ulaştıracak çözümlemelere varmamıza sebep olur. Ne ki bu bizim, düşün ve insanlık tarihinde sayısız örneğini gördüğümüz spekülâtif, analogik ya da totolojik çıkarsamaların karanlık kavram karmaşası içerisinde kaybolmamıza sebep olur. Bilinemezliklerin ve karmaşaların sonucu, öznenin tinsel ve zihinsel kırılmalar yaşamasına, radikalleşmesine ve pek ender olarak da dâhi olmasına yol açar. Bu durumda öznenin önünde iki seçenek vardır: i) Tüm düşünsel birikime boş vererek insanlığın binlerce yıldır oluşturduğu muazzam *cogito* 'yu umursamamak; ii) Türdeş olmayan bu muazzam ama bir o kadar da *hatalı, spekülâtif, fatalist* ve *skolastik* birikimin içerisine girerek ayıklama yapmak. Özellikle Rönesans, Reform, Aydınlanma, Fransız İhtilâli gibi düşünsel zamanlardan; Sanayi Devrimi, Zamanda ve Mekânda Birlik'in Yıkılması (*Einstein'ın Genel Görelilik Kuramı*) gibi bilimsel, ilerlemeci ve sonuçları kapsayıcı olan sarsıcı deneyimlerden geçmiş olan Avrupa için bu süreç(ler) oldukça radikal sonuçlar doğurmuştur. Artık modernist dönemin de sonuna, her şeyin ucuna ulaşan insanlık, belirsiz bir düşüştür. Son iki yüz yıla ve içinde bulunduğumuz asra *damgasını* vuran bu belirsizliktir. İnsanlık, Borges'in *Yolları Çatallanan Bahçesi*'ndedir: Varlığın, sonsuz ihtimaller barındıran bu bahçeden hakiki olana *çıkması*, ortalama bir ömrü göz önüne aldığımızda, çok mümkün görünmemektedir. Balzac'ın *İnsanlık Komedyası*'nın, Cervantes'in *Don Quijote*'sunun, Hašek'in *Aslan Asker Švejk*'ının derin trajedisini oluşturan bu hiçolumdur.

Bilimsel olanı, herkesçe kabul edilmiş ve kanıtlanabilir olanı inceleme; salt formel ve mantık bilimi içerisinde olan alanlar için geçerlidir şu halde. Bu gerçeği hiçbir zaman

aklından çıkarmamış olan Popper, “*Bir bilim dalını, örneğin fiziği ilgilendiren bir araştırma, sorununu fazla dolambaçlı yollara sapmadan ele alabilir. Araştırma, deyim yerindeyse, damdan düşer gibi başlar; çünkü düşecek bir ‘dam’ vardır (...)*” (Popper, 2003: 25) der. Gerçekten de, sınır durumları belirli olan ve herkesçe kabul edilen bir bilim dalında düşecek bir dam bulmak felsefe yahut çağdaş edebiyatın sahip ol(a)madığı bir ayrıcalıktır.

Peki, akışkan temaslara her an açık olan, sınır durumları bellisiz edebiyat ve felsefe alanları ne yapacaktır? Kendine özgü yöntemler kullanacak ve iyi bir çözümleme yapabilmek için farklı disiplinlerden yararlanacaktır; diğer alanlarla pek tabîi olarak sürekli dirsek temasları içerisine girecektir. Bu teması gerçekleştirirken, özel olarak incelediği olgu ve yaratımları, zihnine ve yöntemlerine göre elinden geldiğince sınırlayacaktır. Kapsayıcı ve şeyleri tüm unsurlarıyla ele almak durumunda olan düşünüm, duygulanım ve aktarımlar; sadece o şeylere küçük açılardan bakabilir. Özel olana itiraz edilmesi her zaman ihtimal dâhilinde ve olasıdır. Felsefede filozof ve araştırmacı, “*bir öğretinin değil, (kuşkusuz içinde keşfedilecek hazinelerin de bulunduğu) bir kalıtın önünde durduğunu*” bilir, bu sebeple filozof, araştırmacı ya da felsefeci, “*herkesçe bilinen bir sorun durumuna sarılamaz.*” (Popper: 2003: 25) Sorun durumuna sarılamama, onu öznelin tekinsiz sularına, zihinsel çıkarımlara, daha iyi anlamak ve anlatmak için yüzlerce metni deşmeye yönlendirir.

Benzer bir durum metin çözümlemeleri, haliyle edebiyat için de geçerlidir. Sağlam mantıksal çerçeve ve humaniter düşünce ile zenginleşerek varoluş alanları yaratan ve gelegenleşen pozitif bilimlerin aksine edebiyat; akışkan, kırılğan ve anlamsal bakımdan sonsuzdur. Metinlerin çokkatmanlı ve anlam bakımından sonsuz yapısı, Esedova’yı, yazınbilim ve sanatbilim araştırmaları ile pozitif bilim araştırmalarını ayırmaya iter: “*Yazınbilim ve dolayısıyla sanatbilim araştırmaları, pozitif bilimlerden farklı olarak, araştırdığı konunun, estetik edebiyatın, sanatın özelliklerine uygun belirli derecede duygusal olma özelliğine sahiptir.*” (Esedova, 2015: 45). Berna Moran da sadece kapalı kavram ile matematik ve mantık kavramlarının doğru ve gerçek tanımlamasının yapılabileceğini, bunlarda yeni durumların gerçekleşemeyeceğini belirterek ekler: “*Fakat sanatın, edebiyatın, romanın v.b. doğru ve gerçek*

tanımlamaları yapılamaz, çünkü öyle yeni ve değişik eserlerle karşılaşırız ki bunların taşıdıkları özellikler tanımda da değişiklik yapmamızı gerektirir.” (Moran, 2009: 304)

Uluslararası göç kuramları, göç olgusuyla doğrudan bağıntılı olsa da, insanlığın ilk dönem sözlü kültür ürünleri, destan, söylence ve masallarında oldukça yoğun bir şekilde görülen ve sonraları doğal / yapma şekilde hemen her yaratımının önemli sacayaklarından birini oluşturan göç olgusuyla birlikte; sosyoloji, antropoloji, tarih, felsefe, iktisat, siyaset, karşılaştırmalı siyaset, ekonomi gibi farklı disiplinlere hermeneutik açılar sunma olanakları sağlar.¹

TDK'nin Güncel Türkçe Sözlük'ünde, göç, “1. *Ekonomik, toplumsal, siyasi sebeplerle bireylerin veya toplulukların bir ülkeden başka bir ülkeye, bir yerleşim yerinden başka bir yerleşim yerine gitme işi, taşınma, hicret, muhaceret. 2. Evden eve taşınma, nakil. 3. Taşınma sırasında götürülen ev eşyaları. 4. Kuşların, geyiklerin, yarasaların, bazı balık ve böceklerin mevsim, iklim, besin miktarı vb.ne göre çevre değiştirmeleri.*” olarak dört farklı şekilde tanımlanır. Buna göre göç, pek çok farklı ve karmaşık nedensel ilişkilere dayanan ve ilk olarak bir yerden başka bir yere gitmek olarak anlamlandırılan bir olgudur. Burada göç kelimesinin etimolojik kökenine de dikkat edilmelidir. Buna göre göç hem isim soylu hem de fiil soylu bir sözcük olarak kullanılabilir. “Göç+” sözcüğü, bir olguyu ifade ettiği gibi eylem haliyle “göç-”, kitlesel bir hareketi de çağırıştır; aynı zamanda öznenin farklı bir zamansal ve mekânsal (uzamsal) boyuta geçmesi anlamlarında da kullanılır. Türk kültüründe evi / barkı ile yer değiştirmek anlamında kullanılan göç sözcüğünden “göçebe, göçer, göçebelik, göçelge, göçeri, göçmen” (Çakır, 2011: 130) gibi pek çok sözcük türetilmiştir.

Massey, Arango, Hugo, Kouaouci, Pellegrino ile Taylor, göçü, “(...)ailenin üzerindeki riskleri azaltmak ya da ailenin üretim faaliyetleri üzerindeki sermaye sınırlamalarını aşabilmek amacıyla aldığı bir hane halkı kararı” (Massey vd., 2014: 13) olarak tanımlarlar. Kuşkusuz bu tanım, bir ortaklığa vurgu yapar ve iktisadi bir bakış açısının söylemini benimser. Buna göre göçün sebebi ekonomiktir ve göç kuramları da

¹ Bu konu hakkında daha geniş bilgi ve çözümleme için bkz. Douglas S. Massey, Joaquin Arango, Graeme Hugo, Ali Kouacouci, Adela Pellegrino, J. Edward Taylor, “Uluslararası Göç Kuramlarının Bir Değerlendirmesi”, Göç Dergisi, C. 1, S.1, Ekim 2014, s. 11-46.

bu ekonomik varsayımlar üzerine oluşturulan akıl yürütmelerini içerir. Daha iyi bir yaşama kavuşacağına inanan hane halkının herhangi bir üyesi (Türk göçmenler söz konusu olduğunda bu üye genelde ailenin görece genç babası yani eril bireyi olacaktır) alınan kararlar bir yerden bir yere göçer. Bu göçüş, sosyolojik perspektiften yatay ya da dikey şekillerde olabilir. Ontolojik açıdan ise bireyin özsaygı ve özgürlüğü için, son tahlilde kendiliğini şekillendirmesi ve varlığa çıkması için bir fırsattır.

Hukuksal bağlamda göç (migration), “uluslararası bir sınırı geçerek veya bir devlet içinde yer değiştirerek” gerçekleşebilir. “Süresi, yapısı ve nedeni ne olursa olsun insanların yer değiştirdiği nüfus hareketleridir. Buna, mülteciler, yerinden edilmiş kişiler, yerinden çıkarılmış kişiler ve ekonomik göçmenler dâhildir.” (Uluslararası Göç Örgütü Göç Terimleri Sözlüğü, 2009: 22)

Sosyoloji ise göçü “algıdaki değişim ile başlayan, mekânda bir yer değiştirme ile devam eden ve varılan yere uyumla tamamlanan bir süreçler bütünü” (Demirel, 2004: 7; Çakır, 2011: 131) olarak tanımlar ki bu tanım, aynı zamanda içerisinde ontik ve zihinsel çıkarsamaları da barındıran, kapsayıcı bir tanımdır. Fikri ilk olarak algısında şekillendiren özne, yer değiştirmeye karar vererek gittiği uzama ayak uydurmaya çalışır. Bu, bir anlamda eski uzamın yenisiyle yer değiştirmesi yahut eski uzamın dışlaştırılmasıdır.

Göçün pek çok karmaşık faktörü ve çokgensel bağıntıları / boyutları vardır. Buna göre göç, iktisadi, sosyolojik, psikolojik, hukuksal vb. pek çok farklı sebebe dayanır. Şu halde kapsayıcı ya da tümel bir şekilde, herkesin üzerinde anlaştığı bir göç tanımlaması yapmak neredeyse imkânsızdır. Bu gerçeğin farkında olan Massey ve arkadaşları, “ (...) hem bireysel kararlar üzerinde yapısal baskıların önemini reddeden atomistik kuramlar, hem de bireyler ve ailelerin temsiliyetini reddeden yapısal teoriler hakkında kuşkulu...” (Massey vd., 2014: 34) olduklarını belirtirler. Murat Paker de bu olgunun psikolojik yönünü açıklamazdan önce, “Göç oldukça karmaşık bir olgudur. Çok sayıda faktör işin içindedir ve göç psikolojisi üzerine konuşmak ancak sosyo-politik ve ekonomik faktörlerin de dikkate alınacağı karmaşık bir matriks bağlamında mümkündür.” (Paker ve Kuzu, 2005) diyerek çekincelerini belirtir.

Paker’in kabaca ve zamansal boyutuyla üç evrede incelediği göç psikolojisi, göçten önce, göç sırasında ve göçten sonra olmak üzere üç farklı zamansallıkta incelenir. Bu zamansallıklar, öznenin psike’sine ve ethos’una baskı yapan, varolma biçimleri ve

kendilik konumlamalarını, dolayısıyla öznenin konumlanma alanı olarak özgürlüğünü etkileyen önemli faktörlerdir. Bu üç dönem, göçü gerçekleştiren birey ya da grup için çok farklı sonuçlara sebep olabilir: Eğer göçün gerçekleştiği uzam sahiplenici, varoluşa müdahaleden kaçınan, anti etnili, koruyucu, destekleyici, evrensel ve öznenin kimliği oluşturma / yeniden yapılandırma sürecinde hoşgörülü ise özne göç ettiği uzamı daha çabuk sahiplenecek ve orada konumlanabilecektir. Ters durumlar ise özne depresyon, bunalım, kaygı ve endişe gibi psikolojik ve varoluşsal sorunlarla karşı karşıya kalır (Paker ve Kuzu, 2005). Uyum sorunlarıyla karşılaşan özne, iki olasılıkla karşı karşıyadır: Ya problematiklerinin üstesinden gelemeyecek, derin bir bunalım ve hiçleşmeye sürüklenecek ya da tüm bu faktörlere karşı öznel mekanizmalar geliştirerek, varoluşunu kabul ettirmeye çalışacaktır. Bu durumda en çok görülen olgu *gettolaşmadır*. Paker, gettolaşmayı ve getirdiği sonuçları, *“Benzer kökenlerden gelen insanlar, tehlikeli olan ya da tehlikeli addettikleri yeni dış çevreye karşı, normal koşullar altında yakınlaşmayacakları kadar yakınlaşıp kendilerine bir getto kurarlar. Bu getto, mekânsal olabileceği gibi, dağınık yerlerde otursalar bile psikolojik / ilişkisel bir getto da olabilir. Getto sonuç olarak bir tür dayanışma ağıdır, göçün neden olduğu kayıpları telafi etme çabasıdır. Eğer abartılmazsa ve iç-dış sınırlarını çok katı bir şekilde çizmezse gettolar, yeni yere entegrasyon sürecinin işlevsel bir ilk aşaması olarak görülebilirler.”* (Paker ve Kuzu, 2005) şeklinde açıklar. Gettolaşma, mikro milliyetçi sonuçları da beraberinde getirebilir ve Gasset’in *kitle insanı* olarak tanımladığı, kolektif bilinçaltına dayanan kültürel hareketleri tetikleme tehlikesini de her zaman barındırır. Şu da belirtilmelidir ki göç eden özne ya da grubun, aralarında bıraktıkları kültürel ve maddi değerler de göç psikolojisinde önemli nedenlere ve sonuçlara sebebiyet verirler: Kaybedeceği şeyler fazla olan özne, ruhsal açıdan daha baskılanmış ve kötü durumda olacaktır.

Pek çok dilde ve Türkçede ortak kökten ve göç sözcüğünden türeyen *göçmen*, yer değiştiren, göç etme eylemini gerçekleştiren kişi yahut gruplara verilen özel bir adlandırmadır. Aynı göç olgusunda olduğu gibi *göçmen* (migrant) teriminin de üzerinde uluslararası bir anlaşma sağlanan, evrensel ya da genel geçer bir tanımlaması bulunmamaktadır. *Göç Terimleri Sözlüğü*, göçmen sözcüğünün; “ (...) *hem maddî ve sosyal durumlarını iyileştirmek hem de kendileri veya ailelerinin gelecekte beklentilerini arttırmak için başka bir ülkeye veya bölgeye göç eden kişi veya aile*

fertlerini...” (Göç Terimleri Sözlüğü, 2009: 22) kapsadığını belirtir. Bu tanımlamaya göre göçmen, göç eylemini gerçekleştiren kişi veya kişilere verilen isimdir. Hüseyin Yazıcı ise, göçmen kavramıyla ilgili, şu tanım- tespiti yapar: “*ekonomik, siyasal ve dinî sebeplerle anavatanlarını terk ederek; dilini dahi bilmedikleri topraklarda, hiç tanımadıkları bir atmosfer içinde, hayata ve kendi köklerine tutunmaya çalışan...*” (Yazıcı, 2002: 607) insanlara göçmen denir. TDK’nin *Güncel Türkçe Sözlük*’ü göçmeni, “*Kendi ülkesinden ayrılarak yerleşmek için başka ülkeye giden (kimse, aile veya topluluk), muhacir.*” şeklinde tanımlar. Sözcüğün ikincil anlamı “*Sıcak iklimli ülkelere giden (hayvan)*”dır. TDK’nin *Güncel Türkçe Sözlük*²’ünde ve *Türkiye Türkçesi Ağızları Sözlüğü*³’nde, aynı kökten türeyen ve farklı anlamları karşılayan pek çok kavram vardır. İlk elden aklımıza gelen ve halk ağzında ölüm ile çöküş, yıpranış; bir şeyin yıkılışı anlamlarını karşılayan *göçmüş, göçük, göçüş, göçmen, göçkün / göçgün, göçüşme, göçeber, göçer evli, göşküncü* gibi kelimeler doğrudan bu savımızı destekler.

İslâmî kültürde ise göçmen (muhacir), ensâr (الأنصار) ve hicret (الهِجْرَة) kelimeleri ile karşılanır. Arapça kökenli bir kelime olan ensâr, TDK’nin *Güncel Türkçe Sözlük*’ünde “*H. Muhammed’e hicret zamanında yardım eden Medineliler*” olarak tanımlanmıştır. İslâm Ansiklopedisi kelimenin etimolojisini “*yardım etmek anlamındaki nasr kökünden türeyen nasir veya nasır sıfatının çağulu olup ism-i mensubu ensârîdir.*” şeklinde yapar. İslâm literatüründe ensar, “*H. Peygamber’i ve muhacirleri yurtlarında barındırmak ve korumak suretiyle onlara büyük yardımda bulunan Evs ve Hazrec kabilelerine mensup Yesribli (Medineli) müslümanlar için kullanılmıştır.*” (İslâm Ansiklopedisi, 1995: C. 11, 251-252)

Sözlük karşılığı terk etmek, ayrılmak, ilgisini kesmek anlamına gelen hecr (hicrân) mastarından isim olan hicret; “*kişinin herhangi bir şeyden bedenen, lisanen veya kalben ayrılıp uzaklaşması*” demektir; ancak kelime daha çok “*bir yerin terk edilerek başka bir yere göç edilmesi*” anlamında kullanılır (İslâm Ansiklopedisi, 1998: C. 17: 458-462). Bu iki tanımlama ve anlama göre *göçmen*, anlamsal artalanını dinî fenomenlerde bulur.

² TDK Güncel Türkçe Sözlük için bkz. http://www.tdk.gov.tr/index.php?option=com_gts&view=gts

³ Türkiye Türkçesi Ağızları Sözlüğü için bkz.

http://www.tdk.gov.tr/index.php?option=com_ttas&view=ttas

İşte yukarıda andığımız çeşitli sebeplerle bir ülkeden başka bir ülkeye “göç ederek göçmen statüsüne” (Göç Terimleri Sözlüğü, 2009: 23) kavuşan ve matriksel eğri düzleminde yatay yahut dikey şekilde hareket eden kişi ya da kişiler –özellikle Türkiye’den Almanya’ya yapılan göçler göz önüne alındığında– *göçmen işçi* (migrant worker) olarak isimlendirilirler. Göçmen işçiler, “*Vatandaşı olmadığı bir devlette ücretli bir faaliyetle istigal edecek olan, istigal eden veya istigal etmiş olan kişi*” (Göç Terimleri Sözlüğü, 2009: 23) ya da kişilerdir. Bu kişi veya kişilerin yarattığı edebiyata, özellikle birinci dönem Türk yazarlar göz önüne alındığında, topluca *göçmen edebiyatı* veya *konuk işçi edebiyatı* ismi verilir.

Göçmen edebiyatı kavramıyla birlikte yahut bu kavramla aynı anlamda kullanılan pek çok kavram vardır. Aynı zamanda bu kavramların Göçmen ve Azınlık Edebiyatı’ndan evrilerek nasıl değiştiğini ve son tahlilde bir ortaklaşma işaret ettiğini görmek ilgi çekicidir. Zengin, bu isimlendirmeleri şu şekilde şematize eder:

Konuk (-Misafir) Edebiyatı	(Gastarbeiterliteratur)
Azınlık Edebiyatı	(Minderheitsliteratur)
Gurbetçi Edebiyatı	(Ausländer Literatur)
Yabancı Edebiyatı	(Literatur der Fremde)
Göçmen Edebiyatı	(Migrantenliteratur)
Kültürlerarası Edebiyat	(Interkulturelle Literatur)
Kültür-aşırı Edebiyat	(Transkulturelle Literatur)

(Zengin, 2010: 332- 333)

Bu isimlendirmelere ek olarak; postmodernist kültürün, bireyselliğin ve öteki olanı kabullenimin yarattığı hoşgörü ortamı ve Sovyet Sosyalist düşünce, kültür ve ideolojisinin güdümünde olan Doğu Almanya ile ilişkilerin gelişmesi; Sovyet Sosyalist Cumhuriyetler Birliği (SSCB)’nin yıkılması ve özellikle Gorbaçov Dönemi Rusya’sının görece yumuşamış politikalar izlemeye başlaması; son olarak 9 Kasım 1989’da Berlin Duvarı (“Utanç Duvarı” *Schandmauer* – Alm.)’nin yıkılması ve alt bilince “barbar, köylü” gibi sıfatlarla yerleşmiş olan Doğu Almanlarla toplu şekilde birleşim, tüm sosyal yaşamda olduğu gibi edebî ve sanatsal ürünlerde de olumlu bir şekilde yansımaları bulacaktır. Özellikle seksenli yılların sonlarına kadar kullanılan “*Migrantenliteratur*

(göçmen yazını), *Migrationsliteratur* (göç yazını), *Minoritätenliteratur* (azınlıklar yazını) gibi adlar (...) doksanlı yıllarda *yabancı olana, farklı olana verilen değerin artmasıyla* (vurgulama bize ait U.Ö.) *Literatur der Fremde* (yabancı olanın yazını) ve *interkulturelle Literatur* (kültürlerarası yazın)...” (Kuruyazıcı, 2001: 10) gibi isimler almaya başlamıştır. Bunlara, herhangi bir ayrımı belirtmeden kucaklayan ve bir ortaklaşımı ifade eden Türk-Alman Edebiyatı (*Deutsch-Türkische Literatur*) (Asutay-Çarıkçı, 2015: 21) isimlendirmesini de ekleyebiliriz ki kanımızca en doğru isimlendirme bu şekilde olmalıdır.

Bu isimlendirmelerdeki olumlu evrim ve son tahlilde *Kültürlerarası Edebiyat* yahut *Türk-Alman Edebiyatı* isimlendirmesi, en çok birinci dönemde daha çok Türkçe yazan yazarların zamanla Almanca yazmaya başlamalarına ve birinci dönemden sonra gelen ve post-Türk olarak isimlendirebileceğimiz ikinci dönem yazarlarının (çağıldayan bir edebî ırmağa coşkunca eklemlenen sayısız yaratıcı kol) yoğun olarak ve genelde Alman dilini tercih etmeleri sebep olmuştur. Bu zincire postmodernist kültürün “özellikle” benimsediği kucaklayıcı ve kapsayıcı *melezleşme, kültürlerarasılık, metinlerarasılık, parçalılık* gibi kavramlarını ve dünyayı anlama değil onu kurmaya, yaşamaya yönelim şiarını eklemleyebiliriz.

Birinci kuşak yazarlardan kabul edilen ve çalışmamızın inceleme konusu olan Güney Dal, bu kuşağın temsilcisi olarak ilk elden “göç, göçün getirdiği sorunlar (dil, kültür, inanç vb.), yabancılaşma, şeyleşme, ötekileştirilme / ötekileşme, yalnızlık, sürgün yurtsuzluk” gibi kavramları işlemiştir. Fakat 1988 yılında yayımlanan *Kılları Yolunmuş Maymun* ile bu kavram ve izleklere hiçleşme, bulantı, zamanın ne’liği, uzam sorunsalı, varolma biçimleri, kopuş gibi pek çok izlek eklenmiştir. Onun romanları (özellikle *Kılları Yolunmuş Maymun* ve *Gelibolu’ya Kısa Bir Yolculuk*) genişleyen, sorgulayan ve pek çok farklı okumaya açık bir romanlardır bu anlamda. Diyesi, örneğin *Kılları Yolunmuş Maymun* için postmodern teknik ve olanakların bilinçli bir şekilde kullanıldığı, dilin en uç sınırlara kadar zorlandığı, biçimsel bağlamda Julio Cortázar’ın *Seksek* (Rayuela)’inden, kahraman yaratımı bağlamında Malcolm Lowry’nin⁴

⁴ Malcolm Lowry’e Cortázar da *Seksek*’inde değinir: “Dil, yaşamın bize satıldığı sürekli yinelenen ortak bir yerdir. Malcolm Lowry’nin dediği gibi, bize de, alın kullanın, ne yaparsanız yapın onunla, deniyor.” Bk. Julio Cortázar, *Seksek*, Çev. Necla Işık, Yapı Kredi Yayınları, İstanbul, 2013, s. 511-512. Malcolm

Yanardağın Altında (Under The Volcano)’sından; zamansal sorgulayimleri bağlamında Tanpınar’ın *Saatleri Ayarlama Enstitüsü*’nden ve sayısız eserden yararlandığını söyleyebiliriz. Bu noktada *Kılları Yolunmuş Maymun* bir içiçe romandır; kurgu üstüne kurguyu ihtiva eder ve her bölümün altında parantez “()” işaretleriyle klasik roman kurgu ve okuma biçimlerine alışmış okuru radikalliğe, okuma biçimlerini değiştirmeye, *dişillığe* davet eder. Bu davet, *açık yapıta* uzak olan okuru yoracak ve sarsacaktır. Bir *matruşka* (matriyoşka) roman yaratmıştır Dal henüz 1988’de; okur, el yordamıyla töz’ü bulacak düşünürdür.

Tözü bulacak okurun elindeki anahtarlar romandaki açar sözcükler ve postmodern anlatının olasılıksallık evrenidir. Bu evren içerisinde pek çok kavramı barındırdığından, o kavramlardan kısaca bahsetmek gerekmektedir.

2. Postmodern Roman ve Güney Dal

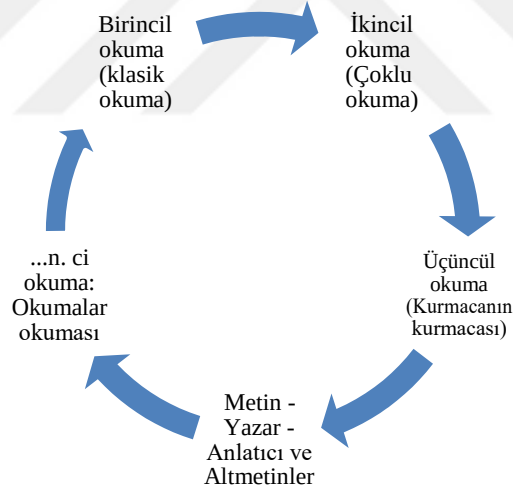
Son noktada ortak bir kültür ve yaratımları ifade eden *Türk-Alman Edebiyatı* ve *Kültürlerarası Edebiyat* isimlendirmeleri, içerisindeki birliktelik ve etkileşimi çağrıştıran ifadelerle, postmodern sanatın önemli açar kavramlarını karşılamaktadırlar.

Çalışmamızda açılımamasını yapacağımız ilk kavram *melezleşme / melezlik* kavramıdır. Melezleşme, “*çeşitli kültürel etkileri tek bir sanat eserinde karıştırmaktır. Postmodern terminolojide (...) ayrı bir varlık oluşturmak için iki ya da daha fazla unsurun bir araya getirilmesi amacıyla süreçlerin ve ürünlerin kültürel olarak karıştırılması*” (Barrett, 2015: 303) olarak tanımlanabilir. Ayrı bir varlık oluşturma erekselliği yazarı yepyeni, özgün bir varlığı yaratmaya iter. Kültürel olarak bir karışımından mürekkep olan bu varlık için hiçbir ayırım geçerli değildir bu noktada: Homoseksüel- heteroseksüel, Doğulu- Batılı, Müslüman- Hristiyan, Avrupalı- Avrupalı olmayan gibi ayrımların hiçbir önemi yoktur artık. Gerçi, yaratılan yeni varlık ya da kahramanda evrensel insan yaratma ereği güdülmez fakat oluşan bu yeni varlık, kendi varolma biçimlerini seçen, dayatmaları reddeden, hiçbir kültürün tam olarak temsilcisi

Lowry hakkında daha fazla bilgi için bkz. <http://www.theguardian.com/books/2015/jan/05/100-best-novels-observer-malcolm-lowry-under-the-volcano>

Ayrıca, Javier Marias, *Yazınsal Yaşamlar Ünlü Yazarların Gizli Yaşamları*, Can Yayınları, İstanbul, 2011, s. 129-135. Lowry’nin yayıncısına yazdığı mektup için: Malcolm Lowry, *Yanardağın Altında*, Çev. Sinan Fişek, Can Yayınları, İstanbul, 1989, s. 441-480.

olmayan (yazar, bunu bilinçli bir şekilde yapar) bir varlıktır. O, Genet'nin ifadesiyle bir beyaz-zenci'dir. En başarılı ve aynı zamanda en radikal örneklerini Italo Calvino, Julio Cortázar, Roland Barthes gibi yapısökücü, simüle edici postmodern yazarlarda gördüğümüz *kodları karıştırma*, biçimsel noktada *Kılları Yolunmuş Maymun* ve *Gelibolu'ya Kısa Bir Yolculuk* gibi Güney Dal metnlerinin geniş, yaratıcı sırtını yasladığı önemli bir postmodern kavramdır. Buna göre postmodern söylem, “ ‘kod’ işaretlerinin nasıl kullanılacağını göstermek üzere kurulan işaretler ve kurallar sistemi” (Barrett, 2015: 305) olan bu karıştırmadan bolca yararlanır. *Kılları Yolunmuş Maymun*'da bölüm sonlarının parantezlerle örneğin (1)'den (46)' ya yönlendirmesi (bu, romana *henüz* başlamış okurun bir anda 210 sayfa *ileriye* gitmesi anlamına gelir; *oyuna* katılmak isteyen yaratıcı okur, yönlendirilen yere gelerek *ikincil* okumaya başlamıştır) ve mehter marşı ritimleriyle düzenlenmesi bunun en açık örneğidir. Birincil ya da ikincil okumalara, bir üçüncü ek okuma da yine parantez içlerinde belirtilmiştir (14-57-15 gibi). Bu reel okumanın dışlaştırılmasıdır, irrasyonel-radikal bir davettir. Bu sistem, döngüsel ve dönüşümsel bağlamda şu şekilde ifade edilebilir:



Bu döngüye dikkatli bir nazar ile yaklaştığımızda, okumaların n ile ifade edilen dönüşüm (transformation) ünde çokluk'a, daha doğru bir anlatımla sınırsızlığa (infinity) ulaşarak belirsizliğe (indefiniteness) dayandığı görülecektir. Bu belirsizlik, çokluk yahut sınırsızlık; “tek” olan ana metnin içerisinden çıkar ve gelegen bir şekilde sınırsız kendi alt metinlerini yaratır. Altmetinler, ana metinden bağımsız, yeni bir simülakrayı, gibiliği, katmanlaşmayı ve metafor yaratımını ifade ederler. Bu, postmodern bir metnin olanaklılığını, bitimsizliğini yahut sınırlanamazlığını gösterir. Ana, fon, kart vb.

karakterler, uzamlar ve şizoid alt benliklerle Ömer Kul - İbrahim Yaprak çokluk'u, imgelerle birlikte sürekli bölünen ihtimallikleri yaratır. Ömer Kul - İbrahim Yaprak arasındaki şizofrenik ilişki düalitenin sınırlarını aşmış ve serimin son halkasını oluşturan metnin seksen yedinci bölümünde (357-360) mehter ritmiyle tam olarak senteze ulaşmıştır. O halde, farklı metinlere yapılan açık ya da gizli metinlerarası gönderim ve yapılar göz ardı edilmeden, matruşkanın töz'üne ulaştıran son bebeğe varılmıştır. Okur, metin- yazar- anlatıcı triolesinde vahdete ulaşır.

Bu döngüsellikten yola çıkarak simüle etmek, uyarlama, yeniden yerleştirme, yapısöküm, yerinden çıkarma, kimliklerin inşası, ironi, benin yitirilmesi, montaj, kolaj (kesyap), çoğulculuk, pastiş tekniği, yazar maskesi ve parodi gibi açar kavramları çözümlemeye başlayabiliriz.

Özne, iktidar, biyo-iktidar, yönetsellik, normalleştirme, benlik, delilik, hastane, hapishane gibi fenomenlerin ayrıntılı çözümleme ve betimlemeleriyle Michel Foucault (1926- 1984); *“biyolojik varlığın insana dönüşmesi ve gerek dilin gerekse ideolojinin biyolojik varlığın kimliğinin biçimlenmesi üzerindeki etkisini,”* (Barrett, 2015: 246) Freud'un gelişim kuramı üzerinden çözümleyen psikanalist Jacques Lacan (1908- 1981); metinlerarasılık kavramına önemli katkılar yapan ve iğrençlik biçimlerini tanımlayarak postmodern düşünceye önemli katkılar sağlayan Julia Kristeva (1941-); postyapısalcılığın kurucuları arasında sayılan ve yapıbozum kavramını ortaya atan Jacques Derrida (1930- 2004); felsefenin bir kuram olarak değil, *“yaptığımız bir kuram olarak”* (Barrett, 2015: 252) kendiliğini ortaya koyması gerektiğini savunan ve sistematik felsefeyi (buna Hegel felsefesi de dâhildir) farklılık kavramına saygı duymaya çağıran Gilles Deleuze (1925- 1995); postmodernist düşünürlere eserleriyle katkıda bulunmuş Frankfurkt Okulu temsilcileri ve Neo- Marksistler; Martin Heidegger, Artur C. Danto, Michel Foucault, Jacques Derrida... gibi düşünürleri derinden etkilemiş olan, sanatta aktif olarak görmeyi, belirsizliği ve derinlikleri savunan Friedrich Nietzsche (1844- 1900); Amerikan pragmatist Richard Rorty (1931-); postmodernizme Marksist eleştiriler getiren Friedrich Jameson (1924-); evreni simulakr ve göstergeler, toplumu da gösteri toplumu olarak ele alan *“gerçekliğin aslında görülmediği, tersine kendi görünüşleri haline gelmiş olduğu (...) göstergenin ya da simülasyonun dışında gerçeklik olmadığı...”* (Lucy 2003, 70-71)nı söyleyen Jean Baudrillard (1929-2007); postmodernizmin isim öncüllerinden ve kurucularından biri olan Jean-François Lyotard

(1924– 1998); feminist, post-feminist eleştirel kuram ve sanatçılar ile postkolonyist düşünürler yukarıdaki kavramların ortaya atılmasında ve geliştirilmesinde önemli yere sahiptirler.

Taklit etmek, kopyalamak yahut gibilik olarak adlandırabileceğimiz *simülakrlar*, benzeşim yoluyla gerçeğin yerini alırlar ve gerçeğin orijinali olmayanı kopyalarlar. Buna göre gerçeklik, “(...) *televizyon, reklam, video oyunları, rol oyunları, çağdaş toplumun tüm gösterileriyle*” (Barrett, 2015: 303) bir simülakrum ve hipergerçekliğe dönüşür. Bu anlamda gerçek gibi görünen, çoğaltma ve ikona vasıflarıyla ön plana çıkan sanatsal yaratım ve sanatsal metinler (Baudrillard’ın sinema çözümlemeleri bu açıdan önemlidir) simülakrum ve hipergerçekliğin içerisinde erirler. Baudrillard hipergerçeklik/simülasyonu, “*Bir köken ya da bir gerçeklikten yoksun gerçeğin modeller aracılığıyla türetilmesi...*” (Baudrillard, 2011: 14) olarak tanımlar. Düş gücüyle birlikte tarihe karışan simülasyon son tahlilde metafiziği de ortadan kaldıracaktır. “*Günümüzde gerçek artık minyatürleştirilmiş hücreler, matrisler, bellekler ve komut modelleri tarafından üretilmektedir. Bu sayede gerçeğin sonsuz sayıda yeniden üretimi mümkün olmaktadır. Bundan böyle rasyonel bir gerçeğe ihtiyacımız olmayacaktır zira ‘gerçek’ ideal ya da negatif süreçlerle başa çıkabilecek (boy ölçüşebilecek) bir durumda değildir.*” (Baudrillard, 2011: 14-15) der. Böylece benzetim ya da hipergerçek gerçeğin yerini almış ve sürekli yeniden üretimlerle özellikle sanat ürünlerinde hakiki olanın üzerini örtmüştür. Hakikiye ulaşmak imkânsız hâle gelmiştir.

Önceleri yanlış olarak kabul edilen ve iyi bir sanat eserinde kesinlikle olmaması gerektiği savunulan *uyarlama*, modernist orijinallik kavramına doğrudan bir karşı çıkıştır. “*Yerleşik güzellik anlayışlarını rahatsız etme kastıyla*” (Barrett, 2015: 312) metinler üreten ve skolâstik addettikleri her türlü düşünceye karşı çıkan ve sanatta sınırsız özgürlüğü savunan postmodernist sanatçı ve düşünürler için uyarlama, bu anlamda gerekli ve değerlidir. Barrett, bu kavramı, “*kamusal alanda ve genel kültür dâhilinde mevcut ya da diğer sanatçılar tarafından zaten üretilmiş imgeleri sahiplenmek, ödünç almak, çalmak, kopyalamak anlatmak ya da iktibas etmek (...)*” (Barrett, 2015: 302) olarak tanımlar. Özellikle klasizm, romantizm, realizm, naturalizm ve modernizm gibi edebî dönemlerde ahlakî ve sanatsal açıdan basitlik olarak kabul edilen ve metnin biricikliğini reddeden bu gibi düşünceler kabul görmezdi fakat postmodern düşüncede uyarlama önemli ve gerekli bir kavramdır. Uyarlama’ya en iyi

örnek olarak Fransız yazar Michel Tournier'in 1967 yılında yayımlanan *Cuma ya da Pasifik Arafi* (*Vendredi ou les Limbes du Pacifique*) isimli anlatısı ile Baudrillard'ın simülasyon kuramından yola çıkarak üretilen *Matrix* (1990) filmini gösterebiliriz.

Yeniden yerleştirme, sanatsal yaratımı bir bağlama yerleştirmedir. Bir bağlam içerisinde var olan (bu bağlamın karmaşık olup olmaması önemli değildir) sanatsal yaratım, ancak o bağlam içerisinde devinir. Ne ki, özellikle postmodern resim sanatında sanatçıya karışık malzeme özgürlüğü de verildiğinden eserin zeminiyle malzeme arasında süreklilik ve uyum şartı aranmaz. Fakat edebiyatta yeniden yerleştirme, yapısökümü yapılmış, simülakraya dönüşmüş, yerinden çıkarılmış sanatsal yaratımın postmodernist okumalarla yeniden, farklı bir konuma yerleştirmedir. Yapıt; imge, resim, ses, gösterge ve sembollerle yeni, beklenmedik bir ilişki içerisine sokulabilir (Barrett, 2015: 306) Duyulararası aktarımlar, her bölümü farklı anlatım tarzlarını benimseyen, şizofrenik karakterlere sahip, bilinçaltı ile bilincin, reelle irreelin birbirine karıştığı anlatılar bu anlamda yeniden yerleştirmelerin örneği olarak kabul edilebilirler. William Faulkner'in 1929 yılında yayımlanan ve üç yılda beş defa yeniden yazdığı *Ses ve Öfke* (*The Sound and the Fury*) romanı bu tekniğin kullanıldığı önemli bir romandır. Bu anlamda yeniden yerleştirmelerin modernist romanlarda da görüldüğü söylenebilir. Bunun dışında Sırp yazar Zoran Živković'in 2003 yılında yayımlanan *Başka Zaman Kütüphaneleri* isimli eseri ile Türk edebiyatının köşe taşlarından Oğuz Atay'ın 1970 yılında yayımlanan *Tutunamayanlar*'ında ve Bilge Karasu'nun 1985 yılında yayımlanan *Gece*'sinde yeniden yerleştirme tekniğini kullandıklarını söyleyebiliriz. Çalışmamızın öznesi olan Güney Dal'ın, *Kılları Yolunmuş Maymun*, *Gelibolu'ya Kısa Bir Yolculuk* ve *Aşk ve Boks ya da Sabri Mahir'in Ring Kıyısı Akşamları* romanlarında da bu tekniğin kullanıldığını söyleyebiliriz bu noktada; Reelle irreelin kesişim ve kavuşma alanlarının iç içe geçtiği (*Kıllar Yolunmuş Maymun*'da Ömer Kul-İbrahim Yaprak; *Gelibolu'ya Kısa Bir Yolculuk*'ta bankacı-ressam Burak-İnan İnce; *Aşk ve Boks ya da Sabri Mahir'in Ring Kıyısı Akşamları*'nda Sabri Mahir-Louise ve öteki'ler vb.) bu anlatılar, okuru bilincin ne'liği üzerine düşünmeye davet ederler.

Uyarlama / aşırma terimleriyle doğrudan ilintili olan *pastiş*, yazarın “*bilinçli bir biçimde diğer metinlerden yapılmış*” (Lucy, 2003: 141) alıntılarını içerir. Ecevit'in deyimiyle avangart edebiyatçının asıl ereği anlamı taşımak değil sorunsallaştırmaktır. Bu sebeple postmodern edebiyatın taşıyıcısı, “*bir anlamın taşıyıcısı olan özgün*

dünyalar yaratmak yerine, önceki metinlere el atar, onlarla parodi/pastiş düzleminde oynar.” (Ecevit, 2001: 75) John Barth’ın *Şehrazad*’ı yahut Hasan Ali Toptaş’ın anlatıları Ecevit’e göre buna örnek olarak gösterilebilir (Ecevit, 2001: 75). Kanımızca bu büyük halkaya Michel Tournier’in *Cuma ya da Pasifik Arafı* (Vendredi ou les Limbes du Pacifique) ile Julian Barnes’ın *İngiltere İngiltere’ye Karşı* (England, England)’sı eklemenebilir. Tournier’in metni Robinson Crusoe’un yeniden yaratımı iken İngiltere İngiltere’ye Karşı, Baudrillard’ın *Simülakrlar ve Simülasyon*’unun yeniden yaratımıdır. Demek ki pastiş, salt edebî eserden yapılan uyarlama yahut alıntıları içermemektedir.

Yazar maskesi, bilincin yitimi, yazar ölümü... Klasik felsefede bilincin yitimi, modernizmde tanrısallaştırılan ve her şeyin özü kabul edilen “*insanın*”, önceleri kusursuzu, erdemi ön plana çıkartılan insanın, bir hiçoluma sürüklenimidir. Kristeva’nın iğrençlikle ilgili çalışmaları, Foucault’nun özne-iktidar örüntüleri üzerine yaptığı görece radikal yorumlar ve delilik çalışmaları; yapısökümcülerin dünyayı devasa bir metin olarak algılamaları ve bu metnin tekrar, sürekli olarak yeniden yorumlanması gerektiğini belirtmeleri; görülmeyen bayağılığın, yüksek ile aşağının, bayağı ile üstinsan’ın birbirlerinden ayırt edil(e)memesi ve birbirlerinin içerisinde erimesi sonucunu doğurdu. Bilge Karasu’nun *Gece*’sinde, Güney Dal’ın *Kılları Yolunmuş Maymun*’unda ve diğer metinlerinde, hatta postmodernist olmayan İvan Gonçarov’un *Oblomov*’unda yazar, anlatıcı okur ve kahramanlar, iç içe geçmek suretiyle bir oyunun içine çekildi. Artık felsefenin ve anlatının öznesi insan olmak zorunda değildi. Beri yandan, sanatsal yaratım da insanı anlatmayı zorunlu görmüyordu. Böylece ne kadar özne varsa o kadar gerçek olduğu kabul edildi ve sanatsal yaratım bölünerek / çoğalarak milyonlarca anlama açık, organik bir anlatıya dönüştü. Yazar maskesi ya da bilincin yitimi, anlatıcıyla yazarın farklı kimliklere bürünebileceğini ve birbirinin aynı olmadıklarını, okurun metne aktif bir özne olarak katılabileceklerini gösterdi. Bir anlatıda yazar farklı kimliklere bürünebilir ve aynı anda hiçbir kimliğe sahip olmayabilirdi. Orhan Pamuk’un çok tartışılan *Masumiyet Müzesi*’ndeki Kemal Bey ile Orhan Pamuk’un reel hayat bağlamında özdeşleştirilerek birbirlerine benzetilmesi ve yazarın bunu ısrarla reddetmesi ve James Joyce’un eleştirmenlerle de kolayca oynayabildiği *Sanatçının Bir Genç Adam Olarak Portresi* buna çok güzel iki örnektir.

Bu noktada bölünmüş şizoid ben(lik)lerini kahraman, tip ya da karakterlerle anlatısına eklemleyen yazar, alay ve acılarını bir pupaya sararak ironi ve parodilerle metnine dâhil eder. Yunanca asıllı olan *pathos*'un sözlük anlamı “*sanat yapıtının acıyla ilgili anlatımının seyirci ya da okurda üzüntü ve acıma gibi yoğun duygular uyandırması*” (Gürbilek, 2013: 59)dır. Buna karşın ironi, “*kelimelerin ve görüntülerin söyledikleri, gösterdikleri şeyin aksini anlatmak için...*” (Barrett, 2015: 310) kullanılır. İroniyle doğrudan ilintili olan *parodi* ise “*hem eserin kendisiyle hem de ele aldığı konuyla dalga geçip eğlenmek için bir başka sanat eserini taklit eden bir taşlama biçimidir.*” (Barrett, 2015: 310) İroni ve parodiyi anlatısına sokan yazar, *pathos*'unu uyumsuz olanın kullanımına sokar. Güney Dal'ın çözümlediğimiz romanlarında, özellikle *Kılları Yolunmuş Maymun* isimli eserinde de ironi ve patetik bolca kullanılmıştır.

Toparlarsak, belirli bir grubun ayırt edici özelliklerini, değer, töre ve törenlerini; yaşam biçimleri ve toplumsal işbirliğini anlatan *kültür* kavramı, Almanya'ya göç ederek orada edebî eserler yaratan Türk yahut farklı kültürel dairelerde değerlendirebileceğimiz etnik ve dini unsurların eserlerine çokça yansımıştır. Bu bağlamda, Kültürlerarası Edebiyat yahut Türk-Alman edebiyatı birinci kuşağının temsilcilerinden Güney Dal her iki kültürden de önemli alımlamalar yapmıştır. Ne ki, bu alımlama, aktarım yahut yaşayimleri, özellikle birinci kuşak yazarlarda daha iyi çözümleyebilmek için kültürlerarasılık, kültürel çoğulculuk ve çokkültürlülük gibi kavramların açılımını yapmak lazım gelmektedir.

Kültürlerarasılık (Interkulturalität), iki veya daha fazla kültür arasındaki ilişkiyi tanımlamaktadır. “*...kültür ve edebiyat bilim alanlarında yapılan araştırmalarda karşımıza çıkan*” (Şimşek, 2009: 6-7) bu kavram, Eagleton'a göre “*belirli bir grubun yaşam tarzını oluşturduğu değer, gelenek, inanç gibi normların tamamı*” (Hofmann, 2006: 9; Şimşek, 2009: 7)nı kapsar. İşte, bu kapsayıcılık sanatsal yaratım ve pek tabîi olarak edebi eserde hibritleşmeyi yahut daha açık bir ifadeyle melezleşmesi sağlar. *Kültürel çoğulculuk* (Cultural pluralism) kavramı, Giddens tarafından “*verili bir toplumdaki birkaç altkültürün eşit düzeyde bir arada yaşaması*” (Giddens, 2008: 1066) olarak tanımlanır. Çok farklı kültürel kod ve kabullere sahip vatandaşlar, çokkültürlülük / çokkültürcülük (multiculturalism) içinde tanımlanırlar. Ne ki yarım asırdır Almanya'da yaşamakta olan birinci kuşak insanlar, hâlâ sorunlar yaşamakta, eşit vatandaş olarak görülmemekte ve yok sayılmaktadır. Çokkültürcülük, “*etnik grupların*

ayrı ayrı varolmaları; ekonomik ve politik yaşama eşit olarak katılmaları” (Giddens, 2008: 1055)dır. Ekonomik ve politik yaşama katılamayan özne, kendiliğini konumlandırmada ve ortaya koymakta büyük varoluş sıkıntıları yaşar; bu sıkıntılar özneyi, yalnızlığa iter; yalnızlığa itilen özne, sonunculeyin bilinmeyenle, tanınmayanla karşılaştığından hem kendi kültürüne hem de yaşamak zorunda olduğu kültüre *yabancılaşır* (fremdheit- Alm). Bu yabancılaşma, göç olgusuyla birlikte göç edebiyatı yazarlarının metinlerinde yoğun bir şekilde karşımıza çıkacaktır: Güney Dal da bunlardan saltık değildir.

Şimdiye kadar anlattıklarımızı postmodernizmin temel nasslarını bağlamında şu şekilde özetleyebiliriz (bu özetlediğimiz hemen her özellik, Güney Dal’ın metinlerinde mevcuttur):

Estetik değer, biçim ve üslûpların, inançların göreceleşmesi. Hiçbir sanatsal yapı, eser ya da konum, başka eserlerle mukayese edilemez yahut hâkim vaziyet alamaz. Bu durum, edebiyatta *çoğulculuğu* yaratmıştır. Kanon ve otoritelerin reddi ve bunlardan kaçış, radikal eklektizmin baş vermesine olanak sağlamıştır.

Belirsiz, sistemsiz, kapalı, sert, yöntemsiz gibi estetik ölçütlerin bir kenara itilmesi... Sanat eserinin oluşturulması ve belirlenmiş kurallar tarafından yönlendirilmesi reddedilince *otomatik yazı* ve eserin yazılırken üretilmesi söz konusu olmaya başlamıştır.

Modernist yapıtta ortaya çıkan parçalılığın, postmodernist romanda totaliterliğin yerini alması. Metonomi ile yer değiştiren metafor; kolaj ve montaja, parçalı benlere yenilmiştir. Bu da kanunsuzluk ve düzensizliği edebî yaratımın uçbeyi yapmıştır.

Klasik felsefede karakteristik olan fert, ben’in yitirilmesiyle ayrıcalıklı imkânından çıkmıştır. Öznedeki temel, kaçınılmaz bir şekilde başka’sına kayar. Yazar kendi yarattığı esere katılır. Fakat bu katılım yazar maskesiz yahut ölü yazarsız olmayacak, yazarın yerini yer yer anlatıcı, aktarıcı yahut ikincil, üçüncül... yazarlar, yazar olanaklıkları alacaktır.

Mimesis yahut tasvircilikten kaçınma. Ereği taklit yahut gerçeğe benzerlik olmayan sanat eseri, içeriklerde ve biçimlerde istediği olanaklılıkları kullanabilir. Gerçeklik olanakları; *gerçeğebenzerliği*, simülakrayı edebî eserin içerisine sokar ve anlatıyı göstergeler evrenine yahut Bahtin’in deyişiyle *karnavala* çevirir.

İroni ve parodinin gerçeğe dayanan “acı”nın yerini alması... Acının yerini alan ironi ve parodi, böylece edebî metni bir pupa gibi sarmalar: Pupanın varacağı nokta bilinci klişelere evirmemektir.

Sanatın oyun yönünü ortaya çıkarması. Bu ortaya çıkarım, yenen ve yenilenin önceliğinin olmadığı, sosyal gerçekçi romandaki ezen-ezilen düalitesinin bulunmadığı anlatıları yaratır. Bu noktada, yazar maskeleriyle ve oyunları ile okuru şaşırtma ve yer yer “hiçbir şey anlatmama” ereği güder. Terdit paradoksunun içine saplanmış okur, oyunun kırılma temaslarını yahut eklem noktalarını keşfetmekle yükümlü aktif, yaratıcı öznedir. Oğuz Atay’ın *Tutunamayanlar*’ı; Tanpınar’ın *Saatleri Ayarlama Enstitüsü*; Bilge Karasu’nun *Gece ve Kılavuz*’u; Orhan Pamuk’un *Beyaz Kale*, *Yeni Hayat* ve *Kara Kitap*’ı; Tahsin Yücel’in *Yalan*’ı; Murathan Mungan’ın *Alice Harikalar Diyarında*’sı; Leylâ Erbil’in *Cüce*’si ilk elden akla gelen ve oyun yönü ön plana çıkan romanlardır.⁵

Gizli ya da açık alıntılama, aşırma ve öykünme... Devasa bir metin olarak görülen dünya, yeniden yorumlanmalıdır. Yüksek-düşük medeniyet tartışmaları bir kenara bırakılmıştır. Doğu ile Batı bir ve tektir (bunda Arnold J. Toynbee’nin yeniden tarih yorumu ve Edward W. Said’in şarkiyatçılık üzerine çalışmaları da etkili olmuştur).

Böylece önceki edebî akım, biçim ve toplama hareketleriyle postmodernizm birbirinden ayrılırlar. Postmodernizmi besleyen felsefe(ler) ve edebî metinler çok geniş, neredeyse sınırsızdır. Marksizmden Nietzsche felsefesine, Hegel’den Einstein’ın görelilik kuramına, Heidegger’den Ortaçağ felsefesinin başat konularından olan zaman ve zamansallık ontolojisine, metafizikten çağdaş tıptaki gelişmelere (örneğin Jeanette Winterson, *Bedende Yazılı*), Levinas’ın *Talmut okumalarına* kadar burada sayamadığımız hemen her alan, dal ve disiplin postmodernizmi besleyen bir tork, bir dinamodur. Tüm bunlara, cinsiyet sorgulamaları, eşcinsel yazın ile *Queer Kuram*⁶ gibi kuram ve anlayışları da ekleyebiliriz.

⁵ Konuyla ilgili Tanpınar anlatılarında yapılan bir çalışma için bkz. Seval Şahin, *Modernizmin Oyunu Oyunun Modernizmi: Tanpınar’da Oyun*, Kapı Yayınları, İstanbul, 2013.

⁶ Queer Tahayyül ve queer kuram hakkında daha ayrıntılı bilgi için bkz. *Queer Tahayyül* (Yay. Haz. Sibel Yardımcı, Özlem Güçlü), Sel Yayınları, İstanbul, 2013; Alev Özkazanç, *Feminizm ve Queer Kuram*, Dipnot Yayınevi, İstanbul, 2015; Annamari Jagose, *Queer Teori: Bir Giriş*, Çev. Ali Toprak, Nota Bene Yayınları, İstanbul, 2015; Judith Halberstam, *Çuvallamanın Queer Sanatı*, Çev. İpek Tabur, Sel Yayıncılık, İstanbul, 2013; Maxime Cervulle, Nick Reese- Roberts, *Homo Exoticus- Irk, Sınıf ve Queer Eleştiri*, Çev. Alkım Yalın, Exlibris Yayıncılık, İstanbul, 2015; *Cinsel Yönelimler ve Queer Kuram*, Cogito Dergi, Bahar 2011, Sayı 65-66.

A. Güney Dal'ın Hayatı

*“Ne olduğunu, nereden geldiğini,
bunları bize kimin taktığını bilmediğimiz
birtakım kurşun ağırlıkların uçmamızı
engellediği, inkâr edemeyeceğimiz
bir gerçek değil midir?”**

11 Ağustos 1944 yılında Çanakkale'nin Gelibolu ilçesinde dünyaya gelen Güney Dal, Safiye Hanım ile gümrük memuru Hilmi Dal'ın oğludur. Çanakkale Lisesi'nden sonra bir süre İstanbul Üniversitesi Edebiyat Fakültesi Fransız Dili ve Edebiyatı bölümüne devam eden yazar, dublajcılık, radyo gazeteciliği, kitap satıcılığı gibi pek çok iş yapmıştır.

1972 yılında Almanya'ya göç eden Dal, 1980 ile 1982 yılları arasında, Berlin'de *Anadil* adında bir dergi çıkarmıştır. Bu dergi yalnızca 6 sayı yayımlanmıştır.

İlk yazıları 1961 yılında “Pazartesi Yazıları” başlığıyla yerel gazete Demokrat Çanakkale'de yayımlanmıştır. *Kuş Tüyü Döşek* isimli oyunu 1965 yılında İstanbul Üniversitesi Gençlik Tiyatrosu tarafından sahnelenmiştir.

1967 yılında Akşam gazetesinde yayımlanan ve O.S. Arolat ile birlikte hazırladıkları *Oy Cehennem İlleri*, Urfa-Harran bölgesini hülâsa eden bir toplumsal yapı araştırmasıdır. Bu eser, Dal'ın halkbilim ve sosyolojiyle de yakından ilgilendiğini göstermektedir.

1968 yılında İstanbul Radyosu'nda yayınlanan *Beyin Salatısı* oyunu, yazarın edebiyat dünyasının dikkatine sunduğu ikinci oyunudur.

*E.T.A. Hoffmann, Kedi Murr'un Hayat Görüşleri (Orkestra Şefi Johannes Kreisler'in Müsveddeler Arasında Rastlantı Eseri Bulunan Tamamlanmamış Biyografisiyle), Çev. Bilge Uğurlar – Türkis Noyan, Can Yayınları, İstanbul, 2016, s. 129.

1979 yılında yayımlanan *E-5* romanı, senaryolaştırılarak Paris’te “Alla Turca” adıyla filme çekilmiştir.⁷

B. GÜNEY DAL’IN ESERLERİ

2.1.1. ÖRSELENEN ÖFKENİN HAKİKATİ: *İŞ SÜRGÜNLERİ*’NDE VAROLMA BİÇİMLERİ VE GÖÇ OLGUSU

“(…) şahsiyet, diyoruz,
bizzat öykülenenin kendisidir.”*

1976 yılında basılan *İş Sürgünleri*⁸, Güney Dal’ın yayımlanan ilk romanıdır. On bir bölümden oluşan bu eser, Ecevit’in de belirttiği gibi “*yerleşik edebiyat eğiliminden yoğun izler taşır.*” (Ecevit, 2001b: 164) Toplumcu, sosyalist ve gerçekçi edebiyat görüşün temel nass’larını bünyesinde taşıyan bu eser, 1974 yılında Ford otomobil fabrikalarında yaşanan ve aralarında 10 bin Türk işçinin de bulunduğu büyük bir grevi anlatır.

Birinci kuşak Türk-Alman edebiyatının yurtsuzluk, yabancılaşma, korku, kaygı, dil sorunları, ezilmişlik, sömürü gibi arkaik söylemlerinden ve ana izleklerinden izler taşıyan *İş Sürgünleri*, 1976 yılında Milliyet Roman Yarışması’nda üçüncülük ödülüne değer görülerek yayımlanmıştır. On bir bölümden oluşan *İş Sürgünleri*, Güney Dal’ın özellikle *Kılları Yolunmuş Maymun*’un yayımlandığı tarih olan 1988 ve sonrası metinlerinin ontolojik ürpermelerini, varlık, kendilik, uzam, zaman vb. problemlerini, biçimsel ve anlamsal sapmalarını taşımaz.

Şu halde sanatsal ya da estetik kaygının yerini bu romanda varoluşlarını kabul ettirmeye çalışan Türkler almıştır. Entrik kurgudaki aksiyonu dışlanan/dıştalaştırılan göçmenlerin (pek tabîi olarak özellikle Türklerin) gördüğü psikolojik ve bedensel şiddet ile yapılan grev oluşturmuştur.

⁷ Güney Dal hakkında daha fazla bilgi için bkz: Tanzimat’tan Bugüne Edebiyatçılar Ansiklopedisi 1 (Genişletilmiş 3. Baskı), Yapı Kredi Yayınları, İstanbul, 2010, s. 322.

* Paul Ricoeur, *Başkası Olarak Kendisi*, Çev. Hakkı Hünler, Doğu Batı Yayınları, İstanbul, 2010, s. 192.

⁸ Bu çalışmada şu baskı kullanılmıştır ve aksi belirtilmedikçe yapılan alıntılar bu metinden olacaktır: Güney Dal, *İş Sürgünleri*, Milliyet Yayınları, İstanbul, 1976. Bundan sonra bu metinden yapılacak alıntılar parantez içinde sayfa numaralarıyla gösterilecektir.

İş Sürgünleri, anlatının başkahramanı Şevket'in dört günlük Türkiye yolundan Almanya'ya Ford marka otomobiliyle dönmeye çalışmasıyla başlar. İlk elden fiziksel görünümü tanıtılan kahraman, “*bıyıkları yüzünü örtecek denli kocaman, esmer suratlı*” (s. 5) bir adamdır.

Yanında eşi ve çocuklarıyla seyahat eden ve Türkiye'den dönmeye çalışan bu bıyıklı, esmer adam, trafikte sarı ışık yanar yanmaz önündeki aracın hareket etmesini isteyen, var gücüyle kornaya basan, istediği zaman hareket etmeyen araçların şoförlerine hakaretler eden biri olarak romana dâhil olur ilk olarak. Toplum kurallarını hiçe sayan bu “öteki”, bu “*barbar Doğulu*”; bu sebeple dikiz aynasından kendini gören Alman sürücü tarafından “*yabancı bile olamamış bir yaratık*” (s. 6) olarak tanımlanır.

Burada “yabancı bile olamamış bir yaratık” söylemi, içten içe Avrupa düşüncesinin ötekileştirici kodlarını da içinde taşır. Bu kodların izlerini Aristoteles'in *Nikomakhos'a Etik*'ine kadar sürmek mümkündür. Anılan eserinde Aristoteles, “*hoş olmayanların ve aynı şeylerden hoşlanmayanların birbirleriyle birlikte olmaları olanaksızdır.*” (Aristoteles, 2007:1159b 5) der. Bu söylem, Kartal'a göre “*benin başkasıyla ilişkisini tartışmaya açmaktadır.*” (Kartal, 2017: 11) Benin başkasıyla ilişkisi, zorunlu olarak başkasının politikasına ve başkasının ideolojik mesafesine girmeyi gerektirir. Bu da, Aristoteles'e göre dostluk ile ve aynı şeyleri düşünüp savunmakla olacaktır.

Spinoza'da *benin öteki ve başka olanla karşılaşması*, “*bir sınıfın bir başka sınıfla, bir ulusun bir başka ulusla karşılaşması olarak tezahür edebilir.*” (Kartal, 2017: 13) Kant'ta bu sınıf ve ulus “yabancı” adını, hâkim olan ve uzamın kendisine ve ulusuna ait olduğunu düşünen ise ev sahibi adını alır.

Buradan yola çıkarak meşhur efendi-köle diyalektiğine ulaşan Kant, başka bir ulusun topraklarına ziyarette bulunmanın evrensel olarak uygulanabilir şiarlara dayanması gerektiğini söyler; ne ki bu şiarlar, ev sahibi toplumun iyi niyetine bırakılmamalıdır (Yeğenoğlu, 2016: 10). İşte bu “ötekiyle karşılaşma”, Kant'ın ontolojik ve etik felsefesinin önemli sacayaklarından biri olur. Konukseverlik paradigması Kant'ta ahlâki ve dinsel sorumluluk alanından hukuki zeminin tartışma alanına çekilir. Bu anlamda kabul, “konukseverlik” ile olur. Konukseverlik ise belirli kural ve koşullara bağlıdır çünkü öteki, gittiği yeni yurda ayak uyduracak şekilde kendini ayarlamalı; evin, ulusun ve kültürün düzeni ve kurallarına saygı göstermeli, o

yurdun dilini öğrenmeli ve o dili konuşmalıdır. Kabaca bu koşullar sağlanmadığı takdirde efendi, efendi olarak kalır ve ev sahibi olmaya devam eder (Yeğenoğlu, 2016: 10).

İş Sürgünleri'nin pek çok karakteri, Avrupa üzerinde hâlâ hayaleti dolaşan bu Kantçı koşulların pek çoğunu sağla(ya)maz. Örneğin birinci bölümdeki kahraman Şevket'in Almanca bilmediği, o ve ailesi bir aylık Türkiye tatilinde iken gelen zarflardan birinde Almanca bir belge çıkınca anlaşılır. “*Kendisiyle hiç ilgili olmayan bir uygarlığın, bir kültürün kafesine yeniden tutsak edildiğini*” (s. 9) hisseden özne, Almanya’da yaşarken hissettiği “yabancılaşma”nın akıcılığından bir şeyler yitirdiğini, azaldığını duyumsar Türkiye’ye gidince. Onlar Türkiye’deyken gelen üç zarfların içinde postaneye ödemesi gereken ev aylığı, elektrik faturası, hava gazı parası, çocuk yuvası için ödemesi gereken fatura olduğunu anlar. Bir de, bunlara ek olarak çalıştığı Ford fabrikasından gelen bir mektup vardır.

Bildiği üç beş kelimeyle mektubu deşifre etmeye çalışan Şevket, çareyi mektubu tercüme bürosuna götürmekte bulur. Burada, karşıt değerlerin bir temsilcisi olarak değerlendirebileceğimiz büro sahibi Ramazan Gâyeli bulunmaktadır. “*Güçük, iri parmağında altın bir yüzüğü*” (s. 11) bulunan bu adamın aynı zamanda altın dişleri ve yüzüğünün takılı olduğu parmağında habisi bir ur vardır. Süleyman Tuna Han’ın “*cahilden değil, okumuştan korkun*” söylemini benimseyen ve sol ideolojiye sahip Türklerin kendisine düşman olduğunu, ajan olarak başka güçler tarafından bürosuna gönderildiği saplantılısını bir türlü aşamayan Gâyeli, onları düşman solcular olarak görür. Almanya’da Türklerin “gâvura kul, köle” olunuyorsa bunun tek müsebbibi mekteplerde okuyup ana babasını hor görenlerin (s. 14) yüzündendir. Bu anlamda gerçek ilim mektep kapılarında değil cami kapılarındadır. Eski yazıyı kendini tanımak için camideki veli ve ermişlerden öğrenen Ramazan Bey, yeni yazıyı da düşmanlarını tanımak için öğrendiğini ifade eder (s. 14).

Ramazan Gâyeli’nin tercüme bürosunda Sivaslı genç bir adam çalışmaktadır. Ramazan Bey’e göre daha yumuşak başlı olan bu adam, bir anlamda bürodaki ılımlı iklimi dengede tutan bir fon karakter olarak karşımıza çıkar.

Tercüme işlerini yaptığı Türklerden “*din yolunda dövüşecek talebeler*” (s. 17) yetiştirmek için bağış toplayan Ramazan Bey, 45 marklık borcu için 50 mark uzatan

Şevket'e de bunu belirterek ondan para ister. Şevket para vermeyi reddedince kısık bir sesle, “*Alevî'den din kardeşi olmaz.*” (s. 17) der kızgınlıkla.

Şevket, arabasını doğru yere park edip etmediğini incelerken burada badem bıyıklı, kısa boylu, Egeli ağzıyla ve yayvan konuşan bir Türk ile karşılaşır. Almanca (Du bist Turke, ja?) Türk olup olmadığını soran bu sevimli adam, Şevket ile konuşmaya başlar. Sohbet ilerledikçe ona Köln'ü çok iyi bilmediğini söyler, tercüme bürosunun tam olarak nerede olduğunu sorar ve Şevket'in tercüme işi için mi geldiği sorusuna bir arkadaşı sayesinde buradan 20 mark kazandığını ve onu almaya geldiğini belirterek cevap verir.

Ramazan Bey'in bürosunun arka tarafında, bürodan perdeyle ayrılmış bir odacık olduğunu söyleyen badem bıyıklı adam, burada Amerikan şirketinde çalışan Türk bir kadının kendisiyle araştırma testi yaptığını söyler Şevket'e. Badem bıyıklıya işinden memnun olup olmadığını, oturduğu evin eski yapı mı yoksa yeni yapı mı olduğunu, eşinin çalışıp çalışmadığını sormuştur genç kadın. Bu testin sonucunu da Berlin'e, şirkete teslim ettiklerini ve orada Türkiye'ye kesin dönüş yapacak olan Türklerin ne gibi işler isteyebilecekleri saptanacaktır (s. 21).

İş Sürgünleri'nin yayımlandığı tarih dikkate alındığında (1976) dönemin hükümeti (1969-1982) SPD (Sosyal Demokrat Parti) FDP (Hür Demokrat Parti) koalisyonudur. Geleneksel-liberal bir politik söylemi benimseyen FDP ile işçilerin sendikal haklarını destekleyen ve ılımlı ve sosyal demokrat politikalar güden SPD, işçilerin pek çoğunun oyunu ezici bir çoğunlukla almaya başarmıştır (Aktürk, 2015: 34-65).

Benimsediği ılımlı ve kucaklayıcı politikalarıyla göçmenlerin teveccühünü kazanan koalisyonun önemli partisi SPD, seçmenleriyle kurduğu güçlü bağa ve tüm olumlu zemine karşın etnisite rejiminde herhangi bir değişime imza at(a)madı. Bu dönem aynı zamanda “*1973 yılındaki yabancı işgücü alımını sona erdiren moratoryumdan sonra geri kalan tek fiili (de facto) göç şekli olan aile birleşimlerini kısıtlamak için iki partinin de önergeler verdiği*” dönemdir (Aktürk, 2015: 35).

Bu anlamda bu dönem göçmenler ve Türkler üzerine anket, mülakat gibi pek çok yöntem ve teknikle çalışıldığını söyleyebiliriz. Sadece çok küçük bir kısmı vatandaşlık hakkı alan Türkler, söz konusu yıllarda “kesin dönüş”ü yapması istenen etnik grupların

başında geliyordu. 1974 yılında Federal Almanya'ya giden Güney Dal, pek çok göçmen yazar gibi bu gözlemlerini anlatılarına ustaca yedirmiştir.

Birinci bölümün sonu Türkiye tatilinden üç gün geç dönen ve izin günlerini aşan Şevket'in tercüme bürosuna getirdiği mektubun Ford fabrikasından atıldığını bildiren bir mektup olduğunu anlamasıyla son bulur. Tercüman Ramazan Bey, bugün bürosuna gelen ve Ford'dan atıldığını öğrenen üçüncü kişi olduğunu söyler Şevket'e ve ekler: *“Eh, buyur işte, gavur milleti böyledir hemşerim. Müslümana ancak Müslümandan hayır vardır bu dârü dünyada. Sen, evde bekliyen aç yavrularını doyurasın diye cebelleş dur bu imansızlara, onların milyonlarına milyon katayım derken cibren çıksın; sonra da götüne bir tekme vursunlar, yallah memlekete git aç bîlaç sürünmeye.”* (s. 25)

Alman yöneticilerin düşüncesizliğini ve ayrımcılığını vurgulayan aynı Ramazan Bey, çok kısa bir süre sonra gelen telefonla Ford fabrikasında büyük bir grev başladığını öğrenince bu sefer Almanları yüceltir. Dal, Ramazan Bey'in bu iki yüzlü tavırları ve eylemleriyle ironik ve çıkarıcı bir karakter olduğunu ortaya koyar. Grevi öğrenen Ramazan Bey, çılgına dönerek şunları söyler: *“Grev mi?.. Ne zaman başlamışlar? Dün mü? Hem de cuma mübarek günde yani. Vay Allahsızlar, vay deccal komünistler vay! Bu namussuzlar bizim hepimizi sürdürecekler bu memleketten. (...) bu uşak takımına ne beddua etsek azdır.”* (s. 25)

Hatta eleştirinin dozunu arttırarak amele takımının nankör olduğunu, adamların ekmeğini yerken onlara isyan ettiklerini, ailesini doyurmak için buralara gelen Müslüman evlatlarının da rızıkına mani olduklarını söyler. (s.26) ve ekler: *“Bunlar misafirlik nedir, ev sahibine hürmet nedir bilmeyen insanlar. Bunlar karın doyurdukları sofranın üstüne tüneyip aptes yapan imansızlar. Cehennemde dahi yerleri yok.”* (s.26)

Tüm bu aşağılayıcı, hakaret söylemleri Şevket'i sinirlendirir. Fabrikadan atıldığını henüz öğrenen Şevket, *“Ne var şimdi işçi arkadaşlara sövecek,”* diye sorar ve ekler: *“greve kalktılarsa onlar da bizim vatanın evlâdı, baba. Allahın tapusunu sen mi çıkardın, onun ağzıyla sövmektesin herkese?”* (s. 26-27)

Şevket'in bu söylediklerinden dehşete kapılan Ramazan Bey, alttan alarak sinirlenmesinin gereksiz olduğunu söyler ona. Ramazan Bey'i öldürme isteğiyle ayrılır bürodan.

Tam da bu noktada eserdeki “bilinç sunumu” boyut değiştirir. İ monolog, monologun yerini alır. “Sen karışma be karı,” der, “ne yapalım evde bebeler varsa? Bu namussuzun laflarını yutup namussuz mu olalım?” (s. 27)

Bahtin, *Söylem Türleri ve Başka Yazılar* isimli eserinde edebî anlatıda kendini nesneleştiren insanın (kendini dışarıya taşıyarak) kendi kendisiyle hakiki bir diyalojik ilişki olanağı kazanacağını (Bahtin, 2016: 127) söyler. Bir söylem öznesi, kolektif bir söylem taşıyıcısı (ulusal, ideolojik, meslek, grup vb.) olarak yazar Güney Dal, Şevket’in ağzında düşündüklerini de yansıtır.

Yarattığı tip ve karakterlerin ontolojik gerilimlerini, varolma biçimlerini, mekân ve zaman karşısındaki konumlarını, ideolojilerini vb. tüm ayrıntılarıyla düşünüp yaratan bir yazar için “*karakterlerinin iç dünyasından haberdar olmaması*” (Blanckenburg, 1965: 264-265’ten akt. Cohn, 2008: 19) düşünülemez. Son tahlilde bu noktada Güney Dal’ın alıntılı monolog⁹ ile anlatımlı monolog¹⁰ (Cohn, 2008: 26) tekniklerini kullandığını söyleyebiliriz.

İş Sürgünleri her bir bölümü birbirinden farklı karakterlerin yaşamlarını anlatan ve sentezde bu karakterleri aynı aksiyonda birleştiren bir romandır. İkinci bölüm, Sosyoloji öğrencisi Ali Görgün’ün ideolojisi, fikir ve düşünceleri, hayatı, anıları, ilişkileri ve Ford fabrikası grevinde yaşanan süreçleri anlatır. Masasının üstü katlanmış, yaprakları kaymış, kesilmiş, yırtılmış Almanca dergi ve gazetelerle kaplıdır Ali’nin. (s. 29-30) Ali Görgün, Almancayı iyi derecede bilen, entelektüel bir kimliğe sahip, sosyoloji bölümünü okuyabilmek için Ford fabrikasında çalışan, sosyalist ideolojiye bağlı bir gençtir.

Urfalı olan Ali Görgün, sabah güneşinin “ülkesine özgü bir şeymiş gibi” bu ülkede görünce yadırgandığını, bunun sebebinin “*kölelerin Roma’ya başkaldırışı gibi gelen şu güzelim Ford grevi*” (s. 31) mi olduğunu sorar kendine. Yalınlık yerine anlaşılabilirliğin önemli olduğunu belirten (s. 30) bu karakter, aynı zamanda Güney Dal’ın bu dönem toplumcu görüşlerini de yansıtır. Ali Görgün, akşama kadar basılıp dağıtılması gereken bildiriye yazmak ve Almanca gazeteleri takip etmekle görevlidir.

⁹ **Alıntılı monolog:** Bir karakterin zihinsel söylemi.

¹⁰ **Anlatımlı monolog:** Bir karakterin anlatıcının söylemi kılığına bürünmüş zihinsel söylemi.

Göçmen işçiler, Türkler ve grev hakkında provokatif, ırkçı ve dışlayıcı şeyler yazan Alman gazete ve dergileri Ali'nin sıkı gözetimi altındadır.

“Yaşamları güneşsiz bir gökyüzüne tutsak” (s. 31) olan; akıl, mantık, irade, hırs ve disiplini temsil eden ve KORA şemasında karşı değer / karşı güç olarak temsil edilen Almanlar / Alman yöneticilerin, “güneşten avare olmuş bir kafaya” (s. 31) hoşgörülerini olmadığını da iyi bilir Ali.

İşte, yaşamları güneşsiz gökyüzünün altında geçen bir Alman gazetesinin köşe yazarı, grevlerin enflasyonu tetiklediğini, ürünlerin fiyatlarını yükselttiğini, işverenlerin işçilere sabretmesi gerektiğini söylemelerinin onların sofrasında azalan besinleri arttırmayacağını belirttikten sonra ekler: “Geçenlerde, parlak bir ekonomist olarak geçinen tutucu bir gazete yazarımız da, ‘Birleşik Alman Cumhuriyeti yurttaşları için enflasyondan ve işsizlikten korkulacak bir neden yoktur.’ dedikten sonra, ‘Çünkü bu gün ülkemizde bulunan üç milyonu aşkın ‘Konuk İşçi’yi geldikleri memleketlere göndermekle biz yine ülkemizin yaşam düzeyini bu günkü çizgide tutmuş olabiliriz.’ incisini ileri sürmektedir.” (s. 33) der ve ekler: “Doğrusu ya insanlık anlayışıyla ne denli bağdaştığı su götürür bu düşüncenin. Ve böylesi bir anlayıştan kimlerin zarar göreceği de ortadadır. Bunlar, aile üyeleriyle birlikte ülkemizdeki sayıları bir milyonu bulan Türklerdir. Şimdi de, iki gündür Köln Ford fabrikasında sürdürülen ve yasa dışı olduğu söylenen grevin...” (s. 34-35)

Bu söylemlerin ardından grevin öncülerinin Türkler olduğunu öğrenen tutucu yazarların onları bir türlü Avrupalı kabul edemeyerek yurt dışına çıkarılmaları için ellerinden geleni yapacaklarını belirten SPD’li sosyal demokrat yazar, bir derginin yaptığı araştırmaya göre Almanlardaki hoşnutsuzluğun %71’e kadar çıktığını, ülkede güvenlik ve işsizlik problemlerinin arttığını, hemen olmasa da Almanya’ya işçi olarak gelmiş olan Türklerin en azından bir kısmının yavaş yavaş ülkeden kaydırılarak çıkarılmaları gerektiğini, SPD’nin bu sorunları ve işsizliği çözmesi için gereken adımları atması gerektiğini belirtir. Zarif bir üslupla Kantçı geleneğin söylemlerini sürdürür.

Bu yazıyı okuduktan sonra sosyal demokratlar üzerine “Almanya’nın yeni faşistleri sosyal demokratlar mı acaba?” diye sormadan edemeyen Ali, onların Hitler zihniyetini sürdürdüğünü düşünür (s. 35). Ardından, gettolaşmadan, Federal Almanya

Yabancılar Yasası'ndan ve Ali'nin tasarladığı bir konuşmadan bahsedilir. Ali, konuşmasında şunları söylemeyi planlar:

“Bakın arkadaşlar, şimdi sizlere güzel bir örnek vereceğim. Şu elimdeki kitapçık, Federal Almanya Yabancılar Yasası'dır. (...) Bu kitaptaki yasalar, Alman sermayesinin, biz bu topraklar üstünde çalışan yabancı emekçileri ilğine değin sömürmesi için çıkarılmıştır.” (s. 37)

Sonra iki gündür sürmekte olan Ford grevinden, işçi sendikalarından ve Alman gazete ve dergilerinde yayımlanan “faşist” yazı ve haberlerden bahseder. Yakınlarda bir kilisenin çanı çalar ve Ali, her çan sesinde hatırladığı şu dizeleri hatırlar yeniden:

*“Olur mu nâkus inlesin beyninde Osmânın?”*¹¹

Mısırda geçen “nâkûs”, çan sesi anlamına gelir. Bulunduğu uzamı sahiplenilen ve ona bir ruh atfedip varlığını konumlayan özne (Ali), şair Mehmet Âkif'i idealize ederek köken mitine çevirir. *“Âkif, bu şiirini yazdığında Osmanlı'nın ilk sancısı, ilk sevinci Bursa kenti Avrupa sermayesinin askerleriyle işgal edilmektedir.”* (s. 40) Ernst Kris ve Otto Kurz, Cassirer'den hareketle buna *“kültür kahramanı imgesi”* adını verirler (Cassirer, 1925: xvii'den akt. Kris – Kurz, 2016: 29). Mehmet Âkif de burada bir kültür kahramanı rolü üstlenecek ve “idealleştirilmiş ikame sürecinde görülen korku”ya karşı ulusal bir katalizör görevi görecektir. *“(…) boşta kalma korkusu, dayanaktan yoksun olma korkusu, kişinin neden çalıştığını, neden hizmet ettiğini ya da bağımlı olduğunu açıklayacak bir referans noktası bulamama korkusudur”* (Sennett, 2014: 53) çünkü. Dayanaktan yoksun olma, beraberinde köksüzlüğü getirecek, “nâkûs” imgesiyle

¹¹ Güney Dal'ın “Ozan Âkif” olarak andığı Mehmet Âkif'in *Safahat*'ının yedinci kitabında (*Gölgeler*) bulunan bu şiirin başlığı Bülbul'dür. Mütareke ve Milli Mücadele döneminde kaleme alınan bu şiirler 1933'te Mısır'ın başkenti Kahire'de basılmıştır. Âkif, bu kitabı yayımlanmasından 3 yıl sonra (27 Aralık 1936) vefat etmiştir. *Gölgeler*, Âkif'in 21 Mart 1923'te Meclis'in kendini feshetmesinden sonra Mısır'a giden ve gurbette yazılan bir kitaptır. 1925 yılında bir ara yurda geri dönen Âkif'e, Diyanet İşleri Başkanlığı tarafından bir de Kur'an-ı Kerim tercümesi görevi verilmiştir ki, bu görev, Âkif'in mektuplarından anladığımız kadarıyla uzun bir müddet şiirden uzak kalmasına sebep olmuştur. Dal'ın, Ali aracılığıyla alıntılardığı bu mısra *Gölgeler*'in 10. şiiridir. Bu şiir, 9 Mayıs 1921'de, Tâceddin Dergâhı'nda yazılmış ve 1. TBMM'de Balıkesir Milletvekilliği görevini yapan Hasan Basri Çantay'a (“Basri Bey Oğlumuz”) adanmıştır. Mısranın geçtiği kısmın tamamı şöyledir: “Hayâlimden geçerken şimdi; fikrim hercümerc oldu, / Selâhaddîn-i Eyyûbi'lerin, Fâtih'lerin yurdu. / **Ne zillettir ki: Nâkûs inlesin beyninde Osman'ın;** / Ezan sussun, fezâlardan silinsin yâdı Mevlâ'nın! / Ne hicrandır ki: En şevketli bir mâzî serâb olsun / O kudretler, o satvetler harâb olsun, tûrâb olsun!” Mehmet Âkif Ersoy, *Safahat* (Yay. Haz. Şenol Tanju), Karanfil Yayınları, İstanbul, 2011, s. 550- 551- 574- 576.

bir karşı değer yaratarak öznedeki derin yarılmayı en çıplak ve saf haliyle gözler önüne serecektir.

Bu imge, eserin devamında Ali'ye dedesini ve çocukluğunun geçtiği Gelibolu'yu hatırlatır. Gelibolu, Güney Dal'ın da doğduğu yerdir. *İş Sürgünleri*'nden sonra yayımlanacak *E-5* (1979), *Gelibolu'ya Kısa Bir Yolculuk* (1994), *Aşk ve Boks ya da Sabri Mahir'in Ring Kıyısı Akşamları* (1998), *Fabrikada Bir Saraylı* (1999) ve *Küçük 'g' Adında Biri* (2003) romanlarına da çocukluğa dönüşü simgeleyen bu uzam damgasını vuracaktır.

Arkadaşları sudan nedenlerle işten atılan, pek çoğu Türk olan ve arkadaşları atıldı diye grev yapıp iş bırakan yaklaşık 12 bin işçiye karşı sosyal demokrat parti savunucularının sessiz kalması, romana bu bölümde dâhil olan Ali'nin kız arkadaşı Helga'yı eleştirmesine sebep olacaktır. Babası “*dünyanın yabani bir ucundan gelmiş*”, “*akrabaları katil olabilecek*” biri olarak görür Türkleri ve Ali'yi. Helga ise Ali'yi ve Türkleri sevmekte ve babasına karşı başkaldırma duyguları taşımaktadır son tahlilde. Helga, Ali'ye Yahyâ Kemal'in şiirlerini¹² anımsatır. Dedesi ise Nâzım Hikmet'in cümlelerini¹³ getirir aklına Ali'nin.

1 ve 2.bölüm, gurbetçi duyarlılık ve kaygının oluşturduğu varolma biçimleri ve vatani gurbet edinen insanların atılma korkusunu çarpıcı biçimde dile getiren ifadelerle son bulur. “*Almanca olan, Almanca konuşan her şey bilinmeyen korkusunu da taşıyor*” (s. 49) dur onlar için. İşinden döndüğünde posta kutusunda Almanca yazılı resmî yazışmalar bulan bir işçinin aydınlık, güneşli günler düşlerken işten çıkarma belgesi ya da oturma izninin uzatılmayacağını haber veren bir bildirge alma endişesi, bilinmeyen korkusuyla birleşip metafizik bir kaygıya, prematüre bir distopyaya dönüşür.

Renata Selecl *Kaygı Üzerine* isimli çalışmasında, kaygının öznenin hem kendisine dair hem de toplum genelindeki konumunda meydana gelen değişimlere dair algısının değişmesinden doğduğunu anımsatır (Salecl, 2013: 13). Ben ve öteki'ye

¹² Ali, Helga'yla seviştikten sonra, dışarıdan gelen bir kurbağa sesiyle Yahya Kemal'in Vuslat şiirinin ilk iki mısrasını hatırlar: “Bir uykuyu canânla berâber uyuyanlar, / Ömrün bütün ikbâlini vuslatta duyanlar...” (s.53). Yahya Kemal'in bu şiiri, aşkı, cinselliği ve sevişmenin estetik erotizmini anlatan bir şiirdir. Bir uykuyu canânla berâber uyuyan(lar), “... yıldızları boydan boya doğmuş gibi, varlık”a dönüşür. Ali, cinsel varoluşunu Helga'yla bularak zamanı ve ufku daha engin görür. Bk. Yahya Kemal, *Kendi Gök Kubbemiz*, İstanbul Fetih Cemiyeti Neşriyatı (Beşinci Basılış), İstanbul, 1974, s. 127 – 129.

¹³ “Bizim oraların güneşi gibi aydınlık ve ortada...” (s. 48)

yönelen kaygı, postmodern dönem olarak adlandırdığımız 1970 sonrasında insan vücudunun içinde konumlanmaya başlamış ve Avrupa felsefesinde “beden” konusunu hülasa eden ontolojik metinlerin artmasına sebep olmuştur.

Salecl, anılan eserinde “korku” ile “kaygı”yı kesin sınırlarla birbirinden ayırır. Dile dökülebilir, ayırt edilebilir ya da işitilebilir bir şeyden korkan insan (Salecl, 2013: 26), nesnesiz, söylenemeyen, belirsiz şeylerden ise kaygı duyar (Salecl, 2013: 26). Şu halde kaygı, incogito (bilmeme hali içindeki özne) bir kavramdır. Kanımca, bu argümanlardan hareketle bundan sonra korkuyu “somut”, kaygıyı ise “soyut” olarak tanımlamak en doğrusu olacaktır.

Kaygının önemli özelliklerinden bir diğeri ise sürekli olmasıdır. Heideggerci anlamda kaygı, “(...) *sabit, kalıcı bir özünün olmadığı veya özünün sürekli değiştiğinin ve bu özün Varlık’a yöneltilen soruyla bağlantılı olarak hep yeniden belirlenmesi gerektiğinin bilincinde olduğu, tüm bunlardan dolayı rahat yüzü görmediği, hep sonunu göremediği bir yolda olduğu için Kaygı’dır.*” (Özlem, 1999: 15) Dünya düzeyinde basit bir üye, bütünün bir üyesi olmayı kabul etmeyen Kierkegaard (Soykan, 1999: 36) için ise kaygı, varoluş içindeki olasılıkla ilgilidir. Yapabilme olasılığı olan kaygı genişleyen bir uçurumdan aşağı bakmanın uyandırdığı bir his gibi ortaya çıkar (Salecl, 2013: 59). Sartre’ın *Varlık ve Hiçlik*’indeki kaygı söylemleri de Kierkegaard’ın söylemlerinden büyük izler taşır.

İnsan, kişi ya da birey oluşun en somut gösterim alanlarından biri edebiyattır. Aynı anda yazar, gurbetçi, birey, insan gibi rol ve nosyonları bünyesinde taşıyan Güney Dal, kapitalizmin “sözde özgürlükçü” seçim bolluğu içerisinde bunalan, bilmemenin getirdiği korku ve kaygıyla varoluş karmaşasını aşmaya çalışan, varlığa çıkmaya çalışan insanların hikâyelerini anlatır. Bu da yansıtmacı edebiyat kuramları açısından bakıldığında Güney Dal’ın hayatıyla doğrudan ilintilidir. Özne, varolma biçimlerini sanat ve edebiyatla yaratıcı bir verim olarak sunar. Bu varolma biçimlerini yaratan önemli kavramlardan biri de göçün algılanış biçimidir. Göç, Güney Dal metinlerinde pek çok yolla algılanıp yansıtılır. Üçüncü bölümden itibaren romana dâhil olan Kadir Derya (“Memeleri Büyüyen İşçi”) ise bedeniyle bu heyulaya dâhil olacaktır.

2.1.2. Entrik Kurgunun Taşıyıcısı Olarak Kadir Derya

İş Sürgünleri'nin bu bölümündeki ve ilerleyen bölümlerindeki dramatik aksiyonu sağlayan önemli karakterlerden biri de Kadir Derya'dır. Berlin'de, 21 Turum Sokak'ta, 90 numaralı evin bodrum katında yaşayan Kadir Derya, “memeleri usul usul kabardığı, kara meme başları dolgunlaşıp, böğürtlen meyvaları gibi olmaya başladığı günlerde, aynalara daha sık gidip bakıyordu.” (s. 55) Bedenindeki bu değişimin sebebinin anlayamayan Kadir, bunu Diyarbakır'ın ya da Kilitbahir'in yatırılarından birinin kötülüğüne bağlar.

Burada bedensel bir değişimin sebebinin yatır söylencelerine bağlanması önemlidir. Yatır, Kadir Derya için kutsal bir anlam ifade eder. Tanrılarla iletişim halinde olduğunu ve dünyanın kutsallığına dâhil olduğunu (katıldığını) düşünen dindar insan, Eliade'a göre kendini merkeze yerleştirmek ister; “*ikâmetgâh bir mikroevrendir; zaten insanın bedeni de öyledir. Ev-beden-evren özdeşliği kendini çok erkenden dayatmıştır.*” (Eliade, 1991: 150)

Beden-ev-evren özdeşliği insanın hem bir mekânı sahiplenip ona ruh ve mânâ attettiğini hem de ona yerleştiğini gösterir. İnsan makro boyutta evrende bulunur, evde yaşar ve mikro boyutta bir bedene sahiptir / bir bedene hapsolmuştur. Aristoteles'ten Husserl'e, Merleau-Ponty'den Foucault'ya pek çok filozofun kafa yorduğu bu sorunsalı Kadir Derya da yaşar. Yıllardır kuşandığı ten, içinde yaşadığı beden ona yabancılaşmış ve istemediği bir organ onun kudreti, iradesi ve kontrolü dışında büyümektedir. Lacan'ın “*öznenin anlamlandırmadaki yabancılaşmasının göstereni*” (Özen, 2014: 42) olarak tanımladığı fallus, burada değişmeye mahkûmiyetin izlerini taşır.

Ayrıca, *E-5* (1979) ve *Gelibolu'ya Kısa Bir Yolculuk* (1994) romanlarının hemen tüm kimliğine sinen yatır söylencelerinin Dal'ın yayımlanan ilk romanı *İş Sürgünleri* (1976)'nde de olduğunu görmek ilginçtir. Diyarbakırlı olan Kadir Derya'nın Kilitbahir'in yatırılarından korkması da *İş Sürgünleri*'nin yazarının doğduğu toprakların söylencelerinden ne kadar etkilendiğinin bir kanıtıdır.

Büyüyen memeleri ile birlikte kıllarının da dökülmeye başladığını düşünen Kadir Derya, yıllardır koruduğu eril kimlikten kopuşun psikozunu yaşar. Kıllarının dökülmesinin sebebinin başlarda yaşlılığa bağlar; kudretli ve cinsel açıdan güçlü olduğu

ilk gençliğini anımsayarak kendinden bir köken miti yaratır. Bastırılmış özne, psikozyu yenmek için yüceltimin güvenli sularına kendini bırakır.

Büyüyen memeler, Kadir Derya'yı eşi Asiye'yle de karşı karşıya getirecektir. “*Memeleri büyümeye başladığından bu yana Asiye'ye değil dokunmak, onu elden geldiğince az görmek istiyordu.*” (s. 59) Bu elden geldiğince az görme çabası, Kadir Derya'nın gözlenme takıncılığına dönüşür. Aynalardan nefret eder; memelerinden tiksindir ve günlerce işe gitmez. “*Tanrının bir lâneti gibi kendi erkek gövdesinde büyüyen bu et parçası*” (s. 64) erkekliğini de kanıtlamasına engeldir aynı zamanda. Hiç kimseye bu durumu anlatamaz. Memelerini sürekli saklamaya çalışır. Yazın bile uzun kollu, bol kıyafetler giymek zorunda kalır.

Üçüncü bölümün sonlarına doğru Bay Hartmann ile tanışırız. Bay Hartmann, Kadir Derya'nın çalıştığı hayvan merkezinin şefidir ve Kadir Derya'nın karnı ağrıdıkça ona küçük, cam şişeler içinde haplar verir.

Dördüncü bölümde, grevin içerisinde yer alan Hamdi, Sıtkı, Nikolinakos, Zlatko gibi işçiler romana dâhil olur. Bu bölümden grevin başlamasının sebebi de öğrenilir. İşçilerin sudan sebeplerle kovulmasının yanında, işler yavaşlamasın diye üretim tesisindeki bantların hızlandırılması da çalışanların isyan etmesinin sebeplerinden biri olmuştur.

Beşinci bölüm romanın en kısa bölümüdür. Okur burada Kadir Derya'nın küçük oğlu Selim Derya ile tanışır. “*Almanca konuşup Almanca düşler gören*” (s. 80) Selim,

Kadir için yabancılaştırmanın, başka kalmanın en somut ve acı verici örneğidir. Memelerinin büyümesi Kadir Derya'ya hem fizyolojik hem de soyut acılar yaşatır. Kendisinin yapamadığını bir gün bu acıların yapacağına inanan Kadir (s. 81), intihar etmeyi düşünür. İntihar, onun için egzistansiyalist anlamdadır. Albert Camus ve Jean-Paul Sartre gibi yazar ve düşünürlerin ölümü seçmeyi özgürlük olarak görmeleri gibi Kadir de intiharı çevresel söylemlerden, saplantı ve acılardan kurtaracak, bir anlamda onu özgür kılarak her şeyin bitmesine sebep olacaktır. Peki, o halde kendisi neden yap(a)mamaktadır bu işi? Almanlardan korktuğundan! Öldüğünde bedeninin inceleneceği ve iri memeleri görüleceği endişesi, üzerine bir kâbus gibi çöker.

Bu bölümde ortaya çıkan bir diğer kişi Süleyman'dır. Kadir Derya'nın büyük oğlu Süleyman, onunla küçük oğlu Selim arasında iletişim kurulmasını sağlar.

Sonra Şevket ve Hamdi çantalarına doldurulmuş bildiriler ile Ali'nin odasına gelirler (s. 87). Altıncı bölüm Ali'nin bir yıldır tanıdığı fakat hakkında hemen hiç bilgi sahibi olmadığı gizemli adam Sıtkı'nın gizeminin çözülmesi üzerine kurulmuştur; *“tıknaş, kemikli, enlemesine gelişmiş bu adamın her şeye olan ilgisini adlandıramadığı bir duyguyla izlemekte”*(s. 89)dir Ali. Dine de belli belirsiz bir öfkesi olan bu adamın, Köybaşı diye güzel bir soyadı, Almanya'ya gelmeden iki yıl önce ayrıldığı karısı, sekiz yaşlarında da bir oğlu vardır. İlerleyen kısımlarda, Ali'nin kütüphanesinde Ahmet Naim isimli bir yazarın kitabını gören Sıtkı, heyecanlanır. Kitabın yazarını tanıdığını belirten ve onun Zonguldak kömür ocaklarında bir işçi olduğunu söyleyen Sıtkı, ilk olarak onun öyküleriyle çalıştığı ocakta yaşlı bir bekçinin sayesinde tanıştığını ve onun getirdiği bir iki dergiden bu öyküleri okuduğunu belirtir (s. 92-93). Aynı zamanda Zonguldak kömür ocaklarında yaşanan bir işçi yürüyüşünü de anlatır Ali'ye.

Özelleri dışında beşinci sayıyı bulan İşçinin Anahtarı isimli bir işçi gazetesinin çıkartılması fikrini de o vermiştir arkadaşlarına. Türkiye'den gelen işçilere her konuda bilgi vermek amacıyla çıkarılan 2 sayfalık bu küçük gazete, zamanla amacından sapmıştır (s. 91-92). İşçinin Anahtarı gazetesi önemlidir. Zira, Güney Dal da Berlin'de 1980 ile 1982 yılları arasında *Anadil* adlı bir dergi çıkarmış, 6 sayı yayımladıktan sonra da dergiyi kapatmıştır (Tanzimat'tan Bugüne Edebiyatçılar Ansiklopedisi, 2010: 322). İşçinin Anahtarı, son tahlilde *Anadil*'i ve Güney Dal'ın dergicilik sevdasını imlemektedir kanısındayım.

Yedinci bölüm romanın önemli kahramanı Kadir Derya'nın çalıştığı iş yeri, yaptığı iş ve iş koşulları anlatılır. Artık iyiden iyiye karın ağrısı artan ve amiri Bay Hartmann yokken onun masa komşusu Bay Schünbaum'dan içtiği haplardan isteyen Kadir, bölüm sonunda yığılıp kalır ve eve götürülür.

Sekizinci bölüm Ali ile Şevket, Şevket'in tanıdığı diye Kadir'in Berlin'deki evine gelirler. Amaçları, hazırladıkları bildirileri Kadir'e vererek bildirilerin yayılma sürecini hızlandırmaktır. Berlin'in bölgesel gazeteleri, artık grev üzerine daha acımasız şeyler yazmaya başlamışlardır. *“Kreuzberg'in, Wedding'in sokaklarını dolduran bu insanlar, bir şey anası yaratıkların soydaşları, 'Almanyamızın' Köln kentinde densizlikler yapıp başkaldırıyorlar”*dı (s. 105). İnsanın güzellik anlayışını kıran, hırpalayan, altlarında köpek enikleri gibi yığınla çocuk sürükleyen bu çirkin yaratıklar, barbarlar, açlıktan

ölmeyip kendi topraklarında yaşamlarını sürdürdükleri halde dua edecekleri yerde greve kalkışanlar, şafağı görmeden geldikleri yere gönderilmeliydiler (s. 105).

Ali ve Şevket geldiğinde durumu oldukça kötüleşen Kadir, Almanca bilememenin verdiği ezikliği, büyüyen memelerinin yarattığı sinir ve moral bozukluğunu yaşar. Arkadaşları ona durumu anlattığında kaç kez sendika şefleriyle patronları kol kola gördüğünü söyler (s. 109). Almanya'ya geldiği ilk yılları, eşi ve çocukları yanında değilken kaldığı yurtları, memlekette getirilen yiyecek, tütün gibi kimlik ve vatan yüklü nesneleri hatırlar. Kendinden yardım isteyen Ali ve Şevket'e hasta olduğunu, eğer onları biri gördüyse işinden olabileceğini, işinden olursa çoluk çocuk aç kalacaklarını anlatır.

Şevket ve Ali oradayken Sıtkı telefonla konuştuğu Ali'ye Y ve W hallerinde yürüyüşler yapıldığını, işçilerin “*gerçek bir grev komitesi*” (s. 120) kurduğunu ve orada Almanca bilen birilerine ihtiyaç olduğu için de gelmeleri gerektiğini belirtir. İstediklerini alamayan Şevket ve Ali, bildirileri civarda yurtlarda kalan işçilere dağıtıp geri dönerler. Sonraki bölümde Alman gazetelerinin manipüle edici, saldırgan, iftiracı tutumlarının devam ettiğini, grev gözcülerinin fabrikanın giriş çıkışlarını kontrolleri altına aldığını, fabrikanın dışına sık aralıklarla yerleşmiş polislerin olduğunu öğreniriz. Bir bildiri daha dağıtıp pazartesi gününü tatil ederek işçilerin bir arada olmasını engellemeye çalışan fabrika yönetimi, bir grev komitesi kurar. İşçi ve sendika temsilcileriyle burada görüşmeyi kabul eder. Çalışma Ataşesi ve müsteşar Yerhan Yatıroğlu, ortalığı yumuşatmak için fabrikaya gelir. Grevin yasa dışı olduğunu bildiren adam, fabrikanın çok zarara uğradığını, çalışmaya geldiğimiz yere, misafir olduğumuz yere böyle şeyler yapılmaması gerektiğini söyler. Grev hakkında olumsuz şeyler söyleyen, bunun Müslümanlıkta olmadığını, Kur'an'da geçmediğini, grevin çok uzadığını, bundan işçi arkadaşlara yarar gelmeyeceğini belirterek kendi halinde 3, 4 kişilik gruplara yanaşan Ramazan Bey, bu bölümde işçiler tarafından dövülür. Dönemin Almanya başbakanı grev üzerine açıklamalar yapar. Sağduyu çağrısını yineler. Bölüm sonunda işverenlerin yaptığı duyuruya göre eğer grev hemen sonlandırılırsa, 280 marklık pahalılık zammı ve grev günü ücretlerinin ödeneceği garantisi verilir işçilere. Buna karşın çıkartılan işçilerden hiç söz edilmez.

Onuncu bölümde bir odada işçi temsilcileri, fabrika temsilcileri, güvenlik şefi ve sendika temsilcisi bir toplantı yaparlar. Dışarıda hazır bekleyen polislerin üzerinde işçi

kıyafetleri vardır. Ayrıca, usta belgeleri de fabrika tarafından düzenlenmiştir. Plan dâhilinde üzerlerindeki copları saklayarak içeri girer yaklaşık 800 polis. Önceleri işçilerle birlikte yürüyen sahte işçi polisler, G haline sıkıştırdıkları işçilerin üzerine çullanıp onları etkisiz hale getirirler. Aynı şey diğer işçiler için de yaşanır. Böylece, şiddetle grev kırılır. Alman gazetelerine de makineleri kıran Türkleri, Alman işçiler durdurdu gibi haberler servis edilir. Bir bildiri daha yayımlayarak grevin insanlık dışı bir yöntemle kırıldığını belirterek, iyi bir birleşim sağlayamadıkları özeleştirisini yapar grev komitesi.

Son bölüm, şiddetli grip raporu alarak işe gitmeyen ve sürekli büyüyen memelerini bıçakla kesen Kadir'i anlatır. İş yerine üç gün gelmeyen ve hâlâ haber vermeyen yöneticiler, eğer gelmeyecekse yerine yeni birilerini bulacaklarını Kadir'in ailesine bildirirler. "Kobaylara bakan Türk" Kadir'in memelerinin büyümesinin sebebi de bu son sayfalarda anlatılır: *"(...) Schönbaum'un önünde açılmış gazetedeysen, yarım sayfayı kaplayan bir çıplak kadın fotoğrafı vardı. Kadın, görüntü geçiren ince kumaştan minicik bir don giymiş, kollarıyla da kocaman göğüslerini örter gibi bir poz takınmıştı. Kolların kenarlarından taşan göğüsler, daha da büyüyüp gelişmenin iştahını taşımaktaydılar. Bay Schönbaum, 'Şuna bak Hartmann' diyecekti ki, Hartmann konuştu (...) 'Kadının memeleri meme değil, sevimli, okşanması başlı başına yaratıklar.' 'Nasıl da böyle geliştirirler anlamıyorum. Hormon haplarıyla. Bizim kobaylara bakan Türk'e verdiğimiz hapların daha güçlendirilmiş dozlu olanları da var."* (s. 165- 166).

İnsani anlamda hiçbir değeri olmayan, bir hayvan, sessiz bir yaratık olarak görülen, verilen her işi yapan Kadir'in memelerinin büyümesinin sebebinin hormon hapları olduğu ortaya çıkar böylece. Memelerini bıçakla kesip yok eden Kadir hastaneye kaldırılır, şirket yöneticileri ise "yabancı işçi" de olabilecek birini aramaya koyulurlar iş yerlerine.

3. E-5 ROMANINDA VAROLMA BİÇİMLERİ VE GÖÇ OLGUSU

“Düşünceler vardır kan göğünden ulu

Islak havada sabırsız ve rastgele

*Sürekli bir şimdiki zaman içinde”**

Güney Dal’ın 1979 yılında yayımlanan ikinci romanı *E-5*¹⁴, *İş Sürgünleri*’ndeki yalnızlık, yabancılaşma, sürgün, yurtsuzluk, kaygı ve korku gibi temaları işler. Buna karşın *E-5*, *İş Sürgünleri*’nden oldukça farklı bir metindir. Korku teminin en üst planda olduğu bu romanda, “yanlarında oturma izni olmadan kalan babasının ölümü üzerine, cesedi bir televizyon kutusunun içinde Berlin’den Çanakkale’ye götürmeye çalışan bir işçinin *E-5* karayolunda geçen trajik –aynı zamanda grotesk– öyküsü” (Ecevit, 2001b: 164-165) anlatılır. *İş Sürgünleri*’nde dramatik aksiyonu sağlayan grev ve Kadir’in büyüyen memelerinin yerini burada otoriteden korku, yanlış anlaşılma kaygısı ve ihanet hissinin pişmanlığı alır.

E-5’in dikkat çekici özelliklerinden bir tanesi de Güney Dal yazınındaki geleneksel-gerçekçi söylemin kırılmaya başlamasının somut olarak gözlemlenebilir hale gelmiş olmasıdır. Bu, metne dikkatli bir nazarla yaklaşan her okurun dikkatini çekecektir. Zaman dizimindeki kırılmalar, Çanakkale yatır söylenceleri, geriye dönüşler, destansı, mitik ve masalsı bir söylemin (Ecevit 2001b: 165) Öztürkçe kullanımıyla kendini hissettirmeye başlaması realist edebî söylemden kopulmaya başladığının en somut göstergelerinden sadece birkaçıdır.

Güney Dal da 1988 tarihinde yaptığı bir söyleşide, “yazınsal kalitesi daha çok öne alınmış bir roman” (Dal-Arolat, 1988: 65) der *E-5* için.

E-5, sürekli devinimi, üst seviye bir gerilimle harmayan bir romandır. 9 bölümden oluşur. Bu bölümlere “öğleden sonra”, “geceye doğru”, “Cuma”, “sona doğru” gibi hep bir zaman ya da süre ifade eden isimler verilmiştir. Bu anlamda zaman Deleuzecu anlamıyla kullanılmıştır.

* Melih Cevdet Anday, *Rahatı Kaçan Ağaç*, Adam Yayınları, İstanbul, 2000, s.198.

¹⁴ Kitaptan yapılacak alıntılar aksi belirtilmedikçe şu metindendir: Güney Dal, *E-5*, Milliyet Yayınları, İstanbul, 1979.

20. yüzyılın önemli filozoflarından biri olan Gilles Deleuze, *Anlamın Mantiğı* isimli çalışmasının yirmi üçüncü dizisinde “*Aion Hakkında*” başlığıyla zaman üzerine görüşlerini ifade eder. Ona göre zaman, *Khronos* olarak zaman ve *Aion* olarak zaman olmak üzere 2 temel kategoriye ayrılır. *Khronos* olarak zaman, yalnızca şimdi var-olan zamandır. Deleuze’e göre “*Geçmiş, şimdi ve gelecek, zamanın üç boyutu değildir; yalnızca şimdi zamanı doldurur, geçmiş ve gelecek, zamandaki şimdiye göreli olan iki boyuttur. (...) belli bir şimdiye (belli bir uzama ya da süreye sahip bir şimdiye) bağlı olarak gelecek ya da geçmiş olan şey daha büyük bir uzama ya da süreye sahip, daha geniş bir şimdinin parçasıdır.*” (Deleuze, 2015: 183)

Şu halde *khronos* olarak zaman, tanrısal bir zamandır. Tanrısal olan zamanda ise şimdi, sınırsız olmaksızın sonsuz olabilir (Deleuze, 2015: 184). Mutlak hareket ve göreli hareket bu sürekli şimdi olan ve bulanık yapısı nedeniyle şimdi’de ifade edilebilen *khronos* olarak zamanın önemli iki ögesidir.

Aion olarak zamanda ise salt geçmiş ve gelecek iç-içe (ya da) alttan-altadır (Deleuze, 2015: 185). *Khronos* olarak zaman, geçmiş ve gelecek arasında bir köprüsel katatör görevi görüyordu. *Aion* olarak zamanda ise ikisini de içeren şimdiler yerini, her şimdiiyi geçmiş ve gelecek olarak ayıran kalınlıksız ve uzanımsız bir ana bırakır.

E-5, bu anlamda *khronos* olarak zamanın en yoğun yaşandığı Güney Dal romanlarından biridir. *Kılları Yolunmuş Maymun*’da da çözümlemesini yaptığımız bu zaman telakkisi sorunu, çok daha önce de yazarın kafasını meşgul etmiş ve metinlerine sinmiştir. Buna karşın *Kılları Yolunmuş Maymun* modernist ve postmodernist tekniklerle yazılmış, olasılıklar evrenselliği sunan, Bahtinci anlamda bir “*karnaval roman*”, Esedovacı anlamda dünyayı “*yeniden anlama ve kurma girişimi*” iken *E-5*, görece daha klasik roman tekniklerinin kullanıldığı, okura vermek istediği mesajları daha çabuk vermeye çalışan ve okuru daha az zorlayan bir romandır.

Roman, heyecanlı bir şekilde nefes alıp vermeye çalışan Sünbül’ün “*solungaçlarına oksijen arayan balıklarınki gibi açılıp kapanan*” (s. 5) ağzını tasvirle başlar. “*-Babamı yere yatırsak mı Salim?*” diye sorar Sünbül. Romanın zamansallığında daha sonra “ölecek olan baba”nın ilk bölümde ölü olarak karşımıza çıkar.

Yaşlı adam (Hasan Baba) Salim’in babasıdır. Romanın en önemli kahramanı olan Salim, Çanakkale’den Almanya’ya çalışmaya gelen, ardından eşi Sünbül’ü de

Almanya'ya getiren bir adamdır. Bir depoda çalışan Salim; güçlü, azimli ve gayretli görünümüyle dikkat çeker. Eşi Sünbül ise sayrı, yanı hastadır.

Oturma izninin yeniletilmesi konusunda sorunlar yaşayan Salim'in eşi Sünbül'ün çalışma izni dahi yoktur. Çanakkale'deyken hastalanan ve daha iyi bir tedavi süreci geçireceğini düşünen Salim'in babası Hasan Baba, Almanya'daki bu eve gelmiştir ve 4 aydır orada yaşamaktadır. Bir türlü Çanakkale'deki evine dön(e)meyen Hasan Baba, bir gün bu evde ölür. Salim ve Sünbül de oturma izni olmayan babanın ölümünü kimseye söyleyemez.

Burada, ölen baba imgesi, Althusserci anlamda “devletin ideolojik aygıtları”yla birlikte Salim'in tüm benliğini korku ve kaygıyla işgal ederler. Althusser'in belirttiği “Tüm devlet aygıtları hem ideoloji, hem de baskı kullanarak” (Althusser, 2014: 55) işlemesi, Alman yetkililere yakalanma korkusuyla somutlanır. Ne ki, “ölü babanın” İslâm dinine inanan biri için gömülmesi gerekliliği, aksinin günah olduğu gerçeği de Salim'in üzerine büyük bir psikolojik gerilimi yükler. Ölen baba, zamanla kokmaya başlayacak ve koktuğu için de komşulara yakalanma korkusu artacaktır.

Richard Sennett, *Otorite* isimli önemli çalışmasında babaların çocukları üzerindeki gerçeklik denetiminin paternalizme dayandığını ifade eder. Burada, paternalizm, bir toplumu, kuruluşu ya da aileyi baba şefkatiyle yönetme (Savaşçı, 2013: 17) olarak tanımlanabilir. Şefkatle yöneten, hâkim olan baba, otoritenin tem ve mutlak hâkimidir. Aynı zamanda Federal Almanya hükümeti de Salim için otoriteyi simgeselleştirmesi ve DİA (Devletin İdeolojik Aygıtları-Althusser)'lara sahip olup bunu üzerinde kullanmasıyla eril tahakkümü ve soyut bir babayı temsil eder.

Sünbül, şüphe çekmemek için çalışmaya ve insanlara renk vermemeye devam eden Salim'e sürekli ölüden korktuğunu söyler. Evin kapıları, perdeleri ve pencereleri sıkı sıkıya örtülür. Mekân bu noktadan sonra hem Salim hem de Sünbül için labirentleşen bir mekâna dönüşmüştür. Bir odalı evde ölü babayı görmeden edemeyen Salim ve Sünbül, bir çare düşünürler. Sonunda, cesedi, baba geldiğinde alınan renkli televizyonun devasa kutusunun içerisine koymaya karar verirler. Çalıştığı yerden izin alan Salim, çocukluğundan beri babasından dinlediği Çanakkale Savaşı hatıralarını hatırlar yer yer. Çanakkale savaşı dolayısıyla babanın aklındaki Alman imgesi, iyi ve dost gibi sıfatlarla ifade edilebilir.

Gecenin Ortasında, eserin ikinci bölümüdür. Güney Dal, burada da ustalıkla klasik zaman söylemlerinin dışına çıkarak geriye dönüşlere başvurur ve babanın hastalığının sedef olduğunu açıklar (s. 21). Sık sık yatırlardan bahseden, onları gördüğünü söyleyen, annesinin de onlarla konuştuğunu ifade edern Sünbül de bir yandan Hasan Baba'nın ölümünü bu Çanakkale yatırlarının annesine bir şekilde ulaşıp söyleyeceğinden korkmaktadır. Manik-depresif bir görünüm arz eden Sünbül, sürekli başı ağrıyan, geceleri uyuyamayan, şizofrenik davranışlarda bulunan bir kadındır. Ölü babanın televizyon kutusunda Türkiye'ye götürülmesi düşüncesi, pek çok tehlikeyi taşımaktadır. Bunun bilincinde olan Salim ve Sünbül, televizyon kutusuna zar zor da olsa soktukları Hasan Baba'yı nasıl götürebileceklerini düşünürler. “*Ya sınırlarda araçtaki kutular kontrol edilirse, ya onca uzun yolda ceset kokar da koku bizi ele verirse?..*” gibi sorular sürekli zihinlerini işgal eder.

Cumartesi bölümü, yaklaşık 90 sayfa olan Cumartesi bölümü, aksiyonların başladığı bölümdür. “*Zamanı ağır aksak, yanlış gösteren saatin kurgusu bitip zil sustuktan nice sonra...*” (s. 31) uykusundan uyanır Salim. Çok sevdiği kayınpederinin ölüsüyle evin sahip olduğu tek odada kalmak zorunda kalan ve psikolojik sorunları olan Sünbül, içgüdüsel bir çabasını bastırmaya maruz kalmış, bu da libidoya ilişkin kısımları belirtilere, saldırgan bileşenleri ise suçluluk duygusuna (Freud, 2014: 96) çevirmiştir. Bu suçluluk duygusu, aynı zamanda iktidarın ölümünden duyulan üzüntüyü de imler.

Üst benlik üzerine binen vicdan azabı, Sünbül'ü zamanla daha büyük ontolojik kaygılara sürükleyecek bu da Almanya'dan Çanakkale'ye yapılan uzun ve zorunlu otomobil yolculuğunda Salim ile Sünbül arasında sert sinir harplerinin yaşanmasına sebep olacaktır.

Cumartesi bölümünün önemli uğrak noktalarından biri de yatırlardır. Eskiden akıl hastanesinde yatmış olan ve hastalığının sebebini doktorların “kötü çocukluk geçirmesine” bağladığı Sünbül'ün annesi de bu bölümde önemli bir karakter olarak karşımıza çıkar. Kocasının ölümünün sebebini yatırlar olduğunu söyleyen ve yatırların onlara musallat olmasının önemli sebeplerinden birinin de Sünbül olduğunu düşünen bu kadın, aynı zamanda bu yatırlarla konuşmaktadır. Klasik anlatının delinmeye başladığının önemli kanıtlarından biri olan ve Güney Dal metinlerini büyülü gerçekçi metinlere yaklaştıran bu türden doğaüstü olaylar ve anlatılar, onu birinci kuşak Almanya'daki Türk edebiyatı yazarlarından ayıran önemli bir özelliktir.

Mircea Eliade'a göre mitler, “*kutsal bir öyküyü*” (Eliade, 2001b: 16) anlatır. Ona göre kutsal bir öyküyü hülâsa eden bu mitler, aynı zamanda ister eksikliği isterse de bütün bir gerçekliği (kozmos) anlatsın bir gerçekliğin nasıl yaşama geçtiğinden bahseder. Dolayısıyla mitler, bir şeyin nasıl yaratıldığını, nasıl *varolmaya başladığını* dile getirir (Eliade, 2001b: 16- Vurgulama bana ait. U.Ö.). Genelde olağanüstü varlıkların sebep olduğu “gerçeklerden” söz ederler. Bu anlamda mitlerin pek çoğu kozmogoniktir ve halk tarafından gerçek kabul edilirler. Bu gerçeklikleri, kutsala hâlel getireceğinden tartışılmadan benimsenir.

Yapısalcı düşünür Claude Lévi-Strauss da *Mit ve Anlam* isimli eserinde mitlerin, “*insana çok önemli şeyi, evreni anlayabileceği ve evreni anladığı illüzyonunu*” verdiğini söyler (Lévi-Strauss, 2013: 51).

Bu illüzyon ve mitin varoluşunun gerçekliği, Sünbül ile annesi arasındaki düâliteyi, çatışmaları ve Sünbül’ün yatırlardan, dolayısıyla annesinden korkmasının zeminini oluşturur. Jung’un “*anne karmaşası*” olarak adlandırdığı bu olgu, “*annenin daima ruhsal bozukluğun özellikle çocukluk nevrozunun ya da etiyolojisi kesin olarak erken çocukluk dönemine dayanan nevrozların temelinde etkin bir rol oynadığına*” (Jung, 2015: 127) inanmasını sağlamıştır. Bu nevroz, bilinçaltında olan ve kaygıya yol açan korkunç canavarların bilincin yüzeyine çıkmasına sebep olmuş ve Eros’u aşırı büyümüş annenin yazgısını Sünbül’ün devralmasına yol açmıştır.

Türkiye’ye gitmek için gerekli izinleri zor da olsa alan Salim, televizyon kutusuna koydukları Hasan Baba’nın cesediyle yola çıkarlar.

Sünbül’ün babasının denize balık avlamak için çıktığında boğulması, “su” imgesinin ve realitesinin Sünbül için ifade ettiği anlamla da ondaki derin yarılmayı ve ontolojik aşınmayı yoğunlaştırır. Eski Türklerin kutsal olarak kabul ettikleri su iyesi, aynı zamanda kahredici ve koruyucu özelliği de olan Talaykan (Yayık Han) Tanrı ile de ilgilidir. (Akman, 2002: 4-5, Ögel, 1995: 383) 17 denizin birleştiği yerde oturan ve bütün sulara hükmeden Talaykan, bir anlamda Yunan mitolojisindeki Poseidon’un Türk mitolojisindeki karşılığıdır. Ruhu olan sular, ölümü de her zaman çağırıştır. Bu kavram, Jung’un arketip sembolleştirmesinde ise anne rahmiyle ilintilendirilir. Ayrılma, uzaklaşma ve güvenli sulardan güvensiz sulara çekilme... Sünbül’ün yaşadığı budur: “*Deniz iyidir. Şimdi, Çanakkale’ye gittiklerinde bir güzel denize girer. Çok çok girer... Denizin tuzlu suyu gözlerini yakar. Yaksın! Yaksın ki, tertemiz yapsın gözlerini;*

bulaşmış tozları, lekeleri birbir arındırsın. Ama, o zaman anası dikilir yine başına.
‘Deniz, insanı alıp götürür getirmeyesiye, bilmez misin kız?’ der.” (s. 63)

Uzun süren bir yolculuğun ardından Salim ile Seher Federal Almanya sınırına gelirler. Sınırdaki uzun kuyrukta arkasına iplerle bağlanmış mavi bir küvet olan, içi hınca hınç insan ve eşya dolu garip bir minibüs görürler. Yolu kapatan ve pek çok aracın gitmesine engel teşkil eden bu minibüsü Ferit isimli bir adam iner. Salim’i uzun bir süredir beklediğini, onun Ekspedasyon Vest Berlin firmasında çalışıp çalışmadığını sorar (s. 86). Adamın sivil polis olma ihtimalini düşünen Salim, adama şüpheyile yaklaşır ilk olarak. Çalıştığı depodan Adil Bey’in arkadaşı olduğunu ve bugün yola çıkacağını öğrendiğini söyleyen adam, Türkiye’ye kesin dönüş yaptıklarını belirtir (s. 86). Münih’te yüklerinin bir kısmını boşaltacaklarını, böylece minibüsün içinin biraz rahatlayacağını, oraya kadar memeden kesilmemiş bebeğiyle karısını alıp alamayacaklarını sorar ve ekler: *“Bir de benim bir it oğlum var arabada; onun dırdırı bebeden beter... Bu yolculuğu onunla yapmazdım ben ya, işte oldu bir kez... Bir Müslümanlık yapıverin gözünüzü seveyim.”* (s. 87)

İzmirli olan Ferit Bey ve ailesi, kesin dönüşü bu şehre yapacaklardır. Yolda ağzını bıçak açmayan ve yer yer uyuyan Sünbül’ün buhranlı halleri yetmezmiş gibi çaresiz kadını ve çocuğunu da alırlar araca. Yolda sürekli dırdır eden kadın *“Almanya mı ne elinin körüyse bitsin artık... Bizi iyice bitirmeden o bitsin...”* (s. 92) der. 15 yıldır Almanya’da olan ve sürekli çalışan bu insanların büyük kızları ve büyük oğulları Cem’e ikinci bir annelik yapan ve on iki yaşına, on üç yaşına kadar annesinin eteğinden ayrılmayan, ev işlerini onlar yokken halleden Kayhan, eşcinsel olmuştur. Bunu öğrenen babası Kayhan’ı evlatlıktan reddeder ve Kuran’a el bastırarak herkesin reddetmesini söyler. Kayhan artık onun için ölmüştür. Soranlara da öldüğünü söyler. Fakat bu “evlat acısı” annesinin yüreğinde kalmıştır. Olaya Alman hükümeti el atar. Onu kimsesizler yurduna ve polis korumasına alırlar. Kendisinden oldukça büyük bir Alman adamla yaşamaya başlayan Ferit, *“Hem tutsak olup itler gibi çalışmakta...”* (s. 96) iken hem de onların yazılarını ve dillerini mi öğreneceğim, diyerek öznel bir başkaldırı geliştirmişken, oğlu Kayhan da cinsel kalıpları reddederek ailesine, varoluşa ve koşullara başkaldırır.

Cumartesi, kaza yapan ve cesetleri asfalta savrulan Türklerin tasvirleri ile devam eder. Bir ara tehlikeli bir kaza riski geçiren ve son anda kurtulan Salim’in kullandığı

aracın üzerinden babalarının kutusu uçar. Kutuyu iyi bir şekilde paketlediklerinden ceset içinden düşmemiştir. Fakat kutu sallandıkça bile kendilerini kötü hisseden “kutsal baba”ya, “kutsal ölü”ye saygısızlık yaptıklarını düşünen Salim ve Sünbül, oldukça zor bir duruma düşerler. Her şeye karşın yola devam etmek zorundadırlar.

Sonra E-5 yolu. Belgrat sınırı ve Bulgaristan... Gece bir yere Ferit Bey’in önerisi üzerine çadır kurarlar, yemek yerler ve daha çok tanırılar birbirlerini. Sünbül, Ferit Bey’in 14, 15 yaşlarındaki, çokça Almanca, az Türkçe konuşan kızının doğum kontrol hapı kullandığını öğrenir. Salim, Ferit Bey’den hayat hikâyesini dinler. Düzeni değiştirmek isteyen, sosyalizm diyen, babasını faşist olmakla suçlayan Cem’i öldüresiye dövdüğü, büyük oğlu Kayhan eşcinsel (ona göre *ibne*, *esrarkeş*) (s. 119) olduğu ve pek çok dert için Salim’in yanında, minibüste hüngür hüngür ağlar. Acaba Salim Cem’i Avusturya sınırına kadar götürebilecek midir? (s. 119)

Bu isteğini de kabul eden Salim, asker kökenli olan Ferit Bey’in otoritesinin altında silik bir tipe dönüşmeye başlamıştır.

E-5, Güney Dal’ın en sinematografik metnidir. Pazar bölümünde de bu sinematografik sahneler devam eder. Cem, Salim’e babasının onları nedensiz yere nasıl dövdüğünü, annesine ettiği zulümleri, onlara hiç söz hakkı vermemesini, insan yerine koymamasını, Kayhan’la görüşmelerine izin vermemesini anlatır. Sosyalizmden bahseder. Sömürülmeden, eşit yaşama isteği olduğundan dem vurur. Sonra, “(...) *küçük, bitmemiş, kırık sözcüklerle sınır kapılarının ilk dostlukları başlar...*” Birbirlerine ikramlarda bulunan, bekleme esnasında sigara üstüne sigara yapıp birbirleriyle sohbet eden Türkler... Türkiye’ye yaklaştıkça “*güneşin yüzünü gösterdiği yerlere*” yaklaşılmaktadır (s. 133). Salim ve Sünbül umutlarını diri tutarlar hâlâ. Sınıra geldiğinde Cem’in babası beklenir. Salim, bir ara, “*Hey Tanrım! Nerden takıldı bu belâlar başımıza? Bir çukura yuvarlandık ki, dibini bulamadık. Düştüğçe düşüyoruz,*” (s. 140- 141) der. “*Hadi, kim bulacaksa bulsun babamın ölüsünü!*” (s. 141) diye düşünür. Yorgunluk, sinir, yakalanma ve hapse atılma korkusu mantığın önüne geçer.

Beklenen mavi küvetli minibüs gelir sonunda. Ferit Bey, Salim’e çok teşekkür eder. Salim, minibüsteki eşyalarını alıp hemen bu aileden kurtulmak ve tekrar yola koyulmak ister. Sonra Ferit Bey minibüsten aldığı bir şişe viski ve iki bardakla Salim’in yanına gelir. Gelirken de sert bir ses tonuyla Cem’e, “—*Ayağı yanık itler gibi ne dolaşıp duruyorsun ortalıkta? Oraya buraya dalıycağına, git de Salim amcaların*

eşyalarını taşı arabalarına.” (s. 147) der. Salim, Ferit Bey’e yaptığıının yanlış olduğunu, delikanlı bir adamın insanların içinde böyle örselenmemesi gerektiğini belirtse de Ferit Bey, boş ver anlamında elini sallar (s. 147). Siirt’te astsubaylığa ilk başladığı yıllarda alayda alay kumandanına götürdüğü özel bir viskiyi yardımları dokunduğu için birlikte içme teklifinde bulunur. Şişeyi açmaya davranır. Salim, “*Açma, istemez! Şişeni sen kendi kışına sok!..*” (s. 148) diye bağırarak; onun sertlikten, onurdan, adamlıktan anlamadığını, onu şimdiye kadar hiç dinlemediğini, fıdan gibi bir delikanlıyı örselemenin büyük terbiyesizlik olduğunu söyleyerek yanından ayrılır. Minibüsteki Cem’in elini sıkarak ve yola tekrar koyulur. Ferit Bey, elindeki viski şişesiyle düşler içinde izler olup bitenleri (s. 149).

Bir TIR’ın altında kalma tehlikesinin ardından ölesiye dayak yiyen bir genci görür sınır kapısında Salim. Bu kişi, otostopla yolculuk yapan, pasaport kuyruğundaki Türkleri sosyalizm adına örgütlemeye çalışan, eğitilmiş bir gençtir. Genci, üzerine saldıran üç kişiden kurtaran ve onu tutup yerden kaldıran Salim, daha sonra gence yardımcı olmak istediğini söyleyen, arabasında yaralarına pansuman yapabileceğini belirten beyaz ceketli bir adamla tanışır (s. 161). Daha sonra bu adamın isminin Kaya olduğunu öğreniriz.

Sigarası biten Salim, yolda mola veren TIR’cılardan sigara alır. Onlara bunun karşılığında para teklif eder. Adamlar kabul etmezler. Sigara diye esrar da verirler ona. Viski ikram ederler. Esrar içtiğinden habersiz olan Salim, onu kullandıktan sonra halüsinasyonlar görmeye başlar.

Pazartesi, olayların senteze ulaştığı bölümdür. Esrarın ve viskinin etkisiyle her yerinde acılar hisseden, gövdesine kızgın demirler değdiren, etini dağılayan, handiyse Tevfik Fikret’in *Gayya-yı Vücut*’unu aratmayan kâbuslar görmeye başlar. Sünbül’le bir türlü olmayan “ölü” çocukları, ana babaların ellerine verdiği kızgın demirlerle, bilinçsizce etini dağılamaya başlarlar. Yerinden kımıldayamayan, bağlı olan Salim, gözüne kızgın demiri batırmak üzere olan bir bebeğe kafa atar. Kızgın demir, çocuğun ayağına düşer (s. 173-174).

Bu bebekler, “*Daha Almanya’ya gelmeden önce: Çanakkale’deyken, doktorların Sünbül’e zorla düşürttükleri, (...) karnında dört aylıkken ölmüş bebe[k]*”leri temsil ederler (s. 175). Sonra şekilsiz, varla yok arası, soyut yüzler görür Salim, televizyon kutusundaki Hasan Baba, bir karabasan halinde gelip hesap sormaya başlar Salim’e.

Belgrat yakınlarında, mavi bir şeyin arkasında biriken kalabalık görüyor Salim ve Sünbül yolculuk devam ederken. Çok geçmeden bu minibüsün Ferit Bey'in minibüsü olduğunu anlıyorlar. Kazayı gören insanlar, aracı kullanan kişinin elinde viski şişesi olduğunu söylerler. Vicdan azabı Salim'in tüm ruhunu kapkara bir sis gibi sarar böyle söylenince. Ardından biri, direksiyonda genç birinin olduğunu, viski şişesiyle oturan adamın yan koltukta oturduğunu söyler.

Sonra, Ferit Bey'in karısının ve Cem'in ölmediğini öğreniriz. Daha önce Sünbül'e bir yazma hediye eden kadın ve dertlerini bir bir Salim'e anlatan ve onunla insani bir yakınlık kuran Cem ölmemişlerdir. *“Salim ağabey! Salim ağabeyciğim, babamlara n'oldu?”* diye sorar Cem. Salim, ötede çocuğunun cesedine kapanıp ağlayan Ferit Bey'in karısını da görür.

Tanıştığı bu insanların çoğunun öldüğünü anlayan Sünbül'ün *“delicelenmeleri”* (s. 189) yeniden başlar böylece. Ağlamaları gülmelerine, gülmeleri ise ağlamalarına karışır. Salim, bunun üzerine Sünbül'e torpidodan çıkartıp Valium¹⁵ haplardan verir. Sünbül, haplardan ardı ardına üç tane yutar.

Ardından araçları arıza yapınca yakınlarda bir motel bulup geceyi orada geçirmeye karar verirler. Yiyecek bir şeyler bulmaya çalışan ve Sünbül'ü tuttukları odada bırakan Salim, burada yolda dayaktan ve belki de ölümden kurtardığı genç adamla Kaya Bey'e rastlar. Sarılırlar. Genç adam, hayatını kurtardığı için yeniden teşekkür eder Salim'e. Rakı içerler. Salim'e yemekler ısmarlarlar. Karısının beklediğini belirten Salim'i alıkoyarlar.

Sonra Kaya Bey ile genç adam sosyalizmden, halktan, münevverlerden, Türkiye'nin siyasi ikliminden vb. konuşmaya başlarlar. Olaylara ilgisiz ve yaşama uğraşında olan ilkokuldan fazla tahsil görmemiş Salim, onları anlamakta güçlük çeker. Gecenin ilerleyen saatlerinde genç adamla Kaya Bey tartışmaya başlarlar. Kaya Bey, genç adama, siz halkın adına bir devrim yapmayı düşünüyorsunuz yapacağınız şeyi onlara anlatmaya yarayacak bir dili bile bulamadınız (s. 202), der. Devrimci olduklarını

¹⁵ Valium, 1963 yılında ABD'de Hoffman-La Roche şirketi için çalışan, Polonyalı kimyager Leo H. Strenbach (1908— 2005) tarafından geliştirilmiş bir ilaçtır. Uykusuzluk, panik atak ve fobi hastalıklarının tedavisi için kullanılan bu ilaç, aniden bırakıldığında bağımlılık belirtilerine yol açtığı iddia edildiği için günümüzde sadece iki hafta ya da daha kısa süreli kullanımlar için, doktorlar tarafından reçeteye verilir. <http://www.kimnezamanicatetti.com/valium/?i=1>

iddia etmelerine rağmen halktan kopuk olduklarını belirtir. Kendini de eski bir devrimci olarak tanımlar, anılarını anlatır. Burada, bir anlamda Güney Dal'ın Türkiye Sol'unu ve İşçi Partisi'ni eleştirdiğini de söylemek lazım (s. 202-203).

Gecenin epey ilerlemiş bir saatinde Kaya Bey ile genç adama babasını tanıştırmak istediğini söyleyen ve babasının üst bagajda olduğunu anlatan Salim, böylece bu sırrını ilk kez birilerine açar. Rakı masasında ideolojik ayrılıklar dolayısıyla anlaşılamayan Kaya Bey ile genç adam ayrılırlar. Roman, pek çok yerde olduğu gibi burada da geriye dönüşlerle sürer. Genç adam, bundan sonra yola Salim'in aracında devam edecektir.

Salı bölümünde, nihayet Türkiye sınırına ulaşırlar. Bulgaristan sınırındaki polis memurları, kontrolde damgalarının eksik olduğunu söyler. Genç adam, benimkinde eksik varmış diyerek katlanmış kâğıt markı belgesinin arasına koyar. Hasan Baba'nın cesedi, televizyon kutusunda iyice kokmaya başlar.

Cuma adını taşıyan son bölüm, Salim'in Almanya'daki iş yerinden arkadaşı Adil Ağabey'sine attığı mektuptan mürekkeptir. Bu mektuptan, Edirne'yi biraz geçtikten sonra arabalı polislerin yollarını kestiğini, genç adamın Türk polislerle de rüşvet teklif ettiğini, rüşveti kabul etmeyen ve sinirlenen polislerin, delikanlının ülkeye girmesi yasak olan bir baskı aletini sokmaya çalıştığını öğreniriz. Ayrıca “*Kokulu televizyon mu olurmuş deyip kutu içindeki babayı da bulduklarını*” (s. 230) öğreniriz. Genç adam, Salim ve Sünbül'ün anarşist oldukları ve yaptıklarını başkalarına söylemesin diye Hasan Baba'yı öldürdükleri suçlamasını yaparlar. Sorulan sorulara cevap vermeyen Sünbül'ün hasta olduğuna inanmazlar, hastane raporlarına ve belgelere bakmazlar. Salim'in, Adil Ağabey'e mektup yazmasının nedeni ise “*kullanmadığı üç haftalık iznini sayın Alman şeflerinden*” (s. 230) onun adına yalvararak da olsa alması gerektiği ricasıdır.

Atılma korkusu, işsiz kalma korkusu, yok sayılma, dışlanma, yabancılaşıma, Sünbül'ün bölünmüş benlikleri, zaman zaman şizoide varan psikolojik gerilimler, yadır söylenceleriyle mitik ve masalsı bir söylem, ölümün otantikliği, ölümün ve kutsal inancının yarattığı derin yarılma ile simgesel düzlemde anne karmaşası; Türkiye'den göç eden ya da bir süre sonra memlekete kesin dönüş yapan insanların yaşadıkları ve göç algısı E-5'in sinematografik dünyasındaki varolma biçimlerini yansıtır son tahlilde.

E-5'teki dramatik aksiyonun önemli bir sacayağını da ölüm ve ölüye karşı takınılan tavır oluşturur. Romandaki çaresizliği ve eylem alanını oluşturan bu izlek, anlatının her kısmına sinmiştir. Levinas'ın "*Kişi, kendi varlığını dünyada ebedileştirmek için ölümle durmadan savaşı.*" (Şahin, 2006: 307) dediği bu somut ve soğuk gerçekliğin görünümü üzerinde durmak lazım.

Ölüm, yirminci yüzyıl felsefesinin önemli düşünüm alanlarından biridir. "Başka", "öteki", "varlık", "metafizik", "arzu", "öznellik", "etik", "dil", "anlam" gibi konular üzerine felsefesini sistemleştiren yirminci yüzyılın önemli filozoflarından Emmanuel Levinas, ölümü, imkânsız bir hiçliğe çağrı olarak gördüğü ıstırapla yakınlığı içerisinde inceler. Ona göre bilinmez ve gizemli bir karakteri olan ölüm, mutlak olarak meçhuldür ve hiçlikten doğmaz. Bu açıdan ölüm, gelecekle ilişkili olarak, gizemden yola çıkılarak incelenmelidir (Gözel, 2011: 107-108).

Ölüm kavramı Heidegger'de Dasein'in nihaî imkânı olarak ele alınır. Otantiklik kipinde "*ölüm karşısında aktif olan özne*" (Gözel, 2011: 107-108), vuzuhla ve yiğitlikle üstlenildiği için imkânsızlığın imkânsızlığını imler. Ve son tahlilde özneyi özgürlüğe ulaştırır.

Levinas'ta "*mutlak anlamda kesin bir olasılık...*" (Levinas, 2011: 59) olan ve her olasılığı olası kılan olasılık şeklinde ele alınan ölüm, Barrett'a göre "*benim olanaklarımın en aşırı ve mutlağı olan ölüm diğer tüm olanakları kesip atması yönüyle aşırıdır. Mutlaktır; çünkü insan, sevdiklerinin ölümü de dâhil diğer tüm kalp kırıklıklarının zaman içinde bir biçimde üstesinden gelebilir; oysa kendi ölümü onun yaşamının sonudur.*" (Barrett, 2003: 227) der.

Gerçekten de E-5'te psikolojik gerilimleri sağlayan Hasan Baba'nın ölümü, tüm kalp kırıklıkları unutturur. Salim ve Sünbül'ün özbenliğine aşırı baskı yaparak onları kaygı ve korkuya iter. Nihailiği ve kesinliğiyle varolma biçimlerini tersini çevirmeye çalışır.

4. KILLARI YOLUNMUŞ MAYMUN İSİMLİ ESERDE VAROLMA BİÇİMLERİ VE GÖÇ OLGUSU

4.1. Varolma Biçimleri

*“Shakespeare ve Dostoyevski sizin içinize bir aziz ya da cani olamayışın pişmanlığını yerleştirdi.”**

Devasa bir muamma olan insanı yorumlamak; yaratımlarını, söylemlerini, kendini var etme ve gerçekleştirme çabalarını anlamayı gerektirmektedir. Bu anlama çabaları, binlerce yıldır felsefenin, tarihin, sanatın, teolojinin, coğrafyanın edebiyatın; son yüzyıllarda psikolojinin, mantığın ve antropolojinin; nesnel bilimlerde de fiziğin, matematiğin, tıbbın, kimya ve biyolojinin ve burada ismini sayamadığımız pek çok bilimin ve disiplinin çalışmalarının ana eksenini oluşturmuştur. Özellikle klasik ve modernist dönemlerde bir özne olarak kutsanan insan, postmodernist olarak adlandırdığımız son altmış yılda, daha fazla sorgulanmaya, bu disiplinlerin masasına yatırılmaya ve her türlü varolma boyutlarıyla irdelenmeye başlanmıştır.

Sosyal bir bilim olan edebiyat bilimi ve sanatı, makro boyutta evreni, mikro boyutta ise insanı ele alır. Edimleriyle, bilişsel süreçleriyle, yaratımları (bu yaratım(lar) hermeneutik, diyalektik ve analitik bağlamlarıyla, geniş olarak algılanmalıdır), eylemleri ve eylemlerinin sonuçlarıyla özne olarak metnin ana unsurudur. Bu bağlamda, makro ve mikro boyutlarıyla evreni ve insanı algılayış, aktarış ve sunuş biçimlerini çözümlemek, edebiyat bilim ve eleştirisinin ana hedefidir. Bu ereği gerçekleştirmek, tüm bilim ve disiplinleri kendine dert edinmiş edebiyatı anlamamızı ve geniş boyutuyla evren ile dünyayı yorumlamamızı sağlar. Her bilimde olduğu gibi edebiyat bilminde de bu çözümleme işlemi belirli yöntemlerle yapılır. Bu, hem çalışmayı sınırlandırmak hem de Şeyh Galib’in “evrenin gözbebeği” olarak nitelendirdiği insanı anlamak için gereklidir.

Varolmak, felsefe geleneği içerisinde, “özgür bireyle ilgili bir kategori olarak, kişinin kendisini alternatifler karşısındaki özgür seçimler yoluyla gerçekleştirmesi durumu ya da eylemi” (Cevizci, 1999: 888) olarak tanımlanır. Buna karşın, kavramın öz

* Emil Michel Cioran, Gözyaşları ve Azizler, Çev. İsmail Yerguz, Jaguar Kitap, İstanbul, 2015, s.31.

ve tam tanımlaması, “... kişinin bir grup, sınıf ya da yığının üyesi olmaktan alabildiğince çıkararak, daha çok ve daha yoğun olarak bir birey hâline gelmesini; bireysellik adına tümelliği aşmasını; izleyici olmaktan çıkararak aktif aktör hâline gelmeye çalışmasını” (Cevizci, 1999: 888) ifade eder. Buna göre varolma, kişinin herkes olmayı, tümelleşmeyi, nesne olmayı reddederek aktif bir özne olmasını ve özgür olmasını gerektirir. Herkesleşmekten ve seçim yap(a)mamaktan kaçan birey, seçimler yaparak ve özgürleşerek varolmaya ulaşır.

Tüm varolma çabalarının sonucunda özgürleşen bireyin vardığı nokta, daha doğru bir ifade ile *varolma çabasının bir sonucu* olarak tanımlayabileceğimiz *varoluş*-“varolma durumu”dur. Bu varolma durumu, “...somut olarak olma ya da bulunuş; bir gerçekliği olma ya da gerçekleşmiş olarak varolma; gizilgüç olarak değil de etkin olarak bir varlığa sahip olma; varlığın doğasını kuran ‘öz’ün karşıtı olarak bir şeyin ne olduğu ya da nasıl olduğu olgusu değil de o şeyin varolduğu olgusu” (Güçlü, Uzun, Uzun, Yolsal, 2003: 1521) olarak tanımlanabilir. Bu tanımdan, varoluşun varolma ile doğrudan ilintili olduğunu, varoluşun varolmanın bir sonucu olarak belirlediğini, tümelliği aşan ve özne olan bireyin kendini ve şeyleri var ettiğini çıkarsayabiliriz. Çalışmamızda hülâsa ettiğimiz varolma ve varoluş biçimleri metindeki tip ve karakterlerle birlikte, metnin kendisi ve yazarın o metni yaratış biçimidir.

Bu bağlamda Müslüman Doğu kültüründe ve Osmanlı Türkçesinde şekil, sûret, nevi, hey’et, temsîl, remiz, mecâz, istiare, kinâye, sûret-i hâriciye, bediâ-i lâfziye, bediâ-i mâneviye gibi kavramlarla karşılanan *biçim*, “sınırlanmakla belirlenmiş özdek ya da uzay” (Hançerlioğlu, 1989: 26) olarak, kısaca tanımlanabilir. Akarsu ise *biçimi*, “ ‘Ne’ olana karşıt olarak ‘nasıl’ olan. Kaos durumunda, düzensiz ve belirlenmemiş olana karşılık sınırlanmış, düzenlenmiş olan. Bir nesnenin, biçim almamış özdeğinden, içeriğinden ayırmak üzere, onun dışını, dış çizgilerini, aynı zamanda iç yapısını, kuruluşunu, düzenini belirleyen. Biçim almamış özdeğe karşılık, belli bir düzene girmiş olan.” (Akarsu, 1975: 29) olarak tanımlar. Mantık, bilgi öğretisi, etik, varlıkbilim, ahlâk felsefesi, dilbilim, edebiyat, estetik, doğa ve tarih felsefesinde özel bir önemi olan bu fenomen, hemen her dönemde önemli bir kavram olarak incelenmiştir. Bu tanımlamalardan, *biçim*; varoluşa ulaşan varolanın, uzay ve zamanda, sınırlanmışlığını ifade eder.

Eserleriyle (özellikle Varlık ve Zaman) felsefe tarihinin ve özellikle yirminci yüzyıl teoloji, varoluş ve ontoloji felsefelerinin en yaratıcı düşünürlerinden biri olan Martin Heidegger'in varoluş felsefesinin önemli kavramlarından biri olan *varoluş biçimlerini* Bedia Akarsu, “*İnsan varlığının ya da varoluşunun varlık (varolma) belirtileri ya da temel yapıları. (...) Bunlar nesnel düşünce belirlenimleri olan kategorilerin karşısı olarak, insan varoluşuyla ilgili belirlenimlerdir, (ör. Dünyada olma, birlikte olma, anlama, durum, kaygı, korku.) İnsanın dünyası nesnel ölçeklerle ölçülemez, niteliksel belirlenimler olan varoluş biçimleriyle ölçülebilir ancak. Dünyada- olma uzayla ilgili bir belirlenim değil, bir varoluş biçimidir.*” (Akarsu, 1975: 178-179) şeklinde açıklar. Böylece, edebiyat ve sanat eserlerinde dış görünüş, form anlamlarına gelen *biçim*, Heidegger'in varlık felsefesinde varolma belirtileri anlamını da yüklenir. Bizim burada üzerinde duracağımız varolma biçimleri; metin ile metnin uzay-zamansallığı ve uzamsallığı içerisinde kahramanların varolma şekilleri ve yazar tarafından yaratılma biçimleridir.

4.1.1. Kılıarı Yolunmuş Maymun'da Varolma Biçimlerinin Çözümlemesi

4.1.1.1. Varolmaya Çalışan Hakikat Savaşçısı

Özellikle on dokuzuncu yüzyıl sonrası edebî ve felsefe geleneğinde (ki, bunu pekâlâ daha gerilere götürme şansımız da vardır) var olan, yaratılmış sanatsal anlatılar, varolma biçimleri bağlamında pek çok sorunsalı kendilerine dert edinmişlerdir. Bu sorunsalların en başında zaman, uzam ve biçim unsurları gelir. İlkçağ felsefesinden beri özellikle varlık felsefesinin cevaplar aradığı “*Zaman nedir? Uzam nedir? İnsan zamanın içinde mi var olur yoksa zaman insanı mı var eder? Zaman insan zihninin kurguladığı bir yanılsama mıdır? Uzam ile zaman birbirini yaratır mı? Zaman uzamın içinde, uzam da zamanın içinde mi varolurlar?*” gibi sorular bu anlamda önemlidir. Diyesi özellikle on dokuzuncu yüzyıl sonrası edebî anlatıları da bu sorular çerçevesinde pek çok yapıt yaratmıştır. Marcel Proust'un *Kayıp Zamanın İzinde* serisi bu anlamda önemli bir örnektir. Yine felsefede Heidegger'in, Levinas'ın, Husserl'in ve pek çok filozofun çalışmaları ve bunları edebî metinlere uygulamaları; Paul Ricœur'un *Zaman*

ve *Anlatı Çözümlemeleri* ile Gaston Bachelard'ın *Uzamanın Poetikası* isimli eserini bu çalışmalara ekleyebiliriz.

1976 yılında yayımlanan ilk romanı *İş Sürgünleri* ile sosyal gerçekçi bir edebiyatı ve Sosyalist dünya görüşünü benimseyen Dal, bu romanında “*ezilen, sömürülen insanı, bir konu bütünlüğü ve zamandizimsel anlatım içinde*” öykülemiştir (Ecevit, 2001b: 164). Ecevit bunun sebebini yazarın birinci kuşağı temsil etmesine ve Almanya'daki Türk insanının “*yaşadığı kültür şoku, farklı kültürlerle uyumsuzluğu, dışlanmışlığı, yabancılığı*” (Ecevit, 2001b: 163) anlatma gereğini kendinde hissetmesine bağlar. Bu tespit, 1972 yılında Almanya'ya göç eden Dal'ın ilk romanı olan *İş Sürgünleri* için doğru bir tespittir. Eser, 1974 yılında Ford fabrikalarında on bin Türk işçisinin katıldığı sendikaların denetimi dışındaki bir grevi anlatır. Buna karşın 1979 yılında yayımlanan *E-5* romanı, Dal'ın edebî yaşamındaki radikal değişimin az da olsa sinyallerini verir. Yazarın kendi ifadesiyle “*emeği peşinde, karnını doyurma uğraşı içindeki insanın dünya içindeki yalnızlığı*” (Dal- Arolat, 1988: 65; Ecevit, 2001b: 164)nı anlatan bu roman, “*Geleneksel- gerçekçi anlatımın zamandizini; geriye dönüşlerle, anılarla, Çanakkale Savaşı öyküleri ve fantastik yatır söylenceleriyle*” (Ecevit, 2001b: 165) delmeye başlamıştır aynı zamanda. Geleneksel gerçekçi anlatının zamandizininin kırılması, dilin gerçekçi boyutundan koparılıp yer yer Öztürkçe endişesiyle oluşturulması ve bu endişenin kimi yerlerde yerini masalsı, mitik, destansı bir dile yerini bırakması önemlidir. Yazarın 1976-1983 yılları arasında kaleme aldığı öyküleri *Yanlış Cennetin Kuşları* adı altında 1985 yılında yayımlanır. *Yanlış Cennetin Kuşları*, yazarın toplumcu gerçekçi söylem ve edebiyattan nasıl koptuğunu daha somut bir şekilde gözler önüne sercektir. Bunu *Merhaba Berlin* isimli öyküsünde görmek mümkündür. Merhaba Berlin'in anlatıcısı, bir yerde şöyle der:

“*Onları artık düşündüğüm, dert ettiğim yok. ‘Onları’ dediğim: Buradan çalışmaya gelmişlerdi (...) Şimdi birazcık sanat yapmama izin verirsiniz (...)*” (Aktaran: Ecevit, 2001b: 166)

Tüm bu dirsek temasları, Dal'ın farklı bir anlayış içindeki yazar kimlik anlayışını oluşturmaya başladığını gösterir. 1988 yılında yayımlanan *Kılları Yolunmuş Maymun*, modernist ve postmodernist unsurları birbirine harmanlamasıyla, Ecevit'in deyişiyle yazarın, “*modernist öğelerden yalıtıp postmodernist eğilim ve unsurları*” (Ecevit, 2001: 92) nı anlatısına sokan ilk Türk yazar olarak anılmasına sebep olmuştur.

Ne ki, Ecevit *Kılları Yolunmuş Maymun* ile birlikte 1999 yılında yayımlanan *Fabrikada Bir Saraylı*'yı da bu avangardist eğilime eklemeler.

Dolayısıyla bizim burada çözümlemesini yapacağımız *Kılları Yolunmuş Maymun*, deneysel bir romandır ve Türk edebiyatında ilk bilinçli postmodernist anlatılardan bir tanesidir. Bu büyük geleneğe kısa bir süre sonra Orhan Pamuk'un, Selim İleri'nin, Buket Uzuner'in, Ayla Kutlu'nun, Nedim Gürsel'in, Erhan Bener'in, Peride Celâl'in, Pınar Kür'ün, Hilmi Yavuz'un, Hasan Ali Toptaş'ın, Metin Kaçan'ın ve Bilge Karasu'nun bazı anlatıları da eklenir. Fakat Dal'ın *Kılları Yolunmuş Maymun*'u, biçimsel açıdan Türk edebiyatında eşi ender görülen bir ilk romandır. Ecevit, “verilen sayfa numaralarının yeniden düzenlenmesiyle, kendisinden üç alternatif metin üretilmektedir. Alman Piper yayınevi, 1988 yılında yayımladığı bu romanın, sayfaların iki-öne-bir-geriye ritmik düzenlemesiyle oluşturulmuş alternatif o kumasının Almanca çevirisini Janitscharenmusik (Yeniçeri Müziği)” (Ecevit, 2001: 92) adıyla 1999 yılında yayımladığını belirtir. *Kılları Yolunmuş Maymun* için aynı yerde Ecevit, dünya genelinde bir düz bir de alternatif okuması basılan ilk metindir, der. Buna karşın Ecevit'in bu iddiasının doğru olmadığını, bir düz bir de alternatif okuması basılan ilk metnin 1968 yılında yayımlanan Cortázar'ın *Ruyuela* (Seksek) isimli metni olduğunu burada belirtmekte fayda vardır.¹⁶

Kılları Yolunmuş Maymun seksen yedi bölümden ve üç yüz altmış sayfadan oluşan bir metindir. İlk sayfadaki *Klavuz Söz* başlığı altında yazar, okuru metni nasıl alternatif biçimde okuyabileceği konusunda yönlendirir:

“Bu kitap tek bir roman olarak okunabileceği gibi, iki ayrı roman olarak da okunabilir.

Okuyucu bu kitapta üçüncü bir roman okumak isterse, bölüm alttlarındaki sayıları izlemesi gerekecek.

¹⁶ Gerçi, aynı yazar bu hatalı yorumunu 1998 yılında yayımlanan bir yazısında düzeltir: Yıldız Ecevit, “Almanya’da Yaşayıp Türkçe Yazan Bir Yazar: Güney Dal”, Cumhuriyet Kitap, 26.11.1998; Gurbeti Vatan Edenler Almanca Yazan Almanyalı Türkler Yay. Haz. Mahmut Karakuş, Nilüfer Kuruyazıcı, Türkiye Cumhuriyeti Kültür Bakanlığı Yayınları, Ankara, 2001, s. 163-176. Yukarıda da değinildiği gibi Cortázar da dilsel kalıplarla hesaplaşma ereği güder. Bunun en önemli örneklerini bizzat *Seksek*’te görmek mümkündür. Bkz. Julio Cortázar, a.g.e, Örneğin, “Eğer bir yapıtın hacmi ve gücü yazarının bu konudaki bütün bilgilerini özetle aktarmayı gerçekleştirmek istediğini düşündürüyorsa, tam karşısı bir girişime atılmak, uzlaşmaz hesaplar çıkarmayı denemek söz konusudur o zaman, bunu belirtmekte acele davranmalı.” (s. 608)

Okuyucuya yardım olur amacıyla bölüm sayılarını bir kez de topluca veriyoruz.” (Dal, 1988: 7- Bundan sonra eserden yapılacak alıntılar bu metinden olacaktır bu sebeple alıntılarda salt sayfa numaraları verilecektir. U.Ö.)

Peki, yazar bölüm sayılarını ve alternatif okumaları neye göre planlamıştır? Bu soru, karşılığını ilk olarak 43. bölümde (s. 209- 212) bulmaya başlayacaktır. Burada, “mehter musikisinden” bahsedilmektedir. Mehter musikisinin *ritimleri*, 87. bölümde çözüme tam manasıyla kavuşur:

“Canı sıkılıp başka bir roman daha okumak isterse, bu kez de son okuduğu ‘Kılları Yolunmuş Maymun’u mehter vuruşları ile düzenler, verirsın eline (...) Aslolan ritim!.. Nasıl olsa bizim var artık!..” (s. 360)

“Canı sıkılıp başka bir roman daha okumak” isteme ihtimali olan; anlatıcı, yazar ve okur; kahramanın matruşka diye adlandırdığımız şekilde iç içe geçmesinden dolayı Ömer Kul isminde somutlaşan *dişil* okurdur. Kılavuz Söz’de yazar, bu ritimleri, “1 – 46 – 2 – 3 – 4 – 47 – 5 – 48 – 49 – 50 – 6 – 51 – 7 – 8 – 9 – 52 – 10 – 53 – 54 – 55 – 11 – 56 – 12 – 13 – 14 – 57 – 15 – 58 – 59 – 60 – 16 – 61 – 17 – 18 – 19 – 62 – 20 – 63 – 64 – 65 – 21 – 66 – 22 – 23 – 24 – 67 – 25 – 68 – 69 – 70 – 26 – 71 – 27 – 28 – 29 – 72 – 30 – 73 – 74 – 75 – 31 – 76 – 32 – 33 – 34 – 77 – 35 – 78 – 79 – 80 – 36 – 81 – 37 – 38 – 39 – 82 – 40 – 83 – 84 – 85 – 41 – 86 – 42 – 43 – 44 – 87 – 45” (7) şeklinde topluca verir. Matematikteki serileri, biyolojideki genetik algoritmaları ansitan bu ritimler, aynı zamanda mehter ritimlerini çağırıştırır. Fakat metindeki en önemli işlevi, alternatif ve en az üç farklı şekilde bir okumaya olanak sağlamasıdır. Buradan, eserin ilk olarak biçimi kendine dert edindiği sonucu çıkarsanabilir.

Kılavuz Söz’den ve bu karmaşık algoritmadan sonra yazar, Turgut Uyar’ın Gazete Günleri başlıklı bir şiirinin tefrika başlıklı bir bölümüne yer verir. Şiir, şu şekildedir:

tefrika

Öyle şeyler gördük ki

unutmam artık

unutmayalım artık

Tefrika, ilk baskısı 1974 yılında yapılan ve *Toplandılar (70- 73 Notları)* başlığı altında yayımlanan kitabın, *Gazete I- II- III*¹⁷ başlıkları altında yayımlanan uzun şiirinin kısa bir bölümüdür. Bu bölümde Uyar, şiirini hayalî bir gazete olarak tasarlamış ve Dal'ın alıntı yaptığı dışında dört *tefrika* yayımlamıştır. *Tefrika*, “gazete ve dergilerde çıkan, birbirini tamamlayan yazılardan oluşan dizi; bu biçimde yayımlanan ve ikilik” (TDK Güncel Türkçe Sözlük) anlamlarına gelmektedir. Dal, algoritmik, mehter ritimlerine göre düzenlenmiş Kılavuz’undan sonra, Uyar’ın bu şiirini alıntılarla okuru bir oyuna davet eder. Okur, “öyle şeyler gördük ki” tümcesiyle, karmaşık bir romanının içerisine dâhil olacağını sezmeye başlamış ve tekrarlanan “artık” sözcüğüyle de bir zamansallığa, üstelik “tefrika” bir zamansallığa, bir gazeteye eklemeneceğinin az da olsa farkına varmıştır. “Unutmam” fiili, [Biz] “Unutmayalım” şeklinde birinci çoğul şahsa evrilince bir çokluk ifadesi anlamını yüklenir ve Güncel Türkçe Sözlük’te tanımlanan üçüncü anlamını (“ikilik”) benimser. Bu düâlite, romanın ilerleyen bölümlerinde yerini Ömer Kul- İbrahim Yaprak düälitesine bırakacak fakat hep varolacaktır.

İki ana bölümden oluşan birinci bölüm, 1 ile 45. kısımları kapsar (s. 11- 218). İkinci bölüm, anlatıcı- yazar ve kahraman olan (aynı Ömer Kul gibi) İbrahim Yaprak’ın “zaman” ve “mekân”ın neliğini sorgulayan, kurgu içindeki yazar ve buna ek olarak casus notlarıyla başlamaktadır. İbrahim Yaprak’ın romanında başkahraman olan ve bizim okuduğumuz *Kılları Yolunmuş Maymun*’un da başkahramanı olan Ömer Kul’a göre Yaprak bir casustur. Çünkü Ömer Kul’un yerine geçebiliyor, düşüncelerini biliyor ve notlarına ulaşabiliyordur. İkinci bölüme geçmeden önce bir “ara metin” olarak nitelendirebileceğimiz *Bir Casusun Notlarından*’da İbrahim Yaprak’ın yaratıcısı Güney Dal ve romanda bir yazar karakter olarak var olan İbrahim Yaprak, şu metinlere yer verirler (s. 219):

“Zamanı ve mekanı kaldırdık mı, zaman ve mekanı kaldırdığımızı nasıl anlayacağız?”

İbrahim Yaprak

¹⁷ Turgut Uyar, *Büyük Saat*, Yapı Kredi Yayınları (2. Baskı), İstanbul, 2004, s. 479- 493.

Uzun ince bir yoldayım
Gidiyorum gündüz gece
Bilmiyorum ne haldeyim
Gidiyorum gündüz gece

Âşık Veysel”

Görüldüğü üzere yazar, ikinci bölümü “zamansallık” üzerine kurduğunu açıkça okura ilan etmektedir. Kimdir casus? Ömer Kul nasıl bu şizoid duruma gelmiş ve Foucault’nun “hastane”sinde İbrahim Yaprak’la iç içe girmiştir? Yazar buraya kadar neler yapmıştır?

Kulları Yolunmuş Maymun bir yer altı treniyle başlar. Henüz ismi verilmemiş olan Ömer Kul, arabası olmasına rağmen “*Berlin gibi dört yanı kapalı bir kentte*” (s. 11) özel arabasını kullanmayı bir lüks olarak görür. Bu sebeple şehir içi banliyö trenini kullanır. Banliyö trenleri rahat, ucuz ve dakiktir. Roman birincil okumada henüz başlamışken, çarpıcı bir sahneyle karşılaşılır. Çocuklu bir kadın, çocuk arabasıyla yer altı treninin merdivenlerinden inmekte zorlanmaktadır. Kul, kadına yardım eder. Mart ayında kırk sekiz yaşına basacaktır ve bu yaşına kadar “*ne bir kimseyle alay et(miş) ne de (bir kimseyi) küçüksemiştir.*” (s. 11) Buna karşın yardım ettiği insanlardan hiçbir şey beklememiştir. Bebek arabasını indirirken “*Buyurun, bitte schön* (önemli değil, buyurun)” (s. 12) der. Kadın onun suratına bakmadan gülümseyerek uzaklaşır. Bunun üzerine Ömer Kul, Almanların hâlâ Türklerden korktuğu duygusuna kapılır; “*Almanlar biz yabancılardan, özellikle Türklerden hâlâ çekiniyorlar sanırım. Oysa yirmibeş yıldan fazla oldu onlarla iç içe oluşumuz.*” (s. 12) Bunu da, ironik bir şekilde Mehmet Ali Ağca’nın Papa’ya yaptığı suikast girişimine¹⁸ bağlar: “*Düşünüyorum da bazan, hakları da yok değil hani. Sen durup dururken adamların Papa’sını öldürmeye bak!*” (s. 12)

¹⁸ 13 Mayıs 1981’de II. Jean Paul’e suikast düzenleyen Mehmet Ali Ağca’nın suikast soruşturması boyunca 128 kez ifadesi alındı. 22 Mart 1986’da İtalya’da ömür boyu hapis cezasına çarptırıldı. Vurulmasından 4 gün sonra kendisini vuranı affettiğini bildiren II. Jean Paul, Ağca’yı 27 Aralık 1983’te bizzat İtalyan cezaevinde ziyaret etti. 13 Haziran 2000’de dönemin İtalya Cumhurbaşkanı Carlo Azeglio Ciampi’nin affını onaylamasıyla Türkiye’ye iade edildi. Sadece gasp suçundan Türkiye’ye iadesi kararlaştırılan Mehmet Ali Ağca’nın Abdi İpekçi cinayetinden tekrar yargılanmasının mümkün olmadığı açıklandı. Mahkemede ‘Ben Abdi İpekçi’nin katili değilim. Sadece aktörlük yaptım’ dedi. Her

Ötekileştirilen ve “yabancı” olduğu, “başka” olduğu hissettirilen Kul, trene biner binmez birçoklarının yaptığı gibi hemen koşturarak boş yer bulup da oturayım diye tutturmaz (s. 12). Bunun yerine, elinden geldiğince az ilgi çekmeye çalışır. Ömer Kul, sürekli psikolojik ve kültürel saldırıya uğrayan, farklı kültürden gelen ve azınlığı temsil eden bir ötekidir. Freire, ezilenlerin kültürel boyun eğdirmeye de maruz bırakıldıklarını belirterek ekler: *“boyun eğdirme, saldırıya uğrayanların kültürel özgünlüğünü yitirmesine yol açar; saldırıya uğrayanlar zamanla istilacıların değerlerini, normlarını ve hedeflerini benimserler. Egemen olma, diğerlerini kendi görünüşlerine, yaşama tarzlarına göre biçimlendirme tutkusu içindeki istilacılar, saldırdıkları insanların gerçekliği nasıl kavradıklarını bilmek isterler; çünkü ancak bu şekilde daha etkin biçimde egemen olabilirler.”* (Freire, 2014: 145) Kültürel özgünlüğünü saldırı altında hisseden Ömer Kul, *“gazetelerdeki haberlerle artık ilişki...”* (s. 13) sini keser. Gazetelerdeki salt düşünce yazılarını okur ve kendini küçük aydın, zavallı dünyasına kapatır. Bu, aynı zamanda işçi Ömer Kul’un bir sınıf atlama mücadelesidir. İşlikten arkadaşı “gizli” şair, Türk göçmen Çetin’den daktilosunu ödünç almayı düşünür. Daktiloyu istemesinin sebebi “Benim Gerçeklerim” adı altında bir kitap yazmak istemesidir (13-14). Böyle bir kitap yazma gerekmesini de *“günümüzde artık iyice giriftleşmiş olan ‘gerçek’ kavramına bir yalınlık, bir aydınlık da olsa”* (s. 14) getirebilmek olarak özetler. Kendisi gibi küçük küçük gerçek arayıcıları, insanlığı özlenen total gerçeğe kavuşturacaklardır. İnsanlığın tüm bireyleri tarafından aynı biçimde görülecek olan, yalın ve yalanlardan arınmış “gerçek”, gerçek tüccarlarının, gerçeği kendilerine göre yok edip ceplerini dolduranların, tarihin küflü labirentlerinde sonsuza değin yitip gitmesine sebep olacaktır. Burada okurun aklına, pasif bir karakter

duruşmasından sonra gazetecilere mektup dağıtan Mehmet Ali Ağca, Vatikan’a da tehdit savurarak hesap soracağını ileri sürdü. Ağca, ‘Katolik olmam için Vatikan bana 50 milyon dolar, özgürlük ve kardinallik önerdi.’ iddiasında da bulundu. 2014 yılının Aralık ayında Papa II. Jean Paul’un mezarını ziyaret etmiştir. Bu ziyaret için uygunsuz seyahat belgeleri ile İtalya’ya girdiğinden dolayı 30 Aralık 2014 tarihinde sınır dışı edilerek Türkiye’ye gönderildi. Mehmet Ali Ağca’nın İpekçi cinayetinden aldığı ölüm cezası 1991 yılında yürürlüğe konulan İnfaz Yasası gereği 10 yıl hapse çevrilmişti. Kadıköy’de iki ayrı gasp ve soygun suçlarından aldığı toplam 36 yıl ağır hapis cezası da, kamuoyunda Rahşan Affi olarak bilinen Af Yasası nedeniyle 7 yıl 2 ay hapse çevrilmişti. 12 Ocak 2006 tarihinde serbest bırakıldı. Adalet Bakanlığı’nın itirazı üzerine, Yargıtay tahliye kararını oybirliğiyle bozdu, Mehmet Ali Ağca 20 Ocak 2006 tarihinde tekrar tutuklanıp Kartal H Tipi Cezaevi’ne konuldu. 18 Ocak 2010 tarihinde cezasını tamamlayıp hapisten çıkmıştır. Bkz. https://tr.wikipedia.org/wiki/Mehmet_Ali_Ağca

olarak tipolojisi çizilmiş olan Ömer Kul'un bu işi başarıp başaramayacağı sorusu gelir. Salt düşünce yazılarını okuyan, onları biriktiren ve kendine göre yorumlayan, haber yazılarını bir yalan olarak gören ve kendini gerçekliğin savunucusu bir şövalye olarak gören Kul, çağdaş bir Don Quijote olmaya kararlı bir şekilde, bu fikri arkadaşlarına açar. Fikrini açtığı arkadaşları gizli şair Çetin ve çocukluk arkadaşı Behçet'tir. Behçet ve Çetin'le bir yıl önce gazete ve haberleri konuştuğunda (onlar Ömer Kul'un gazetecilik ve habercilikten bir şey anlamadığını düşünürler) kabul görmez. Üç ay, iki haftalık bir sürenin sonunda arkadaşlarını evine davet ederek bu fikrini onlara açar (18). Bu, Kul için verili düzene, dayatmaya ve sınırlamaya bir başkaldırıdır. Temiz gerçekler, ülkü değer olarak Kul tarafından kutsanır. Hemen her gün, gazetelerde okudukları haberleri Ömer Kul'a anlatan Behçet ve Çetin, bu gecedен sonra haftalarca onunla gazeteler ve haberler konusunda konuşmazlar. Romanın, özellikle ilk bölümde ana çatışmasını oluşturan Benim Gerçeklerim adlı, hiç yazıl(a)mayacak kitap, kısa bir zaman sonra bir gazeteye evrilecek, sonunda da duvar gazetesi olarak çıkarılabilecektir. Romanın buraya kadar olan bölümü, simgesel görüntü düzeyleri ve entrik kurgu bağlamında KORA şemasına (Korkmaz, 2015: 103, 106, 111) şu şekilde yerleştirilebilir:

	Ülkü değer (Tematik güç)	Karşıdeğer (Karşı Güç)
Kişi	- Ömer Kul	- Behçet - Çetin - Fabrika işçileri - Almanya'da yaşayan diğer Türkler - Gerçek tüccarları - Gerçeği dönüştürerek çarpıtan, pazarlayanlar - Yabancıları yok sayan ve onlardan korkan Almanlar

Kavram	- Varolmaya çalışma - Kendilik bilinci - Öznenin “kendi” gerçekleri	- Ötekileşme - Yok sayılma - Umursanmama - Özneye karşı beslenen “göçmen” önyargısı
Simge	- Benim Gerçeklerim isimli kitap - Gazetelerden, ansiklopedi ve kitaplardan toplanan bilgiler	- 05. 22 treni ve işçileri taşıyan diğer trenler - “Öteki” gazeteler - Tarihin küflü labirentleri - Berlin - Gazete ve televizyon haberleri

KORA şemasından da görülebileceği üzere, bu bölümdeki entrik kurguyu, Ömer Kul’un bir kitap yazma planı ve yıllardır yaşadığı ülkede yok sayılması oluşturur. Yok sayılan özne, o toplum ve kültüre karşı, o topluma ait olduğunu düşündüğü ve “yalan” olarak nitelendirdiği haberlere karşı bir tepki geliştirir. Bu tepkiyi, ülkü değerini kişiler bağlamında tek başında kalan Ömer Kul temsil eder. Altı yıldır Berlin’den ayrılmayan ve Türkiye’ye, çocukluğunun kenti Çanakkale’ye gitmeyen Kul, “*vücudum/n/un bir parçası...*” (s. 22) olarak gördüğü Behçet’in, her yıl çocukları ve karısını memlekete gönderirken kendinin neden gitmediği sorusunu duyar. Hatta Behçet ve Çetin, Almanya’da, gizli bir sevgilisi olup olmadığını sorarak ondan şüphelerini dile getirirler. Kul, simgesel bir şekilde, altıncı bölüme tam başlarken altı yıldır Türkiye’ye gitmediğini ansır. Çocukluk arkadaşı ve memleketlisi Behçet, Çanakkale’nin bu yıllar içerisinde ne kadar geliştiğini ve değiştiğini söylese de (s. 25) Ömer Kul’u ikna edemez. Çanakkale, artık onun için “*eski, çocukluk günleri/m/ndeki tadı yok*” (s. 26) olan yerdir. Ömer Kul, bu anlamda ülkesine ve şehrine de yabancılaşmış, bilinçaltısının çocukluk günlerine yönelmiştir.

Yedi, sekiz, dokuz ve onuncu kısımlar, varolma acıları çeken Kul’un on yıllık aile doktoru Dr. Gert’e uğradığı ve dertlerini anlattığı kısımlardır. Muayenehanenin bekleme salonunda, “*ömrümde hiçbir zaman anlaşılamadığım düşüncesi...*” (30)ne kapılan Kul, psikosomatik göçmen hastalıklarına tutulmadığını düşünür ve bunu doktora bildirir. Göçmen hastalığı olarak nitelendirdiği ruhsal hastalıkları dışalayan ve diğer göçmenleri, “*ülkelerine bir türlü dönmeyen, dönemeyen emigrantlar, (...) hastalık hastaları, halüsinasyonlar gören sağlıklı, yersiz korkular duyan kişiler...*” (s. 40) olarak gören Kul, onlarla aynı kaba konulmak istemez. Onlardan farklıdır. Kendini var etmeye çalışıyordur çünkü; aydın olmaya çalışmanın o dayanılmaz ve zavallı yalnızlığını yaşasa da, onlardan daha iyi Almanca biliyor, okuyor ve kendini gerçekleştiriyordur. Buna karşın vücudunun türlü yerlerinde, ağrıyıormuş gibi ağrıyan ve sürekli yer değiştiren acılar (s. 35-38) duyuyordur. Doktor, Kul’un kaygılarını gidermek için ona ilaçlar yazar, on günlük dinlenme verir. Yılların yorgunluğu altında ezilen Kul, derin ve kocaman bir nefes alarak muayenehaneden ayrılır: Böylece kahramanın varolma ve özbenliğini gerçekleştirim alanı işlikten ev’e doğru değişecektir. Dr. Gert’in yazdığı bu on günlük istirahat, doktorun düşündüğü şekilde hasta olduğunu kabullenemeyen Kul’un ilaçları almaması ve istirahat kararını çalıştığı yere ulaştırmasıyla başlar. Artık özne evde çıkaracağı Benim Gerçeklerim isimli duvar gazetesinde var olacaktır. Bunu yıllardır planlasa ve emeklilik günlerine ertelese de artık gerçekleştirme zamanı gelmiştir. Dr. Gert’in yazdığı reçete eczaneye gitmesi gerektiği yerde, yıllardır şizofrenik bir şekilde topladığı “kişilik” dosyasına kaldırılır. Bu kişilik dosya(lar)ında, “*aile üyeleri(mizin) her türlü hal ve gidişleri*” (s. 42) bulunmaktadır. Bölünmüş özne benliği, kendini var etme biçimi olarak kişilik dosyalarını seçmiş, kanıt olarak insanın yaşadığına ilişkin her türlü belgeye sahip çıkılması ve dosyalanması gerektiğine saplantılı bir biçimde inanmıştır (s. 43). Ömer Kul’un yarattığı bu kişilik dosyaları, bir anlamda Pandora’nın kutusudur.

Ömer Kul ve aile bireylerinin (oğul Can Kul, büyük kız Leyla Kul, eş Altın Kul ve küçük kız Burcu Kul) (45-51) kişilik dosyalarının tutulmasındaki şizofrenik titizlik, planlanan kitabın / gazetenin yayımlanması için de gösterilir. Aynı zamanda bu şizofrenik tutum yerini on ikinci bölümden itibaren yerini zamansal saplantılara bırakır. Okur, on ikinci bölümden itibaren duvar gazetesinin yaratılma sürecinde Ömer Kul’un nasıl tek tek kişilik dosyalarından haberlerin, yorumların ve küpürlerin ayıklandığını;

yazmaya nereden başlanacağını takip eder. Özne, o kadar uzun bir süre bu işlemlerle uğraşır ki, bir ara sıkıntıdan sağ bacağında, dizinin hemen altında, kurdeşene benzer bir kabartının belirdiğini ve bu kabartının, lekeye dönüşerek yayılarak büyüdüğünü, dehşetle fark eder (s. 47). Bir kabartı, kaşındıkça büyüyen leke olarak simgeselleştirilen bu bacak yarası, aslında şair arkadaşı Çetin'in de "siyasî nedenlerle" (s. 46) hapis yatmasına bir işarettir. Yayılıp büyüyen leke Kierkegaardvari bir ifadeyle "kaygı"ya dönüşecektir.

Hapishane, Foucault felsefesinde iktidar erkinin var olma ve baskı uzamını temsil eder. Foucault'da suçlulukla birlikte ele alınan cezalandırma ve son noktada "kapatılma"; "*psiko-farmolojiye ve çeşitli psikolojik ayırıcılara geçici de olsa başvuru, bedensel olmayan ceza'nın mantıksal sonucu; cezalandırma pratiğindeki köklü kırılmayı*" (Foucault, 1991: 8-11; Hülür, 2009: 455- 456) temsil eder. Bu köklü kırılmayı ve psiko-farmolojik sonuçları, roman boyunca Ömer Kul da yaşayacaktır.

On ikinci bölüm ve sonrası, Ömer Kul'un kişilik dosyalarındaki her şeyi toplayarak düzenlemesi ve Benim Gerçeklerim'in yayınlanması için yaptığı hazırlıkların sonuçlarıyla geçer: Aile üyeleri bilgilendirilmiş, kendini ailede tek söz sahibi, tek önder olarak gören Ömer Kul, yanıt verme yetkisini, bir toplantı düzenleyerek aile üyelerine vermiştir. Bir gazete çıkaracaktır. İsmi, yayın politikası ve her şeyi onun tarafından kararlaştırılmıştır. Gazete, aile üyelerinin var olma alanları olan evin bir "duvar"ında, bir duvar gazetesi olarak çıkartılacak ve her sabah yeni sayısı yayınlanacaktır. Dini inançlar konusunda tutucu olmayan ve sürekli kendini iyi bir aile babası olarak gösterme derdine düşen anlatıcı kahraman Kul, "*anlatmak istediği derin düşüncelere*" aile üyelerini nasıl yaklaştıracaktır? (s. 58)

Billurlaşmakta, daha doğru bir ifadeyle kristalleşmekte olan düşüncelerini artık büyük anlamda ve başlıklar halinde belirlemiş olan Kul, on beşinci bölümden itibaren "biçim" kaygısına düşer. Bu, arka planda Güney Dal'ın duyduğu biçim kaygısını imler. "*Düşüncelerimi kâğıda dökerken nasıl bir biçim kullanmalıyım...*" (64)

4.1.1.2. Düş- gerçeğin Sisleri Arasında Ortaya Çıkan Bölünmüş Ben: İkinci Ömer Kul

*"Gökyüzümüzün dorukları birbirine kavuştuğunda
Evimin bir çatısı olacak."*^{*}

R. D. Laing'in *Bölünmüş Benlik* isimli yapıtının "*Bir Kişiler Bilimi İçin Varoluşsal- Görüngübilimsel Temeller*" başlıklı bölümü şu cümlelerle başlar:

"Şizoid terimi, deneyiminin bütünlüğü iki ana tarzda yarılan bireye gönderme yapar: İlk bireyin dünyasıyla ilişkisinde bir yırtılma, ikincileyin bireyin kendisiyle ilişkisinde bir kopma olur. Böylesi bir kişi kendini bu dünyada 'evinde' veya 'başkalarıyla' birlikte olarak yaşantılayamaz, aksine, kendini umutsuz bir yalnızlık ve yalıtılmışlık içinde yaşantılar; dahası kendini tam bir kişiden ziyade, belki bir bedene hafifçe iştirilmiş bir zihin, iki ya da daha çok benlik vb. gibi, çeşitli biçimlerde 'bölünmüş' olarak yaşantılar." (Laing, 2012: 15)

Burada, düş-gerçeğin sisleri arasında kalan ve kendiliğinden ikincil Ömer Kul'u yaratan birinci Ömer Kul'un bölünmüş benliği söz konusudur. Şizofrenik derecede titiz olan, ailesiyle geçinemeyen ve sürekli kendini açığa çıkarmaya, dominant karakter olarak var etmeye çalışan Kul, Laing'in tanımıyla, kendisinden kopmuş, yeni benlikler yaratmış, son tahlilde bölünerek yarılmıştır. Bu yarıma nasıl gerçekleşmiştir? İkincil, üçüncül benlikler yaratarak mı yoksa farklı şekillerde mi? Aslında sorduğumuz bu sorunun içerisindeki temel önerme ve bu bağlamda vereceğimiz cevap, eserin ilk bölümünün (218'e kadar olan bölüm), ana sorunsalını ve paradigmasını yaratmaktadır. Benlikler yaratan Ömer Kul, hiçbir zaman anlaşılmadığını düşünen ve ilgi çekici biçimde Atılgan'ın *Aylak Adam C.'si* ile Atay'ın *Tutunamayanları*'nın Selim Işık'ına benzeyen bir kahramandır. Saatlere, ["09:11'de sevgili oğlum..."; (49) "...çalışma masama oturduğumda 11:32'yi gösteriyordu" (s. 45); "... Saat 15:37'de sayıları 93 tane olan..." (s. 47); "15:44'te sevgili küçük kızım Burcu..." (s. 47); "...iki dakika sonra bir başka tren daha gelecek (...) iki dakika sonra bir başkası (...) sabahın sekizine değin sürecek (...) sonra üç dakkada bir (...) sonra dokuz dakkada bir (...)" (s. 24); "Şimdi bu saatte (Kaç saat? 5:21) gelecek olan yer altı treni..." (s. 11)], yukarıda andığımız kişilik

^{*} Paul Eluard, *Dignes de vivre*, Julliard Yayınları, 1941, s.115'ten akt. Gaston Bachelard, *Mekânın Poetikası*, Çev. Aykut Derman, Kesit Yayınları, İstanbul, 1996, s.64

dosyasındaki ayrıntılara, gazetelerdeki haberlerin ayrıntılarına, çıkartacağı gazetenin biçimine, sofranın zamanında (her gün aynı dakikada) kurulup kaldırılmasına vb. sürekli kafasını takar. Bunlar gerçekleşmez ise örneğin saati bozulur, sofranın dakikası dakikasına kurulup kaldırılmaz, gazete istediği biçimde olmaz vb. ise hafakanların içerisinde kalır. Derin bir bunalıma girer ve kendini açığa vurma arzusu ile kendini gizleme arzusu arasında bölünür (Laing, 2012: 35). Öznenin bu şizofrenik ve patolojik durumu, bir noktadan sonra şiddet eğilimlerini ve anlaşıl(a)madığı düşüncesini getirecektir. Özne bu düşünceye öyle kuvvetli sarılır ki, artık “o olmayan” herkes neredeyse düşman ilan edilir; o olmayanlar sürekli değişim içerisinde, anlama ediminden yoksun ve değişkendirler: *“Oysa sizler, tam beni anladığınızı sandığım bir zamanda şu saatimin (kolumdaki dijital saati gösterdim) sayıları gibi değişiyorsunuz, atlıyorsunuz.”* (s. 58)

Değişen salt sayılar yahut Kul ailesiyle Ömer’in arkadaşları Behçet ve Çetin değildir. Koca bir döngünün içerisinde ikincil bir Ömer Kul yeniden bilinç üstüne çıktığında, özne darmadağın olmaya neredeyse eğilimli bir duruma gelmiştir. Benim Gerçeklerim, Ben’in Gerçekleri’ne dönüşmeye, düşünceler kâğıda dökülürken ne tarz biçim kullanılacağı sorusuyla başlar. Billurlarmış düşüncelerinden iki başlık çıkarmış olan Ömer Kul, bir düş görür. Bu gördüğüne “düş” adı vermesi, salt kendini rahatlatmak içindir; oysa gördükleri *“kuşkusuz gerçek”*tirler. (s. 64) Yazar bu on beşinci bölümde tanrısal bakış açısı anlatımından yer yer ikincil çoğul şahıs anlatısına da kayar: *“Biliyorum, anlatacaklarım şimdi size gülünç gelecek ama, mademki size her şeyi olduğu gibi anlatmamı istediniz...”* (s. 64)

İkincil çoğul şahıs anlatımı ve birincil tekil şahıs anlatımından sonra ikinci benliğin (Ömer Kul’un ifadesiyle düş-gerçeğin) ilk olarak nerede görüldüğü anlatılır: *“Berlin’e geldiğimden on yıl sonra filan başladı bu düş-gerçek. Zaman zaman yanımda, hemen omuz dibimde bir başka Ömer Kul daha yaşıyor, soluk alıp veriyor, ben ne yaparsam o da onları yapıyor ya da benim yaptıklarımın tam tersini yapıp beni kızdırmaya çalışıyor (...)”* (s. 65) Ardından, metnin mikro düzlemde Ömer Kul’un gazete okurlarıyla, makro düzlemdeyse Ömer Kul’un yaratıcısı olan yazar-anlatıcı-kahraman İbrahim Yaprak ile tüm bu düşsel evreni yaratmış olan Güney Dal’ın metnin okurlarıyla tartışması başlar. Bu tartışma, yakınma boyutundadır:

“Biliyorum şimdi gülmüyorsunuz ama, biraz sonra buradan çıkınca, yanımdan ayrılınca anlattıklarına katılarak güleceksiniz. (...) Ama ben her zaman inancımın savaşımını vermişimdir; anlıyor musunuz?” (s. 65)

Kimdir bu inancın savaşımını veren? Ömer Kul mu, ikincil Ömer Kul mu, İbrahim Yaprak mı yoksa Güney Dal mı? Bu sorular metni daha girift hale getirmek için yazarın bile isteye kullandığı bir tekniktir. Eco’nun deyimiyle *açık yapıt*’ın oyununa çekilen okur, bu *anlatı ormanından* yaralanmadan kurtulamayacaktır. Zaten, Güney Dal’ın da kurguladığı ve istediği budur. O, bu tarz yapıtlara açık yapıt ismini vermez. *Kılları Yolunmuş Maymun* ona göre doğurgan bir metindir:

“Zaman, mekan ve olay üçlüsü arasında (olay’ı, ille de vurgulamaya gerek yok) okuyucu, çeşitli anımsatmalarla, göndermelerle romanı kendisi kursun. Böylece okuyucu özgür alanlar bulsun kendine romanda: ‘Bu böyledir’e sık boğaz edilmeden, ‘onun başka türlü de olabileceği’ sunulsun okuyucuya. Yani ‘dişi bir okuyucu’, ‘doğurgan’, ‘yaratıcı’ bir okuyucu kazanılabilsin.” (s. 263)

“Romana bir oyun oynar gibi” katılması arzu edilen yaratıcı, doğurgan, çoğalabilen, dişil okur; bu oyuna katılarak aktif özne durumuna gelecek ve postmodern anlatının olmazsa olmazı olan bir metnin sonsuz anlam alanını (ne kadar okur varsa o kadar metin vardır) oluşturacaktır. İkincil olarak, yansıtma kuramlarının üçlü unsuru (zaman, mekân, olay) arasında yazarın seçim yaptığını belirtmesidir (“olay’ı ille de vurgulamaya gerek yok”). Metin üzerine eğilecek dikkatli ve inançlı bir beyin, *Kılları Yolunmuş Maymun*’un öyküden ziyade zaman - mekân dikotomisine odaklandığını görecektir. Yazar, zamansal ontoloji bağlamında Bergson’un zaman anlayışını benimser. Bunu, Tanpınar’ın ismini doğrudan ansızarak yapar: “Yazar Ahmet Hamdi’nin ‘Saatleri Ayarlama Enstitüsü’nü bu yüzden birkaç gündür aklından çıkarmıyordun. Sonunda dün, Kreuzberg’deki Türk Kitaplığı’na gidip o romanı aldın. Ve bütün bir gecen onunla geçti. Lise öğrencisi olduğun sıralardaki ilk okuyuşunda pek eğlenceli bulmuştun romanı. Bu kez kolayca kitabın kahramanı yerine koyuverdin kendini. Bir yığın benzerlikleriniz vardı çünkü. O da senin gibi ‘abesle iştigal’ eden bir enayiydi işte. Ama onun saate ve zamana düşkünlüğü senin saatden ve zamandan kaçışından daha somut hiç olmazsa. Bu yüzden milyon kez daha mutlu senden. Yaptığı iş yüzünden kansını bile unutmaklığı seni ne denli gerilerde bırakmış olduğunu göstermiyor mu?” (s. 256)

Bu pasaj Dal'ın hem Bergson'un ontolojik zaman anlayışından etkilendiğini hem de Tanpınar'ın *Saatleri Ayarlama Enstitüsü*'ndeki zamanı bir oyun, bir paradigma, bir öznel nesnel zaman ikilemi içerisinde algıladığını ve işlemek istediğini gösterir. Bergson ve Tanpınar'ın zamanı ele alış ve inceleyişlerinin yanında, bir yerlerde hastane odasında, doktorla arasında şu diyalog geçer:

“Saatsizliğe, daha doğrusu zamanı başka bir biçimde ölçmeye alıştım.

Önemli olan da o sanıyorum; zamanla olan ilişkilerimiz hep göreceli
(vurgulama bana ait U.Ö.) *değil midir?*

Einstein'ı mı anımsatmak istiyorsunuz?

Yok yok hiçbir şeyi anımsatmak istemiyorum. Unutunuz, eniyisi unutunuz. Biz neyse, nasılsak öyle olduğumuzu ve böyle olmaklığımızın övünülecek bir şey olduğunu; içinde bulunduğumuz hiçbir durumun kaygıya değer olmadığını, hayata ilişkin herşeyin bize muhtaç olduğunu ve ancak bizimle varlıklarını sürdürebildiklerini söylemek istiyorum.”
(s. 210)

Bu cümleler, Bergson'un sezgici zaman algılayışı ve Tanpınar'ın zaman anlayışının yanında, Einstein'ın *Genel Görelilik kuramının* da metne sindiğini ve fiziksel zamanla öznel zaman, başka bir ifadeyle nesnel zamanla öznel zamana da vurgu yapılma gereğinin hissedildiğini bize göstermektedir. Bu sebeple, ikinci bölümün (s. 221-360) çözümü yapılırken, Bergson'un zaman anlayışı ile Einstein'ın Genel Görelilik Kuramı (İzafiyet Teorisi) değerlendirilecektir.

Sonunculeyin, birinci bölümün aksiyonu, Ömer Kul'un “casus” olarak adlandırdığı ikincil benliğin metne giderek daha fazla dâhil olmasıyla ve bu şizofrenik baskılara daha fazla dayanamayan Ömer Kul'un hastaneye yatarak ikincil benliğinin farkına varmasıyla, dosyalarının kaybolmasının yahut güçten kesilerek yataktan düşmesinin sebebinin ikincil kişilikleri ve kendi yarattığı tehlikeli oyunlar olduğunun farkına varmasıyla son bulur. Duvar gazetesi, Kul ailesinin hayatında daha fazla yer kaplamaya başlar: En son daha büyük bir levhanın üzerine, daktilo edilmiş bir şekilde çıkarılmaktadır. İlk bölümün sonlarına doğru Kul, bir hastane odasında uyanacak, nereden geldiğini bilmediği mehter kasetini bir Türk göçmen hastadan aldığını düşünecek fakat kısa bir süre sonra bu mehter ritimlerini ihtiva eden kaseti kimsenin göndermediğini, hastanede göçmen bir Türk'ün nicedir kalmadığını öğrenecektir.

Aksiyon, Kul'un çıkardığı gazetenin beşinci sayısından sonra son bulacak ve uç noktada Kul'un metin içerisindeki yaratıcısı olan İbrahim Yaprak'ı hastanede bulmasıyla sonuçlanacaktır. Kul'un bölünmüş benliğinin yarattığı “hayal ürünü” olan Behçet ile Çetin de onun sandığı kadar iyi arkadaşları değildir ve hiçbir zaman olmamışlardır. Yarık gittikçe derinleşmekte ve oyun tüm hızıyla sürmektedir.

4.1.1.3. Bir Yazar Olarak İbrahim Yaprak, Bir Okur Olarak Ömer Kul

*“İçime kuşkular giriyor. Kaygılarım artıyor:
Bir Sisyphus mu olacağım ben?”**

Homeros tarafından ölümlülerin en bilgesi, en uyanığı olarak nitelendirilen Sisyphos, tanrıların gazabına uğrayarak bir kayayı durmamacasına bir dağın tepesine kadar yuvarlayıp çıkarmaya mahkûm edilmiştir. Fakat her seferinde, “(...) *kayayı tepeye kadar getirecek, kaya tepeye gelince kendi ağırlığıyla yere düşecekti(r)*” (Camus, 2011: 137). Sisyphos bir hepliğe mahkûmdur. İşte bu heplik, Zeus'u, Thanatos'u, hatta Hades'i dahi kandıran Sisyphos'un, sonunda çok yaşlı bir insan olarak ölmesiyle birlikte içerisine düştüğü sonsuz pradiğmayı oluşturur. Sonsuzdur, çünkü bu cezası hiçbir zaman bitmeyecektir; Hades'in dünyasındaki zaman, bizim dünyamızdaki dünyasal-zamandan çok farklıdır. Kemal Abdulla'nın Dede Korkut çözümlemesindeki ifadesiyle kahraman, mite yenilecektir.

Bizim metnimizde yerleşikliği, miti simgeselleştiren, diyesi onun karşılığı olan değer nedir? Ömer Kul'un ve İbrahim Yaprak'ın karşısındaki dünyadır. Zaman sürekli, ileriye doğru, dünyada olmaklığa doğru akarken Fitzgerald'ın Benjamin Button'ının, Tanpınar'ının Hayri İrdal'ının, hatta Kuntay'ın Adnan'ının sıkışmışlığını, atılmışlığını yaşar. Avrupa saati ve dünya saati ile uymayan kurmaca saatin, Kul dünyasının saatinin trajikliğini yaşar. Onun yaşadığı bu sıkışmışlığı Meşrutiyet, Mütareke ya da Genç Cumhuriyet'in zamansallıkları oluşturmaz; Avrupa'nın, yok sayılmışlığın, muhacirliğin (göçmenlik), geride bırakılmışlığın trajedisi, sıkışmışlığıdır Kul'un yaşadığı. Kısa süreçlerde, üst üste, durmadan yığılan bilgi, “iğne oyası sabırlarıyla” (s. 111) yaşamın

* Güney Dal, *Kılları Yolunmuş Maymun*, İnter Yayınları, İstanbul, 1988, s. 111.

bir gizini daha açığa çıkaran buluşlar, binlerce laboratuarda ter döken bilim insanları... Hepsi, kocaman tonajlarıyla Kul'un acabalarına karışır: Sonunda, "(...) köylüler gibi kaba saba bilgileriyle, iri yarı cüsseleriyle çaresiz kalan" (s. 111) ansiklopediler de ona yetmeyecektir. Çıkardığı duvar gazetesinin duvarda kalmaya mahkûmluğunun ayırdına varan bilinci, sonunculeyin *Benin Hakikatleri*'ni tüm ailesine zorla okutmasına sebep olduğunda, hiçliğin ucuna gelmiş trajik bir kahramandır o. *Tutunamayanlar*'ın Selim Işık'ının, Gonçarov'un *Oblomov*'unun, Tolstoy'un *Anna Karenina*'sındaki Voronsky'sinin düştüğü onulmaz hiçbir yerdeliğe düşer. Yarılan bilinç olağanüstü bir hızla su almakta ve batmaktadır.

Bu açıdan bakıldığında *Kılları Yolunmuş Maymun*'un ilk elden ikincil okumasını ve ikinci ana bölümünün omurga kemiklerini, eserin alternatif yaratıcısı olarak İbrahim Yaprak'ın yaşamı, bilinci, varoluş mücadeleleri, yazdığı roman (*Kılları Yolunmuş Maymun*) ve Ömer Kul'la yazar-anlatıcı- kahraman İbrahim Yaprak'ın birbirlerinin içerisinde erimeleri ve tekleşmeleri oluşturur. Bu erime, oldukça ilginç bir biçimde tasavvufî eserlerinkine, insanın öteki beni gölge arketipini çıplak bir biçimde yansıtan *Faust*'a ve yönetmenliğini Marc Forster'in, senaryo yazarlığını ise Zach Helm'in yaptığı, kurmaca üzerine bir kurmaca olan 2006 yapımı *Stranger than Fiction*'indakine benzer bir biçimdedir.

İkinci bölümün ve sentezin hastanede başlayıp son bulacağı sezdirimi ilk olarak kırk ikinci bölümde başlar (207- 208). Bir hastane odasında uyuyan Ömer Kul, rüyalarla bilinçaltının bitimsiz derinliklerinde yüzen ve orada çokça çocukluğuna, şefkatli anne karnına dönen Ömer Kul; son tahlilde Bachelard'ın "*öz varlığımızın topografyası*" (Bachelard, 1996: 33) olarak nitelediği evinde nöbetler geçirir. Bu rüyalar daha çok zaman ve geçmişe dönüşle ilgilidir. Hastaneye yatışla birlikte hastalığın, onulmaz yaranın kabulü başlar. Var olma uzamından (evinden) nihayet çıkan Kul her şeyin bilincinde olup bittiğini, aslında bir casus olmadığını fark eder. "*Yüzünün engebelerini bir arazi parçası gibi*" inceler. Aynanın karşısındaki özne kendiliğinin farkına varır. *Gece*'nin N.'si gibi milyon parçaya bölünmüş ayna kırıklarında görür yüzünü, her bir mikronunu inceler. Dowling'in "*aynanın karşısına geçip sarkık etleriyle poz vererek kendilerini seyreden*" (Dowling, 1994: 84) kadınları gibidir handiyse.

İbrahim Yaprak'ın günlükleriyle başlayan ikinci bölüm, tekrar zaman sorgulamalarına gelip düğümlenir. Zaman, öznenin içerisinde yok olduğu, uzamla

işbirliği halinde bir ölüm-getirendir. “*Akmakta olan zaman hep önden sona doğru gelir, yarından düne doğru. Ve sen yarına doğru yürürsün. Akıntıya karşı... Ve ölüm yarında. Yarının içinde bir yerlerde...*” (s. 221) Yarının içinde bir yerlerde olan ölüm, ölümün her yerdeliği ve anakronizmin içerisinde bulunan öznenin zamanla, nesnel zamanla çatışmaları, bu bölümdeki trajik aksiyonu sağlar. Tüm bunlara, ölümün bilinemezliğinin karşısındaki kaygı ve korku eklenir. İbrahim Yaprak, bu korkuyu: “*Bu gün, şu anda şu satırları yazdığın anda da kurtulmuş değilsin beynine ve ruhuna oturmuş kurşun gibi ağır o ölüm korkusundan.*” (s. 222) şeklinde günlüğüne not eder.

Sonraki bölümler, roman yazmaya çalışan İbrahim Yaprak’ın varoluşsal sıkıntılarına ayrılmıştır. Tüm varoluşsal sıkıntılarına ve hayattan bıktığını düşünmesine rağmen ender olarak “*Ah, yaşamak güzel be!*” (s. 241) der Yaprak.

İkinci ana bölümün önemli bir bölümünü oluşturan ellinci bölümde Yaprak’ın arkadaşı Gürkan romana dâhil olur. Böylece, KORA şemasında Behçet ve Çetin’e karşılık gelen karakter yaratılır. Gürkan, kadınlarla zaman geçiren, hoppa, boşanmış bir tiptir. Bu anlamda Yaprak’ın ulaşmak istediklerine ulaşmış, mini put örneği olarak yaratılmış bir tiptir.

Elli ikinci bölümden sonra, belki de romanın en önemli açılarını yapabileceğimiz metinler sıralanır. Malcolm Lowry’nin *Under The Volcano*’sunun (Yanardağın Altında) kahramanı Konsolos Geoffrey’e benzetir Yaprak kendini. Kafasında, bunu yansıtarak romanını yazmak ve roman kahramanını Geoffrey’e benzetmek vardır. Sürekli içer. Yaşam ve zaman karşısında mağlup olduğunu düşünmesiyle durmadan içkiye sarılır. “*Roman yazacağım diye esrikliği, alkolikliği kişilik edinmeni anlamıyorum (...)*” (s. 244) diyerek sitemlerde bulunur karısı Serap ona.

İbrahim, tüm bu suçlamalara karşın içmeyi tercih eder. Sisyphos gibi bir sürekliliğe mahkûmdur. İlk bölümde, Ömer Kul’un gazete saplantısıyla sabahlara kadar gazete sayfalarını yazmasını, çalışan eşi Altın Kul’u rahatsız etmesini ve sonunda ona sinir nöbetleri geçirtmesini; KORA şemasında Altın Kul’a karşılık gelen Serap Yaprak da yaşar. Tüm bunlara karşın o, İbrahim’e romanını yazması için destek çıkar. Fakat bir türlü bitmeyen roman bir evrenin merkezi sarkacı gibi tüm ailenin üzerine çöker; oğul Kerim, Kul’un oğlu Can’a karşılık gelen bir tip olarak benzer hareketleri sergiler. Babasından gitgide uzaklaşır; kimi zamanlar kız arkadaşının evinde kalır. İbrahim’in

kızı Burcu, Ömer Kul'un büyük kızı Leyla'ya karşılık gelen bir tiptir. Erkek arkadaşı Fredy'le birlikte kalır, İspanya'ya tatile çıkar, İbrahim'in hayatına müdahale etmez, onun bölünmüş kişiliğine sadece seyirci kalır: Kuşaklar arası çatışma duygusunu en uç noktasına kadar yaşatır.

Şu halde ikinci bölümün tiplerinden bir diğeri Burcu'dur. Ömer Kul'un küçük kızının ismi de Burcu'dur, İbrahim Yaprak'ın yetişkin kızının adı da. Bunun dışında, bir boğuşma sırasında, ondan kaçan "ikincil benliği"nin bir sökücek ceket cebinin ve bir kâğıt parçasının Ömer'in elinde kalması, *"İlk bir başlangıçtır' diye, günün yaptığın ilk işi, ceketinin aylardır sökücek duran ve susuz kalmış köpek dili gibi sarkan o dış cebini dikmeye"* (313) cümlesiyle özetlenen, ceketin sahibinin İbrahim Yaprak olduğu gerçeğini ortaya çıkarır. Aynı zamanda ilk bölümün sonunda bir hastane odasında uyanan Kul'a, içerisinde mehter ritimleri bulunan bir kaset, tanımadığı bir Türk tarafından hediye edilir. Kimdir bu Türk? Paralel okumada İbrahim Yaprak'ın kızı Burcu'nun Alman erkek arkadaşı Fredy de aynı kaseti İbrahim'e hediye etmiştir. İşte, bu mehter ritimli kaset, sonunculeyin Ömer ile İbrahim'i buluşturur. İbrahim, *Kılları Yolunmuş Maymun* romanını bitirmiştir. Neden romanının ismini Kılları Yolunmuş Maymun koymuştur, sorusunu şöyle yanıtlar:

"Kılları Yolunmuş Maymun... Gelişme evrimine ve bu evrimin sürecine boş vererek birden uygarlaşmayı isteyen, bunun için de olur olmaz, atalarından miras kalma kıllarını önüne gelen herkese yoldurtan; kendisine verilen kıl dökücü her türlü yiyeceği, kimyayı gövdesine indiren; yolunmuş kıllarının acısı ile kıvranan bir adamın- romanı..." (s. 358- 359)

Bu noktada yazar-anlatıcı- kahraman İbrahim Yaprak'ın, roman kahramanının ismini Ömer koymasının sebebi de önemlidir. Benim Gerçeklerim'in muhabiri, bilim muhabiri, uzman psikologu, iktisatçısı, din bilgini, dış haberler şefi, imtiyaz sahibi, fotoğrafçısı, ev ekonomisti, Amerika Birleşik Devletleri Başkanı, SSCB Başkanı, Nazi toplama kampının ünlü katili, astrologu, felsefe profesörü hatta adaletiyle ünlü "Hz. Ömer'i" olan çok benlikli, ironik Ömer'in adının neden Ömer konulduğu önemlidir. On bir isim belirleyen Yaprak, bunlar arasından Ömer ismini özellikle seçmesinin sebebini şöyle açıklar kendine:

"'Ömer' adının doğruluk ve adalet ile yaptığı çağrışım beni roman kahramanına bu adı vermekliğime götürmüş olabilir. Bilindiği gibi başkahramanımız ekşimiş, kötü

kokular çıkartan 'doğru'lara savaş açmayı...', 'İlerici aydınlarımızın ihmaledegeldikleri İslam kültürü, bu romanın kahramanıyla...' (259)

Fakat yine de, “*kurmaca olanı savunmak için yaşamdan somut örnekler bulmaya*” (s. 259) yanaşmaz İbrahim Yaprak.

İslâm Ansiklopedisi, mehter kaseti ortaklaşımından sonra Ömer Kul ile İbrahim Yaprak birleşirler. Daha doğru bir ifadeyle Ömer Kul, hastanede İbrahim Yaprak’ı bulur, onu suçlar, İbrahim’in yanında (Ömer Kul’un önceleri ‘casusun notları’ olduğunu düşündüğü, her şeyi bilen yazara ait olan kişilik dosyaları) bulunan notları ona sorar. Çok öfkeli. Yaprak, hastaneye yattıktan bir süre sonra karısının getirdiğini i belirtse de Ömer Kul buna inanmaz: “‘*Yalancı!*’ (...) *Yalancılık yapmaya, bir aileyi yıkıp kökünü kazımaya utanmıyor musun? Üç beş kuruş · alacağım diye onun bunun casusluğunu üstlenmeyi hangi insanlık vicdanına, onuruna sığdırabiliyorsun?!..*’ Titreyen, güçsüz elleriyle gelip boğazına sarıldı. Sıska gövdesinden umulmayacak bir güçle sıkıyordu boğazını. Yapmaması gerektiğini, soluk alamadığını, boğulacağını söyliyerek var gücümle itekledin adamı. Sırt üstü yuvarlandı yere. Güçsüzlüğünden bir süre kalkamadı. Elini uzattın, doğrulup kalkmasına yardım ettin. Soluk soluğaydı.” (s. 354-355)

Son bölüm İbrahim’in kendi yarattığı kahramana bağlanmasına, Ömer Kul’un da İbrahim’e, yazdığı romanları için bağlanmasına sahne olur. Efendi- köle diyalektiğini ansitan bu durumda, Dasein’ini ölüm kaygısı sarmış olan İbrahim Yaprak, *Kılları Yolunmuş Maymun*’u tekrar yazarak mehter ritimlerine göre düzenler ve bölüm numaralarını (romanın en başında verilen, ritimlere göre okunan numaralar) Ömer Kul’a bildirir. Bu bildirim işlemi, romanın başına eklenerek yapılmıştır. Ömer’in onu bırakacağından ve ölümden korkan İbrahim Yaprak, Ömer canı sıkılıp bir başka roman daha okumak isterse, “...*bu kez de son okuduğu ‘Kılları Yolunmuş Maymun’u mehter vuruşları ile düzenler, verirsin eline...*” (s. 360) der kendine ve okura. Peki, ya sonra? “*Sonra bir kez daha... Sonra bir kez daha... (...)*”; şayet “*Aslolan ritim!..*” (s. 360) (Vurgulama bana ait U.Ö.)dir; nasıl olsa *Kılları Yolunmuş Maymun*’un ritmi vardır artık.

4.1.1.4. Kılırları Yolunmuş Maymun’da Kurucu Öge Olarak Zaman, Mekân ve Mehter Ritmi

“Zaman çarpılmış atın son hayali”*

İnsanın içinde var olduğu zaman ve mekân kavramları, binlerce yıldır felsefe, sanat, bilim ve edebiyatın üzerinde durduğu iki önemli kavramdır. Özellikle modernist dönem ve sonrasında zamanın ne’liği, niteliği, var olup olmadığı, nerede başlayıp nerede bittiği, başlangıcı olup olmadığı, öznel mi yoksa nesnel mi olduğu; uzamın mı zamanı yoksa zamanın mı uzamı yarattığı vb. sorular oldukça önem kazanmıştır. Modernist dönemde ilahlaştırılan insan ve aklının zamanı algılayış şekilleri üzerinde durulurken; postmodernist dönemde, özellikle Orta ve Yeni Çağ’ın Newton ve Leibniz fiziğini alaşağı eden ve zaman algılayışının göreceleşmesini sağlayan Einstein’ın görelilik kuramı ve bu bağlamda “zamanda görelilik” mefhumu önemlidir.¹⁹ Doğu kültürü ve İslâmî kültür, sanat ve felsefesinde; örneğin İran kültüründe, *Avesta*’da, “sonsuz” ve mahdud” olarak ele alınan zaman kavramı, Hz. Muhammed öncesi Arap yarımadasında “bütün dünyeviliklerin ve belâların” sebebidir. Bu anlayışa göre kader ve mukadderat kavramlarıyla doğrudan ilgilidir. İslâmiyet’in oluştuğu ve yayıldığı VIII. yüzyıl ve sonrasında ise tasavvuf görüşleriyle birlikte zenginleşmiş olan bu kavram, mücerret ve zihnî boyuta çekilmiştir. Buna göre zamanın sahibi de hâkimi de Allah’tır. Vahdete erince mekân ile birlikte zaman kavramı da ortadan kalkacaktır. Ölüm, insanın sonu değil, zaman ve mekândan sıyrıldığı ve gerçek töz’üne vardığı bir başlangıçtır. Tasavvuf mistiklerine göre dairevî olan zaman sürekli bir rücû halinde devrine devam eder ve yaratılmışlar, öldüklerinde asıllarına dönerek mevcudiyetlerini bulurlar. Tüm bu felsefe ve düşüncelere pek çok tasavvuf bilgininin eserlerinin yanı sıra, Aristoteles, Platon, Sokrates ve Augustinus felsefelerinin etkisini de ekleyebiliriz. İslâmî felsefede zaman ve mekân gibi kavramlar üzerine El Kindî, Farâbî, İbn-i Rüşd, İbn-i Sinâ gibi

* Sezai Karakoç, “Zamana Adanmış Sözler – Sürgün Ülkeden Başkentler Başkentine IV”, *Gün Doğmadan*, Diriliş Yayınları (14. Baskı), İstanbul, 2013, s. 431.

¹⁹ Bu konuda daha ayrıntılı bilgi için bkz. Ali Demirsoy, *Evrenin Çocukları “Yaratılışın Öyküsü”*, Mateksan A.Ş. Yayınları, Ankara, 2000. Özellikle: 1-24.

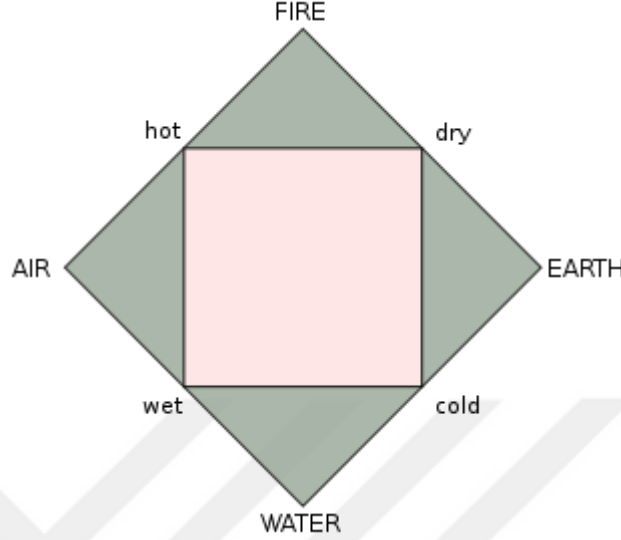
filozofların geliştirdikleri söylem ve kuramlar da bu bakımdan önemlidir.²⁰ Aynı kavramlar, Orta, Yeni ve Yakın çağ felsefelerinde de felsefi paradigmalara ana ekseninin oluşturmaya devam etmiştir.

Biz burada çalışmamız kapsamında salt *Kılları Yolunmuş Maymun* bağlamında zaman kavramını inceleyeceğimiz için “zaman” kavramının felsefe, sanat ve edebiyattaki binlerce yıllık akislerine girmeyecek, Tanpınar’ın zaman kavramını (yukarıda da belirtildiği gibi yazar, Tanpınar’ın zaman kavramından etkilenmiştir; özellikle *Saatleri Ayarlama Enstitüsü*’ne atıfta bulunur s. 257 vd.) bu bağlamda Tanpınar’ı oldukça etkilemiş olan düşünür Bergson’un zaman kavramını ve Einstein’ın, (s. 211: “—Önemli olan da o, zamanla ilişkimiz hep görece değil midir? – Einstein’ı mı anımsatmak istiyorsunuz?”) dolayısıyla modernist ve postmodernist dünya ile fiziğin zaman kavramını inceleyeceğiz.

Klasik fizikte zaman, genel anlamda Aristoteles ve Platon tarafından temsil edilir. Aristoteles, *Fizik* isimli eserinde, fizik ya da doğa bilimini, hareket, zaman ve büyüklükle ilgili olarak tanımlamıştır. Düşünmeyi, algılamaya benzer olarak nitelendiren Aristoteles’e göre algılama salt harici objelerle ilgilidir ve bu algılamalar, herhangi bir zamanda kendi duyu organlarını temsil ederler. Zamanı yaratan temel anlamda harekettir. Aristoteles dünya ve gezegenler ile fiziği, Karasal Değişiklik, Eter, Madde, Elementler, Şekil ve Etki, Doğal Mekân, Doğal Hareket, Hız, Ağırlık, Direnç gibi başlıklar altında incelemiştir. Zamanı “öncelik” ve “sonralık” olmak üzere ikiye ayıran düşünür, onu öncelik ve sonralık bağlamında, hareketin sayısı olarak tanımlar. “Ona göre geçmiş ve gelecek zaman (bunlar zamanın birer modu olmayıp, onun parçalarıdır), yoktur. Bu anlamda zaman aslında var olmayan parçalardan müteşekkil gözükmektedir ve bu durum böyle olduğunda zaman, varlıktan elde edilen bir kavram gibi durmaktadır.” (Topakkaya, 2013: 116) Kısaca zaman hareket içinde ve mekânla sürekli ilişkili bir şekilde vardır ve Aristoteles’e göre “şimdiki zaman”, zamanın özünü oluşturur. Çünkü geçmiş zaman sürekli şimdiye evrilir ve şimdi, aynı zamanda gelecek zamanın da kipliğini içinde barındırır: İnsan sürekli şimdide yaşamaya mahkûmdur.

²⁰ Bu konuda daha geniş bilgi için bkz. Arslan Topakkaya, *Felsefe, Din ve Kültürde Zaman*, Paradigma Yayıncılık, İstanbul, 2013; özellikle 82-101 ve 146-153; Gülnihal Küken, “Doğu Ortaçağında Zaman Kavramı”, *Cogito Dergi*, Sayı: 11, 1997, s. 181-190; Ahmet E. Uysal, “Edebiyat Açısından Doğu ve Batı Mistisizminde Zaman Düşüncesi”, *Ankara Üniversitesi Dil ve Tarih Coğrafya Fakültesi Dergisi*, C. XXII, S. 1-2, Ocak- Haziran 1964, s. 71-99, özellikle: s. 71-88.

Filozof, zaman telakkisinin ve element algılayışının temelini şu şekilde somutlaştırmıştır (FIRE: Ateş, hot: Sıcaklık, dry: Kuru, air: Hava, atmosfer, EARTH: Toprak, wet: Islak, cold: Soğuk, Water: Su, sıvılar)²¹:



Henri Bergson felsefesi bağlamında zaman kavramı, oldukça önemlidir. Hatta denebilir ki Bergson felsefesinin en büyük hayat damarını zaman kavramı oluşturur. Epistemoloji, ontoloji, sanat, etik, din felsefelerine hep zaman kavramı dâhilinde yaklaşan filozof, yeni bir yöntem ve sistem geliştirmeye çalışmıştır. Bu sebeple onun felsefesinin çıkış noktası, “*süre ve mekân, bilinç ve madde, beden ve ruh, hafıza ve beynin birbirine eşit şeyler olmadığını göstermektir (...) ayrıca zamanın sayı olmadığını ve onun doğrudan ölçülemeyeceğini söyler. Sayma sürekli mekânla ilgilidir ve her türlü sayma işlemi ancak mekânla mümkündür.*” (Topakkaya, 2013: 224)

Her şeyi ölçmek, dahası ölçülemeyenleri bile ölçülebilir kılmak düşüncesinden hareket eden Bergson, zamanı temelde üç karakter olarak sınıflandırır. Buna göre zaman üç boyutludur ve bu boyutlar mekânla ilgilidirler. Bu üç boyut, zamanın aralıklarının sayılması, kronolojik ardı ardına gelişte olayların belirli bir şekilde düzene konulması ve homojenliktir. Zaman, belirli aralıklarla kendini tekrar ettiği için sayılabilir, iki farklı olayın arasındaki ilişkinin ölçülmesinde kullanılan temel ölçüttür. Herhangi bir olayı saymak ya da ölçmek mekânla ilgili bir durum olduğundan zaman, mekânın

²¹ https://tr.wikipedia.org/wiki/Aristo_Fizi%C4%9Fi#/media/File:Four_elements_representation.svg

içerisindedir. İki olay arasında zamanın ne kadar geçtiğini ölçmek için bunları ard arda dizmek gereklidir. (Topakkaya, 2013: 224-239) Bu bağlamda olaylar kendi nitelik ya da anlamlarına göre değil, iki olay arasında geçen zamana göre birbirlerinden ayrılabilirler.

Bergson'a göre zaman ile ilgili incelemelerde hep aynı ölçütlerin kullanılması bir hatadır. Çünkü maddesel yahut dışsal, zamanla ruhsal yahut içsel zaman, birbirlerinden oldukça farklıdır. Heidegger felsefesinde *Dasein'in dünyada-olmaklığı* olarak ifade edilen dünyasal zaman, Bergson felsefesinde bedensel zaman olarak nitelendirilir. Buna göre zamanın asıl oluşturucu unsuru *süre* (la Dureé) kavramıdır. Süre, günlük yaşamda ve doğa bilimlerinde kullanılan zamanın, mahiyet kaybına uğramış ve yanlış anlaşılmış şeklidir. Gerçek süre, öznenin yaptığı canlı ve hareketli tecrübelerin toplanmasından ve bunların birbirleriyle karşılaşmasından açığa çıkarken parçalanamayan bilinç (Kant ve Leibniz de aynı fikirdedir), kendi birliğini zamanda bulur. Buna karşın beden birliği mekândadır.

Ahmet E. Uysal da Bergson felsefesinin maddenin hareketsizliğine karşı canlı hayatın ve onun esasını teşkil eden yaratıcı enerjinin mücadelesi fikrini, *dureé* kavramıyla birlikte ortaya attığını belirtir. Bu kavram, yazarları, bir zaman birimi olarak “an”a ve bir ana sığın insan tecrübelerinin de Imagism, Impresyonizm, Vortisizm, Şuur Akımı gibi edebî tecrübeleri ortaya çıkardığına işaret eder. (Uysal, 1964: 91)

Bu noktada Bergson'un açınıladığı “içsel zaman” ile “homojen zaman” düallitesi Ömer Kul ile İbrahim Yaprak'ın içine hapsediğı temel kategorileri oluştururlar. İçsel zaman, içsel yaşamla ilgilidir ve özsel anlamda tekliği, biricikliği ifade eder. Sanatsal bir edim içerisine giren İbrahim Yaprak gibi sanatçılar Bergson'a göre “*zamanla oldukça farklı bir ilişki içerisindedirler.*” (Topakkaya, 2013: 236) Süre, en iyi anlamda kendisini sanatta ve sanatçının dünyasında gösterir. Zaman bu noktada bir yaratım, bir hiç ya da tereddüt ile seçim arasındaki gerilim (Topakkaya, 2013: 236-237)dir. *Kılları Yolunmuş Maymun*'daki gerilim unsurunu da Bergson'un açınıladığı bu tereddüt oluşturur. Tereddüt, Ömer Kul ile İbrahim Yaprak arasındaki düalliteyi su yüzüne çıkarır ve zamansal kırılmalar, anlatmaya bağlı edebî metinlerdeki “*maceranın kendi zamanı* (anlatılan olayların yaşandığı zaman ve süre), “*anlatma zamanı* (yaşanan olayların ne zaman algılanıp ifade edildiğı zaman)”, “*yazıya geçirme zamanı* (yazının eserini yazdığı tarih ve süre)” ile “*okuma zamanı* (eserin okunduğı zaman)” (Aktaş, 1984: 113- 114) ile birlikte kurgudaki gerilimi tırmandırırlar. Bu noktada, kendini 68 gençliğinin bir

üyesi olarak nitelendiren ve gençliğinde, sosyalist eylemlere, yürüyüşlere katılan İbrahim Yaprak'ın, geçmişi, psikolojik gerilimleri ve psikosomatik atakları yaşadığı zamanlarda ansıması, oldukça dikkate değerdir.

Tanpınar'da, Bergson felsefesindeki *süre* kavramı, estetik bir şekilde geliştirilir. Akıp giden zaman, yerini yaşanılan (şimdiki zaman) zamana bırakır. Bir bütün, “*yekpâre geniş bir an*” olan bu süre, bölünmez bir bütündür ve yazar bu bütünün sonsuz duyargaçlarına temas etmeye çalışır. Zaman kavramına pek çok yerde (*Saatleri Ayarlama Enstitüsü, Huzur, Aydaki Kadın, Sahnenin Dışındakiler*) rüyalar ve rüyaların sembolik motifleri de eklenir. Rüyalar, eşyaya sinen zamanla bir birliktelik içerisine girer ve sentezleyici bir unsur olarak “musiki” kavramıyla bütünlük oluşturur. Musiki, Tanpınar'ın roman ve şiirlerinde de çok önemli bir unsurdur. *Kılları Yolunmuş Maymun*'da, yukarıda da değinildiği üzere musiki (mehter ritim ve ezgileri), Ömer Kul'un rüyalarıyla birleşerek alternatif bir evreni var eder. Tanpınar'la Güney Dal'ın zaman, süre ve edebiyat anlayışları, bu noktalarda pek çok dirsek temasıyla birbirine eklenir: Roman bu anlamda pek çok okumaya açık hale gelir.

Bergson'dan sonra *zaman* ve *süre* kavramları, ontolojik, epistemolojik, teolojik vb. anlamlarda pek çok kez yorumlanmıştır. Örneğin Heidegger, anıtsal eseri *Varlık ve Zaman* (Sein und Zeit)'da Bergson'un zaman anlayışını eleştirir ve geliştirmeye çalışır. Fakat bu eserin ikinci cildinin yayınlanacağı söylenmesine rağmen hiçbir zaman yayınlanmamış ve Heidegger'in zaman hakkındaki düşünceleri tam manasıyla ne yazık ki öğrenilememiştir. Bunun yanında yirminci yüzyılın diğer büyük filozofları Sartre ve Husserl de bu kavramı geliştirirler. Fenomenolojinin kurucusu olarak nitelendirilen Husserl'in zamanı öznel, nesnel, psikolojik, reel, ideal gibi başlıklar altında incelemesi ve bilinci bizzat fenomenolojik redüksiyona tabi tutması önemlidir. O, zamanı üç safhaya ayırıp (objektif zaman, içsel zaman/ fenomenolojik yaklaşım, zamansal olmayana yönelik redüksiyon safhası) inceler (Topakkaya, 2013: 299-300). Bu uzun uzadıya çözümler, zamanın fenomenolojik boyutuyla çözümlenmesi ve anlaşılması için özgür okuma alanları sağlar.

Modern bilim (özellikle fizik bilimi) ve felsefe için bir dönüm noktası olan Einstein'ın *Görecelik* yahut *Genel Görelilik* Kuramı, düşünce ve bilim dünyasında olağanüstü bir kırılma meydana getirmiştir. Sabit bir referans fikrini kabul etmeyen Einstein'a göre, hızları aynı olan tüm sistemlerde, doğa yasaları, bununla ilişkili olarak,

ışık ve diğer elektromanyetik olaylar, aynı şekilde yürütülmektedir. Bu, her an mimarisi değişen ve kesinlikle bir devimlik içerisinde olan, hareketini kesmeyen bir evrende, referans noktası aramanın yanlışlığını ortaya koymaktadır. Uzaydaki cisimlerin hareketleri ancak birbirlerine göre tanımlanır. (Demirsoy, 2000: 9) Bu sebeple ışığın bir ölçü gibi alınıp sistemlerin mutlak hızını ölçmek anlamsızdır. Çünkü ışığın hızı kaynağının, ulaştığı yerin karmaşık fiziksel durumlarının etkisi altında değildir: Zaman görecelidir.

İzafiyet teorisi, iki ana temel üzerine yükselir. Bunlardan ilki görecelik ilkesi, diğeri ışık hızı ilkesidir. Eski Yunan felsefesinden beri bilinen izafi hareket, Einstein tarafından elektrodinamiğe ve ışık hızı aksiyomuna uyarlanmıştır (Topakkaya, 2013: 359). Elektrodinamiğe ve ışık hızı aksiyomuna uyarlanmış izafi hareket; zamanın uzama göre göreceliği sonucunu doğurmuş; hayatta, daha dar anlamda ise sanatta tek, sabit bir zaman, gerçek ve uzamın olmadığını göstermiştir.

Farklı iki sistemde iki farklı olay aynı anda meydana geldiğinde her iki sistemdeki saatler birbirleriyle senkronize olabilir. Ne ki, iki saatin akrep ve yelkovanları, saatte aynı yeri gösteriyorsa burada bir eşzamanlılıktan bahsetmek mümkündür (Topakkaya, 2013: 361). Örneğin, bir gözlemci trende bulunurken diğer gözlemci peronda beklemektedir. Peron boyunca eşit uzaklıkta ayakta duran gözlemcinin sağına ve soluna iki flaşın konulduğunu ve bunların eş zamanlı patlatıldığını düşünelim. Gözlemci her iki flaşın da eşzamanlı patladığını görecektir. Buna karşın, trende oturan kişi, oturduğu yerde salt daha önce patlayan flaş ışığını görür. Bu, gözlemciye göre zaman algılayışının farklılık gösterdiğini ve farklı sistemlerde zamanın daha yavaş ya da daha hızlı akabileceğini gösterir.

Yukarıda değinmeye çalıştığımız noktalar, izafiyet teorisinin “özel” ayağını oluşturur. Diyesi, genel izafiyet teorisi, özel izafiyet teorisiyle doğrudan bağlantılı olarak oluşturulmuş, daha geniş ufukları inceleyen teoridir. Ana hatlarıyla “*yerçekimi kanununu ve bu kanunun diğer doğal güçlerle olan ilişkisini inceleyen*” (Einstein, 2005: 143; Topakkaya, 2013: 365) bu kurama göre hız ile yerçekimi birbirlerinin tam tersi yönünde, birbirlerinin eşdeğeri olarak ortaya çıkarlar. Yerçekimi hareketsizlik, hız ise harekettir.

Mekân- zaman buna göre evren- uzaydaki sonsuz sayıda yıldızları, varlıkları ve kütleleri etkilemekte ve onlarda bir kırılmaya sebep olmaktadır. (Topakkaya, 2013: 367)

Buna göre evrene doğru ilerleyen bir yıldızın ışığı, yolunu kırılmalarda bulur. Buna karşın bu ışığın güç kaynağını kat ettiği yolu gerisin geri takip edersek aynı yıldızın yerinde olmadığını saptarız. “*Genel izaîyet teorisine göre dünyamız dâhil göksel cisimler 4. boyut olan mekân- zaman boyutuna göre sürekli kendileri için en uygun olan doğrusal bir yolu takip ederler.*” (Topakkaya, 2013: 367) Bu yol ise ancak kırılmış bir mekânda söz konusu olabilmektedir.

Kılları Yolunmuş Maymun, Bergson’un süre kavramından, Einstein’ın görelilik kuramından ve Tanpınar’ın “eşyaya sinen” ve rüyalarla şekillenen zaman algılayışından oldukça etkilenilerek oluşturulmuş bir metindir. Yukarıda bolca örneği verildiği gibi Kul’un sürekli saatlere bakması, görece daha az hatalı dijital bir saat kullanması; saati bozulduğunda bunalıma girerek zaman kavramını yitirmesi ve gördüğü herkese saati sorması; İbrahim Kul’un da altmışlı yıllardaki gençliğini sık sık ansıması, Saatleri Ayarlama Enstitüsü’ne atıfta bulunarak onu tekrar tekrar okuması ve romanını zaman sorgulamaları üzerine kurduğunu belirtmesi bu savımızı destekleyen en sağlam burhanlardır. Tüm bunlara, Aktaş’ın da belirttiği gibi kurmaca metnin zaman telakkileri “maceranın kendi zamanı (anlatılan olayların yaşandığı zaman ve süre)”, “anlatma zamanı (yaşanan olayların ne zaman algılanıp ifade edildiği zaman)”, “yazıya geçirme zamanı (yazının eserini yazdığı tarih ve süre)” ile “okuma zamanı (eserin okunduğu zaman)” eklenebilir.

Kurmaca metinlerde, zamanla doğrudan ilintili olan bir diğer kavram da mekân (uzam)dır. Korkmaz, mekânı, “*insan varoluşunun konumlandığı yer*”(Korkmaz, 2015: 77) olarak tanımlar ve onu ontolojik bağlamıyla çözümlemeye girişir. Buna göre, kanımızca edebî metinler iki türlü varolurlar: Mekânı kurucu ve yapıcı unsur olarak kabul ederek ya da onu reddedip onunla hesaplaşarak. Hesaplaşılsın ya da kurucu unsur olarak edebî metni içerisinde var etsin: Mekân tez *versus* antitez boyutuyla mutlaka metnin ruhuna siner.

Gariptir, *Kılları Yolunmuş Maymun*, zaman kavramıyla uğraştığı kadar mekân kavramıyla uğraşmaz. Zaman, kurucu bir unsur olarak mekânı dıştalar ve Ömer Kul ile İbrahim Yaprak’ın hapsediği “ev” imge ve realitesiyle anlatıcı-yazar-kahramanı İbrahim Yaprak ile kahraman Ömer Kul’u darlıklar içine hapseder. Ömer Kul, *Benim Gerçeklerim* isimli duvar gazetesini ev’inde, yatak odasında yazarak çıkarmaktadır. Sonraları, eşi Altın Kul’un rahatsız olmasından dolayı gazete yazılarını oturma odasında

yazmaya başlar. Daktilo çok ses çıkarmakta ve varoluş alanlarını darlaştırmaktadır. Ömer Kul, bundan sonra gazetesini çıkaracağı salonu da “gazete yönetim yeri” (127) olarak görür. Yani bir anlamda varolma biçimini gazeteyi hazırladığı yer olarak görür. Fakat bu gazete hep ev’in içerisinde var olur. Bachelard’ın deyişiyle bu anlamda ev, Ömer’in ve İbrahim Yaprak’ın yuva fenomenolojisidir: “*Barındığı duygusunu algılayan varlık, fiziksel olarak kendi üstüne kapanır, çekilir, büzülür, saklanır, gizlenir.*” (Bachelard, 1996: 112) Çekilen, büzülen ve örselenen Ömer Kul- İbrahim Yaprak, farklı eylem ve uğraşılara kendilerini kaptırarak oluşturdukları düşsel evrende kendiliklerini var etmeye çalışırlar: Ömer Kul Benim Gerçeklerim’e hayatını adadığını düşünür; İbrahim Yaprak ise makro boyutta romanına, mikro boyutta ise içkiye sarılır.

Eserde varolan ve özne Ömer Kul ile İbrahim Yaprak için “*kapalı / dar mekân*”lar” (Korkmaz, 2015: 83 - 93) olarak nitelendirebileceğimiz hastane(ler), muayenehaneler, Türklerin uğradıkları ve zaman geçirdikleri kahvehaneler ile çalıştıkları işlik (fabrika, işyeri)ler de önemli mekânlar olarak karşımıza çıkar. Buna karşın, bu mekânların önem sırasına göre bir basamaklandırma yapıldığında, evden sonra hastanelerin öznenin ve romanın varolma biçimini oluşturduğu söylenebilir. Ömer, derin buhranlarını hep hastanelerde sonuçlandırır; bir haftada sekiz kilo birden veren (s. 349) İbrahim’in son geldiği nokta Ömer Kul’un yattığı hastanedir. Kul ve Yaprak hastanede birbirlerine kavuşur, daha doğru bir ifadeyle birbirlerinin içine akarlar. Foucault, bu anlamda hastane ve klinikleri, “*aile, mirasın aktarılması ve neslin devam ettirilmesinde sahip olduğu işlevlerin yanında sağlığın ve pedagojinin mekânı*” (Akt. Hülür, 2009: 451) olarak görür. Yirminci yüzyılda patolojik anatominin kliniğe dâhil edilmesi, bireyi tıbbi bilginin merkezine yerleştirmiştir (Mahon, 1992: 52- 53; Hülür, 2009: 452). Böylece bireyleşmenin temel belirlenim ve göstergesi, hastalık ve klinikler olur. Ölüm sorunu yeni biçimselleştirmeleriyle bireyselleşmeyle ilintili hale ge(tiri)lir.

Yine, eserin ezgisel boyutunu ve ana açar kavramlarından birini oluşturan “mehter ritmi” bu hastanede dinlenir ve metin, birincil okumaya göre bu hastanede, Ömer Kul’un *Kılları Yolunmuş Maymun*’u okumasıyla son bulur. Diğer mekânlar ise saltık bir fon olmaktan öteye gidemezler.

Demek ki, *Kılları Yolunmuş Maymun*'un biçimsel ve ezgisel boyutta açılımını “mehter”²² ritimleri oluşturur. Birincil okumada, metnin sonunda İbrahim Yaprak'ın kılavuz söz olarak verdiği bölüm numaraları, kendi ifadesiyle mehter ritimlerine göre düzenlenmiştir ve önemli olan ritimdir s. (360). Mehter ritimlerini, Ömer Kul da İbrahim Yaprak da, aynı hastanede, dinledikleri aynı mehter kasetinde, aynı İslâm Ansiklopedisi cildinden öğrenirler.

Diğer yandan mekânın metindeki varolma biçimi, “göç” olgusuyla ve vatan imgesiyle somutlaştırılır. Almanya'dan uzun bir zaman önce göç etmiş olan Ömer Kul, altı yıldır Türkiye'ye gitmemekte, İbrahim Yaprak ise karısı Serap'ın Türkiye'ye geri dönüş çağrılarına kulak asmamaktadır. Sonlara doğru Serap Türkiye'ye uçak biletleri satın alır fakat dönüş, romanın var olma zamanında hiçbir zaman gerçekleşmez: Türkiye, geri planda koparılan trajedisini taşıyan bir ütopyk uzamdır.

4.2. Hiçbir Yeri Sahiplenemeyen Kahramanın Trajik Yazgısı: Yurtsuzluk ve Göç

Yukarıda, göçün psikolojik, sosyolojik, hukuksal ve sözlüksel tanımlarına değinildiğinden, bu bölümde yurtsuzluk bağlamında göç kavramlarına değinilecek ve *Kılları Yolunmuş Maymun*'da bu olgunun yansımalarından kısaca bahsedilecektir.

Korkmaz, “*Yurtsuzluk İtkisi ve Anayurt Otel*” başlıklı çalışmasında, Zebercet'in içe kaçma ve kapanmasının onun şizofren yapısının en önemli göstergesi olduğunu ifade eder (Korkmaz, 2015: 184). Gerçekten de, buradalık boyutunu oluşturan dünyadaki yerini benimseyemeyen özne, yersizlik yurtsuzluk itkisi içerisine sürüklenir. O, bir yerde olamayan sürgün bir yazgının çığlığıdır (Korkmaz, 2015: 177). Özellikle Almanya'da yaşayan ve orada yazan, kimliğini “yabancılık” üzerine kurmuş olan bireyler göçün yarısını, sürgün bir yazgının çığlığını yaşarlar. Bu yaşama durumu hep sürekli; bunun dışına çıkmak isteyen özne, kendini yurtsuz hisseder. Almanya'da “göçmen”, Türkiye'de Alamancı'dır. Son tahlilde anlaşılammaya yazgılı olduğunu hissetmeye başlar ve buradalık boyutunu konumlandıramadığından bölünmüş benliklere, derin buhranlara ve bir hiçoluma sürüklenir.

²² Mehter hakkında daha fazla bilgi ve Dal'ın hakkında bilgi edindiği en önemli kaynak için bkz. *İslâm Ansiklopedisi*, C. 28, İstanbul, 2003, s. 545-549

Kulları Yolunmuş Maymun'daki Ömer ile İbrahim Yaprak da öyledir. Yaprak ve makro boyutta Güney Dal, söylemek istediklerini, dahası, söyleyemediklerini kahramanlarına ve karakterlerine söyleterek, yaratıcı bir yansıma oluştururlar. Dünya, zaman, biçim ve varlıklarla sorunları olan Ömer Kul, bunu şu cümlelerde somutlaştırır örneğin: “*Bunca düzensizlik içinde nerden tutturup da düzen kuracağız? Neden anlamıyorsunuz beni? Anlattıklarımı neden es geçiyorsunuz...*” (s. 174); “*Ömrümde hiçbir zaman anlaşılamadığım düşüncesi beni bir kez daha sarstıydı.*” (30); “*Bizi artık anlamıyorlar. Anlamıyacaklar da; giderek yalnız kalacağız, kalacağım. Çok üzüliyorum...*” (s. 142)

Bu üzüntü ve sarsıntılar, parçalanmış Ömer Kul ile İbrahim Yaprak ortak özbenliğini “göçmen huzursuzluğu”na ve yurtsuzluk itkisine yöneltir. İbrahim Yaprak bunu, “*Göçmen huzursuzluğunun onsuz yapılamaz ama onunla da eninde sonunda ölünür telâşi*” (s. 225) olarak tanımlar. Yine, bunalımlara girince Dr. Gert'in muayenehanesine uğrayan Kul, “*“göçmen hastalıkları” diye bilinen bir dizi hastalığın ruhun sıkılmasıyla çok yakından ilişkisi olduğunu*” (s. 33) kitaplar karıştırarak öğrenmiştir. Kendi özbenliğini kitaptan karıştırarak öğrenen özne, kendi bedeninin dışına çıkarak onu inceleyen, diyesi, üzerindeki kıyafetlere bile yabancılaşan bir ürpertidir. Ve hep inferno'da kalmaya yazgılıdır.

Denebilir ki, bu noktada Ömer Kul'un dünyayı benin gerçekleri ile anlam yükleme ve yeniden kurma mücadelesi, bu infernodan kaçabilmek içindir. Levinas'ın da belirttiği gibi “*Ben, dünyayı ona anlam vererek kurma iddiasındadır; dünya, bu ben'in koşulunu oluşturur (...) Ben'in bu işleminden geriye daima ehlileştirilemeyen –yani neomatize edilemeyen– bir fazlalık kalır; zira dünya verilen anlama sığmaya direnir, indirgenemez bir dışsallık olarak, üstelik onu indirgemeye yeltenen ben'in, –ya da bilincin– bizzat koşulu olarak sunar kendini.*” (Gözel, 2011: 185) Verilen anlama sığmayan dünya, onu anlamlaştırmaya çalışarak indirgeme çabası içerisine giren ben'i Laing'in de belirttiği gibi şizofrenik uçlara sürükler. Yarılan bilinç, bölünmüş benliğe dönüşür.

Tüm bunlara, Almanlar ile Türklerin makûs talihini de eklemek mümkündür. Tarih boyunca iki medeniyetin karşılaşmaları Hristiyan- Müslüman ikilemleri arasına sıkışmış ve genel olarak olumsuz bir seyir göstermiştir. Birbirlerini tanı(ya)mayan kültürler, sonunda özü gereği melez yaratımların oluşumuna neden olsa da, sürekli

karşıt kutupları temsil etmişlerdir. Bu da, gerilimlerin zaman zaman tırmanmasına sebep olmuştur. Bu bağlamda Onur Bilge Kula, Almanlarla Türklerin tanışmasını ve ilk karşılaşmasını bin yıllık bir geçmişe götürür (Kula, 1992: 24). Türklerle Almanların karşılaşmasını gösteren ilk yazılı belgelerden biri Bizans İmparatoru'nun Haçlı Seferleri için diğer Avrupa devletlerinin yanı sıra Almanlardan da yardım istemesiyle ortaya çıkar. Sonraları, I. Haçlı seferine ait bir kronik olan ve Robert der Mönch'ün kaleme aldığı (ilk kez 1001 yılında yayımlanmış) Gesta Francum et aliorum Hierosolimitanorum adlı yapıt gelir. Burada da, Türklerden Hristiyan olmadıkları için “inançsız” olarak bahsedilir (Kula, 1992: 37-43).

İkinci Dünya Savaşı'ndan sonra, genç nüfusunun büyük bir kısmını kaybeden ve gelişen sanayisine işgücü ihtiyacı arayan Almanya, yapılan ikili antlaşmalarla bu işgücünü Türkiye, Fas, Portekiz, İspanya ve Yunanistan gibi ülkelerin vatandaşlarından sağlamaya çalışmıştır. “1955'te İtalya ile yapılan anlaşmanın ardından 1960'ta İspanya ve Yunanistan'dan, 30 Ekim 1961'de imzalanan Ankara Sözleşmesi ile Türkiye'den, 1963'te Fas'tan, 1964'te Portekiz'den, 1965'te Tunus'tan ve 1968'de Yugoslavya'dan” (Kuruyazıcı, 2001: 3) işçiler almaya başlamıştır. İnişleri, çıkışları, yeniden yurda dönüşleriyle beraber bugün Almanya'da milyonlarca Türk yaşamaktadır. Türkler, artık Almanya'da konuk olarak kabul edilmemekte, kitapları Almanya'da milyonlarca satan Emine Sevgi Özdamar, Feridun Zaimoğlu, Aras Ören, Yüksel Pazarkaya, Güney Dal gibi yazarlarla birlikte Türk kültür, sanat ve edebiyatı kabul edilmektedir. Bunda, yaşanan onca yılın, alınan ödül ve verilen teşviklerin de büyük payı olduğu inkâr edilemez bir gerçektir. Son tahlilde nüfusu iki milyona yaklaşmış Almanya'daki Türk vatandaşları, ilk otuz yıl yaşadıkları vatandaşlık alma ve oturma izinlerini yavaş yavaş da olsa alıyor görünmektedir. İkinci ve üçüncü nesil olarak niteleyebileceğimiz Alman-Türk yazarlar, artık Almanca yazmakta, bu dilin estetik ve metaforik imkânlarını sonuna kadar kullanmaktadırlar. Artık ne Almanları Türk kökenlilerden ne de Türk kökenlileri Almanlardan ayırmak mümkündür: Bize düşen, ortak bir kültür potasında binlerce rengi barındıran bir okyanusta üretilmiş, devingen sanatsal yapıtları takip etmek ve üzerine okumalar yaparak varolma biçimlerini ortaya koymaya çalışmaktır.

5. Gelibolu'ya Kısa Bir Yolculuk İsimli Eserde Varolma Biçimleri ve Göç Olgusu

Yazarın yayımlanan dördüncü romanı olan *Gelibolu'ya Kısa Bir Yolculuk*²³, iki ana bölüm ve otuz bir alt bölümden oluşturulmuştur.

Eser, hayatından memnun olmayan, yaşama sevincini yitirmiş, intihar etmeyi düşünen bir bankacı-ressam olan Burak'ın, çocukluğunu ve ilk gençliğini geçirdiği Gelibolu'ya gitmesiyle yaşanan olayları anlatır (Oymak, 2005: 69).

Birinci alt bölüm Burak'ın ortaokulda iken aşk yaşadığı ve aynı zamanda sınıf arkadaşı olan Nermin'i anlatır. İlk alt bölümden önce roman, Ahmet Bican'ın;

“Dünya geçicidir. Günlerin

Vefası yok. Bir yadigâr

eser yaz, her yerde okunsun.” (s.13)

mısralarıyla başlar. Envâr-ül âşıkın'den alınan bu epigrafi Cahidi Sultan Dede'nin;

Uyandım hab-ı gafletten

Bu dünyayı yanar gördüm

Yılı yılı iyi olur derken

Günü günü fena gördüm.”

mısraları takip eder.

Güney Dal, bir anlamda bu alıntılarla metnin kısa bir topolojisini okura aktarır.

Nermin, Burak'ın on dört yaşında sevdiğini düşündüğü, içinden “değil öpmek, yüzüne bakmak bile” (s. 15) gelmediği kız arkadaşıdır. Oysa o, ipek inceliğinde sapsarı saçları, çimen yeşilinde gözleri, vişne dondurması yalamış gibi kırmızı, kalın dudakları olan (s. 16) Peri'yi sevmektedir.

Kayıtsızlık, Burak'ın “herkese ve her şeye” (s. 19) olan umursamazlığının anlatıldığı bölümdür. Öyle ki “intihar etsem mi acaba” diye düşünen, sonra bu düşünceyi “kafasının karanlık kalan raflarından birine yerleştiren” (s. 19) Burak'ın ayrıca elli yaşlarında bir bankacı-ressam olduğunu da öğreniriz. Bankada etkili ve

²³ Güney Dal, *Gelibolu'ya Kısa Bir Yolculuk*, Simavi Yayınları, İstanbul, 1994. Çalışmada bu metinden yararlanılmıştır. Aksi belirtilmedikçe yapılan alıntılar bu metinden olacak ve sayfa numaralarıyla gösterilecektir.

verimli çalışmasından sonra, ciroları milyonlara çıkaran, oldukça önemli pozisyonlarda olan başarılı bir memurdur Burak. Peki, neden intiharı düşünür? Çalıştığı bankanın yönetim kurulu New York'ta açılacak yeni şubenin başına özellikle onun geçmesini isterken o neden böylesine iyi teklifleri reddeder?

Burak, bunun sebebini annesine bağlar: “Neden annesiydi.” (s. 21) Kendisinden başka kimsesi olmayan yaşlı kadıncağızı bir başına İstanbul'da bırakıp New York'a gidemez Burak.

Uygun bir intihar biçimi bulamadığı (s. 21), yöresini sarmış fantezisiz, kuru insanların intiharından sonra ne tatsız tuzsuz şeyler uydurabileceklerini (s. 22) de düşündüğü için canı sıkılır Burak'ın. İntihar edememesinin bir sebebi de budur. Kendini rahatlatmak ve varoluşunu evetlemek için en sevdiği eylem olan resim yapmayı sürdüren Burak, bir gün tuvalinin sağ köşesine topluıgneyle iştirilmiş, Keriman ablanın gönderdiği mektuba takılır gözü. Bu mektup onun “Gelibolu'ya gitmesine neden olacak”tır (s. 23). Böylece, kimseye haber vermeden Gelibolu yolculuğu başlar Burak'ın.

Doğruca Trakya Garajı'ndan, yani kasabanın içinden geçen İzmir araçlarından birine bilet alır Burak. Sıcak yaz günleridir. Onun için kent, “susuzluğun kuşattığı bir ortaçağ havasında”dır, (...) kolera ya da tifo salgını çıktığı çıkabileceği söylentileri (s.25) vardır. Burada yaşayan insanlar, öfkeli, pis kokan ve suratsız insanlardır (s. 25). Burak, algısal mekân bağlamında onun için “labirentleşen dünya”ya dönüşen (Korkmaz, 2015: 83) bu mekânı terk ederek, sınırları sonsuza açılan, açık ve geniş bir mekâna ulaşmayı hedefler.

Labirent izlekli mekânlar, Korkmaz'ın da ifade ettiği gibi anlatı karakter(ler)inin “zaman, mekân ve onu çevreleyen bütün elemanlarla hatta kendisiyle bile kavgalı” (Korkmaz, 2015: 83) olduğu mekânlardır. Karakterin çevresi, kendisi ve bütün evrenle uyum içinde olduğu açık ve geniş mekânlar ise uyumu ve huzuru temsil ederler (Korkmaz, 2015: 93). İşte, bankacı-ressam Burak, onu huzura kavuşturacağını düşündüğü, çocukluğunun saf ve içten anılarıyla dolu Gelibolu'ya bu sebeple gider, eşyaya sinmiş tinin aynı sıcaklıkta kaldığını düşünür. “Resim yapması için gerekli olan huzur en bulunmayan şeydi[r] artık” (s. 29) onun için. Dostoyevski'nin, Tolstoy'un, Kafka'nın romanlarındakine benzer bir kadın olan annesi; telefonda bir kadın sesi duyduğunda dahi günlerce süren kıskançlık krizlerine tutulan, küçük oğluna acımasız

bir pansiyon sahibesi gibi davranan, eve ne bir kadın arkadaşını ne de bir erkek arkadaşını getirmesine izin vermeyen (s. 28) bir kadındır. Bu açıdan bakınca öznenin psişesini ve varlığını bu uzamda konumlayamaması ve bu uzamı sahiplenememesi, bu uzamın onun için labirentleşen bir uzama dönüşmesi gayet normal görülmelidir. Kırk üç yaşına değin orada bir anlamda tutuklu hayatı yaşamıştır Burak.

Aslında beş yıl öncesine kadar üç yıllık hayat planlamaları yapan ve büyük bir özveri göstererek bu hayat planlamalarına disiplinle sadık kalan bir adamdır Burak (s. 27).

5.1. Yola Çıkış: Perdeleri Dünyaya Kapalı Ev

Kimseye hiçbir şey söylemeden ve hesap vermeden yola çıkan Burak, yan yana yolculuk ettiği ve adının Şehmuz olduğunu öğrendiği bir adamla tanışır. Başlarda Irak Savaşı ve Saddam Hüseyin üzerine konuşurlar (s. 33). Otobüs yolculuğunun o samimi atmosferinden etkilenen Burak, Şehmuz Bey'e intihar konusunda ne düşündüğünü sorar (s. 34). Şehmuz Bey, intiharın dinimize göre yasak, cehennemlik bir eylem olduğunu, böyle bir şey yapmış olanın cesedinin yıkanmadan bir çukura konulduğunu herkesin bildiğini (s. 34) söyler.

Şeker hastası olan Burak'ın düzenli kullanması gereken ilaçlar vardır. Çok düzenli ve planlı biri olarak görür kendini. Buna karşın hep kullanmak zorunda olduğu ve kriz anlarında onu yatıştıran damlasını çıkış kapısının hemen yanında duran sehpanın üstünde (s. 36) unutmuştur.

Nereye gitse peşinden sürünüp gelen (s. 36) ve her yerde benliğini bir yılan gibi saran ölüm korkusu, ilacını içmediği için göğüs kafesini iyice daraltır, onu nefes alamayacak, boğulup ölecek kaygısına sokar. İntihar etmeyi düşünen ve tasarlayan öznenin ölümden korkması, ontik bağlamda ikilemli bir benliğe sahip olduğunu, ironik ve parodik özelliklerle donandığını gösterir. Bu da Burak'ın roman boyunca bir anti-kahraman olarak görünmesini sağlar.

Yolculuk bittikten sonra neredeyse altmış yaşında olan ama bir kez olsun kasaba sınırlarından dışarı adımını atmamış Keriman abla ile tanışırız (s. 38). Ansiklopedi okumayı seven, dünyayı, evreni ve varlığı bu ansiklopedilerden öğrenmeye çalışan bu kadın, şimdiye kadar hiç evlenmemiş bir köy öğretmenidir. Askeri alayların birinde

görevli bir doktordan Fransızca, kesin dönüş yapan bir Almancı'dan Almanca öğrenmiştir. Eskiden Burak'a şehirden getirmesi için ansiklopedi siparişleri veren bu kadın, Burak için nevrozlu bir kadındır.

Nevroz, konu üzerine önemli çalışmaları bulunan Adler'e göre hasta olan, gerçeği çarpıtan, yadsıyan, can sıkıcı bir hareket, düşünce ya da algılama tarzı (Adler, 2011: 7) olarak tanımlanır. Bu anlamda her nevrozda belirleyici etken bireysel üstünlük hedefidir ama hedefin kendisi de aynı zamanda kendisini belirleyen değersizliğin güncel deneyimlerinden kaynaklanır (Adler, 2011: 7).

Çocukluk aşkı Nermin'in, Keriman ablaya kendisini sorduğunu öğrenen Burak, babasının zoruyla sevmediği bir adamla evlendirilmiş, Bu adamdan bir oğlu olmuş, adam Keriman ile evliyken eve bir kuma getirmiş, içki ve kumarla evin tüm parasını harcamıştır. Nermin de adamdan boşanmış, temizlikçilik yaparak oğlunu askere göndermiştir.

Geçmişe bir sayman gözüyle bakıp yapılan yanlış hesapları düzeltmek, kopukluklar, düğümlenmeler nerde olmuş onları onarmak, hangi kavşaklarda yanlış sokağa sapılmışsa saptamak isteyen fakat bunun olanaksızlığının farkına varan Burak, kısa da olsa “perdeleri dünyaya kapalı loş eve” (s. 43- 44) ruhunu korku denizlerinden aydınlığa çıkarabileceğini düşündüğü bu eve gelir. Perdeleri dünyaya kapalı bu ev Burak için gül yağı, günlük kokusu ve dua mırıltıları ile özdeştir.

Sonra kasabaya iner, çocukluğunun deniz tuzu, yosun ve balık kokuları taşıyan kasabasının sokaklarını gezer. Fakat orada pek çok şeyin yitip gitmeye başladığını görür (s. 45). Geçmişle şimdinin “içiçeliğini ılık bir düşteymiş gibi” (s. 45) yaşadığını hisseder. Burak'ın zihninde yarattığı zaman telakkisi, ilk gençliğinin en güzel, en unutmadığı, anıları olur olmaz çağrışımlarla tazelenen günlerini geçirdiği bu güzel kasaba (s. 46) ile birleşerek kırık ve bölünmüş bir hal alır.

Çocukluk ve ilk gençlik anıları, kasaba ve okul anıları, henüz emekli olmuş ve yaşayan baba, Burak'a ucuz olduğu için balık yemeğini sevdirmeye çalışan ve balık yemekle balıkların dilinin dahi öğrenilebileceğini söyleyerek ona balığı sevdirmeye çalışan anne anlatılır ilerleyen bölümde.

Gelibolu'nun antik tarihi, “kendi Allahları adına savaşçılık oynayan Haçlılar” (s. 49) ve kentin buyur edici, hoşgörülü, çok kültürlü yapısı anlatılır. Ardından on yedinci

yüzyılda Mesihlik iddiasında bulunan Sabatay Sevi'nin Gelibolu'ya sürölüp burayı mesken tutmasından bahsedilir.

Burak'ın kasabadan arkadaşı, Arjantinli Avram ile tanışılır ilerleyen bölümde. Babası Moiz amca, Buenos Aires'e gitmiştir. Çocukken pek çok anısını paylaştığı, düşlerini anlattığı Arjantinli bu çocuktan kasabadan kente taşındığı için ayrılmak zorunda kalmıştır.

Atinalı arkadaşı İstavro ile futbol maçlarında çok iri olduğu için diğer çocukların korktuğu ve önüne geleni bir canavar gibi biçen Kasap Kerim dâhil olur romana. Kasap Kerim, romanın önemli karakterlerinden biridir. Zira romanın ilerleyen bölümlerinde yeniden karşımıza çıkacaktır. İstavro ise tutucu Müslüman bir ailenin kızına âşık olmuş, cabbar ve güçlü babasından kaçmak için son olarak Atina'dan New York'a taşınmıştır (s. 57- 58). Kentin tarihinde önemli bir yer oynayan Argonatlar, Herakles miti, altın yapığı, Gelibolu'nun karşı yakasındaki kadim bir liman devletçığı... Tüm bunlar, romanın kurmaca deryasında devinip durmaya devam ederler.

İskele Berberi Rasim amca ile tanışırız sonra. Burak'ın babasının rakı arkadaşı Rasim amca, çocukluğunun Marschall yardımları, kasaba civarında askerlik yapan ve serinlemek için girdikleri denizde boğulan askerler romana fon yaratan ayrıntılar olarak çıkacaktır karşımıza.

Gelibolu'nun dünyaca ünlü denizcisi Pirî Reis, sadece burnu sağlam kalmış Gelibolu Kalesi, bu kaleye bir zamanlar mahkûm olarak getirilen Namık Kemal de bu debdebeye eklenirler. Burak, şeker düşürücü damlayı kullanmamasına rağmen aylardan sonra ilk kez gövdesinin ağrısız sızısız olduğunu hayretle fark eder.

Bir sonraki bölümde istidacının yanındaki uzun boylu adam (daha sonra bu adamın isminin İnan İnce olduğunu öğreniriz)la tanışırız. Bu açıdan bu bölümün romanın en kilit ve en önemli bölümlerinden biri olduğunu söyleyebiliriz. İkincil okumada, yaşadıklarını ve rüyalarını not alan, Burak'tan da bahseden ve Burak'ın, İnce'nin bu notlarını bularak hayatını bir kahraman-anlatıcı-okur olarak takip ederiz. İstidacı (yazıcı) yanında, dinelen (ayakta bekleyen), oldukça uzun boylu bu adam, Burak'a kendisini takip ediyor hissini uyandıracaktır (s. 74-75).

“Sesini Yitiren Sokak”, *Gelibolu'ya Kısa Bir Yolculuk*'a fantastik-gerçekçi bir boyut katan bölümdür. Bir gün, bu sokağa bir elektrik santrali kurulur. Bu santral, sokakta yaşayan insanları kısa bir süre içinde hasta etmeye başlar. Duymamaya, yüksek

sesle konuşmaya başlayan bu insanların iç kulak yapılarının farklı olduğunu dehşetle fark eder. “‘Evrım Kuramı’na göre iç kulakları Avrupalılarınkinden daha az bir gelişmeye mi uğramıştı?” (s. 80) sorusunu sorar kendine. Bu sorunun, Oymak’ın da belirttiği ve benim de katıldığım “toplumun sosyal ve siyasi olaylarına ilgisizliği” (Oymak, 2005: 70) ile ilgili bir tarize işaret etmesi muhtemeldir. Bir de dönemin 1960 askeri darbesiyle yönetime gelen kişileri, kendilerine başvuran bu insanlara yardım etmek isteyen Doktor Zeki’nin mağduriyetten dolayı hak arayışına girişmesini “anarşist” bir eylem olarak görülür ki bu, darbelerin ve anti-demokratik yapıların da eleştirildiğini en açık biçimde ortaya koyar.

Keriman abla ile Burak’ın Küçük teyzeyi ziyaret etmesi, orada yapılan kahvaltı, altmışına yaklaşmış Keriman ablanın evlenememesinin sebebini (karakterli, niteliklerin çok zengin, sabahları yataktan kalktığında fiziki görüntüsü insanı pişman etmeyecek koca – s.84) öğreniriz sonra. Burak’ın annesinin adının Safiye olduğunu, küçük teyzesinin eşinin lakabının Tito olduğunu, ona bu unvanın neden verildiğini, Yunus Amca’nın anlattığı yılanbaşı dev balığı, “Kasap” lakaplı arkadaşı Kerim’in, Burak’ın Gelibolu’ya geldiğini öğrenip onu ziyaret etmesini, Büyük Teyze’nin ne kadar dini bütün bir insan olduğunu, ölümden çocuklar gibi korkan Kerim’in bu meramını Burak’a anlatmasını takip ederiz devamında.

Buraya kadar anlatılanlar, İnan İnce’yle ilgili bölümün manzaralarını hissettiren, okuru dramatik aksiyona hazırlayan bölümlerdir. Ne ki, bu noktada “Çocuklar Kıkırdaşmaktan Meramlarını Bir Türlü Anlatamıyorlar” bölümü gelir. Bu bölüm, yirmi beş yıldır görüşmeyen Burak ile Kerim’in görüşmesini, annesiyle kendini rüyasında sevişirken gören Kerim’in oedipus kompleksini taşıyan bilinçaltı fantezilerini “ve açmazları, korkuları içinde ufalanmaktan nerdeyse yok olacak Burak gibi bir ‘kent nerotiği’nin üstüne kendi duygular çöplüğünü boca ediverecek” (s. 116) Kerim ile Burak’ın birlikte bir yerlere gidip rakı içmelerini anlatır.

Atların Ayakları Altında’da, tek başına yazdığı hayat hikâyesi/dilekçe ile romanın ikinci bölümünü oluşturacak İnan İnce’den bahsedilir. Kerim’in istidacının yanında gördüğü, devasa boyundan ve çökük suratından korktuğu bu adam, karşıdan karşıya geçerken bir faytonun altında kalmıştır. Bunları, Burak’a Kerim anlatır. Bir subaydan dul Gül adında bir kadına âşık olan ve alkolün etkisiyle bu kadınla sevişmelerini, abisine yakalanmalarını ve abisinin bu ilişkiyi bitirmek için elinden

geleni yaptığını anlatır. Gül'ü kaçıran ve sonra alkol komasından hastaneye düşen Kerim, hastaneden çıktığında hiç parası kalmadığı için cankurtaranlığa (ambulans şoförlüğü) başlamıştır. İnan İnce'nin bir faytonun altında kalarak ezilmesini ve ağır bir şekilde yaralanmasını da onu cankurtaran aracıyla hastaneye götürdüğü için bilir Kerim. Neredeyse sabaha kadar rakı içmeye devam ederler. Şeker hastası olan Burak'ın dünyası artık hepten sisler arasına gömülmüştür. Sallantılar başlar (s. 123-124). Dönüşte, meyhaneye geldikleri cankurtaranla dönmeye evlerine dönmeye çalışırlar. Fakat aracın şoförü Kerim çok alkol aldığı için kaza yapıp bir karpuz bostanına dalarlar.

Burak, İnan İnce'nin faytonun altında kalınca yerlere savrulan ve Kerim tarafından toplanan kâğıtlarını Kerim'den isteyerek alır. Bu kâğıtlar, tek başına ikinci bölümü oluşturan hayat hikâyesinin anlatıldığı bölümü ihtiva eden anıların yazıldığı kâğıtlardır.

Ruhta Yeri Belirsiz Bir Çatlak, Burak'ın kaskatı ve buzullaşmış beyninin “varlığına yabancılaşan düşüncüler” (s. 135) ürettiği; kaynağı, yeri belirsiz bir çatlaktan sızan ölüm korkusunun, biriken ve çoğalan, onu tüm kudretiyle içine çekmeye çalışan bu ölüm korkusunun dile getirildiği bölümdür. Ölümüne karşı direnç göstermeyen Burak, ruhunun betonlaşmış kayıtsızlığından sonsuza kadar ancak böyle kurtulabileceğini düşünür (s. 136). Böylece, varolma biçimini olumlayıp yok olarak var olabilecek ve ona her gün acılar yaşatan, kendi seçimi dışındaki ağrı ve sancılardan kurtulabilecektir.

Toplumsal eleştirinin dozu, özbenlik yıkımının yeniden kurulması sürecindeki bireysel sancıyla sivrilir: “(...) cahilin cahili zenginler, onların siyasetçi kadroları, onursuzlaşmış, aşağılanan, aşağılanmaya layık bir ulusun verdiği acılar belki de böyle, hiç bunlar önemsenmiyormuş gibi, asla gösteriye yer verilmeyecek, öne çıkarılmayacak pısrık bir intiharla hiçleştirilebilir; onlardan belki de böyle öç alınabilir...” (s. 136 – Vurgulama bana ait. U.Ö.)

İflasta olan vücudu, kendisine önceleri verilen şansları değerlendir(e)memesi, çocukluk anılarıyla tedavi olacağını düşündüğü ruhunun tam merkezindeki onulmaz delik, Gelibolu'ya yapılan kısa yolculuklar ve dinlencelerle onarıl(a)maz. Kendini gittikçe hiçleşmenin derin, dipsiz ve karanlık kuyularında bulan özne, nevrozlu olduğunu düşündüğü insanlardan daha yoğun ve derin nevrozlara düşer: Bu noktada kaygı, Burak'ın tüm benliğini saracak ve ölümü peşisıra sürükleyen, entelektüel

yalnızlığının da verdiği onulmaz açmazlara, zihinsel aşınmalara çekilmesine neden olacaktır.

Başlarda Nermin ile sevgili olması gerektiğini düşünen ama ona karşı sevgi hissetmeyen özne, “Öteki’nin gözünde kim olduğunu sorgularken, diğer yandan da Öteki’nin aslında istediği şeyden tedirgin...” (Salecl, 2013: 78) olmaktaydı. Kaybetme kaygısıyla oğluna hayatı zehreden anne ve onunla geçen çok uzun yıllar, elli yaşına gelmiş, isteklerini ve heyecanlarını hep bastırmış, ressam olmak isterken olamamış, takıntılı arzuları histeriye dönüşmüş Burak’ı bir hiçoluma sürükler. Hiçoluma sürüklenen özne, ikinci bölümde, bir gölge arketipi olarak İnan İnce’yle özdeşlikler kurar ve kâğıtlarını okumaya başlar. İlk seferde bunları nasıl düzenleyeceğini düşünen Burak, kâğıtlardan İnan İnce’nin kasabaya yakın deniz kıyısı köylerinden biri olan Çıplak Köyü’nde yaşadığını, iki kez evlendiğini ve bu evliliklerden toplam üç çocuğunun olduğunu; rençperlik, salça fabrikasında işçilik, tuzlu balık konserve fabrikasında işçilik, ölü yıkayıcılığı, lağım kuburlarının kepçeyle varillere boşaltılıp denize dökülerek temizlenmesi gibi işlerde çalıştığını öğrenir. Küçük ve büyük harflere, noktalama işaretlerine hiç dikkat edilmeden yazılmış bu metinde, ayrıca İnan İnce’nin ermişlik yaptığı da yazmaktadır (s. 141). İstidacı, parantezle bu sözcüğün yanına: “ben Belediye önü istidacı’sı, dilekçe sahibinin isteği üzerine ‘ermişlik’i buraya meslek olarak kayıt ettiğimi bilginize sunarım” notunu düşmüştür. Romanda ikinci bölümdeki aksiyon, aslında bu kavramın açılanmasıyla oluşturulmuştur.

5.2. Şizofren Bilincin Yüzeye Çıkan Kâbusları

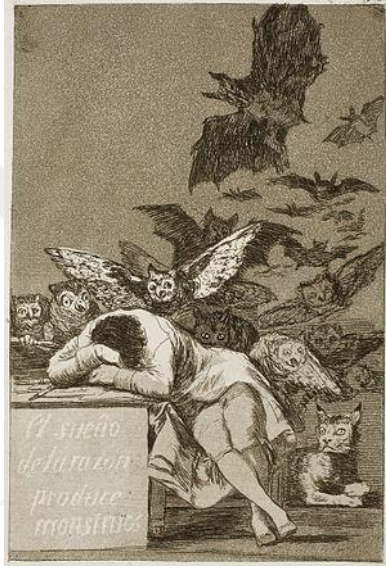
İlk bölümden oldukça farklılıklar ihtiva eden, postmodern anlatı tekniklerinin sonuna kadar kullanıldığı bu bölüm, pek çok eserde denenmiş ve başarılı olmuş mektup-anlatıcı-yazar üçlemi üzerine kurulmuştur. Kimliğinde metafizik gerilimleri taşıyan, melankoliyi simgeleyen gravürleri ile bilinen İspanyol ressam Francisco de Goya’nın 43 numaralı gravürü Capricho’dan gravür altı epigrafiyle başlayan bu bölümün ikinci epigrafi ise Nizamî’ye aittir. Capricho’dan alınan meşhur epigraf şöyledir:

“Aklın uykusu canavarlar üretiyor (El sueño de la razón produce monstruos)”

Nizamî’nin *Mahzen-i Esrar*’ında alınan epigraf ise şöyledir:

“Şükür ki, ömür tamam olmadan önce bu kitap da adına kavuştu... Yarabbi sen bu sözcünün günahlarını keremine bağışla... Bu hoş nazma istekli olanların da günahlarına af kalemi çek.”

İlk epigraf, Goya'nın bir gravüründen alınmıştır. Bu gravürü, mesleki kariyerinin üst seviyesinde, 53 yaşından sonra yapan Goya, 300'e yakın baskıdan oluşan bu gravürlerin tümünde, baskıcı yönetime ve toplumun angaje olduğu akıldışı geleneklere karşı, özgürlükçü bir tutumu savunduğunu (Esmer, 2009: 82) belirtir.



Görse 1



Görse 2

Anılan dizinin kırk üçüncü plakası olan bu kompozisyonda, sandalyede oturup başını kollarının arasına alarak masaya dayanmış bir vaziyette uyuyan, düş gören sanatçı bulunmaktadır (Görse 1).

Oturduğu yerin hemen yanında ilginç görümlü bir kedi, sonuna kadar açtığı gözleriyle ve dik bakışlarıyla sanatçıyı izlemektedir (Esmer, 2009: 89). Özellikle Ortaçağ sanat ve estetiği ile klasik dönem eserlerinde şeytan, büyü, büyücülük gibi kötücül kavramlarla birlikte düşünülmüş olan kedi, uyuyan sanatçıya bakışlarıyla dikkat çeker (Görse 2).

Uyuyan ve sanatçıyı temsil ettiği düşünülen figürün başını dayadığı masanın üzerinde ise İspanyolca “El sueño de la razón produce monstruos” (Akılın ölümü canavarlar üretiyor / Us'un Uykusu Canavarlar Yaratır) yazmaktadır. Hayri Esmer'e göre uyku (hab) burada iki anlamda kullanılmıştır: Gerçek anlam ve düş görme anlamı

(Esmer, 2009: 89). Düş / hayal, her türlü yaratıcılığın kaynağıdır. Düş göremeyen, hayal kuramayan sanatçı yaratamaz ve bireylerin estetik beğenilerine seslenemez. Buna karşın, toplumda, her türlü önemli şey'lere karşı olabilecek/oluşabilecek kayıtsızlık ve duyarsızlık da düş görmeyi sebep olabilir (Elias Canetti'nin *Körleşme*'sindeki Kien ya da Saramago'nun *Körlük*'ünde hemen hepsi kör olan halk gibi). Bu ise gerçek bir körleşme yaratır ve sonuçları felaket olur. Bu dikkatli nazarların, bir kitaba eğilmiş imanlı göğüslerin melalli ve dikkatli bakışları olmadığını söylemek yerinde olacaktır.

Arka plandaki karanlık atmosfer ve sanatçının başının tepesinde kanat çırpıp devinen baykuş ve yarasalar ise kötülüğü temsil eder (Görsel 3, ayrıntı).



Görsel 3

Nizâmî-i Gencevî'nin Mahzen-i Esrar'ından da bahsetmek lazımdır. XII. yüzyılda, Mengücekoğulları'ndan Fahreddin Behram Şah adına yazılan ve 1176 yılında şaha sunulan bir eserdir. Mahzen-ül-esrâr'da şiir, söz elmasından yapılmış bir kılıç olarak nitelendirilir; şair ise (Nîzâmî) bu kılıçla, kendisini geçmek isteyenlerin başlarını uçuracaktır (Kuzubaş, 2015: 64-65). Yani sözün tek sahibi kendisidir / ve kendisi olmalıdır.

Eski Yunan felsefesinde en saygı duyulan filozoflar retorik'i bilen ve söze hâkim olan filozoflardı. Divan edebiyatında iyi şiir söyleyen, kelâm sahibi şairlere ise (neredeyse) peygamber gözüyle bakılıyordu. Çünkü söz, Tanrı'nın sözüydü. Söz, dini

anlatıyordu. Evrensel ahlak yasalarından bahsediyordu ve Tanrı'ya aitti. Bu sebeple gücü ve kudreti temsil ediyordu. Söze hâkim olan bilgiye de hâkim olurdu. Jacques Ellul, *Sözün Düşüşü* isimli eserinde, “Söz nasıl Tanrı'nın kendini ifşa etme tarzı ise, aynı şekilde kişinin kendini ifade etme tarzıdır da. (...) Hakikatimizi, Tanrı adına bize sorular yönelten bu Söz'de buluruz.” (Ellul, 2015: 65-66) diyerek sözün Tanrı'nın kendini açma aracı olduğunu, aynı zamanda kişinin kendi hakikatini bulma tarzı olarak da yorumlanabileceğini belirtir.

Mesnevî alanında İran'ın en önemli şairlerinden biri sayılan Nizâmî'nin bu eseri, İran edebiyatındaki ilk hamsedir. Bize İran edebiyatından geçmiş bir tür olan hamse, beş mesneviden oluşan külliyat anlamına gelmektedir (TDV İslâm Ansiklopedi, c. 15, s. 500; Ünver, 1986, 430-431). Nizâmî, İran edebiyatında o kadar önemli bir isimdir ki, daha sonra yazılan pek çok mesnevî, onun *Mahzenül-esrâr*'ı taklit edilerek kaleme alınmıştır. Türk edebiyatında ilk mesnevî şairi olarak bilinen, Çağatay sahasının büyük temsilcisi Ali Şîr Nevâî de *Hayretü'l-ibrâr*'ını yazarken, Nizâmî'nin bu eseri ile Emîr Hüsrev'in *Matla'u'l-envâr*'ı ve Câmi'nin *Tuhfetü'l-ahrâr*'ına nazire yapmıştır (TDV İslâm Ansiklopedi, c. 15, s. 500).

İkinci bölüm, epigraflardan sonra, “pek kıymetli işveren” seslenmesiyle başlar (s. 147). İşyerinde bir kişilik açık pozisyon için istenen gerekli öbür belgelerle birlikte ayrıntılı bir hayat hikâyesini de tarafınıza gönderilmesini buyurmuşsunuz (s. 147) diyen mektup yazarı, bir yıldır başka iş yerlerine başvurmak için dokuz tane daha hayat hikâyesi yazdığını, bunun da onuncusu olduğunu bildirmektedir.

Başka iş yerlerine başvururken “belki işe alırlar” ümidiyle güzel rüyasını da (hayatta sadece 2 kez güzel rüya görmüştür, diğer gördüğü tüm rüyalar korkunçtur –s. 149) yazarak gönderen mektup yazarı, dün gece kısa uykusunda gördüğü dünyalar güzeli rüyasını çirkin yazısıyla bu iş yeri sahibine de anlatmak ister (s. 148).

Uçsuz bucaksız bir kumsalda yürümektedir. Sol yanına düşen deniz, durgun ve durudur. Çoğu zaman denizin üstüne basar, ama içine batıp ıslanmaz. Buna çok şaşırان mektup yazarı, çocuklar gibi sevindiğini de ekler.

“ayaklarımın altında balıklar salına salına yüzyüyor. hiç ürküp çekinmeden yem arıyor. kovalamaca oynuyorlardı ve gövdemin heryanında bir dinginlik bir hafiflik” duyuyordum der mektup yazarı. Sonra o sahilde, çocuklar gibi denize taş atıp kaydırmaca oynayan bir adam görür. Bu adam, romanın önceki kısımlarından da

anladığımız gibi Burak'tır; Romanın son sayfalarında (s. 222) rüyayı gören mektup yazarının rüyasına giren Burak, buraya da bir karakter olarak dâhil olur.

Bu mektubun yazarı, daha önceden de belirtildiği gibi İnan İnce'dir. Hayatı boyunca rüyalarıyla gerçek yaşamı karıştırıp duran (s. 149) İnan İnce, belediyenin önündeki kâtibe meramını yazdırırken gördüğü Burak'ı rüyasında görmesine de şaşırır. Böylece, Burak'ın gerçek mi yoksa rüyada mı gördüğünü anlayamaz.

Rüyalar üzerine yazılmış en önemli çalışmalardan biri olarak kabul edilen *Rüya Yorumları (I-II)*'nda Freud, "Rüya içeriğinin meydana geldiği tüm malzeme, herhangi bir şekilde yaşantılardan kaynaklanır, yani bunlar rüyada yeniden üretilir, bir nevi *hatırlanır*. [Vurgulama yazara aittir. –U.Ö.] (Freud, 2011: 20) der ve ekler: "(...) rüyada gördüğümüz bir malzemeyi, uyanıkken bilgi ve yaşantılarımıza dâhil saymayız. (...) Bunun yanı sıra rüyanın hangi kaynaktan ortaya çıktığı konusundaki soruyu cevaplayamayız. Dolayısıyla rüyanın kendi kendini üretme yeteneğine inanmaya başlarız. (...) Uyanık vaziyette hatırlama yeteneğimizden kaçmış olan bir şeyi, rüyada bilmiş ve hatırlamışızdır." (Freud, 2011: 20)

İşte, uyanıkken "bilgi ve yaşantılara dâhil saymama" ve rüyanın kendi kendini ürettiğine inanan zihin, İnan İnce'nin gerçekle rüyayı birbirine karıştırmasına sebep olur. Arzuların gerçekleşmesine, deformasyona, bedensel ve psikolojik uyarılara neden olan bu rüyalar, bilinçaltında kalmış ya da bilinci kurcalayan olay, durum ve yaşantılarla ilgilidir. Gerçek hayatında silik ve ezilmiş bir tip olan İnan İnce, yattığı rüyalarda, duyduğu her felaket haberinin bir kahramanı olarak bulmaktadır kendini. Bir anlamda modern bir peygamber gibi "rüyaya yatan", kehanet içeren rüyalar (Florioti-Eser, 2013: 80) gören biridir. Oysa rüya, tanımı gereği bilincin ve iradenin denetiminden bütünüyle bağımsız bir biçimde (Cevizci, 2002: 276) gerçekleşir ve masal ile mit gibi bilinçdışının ürünüdür.

Kâbusunu görmemek için gazete, dergi ve kitap okumayan, radyo ve televizyon haberlerini dinlemeyen / izlemeyen İnan İnce, "rüyalarının dışında" dahi anadilinden başka dil bilmemektedir (s. 153).

Duyduğu her kötülük ya da felakettin rüyasını gören İnan İnce, Etiyopya'da kuraklık ve açlıktan ölen bir ailenin babası, AIDS mağduru bir kurban, Çernobil faciasında patlayan reaktörde görevli bir mühendis, Sultan Ahmet döneminde Osmanlı'da falakaya yatırılan, kendisine düzenlenen suikasttan sağ kurtulan Mihrimah

Sultan’a yardım eden ve zindana atılan bir yabancı... Tüm bunlar İnan İnce’nin yaşadığı felaketlerden sadece birkaçıdır. Artık bir kabusu bitirmeden başka bir kbusa geçen bir imgeye dönüşür İnan İnce.

Zamanla hiçbir şey yiyemeyen, eşinin ailesinin yaptığı yardımları kabul etmeyen, otuzlu yaşlarında olmasına rağmen dişleri ve saçları dökülen, günden güne zayıflayan İnan İnce, ölmekten korkar. Ölmekten korkan özne, onu öldüren kabuslarına tutunur. Bu kabuslara bağımlı olur. Acılı felaketler yaşamayı arzulayan özne, acıları bir farmakon gibi kullanır. Panzehirin ana maddesi olan zehir, onu hem yaşatmakta hem de öldürmektedir. İnan İnce, bu arzuyu ilk kez mektup yazdığı işverene itiraf ettiğini dile getirir: “(...) ilk kez size itiraf ediyorum hiç yeri zamanı değilken bazan canımın sigara içmeyi ister gibi acılı bir felaketi yaşamayı arzuluyor hatta özlüyor. çok sık yaşamıyorum bu duyguyu yine de beni müthiş kaygılandırıyor.” (s. 162)

Sonunda, bir felaket daha olduğunu anlayan (Çernobil felaketi) İnan İnce, bilinçsiz bir şekilde şehrin dışına doğru yürümeye, bu felaketin de öldürücü kâbuslarını yaşamamak için kaçmaya çalışır. Fakat ağabeyinin on bir yaşındaki oğlu, köpeği Kıtımr²⁴ sayesinde (s. 195) onu bulur. Çıplak Köyü sakinleri Çernobil’de nükleer reaktörün patladığını, reaktörden sızan zararlı gazların dünyanın pek çok yerini etkileyeceği haberlerinin olduğunu, eğer bu haberler doğruysa zararlı bulutun buraya gelip gelmeyeceğini rüyasına yatarak öğrenmesi gerektiğini (s. 199) söylerler. Ondan ricada bulunurlar. Kendini çağdaş bir peygamber gibi gören İnan İnce, “bu ağırlığın sonsuza değin altında ezilerek” (s. 201) de olsa, halkının güvenliği için rüyaya yatmayı kabul eder. Her türlü felaketin ötesinde, korkunç bir rüya görür bu sefer (s. 203), hatta bundan sonra rüya görmemeyi, başarabilirse hiç uyumamayı bile düşünür.

²⁴ Kökü en eski Hristiyan metinlerinden biri olan *De situ Terrae Sanctae*’ye kadar dayanan Kıtımr, İslâm dünyasında Taberî’den Mevlânâ’ya kadar pek çok âlim ve edip tarafından saygıyla anılmıştır. Adı gümüş muskalara, mühürlere, kumaşlara yazılmış kutlu bir köpektir. “Özetle hikâye 249–51 yılları arasında hükümdar olan Roma İmparatoru Decius (İslâm kaynaklarında Dakyanûs) döneminde Hristiyan dinine girmiş olanlara yapılan baskıyı konu edinmektedir. Ya putperestliğe geri dönmek, yahut da öldürülmek arasında bir seçim yapmak zorunda bırakılan birkaç genç, civardaki bir mağaraya sığınır. Uyuyakalırlar ve uzun yıllar uyumağa devam ederler. Nihayet bir gün uyanırlar ve görürler ki Hristiyanlık —yani tek tanrılılık— galip gelmiş, putperestlik yok olmuştur. Halk gençlerin bunca sene sonra uyanması mucizesini hem imanın küfre karşı zaferi, hem de ölümden sonra dirilişin delili şeklinde yorumlar. Mağaranın dışına bir ibadethane inşa edilir, hikâye ağızdan ağıza dolaşır ve olayın çevresinde bir kült oluşur.” İrvin Cemil Schick, “İslâmiyet’in En Kutlu Köpeği Kıtımr”

<http://t24.com.tr/k24/yazi/islamiyetin-en-kutlu-kopegi-kitmir,723> (Erişim tarihi: 07.07.2017)

Bu rüyadan sonra ermiş olduğu söylentisi hızla yayılan (s.207) ve kapısı mum dikmeye ve dilek dilemeye gelen yüzlerce insanla dolan İnce'yi karısı ve çocukları da terk eder.

Son kısım, İnan İnce'nin iş yeri sahibine en başta anlatmak istediği, gördüğü iki iyi rüyadan birisi olan rüyayla senteze ulaşır. “EFENDİM. uçsuz bucaksız bir kumsalda yürüyordum ve yürüdükçe içime ışıklar doluyordu. denize doğru adımımı atıyordum ayaklarımın altında balıklar devinip duruyorlar benden hiç ürkmüyorlarmış. derler ki rüyada balık görmek iyidir.” (s. 214)

Denizin üstünde Hz. İsa'yı anımsatır biçimde batmadan yürüyen İnan İnce, “denizin içine batmadan denizin üstüne sakince oturmuş” (s. 215) kitap okuyan Burak ile cankurtaran sürücüsü Kerim'i görür. Burak, İnan İnce'nin iş yeri sahibine göndermek için yazdığı kâğıtları rüyanın içinde de okuyan Burak, sayfalar bittikçe İnan İnce'ye verir onları (s. 216). İnan İnce'nin, rüyadaki İnan İnce'nin gözünden (rüyadaki gözünden), görmenin diyalektiğini yapar bir biçimde, hayalleri, düşleri ve rüyaları kayda alan bir video kayıt cihazından izler gibi takip ederiz sonrasını. Bir yerde, “bence ben sizi şimdi rüyamda görüyor olmalıyım” (s.218) der İnan İnce. İnan İnce'nin Kerim'le konuştukları, bulundukları yerin tanımı, eş süremli olarak konuşmakta olunan her şey bu kâğıtlarda yazılıdır. Daha doğru bir ifade yazılmaktadır. “Yaşarken eş zamanlı olarak buradan da okuyorum nasıl olabilir bu” (s. 218).

Güney Dal, Kılıları Yolunmuş Maymun'da da belirttiğimiz ve Afaq Esedova'nın da çok güzel ifade ettiği gibi bu metniyle de kurmaca üzerine kurmaca bir evren yaratmıştır. Eş evrenler, yaşandığı anda fakat geçmişten de gelen ve sürekli geleceğe doğru ilerleyen zaman kavramı; üstelik tüm bunları İnan İnce'nin rüyasında görmesi / rüyasında gördüğüne inanması; geriye dönüşler (flash-fiction), serbest çağrışımlar, kırılan, parçalanan ve dağılan öznenin konumlandırmaları reddeden bir zamansızlığa oturtulması vb. pek çok faktör, yazarın avangart edebiyatın olasılıklar evrenini sonuna kadar kullandığını gösterir. Postmodernlerin ve yapısökümcülerin yaşadıkça yazılan ve her okura göre değişen, devasa bir metin olarak görülen evreni ve şey'leri algılamaları, yamuk perspektifleri en radikal biçimiyle bu metinde de vardır.

1944 doğumlu Güney Dal, 50 yaşında olan ressam-bankacı roman kahramanı Burak'ı yarattığında, romanın basım tarihi dikkate alındığında, kendisi de 50 yaşındaydı. Bu

anlamda Burak'ı, Güney Dal'ın fantezili düşlerinin bir yansıması olarak da okumak mümkündür.

6. AŞK VE BOKS YA DA SABRİ MAHİR'İN RİNG KİYİSİ AKŞAMLARI'NDA VAROLMA BİÇİMLERİ VE GÖÇ ALGISI

*“Bana kalırsa Mister Mayer, edebiyat ve sanattan anlamayanlara boksı yasaklayamazsak da, bokstan ekmek yiyen hemen herkese zorunlu sanat ve edebiyat kursları koyabilir, ancak ondan sonra ellerine meslek lisanslarını verebiliriz...”*²⁵

İlk baskısı 1998 yılında yapılan *Aşk ve Boks ya da Sabri Mahir'in Ring Kiyısı Akşamları*²⁶ Güney Dal'ın yayımlanan beşinci romanıdır. Diğer romanlardan oldukça farklı bir görüntü arz eden bu eser, aynı zamanda belgesel-biyografik bir roman olarak değerlendirilebilir. Fakat Ecevit'in de belirttiği gibi “tümüyle soyut gerçek üzerinde kurulmuş bir biyografik roman denemesidir *Aşk ve Boks*.” (Ecevit, 2001b: 173)

1920'li yıllarda Berlin'de bir boks ve vücut geliştirme salonu açan Osmanlı efendisi Sabri Mahir'in (Ecevit, 2001b: 173) hikâyesini anlatan bu romanda Güney Dal, gerçekte yaşamış ve Almanya'ya giderek başarılar elde etmiş Türk boksör Sabri Mahir'i üzerine pek çok kurmaca unsur ekleyerek romanlaştırmıştır.

Aşk ve Boks ya da Sabri Mahir'in Ring Kiyısı Akşamları, “Bugün Günlerden Ne, Usta” başlıklı bölümle başlar. Bu bölümün başına ise Arthur Caravan'dan alınan bir epigrafı koymuştur. Bu epigraf şöyledir:

“Hüzünlüydüm, boksörüm diye,
Paraya ihtiyacım var,
Allahın cezası!
Ne biçim bir hava bu,

²⁵ *Aşk ve Boks ya da Sabri Mahir'in Ring Kiyısı Akşamları*, Sistem Yayıncılık (2. Baskı), İstanbul, 1998, s. 160.

²⁶ Güney Dal, *Aşk ve Boks ya da Sabri Mahir'in Ring Kiyısı Akşamları*, Sistem Yayıncılık (2. Baskı), İstanbul, 1998. Çalışmada bu metinden yararlanılmıştır. Aksi belirtilmedikçe yapılan alıntılar bu metinden olacak ve sayfa numaralarıyla gösterilecektir.

bu ne biçim Bahar!”²⁷

Göz kapaklarına vuran güneş ışınlarıyla uyanan Sabri Mahir, dün akşamki yenilginin bir haksızlık olduğunu düşünür (s. 1). Buna karşın gazetelerin bu konuda ne yazdığını merak eder.

Franz Diener ile Max Schmeling maçını “haksız” bir şekilde kazanan ve Sabri Mahir’in antrenörlüğünü yaptığı Franz Diener’i yenen Schmeling Ağır Siklet Boks Şampiyonu olmuştur. Schmeling’in menajeri Bay Bülow ise muradına ermiştir (s. 1) Yaşadığı evde ve stüdyoda çalışan sadık “evin kızı” Raşel, ve eşi çok sevdiği eşi Luise de henüz ilk sayfalarda çıkar karşımıza.

Hollywood’dan, Oscar ödülü kazanan ilk Alman oyuncu olan Emil Janing’ten gelen bu telgrafta, Janing’in “boksörümüz” olarak nitelendirdiği Franz Diener’in maçı kazanacağına emin olunduğunu bildirilir.

Çok sevdiği eşi Luise ile aralarına giren soğukluk ve İstanbul’da vefat eden annenin cenazesine gidememesi *Gelibolu’ya Kısa Bir Yolculuk*’taki gibi ressam olan Sabri Mahir’in dramatik altyapısını oluşturur bu bölümde. Bunlara, neredeyse üçüncü ayında olan bebeklerini aldirmek zorunda olmaları (s. 9) eklenir. Luise’nin Sabri Mahir’e karşı soğuk davranmasının en önemli sebebi budur.

“Karnımın içindeki boşluk üşütüyor beni, biliyor musunuz?” (s. 10) der Luise, Sabri Mahir’e. Kaybedilen çocuk, Luise’nin bedeninin varoluşunda onulmaz parçalanmalara yol açmış ve kaygılara yol açmıştır.

Luise, “o ağdalı melankolisinin” (s. 12) üstesinden ancak bir yıl geçtikten sonra kurtulacak ve ilişkileri bir yıldan sonra düzelecektir. Artık Sabri Mahir’in boks ve spor stüdyosunun bulunduğu Neuer Westen binasına gelmeye bile başlamıştır.

Geriye dönüşlerle, Diener-Schmeling maçının Alman spor camiasındaki yankısından, yazılıp çizilenlerden bahsedilir. Bütün şehir bu maçı, boksörleri, Sabri Mahir’i ve Bay Bülow’u konuşmaktadır; Berlin Emniyet Genel Müdür Yardımcısı Bay Dr. Weis bile bu maç üstüne düşüncelerini açıklamıştır (s. 17).

²⁷ “Ich war traurig, Boxer zu sein,
Ich brauche Geld,
Gott verdammt! Was für ein Wetter und
Was für ein Frühling!”

Berlin'deki en etkili ve önemli isimler Sabri Mahir'in sık sık Sabri Mahir'in stüdyosuna uğramakta, "ring kıyısı akşamları"na katılmaktadır. Buna karşın Ticaret odası, Yabancılar Polisi, soğuk suratlarıyla mahalli polis; bir yığın resmi işleri sürüncemede bırakmaktadır (s.18). Luise üzerine açılan stüdyoda bir Türk olduğu için Sabri Mahir'e iktidarlarını hissettirmek için yaparlar bunu. Yeni devletten (Türkiye Cumhuriyeti) henüz bir kimlik ya da pasaport alamayan (s.18) Sabri Mahir, bu sebeple resmî kayıtlarda bir türlü "Luise Mahir" olamaz.

Varlığı yıllardır resmî kayıtlarda tanınmayan, beklemeye alınmış biridir Sabri Mahir. Bu yüzden kendini hiç varolmamış gibi hisseder. Yıllar önce ölen babasının ardından annesini kaybetmesi ve resmi belgeleri alamaması sebebiyle ölen annesinin cenazesine de gidememiştir (s. 19). Varlığı kızağa alınan özne, kendini boksla, boksör yetiştirmekle, şampiyonluklar kazanmakla, açtığı stüdyoyu geliştirmek ve insanlara boksu sevdirmekle avutacak ve kendini var edecektir.

Luise ile Sabri Mahir'in tanışması, Luise'nin Akasyalar Sokağı'ndaki çalıştığı pastanede gerçekleşmiştir. Aylarca, hep aynı saatte gelen, Luise'yi bekleyen ve her seferinde üç tane küçük ekmek ile bir éclair pastası alan Sabri Mahir "bu adamdan zarar gelmez" (s. 21) izlenimini uyandırmaya başlamıştır artık onda.

Kış aylarında aşkları bir parça daha ilerleyip biçimlenmiştir. Sabri Mahir, Luise'yi bir restorana yemeğe götürmüştür. Luise, bir erkeğin gözlerinin içine ilk kez bu kadar yakından bakar. İlk kez çalışma saatlerinde dışarı çıkar ve ilk kez bir erkekle dışarıda yemek yemeğe gider.

Bu buluşmalarından birinde Sabri Mahir Osmanlı olduğunu söyler Luise'ye. Luise de Osmanlı'yı, Almanlarla anlaştığı ve I. Dünya Savaşı'nda İngilizlerle Fransızlara karşı onunla birlikte savaştıkları için "Enverland" olarak bilmektedir (s. 33). Tüm bunlar, Luise ile Sabri Mahir'in arasındaki görünmez camdan duvarların ne kadar büyük ve yüksek olduğunu gözler önüne serer.

Sabri Mahir, Luise'ye Fransızca bilip bilmediğini ve Baudelaire'yi tanıyıp tanımadığını sorar. Baudelaire'nin şiirlerini birlikte okumaya başlarlar sonra.

Dördüncü buluşmada Sabri Mahir'in bekâr odasında sevişirler. "Ama o gün gebe kalma[z]" (s. 35) Luise.

Sonunda, sevdiği birinin olduğunu, onun bir Osmanlı olduğunu annesine söyleyen Luise, ondan olumsuz tepkiler alır. Dükkâna sık gidip gelmesi de Luise'nin çalıştığı iş yerindeki ustasını rahatsız etmiştir.

Baskılardan sıkılan Luise, bölüm sonunda Sabri Mahir'in yanına taşınır.

4 Nisan'a Giriş'te Sabri Mahir ile daha sonra dünyanın en iyilerinden biri olacak öğrencisi Franz Diener'in tanışması anlatılır. "(...) isterse dünyanın en güçlü, en antrenmanlı gövdesine sahip olsun, kültürlü olmaya, dünyada ne olup bittiğini merak etmeye eğilimi, meramı yoksa hiç de iyi bir boksör olunamayacağını" (s. 37) öğretir bu genç adama Sabri Mahir. Sonra öğretmen-öğrenci olurlar. Bu ilişki zamanla bir dostluğa dönüşecek, Diener Sabri Mahir için "kardeş ya da onun gibi bir şey" (s. 44) olacaktır. Luise ve Franz Diener, Sabri Mahir'in vatansız duygularına karşı bir kalkan görevi görürler. Bu iri yarı, kaslı adam, onların varlıkları sayesinde kendini yitirip yok olmaz.

Peki, kimdir Sabri Mahir?

Fransa'dan Berlin'e geldiğinden beri resim düşünmeyi, resim yapmayı gönlü çekmeyen (s. 47) Sabri Mahir, Paris'te ünlü ressamlardan resim dersleri almış, annesinin İstanbul'dan gönderdiği paralarla kıt kanaat geçinmeye çalışan biridir. Babası öldüğünde dedesinin konağına taşınmıştır. Bu sıralarda Enver Paşalar Babiâli'yi basmışlar, Harbiye Nazırı Nâzım Paşa'yı öldürüp, darbeyle sadrazamlığa Mahmut Şevket Paşa'yı getirmişlerdir (s. 50)

Mahmut Şevket Paşa'nın da Enver Paşa'ya karşı olanların yaptığı suikast sonucunda öldürülmesinin üzerine dedesi, Sabri Mahir'i Paris'e giden gemiye bindirir. Babiâli Baskını olarak tarihe geçen bu olay, Paris'te resmi öğrenip ressam olacağı bahanesiyle dedesinin Sabri Mahir'i Fransa'ya göndermesine sebep olur. Annesinin de salık verdiği üzere, siyasetle hiç ilgisi olmamasına rağmen siyasî bir sürgündür artık Sabri Mahir.

İstanbul'da, dedesinin yalısında zamanının büyük bir bölümünü kütüphanede geçiren, burada dedesinin teşvikiyle Cevdet Paşa Tarihi, Battal Gazi Destanı gibi eserleri okuyan; Rum hizmetçilerden Rumca, dedesinin tuttuğu öğretmenlerden Fransızca, Alman Hastanesi'nde çalışan bir Yahudi sağlıkçıdan Almanca dersleri alır (s. 52-54).

En son Jean Paul Laurens'in atölyesine giden ve ressam olup Paris Güzel Sanatlar Akademisi'ne kabul edilme umutları azalan Sabri Mahir, insanları saran

tatsızlığın sebebinin kaçınılmaz bir savaş olduğunu öğrendi (s. 55-56). Bu, I. Dünya Savaşı'dır. Eli silah tutan erkekler, nereli ya da kim olduğuna bakılmadan askere alınmaya başlanmıştır.

Sonbahara doğru iki ayrı resim atölyesine kabul edilen bu Osmanlı delikanlısı, bu atölyelerden birine gönülsüz, heyecansız gidip gelmeye başlar. Paris'in artık iyice altüst olmuş karmaşasından da bıkip usanmıştır (s. 59). Paris'ten, Anvers üzerinden Utrecht'e, buradan da Berlin'e geçer bu sebeple.

Almanya'ya gittikten sonra, ülkenin ünlü sirk yöneticilerinden biri olan Paul Busch'u bulur. "Bir yumrukta boğayı öldüren Sigismund'da bile yoktur bende gördüğünüz şu pazılar, Beyefendi!.. Siz ne diyorsunuz? Kim yenebilirmiş beni öyle kolayca? Siz ne diyorsunuz; bir değil, iki değil, üç değil, dört kişiyle bile boks yapmak benim için çocuk oyunu!.." (s. 65) diyerek Busch'un ona sirkte gösteriler ayarlamasını ister. Dört kişiye karşı dövülecek olan Sabri Mahir'in fotoğraflı afişleri, kentin dört bir tarafına asılacaktır. Bu afişlerde şöyle yazar: "Korkunç Türk Geldi!" (s. 67).

Korkunç Türk, dört kişiye karşı yaptığı boks maçlarıyla Busch Sirki'ni hınca hıç doldurur. Ne var ki kısa bir süre sonra bu işten de sıkılır. "Çok kıymetli bayanlar, baylar... Pek sevgili boks severler. Aldığım acıklı bir haber, sizlere özlediğiniz yumrukoyununu sunmama engel oluyor. Elimi ayağımı güçten düşüren, beni onulmaz kederlere boğan bu haberi daha soyunma odasındaiken almıştım ama, sizlere ve boks oyununa duyduğum saygıdan ötürü ringe çıkmamazlık edemedim. Acımı benimle paylaşırsanız diye haberi size de duyurmak istiyorum: Dün gece, sabaha karşı, horozlar günün doğuşunu henüz duyurduğu bir sırada, benim yaşamdaki biricik varlığım, annem, Tanrı'nın huzuruna gitmek üzere yola çıkmış!.." (s. 85) diyerek ringden iner.

Bu sıralar Sabri Mahir'i "deve sürücüsü", "barbar" gibi sıfatlarla anan Luise'nin annesi, kızını ondan kurtarmak için elinden geleni yapmaktadır. Buna karşın Luise iyiden iyiye Sabri Mahir'in bekâr odasına taşınır (s. 88).

Sabri Mahir'in ünlü böylece tüm kente, hatta ülkeye yayılır. Studio für Boxen und Leibesucht isimli stüdyosuna boks romanı yazmayı planlayan yazarlar gelir. Bunlardan biri Felix Hollaender, diğeri ise ünlü Alman yazar-şair Bertolt Brecht'tir. Bu arada Samson-Körner'e karşı Franz Diener'in bir boks karşılaşması olur. Sabri Mahir'in öğrencisi Franz, "kalın kemikli gövdesi, ensesinden kulağına değin uzanan üç numara saç tıraşı, öküz boynuna benzer boynu" (s. 92) ile tasvir edilir.

Aşk ve Boks ya da Sabri Mahir'in Ring Kıyısı Akşamları, gerçek hayattaki ünlü kişilerin, kurmacanın realitesi ve olanakları içerisine ustaca yedirildiği bir romandır. Bunun yanı sıra Ring Kıyısı Akşamları'na yeni nesnellik gibi dönemin etkili sanatsal akım ve felsefi söylemleri damgasını vurmuştur.

Sabri Mahir, stüdyosunda 20. yüzyılın etkili felsefe ve sanat akımı Yeni Nesnellik'i uygulamak ister. Bunu Bertolt Brecht'e, "Bay Brecht, söyleyin bakalım peki, yeni nesnellğe göre boks yapılabilir mi?" diye sorar. Stüdyosuna gelen Avustralyalı ressam, şair, oyun yazarı Kokoschka'ya Yeni Nesnellik üzerine görüşlerinin ne olduğunu söylemesini ister.

Yeni Nesnellik (Yeni Gerçekçilik), ideal sayılan kavramların gerçekliğini ve bilinenin bilgidен bağımsız olarak zihinde içkin bulunduğunu ileri süren akımdır (Hançerlioğlu, 1989: 459-460). Bu akıma göre evrensel olgular nesnel kavramlar gibi ele alınmamalıdır. Akımın önemli temsilcilerinden İngiliz filozof Bertrand Russel'a göre felsefe, dilin mantık açısından çözümlenmesinden başka bir şey değildir. Ruhbilim de tüm bilimlerin temelidir (Hançerlioğlu, 1989: 460). Bilgi kuramını yadsıyan bu akıma göre önemli olan şüpheciliktir.

Bu akımı bilmeyenlerin yirminci yüzyıl treninin kaçırdığını düşünen Sabri Mahir, Yeni Nesnellik'le boksörler yetiştirmeye çalışır. Bunlardan ilki İsmayil diğeri de Herbert'tir.

İsmayil, âşık olduğu kadın Gabriella onu terk edince boksı bırakır (s. 105). Bunun yerine jigololuk yapmaya başlar. Daha sonra eşcinsel olduğu ortaya çıkan Herbert de bir süre sonra sıkılıp boksı bırakır ve Sabri Mahir'in stüdyosuna gelmemeye başlar. Bu arada, Sabri Mahir'in en yetenekli boksörü Franz Diener'e maç yapması için Amerika'dan açık davet gelir.

Franz ve Sabri Mahir Amerika'ya Colombos isimli buharlıyla yola çıkarlar. Sabri Mahir, bu buharlıdan sürekli biricik eşi Luise'ye mektuplar yazar. Onu ne kadar sevdiğini, mektubunun eksik, güdük ve eskilerin o ağdalı, mıy mıy aşk sözlerine benzemesini istemediğini belirttikten sonra, "beni toz duman eden rüzgârlarını ayağınıza getirebilmem için sözcükleri kullanmam gerekecek; anlamlarının kabuklarını, zarlarını zorlandığım zavallı sözcükleri!" (s. 121) diyecektir.

Burada caz diye bir müziğin olduğunu (mektuplar 1926 yılında yazılmıştır), insanların çok medeni olduğunu öğrendiğini belirtecektir. Ölümü düşünür sonra Sabri

Mahir. Aklına on, on iki yıl önce batan Titanik gemisi gelir. “Diyorum ki, transatlantik batsaydı da, benim şu inişli çıkışlı, şu kendimin bile kavrayamadığı ‘saçma’, ‘göçebe’ yaşamım sona erseydi daha mı iyi olurdu? Sanki ölümü özlermişim gibi bir takım duygu esintileri, anaforları savrulup durmakta içimde...” (s. 126)

Burada, alttan alta ölme isteği, “saçma” ve “göçebe” yaşamın bitmesi gerekliliğiyle iç içe geçer. Özne, kendini kimlik politikaları içerisinde, vatansızlık içinde var etmeye çalışır. Çünkü “kimliklerimiz”, Foucault’nun da belirttiği gibi varlığımızı kuşatır ve tanımlar (Weir, 2014: 108); bu kimlik tanımları da disiplin rejimleri tarafından üretilmiştir ve sürekli olarak yeniden üretilip dolaşıma sokulurlar.

Rumca, Almanca, Fransızca ve Türkçe bilen dünya vatandaşı Sabri Mahir, sanatla da bir müddet meşgul olmuş, sporcunun da (ne kadar iyi bir sporcu olursa olsun) ilk önce dünyada yaşanan kültürel gelişimleri bilmesi gerektiğini savunan, bir yandan da entelektüel açıdan kendini geliştirmeye çalışan bir İstanbul beyefendisidir. Onun varolma biçimlerini boksa ve Luise’ye olan tutkusu oluşturur. Boks, eserin başlığında geçen “aşk” ile çok ilintilendirilebilir, özdeş bir kavram değildir aslında. Fakat eserdeki düalist yapıyı, ironi ve humoru oluşturan da bu ikiliklerdir.

Sabri Mahir ve Franz Diener, Amerika’da Madam Bey denilen bir kadınla tanışır. Bu kadına “Bey” denilmesinin sebebini Sabri Mahir, New York’tan Luise’ye gönderdiği bir mektupta anlatır: “Meğer, Amerika’daki eski Osmanlı büyükelçilerinden birinin hanımıymış bir zamanlar. ‘Bey’ sanı böylece armağan kalmış kendisine (s. 133)” Maç yapılır Madison Square Garden’daki maçı sayıyla Jim Maloney kazanır. Maloney’den önce yapılan tüm maçları kazanan ve Amerikan spor camiasında oldukça dikkat çeken Franz Diener efsanesi böylece sona erer. Amerika’da yaşamayı, kısa bir süre sonra da ev tutup burada stüdyo açmayı planlayan Sabri Mahir’in bütün hayalleri suya düşer. Sabri Mahir, bunu kadere bağlar. Bu “kadere bağlama”, vicdanın ve duygunun bir anlamda mantığa ve akla üstün gelmesidir. Luise, bu davranışı Şarklı bulur: “Siz şarklısınız Sabri Mahir, şarklılar mantığın sert duvarlarına başlarını vuracaklarına, ‘kader’ deyip, kaderin yumuşak yastığına yaslıyorlar, yatırıyorlar kafalarını.” (s. 159) Şarklı, Garplıdan farklıdır. Aklın yerine duygularını koyar. Rasyonalist gerçekler romantik düşlere yenilir. Bu sebeple hep üzölmeye, kederlenmeye mahkûmdur Şarklı. Edward W. Said’in “*Batılı Şark’ın karşısına, öncelikle bir Avrupalı*

ya da Amerikalı olarak çıkar, bireyliği arkadan gelir.” (Said, 2014: 21) der bu yüzden. Bireyliği arkadan gelen Batılı, Şarklıyı hep kolonyal görür.

Ağır antrenman ve çalışmalardan fırsat buldukça New York’taki resim sergilerini de ziyaret eder Sabri Mahir. Beklemediği gecikmelerden sonra lacivert gözlü, sarışın Luise’sinin yanına, Almanya’ya geri döner.

Aşk ve Boks ya da Sabri Mahir’in Ring Kıyısı Akşamları’na ismini veren “ring kıyısı akşamları” da kitabın dramatik aksiyonlarını sağlayan önemli bölümlerin oluşmasını sağlar. Sabri Mahir, Berlin’deki boks stüdyosunda, “akşamlar” düzenler. Bu akşamlarda nargile içilir, Türk usulü çay ve kahve pişirilir, sanat ve edebiyat konuşulur, gündem konuları tartışılır. Fakat bu ring kıyısına, politikanın girmesi yasaktır. Zaman zaman Nasyonal-Sosyalist’leri savunanlar ile komünizmi savunanlar ringe aniden atlayıp konuşmalar yapsalar da bu ilke kısa zamanda kurala dönüşecektir.

Ring kıyısı akşamlarında Bay Flechtheim’in çıkarıp yönettiği Querschnitt sanat dergisinde yazılıp çizilenler de konuşulur. Bay Flechtheim, morali iyiye (s. 215) yepyeni modern düşüncelerden ve sanat kırıntılarından da bahseder Sabri Mahir’e. Bu dergi Sabri Mahir için modern sanatı takip edebileceği bir kılavuza dönüşür zamanla. Örneğin Picasso’nun sanatını ilk kez buradan öğrenir Sabri Mahir.

Yeni devlet kurulduktan sonra babası Padişah Mehmed ile birlikte ülkedek sürülen, sonra da dansçı olup dünyada pek çok yerde sahne alan Canan Hanım’la tanışır Sabri Mahir.

Stüdyoya son zamanlarda gelenlerden biri de Kerem Efendi’dir. Modern bir ermiş olan, deliliğin sınırlarında yaşayan bu vatandaş, bu evsiz, akşamlara katılıp söylevler vermektedir. Bir de Modern Zamanda Hızın Keşfi (s. 229) konusunda bilimsel çalışmalar yapan bir bilim insanı gelir stüdyoya. Bu adam, modern derviş, modern ârif, hatta Nietzscheci anlamda modern bir zerdüşttür. Kerem Efendi Mardinlidir. Buradan yola çıkmıştır; amacı Amerika’ya ve oradaki akrabalarına ulaşmaktır. Fakat yola çıktıktan sonra savaş patlak vermiştir. Onu soran birileri olsun ister artık; “Kaybolamamaktan bıkmış”tır (s. 229). Bir gün, stüdyoya, bu “kurmaca heyula”nın içine ünlü Rus yazar Vladimir Nabakov’da gelir. Sabri Mahir ile Nabakov, görüşmek için sözleşir, birbirlerini yaşadıkları yere davet ederler (s. 236)

Bir Kültür Curcunasıydı Ring Kıyısı Akşamları, Bertolt Brecht’le Sabri Mahir’in, Bay Brecht’in boks üzerine yazdığı romanı konuşmaları üzerine kuruludur.

Brecht, aynı zamanda kalbinde sorun olduğunu, bu yüzden kafasından geçen düşünceleri bedeniyle yaşayamadığını; yani boks yapamadığını, bu kalp sorunu yüzünden de askere alınmadığını söyler (s. 245). Brecht'in yazdığı romanın adı *Das Renommee* (İtibar)'dur.

Aşk ve Boks ya da Sabri Mahir'in Ring Kıyısı Akşamları, “kaderinin bir parçası olan bu genç adamı[n]” (s. 250) yani Franz'ın, kendini Sabri Mahir'e en içten bir şekilde açması ve tüm yaptıkları için ona teşekkür etmesiyle, Luise ile Sabri'nin onu evine bırakmasıyla ve “düşen çocuğun yerini alan” Sabri Mahir'in, Luise ile arasındaki buzları eritmesiyle sona erer. Sabri Mahir, bu koca gövdeli, [“Benim çocuğum sizsiniz...” (s. 251)], bu Şarklı, yıkılan bir imparatorluğun çocuğu olan ve birkaç dil bilen, kibar ve dürüst bu adam; lacivert gözlü sarışın bir Alman kadına teslim olur sonunda.

7. FABRİKADA BİR SARAYLI -YA DA ŞİMDİ TANGO ZAMANI- 'NDA VAROLMA BİÇİMLERİ VE GÖÇ OLGUSU

*Fabrikada Bir Saraylı -ya da şimdi tango zamanı-*²⁸, yazarın yayımlanan altıncı romanıdır. İlk baskısı 1999 yılında Sistem Yayıncılık tarafından yapılan bu eser, on sekiz bölümden, bir önsözden (“Zorunlu bir önsöz”) ve bir sonsözden (“Zorunlu bir sonsöz”) oluşmaktadır.

Fabrikada Bir Saraylı -ya da şimdi tango zamanı-, daha önce değindiğim *Kılları Yolunmuş Maymun* ile *Aşk ve Boks ya da Sabri Mahir'in Ring Kıyısı Akşamları* gibi kimliğini var etmeye çalışan Türklerden, dahası Türkiye Cumhuriyeti kurulduğunda ülkeyi terk etmek zorunda kalan bir Osmanlı soylusundan bahsetmektedir.

Zorunlu bir önsöz, Güney Dal tarafından yazılmıştır. Bu önsözde yazar, ne önsözlerden ne de sonsözlerden hoşlandığını belirtmekte, çünkü önsöz ya da sonsözlerin kitapla okurun arasına girdiğini düşündüğünü belirtmektedir. Bu sebeple bunu yapmak zorunda kaldığı için okurdan özür diler (s. 13).

²⁸ Güney Dal, *Fabrikada Bir Saraylı –ya da şimdi tango zamanı-*, Eksik Parça Yayınları, İstanbul, 2016. Çalışmada bu metinden yararlanılmıştır. Aksi belirtilmedikçe yapılan alıntılar bu metinden olacak ve sayfa numaralarıyla gösterilecektir

Eserin anlatıcısı Tansu Çağlar, Avrupa’da yaşayan işçilerimizin on binlerce çocuğundan biridir. Bundan birkaç yıl kadar önce yazarı aramış, birkaç dakikalığına bir buluşma istemiştir. Yazar, son karşılaşmalarından birinde “İkinci Kuşak” üstüne yaptığı araştırmasına katkı sağlayabileceğini düşündüğünden ve Tansu da ikinci kuşaktan olduğundan buluşma önerisini kabul etmiştir (s. 13).

Yazarda “içe kapanık ve az konuşan biri” izlenimini bırakan bu genç adam, kalkıp giderken “Çalışmanıza yardımı dokunur belki,” (s.13) diyerek ve yararlandıktan sonra da yok etmesi ricasında bulunarak bir dosya bırakır yazara.

Bu düzenli dosyayı günlerce inceleyip gözden geçiren yazar, onun olduğu gibi yayımlanabileceğine karar vermiştir.

Çok sayıdaki Almanca sözcüğü ve tümceyi Türkçe’ye çevirip yazım yanlışlarını düzeltmek dışında derlenişine hiç dokunmaz. Kitabın Tansu Çağlar adına yayınlanmasını öner. Kendi hakkındaki olumsuz tanımlamaları dahi olduğu gibi bırakır (s. 14).

Buna karşın yayıncının tecimsel (ticarî) kaygılardan dolayı Güney Dal’ın yaygın ününden yararlanmak gerektiğini söylemesi eserin Güney Dal adıyla yayımlanmasına sebep olmuştur (s. 14)

İşte, bu önsöz bu sebeple “zorunlu” görülmüştür.

Almanya’da yaşayan ve burada bir Türk gazetesinde muhabirlik yapan, anlatıcımız Tansu Çağlar, “Düşüncemi uygulamaya karar verdim. Bu story’yi çıkaracağım.” (s. 15) der. Nedir bu story? Ethem’in hayatını anlatan bir roman.

Fabrika yurdunda kalan Ethem’in arkadaşları, “her şeyin birdenbire olduğunu” söylerler Tansu’ya. Canı istediği zaman ya da aklına estiğinde elindeki işi bırakıp giyinmeye, oradan da sokağa çıkmaya başlayan Ethem, hiç nedensiz iş bırakma dilekçesi de vermiştir çalıştığı yerin müdürüne (s. 15). Saraylı Ethem’in ruhunun son zamanlarda pek iyi olmadığını bilen, yönetici kısmının patrona en uzak duranlarından biri olan müdür, istifa dilekçelerini patronlar duymadan yok eder her seferinde.

Saraylı Ethem bu fabrikada 7 yıldır çalışmaktadır. Yabancı işçi dediler mi herkes onu parmakla göstermektedir; şimdiye kadar ne grev oylamalarına ne de sendika işyeri toplantılarına katılmıştır Ethem (s. 16).

Fakat buna karşın, bir ay önce, bir anda bir şeyler olmuştur Saraylı’ya. Fabrikanın yurdunda kalan Ethem, gece yarısı bu yurdun koridorlarında bağıra çağıra

tango söylemeye başlamıştır. Bunu duyarak uykularından kalkan ve sinirlenen işçiler, “Gülerek, üşüyerek, titreyerek bir güzel dövmüş” (s. 16)lerdir onu.

Kendine vuranlara hiç karşı koymamıştır Ethem. Sabah olunca onun fabrikada olmadığını fark edince her yeri aramış ama bulamamışlardır. Aradan yirmi gün geçer. Yine böyle bir gece yarısı, fabrika koridorlarında sesi yankılanır. Yüze yakın kişi, yataklarından kalkıp odalarından çıkarak çıt çıkarmadan dinlemişlerdir onu. Onu yatak odasına değin götürmüşler, “bir ermişe gösterilmesi gereken saygıyla” (s. 17) yaklaşmışlardır.

Saraylı Ethem konusunu daha ilk duyuşunda bile içini bir garip hüznün kaplayan gazeteci Tansu, onun nereden geldiğini, neler yaptığını art ve eşzamanlı hayatını merak eder. “Şiir, fantezi yüklü yanının da beni çektiğini söylemem gerek.” (s. 19) der buna karşın. Konu üstüne daha fazla bilgi toplayabilmek için fabrika yurduna bir süre yerleşmeye karar verir.

Türkiye’den yeni geldiğini, üniversite öğrencisi olduğunu, eğitimini Berlin’de sürdüreceğini söyler fabrika yurdunun yöneticisi Kemal’e. 200 markı peşin ödeyerek izne çıkmış Yugoslav işçilerin odasına yerleşir.

Sonra defterine notlar almaya başlar. Bu notlar, Güney Dal’ın “Zorunlu bir önsöz”de söylediği metnin eskizleri olmalıdır. Şunları yazar ilk iki gün bu deftere: “...dediklerine göre Ethem’in yaşı elliyi çoktan aşmış. Gençlik yıllarında Fransa, İngiltere gibi Avrupa ülkelerinde çok dolaştığını kendisi söylemekteymiş. Zaman zaman bu ülkelerdeki bazı anılarını anlattığı olurmuş.” (s. 21) “...çiçeklere, her türlü bitkilere düşünmüş (Onun bir zamanlar kaldığı odada, ben de gördüm şimdi bir yığın saksı durup durmada. İçlerindeki çiçekler ve bitkiler susuzluktan, bakımsızlıktan kurumaya yüz tutmuş). Çiçeklere olan bu düşkünlüğünü bahçıvanlığına bağlıyorlar. Yaşlı bir Osmanlı hanedanı üyesinin (sözde uzaktan akrabası da olurmuş) Zürih’teki evinde, yatıp kalkmacasına ve boğaz tokluğuna uzun yıllar bahçıvanlık yapmış.”tır. (s.21)

1970’li yılların başlarında AEG’nin Wedding’teki dinamo yapım atölyesinde “niteliksiz işçi” olarak çalışan Ethem, yıllarca bu fabrikada çalışmıştır (s. 21). Şimdiye kadar ne yaptığı işten şikâyet etmiştir, ne de grev ve iş yeri direnişlerine katılmıştır. Yurda girdikten sonra araştırmalarını derinleştiren Tansu Çağlar, ilk olarak Ethem’in eski oda arkadaşı Ali Gürcü ile konuşur. Saraylı’nın kırılmış saçına, sakalına hürmetleri olduğunu söyleyen Ali Gürcü, buna karşın Ethem’in “karılar gibi” (s. 23)

saçını bıyığını boyadığını söyler. Böyle görünce Ethem'in eşcinsel olduğu zanneden ve bunu ve bunu "ibne falan sandım, tövbe tövbe..." (s.24) cümleleriyle ifade eden Ali Gürcü, Saraylı'nın daha sonra altı ay kadar Mehmet Harman denilen biriyle kaldığını sonra da tek küçük bir odaya taşındığını da belirtir.

Başucundaki komodinde birtakım kitapları vardır Ethem'in. Bunları ne kimseye gösterir, ne de elletir. Bu kitaplarla bir çocuk gibi ilgilenir. Bir gün komodini kilitlemeyi unuttur. Fırsat bu fırsat Ali Gürcü de kitapları karıştırmaya başlar. Fakat düşündüğü gibi "o biçim" kitaplar değildir bu kitaplar (s. 25). Ne olduğunu pek anlayamaz, Türkçe değildir pek çoğu çünkü.

O günün gecesinde sorar Ethem'e Ali Gürcü bu kitapların neyden bahsettiğini, neyi anlattığını; Ethem, bu kitapların kederden ve aşktan söz eden içli şiirleri içerdiği cevabını verir Ali Gürcü'ye.

Ali Gürcü bir de Ethem'in kadifeden bir ropdöşambırı olduğunu, hiç eşofmanla dolaşmadığını, hep onunla gezdiğini anlatır Tansu Çağlar'a. Buna ek olarak çiçekleri çok sevdiğini, külüstür pikabından farklı dillerde müzikler koyup bu çiçeklerle konuştuğunu da ekler. Ali Gürcü'nün sevdiği Orhan Gencebay, Yüksel Özkasap gibi şarkıcıları ona hiç dinletmez. Bunun yerine klasik müzikler ve ney taksimeleri açara pikabından. Bunun yanı sıra Ethem'in bir de "casus olduğundan" (s. 28) şüphelenmiştir Ali Gürcü.

Ali Gürcü'den sonra story'nin eskiz defterine not edilecek bir diğer kişi ise yurt müdürü Kemal'dir. Ethem'in başlarda Türk olduğuna bir türlü inanamayan Kemal, "başka güzel alımlı yüzü olan, giydiğini kendine yakıştıran" (s. 32) bir adam olarak tanımlar Ethem'i (s. 32). Fransa'da, İsviçre'de bulunduğunu söyler. Yurtta en belki de en çok onunla konuştuğunu düşünen Kemal, bir gün "Everelim seni Ethem Bey," demiştir. Ethem de gülümseyerek evlenme işinin güç bir iş olduğunu, iki kişinin uzun yıllar yan yana yaşamasının insanı daha da yalnız yapabileceğini (s. 33) söyler. Çoluk çocuk olmasa Yurt müdürü Kemal'in, çoluk çocuk olmasa Türkiye'ye geri döneceğini söylemesinin üzerine de "İnsanlar çeşit çeşittir. Her insanın kaşı gözü nasıl birbirine benzemezse, yalnızlığı da benzemez." (s. 33) der.

Ali Gürcü de Yurt Müdürü Kemal de anlamazlar Ethem'i, ontolojik buhranlarını, entelektüel yalnızlığını, hafakanlarını çözemezler. Çünkü tek erkekleri çalışıp mark biriktirip Türkiye'ye geri dönüp rahat bir yaşam sürmektir. Hızla uzaklaşır

Ethem bu yüzden onlardan. Kendi yalnız kabuğuna çekilir. Fabrikadaki yüzlerce işçi için bir ötekiye dönüşür. Ethem'i dövmelerinin, şiddet eylemini babaları yaşındaki bu adama yöneltmelerinin bir sebebi de bu ötekilik ile ilgilidir. Clastres'in belirttiği gibi, "Her yerel grup için bütün Ötekiler yabancıdır: Yabancı figürü her bir grubun kimliği olarak özerk bir Biz olma inancını tescil eder. Bu, sürekli savaş halinde yaşamak demektir..." (Clastres, 2008: 28'den akt. Chul Han, 2016: 27) Saraylı Ethem *yabancı olanın içindeki yabancı'dır* şu anlamda. Öteki'nin ötekisidir. Onaylamayan ve anlaşıl(a)mayan insan, iktidar ilişkisini de sürdüremez. "İnsan yaşadığı şartları onaylar ve alışkanlık halinde yapılması gerekeni yaparak iktidar ilişkisini sürdürür." (Chul Han, 2016: 84) Saraylı Ethem hep diğerlerinin gözünde *homo sacer*²⁹ olarak kalacaktır böylece.

Gelinen noktada anlaşıl(ama)mayan ya *homo sacer* ilan edilip cemaatten kovulacak; ya da bir aziz veya deli olduğu düşünülecektir. Öyle de olur (s. 34). Kimse, Ethem'in bu tuhaf hallerini anlayamaz ve onu "deli" olarak damgalar. Yurt müdürü Kemal, cahil adam oldukları için onun bu tuhaf hallerini anlamlandıramadıklarını ve bu yüzden yurttaşların ona deli dediğini itiraf eder Tansu Çağlar'a.

Sırf aykırı ve uyumsuz davranıyor diye roman kahramanımız Ethem'i deli olarak kabul etmek doğru mudur? Kuşkusuz bu yorum bizi eksik ve yanlış çözümlemelere götürecektir. Michael W. Dols, *Mecnun: Ortaçağ İslâm Toplumunda Deli* isimli anıtsal çalışmasında, deliliğin büyük ölçüde davranışlarla tanımlandığını belirterek ekler: "kişinin davranış biçimi, bu davranışın arkasında yatan mantıklı gerekçeler, üslup ve tutarlılık söz konusu kişinin toplum içinde herkesçe kabul gören normlara iştirak edip etmediğini ölçen klasik kıstaslardır." (Dols, 2013: 533) Toplum içinde herkesçe kabul gören normlara iştirak etmeyen ve davranışları farklı görülen kişiler, klasik kıstaslarla deli olarak kabul edilirler. Ethem'in başına gelen de budur.

Mehmet Harman, Saraylı Ethem'in Ali Gürcü'den ayrıldıktan sonra birlikte kaldığı oda arkadaşıdır. Tansu Çağlar, onunla konuşmaya karar verir.

²⁹ "*Homo sacer*, ilahi buyruklara karşı geldiği için cemaatten atılmış kişidir. Örneğin sınır taşıyı yerinden oynatan ve başka bir yere koyan kişi, sınırın koruyucu tanrısı Jupiter Terminus'un gazabına uğrar. Bu kişiyi öldürmenin cezai bir müeyyidesi yoktur." Byung-Chun Han, *Şiddetin Topolojisi*, Çev. Dilek Zaptçioğlu, Metis Yayınları, İstanbul, 2016, s. 129.

Otuz beş yaşında olan Mehmet Harman, fabrikada kaynakçılık yapmaktadır. Bol, kara ve burma bıyıkları olan bir adamdır (s. 37). Tansu Çağlar'ın "röportajlarının ana çizgilerini nasıl belirleyeceği sorununa" büyük açıklık getirmiştir onunla konuşması.

Bu bölümde (beşinci bölüm) Tansu Çağlar, Ethem'i neden araştırdığı sorusuna da anlamlı bir karşılık bulmuş gibidir: "ikinci kuşaktan arkadaşlara kültürel ve geleneksel bir kaynak olabilir..." (s. 37) Kaynak arayışı, aynı zamanda bir kök arayışıdır; herkesleşmeye karşı öteki olanın yanında yer almak ve kendi varoluşunu biçimlendirmektir.

Bu bölümün önemli bir özelliği de Tansu Çağlar'ın Çanakkaleli olduğunu öğrenmemizdir (s. 36).

Mehmet Harman, İstanbul doğumludur. Gazeteleri hiç okumamakta, onları üzerlerine bir yığın yalan yazılmış kocaman kâğıt parçaları (s. 41) olarak görmektedir. Çünkü bu gazeteler insanlarımızı enayi yerine koymakta, "neyin doğru neyin eğri olduğunu" anlatmamaktadır (s. 41). Mehmet Harman'a göre gazete, toplumsal işlevi olan bir aygıttır son tahlilde.

Saraylı Ethem Baba(mız) (s. 44), Mehmet Harman'ın madara hayatını çok derinden etkilemiştir. 1960'lı yılların başlarında dolmuşçuluk yapan ve kısa bir süre sonra bu işle geçinemeyeceğini anlayan Mehmet Harman, Almanya'ya gidip orada çalışmaya ve para biriktirmeye ve ardından Türkiye'ye dönmeye karar verir.

Mehmet Harman, bir zaman sonra Ethem'in Berlin'de bir arkadaşı olduğunu öğrenir. Saraylı'nın arkadaşının adı Bodos'tur. Meyhanesini Berlin'e açmadan önce, o zamanlar Berlin'de Türk sigarası yapan tezgâhlarda tütün işçisi olarak çalışmıştır Bodos. Ak ve uzun sakalları olan bu adamın açtığı meyhaneyi artık oğullarıyla birlikte çekip çevirmektedirler artık.

Tanıştıktan altı ay sonra, tek kişilik odaya çıkmasının sevinciyle, haftada bir-iki kez gittiği bu meyhaneye Mehmet Harman'ı da götürür Ethem.

İlk akşam, Mehmet Harman'ın yüzüne bile bakmayan Bodos Amca, şimdilerde oğlu gibi sever onu (s. 49).

İlk gece, bir Bodos Efendi Saraylı Ethem'e "C'est vie" (hayat bu), Ethem Bey," (s. 49) der, yarım saat sonra da Saraylı Ethem ona aynısını söyler.

Bodos Amca, bazı bazı Ethem'in yüzüne bakarak ağlar da aynı zamanda. Demek Bodos Efendi kendi hayatına dair acıklı filmler görüyor Saraylı Ethem Babamın yüzünde diye

düşünür Mehmet Harman. Sonra Saraylı Ethem Baudelaire şiirlerini ezberinden ve yüksek sesle okur rakı masasında. Ardından Hafız Burhan müzikleri dinlenir, gazeller okunur.

Sonra yurttakilerin Ethem'i dövdüğünü öğrenir Mehmet Harman, çok öfkelenir. O gece hastalanıp ateşler içinde yatan Saraylı'nın başından hiç ayrılmaz. Bir ara, Hafız Burhan gibi insanları dinleyen Saraylı'ya tango gibi bir düttürüyü (s. 54) hiç yakıştıramadığını söylemiştir.

Dövülme olayı olur olmaz Saraylı Ethem Kreuzberg'e taşınır. Buraya taşınmasına yardım eden kişi de Mehmet Harman olacaktır. Tansu, Ethem'i son gören kişi olan Köse Osman'la görüşür sonra.

Altıncı Bölüm, Köse Osman ile Tansu Çağlar'ın görüşmesini ve Tansu'nun Saraylı hakkında daha fazla bilgiler toplamasını hülasa eder. Köse Osman'la konuşmak için polisiye filmlere özgür bir gerilimli hava yaşamak gerek..." (s. 57)ecektir. Köse Osman'ı bir iki kez televizyon odasında ve mutfakta görse de konuşma davetlerini "Konuşacak bir şeyim yok," cevabıyla kabul etmez Köse Osman.

Sonra, "Adımı kim verdi sana?" diye sorara yanına sokulup. "Duydum," ders Tansu sadece, o kadar.

Yurtta artık kimse Tansu ile konuşmak istememektedir. Onu bir casus, bir polis, cemaati bozmaya çalışan bir öteki olarak görmeye başlarlar, kötü bakışla süzerler, onunla konuşmazlar.

Bu bölümün dikkat çeken noktalarından biri de zamansal kırılmalar ve anlatıcı değişimleridir. Eylem çekimleri, geniş-zamanla şimdiki zaman arasında devinip durur. Yazıldığı zamanda ortaya konulan edebî anlatı / okunduğu zamanda zamansal kırılmalara uğrar. Düşünceler eylemlerle çatışır. Cohn'un Sartre'dan hareketle açışladığı "... düşüncelerle eylemler arasındaki sayısız çelişki" (Cohn, 2008: 93) metne damgasını vurur. Şimdiki zaman geçmiş zamanla iç içe geçer: "Kötü bakışlarla süzüyorlar beni, süzüyorlardı." / "... Köse Osman'la konuşmak için polisiye filmlere özgü bir gerilimli hava yaşamak gerekecekmiş, gerekti." / "Hele şimdi, Saraylı Ethem'i birilerine sormak, onlara küfretmek gibi bir anlama geliyor, geliyordu." (s. 58- 59) Bu kiplere gereklilik kipi ile bu kipin olumsuz şekli de eklenir: "Ama adamları yersiz sözlerle de kışkırtmamalıydım, kışkırtmadım" (s. 58) vb. Bu parçalar, hikâyenin anlatıldığı zamanla yazıldığı zamanın çelişkisini yansıtır.

Bir hafta sonra Köse Osman kendi gelir Tansu'nun odasına. Işığı kapatmasını ister Tansu'dan, sigarası olup olmadığını sorar. Tansu, paketi uzatır Köse Osman'a. Karanlıkta, dışarıdan gelen sokak lambasının cılız ışığı altında el yordamıyla ses kayıt cihazını açar. Kül tablası arar Tansu. Köse Osman, bugün iki paket sigara içtiğini, sonuncusunu da buraya gelmeden önce içip bitirdiğini söyler (s. 59-60). Tansu, ona sigarayı hep böyle mi içtiğini sorar. Köse Osman, son zamanlarda daha çok arttırdığını ve Saraylı Ethem olayına burnunu soktuğu için çok üzüldüğünü söyler; vicdanı ezilen bu adam, buraya gelmesinin sebebinin de bu olduğunu belirtir Tansu'ya.

Sonra anlatmaya başlar. Ethem'i dövenlerin, yurt müdürü Kemal'e de gözdağı verdiklerini öğrenir. Adının Mehmet Harman'a verildiğini, Mehmet Harman'ın da bir gece, "Ethem babamı kim dövdü lan içinizde?" diyerek elinde bıçakla iki gün dolaştığını anlatır.

Aslında Ethem'e hiçbir garezi olmadığını, ona sadece bir tekme vurduğunu, onun da delicikler yaptığını, günün birinde Ethem'in "s..rim bu fabrikayı da işçiliği de," deyip diyerek işe gitmemeye başladığını, fabrika yöneticilerinin onun ayağına kadar gelerek işe dönmesi gerektiğini, yaşananları görmezlikten geleceklerini belirtmelerine rağmen işliğe geri dönmediğini, bir zamandan sonra bir hafta yatağından çıkmadan bağıra çağıra Almanca olmayan bir yabancı dilde bağıra çağıra şiirler okuduğunu, sonra da tango söyleme krizlerinin başladığını söyler Tansu'ya Köse Osman.

Sonra kendisini de Mehmet Harman'ın dövdüğünü, fakat onun hiçbir yerinin kanamadığını, Ethem yaşlı diye bu hale geldiğini, Ethem'i döven diğer arkadaşların da daha önce başkaları tarafından dayak yediğini, bu odaya gelip bunları anlattığını arkadaşlara söylememesi gerektiğini, duyarlarsa onlardan da dayak yiyebileceğini belirtir (s. 59-65). Ethem'in Topkapı Sarayı ile ilgili çok güzel hikâyeler anlattığını da ekler sözlerine (s. 66).

Yedinci bölüm, Tansu'nun yurttan ayrılmasını anlatır. Sabahleyin yurttan ayrılırken yönetici Kemal'e uğrar ve ona bu olanakları sağladığı için ona teşekkür etmek ister.

Fakat öfkeli Tansu Çağlar, kırıntıdır. "Saraylı Ethem'e yapılanlar bu odalarda, bu koridorlarda yaşayanlar tarafından uygulanmasaydı belki de beni böyle yöremdeki her şeye düşman eden, kırıntı eden, öfkeliendiren..." (s. 67) Anlatıcı kahraman, metne

henüz uzak duran ve yaşadıkları anlatılan kahramanla ve hikâyesi yazılacak olan kahramanla özdeşlik kurmaya başlamıştır.

Fabrika yurdunda kaldığı günler boyunca hemen hiç dışarıya çıkmayan Tansu, kız arkadaşı Sabine'ye telefon eder sekizinci bölümde. Evine gittiğinde uyuyup dinlenme hayalleri kuran Tansu, posta kutusunda çalıştığı gazeteden şefinin kartını da görünce uyku işinden vazgeçmek zorunda kalır. Türkiye'den bir bakan gelecek ve yarın sabah 09.45'te havaalanında olacaktır. Şef, bir de şu notu düşmüştür karta: "Hayatta mısın?" (s. 73-74) Bu soru, Tansu'yu çileden çıkarır, gevşetmek istediği sinirlerini daha da gerer.

Ethem olayını bilen Şef, Tansu'ya fabrikanın bir iki fotoğrafını çekip yazısını burada yazmasının yeterli olduğunu, bu kadar uğraşmasına gerek olmadığını söyler. Bir Türk gazetesinde staj yapan Tansu, üniversitedeki Haberin Kaynakları dersine giren öğretmeni hatırlar. Ahlakı her şeyin üstünde tutan Tansu için bu, kabul edilemez bir şeydir (s. 74-75).

Evine döndükten sonra notları temize çeker Tansu. Bu, sabahın dördüne kadar sürer (s. 75). Ve hemen orada görür ki story istediği gibi ilerlememekte, temize çekilen notlardan ve deşifre edilen ses kayıtlarında eksik bir şeyler bulunmaktadır. Sabah olduğunda Bakan'ı karşılayan basın heyeti içerisinde yer alır. Habercilik ahlakı olmayan, olur olmaz şeyler konuşan diğer Türk gazetecileri ne denli yoksul bir eğitimden geçtiklerini (s. 78) de görür Tansu.

Sonra Şef'le Ethem hikâyesini konuşurlar. Şef, okurların daha sansasyonel bir hikâye istediğini, bu hikâyeyle kimsenin ilgilenmeyeceğini, insan, Almanya'da eğitimini alıp burada büyümüşse Türkiye'den gelme insanları pek bilemeyeceğini, bu konuda deneyler kazanmış kişilerin sözlerine kulak vermesi gerektiğini söyler Tansu'ya (s. 86).

Tansu da Şef'e, Avrupa'da yayımlanan Türk gazetelerinin artık buralarda yetişmiş ikinci-üçüncü kuşak Türkler için gazetecilik yapmaları gerektiğini, sara nöbetine tutulmuş gibi adam öldürmelerden, yavan aşklı arabesk şarkılı hayat hikâyelerinden sayfa dolsun diye kocaman basılan fotoromanlardan okurların sıkılacağını da sözlerine ekler. (s. 87). Şef de onlar için yakında Almanca, Hollandaca, Fransızca sayfalar çıkartacaklarını, zarten "İkinci Kuşak"ın doğru dürüst Türkçe

bilmediğini belirtir (s. 88) ve story'yi geliştirip tekrar getireceğini söyleyerek odadan çıkar.

Tansu için Türklerle anlaşmak bir ölümdür (s. 89). Aylardır Türk Dil Kurumu'nun Türkçe sözlüğündeki sözcükleri sayfa sayfa ezberlemeye çalışır. Buna karşı hâlâ birinci kuşak Türklerle iyi anlaşamaz.

Odasına geldiğinde Sabine'nin orada olduğunu görür. Sabine, Tansu'nun kız arkadaşısıdır. Eve gelirken ne olursa olsun kafayı vurup uyurum diye düşünen Tansu, dairesindeki yatakta Sabine'yi görür uyurken; iki haftadır neden görünmediğini açıklamak zorunda kalacağından canı sıkılır. "... ben korkuyorum, evet, bildiğim bir şey varsa ben yalnızca korkuyorum; bunca sürekli korkuyu yaşamaktansa ölmeyi, intihar etmeyi falan" (s. 92) yeğlediğini söyler kendi kendine. Sonra üst katta, iki çocuğu ve bir karısıyla zorluklar içinde yaşayan ressamı düşünür. "... ben," der Tansu, "dünyadaki bütün sanatçıların parasızlıklarına çok üzülüyorum. Param olduğunda, bir resmini alacağım bizim ressamın." (s. 93)

Sabine'nin Ulrich adında, altı yaşında bir oğlu vardır. Kocası Klaus'la dört yıldır boşan(a)mayan, hayatı kararsızlık içinde geçen, buna karşın Tansu'yu evlenelim ve Alman vatandaşlığına geç, deyip kararsızlıkla suçlayan biridir Sabine. Aynı zamanda siyasi bir parti olan Yeşiller'de politik eylemlere katılmaktadır. Bir türlü boşanmadığı eşi Klaus'la da hâlâ görüşmeye devam etmektedir aynı zamanda. Tansu da Klaus'la görüşmektedir.

On Birinci Bölüm, Tansu'nun "önemli haber alma kaynaklarından" (s. 105) Kitapçı Hasan ile arasında geçenleri anlatır. Tansu, Ethem hakkında bilgi alma ümidiyle uğrar Kitapçı Hasan'a. Çünkü Hasan, "Kreuzberg'deki"³⁰ Türklerin kişisel ve toplumsal

³⁰ Serhat Güney, Kreuzberg üzerine yaptığı çalışmada şunları yazar: "Kreuzberg, Berlin'e ilk gelen Türk işçi kuşağını bir mıknaş gibi kendisine çekmişti. Gerçi ilk gelenlerin kentin diğer semtlerine yerleştiği de oluyordu ama göçmenlerin ana yerleşim merkezi ve asıl toplanma noktası duvarın hemen yanı başında konumlanmış kadim Kreuzberg semtiydi. Kreuzberg yıllar içinde Türk göçmenlerle öylesine özdeşleşecekti ki neredeyse yarım asıra yaklaşan bir süre boyunca mahallenin tarihsel adının yanına bir de '**Küçük İstanbul**' yakıştırması eklendi. Berlin'e gelen Türk göçmenlerin Kreuzberg'te yerleşmesinin en önemli nedenlerinden birisi semtin göçmenlerin en temel sorunlarından olan barınma meselesine uygun çözümler üretebilecek bir yapıda olmasıydı. Kreuzberg'de bulunan eski konutlar diğer bölgelere göre oldukça uygun bir fiyata kiraya veriliyordu ve bu şartlar çabuk para kazanmak isteyen ve kısa sürede Türkiye'ye dönmeyi planlayan işçiler için çok uygundu." (Vurgu bana aittir. U.Ö.) Serhat Güney, *Zor İsimli Çocuklar Bir Gurbet Hikâyesi*, İstanbul Bilgi Üniversitesi Yayınları, İstanbul, 2015, s. 10.

her türlü kısırtıları konusunda bilgilenmek isteyen hemen herkesin haber kaynağıdır.”
(s. 105)

Hasan Bey, dükkânına her girene kuşkuyla bakar. Kuşkuyla bakmasının somut nedenleri vardır çünkü. Bu nedenlerin en başında geleni dükkânında her türlü so l cereyanın yayınlarını satmasıdır; Berlin’in Teksas’ı, Vahşi Batı’sı olarak bilinen böylesine zor bir coğrafyada³¹ karşıt görüşlü birilerinin tabanca ya da bıçak çekmesi (s. 106) işten bile değildir.

Duvarın hemen dibindeki bu semtin kozmopolit ve “eylemlere yakın yapısı” romanın izleklerine de sinmiştir. Kitapçı Hasan Bey, salt dün gece en azından on evin işgal edildiğini söyler ve ekler: “...bizim gençlerin hemen tümü haklı bulmaktalar ev işgallerini: CHP’liler de AP’liler de TKP’liler de her türlü DEV’ciler de... Hatta Bozkurtçuların içinde bile yarım ağızla da olsa hak verenler var bu işgalci arkadaşlara...” (s. 107)

Tansu, Kitapçı Hasan Bey’den de yardım alarak Mehmet Harman’ın verdiği adresi bulmak için yola çıkar.

On İkinci Bölüm, Güney Dal’ın Zorunlu bir önsöz’de belirttiği gibi metnin içine bir karakter olarak dâhil olur. Bu bölüm Mitsos’un Meyhanesi’nde geçer. Sabine’in hâlâ resmî nikâhlı eşi olan Klaus Bunt, Klaus’un yeni kadın arkadaşı Ute ve Tansu entelektüel bir sohbetin tam ortasındadır: “Bilinç akışı’denen şeyin bir anımsamalar dizgesi olduğunu; günümüzde bu dizgenin kuruluşu –organik yapısı demek belki daha yerinde– hakkında klasik felsefecilerin söylediğinden daha öte yeni bir şey söylenmediğini ikimiz de pekâlâ biliyoruz...” (s. 115) Bunları söyleyen Ute’dir.

Hegel’in akma imgesi, Proust ve Joyce’ta bilinçaltı gibi konularla devam eder sohbet. Klaus, Hegel’deki pek çok örtük sorunsalın Bloch’ta çözüme kavuştuğunu savunur. Onun için varsa yoksa Bloch der. Aranılan cevap Bloch’tadır.

Çok küçük yaşlardan beri Almanya’da yaşayan “İkinci Kuşak” Tansu, Klaus’un ve Sabine’in tavırlarını anlamakta güçlük çeker. Klaus, kıskanmadan karısıyla nasıl en iyi sevişilebileceğini anlatmaktadır mesela Tansu’ya. Bir insan kıskanmadan nasıl böyle

³¹ Güney, anılan eserinde semtin 70’li ve 80’li yıllarının panoramasını şöyle çizer: “70’li yıllar 80’lere bağlanırken Kreuzberg toplumsal bir mıknaş gibi Alman toplumunu terk eden ya da boykot etmek isteyenleri kendisine çekmekteydi. Kreuzberg’in bu kozmopolit yapısı ve çeşitlilikleri içinde barındıran hoşgörülü tavrı kamuoyunca çok benimsenmiyor, toplumun huzurunu ve steril görünümünü bozan bir yara olarak algılanıyordu.” Güney, a.g.e., s. 23.

bir şeyi konuşabilir, anlayamaz Tansu (s. 118). Her ne kadar Klaus ve Sabine, “arınma ve güç bulma” adını verdikleri birkaç gün dışında pek bir araya gelemeseler de ilişkileri karı-koca ilişkisinin dışında nasıl olabiliyor, merak etmektedir bunu Tansu.

Sohbetin devamında Klaus’la Sabine’in ayrılık sürecinden, Bolivya dağlarına devrimcilik oynamaya giden Klaus’un Sabine’i bir başına bırakmasının panoramasını okuruz. “Bir yitikliğin, kökleri sökülmüşlüğü acılı hastalığı; (...) köksüzlüğe, ortada kalmışlığa yüklenen anlamlar konuşulur. Klaus, Tansu’yu kocaman bir yalnızlık içinde gördüğünü söyler (s. 128-129).

Sonra Klaus’un yaptığı bu konuşma bir bıçak gibi kesilir. Gelen Yazar Güney’dir. Dilbilgisi kurallarını bir yana itmiş, Almanca’yı öyle konuşuyordur Güney. Bir garipseme süresinden sonra alışır Tansu Almancasına. Bilinmeyen ya da çok az konuşulan bir ağızdır sanki onun konuşmasını bozan (s. 131).

Klaus, Güney’e Türkiye’deki siyasi olaylar konusunda, darbe konusunda çatışmalar ve şiddet konusunda neler düşündüğünü sorar.

Yazar Güney yanında Ömer isminde bir doçent de getirmiştir. Tıp fakültesinde çalışan bu adam, Almanya’ya iki hafta önce gelmiştir. Öldürülme korkusundan evinden taşınmak zorunda kalmıştır. Bir ay önce sağcı militanlar evini kurşunlamıştır. Üstelik siyasi hayatta da aktif biri değildir. Bu yüzden Ömer, ortalık durulana kadar İsveç’e yerleşmeye niyetlidir.

Yazar Güney’in kitapları üzerine evrilir konuşma. Bir şeyler yazıyor mudur Güney şimdilerde? Almanca’ya çevrilen kitaplarının satışı nasıldır? (s. 133)

Kitabının satışının pek iyi olmadığını söyler yazar Güney. Şimdilerde ikinci kuşak Türkler üzerine bir roman yazmayı düşünüyordur. Şu sıralar Berlin’deki Türklere bölgesel yayın yapan bir radyo programında röportajlar yapıp para kazanmaktadır. Bu noktada, Güney Dal’ın yazar Güney olduğu gün gibi ortaya çıkar. Güney Dal da yazardır, Güney de; Güney Dal da Berlin’de radyo programı yapmıştır; yazar Güney de. Burada belirtilen roman da ikinci kuşak Türkleri üzerine olacağından muhtemelen şu anda incelediğimiz *Fabrikada Bir Saraylı -ya da şimdi tango zamanı-*’dır. Zaten bölüm de bir “ikinci kuşak Türk” olan Tansu’nun zihninden geçenlerle bitirilir: “Yazsın Güney Bey üstümüze bir roman da okuyalım! Okuruz elbet!” (s. 134)

7.1. Tansu Üstüne “Ben”

Sevişmek üstüne sıkıntılı bir çılgılık, on ikinci bölümün son alt başlığıdır. Kendi özbenliğini elinden kaçıran, varoluşunu tüm evrenin karşısında düşünen, yabancılaşan, şey’leşen Tansu, bu bölümde hiçleşmemek için oluşan devasa boşluğu Freudcu ifadeyle aşırı büyümüş eros’uyla kapatmaya çalışır.

“Tek yapabileceği iş, başarabildiği tek iş buymuş gibi” (s. 135) bütün göstermeciliği ile tüm ikiyüzlülüğüyle yabanıl çılgınlıklarla Sabine ile sevişir. Erkeklik organının Sabine’nin gövdesiyle aynı büyüklüğe, aynı genliğe ulaştığını duyumsadığı anda sert bir sessizliğin içine yuvarlanmış hisseder kendini. Başarısızlığının üzerine erkeklik organının “hayvansal varlığı” (s. 136) ile gider Tansu.

Tansu’nun bu fantazmagorik mitleri, Freud’un erkekte penisin kesilmesi tehdidi, kadında ise penis haseti olarak adlandırdığı duruma denk düşer. Lacan’da kastrasyon, sadece imgesel bir penisin kesilmesi (tehdidi) değildir; “Fallus olmak”tan, yani her iki cins için de Öteki’nin arzusunun nesnesi olmaktan yoksun olmaktır (Tura, 1994: 16-17).

Burada fallus, Tansu’yu temsil eder. “Öznenin o olmaksızın kendi cinsinin ideali ile özdeşleşemeyeceği, cinsel ilişkide ağır riskler almadan partnerinin gereksinimlerine cevap veremeyeceği, hatta bu ilişkiden doğacak çocuğunkileri bile uygun biçimde karşılayamayacağı” (Lacan, 1994: 40)nı düşünür Tansu. Bu yüzden de Sabine’in kocası Klaus’u kıskanır. Hayvani penisiyle hayvani bir şekilde erkekliğini yeniden kanıtlamak ister kadınına.

Lacan’ın belirttiği gibi “o olmaksızın kendi cinsinin ideali ile özdeşleşemeyen” Tansu, bu hayvani sevişmeyi, bu kendini var etme çabasını “Kısaca: Ben vardım!.. Burnundan kıl aldırmayan yazar (?) Güney’e karşı; yalnız kendi yaptığını gazetecilik sanan Şefe karşı, her yanına olur olmaz kuşandığı bilgilerle beni boğmaya kalkışan Klaus’a karşı; boynuna o kocaman Mamiya’yı takmış ergenlik yüzlü fotoğrafçıya karşı; varlıklarını bulmaktan uzak, Saraylı Ethem’i döven işçilere karşı; kendini dövdüren deli alacası Ethem’e karşı; ‘Adam gibi bir okul bitirip mühendis falan olamaz mıydın?’ diyen babama karşı; beni kocasına, çocuğuna alternatif gibi kullanan Sabine’ye karşı; benliğinde her zaman geri kaçmaya, korkmaya neden bulabilen Tansu zavallısına karşı BEN VARDIM...” sözleriyle ortaya koyar. Herkesin ve her şeyin yönlendirmesinden kaçan özne fallusu ve aşırı büyüyen erosuyla kendi var olma biçimini yaratmıştır.

Zavallı Tansu, Ethem'in Kreuzberg'te aramaya başlar. Bu tarafta yaşayan Almanlar, yabancı sözcüğünü Alman olmayan diye yorumlarlar. Daha çok Türk, Arap diye. Fransızlar, İngilizler yani Avrupa halklarının pek çoğu onlar için yabancı sayılmaz (s. 141).

Kreuzberg'te neden geldiğini, polis olup olmadığını, aradığı kişinin uyuşturucu mu kullandığını, sağcı mı yoksa solcu mu olduğunu, bu kişinin izinsiz Kur'an kurusu mu işlettiğini vb. sorular sorarlar.

Ethem'in adresindeki apartmanın kapıcısı Üzeyir adında bir Türk'tür. Üzeyir, Dostoyevski romanlarını anımsatan dört yanı çevrili karlı avlunun bir ucundan bir ucuna çok kez gidip gelmesine sebep olur Tansu'nun. İşlerini bitirince onunla ilgilenecektir. Bu bekleme esnasında Raskolnikov'a, günün birinde katlaşıp biçim alabilecek bir nebülöze benzetir kendini Tansu (s. 144). Fakat biçim verecek kalıbı da bulamaz kendi için.

Üzeyir, Ethem Bey'i tanımaktadır. Ethem Bey'i buraya adı Ahmet ya da Mehmet olan birinin getirdiğini, kendini oğlu olarak tanıttığını ve bir daha hiç uğramadığını da ekler. Saraylı Ethem, bir hafta önce hastaneye kaldırılmıştır. Üzeyir, Tansu'yu Ethem'in konutuna götürüp işi çıktığında gidince Tansu da not defterine Ethem'in dairesinin bir eskizini çizer. Bir de kütüphanesinden not defterini alır. Eskiz şöyledir:



Görsel 4

Üzeyir, Saraylı Ethem'i üç kere görmüştür. Son gördüğünde avluya inen taş merdivenlerden düşüp boylu boyunca uzanmıştır Ethem.

Tansu, onca zamandır “Saraylı Ethem” diye nitelendirdiği Ethem’in soyadını ilk kez fes rengi meşin bavulun üstündeki yazıdan öğrenir: “Ethem Sarıosman” (s. 153). Fabrikadaki işçilerin ona “Saraylı” demesinin sebebinin ise onlara hep İstanbul’daki sarayları anlatıp durması olduğunu da anlar Tansu.

On dördüncü bölüm, Tansu’nun anne ve babasını ziyaretini anlatır. “Benim için artık iyice yabancılaşmaya yüz tutmuş, ‘orada’ duran bir zaman parçasıydı baba evi.” (s. 157) dediği baba evini ziyaret etmiştir nice zaman sonra.

Kardeşi Kerim’e, izlemesi için televizyonu açmıştır. Kız kardeşinin bir Almanla evlendiğini ve ondan küçük olmasına rağmen baba evinden ilk onun ayrıldığını da öğreniriz bu bölümden. Lisedeyken Avrupa’dan Kuzey Afrika’ya kadar pek çok ülke ve kıta gezmiş olan Kerim, arkadaşlarının esrar bağımlılığı yüzünden Tanca’ya kadar gitmiştir.

Bir gün kız arkadaşlarından biri Tansu’nun odasında geceleme isteyince babası kıyameti koparmış, “Elin masum gâvur kızını kandırıp odasına tıkıyor” (s. 159) diye ona kızmış, geldiği memlekette onun gibilere ırz düşmanı denildiğini bağıra bağıra söylemiş, o kızın da bir ana babası olduğunu belirterek, onların kızlarının evlenmeden önce kızlığını yitirdiğine üzüleceklerini söylemiştir.

Çanakkale’ye kesin dönüş ihtimali doğar sonra. Kesin dönüş olacağından burada deniz gören bir apartman katı alınmış, eşyalar düzülmüştür. Kesin dönüşte yurda sokulacak eşyalar konusunda bir türlü karar verilemezken ev “kesin dönüş ihtimali eşyalar” ile dolup taşar fakat bu kesin dönüş hiçbir zaman gerçekleşmez. Eşyalar, varlıkların ruhunu emen bir manyetik alana dönüşür. İnsanların yerini eşyalar alır. Babasıyla Tansu’nun sürtüşmesi, oğlun evden ayrılmasıyla sonuçlanacaktır.

Varlıkların yokluğunu, bir kızının Almanla evlenmesini ve oğlunun evden gitmesini çalıştığı fabrikada ölesiye mesai yapmakla kapatmaya çalışır baba. Sonunda, bir deri bir kemik kalınca doktor çalışmasını dahi yasaklar ona. Sonra camilere gitmeye başlar. Rüyasında Çanakkale’nin ünlü yatırı Cahide Sultan’ı görmüş, Cahide Sultan ona, “*Sen bizim toprakların ballı incirlerinden yiyip durmaktasın ya; hani namaz? Hani tapınma? Bunların hiçbirini eda etmemektesin,*” (s. 163) demiştir. Freud’un da belirttiği gibi “Bilinçdışına giden ‘anayol’ rüyalarıdır. Rüyalar bize bilinçdışımızın işleyişine göz atma ayrıcalığını sağlarlar. Rüyalar temelinde bilinçdışı isteklerin simgesel tatminleridir.” (Akt. Eagleton, 2014: 167) der. Burada rüya, eksilen bir şeyin

yerini doldurmak için de katatör bir işlev görmüştür aynı zamanda. Oysa Tansu'nun hatırladığı kadarıyla evde din ya da tanrı adına çocuklara hiçbir şey anlatılmamıştır (s. 163)

On Beşinci Bölüm, Saraylı Ethem'in meşin kaplı defterinde dile getirdiği acıklı aşk hikâyesinin anlatıldığı bölümdür. Haydarpaşa iskelesinden çıkıp da Necdet Feridun'un koluna girerek istasyona yürümeye başlamıştır Ethem (s. 167).

Feridun Necdet ve ailesi, hekimlerin tavsiyesi üzerine Fener'de bir köşke taşınır. Taşındıktan iki hafta sonra ev halkı köşkün tanzimiyle meşgulken ve hiçbir gelişme yokken, Feridun Necdet'in kız kardeşi yeni komşularla tanışmaya gider. Kız, komşuların kızından bahseder. "Bilsen Necdet, bir kızları var ki melek!" (s. 168) der. Necdet bu konuyu kısa bir süre içerisinde unuttur. Fakat bir gün, evde Mauppassant'ın kitabını okurken Meliha Hanım'ın çaldığı piyanonun sesini duyar.

"İnce musikî sanatının bizim kadınlarda bu derece ilerleyeceğini, mümkün değil tasavvur edemezdim." (s. 169) sözleriyle Ethem'e şaşkınlığını anlatmaya çalışan Feridun Bey, bundan adeta büyülenir. Onu tanımak, onunla tanışmak ister. Birkaç gün köşklerinin karşısında, bahçedeki kiraz ağacının altında kanepeye uzanıp kitap okur. Aylarca İstanbul'u daha az ziyaret etmeye, hep Meliha Hanım'ın oturduğu köşkün yakınlarında olmaya gayret gösterir Necdet Feridun Bey. Bir gün, bu kadının Schopen'in marş fönebrinini çaldığını duyar. Ona karşı sevgisi ve hayranlığı daha da artar.

Birgün annesi onunla konuşmak için odasına girer. İzdivaç muhabbeti açar. Meliha Hanım'ı kendisine isteyeceğini, bunu da ona danışacağını düşünen Feridun Necdet, annesinin, "-Oğlum, sen evlenmenin öteden beri aleyhindesin, bilirsin ki ben valdelik vazifesini ifa için seni evlendirmeyi ne kadar istedim, arzı olmadın! Pekâlâ. Buna bir şey denilemez. Fakat şu halde o hakkı, o sırayı diğerlerine terkeylemelidir. Mesela hemşiren..." (s. 172) der. Kız kardeşini Meliha Hanım'ın ağabeyi Ferit Saffet Bey'in istediğini öğrenince daha bir yıkılır Feridun Necdet.

Meliha'nın ağabeyi Ferit Saffet'in babası, bir gün Feridun Necdet'e kart atar. Kartta, ona bir davetiye vardır. Nâmünâsip olmasın diye gider Feridun Necdet. Babası, orada, artık akraba sayıldıklarını söyledikten ve Feridun Necdet'in bir yığın övgüler yağdırdıktan sonra, onun Mekteb-i Sultani'den arkadaşı erkanıharbiye binaşısı İbrahim Şemsi'yi tanıyıp tanımadığını, Meliha'yı onun istediğini ve o da münasip gördüğünü

söyler Feridun Necdet'e (173-176). İbrahim Şemsi ile Meliha Hanım evlenirler. Feridun Necdet ise onların yanından hiç ayrılmaz.

Bir gün, Meliha Hanım Feridun Necdet'in odasına gelir. Sevişirler. Sonra onlarla yıllarca görüşmez Ethem. 4 yıl sonra bir gün, İbrahim Şemsi'ye bir elbise mağazasında rastlar. Yaşlanan ve saçları kırılan İbrahim Şemsi'nin yanında bir de sarışın, mavi gözlü bir çocuk vardır. Adı Haldun Fikret olan bu çocuğun ne kadar da Feridun Necdet'e benzediğini hayretle fark eder. İbrahim Şemsi, eşi Meliha Hanım ile Feridun Necdet ölünce Necdet'in annesinin Bebek'teki konutuna taşınmıştır. Haldun Fikret'i de orada büyütürler. Haldun Fikret, Meliha'yla Feridun Necdet'in çocuklarıdır.

Güney Dal bu hikâyeyi, Saffet Nezihî'nin Zavallı Necdet adlı romanından almıştır ve bu aşırımı dipnotta da göstermiştir. Postmodern romanlarda bu alıntılama ve aşırımlar bir teknik olarak görülür ve pastiş olarak isimlendirilir.

Sonra kendi diline yabancı kalan, ne diyeceğini bilmediğini, bunları hangi kelimelerle anlatacağını bilemediği için de sürekli sözlükler, kılavuzlar karıştırdığını söyler kendine. O yüzden story'yi Almanca yazsa daha rahat edeceğini düşünür (s. 184). Meşin kaplı defterin sonunda bir garip dua, Saraylı story'sini bir aşk serüveni olarak geliştirmeye karar veren Tansu'nun defterde okuyamadığı Osmanlıca bölümleri çevirtmeye karar vermesini anlatır. Bu Osmanlıca kısımlarda Ethem Bey, dualarını yazmıştır ve "Zavallı Necdet" romanında anlatılan Necdet'in İsviçre'deki konağında bahçivanlık yaptığını belirtmiştir.

Ethem ve hikâyesi, Tansu'nun tüm hayatını işgal etmektedir artık. Sabine'yle ilgilenemeyen, onu arayıp sormayan Tansu, Sabine'yi arayıp sormayalı üç gün olmuştur. "Gene Saraylı Ethem yüzünden, değil mi?" (s. 188) diye soracağını bilir onu aradığında.

Kurmaca bir dünya yaratmanın peşindeyken kurmacanın içinde kaybolan, hakikate hep yakınlaşan fakat ona bir türlü ulaşamayan, hakikatin bir ütopyaya dönüştüğünü, bu ütopyanın zamanla distopyanın cehennemî atmosferine evrildiğini gören Tansu, senelerdir yapmadığı şeyi yapmaya karar verir: Bayramı ailesinde geçirecektir. Kendisini bir haftadır teleks başında bırakan ve ilan "dilenciliğine" koşan Şef'ten yakın zamanda dini bayramlardan biri olduğunu öğrenir. Böylece "İlk kez üç-dört yıldan beri ilk kez..." (s. 189) baba evine zamanında gidip anne ve babasının ellerinden öpüp bayramlarını kutlayabilecektir Tansu.

On yedinci bölüm, Tansu'nun tuttuğu günlükle dramatik aksiyonu sağlar. Birinci tekil şahıslı roman anlatısı burada yerini ben merkezli günlük anlatımına bırakır. Kendini yalnız hisseden Klaus'un yanına gider Sabine; gitmeden de Tansu'yu çağırır. "Bu güç durumda kocamı bırakamam..." (s. 197) der. Klaus'ta kalırsınız der. Kendini hiç kimse gibi hissederek Tansu bu öneri karşısında. Klaus, Sabine'in kocasıdır. Ya Tansu? "Sen?... Boksun sen!.. Ne hâlse işte..."

Mitsos'un meyhanesine giden Tansu vücudundaki ağrılarla uyanır sonra. Bir aspirin içer. Saraylı'yı yazmak için tuttuğu notları, bulduğu belge ve bilgileri çalışma masasının üzerine yığılmıştır. "Ne gereği kaldı ki şimdi bunların? Bir yığın boşa gitmiş emek..." (s. 198) diye düşünür.

Günlerdir çalıştığı gazeteye gitmemektedir; üstelik Şef'e haber de vermez. Bunun üzerine Şef, iki kez posta kartıyla haber sorduktan sonra üçüncüsünde gazeteyle ilişkisi kalmadığına dair merkezden gelen yazıyı postalayacağını yazar (s. 198-199). Gazeteyle ilişkisi gittikçe kangrenleşen Tansu, nasıl kestirip atamayacağını bilmediği için böyle bir ayrılığın iyi olduğunu düşünür.

Tansu gazetecilik işine Türkiye'de ve Almanya'da tanınan, iyi bir gazeteci olmak için girmiştir. Etkili haberler yapacak, etik, dürüst ve tarafsız politikasıyla herkesi kendine hayran bırakacaktır hesapta. Fakat bunların hiçbiri olmaz. Gazetede ki staj kısa sürer. Realitenin sert ve dikenli duvarlarına çarpan özne, kendini incitir. Varoluşunda diken yaraları açar.

Baba evine yıllardan sonra ilk kez giden Tansu, evinden ayrıldığını, yeni bir ev bulana kadar burada kalacağını ve buna izin verip vermeyeceğini sorar babasına. Babası, bu evin onun da evi olduğunu, istediği kadar kalabileceğini ve odasını yeniden düzenleyebileceklerini söyler.

Yılbaşı gecesini Klaus ve Sabine ile geçirir Tansu. Sabine'in oğlu Uli'nin gülmelerinden kardeşi Kerim'i hatırlamıştır.

Sonra Şef, gazeteden arar Tansu'yu. Üzeyir adında biri telefon etmiş ve önemli haberleri olduğunu söylemiştir. Tansu biliyordur nerede olduğunu (s. 209).

Üzeyir'in araması canını sıkarak Tansu'nun. Bırakıp vazgeçse de Saraylı Ethem'in peşini bırakmadığını düşünür. Buna karşın Ethem'in artık onu ilgilendirmediğini düşünür Tansu, kendi kültürel boşluklarını, değerlerini doyuruculuklar aramak için onunla ilgilendiği sonucuna varmıştır sonunda.

Gönlü rahat etmez her şeye rağmen Tansu'nun. Üzeyir'i görmeye Kreuzberg'e gider. Üzeyir, onu Ethem'in evine götürür. Işığı yakar. Işığın altında çırpıplak kalır oda. Ne bavul, ne de eşya vardır şimdi. Deli evlerini, hapishaneleri, çilehaneleri, koğuşları anımsatan bu odayı görünce hemen ağlayıvermek ister Tansu; kafasını duvarlara vurmak, bu acıdan haz duymak ve Sabine'i bulup hemen sevişmek ister (s. 213).

Üzeyir, Saraylı Ethem'i en son üç gün önce gördüğünü söyler Tansu'ya. Ethem'in öldüğünü düşünen Tansu, Üzeyir'e "öldü mü?" diye sorar. Üzeyir, 2 adamla bir kadının eşyalarını almak için geldiğini, onu hastaneye götürdüklerini daha sonra da yaşlılar yurduna naklettiklerini öğrendiğini söyler kapıcı. Sonra da bu yaşlılar evinin adresini verir Tansu'ya.

Sabine, Klaus'u bir hafta önce özer bir sinir kliniğine yatırır. Baba evine dönen Tansu, taşınma kararını açıklayınca babasının yüzünde yıllardır görmediği sevinç ışığını görür (s. 217-218). Kendini epey "hiçlediğini", aşağıladığını ve hırpaladığını düşünen Tansu, kendini yeniden sevmeye karar verir sentezde çözüm bölümünde.

Her şeye karşın kendini yaşlanmış duyumsar bu ikinci kuşak Türk. Yirmi altı yaşındadır ve kendini yaşlanmış duyar. Yirmi altı yıl Türkçe, yirmi altı yıl da Almanca yaşamıştır çünkü.

Anlatının sonu, Ethem'le Tansu'nun özdeşleşmesiyle nihayete erer: "Evdekilerin garipsemeyeceklerini bilsem, bir parça tango söyleyeceğim." (s. 220)

Zorunlu bir sonsözden de Tansu'nun Avustralya'ya iş aramak için Sabine ve çocuğuyla birlikte gittiğini, arkadaşlarının da onula günlerdir görüşmediğini öğreniriz. Bu bilgiyi bize aktaran Zorunlu bir önsözün yazarı Güney Dal'dır.

8. KÜÇÜK "G" ADINDA BİRİ İSİMLİ ROMANDA VAROLMA BİÇİMLERİ VE GÖÇ OLGUSU

Yazarın yayımlanan yedinci romanı olan *Küçük "g" Adında Biri*³², ayrıca Güney Dal'ın son kitabıdır. *Küçük "g" Adında Biri*, otuz altı bölümden oluşur.

İlk elden, kurmaca üzerine kurmaca olarak tanımlayabileceğimiz bu roman, Sándor Márai'den, Nicolas Chamfort'tan ve Küçük "g" den yapılan bir alıntıyla başlar.

³² Güney Dal, *Küçük "g" Adında Biri*, İstanbul, 2003. Çalışmada bu metinden yararlanılmıştır. Aksi belirtilmedikçe yapılan alıntılar bu metinden olacak ve sayfa numaralarıyla gösterilecektir.

Márai'den yapılan epigraf şöyledir: “İnsan, kelimelere bağımlı olarak yaşamaya adanmışsa kendini, anadilinden başka vatan yoktur ona.” Chamfort ise şöyle demektedir: “Yazarlar var, kitaplarını kitaplıklara yerleştirir; oysa Bay ... , kitaplığını yazdığı kitaplara yerleştiriyor.” Küçük “g” ise şu epigrafla girer anlatıya: “Akıllı ruhunu yırtmış; gözüyle bakıp kalbiyle görüyordu.”

Uzun öykü veya kısa roman olarak da adlandırabileceğimiz *Küçük “g” Adında Biri*, romanın kahramanı Küçük “g” nin anlatıcı tarafından tarif edilmesiyle başlar. Anlatıcı, adını kendi ağzından hiç duymamıştır; buna karşın adını öğrendiklerinde yüzüne aptalca bakanlar olursa, adını Küçük “g” diye vurgular, hatta gerekli gördüğünde bu adın nasıl yazılacağını da gösterir.

“Böyle komik ad mı olur? Kimliğinizi verin bir bakalım!” (s. 11) diyenlere de etleri koparılmış, dayanılmaz işkencelere uğruyormuş gibi bağırtılar, çığlıklar koparak karşı gelir Küçük “g”. Ona akıl öğretmeye kalkan, bu adın resmî işlemlerde kullanılamayacağını söyleyenlere karşı da karşı çıkar Küçük “g”. Böyle olunca, görevliye hakaretten soruşturmalar açılır kendisine.

Bu adı ısrarla savunması, gerçek ismini kimseye söylememesi, anlatıcıya göre “dervişçe bir alçakgönüllülüğe, bir çeşit yeni mevlânâcılığa” (s. 12) davettir. Günümüzde artık iyice unutulup gitmiş karşılıksız sevmeye, kardeşliğe çağrıdır onun yaptığı anlatıcıya göre. Doğaya dönüşe çağıran, hayvanları korumaya davet eden, televizyon bağımlısı olmamamız gerektiğini salık veren, çocuklarımızı marka hastalığından esirgeyip kurtaralım diyen ve her türlü tekniksel bağımlılığa sağlıklı bir kuşkuyla, bir eleştiriyle yaklaşmamız gerektiğini savunan aydınların bir öncüsü, bir prototipi olarak görür Küçük “g”yi anlatıcı.

Küçük bedeniyse Küçük “g” bu sebeple yaşadığı mahallede kısa bir süre içinde bir “peygamber” olarak görülmeye başlanır. Yanında taşıdığı defterin dua defteri olduğunu düşünülür; hatta bazıları, onun casus olduğunu bile düşünür (s. 13)

Bilinmeyen bir tanrıya mı tapıyordur Küçük “g”? Bilinmeyen bir dini temsil eden bir peygamber, bir elçi midir? “Binlerce yıldır aşınıp, iler tutar yanı kalmamış, içerikleri lime lime olmuş günümüzdeki dinlerin yerine, dinamik, her sınıftan, her düşünceden insana deva olabilecek yeni bir din mi oluşturmaktaydı kafasında...” (s. 13) bu cılız gövdeli postmodern kahraman?

Küçük “g” bir yazardır (s. 15). Derviş görünümlü bir yazardır. Daha önce belirttiğimiz *Gelibolu’ya Kısa Bir Yolculuk*’ta kendini peygamber sanan İnan İnce’den oldukça farklı özellikler göstermektedir.

Duaların büyüğü bir koruyucu gücü olduğunu düşünen mahalle bakkalı, dükkânına giren hırsızların hiçbir şey almadan gittiğini ve bunun bir mucize olduğunu savunur. Yine aynı dükkânda tüplü gaz sobasının patlaması ve yangın çıkması ve bunun da çok ucuz atlatılması da mucizedir. Kopyasını çektiği küçük dua defteri sayesinde dükkânın korunduğunu belirtir. Bir gün Küçük “g”, yanından ayırmadığı defterini bakkalın veresiye defteriyle karıştırıp alınca bu defterde yazılanları da kopya eder bakkal. Fakat bu defterdeki “dua”lar bizim dualara benzemeyen dualardan mürekkeptir. Dua sanılan bu aforizmaların, aslında dinle hiçbir ilgisi olmadığı ilk bakışta anlaşılır. Fakat kutsalın büyüğü alanına giren bakkal, duymak istediği gibi yorumlar onları. Anlatıcının, küçük “g”nin el yazılarını kitap haline getireceğini öğrenince de bunları kendi elleriyle getirip teslim eder (s. 15).

Bu dualar “Kendimi seviyorum. / Kendimi olduğum gibi seviyorum. / Ruhumun ve vücudumun her türlü kötü ve olumsuz kayıtları beynimin kayıt şeritlerinden, disketlerinden silinsin! Kozmosun derinliklerinde yok olup gidin!.. Zerre olup, parçalanıp, etkisiz kalın!..” / ‘Büyük Programlamacı’ evrenlerde var olan her zerrenin dostudur, biliyorum.” (s. 17) gibi sığ sözlerden, aforizmalardan oluşmaktadır.

Peygamber Değil Yazar Olmak İstiyordum Ben, anlatıcının bu bölümün başlığını özellikle böyle koyduğunu belirtmesiyle başlar (s. 19). Anlatıcı, onun gibi bir peygamber değil, yazar olmak istemektedir. İstanbul’da, başka semtlerde oturan insanlara bizim Küçük “g” miz var, sizin neyiniz var demeyi istemektedir (s. 19). O sıralar genç bir delikanlı olan anlatıcı, bir kıza âşık olmuştur. Kıza, onu sevdiğini bir türlü söyleyememektedir. Acemi âşıklar için el kılavuzu olabilecek kitaplar arar kitapçılarda, sahaflarda. Bulamaz (s. 21).

Bir gün, sokağa yakın arka sokakların birinde bir delikanlıyla sıkı fıkı sarılmış yürürken görür sevdiği kıızı. Bu manzara karşısında çok üzülür. Şimdiye kadar âşık yaşamaya alışmıştır, peki bundan sonra ne yapacaktır (s. 21).

Bu boşluğu Küçük “g” ile doldurmaya karar verir anlatıcı. Bakkal Kemal Bey’e sorar Küçük “g”yi. Almanya’ya gittiğini öğrenir. Uzun süreli bir gidiştir bu. Belki de temelli bir gidiştir (s. 22).

Onu tanımak, ona artık iyice yaklaşmak isteyen anlatıcı bu habere üzüldür. Onu “içine çekmek” isteyen boşluğa bir çare bulur umuduyla ona mektup yazmaya, telefon etmeye, uzakta da olsa onunla temas kurmaya çalışır.

Yaşı geçkin olan küçük “g”nin orada işçilik yapamayacağını düşünür. Bir tanışı, bir akrabası davet edip onu barındırmayı, geçindirmeyi üstlenmiştir (s. 22) der. Liseyi bitirdikten sonra üniversiteye başlar anlatıcı. Liseyi bitirmesine ve ailesinin isteği üzerine üniversiteye başlamasına da canı sıkılır. Bu sıkıntı sürecinde kitap okuma alışkanlığı edinir. Üzerinde roman ve hikâye yazan ne kadar kitap bulduysa, kendisine eziyet etmek ister gibi hepsini okur. Önceleri dünyası renksiz ve tatsızken, şimdi hayatın romanlardaki gibi yaşanmasını ister (s. 22-23).

Hafta sonları arkadaşlarıyla buluşup birahanelere giden ve buralarda arkadaşlarıyla “Ne olacak memleketin hali?” gibi sorulara yanıt arayan özne, bir gün bir arkadaş bu masada “Almanya yeniden işçi alsa da gitsek!” şakasını yapınca yeniden küçük “g” yi anımsar (s. 23). Bu anımsama, onun Küçük “g”yi araştırması sonucunu doğuracaktır.

Adını bilmediği için ve Küçük “g” adıyla onun hakkında hiçbir şey bulamayacağını farkında olduğu için bir haftalık bir düşüncenin sonucunda, Yazarlar Birliği’nin telefonunu bulup meramını anlatır. Karşıdaki ses, “Biliyor musunuz, bizleri uzun süredir, hani neredeyse diyeceğim, arayıp soran ilk kişisiniz.” (s. 24) der.

Anlatıcı telefondaki kişiye Küçük “g” yi tanımlar, karşıdaki de anlattıklarına uyan bir yazarlarının olduğunu söyler fakat onun Küçük “g” diye bir sanatçı adı kullanıp kullanmadığını bilmemektedir. Karşıdakine, “Onca sözlük, onca ansiklopedi ve meslek kılavuzu karıştırdım, tek satırla olsun söz edilmiyor ondan. Dilimiz, kültürümüz, ama en çok da yazınımız adına yüzkarası bir vefasızlık, affedilmeyecek bir vurdumduymazlık değil mi bu?” (s. 25) diyerek karşıdakinden onaylama bekler. Bir süre yaşanan sessizlikten sonra karşıdaki: “Haklısınız. Yerden göğe kadar haklısınız!.. İnsanlarımız yıllar var ki bir onulmaz paracılık hırsına kaptırdılar kendilerini. Satmak ve satın almanın hastalıklı titremeleriyle sarsıldığımız saralı zamanlardan geçiyoruz.” (s. 25) diyerek cevap verir.

Sonra bu ses, konularını kenar mahalle insanların yaşamlarından alan, az sayfalı, incecik iki roman yazıp yayımlatabildiğini, Berlin’de ender görülen bir kanser

hastalığından öldüğünü, yeryüzünde kalan son kalıntısını da bir tıp ünitesine kadavra olarak bağışladığını söyler (s. 26).

Bakkal Kemal Bey'e, Küçük "g" nin yazıp postaladığı bir defterini de gönderdiğini öğrenir Almanya'dan. Girişine şöyle yazmıştır Küçük "g": Orada, memlekette yeniden bir yerim, bir odacığım bir adresim olana değin bu değersiz kâğıtlar paketçiğini lütfen himayenizde bulundurunuz. Emaneti pek yakında, Büyük Programlamacı'nın izniyle gelip alacağım. Derin saygılarımla. İmza: "g".

Bu hikâyeleri yayımlama görevini üzerine alan ve şu ana kadar anlatıyı sürdüren kişi, bu metni tam on bir kez tekrar tekrar okur. Bay Küçük "g"nin notlarını, portrelerini kitap biçiminde yayımlamaya, yayımlatmaya karar verir epey zaman sonra.

Yayımlatmadan önce portreleri çizilmiş olan kişilerin ne kadar gerçeği yansıttıklarını tespit etmek amacıyla hiç tanımadığı on bir "Almancı" (s. 29)dan bilgi ister anlatıcı. Zor da olsa bu bilgileri aldıktan sonra, "Bay Küçük "g"nin Bakkal Kemal Bey'e Berlin'den gönderdiği yazılı kâğıtların tümü, hiçbir değişiklik yapılmaksızın aşağıda sunulmaktadır Y.A.: Ben." (s. 30) diyerek okurları metinle baş başa bırakır.

Burada anlatıcı, bir anlamda "yazar maskesi"ni temsil eder. Küçük "g"den bahsederek aslında toptan kurmaca olan ve yazarı Güney Dal olan metin ile kurmaca içinde bir karakter olan Küçük "g"nin kitabının arasına girer. Küçük "g"yi bize tanıtır ve kitabın son kısmına kadar anlatıya dâhil olmaz.

Küçük "g"nin metni, Franz Kafka'nın *Şato*³³ romanından alınan bir epigrafla başlar. Epigraf şöyledir: "Şatodan değilsiniz siz, köyden de değilsiniz, hiçsiniz siz. Ama ne yazık, biraz bir şeysiniz siz, bir yabancı, her yerde ve tüm yollarda olanlardan." Küçük "g" vatansız bir yazardır. Aforizmalarını, düşünce kırıntıları içeren kendi bedeni gibi küçük, katalogumsu kitaplar yazmıştır. Daha iyi şeyler yazıp daha fazla hayata dokunmak ister, yapamaz. Sonunda, öldüğünde, vücut parçaları bir işe yarasın diye bedenini tıp öğrencilerine bağışlar. Kadavra olmayı, işe yaramayı ister. Oliver Sacks'ın

³³Bkz. Franz Kafka, *Şato*, Çev. Kâmuran Şipal, Cem Yayınevi, İstanbul, 2011, s. 61. Şipal'in çevirisi, Güney Dal'ın çevirisinden ufak nüans farklılıkları taşımaktadır: "Şatodan değilsiniz, köyden değilsiniz, bir hiçsiniz, o kadar. Ama ne yaparsınız ki, bir şeysiniz yine de; bir yabancı, her yerde insanın ayağına dolaşan fazladan biri..." (Sie sind nicht aus dem Schloss, Sie sind nicht aus dem Dorf, Sie sind nichts. Leider aber sind Sie doch etwas, ein Fremder, einer, der überzählig und überall im Weg ist...)

Dayanacak Bir Bacak'ta anlattığı kahramanın yaşadığı depersonalizasyonu (kendine yabancılaşma) yaşar.

Küçük “g” gibi bir vatansız olan Kafka’nın kahramanı Kadastrocu K.’da benzer hisleri yaşar hiç görmediği bir uzama gelince. K. da Küçük “g” gibi bir göçerdir, sürgündür, anlaşılmaz ve her anı, her eyleminde yabancı olduğu yüzüne bir tokat gibi söylenir. Edward Said buna “kesintili bir var olma durumu” (Said’den akt. Chambers, 2014: 13) der ve bu varolma durumu, bırakılan yerle bir kavgaya tutuşma biçimini (Chambers, 2014: 13) de kapsar.

Küçük “g”nin metninin ilk bölümü Bir Bıçak, Keskin Ağızlı başlığını taşır. Küçük “g”, İçkievi isimli bir restorana gider; hela girişine yakın, iki sandalyeli küçük bir masa seçer kendisine oturmak için. Yüreğinde bir sıcaklık, yöresinde konuşamasa da dilini anladığı insanlar olsun ister. Kendiyle hırlaşmaktan yorulmuş, bitmiştir; kurtulayım ister bu hırlaşmadan. Chambers’in da belirttiği gibi bıraktığı yerle ve kendisiyle bir kavgaya tutuşma biçimini yaşar. Çıkıp gitse, odasında kendisi beni’ni bekliyordur. Vestiyere yakın bir masanın altına keskin bir ekmek bıçağının konulduğunu hayal eder. Bu bıçağı bir kadın ya da bir adam tarafından bir kadın ya da bir adama batırılırsa hiç yoktan bir cinayet olacağını düşünür. Ne de olsa Büyük Programlamacı’nın işlerine akıl sır erdirilmez (s. 31-32).

Sonra kurmacanın gerçekliği ile gerçek hayatın gerçekliği iç içe girer. İkinci bölümden itibaren Küçük “g”nin bu masada görüştüğü insanlar kendilerini anlatırlar. Küçük “g” sırayla bunlarla görüşmekte ve novel’ine uygun bir katil aramaktadır. İlk katil adayı da İçkievi’ndeki aşçı Halim’dir.

Diyarbakırlı olan Aşçı Halim, romanın kahramanı olmayı ve cinayet işlemeyi kabul etmez. Karısını, çocuklarını ileri sürer.

İçerisi kalabalıklaştınca şiltesinden kalkıp kasıtlı bir havayla ortalıkta dolaşmaya başlar Kedi Kamil. Sözlüklerde kâmil, yetkin, erişkin, eksiksiz, ağırbaşlı, mükemmel gibi anlamlara gelir. İnsanların “Kamil gel buraya! Ye şunları Kamil, yavrum... ‘larla” (s. 38-39) seslenmesi sonucunda adı böyle kalmıştır Kedi Kamil’in ya da Kamil Kedi’nin. Sonuçta, “Bir kedi ne kadar kamil olursa olsun, ondan bir katil kazanılamayacağını kimse iddia edemez!” (s. 39)

Bir sonraki bölümün katil adayı Hekim Muzaffer Savaşçı’dır. Yurtdışında yaşamak, kişiyi onulmaz ruh ve vücut dertlerine kardırır (s. 41) diye düşünen Muzaffer

Savaşçı, gençliğinde Küçük “g”nin *Karşılıksız Büyük Bir Aşkın İnce Romanı*’nı okumuştur. Ve o kitaptan çok etkilenmiştir. İnce bir kitaptır bu. Küçük “g”, Muzaffer Savaşçı’nın roman okumasının iyi bir şey olduğunu fakat ince olmasını neden özellikle vurguladığına bir anlam veremediğini, önemli olanın incelik değil anlatımdaki yoğunluk olduğunu, ideal bir katil adayının da roman okuması gerektiği için onu listenin en başına yazacağını belirtir (s. 41-42). Romanda karşılıksız bir aşkı anlatır Küçük “g”. Hekim Muzaffer Savaşçı da kendi hayatıyla özdeşleştirmiştir bu romanı. Uzlaşmaz karısı Selma’dan bahseder Küçük “g”ye. Böyle zamanlarda uzak durmaya çalıştığı alkollü içecekleri, Selma’nın nasıl yanında bulundurduğunu ve kaba yudumlarla hepsini içip bitirdiğini, onun özenli bir alkolik olduğunu da ekler.

Sol kolu öbürkünden on santim daha kısadır Hekim Muzaffer Savaşçı’nın. Ve Selma, bununla alay etmektedir. Onu ne denli yaraladığını, günlerce depresyona sokacağını bile bile yapmaktadır bunu hem de. Bu noktada Hekim Muzaffer Savaşçı, Selma’nın “eksik” ve tamamlanmamış olduğu için yaralamak istediği bir ötekidir. Pierre Ancet’nin de belirttiği gibi ucube bedendir. Tamamı bir bütün olarak düzenlenen beden, “mutlak olarak birbirine sıkıca bağlı bir *Gestalt* gibidir.” der ve ekler: “Bu ‘parçalar’ benim fenomenal uzamım tarafından sarılmıştır. Organlarım potansiyel olarak artık izole edilemez.” (Ancet, 2010: 78). İzole edilemeyen ve kendi uzamsallığını yaratarak devinen “benim organlarım”, başkasının bedenini kavrayışı da kapsar son tahlilde. Ancet, “bedenime ilişkin ilk bilgiyle hemen başkasının bedenine yerleşirim.” (Ancet, 2010: 79) der. Selma, kendi bedeninin yarattığı uzamsallığı içerisinde, “ucube” olarak gördüğü eksikliği, eşi Hekim Muzaffer Savaşçı’yı bir yaralama aygıtı gibi kullanarak bir anlamda ondan öç alır. Kendi bedenindeki “tam”lığı kutsar; başkasının bedeni olarak Muzaffer Buyrukçu’nun kolundaki on santim kısıklık, vücuttaki özrün ruh sağlamlığını sağladığını düşünen (s. 43) Selma’nın yaşadığı hayal kırıklığından ötürüdür.

Türkiye’deki her türlü siyasi kıpırtılarla, eylemlerle ilgilenir Selma. Çalıştığı hastaneye yolu düşen her türlü memleketliden haber, bilgi sorar; bütün siyasi partilerin bildirilerini alır, üzerine notlar alır, onları uzun uzun okur (s. 44). Devrimci arkadaşlar dediği, Muzaffer Savaşçı ile evlenmeden çok önce tanımış olduğu birtakım arkadaşlarının vurulmasına çok üzülür. Vurulanlardan biri, uzak ya da yakın tanışlarından biriye hemen o gün, o an ülkeye dönmeye yeltenir. Bu, pek çok sefer olmuştur.

Bu gideyazmalarının birinde Türkiye'ye gerçekten döner Selma. Bakanlıktan birilerini araya sokup Mardin Devlet Hastanesi'nde iş ayarlar kendine. Bunu haber vermek için arar Muzaffer'i. O günden sonra Muzaffer, çalıştığı hastanede -eve dönüp vicdan azaplarının altında ezilmemek için- hep nöbetçi kalmaya çalışır. Arkadaşlarının nöbetlerini de tutar. Sonra burada, İçkievi'nde zaman geçiren tiyatrocu arkadaşlarla takılmaya başlar (s. 49).

Muzaffer Savaşçı'nın anlattıklarını cinayet romanının neresine koyacağını bilemez Küçük "g".

İçkievi'nde çalışan garson kadın Mine anlatılır bir sonraki bölümde. Her seferinde küsüp ayrıldığı kocasıyla artık barışmak istemez Mine. Çünkü "Barışır barışmaz her seferinde" (s. 51) onu dövmetedir kocası. Almanya'ya gelen ve burada çalışan Mine, çeşitli bahaneler uydurarak arkadaşlarını yollayan ve hasta olduğunu söyleten kocasına inanmaz. Onu yanına aldırılmaz. Küçük kızları da Mine'nin yanındadır.

Romanın önemli karakterlerinden biri olan Ressam Burak, bir sonraki bölümde anlatıya dâhil olur. *Gelibolu'ya Kısa Bir Yolculuk*'taki gibi adı Burak olan ve ressam olan bu karakter, aynı zamanda *Gelibolu'ya Kısa Bir Yolculuk*'un Burak'ına benzer bir şekilde şeker hastasıdır da. Bütün emigrantların (göçmen) yüzlercesinin, belki de binlercesinin portrelerini boyayıp resmetme projesinden bahseder Küçük "g"ye. Çünkü "emigrasyonda yaşam, cana cehennemdir, ruha kazınmış, onulmaz bir yaradır (s. 55). Bu resimler bittiğinde, toplam bin tane yüz boyandığında bir sergi açmak ister. Adını da "Lavanta Kokulu Taşralılar" (s. 55) gibi bir şey koymayı planlar.

Sorunlu bir adamdır Ressam Burak. Psikolojik gerilimler yaşayan, varolma biçimlerinde acılar olan bir sanatçıdır. "Bazen, durup dururken bir duygu, her zaman olmazdı tabii... Ruhumu, köşelerine girdi çıktıklarına, katmanlarına kadar işgal ediverirdi. Hiperaktif piç kuruları gibi oradan oraya saldırmamak için kendimi zor tutar, gemlerdim. Ruhum çatlayacakmış gibi olurdu sevinçten. (...) Çünkü ne yanıma baksam boyaları yaş, anca resmedip bitirdiğim yüzlerce portre gözümün önünden resmî geçit yaparlardı..." (s.55-56)

Varoluşunun başat kimliğini ressam olarak tanımlayan, resim çalışırken yaşamadığını söyleyen Burak, resimlerini bitirdiğinde de içinde derin bir

yabancılaşmanın boşluğunu hisseder (s. 57). Bir ölüm korkusu (*Gelibolu'ya Kısa Bir Yolculuk*'un Burak'ı gibi) her yanını sarar.

Ressam Burak'ın resme devam etmesini isteyen çok az kişi vardır. Bunlardan biri de Hayrun Hanım'dır. Zengin bir kadın olan Hayrun Hanım, onun resimlerini alır, açacağı / açtığı sergilerde kullanacağını söyler. Bir anlamda onun yaşaması için bir katatördür. Bir hiç olduğunu hisseden Burak'ın gururunu ezer bu durum.

Vücudu şeker hastalığından dolayı tahribata uğrayan Burak oldukça zayıflamıştır. Hayrun Hanım onu yemeğe davet eder. Bir hikâyeye olur olmaz hastaların konmaması gerektiğini düşünen Küçük “g”, onu hikâyesinde nereye koyacağına bir türlü karar veremez.

Akşam yemeğinde resim üzerinden kara para aklayan iş adamları, postmodern sanat, sanatçılar Castelli, Koberling, Rainer Feting ve Luberz konuşulur (s. 60-61). Birtakım ideolojilere yaltaklık yapıp uyduruk gazete ve dergilerde adının geçmesini istemez Burak. Onlara gönül indirmedığını söyler.

Bölümün sonunda, bu restorandaki tiyatrocularla, prömiyer kutlayıcılarıyla bir ilgisi olmadığını, Hayrun Hanım'ı beklediğini belirtir Burak Küçük “g”ye. Tiyatrocu Meriç, yazarlarla tiyatrocuların ortak yönleri olduğunu düşünen bir sanatçıdır. Küçük “g” onu, bir cinayetin olacağını, bu cinayette ne kadar yol alıp alamayacağını bilmek istediği için çağırdığını belirtir.

Dün bir doktorun tiyatrolarına uğradığını, İstanbul'da üniversite tiyatrosunda çok oyun sergilediğini söyleyerek ikinci bölümde kullanılan sahnenin sol yanındaki lokal ışık veren spotun başoyuncunun üstüne tam tepeden verilmemesi gerektiğini söylediğini anlatır Küçük “g” ye. Bu doktor, daha önceki bölümdeki Muzaffer Savaşçı'dır. Tiyatrocu Meriç, herkesin işlerine karıştığını söyleyip yakını Küçük “g”ye. Sonra Almanların kendileri gibi az gelişmiş kültür kişilerine bir ‘yabancı’, ‘az gelişmiş’ bonusu uyguladıklarını, Berlin tiyatro binası programında torpil geçip yer ayırdığını da söyler. Sonra Kreuzberg'in göbeğinde, bir çatı katında, hayatında tiyatro görmemiş çocuklara oyunlar oynadıklarını ve basur memesini anlatır (s.70-71). Tüm bunlar, metne katılan ironilerdir.

Güney Dal'ın “gölge arketipi” olarak değerlendirebileceğimiz (çünkü Güney Dal da radyo muhabirliği yapmıştır ve ressamlar ile radyo muhabirleri neredeyse tüm metinlere girmiştir) Radyo Muhabiri Gürel Bey, yüreğinde İstanbul ağrısıyla yaşayan

biridir. İstanbul’u çok sever ve Küçük “g”yi bir şair arkadaşıyla karıştırır (s. 73). Anadilini okuyup yazamayan yazarları, her türlü yabancıları toplama kampındaymış gibi hor gören sosyal iş memurlarını, mark milyoneri olup da hâlâ memleketten gelen bulgurlarla beslenen aziz ve ezilmiş (!) işçilerimizi eleştirir. Çalıştığı yerde hiç mutlu değildir. İnsanların ona karşı tavırlarını artık anlayamaz olmuştur. Siyasi olduğu için İstanbul’a dönemeyen Radyo Muhabiri Gürel Bey, bu hasretini gidermek için İstanbul’a benzeyen Girit’te, Yunan adalarında geçirmiştir hep tatillerini (s. 75).

Sendikacı İzzet, güvendiği arkadaşları tarafından kandırıldığını düşünen, gaibe ilan çıkarıp mallarını mülklerini devletin satılığa çıkardığı ve vatandaşlıktan atıldığı için Almanya’da yaşamak zorunda kalan bir adamdır. Bu yaştan sonra Almanca öğrenmeye kalkan, oysa aklının ve algılarının kapalı olduğunu düşünen, yurtdışının ona düşman olduğunu belirten, dünya yıkılsa umurlarında olmayacağını söylediği küçük burjuvalardan nefret eden ve Küçük “g”nin katil profiline çok uygun olmayan bir karakterdir sonuç olarak.

Sonraki bölümün karakteri Şair Arpat’tır. Türklerin (“Bunların”) diliyle şiir yazmak mecburiyetinde olduğuna üzülen (s. 83) şair Arpat, *Arpat Efendi Ku’damm’da Ne Arıyor* adlı şiir kitabıyla şiir dünyasında fırtınalar yaratıp büyük başarılar yaşadıktan sonra nereye gitse, hangi topluluğa yanaşsa paylaşılamadığını, okurlarının Avrupa’nın bir ucundan sırf onu görmek saadetini yaşamak için geldiklerini iddia eder.

Küçük “g”, ona öldürme işine gönül indirirse yapıtını müthiş bir adla ‘Şair ve Cinayet’ (s. 84) yayımlayacaklarını söyler. Şair Arpat ise Türklerin arasında sıkıldığını, gençliğinde Brecht tiyatroları oynadığını, tiyatrodan arkadaşların bazılarının ülkeye geri döndüğünü anlatır Küçük “g”ye. Kapalı yerlerde ter bastığını, psikoloğuna göre ise “sanatçı paniği” yaşadığını söylediğini, oysa ömrünün bu panikle geçtiğini de ekler sözlerine.

Deli Dolu Bir Genç Kaçak, siyasi ideolojisini, davasını ve düşüncelerini cebinde taşıyan, radikal bir sosyalist genci anlatır. Yunanistan sınırına ceviz kabuğu bir tekneyle kaçan bu genç, nankör bulduğu devrim oyunculuğunu anlatır Küçük “g”ye.

Ardında arayacağı kimsesi olmayan, kemikli, solgun yüzü ve hafif yağlanmış özensiz saçlarıyla Berlin’de bir Raskolnikov olabileceğini düşünür onun. Bu yüzden de romanındaki katil profili için biçilmiş kaftandır Deli Dolu Bir Kaçak (s. 90).

Bir iki sözcük de olsa Türkçe konuşmazsa çıldıracağı yanıtını verir genç. Kafasının içindeki kendisinden, düşman ve küstah ikinci benliğinden kaçtığını anlatır Küçük “g”ye. Sonunda, Küçük “g” onu Berlin’e yeniden doğmuş bir Spartaküs (s. 91)’e benzetir. İdeolojisinin propagandasını yaptığını düşünür onun “g” kitsch laflarla.

Bir sonraki bölüm, Ressam Burak’ın anlatıya tekrar dâhil olmasıyla şekillenir. Bu kez Ressam Burak’ı Küçük “g” çağırmamıştır. Nasıl olsa ölümcül olduğunu söyleyen Ressam Burak, ben işleyeyim cinayetinizi der Küçük “g”ye (s. 93).

Ressam Burak’ın yaptığı işçilerin suratlarının resimleri hiç beğenilmemiştir. Acı çekmiş, kaderin darbesini yemiş işçilerimiz, gurbetçilerimiz böyle mi resmedilir, sanata böyle mi yansılar demiştir görenler. Çok soyut olduğu eleştirisinde bulunurlar. Bulgurlarını naylon torbalarda uçaklarla getirip bankalarda tonlarca mark biriktirenler, işsizlik parası olduğu için yıllarca çoluk çocuk yapanlar, sosyal yardımlarla geçinip boş oturanlardan bıkmıştır Burak (s. 95).

Bu ve bunun gibi ifadeler, bir gurbetçi olarak Güney Dal’ın, Almanya’da yaşayan ve samimi bulmadığı bazı Türkleri de roman karakterleri üzerinden yemek istediğini ortaya çıkarır.

Şadiye İnanc, Küçük “g”nin masasına davet ettiği bir diğer “katil adayı”dır. Her şeyin kitaplardan öğrenilmediğinin farkında olan bu kadın, kenar mahalleden geldi diye insanların ona bir çocuk gibi yaklaştığını, hasta diye samimiyetsizce daha anlayışlı tavırlar takındığını, eşi onu aldattı diye de acıyarak yaklaştıklarını söyler.

Kocasını sanatçı (tiyatrocu) olan Şadiye Hanım, kocasının üzerine bu sebeple pek gitmez. Bütün gün evde oturup televizyon seyretmesine, o çalışırken evde hiçbir iş yapmamasına sesini çıkarmaz. Küçük “g” ye, “Gidiciyim ben, hastayım. Çocuklar kalacak arkamda. Memlekete, akrabalarına filan gönderemem; tek kelime anladıkları yok oradakilerin dilinden.” (s. 100) der. Sevgiye, içtiği tonlarca ilaçtan daha fazla ihtiyacı olduğunu düşünür. Küçük “g” ise, içine sıkıntılar düştüğünü, kusura bakmamasını, işi iyice melodrama çevirdiğini söyleyerek yerli filmler için senaryo konusu aramadığını söyleyerek bu katil adayından da vazgeçmek zorunda kalır.

Üniversiteyi yeni bitirmiş, sanatçı olmak isteyen Orhan bir sonraki bölümün tipidir. Bir gün bir rakı sofrasında, sanatçı olan adamın biri Orhan’ın ruhunun acılarla dolu olduğunu fakat ruhunu insanlara açacak ortak bir dilbilgisine sahip olmadığını

söyler. İki kelimeyi yan yana getirecek dilbilgisi bilmiyordur Orhan ona göre (s. 101), böyle olunca ruhunun dilbilgisini insanlarla nasıl ortaklaştıracaktır?

Buna karşın Orhan, acılı ruhuyla dilbilgisinin alakasının ilgisi olmadığını düşündüğünü söyler Küçük “g”ye. Üniversiteyi bitirip kimya mühendisi olunca öğrendiği analiz yöntemini dünyasını ve öteki dünyaları analiz edip başkalarının gözünde önemli kılacak sentezler yapmaya çalışır. Ülkeye dönüp sanatsal analiz ve sentez sonuçlarını oradakilerle paylaşmak ister. Ama başaramaz. Çünkü orada her gün her şeye yeniden başlanmakta, dün yapılanlar ertesi gün unutulmaktadır (s. 102). Doğu ile Batı’nın zamansallığı birbirini tutmaz. Postmodern coğrafyalar romantik coğrafyalara yenilir. Şimdi ise, yaptığı sentez sonuçlarını pazarlamaya çalışan bir pazarlamacıdır.

Sonra Mine dahil olur anlatıya yeniden. Restoranda Küçük “g”yi tanıyan tek kişi olan Halim’in onun çok iyi bir yazar olduğunu söylediğini, el yazısı güzelse üç gün sonra yapılacak mahkemesine acaba bir dilekçe yazıp yazamayacağını sorar (s. 105) Bir sonraki katil adayı Ergun İnanc, büyük bir insan olduğunu, büyük bir sanatçı olduğunu düşünen biridir. Kendini akıllı, zeki, entelektüel sanan bir iki aymazın, dalga geçti diye kaygılanmaması gerektiğini (s. 107) söyler Küçük “g”ye. Zamanla, büyüklüğüne alışacaklarını da ekler.

Kendini “Türküm, doğruyum” sloganıyla tanıtan Ergun İnanc, yasasının da küçüklerini sevmek ve büyüklerini saymak olduğunu söyler (s. 109) Devletimizin iyi şeyleri hep dışarıya postaladığından yakınan Ergun İnanc, insanın görüp okuyup, kafa çalıştırıp öğrendikçe hafiflediğini söyler. Tiyatronun Türklerle Almanlar arasında bir entegrasyona sebep olduğunu ve kendisinin de o entegrasyona dâhil olduğunu sözlerine ekler (s. 112). Fakat Ergun İnanc’ın küçük bir sorunu vardır: Alkolizm!

Karen Speer, Tiyatrocu Meriç’in eşidir. Küçük “g”nin onu masasına çağırmasına kızar. Yabancı düşmanı olmadığını buna karşın böyle aptalca şeylerin de onu sinirlendirdiğini belirtir (s. 113). Küçük “g” de duvara asılı udunu alıp çalan küçük teyzesine çok benzeyen sarı saçları ve deniz laciverdi gözleri olduğunu söyler ona. Çağırarak zorunda olduğu için özür diler. Doğulu duygusallığını da bir türlü anlayamamıştır.

Küçük “g”, Almanlarla bir sorunu olmadığını, onların sorunlarının bizzat kendileri olduğu cevabını verir Karen Speer Hanım’a. Karen Speer de Türk erkeklerle

evlenmiş Alman kadınlar ile Alman erkeklerle evlenmiş Türk kadınların çektiği sıkıntılardan bahseder; ayrı kültür ve geleneğin evlilik hayatını böylesine güçleştireceğini hiç düşünmemiştir (s. 115). Buna karşın Karen Speer Hanım Batı Almanyalılardan farklı olduğunu söyler; çünkü o, Doğu Almanyalıdır!

Anlatının önemli bölümlerinden biri de İçkievi'nin patronu Serdar'ın, Küçük "g"nin masasına gelmesiyle aslında şimdiye kadar anlatılan herkesin Küçük "g"nin kafasından geçirdiği imgeler olduğunun ortaya çıktığı bölümdür.

Küçük "g"nin yalnız kalmayı sevdiğini bildiğini (s. 117), kedi dışında (Kamil Kedi/ Kedi Kamil) yanına kimse gelmediğini, belki de şarapta hızlı gittiğini söyler "g"ye. Pasaport uzatması, oturma izni gibi bir şeyin mi kafasına takıldığını sorar. Gerekirse evlendiği Alman kadın Ulla'nın ona birini bulacağını, böylece Alman vatandaşı olunca istediğini yazabileceğini, kimsenin de onu hapse atamayacağını söyler. Küçük "g", romanlardan bıkmıştır artık. Roman demeyin de ne dersiniz deyin der Serdar'a.

Doktor Şükrü Egemen, 70'li ve 80'li yılların askerî darbesinin portresini çizmek için konulmuş bir fon karakterdir anlatıya. Herkesin korktuğu bir dönemde İlerici Hekimler Derneği'nin başkanlığını yapmış, işkence ve ölümleri raporlamıştır (s. 121-122). Avrupa'daki arkadaşlarla bilgi alışverişini sağlayan Süheyla da yakalanmış ve işkence görmüştür. Morluklarla, yaralarla dolu suratının fotoğrafları gazetelerde yayımlanmıştır. Küçük "g" bir yazardır. Görmezden gelemez diye düşünür Şükrü Egemen.

Mimar Ayhan ve Suna Soy, baskın yapar gibi, ikisi birden Küçük "g"nin masasına üşüşür. Artık kimseyi başında istemez Küçük "g". Mimar Ayhan, alacaklarını bir türlü toplayamamaktan şikâyetçidir. Anlatacaklarını kendi dilinde anlatamamaktan yakınır sonra. Memlekete gitmek istediğini söyler. Gizli ressamlığından bahseder. Suna Soy ise hemen hemen hiç konuşmaz (s. 125-132).

Kedi Kamil ya da Kamil Kedi, Küçük "g"yi okuyan pek çok "Almanca vatandaşımızın" anlamadığı bölümdür.

Artık romandan vazgeçen ve şizofrenik düşünceleri arasında boğulan Küçük "g", şiir yazdım, alçakgönüllü eleştirinizi yapar mısınız, diyen Kedi Kamil'le uğraşır bir sonraki bölümde. Kedi Kamil'in Türkçe söylediği ve ironi dolu bu manzume, Küçük "g"nin ona "bir iki sözcük değişirse anlamların daha bir yerli yerine oturacağını" (s.

135) söylemesi ile sürer. Kedi Kamil, şiiri Türkçe yazdığı için bir kedinin ulusal kalıplar içine sokulmaması gerektiğini, kedilerin evrensel olduğunu, bunu bilmeyen ve anlamayanın bu gezegende işi olmadığını söyler. Böyle insanların Xymyé gezegenine gitmeleri gerektiğini de ekler. Bu gezegenin hikâyesini anlatır ardından Küçük “g”ye. Küçük “g”, böyle bir gezegeni daha önce duymamıştır. Kedi Kamil, bu sizin sorunuz, der. Hayat bir kaostur. Az gelişmiş bir dilin yazarı olarak kaostan yararlanmasını bilmelidir “g” (s. 136). Böylece dünya yazarı olacaktır “belki”

Ruh Hekimi Zehra, Küçük “g”nin kabul etmek istemediği gerçekleri, hastalıklı düşünce sistemini, kendine oluşturduğu hayal dünyasını yıkmak, parçalamak ve Küçük “g”yi dağıtmak için gönderilmiştir sanki. Okumayan, kitap sevmeyen insanların ülkedaşı olmanın onu bu hale getirdiğini söyler ilkin. Yöresindeki insanların onu aşağıladığını, ona değer vermediğini söyler Küçük “g”. Zehra, insanın adını neden Küçük “g” diye söylediğini sorar ona. Böylece kendini aşağılayıp yedi kat yerin dibine sokmaya özen gösterdiğini, bunu yaparken de ermişin, ışıklanmışın hidayete ermiş bencilliğiyle (s. 138-139) yaptığını ekler sözlerine.

Küçük “g”, onun söylediklerini tipik şizo abuklamaları olarak bulur. Zehra, Küçük “g”nin yaşamına ve varolmasına anlam bulduğunu ve kendine yazar dediğini söyler. Küçük “g” ise hayatın anlamının peşindedir. Dinlere inanan insanların kolaylığa kaçtığını, Tanrı’nın ağzından konuşarak soruları yanıtladığını söyler. O ise bunu kabul etmez.

Hayatın anlamlı olmak zorunda olmadığını savlar sonra. “*Hem neden anlamsız olmasın hayat? Onun anlamı bilincimizin anlamlar listesindeki karşılıklarıyla sınırlı değil mi? Ne kadar bilinç o kadar anlam?! Bunca ‘anlam’ aramalardan ‘anlamsızlığa’ varmak! Yıllarca önce diyordum ki kendi kendime, ‘Hayatta yaptıkların, başardıkların bir anlam veriyor hayata’.*” (s. 140-141)

Ülkenin genç kuşaklarının bilinçlendirilip kurtarılmasında kendine görev düşüğünü düşünen ve siyasi bir partiye üye olan Küçük “g”, işe yarar bir şey yaptığını düşündüğü için bu süre boyunca çok mutlu olduğunu söyler Psikolog Zehra Hanım’a. Anlatının başında geçen mahalle bakkalında yazdığı şeylerin bulunduğu küçük, kara kaplı defterini unuttuğunu sözlerine ekler. Bir süre sonra bir dul kadının peşinden koştuğunu, rahatsız olan mahallelinin de peşine üniformalı / üniformasız polisler taktığını anla (s.142-143).

Bunlardan biri, bir gün yatağının üstüne, ayaklarındaki pis ayakkabıları çıkarmadan gelip uzanır. Garip bir şekilde bu adamın yüzü aynı kendi yüzüne benzemektedir. Görev başındayken konuşmayı sevmediğini belirten bu memur, artık saatin geç olduğunu, izin verirse burada yatacağını da ekler sözlerine. Adı Büyük “G” olan bu memur, Küçük “g”ye buradan bir süre Fransa, Almanya gibi bir ülkeye gitmesi önerisinde bulunur (s.144-146).

Bundan sonra Bayan Psikolog’a gitmesini rica eden Küçük “g”nin gözü yine yerdeki ekmek bıçağına takılır. Daha sonra bu ekmek bıçağıyla psikologu öldürmeye çalıştığını öğreniriz (s. 162).

Küçük “g”’nin bu son bölümü, kahramanın gölge arketipinin ortaya çıkmasıyla önemlidir. Kendini aynada gören özne (Büyük “G”), gerçekleştiremediği anlamlar ve amaçları da ona yükler. Küçük bir çocuğun aynada kendini izlemesi gibi izler kendini. Bir anlamda kendine döner. Paranoid şizofrenik özellikler gösteren ve olan her şeyi kafasında kuran Küçük “g”, gerçekle hayali, simulakrumla hakikati birbirine karıştırır. Terry Eagleton, *Edebiyat Kuramı Giriş* isimli eserinde şizofreniyi tanımlarken şöyle der: “Şizofreni gerçeklikten kopma ve aşırı derecede fakat az da olsa sistematik fantezi üreterek kendine dönme durumudur: Adeta bilinçdışı arzu yani ‘id’, çoğalarak, fikirler arasından duygulanımsal (...) ilişkiler, mantıkdışı karmakarışık düşünce bağlantıları kurarak bilince dolmuş gibidir. Şizofrenik dilin, bu anlamda şiirle ilginç bir benzerliği vardır.” (Eagleton, 2014: 169)

Gerçeklikten kopuk ve kurmaca dünyada kendi gerçekliği dâhi kesin olmayan Küçük “g”, kendine reel hayattan kimsenin olmadığı, dışa kapalı fakat fanteziye açık simulakrumlarla dolu bir dünya yaratır. Tam hayatına anlam vermişken gölge arketipi olan Büyük “G”ye yakalanır; hayatta kendini hiçbir zaman gerçekleştiremez, yarımlığını tamlığa erdirmek ve varolma biçimini oluşturmak için hep mücadele eder. Sonunda, fantezilerle ve mitlerle dolu olan zihnine yenilir: “Eskiden birmiş gibi düşünülen gerçek dünya ve hayal âlemi arasındaki sınır, hâlihazırda aşılamaz gibi görünse de ortadan kalkar. Bu değişiklik ilkin, önceden bilinen alanı genişletmiş gibi görünse de bu genişleme, gerekli bir sınırlamayı aşarak rahatsızlık verir. Daha önceden bilinen yer (gündelik gerçeklik, oyun alanı veya gülmece alanı) yeni unsuru kendi içinde eritemez ve onun tarafından tehlikeye atılır.” (Ancet, 2010: 93-94)

Kendini aynada gören ben hem kendidir hem de değildir; çünkü “Ben” duyusuna, dünyadaki bir nesne ya da bir insan tarafından bize yansıtılan bir “Ben” ile ulaşırız (Eagleton, 2014: 174).

Küçük “g”nin yazdığı metin burada sona erer. Metnin ilk kısmındaki anlatıcı, Sonsöz’de yazınsal bir bitiriş olmadığını, hoşuna giden bir son bulamadığını söyler anlatıya. Okuyucu İçin Küçük Bir Kayıt’ta ise Bay Küçük “g”nin bakkalda unuttuğu defterinden anlatıyı yayımlayan anlatıcının deşifre ettiği bölük pörçük aforizmalarının olduğunu öğreniriz (s. 151).

Küçük “g” bu defterde kendi üzerine (Düşünülemeyenlerin Düşünülmesine Yol Açan Pörçükler) düşündüklerini yazmıştır. Seslerin hepsini kafasında resimlere dönüştürür (s. 153) örneğin; karaderililerle birlikte Eboli (Ebola) virüsünden ölür geçenlerde; yoldan geçerken hiç tanımadığı birine “İyi ki felaketlerimiz var.” der; evine, odasına döndüğünde Büyük Programlamacı’ya teşekkür eder her seferinde (153-154). Az kullanılmış korku almayı düşünür gazeteye ilan vererek. Kendi korkuları eskimiş, eprimiş, lime lime olmuştur. Bu yüzden korkusuz kalmaktan korkar! Çok fazla günlük gazete alır, gülmeyi sever; yıllardan beri kimseden mektup almamaktadır, eğer bir gün mektup alırsa bunu gönlüne göre bir günde bekletip rahat rahat okumayı planlar. Ne zaman aynaya baksa yüzünü beğenmez Küçük “g”; şimdiye değin kendine yakışacak bir yüz bulmuş değildir³⁴. Kendine yakın bir zamanda cep telefonu almıştır. Fakat biri ararsak diye panik içindedir. Pavor nocturnus’lar yaşar (uykudan çılgılık atarak korkuyla sıçrayıp uyanmak). Bach, Händel, Mozart, Mandelson ve Vivaldi’yi gerçek peygamberleri olarak görür (156-159).

Kayda Değer Sandığım Küçük Bir Not’ta anlatıcı, Yazarlar Birliği’nden telefonla bilgi veren kişiden Küçük “g”nin bir cinayet suçlaması ile tutuklu bulunduğu Berlin’deki Spandau Hapishanesi’nde aldığı bıçak yaraları sonucunda öldüğünü, hapse de Psikolog Zehra’yı öldürmeye teşebbüs ettiği için düştüğünü bilgilendirmesini yapar (s. 161-162).

Derkenar’dan ise cinayeti işlemeye “uygun birini” (hiç olmayan biri?) bulamayınca bunu kendisinin yapmaya karar verdiğini anlarız “g”nin.

³⁴ Burada Küçük “g” ve dolayısıyla Güney Dal, anlatıya göre değişim gösterebilen yazar maskesinden bahsetmektedir. Yukarıda da belirtildiği üzere yazar maskesi, postmodern bir anlatım tekniğidir.

Peki, anlatıcı ne yapmıştır? İki gün önce yeni yetmeliğinin aşkı olan kızı görmüştür onca yıllardan sonra. Yazarlık hevesi kabarmıştır, artık iyice deneyimi olduğunu düşünür bu konuda. Şimdiki eleştirmenlerin romanları ancak postmodern olunca kabul ettiğini öğrenmiştir; yazı tekniğini geliştirmesi lazım geldiğini anlamıştır. Yaşadığı yerin yakınlarında “Yaratıcı Yazın Kursları” var mı, insana Nobel bile kazandıran kurslar (s. 166) onlara bakacaktır. Fakat bu kursların Amerika’da olduğunu, ona aileden servet kalması gerektiğini düşünmektedir.

“Son zamanlarda iyisiyle kötüsüyle de olsa bir işleri olanlar, ayrılıp işlerinden roman yazıyorlarmış. İşsiz gezenler ise bir iş olsun, işsizlikleri ‘onurlu’ bir anlam kazansın diye onlar da romana çoktan durmuşlar.” (s. 167) Fakat onunkisi ‘günce’ olacaktır.

Anlatıcı, son Dipnot’ta, Berlin’deki Türk konsolosluğunda kırk yıldan beri çalışan bir memur beyin ona mektup gönderdiğini söyler (s. 168). Küçük “g” Bey’in ‘son’u üstüne bir mektuptur bu. Hiçbir ülkemiz vatandaşının cesedini parçalasınlar diye ona buna vermeyeceklerini, buna aziz milletimizin töreleri ve sonra dinimizin karşı çıktığını belirtir bu memur. Küçük “g”nin ise hapisten kaçtığını gözleriyle görenlerin olduğunu, elindeki dua defterindeki dualardan en etkili olanları ardı ardına okumasından sonra mahkûmların tanıklığı önünde bir mucizenin gerçekleştiğini ve bulundukları hücrenin duvarlarında kendiliğinden gediklerin açılması suretiyle o ve hücrede bulunan mahkûmların ellerini kollarını sallayarak hapisneden kaçtıklarını (s. 168-169) anlatmıştır mektubunda.

Küçük Bir Çıkma’da, gece yarısı Bakkal Kemal Bey, anlatıcıyı arar. Ona gece on iki sıralarında bir telefon geldiğinden bahseder. Telefondaki ses, Küçük “g” Bey’in aylar önce gönderdiği paketi sabah erkenden gelip alacağını söyler. Arayan kişinin hatlar iyi olmadığından kim olduğunu öğrenememiştir Bakkal Kemal Bey (s. 171). Fakat ses, Küçük “g”nin sesini de anımsatmıyor değildir.

Güney Dal, eserin sonuna bir ek olarak da “Novel ya da ‘Novelle’ Üstüne Bir İki Söz...” başlığında bir yazı eklemiştir. Bu yazıda novel sözcüğünün kökenine, bu biçimdeki ilk eserlere, bu biçimi deneyen yazarlara değinir. Bizde novel’in kısa roman ya da uzun hikâye başlıklarıyla bilindiğini söyler (s. 173-176).

SONUÇ

Bugün Türkçede, üzerinde pek durulmamış bir yazar olan Güney Dal, pek çok okumalar yapılabilecek postmodernist ve çokkültürlü metinleriyle oldukça önemli bir sanatçıdır. Biçimsel boyutuyla, Türkçede ve Türk edebiyatında ilkleri denemiş olan yazar, *Gelibolu'ya Kısa Bir Yolculuk*, *Kılları Yolunmuş Maymun*, *Küçük “g” Adında Biri* gibi metinleri ile dili sonuna kadar zorlamış, artık içi boşaltılmış kavram ve biçimleri reddetmiştir.

Bu açıdan, yarattığı Ömer Kul, İbrahim Yaprak Küçük “g”, İnan İnce gibi absürd, kendiliğini konumlamaya çalışan ve Levinasvari bir ifadeyle, dünyayı anlamlandırmaya çalışan kahramanları, zamansal ve mekânsal kalıpları alaşağı eden bir güce sahiptir.

İşte bu güç, Güney Dal metinlerinin kudretini oluşturur. Pek çok sanatçı ve eserinden izler taşıyan Dal'ın anlatıları bu açıdan Kokoschka'dan Ahmet Hamdi Tanpınar'a, Goya'dan Albert Einstein'a, Nizâmî'den Sermet Çağan'a kadar pek çok sanatçı, yazar ve bilimsel söylemi incelemeyi gerektirmektedir.

Yabancılaşma, yalnızlık, yok sayılma, dil sorunları, bilinmeyen coğrafyada tehlikeler içinde yaşamanın getirdiği korku ve kaygı gibi Birinci Kuşak yazarlarının hemen hepsinde görülen ortak temlerin yanı sıra, yatır söylenceleri, varlığını mekânda ve uzamda konumlamaya çalışan öznenin varoluş sancıları, hiçleşme aşamaları, anlamın ne'liği, benlik kaygıları gibi tem ve içerikleriyle metinlerini özgün kılmış bir yazardır Güney Dal.

Hakkında pek çok şeyin söylenebileceği ve yazılabileceğini düşündüğümüz Güney Dal ve eserleri, bugün üzerine yapılacak nitelikli okumaları ve çalışmaları beklemektedir.

Umarız, bizim bu çalışmamız bu açıdan Türk edebiyatı üzerine çalışan entelijansiyanın dikkatini çeker ve Hüsamettin Arslan'ın, *Sözün Düşüşü'nün Türkçe Baskıya Önsöz*'ünde belirttiği gibi görmezden gelinmez ya da Adorno'nun ifadesiyle hipotzaslaştırmaya uğrayarak içi boş çalışmalara yol açmaz.

Her okuma, yeni bir anlamlandırma ve dünyayı yeniden kurma girişimidir: Dünya, her zaman bu anlamlandırmadan kaçsa da neyse ki Sisypnos'lar her çağda var olmuşlardır.



KAYNAKLAR

Kitaplar

Adler, Alfred (2011), *Nevrozlar “Yaşanmış Olaylar”*, Çev. Lütü Yarbaş, İlyaz İzmir Yayınevi, İzmir.

Adorno, Theodor W. (2005), *Minima Moralia* Çev. Orhan Koçak-Ahmet Doğukan, Metis Yayıncılık, İstanbul.

Akarsu, Bedi (1975), *Felsefe Terimleri Sözlüğü*, Türk Dili Kurumu Yayınları, Ankara.

Aktaş, Şerif (1984), *Roman Sanatı ve Roman İncelemesine Giriş*, Birlik Yayınları, İstanbul.

Akif, Mehmet, *Safahat* (2011), Yay. Haz. Şenol Tanju, Karanfil Yayınları, İstanbul.

Aktürk, Şener (2015), *Almanya, Rusya ve Türkiye’de Etnisite Rejimleri ve Milliyet*, Çev. Volkan Eke, İstanbul Bilgi Üniversitesi Yayınları, İstanbul.

Althusser, Louis (2014), *İdeoloji ve Devletin İdeolojik Aygıtları*, Çev. Alp Tümertekin, İthaki Yayınları, İstanbul.

Ancet, Pierre (2010), *Ucube Bedenlerin Fenomenolojisi*, Çev. Ersel Topraktepe, Yapı Kredi Yayınları, İstanbul.

Anday, Melih Cevdet (2000), *Rahatı Kaçan Ağaç*, Adam Yayınları, İstanbul.

Aristoteles (2007), *Nikomakhos’a Etik*, Çev. Saffet Babür, Bilgesu Yayıncılık, Ankara.

Bachelard, Gaston (1996), *Mekânın Poetikası*, Çev. Aykut Derman, Kesit Yayıncılık, İstanbul.

Bahtin, M. Mihail (2016), *Söylem Türleri ve Başka Yazılar*, Çev. Okan N. Çiftci, Metis Yayınları, İstanbul.

Barrett, Terry (2015), *Neden Bu Sanat? Çağdaş Sanatta Estetik ve Eleştiri* Çev. Esra Ermet, Hayalperest Yayıncılık, İstanbul.

Barett, Wiiliam (2003), *İrrasyonel İnsan- Varoluşçuluk Üzerine Bir İnceleme*, Çev. Mehmet Arap, Hece Yayınları, Ankara.

Baudrillard, Jean (2011), *Simülakrlar ve Simülasyon*, Çev. Oğuz Adanır, Doğu Batı Yayınları, İstanbul.

Camus, Albert (2011), *Sisifos Söyleni* Çev. Tahsin Yücel, Can Yayınları, İstanbul.

Claude Lévi-Strauss (2013), *Mit ve Anlam*, Çev. Gökhan Yavuz Demir, İthaki Yayınları, İstanbul.

Cevizci, Ahmet (1999), *Felsefe Sözlüğü*, Paradigma Yayınları, İstanbul.

Chambers, Iain (2014), *Göç, Kültür, Kimlik*, Çev. İsmail Türkmen- Mehmet Beşikçi, Ayrıntı Yayınları, İstanbul.

Cohn, Dorritt (2008), *Şeffaf Zihinler Kurmaca Eserlerde Bilincin Sunumu*, Çev. Ferit Burak Aydar, Metis Yayınları, İstanbul.

Dal, Güney (1976), *İş Sürgünleri*, Milliyet Yayınları, İstanbul.

Dal, Güney (1979), *E-5*, Milliyet Yayınları, İstanbul.

Dal, Güney (1988), *Kılları Yolunmuş Maymun*, İnter Yayınları, İstanbul.

Dal, Güney (1994), *Gelibolu'ya Kısa Bir Yolculuk*, Simavi Yayınları, İstanbul.

Dal, Güney (1998), *Aşk ve Boks ya da Sabri Mahir'in Ring Kıyısı Akşamları*, Sistem Yayıncılık, İstanbul.

Dal, Güney (2003), *Küçük 'g' Adında Biri*, Dünya Yayıncılık, İstanbul.

Dal, Güney (2016), *Fabrikada Bir Saraylı -ya da şimdi tango zamanı-*, Eksik Parça Yayınları, İstanbul.

Deleuze, Gilles (2015), *Anlamın Mantığı*, Çev. Hakan Yücefer, Norgunk Yayıncılık, İstanbul.

Demirsoy, Ali (2000), *Evrenin Çocukları "Yaratılışın Öyküsü"*, Meteksan A.Ş. (Altıncı Baskı), Ankara.

Dols, Michael W. (2013), *Mecnun: Ortaçağ İslâm Toplumunda Deli*, Çev. Didem Gamze Dinç, Pinhan Yayıncılık, İstanbul.

Dowling, Collette (1994), *Sindrella Kompleksi Çağdaş Kadında Bağımsızlık Korkusu*, Çev. Selçuk Budak, Öteki Yayınevi, İstanbul.

Eagleton, Terry (2014), *Edebiyat Kuramı: Giriş*, Çev. Tuncay Birkan, Ayrıntı Yayınları, İstanbul.

Ecevit, Yıldız (2001), *Türk Romanında Postmodernist Açılımlar*, İletişim Yayınları, İstanbul.

Einstein, Albert (2005), *Mein Weltbild*, Yay. A. Seeling, Frankfurt.

Eliade, Mircea (1991), *Kutsal ve Dindışı*, Çev. Mehmet Ali Kılıçbay, Ankara.

Eliade, Mircea (2001), *Mitlerin Özellikleri*, Çev. Sema Rifat, Om Yayınevi, İstanbul.

Ellul, Jacques (2015), *Sözün Düşüşü*, Çev. Hüsamettin Arslan, Paradigma Yayınları (4. Baskı), İstanbul.

Esedova, Afaq (2015), *Edebiyatlaşan Dünya Dünyayı Yeniden Anlama ve Kurma Girişimi*, Kabalcı Yayınları, İstanbul.

Foucault, Michel (1991), *Discipline and Punish: The Birth of the Prison*. Tr. by Alan Sheridan. London: Penguin Boks.

Freire, Paulo (2014), *Ezilenlerin Pedagojisi*, Çev. Dilek Hattatoğlu-Erol Özbek, Ayrıntı Yayınları (11. Basım), İstanbul.

Freud, Sigmund (2011), *Rüya Yorumları – I*, Çev. Akın Kanat, İlya İzmir Yayınevi, İzmir.

Giddens, Anthony (2008), *Sosyoloji* Çev. Hüseyin Özel, Abdülkadir Sönmez, Zeynep Mercan, İsmail Yılmaz, Eren Rızvanoğlu, Mehmet Ali Sarı, Şebnem Pala Güzel, Muttalip Özcan, Kırmızı Yayınları, İstanbul.

Gözel, Özkan (2011), *Varlıktan Başka: Levinas'ın Metafiziğine Giriş*, İthaki Yayınları, İstanbul.

Gurbeti Vatan Edenler Almanca Yazan Almanyalı Türkler, Yay. Haz. Mahmut Karakuş, Nilüfer Kuruyazıcı, Türkiye Cumhuriyeti Kültür Bakanlığı Yayınları, Ankara.

Güney, Serhat (2015), *Zor İsimli Çocuklar: Bir Gurbet Hikâyesi*, İstanbul Bilgi Üniversitesi Yayınları, İstanbul.

Gürbilek, Nurdan (2013), *Mağdurun Dili*, Metis Yayınları, İstanbul.

Han, Byung-Chul (2016), *Şiddetin Topolojisi*, Çev. Dilek Zaptçioğlu, Metis Yayınları, İstanbul.

Hofmann, Michael (2006), *Interkulturelle Literaturwissenschaft: Eine Einführung*, UTB, Stuttgart.

Jung, Carl Gustav (2015), *Feminen Dişillik'in Farklı Yüzleri*, Çev. Tuğrul Veli Soylu, Pinhan Yayıncılık, İstanbul.

Kartal, Onur (2017), *Başkasının Politikası Husserl, Heidegger, Levinas*, İletişim Yayınları, İstanbul.

Kemal, Yahya (1974), *Kendi Gök Kubbemiz*, İstanbul Fetih Cemiyeti Neşriyatı, İstanbul.

- Korkmaz, Ramazan (2015), *Yazınsal Okumalar*, Kesit Yayınları, İstanbul.
- Kris, Ernst, Kurz, Otto (2016), *Sanatçı İmgesinin Oluşumu: Efsane, Mit ve Büyü*, Çev. Sabri Gürses, İthaki Yayınları, İstanbul.
- Kula, Onur Bilge (1992), *Alman Kültüründe Türk İmgesi I*, Gündoğan Yayınları, Ankara.
- Lacan, Jacques (1994), *Fallus'un Anlamı*, Çev. Saffet Murat Tura, Afa Yayıncılık, İstanbul.
- Laing, R.D. (2012), *Bölünmüş Benlik Akıl Sağlığı ve Delilik Üzerine Varoluşsal Bir Çalışma*, Çev. Ergün Akça, Pinhan Yayıncılık, İstanbul.
- Levinas, Emmanuel (2011), *Tanrı, Ölüm ve Zaman*, Çev. Işık Ergüden, Dost Yayınları, Ankara.
- Lucy, Niall (2003), *Postmodern Edebiyat Kuramı Giriş*, Çev. Aslıhan Aksoy, Ayrıntı Yayınları, İstanbul.
- Mahon, Michael (1992). *Foucault's Nietzschean Genealogy: Truth, Power, and the Subject*. Albany: State University of New York Press, New York.
- Mollaer, Fırat (2014- Editör) *Kimlik Politikaları Özdeşlik, Tanınma ve Farklılık*, Doğu Batı Yayınları, İstanbul.
- Moran, Berna (2009), *Edebiyat Kuramları ve Eleştiri*, İletişim Yayınları (19. Baskı), İstanbul.
- Popper, Karl R. (2003), *Bilimsel Araştırmanın Mantığı*, Çev. İlknur Ata-İbrahim Turan, Yapı Kredi Yayınları, İstanbul.
- Riccoeur, Paul (2010), *Başkası Olarak Kendisi*, Çev. Hakkı Hünler Doğu Batı Yayınları, İstanbul, 2010.
- Said, Edward W., (2014) *Şarkiyatçılık Batının Şark Anlayışları*, Çev. Berna Ülner, Metis Yayınları, İstanbul.
- Salecl, Renata (2013), *Kaygı Üzerine*, Çev. Barış Engin Aksoy, Metis Yayınları, İstanbul.
- Sennett, Richard (2014), *Otorite*, Çev. Kamil Durand, Ayrıntı Yayınları, İstanbul.
- Topakkaya, Arslan (2013), *Felsefe, Din ve Kültür'de Zaman*, Paradigma Yayıncılık, İstanbul.

Tura, Saffet Murat (1994), “‘Olmak’ta Eksik’, Lacan’da Kastrasyon ve Narsizm”, *Jacques Lacan, Fallus’un Anlamı’nın içinde*, s.7- 37

Yazıcı, Hüseyin (2002), *Göç Edebiyatı Doğuyu Batıya Taşıyanlar Ortadoğu Hristiyan Arap Edebiyatçılarının Batıdaki Öncü İsimleri*, Kaknüs Yayınları, İstanbul.

Yeğenoğlu, Meyda (2016), *Avrupa’da İslâm, Göçmenlik ve Konukseverlik*, Çev. P. Burcu Yalım, İstanbul Bilgi Üniversitesi Yayınları, İstanbul.

Makale, Röportaj, Söyleşi ve Gazete-Dergi Yayınları

Akman, Eyüp (2002), “Türk ve Dünya Kültüründeki Su Kültü Üzerine Düşünceler”, *Gazi Üniversitesi Kastamonu Eğitim Dergisi*, C. 10, No: 1, s. 1-10.

Arolat, Osman S., (1988), *Güney Dal ile Söyleşi. Dünya İnsanına Yazmak*, Gergedan Dergi, S.19, s. 65.

Asutay, Hikmet, Çarıkçı, Tuğba, “Göçün Ellinci Yılında Almanya’da Yükselen Değer: Türk- Alman Göçmen Yazını”, *Humanitas Dergi*, Sayı 5, 2015, s.17-32.

Çakır, Sabri (2011), “Geleneksel Türk Kültüründe Göç ve Toplumsal Değişme”, *Süleyman Demirel Üniversitesi Fen-Edebiyat Fakültesi Sosyal Bilimler Dergisi*, S. 24, s.129-142.

Demirel, Bekir Ali (2004), “Doğu’da Göçün Temelleri”, *Pivolka (Başkent Üniversitesi İktisadi ve İdari Bilimler Fakültesi Eleştirel- Yaratıcı Düşünme ve Davranış Araştırmaları Laboratuvarı) Yıl: 3, S. 14, Ankara.*

Ecevit, Yıldız (2001b), “Almanya’da Yaşayıp Türkçe Yazan Bir Yazar: Güney Dal”, s.163-176: *Gurbeti Vatan Edenler Almanca Yazan Almanyalı Türkler içinde.*

Esmer, Hayri (2009), “Akıl ve Saçmalığın Sınırlarında: Goya’nın *Baskiresimleri*”, *Gazi Üniversitesi Sanat Tasarımları Dergisi*, Sayı: 2, Ankara, s.81-101.

Florioti, Duymuş-H. Hande, Eser, Elvan (2013) “Kutsal Kitaplar ve Mitolojik Kaynaklar Işığında Eski Yakındoğu’da Rüya Olgusu ve Algısı Üzerine”, *Turkish Studies*, Cilt 8/2, s. 73, 87.

Hülür, Himmet (2009), “Faşist Olmayan Varolma Biçimlerinin Olanakları Üzerine: Michel Foucault’da Normalleşme, Benlik ve Etik”, *EKEV Akademi Dergisi*, Yıl: 13, S.40, s.447-470.

Kuruyazıcı, Nilüfer (2001), “Almanya’da Oluşan Yeni Bir Yazının Tartışılması”, *Gurbeti Vatan Edenler Almanca Yazan Almanyalı Türkler içinde*, s. 3-24.

Kuzubaş, Muhammet (2015), *Mahzen-i Esrâr ile Nefhatü'l- Ezhâr Mukayesesi*, Dede Korkut Türk Dili ve Edebiyatı Araştırmaları Dergisi, Yıl: 2, Sayı: 3, s. 61-89.

Massey, S. Douglas, Arango, Joaquin Graeme, Hugo, Kouaouci, Ali, Pellegrino, Adela, Taylor, Edward J. (2014) “*Uluslararası Göç Kuramlarının Bir Değerlendirmesi*”, Çev. Dedeoğlu- Saniye, Oskay- Burcu, Özbek- Çağlar Sirkeci- İbrahim Yüceşahin-M. Murat), Göç Dergisi, C.1, S.1, s. 11-46.

Özen, Zeynep (2014), “*Bir Anlatı Olanağı Olarak Fallus*”, KAOS GL Dergi, Sayı: 136, s. 42-44.

Özlem, Doğan (1999), *Kaygı ve Tarihsellik*, Doğu Batı Dergi, Yıl: 2, Sayı: 6, Ankara, s. 11-34.

Soykan, Ömer Naci, *Varoluş Yolunun Ana Kavşağında: Korku ve Kaygı Kierkegaard ve Heidegger’de Bir Araştırma*, Doğu Batı Dergi, Yıl: 2, Sayı: 6, Ankara, s. 35-53.

Şahin, Veysel (2006), “Tahsin Yücel’in Öykülerinde İnsanı Sonsuza Taşıyan Kapı: Ölüm”, Türk Kültürü, Sayı: 521-522, s.307-317.

Uysal, Ahmet E. (1964), “*Edebiyat Açısından Doğu ve Batı Mistisizminde Zaman Düşüncesi*”, Ankara Üniversitesi Dil Tarih Coğrafya Fakültesi Dergisi, C.XXII, S.1-2, s.71-99, Ankara.

Ünver, İsmail (1986), “*Mesnevî*”, Türk Dili, Sayı: 415-416-417, Temmuz-Ağustos-Eylül Türk Dil Kurumu Yayınları, Ankara, s. 430-563

Weir, Allison (2014), “*Taylor ve Foucault Arasında Modern Kimlikler*”, Çev. Özlem Avcı- Fırat Mollaer”, Kimlik Politikaları Özdeşlik, Tanınma, Farklılık, Doğu Batı Yayınları, İstanbul.

Zengin, Erkan (2010), “*Türk Alman Edebiyatına Tarihsel Bir Bakış ve Bu Edebiyata İlişkin Kavramlar*”, Hacettepe Üniversitesi Türkiyat Araştırmaları Dergisi, S. 12, s. 329-349.

İnternet Kaynakları

TDK Güncel Türkçe Sözlük:

<http://tdk.gov.tr/>

TDK Türkiye Türkçesi Ağzları Sözlüğü:

http://tdk.gov.tr/index.php?option=com_ttas&view=ttas

Paker, Murat, Kuzu, İrfan (Söyleşen) (2005), “Psikolojik Açıdan Göç”, Birikim Dergisi:
<http://www.birikimdergisi.com/guncel-yazilar/46/psikolojik-acidan-goc#.Vl8VdNLhDIU>

Aristoteles, Evreni Oluşturan Elementler Şekli:

https://tr.wikipedia.org/wiki/Aristo_Fizi%C4%9Fi#/media/File:Four_elements_representation.svg

<http://www.kimnezamanicatetti.com/valium/?i=1>

Ansiklopediler ve Sözlükler

Güçlü, Abdülbaki, Uzun, Erkan, Uzun, Serkan, Yolsal, Ü. Hüsrev (2003), *Felsefe Sözlüğü*, Bilim ve Sanat Yayınları, Ankara.

Haçerlioğlu, Orhan (1989), *Felsefe Sözlüğü*, Remzi Kitabevi, İstanbul.

TDV İslâm Ansiklopedisi (1995), C. 11, s. 251-252.

TDV İslâm Ansiklopedisi (1997), C.15, 1997, C. 15, s. 499-500.

TDV İslâm Ansiklopedisi(1998), C.17, s.458-462.

Uluslararası Göç Terimleri Sözlüğü (2009) Çev. Littera Çeviri ve Dil Hizmetleri Dnş. Ltd. Şti, İsviçre.

Tezler

Oymak, Alparslan (2005), *Almanya'daki Türk Edebiyatı / İlk Kuşak Yazarları ve Eserlerinin İncelenmesi*, Marmara Üniversitesi Türkiyat Araştırmaları Enstitüsü Türk Dili ve Edebiyatı Anabilim Dalı, Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi.

Şimşek, Fatih (2009), *Alman Edebiyat Dünyasının Kültürlerarası Edebiyata Bakış Açısı*, Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi, Sakarya.

ÖZGEÇMİŞ

Kişisel Bilgiler

Adı Soyadı : Utku ÖZBAY

Doğum Yeri ve Tarihi : Konak, 1991

Eğitim Durumu: :

Lisans Öğrenimi : Kafkas Üniversitesi Fen-Edebiyat Fakültesi Türk Dili ve
Edebiyatı (İ.Ö.)

Bilimsel Faaliyetleri :

İş Deneyimleri :

Stajlar : Kars Hasan Harakani Anadolu Lisesi

Projeler :

Çalıştığı Kurumlar : Özel Orantı Ortaokulu, Türkçe Öğretmeni
Özel 29 Ekim Anadolu Lisesi, Türk Dili ve Edebiyatı
Öğretmenliği

İletişim

E-Posta Adresi : utku.ozbay@gmail.com

Tarih : 09.04.2018