

Ezgi Ulusoy Aranyosi

Türkçe Edebiyatıta Kolektif Belleğin Yansımaları

Bilkent 2012

Yüksek Lisans Tezi

TÜRKÇE EDEBİYATTA KOLEKTİF BELLEĞİN YANSIMALARI

EZGİ ULUSOY ARANYOSI

TÜRK EDEBİYATI BÖLÜMÜ
İhsan Doğramacı Bilkent Üniversitesi, Ankara
Haziran 2012

İhsan Doğramacı Bilkent Üniversitesi
Ekonomi ve Sosyal Bilimler Enstitüsü

TÜRKÇE EDEBİYATTA KOLEKTİF BELLEĞİN YANSIMALARI

EZGİ ULUSOY ARANYOSİ

Türk Edebiyatı Disiplininde Yüksek Lisans Derecesi Kazanma
Yükümlülüklerinin Parçasıdır

TÜRK EDEBİYATI BÖLÜMÜ
İhsan Doğramacı Bilkent Üniversitesi, Ankara

Haziran 2012

Bütün hakları saklıdır.

Kaynak göstermek koşuluyla alıntı ve gönderme yapılabilir.

© Ezgi Ulusoy Aranyosi, 2012

Çiçek annem Çiçek Gökseven'e

Bu tezi okuduğumu, kapsam ve nitelik bakımından Türk Edebiyatında Yüksek Lisans derecesi için yeterli bulduğumu beyan ederim.

.....
Yrd. Doç. Dr. Mehmet Kalpaklı
Tez Danışmanı

Bu tezi okuduğumu, kapsam ve nitelik bakımından Türk Edebiyatında Yüksek Lisans derecesi için yeterli bulduğumu beyan ederim.

.....
Yrd. Doç. Dr. Ahmet Gürata
Tez Jürisi Üyesi

Bu tezi okuduğumu, kapsam ve nitelik bakımından Türk Edebiyatında Yüksek Lisans derecesi için yeterli bulduğumu beyan ederim.

.....
Yrd. Doç. Dr. Oktay Özel
Tez Jürisi Üyesi

Ekonomi ve Sosyal Bilimler Enstitüsü Müdürü'nün onayı

.....
Prof. Dr. Erdal Erel
Enstitü Müdürü

ÖZET

TÜRKÇE EDEBİYATTA KOLEKTİF BELLEĞİN YANSIMALARI

Ulusoy Aranyosi, Ezgi
Yüksek Lisans, Türk Edebiyatı Bölümü
Tez Yöneticisi: Yrd. Doç. Dr. Mehmet Kalpaklı

Haziran 2012

“Türkçe Edebiyatıta Kolektif Belleğin Yansımaları” başlıklı bu çalışmada, edebî metinlerin, özelde anlatıların kolektif belleğin ifşasında işlevsel olduğu iddiası savunulmakta ve bu ifşanın gerçekleşme biçimleri ele alınmaktadır. Bu iddianın temellendirilmesi için ilk olarak kolektif belleğin kavramsallaştırılma biçimleri ele alınarak çalışmada başvurulacak kolektif bellek tanımı belirlenmektedir.

Çalışmanın ikinci bölümünde, kolektif bellek ile anlatı arasındaki ilişki, Jan Assmann'ın hatırlama figürlerinin anlatısalılığına yönelen üçlü karakterizasyonundan hareketle açılanmakta; zaman-mekân, gruba bağlılık ve tarihin yeniden kurulması eksenlerini temel alan bu üçlü karakterizasyonun edebî anlatılara içkin öğelere işaret etmesi durumu tartışılmaktadır. Anlatıların bu hatırlama figürlerinin ilişkili olduğu bellek yüküne edebî düzlemde nasıl zemin hazırladığı sorusuna olası bir cevap,

"Belleği Okumak: Bir Yöntem Denemesi" başlıklı üçüncü bölümde irdelenmektedir. Bu bölümde, edebî metnin doğası gereği yöntemsel olduğu varsayımı temellendirilerek, bu nitelikten ötürü anlatıların tabi tutulacağı incelemelerin bir üstyöntemi gerektirdiği düşüncesi ortaya koyulmaktadır. Ardından, sözü edilen üstyöntemin anlatının şekillenmesi ve aktarımı düzlemlerini inceleme nesnesi olarak kabul ettiği, anlatılar üzerinde gerçekleştirilecek incelemelerin bu dolayımında anlatıların geliştirdiği yöntemsellik ta kendisine yöneldiği düşüncesi vurgulanmaktadır.

Çalışmanın dördüncü bölümünde, yukarıda işaret ettiğimiz inceleme üstyöntemiyle Mario Levi'nin *İstanbul Bir Masaldı*, Markar Esayan'ın *Karşılaşma* ve Seyit Alp'in *Şawk* isimli anlatılarının kolektif bellek yükü ile kurduğu ilişkilerin edebî düzlemdeki ifade biçimleri ifşa edilmekte, Türkçe edebiyat metinleri üzerinde gerçekleştirilebilecek olası bellek okumaları örneklenmeye çalışılmaktadır. Çalışmada temel alınan kuramsal çerçevenin ışığında önerilen okuma yöntemiyle incelenen metinlerde gözlemlenen, kolektif belleklere edebî araçlarla işaret edilebilmesi durumunun Türkçe

edebiyattaki yansımalarıdır.

anahtar kelimeler: kolektif bellek, bellek anlatısı, Mario Levi, Markar Esayan, Seyit Alp

ABSTRACT

REFLECTIONS OF COLLECTIVE MEMORY IN TURKISH LITERATURE

Ulusoy Aranyosi, Ezgi
Master of Arts, Department of Turkish Literature
Thesis Supervisor: Dr. Mehmet Kalpaklı

June 2012

In this study, entitled “Reflections of Collective Memory in Turkish Literature”, I argue that literary texts, specifically narratives, can function as a means of collective memory, and I take up the task of explaining how these texts reveal different aspects of collective memory. In order to ground this claim, I first present a survey of various ways in which collective memory has been conceptualized, and then settle the definition of collective memory that will be referred to throughout the study.

In the second chapter, I explicate the relationship between collective memory and narrative by appeal to Jan Assmann's three-fold characterization that concern the narrativeness of figures of memory. I relate this three-fold characterization of memory figures, which consists of a concrete reference to time and place, a concrete reference to a group, and an independent capacity for reconstruction, to the constructive elements of literary texts.

One possible answer to the question of how literary texts function as grounds on which memory unfolds is discussed in the third chapter, “Reading the Memory: A Methodological Attempt”. In this chapter, demonstrating why a literary text by its very nature *is* methodological, the need for a metamethod is called for, for further literary analyses. The metamethod, taking the ways in which narratives are formed and conveyed as objects of analysis, focuses directly on how, namely the method by which, literary texts adapt as memory narratives.

In the fourth chapter, three narratives of Turkish literature, *Istanbul Was a Fairy Tale* (Mario Levi), *The Encounter* (Markar Esayan), and *The Reflection* (Seyit Alp) are analyzed as examples of how literary texts could relate to collective memory in various ways. These texts, as subjects of the literary analyses run in this study, demonstrate the reflections of collective memory in Turkish literature.

keywords: collective memory, memory narrative, Mario Levi, Markar Esayan, Seyit Alp

TEŞEKKÜR

Dr. Mehmet Kalpaklı'ya, tez danışmanlığını kabul ettiği ve tezin tamamlanması sürecindeki desteği için teşekkür ederim. Dr. Ahmet Gürata ve Dr. Oktay Özel'e, tez jürimde bulundukları için minnettarım. Dr. Derya Fırat'a, beni kolektif bellek çalışmaları ile tanıştırdığı için teşekkürüm sonsuz.

Türkiye Bilimsel ve Teknolojik Araştırma Kurumu Bilim İnsanı Destekleme Daire Başkanlığı'na yüksek lisans öğrenimim boyunca sağladığı destek için müteşekkirim.

Kolaylaştıran, zorlaştırmayan István Albert Aranyosi ise iyi ki var. Sağ olsun.

İÇİNDEKİLER

ÖZET	v
ABSTRACT	vii
TEŞEKKÜR	ix
İÇİNDEKİLER	x
GİRİŞ	1
BİRİNCİ BÖLÜM: KOLEKTİF BELLEĞİN NELİĞİ ÜZERİNE	7
İKİNCİ BÖLÜM: BELLEK VE ANLATI İLİŞKİSİ ÜZERİNE	22
ÜÇÜNCÜ BÖLÜM: BELLEĞİ OKUMAK: BİR YÖNTEM DENEMESİ ...	27
DÖRDÜNCÜ BÖLÜM: ANLATININ HATIRLAMA BİÇİMLERİ	33
A. <i>İstanbul Bir Masaldı</i> 'da Alternatif Tarihsellik: Dizilerle “Biyografi”den “Tarih”e	33
B. Bellek ile Karşılaşma: “Tarih Baba’nın kitabı” vs. Yaşama Yaklaşan Anlatı	46
C. Belleğin Üzerine Düşen <i>Şawk</i> : Geleneksel Anlatımın Bellek Yükünün Aktarımında Yazınsallaşması	78
SONUÇ	91
SEÇİLMİŞ BİBLİYOGRAFYA	97
ÖZ GEÇMİŞ	100
EKLER	101
Ek A	101
Ek B	102

Ek C	103
Ek D	104
Ek E	105

GİRİŞ

"Hatırlayarak yaşamak boynumuzun borcu

Ama öldürdün unutmasan"

Mabel Matiz

Belki de işe çalışmamızın başlığını teşrih ederek başlamalıyız.

Başlıkta geçen "Türkçe edebiyat", "kolektif bellek", "yansıma"; hatta "Türkçe", "edebiyat", "kolektif", "bellek", "yansıma" ifadeleri ile nelerin kastedildiğine yönelecek pek çok soru sormak mümkündür. İlk olarak bu muhtemel sorulardan ikisini, "Türkçe edebiyat ile ne kastedilmektedir?" ve "Kolektif bellek ne demektir?" sorularını gücümüz yettiği kadarıyla cevaplamaya çalışalım.

"Türkçe edebiyat" ifadesi, içinde belirli bir dili en genel formuyla imleyen "Türkçe" ve tahayyülden tasavvura, insan zihninin söz ve yazı aracılığıyla yakaladığı ifade biçim ve nesnelerinin bütününe işaret eden "edebiyat" kelimelerini bir araya getiriyor. Bu ifadenin gösterdiği varlık, uzun

zamandır ve çoğunlukla "Türk edebiyatı" olarak andığımız varlıktır. Bu çalışmada söz konusu varlığın "Türk" yerine "Türkçe" sıfatıyla yüklenmesinin sebebi, edebiyatın bünyesindeki nesnelerin aynı düzlemde bir araya gelmelerini sağlayan işler prensibin ırk mensubiyetinden ziyade dil ortaklığı olduğu gözlemdir. Bu gözlemin yanı sıra, edebiyatın "Türk" oluşu durumunun edebi nesnelere uygulanmasında bir kategori hatasının¹-yapılması söz konusudur. Kategori hatası, örnek olarak verebileceğimiz "dini bütün portakal" ifadesindeki portakal nesnesinin kendisine yüklenmek istenen dini bütün olmaklık niteliğini taşıyamaz olması durumundaki gibi, nesnelerin nitelikleriyle uyum sağlamayan sıfatlarla yüklenmesiyle ait olmadıkları kategorilerle ilişkilendirilmesinin apaçık bir mantıksal hataya işaret ettiğini ortaya koyar. İnsana ait olabilecek bir özelliğin, özelde "dini bütün portakal" örneğinin içerdiği dini bütün olmaklığın, insan-olmayan bir nesneye, portakala yüklenmesi durumunda gözlemlenebilen kategori hatası "Türk edebiyatı" ifadesiyle gösterilen varlık alanındaki tüm nesnelere, "Türk edebiyatı" ifadesinin ta kendisinden sirayet eder. "Edebiyat"ın herhangi bir nesnesini, örneğin x şiirini "Türk" oluş durumuyla nitelediğimizde "Türk x şiiri" ifadesi ortaya çıkar, bu ifade de "x şiiri Türk'tür" önermesine –taşıdığı dilsel yük dolayımında– elverir. Yukarıda başvurduğumuz tanım çerçevesinde bir ifade biçim ve nesnesi olan şiiri, belirli bir ırka mensubiyeti imleyen "Türk" sıfatıyla yüklemek, bariz bir kategori hatasını beraberinde getiriyor gibi görünmektedir. Söze ve yazıya atfedebileceğimiz kimlik, bu sebepten dolayı, dilden ibarettir. Bu yüzden, çalışmamızda ele aldığımız edebiyat "Türk" değil, "Türkçe"dir.

1 Belirli bir ifadenin mantıksal tipi ve kategorisinin yanlış anlaşılması durumunu ortaya koyan "kategori hatası" terminusu, felsefe literatürüne Gilbert Ryle tarafından *The Concept of Mind* (1949) çalışmasında kazandırılmıştır.

"Kolektif bellek", en genel biçimiyle, herhangi bir topluluğun gerçekleştirdiği sosyal pratiklerde gözlemlenebilir olan hatırlama ediminden ileri gelen zihinsel muhafaza gücünü ifade eder. Söz konusu hatırlama edimini gerçekleştiren özne, organik bir bünye olarak hareket eden bir topluluğa işaret ederken bu kolektif öznenin sahip olduğu zihinsel muhafaza gücü, somut ve soyut nesneleri kendine içkin kılarak bellek yükünün varlığını idame ettirir. Kolektif belleğin farklı formları için değişken olan yaratım/oluşum ve idame şekilleri, bağlama-özgü karakter sergiler. Bu açıdan "Kolektif bellek ne demektir?" sorusuna verilebilecek cevaplar da bu değişkenlikten nasibini alarak her bağlamda başka bir tanımlı beraberinde getirir. Bizim "kolektif bellek" ile işaret ettiğimiz tanım; kolektif belleğin bir kavram olarak tarihsel gelişiminin ve farklı biçimleriyle üstlendiği işlevlerin ele alındığı "Kolektif Belleğin Neliği Üzerine" başlıklı birinci bölümün sonunda ortaya koyulmaktadır.

"Türkçe edebiyat" ile "kolektif bellek" ifadeleri bir araya geldiğinde, her iki varlık alanının çatı-kavramları olan "sanat" ve "bellek" ikilisinin ortaklığına değinmek gerekir. Assmann, hatırlamayı kültürel, dolayısıyla kolektif bir edim olarak ele alırken, ilk olarak Yunan şairi Simonides tarafından ortaya koyulan "bellek sanatı"nı (*ars memoriae* veya *memorativa*) anmaktadır. Cicero, bellek sanatının icrasında kullanılan tekniği (*mnemo* teknik) *De Oratore II 86*'da şöyle betimlemektedir: "Belli mekânlar seçiliyor ve, bilince yerleşmesi istenen şeylerin hayali görüntüleri yaratılıyor, sonra da bu görüntüler belli mekânlarla ilişkiye sokuluyor. Böylece bu mekânların sıralı bütünü, olguların düzenini koruyor, ve şeylerin görüntüsünü ve aynı zamanda kendilerini

tanımlıyor."(aktaran Assmann 33-34). Belleğin yapıyla ve yaratımla doğrudan ilişkili olduğunu ortaya koyan bu görüş, yankısını çok sonraları farklı yerler ve zamanlarda bulmuştur. Huxley, "her insanın belleği[nin] kendisine mahsus edebiyatı" (aktaran Reeves 96) olduğunu söylerken, Cicero'yla benzer bir resme işaret etmektedir. Herkesin kendi cennetini belleğinde yaratırken (Borges 76) başvurduğu tahayyül ve tasavvur araçlarının edebiyatınkilerle örtüşmesi, insan zihninin yaratım mekanizmaları düşünüldüğünde son derece doğal görünmektedir.

Bellek ile edebiyat arasındaki ilişki böylesine kuvvetli iken ve "tüm belirtiler, hatırlama kavramının, kültür birimlerinin, çeşitli kültürel olgulara ve alanlara (sanat, edebiyat, politika ve toplum, din ve hukuk gibi) farklı bir bütünlük içinde bakmayı sağlayacak yeni paradigması olmaya aday olduğunu gösteri[rken]" (Assmann 17), anımsamanın kolektif yönünü hesaba katarak kolektif bellek ile edebiyat ürünlerini doğrudan ilişkilendirmek mümkün görünmektedir. Kolektif bellek kavramının temel koyucu olduğu bir edebî teori henüz mevcut değildir. Bu çalışmada, edebî metinlerin, özelde anlatıların kolektif belleğin ifşasında işlevsel olduğu iddiası savunulacaktır. Bu iddianın temellendirilmesi için ilk olarak kolektif belleğin ne olduğuna ilişkin farklı yaklaşımlar olan Halbwachs'ın yaklaşımı, "şimdici/mevcudî bellek", "popüler bellek" ve "belleğin dinamikleri" yaklaşımları ele alınacaktır. Ardından "kolektif bellek" ifadesinin hangi tanımının esas alınacağı, bu bölümün sonunda, belirtilecektir. Çalışmanın ikinci bölümünde, kolektif bellek ile anlatı arasındaki ilişki, Jan Assmann'ın hatırlama figürlerinin anlatısallığına yönelen üçlü karakterizasyonundan hareketle açıklanacak; zaman-mekân, gruba

bağlılık ve tarihin yeniden kurulması eksenlerini temel alan bu üçlü karakterizasyonun edebî anlatılara içkin ögelere işaret etmesi durumu tartışılacaktır. Anlatıların bu hatırlama figürlerinin ilişkili olduğu bellek yüküne edebî düzlemde nasıl zemin hazırladığı sorusuna olası bir cevap, "Belleği Okumak: Bir Yöntem Denemesi" başlıklı üçüncü bölümde irdelenecektir. Bu bölümde, edebî metnin doğası gereği yöntemsel olduğu varsayımı temellendirilecek, bu nitelikten ötürü anlatıların tabi tutulacağı incelemelerin bir üstyöntemi gerektirdiği düşüncesi ortaya koyulacaktır. Ardından, sözü edilen üstyöntemin anlatının şekillenmesi ve aktarımı düzlemlerini inceleme nesnesi olarak kabul edeceği, anlatılar üzerinde gerçekleştirilecek incelemelerin bu dolayımında anlatıların geliştirdiği yöntemsellikğin ta kendisine yöneleceği ifade edilecektir. Çalışmanın dördüncü bölümünde, yukarıda işaret ettiğimiz inceleme üstyöntemiyle Mario Levi'nin *İstanbul Bir Masaldı*, Markar Esayan'ın *Karşılaşma* ve Seyit Alp'in *Şawk* isimli anlatılarının² kolektif bellek yükü ile kurduğu ilişkilerin edebî düzlemdeki ifade biçimleri ifşa edilmeye çalışılacaktır.

Epigrafımıza dönerek bitirelim: "Hatırlayarak yaşamak boynumuzun borcu / Ama ölürdün unutmasan" (Mabel Matiz *Mabel Matiz*). Boynumuzun borcu olan hatırlamak herkes için, her zaman kolay değil. Bazen çok iyi hatırladığımızdan ve hatırlayabilmemiz için, o "an"³ ölmeyi değil yaşamayı

-
- 2 Sözü geçen edebî metinler, çalışmada "anlatı" olarak anılacaklardır. Bu, tez yazarının tür meselesine ilişkin edebî agnostisizminden ileri gelmektedir.
 - 3 Burada "o an"dan kastımız, travmaya yol açan "felaket anı"dır. Çalışmamızda ne felaketin, ne de travmanın edebiyatı ile doğrudan ilişkilimiz; zira Marc Nichanian'ın *Edebiyat ve Felaket* (Türkçe'ye çev. Ayşegül Sönmezay. İstanbul: İletişim Yayınları, 2011) adlı çalışmasında travma anlatısının imkânsızlığına yönelik sunduğu argüman son derece yerindedir. Travmayı beraberinde getiren şiddeti üreten işkence, temelde kurbanın dilini bozmayı amaçlar ve bozar da. Bu yüzden kurbanın zedelenen dili ile üreteceği gösterim ilişkileri hiçbir zaman travmayı imlemeyecektir. Bu anlamda, travmanın civarında dolaşan ve onu çevreleyen anlatıları kolektif bellek kavramı dolayımında ele almak, geriye kalan

seçmek ve o "an"dan sonraki zaman ile mekânı mümkün kılmak için el alırsınız unutuştan. Her unutuşun sebebi en az bir anıyı çağırarak isteyip de yap(a)madığından, "zaman"ın sacayağı dengede durmaz. Ne geçmiş, ne şimdi, ne gelecek olduğu ve olacağı gibi yaşanır. Geçmişin eksik hayali, şimdinin çalakalem ve çalakelam tasviri, geleceğin lalettayin imgesi kendilerini unutuşun menzilinde büyütürler. Bu unutuş, şimdi yerini temkinli ve inatçı adımlarla yaklaşılacak bir hatırlamaya bırakılmalıdır.

Şimdi an(lat)mak zamanı.

imkânlardan biri olarak karşımıza çıkmaktadır.

BÖLÜM I

KOLEKTİF BELLEĞİN NELİĞİ ÜZERİNE

Belleğin sosyal biçimlenmeleri ve toplumsal düzlemde gördüğü işlevler üzerinden sosyal bilimler literatüründe tartışmaya açılmasıyla gelişen “kolektif bellek” ifadesinin kavram babası, Fransız sosyolog Maurice Halbwachs'tır. Kolektif belleğin neliğinin kavramsal düzeyde belirlenmesi, işaret ettiği olgular toplamının saptanması, farklı bağlamlardaki işlevselliğinin ortaya koyulması bu konudaki tartışmaların genel izlekleridir. Çalışmamızın bu bölümünde kolektif bellek üzerine geliştirilmiş teorik bakış açılarını, Barbara A. Misztal'ın kategorizasyonu çerçevesinde dört altbaşlık altında ele alacağız. Sonrasında, bu dört farklı teorik duruştan hangisinin çalışmamız için kavramsal ve işlevsel açıdan temel alınacağını belirleyeceğiz.

Misztal, *Theories of Social Remembering* isimli çalışmasında, kolektif bellek kavramını (i) “Halbwachs: belleğin sosyal bağlamı”, (ii) “Şimdici/Mevcudî bellek⁴” yaklaşımı: geleneklerin icadı”, (iii) “Popüler bellek”

4 Burada “şimdici/mevcudî” nitelemesi, İngilizce'deki “presentist” kavramına karşılık olarak kullanılmıştır. Bu aşamadaki Türkçe kullanım bir öneriden ibaret olup değişime açıktır.

yaklaşımı: baskın ideolojiyle karşı karşıya gelme”, (iv) “‘Belleğin dinamikleri’ yaklaşımı: bir müzakere süreci olarak bellek” başlıkları altında inceler. Çalışmasında bu dört bakış açısını tarihsel gelişimleri ve geçirdikleri dönüşüm süreçleri çerçevesinde eleştirel bir duruşla ele alan Misztal, bu bakış açılarını birbirleri ile de karşılaştırarak kolektif belleğin neliğine dair yürütülecek tartışmalar için ideal bir zemin sunar.

(i)

Ele alacağımız dört yaklaşımın ilkini, yukarıda da belirttiğimiz gibi, kolektif belleğin kavram babası olan Halbwachs'ın görüşlerinden yola çıkarak ortaya koyalım. Bergson ve Durkheim'in tedrisatından geçmiş olan Halbwachs'ın çalışmaları *Les Cadres Sociaux de la Memorie* (1925)⁵, *La Topographie Legendaire des Evangiles en Terre Sainte* (1941) ve ölümünden sonra yayımlanan *La Mémoire Collective* (1950), sonraları gördüğü ilgiyle kolektif bellek üzerine yürütülen tartışmalarda belirleyici itki olmuştur. Durkheim'in sosyal bilincin kolektif doğasına çektiği dikkatin, Halbwachs'ın toplumun organik bir bünye olarak, *bir* özne olarak neye işaret ettiği ve ne tür yapma/etmeler gerçekleştirme potansiyelinin olduğu sorularına yönelişindeki ve kolektif bellek kavramsallaştırmasındaki etkisi gözlemlenebilir. Misztal'a göre, Halbwachs kolektif belleği, tıpkı Durkheim'in kolektif bilinç için tahayyül ettiği biçimde, bir sosyal bağlılık işlevi çerçevesinde yorumlar: “Hatırlanan”ın dönüştürülmesinden ziyade korunması ve idame ettirilmesi söz konusudur (50-51)⁶. Öte taraftan, Durkheim'in bellek bahsini yalnızca geleneksel

5 Bu tarih çalışmanın *Les Travaux de L'Année Sociologique*'de (Paris: F. Alcan, 1925) basılmış hâlidir. Çalışma 1952 yılında kendi bütünlüğü içerisinde yeniden yayımlanmıştır (Paris: Presses Universitaires de France, 1952).

6 Tezde referans verilen tüm İngilizce kaynaklardan yapılan alıntıların Türkçe'ye çevirileri, tez yazarına aittir.

toplumlarla ilintilendirmesi, Halbwachs için geçerli değildir. Ona göre bellek, modern toplumlar da dahil olmak üzere her tür topluluk için önem arz eder.

Halbwachs'ın sosyal gruplara attettiği bellek yükünün “çerçevesi sosyal bir biçimde” şekillenir. Grupların kendi tarihlerinde öne çıkan olaylar, kişiler, değerler gibi öğelerden hangilerini, ne şekilde hatırlayacakları yine kendi sözel-kültürel iletişim ağları dâhilinde oluşturdıkları çağrışım alanının sınırları içinde belirlenir. Başkalarından öğrendiklerimiz, onların anlattıkları ve "anamlı" diye vurguladıkları, yansıttıkları da hatırlama edimlerimizin hem nesneleri hem de belleğimizin şekillendiricileri konumundadırlar.

Halbwachs'ın ifadesiyle “birey, sosyal belleğin işlevsel-çerçevelerine dayanarak hatıratı zihne çağırır” (*On Collective Memory* 182), bu yüzden “her kolektif bellek yer ve zaman açısından sınırlılık gösteren bir grubun desteğini gerektirir” (*The Collective Memory* 84). Gruplara atfedilen belleğin, bu bağlamda, grubun varlığı sosyal zeminde devam ettiği sürece var olmaya devam edebilmesi söz konusudur (Misztal 51). Halbwachs'ın kolektif belleğe yüklediği bu özellikler bağlamında kolektif kimliğin, kolektif belleği önelediği ve belirlediği görülür. Kolektif bellek, bu bakış açısına göre, kolektif öznenin kimliği ile tek yönlü, kendisinin pasif konumda olduğu bir etkileşim içindedir.

Grubun hatırlama pratiği, geçmişe ait orijinal kesitlerden mütevellit anıları çağırmaz (Misztal 53). Bu anıları “şimdi”nin kavramları, sosyal normları ve itkileri çerçevesinde yeniden kurarak zihne davet eder. Bireylerin hatırlama pratiği de, fiziksel bir edim olarak bireysel görünse dahi, anıları her zaman mensubu olunan gruba ilişkilendirerek çağırır. Halbwachs için, “bir anımsamalar bütününi yeniden kurma” edimi yalnızca bir grup bağlamında

gerçekleşebilir (*The Collective Memory* 22). Aslında ortak düşünüş ve anlayışın aynı noktasında durarak bakışlarını oradan hareketle şekillendiren insanlar, genellikle düşüncelerinde ve duygularında özgür olduklarına inanırlar (45); fakat kolektif anımsama her daim söz konusu ortak düşünüş ve anlayışın süzgecinden geçerek “şimdideki geçmiş” tahayyülünü oluşturur, bu tahayyül aracılığıyla içinde bulunulan ânı anlamlandırır ve gelecek projeksiyonlarını öngörür. Halbwachs'ın bu düşüncesi, kolektif belleğin bireysel belleğin işleyişini anlamlı kılan bir üst mekanizma olarak yorumlanmasını mümkün kılar.

Bu noktada, Halbwachs'ın kolektif bellek üzerine geliştirdiği teorik altyapının belli başlı eksiklikleri ile karşılaşırız. Kolektif bellekten bahsederken Halbwachs'a atfedebileceğimiz net bir tanımın olmaması bu eksiklikler listesinin başında gelir. Bu durumun kolektif bellek fikrini kafa karıştırıcı ve açıklayıcı güçten yoksun kıldığı (Osiel 18) gibi eleştiriler literatürde mevcuttur. Bireysel belleğin çalışma mekanizmasına ilişkin psikolojik ve fizyolojik dinamiklerin Halbwachs tarafından hemen hiç tartışılmaması, onun bireysel bellek ile kolektif bellek ilişkilendirmesindeki varsayımlarının yeterince temellendirilmemiş olmasına yol açar. Halbwachs'ın bireylerinin grubun iradesini uygulamaya koymada rol alan pasif aktörler gibi görüldüğü, ona yöneltilen eleştiriler arasındadır (Fentress and Wickham x). Daha evvel de belirtmiş olduğumuz kolektif kimliğin kolektif belleği öncelemesi ve belirlemesi durumu da, Halbwachs'ın kolektif bellek düşüncesinin eleştiriye maruz kalan yönlerindendir. Megill'e göre, Halbwachs'ın yaklaşımının açıklayıcı gücü bu varsayımla iyiden iyiye azalır (44). Hâlihazırdaki sosyal kimliğin kolektif

belleğin içeriğini belirlemesi, kolektif belleğin söz konusu edilebilecek farklı işlevlerinin tartışılmasına ket vuran bir düşüncedir; çünkü sosyal kimlik ile kolektif bellek arasındaki bağ, tek yönlü bir belirlenim ilişkisi olmaktan ibaret görülmektedir. Kolektif belleğin idamesi, kendine özgü iç mekanizması, yeni bireyler edinen grubun karakteristiğini etkileme potansiyeli gibi olgular bu noktada söz konusu belirlenim ilişkisi ile çatışkılı bir konumda olacağından, Halbwachs'ın yaklaşımı dâhilinde öne çıkamaz. Öte taraftan, kolektif belleğin eşzamanlı olarak çoğul ve değişken bir yapı olması varsayımı (aktaran Douglas 70), Halbwachs'ın kolektif bellek kavramına düşünsel esneklik katar. Teorik zemini açısından birtakım eksiklikler sergilese de, Halbwachs'ın kolektif bellek kavramını insani bilimler literatürüne kazandırması kendi içinde değer atfedilmesi gereken bir katkıdır.

(ii)

Şimdici/mevcudî bellek yaklaşımı, belleği ve belleğe ilişkin edimleri sosyal kontrol işlevine hizmeten icat edilen araçlar olarak yorumlar. Bu bakış açısı; toplu anmalar, eğitim-öğretim sistemleri, kitlesel iletişim düzlemi, resmî kayıtlar ve kronolojilerinin baskın sosyal sektörler tarafından umumi tarih nosyonlarının maniple edilmesinde nasıl kullanıldığına odaklanır (Misztal 56). Bu yaklaşıma atfedilen diğer adlandırmalar da, “geleneğin icadı perspektifi”, “bellek politikası teorisi” gibi, geçmişin bugünün sosyal ve politik yapılarına binaen şekillendirilmesi vurgusunu taşır. Özellikle milliyet esası üzerinden tanımlanmaya çalışılan toplulukların var edilmesi ve varlıklarının idamesi için yaratılan sosyal ve politik gerçekliğin geçmişle ilişkilendirilme biçimine odaklanan bu bellek yaklaşımı, hatırlamanın kurumsallaştırılma biçimlerini ve

nedenlerini irdeler. Hobsbawn ve Ranger'ın *Invention of Tradition*⁷ isimli çalışması bu alanda yapılmış esaslı çalışmaların başında gelir.

Şimdici/mevcudî bellek yaklaşımının Halbwachs'inkinden ayrılan yönü, kolektif hatırlama ediminin yönlendirilebilir olduğu iddiasını taşımasıdır. Bu yaklaşıma göre, kolektif bellek bağlamın politik doğasına göre hem içerik, hem de biçim bakımından yönlendirmeye açıktır. Bir grubun bulunduğu noktada sahip olması gerektiği düşünülen kimliğin “geçmiş” ögesi, sonraca yaratılan bir kolektif bellek imgeleminde oluşturulur. Böyle bir bellek icadı, kendi yaratımını ve geçmişe dönük seçiciliğini sonuna kadar zorlayarak x'i ya kutlar, ya da sansürler –bu kutlamalar sosyal bir biçimde organize edilmiş hatırlamalara, sansürlerse sosyal bir biçimde organize edilmiş unutmalara işaret eder (Misztal 56). Erk-odaklı bir analizi temel alan şimdici/mevcudî bellek yaklaşımı, devletin hatırlamayı düzenleyici etkisine yoğunlaşır ve politik rejimlerin geliştirdiği, geçmişini kullanılabılır kılan bellek politikalarını inceler. Bu yaklaşımın kolektif belleğe getirdiği yorum, kendi kendini var etmiş, orijinal, sosyal kimliğin yansıması olan bir bellek yükünden ziyade belirli bir gruba atfen yaratılmış, suni, bağlamın politik gerçekliğini onayan bir bellek yüküne işaret eder. İnşa edilen anıtlar, yapılar, oluşturulan söylemler, yeniden yazılan tarih kitaplarını dahil edebileceğimiz bu bellek yükünün spesifik içerik ve biçimini belirleyen ajanda, “geçmişin resmi yönetimi”ni (Misztal 59) geleneğin icadı ile gerçekleştiren güç odakları tarafından düzenlenir. Böylelikle bellek yükünün işlevi, bu yaklaşım çerçevesinde, tek bir düzlemde okunabilir hâle gelir: Belirli bir topluluğun kolektif bilincinin temel

7 Hobsbawn, Eric J. Ve Terence O. Ranger. *Invention of Tradition*. Yyy: Cambridge University Press, 1992.

dinamikleri ile politik rejimin işleyişini, kurumların ve erksel yapıların varlığını ve var olma sebeplerini meşrulaştırma yoluna başvurarak, uyumlu kılmak.

Şimdici/mevcudî bellek yaklaşımı, sosyo-politik bazı olguları açıklanabilir hâle getirirse de, kolektif belleği salt ideolojik düzlemde yorumlar ve “politik indirgemeciliğin ve işlevselciliğin mahkumu” kılar (Confino 1395). Kolektif bellek gibi pek çok farklı katmanda, pek çok farklı sosyal ve politik artalandaki işlevselleştirilebilir bir kavramı tek bir bağıntı üzerinden okumak, fazlasıyla indirgemeci bir tavır olmanın yanı sıra, kolektif belleğin organik yapısını göz ardı eden bir yaklaşımdır. Tepeden inme bir bellek yükünün, hâlihazırda var olan bir topluluk tarafından karşılandığında benzer bir yük ile karşılaşması, hatta çarpışması ve zorla veya güzellikle yakalanmasına çalışılan sembolik kolektif uyumun gerçekleşmemesi sık ortaya çıkmayan bir tarihsel olgu değildir. Bu eleştiri noktamız, bizi üçüncü bellek yaklaşımına sevk etmektedir.

(iii)

Ele alacağımız üçüncü bellek yaklaşımı, popüler bellek yaklaşımıdır. Bu yaklaşım, tıpkı şimdici/mevcudî bellek yaklaşımı gibi geçmiş “şimdi”nin ihtiyaçlarına göre kullanılabilir olarak görür ve belirli politik amaçlara hizmeten işlevselleştirmeyi esas alır. İkinci yaklaşımla arasındaki temel fark ise, determinizmi başat belirlenim biçimi olarak görmemesi ve kolektif belleğin anlaşılmasında manipülasyon ile tepeden inme edimlerden daha fazlasına teorik olarak yer açmasıdır (Misztal 61). Bu anlamda, belirli bir topluluk içerisinde yer alan ve güç yapılarının hiyerarşik anlamda minör noktalarında olan grupların sosyal anımsama pratiği kolektif bellek kavramı ışığında

tartışılabilir hâle gelir. Misztal, popüler bellek yaklaşımıyla ilgilenen araştırmacıların hegemonik düzen ile yerel grupların anıları arasındaki ilişkiyi inceleyerek bu anımsama pratiklerini “umumi anı”, “karşı anı”, “karşıt anı” veya “gayriresmî anı” olarak sınıflandırdıklarını belirtir (62). Bu temel motivasyon çerçevesinde kolektif belleğin farklı zeminlerdeki tezahürlerinin incelenmesini mümkün kılan popüler bellek kavramının düşünsel altyapısının oluşumunda Foucault'nun belleği söylemsel bir pratik olarak alımlaması, ona 'söylemsel materyallik' atfetmesi ve böylelikle onun 'farklı söylemsel biçimlenmeler' dâhilinde incelenebilir olduğunu belirtmesi (“Politics and the study of discourse” 15) etkili olmuştur. Bu yolla sadece majör grupların idame ettirdiği bellekler ve/veya baskın politik rejimin icadıyla toplulukların kucağına verilen bellekler dışında, kolektif nitelik sergileyen grupların sosyal ve politik varlığını sürdürme amacına yönelik olarak oluşturduğu söylemin bir parçası olarak belleğe işaret edilmiştir.

Foucault'nun popüler belleğe yüklediği anlam, “yazmaktan, kendi kitaplarını üretmekten, kendi tarihlerini ortaya koymaktan men edilen – öte yandan tarihi kayıt altına alma yolları anımsama, canlı tutma ve kullanma olan” insanların sahip olduğu kolektif bilgi olarak düşünülebilir (Pearson 179). Merkezî güç yapılarınca marjine itilen ve büyük söylemlerin dışında kalan kolektif pratiklerin durmadan kendisini hatırlatmaya çalıştığı zeminlerde oluşan bu “karşı bellek”, sosyal ve politik direniş ekseninde işlevselleşmeye yatkındır. Baskın belleğin minör, yerel, en genelde karşı düzlemde çarpıştığı kolektif bilinç, pratikler bütünü, gösterim ilişkileri, tarih alımlayışı kendini yine bellek yükü olarak muhafaza ve ifade eder. Karşı-bellek aracılığıyla, bizi

tutsak almış tikel bir anlam ağının gücünden sıyrılırız (Clifford 133), kendi gösterim ilişkileri evrenimiz ile –geçmişimiz dahil olmak üzere– kendimizi “kendi”miz kılan şeyleri ifade şansını yakalarız. Baskın ideolojinin gerçeklik algısının kendi diline çevirmeyerek ötelediği gerçekliğin, geçmişin, kimliğin muhafaza edildiği karşı-bellek böylelikle karşı-dillenir ve ait olduğu grubun varlığını sosyal düzlemde onar. Karşı-bellek, Foucault'ya göre “olayların tikelliğini monoton sonluluğun dışında kayıt altına almalı” (*Language, Counter-memory, Practice* 144) ve “başlangıçları beraberinde getiren olayları ve ayrıntıları irdelemeli”dir (150). Böylece söylemsel biçimlenmeler olarak ele alınan karşı-bellekler hem majör söylemlerin etki alanlarının analizinde, hem de minör söylemlerin sosyo-politik konumlarının belirlenmesinde işlevsel kılınabilir.

Popüler bellek dolayımındaki düşünceleri pek çok farklı açıdan eleştirilen Foucault'nun, bu eleştirileri ne kadar hak ettiği tartışmaya açıktır. Popüler belleği kendi içinde bir teori olarak ele almadığı için, genellikle boşlukları doldurma ve cümleleri tamamlama yöntemiyle bu konudaki düşünceleri alımlanmaya çalışılan Foucault'ya yöneltilen eleştirilerden biri, anıların oluşumunda gücün baskın rol oynamasına yönelik düşüncesinin insanların baskıcı gücün tutsaklığından kurtulamayacak oldukları sonucuna götürdüğüdür (Baert 131). Bu eleştirinin iki temel problemi, Foucault'nun (1) direnişe tanımı gereği güç atfetmesi ve direniş ekseninde varlığını sergileyen popüler belleğin böylesi bir gücün etkisinde şekillenmesini öngörmesi, (2) söz konusu olan majör güç olsa dahi, popüler bellek bir söylemsel biçimlenme olarak kabul edildiğinde ve *Bilginin Arkeolojisi*'nde etraflıca betimlenen

alternatif söylem analizinin nesnesi kılındığında, majör gücün popüler belleği zorunlu olarak kendi arzusuna göre biçimlendirmeye çalışırken ortaya çıkabilecek sonuçların çok daha farklı olabileceğine dolaylı olarak işaret ettiğini gözden kaçırmamasıdır⁸. (2), Pearson, Harper ve Weissberg gibi araştırmacıların Foucault'nun popüler bellek ile baskın söylem arasındaki diyalektik ilişkileri açıklamada yetersiz kaldığı eleştirilerine de verilebilecek cevaplardan yalnızca biridir. Son kertede, Foucault'nun söylem analizi üzerine söyledikleri ile birlikte yeniden ele alındığında çok farklı biçimlerde yorumlanabilecek ve işlevselleştirilebilecek popüler bellek kavramı, literatüre öncelikli katkısının minör grupların belleğinin de inceleme nesnesi olarak görülebileceği düşüncesi olması açısından önemlidir.

Popüler bellek düşüncesinin gelişiminde etkili olan bir başka ekol, 1980'lerin başından itibaren Birmingham'daki Çağdaş Çalışmalar Merkezi'nde faaliyet gösteren Popüler Bellek Grubu'nun (Popular Memory Group) çalışmalarının oluşturduğu çizgidir⁹ (Misztal 63). Bu grubun çalışmaları temelde şimdici/mevcudî bellek yaklaşımına tepki olarak gelişen ve özellikle İkinci Dünya Savaşı'nın İngiliz kolektif belleğindeki yansımalarını araştırmaya odaklanan bir içeriğe sahiptir. Yöntem olarak edebî teorilerin anlatı üzerine geliştirdiği bakış açılarından yararlanan grup tarafından 1982 yılında yayımlanan *Making Histories* isimli çalışma, grubun sözlü tarihçilerin bireysel belleğin çeşitli katmanları ve geçmişin farklı versiyonlarının

8 Foucault'nun *Delilik ve Uygarlık* ile *Kliniğin Doğuşu* çalışmaları bu durumun sadece iki örneğidir.

9 Misztal, bu grubun çalışmaları ekseninde gelişen çizginin birinci tip popüler bellek soruşturmasını tetiklediğini söyler (63). Ona göre, bir de, Foucault'nun etkisinde gelişen ikinci tip popüler bellek soruşturmaları mevcuttur (64-66). Öte taraftan bu soruşturmalar niteliksel olarak hemen aynı paradigmalara hareket ettiklerinden, bu noktada bir sınıflandırmaya gitmek bize göre pek temellendirilebilir görünmemektedir.

çoğulluğunu hesaba katmayışlarına yönelik eleştirileri ana çıkış noktası kabul ederek popüler belleği tarihin özelde ve genelde imlediklerine, geçmişin farklı yüzlerinin araştırılmasının bugünkü genel tarih alımlayışının irdelenmesindeki önemine yoğunlaştığını gösterir (63). Güç yapılarını topyekûn totaliter kabul etmeyen bu bakış açısı, politik düzeni “yönetimi elde tutan güç bloğundaki baskın sosyal biçimlenmeler ile bu bloktan imtiyaz elde etmeye çalışan ve bu blok tarafından sürekli olarak baskın olana entegre edilmeye çalışılan marjinalize sosyal biçimlenmeler arasındaki bir çekişme alanı” olarak görür (Pearson 180). Öte taraftan, bu çekişme alanının varlığı tarihsel alanda ciddi anlamda baskılanmaya uğrayarak tamamen marjinalize olmuş ve dışlanmış belleklerin varlığı değillemez (Popular Memory Group 208). Popüler Bellek Grubu, “yaşanan kültür dâhilinde üretilen geçmişin daha özeldeki yansıması”na (211) odaklanırken majör ile minör arasında mekik dokuyarak alternatif bellek yükleri peşine düşer. İlk bakışta, bu yaklaşım yöntemsel olarak bireysel belleğe ağırlık verir gibi görünse de, materyal kabul ettiği anlatı nesnelerini ilgili bağlamın sosyo-politik paradigmaları ışığında çözümlemeye tabi tutma yolunu benimsemesi ve çıkarımlarını ele aldığı grubun kolektivitesi üzerinden ifade etmesi açısından ortaya koyduğu pratik kolektif belleğin kavramsal çerçevesine aykırı düşmez.

Popüler bellek yaklaşımına yönelen eleştirilerden biri, bu yaklaşımın da tıpkı şimdici/mevcudî bellek yaklaşımı gibi belleği politik bir konum çerçevesinde alımladığı (Schwartz 16) ve bu nedenle bellek kavramının farklı düzlemlerde işlevselleştirilebilir yönlerini göz ardı ettiğidir. Dikkate değer bir diğer eleştiri bu yaklaşımın, kolektif belleğin “maniple edilmiş ve ihtilaf bildiren

duygulardan ziyade ortak semboller bildirmesi” durumunu hesaba katmamasına dönüktür (Misztal 67). Popüler bellek yaklaşımı, majörün kolektif belleği yanında minörün kolektif belleğine yer açsa da, bellek yükünü analizde güç dengelerinin sunduğu sosyal ve politik paradigmalardan bağımsız bir düşünüş geliştiremediğinden kolektif belleği her açıdan kuşatacak bir kavramsal altyapı sunmaz. Yaklaşımın bu noktadaki yetersizliği, akademik diyalektikte yanıtını “belleğin dinamikleri yaklaşımı” ile bulur.

(iv)

Misztal “Belleğin dinamikleri yaklaşımı: bir müzakere süreci olarak bellek” başlığı altında, geçmişe geçici olarak yüklenen anlamlar üzerine gerçekleştirilen tefekkür ve bu anlamların aktif olarak üretilmesine yoğunlaşan bakış açılarını ele alır (67). Belleğin dinamikleri yaklaşımı, yukarıda ele aldığımız son iki yaklaşımdan farklı olarak kolektif belleğin politik anlamda araçsallaştırılmasının ötesindeki işlevlerinin analizine yer açar. Belleği “dayatılmış ideoloji ile deneyimi anlamamanın alternatif bir yolu olması olasılığı arasındaki yere” (Radstone 18) yerleştirir, “aktif bir anlamlandırma süreci” olarak görür (Olick and Levy 922). Belleğin değişkenliğini “geçmişin kalıcı ve değişime açık yüzlerinin birbirinin parçası olduğu” (Schwartz 302) fikriyle ortaya koyar. Bellek yükü, böylelikle, “hiçbir zaman salt manipüle edilmiş veya sürekli değildir; bunun yerine, [bellek] aktörlerinin rolü ve belleğin zamansal boyutu[nu] da, sosyal kimliklerin tarihselliği[ni] de” vurgulayan bir bellek kavramı söz konusudur (Misztal 69).

Belleğin dinamikleri yaklaşımı, inceleme nesnesi bakımından da ilk üç

yaklaşımdan farklılık gösterir. Bellek yükünün ritüellerde, toplu anmalarda ve kutlamalarda kendisini nasıl ifşa ettiğine odaklanan yaklaşımlara nazaran bu yaklaşım, birincil inceleme nesnesi olarak geçmişin anlatısal imgesine yoğunlaşır (Misztal 70). Böylece, Connerton'un deyişiyle “bedensel otomatizmler”e (5) dikkat çeken ve anımsamadan çok anma, anılan şeyi değişmez kılarak öz-imgeyi sabitleme edimlerine hizmet eden ritüel türü inceleme nesnelerini bir kenara bırakan bellek dinamikleri yaklaşımı, geçmişin aktif bir biçimde anımsandığı anlatı formunu analizde öne çıkarır. Geçmişe dair bir olay ile “şimdi” üzerinden kurulan ilişki olan anımsama anlatı ile yakından ilişkilidir; çünkü “hem geçmişle ilgili bir hikâye anlatma, hem de geçmişin şimdi ile olan bağları ile ilgili bir hikâye anlatmaya işaret eden anlatılama, hikâyeyi mantıklı ve ilginç kılarken –aynı zamanda– onu kavrama ve yorumlama çabasıdır” (Schudson “Distortion in collective memory” 357). Geçmişin anımsanması, bu anlamda, anlatısal edimlerin merkezî ürünlerine yönelir (Misztal 70). Anlatısalılık¹⁰, yarattığı olası evrende bellek yükünü tanımlamaya uygun bir imgelem hazırlar, bu imgelem dâhilindeki gösterim ilişkileri ağıyla bellek yükünün nesnelerine işaret eder bir dilsel yapı oluşturur. Böylece, kolektif anımsamanın yöneldiği nesnelerin var olabileceği alternatif bir düzlem ortaya çıkar, grubun alternatif geçmiş alımlayışı ifadesini bulur.

Schudson'a göre geçmişin şimdiye uzanması ve şimdiyi şekillendirmesi hem kişisel, hem sosyal, hem de kültürel; çünkü geçmişin yolu, sırasıyla, hem bireylerin yaşantılarından, hem hukuk ve diğer

10 Herhangi bir grubun belleğine ilişkin kolektif imgelem söz konusu edildiğinde, bu anlatısalılık sosyologların yöneldiği biçimiyle grubun tarihinde öne çıkan olayların grup üyelerince anlatılma biçimine, onların tanıklığına ve aktörlüğüne atfedilir. Bizim bu tezde ele alacağımız biçimiyle anlatı, sosyoloji literatüründe anlatısalılığa yapılan göndermeden farklıdır. Bu nokta, “Bellek ve Anlatı İlişkisine Kısa Bir Bakış” bölümünde ele alınacaktır.

kurumlardan, hem de dil ve diğer sembolik sistemlerden geçer (“Lives, laws, language...” 6). Geçmişteki yaklaşımlar belleğin insani yanına çokça eğilmemişler, bu yüzden belleğin tarihsel yönünü gözden kaçırmışlardır (Schudson *Watergate in American Memory* 55). Belleğin birden fazla dinamiği olması ve farklı iç mekanizmaların bir aradılığı ile işlemesi önkabulünden yola çıkan belleğin dinamikleri yaklaşımı, kolektif bellek yükünün analizinde çok daha geniş bir zeminde hareket etmeyi sağladığından ele aldığımız diğer üç yaklaşımdan çok daha işlevsel görünmektedir.

Çalışmamızda başvurduğumuz kolektif bellek kavramı, araştırma motivasyonumuz bakımından üçüncü, etki alanı ve yöneldiği inceleme nesnesi bakımından ise dördüncü yaklaşımın önerdiği kuramsal çerçeveye aittir. Majör söylem biçimlenmelerinin marjinalize ettiği bellekleri ele almak ve ilgili belleklerin kendilerini ifşa ettiği düzlemleri inceleme nesnesi kılmak amaçlarını gözetmemiz, bizi popüler belleğin baskın ideoloji ile karşı karşıya gelme motivasyonuna yaklaştırır. Öte yandan, kolektif belleğin kişisel, sosyal ve kültürel yönlerini yadsımayan, anlatısallığını öne çıkaran ve geçmişin şimdide çok yönlü bir biçimde var olabileceğini öngören dördüncü yaklaşım, bizim inceleme nesnemiz olan edebî anlatılara yönelecek analizimiz için uygun bir kavramsal zemin teşkil eder. Bu nedenle, çalışmamızın geri kalanında “kolektif bellek” ifadesiyle işaret ettiğimiz tanım, dördüncü yaklaşımın kuramsal altyapısı ışığında “bir grubun geçmişteki herhangi bir zamansal noktaya ilişkin tahayyülünü çağırırken başvurduğu sosyal, politik, kültürel, dinî öğelerin imlendiği kolektif çağrışım alanını, bu alan dâhilindeki

gösterim ilişkilerini, bu gösterim ilişkilerini ifşa eden doküman-yapıtları¹¹ kapsayan, muhafaza eden ve aktaran iletişimsel nesneler bütünü” olarak anlaşılmalıdır.

11 Foucault'cu anlamda “doküman” esas ve ilk elden *bellek* olan tarihin başvurma talihini yakaladığı bir araçtan ziyade, toplumun tarih aracılığıyla anımsama ve düzenleme yoluyla kitlesel olarak oluşturduğu ve kendisinden ayıramaz bir bütün olarak teşkil ettiği belgelenmeler toplamının nesnelere işaret eder (Foucault, *The Archaeology of Knowledge* 7).

BÖLÜM II

BELLEK VE ANLATI İLİŞKİSİNE KISA BİR BAKIŞ

Bizi bir gruba ait kolektif belleğe götürebilecek nesneler çeşitlidir. Bir sembol, bir anıt, bir sokak, bir kişi, bir tarih, bir şarkı, bir anlatı ve buna benzer nesnelerin aynı türde olanlarından ve/veya olmayanlarından oluşan takımları, grubun anımsama pratiği dâhilinde yer edinebilir. Grubun geçmişine dair bir öğenin anımsanması, bir görüntü veya anlama işaret eden çağırıcı nesneler aracılığıyla gerçekleşir. Bu nesneler gruba ait kolektif çağrışım alanında belirli konumlara sahiptir. Söz konusu konumlar, grubun sözel-kültürel iletişim ağındaki gösterim ilişkilerini belirler. Hangi sembolün neye işaret ettiği, belirli bir yerin grubun özel tarihi için ne anlam ifade ettiği, grubun tarihinde etkili bir kişinin gruba ilişkin nasıl bir imaj çağırdığı bu gösterim ilişkilerinin çeşitli eksenleridir. Belirli bir grup için, bu eksenlerin teorik toplamı o grubun kolektif imgelemi, bir başka deyişle, o grubun kolektif belleğinin alfabesidir.

Kolektif imgelem kendi varlığının idamesi için sürekli olarak kendisini

ifşa edebileceği zeminler arar. Grubun anımsama pratiğinin temel mekanizması olan bu kolektif imgelem, farklı ifade formlarında var olabilir. Metinler, yapılar, görsel sanat yapıtları, sözlü edebiyat ürünleri bu ifade formlarından bazılarıdır. Bu çalışmada odaklanılacak ifade zemini, yazılı edebiyat ürünlerinden anlatılar olacaktır.

Bellek ile anlatı arasındaki ilişki, kolektif imgelemin peşine düşüldüğünde, bellek dinamikleri yaklaşımının da vurguladığı üzere, belleğin anlatısallığı üzerinden okunabilir görünmektedir. Çalışmamızın bu bölümünde, kolektif belleğin edebî anlatılar aracılığıyla ifadesinin belleğin anlatısallığı ile anlatının sunduğu ifade imkânlarının kesişme noktaları sayesinde mümkün olduğunu ileri süreceğiz.

Anımsamanın somutluğu, Assmann'ın *Kültürel Bellek: Eski Yüksek Kültürlerde Yazı, Hatırlama ve Politik Kimlik* isimli çalışmasında şöyle vurgulanır: "Düşünce ne kadar soyut bir eylem ise, hatırlama o kadar somuttur. Düşünceler belleğin bir parçası olmadan önce bir algılama aşaması yaşanır. Bu işlem, kavram ile görüntünün, ayrılması imkansız biçimde birbirinin içinde erimesi ile gerçekleşir" (41). Kolektif bellek söz konusu olduğunda anımsama, yukarıda değindiğimiz üzere, belirli bir kolektif imgelem üzerinden gerçekleşir. Kolektif imgeleme ait "hatırlama figürleri", anımsama eyleminin gerçekleşmesinde istemli veya istemsiz olarak başvurulan nesnelerdir. Halbwachs'ın "hatırlama görüntüleri" olarak, Assmann'ın ise "hatırlama figürleri" olarak anmayı tercih ettiği¹² bu nesnelerin

12 Assmann, bu tercihinin nedenini şöyle açıklar: "Halbwachs'ın kendisi de bu bağlamda 'hatırlama görüntülerinden söz eder (...). '[H]atırlama figürleri' olarak kavradığımız şey ise kültürel olarak biçimlenmiş, toplumsal bağlantısı bulunan 'hatırlama görüntüleri'dir. Bu bağlamda 'figür' kavramını 'görüntü' kavramına tercih etmemizin nedeni ise bu figürleri sadece ikon olarak kavramamız değil aynı zamanda anlatısal biçimlenmesini göz önünde bulundurmamızdır" (42).

özellikleri, Assmann tarafından üç katmanda karakterize edilir: zamana ve mekâna bağlılık, gruba bağlılık, tarihin yeniden kurulması.

Hatırlama figürlerinin zamana ve mekâna bağlılığı tezi, bu figürlerin belirli bir mekânda nesneleşmek ve belirli bir zamansal çizgide konumlandırılmak isteğiyle ilişkilendirilir (Assmann 42). Aktüel gerçeklikle arasındaki bağın sahihliğini ortaya koyma çabası, hatırlama figürlerinin ilk olarak zaman ve mekân katmanlarında belirgin kılınmasını beraberinde getirir. Bu durum Assmann tarafından şöyle özetlenir:

Kendini grup olarak sağlamlaştırmak isteyen her topluluk sadece içsel iletişim biçimlerinin sahnesi olarak değil, aynı zamanda kimliklerinin sembolü ve hatıralarının dayanak noktası olarak bu tür mekanları yaratmak ve garanti altına almak ister. Belleğin mekana ihtiyacı vardır, mekansallaştırma eğilimi içindedir. (43)

Aynı düşünüş, zaman bakımından da geçerli görünmektedir. Hatırlama figürlerinin bu karakteristiği, kolektif anımsamanın somutluğunu ortaya koyması açısından belirleyicidir.

Söz konusu öğelerin karakterize edilmesinde etkili ikinci özellik, gruba bağlılıktır. Bu ifade ile kastedilen, toplumsal belleğin idamesi için belirli bir grup ve bu gruba ait somut kimliğin var olmasıdır. İlk özellikte zikredilen zaman ve mekân kavramları, belirli bir grubun içsel iletişim ve etkileşim düzleminde şekillenen "duygusal ve değerlerle yüklü yaşam bağlamı" (Assmann 43) çerçevesinde oluşur. Söz konusu düzlemde şekillenen öz imge, ancak grubun kendi sürecine katılım sağlayan üyelerin gruba bağlılığı ile mümkündür. Bu bağlılık, grubun ortak anılarının oluşmasına zemin

hazırlarken grup tarafından kazanılabilecek iki nitelik olan " grubun kendine özgü lüğü"nü ve " grubun sürekliliği"ni de beraberinde getirir (44). Böylelikle gruba ait " anlamlı (...) yaşam öyküsünün" (43) " anımsanma"sı için gerekli koşullar olgunlaşır. Hatırlama figürlerinin bu karakteristiği, zaman ve mekân düzlemlerinden sonra, kolektif belleğin aktüel gerçeklikle olan ilintisini aktörler bazında da belirlemiş olur.

Hatırlama öğelerinin karakteristiğini belirlemede etkili üçüncü özellik, tarihin yeniden kurulmasıdır. Bununla ifade edilmek istenen, belleğin geçmişi " olduğu gibi" muhafaza etmesinin söz konusu olmadığı, " grubun her dönemde kendi bağlamına özgü olarak yeniden kurabildiği biçimi"yle (Halbwachs'tan aktaran Assmann 44) vücuda getirdiğidir. Bellek, yeniden kurma işleminden el alır, " geçmiş (...) ilerleyen şimdiki zamanın değişken ilişkileri çerçevesinde sürekli olarak yeniden örgütlenir" (45). Bu özellik, kolektif belleğin bizi gönderdiği geçmişin her zaman alternatif bir tarih alımlayışını çağıracağını vurgular. Bu alımlayış kolektif belleğin ait olduğu gruba dair sosyal ve politik gerçekliğin irdelenmesi, grubun öz-imgesine ilişkin bilgi edinilmesi, grubun içerisinde bulunduğu erk yapısındaki konumunun ele alınması gibi analiz bağlamları için önemli bir zemin olduğundan, hatırlama figürleri bu bakımdan işlevselleştirilebilir görünmektedir.

Bu üçlü karakterizasyon Halbwachs'ın kolektif anımsama mekanizmasına ilişkin yöntemsel duruşunu sistematize etmekle kalmaz, Assmann'ın yorumuyla zenginleşerek anımsamanın anlatısallığının irdelenmesini mümkün kılar; çünkü söz konusu üç katmanın hizmet ettiği

temel işlevler hatırlama figürlerinin bir anlatı¹³ çerçevesine yerleştirilerek sosyolojik bağlamda, söz yerindeyse, ete kemiğe büründürülmesi ve söz konusu hatırlama figürleri aracılığıyla alternatif tarihlerin çağırılmasıdır. Edebî anlatının ilk elden yerine getirme potansiyeli olan edimler de, bir anlatı olası evreni kurmak ve bu evren içinde anlatı zamanını, anlatı mekânını, anlatı kişilerini, anlatının refere ettiği bu öğeleri bağlantılandırarak alternatif bir "olan-bitenler dizisi" kurmaktır. Kolektif imgelem, bu koşulları sağlayan bir anlatıda belirli bir bellek yüküne işaret etme imkânına erişir. Edebî anlatı, hâlihazırda kurgusal olması nedeniyle bu anlamda bellek yükünü doğrudan ifşa etme gibi bir iddia taşımamakla birlikte, aktüel gerçeklikte var olan bellek yüküne yönelen bir izlekler ve imleçler bütünü teşkil etme potansiyeline sahiptir. Şimdi irdelenmesi gereken nokta, "bellek anlatısı" olarak refere edeceğimiz bu bütünün kolektif anımsamayı kendisine içkin kılma ve bu yolla alternatif-tarihselliğe¹⁴ işaret etme biçim(ler)idir.

13 Burada "anlatı", "kurgusal olmayan anlatı"ya da işaret edecek biçimde kullanılmaktadır.

14 Burada, yukarıda kolektif bellek ile alternatif tarihin çağırılmasına karşılık, bellek anlatısıyla alternatif-tarihselliğe işaret edilmesi söz konusudur. Sosyolojik yöntemlerle gerçekleştirilen bellek çalışmalarının alternatif tarihi ilk elden tartışma konusu etmesi mümkünken, edebiyatın sınırları içerisinde var olan kolektif imgelem ile refere edilen bellek yükü ancak alternatif-tarihsellik sergileyebilir. Literal bir açıklama yapma yoluna gidersek "alternatif tarih"in Tarih'ten niteliksel olarak ayrılması nedeniyle onun sosyoloji ve tarih disiplinlerinin inceleme nesnesi olduğunu, "alternatif-tarihsellik" olarak ifade ettiğimiz yazınsal karakteristiğin ise "alternatif tarih"e yaklaşma ve onun dolayımındaki öğelere işaret etme edimlerini bildirdiğini belirtebiliriz.

BÖLÜM III

BELLEĞİ OKUMAK: BİR YÖNTEM DENEMESİ

Belleğe atfettiğimiz alternatif-tarihselliğin kendini edebiyatta var etme olanağı bulduğuna yönelik argümanımızın, bu aşamada “Nasıl?” sorusunun nesnesi olması kaçınılmazdır. Bir anlatı *nasıl* hatırlar? Hatırladığını *nasıl* aktarır?

Anlatıda alternatif tarihselliğin tezahürünün, dolayısıyla anlatı ve bellek ilişkisi dolayımında öne çıkan yönlerin incelemeye tabi tutulması, ilk elden bir yöntemin ötesinde, bir meta-yöntemin, yani yöntemin yönteminin ortaya koyulmasını gerektirmektedir. Bunun nedeni, yazınsal aktarımın ta kendisinin yöntemsel bir karakter sergilemesi ve bu yöntemselliliğin teorik açıdan mümkün olmak koşuluna binaen sonsuz sayıda anlatının her birinde farklı olmak üzere sonsuz sayıda biçimlenebileceği varsayımıdır. Her bir anlatı, kendine has yöntemselliliğiyle aktarımı gerçekleştirdiğinden, söz konusu aktarımı kuşatıcı bir analizin nesnesi kılabilmek için ilgili bağlamın yöntemselliliği dolaysızca ele alınmak durumundadır. Dolayısıyla

yöntemselliğin analizi için geliştirilecek okuma stratejisi de, yöntemi irdeleyen bir yöntemi gerektirmektedir.

Yukarıda öne sürdüğümüz varsayım, yapıtın doğası gereği yöntemsel olduğudur. Bu varsayımı temellendirmek argümanın sağlığı için de, temellendirmede yapıtın neliğine ve dolayısıyla yapılacak analizde yapıt-söylem ilişkisi dolayımında göz önüne alınacak katmanlara ilişkin bakışı ortaya koymak açısından da gereklidir. Şimdi bu temellendirmeyi gerçekleştirip yapıtın tabi tutulacağı söylem analizinin meta-yöntemini ortaya koyalım:

Yapıt hem somut, hem de soyut düzlemde söylemi kendine içkin kılan bir nesnedir. Somut düzlemde söylemi kendine içkin kılar; çünkü “doküman”¹⁵ olarak yapıt, ait olduğu arşiv için birincil başvuru nesnesidir. Söylem aktarımında doküman-yapıtı elle tutulur ve gözle görülür biçimde işaret edilebilir. Yapıt, soyut düzlemde de söylemi kendine içkin kılar; çünkü doküman-yapıtın ürettiği olası evren, bir gösterim ilişkileri ağını ya kurmak, ya hiçlemek, ya da reddetmek ve/veya değişime, dönüşüme uğratmak işlevinin ifadesidir. Yapıtın aktarımı gerçekleştirmesi, yapıtı oluşturacak düşünsel itkinin her iki düzlemde de var olma çabası olmaksızın mümkün değildir. Bu durum, “düşüncenin”¹⁶ hayatta kalma içgüdüğü” olarak alımlanabilir: Aktarılmak istenen “düşünce”, kendini somut ve soyut düzlemlerde görünür kılmaya programlıdır. Bu içgüdü de, evrim teorisinden ödünçlediğimiz bakışla yolumuza devam edersek, “düşünce”nin hayatta kalabilmek için çevreye –bu tartışmanın bağlamında, somut ve soyut düzlemlere– adapte olmak için

15 "doküman-yapıt"ın neliğine ilişkin ayrıntılı açıklama on birinci dipnotta mevcuttur.

16 Burada “düşünce” ile kastettiğimiz, en yalın hâliyle “düşünme ediminin nesnesi”dir.

geliştireceği strateji ve yöntemlere zemin hazırlar. Bu doğrultuda, yapıt varlığı gereği yöntemsel bir doğa kazanır. Yapıta içkin söylemin analizi de, aktarım sürecinin bağlama-özgü karakterine göre şekillenen bu doğayı anlamaya ve açıklamaya çalışmaksızın mümkün görünmemektedir. Yöntemselliği incelemek ise bir metayöntemin, bir üstyöntemin ve ona dair paradigmanın/paradigmaların, akabinde ise bu üstyöntemin dinamiklerinin belirlenmesi gereğini çağırdığından, yapıtın tabi tutulacağı söylem analizi her durumda bir yöntem yöntemine ihtiyacı beraberinde getirir.

Bu hâlde, somut düzlemde yapıt ve yapıtın kendi yöntemselliğiyle aktardığı düşüncenin/düşünceler toplamının oluşturduğu söylemi kurarken kullandığı yöntem(ler)le *en az* bir gösterim ilişkileri ağını kurma, hiçleme, reddetme ve/veya değişime, dönüşüme uğratma işlevini ifade etme biçimleri bütünü analizin birincil nesneleridir. Bizim burada üreteceğimiz analiz üstyöntemi, yapıta –ikincisine ağırlık vermek üzere– bu iki boyut üzerinden yönelecektir¹⁷. Analiz bağlamımız kolektif bellek olduğu için, "Bellek ve Anlatı İlişkisine Bir Bakış" bölümünde hatırlama figürlerine ilişkin olarak sunduğumuz üçlü karakterizasyonu göz önüne alarak, ele aldığımız anlatılarda ifadesini bulmaya çalışan olası çağrışım alanlarını betimlemeye çalışalım.

Anlatı, her zaman olası evrenler üzerinden kendini kurar. Yapıt, çağrışım alanında var ettiği gösterim ilişkilerinden, kendi olası evreninin sınırları içerisinde sorumludur. Bu sorumluluk kapsamında yapıt, aktüel

17 İki analiz nesnesinden ikincisine ağırlık verilecek olmasının nedeni, üs kabul ettiğimiz alanın edebiyat olmasından ileri gelir. Edebî yapıtlar ifadeyi çoğunlukla ve yoğunluklu olarak dil üzerinden ortaya koyarlar; fakat bu durumun istisnaları da mevcuttur. Edebî yapıtın somut düzlemi dolaysız biçimde işlevselleştirmesi hem mümkün, hem de aktüel literatürde karşılaşılan bir görüngüdür.

gerçekliğe dair doğrudan bir iddia taşımaz. Öte yandan, anlatı aracılığıyla kurulan olası evrenin var olma şekli (anlatı nesnesinin şekillenmesi) ve varlığının idame biçimleri (anlatı nesnesinin aktarımı), anlatının aktüel gerçeklikle arasındaki mesafe hakkında fikir vericidir. Olası olarak taşıdığı bellek yükü üzerinden okunan bir anlatı için bu mesafe, anlatı nesnesinin şekillenmesi ve aktarımı dolayımında, olabildiğince azalır. Anlatının herhangi bir mekân kurma, herhangi bir zamana yerleşme, birbiri ile ilintili bir kişiler topluluğu oluşturmadaki ve bunları metnin var olma zamanı olan şimdide gerçekleştirme potansiyeli, anlatı olası evrenini edebî dolaşım vasıtasıyla erişilebilir kılar. Belleğin bire bir ilişki içinde olduğu aktüel gerçeklik de, bu anlamda, bellek anlatısı için sabit bir eksen kabul edildiğinde, şimdiye anlatının oluşturduğu zeminde çağırılır. Söz konusu sabit eksenin sınırlarına onunla bir ve aynı şeyi imlemeyecek kadar yaklaşan ama değmeyen bellek anlatısı olası evreni ise, analogiyi sürdürerek bir başka biçimde ifade etmemiz gerekirse, bir asimptot gibidir. Bellek anlatısı, aktüel gerçeklikle kurduğu bu ilinti sayesinde refere ettiği olası evrenler ve bu evrenlerin kapsadığı gösterim ilişkileri ağları aracılığıyla işaret ettiği bellek yükünü kendisine içkin kılar. Bu bellek yükü, aktüel gerçekliğe alabildiğine yaklaşan anlatı aracılığıyla olası olarak deneyimlenebilir kılınır. Anlatının yarattığı zemin, böylelikle, hâlihazırda var olan gerçekliğin Tarih'ine karşılık bellek yüküne işaret ederek alternatif tarihsellik sergilemeyi amaçlar. Bu hâlde, bellek anlatıları söz konusu olduğunda, anlatının bellek yüküne ilişkin kolektif bir imgelem dolayımında şekillenmesi ve aktarılması için işlevselleştirilmesi durumu gündeme gelir. Belleğin "şimdi"ye işaret eden, mekânlar üzerinden kendi

varlığını onayan, "kolektif-öznel"i referans alan, ortak sözel-kültürel kodlar üzerinden bir iletişim ağı geliştiren ve her zaman kendini yeniden üretmeye dayalı bir geçmiş algısını öngören değişken yapısı onun aktüel gerçeklikle yakından ilgisini imlediğinden, bellek anlatılarının da aktüel gerçeklikle ne tür bir ilişki içerisinde olduğunun sorgulanmasını gerektirir.

Bellek anlatısı, yukarıda zikrettiğimiz bu nihai ereğe binaen, aktüel gerçekliğe yaklaşmak için başvuracağı adaptasyon stratejisini, yöntemsellliğini hangi zeminlerde kurar? Bu sorunun cevabı, bellek anlatılarının analizi için öngördüğümüz üstyöntemin dinamiklerinden müteşekkildir: Anlatının şekillenmesi ve aktarımının incelenmesi. Bu inceleme kapsamında geliştirilecek okumalar, her anlatının kendine-özü yapısından ileri gelen spesifik yöntemsellliğini anlatının şekillenmesi ve aktarımı odağı olarak çözümler. Anlatı, bu iki açıdan ele alınırken, öncelikle şekillenme ve aktarımı belirleyen edebî araçlar ve/veya düzlemler saptanır. Ardından söz konusu edebî araçlar ve/veya düzlemlerin işaret ettiği işlevler belirlenir. Ele alınan anlatılarda bu işlevlerin nasıl yerine getirildiğinin örneklerle ortaya koyulması ve örneklerin bellek yükü aktarımı bağlamında yorumlanması, analizin son aşamasıdır. Bu tür bir analizle, bellek anlatılarının yakaladığı alternatif tarihselliğe işaret edilmesi amaçlanır.

Bu çalışmada yukarıda betimlenen analiz, üç metin üzerinde gerçekleştirilecektir. Sırasıyla, Mario Levi'nin *İstanbul Bir Masaldı*, Markar Esayan'ın *Karşılaşma* ve Seyit Alp'in *Şawk* isimli anlatıları sözünü ettiğimiz üstyöntemin ışığında incelenecektir. Her iki anlatının nesnelerinin şekillenmesi ve aktarımının hangi edebî araçlar ve/veya düzlemler

aracılığıyla gerçekleştiği sorgulanacak, bu sorgulama neticesinde elde edilen izlekler çerçevesinde her anlatının kendine-özgü yntemselliği, metinden verilecek örneklerle açıklanmaya çalışılacaktır. Bellek anlatıları olarak *İstanbul Bir Masaldı*, *Karşılaşma* ve *şawk*'ı yarattıkları olası evrenlerle kolektif bellek yüküne nasıl işaret ettikleri ve bu bağlamda sergiledikleri alternatif tarihsellik, bu okuma stratejisi ile aımlanacaktır.

BÖLÜM IV

ANLATININ HATIRLAMA BİÇİMLERİ

*"There is no greater agony than bearing an untold story inside you."*¹⁸

Maya Angelou

*"On the outskirts of every agony sits some observant fellow who points."*¹⁹

Virginia Woolf

A. *İstanbul Bir Masaldı*'da Alternatif Tarihsellik: Dizilerle

“Biyografi”den “Tarih”e

Son dönem Türkçe edebiyatın öne çıkan yazarlarından Mario Levi'nin kitap bütünlüğündeki ilk edebî eseri, kendisine aynı yılın Haldun Taner Öykü Ödülü'nü kazandıran, 1990 yılında yayımlanan *Bir Şehre Gidememek* adlı

¹⁸ Anlatılmamış bir hikâyeyi içinde taşımaktan daha büyük ızdırıp yoktur.

¹⁹ Her ızdırabın yamaçlarında, onu işaret eden müşahit bir dost bulunur.

öykü kitabıdır. 1991'de ikinci öykü kitabı *Madam Floridis Dönmeyebilir*, 1992'de ilk romanı *En Güzel Aşk Hikâyemiz* ile Levi, yedi yıl sonra *İstanbul Bir Masaldı* adlı anlatısını yayımlamıştır ve 2000 yılında Yunus Nadi Roman Ödülü'nü almıştır. Levi, 2005 yılında *Lunapark Kapandı* ve *Bir Yaz Yağmuruydu*, 2009'da *Karanlık Çökerken Neredeydiniz* romanlarıyla edebî üretimini sürdürmüştür.

Çalışmamızın bu kısmında, Mario Levi'nin *İstanbul Bir Masaldı* isimli anlatısının bellek yükü aktarımını mümkün kılan ve dolayısıyla alternatif tarihsellik sergileyen bir yapıt olduğu düşüncesi üzerinde duracağız.

Anlatının, söz konusu aktarımı Deleuze ve Guattari'nin *Kafka: Minör Bir Edebiyat İçin*'de ortaya koyduğu edebî araçlardan dizilerin kullanımı çerçevesinde²⁰ gerçekleştirdiği incelememizin esas iddiası olacaktır. Bu incelemede, anlatıda oluşturulan anlatı kişileri dizileri dolayımında ortaya çıkan “biyografi”ler toplamının alternatif tarihsellik ile ilgisi tartışılacak ve *İstanbul Bir Masaldı*'nin bir bellek anlatısı olarak statüsü ele alınacaktır.

-1-

İstanbul Bir Masaldı, yöntemsellliği bakımından Deleuze ve Guattari'nin minör edebiyatı kuramsallaştırma prensipleri bağlamında okunmak istendiğinde, öncelikle bu prensiplerin temel koyucu nitelikte olanlarından “makine” kavramına başvurmamız gerekir. Minör edebiyat açısından anahtar bir kavram olmasının yanı sıra Deleuze'ün felsefesini birçok farklı yönden kuşatan “makine” kavramı salt bir “düzenleme”, pür bir “yapı” olarak

20 Mario Levi, Türkiye'de minör edebiyat bağlamında ele alınabilecek bir yazar olarak, Mignon tarafından, Bilkent Üniversitesi'nde 23 Kasım 2010 tarihinde yaptığı “Unwritten History or Unwriting History? On Armenians, Greeks and Jews in Turkish literature” başlıklı konuşmasında, anılmıştır; fakat Levi'nin eserleri minör edebiyat kavramının sunduğu kuramsal çerçeve bağlamında yapılabilecek yakın okumalarla henüz ele alınmamıştır.

düşünülebilir. Colebrook, bu düşünceyi şöyle ortaya koyar: Bir makine, özneliği ve düzenleyici bir merkezi olmadığından, bağlantılarından ve üretiminden başka bir şey değildir; makine, yaptığı şeyden ibaret olandır (55-56). “Makineyi oluşturan şey, kelimenin tam anlamıyla, bağlantılardır” (Deleuze ve Guattari 118). Bu anlamda, minör edebiyat bağlamında karşılaştığımız kapitalist/faşist/bürokratik arzu makineleri de, bu makinesel düzenlemeleri sökmeye programlı anlatım makinesi de, sadece “işlev”e işaret eden araçlardır.

Makine kavramının minör edebiyatın kuramsal altyapısı açısından merkezî bir konuma sahip olmasının nedeni, Deleuze ve Guattari'nin “edebiyatı minörleştiren” temel özellikleri anlatım makinesini mümkün kılacak özellikler olarak ele almaları ile açıklanabilir. Deleuze ve Guattari, söz konusu özellikleri, *Kafka: Minör Bir Edebiyat İçin* çalışmasında şöyle ortaya koyarlar: (i) dilin yersizyurtsuzlaşması, (ii) bireysel-olanın dolaysız-siyasal olana bağlanması, (iii) sözcelemin kolektif düzenlenişi: Ancak bu şartlar altında, edebiyat "kolektif bir anlatım makinesi" hâline gelebilir (28). Bu kolektif anlatım makinesi minör "oluş"u serbest bir anlatımla sürükleyecektir ki bu oluş, biçimi bozulmuş içerikler peşinden sürüklenerek ve içkinlik veya adalet alanının sınırsızlığına erişerek bir çıkış bulup tüm hat boyunca sıvışacaktır (Deleuze ve Guattari 87-88). Burada anılan "serbest anlatım", nasıl bir anlatım olmalıdır ki "içkinlik veya adalet alanı", bir başka deyişle "erkin/arzunun makinesi" sınırsız kılınsın ve böylece işlevini yitirsin? Bu sorunun cevabını verebilmek için, serbest anlatımı oluşturma araçlarından biri olan "dizi" kavramının irdelenmesi gerekmektedir.

"Diziler", genellikle anlatı kişileri düzleminde ortaya çıkan ikili ve üçlülerin "bir kaçış çizgisi üzerinde dağılma, bu çizgi üzerinde, bitişik altkesitlere göre sıvışma eğiliminde" (Deleuze ve Guattari 82) olan ve "makine"nin parçalarını esnekleştiren çoğalmalar olarak ifade edilebilir. "Bu hızlandırma ya da altkesitli çoğalma yöntemi sonluyu, bitişliği, sürekliyi ve sınırsızı birleştirir" (86). Bu duruma Deleuze ve Guattari tarafından verilen örnek, *Dava*'nın kişileridir. "Hızla çoğalmaya devam eden büyük bir dizi içinde ortaya çıkan" (79) kişilerin hepsi "adalet düzenlemesi"ne bir şekilde eklemlenmiştir: yargıçlar, avukatlar, mübaşirler, polislerin yanında sanıklar, kadınlar, küçük kızlar, Titorelli, K... Block'un aynı anda altı avukatının olması, K'nın her gittiği yerde tuhaf genç kadınlara rastlamasıyla oluşan altdizilerin her biri, bir çeşit şizofrenik, sınırsız çoğalma göstermektedirler ve bu dizilerin ilk özelliği, "başka yerde bir açmazın üzerinde kapanan bir durumun önündeki engelleri ortadan kaldıracak olmalarıdır" (79).

Deleuze ve Guattari, Kafka'nın romanlarındaki ikili ve üçlülerin başlangıçta yer aldığını ve başlangıçtan itibaren son derece kararsız, esnek ve dönüşebilir olduğunu söylemektedirler (81). Söz konusu ikili ve üçlüler, bu nitelikleriyle terimleri parçalayarak biçimini kıran dizilere açılma potansiyeline sahiptirler. Diziler oluştuğu, çoğalma hızlamaktadır; "sonlu", "bitişik", "sürekli" ve "sınırsız" birleşmektedir. Minör edebiyatta anlatının sınırları, "makine"ye eklenen çarklarla zorlanmaktadır. Varoluşunun salt bir işleve indirgenmesiyle soyutlaşan arzu/erk makinesi ise, panoptikon²¹

21 Jeremy Bentham'ın 1791'de modellediği "Panoptikon", ideal bir cezaevinin nasıl inşa edilmesi gerektiğini gösteren bir plandır. Bu sistemde gardiyan, bir çember oluşturacak şekilde düzenlenmiş hücrelerin ortasında bulunan bir gözlem kulesindedir. Panoptikon öyle bir yapıya sahiptir ki, mahkumlar sürekli gözetlenebilir durumdalarken, kendilerini gözetleyen(ler)i göremezler. Foucault, panoptikonun sadece bir inşa planı olmadığını ortaya koymakta; panoptikonun zamanla sosyal bir işleve, toplumların düzenleyici

mekanizmasının ta kendisidir (Bogue 131). Bu makine, yani "majör" olanın edebî düzlemdeki yansıması, çoğalmayı ve çarkların çalışmasını kontrolü altında tutmak istemektedir; fakat minörleşen yazın, çoğalmayı kontrolsüzleştirir ve edebî varlığı her yönüyle yersizyurtsuzlaştırır. Bu yersizyurtsuzlaştırma, makineyi anlamsızlaştırmaktadır; çünkü ontolojik olarak işlevinden ibaret olan makine, artık işlevini yerine getiremez hâle getirilmiştir: Titorelli tablolarının sınırsız dizisi, arzunun bir tür yapay yerliyurtluluğunu imleyen portre ya da fotoğrafı, bu noktada durumların ve kişilerin sarsıntı merkezi, yersizyurtsuzlaşma hareketini hızlandıran bir birleştirici hâline gelmektedir (Deleuze ve Guattari 91). Yersizyurtsuzlaşmanın minör oluşun temel karakteristiği olması ve dizilerin edebî düzlemde ortaya çıkışı ile gerçekleşmesi, yazının minörleşmesinde dizilerin belirleyici rol oynadığını göstermektedir. Bu noktada sorulması gereken soru, *İstanbul Bir Masaldı*'nın bu kuramsal çerçeve ile, alternatif tarihselliğin inşası bağlamında, nasıl ilişkilendirilebileceğidir.

-2-

Boundas'a göre, "azınlıklar elbette nesnel olarak tanımlanabilir topluluklardır; dil, etnisite veya cinsel kimliğe özgü getto yerlilikleriyle var olan topluluklar. Bu topluluklar, aynı zamanda, oluşun, kötü olana veya çoğunluğa ait kontrolsüz hareketleri ve yersizyurtsuzlaşmayı tetikleyen tohumları, kristalleri olarak da düşünülmelidirler" (150-151). Bu bağlamda, toplulukların yersizyurtsuzlaşmayı tetikleyici etkisi ile minör edebiyatın dizi kavramı arasında bir paralellik kurulabilir gibi görünmektedir. Peki, *İstanbul Bir Masaldı*'da yaratılan anlatı olası evrenine ait öğeleri, bu bağlamda ele almak

prensibine dönüştüğünü savunmaktadır (Bogue 131).

mümkün müdür?

Levi, *İstanbul Bir Masaldı*'nın bir “azınlık romanı” olduğunu kendi internet sitesinde yayımladığı söyleşi metninde, dolaylı yoldan, şöyle ifade eder: “Bir daha İstanbul Bir Masaldı gibi bir roman, etnik dini azınlıklar, Yahudi kimliği üzerine hiç bir şey yazmayacağım.”. Levi, aynı söyleşide, kişisel tarihinin *İstanbul Bir Masaldı*'ya nasıl yansıdığını ortaya koyarken, kişisel tarihin edebî düzlemde ne şekilde çoğalabileceğinin de ipuçlarını vermektedir:

İstanbul'da yaşamış, başından bir sürü olay geçmiş, bir Yahudi ailesinin hayatını anlatmayı göze almıştım. Bu ailede yer yer çevremden, yer yer ailemden insanlar olacaktı. Kafamda bir kaç karakter vardı belli belirsiz ama gayet iyi biliyordum ki *o karakterler başka karakterleri doğuracak* ya da o karakterler kendilerini ben yazdıkça yazdıracak. (vurgu benim, E. U. A.)

İstanbul Bir Masaldı'nın "Kim, Kimde, Kim İçin Kalmıştı?" başlıklı bölümünde, kırk yedi anlatı kişisi (Olga, Madam Roza, Madam Estreya, Muhittin Bey, Eva, Schwartz, Yasef, Jinet, Anriko, Marsel Algrante, Arap Sedat, Henri Moskoviç, Kirkor Amca, Jülyet, Konsolos Fahri Bey, Ani, Roza, Berti, Nora, İncilâ Hanım, Mösyö Rober, Mösyö Tahar, Mösyö Aldo, Lola, Carlo, Şükran, Hüsnü, Anita, Eleni, Tanaş, Ceri, Marcelina, Harun, Jozef, Niko, Yorgo, Tant Tilda, Mozes, Enrico Weizman, Rahel, Muammer Bey, Madam Perla, Avram Efendi, Mimiko, Lena, Nesim, Mösyö Jak) listelenmektedir ve bu anlatı kişileri hakkında bilgi verilmektedir. Söz konusu bilgilerden bazıları kişilere ilişkin ayrıntılardan, bazılarıysa kişilerin diğer

anlatı kişileriyle olan ilişkisine dair ipuçlarından oluşmaktadır. Anlatının başlangıcında bulunan bu bölüm, içeriği itibarıyla bir biyografi derlemesi gibi görünmektedir. Öte yandan, kişiler hakkındaki bilgilerin ortaya konuş biçimi, düzenli ve nesnel bilgi aktarımını hedefleyen bir biçim değildir: Muhittin Bey için hayatın "kötü bir şaka" olması (Levi 23), Kirkor Amca'nın karısından kendisine midye dolmasını yapmasını isteyememesinin çok anlamlı bir nedeninin bulunması (25), Enrico Weizman'ın İstanbul'a ikinci gelişinin sebebinin çok büyük bir olasılıkla hikâyenin bir türlü anlatılamamış "öteki" anılarını paylaşmak için olması (30) gibi bilgiler, anlatı kişilerinin "kişisel tarihleri"ni çok farklı ve kıyıda köşede kalmış taraflarından kuşatan bir karakter sergilemektedir. Bunun yanında, söz konusu kişisel tarihler birbirleriyle de ilişkilendirilmektedir. Kirkor Amca'nın Mösyö Jak'ın en güvenilir dostu olması (25), Lola'nın Soho'nun kabarelerinde sahneye çıktığı gecelerden birinde Mösyö Rober'e rastlaması (27), Rahel'in Nesim'i bildiği her yerde beklemesi, sevmesi, yaşaması ve anlamaya çalışması (30) durum ve eylemlerine anlatının bu bölümünde yer verilmesi, kişisel tarihlerin fragmental biçimde bir araya getirilmesi ile kişilerarası tarihin de inşa edildiğini göstermektedir. Anlatı boyunca gözlemlenmesi mümkün olan bu iki durum (kişisel ve kişilerarası tarihin aktarımı); birinci durum söz konusu olduğunda biyografik öğelerin kullanımıyla açıklanabilirken, ikinci durumun izahı için, türsel ve kavramsal açıdan, "biyografi" mefhumu yetersiz kalmaktadır. Kişilerarası düzlemde odak artık ne x, ne de y kişisidir: İki veya daha fazla anlatı kişisi arasında kurulan ilişkiyi mümkün kılan zemindir. Bu etkileşim zemini, tüm anlatı kişilerinin yollarını kesiştirir ve hepsini ortak bir

olası dünyanın parçası kılar. Bu yolla oluşturulan imgelem, aktardığı içerik dolayımında işaret ettiği bellek yüküyle birlikte, kolektifleşir. Yani, anlatının pek çok “öznel”i bir araya getirerek ve “öznel olan”ın ötesine geçerek aktardığı hikâyeler ve yarattığı topluluk bilincinin edebî düzlemde var olmasını mümkün kılan, başka karakterler doğuran karakterlerdir; başka bir deyişle, çoğalan anlatı kişilerinin oluşturduğu dizilerdir. Deleuze'ün vurguladığı gibi, yazar “kişisel olan”ın ötesine geçmektedir, böylelikle dünya ile bağımsız ve dolaylı bir iletişim içerisine girmektedir (Marks 125). Bu açıdan edebiyat her zaman kolektiftir, sık sık “bir topluluk, minör bir topluluk icad”ına kalkışır (126).

Bu bağlamda, *İstanbul Bir Masaldı*'yı, "biyografik" olandan "sosyobiyografik"²² olana evrilen hikâyelerin barındığı bir anlatı olarak değerlendirmek bu noktada mümkün görünmektedir. Biyografiyi sosyokültürel dinamikler bağlamında şekillendirerek bireysel düzlemde "toplumsal"ı yansıtan sosyobiyografik öğeler, anlatı kişilerinin birbiri ile ilişkili hikâyeleri toplamında gözlemlenebilir. Anlatı, bütünlüklü bir hikâyeler zinciri olarak ele alındığında, "sosyobiyografi" terimini bir adım daha öteye götürerek, "holo-sosyobiyografi" olarak ifade edilebilecek bir terim çerçevesinde ortaya koyulabilir. Bir topluluğun üyelerine ait tarihin, bu üyeleri ortak bir paydada birleştiren sosyal ve kültürel paradigmaların yansıdığı kişisel tarihler üzerinden bir bütün hâlinde yazılmasını temel alan bütüncül ve toplumsal bir biyografiyi imleyen, "holo-sosyobiyografik"²³ bir anlatı. Biyografi ve tarih

22 Salzman bu terimi, antropoloji öğreniminde kullanılabilecek bir aracı betimlerken kullanmaktadır. Salzman'a göre sosyo-biyografi, "sosyal yaşam ve kültürel anlayışı spesifik bir öznenin gerçeklik algısı üzerinden, o öznenin yaşamı ve deneyimine yansıdığı şekliyle" ortaya koyan, kişisel tarih yazımıdır (77).

23 Bir önceki dipnotta açıklanan "sosyobiyografi" terimine bütüncül, kapsayıcılık bildiren "holo" sözcüğünün eklenmesi, yukarıda ortaya koyulan tanımın gerektirdiği bir durumdur.

arasındaki ilişkinin doğası da bu bağlamda göz önüne alındığında, "holo-sosyobiyoğrafi" teriminin tarih yazımıyla ilişkisi için açıklayıcı bir zemin teşkil edebilir. Portelli'ye göre, sözlü tarihi diğer yaklaşım ve disiplinlerden ayıran temel özellik, sözlü tarihin "biyografi ile tarih, yani bireysel deneyim ile toplumsal dönüşümler arasında kurulacak bir bağlantı arayışıyla, anlatı formlarının yaygınlığını bir araya getirmesi"dir (25). Bu çerçevede anlatı formları, kişisel tarihlerin bir potada eritilerek toplumsal bir biyografinin ortaya koyulmasındaki rolüyle, hâlihazırda var olan tarihin "unuttuğu" tarihlerin ifşasında önemli bir yer tutmaktadır. Portelli'nin üzerinde durduğu bir başka nokta, sözlü tarih anlatısının türünün büyük ölçüde "kişisel olan"la "sosyal olan", "biyografik olan"la "tarihsel olan" arasındaki dengeye bağlı olmasıdır; sözlü tarih, uygulamada genelde bu iki-uçluluğun ortasında kalmakta ve "yaşam"ı "zamanlar"la, biricikliği temsilîlikle, sözlü olanı yazılı olanla bağlantılandırmak rolünü üstlenmektedir (26). Bizim bellek anlatıları olarak ele aldığımız anlatılar için iddiamız, bu anlatıların per se tarih anlatıları olarak kabul edilebilir olmasalar dahi, majör tarihyazımı ve kayıt-alanları dışında kalmış ve kolektif bellek yükü olarak muhafaza edilmiş alanları ifşa eden alternatif-tarihsel nitelik taşıdıklarıdır.

İstanbul Bir Masaldı'nın hemen her anlatı kesitinde, yukarıda genel hatlarıyla ortaya koyulan yapı görülmektedir. Otobiyografik öğelerin parçalı biyografilere dönüşmesi, bu biyografilerin sosyal paradigmlar bağlamında yeniden inşasıyla sosyobiyoğrafik ve bütüncül bir perspektifin devreye girmesiyle holo-sosyobiyoğrafik nitelik kazanması, *İstanbul Bir Masaldı*'nın bir

Bu anlamda, "holo-sosyobiyoğrafi"den kastım, topluluğun üyelerinin kişisel tarihlerine bir bütün olarak yaklaşılması, dolayısıyla topluluğun *bir* özneye işaret edermişçesine sosyal tarih yazımının gerçekleştirilmesidir.

bellek anlatısı olarak değerlendirilmesini mümkün kılan karakteristiklerdir. Levi, bu çalışmada daha önce alıntılanan söyleşisinde söz konusu eserinden bahsederken, "Benim tarihimı oluşturan insanlar vardı. O insanları anlatmam, birilerine duyurmam gerekiyordu." demektedir. Bu açıklama, *İstanbul Bir Masaldı*'nın sosyo-otobiyografik bir yönü olduğuna işaret etmektedir. Bunu anlatıcı da doğrular: "Bir tarihimiz vardı, farklı yerlerde, farklı şehirlerde yaşadığımız, ama sonuçta aynı 'yerde', aynı hikâyede yaşattığımız bir tarihimiz de vardı ne de olsa..." (Levi 709). Bir başka deyişle, anlatı, yazarın kucağından alındığında da bu sosyo-otobiyografik yön, birçok farklı öznenin odakta yer alabileceği ve aynı kolektif imgelem zemininde kendini ifade edebileceği bir edebî düzlem olarak karşımıza çıkmaktadır:

Herkes, 'zamanı geldiğinde', birbiriyle ilgili 'bir şeyler' anlatıyordu, anlatmak istiyordu sanki o hikâyede. Herkes, 'zamanı geldiğinde' biraz başkaları, biraz da kendisi için bir şeyler anlatmak istemişti... Bir şeyler... Solgun, unutulmamış, özel sesleriyle yaşayan, yaşatılmış bir şeyler... O hikâyelerin birilerinden birilerine akması için... Hepten ölmemek, ya da birilerinde bir şekilde kalmak için... (Levi 81)

Anlatıdaki hikâyeleri anlatıcı ya "çevreden" toplamakta (Levi 83), ya anlatı kişilerinden öğrenmekte²⁴, ya da anlatı kişileri –araya anlatıcı girmeksizin– kişisel, kişilerarası, toplumsal tarihlerini anlatıya eklemektedirler. Hikâyenin "sürekli" birilerince anlatılması, akla "sözlü tarihin, varlıklarına dair ayrıntıların çok az bir kısmının izlerini bırakabilecek

24 Anlatıcı "Pırlanta Gerdanlık" başlıklı anlatı kesitinde, olan bitenin bilgisine nasıl ulaştığını ortaya koyarken "ben tüm bunları biraz Kirkor Amca'nın anlattıklarından, biraz da Olga'nın ağzından kaçırdıklarından öğrendim" demektedir (Levi 66). "Kirkor Amca'nın Bakışı" kesiti için Mösyö Jak'ın, "Yelekçi Niko" kesiti için Olga'nın, "Arap Sedat'ın Şakası" için Vedat Bey'in, "Madam Roza'nın Oyunu" kesiti için Mösyö Rober ve Tant Tilda'nın olayları anlatan özneler olarak belirtilmeleri de, bu durumun diğer örneklerinden bazılarıdır.

şahıslardan edinilebilecek –başka bir formda var olması mümkün olmayan– materyale erişimi sağlaması"nı (Peniston-Bird 106) getirmektedir. Ailevi bağlar, aşk ilişkileri, arkadaşlıklar, aynı iş ortamını paylaşan anlatı kişileri arasındaki etkileşim sayısı sürekli artan anlatı kişileri ve bu kişilerin hikâyelerinin anlatılması üzerinden kurgulanmaktadır. "Esterya'nın Yıldızı" başlıklı anlatı kesiti, bu durumu örneklemektedir. Madam Estreya'nın cenaze töreni için bir araya gelenler, kendi hikâyelerinin Madam Estreya'nın kişisel tarihi ile kesişen noktaları üzerinden anlatıya dâhil edilmektedir. Muhittin Bey ile Madam Estreya'nın ilişkisi anlatılırken Madam Roza, Mösyö Rober ve Tant Tilda, Madam Estreya'nın kardeşleri olma sıfatıyla anılmakta; Muhittin Bey'in kişisel tarihi, resme Mösyö Jak'ı eklemektedir. "Estreya'nın Yıldızı" *İstanbul Bir Masaldı*'nın ilk anlatı kesiti olmasına rağmen, hikâye dallanıp budaklanmıştır, veya çoktan dallanıp budaklanmış bir hikâye anlatılmaya başlanmaktadır. Hikâyenin/hikâye toplamalarının alanını genişleten edebî araç, anlatı kişilerini aynı düzlemde buluşturmakta ve bu buluşmaları birbirine eklemleyerek anlatıyı her noktasında yeni bir hikâyeye dönüştürmektedir. Anlatı kişilerinin aynı düzlemde buluşmasını mümkün kılan da, kişilerarası tarihi farklı yönlerden kuşatan bir anlatının kurulmasıdır. "Kirkor Amca'nın Bakışı" başlıklı anlatı kesitinde, Kirkor Amca'nın Barkev Usta'nın yanına çırak olarak verilışı hikâyelenmektedir (Levi 66-80). Bu kesitte, Kirkor Amca ve Barkev Usta arasındaki ilişki çalışma ortamında ele alınırken, aynı ortam üzerinden Hrant Usta, Vahan Usta, Madam Ani, Mıgır Usta, Parsek Dikranyan, Gamlı Serkis, Küçük Arto'nun hikâyeleri anlatıya eklenmektedir. "Kirkor Amca'nın Bakışı"nı takip eden "Yelekçi Niko"

kesitinde Kirkor Amca ve Niko arasındaki dostluk ilişkisi anlatılırken, Ani'den Mösyö Jak'a, anlatı kişileriyle kurulan edebî evren genişlemeye devam etmektedir (80-88). Anlatının hemen her noktasında, bu tür çoğalmalar gözlemlenebilmektedir. "O Cenneti Kimde Yitirmiştiniz?" başlıklı kesitte nakledilen hikâye, Berti'nin kişisel tarihinden yola çıkarak Jülyet'e, Marcelina'ya, Madam Roza'ya, Madam Estreya'ya, Ceri'ye uzanmaktadır (374-388). Çoğu anlatı kesitinde, bir anlatı kişinin "özel" tarihi resmedilmektedir. Bu resmin ayrıntıları, odaktaki anlatı kişinin hikâyesine çağırdığı kişiler ve/veya davetsiz misafirlerin varlıkları tarafından oluşturulmaktadır. "Pırlanta Gerdanlık" başlıklı kesitte Henri Moskoviç'in – sırasıyla– Olga, Kontes ve Fransızca Öğretmeni²⁵ ile olan birliktelikleri hikâyelenir. Moskoviç'in hayatına giren kadınlar üzerinden oluşturulan bu dizi, Moskoviç'in kişisel tarihi ile başka kişisel tarihlerin bağlantılandırılmasını ve söz konusu tarihlerin bir öznenen çok bir topluluğa mal edilmesini mümkün kılmaktadır. İstanbul Bir Masaldı'da oluş(turul)an diziler, ele alınan örneklerin edebî düzlemde işlevselleştirilme biçimlerinde görülebileceği üzere, "biyografik olan"dan "tarihsel olan"a evrilen hikâyelerle, bellek yükünün "minör"ün perspektifinden yeniden üretilmesini sağlar. Bu bağlamda, İstanbul Bir Masaldı, dizilerin çoğalmasıyla sınırsızlaştırılan bir minör anlatı olarak, alternatif tarihsellik sergiler.

-3-

Mario Levi'nin *İstanbul Bir Masaldı* anlatısının olası bellek yüküyle gelen alternatif tarihselliğini çalışmanın bu kısmında irdelenmeye çalışılmıştır.

²⁵ Burada "Kontes" ve "Fransızca Öğretmeni" sözleriyle imlenenler, belirli anlatı kişileri olduğundan bu sözlerin ilk harfleri büyük yazılmıştır.

Anlatının kişiler edebî düzlemde, Deleuze ve Guattari tarafından ortaya koyulan minör edebiyat tanımının teorik bileşenlerinden olan "dizi" kavramı çerçevesinde incelenmiştir. Anlatı boyunca birbirine eklemlenerek çoğalan kişilerin, oluşturdukları dizilerle bir nevi kişisel tarihler silsilesi oluşturdukları gözlemlenmiştir. Bu dizilerin anlatının yapısı ile olan doğrudan ilişkisi *İstanbul Bir Masaldı*'yı, anlatı kişilerinin çoğaltıldığı ve dolayısıyla biyografilerin, kişisel tarihlerin çoğaltıldığı bir yapıt konumuna getirmektedir. Çoğaltılan kişisel tarihlerin ağırlıklı olarak nesnel bilgi aktarma amacına hizmet eden biyografilerden ziyade kişilerin toplumsal etkileşim ağı içindeki yerlerine referansla anlam kazanan sosyo-biyografik öğelerle topyekûn ifşası ise (holo-sosyobiyoğrafı), anlatı kişilerinin kolektif olarak imledikleri grubun bellek yüküne işaret eden bir edebî durum olarak yorumlanmaya açık görünmektedir.

-2-'de ele alınan örnekler hesaba katıldığında, anlatı kişilerinin "dizi"lere dönüşerek metinde var olmalarıyla, anlatıcının diziler aracılığıyla çoğalan anlatı kişilerinin biyografilerinden bu minör yapı çerçevesinde bir holo-sosyobiyoğrafı oluşturarak, alternatif tarihselliği yakalayan bir anlatı ortaya koyduğu düşüncesi desteklenebilmektedir. Anlatının ucunu bucağını belirleyen "baskın" bir merkez, anlatı kişilerinin ve onların çığ etkisiyle büyüyen "holo-sosyobiyoğrafı"lerinin karşısında silikleşmektedir. Bu silikleşme, anlatıyı majör tarihyazımı ve kayıt-alanları dışında bir alanda gönderme yapabilmesi için donanımlı kılmaktadır. Yüzünü nesnel yazımdan öznel aktarıma, merkezden marjine, bireyselden toplumsala çeviren *İstanbul Bir Masaldı*, kurduğu anlatı olası evreniyle aktüel gerçekliğe alternatif bir

dolayımnda yaklaşır. Anlatılan hikâyeler anlatıcının tasarrufunda çağrışım alanlarından ziyade, hâlihazırda var olan ve anlatıcının misafir olduğu olası dünyalar gibi görünmektedir. Anlatı, Madam Estreya'nın hikâyesine "çat kapı" girerek başlayıp "Sonsöz ya da Bir Veda Mektubu" bölümüyle bitmektedir; fakat ne buradaki başlangıç bir "orijin"dir, ne de bitiş bir "son"dur. *İstanbul Bir Masaldı*'da zamanın birinde, bir yerde "olmakta" olan bir hikâyenin varlığı edebî düzlemde (yeniden) vücuda getirilmekte ve bu hikâye, metnin bitişinde bağımsız olarak varlığını sürdürmekte gibi görünmektedir. "Sonsöz ya da Bir Veda Mektubu" başlıklı bölümün ve anlatının son cümlesi "Anlat...tır: "Anlat bana', evet. Anlat bana... Bir kez daha anlat... O ülke için, ülkemiz için anlat... Bana bir kez daha inanabileceğim yeni bir hikâye anlat... Bana daha doğru, daha gerçek, 'korunmasız' bir hikâye anlat... Anlat... Anlat... Anlat..." (Levi 741). Anlatıcı bir tür sayıklamayla, orada bir yerde var olan bir "hikâye"nin varlığını tasdik etmek ister gibidir. "Hikâye" metnin ötesinde devam etmektedir; hikâye, başka bir "tarih"in işaretidir.

B. Bellek ile Karşılaşma: "Tarih Baba'nın kitabı" vs. Yaşama

Yaklaşan Anlatı

Türkiye'nin genç kuşak yazarlarından addedebileceğimiz Markar Esayan, 1997 yılından itibaren Agos gazetesinde yazmaya başlamıştır ve 2001 yılından bu yana aynı gazetenin "Dar Kapı" isimli köşesinde yazılarını yayımlamayı sürdürmektedir. Esayan, *Şimdinin Dar Odası* isimli ilk romanı ile

2004 yılında İnkılâp Roman Büyük Ödülü'ne layık görülmüştür. Yazarın 2005 yılında yayımlanan bu romanının ardından, 2007 yılında *Karşılaşma* isimli anlatısı okurla buluşmuştur.

Karşılaşma, kolektif bellek okuması için ortaya koymuş olduğumuz üstyöntemle belirlenebilecek izleklerin ve imleçlerin kolektif bellek bağlamında anlamlandırılması için oldukça zengin bir anlatıdır. Çalışmamızın bu kısmında bir bellek anlatısı olarak *Karşılaşma*'nın, grup belleğinin edebî düzlemdeki muhafazasını ve bu muhafaza ile işaret ettiği alternatif tarihselliği hangi karakteristikler üzerinden ortaya koyduğu sorusuna odaklanacağız. Bu bağlamda, *Karşılaşma*'yı genel hatlarıyla ele alan kısa bir girişin ardından, anlatıyı anlatı-bellek ilişkisi çerçevesinde anlatı nesnesini şekillendiren somutlaştırma ve organikleştirme düzlemleri ile anlatı aktarımını belirleyen sözleştirme ve kolektifleştirme düzlemleri üzerinden okumaya çalışacağız.

-1-

Anlatıcı tarafından "Gomidas Vartabed'in²⁶ şahsında Anadolu topraklarında ümitleri, emekleri ve hayatları çalınmış tüm insanların anısına" (Esayan 7) atfedilen²⁷ *Karşılaşma*, iki kurmaca "belge" ile başlar. Bunlardan ilki, "İlk Söz" başlıklı bölümdür. Mardiros Bakırcıyan kişisi tarafından

26 Gomidas Vartabed 1869 ile 1935 yılları arasında yaşamış Ermeni müzisyen, müzikbilimci ve din adamıdır. *Karşılaşma*'nın edebî düzleminde bir anlatı kişisi olarak yer alır. Metni kendi olası evreni sınırları içerisinde analize tabi tutmamızdan dolayı, Vartabed incelememizde salt bu düzlemdeki varlığıyla anılacaktır. Öte taraftan, Ermeni kolektif belleği için önem arz eden Vartabed'in *Karşılaşma*'da böylelikle var olması dikkat çekicidir.

27 Buradaki atfın anlatıcıya ait olduğu iddiamız iki nedene dayanmaktadır. Birincisi, bu atıftan önceki sayfada yazar Markar Esayan'ın "Korkunun kadim lisanı sükûneti alt etmek, maziyle karşılaşmak, ve bize, içinde hepimizin onur ve kardeşlikle var olacağı bir dil vermek üzere yaşamını feda eden sevgili dostum **Mrant Dink**'e adanmıştır..." ithafının bulunması ve ithafın arkasından anlatıya geçileceği önkabulüdür. Diğer neden ise, nazaran teknik bir bakış açısıyla ortaya koyulması durumunda, sayfa numaralandırmasının söz konusu atfın bulunduğu sayfadan başlaması ve bunun da ilgili atfın ana metnin dâhilinde değerlendirilmesi gerektiği düşüncesidir.

"yazılan"²⁸ bu kısımda, anlatının Zayrmayr Bey'in hikâyesi olduğu belirtilir. Mardiros ve Zayrmayr aynı hastanede yatan, ölüm döşeğinde olan yakın dostlardır. Zayrmayr, hikâyesinin aktarılması dileğindedir ve Mardiros bunu – yan yana olan odaları arasındaki mütemadiyen kilitli kapının ardından gizlice dinleyerek– öğrenir. Mardiros da dinlediği hikâyeyi, "gönül borcunu ödeyebilmek adına" (11) yazmaya, aktarmaya karar verir. Ardından, hikâyeyi aktardığı kağıtları ve fotoğrafları, çizimleri, resimleri Ermenice bir gazete çıkaran Hagop Sepasdatsi'ye teslim eder. Sepasdatsi metni yayımlamayı kabul edecek bir yayınevi bulamadan ölünce, oğul Sepasdatsi bu uğraşı üstlenir ve sonunda metnin okurla buluşmasını sağlar. Metnin anne karnında geçirdiği bu dönemi, "İlk Söz" ve "İlk söze not"tan öğreniriz. Asıl anlatı bu iki kısmın akabinde başlar, on üç bölümden oluşur. Anlatı-mekânı ile Surp Pırgiç Halk Hastanesi'nin²⁹ bir odasında, anlatı-zamanı ile³⁰ 23 Nisan 1946'da, saat 02:00 civarında kendi ölüm hâlini betimlemesi ile başlayan anlatı, Zayrmayr'ın hayatı üzerinden pek çok anlatı kişisine değer ve son bölümde aynı anlatı mekânı ve anlatı zamanının üç saat sonrasına döner, Zayrmayr'ın ölümüyle sonlanır.

-2-

Karşılaşma'nın başından sonuna pek çok noktasında, anlatının

28 Buradaki yazma edimi, edebî düzlemde gerçekleşmektedir. Bakırcıyan, anlatının içinde yazmaktadır. Bir başka deyişle, anlatmak ve yazmak edimleri *Karşılaşma*'da neredeyse bir ve aynı şey gibi; fakat en sade hâliyle ele aldığımızda, dikkate değer bir eşzamanlılık arz eden iki edim olarak gerçekleşmektedir.

29 Anlatıda Surp Pırgiç Azkayin Hivantanots olarak geçen ve Zayrmayr tarafından "aylazların [ermenî olmayan, yabancı, genellikle Türk] Yedikule Ermeni Hastanesi adıyla bildiği" (Esayan 23), şimdinin Surp Pırgiç Ermeni Hastanesi olarak yorumlanabilir anlatı mekânı.

30 Burada düşünülen tarih, incelememizin ilerleyen bölümlerinde ele alacağımız somutlaştırma düzleminin altışlevlerinden eşzamanlılaştırma ile anlatının geneli için önem arz eden bir ögedir. Bu bağlamda söz konusu tarih yalnızca anlatı zamanını değil, alternatif kronolojik zamanı da imler. "Anlatı zamanı", "kronolojik zaman", "alternatif kronolojik zaman" gibi ilintili kavramlar, incelemede somutlaştırma düzlemine odaklanıldığında açıklanacaktır.

somutlaştırılmasına yönelik edebî edimler gözlemlenebilir. Burada "somutlaştırma"dan kastımız, anlatı aracılığıyla oluşturulan olası evrenin aktüel gerçekliğe yaklaştırılması durumudur. Bu tür bir yakınlaştırma, anlatı öğelerinin toplamının refere ettiği olası evrenin, aktüel gerçekliğin uzantısı olarak tasavvur edilebilmesini mümkün kılar. Söz konusu tasavvur gücü tarihyazımının cansızlaştırırken belleğin canlı kıldığı, yaşamla ilişkilendirdiği tarihselliğin ifadesini bulmasında işlevsel bir zemin hazırlayıcıdır.

Somutlaştırma düzleminde, anlatı pek çok farklı ve pratikte sınırlı sayıda, teoride ise sonsuzca çoğaltılabilir altışlevden faydalanır. Bu altışlevler görselleştirme, işitselleştirme, eşmekânlılaştırma, eşzamanlılaştırma gibi edebî edimlerden mütevellittir. Yapıtta bu edebî edimler hem anlatıda, yani hikâyelemenin ta kendisinde, hem de yapıtın kendisinde, yani elle-tutulur ve gözle-görülür metinde sergilenebilir³¹. *Karşılaşma*'da söz konusu altışlevler anlatıda da, metinde de gözlemlenebilir durumdadır. Zayrmayr, hikâyesini anlatmaya henüz başlarken hikâyeyi okuyanın/dinleyenin ona "eşlik ederken tahayyülünde hiçbir noktanın *silik* kalmasını arzu etmediği[n]den (...) tafsillatlara pek ehemmiyet ver[diğini]" söyler (Esayan 24, vurgu benim, E. U. A.). Anlatılan, her şeyden evvel, "silik" olmamak üzere anlatılmaktadır. Hikâyenin aktarımında düşülmesinden korkulan hatanın betimlenişi "eksik", "yarım", "belirsiz" değil, dolaysız olarak görsellikle ilişkili bir kavramla ortaya koyulur. Ayrıntılar anlatıcı tarafından ziyadesiyle önemsenir. Betimlemede

31 Burada kastettiğimiz durum, bu altışlevlerin anlatı öğelerinin (anlatı kişilerinin ifadeleri ve edimlerinin, anlatı-mekânlarının var olma biçimlerinin, anlatı-zamanlarının yapılandırılışlarının, vb.) analize tabi tutulması durumunda gözlemlenebilir olmasının yanında, metnin duyusallığında da kendilerini sergiliyor olmalarıdır. Ayrıntıların anlatıcı tarafından eksiksiz verilmek istenmesi (24) gibi bir anlatı kişisi edimi ile, metnin bir sayfasına yerleştirilmiş bir toplu fotoğrafın (238) metin ile duyusal olarak ilişkili bir öğe olması arasındaki fark bu durumu örnekler.

ayrıntıcı bir üsluptan el almanın ötesinde, anlatıcı ayrıntılardan okurun/dinleyicinin elini uzattığında dokunabileceği ve bu deneyimleme potansiyeli çerçevesinde var olduğuna inanabileceği bir olası evrenin peşindedir. Metnin yirmi beşinci sayfasında bulunan ve Zayrmayr'ın "itimatlı eller vasıtasıyla [b]izlere ulaşaca[ğına]" emin olduğu (25) hastane odası krokisi, bu durumun belirgin örneklerindendir (Ek 1). Pehlivan Usta'nın Gomidas Vartabed isimli anlatı kişinin rüyalarında gördüklerinin temsili resimlerini görmesi, ardından "[b]izlere de göstermek iste[mesi]" (221) ve göstermesi (222) görselleştirme altışleviyle somutlaştırmanın gözlemlendiği bir başka noktadır (Ek 2). Pehlivan Usta'nın ölümünün ifadesi, siyah zemin üzerindeki bir haç figürü ile görselleştirilir (356) (Ek 3). Zayrmayr'ın kendi ismini tekrar ederken isminin harflerini gözünün önüne farklı dizilişlerde getirmesi (365), anlatının aktarıldığı özneye/öznelerle betimlemeden ziyade Zayrmayr'ın tahayyülündeki görselliğin metne yansıtılması yoluyla dolaysız bir biçimde paylaşılır (Ek 4). Anlatılanın görünür kılınmasına yönelik bu ifade biçimlerinin, hikâyenin deneyimlenebilirliğini pekiştirmek ve dolayısıyla aktüel gerçekliğe olabildiğince yaklaşmasını sağlamak amaçlarına hizmeten olduğunu söylemek mümkün görünmektedir. Anlatıda görselleştirmeye nazaran daha az sıklıkta karşımıza çıkmasına rağmen, işitselleştirme de somutlaştırma düzleminin mekaniğinde işlevseldir. Zayrmayr'ın kendi ismini tekrar ederken "isminin her bir tanesi[nin] gamdaki yedi notaya denk gel[diğini]" keşfetmesi, iki nota dizimi eşliğinde metinde yer alır (366). "Bunu yüksek sesle yapamayacak kadar bitkin" (366) olan Zayrmayr, sesini metinde bulur ve anlatının aktarıldığı özneye/öznelerle duyurur. Benzer bir durum,

Zayrmayr'ın, hâlâ birincil anlatıcı konumunda bulunduğu, ölmenden önceki son sözlerini sarf ederken saat sesi ile anlatımın birleştirilmesinde de görülür:

Bu gördüklerim, ne harika, ne büyüğü şeyler böyle!

Tik

Sabah ezanı kulaklarıma kesik kesik ulaşıyor.

Tak

Tan yeri doğudan kopmuş, dünyayı usulca kucaklıyor.

Tik

Sabahı da gördüm işte! Bu son sabahı da gördüm!

Tak

Hiçbir acı hissetmiyorum artık.

Tik

Gittikçe daha zayıf atan kalbimin, hayat sıvısını pompalarken çıkardığı ses gitgide kısılıyor.

Tak

Hissediyorum bunu.

Tik

Göremeyecek olsam da, biliyorum ki bugün çok güzel bir gün olacak.

Tak

Güneşli, mavi gök kubbenin, insanları yaşam sevinciyle dolduracağı yeni bir gün.

Tik

Başka insanların, başka öykülerin anlatılacağı yepyeni bir gün.

Tak (Esayan 404-405).

Yukarıda alıntılanan kısımda, işitsel öge olan saat sesi ile sözün aktarımı arasında paralellik kurulduğu gözlenir. Bu noktada metin duyusallaşır, sözün aktarımı işitselleşir. Tıpkı görselleştirme altişlevinin yürürlükte olduğu örneklerdeki gibi, anlatı ögesi ait olduğu olası evrenin sınırlarını bir duyu üzerinden somutlaştırarak var olur. Bu somutlaştırma dolayımında da, aktüel gerçekliğe yaklaşır.

Deneyimlenebilen hikâye, mekân bakımından da vücutlanır: Adresler bellidir. Sokak sokak, bina bina resmedilen manzaranın içinde, "Yenişehir'de Serdar Ömer Paşa Caddesi ile Hamam Sokağı'nın bitiştği köşe[ye]" (Esayan 81), "Yeni Kafa Sokağı'ndan tutun, Tavşan, Kılburnu, Köstebek, Dilbaz, Tayyareci Rıza, Marsık, Feylesof, Kaytancı Rasim, Gazino, Mirimiran, Kurdele, Gölbaşı, Fitol, İstifçi, Karakurum sokakları" ile "Feridiye, Turan, Serdar Ömer Paşa, Sakızağacı, Kalyoncu Kulluğu, Taksim, İplikçi ve Irmak caddeleri[ne]" (69), "Kurdele Caddesi'nin yokuşa döndüğü" (262) yere, "Irmak Caddesi'ndeki numara 18'deki binay[a]" (240), "Perşembe Pazarı'ndan Dolapdere'deki kalayhaneye dönerken[ki] Feridiye Yokuşu'n[a]" (68) yapılan vurgular anlatının açık adreslerine işaret eder. Özellikle sokak ve cadde isimlerinde sık sık tekrara gidilir. İlişkili olduğu mekânlar metinde kanıksanabilir hâle gelmesine rağmen anlatı kişilerinin dolaşımı çoğunlukla somutlaşan bir mekân tahayyülü ile aktarılır. Zayrmayr –sözün gelişi– ıssız, karanlık, küf kokan sokaklarda koşup döndüğünde karşısına ne çıkacağını bilmediği köşeleri ardında bırakarak ışıklı ve mamur bir caddeye ulaşmaz: "Irmak Caddesi'nden İplikçi istikametine doğru yürü[r]", "sola dönüp Ömer

Hayyam Yokuşu'nu tırman[ır]" ve "yokuşun nihayetine doğru, Tarlabası'nı Yenişehir'e indiren Kurdele Caddesi'ne sap[ar]" (269). Mekânlar da, güzergâhlar da "olduğu gibi"dir. Bu noktada, anlatı-mekânı ile aktüel mekânlar arasında olası bir denklik sergilenir. Bu olası denklik, herhangi bir anlatı-mekânı ile aktüel mekânın bir ve aynı şey olduğu anlamına zorunlu olarak gelmese de, kurduğu denklikle gelen olası gösterim ilişkisi ve bu ilişkinin yarattığı çağrışım alanının anlatının olası evreninin kurduğu gösterim ilişkileri ağına dahli kaçınılmazdır. Bu türden bir eşmekânlaştırma, anlatı evreni ile aktüel gerçekliği somutlaştırma düzleminde yakınlaştırır; fakat bu iki alanı kesiştirmek gibi bir amaç gütmeyiz. Buradaki temel itki, somutlaştırma üzerinden bir çağrışım alanı yaratmak ve metnin yekûnüyle kurulan gösterim ilişkileri ağıyla söz konusu çağrışım alanını ilintilendirmeye yöneliktir.

Mekân söz konusu olduğunda gözlemlenen somutlaştırma edebî edimi, zaman bakımından iki katmanda gelişen eşzamanlılaştırma altışlevi çerçevesinde saptanabilir. Bu iki katmandan ilki anlatı evreni içindeki zamansal çizgilerin örtüştürülerek anlatı-zamanındaki bölünmelerin önünde sonunda aynı düzleme taşınması (olası-eşzamanlılaştırma), ikincisi ise anlatı-zamanının kronolojik zamanla üst üste bindirilmesi (aktüel-eşzamanlılaştırma) katmanıdır. *Karşılaşma*'nın anlatı-zamanı, ilk elden Mardiros'un Zayrmayr'ı dinlemekte olduğu zamanı içerir. Zayrmayr'ın hikâyesini aktardığı zaman ise, ana anlatı-zamanıdır. Bu iki zamanın dışındaki kırılmalar gözlemlense de yoğunluk sergilemez. Yukarıda sözünü ettiğimiz katmanlardan ilki olan olası-eşzamanlılaştırma, Zayrmayr'ın aktardığı hikâyede başat olan anlatı-zamanıyla aktarımın gerçekleştiği anlatı-

zamanının kesişmesi ve anlatıcının okurun metne dahlini sağlayan anlatım mesafesizliğini yaratması durumlarında gözlemlenir. İlk durumu ele alırken anlatının temelde göz önüne alacağımız kısımları, Mardiros'un metne – oluşan boşlukları tamamlamak amacına binaen olduğunu belirterek– ilâve ettiği ve şimdiki zaman kipinin kullanıldığı kısımlardır. Mardiros "İlk Söz"de şöyle söyler:

Dostum hikâyesini anlattığı esnada –prostat kanseri olduğum için– bir ara ayakyoluna gitmem lüzum etti. O kısa süre zarfında anlatımda tabii bir boşluk oluştu. Bu kısmı boş bırakmak yerine, hikâyenin genel mizacına münasip olacak şekilde tamamladım. Yedinci bölümün hemen başında yer alan bu ilaveyi italik karakterle belirtmeyi, olur da hatırlınızdan çıkar diye münasip buldum. (Esayan 13)

Metnin henüz başında karşılaştığımız bu vurgu, anlatının sürekliliğine yönelik olarak gerçekleştirilmiş bir tashihi, dolayısıyla anlatının aktarımında hedeflenen devamlılığı imler. Öte taraftan, ilgili kısmın anlatıcısının Zayrmayr olmadığı da, sadece yukarıdaki alıntıda sözü geçen bölüm için, belirtilir. Anlatının başka noktalarında da benzer bir teknikle yazılmış kısımlar mevcuttur. Anlatı kişilerinden Emine Hanım'ın uykuya dalışı "Kocasına 'Allah rahatlık versin' dedi ve *gözlerini kapattı*." (Esayan 137) sözleriyle anlatılır. Anlatı kişilerinin aktif özneler olarak gerçekleştirdikleri edimlerin dışındaki anlatı öğeleri, genellikle italik yazımla tamamlanır. Yukarıda da değindiğimiz üzere yedinci bölümün başındaki iki sayfalık kısım (195-196), Mardiros'un kaleminden ve Zayrmayr'ın ağzından aktarılır. Anlatı sona ererken

Zayrmayr'ın ölümü, yine kendi ağzından; fakat tanımlanmamış anlatıcı tarafından italik yazımla betimlenir (405-407). Anlatıya zorunlu olarak tamamlayıcı olmaksızın eklemlenmiş bazı sözler (313), şiirler de (241) italik formdadır. Sözünü ettiğimiz tamamlamalara alternatif sayılabilecek bir durum, Zayrmayr'ın hikâyelemesinin sekteye uğradığı bir noktanın "başka söz etmiyo..." (115) ifadesinin yarıda kesilerek ortaya koyulup müteakip dördüncü bölüme "ağzımdan gelen kan şiddetlendi dostlar" (119) sözleriyle devam edilmesidir. Burada anlatının sürekliliği, tamamlamaya tabi tutulan diğer kısımların aksine, anlatıcı Zayrmayr'ın tasarrufuna bırakılır. Bu örnekleri bir arada düşündüğümüzde karşımıza çıkan tablo, anlatının aktarım zamanının hem Mardiros'un yaptığı tamamlamalarda, hem Zayrmayr'ın aktarımında, hem de tanımlanmamış anlatıcının metne müdahil olduğu kısımlarda anlatı-zamanının bir "şimdi" oluşturacak şekilde biçimlendiğini gösterir.

Metinde sık sık, anlatıcı ve anlatı ile okur arasındaki mesafeyi yok edecek biçimde, anlatının aktarıldığı özneye/öznelere seslenilmesi, olası-eşzamanlılaştırmanın görüldüğü ikinci durumdur. Zayrmayr hikâyesinin henüz başında "ey dostlar" (Esayan 22) seslenişiyle dinleyenine/dinleyenlerine/okuruna/okurlarına yönelir. Onlara "kısa bir vakit" (23) misafiri olacakları hastane odasını betimlerken onları kendisine eşlikçi sayar (24). "Bildiğiniz üzere" diyerek cümleye başlar, "Örnek mi?" ve benzeri retorik sorular sorar (72). "Sevgili okuyucular"dan Pehlivan Usta ile Gomidas Vartabed'in Paris'te yaşadıklarının anlatılacağı bölüme de zaman ayırmaları ricasında dolaysızca bulunur (192). Bu seslenişler, anlatıcının içinde bulunduğu anlatı-zamanıyla, aktarımın öznesinin/öznelerinin içinde

bulunduğu kronolojik zamanı ilişkilendirir³². Bu ilişkilendirme, anlatının zamanla kurduğu ilişki bakımından ele alındığında, tıpkı sözlü edebiyatın performans metinlerinin bağlamsallığında söz konusu olduğu gibi, okurun metnin içine çekildiği her aktarımda yenilenen bir şimdiki zamana işaret eder.

İkinci katman olarak belirtegeldiğimiz aktüel-eşzamanlılaştırma katmanı, metnin farklı noktalarında kronolojik zamana yapılan atıflarda kendini gösterir. Anlatıda "İlk Söz"ü izleyen "İlk söze not" kısmında çerçeve anlatıcı Mardiros'un ölüm tarihi "12 Ağustos 1947" olarak belirtilir (Esayan 15) ve nota "Ağustos 2007" tarihi düşülür (16) ve kronolojik zamanda belirli bir noktaya tekabül eder. Anlatıda ilk defa bu noktada kronolojik zamana atıfta bulunulur. Metnin geri kalanında da bu durumu gözlemlemek mümkündür. "Varlık Vergisi" altbaşlığında "12 Kasım 1942" olarak düşülen (240), "Tarih 15 Mart 1944. Günlerden Çarşamba." ifadesiyle işaretlenen (303), anlatının son bölümü olan on üçüncü bölümün başında "23 Nisan 1946 / 05:00" olarak belirtilen (313) tarihler, anlatı olası evreni içerisinde tutarlılık sergiler. Burada vurgulamamız gereken nokta, metince kronolojik zamana yapılan atıflara getirdiğimiz bu yorumun metnin kendi dışında bir "tarih"e gönderme yaparak o "tarih" ile bir ve aynı zamansallığı paylaşıyor olduğu düşüncesinden hareket etmediğidir. Bu tür göndermelerin, anlatı olası evreninin kendi sınırları dâhilinde bir tarihsellik oluşturarak onu kronolojik zamana paralel bir zamansal eksene yerleştirmesi söz konusudur. Böylelikle yakalanan aktüel-

32 Söz konusu ilişki, aktüel eşzamanlılaştırma bağlamında inceleyeceğimiz anlatı-zamanı ve kronolojik zaman ilişkisinden farklıdır. İkinci katmanda anlatı-zamanıyla yapılan göndermeler kronolojik zamanda karşılık bulur, bu göndermelerin ta kendileri incelemenin nesneleridir. Burada, anlatı-zamanının kronolojik zamanın "şimdi"si ile bağlantılanması, ortaya çıkan bağlantının ötesinde bir oluşuma işaret eder. O da, anlatının bu bağlantı sayesinde bir farklı zamansal düzlem kurması, metnin bulunduğu tüm bağlamlara ait bir şimdiki zamanı göstermesidir.

eşzamanlılaştırma, anlatı olası evrenini aktüel gerçekliğe yakın kılan ve aktarımı somutlaştırma yoluna giden bir altışleve dönüşmektedir.

Yukarıda örneklediğimiz iki tür eşzamanlaştırma altışleviyle ortaya çıkan tablo, bizi metnin "şimdi"si³³ ve "tarih"ine³⁴ götürür. Gönderildiğimiz bu iki zaman, metnin bünyesinde buluşur. Hem anlatının her bir aktarımını kapsayacak "şimdi", hem de kronolojik zamana yapılan göndermeler ile oluşan "tarih", metne içkindir. Bir başka deyişle, aktüel gerçekliğin kronolojik zamanına metince yapılan göndermeler, anlatı olası evreni ile aktüel gerçeklik arasındaki ilişkinin katmanlarından birini oluşturur. Metin, aynı zamanda, aktarım esnasında kurulan "şimdi" aracılığıyla kendini sürekli bir şimdiki zamanda var eder ki bu durum belleğin tarihe çektiği şahtır: Lineer, ilerlemeci, kuru zamana karşılık noktasal ve aynı zamanda bütünsel, doğurgan bir "şimdi". Bu iki zamana yapılan göndermeleri kendinde toplayan metin, kronolojik zaman ile sabit bir şimdiki zaman arasında bir bağlantı zemini görevini görür. Böylelikle, aktüel gerçeklik ile anlatı olası evreni arasındaki yaklaşıma, zaman bakımından da sağlanmış olur.

Somitlaştırma düzlemi görselleştirme, işitselleştirme, eşmekânlaştırma, eşzamanlılaştırma altışlevlerinin saptandığı anlatı öğeleri ele alındığında yukarıda sözünü ettiğimiz yaklaşmanın çok yönlü olarak gerçekleştiğini söylememiz mümkün hâle gelir. Bu yaklaşmanın sonuçlarından biri ve *Karşılaşma*'nın bir bellek anlatısı olarak değerlendirilmesi için işlevsel, metnin öznenin deneyim alanına aktüel

33 Burada "şimdi" ile kastettiğimiz, doküman-yapıtın içerisinde bulunduğu aktüel gerçekliğin kronolojik zamanından bağımsız olarak her aktarımda yeniden kurduğu bir şimdiki zamandır.

34 Burada "tarih" ile kastettiğimiz, metnin olası olarak aktüel gerçekliğin kronolojik zamanıyla ilişkilendirdiği zamanlar bütünüdür.

gerçekliğe alternatif bir düzlem olarak eklemlesmesidir. Söz konusu eklemlesme, anlatıyı deneyimlenebilir kılarken işaret edilen bellek imgeleminin aktüel gerçekliğe mesafesini azaltır. Öyle ki, hikâye Zayrmayr'ca "ne hayali bir öykü, ne de bir masaldır hiç yaşanmamış. Bu hikâyedeki her şey doğrudur..." (Esayan 22). Anlatının kendini böylece var etmesi, taşıdığı bellek yükünü aktüel gerçekliğin sınırlarına yığar.

Somitlaştıırma düzleminde belirli bir altışleve atıfta bulunmaksızın son olarak ele alacağımız örnek, "İlk söze not"ta hem anlatı kişileri olan Zayrmayr Parseğyan'a ve Mardiros Bakırcıyan'a, hem de kitabın yayımlanmasını sağlayan Hayykitap yöneticilerine edilen teşekkürdür. Bu teşekkür, anlatı kişilerinden olan Parseğyan ve Bakırcıyan'dan ziyade Hayykitap yöneticilerine yöneldiği noktada, anlatı olası evrenini aktüel gerçekliğe yaklaştıran bir meta-referans olarak yorumlanmaya açıktır. Doküman-yapıt, Hayykitap tarafından İstanbul'da, Eylül 2007'de yayımlanmış ve "İlk söze not"a düşülen tarih de anlatı-zamanında Ağustos 2007'ye tekabül etmektedir. Bu bakımdan aktüel-eşzamanlılaştırma altışleviyle de ilişkilendirilebilecek bu meta-referans, her hâlükarda anlatı ile aktüel gerçeklik arasındaki çekime hizmet eder.

Organikleştirme düzlemi olarak betimlediğimiz düzlem, genelde gördüğü işlevin anlatı nesnesini şekillendirme olması açısından somutlaştıırma düzlemi ile benzer bir konuma sahip olmakla birlikte niteliksel olarak ondan ayrılır. Somutlaştıırma anlatının kurduğı olası evrenin aktüel gerçeklikle arasındaki yakınlaşma olanağını ifşa ederek bir tasavvur imkânı yaratırken, organikleştirme anlatının iç dinamiklerinde kendini gösterir ve

anlatının mekaniği bakımından işlevsel bir düzlemdir. Anlatının sınır(lar)ını ve/veya merkez(ler)ini hareketlendiren, yapısını hiçleyen veya değilleyen ve/veya değişime uğratan, anlatının parçalarını düzenleyen iç mekanizmalar oluşturur. Böylelikle anlatı olası evreni ile aktüel gerçeklik arasındaki yaklaşıma bir dizgi³⁵ kazanır. Dizgi, ancak ve ancak organik bir doğa kazanmış anlatıda tezahür eder. Anlatı böyle bir karakteristik sayesinde deneyimlenebilir kılınır, belleğin metin aracılığıyla yansıtılmasını³⁶ sağlar. *Karşılaşma*'da organikleştirme iki izlek üzerinden gözlemlenebilir durumdadır. Bu izleklerden ilki, anlatının yönünün belirlenmesinde aktif olan anlatı kişilerinin bellek figürleri olarak inşasıdır.

Organikleştirmenin ilk izleği olan bellek figürleri inşasını ele almaya anlatının başında karşılaştığımız Şirag Dayday'dan, Zayrmayr'ın kendi babasına tercih ettiği bir baba figüründen başlayabiliriz. Parsoğlu/Parseğyan ailesinin komuşusu olan Şirag Dayday, Zayrmayr için pek çok açıdan rol modeli konumundadır. Şirag Dayday'ın büyük bir kütüphanesi, edebiyata yoğun ilgisi vardır ve kendisi aynı zamanda mürettiptir. Onun bu mesleğe dair bilgisi, "Ermenilerde matbaayı kuran Tokat'lı Apkar'ın sülalesinden geli[şinden]" kaynaklanır (Esayan 32). Şirag Dayday'ın yazıyla ve kitaplarla kurduğu ilişki hem kişisel tarihinde yazının muhafazasını meslek edinmiş bir gelenekten gelmesiyle, hem de "kitaplar[ın] ne sırlar, ne hikâyeler saklıyor"

35 Burada "dizgi"den kastımız, bir formun kesinleşmesi durumuna işaret etmek değildir. "Dizgi" Deleuze ve Guattari'nin *Kafka: Minör Bir Edebiyat İçin*'de ortaya koyduğu "düzenleme" kavramına, edebî bütünlüğü katı bir biçim gereği üzerinden ifade etmemek amacını gütmesi bakımından yakın düşer. Fark şudur: "Düzenleme", Kafka metinleri çerçevesinde kolektif sözcelem ve mekanik arzusun düzenlenişi olarak bağlamsallaşırken (Deleuze ve Guattari 117); "dizgi" anlatı öğelerinin geneline yönelik bir düzenlenişe işaret eder ve anlatı bünyesindeki tüm eklemlenme biçimlerini, pek çok olası altişlev ve edebî tekniği kendine içkin kılarak kapsar.

36 "Yansıma" burada pür "mimesis"ten ziyade bellek tahayyülünün metin vasıtası ile görünür hâle gelmesi anlamında kullanılmaktadır.

olduğunu bilmesiyle (34) bağlantılı olup onu Zayrmayr'ın tahayyülünde her şeye hakim bir yazı ustası olarak tanrılaştırır. Şirag Zayrmayr'ı eğitir, onu kitaplarla tanıştırır, kendindeki bilgiyi ona aktarmaya çalışır:

Hayeren [*Ermenice*] kitapların bir çoğu onun ellerinden çıkmıştı.

Onları teker teker raflarından alır, "İşte bu bir Zohrab", "bu bir Çarents", "bu bir Zabel Asadur", "bu ise bir Zabel Esayan" diye takdim eder, benimle tanıştırdı. Misak Medzarents'ten, Bedros Turyan'a şiirler, Hagop Baronyan'dan beni katıla katıla güldüren komik pasajlar okurdu. Krikor Zohrab'la yakın arkadaşlıkları olduğunu, vakitsiz ölümüne değin sık sık görüştüklerini anlatırdı bana. (Esayan 32)

Zayrmayr, "Açıkçası Şirag Dayday tüm bu hikâyeleri bana niçin anlatıyordu bilmiyorum; daha yedi yaşında bir sübyandım çünkü..." der (Esayan 33); fakat Şirag Dayday'ın onun üzerinde "hatırası gittikçe efsaneleşen bir tesir" (36) sahibi olduğunu da söyler. Zayrmayr için Şirag Dayday, onun "içinde bulunduğu her vaziyeti bilen, hareketleri[n]i tasvip veya muhakeme eden bir ilah gibi"dir (36). Kendinde topladığı bellek yüküyle ve "asla görülmemesi, şahit olunmaması lüzum eden şeyler görecektense kadar çok yaşa[mış]" olmasıyla (34) Şirag Dayday, Zayrmayr için başlı başına ve unutulamaz bir tarihi imler.

Anlatı ilerler ve Zayrmayr'ın "Size O'nu anlatacağım..." (Esayan 63) sözüyle başlayan ve Pehlivan Usta'nın hikâyesini anlatmaya giriştiği noktaya varırız. Onun hikâyesini anlatmak, Zayrmayr için başka hikâyelerin de anlatılmasını ve Hafıza'nın derinliklerinde kalanların çağırılmasını mümkün kılacak bir edimdir:

O'nu anlatırken, pek çok şey daha anlatmış olacağım. Belki daha evvel hiç anlatılmamış, hiç dinlenmemiş, hiç duyulmamış, ya da bilakis, bir zamanlar çok iyi bilinen, ama hafızanın huzura çağırmaktan imtina ettiği şeyler... Geçmiş zaman hayaletlerinin gardiyanlığında sesini soluğunu kaybedenler... O'nun hayatını anlatmakla, konuşmaya³⁷ başlamış olacağız aslında. Böylelikle, korkunukadimlisanısükûnet, yerini buzlarından çözölen taze bir hafızaya, cesur bir karşılaşmaya bırakacak. (Esayan 63)

Pehlivan Usta'nın hikâyesine içkin birçok hikâyeyi ve durağanlaşmış belleği canlandıracak olan anlatı, onu en başından bir bellek figürü olarak tanımlamış olur. Bu tanımlama anlatının devamında çok yönlü olarak desteklenir. Zayrmayr, Pehlivan Usta'nın "hatıralarını onları bir hazine gibi saklayacak itimatlı bir dosta emanet etme niyetinde" olduğunu (Esayan 188) söylerken bunun "tıpkı şu an [kendisinin] [b]izlere yaptığı" gibi bir eyleme işaret ettiğini ekler³⁸. Hikâye anlatı kişileri arasında taşınır ve aktarılacak, bilinmek istenir. Bu zincirde geriye gidildiğinde kaynak kişi olan Pehlivan Usta, bilgiyi taşıyan bir aktör, bir bellek figürü olarak görülebilir. Nitekim "tanımadığı halk, duymadığı dil, yabancı kaldığı hiçbir anane kalmamış" Pehlivan Usta (203), farklı kolektif bellekler arasında taşınım ve iletişimi sağlayan bir nevi Babil balığıdır³⁹. Zayrmayr, birlikte deneyimledikleri olaylarda Pehlivan Usta'nın hemen birçok alandaki bilgisinin enginliğini fark

37 Burada "konuşma" eylemine yapılan vurgu, sözelleştirme ve kolektifleştirme düzlemlerinde yeniden ele alınacaktır.

38 Yirmi sekizinci dipnotta belirtilen durum buradada söz konusudur. İlgili yoruma sözelleştirme ve kolektifleştirme tartışılırken tekrar göndermede bulunulacaktır.

39 Bilim kurgu-komedi türsel niteliklerini taşıyan ünlü anlatı *Otostopçunun Galaksi Rehberi*'nde (Adams, Douglas. *The Hitchhiker's Guide to the Galaxy*. Londra: Pan Books, 1979.), kulağa sokulduğunda tüm dillerin anlaşılmasının mümkün olduğu küçük sarı bir balığa atfedilen isimdir. İngilizce orijinali "babel fish"tir.

edip duruma hayret ederek "Bu adam [Pehlivan Usta] her şeyi bilmek mecburiyetinde miydi? Değildi belki amma, her şeyi de biliyordu." (299) der. Pehlivan Usta, Zayrmayr'a bellek yükünü ve bilgisini aktaran bir anlatı kişisi olarak Şırag Dayday gibi bir bellek figürüdür. Usta'nın bir bellek figürü olarak gerçekleştirdiği edimlerden ikisi, bu bağlamda öne çıkar. Geçmiş şimdije taşıyan bir bellek yükünü aktarmasının yanı sıra, Pehlivan Usta doğrudan ilişkili olduğu Ermeni kolektif belleğinin mühim öğelerinden *Medz Yeğern*'i⁴⁰ düzenli olarak ve kendisinin belirlediği ritüeller toplamı aracılığıyla anar:

Nisan ayına girdi mi değişiyor, Usta. Bazı müslüman kardeşlerin Ramazan ayında yaptığı gibi, işi aksatıyor, içine kapanıyor, suratı hep asık geziyor. 24 Nisan'da ise kalayhane kapalı oluyor. Pehlivan Usta oruç tutuyor o gün. Şişli Mezarlığı'na gidiyor. Orada bir yakını yattığından değil, rivayete göre mezarlığın tam ortasındaki dev çınar ağacının altında isimsiz Tehcir kurbanlarının kemikleri varmış, ondan...

Tüm Tehcir kurbanları ve Vartabed'i için dua ediyor. (Esayan 234)

Pehlivan Usta'nın *Medz Yeğern* anması, kolektif nitelik sergileyen herhangi bir grubun kendi belleği için önem arz eden herhangi bir bellek nesnesini (olay, kişi, düşünce) anarkenki ritüellere benzer şekilde bireysel düzlemde sergilenir⁴¹. Bu durum, Pehlivan Usta'nın bir bellek figürü olarak kendinde mevcut bellek yükünü, kolektivite çerçevesindeki anma formlarıyla aktardığını ve bireysel olarak gerçekleştirdiği edimlerle kolektifi dolayladığını gösterir.

Anlatının yönünü çizirken başat konumda olmayan bazı anlatı kişileri

40 *Medz Yeğern*, Ermenice'de "Büyük Felaket" anlamına gelen ve 1915 olaylarına işaret eden bir ifadedir.

41 Bu husus, kolektifleştirme düzleminde yeniden ele alınacaktır.

de belleğe dair unsurları ve anımsama edimini öne çıkararak anlatıya dâhil olurlar. Bu anlatı kişilerine üç belirgin örnek verilebilir. İki Pehlivan Usta'nın kuzeni Gomidas Vartabed'dir. Vartabed'in bir bellek figürü olarak anlatıda yer alması, diğer bellek figürlerine nazaran iki yönlüdür. Vartabed bellek nesneleri biriktirmek yönünde gerçekleştirdiği edimler açısından aktif bir bellek figürü iken, hikâyenin devamında belleği reddederek unutuşu seçmesi bakımından belleği *via negativa* tasdikler. Vartabed, Osmanlı topraklarını gezerek Ermenice, Kürtçe, Türkçe, Farsça halk türkülerini, ezgilerini ve söylencelerini derler (Esayan 180). Bu yolla kendi uzmanlık alanı çerçevesinde bir bellek yükü oluşturur. Anlatı-zamanıyla 1910'da kuzeni Pehlivan Usta ile birlikte İstanbul'a göçer, kısa bir süre sonra "o meşum saat" gelir ve *Medz Yeğern* gerçekleşir (182). O zamana kadar aktif bir bellek figürü olarak anlatıya dâhil olan Vartabed, Tehcir ve *Medz Yeğern* deneyimlerinin ardından kendini dış dünyadan koparır. Bu kopuşun Vartabed tarafından bilinçli olarak mı gerçekleştirdiği, yoksa "acı hakikatlere karşı, hiç olmazsa ruhu kurtarmak ve ümidi daha sonraki günlere taşımak için aldığı ihtiyati bir tedbir" olarak mı alındığı Pehlivan Usta'ca sorgulanır (218). Usta'nın bu konudaki hissiyatı, Vartabed'in bunu özgür iradesiyle "[m]illetinin ve kendisinin yaşadığı acı hadisenin sonuçları ile boğuşmak istemiyor" olduğudur (218). Vartabed bu noktada unutuş edimi ile travmanın ciddiyetine işaret eden bir anti-bellek figürüne dönüşür ve bu yolla metnin kolektif bellek ile olan ilintisini ifşa eder. Örneklerden ikincisi Rakım Efendi'nin karısı Emine'dir. Pehlivan Usta ile aynı mahallede yaşayan Rakım Efendi, Ermeni komşularından pek hazzetmeyen ve oldukça asabi bir adamdır. Karısı Emine ile sohbet ederken Emine'nin

kendisine Demircigiller ailesini hatırlayıp hatırlamadığını sorması üzerine "Belalarını buldular, ne olacak!" cevabını verir (136). Bu cevaba ve hemen ardından gelen, Ermeniler'in "[v]atan hainliği etmiş; memlekete isyan, Müslümanlığa küfür etmiş" oldukları açıklamasına ikna olmayan Emine, olan biteni anımsamak için kendi belleğine başvurur:

Hafızasını zorlamaya, o günlere dönmeye çalıştı. Ermeniler nasıl insanlardı, o günlerde neler olmuştu, bunca insan birdenbire nasıl ve neden ortadan kaybolmuştu, en mühimi de niçin onun tüm bunlardan haberi yoktu? Nedense her şey donmuş gibiydi hafızasında. Dile kolay, neredeyse çeyrek asır geçmişti o günlerin üzerinden. Derken, hafızasında bir şeylerin kıpırdadığını, canlandığını hissetti. Silik resimlerdi gördüğü. Bölük pörçük, birbirinden kopuk hafıza enstantaneleri... Yüzleri gölgeli insanlar, ağlayan çocuklar, suskun helalleşmeler, geceleri yükselen feryatlar ve silah sesleri, eksilen, hep bir eksilen tanıdıklar ve sessizlik... Üzerlerine bir uğru gibi çöken bir sessizlik. (Esayan 136-137)

Emine'nin çağırmaya çabaladığı bellek yükü, karşılaştığı tepkiye akis olarak anlatıya eklemlenir. Rakım Efendi'nin sunduğu resmin karşısına Emine'nin hatırladıkları çıkarılır. Dolayısıyla Emine'nin varlığı da, diğer bellek figürlerinin yerine getirdiği işlevlere benzer olarak, söz konusu bellek yükü ile işaret edilen öğelerin anlatının geneline yayılmış kolektif bellek imgelemine ait olduğunun imlenmesini mümkün kılar.

Ele alacağımız üçüncü örnek ise Armine'dir. Anlatının Armine'ye ilişkin kısmı son derece kısa ve anlatının genel çerçevesi düşünüldüğünde

minördür; fakat anlatıya dahli Ermeni kolektif belleğine ait Tehcir ve *Medz Yeğern* unsurlarını çağırır. Tehcir sırasında annesini ve babasını ölümüne tanık olan Armine, Reşit isminde bir Kürt genci tarafından saklanır ve onun yardımıyla İstanbul'a ulaşır. İstanbul'da karşısına çıkan Pehlivan Usta'ya, yaşadığı travmayı atlatmak için neler yapabileceği konusunda danışır. Armine'nin anlatıya eklemelenme sebebi ve bu eklemelenmeyi gerçekleştiren anlatı öğeleri, Ermeni kolektif belleği ile doğrudan ilişkili unsurlardır. Bu açıdan Armine'nin, kendisi dolaysız bir bellek figürü olarak anlatıda yer alıyor olmasa da, anlatıya eklemelenişindeki unsurların niteliği bakımından bellek figürleri ile bir arada değerlendirilmesi mümkündür.

Bellek figürleri ve bellek yükü ile ilişkilendirilmiş anlatı kişileri, anlatının sürekliliğini sağlayan iç dinamiğe yukarıda örneklenen biçimlerde hizmet eder. Bellek yükünü onama (Şirag Dayday ve Pehlivan Usta'nın konumları), değilleme (Rakım Efendi vs. Emine), hiçleme (Gomidas Vartabed'in unutuşu) yollarıyla farklı edimler sergileyen bellek figürleri, anlatıyı çeşitli merkezler üzerinden aynı dolayım, aynı kolektif bellek imgeleminin çağrışım alanına taşır. Bunu yaparken bellek yükünü anlatı kişileri üzerinden daimî olarak işlevselleştirir.

Ana bellek figürlerinin (Şirag Dayday, Pehlivan Usta, ana anlatıcı olan anlatı kişisi Zayrmayr) anlatıdaki varlıklarının hayatta oldukları sürece idamesi de ayrıca dikkat çekicidir. Anlatı Zayrmayr'ın doğumuyla başlar (29), ölümüyle sonlanır (407). Şirag Dayday'ın ölümünden sonra ona ve ona dair hikâyelere yapılan göndermeler yok denecek kadar azdır. Pehlivan Usta'nın anlatıya dâhil oluşu, Zayrmayr ile tanışmasıyla gerçekleşir (68) ve ölümüne

değin sürer (357). Bu anlamda anlatı, yaşayan anlatı kişilerince taşınan ve işaret edilen bellek yüklerinden müteşekkildir.

Bellek figürlerinin inşasından sonra anlatıda organikleştirmenin belirgin olduğu ikinci izlek, doğaüstünün kullanımıdır. Pehlivan Usta'nın iyileştirdiği hastalarla (Rakım Efendi ve Emine'nin oğlu Yusuf gibi), simyacılığı sayesinde Varlık Vergisi günlerinde ekonomik çıkmaza düşenler için döktüğü altın külçelerle (Esayan 246) onun doğaüstü yeteneklere sahip olduğunu öğreniriz. Anlatıda karşılaşılan çözümsüzlükler ve olumsuz koşullar, doğaüstü öğelerle kurulan mekanizmalarla aşılr. Pehlivan Usta bir nevi *deus ex machina* olarak sıkıntılı durumlara ya diğer anlatı kişilerinin kendisine başvurması, ya da kendisinin ilk elden müdahil olması yoluyla çözümler getirir. Burada Pehlivan Usta dolayımında kullanılan doğaüstü, anlatıya devinim kazandırır. Anlatıya içkin olan sapmalar, kriz noktaları doğaüstünün farklı formlardaki kullanımıyla hareketli anlatı merkezine belirli bir rota kazandırır. Anlatı kişilerinin anlatı olası evreninin gerçekliğine adapte olmalarını sağlar⁴². Bu adaptasyon, anlatının devamlılığını sağlayan bir iç dinamik olduğundan organikleştirme düzleminde değerlendirilebilecek bir edebî altışlevdir.

Sözelleştirme düzlemini, anlatının aktarımında⁴³ rol oynayan ve anlatının söylemsel tavrını belirleyen edebî edimlerin biçimlendiği düzlem olarak nitelenmek mümkündür. Türsel özelliklerin, üslup çerçevesinde addedilebilecek niteliklerin, dile anlatıcı tarafından kazandırılan tavrın inceleme konusu edilebileceği bu düzlem, anlatıcının anlatıyla ve okurla olan

42 Doğaüstünün sosyal adaptasyonla olan ilgisi için Ulusoy Aranyosi'nin "Edebiyatta Büyülü Gerçekçiliğin 'Büyü'sünün Menşei Üzerine: Sosyal Adaptasyon Araçları Olarak Masallar" (*Millî Folklor* 12.91 [Sonbahar 2011]: 189-194) makalesine başvurulabilir.

43 Burada "aktarım", dil felsefesinin temel koyucu kavramlarından "articulation" (İng.) ve/veya Foucault'nun terminolojisindeki "enunciation" (Fr.) ile paralel düşünülmelidir.

ilişkinin irdelenmesi açısından işlevseldir. Söz konusu ilişki anlatıcı, okur ve anlatı arasındaki mesafelerin ifşası açısından belirleyici olduğundan, bu düzlemin, bellek anlatısının aktarımına kazandırılan niteliklerin incelenmesi bakımından yararlı olacaktır. *Karşılaşma* bu düzlem üzerinden incelemeye tabi tutulduğunda, anlatıcının anlatıyı yazısallıktan sözleşmeye evrilten niteliklerinin öne çıktığı görülmektedir. Anlatının sözleşme biçimleri, bellek yükünün anlatı olası evreninde nasıl tezahür ettiğini ve sözel edebiyatın kolektif belleği muhafaza açısından yarattığı zemini anlamak açısından dikkat çekicidir. Sözleştirme düzleminde ele alacağımız noktalar hikâyelemede anlatıcı-okuyucu(lar)/dinleyici(ler) arasındaki mesafe(sizlik), rivayet formunda olay aktarımının baskın olması ve türsel geçişlerdir. Somutlaştırma düzleminin altişlevlerinden biri olarak ele aldığımız eşzamanlılaştırmanın da gözlemlenebildiği ilk durum, sözleştirmenin göze çarptığı bir yapıyı imler. Anlatıcı Zayrmayr, okuyucuya/dinleyiciye "ey dostlar" (Esayan 22) diyerek seslenir, kendisiyle hikâyesini aktardığı özne(ler) arasındaki bir aradallığı "eşlik etme" eylemiyle özdeşleştirir (24). Cümlelerinde "bildiğiniz üzere" (72), "sevgili okuyucular" (192), "yok sevgili okuyucu" (298) ifadelerine yer verir. Anlatıcının okuyucu ile kurduğu diyalog, yazıya dökülmüş anlatıyı aslında icra edilen bir performans anlatısına yaklaştırır. Yazı hareket kazanır, anlatı sözleşir. Okuyucunun anlatı olası evrenine dair bilgisi, hatırladıkları, anlatılana geliştireceği tepkiler öngörülerek hikâyeleme gerçekleştirilir. Bu durum, anlatıcı ile okuyucu arasında var sayılan sözsel iletişime işaret eder. Formunu sözleşirme düzleminde kazanan bu iletişim, anlatının tavrını belirler. Söz konusu tavır, sözlü edebiyatın çeşitli örneklerinde görüldüğü

üzere, aktüel gerçeklik ile anlatı olası evreni arasında mekik dokuyarak gerçekleşen anlatımı dinamik bir aktarım hâline getirir. *Karşılaşma* bir bellek anlatısı olarak ele alındığında bu nokta, bellek yükünün metin aracılığıyla aktarımını destekler.

Sözelleştirme düzlemi çerçevesinde incelenebilecek bir diğer nokta, rivayet formunda olay aktarımının anlatıda başat konumda olmasıdır.

Karşılaşma'da Zayrmayr'ın hikâyelediği olaylar ya kendi başından geçer, ya anlatı kişilerinin hikâyelerinden ödünçlenir. Hikâyeler sürekli olarak yaşanmakta, rivayet edilen aracılığıyla öğrenilmekte ve son kertede aktarılmaktadır. Zayrmayr'ın anlattığı hikâye, kendi hayatını temel alır ve "olan biteni" konu alır. Zayrmayr'ın kendi deneyimlediği hikâyeyi aktarmasının yanı sıra, diğer anlatı kişilerine ilişkin hikâyeleri de aktarması rivayet edilen üzerinden gerçekleşir. Pehlivan Usta'nın Yusuf isminde hasta bir çocuğu iyileştirmesinin hikâyesinin anlatımına "[h]adise şöyle" ifadesiyle başlanır. Anlatının bu kısmında başat zaman kipinin rivayet bildiren geçmiş zaman kipi olması da ayrıca dikkat çekicidir. Yine Pehlivan Usta'ya dair hikâye, bu sefer Usta'dan dinlenildiği biçimiyle anlatıya dâhil olur. Hikâyenin anlatılması, bu noktada, aktarılması için sürekli olarak karşımıza çıkan bir koşula dönüşmeye başlar. Anlatının büyük kısmını oluşturan Pehlivan Usta'nın hikâyesini, örneğin, "anlatmakla, konuşmaya başlayacaktır" (Esayan 63) Zayrmayr ve okuyucu(lar). "Konuşmak" eyleminin literal ve metaforik bağlamdaki işteşliği, sözelleştirmenin aktarımın temel dinamiklerinden biri olduğu düşüncesini doğrular niteliktedir. Bu çerçevede son derece anlamlı olarak, ana anlatı kişileri için (Zayrmayr ve Pehlivan Usta gibi), "[h]atıralar, onları bir hazine gibi

saklayacak itimatlı bir dosta emanet e[dilmek]" (188) içindir. Hatıraların işaret ettiği ise; yazıdan önce söz, tarihten önce bellektir.

Anlatının aktarımında sözelleştirme, farklı türlerin kullanımında da kendini ortaya koyar. Destan, efsane gibi türsel nitelikler taşıyan sözlü edebiyat ürünlerine özgü hikâyeleme biçimlerinde, yazılı edebiyatta düz yazıya (roman, novella, öykü gibi türsel kategorilerde) tekabül eden anlatım ve şiirselliğin bir aradalığı söz konusudur. Şiirselliğin bu bağlamda gördüğü görevlerden biri, ifade gücünü kuvvetlendirme ve etkili kılmayla anlatılan olayı ve/veya durumu daha dikkat çekici hâle getirmedir⁴⁴. *Karşılaşma*'da hikâyelemenin şiirlerle bölündüğü gözlemlenir. Bu şiirlerin herhangi bir isme atfı ise söz konusu değildir⁴⁵, anlatıma doğal bir biçimde eklenir. Şiirlerin anlatıdaki kullanımına odaklandığımızda, sözlü edebiyat bağlamında yukarıda bahsettiğimiz durumu hatırlatan bir durum göze çarpar. Zayrmayr, karısı Mari ile olan ilişkisinde girdiği çıkmazı anlatırken anlatıda şu şiire yer verilir:

Ah tecrübe! Ey tecrübe!

Hep bir adım geriden geliyorsun.

Ne güzel olurdu,

Önden gidip düzleseydin yolumuzu!

Ama doğru ya,

senin rüzgarın tersten eser.

44 Şiirselliğin bu tür metinler ve performanslarda kullanımı, anlatıcının hikâyeyi hafızasında daha rahat saklaması ve dinleyici kitlesinin ilgisini canlı tutması amaçlarına da hizmet edebilir; ama biz şiirselliği bu noktada yalnızca yukarıda sözünü ettiğimiz bağlamda ele alacağız.

45 Öte taraftan, şiirlerin italik olarak yazılması Mardiros'un "İlk Söz"de anlatıya kendisinin eklediği kısımları italik formda belirttiği uyarısı ışığında düşünüldüğünde, şiirlerin Mardiros'ça eklenmiş olabileceği ihtimali doğar; fakat bu noktada, şiirlerin kime ait olduğundan ziyade anlatıdaki işlevi mühimdir.

*Fırsatın cevval tanrısı Kairos gibi
saçların hep öne savrulur.
Kimse arkandan yetişip
yere çalamasın diye seni,
ensen tıraşlı, omuz ve ayakların kanatlıdır.
Sahip olmak isteyen sana,
en az senin kadar hızlı,
ya da senin gibi pervasız olmalı.*

*Ah tecrübe! Ey tecrübe!
Şimdinin sonraya döndüğü
o kısacık lahzada
tek ayak üstünde duruyor,
seke seke ileriye atılıyorsun.
Çok az kişiler ele geçirir seni
sen henüz tazeyken.
Bekâretini sunduktan sonra onlara
ancak, ancak o vakit bizim oluyorsun.*

İktidarsızlığımızı yüzümüze vururcasına... (Esayan 56-57)
Anlatıda şiirle karşılaştığımız bir diğer yer, Zayrmayr'ın
babasından duyduğu bir öğüdü aktarmasından hemen sonradır:
*Sorarım dostlar size,
kimin sesine kulak vermek daha hikmetlice?*

*Bir öğüdü sıkı sıkı tutanın mı,
yoksa hiç tutmamış olanın mı?*

*Çok bağışlananın daha çok sevdiği gibi
kendisini bağışlayanı,
dinlemek daha doğru olmaz mıydı,
tutmadığı öğüdün hışmına uğrayanı? (Esayan 241)*

Bu şiir hem anlatıyla dolaysız bir bütünlük oluşturmaları, hem de okuyucuya/dinleyiciye sesleniş içermesi açısından sözelleştirme düzleminde anılabilecek çarpıcı bir örnektir. Şiirsellik ile ifadenin güçlendirilmesi, aforizma formunda da karşımıza çıkar. Zayrmayr, unutuşun çare olmadığını, geçmişle yüzleşmenin gerektiğini söylerken anlatının ana akışını bölen bir söz yüzünü gösterir:

Maziyle barışmak için onu unutmak değilmiş asıl çare. Çünkü biz unutsak da, o kendini hatırlatıyor en zalim biçimde. Asıl çare onunla mertçe karşılaşmak, içinden ne çıkacağından korkmadan açmakmış nemli kapılarını; öyle ki ışık girsin içeri, şifa girsin.

*O vakit, cahillikten, karanlıktan güç alan pek çok fenalığın,
asıllarının gölgelerinden daha kısa olması gibi, çok daha baş edilebilir
olduğu anlaşılır. (Esayan 313)*

Benzer bir örnek, Zayrmayr'ın okuyucunun hikâyesiyle buluşmasıyla birlikte geçirdiğini düşündüğünü değişimi tasvir ederken görülür:

Değişim, ister müspet, ister menfi olsun, biz ne kadar alakasız, ehliyetsiz de olsak, ancak bizim müsaademizle olan ve bu

hususiyetiyle bizim biçimlendirdiğimiz bir intibak biçimi. Tabiatıyla, ne sizin, ne de benim tercihlerimiz tesadüfi değil asla. Her şeyin bir manası var ve bu mana bizim yüreğimizde oluşmakta.

*Temiz bir vicdana sahip olup, o vicdan tarafından
yargılanmayan mutlu insan! Tüm kâinat senin doğuşunu bekliyor.*
(Esayan 324)

Anlatıcının yüzünü okuyucuya/dinleyiciye döndüğü bu ifadeler, sözelliğin gözlemlendiği ve bu anlamda esas söze dayanan, yazıya geçirilen, akabinde aktarılan hikâyeyi yeniden söze yaklaştırır ve içeriğinin okuyucu/dinleyici tarafından alımlanış biçimini sözellik bağlamında şekillendirir. Hikâye, bu anlamda, râvinin rivayeti olmaklıkla inanılma potansiyeline sahip bir şey hâline gelir⁴⁶ (Esayan 49). Aktüel gerçeklikle anlatı olası evreni arasındaki ilinti, sözelleştirme düzleminde de böylelikle pekişir.

Ele alacağımız son düzlem, kolektifleştirmedir. Bu düzlemde, anlatının aktarım dizgesi, anlatıyı aktaran özne(ler)⁴⁷ ve anlatının sunulduğu özne(ler) inceleme nesnesi kılındığında, hem söz konusu dizgenin, hem de her iki öznenin/özneler grubunun kolektif bir yazınsal iletişim ağı oluşturması durumu göze çarpar. *Karşılaşma*'da bu durumu örnekleyen yapılar mevcuttur. Öncelikle hikâyenin okuyucuya ulaşma sürecinde (ki bunu tamamıyla anlatı

46 Zayrmayr, evlenmek istediği Mari'yi ikna etmenin yolunu, Ğazaros'un kendisine anlattığı bir anlatı-olayında bulur. Bu anlatı-olayında, Alevi bir gencin Sünni bir kızla aşkı ve ailelerin duruma karşı çıkışıyla bir araya gelemeyişleri kilit noktadır. Problemi bir büyücünün çözümü ve gençlerin sonunda mutluluğa erişmeleri, Zayrmayr'ı kendi durumunun da ancak böylelikle hâllolabileceğine ikna eder. Ğazaros Zayrmayr'a durumun ailelerin gençleri önünde sonunda kaybetmek istemeyişlerinden ileri gelerek çözüme kavuştuğunu ne kadar anlatmaya çalışsa da, Zayrmayr "ancak ben bu hikâyeye inanmıştım bir kere" (49) diyerek kendi inandığı gerçeklikle yoluna devam eder. Hikâye içindeki hikâye bu noktada alternatif bir gerçeklik algısı ile bir ve aynı şey hâline gelir, "dinlenen" bir şey olmanın ötesinde "inanılan" bir şeyi imler.

47 Burada "özne" ile felsefe literatüründe bir edimi sergileyen özneyi imleyen "agent" (İng.) terminusu kastedilmektedir.

olası evreni dâhilinde ele almaktayız) kolektivite gözlemlenir. Hikâyenin aktarımının gerçekleşme yolunu ifşa eden "İlk Söz" ve "İlk söze not" kısımlarında, anlatıcılar soyağacı ortaya koyulur. Zayrmayr anlatır, Mardiros dinler ve "ilave eder"⁴⁸ (Esayan 11). Mardiros yazar ve derler, somutlaşmış hikâyeyi Hagop Sepasdatsi'ye aktarır. Baba Sepasdatsi hikâyeyi oğluna devreder, sonunda metin yayımlanır. Hikâyenin metne dönüşmesi sürecinin bu basamaklarında anlatma, anlatıya tanıklık etme, anlatıyı muhafaza etme, anlatıyı aktarma ve anlatıyı tanınır kılma edimleri gözlemlenebilir hâldedir. Anlatıyı var eden bu sürecin her bir basamağı kendinden sonraki aşama için zorunlu olduğundan, aktarımı mümkün kılan zemin kolektif nitelik kazanır. Hikâye var olmaya başladığı andan itibaren "müşahade"nin söz konusu olması da, bu bağlamda değerlendirilebilir. Bu müşahade, "İlk Söz" ve "İlk söze not" kısımları ele alındığında, iki bakımdan kolektiflik arz eder: İlk olarak Zayrmayr "hikâyesini –görünürde– kendi kendine anlatırken yalnız olmadığına o kadar inanı[p], bu inançla dolaysız bir şekilde [okurlara] hitaben konuş[urken]" ve "karşısında yüzlerce, bilerce kişi varmışçasına yüksek sesle anlatı[rken]" (12) anlatının her zaman mevcut olan bir dinleyici kitlesinin olduğu önkabulü gündeme gelmektedir. Bu, gruba ait bireyin kişisel anlatısını aktarırken bir kolektivite tahayyülü üzerinden anlatımını kurmakta olduğu düşüncesini çağırır. İkinci nokta ise, bu müşahade sayesinde anlatının

48 Mardiros, "İlk Söz"de şöyle söyler: "Dostum hikâyesini anlattığı esnada –prostat kanseri olduğum için– bir ara ayakyoluna gitmem lüzum etti. O kısa süre zarfında anlatımda tabii bir boşluk oluştu. Bu kısmı boş bırakmak yerine, hikâyenin genel mizacına münasip olacak şekilde tamamladım. Yedinci bölümün hemen başında yer alan bu ilaveyi italik karakterle belirtmeyi, olur da hatırınızdan çıkar diye münasip buldum" (13). Bu noktadan hareketle (i) anlatının üretimi sürecine dinleyenin de dâhil ve hatta müdahil olduğu, (ii) anlatının oluşturduğu "şimdi"nin pekiştirilmesine yönelik bir motivasyonun söz konusu olduğu, (iii) (ii)'ye rağmen anlatıdaki seslerin ayrılığının ve tikelliğinin muhafaza edilmesinin amaçlandığı çıkarımları ortaya koyulabilir.

erişilebilir kılınmasıdır. Zayrmayr hikâyesinin okuyucu ile buluşacağından emindir, bunun gerçekleşmesi için herhangi bir çaba göstermeye gerek dahi duymaz (12). Bu noktada, hikâyenin ilk elden aktarımının (Zayrmayr'ca) hâlihazırda kolektif bir hikâyeleme olması, hikâyenin metne dönüşerek okuyucu ile buluşmasının zaten potansiyel olarak anlatıya yüklü bir niteliğin fiile dönüşmesinden ibaret bir durum olduğunu gösterir.

Kolektifleştirmenin anlatı kişilerinin varlığındaki tezahürü, anlatının farklı noktalarında mevcuttur. Bu tezahürler, istisnasız, bellek figürleri olarak ele aldığımız ana anlatı kişileri üzerinden gerçekleşir. Pehlivan Usta'nın isminin çoğulluğu onun belirli bir "ben"den ziyade bir öznesel işleve dönüştürür. Zayrmayr onu okuyucuya tanıtırken şöyle der: "Evet onun pek çok ismi vardı. Kalaycı, Pehlivan Usta ve sadece Usta gibi pek çok mahlas, Fareliköyünkavalcısı'nın peşine takılmış fareler gibi ardından sürüklenip gidiyordu" (Esayan 67). Pehlivan Usta'yı bir kişi olarak imleyen birden fazla ismin bulunması, onu farklı bağlamlara da ait olabilen ve bireysel-olanın ötesinde bir özne kılar. Zayrmayr'ın Pehlivan Usta'ya doğum gününü sorduğunda "Hangisi?" sorusuyla karşılaşması da, aynı bağlamda değerlendirilebilir. Pehlivan Usta'nın pek çok ismi olduğu gibi, pek çok doğum günü vardır. Onun bünyesinde pek çok hayat bir aradadır, o bireyselden ziyade kolektif bir öznedir. Gerçek ismini anlatıdaki işlevini tamamladığında, ölürken açıklar (353). Hikâye anlatılmıştır, artık imlenmesi gerekmektedir. Anlatılırken kurduğu çağrışım alanının kuşatıcı olabilmesi için anlatının önüne kolektivite unsurunu değilleyecek engeller koyulmamaya çalışılır; fakat aktarım sonlandığında hikâyenin referans noktası belirtilir.

Ana anlatıcı Zayrmayr, "hikâye"yi kendinden önemli bulur, kendisini değil hikâyeyi anlatması gerektiğine inanır (Esayan 300); çünkü hikâye anlatıldığında herkes için anlatılacak, tek başına mümkün olmayan hâlleşmek, bağışlamak, barışmak (210) böylelikle gerçekleşecektir. Okuyucuya yönelen anlatıda *Karşılaşma*'nın "bir tezatlar, karşılaşmalar, yüzleşmeler kitabı" olduğunu söyleyen Zayrmayr "Ne ben, ne de siz, şu sohbetin başladığı andaki kişiler değiliz artık: Lakin bu edilgence bir şey değil asla." der (324). Tüm özneler etkindir; hikâyeyi aktaran da, hikâye tarafına aktarılan da anlatı nesnesi ile doğrudan ilişkilidir. Böylece gerçekleşen anlatım, anlatıcı ve okuyucu arasında bir iletişim ağı kurulduğuna ve/veya kurulmasının amaçlandığına açıkça işaret eder.

Anlatıcının okura belirtilerek veya belirtilmeksizin değişmesi, aktarımı gerçekleştiren özneyi çoğul kılar. Mardiros'un varlığından emin olduğumuz ve sezdiğimiz tamamlamaları, anlatı akışına eklemlenmiş şiirler ve sözler, tanımlanmamış anlatıcı tarafından aktarılan kısım (Esayan 363-374), Pehlivan Usta'nın kendi hikâyesini birinci ağızdan aktardığı bölümler farklı anlatıcılara işaret eder. Bu durum, anlatıyı pek çok hikâyeyi tek zemin üzerinden erişilebilir hâle getirir. Aktarımın bu yönü de, kolektifleştirme düzleminde işlevsel görünmektedir.

Son olarak sözelleştirme ve kolektifleştirme düzlemlerinde ortak olarak ele alınabilecek bir edebî durumu söz konusu edelim. Ana anlatıcı Zayrmayr'ın. Pehlivan Usta'nın Zayrmayr tarafından konumlandırılışı, Şirag Dayday'inkiyle benzerlik gösterir. Pehlivan Usta, onun tarafından baba kabul edilir (Esayan 220). Bu anlamda, Şirag Dayday'ın biyolojik baba Ayyaş

Tatıos'un yerini alması arzulan bir figür olarak çizilmesi ve Zayrmayrca baba addedilmesi durumunun Pehlivan Usta için de geçerli olduğu görölr. Söz konusu paralellik, Zayrmayr'ın aktarımı bağlamında anlatının gidişatını yönlendiren anlatı kişilerine baba ve öğretici/usta rollerinin atfedildiğini gösterir. Geçmişin temsil edilmesi ve bu temsiliyet ilişkisinin akrabalık ilişkileri dolayımında belirlenmesi klasik anlamda sözel aktarımın nitelikleri düşünüldüğünde anlamlıdır. Sözel aktarımda hikâye, bir nevi miras sayılır ve ait olduğu bağlamın geçmişle olan ilintisini grubun önceki üyelerini, onları kolektif bir bütün kabul etme ve/veya öne çıkan bellek figürlerine dikkat çekme yoluyla referans göstererek kurar. Hikâyenin devridaimi, bilginin ve kolektif imgelemin oluşumunda, idamesinde rol oynayan bireylerin kendilerinden sonra gruba eklemlenen bireylere gerçekleştirdiği aktarımla mümkündür. Doğrudan "aile" bireyleri olarak Şırag Dayday da, Pehlivan Usta da Zayrmayr için bilgi ve hikâye kaynağıdır. Şırag Dayday'ın anlatıdaki varlığının çok uzun sürmemesine karşın Pehlivan Usta'nın bu tür bir figür olarak anlatıya dahil ve devamında anlatının aktarımında belirleyici rol oynaması, bu açıdan, sözelleştirme ve kolektifleştirme düzlemlerinde anlamlandırılabilir.

-3-

-1-'de yaptığımız kısa özetin ardından -2-'de yürüttüğümüz analizde, *Karşılaşma*'nın anlattığı ve anlattığı ile yaptıklarından en az birini ortaya koymayı amaçladık. Bu amaca hizmeten, anlatıyı sırasıyla somutlaştırma, organikleştirme, sözelleştirme ve kolektifleştirme düzlemleri olarak ifade ettiğimiz analiz düzlemlerinde ele aldık. Bu düzlemlerde etkin olarak altışlev

ve edebî durumları, her birini kendi içinde ve ilişkili olduğu diğer düzlemlerle ilintili olarak inceledik. İlk olarak somutlaştırma düzlemini, yine sırasıyla, görselleştirme, işitselleştirme, eşmekânlaştırma ve eşzamanlılaştırma (olası-eşzamanlılaştırma ve aktüel-eşzamanlılaştırma olarak iki biçimde) altışlevleri ve bu altışlevler dâhilinde olmayan bir edebî durum dolayımında açtık. İkinci aşamada organikleştirme düzlemini söz konusu ederek bellek figürlerinin inşasının ve doğa-üstünün kullanımının anlatıdaki işlevselliğine değindik. Sözselleştirme düzleminde *Karşılaşma*'nın anlatıcı ve okuyucu arasındaki mesafesizlik, rivayet formunun başatlığı ve türsel geçişler açısından bir bellek anlatısı olarak nasıl şekillendiğini tartıştık. Son olarak kolektifleştirme düzleminde, anlatının aktarımındaki aşamalar ve anlatıcı ile tarafına anlatılan arasında var sayılan iletişim ağının nitelikleriyle bu niteliklerin metindeki tezahür biçimlerini inceledik. Bu incelemenin sonucunda, *Karşılaşma*'nın belirli bir bellek yükünü taşımakta ve bu bellek yüküne işaret eden kolektif imgelemi anlatı olası evreniyle oluşturulan zeminde yansıtmakta olduğu iddiasına varmak mümkün görünmektedir. Bu anlamda *Karşılaşma*, alternatif bir çağrışım alanı yaratır ve refere ettiği kolektif imgelemin ait olduğu gruba dair bellek yükü ile tarihin Yazı'sı dışında kalanları bir anlatıya, canlı bir yazıya, nefes alıp veren bir hikâyeye dönüştürür. "Yöntem Denemesi" kısmında açık bir şekilde belirttiğimiz üzere, buradaki bellek anlatısının içeriğinin alternatif bir tarihten ziyade alternatif bir tarihselliğe, resmî tarihin kayıt-alanı dışındaki var olma imkânlarına yönelme ihtiyacına karşılık geldiğidir. Zayrmayr'ın okuyucuya yaptığı hatırlatma bellek ile *Karşılaşma*'nın bu yöneliş bağlamındaki yer(lerin)ini hikâyenin dilinden şöylece belirtir:

"Kıymetli dostlar, bu hakikatleri Tarih Baba'nın kitabından okuyamazsınız. Bu yüzden, ne kadar talihli olduğunuzu –affınıza sığınarak– sizlere hatırlatmama müsaade ediniz." (Esayan 226).

C. Belleğin Üzerine Düşen Şawk: Geleneksel Sözlü Anlatımın

Bellek Yükü Aktarımında Yazınsallaşması

Grupların kolektif bellek yükünü ifşa ettiği sahalardan biri, sözlü kültürdür. Özellikle etnik, dinî ve/veya politik açıdan dezavantajlı grupların kendi geçmişlerine, şimdilerine ve geleceklerine dair oluşturmak istedikleri literatür, majör olanın kalemle yazılan sınırlarından içeriye çoğunlukla sızamaz. Yazının bu noktadaki erişilemezliği, anımsanmak istenenin sözle ifade edilmesine yönelik doğal bir motivasyona dönüşür. Sözlü kültür, özelde sözlü edebiyat ürünleri olmak üzere, bu anlamda kolektif bellek yükü için uygun anlatım zeminleridir. Kürtçe sözlü edebiyat geleneğinin hikâye anlatıcıları dengbêjlerin⁴⁹ anlatılarına ilişkin nitelikler, bu bağlamda değerlendirilebilecek sosyokültürel statüye sahip görünmektedir.

Çalışmamızın bu bölümünde, öncelikle dengbêjlerin sözlü anlatım geleneğinin bellek yükü aktarımında işlevsel olma potansiyeli sergileyen yönlerini tartışacağız. Akabinde inceleme nesnemiz olan Şawk isimli anlatıyı, dengbêjlik geleneğinin söz konusu potansiyele hizmet eden başat aktarım biçimleriyle örtüşen noktalarıyla ele alacağız. Böylelikle Şawk'ta anlatı nesnesinin şekillenmesi ve aktarımı boyutlarında bellek yüküne nasıl işaret

49 Kürtçe'nin Kurmanci lehçesinde "deng", "ses"; "bêj" de "söyleyen"e karşılık gelmektedir.

edildiğini ortaya koymaya çalışacağız.

Abidin Parıltı'nın *Dengbêjler: Sözü'n Yazgısı* isimli çalışmasının "Hikâye Anlatıcısı Olarak Dengbêjler" bölümünde yer alan "dengbêj" tanımını şöyledir:

[D]engbêjler; genelde okuma yazma bilmeyen, sözlü kültürün özellikleri ve değerleriyle yetişmiş, yaşadığı toplumu, geleneklerini, koşullarını, çelişkilerini iyi bilen, güçlü bir belleğe sahip, sese ve söze biçim verebilirken onu estetize edebilen yetenekte, Kürt halk hikâyelerini bir ezgiyle yoğurarak, kimi zaman da bir enstrüman eşliğinde belli bir zaman diliminde bu hünerini dinleyici topluluğu karşısında icra eden anlatıcılar olarak değerlendirilebilir. (64-65)

Bu çerçevede dengbêjlik, "Kürtlerin özgün hik[â]ye anlatma geleneğidir" (Parıltı 65). Bu özgün hikâye anlatma geleneği, anlatı ile müziği bir araya getirir ve anlatıcının tasarrufundaki kompozisyon ile dinleyiciye aktarır. "Dengbêj (...) bir yandan manzum parçayı bir uzun hava, ya da arya biçiminde gür bir sesle okur, arada bir de şarkıyı keser, öyküyü anlatır..." (Burkay'dan aktaran Parıltı 64). Dengbêjin icra ettiği anlatılar, Parıltı tarafından türsel açıdan "masal-destan-efsane" olarak sınıflandırılır⁵⁰ (63). Anlatılar, hangi türe yaklaşırsa yaklaşırsın, belirli bir sosyokültürel statü bildirir. Parıltıya göre "[d]engbêjlerin belleğindeki sözlü hikâyeler, ait oldukları Kürt toplumunun gereksinim ve arzularını, umutlarını, korkularını sembolize eder" ve bu hikâyeler "toplumun dünya görüşünü, inançlarını, fantazyalarını temsil

50 Öte taraftan halk hikâyeciliğinin ürettiği anlatılarda bu tür sınıflandırmalara gidilip gidilemeyeceği bir tartışma konusudur. Şahsi fikrimiz, anlatıların belirli türlere ait olmaktan ziyade belirli türsel özellikler taşıdıklarıdır. Bu fikre ilişkin argümanlar, şu kaynakta mevcuttur: Ezgi Ulusoy Aranyosı, "Halk Hikâyelerinde Tür Sorunu Üzerine", Millî Folklor, 12:92 (Kış 2012): 13-18.

ettikleri için, o kültür tarafından değer verilen ve korunan insani deneyimlerin simgeleridir" (76). Bu anlamda dengbêjlik geleneğince üretilen anlatılar, grubun deneyimlediği yaşamın kolektif bilinçteki yansımalarını taşır. Bu nedenle, dengbêjlerin anlatıları aktüel gerçeklikle sürekli bir ilinti arz eder. Söz konusu ilinti, kendini kolektif anımsamanın geçmişe yönelişi dolayımında da ortaya koyar: Şimdide çağırılan ve "bir anlamda 'sözlü tarih' olarak da yaşa[nan]" geçmiş (65), kolektif bellekte yer edinmiş olan "oturmuş ezgiler"de ("kilamên rûniştî", 77) ifadesini bulur. Dinleyici, bu yüzden, anlatıda "gerçeği" ve "kültürel tarih"i yakalama şansına erişir (97). Peki bu anlatılar ortaya böylesi bir kolektif imgelem koyarken, nasıl bir içerik ve biçim üzerinden bunu gerçekleştirirler?

İçerik bakımından, dengbêj anlatılarının işaret ettiği temalara ilişkin yorumlar genellikle paraleldir. Jwaideh, Kürt folklorik ürünlerin tematik açıdan üç grup çerçevesinde ele alınabileceğini söyler: "(1) Kürtlerin kendi deneyimlerinin ürünü olanlar, (2) Orta Doğu'nun geleneğinden miras kalan folklorik tabana dayananlar, (3) Komşu halklardan alınan ve adapte edilenler" (aktaran Parıltı 66). Bu sınıflandırmadaki temel problem, folklorik ürünlerin tematik niteliklerinin salt ürünlerin orijinlerine göre değerlendirilmesi gibi görünmektedir. Anlatıların değişken yapısı, pek çok farklı olay ve kültürel nesneyi kendi bağlamına taşıyarak yeniden yorumlayabilirken bu tür bir sınıflandırmanın gereği olan orijin noktaları, araştırmacıyı yanıltıcı bir yorumlama sürecine sevk edebilme potansiyeline sahiptir. İzady'nin Kürt müziğinde öyküleme üzerine yaptığı çalışmada zikrettiği temalar ise, doğrudan içeriğe yönelir: "[k]ahramanlık, aşk, dinsel ve –günümüzde eklenen

bir tema olarak– politik temalar" gibi (23). Parıltı ise dengbêj anlatılarını temelde iki tema ile ilişkilendirir. Bu temalar aşk (Parıltı 67) ve kahramanlıktır (73). Dengbêj anlatılarının içeriğini konu bakımından belirleyen bu temalar, anlatıların aktüel gerçeklikle olan bağı hakkında bilgilendiricidir. İlgili topluluğun "yaşamındaki önemli olaylar, aşklar, savaşlar, iktidara karşı oluşan direnişler, aşiretler arası çatışmalar", anlatıların ilk elden konularıdır (66). Dengbêj anlatılarının nesnelerinin şekillenmesinde, konular birincil konumda belirleyici görünmektedir.

Söz konusu anlatıların aktarımındaki paradigmlar, sözlü geleneğin başat özelliklerini taşır. Parıltı, dengbêj anlatılarının "kelam" ve "kilam"ın, yani "Tanrı sözü", "kutsal söz" ile "ezgi"nin birleşimi aracılığıyla dillendirildiğini belirtir (79-80). Parıltı'nın vurgusu "kelam"ın içeriği, "kilam"ın ise biçimi belirlediği yönünde olsa da; bu anlatıların aktarımının biçimlenmesinde ezgi kadar söz de etkilidir. Biz çalışmamızda ezgiden çok sözü ilgilendiren anlatıyı odağa aldığımızdan, dengbêjlik geleneğinin aktarım sözsel biçimlenişine⁵¹ yoğunlaşacağız. Sözün bu noktadaki etkisi üç açıdan ele alınabilir: (i) anlatı metninin oluşumunda dilin estetize edilişi, (ii) dramatizasyonun kullanımı, (iii) anlatıcı-dinleyici etkileşimi. İlk olarak, dengbêjin anlatısında "atasözleri ve deyimlerin kullanılması, kalıplaşmış kelimelerden yeni anlamlar üretilmesi, sıfatların iyi kullanılması" esastır. Güzel bir kız sadece "güzel" değil, "güzeller güzeli"dir; siyah göz rengi "kömür gözlü" olmayı çağırır; göğüsler sadece "yayla gibi" anılmaz, "yedi aşiretin yaylası gibi" benzetmesiyle betimlenir (110). Dengbêjlerin geniş sıfat dağarı, aktarım esnasında dize ölçülerinin

51 Burada "sözel biçimleniş" ifadesi ile kastettiğimiz, hem anlatının türsel nitelikler açısından nasıl bir karakter sergilediğini, hem de anlatının aktarım şeklini ilgilendirmektedir.

kullanımında ustalık göstererek gereken hece sayısını sağlayan sıfatları çeşitli olarak kullanmalarını sağlar. Bu durum, anlatıyı şiirsel kılar, dolayısıyla anlatı metnini doğrudan etkiler. Sözün biçimdeki ikincil etkisi, dengbêjin anlatıyı aktarırken dramatizasyon tekniğine başvurabilmesinden ileri gelir. Sözün farklı anlatı kişilerince artiküle edilmiş biçimlerinin anlatıcı tarafından anlatıya yansıtılması, anlatının diyaloglara dökülerek dinleyiciye sunulması bu dramatizasyonun birkaç yönüdür (86). Anlatı kişilerinin yerine geçilerek kurulan anlatı, ilgili kişisel karakteristikleri sözsel düzlemde yansıtma amacı güdeceğinden biçimde belirleyici olur. Sözün biçimdeki etkisinin bahis konusu olabileceği üçüncü düzlem, anlatıcı ile dinleyici arasındaki etkileşimdir. Bu nokta Parıltı tarafından da vurgulanır: "Dengbejler, dinleyicilerin arzularını da göz önüne alarak hik[â]yeyi uzatıp kısaltabilir, [hikâyeye] herhangi bir yerinden başlayabilir, geriye dönüşlerle hik[â]yeyi oluşturabilir" (95). Bu durumun icra metninin oluşumunu doğrudan etkilemesi söz konusudur. Söz, dinleyici kitlesinden alınan tepkiye göre evrilir, biçimi farklı inşalara sürükler.

Seyit Alp'in *Şawk*'ı dengbêjlik geleneğinin edebî araçlarını ne ölçüde yazınsallaştırdığı ve böylelikle "ses"e yaklaştırdığı anlatısıyla ne tür bir kolektif bellek imgelemi kurduğu soruları, tam da bu noktada ele alınabilir hâle gelir. Şimdi dengbêjlik geleneğinin içerik ve biçim açısından sergilediği temel nitelikler ışığında, *Şawk*'ın anlatı nesnesinin şekillenmesinin ve aktarımının bu gelenekle ilintisini, bir başka deyişle, bu geleneğin edebî araçlarıyla bellek yükünü refere etme yöntemlerini tartışalım.

Şawk, Aşağı Cezireli göçebe bir Kürt topluluğunun İç Anadolu'ya göçünü ve grubun göç sonrasındaki yaşantısını öyküler. Anlatı kişilerinin

büyük çoğunluğunun mensubu olduğu aşiret, hayvancılıkla uğraşır ve bu nedenle yaşantılarının büyük kısmı Ararat Dağı'nda geçer. Ararat Dağı'nda gerçekleşen üç yıllık bir kıtlık sonunda, aşiret göçe karar verir. Beyleri Hacı Osman Bey'in liderliğinde göç eden aşiret, Osmanlı Dağıstan Bey'in Haymana'dan şimdinin Ankara'sına uzanan topraklarının bir kısmına yerleşir. Anlatının grubun yeni mekânlarına yerleşmelerinden sonraki odağı; Hacı Osman Bey'in Dağıstan Bey ve Türkmenler ile arasındaki ilişki, aşiret mensuplarının arasındaki iletişim, Hacı Osman Bey'in kızı Kevok ile aşiretin delikanlılarından Memdız'ın aşkı, Memdız'ın yiğitlikleri ve yaşadığı değişim izleklerinde dolaşır. Bu izlekler çerçevesinde anlatılan olayların sonunda, Hacı Osman Bey ailesiyle birlikte Ararat'a dönüş yoluna çıkar ve anlatı son bulur.

Şawk'ın anlatı nesnesinin şekillenmesi, ağırlıklı olarak olaylar üzerinden gerçekleşir. Olayların ait olduğu tematik izlekler, dengbêj anlatılarının ele aldığı konularla benzerlik gösteren aşk, kahramanlık ve farklı gruplar arasındaki sosyal etkileşim ile güç dengeleridir. Kevok ve Memdız'ın mutlu sona erişemeyen aşkları, anlatının sürekli olarak merkezinde yer alır. Memdız'ın yaptığı kahramanlıklar, anlatının pek çok yerinde karşımıza çıkar. Aşiret beyi Hacı Osman'ın Osmanlılar ve Türkmenler ile olan ilişkileri, anlatının başından sonuna değin göz önündedir. Anlatı boyunca bu izleklere yoğunlaşılması, dengbêjlik anlatılarının temel konularıyla örtüşen bir tematik yapıya işaret ettiğinden, *Şawk*'ın eğildiği konular bakımından dengbêjlik geleneği ile benzer bir çizgide yer aldığını söylememiz mümkün görünmektedir. Bir başka deyişle, anlatının aktüel gerçeklikle ilişki kurma

mecraları dengbêj anlatılarınıninki ile örtüşmektedir. Dengbêj anlatılarının sosyokültürel statüsüne zemin hazırlayan etkenlerden olan tematik eğilimler, bu noktada *Şawî* için de benzer bir işlev taşır. *Şawî*'ın anlatı olası evreni, geleneksel sözlü anlatımın açtığı yolları modelleyerek, olay dizileri üzerinden aktarılabilecek sosyokültürel kodlar ve ortak nosyonlar ile aktüel gerçekliğe yaklaşır.

Şawî'ta anlatının şekillenmesinin yanı sıra aktarımında da dengbêjlik geleneğinin edebî araçlarının kullanılması söz konusudur. Bu noktada dengbêjlik anlatılarının sözsel biçimlenmesinde etkili olan dilin estetize edilişi, dramatizasyonun kullanımı gibi unsurlar, *Şawî*'ta da benzer biçimlerde görülür. Dilin estetize edilişi anlatının şiirselliğinde gözlemlenirken, dramatizasyon ile kolektif anlatımın anlatı kişilerinin anlatı aktarımına dahil edilmesi formunda karşılaşılr. Yapıtta anlatı nesnesinin aktarımını belirleyen özelliklerden geleneksel sözlü anlatımla kesişen noktalar dilin şiirselliği ve anlatımın anlatıcı ve anlatı kişileri aracılığıyla daimî bir ses olarak ifade edilmesidir. İlk olarak *Şawî*'ın şiirselliğini ele alırken, Cemal Süreya'nın anlatı için "[r]oman. Aynı zamanda şiir. Klasik Yunan trajedilerine de benziyor. Masal. Destan. Tarih. Söylence. Ağıt..." deyişini zikretmek gerekir⁵². *Şawî* pek çok türsel niteliği, tıpkı dengbêj anlatılarında olduğu gibi, anlatının akışına göre edebî düzleme taşır. Bu niteliklerden en çok öne çıkanı ise, şiirsel söyleyiş gibi görünmektedir. Anlatının hemen başında, Zin'in Memdız'ı uyandırmaya çalışırken söyledikleri bu durumun göze çarpan örneklerindendir:

52 Cemal Süreya'nın 1 Ocak 1986 yılında Milliyet Sanat'ta yayımlanan yazısında yer alan bu yoruma, kitabın çalışmanın seçilmiş bibliyografyasında künyesi belirtilen baskısının arka kapağında yer verilmiştir.

Karanlık maviye bulandı, maviye buladı göleklerin bu gibi sularını. On köşeli sabah yıldızı yedi bitirdi kendini, bir çizgi kaldı. Çobanlar sürülerini şevine (gece yayımına) kaldıralı yıl oldu. Güzel sesli erlerin: Uyanıklık ölümden iyidir, diye avazlandıkları vakittir. Yer böceğini, gök kuşunu kaldırdı, sürdürdü. Onların hışırtısı uçurumların, karanlık, uğursuz sesini kırdı. Ün avaz aldı dünyayı. Sen bunları duymaz mısın?

Oyukların, inlerin berbat yüzleri görüldü, ağarttılar içlerini. Habercilerin yolu açıldı apak oldu. Kırk[]bin halk ve sayısız canlı ağızlarını göğe, güneşe çevirip şükrettiler şu [â]lemin sahibine. Oğlansız avratlar kızlarını, çocuksuzlar eniklerini çimdikleyip dövdüler ki, ulusunlar ve hoşuna gitsin kader yazıcının. Rahimlerine serinlik, bereket düşürsün diye. Uykunun paşası, miri yan gelmiş göz kovuklarına, kovala gitsin. Kulaklarının pasını temizle. (Alp 7)

Betimlemelerin zengin ifade biçimleri⁵³, kişileştirmelerin yoğunluğu, sözle kurulan ahenk anlatıma şiirsellik katar. Anlatı kişilerinin seslenişlerinde sıkça görülen bu durumun bir başka örneği, Türkmenler'den Can Dede'nin Memdız'a verdiği ilacı betimlediği kısımdır:

Uçurumların gün görmemiş otundan, güneşi herkesten, her şeyden önce alan ayak değmemiş uca tepelerin çiçeğinden, mağaralardaki deliğinden bin bir güçlkle çekip çıkarılmış bir tür yılanın zehrinden, tırnağı çamurlanmamış yalçın taşlıkların körpe karacasının ödünden, konmamış kuşun yüreğinden yapılmış, pir

53 Şawk, Kürtçe dilsel-düşünüşün Türkçe ile aktarımına sıkça rastladığımız bir anlatı olarak bu açıdan ayrıca, başka bir çalışmada konu edinilebilecek potansiyele sahiptir.

nefesiyle eğitilmiş, dergahın şavkıyla aydınlatılmış, adabına uygun, lekesiz, dualı saklanmış, pahasına dünya yetmez bir armağanımızdır sana. Bütün Türkmenin, Osmanlının açtığı yarayı derhal iyileştirir amma izini silemez. Senle kabre gider izi. (Alp 165)

Şiirsellik devreye anlatıcının betimlemelerinde de girer. "Ay, bir garip kamaştı. Bey konağının kandilleri söndü. Yıldızlardaydı gözü. Ay devrildi devrilecek... doğunun parlak yıldızını çalıyor, söyleşmeye doğmasını bekliyordu." (Alp 220), "Yüzük kaşı, yılan deliği, bilemedin tilki ini kadar odalar... taş, çamur odalar... katı, karanlık, kabirler gibi ışıksız, kabirler gibi soğuk. Azabı kabir azabı, ateşi cehennem ateşi odalar." (134) gibi ifadelerdeki betimleme tarzı ve tekrarlar ifadeyi şiirselleştirir. Şiirselliğin böylece kullanımı *Şawk*'ı geleneksel sözlü anlatıma yaklaştırmayı ve bu yolla anlatımı etkili kılarak anlatı olası evrenini ilgili grubun kolektif imgelemine harekete geçirerek oluşturmayı mümkün kılar.

Yukarıda "anlatımın anlatıcı ve anlatı kişileri aracılığıyla daimî bir ses olarak ifade edilmesi" olarak nitelediğimiz ve *Şawk*'ta geleneksel sözlü anlatımın edebî araçlarından yararlanılan düzlemi ele alalım. Anlatıcının anlatıyı sürdürmesinin yanı sıra *Şawk*'ta, anlatı kişilerinin de anlatıma dikkate değer derecede katkı sunduğu gözlemlenir. Anlatı kişilerinin konuşmaları çoğu zaman tiratları andırır biçimde uzundur ve kendi içlerinde hikâyeler taşır. Anlatı kişilerinin anlatıma katkılarını iki gruba ayırarak ele almak mümkündür: (1) rivayet ve hikâyelemeye dayanan katkılar, (2) anlatının birincil olay örgüsüyle ilişkili katkılar. İlk grupta ele alabileceğimiz örneklerden biri, Türkmen Can Dede'nin Araratlı misafirlerin kabulünde söylediği deyiştir

(Alp 48-50). Verilebilecek diğ er  rnekler, Uso'nun aktardığı rivayetlerdir. Bu rivayetlerden ilki, Ararat beylerinden cimri ve cömert olanları hakkında yapılan bir soh ette Uso tarafından aktarılır ve sonunda "bu rivayette bilene çok ibret [olduğı]" söylenir (108). İkinci rivayet, Osmanlı paşasının tedip için bölgenin Türkmen halkı üzerine asker göndermesinin üzerine arkadaşlarıyla yerleşim merkezinin dışına kaçan Memdız'ın dönüşünde düzenlenen toplantıda aktarılır. Anlatıcısı yine Uso'dur. Rivayette eğılenceye düşkün bir beyin hastalığına düşmesi ve bir bilgine danışarak iyileşmesi, ardından ise beyin bilginden aşireti refaha çıkarması için edindiğı  ğ tleri tutmaması anlatılır. Beyin bu durum üzerine yeniden hastalanması ve çare için bilgine tekrar başvurduğıunda bilginin ölmüş olmasıyla bitirilen rivayetin sonunda, dinleyiciye dönülür ve bey ile halkın akıbeti sorulur. Rivayet böylelikle anlatıda bir ibret mekanizması olarak işlevselleştirilir. Anlatı kişilerinin anlatıya yaptığı katkılardan anlatının birincil olay örgüsüyle ilişkili olanları, farklı formlarda karşımıza çıkmakla birlikte (ağıt, t rk , anlatı gibi) anlatı kişilerinin kendi deneyimlerini ve ruh h llerini aktarma zeminleridir. Anlatının ilk bölümünde Osmanlı beyini ziyarete giden Araratlı grubun sözcüsü konumundaki Yağıo'nun mensubu olduğı aşiretin yaşadığı bölge ile ilgili bilgi verme biçimi, bu duruma verilebilecek örneklerden biridir:

Ararat'tan geldik Bey. Ararat'ı görmediniz, bilemezsiniz. Bir  m r orada yaşayanlar bilmezken siz nerden bileceksiniz? Dünyanın bir yanıdır emma bu dünyaya hiç benzemeyen bir dünya. Vakt oldu mu uçan, kaçan, yürüyen sürünen bütün canlılar toplanır, buluşurlar orada. Ko erler eteklerindeki bahara sürü sürdüklerinde tepeden

tırnağa ak, mor, kara koyun, karacaya benzer keçilerle sıvanır. Bu zaman başı gökte, ayağı toprakta ak külahlı, keçeli, heybetli bir çobandır. Bin, on bin yıldır aynı türküyü söyleyen çok yaşamış, gamlı, sevdalı bir çoban. Dehşetli güzel kaval çalan Hatkolu bir çoban. Eteklerde birazdan döner mevsim, ot, toprak kavrulur, bahar yamaçlara yürür. Sürüler de ardından yamaçlardadır. Yani üç kulaç yukarıda devran cümbüşlenir, toprak körpe, süt otunu sürer olur. Etekleri yaz, yamaçlar bahar, tepede fırtınalar dolandıran böyle bir dağ görülmemiştir. Yamaçlarındaki koçerler doruktan apak kar alır, bunalan, fırtınanın sürdüğü yırtıcı hayvanları gözlemekten de halden düşerler. Derken bahar sürülerle doruklara yürür. Kara, ak bulutlar çobanların keçelerine sürünerek geçer olur. Yağmur, boran kayarak eteklere yönelir. Sürüler dorukta ak, kara, mor leke gibidir. Koyun, keçilerin sırtlarında kirağı, bahar bulutları ilk kar eteklere düşmeye başladı mı safası, cefası da biter. Sürüler çekilmeye başlar. (Alp 30)

Yağo'nun beye aktarmak istediği bilgi, anlatısallaştırılır. Betimlemelerle zenginleştirilir, benzetmelerle güçlendirilir. Diğer anlatı kişilerinin aktarımlarında da benzer bir anlatım biçimi gözlemlenir. Can Dede'nin kendisini ziyaret eden Yağo'ya Türkmenler'in hikâyesini aktarırken yaşadıkları toprakların kendilerine atalarından kaldığını ve Osmanlı ile aralarındaki ihtilafı anlatılaştırması (Alp 45-46), durumun bir başka örneğidir. Hacer Hanım'ın erkek çocuğu olmadığı için kocası Hacı Osman Bey tarafından horlanması üzerine yaktığı ağıt da bu çerçevede zikredilebilir (65-67). Hacı Osman Bey'in kendi kızını Osmanlı beyinin kızı ile mübadele ederek bir evlilik

gerçekleştirmesinin töreye aykırı olduğuna inanan Safo, düşüncesini bir ağıtla ifade eder (122-123). Kevok, Osmanlı beyine verilisinin derdini etrafındakilere bir anlatı formunda aktarır (223-224), bu durumun Zin tarafından Memdız'a aktarılması ağıt biçimindedir (162). Cumo, Gulember'in ilgisizliğinden bir türküyle yakınır (239-240), Gulember'in Ararat hasreti yine bir ağıttır (241-242). Dengbêjin "kendi deneyiminin dışında başkalarının deneyimlerini de bilgiye dönüştürüp hik[â]yesine dahil e[tmesi]" (Parıltı 101), anlatının bu bağlamdaki kolektivitesi için bir açıklama modeli olarak kabul edilebilir: Uso'nun rivayet ettiklerinden çıkarılabilecek pek çok dersin olduğunu söylemesi (Alp 108), Kevok ve Gulember gibi anlatı kişilerinin anlatıya kattıklarının aslında kendi yaşantılarına ilişkin deneyimleri aktarması (sırasıyla 223-224 ve 241-242) örneklerinde görülen bu durum *Şawk*'ı tüm bu seslerin ortak bir anlatı nesnesi aracılığıyla aktarılmasını mümkün kılan bir eser hâline getirir.

Şawk, çalışmamızın bu bölümünde yürüttüğümüz incelemede ele aldığımız örnekler hesaba katıldığında, anlatı nesnesinin şekillenmesi ve aktarımı düzlemlerinde geleneksel sözlü anlatımdan ödünçlediği nitelik ve araçlarla bir anlatı olası evreni oluşturmaktadır. Bu olası evrene içkin olaylar dizisi başat izlekleri bakımından, dengbêjlik anlatılarının da odağında ve Kürt toplumuna ilişkin sosyokültürel bir çerçeve sunma potansiyeline sahip olan tematik yapılara işaret eder. Anlatının aktarımında başvurulmuş şiirsellik ve anlatımın farklı seslerle gerçekleştirilmesi durumu, anlatı aracılığıyla yaratılan çağrışım alanını hem etkili, hem de kolektif kılar. Bu minvallerde dengbêjlik anlatılarına yaklaşan *Şawk*, geleneksel sözlü anlatımın bellek yüküne işaret

etme işlevini, yazıda yakalamaya çalışır. Yarattığı olası evrene içkin kolektif imgelemle, anlatıyı salt bir göç hikâyesi olmaktan çıkararak diliyle, zamanıyla ve mekânıyla canlı bir hatırate dönüştürür. Anlatı, bu noktada, anımsamayı edebî düzlemde uyandıran bir pratik olarak işler. Şiirsellikle güçlenen imgeler, aktüel gerçekliğe yaklaşmayı sağlayan tematik yapıyı dinamik bir biçimde aktarır; anlatıcının ve anlatıma katkı sağlayan anlatı kişilerinin oluşturduğu ortak söylem grubun anlatının dilini kolektifleştirir. Bu yönüyle *Şawk*, dengbêj anlatılarının "insani deneyimlerin simgeleri" (Parıltı 101) olması gibi, kendi anlatı olası evreninin sınırlarını aktüel gerçekliğe geleneksel sözlü anlatımın araçlarıyla yaklaştırarak öykülediği kişiler, zamanlar ve mekânlarla göç olgusuna ilişkin bellek yüküne ışık tutar.

SONUÇ

Çalışmamız toplamda dört bölümde, kolektif bellek ile edebiyat metinleri arasındaki olası ilişkiyi ele almaktadır. "Kolektif Belleğin Neliği Üzerine" başlıklı ilk bölümde, "kolektif bellek" kavramının tarihsel gelişimi, Misztal'ın dört grupta incelediği bellek yaklaşımları çerçevesinde tartışılmıştır. Bu dört farklı yaklaşım "kolektif bellek" kavramını sosyoloji literatüründe ilk kez ortaya koyan Halbwachs'inki, kolektif belleği bir sosyopolitik söylem üretim aracı olarak yorumlayan "şimdici/mevcudî bellek" yaklaşımı, politik erkin etki alanı dışında kalan söylemsel alanların işlevselleştirilmesi bakımından ele alınan "popüler bellek" yaklaşımı ve belleği çok katmanlı bir sosyal, politik ve kültürel olgu olarak alımlayan "belleğin dinamikleri" yaklaşımıdır. Bu çalışmada başvuru ve ilk bölümün sonunda zikredilen kolektif bellek tanımı, bu dört yaklaşımdan sonuncusunun teorik altyapısıyla örtüşmektedir.

"Bir grubun geçmişteki herhangi bir zamansal noktaya ilişkin tahayyülünü çağırırken başvurduğu sosyal, politik, kültürel, dinî öğelerin imlendiği kolektif çağrışım alanını, bu alan dâhilindeki gösterim ilişkilerini, bu gösterim ilişkilerini ifşa eden doküman-yapıtları kapsayan, muhafaza eden ve aktaran iletişimsel nesneler bütünü" olarak nitelediğimiz kolektif belleğin,

tanımda söz konusu ettiğimiz gösterim ilişkilerinin içkin olduğu doküman-yapıtlardaki tezahürü bağlamında tartışılabilmesi için, ikinci bölümde bellek ve anlatı arasındaki bağ irdelenmiştir. Kolektif belleğin ifşasında etkili gösterim ilişkilerinin, yani grubun kolektif imgeleminin –Assmann'ın terminusu ile– “hatırlama figürleri” olarak ne tür özelliklere sahip olduğu ve bu özelliklerin anlatısallıkla nasıl bir ilişki sergilediği bu bölümde ele alınmıştır. Hatırlama figürlerine atfedilen “zaman ve mekâna bağlılık”, “gruba bağlılık” ve “tarihin yeniden kurulması” karakteristiklerinin anlatı olası evreni ile yaratılan çağrışım alanında işlevselleştirilebilen düzlemler olduğu öne sürülmüş, bu düzlemler aracılığıyla anlatı olası evreni ile belleğin birincil olarak ilintili olduğu aktüel gerçekliğin ilişkilendirilmesinin mümkün kılındığı ortaya koyulmuştur.

Çalışmanın üçüncü bölümünde, kolektif belleği merkeze alan bir metin analiz stratejisi geliştirilmesi amaçlanmıştır. Bunun için öncelikle, edebî yapıtın yöntemsel olduğu varsayımı üretilmiş ve temellendirilmiştir. Yapıtın doğası gereği yöntemsel olmasının edebî analizde bir üstyöntemi gerektirdiği düşüncesi ele alınmıştır. Ardından çalışmada kullanılan inceleme yönteminin bu üstyöntem çerçevesinde, anlatının şekillenmesi ve aktarımına odaklanacağı ve metinlerin bu düzlemlerde geliştirdikleri yöntemselliliği inceleme nesnesi edineceği belirtilmiştir. Bu analiz stratejisi ile anlatıların oluşturdukları olası evrenlerin nasıl bir kolektif imgelem oluşturarak bellek yüküne ve bellek yüküyle gelen alternatif tarihselliğe işaret ettiklerinin tartışılacağı ortaya koyulmuştur.

“Anlatının Hatırlama Biçimleri” başlıklı dördüncü bölümde Mario

Levi'nin *İstanbul Bir Masaldı*, Markar Esayan'ın *Karşılaşma* ve Seyit Alp'in *Şawk* isimli anlatıları üzerinde gerçekleştirilmiş okuma denemeleri yer almaktadır. İlk olarak *İstanbul Bir Masaldı* anlatısı, Deleuze ve Guattari'nin minör edebiyat tartışması çerçevesinde ortaya koydukları “dizi” kavramı ışığında ele alınmıştır. Dizilerin, *İstanbul Bir Masaldı*'nın anlatı nesnesinin şekillenmesindeki rolü örneklerle irdelenmiş ve yapıtta oluşturulan anlatı kişileri dizileri belirlenmiştir. Anlatı kişilerinin metindeki konumu ve birbiri ile eklemlenme biçimlerini mekanik bir çoğalmaya dönüştüren dizileştirme edebî edimi, anlatı kişilerinin bireysel tarihlerine değinen ve bu tarihleri belirli bir kolektivite dolayımında bütünleyen bir araç olarak yorumlanmıştır. Bu açıdan *İstanbul Bir Masaldı*, kolektif bellek imgelemine anlatı kişilerinin tarihlerini kolektif bir anımsamaya dönüştürerek çağırdığı bellek yüküne, kullandığı dizileştirme tekniği ile işaret etmiş, alternatif tarihselliği böylelikle yakalamıştır.

İncelediğimiz ikinci anlatı olan *Karşılaşma*, anlatı nesnesinin şekillenmesi ve aktarımı bakımından kendine özgü yöntemselliliği ile ele alınmıştır. Anlatı nesnesinin şekillenmesi ilk olarak somutlaştırma olarak nitelediğimiz edebî düzlemde geliştirilen görselleştirme, işitselleştirme, eşmekânlılaştırma ve eşzamanlılaştırma altışlevleri bakımından incelenmiştir. Organikleştirme düzlemi ise, anlatı kişilerinin bellek figürleri olarak inşası ve doğaüstünün kullanımı açısından ele alınmıştır. Anlatı nesnesinin aktarımı ise sözelleştirme ve kolektifleştirme düzlemlerinde incelenmiştir. Sözelleştirme düzleminde hikâyelemede anlatıcı ile okuyucu arasındaki mesafesizlik, rivayet formunda olay aktarımının baskın olması ve türsel geçişler hesaba katılmıştır. Kolektifleştirme düzlemi ise, anlatıyı aktaran ve anlatının

aktarıldığı özneler arasında oluşan kolektif yazınsal iletişim ağı göz önüne alınmıştır. Toplamda dört düzlemde incelenen anlatıda etkin edebî edimler, anlatıyı bellek yükünün yöneldiği aktüel gerçekliğe yaklaştırma yöntemleri olarak yorumlanmıştır.

Üçüncü inceleme metni olan *Şawk*, anlatı nesnesinin şekillenmesi ve aktarımında geleneksel sözlü anlatımla kurduğu ilişki bağlamında tartışılmıştır. Kürt folklorunun sözlü edebiyat icrası geleneği dengbêjliğin ürettiği anlatıların sosyokültürel statüsü göz önüne alınarak, *Şawk*'ın dengbêj anlatılarıyla niteliksel açıdan örtüşme minvalleri ele alınmıştır. *Şawk*'ın anlatı nesnesinin şekillenmesinde başat belirleyicinin hikâyelemede başat izlekler olan aşk, kahramanlık ve aşiretin diğer topluluklarla olan etkileşimi olması bakımından dengbêjlik geleneği ile ortak bir karakter sergilediği vurgulanmıştır. Anlatı nesnesinin aktarımında dilin şiirseliği ve kolektif anlatım karakteristiği de *Şawk*'ın geleneksel sözlü anlatımı işlevselleştirdiği noktalardır. Dengbêjliğin anlatım tekniklerinden yararlanan *Şawk*, geleneksel sözlü anlatıların aktüel gerçekliğe yaklaşma biçimlerini modelleme yoluyla onlarla benzer bir sosyokültürel statüye erişme imkânını yaratır, bellek yükünü gelenekten el alarak çağırır.

Halbwachs'ın vurguladığı üzere, özneye dayatılan zaman ve mekândan ileri gelen “gerçeklik duygusu”nun tüm bellek edimleri için çıkış olması (*On Collective Memory* 172), bu gerçekliği yaratabilme potansiyeli olan edebî metinleri, kolektif belleğin izine düşüldüğünde başvurulabilecek kaynaklar kılar. Bu iddia, edebî metinlerin içerikleri ile bellek yükünü doğrudan refere ettiği gibi bir düşünceyi directmemektedir. Ele aldığımız üç

anlatı, kendi bağlamlarının ilişkili olduğu bellek yüklerini edebiyatın olası dünyalarıyla anımsatmak isterler. Bu anlatıları bellek anlatıları olarak okumayı denemek, elbette metnin olası tezahürlerinden yalnız birine yönelir. Bu okumayı meşru kılan zeminlerden biri, yapılan incelemelerle anlatıların neden *böyle* yazıldıkları sorusuna cevap verebilmesidir. Anlatı zamanlarıyla imlenen olası kronolojik zamanların, anlatı mekânlarıyla işaret edilen yerlerin, anlatı kişilerinde vücut bulan kişiler ve toplulukların edebî düzlemde var olma biçimlerine yapılan vurgular, anlatıların *başka* ve bir o kadar *aynı* olan dünyaları erişilebilir kılmasına olanak verir. Anlatmak ve anmak istediğimiz, bu anlatıların yazıya dökülme sebeplerinden en az birinin kayıp belleklerin, “anımsanmak istenen”lerin, varlığı korunmaya çalışılan “anımsanan”ların varlığı olduğu savıdır. Vurgulamayı dilediğimiz hatırlayan anlatıların çağırdıklarının münferit nesneler olarak neleri imledikleri değil, aktüel gerçekliğe belirli bir grubun bellek yükü dolayımında yaklaşma sebepleridir. Neyin “olduğu” değil, neyin “ol(a)madığı” sorusu bu noktada belirleyicidir: Bize göre bu edebî paradigma; sosyal, kültürel, politik, etnik ve dinî zeminlerde kendi ismini çağır(a)mamış, öte yandan durmadan kendini hatırlatmak isteyen insanlara, zamanlara, mekânlara ve tüm bunları kendisinde bütünleyen tarihlere işaret etmektedir. Bellek anlatılarının incelenmesi bu yüzden hayatidir. Edebiyat, anımsamanın özgür ülkesidir.

Bu çalışmada gerçekleştirilen türden okuma denemelerinin, Türkçe edebiyat incelemeleri literatürünü “marjin”dekileri “merkez”e alarak edebiyat tarihini tekrar gözden geçirmek açısından yararlı kaynaklar oluşturabileceğine inanmaktayım. Türkçe edebiyatı farklı yönlerden, farklı bakış açılarından

kuşatan incelemelerin getirisi, sadece edebiyatın varlık alanını daha kapsamlı bir biçimde ortaya koyma imkânından ibaret görünmemektedir: Edebiyatla var edilen olası dünyalarla, “kendi” dünyamızın sosyal, politik, tarihî ve kültürel paradigmalarının da daha iyi anlaşılabilmesi ve “unutulan”, “eksilen”, “kaybolan”ın yeniden var edilmesi de, bu tür bir yaklaşımla mümkün kılınabilir.

SEÇİLMİŞ BİBLİYOGRAFYA

- Alp, Seyit. *Şawk*. İstanbul: Doz Basım-Yayın Ltd. Şti., ty.
- Assmann, Jan. *Kültürel bellek: Eski yüksek kültürlerde yazı, hatırlama ve politik kimlik*. Çev. Ayşe Tekin. İstanbul: Ayrıntı Yayınları, 2001.
- Baert, P. *Social Theory in the Twentieth Century*. Oxford: Polity Press, 1998.
- Barber, Sarah ve Corrina M. Peniston-Bird. *History Beyond the Text: A Student's Guide to Approaching Alternative Sources*. New York: Routledge, 2008.
- Bogue, Ronald. *Deleuze on Literature*. New York: Routledge, 2003.
- Borges, Jorge Luis. *Dreamtigers*. İngilizce'ye çev. Mildred Boyer ve Harold Morland. Yyy: University of Texas Press, 1964.
- Boundas, Constantin V., yay. haz. *The Deleuze Reader*. New York: Columbia University, 1993.
- Clifford, M. *Political Genealogy after Foucault*. New York: Routledge, 2001.
- Colebrook, Clarie. *Gilles Deleuze*. Yyy: Routledge, 2006.
- Confino, A. "Collective memory and cultural history: problems and method". *American Historical Review* (Aralık 1997): 1386-405.
- Connerton, P. *How Societies Remember*. Cambridge: Cambridge University Press, 1998.
- Deleuze, Gilles ve Félix Guattari. *Kafka: Minör Bir Edebiyat İçin*. Çev. Özgür Uçkan ve Işık Ergüden. İstanbul: Yapı Kredi Yayınları, 2000.
- Douglas, M. *How Institutions Think*. Syracuse NY: Syracuse University Press, 1986.
- Esayan, Markar. *Karşılaşma*. İstanbul: Barış Matbaası, 2007.

- Fentress, J. ve C. Wickham. *Social Memory*. Oxford: Blackwell, 1992.
- Foucault, Michel. *The Archaeology of Knowledge*. Çev. Tavistock Publications Limited. Londra: Routledge, 2002.
- . "Politics and the study of discourse". *Ideology and Consciousness* (3): 3-26.
- . *Language, Counter-memory, Practice: Selected Essays and Interviews*. Yay. haz. Donald F. Bouchard ve Sherry Simon. Ithaca: Cornell University Press, 1978.
- Halbwachs, M. *On Collective Memory*. Chicago: Chicago University Press, 1992.
- . *The Collective Memory*. İngilizce'ye çev. F. J. ve V. Y. Ditter. Londra: Harper ve Colophon Books, 1950.
- Izady, Mehrdad R. "Kürtler ve Müzik". *Kürt Müziği*. Çev. Mutlu Öztürk. İstanbul: Avesta Yayınları, 1996.
- Levi, Mario. "Bir daha İstanbul Bir Masaldı gibi bir roman yazmayacağım". Söyleşi yapan Pelin Ayan. (2 Ocak 2002) 2 Ocak 2011. www.mariolevi.com.tr/MLsoylesilermenu.htm.
- . *İstanbul Bir Masaldı*. İstanbul: Remzi Kitabevi, 1999.
- Mabel Matiz. "Filler ve Çimen". *Mabel Matiz*. Esen Müzik, 2011.
- Megill, A. "History, memory and identity". *History of the Human Sciences* 11(3, 1999): 37-62.
- Misztal, Barbara A. *Theories of Social Remembering*. Yyy: Open University Press, 2003.
- Olick, J. K. ve D. Levy. "Collective memory and cultural constraint: Holocaust myth and rationality in German Politics". *American Sociological Review* 62 (1997): 927-36.
- Osiel, M. *Mass Atrocity, Collective Memory and the Law*. New Brunswick: Transaction Publishers, 1997.
- Parıltı, Abidin. *Dengbêjler: Sözün Yazgısı*. İstanbul: İthaki, 2006.
- Pearson, R. "Custer loses again: the constetation over commodified public memory". *Cultural Memory and the Construction of Identity*. Yay. haz. D. Ben-Amos ve D. Weissberg. Detroit, MI: Wayne State University Press, 1999.

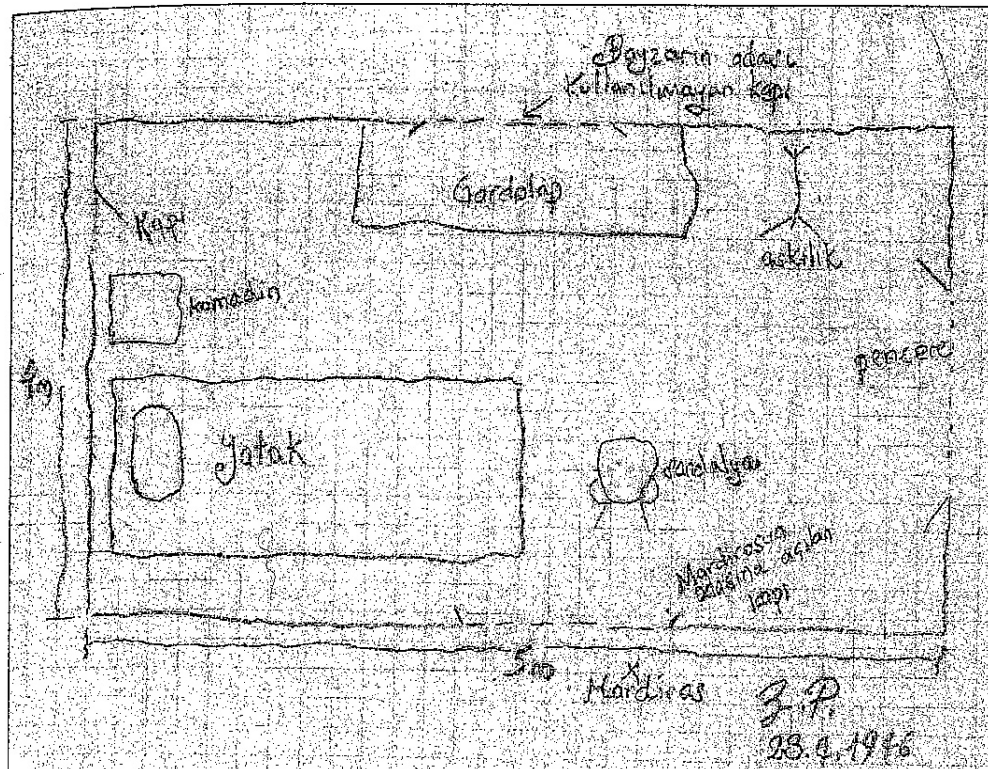
- Peniston-Bird, Corinna M. "Oral History: the sound of memory". *History Beyond the Text: A Student's Guide to Approaching Alternative Sources*. Yay. haz. Sarah Barber ve Corrina M. Peniston-Bird. London: Routledge, 2008.
- Popular Memory Group. "Popular memory: theory, politics and method". *Making Histories: Studies in History Making and Politics*. Yay. haz. R. Johnson, G. McLennan, B. Schwartz vd.. London: Hutchinson, 1982.
- Portelli, Alessandro. "Oral History as Genre". *Narrative and Genre*. Der. Mary Chamberlain ve Paul Thompson. London: Routledge, 1998.
- Radstone, S. "Working with memory: an introduction". *Memory and Methodology*. Yay. haz. S. Radstone. Oxford: Berg, 2000.
- Reeves, Judy. *A Writer's Book of Days: A Spirited Companion and Lively Muse for the Writing Life*. Novato: New World Library, 2010.
- Salzman, Philip Carl. "Ethnography, Humanity, and Imagination: Seeing a culture and Society through the Eyes of an Individual". Strategies in teaching anthropology. Der. Patricia C. Rice ve David W. McCurdy. Yyy: Prentice Hall, 2002.
- Schudson, M. "Distortion in collective memory". *Memory and Distortion*. Yay. haz. D. L. Schacter. Cambridge MA: Harvard University Press, 1995.
- . "Lives, laws, language: commemorative versus non-commemorative forms of effective public memory". *The Communication Review* 2 (1, 1997): 3-17.
- . *Watergate in American Memory*. New York: Basic Books, 1992.
- Schwartz, B. *Abraham Lincoln and the Forge of National Memory*. Chicago: Chicago University Press, 2000.

ÖZGEÇMİŞ

Ezgi Ulusoy Aranyosi 16.11.1986 tarihinde, Almanya'nın Bremen şehrinde doğdu. İlk ve ortaöğrenimini Türkiye'nin Aydın ilinin Kuşadası ilçesinde gerçekleştirdi. Bilkent Üniversitesi Felsefe Bölümü'nde bölüm birincisi olarak tamamladığı lisans öğreniminin ardından, aynı üniversitenin Türk Edebiyatı Bölümü'nde yüksek lisans eğrenimi gördü. Ulusoy Aranyosi, doktora çalışmasını Oxford Üniversitesi Doğu Çalışmaları Fakültesi bünyesinde, Mica ve Ahmet Ertegün İnsani Bilimler Lisansüstü Burs Programı bursiyeri olarak sürdürecektir.

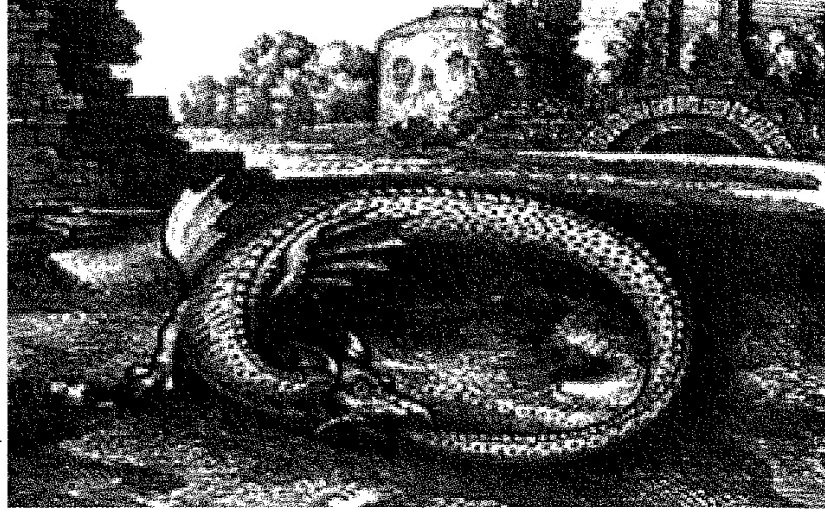
EKLER

Ek A:

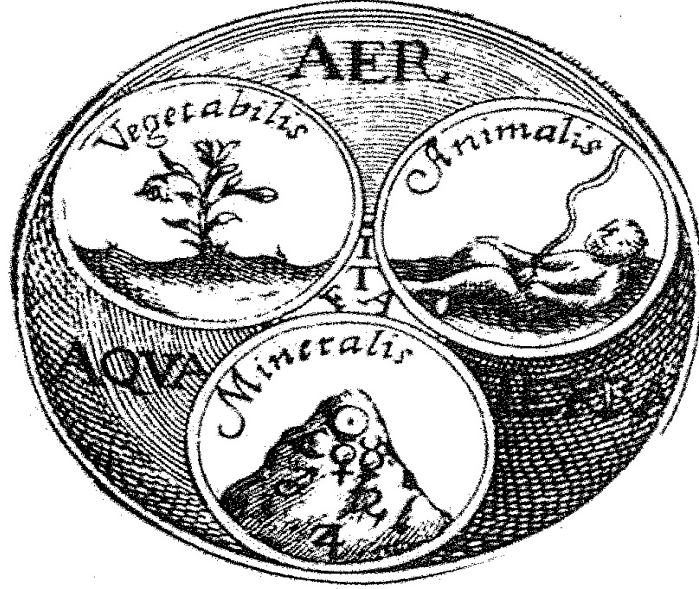


Ek B:

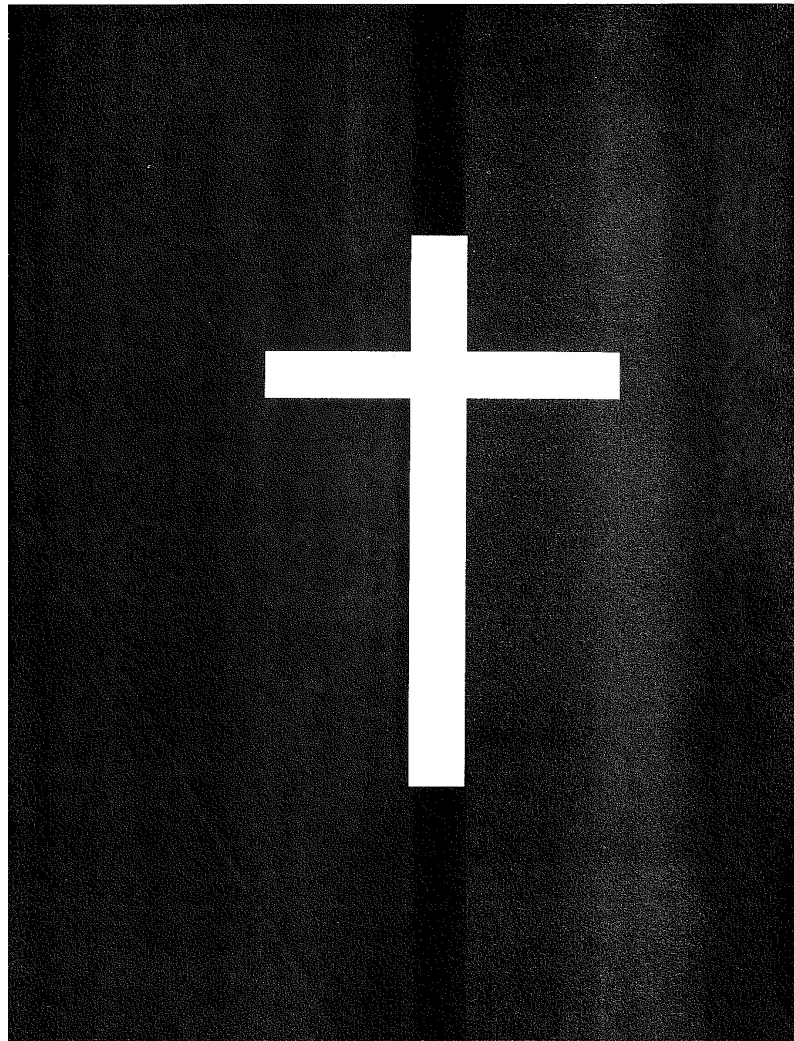
İşte kendi kuyruğunu ısırın yılan hayvanı; Ouroboros...



Ve Simyanın dünyası: Bitkiler, canlılar ve madenler...



Ek C:



Ek D:

Zayrmayr... Zayr-mayr... İsmiinin melodisini birkaç kez dinledi kendi ağzından. Sonra gözlerini kapattı ve adının harflerini teker teker gözünün önüne getirdi.

Z A Y R M A Y R

Bir kez de yukarıdan aşağı, sonra aşağıdan yukarı ve çaprazlamasına denedi bunu.

Z	R
A	Y
Y	A
R	M
M	R
A	Y
Y	A
R	Z

Z
A
Y
R
M
A
Y
R

Ek E:

Şawk'ın Özeti⁵⁴

Şawk, yapı ve konunun gelişimine göre üç kısma ayrılabilir: Göç, konma ve dönüş. Anlatı, kuraklık nedeniyle Ararat'taki yurtlarından kopup gelmiş bir Kürt obasının göç yolculuğunun nihayet sonlandığı bir zamanda başlar. Oba göç nedeniyle yorulmuştur ve bir an önce konacak bir yer arıyordur. Bu sırada geriye dönüşlerle göç yolculuğu ve nedenleri hatırlanır. Anadolu bozkırının ortasında Türkmen ve Osmanlı mülkü arasındaki düzlüğe konan obadan birkaç kişi beyin ve rihsipilerin⁵⁵ buyruğuyla Osmanlı Paşası'na konma izni almak için giderler. Paşa gelenlerin Araratlı Kürtler olduğunu, onları Türkmen'e karşı kolayca kullanabileceğini anlar ve elçilere izni verdiğini söyler. Böylece oba söz konusu düzlüğe yerleşir.

Obanın Bey'i Hacı Osman Bey anlatının ana kişilerindendir. Aslında anlatı bir bakıma Osmanlı düzenine aldanan Kürt aşiretinin mahvoluşu kadar bu Kürt soylusunun trajedisidir. Klasik tragedyanın tüm niteliklerine uygun bir gelişme ile ortaya konan hikâyenin başında Bey, obasında sözü dinlenir, adil ve töreye uygun davranan biridir. Obanın kimsesiz, yoksul çobanı Memdız'a⁵⁶ kızı Kevok'u verecek kadar alçak gönüllü ve samimidir; ancak Osmanlı Paşası ile ilişkileri ilerledikçe Türkmenlere ve daha sonra kendi obasının

54 Seyit Alp'in Şawk'ının baskısı nadir bulunduğundan, tezin sonuna özeti eklenerek okura anlatının hikâyelenme bütünlüğü sunulmak istenmiştir.

55 "sözü, öğüdü dinlenir ve tutulur yaşlılar".

56 "Hırsız Mem/Mehmet".

insanlarına karşı tutumları, düşünceleri değişir. Memdız'ın tüm çobanlık mahareti ile Türkmenler arasında nam salmaya başlaması, Osmanlı Paşa'sının Memdız'ı topluluk içinde küçük düşürmesi gibi kimi yan olayların ve gerilim dozunu artıran küçük olayların sonunda ortaya çıkar ki Hacı Osman Bey, Osmanlı Paşa'sının kızını kendine ikinci eş olarak almak ister. Bu konuda başta Bey'in ilk eşi Hacer Hanım kimsenin itirazı yoktur ve hatta Hacer Hanım kendisi bu işe oldukça gönüllüdür; çünkü Bey'e erkek evlat verememiştir. Bey'in emriyle Hacer Hanım ve büyük kızı Kevok Osmanlı Paşası'nın konağına görücü giderler. Nişanlısının böyle bir işe koşulması Memdız'ı rahatsız eder; ancak ses çıkarmaz. Kevok ise gönlü olmasa da bu ziyarete katılır; ne var ki dönüşte artık eski Kevok değildir.

Memdız, Kevok'taki değişimi fark eder ve bunun sebebini bulmaya çalışır. Obanın insanları da Memdız gibi düşünmekte, Kevok'un muhtemelen paraya, gösterişe aldanıp nişanlısından yüz çevirdiğini sanmaktadır.

Romanın ortalarında anlaşılır ki Hacı Osman Bey ve Osmanlı Paşası Dağıstan Bey kızlarını birbirleri için berdel etmişlerdir. Dağıstan Bey'in kızı Safiye'ye karşı Osman Bey de kızı Kevok'u verecektir. Memdız'ın son zamanlardaki davranışlarından, ölçsüzlüğünden, söz dinlemezliğinden şikâyet eden Bey, bunları bahane ederek Kevok'u nişanlı olmasına rağmen Dağıstan Bey'e verir. Obada da işler yürümektedir; sürüler Osmanlı sürülerinden kaptıkları bir salgın nedeniyle kırılmıştır. Bey dâhil obadaki insanların varlıkları günden güne erimektedir. Pek çok kişi Türkmen'e çoban olur. Bunlara Memdız da dâhildir. Ancak onun elinden daha pek çok iş gelmektedir. Acemoğulları denen namlı hırsızlarla ve Osmanlı Bey'inin kötü

işleri için kullandığı ama artık yüz çevirdiği adamlarla anlaşır. Osmanlı tavalasının tüm küheylanlarını çalarlar. Dağıstan Bey, hırsızları ele geçirmek için büyük bir birlik toplar, onları her yerde arar. Nihayet dağlara kaçtıklarını anlar ve saklandıkları mağarayı kuşatır. Yalnız Memdız kaçar, Acemoğulları yakalanır. Memdız bundan sonra küçük bir sermayeyle ticarete başlar, obanın halkı ve Bey gittikçe yoksullaşırken o durmadan para kazanır. Osmanlı Paşası da bu arada şehre taşınmaya karar vermiş ve Kevok'u da baba evine bırakıp gitmiştir.

Romanın son bölümlerinde Dağıstan Bey gelip karısını baba evinden almadan önce Kevok, neden Memdız'dan vazgeçtiğini açıklar. Aslında Memdız'ın bunu öğrenip onu kurtaracağına inanmaktadır. Annesi ile birlikte Osmanlı Bey'inin konağına misafir gittikleri gece, babasının eşi olacak Safiye Hanım'la bir odada uyuyorlarken Dağıstan Bey'in ona tecavüz etmeye kalkıştığını, direnerek o beladan kurtulduğunu ancak artık "uçkuruna el atılmış" bir kız olarak Memdız'a kendini yakıştıramadığı için ondan yüz çevirdiğini itiraf eder. Memdız'ın bu dünyadaki tek yakını olan kız kardeşi Zin kardeşine bunları anlatmak ister; ama Memdız da artık değişmiştir. Mal ve mülk edinmekle dolan aklı sadece öç almaya odaklanmıştır. Artık kendisine Memdız değil Mehmet Efendi denmesini ister, oba halkıyla da tüm ilişkileri şimdi ticaret ve çıkar merkezlidir. Bu noktada, Hacı Osman Bey'de tersi bir aydınlanma görülür. Osmanlı düzenine geldiğini, aldatıldığını anlar; ama çok geçtir.

Hacı Osman Bey'in durumu Memdız'ın durumunun tersine bir seyir izlemeye devam eder. Romanın sonlarına doğru artık obanın Bey'i içecek

kahve bile bulamamaktadır. Hacer Hanım birini Memdız'dan biraz kahve alması için yollar; fakat Memdız, Bey'in düşkünüğüne için için sevinir ve kahve yoktur der. Tek amacı Kevok'un küçük kız kardeşi Gulember'i alarak Hacı Osman Bey'den intikam almaktır. Bey, daha fazla rezil olmadan ataların yurduna geri dönme kararı verir. Göç yolunda ılık, bakır kaplara yansıyarak yamaçları "şawklar"a boğarken; Bey, ilk eşi Hacer Hanım, kızı Gulember, ikinci eşi Safiye Hanım ve oğulları Simko güneşin doğduğu yere doğru ilerlerler.