

T.C.
AHI EVRAN ÜNİVERSİTESİ
SOSYAL BİLİMLER ENSTİTÜSÜ

DENEYSEL EDEBİYAT BAĞLAMINDA
MURAT GÜLSOY'UN
İSTANBUL'DA BİR MERHAMET HAFTASI
ADLI ROMANININ İNCELENMESİ

Saniye KÖKER

YÜKSEK LİSANS TEZİ
TÜRK DİLİ VE EDEBİYATI ANABİLİM DALI

KIRŞEHİR
HAZİRAN 2015

T.C.
AHI EVRAN ÜNİVERSİTESİ
SOSYAL BİLİMLER ENSTİTÜSÜ

DENEYSEL EDEBİYAT BAĞLAMINDA
MURAT GÜLSOY'UN
İSTANBUL'DA BİR MERHAMET HAFTASI
ADLI ROMANININ İNCELENMESİ

Saniye KÖKER

YÜKSEK LİSANS TEZİ
TÜRK DİLİ VE EDEBİYATI ANABİLİM DALI

DANIŞMAN
Prof. Dr. Şahmurat ARIK

KIRŞEHİR

HAZİRAN 2015

Sosyal Bilimler Enstitüsü Müdürlüğü'ne

Bu çalışma jürimiz tarafında Türk Dili ve Edebiyatı. Anabilim Dalında YÜKSEK LİSANS TEZİ olarak kabul edilmiştir.

Başkan(İmza)
Prof.Dr.Şahmurat ARIK

Üye.....(İmza)
Yrç.Doç.Dr.Maksut YİĞİTBAŞ

Üye.....(İmza)
Yrd.Doç.Dr.Ahmet DOĞAN

Onay

Yukarıdaki imzaların, adı geçen öğretim üyelerine ait olduğunu onaylarım.

.../.../2015

Doç.Dr.Hüseyin ŞİMŞEK
Enstitü Müdürü

DENEYSSEL EDEBİYAT BAĞLAMINDA MURAT GÜLSOY'UN İSTANBUL'DA BİR MERHAMET HAFTASI ADLI ROMANININ İNCELENMESİ

ÖZET

Geleneksel yazının önemini yitirmesi ve artık yetersiz kalması sonucunda yenilikçi bir tarz olarak ortaya çıkan deneysel edebiyat, edebiyatı tekdüzelikten kurtarmayı, değişik üsluplar denemeyi ve yazarının sürekli kendisini yenilemesini amaçlar.

Deneysel edebiyatın kökeni Fransa'da ortaya çıkan OULİPO (Ouvroir de Litterature Potentielle) grubuna dayanır. "Potansiyel Edebiyat İşçiliği" anlamına gelen ve çoğu matematikçi ile edebiyatçıdan oluşan bu grubun başlıca amacı edebiyatı matematik, satranç, mantık gibi başka disiplinlerden biçimler ödünç alarak genişletmeye çalışmaktır. Böylece edebiyatın özünü deşerek, onu parçalara bölüp yapısal birimlerine ayırarak kendi içinde nasıl bir noktaya varabileceğini görmek istemişlerdir. Matematik ile edebiyatı birleştirme yolunda deneye girişen OULİPO'cular bu amaçları doğrultusunda değişik yöntem ve teknikler geliştirmişlerdir.

Deneyselliğin modernizme yaptığı göndermelerle başlayan süreci onu avangardizm, dadaizm, sürrealizm ve postmodernizm akımlarıyla ortak bir paydada birleştirmiştir.

Türk edebiyatında avangard hareket şeklinde ortaya çıkan deneysel yazının ilk örneğini Oğuz Atay "Tutunamayanlar" adlı yapıtıyla vermiştir. Günümüz

yazarlarından Murat Gülsoy “İstanbul’da Bir Merhamet Haftası” adlı romanıyla Türk edebiyatında deneyselliği deneyen yazarlardan biri olmuştur. Roman, Alman sürrealist ressam olan Max Ernst’ün “Bir Merhamet Haftası” adını taşıyan ve kolaj tekniğiyle yapılmış romanından ilhamla yazılmıştır. Ernst’ün resimlerden oluşan bu romanı, haftanın bir gününe denk gelecek şekilde yedi bölümden oluşmaktadır. Her günün altında bir element ve bu elemente bağlı olarak bir örnek bulunmaktadır. Ernst’ün güç, şiddet, felaket gibi temalara ağırlık vererek oluşturduğu bu kolajları Avrupa’da tehlikeli güçlerin yükselişine ve zamanın endişe verici siyasi durumuna bir gönderme niteliğindedir.

Murat Gülsoy’un, Ernst’ün çalışmasından esinlenerek yazdığı bu romanı Ernst’ün eserindeki yedi farklı resmin, birbirini tanımayan yedi farklı kişinin, haftanın yedi günü boyunca yapacağı yorumlarını konu edinmektedir. Gülsoy, Ernst’ün resimlerle yaptığını yazıyla yapmak istemiştir. Yedi farklı kişinin yedi farklı yorumu ile kolaj roman yazma deneyinde bulunmuştur. Bunu yaparken her bir kişiyi kendi mizaçlarına, kültürlerine ve sosyal çevrelerine uygun bir şekilde vermiş, birbirinden farklı yedi kişiyi farklı üsluplar, mekanlar, anlatıcı ve bakış açıları çerçevesinde bir deneye tâbi tutmuştur.

İstanbul’da Bir Merhamet Haftası, yaşanan dünyanın farklılığına, karmaşıklığına, kalabalıkların içinde çoğalan yalnızlıklara atfen yazılmış olmakla birlikte gerek kurgusuyla gerekse tekniğiyle deneysel roman türünün bir örneğini oluşturmaktadır.

Anahtar kelimeler: Deneysel edebiyat, OULIPO, Murat Gülsoy, Max Ernst,
İstanbul'da Bir Merhamet Haftası

ABSTRACT

A STUDY OF MURAT GÜLSOY'S NOVEL "İSTANBUL'DA BİR MERHAMET HAFTASI" IN THE CONTEXT OF EXPERIMENTAL LITERATURE

As traditional literature loses its importance and fails to satisfy readers, Experimental Literature appears as a new école aiming to break monotony, bring style variation and give writers a new tool for innovation.

Experimental Literature originated with the French group OULIPO (Ouvroir de Litterature Potentielle) "workshop of potential literature"--which consisted of writers, artists and mathematicians. The main goal of OULIPO is to expand literary forms by incorporating formats from other disciplines such as math, chess and logic. In this way, they extract the essence of literature by breaking it down to its structural parts to see where it can lead. For example, by combining mathematics with literature OULIPO members have developed different methods and techniques.

The phase that Experimental Literature has embarked on by sending reference to modernism has juxtaposed the movement with Avant-gardism, Dadaism, Surrealism, and Postmodernism in a common denominator.

The very first example of Experimental Literature, which appeared in the avant-garde movement within the Turkish literary scene, was produced by Oğuz Atay in his novel "Tutunamayanlar."

As one of the modern day writers, Murat Gülsoy' "İstanbul'da Bir Merhamet Haftası" is an example of this experiment in Turkish Literature. The novel is inspired by another work, "Une Semaine de Bonté" a graphic novel in collage form by German surrealist artist Max Ernst. Ernst's collage "Une Semaine de Bonté" is divided into seven sections named after the days of the week. Each of the days is associated with an element and provides an example of the element. Primarily using themes of power, violence and catastrophe, Ernst has made references to a worrisome European political atmosphere and the rise of the dark powers in Europe at that time.

Inspired by Ernst, Murat Gülsoy's novel consists of seven sections within which seven strangers make commentary about seven different pictures of Ernst's collage. Murat Gülsoy wanted to accomplish in writing what Ernst did in collage. Gülsoy wanted to experiment with techniques for writing and collage by posting seven strangers' commentary about seven different pictures in seven sections. He framed each of the seven characters within their distinctive disposition, cultural background and social settings. He kept each character's narrative, viewpoints and location distinct as well.

Even though the novel is written in reference to life's complexity, the increasing loneliness of humanity within crowds and people being worlds apart from each other, it is a good example of experimental literature in structure as well as technique and style.

Key words: Experimental Literature, OULIPO, Max Ernst, İstanbul'da Bir Merhamet Haftası.

ÖN SÖZ

Deneysel edebiyatı ve bu bağlamda Murat Gülsoy'un İstanbul'da Bir Merhamet Haftası adlı romanını çalışma konusu yapmamızın nedeni, ülkemizde bu konuyla ilgili yeterince çalışma yapılmamış olmasıdır.

Tezimiz giriş ve dört bölümden oluşmaktadır. Giriş bölümünde deneysel edebiyatın genel olarak ne olduğu, Murat Gülsoy'un İstanbul'da Bir Merhamet Haftası adlı romanının ne bağlamda deneysellik taşıdığı ve tezimizin nasıl bir yöntemle yazıldığı ortaya konmuştur. Birinci bölümde deneysel edebiyatın ortaya çıkışı, tarihçesi ve OULİPO grubu, deneysel edebiyatın yöntem ve teknikleri, diğer akım ve türlerle ilişkisi, Türk edebiyatında deneysel örnekler anlatılmaktadır. İkinci bölümde, incelediğimiz romanın tematik yapısını resimlerin oluşturmasından hareketle resim ile yazı arasındaki ilişki ortaya konmuştur. Üçüncü bölümde Murat Gülsoy'un söz konusu romanını yazmasına ilham olan Alman Ressam Max Ernst'ün sanatı ve onun kolaj romanı olan Bir Merhamet Haftası adlı eseri, Murat Gülsoy'un hayatı, edebi kişiliği ve İstanbul'da Bir Merhamet Haftası adlı romanı hakkında genel bir bilgi verilmiştir. Dördüncü bölümde İstanbul'da Bir Merhamet Haftası romanı deneysellik bağlamında ayrıntılı bir şekilde incelenmiştir.

Çalışmamızın asıl konusu olan İstanbul'da Bir Merhamet Haftası romanını deneysel bağlamda incelerken roman kahramanlarının kendilerine gönderilen resimlerle ilgili yorumlarını ve bu yorumların kendi hayatlarıyla ne derecede bağlantılı olduğunu, resimlerin onlara neleri çağrıştırdığını tespit etmeye çalıştık.

Roman kahramanlarının resimlerle ilgili yorumlarından sonra günlerin romanını ele aldık. Burada Max Ernst'ün haftanın yedi günüyle ilişkilendirdiği element, örnek ve sembollerin ışığında günlerin yorumunu kişiler bazında tek tek yaptık. Böylece romanı kişilerin ve günlerin yorumları bağlamında hem yatay hem de dikey biçimde inceledik. Kişi ve günlerin yorumlarını incelerken yer yer aynı alıntılar ele aldık. Bu nedenle çalışmamız içinde bazen tekrara düşmüş olduk. Kişi ve günlerin yorumundan sonra şahıs kadrosunu, roman kahramanlarının bakış açılarını, kullandığı mekanları, zamanı, dil ve üslûplarını inceledik. Bütün bunları yaparken romanın orijinal sıralamasına bağlı kaldık. Haftanın günlerini romanda olduğu gibi pazardan başlattık ve son gün olan cumartesi ile haftayı bitirdik. Aynı şekilde her bir günün kişi sıralamasını da romanın aslında olduğu hâliyle verdik. Roman incelememizin her bir bölümünü kendi içinde yedi başlık hâlinde ele alırken bakış açısı, zaman ve mekan bölümlerini yedi başlığa ayırmadık. Romanın bu kısımlarını genel bir değerlendirmeye tâbi tuttuk.

Çalışmamızın sonuç bölümünde ise elde etmiş olduğumuz bilgilerin ışığında birtakım yargılarda bulunduk ve Murat Gülsoy'un romanının hangi yönlerden deneysel bir eser olduğunu ortaya koyduk.

TEŞEKKÜR

Tez çalıőmam boyunca bana her konuda yardımcı olan, engin bilgisiyle beni daima aydınlatan ve bana yol gösteren saygıdeğer danışman hocam Prof. Dr. Şahmurat ARIK'a teşekkür etmeyi bir borç bilirim. Ayrıca çalıőmalarım esnasında beni her yönden destekleyen ve bana daima moral veren eşim Fatih Bedir KÖKER'e, ablam Őenay TANRIÖVER'e sonsuz teőekkürlerimi sunarım.

İÇİNDEKİLER

| | |
|--------------------------|-----|
| ÖZET | I |
| ABSTRACT | IV |
| ÖN SÖZ | VII |
| TEŞEKKÜR | IX |
| İÇİNDEKİLER | X |
| GİRİŞ | 1 |

BÖLÜM I

| | |
|---|----|
| 1. DENEYSEL EDEBİYAT | 6 |
| 1.1. DENEYSEL EDEBİYATIN TANIMI | 6 |
| 1.2. DENEYSEL EDEBİYATIN ORTAYA ÇIKIŞ NEDENİ | 11 |
| 1.3. DENEYSEL EDEBİYATIN TARİHÇESİ VE OULİPO GRUBU | 14 |
| 1.4. OULİPO YÖNTEM VE TEKNİKLERİ | 22 |
| 1.5. DENEYSEL EDEBİYATIN DİĞER AKIM VE TÜRLERLE İLİŞKİSİ | 24 |
| 1.6. TÜRK EDEBİYATINDA DENEYSELLİK | 35 |

BÖLÜM II

| | |
|---------------------------------------|----|
| 2. EDEBİYATTA GÖRSELLİK | 48 |
| 2.1. RESİM-YAZI İLİŞKİSİ | 48 |

BÖLÜM III

| | |
|--|----|
| 3. DENEYSEL EDEBİYAT BAĞLAMINDA İKİ YAZAR | 57 |
|--|----|

| | |
|--|----|
| 3.1. MAX ERNST | 57 |
| 3.1.1. Max Ernst’ün Hayatı ve Sanatı | 57 |
| 3.1.2. Max Ernst’ün Romanı “Une Semaine de Bonte” (Bir Merhamet Haftası).. 59 | |
| 3.2. MURAT GÜLSOY | 65 |
| 3.2.1. Murat Gülsoy’un Hayatı ve Sanatı | 65 |
| 3.2.1. Murat Gülsoy’un Romanı “İstanbul’da Bir Merhamet Haftası” | 65 |

BÖLÜM IV

| | |
|--|------------|
| 4.İSTANBUL’DA BİR MERHAMET HAFTASI ROMANININ İNCELENMESİ..... | 69 |
| 4.1.KİŞİLERİN ROMANI..... | 69 |
| 4.1.2.Pazar..... | 70 |
| 4.1.2.1. Ali: Boş adam..... | 71 |
| 4.1.2.2. Yağmur: Tanrı nerede?..... | 75 |
| 4.1.2.3. Halil: Savaş zamanı tiyatrosu..... | 78 |
| 4.1.2.4. Deniz: Burası bir şehir | 86 |
| 4.1.2.5. Ayşe: Yırtıcının iktidarı | 91 |
| 4.1.2.6. Akın: Bir gölgenin yumruğu ne işe yarar? | 96 |
| 4.1.2.7. Erol: Keşke hatırladığın kişi olsaydım | 99 |
| 4.1.3. Pazartesi | 106 |
| 4.1.3.1. Deniz: Gözyaşı mı bu dünyanın dörtte üçü? | 107 |
| 4.1.3.2. Ali: Stand by | 111 |
| 4.1.3.3. Ayşe: Yalnızlık faktörü ve benlik kaynaşması | 113 |

| | |
|---|-----|
| 4.1.3.4. Akın: Gerçeğin takımını tutuyorduk | 119 |
| 4.1.3.5. Erol: Ben senin yerinde olsaydım | 123 |
| 4.1.3.6. Yağmur: Sular yükseliyor | 127 |
| 4.1.3.7. Halil: Âşıkım ben sana iltifat et bana | 129 |
| 4.1.4. Salı | 134 |
| 4.1.4.1. Ayşe: Dişiliğin mistifikasyonu | 135 |
| 4.1.4.2. Ali: Melek sanmıştım Şeytan'ı | 139 |
| 4.1.4.3. Yağmur: İçine kapanma | 141 |
| 4.1.4.4. Halil: İçeride daha ne benler var | 145 |
| 4.1.4.5. Akın: Kızıl ölümün maskesi | 150 |
| 4.1.4.6. Erol: Alev alabilir | 154 |
| 4.1.4.7. Deniz: Kafesi dışı kuş yapar kanatları takma olsa bile | 158 |
| 4.1.5. Çarşamba | 165 |
| 4.1.5.1. Erol: Gerçekten de çok gerginsin | 166 |
| 4.1.5.2. Deniz: Olmamış hayallerin oteli | 172 |
| 4.1.5.3. Ali: Sweet Dreams | 176 |
| 4.1.5.4. Yağmur: Çocuğa korku geldi | 179 |
| 4.1.5.5. Akın: Dekorları yemeyiniz | 182 |
| 4.1.5.6. Halil: Azrail peşimizde | 186 |
| 4.1.5.7. Ayşe: Yeterince kadın olamamak | 191 |
| 4.1.6. Perşembe | 197 |
| 4.1.6.1. Akın: Af çıktı | 198 |
| 4.1.6.2. Halil: İnsan tanrısını arar | 201 |

| | |
|---|-----|
| 4.1.6.3. Deniz: Yazı mutsuzun aynasıdır | 203 |
| 4.1.6.4. Ali: Özür | 206 |
| 4.1.6.5. Ayşe: Küçülen erkeklik | 209 |
| 4.1.6.6. Erol: Azize, melek, karım ya da tanımadığım biri | 212 |
| 4.1.6.7. Yağmur: Toprak insana aç | 218 |
| 4.1.7. Cuma | 221 |
| 4.1.7.1. Akın: Bir meleğin kadavrası | 222 |
| 4.1.7.2. Erol: Karımı kaybettim | 226 |
| 4.1.7.3. Deniz: Açıktır kadın | 230 |
| 4.1.7.4. Halil: Romeo ile Ferhat aynı kelimelerle anlatılabilir mi? | 235 |
| 4.1.7.5. Ali: Bir kadının içi | 239 |
| 4.1.7.6. Yağmur: Bazı oyunlar yalnız oynanmıyor | 241 |
| 4.1.7.7. Ayşe: Sayılar | 243 |
| 4.1.8. Cumartesi | 248 |
| 4.1.8.1. Erol: Roman nasıl olur? | 249 |
| 4.1.8.2. Deniz: O halde neden ceza? | 257 |
| 4.1.8.3. Ali: İtiraf | 259 |
| 4.1.8.4. Akın: Saten, şefkat ve buse | 266 |
| 4.1.8.5. Ayşe: Matruşka | 269 |
| 4.1.8.6. Yağmur: Kaç kez öldüm hatırlamıyorum | 274 |
| 4.1.8.7. Halil: Ölümden medet umma | 275 |
| 4.2. GÜNLERİN ROMANI | 279 |
| 4.2.1. Pazar Gününün Romanı | 280 |
| 4.2.1.1. Ali'nin Pazarı | 281 |

| | |
|---------------------------------------|-----|
| 4.2.1.2. Yağmur'un Pazarı | 282 |
| 4.2.1.3. Halil'in Pazarı | 282 |
| 4.2.1.4. Deniz'in Pazarı | 283 |
| 4.2.1.5. Ayşe'nin Pazarı | 284 |
| 4.2.1.6. Akın'ın Pazarı | 285 |
| 4.2.1.7. Erol'un Pazarı | 287 |
| 4.2.2. Pazartesi Gününün Romanı | 288 |
| 4.2.2.1. Deniz'in Pazartesi | 289 |
| 4.2.2.2. Ali'nin Pazartesi | 291 |
| 4.2.2.3. Ayşe'nin Pazartesi | 291 |
| 4.2.2.4. Akın'ın Pazartesi | 292 |
| 4.2.2.5. Erol'un Pazartesi | 294 |
| 4.2.2.6. Yağmur'un Pazartesi | 295 |
| 4.2.2.7. Halil'in Pazartesi | 296 |
| 4.2.3. Salı Gününün Romanı | 297 |
| 4.2.3.1. Ayşe'nin Salısı | 298 |
| 4.2.3.2. Ali'nin Salısı | 299 |
| 4.2.3.3. Yağmur'un Salısı | 301 |
| 4.2.3.4. Halil'in Salısı | 301 |
| 4.2.3.5. Akın'ın Salısı | 302 |
| 4.2.3.6. Erol'un Salısı | 303 |
| 4.2.3.7. Deniz'in Salısı | 305 |
| 4.2.4. Çarşamba Gününün Romanı | 306 |
| 4.2.4.1. Erol'un Çarşambası | 309 |

| | |
|--------------------------------------|-----|
| 4.2.4.2. Deniz'in Çarşambası | 310 |
| 4.2.4.3. Ali'nin Çarşambası | 312 |
| 4.2.4.4. Yağmur'un Çarşambası | 313 |
| 4.2.4.5. Akın'ın Çarşambası | 314 |
| 4.2.4.6. Halil'in Çarşambası | 316 |
| 4.2.4.7. Ayşe'nin Çarşambası | 317 |
| 4.2.5. Perşembe Gününün Romanı | 318 |
| 4.2.5.1. Akın'ın Perşembesi | 320 |
| 4.2.5.2. Halil'in Perşembesi | 321 |
| 4.2.5.3. Deniz'in Perşembesi | 322 |
| 4.2.5.4. Ali'nin Perşembesi | 322 |
| 4.2.5.5. Ayşe'nin Perşembesi | 323 |
| 4.2.5.6. Erol'un Perşembesi | 323 |
| 4.2.5.7. Yağmur'un Perşembesi | 325 |
| 4.2.6. Cuma Gününün Romanı | 325 |
| 4.2.6.1. Akın'ın Cuması | 326 |
| 4.2.6.2. Erol'un Cuması | 327 |
| 4.2.6.3. Deniz'in Cuması | 329 |
| 4.2.6.4. Halil'in Cuması | 330 |
| 4.2.6.5. Ali'nin Cuması | 330 |
| 4.2.6.6. Yağmur'un Cuması | 331 |
| 4.2.6.7. Ayşe'nin Cuması | 332 |

| | |
|--|-----|
| 4.2.7. Cumartesi Gününün Romanı | 333 |
| 4.2.7.1. Erol'un Cumartesi | 335 |
| 4.2.7.2. Deniz'in Cumartesi | 336 |
| 4.2.7.3. Ali'nin Cumartesi | 337 |
| 4.2.7.4. Akın'ın Cumartesi | 338 |
| 4.2.7.5. Ayşe'nin Cumartesi | 339 |
| 4.2.7.6. Yağmur'un Cumartesi | 341 |
| 4.2.7.7. Halil'in Cumartesi | 341 |
| 4.3. BAKIŞ AÇISI VE ANLATICI | 342 |
| 4.3.1. Bakış Açısı Nedir? | 342 |
| 4.3.2. İstanbul'da Bir Merhamet Haftası Romanında Bakış Açısı ... | 342 |
| 4.3.3. Roman Başkışilerinin Bakış Açıları ve Romandaki Anlatıcılar | 345 |
| 4.4. ŞAHİS KADROSU | 354 |
| 4.4.1. Ali | 354 |
| 4.4.2. Yağmur | 355 |
| 4.4.3. Halil | 355 |
| 4.4.4. Deniz | 356 |
| 4.4.5. Ayşe | 357 |
| 4.4.6. Akın | 357 |
| 4.4.7. Erol | 358 |
| 4.5. ZAMAN | 359 |
| 4.6. MEKÂN | 361 |
| 4.6.1. Somut Mekân | 362 |
| 4.6.1.1. Ali'nin Romanında Mekân | 363 |

| | |
|--|-----|
| 4.6.1.2. Ayşe'nin Romanında Mekân | 364 |
| 4.6.1.3. Yağmur'un Romanında Mekân | 366 |
| 4.6.1.4. Halil'in Romanında Mekân | 368 |
| 4.6.1.5. Akın'ın Romanında Mekân | 369 |
| 4.6.2. Soyut Mekân | 370 |
| 4.6.2.1. Erol'un Romanında Mekân | 370 |
| 4.6.2.2. Deniz'in Romanında Mekân | 373 |
| 4.7. DİL VE ÜSLUP | 375 |
| 4.7.1. Ali'nin Üslubu | 375 |
| 4.7.2. Yağmur'un Üslubu | 377 |
| 4.7.3. Halil'in Üslubu | 379 |
| 4.7.4. Deniz'in Üslubu | 381 |
| 4.7.5. Ayşe'nin Üslubu | 388 |
| 4.7.6. Akın'ın Üslubu | 392 |
| 4.7.7. Erol'un Üslubu | 395 |
| SONUÇ | 402 |
| KAYNAKLAR | 413 |

GİRİŞ

Deneysel edebiyat, geleneksel yazının mevcut anlamına sırtını dönerek anlamı yeni bir biçimde izah etme gayretinden doğan bir anlayışın ürünüdür. En genel tanımıyla sıradanlaşmış her türlü söyleme, biçime karşı geliştirilmiş yazınsal bir itirazdır.

Deneysel edebiyatın ortaya çıkış gerekçelerinin en başında yirminci yüzyıla kadar yazılan eserlerde hep aynı yolun takip edilmesi gelir. Başı ve sonu belli, anlaşılır bir içeriğe sahip olan, okuyucusunu şaşırtmayı hep onun beklentisine uygun yazılan eserler yirminci yüzyıldan sonra teknolojik, bilimsel, kültürel ve sosyal gelişmelere bağlı olarak zihniyet bakımından bir değişikliğe uğramıştır. Yaşanan bu değişim karşısında yeni bir dünyanın içinde kendini bulan insan, olayları anlamakta güçlük çekmeye başlamıştır. O zamana kadar her şeye tahakküm etme kudretine sahip olan insanoğlu bilmediği, anlamakta güçlük çektiği bu yeni dünya karşısında kendi kabuğuna çekilmeye başlamış ve bu dünyaya karşı zamanla yabancılaşmıştır. Geleneksel yazının okurunu yönlendiren tutumu yirminci yüzyılın değişen dünyasıyla birlikte altüst olmuştur. Değişen ve yenilenen dünya karşısında kendi gerçeğini arayan insan, alışlagelmiş yöntem ve biçimlerin dışında farklı arayışların içine girmiştir. Bu arayışların neticesinde gözlerini insanın iç dünyasına çeviren, asıl gerçekliğin orada olduğuna inanan sanatçılar avangardizm sanatının öncülüğünde deneysel çalışmalarda bulunmuşlardır. Bu noktada avangard sanatçı kalıplara, kurallara, yerleşik inançlara, sıradanlığa, biçimciliğe ve tekdüze olmuş

daha birçok Şeye karşı söylemek istediklerini yüksek sesle, meydan okurcasına dile getirmiştir.

Avangard anlayışın açtığı yoldan ilerleyen sanatçılar, belli kalıpların içine hapsolmuş sanatı olduğundan farklı bir noktaya çekmek istemiŐler bunun sonucunda da yeni bir söylem geliştirme yollarını aramışlardır. Bu arayışlar onları yeni bir tarzın ifadesi olan deneysel edebiyata gtrmŐtir. Deneysel anlamda metinler ortaya koyan sanatçılar, belli bir konuyu yapı-kurgu düzleminde farklı biçimlerle anlatma yoluna gitmişlerdir. Yeni bir tarzın ifadesi olan deneysel eserler özündeki dinamizm sayesinde yazarın kendisini daima yenilemesini sağladığı gibi ortaya çıkan trnlerin de zgn, sıra dışı olmasına ortam hazırlamıştır.

Deneysel edebiyatın müstakil bir tür olarak ortaya çıkıŐının kökeninde OULİPO grubu yer alır. Grup, adını Potansiyel edebiyat İŞçiliği anlamına gelen “Ouvroir de Litterature Potentielle” tamlamasındaki her sözcüğün ilk iki harfinin birleŐtirilmesinden almıştır. OULİPO grubunun temellerini 1960 yılında matematikçi ve dilbilimci Raymond Queneau ile onun kimya mühendisi ve matematikçi arkadaşı François Le Lionnais atmıştır. Edebiyat ve matematiği bir araya getirmek düşüncesinden yola çıkan grup yeleri bu amaçlarını gerçekleŐtirme yolunda sayısız deneye girişmişler, bunun neticesinde ortaya birçok yöntem ve teknikler koymuşlardır. Kendilerini çeşitli yönlerden sınırlayan grup yeleri bu sınırlamalar neticesinde yazının nereye kadar gidebileceğini, dilin anlam ve anlatım olanaklarının ne kadar kısıtlanabileceğini merak etmiŐlerdir. Bu düŐünceden hareketle yeni fikirlerini yeni biçimlerle ifade etme yollarını aramışlardır. Bu bağlamda ortaya

konan ilk deneysel yapıt George Perec'in "La Disparition" (Kayboluş) adlı eseridir. Perec bu eserini hiç "e" harfi kullanmadan yazarak yaratıcılığını son sınırına dek kullanmak istemiştir. Perec böyle bir deneye girerek aynı zamanda bir gerçeğe parmak basmıştır: Nazi döneminde Yahudilerin ortadan kaldırılmasının fark edilmemesinin trajikliğini romanında kullanmadığı "e" harfi ile vurgulamaya çalışmıştır. Bu deneyinde o kadar başarılı olmuştur ki dönemin eleştirmenleri bile ilk başta romanda bir tuhafılık olduğunun farkına varamamışlardır. Sınırlama altında yazı yazmak OULİPO grubunun en büyük özelliğidir. Bu kısıtlamalar sayesinde grup üyeleri yaratıcılığın sınırlarını zorlamışlardır. Harf eksiltme, sözcüklerin yerlerini değiştirerek yeni kelimeler üretme, tersinden okunduğunda da aynı kelime veya cümleyi elde etme gibi yöntem ve tekniklere dayanan sınırlamalar OULİPO üyelerinin ifade olanaklarını da zorlayarak yaratıcılıklarını sonuna kadar kullanmalarına olanak sağlamıştır.

Türk edebiyatında ise deneysellik Batıda olduğu gibi müstakil bir tür içinde, salt deneysel adı altında gelişmemiştir. Deneysellik Türk edebiyatında uzunca bir süre modernist ve postmodernist ifadeleri ile anılmıştır. Buna göre deneysel edebiyatın oluşumuna zemin hazırlayan ilk avangard hareketler 1970'li yıllarda görülür. Deneyselliği ilk olan, ilk kullanılan arasındaki ilişki bağlamında değerlendiren Şaban Sağlık deneysel eserlerin anlatım, yapı, kurgu ve daha birçok yönden taşıdığı farklılıklarına vurgu yapar ve Türk edebiyatının deneysel bağlamda değerlendirilebilecek ilk modernist romanı olarak Oğuz Atay'ın "Tutunamayanlar" adlı eserini gösterir. Atay bu romanında gerek kurgusal gerekse de dilsel yenilikler denediği gibi eserin büyük bir bölümünde hiç noktalama işareti kullanmamıştır.

Oğuz Atay'dan sonra Türk edebiyatında deneysel tarzda eserler yazan diğer iki önemli isim Yusuf Atılgan ve Ferit Edgü'dür. Her üç yazar da yeni biçim ve kurgu denemelerine girişerek deneysel bağlamda eserler üretmeye çalışmışlar ve edebiyatın sınırlarını zorlamışlardır. Bu üç yazardan sonra Türk edebiyatında farklı biçim ve kurgu arayışlarına girerek deneysel tarzda eser veren yazarların sayısı giderek artmıştır. Orhan Pamuk, Nazlı Eray, Bilge Karasu, Hasan Ali Toptaş, Metin Kaçan, Leyla Erbil, Sevim Burak, Serdar Rıfkı Kırkoğlu deneysel tarzlarıyla öne çıkan yazarlardan bazılarıdır.

Deneysel edebiyat alanında önemli eserler veren bir diğer yazar da Murat Gülsoy'dur. Gülsoy'un İstanbul'da Bir Merhamet Haftası adlı romanı deneysel özellikleriyle dikkatleri çeker. Kitabın adı Alman sürrealist ressam Max Ernst'ün "Merhamet Haftası" adını taşıyan kolaj romanından gelir. Ernst'ün bu romanı resimli romanlardan, dergilerden, kataloglardan kesip çıkardığı birbirinden farklı resimleri büyük bir dikkatle birleştirmesi sonucu ortaya çıkmıştır. Ernst, yedi güne, yedi elemente, yedi örneğe ayırdığı romanının her bölümünde birbirinden farklı resimler kullanmıştır. İnsanın bilinçaltındaki duygularını açığa çıkaran bu soyut resimler aynı zamanda ona bakan her kişiye bir hikaye anlatır.

Murat Gülsoy'un romanı da Ernst'ün yapmış olduğu işe benzer bir şekilde yedi bölüme ayrılır. Yazar kendi romanını kurgularken roman içinde yarattığı karakterlerine de kendi romanlarını yazdırtır. Max Ernst'ün yedi resmini haftanın yedi günü boyunca yedi farklı kişiye yorumlattırır. Eserin deneyselliği de bu noktadan sonra başlar. Yedi resim, yedi gün, yedi kişinin birleşiminden yedi farklı

üslup, yedi farklı bakış açısı, yedi farklı mekan ortaya çıkar. Ernst'ün birbirinden farklı resimleri kesip yapıştırarak oluşturduğu kolaj romanı gibi Gülsoy da aynı resimlere bakan birbirinden farklı yedi kişinin yorumlarından kolaj bir roman yaratır. Yazarın asıl amacı, resim sergisine giden insanların aynı resme baktıkları halde birbirinden farklı duygu ve düşüncelere dalması gibi bu yedi kişinin de kendi dünyalarında çıktıkları yolculuğu anlatmaktır. Aynı resme bakan yedi kişinin birbirinden farklı yorumları romanın asıl izleğini oluştururken bu yorumların sunulduğunda kullanılan yöntem ve teknikler de onun deneysel boyutunu ortaya koyar.

BÖLÜM I

1. DENEYSEL EDEBİYAT

1.1. DENEYSEL EDEBİYATIN TANIMI

Deneysel sözcüğünü “edebiyat” ile sınırlandırmadan önce deneysel anlamına ve etimolojisine bakmak edebiyatta deneyselliğin daha iyi anlaşılmasını sağlayacaktır.

Deney kelimesi “*deneme, tecrübe*”¹ anlamına gelirken deneysel kelimesi “*tecrübî, ampirik*”² anlamlarını ifade eder. Deney kelimesinin etimolojisine bakılacak olunursa sözcüğün “denemek” anlamında “*teng / denk’ten den-e-y / deney (bilimsel bir olayı açıklama amacıyla ya da yeni konular bulma düşüncesiyle sürdürülen deneme işi, ar. tecrübe)*”³ olduğu görülür. Teng / deng kökünden gelen deney sözcüğünün bir anlamı da “*ölçü, tartı, ölçek*”⁴ tir.

Edebiyatta deneysellik ise öncelikle “*klişelere, tekrarlara, ezberlere ve kalıplara yazınsal bir itiraz*”⁵ dır. Bu tanıma bakılarak deneysel bir başkaldırı havası taşıdığı söylenebilir. Nitekim deneyselde “*eklemlenmekten çok bir kopuş, arayış ve milat baskındır. Bir kırılma anıdır. Anlama sırt dönüş, bir başka deyişle anlamı yeni bir biçimde izah edıştır, bir buluştur.*”⁶ Deneysel in isyankar, meydan

¹ Mehmet Doğan, **Doğan Büyük Türkçe Sözlük**, Vadi Yay. Ankara, 2003, s. 301.

² A.g.s., s. 301.

³ **Türk Dilinin Etimoloji Sözlüğü**, Sosyal Yay. İstanbul, 2004, s. 178.

⁴ A.g.s., s. 177.

⁵ Necip Tosun, “Avangard, Yeni ve Deneysel”, **Hece Dergisi**, Ankara, Sayı: 141, Eylül 2008. s. 99.

⁶ Aynı yer.

okuyucu bir halin ifadesi olduğunu söyleyen Tosun, bu kavramın bir arayışı, test odaklı bir girişimi ve geleceğe ilişkin belirsizliği ifade ettiğini belirtir.

Yapılan tanımların ışığında edebiyat alanında “deneysel”in ne olduğu hususunda tam bir uzlaşıya varılamamıştır. “ ‘deneysel’ derken algılanan nedir, neye karşılık gelmektedir ya da kendi başına var olabilmiş midir? Ya da ‘deneysel’ olan öge nedir edebiyatta? Yapıtın biçim özellikleri mi, kurgu özellikleri mi, dili mi ve hatta daha da ileri götürerek yapıtın somut varlığı, kitaplaşmış şekli, yazı karakteri, türü gibi özellikler midir denenen? Deneysel denen yazı / edebiyat ürününün, edebiyat kuramlarıyla ya da akımlarıyla bir ilişkisi var mıdır? Varsa hangi noktalarda birbirlerini tamamlar ya da destekler? Öte yandan, bir edebiyat ürününün deneysel olması mümkün müdür?”⁷ türünden sorular bu kavramla ilgili başlıca sorunsalları ortaya koyar. Anita Sezgener, Marjorie Welish’in Raymond Queneau üzerine yazdığı bir makalesinin sonunda “deneysel yazının, daha çok hatasıyla ve bir de kavramsal bir özgünlüğün potansiyelini ve keşif gücünü taşıması ile karakterize edildiğini ve bunun zaman içinde kanıtlanan bir kendisel macera olduğunu söyler.”⁸ Güven Turan, hem yazar hem de besteci olan Jhon Cage’in “deneysel” hakkındaki düşüncelerini şöyle belirtir: “...daha sonra başarı ya da başarısızlık şeklinde yargılanacak bir betimleyici edim diye anlaşılmalı sadece sonucu bilinmeyen bir edim diye anlaşılacak koşuluyla ‘deneysel’ sözü yerindedir.”

⁷ Elif Türker, “Deneysel Edebiyat Yanılımı”, **Birikim Dergisi**, İstanbul, Sayı: 219, Temmuz 2007, s. 77.

⁸ Anita Sezgener, “Gidiş Dönüşle Kısıtlandırılmış Bir İnceleme İçin iyi Niyetli Kalkışım”, **Sıcak Nal Dergisi**, İstanbul, Sayı: 8, Mayıs-Haziran 2011. s.43.

⁹ Deneysel olanda sonucun bilinmemesi “deneyseli” deneyen yazarlar açısından hem bir risk oluşturur hem de bir cesareti ifade eder. “*Cesarettir çünkü yerleşik anlayışlara, beğenilere baş kaldırılmıştır. Risktir çünkü geçmiş örneklerine bakıldığında başarısızlık oranı, başarıya nispeten daha yüksektir.*” ¹⁰ Güven Turan gibi Necip Tosun da deneysel olanın sonucu bilinmeyen bir serüvende risk alış olduğunu düşünür.

Cem Akaş, bazı deneylerin sırf deney olsun diye yapıldığını, bazılarının ise anlatının kendine özgü, yeni bir biçimi gerektirdiği için yapıldığını ileri sürer ve bu iki durum için iki yazardan örnek verir: “*Walter Abish’in Alphabetical Africa’sında her harf sırayla birer bölüm oluşturuyor ve her bölümde yalnızca o harfle ve alfabede ondan önce gelen harflerle başlayan sözcükler kullanılıyor. Kitabın içeriği böyle bir talep getirmiyor oysa; pekala başka türlü de anlatılabilir.*” ¹¹ Akaş’ın verdiği bu örnek birinci durumdaki yazarlar, sırf deney olsun diye deney yapanlar için geçerlidir. “*Perec’in La Disparition’uysa ikincisine bir örnek: koca bir romanı ‘e’ harfi kullanmadan yazıyor Perec, bunu da romanın içeriğine doğrudan bağlı olduğu için yapıyor – bir kişinin, hatta bir insan topluluğunun ortadan kaldırılmasının fark edilmemesinin trajikliği (Nazi döneminde Yahudiler), romandaki harf eksikliğinin ilk başta hiçbir eleştirmen tarafından fark edilmemesiyle, ek bir ironi kazanıyor.*” ¹²

⁹ John Cage Silence Mit, 1970 s. 7’den akt., Güven TURAN, “Olanla Yetinmeyenler”, **Kitaplık Dergisi**, Yapı Kredi Yay. İstanbul, Sayı: 60, Nisan 2003. s. 50.

¹⁰ Tosun, a.g.m., s. 99

¹¹ Cem AKAŞ, “Yazınsal Bilgiyi Geliştirme Biçimi Olarak Yazınsal Deneyler”, **Kitaplık dergisi**, Sayı: 60, s. 44.

¹² Aynı yer.

Deneysel edebiyatı “yenilikçi tarz” olarak ifade eden Şaban Sağlık ise, bu edebiyatın tanımını şöyle yapar: *“Bu kavram, tekdüzelikten, hep aynı temayı işlemekten kaçmaktır; çeşitli üsluplar denemektir; çeşitli yaklaşımlar sergilemektir; yazarın durmadan kendini yenilemesidir; öz ve biçim denemelerine girişmektir; bir metni ötekine benzetmemektir.”*¹³ Sağlık, deneysel edebiyatın ne olduğunu ortaya koyarken yazarların neden böyle bir çabaya giriştiğine de bir açıklık getirir: *“Yazarlar olanla yetinmeyince yeni bir buluş peşinde koşmaktadırlar. Yazar böylece yeni bir tarz, yeni bir anlatım tekniği veya yeni bir üslup keşfedebilir. Sanatını ciddiye alan her yazarın başvurduğu bu yol, deneysel-biçimsel arayışların da temelini oluşturur. Bir başka ifadeyle yazarın arayışları denemeye ve uygulamaya dönüşmektedir. Farklı anlatım deneyleri de yeni anlatım tekniklerinin ortaya çıkmasıyla sonuçlanmaktadır.”*¹⁴ Sağlık’ın bu ifadelerinden deneysel edebiyatta “ne” anlatıldığından çok “nasıl” anlatıldığı sorusunun önem kazandığı anlaşılmaktadır.

Enis Batur, deneysel bir deneme niteliğinde olan “Karasız Kurbağa Eşliğinde Tilki ile Keçinin Söyleşisi” adlı yazısında deneysel edebiyatın varlığını sorgular. Batur bu yazısında, kahramanlarından birini deneysel edebiyatın varlığına inandırırken diğerine böyle bir edebiyatın olamayacağını söylettirir: *“E: Bana kalırsa yoktur: Deneysel edebiyat diye bir şeyden söz edilemez; çünkü bir anlamda her yazınsal ürün özünde deneyseldir.(...) B: Deneysel yazı, bir dizi ön karara dayanır; tipolojisi, yazın türlerinde (ama şiir, anlatı, ama deneme) yazarın yazma öncesi arayışlarına, buluşlarına, çatı çalışmalarına pek benzemez: Tanımlanmış,*

¹³ Şaban Sağlık, “Roman ve Öykümüzde Atlama Taşları Türk Roman ve Öyküsünde Deneysel-Somut Çalışmalar”, **Hece Dergisi**, sayı: 141, s. 109.

¹⁴ A.g.m., s. 107.

çerçevesi netleştirilmiş bir hedeften yola çıkar deneysel yazı, bir kanıtlanması gerekir (c.q.f.d.) ‘problem’den hareket etmiştir.¹⁵ Batur’un birbirine karşı fikirde olan E ve B kahramanları aracılığıyla sorguladığı deneysel edebiyat kavramı, B’nin ortaya koyduğu yazınsal yazı ile deneysel yazının farkıyla devam eder: “*Yazınsal yazı, yazarı ne düşünmüş olursa olsun önceden, yola düşünce biçimini alır, pek çok bilinmezin arasından geçerek bütünlenir. Deneysel yazı, yol yordamı konusunda kesin kararlı olmak durumundadır, çünkü burada denenilen zaten yolun-yordamın kendisidir. (...) Deneysel yazı, bir ön amacın, bir hedefin kesin başarısını ya da bozgununu getirir önümüze.*”¹⁶ Batur, deneysel bir yazıda yapılması gerekenin önceden belli olduğuna vurgu yapar.

Deneysel edebiyatın “deney” kavramı ile ifade edilmesini bir sorun olarak gören Türker “*Bir deney, her zaman bir sonuca varmayabilir, başarısız olabilir ve tekrar denenmesi gerekebilir.*”¹⁷ diyerek “deneysel edebiyat” diye bir türün ya da ürünün varlığına şüphe ile yaklaşır ve en sonunda böyle bir edebiyatın olamayacağı sonucuna varır: “*‘deneysel edebiyat’ kapsamı içinde değerlendirilmeye çalışılan yapıtların deneysel olduğu söylenen özellikleri, biçim / kurgu düzleminin dışında yapıtın bütününe dahil olamadığından, tarih içinde kendisine yer edinebilen avangard ve sürrealizm akımlarının, yapı özelliği olarak görülmüştür. Bir yapıtın tür özelliği yalnızca yapısından belirlenemeyeceği için, deneysel edebiyat diye bir akımdan / türden söz edilemez. Burada asıl olan deney, biçim üzerinde yapıldığından, ‘deneysel’i edebiyat nosyonunun bir sıfatı olarak nitelendirmek*

¹⁵ Enis Batur, “Karasız Kurbağa Eşliğinde Tilki ile Keçinin Söyleşi”, **Kitaplık Dergisi**, Sayı:60, s. 47-48.

¹⁶ A.g.m., s. 48.

¹⁷ Türker, a.g.m., s. 80.

sakıncalıdır.”¹⁸ Türker, deneysel bir biçimden söz edilebilse bile deneysel edebiyat diye bir türün olmadığını ifade eder.

Deneyselliği bir “buluş” olarak gören Tosun, bunun geleneksel kalıpların dışına çıkılarak gerçekleştiğini belirtir: *“Bu eski bir estetiğin yepyeni zamansal bir sunumu da olabilir yepyeni bir buluş da. Sanat katına yükselen ve ‘başka biçimde söylenseydi bu kadar iyi olmazdı’ yargısında bulunabileceğimiz deneysel çalışmalar için bir buluş gerçekleşmiştir diyebiliriz. Bu bağlamda, bir yeni metin, yeni bir anlamın hali hazır eski formatlarla anlatılamadığı durumlarda ortaya çıkarsa kalıcı olduğu görülecektir.”*¹⁹ Tosun’un bu yargısı, geleneksel yapının önemini yitirdiği veya yetersiz olduğu yerde yeni bir anlatım ve sunuşla deneysel edebiyatın yükselen değerini destekler niteliktedir. Nitekim yenilik, arayış ve farklılık peşinde olan deneyselci *“ Yazın geleneğiyle hesaplaşır, kuralları ihlal eder, yaratıcı bir tutum benimser.”*²⁰ Bu nedenle Tosun’a göre deneysellik, yaratıcı yazarlığın en şiddetli tezahürüdür.

1.2. DENEYSEL EDEBİYATIN ORTAYA ÇIKIŞ NEDENİ

Deneysel edebiyatın tarihçesine geçmeden önce deneysel edebiyat diye bir türün neden ortaya çıktığına, bu türün oluşumuna zemin hazırlayan etmenlerin neler olduğuna kısaca değinilecektir.

¹⁸ A.g.m., s. 83.

¹⁹ Tosun, a.g.m., s. 100.

²⁰ Aynı yer.

Yirminci yüzyıla kadar süregelen estetik anlayışla yaratılan eserlerin başlıca amacının içerik öykülemek olduğunu söyleyen Yıldız Ecevit, bu döneme kadarki verilen eserlerde olaylar arasında neden-sonuç ilişkisi kuran, başını sonunu bildiği bir romanın huzurla dolu dünyasında metni anlama rahatlığı yaşayan okurun yirminci yüzyıldan sonra değişmeye başladığını belirtir. Bunun nedenini ise bu yüzyılda yaşanan bilimsel, teknolojik, kültürel ve sosyal gelişmelere bağlı olarak ortaya çıkan değişimlere bağlar: “ 20. yüzyıla doğru katlanarak gelişen olaylar zinciri, realist / mimetik estetiğin üstünde boy attığı temeli güçlü bir biçimde sarsmaya başlamıştı. Bilimdeki / teknolojideki akıl almaz gelişmeler ve bunun sosyopolitik yan ürünleri, insana yabancı yeni bir dünyanın konturlarını çizmekteydi. Bu yeni dünyada; insanın, doğanın, kendiliğinden ve doğal olarak yerini, maddenin yönlendirdiği yeni bir değerler sistemi almaya başlıyordu.”²¹ Yüz-yüz elli yıl öncesine kadar yeryüzünün küçük tanrısı diye tanımlanan insanın yaşanan gelişmeler dolayısıyla doğaya, çevresine ve gerçeğe karşı yabancılaştığını belirten Ecevit, bu yabancılaşma olgusunu 20. yüzyıl estetiğinin ana taşıyıcılardan biri olarak görür: “Anlamakta güçlük çektiği bir dünyayla kendini özdeşleştirmekte zorlanan, ona yabancılaşan insan, yabancılaşmayı sanatsal boyuta taşır, onu bir kurgu tekniğine dönüştürür.”²² Ecevit, geleneksel edebiyatın bilgilendiren, yol gösteren, gerçeği yansıtan tutumunun 20. yüzyılda yeni roman anlayışıyla tersyüz edildiğini söyler: “yeni romanın gerçekliği, yansıtma değil, yabancılaştırarak yeniden kurma yoluyla oluşur; bu yol da deneysel biçimcilikten geçer(...) Modernizmle başlayan bu süreç içinde tüm

²¹ Yıldız Ecevit, **Türk Romanında Postmodernist Açılımlar**, İletişim Yay. İstanbul, 2014, s. 35.

²² A.g.e., s. 38.

normları yıkıp geçen sınır tanımaz bir avangardizm sanatın da çıkış noktasını oluşturur."²³

İnsanın değişen gerçeğine koşut olarak değişen roman anlayışındaki gerçeklik olgusunu Şaban Sağlık şu sözlerle dile getirir: "*Çağdaş romancı, parçalanmış, bütünlüğü bozulmuş ve belirsizleşmiş 'gerçeklik'i ona uygun biçim öğeleri aracılığı ile dile getirmek ister. O artık gerçeği yansıtmak için 'dış' gerçekle örtüşen bir öykü anlatmanın yeterli olmadığını bilmektedir. Gerçeği dış dünyada değil, iç dünyada; bilinçte, bilinçdışında arar. Bir başka ifadeyle, yazar gerçeği değil, Ernst Fischer'in 'gerçekliğin buharı' dediği şeyi aktarmaktadır.*"²⁴ Sağlık, gerçekliğin ifade edilmesinde başvurulan bütün bu farklı tutumların yazarı deneysel çabalara götürdüğünü söyler.

Cem Akaş ise yazın alanında yapılan deneylerin sanat ve bilimdeki deneylerle, gelişmelerle koşutluk taşıdığını söyleyerek şu örneği verir: "*Einstein'in görelilik kuramını ortaya attığı dönem, aynı zamanda kübizmin ortaya çıktığı, Kafka'nın, Joyce'un, Proust'un ürün verdiği dönemdi, ortak bir dönüşüm çizgisi görülebiliyordu bu üç alanda.*"²⁵ Akaş, bu üç alanın kendi içinde ve türler arasında ortak bir "hakim paradigma"dan söz edilemediğini belirterek bu üç alanda bir neo-nihilizmin at koşturduğunu ifade eder, böylece Akaş bu dönemde sanatta ve yazında ortaya çıkan nihilist sorgulamanın daha çok yok edici olduğunu ve iptal etmeye çalışan bir deneysellik içerdiğini söyleyerek deneysel farklı bir yönüne vurgu yapar.

²³ A.g.e., s. 39.

²⁴ Sağlık, aynı yer.

²⁵ Akaş, a.g.m., s. 46.

Bilimsel bir terim ifade eden deneyselliğin edebiyatta konumlandırıldığı yere değinen Türker, bilim adamı sorumluluğu hisseden sanatçının özelliklerinden bahseder ve edebiyatta deneyselliğin ortaya nasıl çıktığını açıklar: “ *Sanatı bilimden ayıran en önemli öge kuşkusuz, duygusal bir edim olmasıdır. Sanatçının yapıtında bilinçdışına gizlenenleri arayıp bunları gün yüzüne çıkarmaya çalışırken amacı, ulaşmak istediği topluluğa, bunu tek bir kişiye de indirgeyebiliriz, bir şeyleri hissettirmek belki de fark ettirmektir. O halde avangard sanatçı, söz konusu hissi ya da bakış açısındaki farkı, fark yaratarak, isyan edip devrim yaparak, kısacası ses çıkararak yapmak durumundadır. Bunun için de fen bilimlerindeki ölçülerin, oranların, bileşenlerin özelliklerini anışturan tarihî, edebî, dil bilimsel çalışmalar yapması gerekir. Aynı devrim iki kez yapılamayacağı için kendi çalışmasının ilk olduğundan emin olmak zorundadır. Edebiyatta ‘deneysellik’ işte bu noktada ortaya çıkmaktadır.*”²⁶ Türker bu sözleriyle hem ayrı disiplinler olarak sanat ve bilimin farklarını hem de kullandığı ortak malzemeleri ortaya koyarak deneyselliğin nasıl ortaya çıktığını anlatır.

1.3. DENEYSEL EDEBİYATIN TARİHÇESİ VE OULİPO GRUBU

Cem Aktaş, kaynakları açısından yazınsal deneyleri ikiye ayırır: “*bazı deneyler, ‘yazın içinde ‘ kalarak, bu bilgi disiplininin öz kaynaklarını kullanarak yapılıyor – çok kişili bir konuşmayı farklı bir biçimde kurmaya çalışmak (Susan Sontag, Böyle Yaşıyoruz Artık), bir romandaki bütün olayları, yalnızca bir karakterin*

²⁶ Türker, a.g.m., s. 81.

mevcut olduğu durumlar aracılığıyla ama yine de üçüncü tekil şahıstan anlatmak (*Virginia Woolf, Emma*) gibi deneyler bunlar. Dilin sözcük ve sentaks düzeyinde olanaklarının zorlanması (*James Joyce, Finnegans Wake*) yine bu kategoriye giriyor. Bazı deneylerse, başka bilgi disiplinlerinin birikiminden, oradaki yeniliklerden ya da deneylerden yola çıkılarak yapılıyor. Sanatta gerçeküstücülük, yazınsal gerçeküstücülüğü besliyor, sinematik anlatım, yirminci yüzyılda roman anlatımını en çok belirleyen unsur haline geliyor, internet teknolojisi, ‘hypertext’ yönteminin ve görüntü-hareket-metin ilişkisinin yazınsal amaçlarla ilk kez bu kadar ileri gidilerek kullanılmasına olanak sağlıyor.”²⁷ Böylece Akaş, deneyselliği kaynak itibarıyla kendi alanı içinde ve kendi alanı dışında gruplandırır.

Deneysel edebiyatın kökeninde Fransa’da ortaya çıkan OULİPO grubu vardır. OULİPO Fransızca Ouvroir de Litterature Potentielle kelimelerinin kısaltılmasından oluşan “Potansiyel Edebiyat İşçiliği” anlamına gelir. Grubun temellerini 1960 yılında matematikçi ve dilbilimci olan Raymond Queneau “Zazie Dans le Métro (Zazi Metroda) adlı yapıtıyla atmıştır. “Queneau, kitaplarında matematik, edebiyat ve felsefe gibi farklı disiplinleri bir araya getirmenin yollarını arıyordu. Alman matematikçi David Hilbert’in geometri üzerine olan belitlerini yazına aktarması ya da Descartes’in *Metot Üzerine Konuşma*’sını ‘sıradan bir adamın’ diliyle yazması bu uğraşına örnek verilebilir.”²⁸ Jacques Jouet OULİPO’nun kökeninde gördüğü Queneau’nun matematiğe karşı göstermiş olduğu ilginin basit bir hevesten çok daha öte bir ilgi olduğunu belirtir. “Queneau elindeki yazınsal olanakları genişletmek adına, araştırıp düzene koyduğu matematik yöntemleri üstüne durmadan çalıştı. (...)

²⁷ Akaş, a.g.m., s. 45.

²⁸ Merve Şen, “Sınırsızlığa Sınırlı Bir Yolculuk”, *Kırtıpil Dergisi*, İstanbul, Sayı: 1, ekim-Kasım 2012. s. 17.

*Alman matematikçi Hilbert'in Euklidesçi geometri için verdiği belitleri dilbilim ve yazın alanına taşımaya girişir, bunu da çok basit ve çok nesnel bir işleme, 'Hilbert'in önermelerindeki noktalar, doğrular ve planlar sözcüklerinin her birini sözcükler, tümceler ve paragraflarla değiştirerek' gerçekleştirir."*²⁹

OULİPO grubunun kurulmasında adı geçen bir diğer önemli kişi de Fransız kimya mühendisi ve matematikçi olan François Le Lionnais'tir. Lionnais, Queneau'ya “uzunca bir süredir zihnini meşgul eden bir düşünceyi açmış ve ‘potansiyel edebiyat üzerine bir çeşit araştırma grubu’ kurmayı önermişti; matematik ve bilimin ortaya koyduğu fırsatlardan yararlanarak edebiyatı geliştirecek yeni yapılar ortaya çıkarmak”³⁰ amacıyla edebiyat ve matematiği ortak bir paydada birleştirme düşüncesinden yola çıkmışlardır. Bu yeni oluşumun temsilcileri “daha sonra, Cerisy-la-Sallédeyken bir araya gelen on bir kişinin, Le Lionnais ve Queneau'nun temellerini attığı fikre katılarak, 25 Kasım Cuma gününden başlamak üzere Paris'teki Le Vrai Gascon adlı restoranda, her ay bir kez toplanma kararı almışlar Ouvroir de littérature potentielle (Potansiyel Edebiyat İşçiliği), kısaca OULİPO kurulmuş”³¹ tur. Oluşan bu yeni akım edebiyata deneysellik bağlamında yeni açılımlar getirmiştir.

²⁹ Jacques Jouet, “Queneau Soyundan Bir Aile”, **Kitaplık Dergisi**, Yapı Kredi Yay. İstanbul, Sayı: 89, Aralık 2005, s. 80.

³⁰ Şen, aynı yer.

³¹ Aynı yer.

OULİPO grubunun başlıca amacının “*edebiyatı, matematik, satranç, mantık gibi başka formal biçimlerden form ödünç alarak genişletmeye çalışmak*”³² olduğu söylenebilir.

OULİPO’cuların ilk uğraşlarının geçmişe yönelik olduğunu söyleyen Şen, grubun çalışmaları esnasında nasıl bir yöntem izlediklerini şöyle ortaya koyar. “*İlhamını on altıncı ve on yedinci yüzyıllarda yaşamış Grands Rhétoriciens’den (Büyük Retorikçiler) ve Barok dönemi Alman şairlerinden alan topluluk bir yandan antik dönem eserleriyle uğraşmış, bir yandan da tarihte deneysel edebiyata dair yapılan çalışmaları irdelemiştir. ‘Analiz’ olarak adlandırılan bu ilk eğilimin yanı sıra Oulipocuların yöneldikleri başka bir kavram ise ‘Sentez’dir. Bu kavrama bakıldığında karşımıza çıkan, sentezci eğilimin daha iddialı olduğudur: Oulipo’nun temel misyonunu oluşturur. O, bizden önceki kuşakların bilmediği yeni olanaklar geliştirme meselesidir.*”³³

Edebiyat ile diğer bilimler arasında yapılan alışveriş sonucunda ortaya nelerin çıkabileceğini merak eden OULİPO’cular “*edebiyatın zemini olan duyguları, tasvirleri, kişilikleri taşıması, canlandırması, aktarması beklenen dilde anlamı bir kenarda tutarak özü, yapıyı deştiler; daha doğrusu onu parçalayarak, yapısal birimlerine ayırarak içini ve böyle yapmakla edebiyat içinde nasıl bir noktaya varabileceklerini görmek istediler. (...) Dilin ifade gücünü, yapısı üzerinden sınamaktı bu. Bilinen halinin dışında nereye sürüklenebileceğini görmektir. Kelimeleri hecelere ayırmak, heceleri evirip çevirmek, ezip büzmek, kimi harfleri yok*

³² Sağlık, a.g.m., s. 108.

³³ François Le Lionnais, Oulipo: First Manifesto’dan akt. Şen, a.g.m., s. 18.

saymak...daha neler yapılabilirdi? Bu soru sorulduğu anda, 'içinden çıkacakları labirenti inşa eden fareler'e dönüştü OuLiPo'cular.'"³⁴ 1972'den beri OULİPO'nun içinde bulunan ve Paris'teki toplantıların başkanlığını yapan Paul Fournel, kendisiyle yapılan bir röportajda OULİPO'cuların dil üzerine odaklanmalarının riskli ve olumlu yanlarını şöyle ifade eder: "riskler her zaman var. Bunu göze almak şart. Sonuçlar ise çok şaşırtıcı oldu. Örneğin, Georges Perec hiç 'e' harfi kullanmadan polisiye roman yazarken (adı La Disparition) son derece heyecanlıydı, çünkü yaratıcılığını son sınırlarına dek kullanmak, ömrü boyunca belki de hiç öğrenmeyeceği sözcüklerin içine dalmak ya da yenilerini yaratmak zorunda kalmıştı. Bir taraftan kısıtlandığınızda bir başka taraftan kendinize bir yol açabilirsiniz."³⁵ Kısıtlama, başka bir ifadeyle sınırlandırma OULİPO'cuların üzerinde önemle durduğu hatta ortaya çıkışlarının başlıca nedeni olan bir konudur. "Ekici, sınırlama altında yazmanın yol açtığı yaratıcılığın, klasik anlamda yaratıcılıktan farklı olduğunu kabul ederken, sınırlamanın, bir fikri ifade edebilmenin bin bir yolunu açtığı için yaratıcılığı kışkırttığını iddia ediyor: 'Oulipo'yu en iyi özetleyen ifadelerden biri: Sınırlama altında yazı. Yazılan metnin değişik birimleri üzerine (harf, sesli harf, sessiz harf, hece, kelime, cümle, anlatı unsurları...) sıkı sıkıya belirlenmiş sınırlamalar koymak, Oulipocu edebiyatın temel özelliği' diyerek Oulipo'yu tanımlayan Ekici, sınırlama altında yazmanın en büyük faydası olarak, bir düşüncüyü başka bir biçimde ifade etmenin yollarını aramak zorunda bırakmasını ve metne dışarıdan, soğuk, metnin kendi içeriği ile ilişkisi olmayan bir kıstasa göre bakmayı sağlamasını gösteriyor."³⁶ Şen ise OULİPO'da kısıtlamayı biçimsel ve semantik

³⁴ Saadet Özen, "OuLiPo'cular, Ou, Li ve Po'yu İleri Götürmek İçin Çalışırlar", **Kitaplık Dergisi**, Sayı 89, s.75-76.

³⁵ A.g.m., s. 78.

³⁶ Gökdemir İhsanoğlu, "OULİPO: Yaratıcılığın Sınırlandırmayla İmtihani", **Kırtıpil Dergisi**, Sayı 1, 2012, s. 29.

olmak üzere iki gruba ayırır: "Biçimsel kısıtlama, semantiğe kıyasla daha keskin hatlarla çevrelenmiştir ve algılanması daha kolaydır; örneğin bir haiku ya da 'a' harfinden yoksun bir metin gibi. Diğer yandan semantik, yani anlambilimsel açıdan kısıtlanan ve ilk bakışta bu sınırlandırmayı içinde barındırdığı anlaşılamayacak bir metnin ilgisi içeriğe dönüktür; Italo Calvino'nun gerçek ve kurguyu birbirine düşüren üstkurmaca metni *Bir Kış Gecesi Eğer Bir Yolcu'su*, ya da Joyce'un kendini *Odyssey* ile tematik benzerlikler kurmakla sınırladığı *Ulyses* bu engele örnek verilebilir."³⁷ Kısıtlama konusunda grubun en iyi örneklerini vermiş isimlerden biri George Perec'tir. Onun bu konudaki tutumunu Bernard Magné şöyle anlatır: "Eski kısıtlamaları keşfederek ya da yenilerini türeterek, her zaman uygulama alanını akla yatkınlığın, alışılabilen ötesine genişletmiş, daha ileri gidebilmek için sınırları zorlamıştır."³⁸ Magné, Perec'in- ilerleyen bölümlerde açıklanacak olan lipogram, palendrom, heterogramatik şiir, akrostiş, uyak etkileri, harflerden köşegenler gibi yöntemleri kullandıktan sonra en sonunda "tutuklu kısıtlaması" adını verdiği bir yöntemde karar kıldığını belirtir ve tutuklu kısıtlamasının ne olduğunu açıklar: ("Tutuklunun hücrelerinde çok az kağıdı vardır ve olabilecek en uzun mektubu yazmak ister: Sadece dışa taşmayan harfleri kullanabilecek ve ötekilerden, b, d, f, g, h, j, k, l, p, q, r ve y'den yararlanamayacaktır") ve dahası, kısa süre sonra 'i' ve bütün aksanlı harfleri de kullanılmayacaklar arasına katacak, yani kuyruklular ve bacaklılara ek olarak, harfin gözünü geçen bütün karakterleri yasaklayacaktır."³⁹ Magne, Perec'in deneyinden hareketle bu konuda verdiği ilk örneğin bir kısıtlama gözeterek yazdığı "Yokoluş" (La Disparation) olmasına şaşırmadığını belirtir: "Bu kitap, bu konuda bir tür rekor bile sayılır: Yokoluş aynı zamanda hem en önemli

³⁷ Şen, a.g.m., s. 18.

³⁸ Bernard Magné, "Perec ve OuLiPo", *Kitaplık Dergisi*, Sayı: 89, s. 83.

³⁹ A.g.m., s. 84.

*lipogramatik roman, hem de tek parça halinde kendini belli eden bir lipogram olduğu unutulmamalıdır!”*⁴⁰ Perec’in bu eseri (La Disparition) OULİPO grubu içinde çok önemli bir yere sahiptir. Eserin önemi, Perec’in Fransızcada oldukça sık kullanılan bir harf olan “e”yi kullanmadan yazmış olmasından gelir. “*Armağan Ekici Kayboluş*’la ilgili yazısında ‘Perec kitabı yazarken içinde e harfî geçmeyen yüzlerce özel ad, metin, metin parçası toplamış, bu sınırlama sayesinde kendi zihninin bir fotoğrafını da çekmiştir’ derken, meşakkatli de olsa, böyle bir hazırlıkla bu işin üstesinden gelinebileceğini de göster(miştir).”⁴¹ Perec’in bu eseriyle ilgili olarak Harry Mathews ise Perec’in böyle bir eser yaratmasını, oynanması zor bir oyunun kesin kuralları içinde makul davranmaya çalışan bir yazarın yaptığı işe benzetir: “*George Perec’in içinde e harfî geçmeyen romanı, yer yer dramatik, esrarengiz, komik olan, her köşesinde birçok nesnenin sırta kadem bastığı bir dünyayı anlatır. Bu dünyada, tanımlanmayan ve can alıcı bir şey hem eksiktir, hem de onu tehdit eder – e harfinin Fransızca için olduğu kadar elzem, insanın ana dili kadar temel bir şey. Romanın tonunun ağırbaşlı, gamlı olduğunu söylemek mümkün değil, ama bu tuhaf kuralı kabul ederek ve onun semantik sonuçlarını araştırarak, Perec, hayattaki en önemli sancısının, yani kendisini daha önce bir yazar olarak eli kolu bağlı bir hale sokmuş olan yetimlik halinin canlı bir benzerini yaratmayı başarıyor.*”⁴²

OULİPO grubu içinde adı anılması gereken bir başka eser de Raymond Queneau’nun “Biçem Alıştırmaları” kitabıdır. Queneau böyle bir kitabı yazma fikrinin ilk olarak Bach’ın füglerinin çalındığı bir konser esnasında aklına geldiğini

⁴⁰ A.g.m., s. 85.

⁴¹ İhsanoğlu, a.g.m., s. 32.

⁴² Harry Mathews, “Çeviri ve .ouLiPo: Durmak Bilmeyen Maltız Vakası”, **Kitaplık Dergisi**, Sayı: 89, s. 98.

belirtir. “Onu çarpan asıl şey, basit bir motiften yola çıkılarak ‘varyasyonlarının neredeyse sonsuza dek çoğaltılması’ fikri olmuş(tur).”⁴³ Sezgener, Queneau’nun 1942 yılında, basit bir motiften yola çıkarak yazmış olduğu *Biçem Alıştırmaları*’nın ilk 12 varyasyonunu çok ayrıksı bir edebiyat dergisine gönderdiğini ancak bunların yayımlanmadığını söyler. Fakat Queneau, yılmadan 1946’ya kadar 99 tanesini yazmaya devam etmiş ve bu sayıya geldiğinde artık bunun yeterli olacağını düşünerek alıştırmaları yazma işini bırakmıştır. “*Biçem Alıştırmaları*’ndaki ilk hikayenin basit bir konusu var. Bir gün anlatıcı, ‘S’ hattı otobüsüne biner ve uzun boyunlu, komik şapkalı bir adamla bir başka yolcunun ağız dalaşına tanıklık eder, iki saat sonra aynı adamı tekrar Saint-Lazare garının önünde ona paltosuna bir düğme ekletmesini tavsiye eden bir arkadaşıyla beraber görür.”⁴⁴ Sezgener, hikayenin zooloji terminolojisinden argoya kadar farklı ve radikal biçimler denenerek 99 kere anlatıldığını söyler.

OULİPO grubu içinde yazılan eserler tabii ki sadece bunlarla sınırlı değildir. “Yüzbin Milyar Şiir” (Cent Mille Millards de Poèmes; Queneau); “Yaşam Kullanma Kılavuzu” (George Perec); “Bir Kış Gecesi Eğer Bir Yolcu”, ” Kesişen Yazgılar Şatosu” (Italo Calvino) ve daha birçok eser OULİPO grubunun yaratıcı yöntemlerini ortaya koyan, deneyselliğin sınırlarını zorlayan yapıtlardır.

OULİPO ile ilgili son olarak şunlar söylenebilir: Yaratıcılığın sınırlarını sonuna kadar zorlayan, hiçbir şeyi tesadüfe bırakmayıp açıklık, belirlilik ve kesinlik ilkesine göre hareket eden bu topluluk “*bir yazın okulu değildir. ‘Yaratıcı yaratılar’*”

⁴³ Anita Sezgener, “Gidiş Dönüşle Kısıtlandırılmış Bir İnceleme İçin iyi Niyetli Kalkışım”, *Sıcak Nal Dergisi*, İstanbul, Sayı: 8, Mayıs-Haziran 2011 s. 43.

⁴⁴ Aynı yer.

*elde edilmesini sağlayan yöntemlerin araştırıldığı yerdir.”*⁴⁵ Mathews de Jouet’in söylemine koşut olarak OULİPO’nun edebi bir akım olmadığını hatta edebi işler bile üretmediğine değinir ve “*Her şeyden önce, deney ve derinlemesine bilgilenme yoluyla, rast gele ve ağır kısıtlamalar altında yazı yazmanın olanaklarının araştırıldığı bir laboratuardır.*”⁴⁶ der. Mathews, bu olasılıkların kullanılmasının sadece OULİPO’cuların değil diğer bütün yazarların bireysel sorunu olduğunu vurgular.

1. 4. OULİPO YÖNTEM VE TEKNİKLERİ

Matematik ile edebiyatın birleşiminden doğan sonucu görmek isteyen OULİPO grubu, bu isteklerini gerçekleştirmek adına sayısız deneye girişmişler, bunun neticesinde ortaya birçok yöntem ve teknik koymuşlardır. “Sınırlama altında yazı”nın nereye kadar gidebileceğini, dilin anlam ve anlatım olanaklarının ne kadar kısıtlanabileceğini merak eden yazarlar yeni fikirlerini yeni biçimlerle ifade etmenin yollarını aramışlardır.

Deneysel edebiyat/yazın OULİPO grubunun çalışmalarından doğan bir tür olduğu için, bu grubun ortaya koyduğu her bir teknik/yöntem deneysel edebiyat için de geçerlidir. Bu nedenle OULİPO yöntem ve teknikleri aynı zamanda deneysel edebiyatın da yöntem ve tekniklerini ifade eder. Ancak sayısız OULİPO yöntemleri bu çalışmanın asıl konusu olmadığı için bunların hepsine değil bazılarına yer

⁴⁵ Jouet, a.g.m., s. 82.

⁴⁶ Mathews, a.g.m., s. 97.

verilmiştir. Deneysel edebiyat mantığının daha iyi anlaşılması için en çok kullanılan tekniklere değinilmiştir.

Lipogram: Alfabedeki harflerden birini ya da birkaçını kullanmadan yazmaktır. George Perec'in "Kayboluş" (La Disparition) adlı eseri buna örnek verilebilir.

Pangram: Bir alfabedeki bütün harflerin anlamlı olarak bir cümle içinde kullanılmasıdır.

Palindrom: Tersinden okunduğunda da aynı anlamı veren sözcük veya cümlelerdir. Sözcük düzeyinde "kaçak", "ada"; cümle düzeyinde ise "ey edip Adana'da pide ye" örnek verilebilir.

Anagram: Bir sözcüğün içindeki kelimelerin yerlerini değiştirerek yeni bir kelime oluşturma yöntemidir. "genel" sözcüğündeki harflerin yerleri değiştirilerek "engel" sözcüğünün oluşturulması anagrama örnek verilebilir.

S+7 Yöntemi: Bir cümle içindeki her ismin, sözlükte kendisinden sonra gelen yedinci harf ile değiştirilmesi şeklinde oluşturulur.

Kartopu Yöntemi: "Her dize bir kelimedden oluşur; alta doğru birer harf artar."⁴⁷ Manzum metinlerde kullanılan bu yöntemde genellikle ilk dizede tek

⁴⁷ Levent Şentürk, "Madde Madde OuLiPo", **Kitaplık Dergisi**, Sayı: 60, s. 58.

harfli, ikinci dizede iki, üçüncü dizede üç ve bu şekilde devam eden her dizede sayıları birer harf artan sözcükler kullanılarak oluşturulur. Bunun tam tersine **Eriyen Kartopu** yöntemi denir. Yani şiirin ilk dizesinde olabildiğince uzun bir sözcükle başlanıp her bir dizede hece veya harf sayısının azaltılarak son dizede bir harf – eğer mümkünse sıfır harf – bulunan şiirlerdir.

Haiku: Dünyanın en kısa şiir türü olan haiku, 5-7-5 heceli toplam üç kelimenin birer dizede kullanılması suretiyle oluşturulur. “*OuLiPo’cular tarafından bir kısaltma tekniği olarak kullanılmıştır.*”⁴⁸

Tutuklu Kısaltması: “*Görsel ve tipografi temelli bu kısıtlamada amaç, üst ve alt çıkıntıları olan harfler, yani b, d, f, g, h, i, j, k, l, p, t ve y kullanılmadan ortaya bir metin çıkarmaktır.*”⁴⁹

1.5. DENEYSEL EDEBİYATIN DİĞER AKIM VE TÜRLERLE İLİŞKİSİ

Cem Akaş’ın “*Yirminci yüzyılın başlarında deneysel yazın, doruktaki modernizmin ana ilkelerine gönderme yapıyor, hakim ideolojiyi – salt siyasal değil, genel anlamıyla – sorguluyor, bilim ve sanattaki dönüşüme koşut işler çıkarıyordu.*”

⁵⁰ sözleri deneyselliğin modernizmle başlayan, oradan avangardizme, dadaizme, sürrealizme ve postmodernizme uzanan bir sürecin süreği olduğunu ortaya koyar.

Deneysel edebiyatın söz konusu bu akımlarla doğrudan bir ilişkisinin olduğu söylenemez. Ancak deneyselini ortaya çıkma gerekçesini hazırlayan koşullar,

⁴⁸ A.g.m., s. 60.

⁴⁹ **Kırtıl Dergisi**, Sayı: 1, s. 22.

⁵⁰ Akaş, a.g.m., s. 47.

deneysel mantığı ve felsefesi, yapı düzleminde yapmaya çalıştığı işler deneysel edebiyat ile bahsi geçen akımların ortaklığını aynı payda altında birleştirmektedir.

20. yüzyıla kadar mevcut sanat (bilhassa roman) mimetik estetiğin kuralları içinde tahkiyeye dayalı, ne olacağı tahmin edilebilen, neden-sonuç ilişkisine bağlı bir şekilde şaşırtmadan genel gerçekler içinde okuyucuyu yolculuğa çıkaran bir anlayışla yazılmıştır. 20. yüzyılda ise bilim ve teknolojinin baş döndürücü bir hızla gelişmesi sosyal, siyasal, kültürel ve toplumsal alanlarda birçok değişimin de yaşanmasına neden olmuştur.

İnsanoğlu “*devleşen bir teknoloji ve anonimleşen, bu nedenle de daha ürkütücü olmaya başlayan güç odakları karşısında önemini iyiden iyiye yitirmekteydi. Yüz-yüz elli yıl önce yeryüzünün küçük tanrısı diye tanımlanan insan; doğaya da, çevresindeki nesnelere de yabancılaşıyordu.*”⁵¹ Ecevit, insanın bu yabancılaşması karşısında artık gerçeğin bütününe değil sadece bir bölümüne sahip olduğunu ifade eder ve şöyle devam eder: “*İnsanın gerçeğe yabancılaşma olgusu, 20. yüzyıl estetiğinin ana taşıyıcılarından biridir. Anlamakta güçlük çektiği bir dünyayla kendini özdeşleştirmekte zorlanan, ona yabancılaşan insan, yabancılaşmayı sanatsal boyuta taşır, onu bir kurgu tekniğine dönüştürür.*”⁵² Gerçeğin yeni bir boyut kazanmasıyla beraber yirminci yüzyıl sanatı da bu yeni boyuta uygun yeni anlatım olanakları aramış, bunun neticesinde geçmiştekenden tamamen farklı hatta ona karşıt bir şekilde gelişen yeni bir estetik anlayışı ortaya çıkmıştır.

⁵¹ Ecevit, a.g.e., s. 35.

⁵² A.g.e., s. 36.

“20. yüzyıl sonrası edebiyatın, daha önceki çağların edebiyatlarıyla oluşturduğu köktenci karşıtlık da; içlerinde bilimsel/teknolojik/düşünsel/sosyolojik/psikolojik/ekonomik bileşenlerin bulunduğu yeni bir yaşam bilincinin/biçiminin, kendisine bu yeni gerçeklik içinde akabileceği yeni bir yatak arayışının sonucudur. Yeni sanat, geleneksel görüşün savladığı gibi gerçeklikten uzaklaşmış değildir; oluşmakta olan bu çok farklı gerçekliğe koşut bir yaşam alanı oluşturmaya çalışmaktadır kendine yalnızca.”⁵³ Geleneksel estetik değerlerden farklı bir şekilde gelişen bu yeni sanat anlayışında sanatçılar da gerçekliğin ifadesi için farklı anlatım yolları denemişlerdir.

Yeni sanat algısının yaratıldığı bu dünya içinde boy atan deneysel yazın da kendinden önce ortaya çıkmış olan birtakım akımlarla dolaylı bir bağlantı içinde bulunur. Bu akımların başında avangardizm gelir. Fransızca askeri bir terim olan avangard (avant-garde) sözcüğü öncü birlik anlamına gelir. “Sanat ve edebiyatı ilgilendirdiği şekliyle, keşfetmeyi, yol açmayı, yenilik ve icatları, zamanının ilerisinde olmayı ve devrimciliği belirtir.”⁵⁴ Kolcu, Avangard kuramın üzerine oturduğu başlıca ilkeleri şöyle sıralar: “gelenekçi anlayışa karşı olmak, yeniliğe akıl dışılığa ve özgünlüğe duyduğu ilgi, bireysel özü yükseltme eğilimi ve yaratıcı bencilliği önemseme”⁵⁵ Bu değerlendirmenin ışığında avangardizmin iki temele yaslandığı söylenebilir: Geleneği yıkmak, yeniliği getirmek.

⁵³ A.g.e., s. 31.

⁵⁴ Ali ihsan Kolcu, **Edebiyat Kuramları Tanım-Tenkit-Tahlil**, Salkımsöğüt Yay. Erzurum, 2011. s. 127.

⁵⁵ A.g.e., s. 128.

Avangard teriminin günümüzde muhalefet, başkaldırı, önde, uçta, dışarıda anlamlarında kullanıldığını söyleyen Tosun avangardın diğer özelliklerine şöyle değinir: “Geçmişe, birikime, biçimlere, yerleşik anlayışlara karşı bir oluşum, bir harekettir. Avangardist hareketler sanat ve hayatı birleştirme amacı taşırlar ve sanatın biricikliğine ve yüceltilmesine karşı çıkarlar. Anlam, dil reddedilir. Pisuarlar imzalanıp sergilere gönderilir, izleyiciler şok/provoke edilir. Biçimsiz, soyut ve boyutsuzdur.”⁵⁶ Avangard ile deneysel arasındaki ilişki de bu noktada başlar. Deneysel edebiyat da özünde eskiye karşı cephe almayı, yeni düşünceleri yeni biçemlerle anlatmayı taşır. Dolayısıyla “Avangard, sahip olduğu, devrimci, isyankâr özellikleri ile, ‘deneysel edebiyat’ sorunsalı da ‘hakim ideolojiyi sorguluyor’ olması nedeniyle birbirlerine amaçları dahilinde koşutluk içermektedir.”⁵⁷ Bütün avangard hareketlerin temelinde modernizm yatar. Modernizm ile avangard hareketler arasındaki ilişkiyi Ecevit şöyle ortaya koyar: “Yeni romanın gerçekçiliği, yansıtma değil, yabancılaştırarak yeniden kurma yoluyla oluşur; bu yol da deneysel biçimcilikten geçer. Bireysel olgular ve içinde yaşanan çağ koşullarının çok yönlü anlatılmasının öngörüldüğü ve 20. yüzyıl başlarına değin geleneksel/gerçekçi romanın önkoşulu olarak işlevini sürdüren roman anlayışı zaman aşımına uğrar bu dönemde. Modernizmle başlayan bu süreç içinde tüm normları yıkıp geçen sınır tanımaz bir avangardizm sanatın da çıkış noktasını oluşturur.”⁵⁸

Avangard sanatları biçim ve içerik düzleminde değerlendiren Ecevit, bu sanatlarla deneysel edebiyat arasındaki ortaklığı şöyle dile getirir: “Avangardist sanat, yalnızca biçim/kurgu/yapı düzleminde soluk alır; içerik/motif düzlemlerine

⁵⁶ Tosun, a.g.m., s. 98.

⁵⁷ Türker, a.g.m., s. 78.

⁵⁸ Ecevit, a.g.e., s. 39.

*ilişkin ögelerde ise özgünlüğün ardında değildir. Onlarla parodi/pastiş/ironi/metinlerarasılık düzlemlerinde oynar; kurgusunu oluşturan çok sayıdaki tuğladan yalnızca birkaçıdır onlar, anlam ve duygunun taşıyıcısı olmadıkları için de ağırlıksızdırlar: 20. yüzyıl avangardist sanatı, içeriğin değil kurgunun sanatıdır.”*⁵⁹ Bu noktada Raymond Queneau'nun “Biçem Alıştırmaları” adlı kitabı Ecevit'in anlatmaya çalıştığı Avangard sanatın biçim-içerik ilişkisini deneysellik bağlamında ortaya koyar. Daha önce de bahsedildiği gibi Queneau, Biçem Alıştırmalarında basit bir olayı 99 değişik biçimde anlatmıştır. Burada asıl olan kitabın ne anlattığı değil nasıl anlattığıdır. Eser, Ecevit'in de dediği gibi, biçim-kurgu-yapı düzleminde soluk alırken içerik düzleminde bir anlam bir duygu ifade etmez.

Avangard hareketlerin ortaya çıkmasında etkili olan Sürrealizm ve Dadaizm akımları da deneysel edebiyatın etkilendiği akımlardandır. Her iki akımın da ortak özellikleri “*geleneksel sanat anlayışına karşı çıkmaları ve sanatı yeniden tanımlama arzularıdır.*”⁶⁰ Dadaizm, yirminci yüzyılın akımlarında görüldüğü üzere taşıdığı yıkıcı ve anarşist tarzıyla varlığını ortaya koymuştur. Kağıt üzerindeki amaçlarının kelimeleri anlam tutsaklığından kurtarıp şiir yönünden bir değere kavuşturmak olduğunu söyleyen Gözler gerçekte durumun hiç de öyle olmadığını belirtir: “*Bu akıma mensup olanlar, geleneksel toplum düzeni ile kültür ve sanatını yıkmak istiyorlar, buna karşılık akıldışı, rastlantıyı, sezgiyi ve amansız bir alaycılığı akımlarının karakteri ve ön niteliği olarak kabul ediyorlardı.*”⁶¹ Dadaizm, sanatı

⁵⁹ A.g.e., s. 76.

⁶⁰ Tosun, a.g.m., s. 104.

⁶¹ Fethi Gözler, Avrupa'da ve Bizde Yazar ve Eserleriyle Edebiyat Akımları Yardımcısı 3, Damla Yay. İstanbul, 1976, s. 87.

tamamen yok etmeye yönelik bir harekettir. Bu noktada deneysel edebiyattan tamamen ayrılır. Çünkü deneysel edebiyatın hedefinde sanatı ortadan kaldırma düşüncesi yoktur. Deneysel edebiyat, alışlagelmiş söylemlerin dışında yeni bir söylem geliştirme yollarını aramış, bunun neticesinde de geleneksel, yerleşik anlayışların karşısına onlardan ayrı, farklı bir söylemle çıkmıştır. Dadaizmle deneysel arasındaki tek ortak nokta gelenek karşısında takındıkları tavrıdır.

Bir diğer avangard hareket olan Sürrealizm ise “*ruhî bir otomatizm aracılığı ile her türlü ahlak, bilim hatta felsefe gibi bütün değerlerin yeniden ve köklü bir biçimde değiştirilip yenilenmesini*”⁶² amaçlamaktadır. 1924 yılında Andre Breton tarafından kurulan sürrealizm (Gerçeküstücülük) yirminci yüzyılın ses getiren akımlarından biri olmuştur. “*Geleneksel usçuluğun katı dışlayıcılığına karşı, gerçeğin düşle, imgeleme ve bilinçdışıyla buluşması gerektiğini*”⁶³ savunur. Akımın mensupları “*daimi olarak gazetelerden beslenen ve gücünü onlardan alan hem bilimi hem de sanatı aptallaştıran gerçekçi bakış açısını reddeder. Ham gerçeğin yerine, bilinçaltı, hayal gücü, rüya ve sanrıları önemserler.*”⁶⁴ Sürrealistlerin zihnin otomasyonu ile ilgili olarak öne sürdüğü düşüncelerin avangard sanatla ve deneysel edebiyatla bağlantılı olduğunu söyleyen Türker şöyle devam eder: “*Sürrealistler, zihnin otomatik işleyişini yazıya dökkebilmeyi hedefleyerek sanatı hayatlaştırma eğilimi gösterirler. Gerçeküstücülük adlı kitabında Duplessis, bu konuda belirttiği görüşleriyle sürrealist şiirin bir bakıma deneysellik içerdiğini şu sözleriyle dile getirir: ‘ Bu şiir (sürrealist şiir) girişimlerinin en özgün yanı, zihnin*

⁶² A.g.e., s. 93.

⁶³ Funda Kızıler, Moderniteden Postmoderniteye Kavramsal Bir Yolculuk, Salkımsöğüt Yay. Konya, 2006, s. 154.

⁶⁴ Tosun, aynı yer.

salt otomatik işleyişini ve karşılaşılan zorluklara tutsak olmaktan kurtulmuş düşüncenin çıkar gözetmeyen oyununu, neredeyse deneysel bir yöntemle açığa vurmuş olmasıdır.’⁶⁵(Duplessis, Yvonne, Gerçeküstücülük, çev. İsmail Yerguz ve Esen Çamurdan, İstanbul: İletişim Yay., 1991 s.41’den akt. TÜRKER, BİRİKİM, SF. 80) Türker, buradaki deneyselliğin bir “yöntem” ifadesi olduğunu, söylenenin içeriğinden çok, biçiminin deneyle sınındığı bir durumla karşılaşıldığını belirtir.

Yvonne Duplessis, sürrealist sanatçıların yapmış oldukları iş ile deneysellik arasındaki ilişkiyi şöyle ortaya koyar: *“Gerçeküstücü deneyde, üstünde hiçbir bilgimiz olmayan bir değişkenin eğrisi kendini çizer gibidir sanki. Bu eğrinin değişkenlerini ne adına tartışacaksınız? Yükselmeleri, alçalmaları, kopmaları, bilinmeyen dile getirdikleriyle değerlendirilir. Deney yapanlar işte bu bilinmeyen peşindedirler.”* Sürrealistler insanın en doğal, en saf yanının bilinçaltında saklı olduğunu düşünmüşler ve bunu ortaya çıkarmak için Freud’un psikanaliz yöntemini kullanmışlardır. Böylece rüyaların gerçeğine sarılarak *“uyku halinde sanat denemeleri yapmaya”*⁶⁶ çalışmışlardır. Deneklerini suni uyku olan hipnotizma yöntemiyle uyutarak onları konuşturmuşlar, onlara yazı yazdırtmışlar ve resim yaptırtmışlardır. Edebiyatın insanı her şeye götüren hazin yollardan biri olduğunu söyleyen Breton, serbest çağrışım yöntemiyle düşüncenin kontrolünü tamamen serbest bırakarak sanatçılarına ellerine kalemi kağıdı alıp hiç durmaksızın, hiçbir şeyi planlı olarak düşünmeksizin, yazdıklarını okumaya vakit bulamayacak kadar çabuk yazmalarını salık vermiştir. *“Böyle bir yazı tarzında nokta, virgül, noktalı virgül gibi işaretlere lüzum yoktur; bunları kullanmak tehlikelidir bile. Noktalama işaretleri,*

⁶⁵ Yvonne Duplessis, Gerçeküstücülük, Çev. İsmail Yerguz ve Esen Çamurdan, İletişim Yay. İstanbul 1991’den akt. Türker, a.g.m., s. 81.

⁶⁶ Gözler, a.g.e., s. 99.

içimizdeki akışın mutlak devamına hiç şüphesiz engeldir. Canınızın istediği kadar devam ediniz. Mırıldının tükenmek bilmeyen karakterine kendinizi veriniz.”⁶⁷

Breton’un bu sözlerinden de anlaşılacağı üzere sürrealistler yapmış oldukları çalışmalarlarıyla ve sanat anlayışlarıyla zaten kendiliğinden bir deneysellik ortaya koymuşlar ve Duplessis’in de belirttiği gibi bu deneyleriyle bilinmeyenin peşinden gitmişlerdir.

Avangard ile sürrealizmin kurgu ve içerik düzleminde bir deney gerçekleştirdiğini söyleyen Türker şöyle devam eder: *“Avangard, burjuva toplum düzeninde hayattan kopmuş olan sanatı hayata taşımayı amaç edinmiş; sürrealizm de zihni otomasyondan hareketle, hayattan bağı koparılmış gibi görünen, sürekli göz önünde olduğundan varlığı unutilan nesnelere ya da anlamı unutilmaya başlanan kelimeleri gerçek anlamında kullanarak farklılık yaratma çabasının ürünüdür. (...) Avangard sanatçı bunu kurgu düzleminde, sürrealist sanatçı ise biçim düzleminde denemiştir.”⁶⁸* Breton bu deneyin sanatın bilimle denkleştirilerek yapıldığını belirterek sanatta bilimsellik denemelerine göndermede bulunmuştur.

Yirminci yüzyılın akımlarından olan ve deneysellikle ilişkilendirilebilecek bir diğer akım Postmodernizmdir. Modernizmin bir sonraki aşaması olan ve “modernizm sonrası” anlamına gelen postmodernizm *“her şeyden önce moderniteyi ve onun hayata, sanata, düşünceye ve siyasete egemen kurallarını sorgulamayı amaç*

⁶⁷ A.g.e., s. 102.

⁶⁸ Türker, a.g.m., s. 82-83.

edinir.”⁶⁹ Böylece postmodernizm, modernizmin bütün kurallarına karşı bir tepki hareketi olarak doğmuş ve onunla adeta bir savaş içine girmiştir.

Postmodernizmin deneysellikle olan ilişkisini “alımlama kuramı” çerçevesinde değerlendirmek mümkündür. Alımla kuramı (ya da estetiği) “1960’ların sonundan bu yana edebiyat eserlerinin anlamı ve yorumu ile ilgili olarak okurun işlevini inceleyen çeşitli kuramlara verilen genel bir addır.”⁷⁰ Alımlama kuramı eserin anlamı üzerine yoğunlaşmaz. Onu asıl amacı eser karşısındaki okurun pozisyonunu etkin kılmaktır. Olaya anlambilim ve okur merkezli yaklaşan bu kuram “*esere anlamı yazar mı yükler, eserdeki sözcükler mi üretir, yoksa okur mu verir?*”⁷¹ sorularıyla duygusal yaklaşımı öteleyerek düşünsel ve bilgisel bir yaklaşımı benimser. “*20. yüzyıl avangardist edebiyatında, metnin artık anlamın taşıyıcısı olmadığı, yazarın doğrudan anlam üretme özelliğini yitirdiği, öykünün ise anlamlı/bütünsel bir örgü olmaktan çıktığı göz önüne alındığında anlam olgusunun metinde düzlem değiştirdiği, yazar-metin-kahraman üçlüsünden okur’a doğru yöneldiği ortaya çıkar.*”⁷² Böylece metnin anlamı okuyucunun da katkılarıyla, başka bir deyişle metin ile okur arasında kurulan ortak bir bağ ile açığa çıkar. Her okurun aynı metinden farklı anlamlar çıkarması, her metni kendi anlayışına göre yorumlaması Ecevit’in de dediği gibi yaratıcı bir edimdir. İşte alımlama estetiği çerçevesinde postmodernizm ve deneysellik arasındaki bağlantı buradan kurulur. Deneysel olan her ürün aynı zamanda yaratıcılığın da bir ifadesidir. Sonuçta deney,

⁶⁹ Kolcu, a.g.e., s. 287.

⁷⁰ Berna Moran, Edebiyat Kuramları ve Eleştiri, İletişim Yay. İstanbul, 2013, s. 240.

⁷¹ Aynı yer.

⁷² Ecevit, a.g.e., s. 79.

daha önce olmamış, yaşanmamış, yapılmamış bir olay veya durumun yaratıcı eylemlerle ortaya konmasıdır.

Postmodern anlatılara “herkesin kendi biçimini oluşturduğu; yaratıcılığa, her türlü estetik tabunun dışında sınırsız olanağın sunulduğu (...) estetik bir anarşi ortamı”⁷³ olarak bakıldığında postmodernizmin içerikten çok biçimciliği önelediği söylenebilir. Deneysel ürünlerin de biçimciliği ön plana aldığı düşünülürse postmodernizmle deneyselliğin aynı pota etrafında birleştiği görülür. Postmodern anlatılarda olduğu gibi deneysel olan her metnin biçemi kendine özgüdür. Buradaki amaç sınırları zorlayarak ortaya nelerin çıkabileceğini gözlemlemektir.

Postmodern tanımı altında toplanmaya çalışılan edebiyat metinlerini birtakım gruplara ayıran Ecevit, postmodernin deneysellikle ilişkili olanlarına iki grupta değinir. Bunlardan biri avangardist biçim denemelerine ağırlık veren postmodern anlatılardır. Ecevit bu grup için Calvino, Robbe-Grillert, Butor, Pynchon, Hasan Ali Toptaş ve daha çok “Kara Kitap”ın yazarı Orhan Pamuk’u örnek verir. Ecevit’in ortaya koyduğu ikinci grup ise avangardist/deneysel biçimcilikle tüketime yönelik popüler yaklaşımların ortak paydası olan postmodern anlatılardır. Bunlara da Eco, Süskind, “Benim Adım Kırmızı”nın yazarı Orhan Pamuk’u örnek olarak verir.

Postmodern düşüncenin kaynağını çoğulculuktan aldığını söyleyen Ecevit, onda tek ve mutlak olanın yer almadığını belirtir. “farklılıkların yan yana geldiği eklektik/çoğulcu”⁷⁴ yapı “birbirinden farklı birçok dilsel kodu, eliter/popüler

⁷³ a.g.e., s. 69.

⁷⁴ A.g.e., s., 68.

nitelikteki karşıt unsurları birbirine paralel olarak”⁷⁵ kullanır. Bu yapı içindeki çoğulculuk, birbirinden farklı olan unsurlar gücünü dilden alır. Derrida’ya göre dil “yalnızca kendisini yansıtmaz, aynı zamanda kullandığı söylemin aktarmak istediği düşünce sistemlerini hem oluşturur hem de onlardan etkilenerek değişir.”⁷⁶ Böylece postmodern yazarlar dil sayesinde kendilerine yeni anlatım olanakları yaratmışlardır.

Yirminci yüzyılın ortalarına doğru farklı bir yönelim gösteren edebiyatın belli bir durumu anlatmaktan ziyade kendini yansıttığını, objektifi kendi üstüne çevirdiğini söyleyen Ecevit şöyle devam eder: “Anlatı metinlerinde çoğu kez bir yazar-anlatıcı, söz konusu metnin nasıl kurgulandığını anlatır okuruna, onunla kurgu sorunlarını tartışır. Metnin kişileri ise farklı bir ontolojinin insanlarıdır; onların etten kemikten çok, dilden oluşmuşlukları vurgulanır; yaşadığımız dünyada değil, kitap sayfalarında var olurlar. Postmodern anlatının öncülerinden Beckett, onlara, sözcükten adam anlamında, homo logos der.”⁷⁷ Yeni ve farklı bir duyarlılığın ihtiyaçları doğrultusunda gelişen bu postmodern anlatıların kaynağını çoğulculuktan alması yani soyut ile somutu, düş ile gerçeği, madde ile ruhu, acı ile tatlıyı, yalan ile doğruyu birlikte ele aldığı karşıtlıklardan yararlanması yeni bir söylemin ortaya çıkmasına neden olmuştur. Anlatılacak her şeyin anlatılmış olduğunu düşünen sanatçılar, mevcut anlatılanları yeni bir üslupla anlatma yoluna başvurmuşlardır. Böylece deneysel anlamda metinler ortaya koymuşlar, belli bir konuyu yapı-kurgu düzleminde farklı biçemlerle anlatma yoluna gitmişlerdir.

⁷⁵ Kızıler, a.g.e., s. 176.

⁷⁶ Kolcu, a.g.e., s. 290.

⁷⁷ Ecevit, a.g.e., s. 98.

1.6. TÜRK EDEBİYATINDA DENEYSSELLİK

Türk edebiyatında roman, öykü ve şiir alanlarında deneysel çalışmalara yer verildiği ve çağın gidişatına uygun olarak bu tür çalışmaların gün geçtikçe arttığı görülmektedir. Çalışmanın bu bölümünde öykü ve şiire de değinmekle birlikte deneysellik daha çok roman türü içinde ele alınacaktır.

Türk edebiyatında deneysellikten bahsedilirken modernist ve postmodernist ifadeleri kullanılmaktadır. Çünkü Türk romancısı yıllardır süregelen mimetik sanat anlayışını, gelenekselliği, somutluğu, gerçekçiliği bir yana bırakarak yeni ve farklı bir roman anlayışı içinde olmuştur. Bu yenilik ve farklılık çağın ihtiyaçları doğrultusunda anlamına uygun biçimde karşılığını modernizm ve postmodernizmde bulmuştur.

Türk romanının ilk avangard hareketlerini 1970’li yıllarda ortaya koyduğu görülür. Batının uzun yıllar öncesinde ortaya koymuş olduğu bu hareketlerin Türkiye’de bu kadar geç ortaya çıkması romanlarda modern ve postmodern özelliklerin bir süre beraber görülmesine neden olmuştur. İlerleyen yıllarda zamanla bu beraberlik ortadan kalkmış ve yaklaşık olarak 1990’lı yıllarda modern ve postmodern özellikler birbirinden ayrılmıştır.

Şaban Sağlık Türk öykü ve romanında deneysellikten bahsederken deneyselliği “ilk” olan, “ilk kullanılan” arasındaki yakın ilişki bağlamında değerlendirir. Buna ilaveten deneysellik için; anlatım, yapı, kurgu ve daha birçok

yönden farklı olanın bir adıdır demek yanlış olmaz. Bu noktada Türk edebiyatının “ilk farklı ve deneysel nitelik taşıyan romanı da Oğuz Atay’ın ‘Tutunamayanlar’ıdır. Oğuz Atay’ın bu romanında başta kurgusal ve dilsel yenilikler olmak üzere, yaklaşık 80-90 sayfalık kısımda hiç noktalama işareti kullanmamış olması, Tutunamayanlar’ın deneysellik boyutunu artırmaktadır.”⁷⁸ 1972’de yayımlanan Tutunamayanlar’ın Türk okurunu sarstığını söyleyen Jale Parla, “Atay’ın okurunu metinselleştirdiği bu romanda aydınlar(in) ilk kez çarpıcı bir gerçeğin, kendilerinin değişik dil ve söylemlerden oluşmuş birer ‘sözel yapı’ olduklarının farkına”⁷⁹ vardığını belirtir. Ecevit, bu eseriyle Oğuz Atay’ı modernist romanın duayeni olarak görür ve romanın Türk edebiyatında kurgu/biçim özellikleri açısından görülmemiş bir örnek olduğunu belirtir: “Zamansal art ardalığın montaj kalıplarıyla delindiği, iç ve dış dünyalar arasındaki sınırların silindiği, farklı ontolojilerdeki gerçekliklerin farklı biçim ve anlatım öğeleri aracılığıyla çokkatmanlı bir yapı içinde verildiği bir romandır ‘Tutunamayanlar’.”⁸⁰ Ecevit bu özelliklerinden dolayı Tutunamayanlar romanının modernizmin kült-romanı olan James Joyce’un “Ulysses”inden izler taşıdığını ileri sürer.

Yusuf Atılğan’ın “Anayurt Oteli” adlı eseri de modernist özellikler taşıyan bir diğer romandır. Roman için “20. yüzyıl insanının evrensel sorunsalları olan yabancılaşma/yalnızlık ve iletişim kopukluğunu odağa alır.”⁸¹ diyen Ecevit, Atılğan’ın tek bir düzlemde anlamlandırılması olanaksız olan bu absürd eserinde, anlam

⁷⁸ Sağlık, a.g.m., s. 112.

⁷⁹ Jale Parla, Don Kişot’tan Bugüne Roman, İletişim Yay. İstanbul, 2013, s. 204.

⁸⁰ Ecevit, a.g.e., s. 86.

⁸¹ A.g.e., s. 88.

boşluklarını doldurmayı okuruna bıraktığını söyler. Böylece eserin deneysel karakteri daha çok kurgu düzleminde ortaya çıkmış olmaktadır.

Yeni edebiyatın filizlenmeye başladığı yetmişli yılların yeni biçim ve kurgu denemelerine girişen, Oğuz Atay ve Yusuf Atılgan'dan sonraki üçüncü ismi Ferit Edgü'dür. Edgü'nün "*farklı biçimleri – kendi deyişiyile – deneyselleyerek toplumcu-gerçekçi edebiyat ilkeleri dışında bir çizgide ilerle(diği)*" ⁸² görülür. "Yazmak Eylemi" adlı eseri deneysel niteliği ağır basan ve Oulipo grubunun kurucusu olan Raymond Quenea'nun "Biçem Alıştırmalarını" anımsatan bir eserdir. Edgü bu kitabında basit bir olayı- Kendilerini "devrimci" olarak tanımlayan örgüt üyelerinin bir eylemi sonucu 14 Şubat 1980 Perşembe günü, İstanbul'un birçok semtinde dükkânlar kepenk açmama eyleminde bulunmuştur- 101 farklı biçimde, farklı bakış açıları kullanarak anlatmaya çalışmıştır. Edgü'nün burada denemeye çalıştığı, aynı olayı sınırsız olanaklar içinde anlatmaktır. Bu bakımdan eser içeriğin geri planda tutulduğu biçimsel denemelerin ön plana alındığı bir çalışmayı yansıtır.

Türk edebiyatında bu üç isimden sonra eserlerinde modernist veya postmodernist özellikler görülen, özellikle de kurgusuyla alışılmışın dışında ürünler veren belli başlı yazarlar şunlardır: Sihirli ve mantıkdışı öğeleri içeren ve Latin Amerika'da doğmuş olan "*büyülü gerçekçilik*" akımını Türk edebiyatına taşıyan Latife Tekin (*Sevgili Arsız Ölüm*); edebiyatı eğlenceli bir oyuna dönüştürerek eserlerinde *fantastik, bilimkurgu, gerçeküstü unsurlara yer veren ve büyüli gerçekçilik akımının Türk edebiyatındaki temsilcilerinden olan Postmodernist yazar*

⁸² Aynı yer.

Nazlı Eray; felsefeci yanıyla eserlerinde felsefi konuları da işleyen ve “çağcıl edebiyatın fantastik/üstkurmaca/grotesk öğeleriyle” ⁸³ oluşturduğu romanlarıyla postmodern romanın Türk edebiyatında önemli bir ismi olan Bilge Karasu; avangardist özellikler taşıyan romanlarıyla yeni biçim denemeleri yapmaktan kaçınmayan, modern ve postmodern unsurların bir arada görüldüğü romanlar yazan Orhan Pamuk (Kara Kitap, Benim Adım Kırmızı, Beyaz Kale, Yeni Hayat); avangard romanın kilometre taşlarından olan postmodern yazar Hasan Ali Toptaş (Bin Hüzünlü Haz); roman kişilerini alt kültür diliyle konuşuran ve bütün tabuları yıkarak yaratıcı bir dil kuran Metin Kaçan (Fındık Sekiz, Ağır Roman); edebiyatımızın ilk karnavalesk romanını yazarak dneyselliği deneyenler arasına katılan Leyla Erbil (Cüce); hikayelerindeki cümlelerin, kelimelerin insanların eti, kemiği olduğunu söyleyen ve bu söylem dahilinde deneysel unsurlara bolca yer veren Sevim Burak (Ford Mach I); kelimelerle günümüz Türk edebiyatının en deneysel örneklerinden biri olan, bilindik romanların dışında deneme, biyografi, oto psikanaliz, çeviri, günce gibi daha birçok yazınsal türlere yer veren “Parodi Yaşamlar” adlı romanın yazarı Serdar Rıfki Kırkoğlu. Bu listeye daha birçok isim eklemek mümkündür.

Dneyselliği öykü boyutunda irdeleyen Aysu Erden, öyküde yazınsal iletişimin dneysellik ve yaratıcılık özelliklerinin iki düzlemde ortaya çıktığını belirtir ve bunları “Öyküde bilgisellik” ve “Öyküde yazınsal anlam” şeklinde kategorize eder. Öyküde bilgiselliğin izleksel yapıyı oluşturduğunu; öyküde yazınsal anlamının da dil birimleri vasıtasıyla değişik durumlarda değişik anlamlar

⁸³ A.g.e., s. 90.

kazandığını söyler. Kısacası bilgisellik izleksel yapıyı, yazınsal anlam dil birimlerinin kullanıldığı yere göre kazandığı anlamı ifade eder. Erden çağdaş öykü yazarlarımızın deneysel ve yaratıcı dil kullanımlarının, tür denemeleri ve yenilik arayışlarının tasnifini şöyle yapmıştır:

“1- Dil kullanımları gerçek dünya ile ilgili gözlemlerini olduğu gibi yansıtacak kadar gündelik dil kullanımlarına yakın ve gerçekçi olan öykü yazarları. Örnek: Orhan Kemal “Yerli Turist”, “Kırmızı Küpeler”; Cemil Kavukçu “Aslangöz”, “Bilinen Bir Sokakta Kaybolmak”

2- Karşılıklı konuşmaları önceleyerek tiyatro oyunlarına benzer nitelikte öykü türünü gerçekleştiren yazarlar. Örnek: Memduh Şevket Esendal “Feminist”

3- İçinde fantastik olarak da adlandırılabilir gerilim ve doğüstü öğeleri barındıran öyküler. Örnek: Cemil Kavukçu “Özel Ulak”, Temmuz suçlu; Özcan Karabulut “Ariëlle Adında Biri”, Aşkın Halleri.

*4- Şiirsellik boyutu olan öyküler: Bu tür öykülerde az sözcük kullanımıyla çok yoğun duygular anlatılmaktadır. (...) Bu öyküler yazılmamış ya da yazılmamış olanları okuyucuya derin yapılarında bulunan simgesel alt yapılarla sunan sanatsal metinlerdir. Örnek: Nalan Barbarosoğlu “Akşam Sefası”; Sema Kaygusuz “Zilşan’ın Ayakları”.*⁸⁴ Erden’in bundan sonraki tasnifi son dönemlerde gittikçe yaygınlaşan ve hacim bakımından oldukça kısa olan -bazen bir cümle bile

⁸⁴ Aysu Erden, “Çağdaş Türk Öyküsünde Deneysellik, Yaratıcılık, Yeni Arayışlar ve Yönelimler”, **AdamÖykü Dergisi**, Adam Yay. Sayı 35, İstanbul, temmuz-Ağustos 2001, s. 83-84.

olabilmekte- kısa öyküleri ve birbirinden farklı türlerin bir arada kullanılmasından oluşan metinleri içermektedir.

“5- Kısa kısa öyküler: Özellikle 90’lı yılların Türk Öykücülerini derin yapılarında geniş anlam ve anlatımlara gönderimde bulunan özgün dil kullanımlarına başvurarak yeni yöntemler geliştirme eğilimindedirler. Son on yılda, öykü yazarlarımızın okuyucu üzerinde yoğun bir etki yaratmaya çalışmaları, özgün, özgür ve deneysel biçim denemeleri arayışında olmaları, 90’lı yılların öykülerine akışkan biçimsel özellikler katmakta, onları kendilerine özgü estetiğe ve biçimsel değişkenliğe sahip bir sanat türünün ürünleri haline getirmektedir. Örnek: Günersel Tarık “Bir Evlenmeme”; Sema Kaygusuz “Çay parası”.

6- Öykülerinin izleklerini farklı metin türlerinden yararlanarak oluşturan yazarlar: Yazarlar bu tür öykülerde mektup, gazete haberi gibi farklı metin türlerini öykü izleklerinin içine katmaktadırlar. Örnek: Özcan Karabulut “İlk Akşam”, Hüzünle Bazı Günler.”⁸⁵ Erden’in bu tasnifi çağdaş Türk öykücülerinin öykülerinde salt bir biçime bağlı kalmayıp sürekli bir arayış, deneme içinde olduklarını; hem anlam bazında bir etki yaratmak hem de düşünsel zeminde bir iletişim kurmak adına dil bazında deneysel ve yaratıcı çalışmalarda bulduklarını gösterir.

Türk öyküsünde deneysel çalışmalar yaparak farklı bir söylemin peşinde olan, deneysel unsurlara çokça yer veren Bilge Karasu bu deneyselliği “Çeşitlemeli

⁸⁵ A.g.m., s. 85-86.

Korku” ve “Çığ” adlı öyküleriyle ortaya koyar. “Çeşitlemeli Korku” öyküsü için Şaban Sağlık, yazarın “korku” kelimesini oluşturan her harfin arasını açarak korkunun yaygınlığını; “Çığ” adlı öyküsünde ise çığı anlatırken bütün harfleri büyük olarak ve büyük puntolarla yazarak çıgın büyük bir hadise olduğunu vurguladığına dikkat çeker.

Deneysel öyküleriyle dikkat çeken bir başka yazar da Sevim Burak’tır. Burak’ın “Yanık Saraylar” adlı öyküsünün üç anlatım düzlemi olduğunu, bu üç öykünün bir bütün halinde okunduğunda ise bir başka öykü katmanı daha oluştuğunu belirten Sağlık bu düzlemleri şöyle kategorize eder: “1- Metin içinde küçük harflerle yazılan öykü düzlemi; 2- Metin içinde büyük harflerle yazılan öykü düzlemi; 3- Metin içinde italik (eğik) harflerle yazılan öykü düzlemi; 4- Bütün bunların toplamı olan öykü düzlemi.”⁸⁶ Sağlık, Sevim Burak’ın tek bir öykü halinde yazdığı ancak dikkatli bir okuma ile dört öykü oluştuğu anlaşılan ilginç bir eser yazdığını dile getirir.

Deneysel edebiyatın diğer ucunda deneysel şiir vardır. Hem anlam olarak birçok kırılmanın hem de teknik bakımından oldukça farklı bir anlatımın ifadesi olan deneysel şiir, ilhamını Fransız felsefeci Jacques Derrida’nın konstrüktivizm felsefesinden almıştır. Yapısal analiz adı da verilen dekonstrüktivizm, 1980’lerin sonlarında ortaya çıkmaya başlayan postmodern bir mimari akımdır. “Yapıyı oluşturan mimari unsurların bütünlüğünün parçalanması, yüzeylerle yapılan oyunlar, dış cephe gibi mimari unsurların dik açılı olmayan köşelerle yamultulması ve kaydırılması gibi yöntemlere dayanır.”⁸⁷ Mimari alanda görülen bu devrimci

⁸⁶ Sağlık, a.g.m., s. 119.

⁸⁷ tr.wikipedia.org/wiki/Dekonstrüktivizm

hareket kendini şiir alanında da göstermiştir. Deneysel tarzda yazılan birçok şiirin ortak özelliği; sözcüklerin çeşitli anlam kırılmalarına uğraması, şiirin yapısal bütünlüğünün parçalanması, satırların dizaynında kopmaların, kaymaların olması, sözcüklerle geometrik şekiller çizilmesi ve daha birçok özellik sıralanabilir.

Deneysel şiiri üç türe ayıran Mehmet Sarsmaz, bu türleri şöyle açıklar: *“Birincisi, doğrudan ‘somut şiir’ (concret poet), ki daha çok ‘harflerle’ çalışır; ikincisi resim ve karikatür arası, ama harflere pek yüz vermeyen deneysellik olarak ‘görsel şiir’; üçüncüsü ise harf deformasyonlarına ağırlık veren Türk şiiri özelinde ikinci yeni şiirin ‘aşırılaştırılmış’ örnekleri olarak ‘üçra şiiri’ “⁸⁸ Köken olarak daha çok “Fütürizmden, dadaizmden ve Kübizmden kaynaklanan deneysel şiir”⁸⁹ en çok kullandığı dil, oluşturduğu biçem ve kurduğu imgelem çerçevesinde ele alınır. Bu açıdan bakıldığında Türk edebiyatındaki deneysel şiir çalışmalarının daha çok somut ve görsel şiir etrafında yürütüldüğü söylemek mümkündür. Somut ve görsel şiir, birbirinden çok ince çizgilerle ayrılan, deneysel şiirin birbirine yakın iki koludur. Somut şiir ”*şiirde sözcükleri, harfleri anlamlarını gizleyerek bir madde olarak önemseyen, değişik yazı karakterlerini kullanarak yeni, görüntüsel bir dil ve gerçeklikler sunan; geleneksel biçemleri yetersizlikleriyle eleştiren, klasik şiirin subjektif ve çok anlatımlı soyut yapılarını reddeden bir akım olarak tanımlanmaktadır.*”⁹⁰ Tanımdan da anlaşılacağı üzere somut şiirin kalkış noktası harfler, yazı karakteri, göze hitap eden biçimidir. Görsel şiir ise; *“somut şiirin şiire**

⁸⁸ Mehmet Sarsmaz, “Deneysel Şiir, Şiirin Ana Yolunun Yan Yollarından Biridir”, **Hece Dergisi**, Ankara, Sayı: 141, Eylül 2008, s. 167.

⁸⁹ Kitasono Katue, Plastik Şiir İçin Manifesto, **Karagöz Dergisi**, Ankara, Sayı: 5, Kasım-Aralık 2008, s. 18.

⁹⁰ Lorenzo Menoud, Poesies concretes: de l’espace de la page a la scene de la rue, www.infolipo.org; Marcel De Greve, Le terme concret/definitions, www.ditl.info’dan akt. Ali Kozan, “Somut/Görsel Şiir Hareketine Bakış”, **Hece Dergisi**, Ankara, Sayı: 141, Eylül 2008. s. 128.

getirdiği yeni anlayışı, bir bakıma daha da ileri taşı(yarak) sözcükleri fotoğraf, resim, sinema gibi görsel sanatlarla, reklam diliyle birlikte kullanmak”⁹¹ anlamına gelir. Görsel şiirin doğrudan görüntülerle ilgilendiğini, bazen sözcüklere dahi başvurmaksızın sadece görülebilen nesnelere üzerinde yoğunlaştığını söylemek yanlış olmaz.

Çoğu zaman birbiri yerine kullanılan somut/görsel şiirin ortaya çıkışını yeni bir dil kullanımına bağlayan Kozan, bu çıkışın serüvenini şöyle anlatır: “*Apollinaire Yeni Zihniyet*’te, gazetelerden, reklamlardan, afişlerden, fotoğraftan, sinemadan yararlanılması gerektiğini söyleyerek yeni şiirin ipuçlarını veriyordu. Halk gazetesini okuyordu, gazetelerin değişik yazı karakterleri, manşetleri, fotoğrafları okuyucuyla direkt bir bağ kuruyordu, söz oyunlarına dayalı geleneksel şiir ise dolaylı bir iletişim öngörüüyordu ki, bu da hızın ön plana çıktığı bir toplumda okuyucuyu zorluyordu.”⁹² Şiirde deneysellik arayışlarının ve çalışmalarının kökeninde – tıpkı diğer alanlarda olduğu gibi – değişen dünya karşısında değişen insan ve onun da değişen ihtiyaçları yatmaktadır. Geleneksel şiirin sanatlara dayalı anlatımının ardındaki soyutluk ve belirsizlik, alışlagelmişin dışında yeni ve farklı bir söylem arayışları, yaşanan hız ve haz çağına bağlı olarak insanın her şeyi en kısa yoldan ve bir an önce elde etme isteği gibi unsurlar somut/görsel şiirin oluşmasını kaçınılmaz kılmıştır.

Somit/görsel şiir üreten şairlerin, özellikle reklamların kitlelere hızlı ve doğrudan ulaşım özelliğinden etkilenecek şiirin de doğrudan ve hızlı olarak etkisini göstermesi ve hafızaya bir görüntü olarak işlenmesi gerektiğini savunduklarını

⁹¹ A.g.m., s. 133.

⁹² A.g.m., s. 135.

söyleyen Kozan, bu şiir türünde kullanılan teknikleri ve farklı biçimleri şu şekilde ortaya koyar. *“Sözcüklerin kullanımına baktığımızda; parçalayarak, harfler ekleyerek veya çıkararak, sayfaya rasgele serpiştirerek sözcüklerle oynamak, çoğu zaman anlamsız yeni kelimeler türetmek, farklı veya aynı kelimeleri bir arada düzensiz kullanmak, sözcüklerle figürler yapmak, sadece harfler veya rakamlar kullanmak, sözcüklerin sadece fonetik yapıları gözetilerek kullanımı, sloganların kullanımı gibi teknikler sayılabilir. Görselliğin ve sesin kullanımında ise, renkli veya siyah-beyaz değişik yazı karakterleri kullanmak, foto-montaj tekniklerinin kullanımı, fotoğrafın-resmin ve metnin birlikte kullanımı, gazete kupürlerinin kes yapıştır tekniğiyle rasgele veya bir düzen halinde bir tablo gibi bir araya getirilmesi, karakalem çalışmalarının veya küçük desenlerin kullanımı, değişik eşyaların bir imge olarak şiire yerleştirilmesi, teatral dilin, sinemanın, ses kayıt cihazlarının olanaklarından yararlanmak gibi teknikler.”*⁹³ Bu yöntem ve teknikler, alışılmışın dışında yeni bir tarz, yeni bir anlatım ortaya koyduğu gibi şairlerin deneysel bir çalışma içine girdiğini de gösterir. Bu nedenle somut/görsel şiir, deneysel şiir içinde gerçekten bir deney niteliği taşır.

Türk şiirinde deneysel çalışmalar yapan pek çok şair olmuştur. Bunların başında Nazım Hikmet, Asaf Halet Çelebi, Ercümen Behzat Lav, İlhan Berk, Ece Ayhan, Enis Batur, Mehmet Öztekin, Enis Akın ve daha birçok isim gelir. Bu şairlerden kimi şiirin biçimsel kalıplarını kırıp mısraları, sözcükleri bölerek, şiiri düzyazıya yaklaştırarak (Nazım Hikmet); kimi harflerden görsel bir uygulama yaratarak (Asaf Halet Çelebi); kimi dili bir deney malzemesi olarak kullanıp

⁹³ A.g.m., s. 135-136.

anlamsızlık boyutunda şiirler yazarak (Ercümen Behzat Lav); kimi “*harflerin grafik ve imgesel olarak kullanımı, matematiksel işaret ve formüllerle sentaksın transformasyona uğratılması, ansiklopedik bilgi ve iktibaslar, ifade boşlukları gibi*”⁹⁴ avangard boyutunda yöntemler kullanarak (İlhan Berk) şiirlerinde deneysel çalışmalarda bulunmuştur.

Türk edebiyatında deneysel olarak yapılmış şiir çalışmalarına aşağıda birkaç örnek verilmiştir.

Ayrı ayrı beş prensliklik ve akşam oluyordu ⁹⁵

Atlılar atlılar kızıl atlılar,

Atları rüzgâr kanatlılar!

Atları rüzgâr kanat...

Atları rüzgâr...

Atları...

At... ⁹⁶

⁹⁴ Ali k. Metin, “Şiirimizdeki Bakımsız Şiirlemeler: Dilin Gariplikleri”, **Hece Dergisi**, Ankara, Sayı: 141, Eylül 2008, s. 150.

⁹⁵ İlhan Berk, **Galile Denizi**, Adam Yay. İstanbul, 1982, s. 141.

⁹⁶ Nazım Hikmet, **Seçme Şiirler**, Adam Yay. İstanbul, 2000, s. 7

SİDHARTA

niyagrôdhâ

koskoca bir ağaç görüyorum

ufacık bir tohumda

o ne ağaç ne tohum

om mani padme hum (3 kere)

sidharta buddha

ben bir meyvayım

ağacım âlem

ne ağaç

ne meyva

ben bir denizde eriyorum

om mani padme hum (3 kere)⁹⁷

Türk edebiyatında deneysellik ile ilgili yapılan çalışmalar henüz çok yenidir. Dolayısıyla bu alanı tanıtacak, örnekler sunacak kapsamlı bir araştırma yapılmamıştır. Ancak Dursun Ali Tökel, Türk şiirinin klasik kolunu oluşturan divan şiirini deneysel yönden inceleyen bir çalışma hazırlamıştır. Yapmış olduğu bu çalışma neticesinde Tökel “*bazı alanlarda divan şairlerinin deneyleri bugünkü deneyselcilerin bile aklının alamayacağı uçlarda gezinmektedir.*”⁹⁸ diyerek divan şairlerinin şiirlerindeki deneyselliklerine vurgu yapar. Tökel bu kapsamlı çalışmasını Oulipo grubunun getirmiş olduğu yöntemler çerçevesinde yürütmüş, her bir yöneme

⁹⁷Asaf Halet Çelebi, **Bütün Şiirleri**, Yapı Kredi Yay. İstanbul, 2001, s. 48.

⁹⁸Dursun Ali Tökel, **Deneysel Edebiyat Yönüyle Divan Şiiri**, Hece Yay. Ankara, 2010, s. 22.

uygun olarak divan Őirinden rnekler sunmuştur. “Deneysel Edebiyat Yönüyle Divan Şiiri” adını taşıyan bu çalışmada Lipogram, Palindrom, Pangram, Anagram, Liponomi yöntemlerinin yanı sıra divan Şiirinde görülen birçok deneysel tarzda yazılmış Şiir örneklerine rastlanır. Böylece Tkel, Türk Şiirinde deneyselliğin tarihçesinin oldukça eski dönemlere kadar gittiğini ortaya koymuş olur.

BÖLÜM II

2. EDEBİYATTA GÖRSELLİK

2.1. RESİM-YAZI İLİŞKİSİ

Resmin ve figürün sözsüz anlatımın esası olduğunu söyleyen M. Kayahan Özgül, Troglodyte'in mağara duvarına yaptığı av sahnelerinin aslında "hâl" için bir günlüğün sayfaları, "istikbâl" için ise tarihî belge olduğunu ifade eder. İleriki bir aşamada da zoographiques (hayvan resimli harfler)'in doğuşu ile temelde resmin yazı haline getirilmesi arasında bir bağ kurar. "*Böylece, pictographie'den günümüz alfabelerine doğru gittikçe sembol(ist)leşen, sembol(ist)leştikçe resimden uzaklaşan ve uzaklaştıkça imkânları artan bir çizgi gelişir. Bu sürecin başlangıcına **resim=yazı** denebilir. Belki ideogramme ve logogramme'lar da bu sürecin bir yerlerindedir.*"⁹⁹ Özgül, yazılı metinler içerisinde resim unsurunun kullanılmasını ilk olarak tarih öncesi dönemlerden başlatarak günümüze kadar değişik boyutlarda geldiğini belirtir.

İnsanlar yazıyı kullanmaya başladıktan sonra yazıdan çok önce var olan resim yeni bir boyut kazanır. Bu boyutun bir taraftan tuval ve duvar, diğer taraftan kağıt üzerinde olmak üzere iki koldan geliştiğini söyleyen Özgül, tuval ve duvar resimlerinin hür ve müstakil; kağıt resimlerinin ise bir kitapta ve bir metne bağlı olduğunu belirtir ve Batı medeniyeti ile Doğu medeniyeti arasındaki mevcut farkı şöyle ortaya koyar: "*Batı kültüründe illustration'un ana kaynağını İncil ve mitologya oluşturur; İslâm kültüründe ise, Kur'an'ın resimlenmesine cevaz verilmediğinden bu*

⁹⁹ Metin Kayahan Özgül, *Resmin Gölgesi Şiire Düştü Türk Edebiyatında Tablo Altı Şiirleri*, Yapı Kredi Yay. İstanbul 1997, s. 11

*bağ özellikle edebiyat eserlerinde kurulur.”*¹⁰⁰ Dolayısıyla Doğu kültüründe resim unsurunun kullanılması inanç gereği Batı kültürüyle aynı doğrultuda olmamış bu da kullanılan malzemelerin ortak olmasına karşın aynı amacın farklı bir yöntem aracılığıyla ifade edilmesine neden olmuştur.

Türk edebiyatında resim ile edebiyat birlikteliği 19. yüzyıla gelinceye kadar geleneklerin dayattığı kurallar, siyasi ve sosyal şartlar gibi nedenlerden dolayı çok başarılı olamamıştır. Yaşanan bu zorluğun sonucunda ortaya çıkan durumu Buğra şöyle değerlendirir: *“Bu zorunluluk nedeniyle, Batılılaşma döneminden önce, bilgisini, hayat tecrübesini şiirine yansıtan, varlığı imajlar aracılığıyla değiştirecek bir masal haline getiren eski şairin yanında eski ressam, hissettiklerini hüccresinin duvarlarına bile çizemeyen bir mahkûm gibiydi. Bunun için, şairin şiirindeki o sıkıntılı ruh durumu, ressamın minyatüründe görülmez, çünkü ona, ‘canlı gibi’ çizmek yasaklanmıştı, ressam, sadece dış âlemin bir yansımını, bir hayal perdesinin arkasından görülyormuşçasına vermek durumundaydı.”*¹⁰¹ Şair, şiirinde elindeki temel malzeme olan dil aracılığı ile istediğini istediği şekilde söyleme özgürlüğüne sahip iken ressam elindeki malzemeyi dilediği gibi kullanma özgürlüğünden mahrum kalmıştır. Bu durumun doğal bir sonucu olarak *“yazarın, kendi ressamından alamadığı yardımı başka yerde aramaya başlaması ve gözlerini Batıya çevirmesi kaçınılmazdı. Çünkü eski resmimizin yazara ilham vermesi, onu beslemesi, hacmin ve çizginin terbiyesinden geçirmesi, ona eşya ve dış dünya ile ilişkideki derinliği öğretmesi mümkün değildi.”*¹⁰² Türk sanatı böylelikle 19. yüzyıla kadar İslam inancının etkisiyle şekillenen sınırlı bir dünyadan Batı ile tanıştıktan

¹⁰⁰ aynı yer

¹⁰¹ Hatice Bilen Buğra, **Cumhuriyet Döneminde Resim-Edebiyat İlişkisi**, Ötüken Yay. İstanbul, 2000, s. 56.

¹⁰² aynı yer

sonra yeni bir dünyaya gözlerini açar. “*Resimde de edebiyatta da içeriğin zenginleşmesine yol açan bu fark edişin, sanatçının, kendini ifade ederken manevî olandan maddî olana doğru kaymasını sağladığı, bu sayede, artık, bir gülü anlatmak istiyorsa, onu stilize etmek, hayalî bir gül yaratmak yerine, ona bakarak, olduğu gibi anlatmak, çizmek yoluna gittiği görülmektedir.*”¹⁰³ Böyle bir yönelim sonucunda Müslümanların resim ihtiyacını karşılayan minyatür sanatındaki resim anlayışının nasıl bir değişim kazandığı konusunda ise Buğra: “*minyatür resminin ‘Her resim bir hikaye anlatır.’ anlayışının yerini, ‘Resmin hikayesi kendisidir. Resim, kendisi için bir şeydir.’ anlayışı almıştır. Ayrıca, sanatçının, resmini sokağın içinden yapıyorsa, sokakta en çok görünen şeyi, gölgeyi de resmine sokmak gerektiğini, yakındaki nesnelerin daha büyük, uzaktakilerin giderek daha küçük görünmesinin optik bir mesele olduğunu, bu yüzden ‘perspektif’in dine saygısızlık içermediğini kavraması da resmine bir inanırlık kazandırmıştır.*”¹⁰⁴ saptamasında bulunur.

İnsanların sadece yazıyı kullanma imkanları varken, bir roman, şiir, öykü yazı ile dil ile aktarılabiliyorken resim gibi görsel bir unsura yer vermelerinin kökeninde ne yatmaktadır? İnsanları böyle bir eyleme iten saikler nelerdir? Rudolf Arnheim’a göre “*insanların yaşam deneyimlerini anlatmada yararlandıkları iki ana aktarım aracı vardır: görsel imgeler ile sözel dil.*”¹⁰⁵ İmge, dış dünyadan duyu organları vasıtasıyla elde edilen izlenimlerin zihinsel bir tasarımla yeniden ifade edilmesidir. İmgelerin oluşması her şeyden önce bir deneyime dayanır. Okuma-yazmanın olmadığı tarih öncesi dönemlerde insanların mağara duvarlarına çizmiş oldukları

¹⁰³ a.g.e., s. 146.

¹⁰⁴ aynı yer

¹⁰⁵ Ahmet Bozkurt, “Sözü Askıya Alan Şiir: Sinema”, *Le Poète Travaille Dergisi*, Erzincan, Sayı: 9, Mart 2004, s. 17.

şekiller, resimler imgenin ilk başta insan eliyle üretildiğini ve görmenin konuşmadan önce geldiğini ortaya koyar. *Bu resimler önce zihinde yaratılmış, ardından duygu ve düşüncelerini, kısaca iletilerini aktarmak amacıyla resmedilmişlerdir. Ne amaçla olursa olsun, bunlar insanların yazıdan önce oluşturduğu ve herhangi bir gereksinim sonucu ortaya çıkmış imgelerdir, bir yeniden sunum'dur ve bir öykü anlatmaktadır. Bu anlamda insanoğlu için kendini görsel imgelerle dışa vurmak muhtemelen her dönemde doğal gelmiştir.*¹⁰⁶ Bu sözler, görselliğin sözden çok önce geliştiğini ve günümüzde en gelişmiş haliyle kullanıldığını gösterir.

Yaşadığımız çağ neredeyse görselliğin zaferini ilan etmiş durumdadır. Sayfalarca yazılmış bir kitabın tek bir görselle özetlenebilmesi, görüntünün yazıya göre daha kolay ve daha çok akılda kalıcı olması gibi daha birçok neden “söz / yazı”nın gözden düşmesine neden olmuş ve görsel olanın önem kazanmasını sağlamıştır. Kitasono Katue'nun “*Sözcükler, insanlar tarafından iletişim için tasarlanmış en güvenilir sembollerdir.*”¹⁰⁷ cümlesindeki sözcüklerin güvenilirliği, sözcüğün söz'den türeyen bir kelime oluşuna bağlanabilir. Sözcüğün güvenilir oluşu onun sahip olduğu işleviyle alakalıdır. Söz, sesin ahenge bürünmüş bir biçimidir. Böylece sözcük ile söz arasındaki ilişkiye bir kavram daha girmiş olur: Ses. Söz'ün seslerden oluşması insanı belirsizliğin götürdüğü bir güvenilirlikle karşı karşıya bırakır. Çünkü belirsiz olan bir şey karşısında insan temkinli davranır. Bu belirsizlik, söz'ün çokanlamlı bir yapıya sahip olmasından dolayı hiçbir zaman tek başına açık bir anlamının olmamasından kaynaklanır. Bir söz işitildiği andan itibaren birbirini takip eden birçok soruyu da ortaya koyar. Birisi

¹⁰⁶ Alev Fatoş Parsa, “İmgenin Gücü ve Görsel Kültürün Yükselişi”, <http://fotografya.fotografya.gen.tr/index.html>

¹⁰⁷ Kitasono Katue, Plastik Şiir İçin Manifesto”, Çev., Ayşegül Tözören, **Karagöz Dergisi**, s. 5, s. 18.

karşımızda konuştuğu zaman işittiğimiz sözler bizi zamansal bir sürecin içine sokar. “Acaba bundan sonra ne söyleyecek? Bu sözden ne anlam çıkarmalıyım? Sözün burasında ne demek istedi?” tarzındaki sorularımız sözün çokanlamlı oluşunun ardında yatan belirsizliğin sonucudur. Dolayısıyla söz, insanın kendisini tam bir güven içinde karşısındakine teslim edebileceği bir alanın dışına çıkıp belirsizliklerden doğan güvenilmezlikle örülü bir alanın içine doğru yol alır. Sözün bu belirsizliği belki de onun çağrışım gücüyle alakalıdır. Çünkü en basit bir söz / sözcük bile beraberinde birden çok çağrışım getirebilme gücüne sahiptir. “uçurtma” basit bir sözcüktür. Uçurtma kelimesini duyduğumuzda Tunç Başaran’ın yönettiği o unutulmaz uzun metrajlı filmi “Uçurtmayı Vurmasınlar”ı hatırlayabiliriz. Oradan küçük bir çocuğun uçurtma ile özdeşleştirebileceği özgürlük kavramına ulaşabiliriz. Sonra çocukluk günlerimize dönebiliriz. Yaptığımız uçurtmaların rüzgara meydan okuyan tavrına hayran olabiliriz. Uçurtması elektrik tellerine veya bir ağacın dalına takılmış bir çocuğun üzüntüsünü düşünebiliriz. Daha birçok şey gelebilir aklımıza. Bize bunları düşündüren sadece basit bir sözcük değildir. Bu düşünceler sözcüğün imgeye dayalı çağrışım gücünün bizde oluşturduğu izlenimlerdir.

Sözün imge boyutunun olması, çağrışıma açık olan yapısı şiir başta olmak üzere sanatın hemen her dalında sanatçının en büyük yardımcısı olmuştur. Dahası sanatçının yaratma melekesinin önünde ufuk açıcı bir rehberdir. Çünkü sanat hiçbir zaman doğadaki bir nesneyi, varlığı olduğu gibi anlatmaz; var olan nesnelere sanatçı yaratıcı kişiliğinden bir şeyler katarak onu gerçeğinden daha farklı bir yorumla sunar. Sanatın asıl gücü de buradan gelir.

Genelde edebiyat özelde ise roman söz'lerin somutlaştırılmış biçimi olan sözcüklerle yazılır. Bu nedenle romanın ana malzemesi bütün edebi türlerde olduğu gibi dildir. Dilin çok katmanlı yapısı insan zihnini daima düşünmeye sevk eder. Yazılı bir metni okuduğumuzda sadece gözlerimiz değil aynı zamanda beynimiz de işlemeye başlar. Her bir sözcüğün sahip olduğu anlamı, bu anlamın ilişkili olduğu diğer kavramları çözmeye çalışırız. Bu nedenle sadece sözcüklerden oluşmuş bir metin insanın düşünme mekanizmasını çok boyutlu bir şekilde ve sürekli olarak uyanık tutmaya çalışır. Yaşadığımız modern çağda yazılı bir metni okumanın düşünme eylemini daima aktif tutan bu faaliyeti giderek önemini yitirmeye başlamıştır denebilir. Çünkü modernizm artan hız kavramıyla ters bir biçimde insan zamanını parçalara ayırarak azaltmaktadır. İnsanların mekanik bir şekilde yaşamaları onların düşünme eylemlerini de mekanikleştirmektedir. Söz'ün / dilin düşünmeye icbar eden tavrı günümüz insanı için zor hatta sıkıcı bir durum yaratmaktadır. Bu yüzden düşünmeye dahi ayıracak vakti olmayan günümüz insanı kendisine en kestirme, en dolaysız olan yolu seçer. Bu yol görselliğin sunduğu bir yoldur.

Son zamanlarda popüler bir hale gelen “görsel edebiyat” kavramının ortaya çıkmasında en büyük neden, sözcüklerle örülmüş bir dilin zihinsel bir aktivite gerektiren zorluğuna karşın görselliğin çok fazla çaba gerektirmeksizin insana olanı olduğu gibi anlatmasıdır. Çünkü görsel olan daima açıktır, kesindir, gerçektir. İnsan okuduğu bir metnin çokanamlı yapısını düşünürken görsel bir metnin sadece gördüğü noktaya odaklanır. Görsellik insanı düşüncelere zorlamaz. Gördüğümüz bir şeyle ilgili şüpheye düşmeyiz; çünkü “*Görme yoluyla algıladığı(mız) gerçeklikte,*

hiçbir yanlış temel ve hiçbir yankı yoktur."¹⁰⁸ Oysa okuduğumuz veya duyduğumuz bir sözcük / söz'ün gerçekliğine kendimizi bu denli kesin bir biçimde veremeyiz.

Görme yoluyla edindiğimiz gerçekliğin son zamanlarda neden bu kadar yaygınlık kazandığını Jacques Ellul şöyle açıklar: "*Bizim kuşağımızı, hem aktüel düzeyde, hem de zihni meşguliyetlerimizde, gerçekliğin bu başka her şeyi dışarıda bırakan üstünlüğü karakterize eder. Tekniğin mucizelerine, zamanımızın egemen tarzına ve ekonomik sorunlarına aşırı ilgiyle, bu yöne doğru savrulduk.*"¹⁰⁹ Ellul'ün anlatmak istediği bilimsel bir kesinlik içinde ilerleyen ve ekonominin hayatımızda belirleyici bir rol oynadığı çağımızda insan, düşünme eyleminden uzaklaşarak görme eyleminin rahatlığını öncelemektedir.

Metinlerinde görsele yer veren bir yazara şu açıdan da bakmak mümkündür: Yazar, sözcükler vasıtasıyla anlatmak istediklerine okuyucunun da bir yorum katmasını, onun da hayal gücünün sınırlarını zorlamasını sağlamak amacıyla görselin gücüne başvurur. Bu gücün etkisini Buğra şöyle ortaya koyar: "*Resimde, musikide, şiirde, heykelde hatta mimaride; eserin ruhuna tamamiyle girebilmek, onun ifadesinden çıkacak anlamı bütün genişliğiyle kavrayabilmek için seyredenlerin, dinleyenlerin, görenlerin hayaline yardım eden bir görev vardır; onların yarım kalmış, yahut susuşla geçiştirilmiş, boş bırakılmış meramını süslü bir ifadeyle söyletmek, onların eksik kalmış söyleyişlerine açıklamalar yaparak ifadelerini genişletmek için hayallerinin icat ve süsleme kabiliyetlerine müracaat etmeleri gerekir, öyle ki bu eserlerde saklı olan anlam mümkün olduğunca açıklık*

¹⁰⁸ Jacques Ellul, *Sözün Düşüü*, Çev. Hüsametdin Arslan, Paradigma Yay. İstanbul, 2012, s. 34.

¹⁰⁹ a.g.e., s. 39.

kazanabilsin. Hayalinde böyle bir kuvvet bulamayanların o eserlerden alacakları zevk eksik kalmaya mahkumdur. Hayal işleyebilirse ,ancak o zaman bu eserlerin dili çözülecek ve kendilerinde ne kadar saklanmış şeyler varsa onlar yavaş yavaş, sanki sislerinden sıyrılarak hayat bulacaklardır. Güzel sanat eserlerinde “Hayalin Vazifesi” sanatçının vazifesine arkadaş (ortak)tır; bu iki vazife birleşince istenilen etki ortaya çıkacaktır.” ¹¹⁰ Böylece görselle desteklenmiş bir metin, yaratıcısının eksik yanlarının tamamlanmasına, metnin birçok açıdan yorumlanıp zenginleşmesine katkı sağlar.

Gerçeküstücü bir ressam olan Max Ernst’ün sadece resimlerden oluşan, kelimelerin olmadığı bir roman yazmıştır. Ana malzemesi görsel materyaller olan bu romanda o, duygu ve düşüncelerini en etkili, en kestirme yol olan resimlerle ifade etmiştir. Onun resimlerine bakıldığında insanın kimi zaman dehşete kapılmasında, kimi zaman korku hissetmesinde kimi zaman da şehveti düşünmesinin temelinde o resimlerdeki görüntülerin zihinlerde yarattığı imgeler yatar. Sanatçının insana açıkça söylediği bir söz olmamasına karşın böylesi yorumların yapılması görselin/resmin zaferiyle mümkün olmaktadır.

Yazar Murat Gülsoy da bu resimler aracılığıyla yarattığı kurmaca karakterlerinin zihinlerinden geçenleri, resmin onlara neleri çağrıştırdığını, bilinçaltında yatan duygu ve düşüncelerini öğrenmek istemiş ve bu isteği sonucunda onlara temel malzemesi resim olan yedi farklı metni başlangıç noktası olarak

¹¹⁰ Buğra, a.g.e., s. 63-64.

sunmuştur. Böylece görünenin ardında saklı duran gerçekleri görünür kılma yolunda bir deneye girişmiştir.

BÖLÜM III

3. DENEYSEL EDEBİYAT BAĞLAMINDA İKİ YAZAR

3.1. MAX ERNST

3.1.1. Max Ernst'ün Hayatı ve Sanatı

Almanya'da Katolik bir ailede dünyaya gelen ressam Max Ernst, resim yapmayı ilk olarak sıkı disiplinli bir öğretmen olan babasından öğrenmiştir. Babası, onun akademik sanatlara ilgi duymasında etkili olan ilk kişidir.

Birinci Dünya Savaşı patlak verdiğinde Ernst, Alman topçu sınıfına hizmet etmek amacıyla orduya katılmış ve savaştan yaralı olarak döndükten sonra Batı kültürünün ağır bir eleştirisini yapmıştır. Bu itham edici düşünceler onun sanatının temelini oluşturan irrasyonel bir düşünce olarak modern dünya görüşünü doğrudan beslemiştir.

II. Dünya Savaşı boyunca yaşamının büyük bir çoğunluğunu Fransa'da geçiren Ernst yabancı bir düşman olarak kategorize edilmiştir. Bir mülteci olarak Amerika'ya geldiğinde Amerika Birleşik Devletleri tarafından da kendisine aynı etiket yapıştırılmıştır.

Ernst, *“Avrupa sanat tarihinin ayrıntılı bilgisine sahip olurken sanatın bütün gelenek ve kurallarına saldırmıştır. Modern koşulları ifade etmek için sanat oluşturmanın yeni yollarını formüle ederek ve dini sembollerle alay ederek, açık anlatıları temsil etmeksizin eserler yaratarak sanatın kutsallığını sorgulamıştır.*

Ernst dizginsiz yaratıcılığa ve ilkel duygulara erişmek için akıl hastalığı sanatıyla ciddi bir şekilde ilgilenmiştir. Sigmund Freud Ernst'ü etkileyen ilk sanatçılardan biri olmuştur. Freud'un rüya teorileri onun kendi yaratıcılık kaynağını ve derin ruhunu araştırmasında ona yol göstermiştir."¹¹¹ Ernst, Freud'un düşüncelerini kendi sanatında uygulamaya çalışmış böylece soyut bir derinliğe sahip resimler ortaya koymuştur.

Sürrealizm ve Dadaizm akımının öncülüğünü yapan Ernst'ün soyut resimleri; belirsiz, karışık ve ürkütücü bir alanın içine yerleştirdiği figürlerle tam anlamıyla gerçeküstü bir hava yansıtır. Onun resimlerine bu gerçeküstü havayı katan unsurlardan belki de en önemlisi geliştirmiş olduğu tekniklerdir. Bu konuda oldukça başarılı olan sanatçı, dönemi içinde "frotaj" tekniğini icat etmiştir. Frotaj "*kağıt ya da tuvali, karışmış yün çileleri ya da eskimiş döşemeler üzerine yerleştirip kalem ya da boyalar sürterek uygulanan bir tekniktir. Edebi alanda sözcüklerin rasgele, bilinçli bir kontrol olmaksızın yazıldığı sürrealist otomatik yazım tekniğinin resim alanındaki karşılığıdır. Bu teknikle, daha sonra romantik manzaralara ya da korkunç yaratıklara dönüştürülebilecek belirsiz biçimler ortaya çıkıyordu.*"¹¹²

Ernst'ün en çok kullandığı tekniklerden biri de "kolaj" tekniğidir. "*İlhamını 19. yüzyılın satış kataloglarından, doğal bilim dergilerinden, yayımlanmış popüler resimli romanlardan, ahşap gravürlerden*"¹¹³ alan sanatçı, ilgisini çeken imajları

¹¹¹ <http://www.theartstory.org>

"The Art Story Modern Art Insight"

¹¹² Smith Edward Lucie, 20. Yüzyılda Görsel Sanatlar, Akbank Yay. İstanbul 2004, s. 136-137'den akt. Lokman Acar, Dumlupınar Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Resim Ana Sanat Dalı Yüksek Lisans Tezi, **Gerçeküstücülük (Sürrealizm) ve Türk Resim Sanatına Yansıması**, Kütahya 2011. s. 20-21.

¹¹³ www.musee-orsay.fr/.../les-collages-de-max-er...
Max Ernst, "Une semaine de bonte"-the Original Collages

büyük bir özenle kesmiş ve onları büyük bir dikkatle birleştirmiştir. Onun bu tür çalışmalarında eşsiz bir mükemmellik yakaladığı görülür. Yapmış olduğu her bir kolaj “gerçeklik duygusuna, anlama meydan okuyarak vizyoner dünyalar yaratan ve büyüleyici senaryolarda gelişen olağanüstü yaratıklarla birbirine bağlı bir dizi oluşturur.”¹¹⁴ Ernst’ün sanatı toplumun özellikle de refah içinde yaşayan kesimlerine bir tepki niteliğinde olduğu için onun bu tür kolajları belirli kesimler tarafından saygısızlık olarak değerlendirilmiştir. “Birinci Dünya Savaşı’ndan yaralı olarak dönmüş olan ve savaşın dehşetini unutmak için elinden gelen her şeyi yaparak toplumdaki yerlerini almak zorunda bulunan adamların ruh halini yansıtır. O, gelenekselliği, kötülüğün basmakalıp görüntülerini, romanlarda, magazinlerde ve gazetelerde görüldüğü gibi sefalet ve ıstırapı ele aldı. Onları dönüştürerek ve her birini diğeriyle kombine ederek bu imajların asıl mesajını kökten değiştirdi ve bunu yaparken onların etkisini artırdı.”¹¹⁵

Ernst’ün karmaşık tekniklerle yapmış olduğu bu resimler, ona bakan her gözde bir yorum gücünü zorunlu kılmaktadır. Resimlere bakan her bir seyirci kendince anlamlar üreterek, her resmin hikayesine yeni bir kimlik vererek resmin anlamını zenginleştirme çabasında bulunur. Ernst’ün resimlerindeki bu çok anlamlılık resmin özündeki gizlin derinleşerek bulunmasını da güçleştirmektedir.

3.1.2. Max Ernst’in Romanı: “Une Semaine De Bonte” (Bir Merhamet Haftası)*

¹¹⁴ Aynı yer.

¹¹⁵ Aynı yer.

* Ayrıca bakınız www.musee-orsay.fr/.../les-collages-de-max-er...
Max Ernst, “Une semaine de bonte”-the Original Collages

Max Ernst “Bir Merhamet Haftası” adını taşıyan bu romanında kolaj tekniğini kullanmıştır. Romanın 184 kolajı, Ernst’in Kuzey İtalya’da kaldığı Vigoleno’da 1933 yazında oluşturulmuştur. Üçüncü kolaj romanı olan Merhamet Haftası’nda Ernst, ilk başta her bir kitabını haftanın bir günüyle ilişkilendirerek yedi ciltte yayımlamayı düşünmüştür. İlk dört yayın çıkmamış ancak, başarıya ulaşmada önyak olmuştur. Bu nedenle geriye kalan üç ‘gün’ son kitapla ve beşinci kitapla bir araya getirilmiştir. Kitap 1934 Nisan ve Aralık arasında yayımlanır. Her biri farklı renkte birbirine bağlı olarak çıkar: Mor, yeşil, kırmızı, mavi ve sarı. Son versiyonundan iki eser çıkarılmıştır. Bu yüzden baskı sadece 182 kolajdan oluşmaktadır.

Merhamet Haftası’ndaki mevcut metinler, sadece her bir bölümün başlangıcındaki başlıklardır. Haftanın günlerini sıralamak için Ernst her bir güne özgü bir “element”i alt başlık olarak kullanır -takip edilen imaja bağlı olarak bir sembol ve bir “örnek” şeklinde- Sonraki sayfalarda tekrar edilebilecek bir tema veya bir resim bulunur. Sadece son kitabında günlere Marcel Schwob, Jean Hans Arp, André Breton, Paul Eluard ve diğerlerinden seçilmiş alıntılar eşlik eder.

Her sayfadan sonra gelen diğer sayfaların detayları ve birbirini izleyen benzer motifler aynı bölümün içinde bile bir roman uyumu verir. Bu yüzden metin olmadan paragrafların içindeki ayrımı görmek mümkündür. Maskeler (bir aslanın kafası, bir kuşun kafası,vs...) ve elementler (su, ejderha, horoz, vs...) haftanın günlerini belirler. Gerçekte her bir kitap başka bir ayırım kuran bir renkle ilişkilidir. Son olarak sembolik yedi element alt başlıklar olarak sunulur. “Çamur, su, ateş, kan,

karanlık, görünüş, bilinmeyen” elementleri kitabın yapılandırılmasına bir başka yol sağlar.

Merhamet Haftası’ndaki görüntüler ve olaylar, başlıkla tezat oluşturacak bir biçimde her sayfanın başında gözlerimizin önüne gelir. Güç, şiddet, cinayet ve felaket bu kolajlardaki dominant temalardır. Çoğu sayfada karşımıza çıkan huzursuzluk ve vahşet sahneleri, tehlikeli güçlerin yükselişine ve zamanın endişe verici siyasi durumuna uygun düşer. Ernst o zamanlarda Avrupa’da diktatörlüklerin kurulmasına ve Ulusal Sosyalistlerin yükselen gücüne karşı tepki göstermiştir.

Ernst’ün kolajları o kadar ustaca birleştirilmiştir ki bu çizimlerin orijinallerini görmeden Ernst’ün müdahale ettiği yeri çözmek zordur. Her bir kolaj, gerçeklik duygusuna, anlama meydan okuyarak vizyoner dünyalar yaratan ve büyüleyici senaryolarda gelişen olağanüstü yaratıklarla birbirine bağlı bir dizi oluşturur. Mitolojik imalar, alegori, peri masalları, ve efsaneler, hayallerin yanı sıra bunların fragmanları ve şiirsel dünyalar onun çağdaş uğraşlarının birer ifadesidir. Sanatçının favori temaları arasında cinsellik, toplumbilim, zengin sınıfların ve ailenin reddi, vatanseverliğin reddi, vb...sayılır.

Romanın yapısı ve başlıkları yazar Gülsoy’un romanı incelenirken yeri geldikçe yapılacağı için burada sadece başlıklar halinde bir tasnif yapılmıştır.

BİRİNCİ KİTAP

PAZAR

ELEMENT: Çamur

ÖRNEK: Belfort Aslanı

İKİNCİ KİTAP

PAZARTESİ

ELEMENT: Su

ÖRNEK: Su

ÜÇÜNCÜ KİTAP

SALI

ELEMENT: Ateş

ÖRNEK: Dragon Mahkemesi

DÖRDÜNCÜ KİTAP

ÇARŞAMBA

ELEMENT: Kan

ÖRNEK: Oidipus

BEŞİNCİ KİTAP

PERŞEMBE

ELEMENT: Karanlık

ÖRNEK: Horozun Kahkahası

ALTINCI KİTAP

CUMA

ELEMENT: Görme Gücü

ÖRNEK: Görünenin İçi

YEDİNCİ KİTAP

CUMARTESİ

ELEMENT: Bilinmeyen

ÖRNEK: Şarkıların Anahtarı

Max Ernst ile ilgili yapılan bu çalışmada onun neden böyle bir yapıda roman kurguladığına, haftanın günlerine istinaden yedi rakamını neden kullandığına dair bir bilgiye rastlanılmamıştır. Ancak bu araştırma sonucunda şöyle bir kaniya varılmıştır. Ernst'ün romanını yedi bölüme ayırması, her bölümle ilgili yedi element kullanması, bu elementlerle ilişkilendirdiği yedi örnek vermesi Hristiyanlıktaki bir inanca göndermedir. Yedi rakamının çoğu inanışta olduğu gibi Hristiyanlıkta da özel bir anlamı vardır. Ernst'ün burada dikkat çekmek istediği nokta Hristiyanlıktaki “Yedi Büyük Günah” (Yedi Ölümcül Günah)’tır. Hristiyanlık inancında bu Yedi Büyük Günah “*Roma Katolik Kilisesi'nin görüşleri çerçevesinde Papa I. Gregory tarafından düzenlenen, insanın hayatı boyunca sakınması gereken yedi günahdır.(...)* Günahların Latince adlarının ilk harflerinden oluşan SALIGIA, Yedi Ölümcül

Günah 'in diğ er adıdır. Zaman içerisinde yedi günahı tan her biri bir şeytanî varlıkla ilişkilendirilmiştir.

1. *Superbia* ([İng. pride](#)): Kibir, kendini beğenmişlik ([Lucifer](#)'e atfedilmiştir)
2. *Avaritia* ([İng. greed](#)): Açgözlülük ([Mammon](#)'a atfedilmiştir)
3. *Luxuria* ([İng. lust](#)): Şehvet düşkünlüğü ([Asmodeus](#)'a atfedilmiştir)
4. *Invidia* ([İng. envy](#)): Kıskançlık, hasetlik ([Leviathan](#)'a atfedilmiştir)
5. *Gula* ([İng. gluttony](#)): Oburluk ([Beelzebub](#)'a atfedilmiştir)
6. *Ira* ([İng. wrath](#)): Öfke, yıkıcılık, gazap etmek ([Behemoth](#)'a atfedilmiştir)
7. *Acedia* ([İng. sloth](#)): Tembellik, miskinlik ([Belphegor](#)'a atfedilmiştir)”¹¹⁶

Ernst'ün yedi büyük günahı temsilen romanını yedi cilt halinde tasarlamasından başka her bir kitabını farklı renklerde çıkarmayı düşünmesinde bile yedi rakamının sırrı gizlidir. Ernst kitaplarının her birini yedi temel renk olan mor, yeşil, kırmızı, mavi ve sarı olarak çıkarmıştır. (Son versiyonundan iki eser çıkarıldığı için siyah ve beyaz ana renkleri yoktur.)

“Max Ernst romanında bu günahları açıkça belirtmemiş olsa da her bir güne ait resimlerden, bu resimlerin ilişkili olduğu elementlerden ve örneklerden bazı ipuçları elde edilebilmektedir. Burada üzerinde durulması gereken ayrıntı resimlerle günahların, günahlarla günlerin arasında ne derecede bir uyumun kurulabildiğidir.

¹¹⁶ Yedi Ölümcül Günah – Vikipedi
tr.wikipedia.org/wiki/Yedi_Ölümcül_Günah

3.2. MURAT GÜLSOY

3.2.1. Murat Gülsoy'un Hayatı ve Sanatı

“Murat Gülsoy, Mühendislik ve Psikoloji eğitimi gördü. Boğaziçi Üniversitesi'nde öğretim üyesi olarak çalışıyor. 1992-2002 yılları arasında arkadaşlarıyla [Hayalet Gemi](#) dergisini çıkardı. 2001 yılı Sait Faik Hikâye Armağanı, Bu Kitabı Çalın adlı kitabına, 2004 yılı Yunus Nadi Roman Ödülü, Bu Filmin Kötü Adamı Benim, 2013 yılı Notre Dame de Sion ödülü Baba Oğul ve Kutsal Roman, 2014 yılı Sedat Simavi Edebiyat Ödülü Gölgeler ve Hayaller Şehrinde adlı romanlarına verildi. Öykü ve romanları çeşitli dillere (İngilizce, Fransızca, Almanca, Çince, Japonca, Makedonca, Rumence, Bulgarca, Arnavutça, Arapça) çevrilmektedir. Açık Radyo'da 1995-2002 yılları arasında Hayalet Gemi, Simgeler Sözlüğü, Ubor Metenga gibi programlarda yer almış olan Gülsoy 2010-2013 yılları arasında TRT TURK kanalında Açık Şehir programında Sinemada Edebiyat Uyarlamalarını hazırlayıp sunmuştur. Murat Gülsoy aynı zamanda 2004 Yılından beri Boğaziçi Üniversitesi Yayınevi'nin Genel Yayın Yönetmenliği ve 2014 yılından beri Boğaziçi Üniversitesi Nâzım Hikmet Kültür ve Sanat Araştırma Merkezi müdürlüğü görevini sürdürüyor.” ¹¹⁷

3.2.2. Murat Gülsoy'un Romanı “İstanbul'da Bir Merhamet Haftası”

“İstanbul'da Bir Merhamet Haftası” Murat Gülsoy'un deneysel olarak yazdığı bir romandır. Romanı deneysel yapan unsurların başında, kullandığı farklı teknikler

¹¹⁷ <https://muratgulsoy.wordpress.com/about/>

ve romanın kurgusu gelir. Max Ernst'ün – daha önce de belirtildiği gibi – sürrealist resimlerden oluşan kolaj romanı “Bir Merhamet Haftası”, Gülsoy'da böyle bir roman yazma fikrinin oluşmasına kaynaklık eder. Romanın biçimsel kurgusu Ernst'ün romanıyla benzerlikler taşır. Ernst'ün haftanın günlerine göre yedi bölüme ayırdığı ve her bir gün için ayrı bir temayı işlediği romanına istinaden Murat Gülsoy da kendi romanında buna benzer bir yapı izler. Ernst'ün başka resimlerden kesip yapıştırarak oluşturduğu kolaj resimlerdeki görsel uygulamayı Gülsoy kendi romanında sözel olarak dener. Bu, yedi farklı kişinin duygu ve düşüncelerinin bir araya getirildiği kolaj bir romandır. Gülsoy, Erdem Öztop'un kendisiyle yapmış olduğu bir röportajda Ernst'ün gerçeküstücülüğü ile kendi romanındaki gerçeküstücülüğü şöyle ortaya koyar: *“Ernst o resimleri başka resimlerden kesip yapıştırarak bir araya getirmiş. Yaptığı kolaj resimler gerçeküstü ama muhtemelen bu resimlerin kaynağındaki malzemeler gerçekçi resimlerdi. Yani gerçekçi resimlerden gerçeküstü kompozisyonlar çıkarmış ortaya. Benim romanımda ‘projeci yazar’ onun bu gerçeküstü kolajlarını, ‘gerçek’ kişilere gösterip yorumlattırıyor. Bu yorumlar da kimi zaman onların kendi gerçeklerini, kendilerini daha önce belki de hiç yapmadıkları şekilde irdelemelerine neden oluyor. Gerçekten gerçeküstüne ve sonra yeniden gerçeğe, üstelik kurmaca bir gerçeğe uzanan bir yol oluşuyor böylece...”*¹¹⁸

İstanbul'da Bir Merhamet Haftası, yedi kişinin yedi farklı resimle ilgili yorumlarını haftanın yedi ayrı günü içinde yazmalarını ele alır. Birbirini hiç tanımayan bu yedi kişi, yazarın kimini uzaktan kimini de yakından tanıdığı kişilerden oluşur. Resme bakıp yorumlarda bulunan kişiler, bir anlamda kendi anlatı

¹¹⁸ Erdem Öztop, Murat Gülsoy ile Söyleşi (Hürriyet Gösteri)
<https://muratgulsoy.files.wordpress.com/2011/11/s16.pdf>

dünyalarının yazarları konumundadırlar. Ancak bir de onları bu şekilde yazmaya teşvik eden “projeci yazar”ın varlığı söz konusudur. Romanın çok az bir bölümünde ihtiyaç duyulduğu anların dışında projecı yazarın roman kişilerıyla bir diyalogda bulunduğu, romanın kurgusuna ait bir cümle kurduğu görülmez. Resimlerin gönderildiği bu yedi kişi kendi anlatı dünyaları içinde romanın yazarı konumunda buldukları gibi onları bu yazma eylemine dahil eden projecı yazar da genel olarak romanın yazarı konumunda bulunur. Dolayısıyla roman, sekiz yazar tarafından oluşturulmuş izlenimi uyandırır. Yazar Gülsoy, projecı yazarın romandaki varlığı ile romanın gerçek yazarı olan kendi varlığı arasındaki durumu şöyle anlatır: *“Bu romanın beni en çok heyecanlandıran yanlarından biri de bu: Yazarı değilmişim gibi hissediyorum. Hatta zaman zaman bu romandaki ‘projecı yazar’ beni de projeye dahil etseydi ben ne yazardım diye geçiriyorum içimden. Hatta şu anda kalemi elime alsam, kendim olarak bu resimlere bakıp bambaşka şeyler yazabilmişim gibi geliyor. Gerçekten...Bu yanılsama beni çok etkiledi: ‘Yazarının tek satırını yazmadığı roman’, ‘Kahramanlarının birbirini tanımadığı ve hiç tanımadığı bir roman’, ‘Yedi farklı insanın cismine girip de yazacağım bir roman’...”*¹¹⁹

Romandaki projecı yazarın yedi kişiden istediği, göndermiş olduğu resimlere bakıp bu resimlerin kendilerinde bıraktığı izlenimleri yazmalarıdır. Bunu yaparken onlardan “otomatik yazı” şeklinde, yani akıllarına geldiği gibi yazmalarını ister. Projeci yazarın amacı, resimlerin yedi kişi üzerinde neleri çağrıştırdığını, onları hangi dünyalara götürdüğünü, dahası onların bilinçaltına girerek o dünya içinde nelerin olup bittiğini görmek isteğidir. Nasıl ki bir resim sergisine giden insanlar,

¹¹⁹ Aynı yer.

aynı resme baktıkları halde birbirinden farklı duygu ve düşünce dünyalarının içine dalarsa bu yedi kişi de birbirinden farklı alemlere yolculuğa çıkar. Romanın belki de en önemli kilit noktası buradadır: Yedi kişinin, aynı resme baktıkları halde birbirinden tamamen farklı olan yedi yorumu. Hatta bazı kişiler resimle alakalı hiçbir yorumda bulunmayıp sadece kişisel olarak hissettiklerini, başlarından geçen bir hadiseyi veya geçmişinde yaşadığı bir durumu anlatır. Bu özelliği ile roman yedi kişinin kaleminden, yedi farklı bakış açısından ve yedi farklı üsluptan oluşur. Bütün bu farklılıklara rağmen romandaki kişilerin iki ortak noktası vardır. Bunlardan biri kişilerin birbirlerini tanımıyor oluşları, diğeri ise kişilerin yorumlarının onları geçmişlerine götürmesidir.

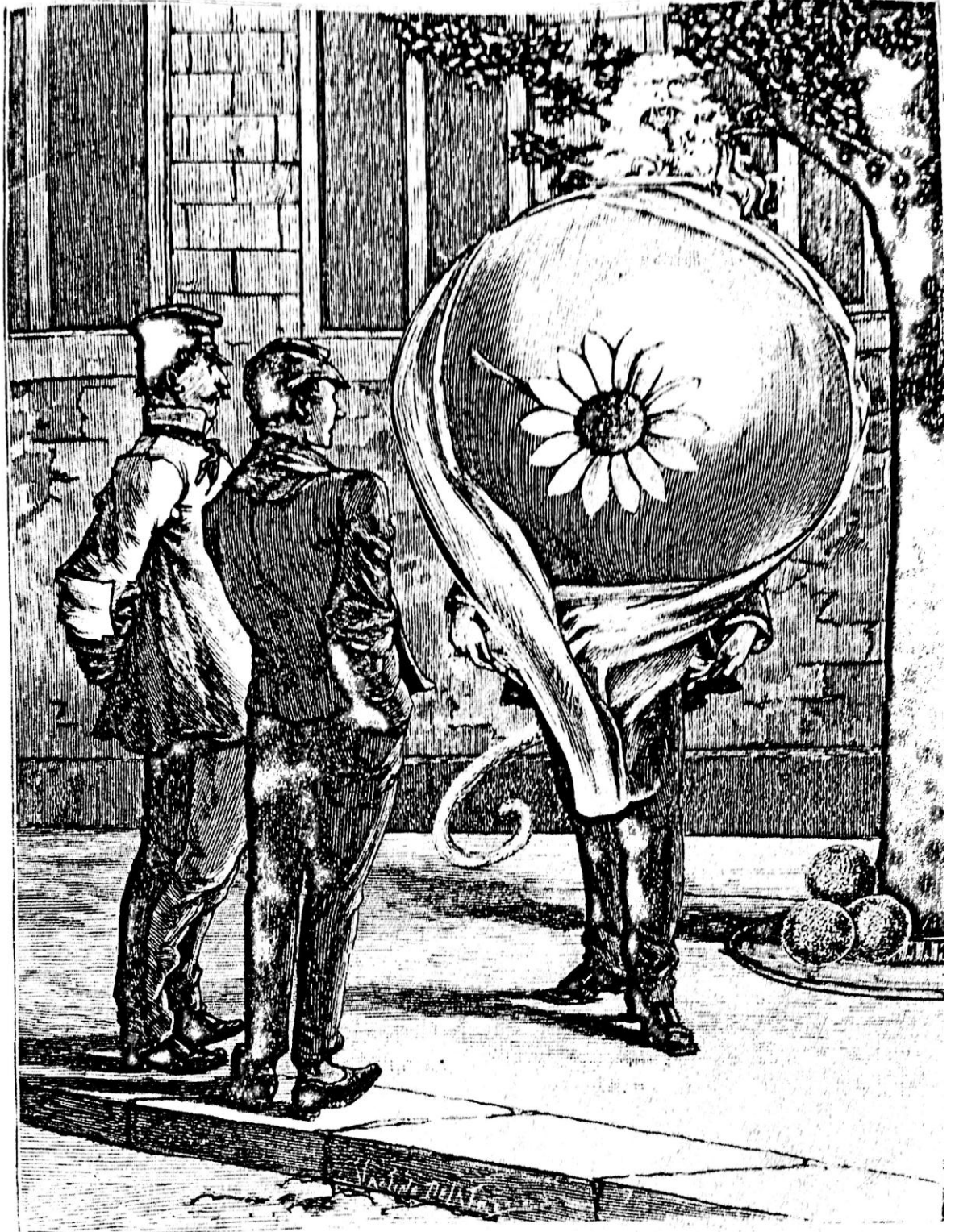
İstanbul'da Bir Merhamet Haftası, yaşanan dünyanın farklılığına, karmaşıklığına, insanın kalabalıkların içinde çoğalan yalnızlığına atfen yazılmış olup, farklı kişilerin farklı bakış açılarından, farklı üsluplarından, farklı mekanlarından kendi dünyamızda nelerin olup bittiğini görmeye ya da kendi dünyamızı keşfe davet eden bir romandır. Gerek kurgusuyla gerekse tekniğiyle alışlagelen romanlardan ayrılan bu eser, deneysel roman türünün başarılı örneklerinden biridir.

BÖLÜM IV

4.İSTANBUL'DA BİR MERHMET HAFTASI ROMANININ İNCELENMESİ

4.1. KİŞİLERİN ROMANI

4.1.2. Pazar



4.1.2.1. Ali: Boş Adam

Ali, projeci yazarın üniversite yıllarından bir arkadaşıdır. Roman kişileri içinde en sade dille, içinden geldiği gibi yazan kişidir. Son derece sıradan görünen hayatı içinde yıllarca taşıdığı sırrını bu yazma eylemi esnasında itiraf ederek romanını sonlandırır. Haftanın son günü itiraf edeceği bu sır, yazma eylemi vesilesiyle nasıl bir hesaplaşma içinde olduğunu görmesini sağlar. Yıllardır sakladığı sırrının ifşa olması karşısında kendisi de şaşkınlık duyarken bu şaşkınlığı şöyle ifade eder: *“Tüm bunları nasıl yazdığuma, neden böyle bir itirafıta bulunduğuma şaşıyorum. Belki de itiraf ederek bu suçtan kurtulacağımı umuyorum.(...) itiraf etmek temize çıkmak yolunda bir adım değil midir?”* (s. 273).

Ali'nin roman kahramanları içinde en sade yazan kişi olmasıyla yaşadığı hayat arasındaki sadelik arasında bir uyum görülür. Kendisi evli, bir çocuk sahibi, evinden işine işinden evine gidip gelen bir aile babası profilindedir. Bir aile içinde yaşanması mümkün olan her türlü olay bu çekirdek aile için de mevcuttur. Karısı Selcan ile ara sıra yaşadığı tartışmalar, oğlu Sarp'ın evin içinde kendi başına olan halleri, Ali'nin evde futbol maçı seyretmesi, dolmuşla işe gidip gelmesi gibi durumlar Ali'nin sade üslubunun inşa ettiği bir yaşamın özeti gibidir.

Resimler, Ali'nin romanını oluşturmasında öncelikli bir rol oynamaz. Resimler yaptığı yorumlarda üniversite yıllarında yaşadığı olayların anlatılmasını sağlayan bir vasıta durumundadır. Haftanın yedi günü boyunca Ali, resimden ziyade

resmin uyandırdığı çağrışımları dile getirir. Resimlerin Ali üzerindeki etkisi şöyle gösterilebilir:

Resim + Ali'nin bakışı = üniversite yılları

Resimler, Ali'yi geçmişine götürerek üniversite yıllarında yaşadığı olayların, aşkların, anıların hatırlanmasına neden olur. Kendisi de bunu açıkça ifade eder: *“Resmi büyütüp küçültürken daha çok seni düşünüyordum galiba...O yurt odasını...İlk yıl on kişi aynı odaya tıkıştırılmıştık. Hatırlarsın...İkinci yıl taşındığımız dört kişilik odada başlıyor benim hikayem.”* (s.18). diyerek bundan sonraki yazacaklarının ipuçlarını da vermiş olur. Ali bu yazma serüveni boyunca hayatında önemli bir etkiye sahip olan aşkı Pervin'in etrafında üniversite yıllarından, bu yıllarda yaşadığı unutulmaz olaylardan ve kişilerden bahsederek geçmişin romanını yazar.

Pervin, Ali'nin geçmişinde yer alan önemli bir isimdir. Ali'nin Pervin'e olan aşkı, ondan görmüş olduğu ihanetin acısı ve Pervin'den sonra hayatında yaşadığı değişim onun romanlarının ana izleğini oluşturur.

Ali, kendine sunulan bu proje içinde hem geçmişle hem de bugünle yer alan bir karakterdir. Resme baktığında geçmişin çağrışımını yakalarken resimden bağımsız konuşmalarında bugüne, yaşadığı reel dünyaya döner. Bu reel dünyada ailesi ile birlikte. Ali resimlere bakarken geçmiş hayatını anlatır, resimlerden

bağımsız yazdığında ise reel hayatı içindeki ailesinden, karısı ile yaşadığı sıkıntılardan, kendi sıradan yaşantısından bahseder.

Haftanın ilk gününe Ali, arkadaşının kendisinden ne istediğini tam olarak anlayamadığını belirterek başlar. Bununla birlikte kendisine söylendiği üzere resme bakıp içinden geldiği gibi, otomatik olarak yazmaya çalışır. Ancak bunu hangi amaçla yaptığı konusunda hiçbir fikri yoktur. Resme yoğunlaşma konusunda sıkıntı yaşayan Ali resimle ilgili çok yüzeysel bir yorumda bulunur: “*Evet, şişmiş bir adam görüyorum. Kocaman...Ama içi boş.*” (s. 17). Ali bu kısa yorumun ardından yazarın aklından geçeceğine ihtimal verdiği bir düşüncesini dile getirir: “*Resme bakan kişi kendini görür. İçim boş mu? Öyle mi hissediyorum?*” (s. 17). Bu soruların cevabını kendisi bile veremez. Hatta neden böyle bir proje içinde yer aldığına da aklı ermez. Yazdıklarını gönderip göndermeyeceği noktasında kararsızdır. “*Ne işim var benim resimle, sanatla?*” (s.17). derken yapmış olduğu bu işin hiç de kendisine uygun bir iş olmadığını vurgulamak ister.

Kendisine gönderilen ilk resim etrafında Ali, yazdığı bu ilk günün romanında üniversitedeki yurt odasından, Pervin’le arasındaki ilişkinin boyutundan, o zamanlarda kendisinin nasıl bir kişiliğe sahip olduğundan bahseder. Pervin’le yaşadıkları, daha sonraki anlatacaklarının çekirdeğini oluşturur. Ali ile Pervin arasındaki ilişkinin mahiyeti sadece cinsellik yönündedir. Ali bu şekilde devam eden birlikteliğin kendisinde açacağı yaradan ilerleyen günlerde bahsedecektir.

Resme baktıkça geçmişine dalan Ali, sürekli olarak o yıllarından bahseder. Her şeyin kendisinde başlayıp kendisinde bittiğini zannettiği üniversite yıllarındaki düşüncelerini paylaşır:

“Seni küçümsüyordum. O dönem herkesi küçümsediğim gibi...Pervin’i de aşağılıyordum içimden. Benimle yatıyordu ama sevgili değildik.(...) Zaten herkes salaktı.” (s.21).

Kendisiyle ilgili böyle bir gerçeği itiraf eden Ali, bunun sebebini baktığı resimlerin etkisine bağlar. Romanını yazmaya başladığı bu ilk günde Ali, yazardan özür dileyerek kendisini bu projeden çıkarmasını ister. Kendisinin bu iş için uygun olmadığını, son derece basit, sıradan hayatında anlatmaya degecek bir noktanın olmadığını düşünür. Bu basit hayatın içinde kendisini kırkını devirmiş, umursamaz, sadece ödenmesi gereken faturaları düşünen bir adam olarak görür. Hayatını basit bir bilgisayar programına benzeterek şöyle bir formül geliştirir:

```
“10 BEGIN
20 SET a = maaş
30 SET b = faturalar
40 c = a-b
50 IF c < = 0 THEN GOTO 10
60 ELSE GOTO END
70 END” (s.22).
```

Hayatını bilgisayar gibi programlanmış bir makineye benzeten Ali, böyle bir hayatın içinde her şeyin belli bir program dahilinde ilerlediğini, olağanüstü hiçbir şeyin olamayacağını vurgulamak ister. Formülde görüldüğü gibi her şey açıktır: başlangıç-maaşını koy-faturaları koy-maaştan faturalar çıkınca elde edilen sonuç-eğer sıfıra eşit veya sıfırdan küçükse o zaman başa dön-veya sona git-son.

Pazar günü Ali açısından çok da verimli geçmez. Resme baktıktan sonra projeci yazar arkadaşının kendisini listeden çıkarmasını söyler ve resimle ilgili olarak yaptığı son yorumuyla bu gününü noktalar:

“İçi boş bir adam gördüm aynada. O basit döngünün içinde gittikçe büyüyen bir boşluk. Eğer resme bir aynaya bakar gibi bakmamı istediysen cevabım budur.”
(s.23).

Ali'nin resim hakkında düşündükleri bir bakıma kendi hakkında düşündüklerinin bir ifadesidir. Resmin ondaki çağrışımı da boşluk etrafında dönen bir adamın kendisini bir hiç gibi hissettirmesi yönünde olmuştur.

4.1.2.2. Yağmur: Tanrı nerede?

Yağmur, projeci yazarın kuzenidir. Proje içindeki rolü sürrealist akıma uygun bir şekilde gelişir. Yağmur'un baktığı her resim onun bilinçaltındaki duygularını açığa çıkarır. Bu bakımdan Yağmur'un resim yorumları, resmin ötesinde bir anlama sahip olup ruhunun derinliklerindeki duygularını dile getirir.

Yağmur'un her bir resimde gördüğü; geçmişi, çocukluk yılları, ailesi, yakın çevresi olur. Onun yorumlarına bakıldığında çok da mutlu bir insan olduğu söylenemez. Sürekli bir özlem içinde olan Yağmur, ruhsal yönden sağlıklı bir kişi izlenimi uyandırmaz.

Yağmur'un resimlerle ilgili yorumlarında göze çarpan ilk özellik yorumların içinde resmin doğrudan yer almaması, sadece o resme ait bazı kareleri kendi psikolojik halleri doğrultusunda ele almasıdır. Resme ait bu kareleri, resmin bir unsuru gibi sunmayı kendi hayatı içinde yoğurarak anlatır. Yağmur, kendi romanını yazarken anlattıklarını iki bölüm halinde sunar.

1. Bölüm: Romanın asıl bölümünü oluşturan bu ilk kısımda Yağmur, resmin kendisinde yarattığı izlenimleri aktarır. Bunlar bilinçaltında kalan duyguların resim vasıtasıyla dışa yansıtılmasıdır. Burada ifade ettikleri ile psikolojik yönden iyi olmayan bir insan profili çizer.

2. Bölüm: Romanın ikinci bölümünde Yağmur, resmin etkisinden sıyrılan ve normal, günlük yaşantısına dönen bir insan profilindedir. Kuzeni olan yazarla konuşur ve mektup yazar gibi anılarından, ailesinden, hayatından, birlikte geçirdikleri çocukluğundan bahseder.

Yağmur bu ilk günün romanında korkuları ve hezeyanları olan bir kişidir. Resmin doğrudan yorumunu yapmaz sadece resmin içinde dolaşan, yaşayan biri gibi duygularını dile getirir. Resim onda büyük ölçüde şizofrenik ve paranoid bir kişiliğin

sergilenmesine yol açar: *“Sokağa bakamıyorum. Pencerenin ardına gizlenmişim. (...) Sabahtan beri orada. Bekliyor. Beni bekliyor.”* (s.24). cümleleri onun bu şizofrenik halini ifade eder. Kişinin gerçeklikten kopması, iç dünya ile dış dünya arasındaki ayrımı yeterince yapamaması anlamına gelen şizofren hastalığı, Yağmur’un romanlarında çoğu kez görülür: *“O bir canavar. Saklandığımı hissediyor. Bu onu daha da çok sinirlendiriyor. Yandaşları da var.”* (s.24). Gerçekte ortada ne bir canavar ne de onun yandaşları vardır. Üstelik kendisi de saklanmıyordur. Fakat resimde şişmiş gibi görünen adam Yağmur’a bir canavarı, onu seyredenler de canavarın yandaşlarını çağrıştırır. Yağmur içindeki korkuları, kuşkuları ve çaresiz yalnızlığını: *“Ne kadar zaman dayanabilirim? Korkuyorum. Dışarı çıkamıyorum. Lütfen yardım edin. Burada kısıtlı kaldım.”* (s.24). cümleleriyle dile getirir. Resimdeki adamın şiş gövdesi onda bir güvensizlik izlenimi yaratırken bunu ifade ediş tarzında da paranoyak bir hal sezilir: *“Orada bekleyen şeye inanmayın. Gözlerine bakmayın. Kolayca etkisi altına alabilir sizi. Yumuşak değil hayır, sakın dokunmayın ona.”* (s.24).

Yağmur, bilinçaltından yazdığı romanını sonlandırırken güç ve iktidar kavramlarına da bir göndermede bulunur. Resimdeki gövdesi “şiş” adamı ve onu seyreden iki kişiyi güç ve iktidar sembolü olarak görür. Bunlar Yağmur’a göre her şeyi yapmaya muktedir kimselerdir. Ortalıkta başka kimselerin olmayışı bu kişilerin iktidarını pekiştirir ve olmayan insanların yokluğunu güçsüzlükle nitelendirir: *“Herkes nerede? O ve yandaşları çoğalacaklar. Benim gibileri yok edecekler. Hepimiz böcekler gibi saklanıyoruz. Perdelerin arkasına, yatakların altına, karanlık*

köşelere, kuytu yerlere. (...) Bir yaratık bu kadar yalnız ve güçsüz olabilir mi? Tanrı nerede?” (s.24).

.....

Yağmur’un romanının ilk bölümü bittikten sonra ikinci bölümüne, kuzeniyle konuştuğu kısma geçer. Burada anılarından, kuzeninin yazar olmadan önceki halinden bahseder: *“Bu arada...Ha bire eski günleri düşünüyorum. Seni, sizi, babamı, o eski evi. Çocukluğumuzu.” (s.25).* Yağmur, yıllar sonra kuzeninin kendisine böyle bir mesaj yazmakla gururunun çok okşandığını belirtir. Kuzeninin artık bir yazar olması onu gururlandırmıştır. Geçmiş günlerin hatırasında bile (liseyken) onun bir yazar gibi olduğunu düşünür.

4.1.2.3. Halil: Savaş zamanı tiyatrosu

Halil, projeci yazarın bir arkadaşının babasıdır. Roman kahramanları içinde en çok konuşanı ve en samimi olanıdır. Emeklilik günlerini geçirme noktasında kendini bir boşluk içinde hisseder. Bu hissini etkisiyle ailesine, insanlara karşı bir sitem halindedir. Yeri geldikçe yalnızlıktan, anlaşılammaktan dert yanar. Halil aynı zamanda eski günlerin, geçmişteki yaşam tarzının özlemini çeken biridir. Zamanın değişmesiyle birlikte insanın da geçirdiği değişim karşısında üzülen bir karakterdir. Özellikle de kendi oğlunun şahsından hareketle gençlerin içinde bulunduğu durumun gidişatından hiç memnun değildir. Kimi yazılarında eski-yeni karşılaştırması yaparak bu durumdan duyduğu rahatsızlığı dile getirmeye çalışır.

Halil'in romanında dikkat çeken en önemli nokta yazdıklarının uzunluğudur. Sayfalarca süren anlatısı resimle ilgili olmaktan çok geçmişinde yaşadığı veya duyduğu olaylar ile günlük hayatında yaşadıklarının bir ifadesidir. Bu nedenle haftanın yedi günü boyunca yaptığı yorumlar resmin kendisine hatırlattığı olay ve kişilerden ibarettir. Bundan dolayı resimler Halil'in romanında anlatacaklarına bir giriş niteliğindedir.

Halil'in, bir gün içinde birbirinden alakasız pek çok olayı anlatmasından ve anlattıklarının çok uzun olmasından dolayı yorumlarının daha iyi anlaşılacağı düşünüldüğü için onun yazdıkları maddeler halinde sıralanmıştır. Maddeler romanın orijinalinde olmayıp yazar tarafından metne dahil edilmiştir.

1. Günün ilk yorumu doğrudan resim üzerine yapılır. "biz" ve "onlar" diye adlandırdığı iki farklı toplumun kıyaslamasını yapar: "*Başka bir âlem. Bizim dünyamıza hem benziyor hem de benzemiyor.*" (s.26). diyerek bu benzerlikleri ve farkları ortaya koyar. Ona göre resimdeki yollar, kaldırımlar, ağaçlar, pencereler, ceketler ve diğer eşyalar bizdekilerle benzerlikler gösterir. Hatta elleri cebinde "acayip mahluk" diye adlandırdığı varlığı seyreden adamlardan bizde de olduğunu söyleyerek bu durumun örneğini verir: "*Böyle yol kenarında durup iş makinelerini, çalışanları seyreden işsiz güçsüz adamlardan demek ki dünyanın her yanında mevcut.*" (s.26). Bu tiplerin bizdeki akrabalarının aynı zamanda çok bilmiş olduklarını, türlü işlere kalkışıp akıl öğretmeye çalıştıklarını söylerken resimdeki

adamların farklı olduğunu vurgular: “Çünkü seyrettikleri adam kocaman bir sabun köpüğüne dönüşmüş, yine de ona korkmadan bakabiliyorlar.” (s.26).

2. Halil, resimden hareketle içinde bulunduğu duygulardan bahseder. Bu resimde kendisini çağıran bir yan bulur. Bunu bazı zamanlar yaşadığı bir duruma benzetir: “Gecenin içinde uyanır, yatakta doğrulur ve sessizliğe kulak kabartırım. Kimdir beni çağıran, duymaya çalışırım. İşin kötü tarafı – belki de iyi yanı, bilemiyorum – bu çağrı hep muğlaktır, kafa karıştırıcıdır.” (s.26). Bu muğlak düşüncelerin arasında Halil, karısının ölmüş olduğunu hayal eder. Bu kötü rüya kendisini ağlatmaya çalışır ancak ağlayamamaktadır: “Ağlayabilmek için insanın yaralanması, yaralanabilecek kadar yumuşak bir yerinin olması gerekir. Galiba ben tüm azaları sertleşmiş, ruhu kabuk bağlamış bir adamım. Yaşlanmak böyledir.” (s.27). Kendisiyle ilgili böyle bir saptamada bulunan Halil, karısının kendisinden önce ölme ihtimalinin kendisini her zaman üzmediğini de belirtir. Hatta böyle bir durum karşısında güzel hayaller bile kurar: “Mayıs ayıdır, tabiat coşmuştur; ben elimde büyük bir demet çiçekle kabristanın yolundan yürüyorum. (...) Şimdiki halimden bile daha gencim bu hayalde. Keten pantolonum, tiril tiril gömleğim, ince kasketim, gri bıyıklarım...” (s.27). Halil, aynı hayalin tersini kurarak karısının, kocasının ölümünü düşünmesi durumunda neler yapabileceğinden bahseder: “Belki bir dünya seyahatine çıkar. Satar bu evi, parayı çıtır çıtır yer belki de. O beyaz, büyük gemilerden biriyle dünyayı dolaşır o liman senin bu liman benim.” (s.26). Karısının kendisiyle ilgili kurmuş olabileceğini düşündüğü bu hayalin ardından kadınlar, erkekler haklarında çok şey biliyor olmasına rağmen onları bir türlü anlayamamaktan yakınır.

3. Kendisindeki boşluğun nasıl bir duygu yarattığına değinir. Yıllar önce seyrettiği filmleri televizyonda bir daha seyretmesini, yapacak başka bir şeyinin olmamasına bağlar: *“Belli bir yaşı geçince insan boşuna yaşıyor aslında. Mesela kimseye bir faydam yok benim. Belki de bu yüzden her şeyden, herkesten hemen sıkılıveriyorum.”* (s.28). diyerek içinde bulunduğu boşluğu faydasızlık olarak düşünür. Halil kendisindeki bu sıkılganlık halinin oğlunu gördüğünde de devam ettiğini söyler. Ondaki bu sıkıntı hali öylesine baskındır ki oğlu bile kendi evlerine geldiğinde gitmesi için dakikaları sayar, içinden hesaplar yapar: *“Bir an önce belimi sıkan pantolondan kurtulmak, pijamamı giyip televizyonun karşısına mihlanmak istiyorum.”* (s.28). Yaşadığı ana ilişkin bu düşünceler yerini geçmişe yönelik düşüncelere bırakır. Eskiden oğluna karşı olan hislerinin ne kadar farklı olduğunu, o zamanlar onu ne çok sevdiğini, onun için uykusuz kalmanın bile kendisine mutluluk verdiğini, üniversite yıllarında iki delikanlı gibi evden çıktıklarını söyler.

4. Yaşadığı günden şikayetini dile getiren Halil, Özal’ın büyük bir adam olduğunu söyleyerek gözünü açanların, kafasını çalıştıranların bir şekilde yolunu bulmuş olmalarından bahseder. Ancak ahlaksızlığın da o zamanlarda başladığını söyler: *“Amerika gibi olduk. Sokakta ölsen kimse bakmıyor şimdi. Başını çevirip gidiyor.”* (s.29). Halil, memleketin bu halini resimdeki kompozisyonla ilişkilendirir: *“Bu resimdeki gibi şişersen...belki bakarlar. Yok yok, kamera şakası sanırlar.”* (s.29). der.

5. Halil, sürekli aynı şeyleri yapıyor olmanın verdiği bir keyifsizlik içindedir. Emekliliğinin ilk yıllarında sokak sokak dolaşıp özgürlüğünün tadını çıkarırken şimdilerde artık sokağa hiç çıkmadığından bahseder. Ne zaman sokağa çıksa gereksiz bir sürü insanla muhatap olmak zorunda kaldığını söyleyerek bununla ilgili yaşadığı bir olayı anlatır. Kendisine belediye hizmetleriyle ilgili sorulan bir soruya ağzını açıp gözünü yumarak cevap verdiğini söyler. Kaldırımların sürekli değişmesinden, plansız programsız hareket edilmesinden şikayetçi olduğunu dile getirir. Sokaklardaki yapılanmanın düzensizliğinden sonra resme yönelir: “*Şu resimdeki sokakları biz hâlâ yapamıyoruz. Adamlar ne zaman yapmış? Yüz senesi vardır bu resmin. Düşün artık. Adamlar o zamanlar yapıp bitirmiş...*” (s.29). der.

6. Sokakların artık tekin olmadığından, etrafın hırsız uğursuzla dolu olduğunu, kendisini oğlu Ferhan’ın bir arkadaşı olarak tanıtan birine cüzdanını nasıl kaptırdığını anlatır. Hırsızlığa uğradığı günün akşamında Ferhanlara yemeğe gittiklerinde bu hırsızlık olayı karşısında gelininin ve oğlunun acıma dolu ifadelerini görünce ikisine karşı kendisinde oluşan tiksintiden, onlardan bir anda soğuduğundan bahseder.

7. Emeklilik günlerinin kendisi için kötü geçtiğini belirten Halil, başındaki kanser belasını düşünerek resimdeki adam ile kendisi arasında bir benzerlik kurar: “*Resimdeki adam gibi şişer miyim ben de?*” (s.30). diyerek ardından ne saçma şeyler düşündüğünü itiraf eder. Resme tekrar dikkatle bakar ve bu resmin mutlaka bir anlamının olduğunu düşünür. Daha önce farkına varmadığı bir şey görür: “*Balon*

köpüğü gibi şişmiş adamın üzerinde bir aslan var, ağzını açmış kükrüyor. Bu ne şimdi? Adam aslan kafalı olmalı. Kuyruğu da var. Aslan kafalı adam.” (s.30-31). Resimdeki bu tasvir, kendisine Dr. Moreau'nun Adası adlı korkunç bir filmi hatırlatır. Bu yorumun ardından daha farklı bir yoruma yönelir: *“Yok, adam aslan kafalı değil. Nispetsiz oluyor. Aslan adamın arkasında. Sirtına geçirmiş olmalı pençelerini. Öndeki adamlar belli ki aslanın farkında değiller. Yoksa kaçarlardı.”* (s.31). Yorumlarını çok da tatmin edici bulmayan Halil, bu resmin mutlaka başka bir şeyi ifade ettiği konusunda ısrar eder. Resmin kendisindeki izlenimini aktarır: *“Adamın içindeki aslanı göremezler onlar. Aslında hepimizin içinde bir aslan yok mudur? Yoktur yoktur. Bir sürüsü çakal, it. Her insanın içinde başka bir hayvan gizli olmalı. Başkalarının hayvanını insan tanıyor da kendisinininkini bilemiyor.”* (s.31).

8. Halil, bunca konuşmanın ardından saçma olarak nitelediği bu yazının ne işe yarayacağını merak eder. Bu projeye nasıl girdiğini anlatır. Ferhanlarda yemekte olduğu bir sırada Ferhan'ın arkadaşı (proje yazar) gelmiştir. Sofrada hep birlikte otururlarken Halil, eski günlerden konuşmaya başlar. O anlattıkça oğlunun nasıl utanıp sıkıldığını söyler. Halil, oğlunun bu durumuna hiç aldırmaksızın anlatmaya devam ettiğini belirtir. Ferhan'ın arkadaşı Halil'den yardım isteyince Halil oğlunun nasıl bozulduğunu anlatır: *“Bizimki bozulup içeri gitti anasının yanına. Anne, babam rezil edecek bizi, bunadı mı acaba?”* (s.32). diye annesine sızlandığını tahmin eder. Bunun üzerine karısı ve oğlu hakkında serzenişlerde bulunur. Hayatını onlara adadığını, yine de yaranamadığını, ne yapsa da kendisini onlara beğendiremediğini, kendisini sürekli tenkit ettiklerini söyler. Her şeye rağmen Halil,

onların bu davranışlarına aldırılmayıp bildiğinden şaşmadığını belirtir. Lafı Ferhan'ın arkadaşına getirerek onun çok kibar biri olduğunu, anlattıklarını ilgiyle dinlediğini, ağzından ne çıksa yazdığını söyler. Proje yazarın kendisine yazacak birini aradığını ve kendisinin bu konuda ona yardımcı olup olamayacağını sorduğunu belirtir. Bu teklif Halil'in hoşuna gider: *“Yazmak, yazarak bir şeyler anlatmak çocukluğumdan beri hayalini kurduğum bir şeydir. Ama işte hayat fırsat vermedi.”* (s.33). diyerek boş geçen emeklilik günlerinde bunun iyi olacağını düşünür.

9. Halil, yazarın projeye ilgili düşüncelerini aktarır: *“Her gün bir resim verecekti. Resimden anlamam, dedim. Mühim değil, sizde bıraktığı intibayı yazın, dedi. Böyle konuşur gibi, kaşınızda biri varmış da onunla dertleşiyormuş gibi yazın, dedi.”* (s.33).

10. Halil, yazara resimden anlamadığını söylerken bunu sırf tevazudan söylediğini belirtir. Gerçekte resimden çok iyi anladığını, köprü altında bir sürü ressam arkadaşının olduğunu söyleyerek bunların hepsinin de sanatkar adamlar olduğu açıklamasında bulunur. O günlerden tanıdığı rahmetli Selim Hoca'sından bahseder. İki dakikada kahveye geleni gideni çizdiğini söyler.

11. Halil proje için tamam demiştir ancak her gün yazacak şeyi nereden bulacağı konusunda endişeye kapılır. Fakat sonra ucunda ölüm olmadığını düşünerek mutlaka yazacak bir şeyler bulabilme rahatlığını hisseder. Böylece emeklilik günlerini de değerlendireceği için mutlu bile olur. Hatta daha da ileri

düşünerek bu çalışmayla bir yılda roman bile yazacağına inanır. Çıkan romanını basacak yayınevlerini düşünür. Ancak yayınevine bastırma fikrinden hemen vazgeçer. Daha muharrirle müellifin farkını bilmeyen yeniyetmeler diye nitelediği yayınevi sahibi bacak kadar çocuklara kepaze olmaktansa kendi parasıyla, kimseye ağız eğmeden bu işi halletmeyi düşünür.

12. Son bir kez daha resme bakan Halil'in, kaldırım taşında bulunan bir yazıya dikkat kesildiği görülür. Yazıyı tam olarak okuyamamakla birlikte "*Varline Delatre*" (s.34). gibi bir şey olduğunu düşünür. Bunun ressamın adı olabileceği tahmininde bulunur. Bir kez daha yazıya bakar ve "*Vartime Teatre...Savaş Zamanı Tiyatrosu*" (s.34). olduğuna karar verir. Yazının anlamından hareketle resim hakkında şöyle düşünür: "*Aslan iğrenç bir şekilde kükrüyor zaten. Ağacın dibinde kesik kelleler. Patlamak üzere olan adama bakanlar da asker gibi giyinmişler.*" (s.35). Bir savaş panoraması çizen Halil, savaşların hep olduğundan (eskiden mektepte 1945'te bittiği söylenmesine rağmen) bahsederek resim vasıtasıyla yaşanan hayatın acı bir gerçeğine değinir: "*Atom bombası o yüzden atılmamış mıydı? Gelecekte atılacak tüm bombaların yekûnunu bir seferde atmamışlar mıydı Japonların tepesine?*" (s.35). diyerek bu olaydan sonra her şeyin daha da beter olduğu ifadesinde bulunur.

4.1.2.4. Deniz: Burası bir şehir

Deniz, projeci yazara gençken platonik aşkla bağı olan biridir. Yazılarının hemen hepsinde bu aşkı doğrudan ya da dolaylı bir biçimde dile getirir. Resimlerin bilinçaltındaki izlenimlerini aktarmadan önce resimde kendince ön plana çıkan ayrıntıları yorumsuz bir şekilde ve büyük harfler kullanarak yazar. Deniz'in romanında dikkat çeken bir özellik de hiç noktalama işaretleri kullanmadan yazmasıdır. Üslup konusunda bu duruma ayrıca değinileceği için burada şimdilik sadece bu özellikten bahsedilmiştir. Deniz romanında kendi şahsını açıkça kullanmayıp kendisinden "kadın" diye bahseder. Böylece kendisi ile yorumları arasına bir mesafe koyar.

Deniz'in resimlere olan bakış açısı onu bilinçaltının derinliklerine doğru bir yolculuğa sürükler. Bu yolculuk esnasında hayatında iz bırakan olayları söyleme imkanı bulur. Bu yüzden resimler bir anlamda Deniz'in ruh dünyasını yansıtır. Her resim işlediği kompozisyona bağı olarak Deniz'in dünyasında bir karşılık bulur.

Deniz'in yazdığı romanlarda iki farklı dünya ve iki farklı kişilik görülür. Bu farklılıkların ortaya çıktığı mekanlar da kendi arasında ikiye ayrılır. Bunlar, hayal âlemi ile gerçekler âleminden oluşan mekanlardır. Yedi gün boyunca sürekli hayal-gerçek çatışması yaşayan Deniz, hayalinde başka adamlar tarafından arzulanmak ister. Bir yosma tasviri içinde şehveti öne çıkaran yazılar yazar. Hayal âlemi Deniz'in bütün soyutlanmışlıklarını, kısıtlanmışlıklarını, imkansızlıklarını üzerinden atıp sınırsız bir özgürlüğün içinde olduğu, kendisini mutlu hissettiği bir dünyadır.

Deniz'in gerçek dünyası ise tamamen mutsuzluklar üzerine kuruludur. Bu dünyanın içinde sabahdan akşama kadar bankacılık işleriyle uğraşan (mesleği bankacılıktır), bebeğinin bakımını yapan, hiç sevmediği kocasına tahammül eden, eşofmanlarını giyip perişan bir vaziyette evin içinde dolaşan mutsuz bir kadın profili çizer. Gerçekte Deniz'in en büyük mutsuzluğu kocasıdır. Kocasından ne zaman söz açsa onun hep olumsuz yönlerinden bahseder. Bu gerçekler dünyasında Deniz özlemlerini, heyecanlarını, aşklarını, yalnızlığını dile getirir.

Gerçek hayatında her şey normal akışında devam ederken yazma eylemiyle birlikte Deniz'in bambaşka bir kişiliğe büründüğü görülür. Bu durum Deniz'in hayatının keskin çizgiyle nasıl ikiye ayrıldığını gösterir. Deniz resimler vasıtasıyla bütün yaşanmışlıklarını kederle dile getirirken yaşanmamışlıklarından özlemle bahseder. Bu nedenle resimlerin Deniz'deki karşılığı ondaki bu iki duygunun ifadesi şeklinde olur.

“ARKADA ÜÇ KAPALI PENCERE BİR AĞAÇ HEMEN ALTINDA ÜÇ KÜRE ÜÇ ADAM BİRİ ASLAN BAŞLI GÖBEĞİ ŞİŞ ADETA BALON ORTASINDA BİR AYÇİÇEĞİ GÖZ GİBİ BİZE BAKAN TEK ŞEY KUYRUĞU DA VAR İKİSİ İZLİYOR HEPSİ KALDIRIMDALAR BURASI BİR ŞEHİR” (s.36).

Resmin Deniz'de oluşturduğu genel izlenim burasının bir şehir olduğudur. Bu yüzden Deniz'in bu ilk günkü romanı şehir ve şehir hayatı etrafında kurgulanır. Şehir hayatını anlatan Deniz bu hayatın sıkıcılığını ve tekdüzeliğini ele alır. Şehir

içinde kaybolmanın kolay olduğunun ya da öyle sanıldığıının aksine kaybolmanın neredeyse imkansız olduğunu, bu kaybolma-kaybolamama döngüsü içinde bütün yolların evden çıkıp yine eve vardığını vurgular. Her gün gidip gelirken yolumuzun üzerinde olan bakkala, fırına, bankaya, gazete bayiiine, gazcıya, sucuya, acenteye her şeye durup şöyle bir bakmanın, biraz soluklanmanın imkansızlığı içinde boğulmak üzeredir: *“şu şehir denen yabancı ormanda bir nefes bir soluk almak mümkün mü”* (s.36). diyerek şehir hayatının insanı hem yabancılaştırdığını hem de soluksuz bir şekilde koşturduğunu anlatmaya çalışır. Böyle bir sıkıntıyı, sıkıcılığı ve yabancıllığı resimdeki şişmiş gibi görünen adamın gövdesiyle ilişkilendirir. Deniz resimdeki adamın bu halini kendine benzetir. Bu adama bakarak kendisini sıkıntılarını içinde biriktirip şişen bir kadın olarak görür:

“bir balon gibi şişerek şişerek tüm nefesi alarak belki o zaman buluşma yerine gelirken yakaya takılan papatyaya da büyür büyür büyür ayçiçeği olur güneş gibi parlar güneş çiçeği olur aslanağzı olur yeleli yelkenli bir rüzgar olur da içe çekilir ve o zaman birileri durur bakar inceler merak eder bu kadın pardon resimdeki bu adam kim diye düşünür.” (s.36-37).

Deniz resimdeki adamı şişmiş bir balona, göbeğindeki figürü papatyaya, ayçiçeğine, güneş çiçeğine ve aslanağzına benzeterek bu ilginç durumu merakla izleyen adamlara değinir. Deniz, birilerinin resimdeki bu adamı merak etmelerine karşın bu satırları otomatikman yazan kadını kimselerin merak etmeyişinden bahseder. Böyle bir yazı yazan bu kadın hakkında projeci yazarın neler düşünebileceğini tahmin eder:

“bu satırları okuyan projeci yazar şaşırır da ne yaptım ben ne korkunç bir şeymiş gerçek insanları projelendirmek proje parçası yapmak der mi demez mi” (s.37).

Kendisini bir proje parçası olarak gören Deniz, kendisiyle ilgili sıkıntılarını dile getirir. Bu şehir içinde mutsuz, yalnız (manevi bir yalnızlıktır bu) bir kadındır. Beklediği belki de sevdiği biri olmasına karşın başka birine gitmiştir. Bunun üzüntüsünü derinden duymaktadır:

“kim olduğu meçhul bir şehir kadını olarak bir proje parçası olarak ama iyi parçadır uzun zamandır kimseyle yatmamıştır da yine de ıslak sırlıslıklam terli ve aşık ve terkisine onu atıp da uzaktan gelen sesli çağrılara doğru atını sürerken bitimsiz hem ağlar hem gider ama yine de sokağa çıktığında bir iç çeker bir içini çeker” (s.37). Kendi özlemlerini ve mutsuzluğunu anlatan bu satırlardan sonra yine şehirlerin çirkin, katı görünümünden bahseder: *“şehir mazot beton lale çimen taş taş taş gibidir sert ve bitimsiz”* (s.37).

Modernizmin ortaya çıkardığı şehir hayatı içinde mazotun, betonun, taşın, sert ve bitimsiz bir şekilde yan yana, üst üste durması; bunların arasında çimen ve laleden söz etmesi, betonarme yapıların ve otomobil yığınlarının arasında sıkışıp kalmış yeşil, çiçekli alanların varlığına (daha doğrusu yokluğuna) bir göndermedir.

Deniz, ne yapılırsa yapılsın şehrin daima acımasız ve yıpratıcı olduğunu söyler. İnsanların sürekli bir koşturma içinde olduğu bu şehir hayatında her şey ve herkes yok olup gitmektedir. Bu yok oluş insanların saat beşte paydos yapıp eve gitmesiyle farklı bir boyut kazanır:

“kapalı pencerelerin ardında birikir kir her yer her yer pis toz bezi sünger elektrikli süpürge çeker emer kiri tozu şişer şişer de kimse nedir bu demez balon mu bu kadın mı” (s.37).

Deniz’in burada sözünü ettiği kir, pis, toz kendi anlamının dışında farklı bir anlama gelerek şehir hayatının o karmaşası ve koşturmasından arta kalan atıkların bir ifadesidir. İnsanlar beşte işini bitirip eve döndüklerinde bu atıklar onların dolayısıyla kendisinin içinde birikerek şişer. Toz, kir, pis sözcüklerini sıkıntıyı çağrıştıran bir imge olarak kullanır. *“iki adam bakar bir adam şişer ağacın önünde şehir ağacı efendi şehir ağacı apoletli üniformalı üç küreyi bekler elleri dalları dua eder içmiş edilmemiş bir dilde allah ne veriyse yerler yazarlar artık”* (s.37-38). diyen Deniz yalnızlığını dile getirir. Rahatsızdır, resimdeki adam gibi şişkindir, korkularına sarılan biridir: *“sonrası yalnızlık kapalı pencerelerin ardında bekleyiş ne faks ne telefon kablolar suskun aptal elektronlar bilgisiz”* (s.38).

Deniz’in yalnızlığı öyle ileri bir boyuttadır ki onun bu çaresizliğine teknolojik donanım bile yetersiz kalır. Çaresiz bir bekleyişin içindedir. Yazdıklarına takılan Deniz, tekrardan projeci yazarın kendisi hakkındaki düşüncelerini tahmin etmeye çalışır: *“nokta koyabilmeli bir yerde ki projeci yazar ürkmessin deli saçması*

demesin sevsin sevmeye devam etsin” (s.38). Deniz, yazardan söz açmışken geçmişte ona karşı beslediği aşka dolaylı bir yoldan değinir: *“sevgi sümüklü böcek gibi penceresinin kadının üzerinde izini bırakarak geçip gitsin kurusun unutulmasın hiç yaşanmamış gibi olmasın hiç kimse olmasın ölmesin*” (s.38). sözleri onun bir zamanlar yaşadığı aşkı hâlâ unutmadığını, unutmak istemediğini gösterir. Resimle ilgili son olarak Deniz ironiyle karışık umursamaz bir tavır sergiler: *“ağacın dibine kim bırakmışsa o gelsin konuşsun şişirmesin insanı aslan gibi adamsın çalışsana ne o öyle bir çiçek takınca ayçiçeği fark etmez bana ne takmasın göğsüne dilenmesin bana bakın diye*” (s.38). dedikten sonra insanların duyarsızlığını biraz da sitemkâr bir biçimde vurgular: *“kimse kimseyle ilgilenmez ki kimse değerini bilmez ki*” (s.38). Çünkü ona göre burası bir şehirdir, burada herkes kendi âleminde, birbirine yabancısıdır.

4.1.2.5. Ayşe: Yırtıcının iktidarı

Ayşe, projeci yazarın üniversiteden hocasıdır. Bir öğretim üyesi olarak bu proje içinde yer alır. Akademisyenlikten gelen bir alışkanlıkla kuru ve soğuk bir üslupla yazar ve kendisinden üçüncü bir şahıs olarak bahseder. Ayşe projede yer alan yedi kişi içinde resimlerle birebir alakalı yorumlar yapan tek şahıstır. Her bir resmi bir kitap okuyormuşçasına, akademik bir hava içinde yorumlar. Bilimsel bir kimliğe sahip olmasından dolayı yorumları da bilimsel bir nitelik taşır. Mesleği ile yorumları arasında doğru bir orantı vardır.

Resimler, Ayşe'nin hayatına ait bazı gerçekleri ifşa eder. Başlangıçta kendi hayatıyla ilgili bilgi vermekten kaçınırken ilerleyen günlerde hayatı ile ilgili en fazla bilgi veren kişi olur. Ayşe'nin romanı kendi içinde iki farklı bölüm oluşturur. Birinci resim hariç diğer resimlerin yorumlarında kendi hayatına değindiği kısımlarda büyük harflerle ÖRNEK OLAY yazar ve hayatının bir kesitini anlatır. Örnek olay sadece haftanın üçüncü gününde, Salı günü, yoktur. Burada örnek olay yerine ÖRNEK DURUM yazmayı tercih eder.

Ayşe, ilk günkü romanına projeye nasıl katıldığını anlatmakla başlar. Eski bir öğrencisinin projesine katılması için ona söz verdiğini, bir hoca olarak öğrencisinin böyle bir çalışmada bulunmasının hoşuna gittiğini söyler. Öğrencisinin bir tez çalışması yürüttüğünü düşünür.

Ayşe resimle ilgili bir yorumda bulunmadan önce resmin kimliği hakkında bilgi verir. Bu türden çizimleri, gravürleri çok gördüğünü, resmin Max Ernst'e ait olduğunu, bu resmin de bir serinin parçası olduğunu anımsadığını söyler. Erns'ün gerçeküstücü bir ressam olduğuna değinir ve gerçeküstücüler hakkında kısa bir bilgi verir. Gerçeküstücülerin kültürel/tarihsel olarak çok farklı bir dünyaya ait olduklarını düşündüğü için, kendisine gönderilen resimdeki kişiler arasında da ilişki kurmakta güçlük çektiğini söyler. Onları herhangi üç adam olarak değil de belli bir dönemin belli bir sanat anlayışıyla resmedilmiş temsiller olarak görür ve resmi çok Avrupalı bulur. Resme bakan birinin yabancılaşmadan resmi yorumlayamayacağı gibi, resimde öndeki iki adamın kayıtsızca duruşunu da benzer bir yabancılaşma ile özdeşleştirir. Gövdesi balon gibi şişmiş olan, yani izlenen adamı resmin merkezine

koyar. Böylece Ayşe resmi, izleyen ve izlenen teması etrafında yorumlar. Remin yorumundaki temel çıkış noktası bu iki kavramdır.

Her şeye rağmen resmin kolay ve berrak bir yanının olduğunu görür. Ona göre bakan göz ile bakılması gereken figürün arasında duran iki adam, resmin evrenine “normalliği” çağırmaktadır. Bir yandan da izleyenin akılcılığı karşısında izlenen konumunda olan adeta bununla alay eder gibi bir şekilde gerçeğin dışına doğru büyüyen bir gövde şeklinde var olur. Gerçekliğin içinde gerçeküstü bir var oluş olarak gördüğü bu gövdeyle ilgili olarak Ayşe, şunları düşünür:

“Sıradan yaşantının içine doğru büyüyen gerçeküstü unsurun üzerine iliştilmiş olan dev papatya figürü yine anlatıya ironik bir katkıda bulunuyor.”
(s.41).

Ayşe’ye göre bu papatya figürü doğaüstünün üzerine iliştilmiş doğal bir nesnedir. Eğer bu resme bir isim verilecekse bunun adının “Yırtıcının İktidarı” olabileceğini söyler. Gövdesi balon gibi şişmiş olan figürün aslanı temsil etmesine dayanarak bu ismi verir. Burada yırtıcı olarak adlandırdığı da bu figürdür. Bu figürün karşısında elleri ceplerinde, kayıtsızca bu var oluşu seyredenlerin iki fonksiyonu olduğunu düşünür. İki adamın bu hali yırtıcının iktidarını hem pekiştirmekte hem de o iktidarın altını oymaktadır. Ayşe’ye göre bu ikili işlev, izleme eyleminin doğasına da işaret etmektedir. Resimdeki gibi müdahale etmeden izlemenin dolaylı bir onaylama mekanizmasından başka bir şey olmadığını söyler. Buradaki izlemek ve iktidar kavramlarından yola çıkarak genel bir saptamada

bulunur: *“Modernlik sonrası dünyanın medyayı kullanma biçimi tam da bu ikili işleve dayanmakta. Kötülük gizlendiği ölçüde kaynağına zarar verebilir. Onaylanmamış kötülük sadece sahibine aittir. Kötülük sahibi olmak başlangıçta iktidarla mümkündür ancak sürdürülmeye muhtaç bir iktidardır bu. Sonsuza genişlemekten başka stratejisi olamaz kötülüğün.”* (s.41). Böylece yırtıcının iktidarını bir şekilde seyirlik hale getirmek zorunda kaldığını belirtir.

İzlemenin iki işlevi olduğunu söyleyen Ayşe bu işlevleri de sırasıyla açıklar. İzlemenin birinci işlevi onaylamak ve ardından açıklamaktır. Bir iktidar bir kez seyirlik hale geldi mi izleyicinin onayını alır; fakat ona göre onaylamak gönüllü yapılan bir eylem değildir: *“izleyicinin, güçsüzlüğünü ve etkisizliğini kavradığı anda yaşadığı psikolojik bir dönüşüm”* (s.41-42). olarak tarif ettiği bu sürecin kötünün güçlüye ve haklıya dönüştürülmesi ile tamamlandığını ileri sürer. Ona göre *“Onaylamanın tek yolu karşı kuvvet oluşturmak”* (s.42).’tır. Eğer izleyici bunu yapacak bir güce sahip değilse kötülüğü onaylamak zorunda olduğunu hisseder ve psikolojik bütünlüğünü korumak için bu durumla başa çıkabilecek bir strateji bulmak zorunda kalır. Böylece yırtıcının iktidarı da izleyicinin zihninde haklı bir duruma dönüşür.

İzlemenin ikinci işlevi olan iktidarın altını oymak (oyuyormuş gibi yapmak) birincisi kadar belirleyici olmasa da önemlidir. İzlemek, tanık olmak bir bakıma bu yırtıcının iktidarını oyuyormuş gibi bir etki yaratmaktadır. Bu durumu şöyle izah eder:

“Kötülüğün ifade edilmesi/ilan edilmesi ile kötülüğün bertaraf edileceği varsayımının zihinlerde gücünü korumasından ileri gelir bu durum.” (s.42).

Kötülüğün çoğunluğun eliyle cezalandırılacağı düşüncesinin arkaik olmakla beraber tazeliğini hâlâ koruduğunu belirtir ve bu düşüncesini modern yaşamla ilişkilendirir:

“Modern yaşam bu tür bir adalet anlayışını çoktan tasfiye etmiştir. Eylemliliği budanmıştır. Linç yasadışıdır. Ancak beklentisi her dem tazedir. Hep bir son umuttur. Tıpkı yırtıcının iktidarının bir gün devrileceğine duyulan çocuksu inanç gibi.” (s.42).

Ayşe, izlemenin ikincil işlevinin bu arkaik inançların sömürüsüne dayandığını düşünür. İktidarın altını oyuyormuş gibi görünmenin, ilan edilen kötülüğün sonunun yakın olduğu izlenimini vermesinden kaynaklandığını belirterek romanını şöyle bitirir: *“Oysa kaybeden sadece izleyicidir, seyirlik hale gelen hep kazanır.” (s.42).*

Ayşe'nin resimle ilgili yorumları özellikle de izleyicinin onayı, izlenilenin iktidarı, kötülük, güçsüzlük, açıklama, kötünün cezalandırılması isteği, linç, iktidarın devrilmesi, kazanan ve kaybeden kavramları etrafında şekillenir. Ayşe'nin resmi bu şekilde yorumlaması gerçekte kendi hayatıyla ilgili bazı gerçeklere bir gönderme niteliğindedir. Ancak bunu henüz bu ilk günün romanında anlamak mümkün değildir. Bu gerçeklik ilerleyen günlerde kendini açıkça belli edecektir. Ayşe

şimdilik üstü kapalı bir şekilde konuşmayı tercih etmiş, kendini deşifre etmeyen açıklamalarda bulunmuştur.

4.1.2.6. Akın: Bir gölgenin yumruğu ne işe yarar?

Akın, proje içerisinde nazım tarzında yazan bir kişi olarak yer alır. Yazdıkları şiir olmamakla beraber şiir havasındadır. Resimler Akın'da geçmişe yönelik bazı duyguların ortaya çıkmasına vesile olur. Bu nedenle her resim Akın'ın bilinçaltındaki duygularını gün yüzüne çıkaran bir işlev görür. Resimlerin merkezinde Akın'ın bir zamanlar aşık olduğu kız, Süsen vardır. Her resim Akın için bir Süsen'dir, Süsen'den bir iz taşır. Bu resimlerin etkisiyle Akın sürekli olarak geçmiş hayatını, pişmanlıklarını, aşklarını, Süsen'i, Süsen'in imkansız aşkını, yalnızlığını, acılarını, umutsuzluğunu dile getirir.

Akın nazım tarzında yazdığı için yaptığı yorumlar da imgesel bir nitelik taşır. Bazı semboller belli anlamlara, düşüncelere gönderme yapar. Bu da Akın'ın yazısını çok katmanlı bir okuma haline getirir. Anlamın içinden anlam, imgenin içinden imge çıkar. Dolayısıyla Akın'ın şiir tarzında yazdığı romanını düz bir okumayla anlamlandırmak biraz güçtür. Bu yönüyle Akın'ın romanı hem dikey hem de yatay bir şekilde okumaya müsaittir.

Akın, proje kahramanları içinde başarısızlık örneği sergileyen bir kişi olarak yer alır. Geçmişte bazı olayların kıyısında durmuş, belli bir düşüncenin, davanın savunuculuğunu yapmaktan kaçınmış, sadece kendini esas alarak yaşamaya çalışmış

biridir. Bu nedenle korkak, kaçak bir hayatın peşinde silik bir şahsiyet olarak yaşamıştır. Bu korkaklığı yüzünden çok sevdiği ve hâlâ unutmadığı kadını, Süsen'i kaybetmiştir. Süsen, Akın'ın yazılarında merkezde duran bir kişidir. Akın'ın yapmadığı, yapamadığı birçok şeyi Süsen Yapmıştır. O, belli bir davanın savunuculuğunu yapmış, bu yüzden sürekli tehlikelerle mücadele etmek zorunda kalmış biridir. Akın ile ayrılımlarının en büyük sebebi de bu olmuştur.

Resmi daha önce bir yerlerde gördüğünü söyleyen Akın, bir zamanlar aşık olduğu kızı hatırlar. Kızın adı Süsen'dir. Resim Akın'a Süsen'i hatırlatır. Süsen'in elindeki bir derginin kapağında bu resmi gördüğünü söyler. Akın Süsen'i lise yıllarından tanımaktadır. Hayaller aleminde yaşayan Akın, kendi iç dünyasında hatta dış dünyasında da yalnız biriyken Süsen, oldukça gerçekçi, suskun ve kızgın, *“korkunun bileğini bükecek kadar güçlü”* (s.43). biridir.

Resmin etkisiyle Süsen'i hatırlayan Akın, bu ilk günkü romanını Süsen'e olan aşkı ve ondan nasıl ayrıldığını anlatarak kurgular. Bu kurgu içinde güç ve güçsüzlük, hayal ve hakikat temaları öne çıkar. Akın'ın *“Peşinde bir gölge, bir hayalet: ben.”* (s.43). sözleri kendinde var olan bu üç kavramı topluca ortaya koyar: Gölge, güçsüzlüğün bir sembolüdür. Hayalet, gerçekte var olmayan bir varlık daha doğrusu bir yokluktur. Bütün bunların birleşiminden Akın doğmuştur. Aşkı kovaladığını düşünen biri olarak Akın, Süsen'e açılmaya karar verir: *“Bir gün, sen dedim, benim dedim, durdum. Mülkiyete karşıydı. Hiçbir şeyim yoktu.”* (s.44). dedikten sonra ikisi de bu işin olamayacağını anlar. Hayata başka yerden devam

ederek yaşamaya başlarlar: “Yaşam terk edince, Süsen ve ben dağıldık suluboya” (s.44).

Bundan sonra Akın, gözlerini kapayıp uykuya daldığını ve düşlerde büyüdüğünü belirtir. Akın için Süsen aşkı asla bitmez. Gerçekte onunla görüşme de hayallerinde hep Süsen’i büyütüştür. Ancak ikisinin tuttuğu yolun ne kadar başka olduğunun da farkındadır. Bu farklılığı şöyle ifade eder:

“Emek, dedi Süsen, acı mücadele.

Harfler korkuttu beni: ce de le...

Çın çın: bıçak, demir, çekiç, levye.

O gitmişti, duymadı beni.

Kavgaya karıştım, oysa karşıydım.

Bir gölgenin yumruğu acıtmaz ki...” (s.44).

Akın, bir gün Süsen’in gideceğini, onu kaybedeceğini bildiği için, onu hep hatırlayabilmek için ona baktığını söyler. Süsen’e olan aşkını kağıtlara yazarken, çaresizce şehrin tüm yollarında yürürken bir akşam, değişim kararı alır:

“Kuşandım kargı kalkan topuz.

Aldım derin bir nefes, göğsüm genişledi de aslan yüreğim sığmadı küt küt küt.” (s.45).

Resimdeki aslan ile kendisi arasında bir ilgi kuran Akın, bu adamı cesaretin ve gücün bir sembolü olarak görür. Ardından partiye giderek kayıt yaptırır. Akın'ın partiye girme isteği gerçekte korkakça bir istektir. Bütün amacı delegelerin arasına karışıp Süsen'i bir kez daha görmektir. Partidekiler onun bu karasızlığının ve çekingenliğinin farkındadır: *“Bir delikanlının eksik düşleri partiye ne katkıda bulunur?”* (s.45). diyerek kendindeki yetersizliği ortaya koyar. Akın her şeye rağmen *“Önce Süsen, sonra zaman terk etti beni orada.”* (s.46). diyerek yalnızlığını; *“Süsen'in olmadığı sokaklarda kayboldum.”* (s.46). diyerek de aşkının çaresizliğini vurgular.

4.1.2.7. Erol: Keşke hatırladığın kişi olsaydım

Erol, projeci yazarın bir zamanlar aynı ülkü için aynı yola çıktığı; ancak zamanla yolları ayrılıp farklı istikametlere yöneldiği eski bir dostudur. İkisi de ortak bir geçmişe sahiptir. Birlikte aynı hayalleri paylaşmışlar, aynı projeler tasarlamışlar, aynı hedefleri belirlemişlerdir. Fakat hayat onları farklı yönere savurmuş; biri yazar olabilmeyi başarırken diğeri okur olarak kalabilmiştir.

İlk gençlik hayallerini, yani bir kitap çıkarma hayalini, yazar olabilmeyi önce arkadaşının gerçekleştirmiş olması Erol'da hem bir sevinç hem de bir hüzün yaratır. Bir süre sonra kendini bu konuda sorgulayan Erol aslında okudukça yazmaktan uzaklaştığını, yazmakla hiçbir ilgisinin olamayacağını fark eder. Kendisine gönderilen resimlerin ilk iki günü resimlerle ilgili hiç konuşmaz, genel olarak kendisinin içinde bulunduğu bu durumun nedenlerini sorgular. Erol'un yazamamak konusundaki asıl sorunu edebiyata olan inancını yitirmiş olmasından kaynaklanır.

Erol'un yaşadığı sıkıntılar (karısı hastalanmış, uzun bir süre yatak tedavisi gördükten sonra ölmüş, kendisi çıldırmanın eşiğine gelmiş, alkolik olmuştur) onu sinirli, gergin, kırılğan, sitemkar bir adam haline getirmiştir. Bu yüzden yazar olan arkadaşına karşı birçok yönden asabi bir tavır takınır.

Erol haftanın yedi günü boyunca kendisine gönderilen resimlere bakmayı reddeder. Bunlara gözünü kapayıp kendi romanını yazar. Roman kahramanları içinde en deneysel yazanı Erol'dur. Onun yazdıkları, bilinçaltında saklı kalan duyguların kurgusal düzlemdeki ifadesini oluşturur. Bu nedenle Erol romanını fantastik bir boyuta taşır. Üst kurmaca tekniğiyle, zaten bir üst kurmaca olan romanın romanını yazar. Böylece roman içinde romanın romanını yazan Erol değişik bir deney gerçekleştirir. Yazmaya başlamadan önce her gün için farklı yazarların eserlerinden yaptığı alıntılar da o günkü yazının izleğiyle ilgili bir ipucu verir.

İlk iki gün, Pazar-pazartesi, sürekli geçmişten, hayallerinden, edebiyattan, kişisel sıkıntılarından, öfke ve kırgınlıklarından, yazar olamamanın verdiği acıdan bahseder. Üçüncü gün, Salı günü, gördüğü bir rüya onun bu tutumunu bir anda değiştirir. Rüyaların özgür bir kurguya sahip olmasından hareketle resimlerde de bu özgürlüğün bulunduğu kanaatine varır ve bundan sonra kendi kurguladığı bir oyunun içine girer. Diğer dört gün boyunca Erol, bir otelde geçen fantastik hikayenin içinde kaybolur. Aklına geleni yazar ve yazdığı her şey gerçekleşir. Bunu yaparken üst kurmaca tekniğini kullanır. Hikaye içinde hikaye yazdığı gibi, rüya içinde rüya görür. Hatta daha da ileriye giderek son gün, cumartesi günü, hikaye içinde hikayenin hikayesini kurgular; rüyanın içinde rüyanın rüyasını görür.

Erol, İlk günün romanına Platon'un "Şölen" adlı eserinden bir alıntı ile başlar. Alıntı, ölümsüzlüğü yakalamak adına sanatçıların sürekli bir üretkenlik gayreti içinde olmalarıyla ilgilidir. *"Bence her insan iyi bir ad bırakmak, ölümsüz bir yiğitlik şerefi kazanmak için elinden gelen her şeyi yapar. Neden? Ölümsüzlüğü sever de ondan. (...) Bütün yaratıcı şairler ve sanatlarına yenilik getiren işçiler bu canı bereketli insanlardır."* (s.48). Erol'un üretkenlikle ilgili yaptığı bu alıntı pazar bu günü için yazacaklarının kurgusunu belirler. Gün boyunca Erol, yapmak isteyip de yapamadıklarını, neden yapamadığını, projeci yazar arkadaşıyla geçmişteki planlarını, hayallerini üretkenlik bağlamında anlatır.

Anlatma işine yazara çıkışmakla başlayan Erol *"Kabul etmeyeceğimi söylemiştim. Israr ediyorsun. Senin için koyla olanın bir başkası için zor, hatta imkansız olabileceğini hiç düşünemiyorsun. Evet, biraz kızgınım."* (s.48). diyerek eskiden kendinde var olan yazma becerisinin artık kendinde olmadığını düşünür.

Erol, yazarla geçmişte neleri paylaştıklarını anımsar: *"Bilirsin bir zamanlar aynı noktadaydık. Uzun yaz tatillerinde okuduklarımızı tartışırken; defterler dolusu notlar alırken; yeni ve farklı bir edebiyatın, geleceğin edebiyatının hayallerini kurarken...Sadece yazar olacağımı biliyordum. Sanıyordum, demeliyim."* (s.49). Böyle hayalleri olan bu iki arkadaşın gün gelip yollarının ayrılması neticesinde *"Ama işte zaman geçti, hayat yaşandı ve sen yazar oldun, ben okur olarak kaldım."* (s.49) der.

Yıllardan sonra arkadaşının ilk kitabını gören Erol sevinmekle üzülme arasında bir duygu yaşar: *“Senin ilk kitabın çıktığında çoktan kopmuştuk. Hani derler ya, ‘hayat bizi farklı yerlere savurmuştu.’ Bu da gelecekmiş başıma, ancak düzeysiz melodramlara yakışacak cümleler kurmak da varmış kaderde.”* (s.49). Arkadaşının ilk kitabıyla birlikte uzun bir süre içinde buldukları durumu sorguladığını belirten Erol, amacının kişisel hayat hikayesinin dramatik sahneleriyle dostunu üzme olmadığını da söyler. Yazar olamamasının ardında yatan bazı nedenleri sıralar: *“Savrulduk ya işte, ben bir yere, sen başka bir yere...Herkesin yapması gereken işler vardı, okunması gereken okullar, verilmesi gereken sınavlar, kazanılması gereken ekmek ve acı su, acı hayat...”* (s.50). Erol, arkadaşının kitap ilanını gazetede gördüğünde hastanede refakatçi olarak bulunduğunu söyleyerek o anki hislerini şöyle dile getirir: *“Kitabını elime aldığımda hasta olmadığım halde ateşim yükselmişti. Gerçekten. Yüzümden, kulaklarımdan ateş fışkırıyordu. Ellerim titriyordu. Sonra ağır ağır, her cümlede acı çekerek, kanayarak okudum kitabını.”* (s.50). Bu duygunun sebebinin kitabı beğenip beğenmemekle ilgili olmadığını, anlatamayacağı başka bir duygu olduğunu söyler. İşin aslı, ilk gençlik hayallerini gerçekleştiren kişinin arkadaşının olması onu farklı bir atmosfere sürüklemiştir: *“Bunu sen başarmıştın. O anda çok sevinçliydim. ‘Ben de yapabilirim, yapacağım, yapmalıyım’ hissi her yanıma uyuşturmuştu. Hele bu hastaneden çıkalım, hele bir hayatım düzene girsin, hele bir...”* (s. 50). derken hiçbir şeyin düzelmediğini, hep hastane koridorlarında, şehirlerarası otobüslerde, kafelerde, uzak şehirlerin otel odalarında kitap okuyan yalnız adam olarak kaldığını söyler.

Okudukça yazmaktan uzaklaştığını söyleyen Erol, kendisiyle yazmak arasındaki ilişkiye değinir: *“Neden sonra, yani senin ilk kitabının çıkışından çok sonra bir gün yazmakla benim hiçbir ilgim olmadığını ve olamayacağını fark ettim.”* (s.51). Uzun zamandır defter tutmadığını, tek satır dahi yazmadığını söyleyerek yazmanın bir zamanlar kendisi için platonik bir arzu olduğunu, artık anlatacak bir şeyinin olmadığını belirtir. Erol, çıkan bütün kitapları sadece meraktan okuduğunu söyler. Onu böyle bir meraka iten güç kendisinin bulamadığını başkalarının bulabilmiş olma ihtimalidir:

“Benim bulamadığımı bulmuş birilerini arıyorum...Hep arıyorum, ne yazık ki çoğu zaman bulamıyorum. Süslü cümlelerin yaldızını şöyle bir kazıyınca, karşıma hep ham duygular çıkıyor: ihtiras, kendini beğendirme arzusu, eleştirilme endişesi, çeşit çeşit zavallılıklar.” (s.51).

Bu düşüncelerin ardından işin gerçekte böyle olmadığını söyleyen Erol, bu cümlelerle bir nevi kendi haline acıma içinde bulunduğunu itiraf eder. İnsanları kıyasıya eleştirirken kendisini ulaşamadığı ciğere laf atan kediye benzetir. Erol, bütün bunlardan da geçer ve asıl sorunun bilindik anlamda edebiyata olan inancını yitirmiş olmasından kaynaklandığını ifade eder. Bu gerçeği fark ettiğinde ise artık çok geç olduğunu anlar. Edebiyatın ilk gençlik zamanlarında düşündüğü gibi olmadığını anlaması, edebiyata olan inancını yitirmiş olması Erol’u o dünyadan ayırmış ve bunun bir sonucu olarak yazar olamamıştır. Hikaye anlatmanın bir gösteri sanatı olduğunu çok uzun zaman sonra anladığını söylerken onu yazarlıktan adeta tiksindiren açıklamalarda bulunur: *“Metnin arkasında duran o zavallıyı görüyorum:*

Acemi kuklacı gibi dizleri titreyen ama kameraların önünde hülyalı bir edayla ellerini şakağına dayayıp yüksek insanlık ideallerini düşünüyor pozunda okurun gözlerinin içine baka baka yalan söyleyen yazarlardan tiksiniyorum.” (s.52). Erol yazısının bundan sonraki kısmında da benzer şekilde kendisini yazmaktan soğutan nedenler üzerinde konuşmaya devam eder:

“hep aynı numara, diyorum. Hep aynı beylik laflar. Çiğnenmekten sakız olmuş, daha ağızdan çıkarken esansı uçmuş büyük büyük sözler. Son moda deyişler. Aforizma tadında saptamalar. Bir derinlik sarhoşluğu. Bir arsızlık ki sorma gitsin.” (s.52).

Erol bütün bu ve buna benzer nedenlerden dolayı yazar olmadığını, olamayacağını anlatmaya çalışır. Bir tercih olarak her ne kadar yazar olmayı reddetmiş biri olsa da içindeki yazma isteğinin asla tam olarak sönmediğini de vurgular. Farklı, yeni, büyük bir yapıt için hayatını ortaya koymayı, inandığı edebiyat için herkesle ters düşmeyi, anlaşılmamayı hatta hakarete uğramayı, her şeye rağmen bildiği o doğru yoldan ayrılmayarak kendisi olmayı istediğini dile getirir. Erol, eğer yazılacaksa çok farklı bir boyuttaki arayıştan, insanın gözünü korkutacak kadar önemli bir şey yazmaktan bahseder:

“Yazdıkça içinde kendimi yitireceğim bir hikayeden söz ediyorum. Okuyan kişinin kendisini dönüşü olmayan bir yolculukta olduğunu hissedeceği ama yine de devam etmek isteyeceği, hayatını gerçekten değiştirebileceği bir metinden, bir kitaptan söz ediyorum.” (s.53).

Daha da iddialı bir söylemde bulunarak o kitabın yazıldıktan sonra artık başka bir kitabın yazılmasına gerek kalmayacağı “büyük kitap” döneminden bahseder. Kafasındaki bu düşüncelerin tesiriyle yazmaktan uzaklaşıp başka bir hayata yöneldiğini söyleyen Erol, bu tür düşüncelerin gerçekliğine kendisini o kadar inandırmışken yazar arkadaşından gelen o çağrıyı düşünür: “*Neden bunca zaman sonra? Neden bu kadar gecikmişti bu çağrı? Belki on beş-yirmi yıl önce olsaydı... Cahilliğin verdiği cesaretle ben de yazabilirdim.*” (s.54).

Şu an içinse hazırlıksız yakalandığını belirterek “*Artık başka bir hayatın ortasındayım. Ve bu başka hayatta yazı yok. Sadece başkalarının yazmış olduğu kitaplar var.*” (s.54). der.

Haftanın ilk gününde resimle ilgili tek satır yazamadığına üzülen Erol, arkadaşına bunun nedenini bütün samimiyetiyle açıkladığını söyler. Yazmanın kendisine fiziksel bir acı verdiğini ifade ederek yazısının başına Platon’dan koyduğu alıntıya değinir. Üretken bir yazarın durumunu çok güzel anlattığını söyler ve “*Ama şunu biliyorum, o bereket denilen şey her neyse bende yokmuş...Ölümsüzlük benden uzak olacak o halde.*” (s.54). sözleriyle kendisinin kısa bir değerlendirmesini yapar.

Erol, yazısını sonlandırmadan önce bu yazdıklarını, kendisini hatırladığı için, bir teşekkür mektubu olarak arkadaşına, eski yoldaşına yolladığını söyler. Koymuş olduğu başlık o günkü romanın son cümlesi olur: “*Keşke hatırladığın kişi olsaydım.*” (s.55).

4.1.3. Pazartesi



4.1.3.1. Deniz: Gözyaşı mı bu dünyanın dörtte üçü?

“YATAK KOYU KARANLIK KUCAK YORGAN ÇARŞAF BEYAZ KADIN UYKULARDA ADAM SEYİRDE DENİZ KAZASI KURTULANLAR VAR HER YER RÜYA” (s.61).

Resimde gördüklerini bu şekilde özetleyen Deniz, kendi yorumlarının ışığında resmi anlamlandırmaya çalışır. Ona göre resimdeki adam kadının su içinde nasıl böyle yattığına şaşırır, nasıl böyle bir uykuya dalar diye merak eder: *“adam düşünür kadın uyur kolları başının ardında rahat rahat gel beni sev gel beni sar diyen bir kadın”* (s.61).

Deniz resimdeki kadını kendisine benzetir başka bir deyişle resimdeki kadın Deniz’in kendisidir. Adam ise kocası değil, sevgisine, sıcaklığına ihtiyaç duyduğu başka bir adamdır. Bir önceki gün şehir hayatının içinde daralan, sıkışıp kalan kadın bugün şehrin kadını olur. *“süslü odaların tüllü yatakların dantellerin kadını”* (s.61).’dır. Resimdeki bu kadın *“oymalı işlemeli yaldızlı güzel güzel uyumalı”* (s.61).’dır. Sadece baş döndürücü bir hayat yaşayan şehir kadını, böyle süslü bir odada uyuyabilir; fakat yataktan yatağa giren bu kadın yalnız yattığı için adamdan adamsızlığa gider. Deniz, bir adamla (kocasıyla) aynı yatağı paylaşmasına rağmen tıpkı resimdeki kadın gibi yalnızdır. Resimdeki kadında kendini gören Deniz, hayatının bazı gerçeklerini de bu vesileyle ifade etme imkanı yakalar: *“(Kadın) şimdi küle dönmüştür küllerin içinden yazarak yazarak çıkmaya çalışır”* (s.61).

Bu yazma eylemi Deniz'e kendini ifade etme, kendini hatırlama, kendini diriltme imkanı verir; ancak yazmak onun için kolay olmaz. Çünkü emzirmesi gereken bir çocuğu, bakması gereken bir kocası vardır. Deniz, bu düşüncelerin ardından sözü yine projeci yazara getirerek onun kendisi hakkında neler düşüneceğine dair fikir yürütür. Kendisinin yaşadığı bu hayat karşısında neler düşündüğünü merak eder: *“bu kadın o kadın mıdır ya da bu kız o kızın bir zamanlar tanıdığım yazlık sinemalarda yan yana oturduğum yıldızlı gecelerde ateşler yaktığımız o genç kızın kadın hali bu mudur şimdi”* (s.61-62). diyerek yazarın sorma ihtimalini düşündüğü soruları tahmin eder. Deniz'in bu söyledikleri aynı zamanda yazarla arasında bir zamanlar var olan ilişkiyi de ortaya koyar.

Gece on ikiden önce bu yazma eylemini bitirmesi gerektiğini söyleyen Deniz kalemini birden kendine doğru çevirir ve *“bir kadın ayrılmalı ayrışmalı dağılmalı her parçası otuz bin kuş gibi her yöne uçmalı bir kadın dağılır”* (s.62). diyecek kadar kendi ruhsal durumunu, mutsuzluğunu anlatır. Bundan dolayı da projeci yazarın gözünden düşüp yerlerde dağıldığını düşünür. Projeci yazarın kendisini tanıdığı genç kızlık yıllarını hatırlar:

“o yazlık yerlerin deniz kenarlarının gece yıldızlarının ışığında hep kapalı bir kutu olmalı kız dediğin ellenmemiş dokunulmamış kapalı bir kutu ki bacaklar sımsıkı kapalı omuzlar kısık sırtta kambur burnun ucunda sivilce bir cenin yıldız bir yıldızcık” (s.62).

Deniz, yazlık bir yerden tanıdığı bu kıza projeci yazarın neden fırsat verdiğini, onu bu projeye neden dahil ettiğini merak eder. Ardından bu soruya kendisi bir cevap verir. Deniz, o zamanlar kitap okuyan bir kızdır. Adalet Ağaoğlu, Sevgi Soysal, Nazlı Eray, Selim İleri, Pınar Kür onun her yerde her zaman okuduğu isimlerdir o yıllar. Sonra şairler: Attila İlhan, Turgut Uyar, Can Yücel. Bu yüzden projeci yazar, Deniz'in gizli gizli yazdığını, gizli gizli yaşadığını bilmektedir. Şiirlerin, mısraların, sözcüklerin içinde aşk aşk diye çırpınan bir kalbi vardır Deniz'in. Aşktan bahsetmişken yanında uyuyan adama (kocasına) aldırmadan başka adamlar hayal eder:

“koca koca adamın yanında uyumasına aldırmadan kendini okşasın diye denizciler adamlar yerliler hayal eder uykunun içinde” (s.62).

Gerçekte olmasa da rüyalarında, hayallerinde kocasına bir ihanet içinde olduğunu belirtir. Hayallerinden dolayı bir utanma duygusu yaşayan Deniz, bunun sebebini kısmen açıklar: *“açık saçık yazar aklına gelenleri otomatikman serbest utanır serbest utanma zamanlarıdır geceler” (s.62).* diyerek aklına geldiği gibi yazdığını, bu şekilde yazınca da ortaya böyle şeylerin çıktığını ifade eder. Bu yüzden serbest yazı yazdığı saatleri serbest utanma vakti olarak meşrulaştırır.

Deniz, bugünkü resimde, dünkünde olduğu gibi, bir anormallik sezer. Buna rağmen yine de bakıp yazdığını, kendisinin artık bir bakar-yazar olduğunu söyler. Yazarın kendisini bu projeye dahil etme teklifini kendi üslubunca anlatır: *“gel katıl yaz otomatikman aklına geldiği gibi bak resme resmen yazıver çiziktir” (s.63).*

dediğini söyler. Ancak Deniz yazara karşı bir sitem içindedir. Onun hiçbir hal hatır sormadan, bu kadın mutlu mudur, mutsuz mudur diye düşünmeden, aceleci bir şekilde davranmasının kırgınlığını yaşar. Resme tekrardan yoğunlaşarak resmin kendinde yarattığı izlenimleri dile getirir:

“el çenede kafa ağır ya düşüncelerle dolu ya adam bir yazar fotoğrafı aydın bir kişilik öyle bakar anlamaz bir türlü kadını öyle yatak odalarında dantel örtü kalabalığının içinde saklı bir kalp bir pıhtıdır gözünde uyanır da kadın gaflet uykusundan ve bir klişe denizinde batıp çıkarak batıp çıkarak tere ve kana ve gözyaşına” (s.63).

Resimdeki adam Deniz’e göre projeci yazarın kendisidir, şaşkındır. Bir zamanlar tanıdığı, şiirler yazan, kitaplar okuyan, yazan-çizen bu kızı, kadını böyle süslü püslü bir odanın içinde görmenin şaşkınlığını yaşadığını düşünür. O yüzden eli çenesinde düşüncelere dalmıştır. Sonrasında kadın bu gaflet uykusundan uyanır, gerçeğe döner. Rüya, hayal bitmiştir. Ter, kan ve gözyaşıyla dolu bir gerçeğin içinde yüzer. Bu nedenle denizin (resimdeki tasvir ona denizi hatırlatır) dörtte üçü tuzludur; çünkü denize kendi gözyaşları düşmüştür. Geriye kalan dörtte birlik kısmı ise kahkahadan oluşmaktadır; fakat Deniz, gülerken de ağladığını, gözünden tuzlu yaş geldiğini *“o büyük deniz gibi tuzlu serin ıslak”* (s.63). olduğunu söyleyecek kadar mutsuzdur.

4.1.3.2. Ali: Stand by

Ali pazartesi günkü romanına “*Demek yazdıklarımı beğendin. Belki de şaşırdın. Yoksa neden gönderesin ki ikinci resmi?*” (s.64). sözleriyle başlar. Resimle ilgili genel olarak şöyle bir yorumda bulunur:

“Resim güzel bir kere. Çok hoşuma gitti. Adamın duruşu örneğin. Bir doktor gibi...Odada başkaları da var. Belki de kadın kabus görüyor. Ne düşündüğünü anlayamıyorum.” (s.64-65).

Ali resimde ne görüyorsa gördüklerini kendi düşünceleri doğrultusunda aktarır. Ancak Ali'nin asıl romanı geçmişinde saklı olduğu için bu sözlerden sonra doğrudan geçmişine döner: “*Hep eski anılara götürüyor bu yazma işi beni.*” (s.65). diyerek resmin gerçekliğinden kopup bu gerçekliğin çağrışımına yönelir.

Bu günün izleği Ali'nin rüyasında Pervin'i görmesi üzerine kurulur. Mektup tarzında yazdığı romanında Ali, Pazar gecesini Pervin'in rüyasına girdiğini söyler. Gerçekte Ali yıllardır Pervin'i düşünmemiş, bu yazma eylemiyle birlikte onu hatırlamıştır. Ali en ince ayrıntısına kadar rüyasını anlatır. Ali'nin, gördüğü rüya ile resimdeki kadın arasında bir bağlantı kurduğunu söylemek mümkündür. Resimdeki kadını uyuyor olarak algılaması ve onun rüya hatta kabus gördüğünü düşünmesiyle resimdeki kadın bir anda Pervin olur:

“Resmin ortasında duran adam uyuyan bir kadını izliyor. Kadın her şeyden habersiz derin uykuda. Rüya görüyor. Galiba gördüğü rüyada bir deniz kazası olmuş. Kurtulmaya çalışanlar odanın zemininde resmedilmiş. Bence kâbus olmalı bu, ama kadın bunu sıkıntılı bir rüya olarak görmüyor. Rahat, zevk alır gibi...Bu yüzden adamın kadına bakarak rüyasında neler olup bittiğini tahmin etmesi olanaksız. Bunu sevdim. Kadının uyku perdesinin arkasında olup bitenleri görecekmış gibi dikkatle izliyor adam. Aslında kadın değil de uykunun kendisiyle ilgili gibi.” (s.66).

Resimdeki tasvir, Ali'nin hayatında bir kesitin tasviri gibidir. Ayakta duran adamı kendisine, uyuyan kadını Pervin'e benzetir. Ayaktaki adam uyanık olduğu için şuurun bir sembolüken gerçekliğin de bir izdüşümünü; kadının uyuyor olması da uyumanın getirdiği şuarsuzluğun sembolünden hareketle hayalin izdüşümünü oluşturur. Resimde suda boğulan veya boğulmak üzere olan iki adam ise Ali'nin karısı Selcan'ın bu kareye yansıtılmış huzursuzluğunun bir yansımasıdır. Çünkü Selcan, Ali'nin satırlarından sürekli huzursuzluk çıkaran biri olarak yansır.

Ali'nin yazdıklarını okuyan Selcan, Pervin'in adını görür. Ali'yi sorguya çeker. Ali ne dese de Selcan'ı ikna edemez. Selcan bu yazının bir proje için olduğuna değil de Pervin için yazıldığına inanır. Sürüp giden tartışmaları Selcan'ın evi terk edip gitmesiyle biter. Şaşkınlık içinde kalan Ali: *“Görüyorsun dostum, durumum pek parlak değil. Bu seferlik de bu kadar olsun.(...) Az sonra cebinden Selcan'ı arayıp özür dileyeceğim, tabii kapatmamışsa. Neyse vakit geç olmadan yazıyı burada noktalıyorum.” (s.69).* diyerek pazartesi günkü yazısını bitirir.

4.1.3.3. Ayşe: Yalnızlık faktörü ve benlik kaynaşması

Bugünün romanı bir durum değerlendirmesiyle başlar. Eski öğrencisinin projesine katkıda bulunduğu, emek sarf ettiği için yorgun yatmış ve mutlu bir şekilde uyanmıştır. Ayşe bu durumu şöyle değerlendirir:

“Olası nedenler:

1. Düşünmek ve düşündüklerini yazıya geçirmek

a. Akademik sorumluluk hissetmeden düşünmek

b. Yanlış yapma korkusu duymadan yazmak

2. Serbest düşünce akışına kendini bırakmanın yan etkileri

a. Yeni düşüncelerin doğuşuna tanık olmak

b. Düşüncenin üremesi sırasında hissedilen haz.” (s.70).

Ayşe'nin yaptığı bu durum değerlendirmesi aynı zamanda onun bu proje boyunca nasıl bir psikolojik süreçten geçtiğini de gösterir. Proje onun saklı kalmış bazı düşüncelerini, bazı duygularını açığa çıkarır. Bu proje vasıtasıyla bilimsel kimliğini bir tarafa bırakıp yanlış yapma kaygılarından sıyrılması, serbest düşünce yoluyla yeni düşünceler bulması ve bundan eşsiz bir zevk duyması ona unutmuş olduğu bir deneyimi hatırlatır. Bu, acıyla hatırladığı geçmiştir. Bu hatırlayış, kaybeden ve kaybedilenin arasında bir zamanlar var olan, gerçek olan bir var oluşun hatırlanışıdır.

Ayşe, bugünden itibaren yazacağı her romanında bir deney gerçekleştirir. Bu bir anlamda deney içinde deney yapmaktır. Deneyin amacı kocasından ayrılmanın kendisinde yarattığı kırılmaları ortaya koymaktır. Ayşe bu deney içinde kendi hayatından kesitler sunduğu bölümleri, kendi deneyini, ÖRNEK OLAY başlığı altında ele alır. Proje yazarın kendisine gönderdiği resimler bu bölümlerin yazılmasına zemin hazırlar. Resimler, Ayşe'ye geçmişini veya içinde bulunduğu durumunu hatırlatırken örnek olayın da tetikleyicisi olur. Resim ve örnek olay arasındaki ilişkiyi Ayşe'nin bilinçaltındaki duygularının bilinç üstüne taşınması olarak ifade etmek mümkündür.

Pazartesi gününe ait resmin örnek olayı Ayşe'nin evliyken kocası ile arasındaki ilişkinin niteliğini ortaya koyar. O zamanlar otuz iki yaşında genç bir kadın olan Ayşe, altı yıllık evliliğinden dört yaşında bir kız çocuğuna sahip olduğunu belirtir. Ayşe'nin örnek olay gecesi şöyle gelişmiştir:

“kızı uyumaktadır; kendisi gibi öğretim üyesi olan kocası çalışma odasındadır. (...) O anda garip bir duyguya kapılır Ayşe. Başlangıçta oyunsu bir duygudur bu, eğlenceli...Gizlice kapıdan çıkıp gitse...Kocasının yokluğunu ne zaman fark edecektir?” (s.71).

Ayşe Akademisyen bir kadın için böyle bir sorunun hoş olmadığını düşünerek bu durumu bilimsel bir araştırma formatına sokmuş, durumla dalga geçmeye çalışmıştır. Ayşe, fark etme/edilme süresini yapmış olduğu deneyin temel ölçüm parametresi olarak kabul eder. Bu süreye, aynı zamanda romanında başlık olarak

kullandığı “yalnızlık faktörü” adını verir. Ayşe’nin kendi romanı içindeki bu deneyi başlıklar halinde şöyle ifade edilebilir:

Deneyin adı: Yalnızlık faktörü

Ölçüm parametresi: Fark etme/edilme süresi

Deneyin amacı: Aynı çatı altında yaşayan eşlerin yalnızlıklarını ölçmek

Temel değişkenler: Evli kalma süresi

Deneyin evreni: Farklı sosyo-ekonomik durumdaki çiftler

Deneyin örnekleme: Ayşe ile kocası

Resimdeki kadın ile adamın mahrem bir alan olan yatak odası içinde ayrı duruyor olmaları- kadın yatağın içinde adam ise yatağın dışındadır- Ayşe’nin örnek olayında ona aynı evin içinde birbirine yabancı veya birbirinden neredeyse habersiz yaşayan eşlerin varlığını çağırıştırır. Resimde aynı odanın içinde ayrı dünyalar, biri uyuyan biri uyanık duran iki insan; Ayşe ve eşini, onların aynı evin içinde ayrı odalardaki yaşamlarını sembolize eder. Ayşe, deneyiyle ilgili hipotezler de kurar:

“- Evli kalma süresi ile fark etme süresi (yalnızlık faktörü) arasında pozitif bir ilişki olmalıydı. Evlilik süresi arttıkça fark etme süresi de artacaktı.

- Sosyo-ekonomik durum yükseldikçe fark etme süresi (yalnızlık faktörü) artabilirdi.” (s.71).

Bu hipotezi şöyle göstermek mümkündür:

a) Evli kalma süresi / fark etme süresi = Yalnızlık faktörünün artması

b) Yüksek sosyo-ekonomik durum / fark etme süresi = Yalnızlık faktörünün artması

Ayşe, yalnızlık faktöründen bir başka kavram olan benlik kaynaşmasına geçer. Yalnızlık faktörü nasıl ki yakında olanın varlığının fark edilmeyişi ise benlik kaynaşması da yakında olanın aşırı derecede duyumsanışıdır. Kişiler arası ilişkilerde yakınlığın birçok farklı değişkene bağlı olarak tanımlanabildiğini söyler.

*“Bunlardan biri de **benlik kaynaşması** diye adlandırılan etkinin varlığıdır. **Benlik kaynaşması**, bir benliğin bir başka benliği içine alarak kendine mal etmesi, kendinde eritmesidir.”* (s.72).

Ayşe, bu durumun uzun zaman birlikte yaşayan kişilerde gözlemlendiğini söyler. Yetişkin bir bireyin kendi benliğinin içine başka benlikleri de katması sonucu oluşan benlik kaynaşması olgusunu, cemaatleşmenin altında yatan bir mekanizma olarak görür. Ona göre cemaatleşme, *“**benlik kaynaşmasının** kolektif bir özellik kazanmasıdır.”* (s.72). Benlik kaynaşmasının en çarpıcı özelliğini evliliklerde gördüğünü söyleyen Ayşe bu duruma şöyle bir yorum getirir: *“Uzun evliliklerde, **benlik kaynaşması** etkisi, kişilerin eşlerini bir öteki varlık olarak görme yetilerini kaybetmeleri ve eş durumundaki kişinin kendisinin vazgeçilmez bir parçası olduğu yanılısamasına kapılması şeklinde ortaya çıkacaktır.”* (s.72). Böylece Ayşe, evde ortadan kaybolan eşin fark edilmeyeceğini çünkü kişinin kendisini algılamayı sürdürdükçe eşinin de orada olduğunu varsayacağını düşünür. Ayşe'nin bu düşünce modeli, boşanma sonrası dönemde acı çektiği bir sırada ortaya çıkmıştır.

Ayşe örnek olayda geliştirdiği hipotezlerin ışığında resimle ilgili yorumlarına geçer. Kendi hayatından kesitler sunduğu örnek olaydan sonra resme yönelmesi resim ile kendi hayatı arasındaki benzer bağlantıyı da ortaya koyar. Resimdeki adamın bakışının benlik kaynaşması öncesi bir döneme denk geldiğini düşünür. Bakışın merakı temsil edecek şekilde resmedildiğini, merakın da kuşkunun masum bir önadı olduğunu söyler. Dolayısıyla bakan kişinin kuşkularının olduğu sonucuna varır. Bakılan kişi olan kadın her ne kadar uyuyor gibi görünse de bakıldığının farkında gibi olduğunu düşünür. Kollarının duruşunu dişil bir kendini sunuş ifadesi olarak görür. Ona göre yatağı çevreleyen kumaşların tasarımı yatağa sahne havası vermektedir.

“Bakılan kadın bir gösterinin merkezinde olduğunun farkında gibidir. Ancak uyuyor oluşu, bir başka deyişle bilincinin kapalı oluşu, bu farkındalığın bilinçdışında oluşuna gönderme yapmaktadır.” (s.73). Ayşe bu durumu cinsiyetçi bir söylemle bağdaştırır.

Resimdeki erkek figürlerini iki farklı kategoride değerlendirir. Bu değerlendirmesini arzulanan kadın ve arzulayan erkeklerin durumuna, neyi temsil ettiklerine göre yapar. Ayakta duran adamı son derece kendinden emin ve kadının arzulu çağrısını merakla izleyen biri olarak görür. Resimdeki kaosa rağmen ayakta durmayı becerebilen bu erkek figürü, duruşunun fallik zarafetiyle birlikte *“gücünü, bu arzuyu incelenebilecek bir nesneye dönüştüren ‘uzman duruşu’na borçludur.”* (s.74). Dolayısıyla arzusuna yenilmeden ayakta duran adam aklı temsil eder.

Ayşe'ye göre bu erkek figürü, kadının bütün arzulu çağrısına rağmen bu çağrıya yenik düşmemiş, kendi cinsel arzularını otorite altına alarak kuşkulu ve meraklı gözlerle kadını izlemeyi tercih etmiştir. Bu nedenle söz konusu olan erkek figürü aynı zamanda gücün ve aklın simgesi olabilmeyi başarmıştır.

Diğer iki erkek figürünün ise odanın zeminini kaplayan suyun içine doğru batmakta olduğunu görür. Suyun içinden çıktığını söylediği direklerin de altta bir teknenin varlığına işaret ettiği yolunda bir çıkarımda bulunur. Bu sahne karşısında Ayşe, kadının arzusu oluşmadan önce teknenin içindikilerle beraber yüzmekte olduğunu, kadının arzusuyla birlikte bir fırtınanın çıkıp her şeyi alabora ettiğini, tekneyi batırdığını düşünür. Teknenin içindeki erkeklerin ve tekne temsilinin hakkında fikir yürütür:

“ tekne’ (etimolojik olarak ‘teknoloji’nin kökeninde yer alan bir sözcüktür tekne) burada erkek kültürünün akıl yoluyla dünyayı araçsallaştırmasının bir simgesi olarak alabora edilmiştir. Kadının arzusu akıl kültürünü tehdit eder. Kadının arzusu ile baştan çıkan erkek kültürü (batan teknenin içindikilerin çıplak olduğu not edilmeli) çökmektedir. Suyun altına itilmektedir.” (s.73-74).

Ayşe suyun birçok kültürde dişil bir simge olduğuna aynı zamanda yaşamı ve ruhu da simgelediğine değinerek suyun altının bilinçaltını ya da bilinçdışının karanlık ve akıldışı kaosunu işaret ettiğini söyler. Böylece boğulmak üzere olan erkek figürlerini aklın çemberinin dışındaki kimseler olarak değerlendirir.

Resimle ilgili yorumlarını başka bir gözle okuyan Ayşe, bir gerçeğin farkına varır. Resmi okumadan önce ortaya attığı yalnızlık faktörü ve benlik kaynaşması modellerinin, resmi okuduktan sonra ortaya çıkan kadının arzusu motifi karşısında yetersiz kaldığını görür. Örnek olaya karşı geliştirdiği bu yaklaşımlarda eksik olanın, unutulmuş olanın, bastırılmış olanın arzu sorunsalı olduğunu anlar. *“Resmi okurken öne sürdüğü düşünceler, kadın arzusunun erkek kültürü üzerindeki yıkıcılığında odaklanmıştır.”* (s.75). Bu nedenle Ayşe arzu ve yıkıcılık ile örnek olay arasındaki ilişkiyi sorgulamak ister; ancak buna hazır olup olmadığı noktasında tedirginlik duyar. Çünkü resimden sonra evin yani hayatın içinde gözden kaybolanın, kendisini silen, kadının fark edilme arzusunun yıktığı varlığın erkek kültürü olmadığını, bunun sadece kendi benliği olduğunu anlar:

*“Parçalanan benlik aradan uzun zaman geçtikten sonra tekrar bir bütün olma özlemiyle **benlik kaynaşması** modelini geliştirmiştir. Şimdi fark ediyor ki tüm bunlar arzusu yüzünden acı çeken bir kadının, sahip olduğu zihinsel araçları kullanarak kendini temize çıkarma çabasından başka bir şey değildir.”* (s.75).

4.1.3.4. Akın: Gerçeğin takımını tutuyorduk

Akın pazartesi gününe Süsen’in başına gelenleri anlatmakla başlar:

“Duyduk ki götürmüşler onu.

Yıpratmışlar, kırmışlar, hırpalamışlar.” (s.76).

Bu durum karşısında Akın korkakça bir tavır sergiler. Onun bu korkaklığını paylaşan başkaları da vardır. Akın çizdiği bu tablodaki ilhamını resimden almış görünür. Resimde suda boğulmak üzere olan iki adam gibi yalnız değildir. *“Rozetlerimizi, küçük bayraklarımızı, yırtık kağıtlara yazdıklarımızı attık.”* (s.76). diyerek çöp olduklarını belirtir. Sonra da birileri tarafından büyük bidonlara doldurulup uzak yerlere atıldıklarını söyler. Ondan sonrası ise Akın için bir kâbustur.

Resimde uyuyan kadın ile onu ayakta seyreden adamın kendisinde oluşturduğu izlenimden hareketle orada habersizlerin de olduğunu, hiçbir şeyden korkularının olmadığını söyler. Akın bu kişilerin tehlikede olmadıklarını, tehlikede olanların resimde boğulan adamlar gibi kendilerinin olduğunu belirtir:

“Boş gözlerle bakıyorlardı, güneşleniyorlardı.

Kimmeden korkuları yoktu.” (s.76).

Akın tehlikede olmayan bu insanların, yaşadıkları dünyanın gizli sahipleri olduğunu düşünür. Bu gizli sahipleri taklit ederek yaşadığını söyleyen Akın, kendine has bir kişilik olmaktan çıkıp başkaları gibi olmaya çalışır. Onlar gibi güçlü, onlar gibi rahat. Gençliğinde her şeyi mecaz olarak, bir gerçeğin, hakikatin zıddı olarak gören Akın: *“Aslı başka, kendi başka, sözü başka.”* (s.77). diyerek aynalar galerisinde kendine yeni bir ben aradığını, onlara benzeyen başka birini aradığını söyler. Aynaya baktığında kendisinin dışında yeni birini görmeyi umar.

Resimdeki su tasviri Akın'da göl imgesi oluşturur. Suyun içindeki adamların tehlikede olmasından hareketle bir gölün dibine varmaya çalışır. Çünkü ona göre göl sınırları belli olan, güvenilir bir yerdir. Kendisi ve diğerleriyle birlikte, tehlikelerden korunmak için göle dalmaktadırlar.

“Dibi belli bir derinlik.

Ne güzel, diyorduk.” (s.77).

Gölün bu kendinden emin hali, bu tehlikeli dünyanın içinde sığınılacak bir mekân olması Akın'a huzur verir: *“Dünya ne güzel, tam yaşanacak yer, biraz daha nefesimizi tutabilsek ya da bir solungaç edinebilsek ve hiç çıkmasak suyun içinden.”* (s.77). Resimdeki kompozisyonun aksine sudan çıktıkları anda tehlikenin içinde boğulacaklarını anlar. Bütün bunlardan sonra Akın'ın aklına yine Süsen gelir. Onu alıp götürdüklerinden bahseder: *“Benim bir yanımda bu şekilde ölmüştü.”* (s.77).

Akın'ın en canlı yeri olan Süsen, Akın'ın hayatından çıkararak Akın'ın bir yanını yok etmiştir. Süsen hakkında duyduklarını dile getiren Akın onunla ilgili olumsuz bir tablo çizer. Onu uykusunda bile izlediklerinden, tehlikeli olduğunu söylediklerinden bahseder. Süsen'den laf açıldığında ise sessiz kaldığını, lafa karışmadığını belirtir. Kim olduğunun anlaşılmasından korkarak her lafın ortasında yön değiştirdiğini söyler. *“İzini kaybettirmeye çalışan biri gibi cümlelerden bir labirent kuruyordum.”* (s.78). diyecek kadar kendini gizler. Bütün bunlara rağmen Akın, birilerinin ortaya çıkıp gerçeği bulmasını ister. Kendisini ve kendisi gibi olanları ironik bir dille eleştirir:

“Biz bilimseldik.

Gerçekçi.

Gerçeğin takımını tutuyorduk.

Gerçek herkese durmadan gol atıyordu.” (s.79).

Akın’ın saklı tuttuğu gerçek ile yaşadığı gerçek birbirinden çok farklı olduğu için gerçeğin herkesi yanılttığını ifade eder. Yaşanan gerçeğin içinde herkes, aynı takımı tutarken bazen geçmişten birilerinin geldiğini söyler. Bunları kendi aralarına almadıklarını belirtir:

“Ayağını kapının eşiğine koyuyordu.

Bizi zorluyordu.

Kesici bir alet çıkarıp bize gösteriyordu.

Güliyorduk ona.” (s.79).

Geçmişten gelen bu kişinin azlığına karşın kendilerinin ne kadar çok olduklarını vurgulayıp onu korkuttuklarını, yok ettiklerini ifade eder. Geçmiş, böylece Akın için kapatılması gereken bir kapıdır.

Akın kendilerinin kazananlar arasında olduğunu, zaferlerini kutladıklarını söyler. Ancak ne yaparsa yapsın kendisinin saklı tuttuğu gerçek en olmadık zamanlarda karşısına dikilir. Kendi silik şahsiyetini gizlerken yüzündeki o maske adeta onun bir organı gibi olmuştur. Öyle ki:

“Bir gölge vardı.

Bendim o.

Kendini unutmuş bir gölge.” (s.79). diyerek kendi öz kimliğinden ne kadar uzaklaştığını vurgular. *“Hep orada durduğu halde kimsenin algılamadığı”* (s.79). Bu gölge ortaya çıkıp bağırsa bile sadece ses olarak algılanmakta, görünürlüğüne dair kimse bir şey fark edememektedir. Sonunda unutulmaya mahkûm olur. Bu satırların ardından Süsen’i hatırlar:

“Süsen nerede?

Bu soru evin orta yerinde büyüyen zehirli bir gül.

Yer bırakmıyor bana.” (s.80). deyip böyle olmasaydı her şeyin daha farklı olabileceğini düşünür. Resmin kompozisyonundan aldığı ilhamla Süsen’i tanımamış olması durumunda içinde bulunabileceği bir kompozisyon yaratır:

“Belki o zaman bu kadar korkmazdım.

Karanlıkta boğulmazdım.

Odamin zemini yutmazdı beni.

Evcil göllerde kırmızı balık olurdum o zaman.” (s.80). diyerek Süsen olmasaydı çok daha güzel bir hayat yaşayabileceğini anlatmaya çalışır.

4.1.3.5. Erol: Ben senin yerinde olsaydım

Erol’un bugünkü romanı Laurence Sterne’in *Tristram Shandy, Beyefendinin Hayatı ve Görüşleri* adlı eserinden yaptığı alıntı üzerine kurgulanır. Sterne’den

yapılan bu alıntı, yazarın okuruna saygı göstermesiyle, onu da düşünmeye davet etmesiyle alakalıdır. Erol pazartesi günündeki yazısını da böyle bir izlek üzerine kurular. Bir zamanlar dostu olan yazar arkadaşının kendisine bir şeyler söylemesini, onun da yorumlarda bulunmasını ister:

“Okurun idrakına gösterebileceğimiz en gerçek saygı, bunu dostça ortadan ikiye bölmek ve ona da, sırası geldiğinde, kendi hayal edebileceği bir şeyler bırakmaktır.” (s.81).

Erol yapmış olduğu bu alıntıyla, yazar olan arkadaşına duygu ve düşüncelerin karşılıklı paylaşılması gerektiği mesajını vermeye çalışır. Bir önceki gün gönderdiği yazısına yazardan hiçbir cevap gelmeyip başka bir resmin kendisine gönderilmesi karşısında arkadaşına sitemle karışık bir söylemde bulunur:

“Ben de olsam senin gibi yapardım. Hiç yanıt vermeden, yorum yapmadan ikinci resmi gönderirdim.” (s.81). Kendisini bir denek gibi gören Erol, yazmaya devam edip bunları gönderdikçe bu deneyin devam ettiğini düşünür: *“Hasta tedaviye cevap veriyor. Veriyor da cevabında ne diyor! Bunun hiç mi önemi yok?”* (s.81).

Erol’un resimle ilgili yine hiç yorum yapmadığı görülür. O, bugün için daha çok yazar olan arkadaşıyla kendisinin durumları hakkında, geçmişteki hayalleriyle ilgili konuşmayı tercih eder. Erol, proje içinde yazarın geçmişteki en yakın dostu olması sebebiyle diğer altı kişi içinde yazarı en iyi tanıyan kişidir. Onların bu yakınlığını bir avantaja çeviren yazar, projeci yazarın amacıyla ilgili birtakım

ipuçları da verir. Erol, arkadaşının deneysel işlere olan merakının kökenlerini en iyi kendisinin anlayabileceğini söyleyerek henüz yolun başındayken akıllarına gelen kitap kurgularından bahseder:

“İçine Shakespeare karakterlerinin bire birer sızacağı bir Hüseyin Rahmi parodisi yazmaktan tut da, tanıdığımız insanların seslerini gizlice kaydederek toplayacağımız hikayeleri bir Sait Faik öyküsünün içindeki olaylarla yer değiştirerek yeniden yazmaya ya da bilinmeyen yabancı yazarlardan yapacağımız çevirileri uyduruk bir adla yayımlatarak dergi editörlerini kandırmaya varıncaya kadar ne akıllar, ne fikirler...” (s.82).

Bütün bu duygu ve düşüncelerin o zamanlar için kendilerine ne kadar anlamlı ve heyecanlı geldiğini belirten Erol, kurmacanın bir oyun olduğuna, hatta bir deney olduğuna inanmakla ne büyük bir yanılgı içine düştüklerini düşünür. Şimdi yetişkin biri olarak o günleri gülümseyerek hatırladığını söyler, kendini ve arkadaşını kötü şakalar yapmaya meraklı iki genç olarak nitelendirir ve şimdiki halleriyle ilgili içinde buldukları durumlarının bir değerlendirmesini yapar:

“Ama şimdi görüyorum ki bu kurguda rollerimizde ufak bir değişiklik olmuş. Ben kurban rolündeyim. Yazamadığım için mi? Hayatın ironisi işte: Yazamadığım için yazma oyununa kurban gidiyorum. Sen hiç vazgeçmediğin için insanlar üzerinde deney yapma hakkını kullanıyorsun şimdi.” (s.82-83).

Biraz serzenişle, biraz kırgınlıkla başlayan satırlar giderek daha keskin ve sert bir üsluba dönüşür. Erol, arkadaşının yazar olarak karşısına çıkması üzerine bir özeleştiri yapar. Bu yaptığının doğru olmadığını, kendisi başaramadı diye hiddetlenip acısını arkadaşından çıkarmaya çalıştığını itiraf eder: *“Durmadan olumsuz şeyler yazarak dolaylı bir biçimde yapmak istediğin projeyi baltalıyorum.”* (s.83).

Aslında Erol, daha ilk günden bu oyuna katıldığını, yazma eyleminde bulunarak deneyin içine bile isteye girdiğini söyler. Bunu yapmaktaki amacının, arkadaşına sesini duyurmak olduğunu belirtir. Resimle ilgili tek bir yorumda bulunmayan Erol, bunun için arkadaşından özür diler ve bu kaprisini hoş görmesini ister. Resimlerle ilgili genel olarak şunları söyler:

“Açık sözlü olmam gerekirse bana bir şey ifade etmiyorlar. Zorlasam bir şeyler çıkarabilirim tabii. Ama bence bu tür deneysel bir iş için fazlasıyla yabancılar. Ben senin yerinde olsaydım daha yerli ya da daha soyut resimler seçerdim.” (s.83).

Erol söylediği son cümlenin, kendisinin de sonradan fark etmesiyle birlikte, trajikliğine dikkat çeker. “ben senin yerinde olsaydım” cümlesini bile çok acıklı bulan Erol, bu yazma sürecinin kendisine sadece acı verdiğini ifade ederek daha fazla yazmak istemez.

4.1.3.6. Yağmur: Sular yükseliyor

Resimde sular içinde kalmış bir oda, bu suyun içinde boğulmak üzere olan iki adam ve her şeyden habersiz uyuyan kadın Yağmur'un dünyasında korkutucu bir durum yaratır: *“Sular yükseliyor. Hepimizi yutacak en sonunda.”* (s.84). Suyun yükselmesiyle birlikte bir felaketin yaşanacağını sezer. Bunun ölümcül bir felaket olacağını düşünür. Uyku ile ölüm arasındaki o ince çizgiye işaret eder:

“Neden hiçbir şey bozamıyor baldan tatlı uykumu? Uyku ölümün eksik provası. Biraz daha zamanım var. Henüz ayaklarımın dibinde ölümcül su.” (s.84).

Su, Yağmur'a aynı zamanda geçmişini hatırlatır. Eskiden yüzmeyi sevdiğini söyleyerek geçmişin güzel günlerini, annesini anlatır. Bu resimdeki manzarayı annesi görmüş olsaydı hayra yoracağını söyler. Uykuda görülen bir rüyaya benzettiği bu resmi annesinin ağzından (annesini olsaydı) şöyle aktarır:

“Su ferahlıktır, derdi. Düşmanların birer birer boğulup gidiyor, sıkıntılar bitiyor. Önemli bir adam, mevki sahibi biriyle bir konuşman olacak, şimdi haberin yok, tanıımıyorsun. O da zamanını bekliyor. Bir sabah uyanacaksın ve haberi alacaksın.” (s.84).

Yağmur'un, annesinin ağzından aktararak yaptığı bu yorum gerçekte onun bu resim içinde kurguladığı bir sahnenin yorumudur. Bu güzel yorumun ardından uyku kaçır ve rüya biter. Gerçeklerle yüzleşir. Bütün o hayra yorulan rüyalar birer birer

kaybolur. Annesinin bir sabah uyanamadığını söyleyen Yağmur, ferahlıkla, iyi haber ve kişilerle dolu olan bu rüyayı sonlandırır. Annesi ölmüştür artık. Anne demek ferahlık, güven demektir. Bu yüzden su ve rüya Yağmur'a annesini hatırlatmıştır: *“Annemi özliyorum. Korkularımdan kurtulamıyorum. Uykuların arasında mutluymuş gibi yapıyorum.”* (s.84).

.....

Yağmur korkularla, geçmişe ve annesine duyduğu özlemlerle kurguladığı romanının ilk bölümünü mutluymuş gibi yaşadığını belirterek bitirirken ikinci bölüme geçer. Bu bölümde Yağmur kuzenine gerçekte iyi olduğunu, aklına sadece garip şeyler geldiği için böyle yazdığını söyler. Böyle yazmanın kendisine iyi geldiğini belirtir. Kuzenine onun resimlerini kesip saklandığından, bir keresinde de onu kitap fuarında gördüğü halde yanına yaklaşma cesareti gösteremediğinden bahseder.

“Yanına gelecektim ama beni tanımazsın ya da ne bileyim, beni gördüğüne sevinmezsin, diye düşündüm. Çekindim. Yağmur, sen ha, çok değişmişsin, diyecektin.” (s.85).

Yağmur, kuzeninin bunları söyleme ihtimaline karşılık kadınların çok çabuk değiştiğini, çocukluk biter bitmez yaşlandıklarını belirterek yazısını sonlandırır.

4.1.3.7. Halil: Âşıkım ben sana iltifat et bana

1. İkinci günde Halil, güne nasıl başladığını anlatır. Proje yazarın sabahın köründe geldiğini, ikinci resmi verip elindeki yazıları aldığını söyler. Sabahları afyonunun patlamadığından bahsederek bu deyimın ne anlama geldiği konusunda uzunca bir açıklama yapar.

2. Henüz resimle ilgili bir yoruma geçmeden önce yaşadığı bir pişmanlığı dile getirir. Yazarın kendisini aldatarak yazdıklarını okuyup arkadaşlarıyla gülmüş olabileceği ihtimalini düşünür. Böyle bir duruma düşmesi halinde Ferhan'ın kendisinden ne kadar utanacağını gözlerinin önüne getirir. Sonra da gençlerin bu tür işlerine ne diye karıştığına söylenir ve gençliğinde buna benzer yaşadığı bir olayı anlatır.

3. Halil'in yazdıklarıyla ilgili endişeleri devam ederken yazarın yazdıklarını ne yapacağından çok kendisinin ne yazmış olduğunu merak eder ve bu merak neticesinde türlü kuruntular yapar. Daha önceki resimde ne yazdıklarını bölük pörçük hatırlar. En çok da kanuna aykırı şeyler yazıp başının belaya girmesinden korkar.

4. Halil bu kuruntuların etkisiyle babasının “*bütün mesele sürü olmamak, cemiyet olmak, millet olmak.*” (s.87). sözünü hatırlar ve aşiret toplumundan günümüz toplumuna geçiş gayretlerinin nasıl olduğunu anlatır. Memleketin içinde

bulunduğu yoksulluktan, harf devriminden, okuma-yazma seferberliğinden, milletin azminden bahsederek geçmişte yapılan inkılâpların şimdilerde unutturulmak istendiğini, bir Osmanlı hayranlığı algısı yaratılmaya çalışıldığını söyler. Osmanlı hayranlığı besleyenleri kıyasıya eleştirir.

5. Bu sözlerden sonra lafı oğlu Ferhan’a getirir. Onu hem över hem de ondan dert yanar. *“İnsan bir gün de neşeyle arar, baba, haydi gel bir Boğaz’a gidelim, balık yiyelim, haydi vazgeçtim bir çay içelim, der. Hep bir şey istemek için arar.”* (s.89). Halil’in bu siteminden gelini de nasibini alır. Oğlunun onu da kendisine benzettiğini, asık suratlıının teki olduğunu söyler.

6. Anlattığı onca kötü şeyden sonra içinin karardığını söyleyen Halil: *“Resme bakmadan aklıma geleni yazdım yine.”* der. Resme baktığında ise: *“Röntgencinin biri uyuyan bir kadını seyrediyor”* (s.89). yorumunu yapar. Laf röntgencilikten açılmışken devam eder: *“Gerçi röntgencilik böyle ulu orta yapılmaz. Gizlice gözetlenir.”* (s.89). diyerek röntgencililiğin ayrı bir heyecanının olduğunu, herkeste bu huydan bir parça bulunduğunu söyler ve toplumsal bir analiz yapar: *“Rüzgarda açılan bir etekliğe kim dönüp bakmaz? Reflektir bu, bir meraktır. Psikolojide bir yeri vardır muhakkak. Onunki nasıl, diye merak eder insan. Gizledikçe, örttüğçe arkasındakine duyulan merak da artar. Ama bu işi ileri götürenler de vardır. Sırf bu iş için pusuya yatanlar, dürbün hatta teleskop alanlar biliyorum.”* (s.89). dedikten sonra günümüzde bu işin yerini televizyon programlarının aldığını belirtir. Milletten oy alabilmek için herkesin hayatının uluorta sergilendiği bu programlardaki kişileri

ve bunları izleyenleri ironik bir dille eleştirir: *“Ekranında herkes uyuyor. Yatağında uyuyanlar. Biz de evde uyuyoruz. Ulan, dedim kendi kendime, işte halimiz: uyuyoruz milletçe, karşılıklı, kaşına kaşına...Hayal içindeyiz.”* (s.89). der ve resimdeki kadının da böylesi bir uyku içinde olduğu izlenimine kapılır. Ancak odanın ortasında onu seyreden adamın duruşunu pek beğenmez. Bu duruşta bir yamanlık sezen Halil, onun bir fenalık edeceği zannında bulunur. Halil, adamdan önce bu fenalığı deneyenlerin olduğunu; ancak resimde boğulmak üzere olan adamlardan hareketle hepsinin de bir felakete sürüklendiğini düşünür. Ressamın bu önceki adamları boğulurken çizme sebebini bu fenalık düşüncesine bağlar. Bu nedenle izleyici konumunda olan adam elini çenesine koymuş düşünmektedir: *“nasıl etsem de şu kadının koynuna giriversem, diye.”* (s.90). Halil’in cinsellik teması üzerine oturttuğu bu yorum, cinselliğin doğası üzerine devam eder: *“Tabii bir şey erkeğin kadını, kadının erkeği istemesi. Ateşle barut misali. Yan yana durması kabil mi erkekle dışının? Fıtratımız belli. İnsanın içinde var.”* (s.90).

8. Bu cinsellik meselesi Halil’e Manyak Salim adında tanıdığı birini hatırlatır. Önceleri içip top sakal bırakan Manyak Salim’in sonradan tövbe edip Hacı Salim olma hikayesini anlatır. Onun cinsellik üzerine yaptığı konuşmalardan bahseder: *“eliyle diyaframını göstererek insanın buradan aşağısı hayvan, yukarısı insandır, diye. Bakın, derdi, buradan yukarıda ne var, yürek var, beyin var...Aşağısı boktur bok...Cinsi münasebeti de hayvanlara mahsus bir hal olarak tarif ederdi.”* (s.90). Halil, Salim’in aklının fikrinin o işte olduğu için böyle konuştuğunu belirterek tekrardan resme döner. Adamın kadının koynuna girip girmeyeceğini merak eder: *“Kadın da davetkâr. Bence uyumuyor bu kadın. Gözünün aralığından bakıyor*

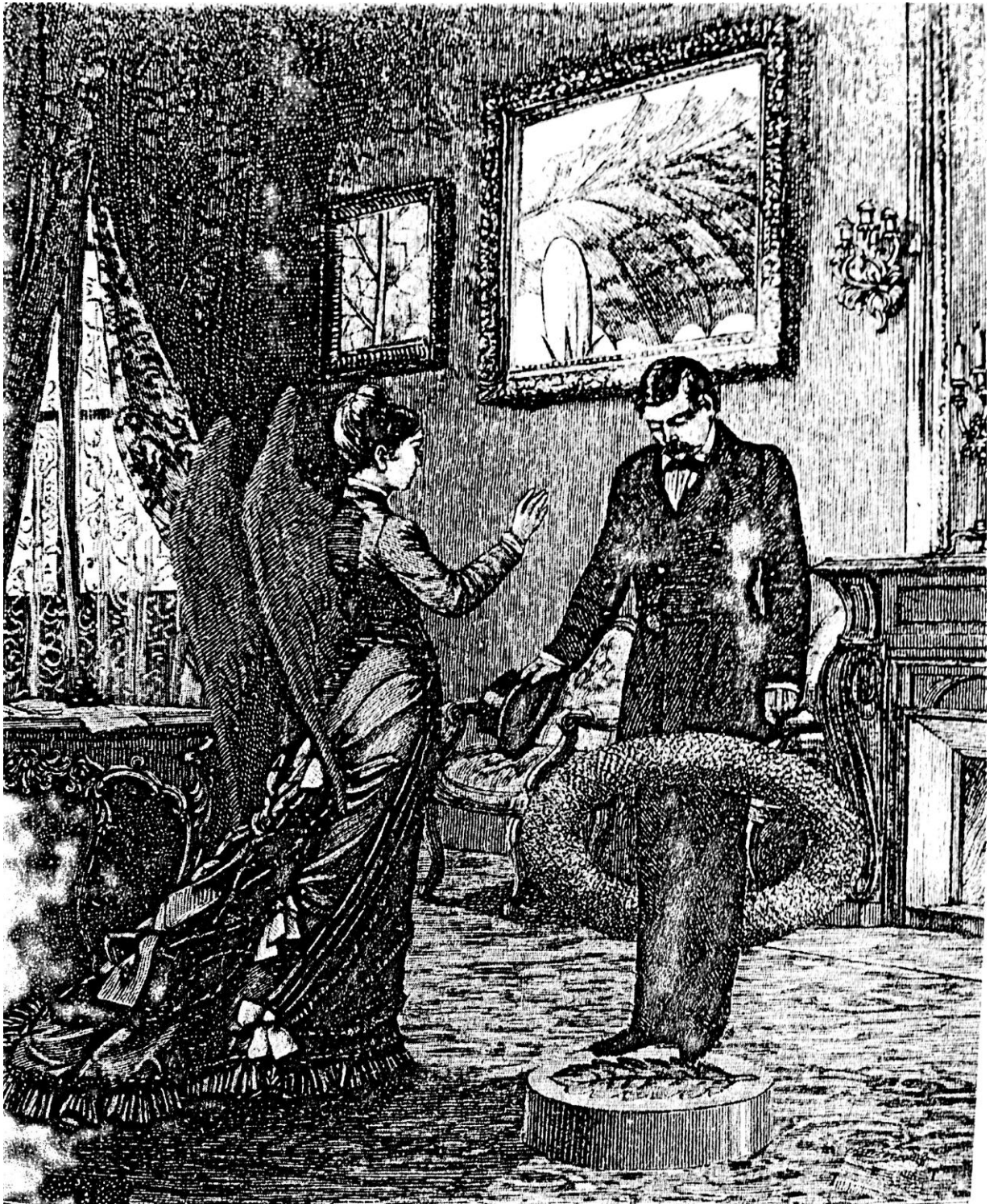
adama ne yapıyor diye. Adam da put gibi duruyor. Kadını bu yüzden iyice ateş basıyor, helmeleniyor, bir o yana, bir bu yana dönüyor, gerdanını, memelerini, baldırlarını gösteriyor ama farkında değilmiş gibi yapıyor. Adam hamle edecek ama, akıbetinden korkuyor. Ulan var bu işin içinde bir iş, diyor kendi kendine. Bu kadın bana yâr olmaz, diyor. Belki başkasının karısı...Belki de duldur. Olmaz mı, olur.” (s.90-91).

9. Resim Halil’e eskiden aynı dairede birlikte çalıştığı Şermin adında bir kadını hatırlatır. Resmin bu etkisinden yola çıkarak Şermin’i anlatır. Onun çok gösterişli, herkesi peşinden koşturan dul bir kadın olduğundan bahseder. Herkes tarafından dedikodusu yapılan bu kadın Halil’e karşı çok hürmetkârdır. Halil’i bir ağabey gibi gören Şermin’in kendisine nasıl açıldığını anlatır: *“Halil abi, demişti bir keresinde...Beni herkes fena kadın sanıyor, hiç arkadaşım kalmadı, erkekler başka bir şey umuyor, kadınlar kocalarını ellerinden alırım diye arkadaşlık etmiyor, çok yalnızım, demişti.”* (s.91). Halil, Şermin’in bu durumuna çok üzüldüğü için onu Boğaz’a yemeğe götürmüştür. İki kadeh de rakı içmişlerdir. Halil, o zamanlar Ayhan Işık gibi, incecik bıyıklı, briyantınli, siyah saçlı olduğunu söyleyerek yakışıklılığını belirtir. Şermin’in ona söylediği bir şarkının sözlerini yazar: *“Ey büt-i nev edâ olmuşum müptelâ / Âşıkım ben sana iltifat et bana / Gördüğümünden beri olmuşum serseri / Bendenem ey peri iltifat et bana / Hasılı bunca dem ben senin bendenem / Gel gel ey gonca fem iltifat et bana.”* (s.91). Bu şarkının ardından Halil kendisini ateşlerin bastığını söyler ve içinden: *“Bittin Halil...nasıl savuşturacaksın bakalım, kadına onca zaman abi gibi davrandın, şimdi sarhoş edip...”* (s.91). diyerek etrafa göz attığını, kendilerini gören birilerinin olup olmadığından

endişelendiğini söyler. Bu olayın ardından derin bir vicdan azabı duyduğunu belirten Halil yaşadığı ikilemden bahseder. Bir yandan henüz kundakta olan oğlu varken kendine böyle bir şeyi yakıştıramadığını, bir taraftan da Şermin'in ona doğru eğilip "Aşıkım ben sana iltifat et bana" dedikçe onu kollarına alıp iltifatlara boğmak istediğini ifade eder. Halil, o gün bütün gece boyunca Şermin'i düşündüğünü söyler. Karısı Zeynep'in bu durumun farkında olmadığına sevinip geceyi oğlu Ferhan'ın başı ucunda geçirmiştir. Kafası karışmış bir vaziyette, insanın yuvasını böyle dağıtabileceğini düşünerek Ferhan'ı kucağına almış ona sımsıkı sarılmıştır. Her şeyden habersiz bu küçük çocuğun fırtınalı bir denizde can simidi olduğunu söyleyerek hem kendisini hem de karısı Zeynep'i nasıl kurtardığını anlatır.

Halil bu resmin yıllar sonra Şermin'i hatırlatmasından duyduğu hayreti dile getirerek romanını bitirir.

4.1.4. Sali



4.1.4.1. Ayşe: Dişiliğin mistifikasyonu

Bugünün romanı Ayşe'nin içinde bulunduğu durumun bir değerlendirmesini yapmakla başlar. Yazmaya başladığı günden beri huzurlu olduğunu söyleyen Ayşe, cumartesi günü son bulacak olan bu projeyi kendi başına devam ettirmeyi düşünür. Bunun için resimlerin bulunduğu “Bir Merhamet Haftası” (Une Semaine de Bonte) adlı kitabı sipariş bile etmiştir. Böylece resimler üzerinde hem yazmayı sürdürebilecek hem de o kadar resmin içinden öğrencisinin neden bunları seçmiş olduğu konusunda düşünebilecektir.

Ayşe salı gününün örnek durumunda (bu sefer “olay” değil, “durum” kelimesini kullanır) öğlen aralarında kullandığı ofisinden bahseder. Ayşe'nin resimler hakkında yazmak için seçtiği mekan üniversitedeki ofisidir. Sadece burası kendisiyle baş başa kalabildiği bir yerdir. Kafasını dinlemek için kullandığı bu odayı bazen kilitlemek zorunda kalır. Kendi kendini neden odaya kilitlemek zorunda kaldığıyla ilgili bazı gözlemlerini aktarır. Kilitlemek dışında başka bir seçeneğinin olmadığını çünkü dışarıda onu bekleyen birçok insanın (bölüm arkadaşları, asistanları, öğrencileri, vs...) olduğunu söyler. Bundan dolayı ele geçmemek için kendisini odasına hapsetmek zorunda kalmıştır. Tecrit halinde var olabildiğini düşünmektedir. “*Zihinsel bir üretim yapmanın imkânsızlığı içinde kıvranan memur-hoca olmamak için kapatıyordu kapısını.*” (s.99). diyerek zihinsel üretimini ancak bu şekilde yapabildiğini vurgular. Buna bir sebep daha ekler. Bu şekilde davranmakla diğerleri üzerinde ulaşılmaz bir izlenim bıraktığını, dokunulmazlık kazandığını düşünür.

Ayşe'nin örnek durumda anlattıkları bir bakıma yorumlayacağı resmin de bir girişi olur. Resimdeki mekânın bir oda olması ve bu oda içinde iki kişinin bulunması ona kapatılma ve üretme eylemlerinin odağında bir kurgu oluşturmasına zemin hazırlar. Ayrıca mekâna ait özellik ve genellik ilişkisi bu kurgunun ana unsurlarından biri olur. Dolayısıyla resme bakınca aklına ilk gelen “mekânın kamusallık derecesi” (s.99) olur. Mekândan hareketle evin içini mahrem olarak değerlendiren Ayşe, bu mahremiyeti de kullanım alanlarına ve sıklığına göre gruplara ayırır. Buna göre; banyo-tuvalet genelde tek kullanıldığı için yüksek derecede mahremiyete sahiptir. Yatak odası mahremiyeti biraz daha az olan mekânlardır. Bir anda birden fazla kişi bulunabilir. Salon veya oturma odası ise evin kamusal alanını oluşturmaktadır. Misafirlerin serbestçe dolaşabildikleri tek yer olan bu alan mahremiyeti en az olan yerdir. Böyle bir açıklamanın ardından Ayşe resimdeki mekânla ilgili düşüncelerini ifade eder:

“Salon, evin toplumu kabul ettiği yerdir. Bu resimde evin sahibi olduğu izlenimi uyandıran kadın figürü ile ziyaretçi konumundaki erkek figürü salonun ortasında betimlenmiştir.” (s.100).

Salonun kamusalılığı o kadar baskındır ki dış dünya ile irtibatı bile kesilmiştir. Ayşe resimde, pencereden dışarının görülmediğine, sadece dışarının bilgisinin olduğuna dikkat çeker. Ona göre salon ile dış dünyayı birbirinden ayıran perde ve kalın tüllerdir, dışarıdan gelen sadece bir ışıktır. Dışarıda olanın ilk bakışta görülmediğini söyleyen Ayşe, duvarlara asılmış resimlerde gösterilen yaprak

şekillerinin en vahşi haliyle dış dünyayı/doğayı temsil ettiğini, evin sahibi olan kadının da bu bilgiye sahip olduğunu düşünür. Adamın üzerinde durduğu dairesel platformun da yaprak resmi ile işaretlendiğine ve adamın duruşuna da ayrıca dikkat çeker:

“Adamın gözleri kapalı ve ayakları yerden kesilmiş bir şekilde resmedilmesi onun ele geçirilmiş olduğunu anlatmaktadır. Bu ele geçirme kadının yarattığı bir etkidir.” (s.100). Adamın yaprak üzerinde durmasını, kadının adamı dış dünyanın bilgisi üzerine odaklamasına bağlar. Yapraklar dış dünyaya ait olan bilginin birer temsilidir. Ayşe yaprak temsillerinden hareketle *“örtünmenin arkaik simgesi”* (s.100).’ne ulaşır. Bu durumun kadının giysilerinden anlaşılacağını düşünür:

“Sadece ellerini, yüzünü ve kanatlarını açıkta bırakan bir giyim. Çıplaklığın sıkıca örtülmüş olması resmin merkezinde yer alan adamı kuşatan halkanın özelliğini daha da belirgin kılıyor.” (s.100-101).

Ayşe resimdeki her unsuru gerçekliğe uygun bir şekilde düşünürken adamı kuşatan bu halkayı gerçeküstü tek figür olarak niteler. Çünkü böyle bir halka ona göre ne gerçeklikte ne de insanlığın imgeleminde vardır; o kadar soyut bir nesnedir. Romanın başlığını oluşturan “mistifikasyon” sözcüğü *“anlaşılmasını güçleştirme, esrarengizleştirme”*¹²⁰ anlamına gelir. Ayşe’nin burada esrarengiz olarak bahsettiği durum kadının dişiliği, cinselliğe davetidir. Fakat bu cinsellik ya da cinsel arzu doğrudan verilmez. Ayşe resimdeki okumalarından bu arzunun hissettirildiğine

¹²⁰ Doğan Büyük Türkçe Sözlük

vurgu yapar. Adamın elinde tutmuş olduğu şapkanın duruşunu kadının vajinasına benzetir. Şapkayı vajinal bir imge olarak görürken şapkanın hemen yanında başlayan halkayı devasa bir deliğe benzetir. Adamın dikey duruşunun da bu halkanın içindeki fallusu (erkeklik organı) işaret ettiğini belirtir. Böylece adamın ayaklarının neden yerden kesilmiş olduğunu anlar: *“Bu, hem bir kendinden geçiştir hem de gerçeklikten çıkıp bir imgeye, bir işarete dönüşmektir.”* (s.101). Ayşe, arka planda duran şöminenin de merkezdeki vajinal halkanın imgesel ağırlığını pekiştirdiğini söyler:

“Şömine, evin merkezindeki büyük ağızdır. Hayatın kaynağı olan ateşin yanacağı bu büyük vajina göbek kordonuna benzeyen bacayla yukarıya, kutsal olanın mekânına bağlanır.” (s.101). Fakat Ayşe, şöminenin bu resimde merkezde olmamasından dolayı kutsalın alanına bu imge üzerinden varma çabasının zorlama olacağını düşünür. Ayşe, resmi ilginç kılanın sadece erkeğin vajinal etkinin içinde kendini kaybedişini anlatması olmadığını söyleyerek resimle ilgili başka bir detaya dikkat çeker: *“kadın elini erkeğe dokunmak üzere uzatmaktadır. Bu, dokunma öncesi bir anın resmidir. Erotik arzu, cinsel eylemi önceler.”* (s.101). Ayşe burada yapılanın, resmedilenin bir anlamda dişiliğin mistifikasyonu olduğunu söyler *“Vajinal olana aşırı anlam yüklenmesidir.”* (s.102). der.

Son olarak Ayşe, kaldıramayacağından fazlasını yüklenen dişil imgenin kılık değiştirdiğini söyler ve bunu üç madde halinde ortaya koyar:

*“ * Cinselliği kaba bir deliğe dönüşür, bu sayede varlığı kanatlı bir Tanrısallık kazanır.*

* *Abartılı vajinal imge, adamın üzerinde yükseldiği dünyevi platformun küçüklüğü ile zıtlık göstermektedir.*

* *Dışiliğın mistifikasyonu dünyayı küçültmektedir.*” (s.102).

4.1.4.2. Ali: Melek sanmıştım Şeytan’ı

Ali salı gününe resmin yorumundan önce Selcan’la yaşadığı tartışmanın sonuçlarını anlatarak başlar. Karısına her şeyi anlatacağına söz vererek onu eve dönmeye ikna etmiştir. Birçok şeyi anlatmak zorunda kaldığını belirten Ali karısına otomatik yazıyı, kendisine gelen resimleri göstererek böyle bir projenin varlığına onu inandırma mücadelesi verdiğini söyler. Ancak karısının en çok merak ettiği Pervin’dir. Ona Pervin’i sorduğunda: *“Bana Pervin’le yaşadıklarımızı en ince ayrıntısına kadar anlattırdı.”* (s.103). diyerek buradan Selcan’la arasındaki ilişkinin mahiyetine değinir:

“Selcan’la o kadar yıldır evliyiz ve onu hiç aldatmadım. Aklıma gelmedi, diyemem. Ama hiç beni çeken biriyle karşılaşmadım. Belki öyle biri çıksaydı aldatabilirdim. Bilmiyorum.” (s.104).

Ali’yi gerçekte böyle bir davranıştan alıkoyan, düzenini bozmaya cesaret edememesidir. Lafı Pervin’den Selcan’a getiren Ali günün romanını da böylece Ali-Pervin-Selcan üçlemesi etrafında kurgular. Fakat bu üçlemenin üçüncü ayağı olan Selcan, anlatılacak hikâyenin içinde yoktur. Tıpkı resimdeki iki kişi gibi Ali’nin bugünkü romanında da iki kişi vardır:

“Karanlık salonumuzda üç kişi gibiydik. Selcan başka biriydi sanki. Ondaki bu değişim bana da yansıyor, beni de değiştiriyordu. O karanlık odanın kapısı ardına kadar açılmış gibiydi. Orada Pervin, yirmi yıl önceki ben, hiç tanımadığım Selcan, gönderdiğin resimlerdeki gibi garip bir şekilde nefes alıyorduk.” (s.104).

Ali bu düşüncelerden sonra resme döner ve şimdiye kadar gönderilen resimler içinde kendisini en çok etkileyen resim olduğunu belirterek resimle ilgili düşüncelerini ifade eder:

“Melek kadının büyülediği adam! Ben miyim o? Önceki resimlerin çıktılarını yan yana koyup baktım bir süre. Aslında adamların hepsi farklıymış. Nedense ben onlara baktığımda hep kendimi görüyorum. Peki melek kadın kim?” (s.104).

Ali'nin bu soruya verdiği yanıt o kadının Pervin olamayacağıdır. Böyle bir şey Ali için mümkün değildir. Bunun sebebini reel âlemden anılar âlemine geçiş yaparak anlatmaya çalışır.

Salı gününün izleği şehvet üzerine kuruludur. Ali bu izlek etrafında geçmişte Pervin'le yaşadıkları ilişkiyi detaylarıyla birlikte anlatır. Birçok kere Pervin'le yatmıştır. Bu yatak ilişkisinin Ali'de yarattığı ego, Pervin'le sadece sevişmek isteyen biri konumunda olması; Pervin'in Ali'den ayrılmak isteyip başka birine âşık olması, Ali'yi cinsel zayıflığı yönünden ezmesi bunun neticesinde onu başka erkeklerle (Ali'nin oda arkadaşıyla) aldatması gibi düşünceler romandaki şehvetin

izleği olarak ortaya çıkar. Bu düşünceler etrafında resimdeki tahakküm edici kadın ile onun karşısında saygı duruşunu andırır bir pozisyonda duran adam tasviri Ali'nin hatırladıkları karşısında anlamlı bir hale gelir. Pervin'in Ali'yi aşağılayıcı sözlerinden sonra son derece kötü bir duyguya kapılan Ali, o anki hislerinden bahseder: *“Nasıl bir kızdı bu? (...) Koşarak bir yere doğru gidiyordum. O anda bir silahım olsaydı her yeri kan gölüne çevirebilirdim.”* (s.106). Bu olaydan ve o günden sonra Ali'nin hayatında yeni bir dönem başlar, okuldan uzaklaşır ve ileriki günlerde adını sıkça anacağı İlhan'la tanışır.

Resimdeki kadın bu nedenle Ali'ye göre Pervin olamazdı, bu yüzden resimdeki kadının da melek olma ihtimali bile söz konusu edilemezdi. Bu kadın olsa olsa şeytan olabilirdi. Böylece Ali'nin resme neden “melek sanmıştım şeytani” başlığı koyduğu daha iyi anlaşılmaktadır.

4.1.4.3. Yağmur: İçine kapanma

Üçüncü günün resmi bir ev içi tasvirinden oluşur. Bu tasvirde bir kadın ve ışıklı bir çemberin içinde duran bir adam vardır. Bu resim, Yağmur'un o günkü romanını “ev” teması etrafında kurgulamasını sağlar. *“Evimde mutluyum”* (s. 108). cümlesi de romanın akıbeti hakkında bir ipucu verir. Bu romanda Yağmur iki farklı mekân tasviri yapar. Bu mekânlar kendi ruh haline ve taşıdığı anlama göre birbirinden kesin çizgilerle ayrılır. Roman, ev ana mekânı etrafında kurgulanmış olup ev'in içerisi ve ev'in dışarısı şeklinde ikiye ayrılır. Bu mekânların Yağmur'un duygu dünyasındaki açılımı ise şöyle gösterilebilir:

Ev'in içerisi = Mutluluk + Hayal

Ev'in dışarısı = Korkunç + Gerçek

Yağmur evin içinde kendine göre bir dünya kurduğunu ve bu dünyanın içinde mutlu olduğunu şu sözlerle ifade eder: *“Her şey yerli yerinde.(...) Perdelerin arkasında kurduğum dünyam, kedilerim, battaniyelerim, yn kazaklarım, kalın oraplarım, sıcak orbam, ellerimi açıp açıp yakardığım dualar...”* (s. 108). Yağmur'un saydığı bu unsurlar kendisine huzur ve mutluluk verir. Yağmur bu yorumun ardından söylemek istediği asıl noktaya gelir. Resimdeki oda, adam ona babasını hatırlatır:

“Hepsi birleşerek bir adam oldular. Hayal. Işıklı bir çemberin içinden çıkıp geldiler. Birer birer. Babamı hatırlatsınlar istedim.” (s. 108).

Resimdeki adamın etrafını saran çemberin işık, Yağmur'a babasını hatırlatır. Işık, insanı karanlıktan aydınlığa çıkaran, ona bir bakıma ferahlık sağlayan bir madde olarak önem taşır. Yağmur'un babası gerçekte yoktur; ancak bu işık sayesinde baba bir mevcudiyet kazanır. Bu mevcudiyetle birlikte kendisine huzur veren, kendisini mutlu eden her şey o işıklı çemberin içinde var olur. Bu nedenle yağmur babasını evin içinde bir huzur, rahatlık ve güven timsali olarak düşünür. Ona göre bir evde bunlar varsa, bir evde baba varsa her şey yerli yerindedir ve insan bununla daima mutlu bir şekilde yaşar. Resimdeki adam tasvirinden hareketle babasını hatırlayan Yağmur, onu bir evin içinde anlatarak aynı zamanda “mutluluk” ve “hayal”

kavramlarına göndermede bulunur. Evin içinde olan her şey mutluluk kaynağıdır; ancak o mutluluğun içindeki baba hayaldir; sadece mutlulukla hatırlanan bir hayal. Yağmur bütün bunların hayal olduğu gerçeğinin de farkındadır. Korkutucu olarak vasıflandırdığı dış dünyada birilerinin varlığından rahatsızlık duyar. Bu birilerinin kimler olduğunu açıkça söylemez; fakat onun ifadelerinden bunun gerçek dünyanın içinde ona acı veren, onu hayallerinden koparan her şeyi anlamak mümkündür. Gerçek, Yağmur için hayalin tam zıddıdır. Gerçeğin içinde kendini güvende, huzurda hissettiği evi, hayalleri, babası, mutlulukları yoktur. Bu nedenle de dışarı korkutucudur: “*Oysa kapıların dışında gerçekler vardı. Korkutucu. Onlardan kaçtım, işte şimdi hayallerle oynuyorum.*” (s. 108). diyerek gerçeğin bu korkutucu yanına değinir ve bunlardan kaçıp hayale sığındığını söyler. Dışarıdaki rahatsız edici gerçeklere karşı koyamadığını, onların kendisini nasıl alt ettiğini şöyle anlatır: “*Birileri kapımı aşındırıyor örneğin. İçeri girmek istiyorlar. Hayır, diyemiyorum, susuyorum.*” (s. 108).

Yaşamış olduğu sessizliğin, etrafındakilerce yanlış anlaşıldığını ve çaresizce nasıl teselli edildiğini ise “*Sessizliğimi yanlış anlıyorlar. İçine kapanma, diye fısıldıyor adamlar, saçlarımı okşuyorlar kapıların altından uzattıkları elleriyle.*” (s.108). cümleleriyle dile getirir.

İçeride hayaller, dışarıda gerçekler vardır. Hayalin bütün o güzelliğine karşın gerçeğin o çirkinliği daha baskın gelmekte, kapalı kapıların altından içerilere kadar sızıp Yağmur’un hayatına girmektedirler. Yağmur, bilinç akışıyla yazmış olduğu romanını başladığı cümleyle bitirir: “*Oysa ben evimde mutluyum.*” (s. 108). Proje

yazarın göndermiş olduğu resimde pencereden dahi dışarının görülmemesi, resimde dış dünya ile bağlantı kurabilecek hiçbir unsura yer verilmemesi Yağmur'un bu şekilde yorumda bulunmasına neden olmuştur.

.....

Salı günü için yazdığı bu romanının ikinci bölümüne Yağmur, yazdıklarının kendisini nasıl hayrete düşürdüğünü, aslında böyle biri olmadığını itiraf ederek başlar. Bu itiraf, resimlerin Yağmur'da bilinçaltını harekete geçirdiğinin, Yağmur'u bu dünyadan koparıp bambaşka bir dünyaya attığının bir göstergesidir. İkinci bölümün romanında Yağmur, şuurlu bir şekilde geçmişini hatırlar ve ona özlem duyar. Yazar kuzeninin kitaplarını okurken onun yüzünün gözlerinin önüne geldiğini, hikâye kahramanlarının hep kuzeninin kendisi olduğunu söyleyerek bu özlemi şöyle dile getirir:

“(...) hep seni, kendimi, hep Beşiktaş'taki küçücük aile evini hatırlıyorum. İki haneli o ev. İki kardeşin kurduğu ama zamana dayanıksız o küçük dünya.” (s.109).

Geçmiş, Yağmur'un anılarında hep mutlu ve hüznü bir şekilde yaşamaktadır. O küçücük, rutubetli eve rağmen *“Ama mutlu. Mutlu muyduk sahi?”* (s.109). sözleriyle bu mutluluğu ve hüznü bir arada hisseder. Geçmişe dair güzel şeyler hatırladığını ancak kötü olaylar da yaşadığını şu sözlerle belirtir: *“Senin evden ayrılman mesela.(...) Sonra babalarımızın ölümü.”* (s.109). Yağmur'un birinci bölümde yazmış olduğu romanı ikinci bölüme kaynaklık eder. Birinci bölümde

babasından bahsetmesi, babasının varlığı ile mutluluğu yokluğu ile mutsuzluğu düşünmesi romanın ikinci bölümünde babasının ölümünden söz etmesi ile noktalanır.

4.1.4.4. Halil: İçeride daha ne benler var

1. Halil'in oğlu, babasına bu yaşında okuma yazmayı yakıştıramaz. Bunun farkında olan Halil eskiden ne kadar çok yazar-şair arkadaşının olduğunu söyleyerek Türkiye'deki yazar sayısının azlığından bahseder ve diğer milletlerle Türk milletini tefekkür bakımından karşılaştırır: *“Biz daha çocukluk evresindeyiz tekâmülün. Bazı milletler geç gelişiyor. Mesela Avrupa yaşlandı artık, olgunlaştı, duruldu. Amerika genç, yerinde duramıyor, her yere, her şeye saldırması bundan. Biz ise çocuklukta hâlâ. Çocuk gibiyiz. Dikkatimizi toplayamıyoruz, aklımız fikrimiz eğlencede, futbolda, dansa, şarkıda, türküde.”* (s.110-111). Millet olarak hayatın realitesini idrak edemediğimizi düşünene Halil, etrafımızın da çeşit çeşit devlerle, perilerle, canavarlarla dolu olduğunu söyler: *“Bir zamanlar komünizm umacısı ile korkutulduk, şimdi şeriat, yarın artık ne çıkarsa bahtımıza.”* (s.111).

2. Bütün bu konuşmaların ardından resim konusundaki düşüncelerini dile getirir. Resme baktıkça aklına ne çok şey geldiğini söyleyerek bunun resmin bir başarısı olarak addeder. Böylece farklı bir konu etrafında konuşmaya başlar. Modern resim ve ressam hakkındaki düşüncelerini dile getirir. Resimden anladığını fakat modern resimden zerre kadar hazzetmediğini belirtir: *“Ben yaptım oldu, diye bir şey çıkarmışlar, ne yaparlarsa sanat oluyor. Oluyor mu gerçekten? Yoo, sadece vakit geçiriyor. Yarına kalıyor mu? İnsanlara bir şey ifade ediyor mu? Hayır, kesinlikle*

hayır.” (s.111). Halil’in modern resme ve ressama yönelik bu tenkidi yerini, gerçek sanat eserlerini yapan ressamın övgüsüne bırakır: *“Bir Rembrandt, bir Michelangelo olabilir misin? Ben ona bakarım. Adamların eserleri aradan bin yıl da geçse, on bin yıl da geçse güzelliğini koruyor. Kim bakarsa baksın, isterse hayatında ilk defa bir resim görüyor olsun muhteşemliği karşısında alıklaşır, büyülenir.”* (s.111). Gerçek sanat eserlerini ortaya koyabilmek adına sanatçıların hayatlarını bu işe nasıl adadıklarını şöyle anlatır: *“Daha güzel heykel yapabilmek için kadvraları kesip bakıyorlarmış hangi adale nereden geçiyor, nasıl bağlanıyor diye. (...) ince ince, bir cerrah gibi, bir atom fizikçisi gibi çalışmış adamlar.”* (s.111). Ancak böyle çalışılmış eserlerin hayranlık uyandırabileceğini söyleyerek gerçek sanat eserinin değerini ortaya koyar.

2. Sanat eserinden laf açılmışken eskiden beri kurduğu bir hayalini anlatır. Bir Avrupa seyahatine çıkıp müzeleri gezmeyi çok istediğini fakat bunu hiç gerçekleştiremediğini belirtir. Sultanahmet’te kendinden yaşlı insanların Hacca giden kabileler gibi otobüslere doluşup gezdiklerini söylerken sözü Hac seyahatine getirir. Günümüzde Hac seyahatinin tek bir yere doğru yapılmamasını üstelik bunun da uçakla değil otobüsle, trenle, gemiyle olması gerektiğini söyler.

3. Halil, Hac yolculuğuyla ilgili düşüncelerinden hareketle eskiden yapılan yolculukların ne kadar zor olduğunu anlatarak konuya başka bir açıdan devam eder. Yolculuk esnasında asıl maceranın amaca ulaşmak değil, o amaca ulaşmaya çalışırken başına gelenlerin olduğunu söyler. İnsanların yolculuk yaparken tecrübe

kazandığına inanır. At sırtında yolculuk yapmanın hiç de kolay olmadığını, insanın başına her türlü belanın gelebileceğini düşünür. Bu yüzden her gidenin ardından dua okunduğunu söyler. Ninesinin her gün işe giden babasının ardından su döküp dualar etmesini hatırlayarak o dönemin zorlu koşullarından bahseder.

4. Halil, “*aklıma geleni yazıyorum konuşur gibi. Çocuğun işine yaramayacak böyle yaparsam.(...) Resme bakıyorum, hakikaten aklıma neler geliyor neler.*” (s.112). diyerek çenesinin iyice düştüğünün farkına varır. Dikkatini resme yoğunlaştırır. Resmi bir tiyatro sahnesine benzetir. Kadının kıyafetini kanatlı bir kostüm olarak yorumlar. Kanat tasviri onda melek çağrışımı yaratır. Ancak kadını melek olmak için biraz yaşlı bulur. Böyle bir piyesi kimsenin seyretmeyeceğini düşünerek kadınla adamın kendi aralarında oynadığı bir oyun izlenimine kapılır. Adam kadına karşı aşırı derecede hürmetkârdır: “*Sustalı maymun gibi selamlıyor kadını. Kart melek de elini uzatmış, sanırsın takdis ediyor, paye veriyor. Benim fikrimce adamın kibarlığı sahte.*” (s.113). Adamın bu sahte kibarlığı Halil’e Erdoğan Bey adında eski bir tanıdığını hatırlatır. Resimdeki adam gibi aşırı kibar insanlardan çekinmek gerektiğini, böylelerinin yeri gelince külhanbeyi olabileceğini bu Erdoğan Bey’in şahsından hareketle açıklar. Son derece kibarlık gösterilerinde bulunduğunu söylediği Erdoğan Bey’in evdeyken karısını nasıl dövdüğünü anlatır. Bilmeyen birinin buna asla inanmayacağını belirterek konuyu tekrar resme getirir: “*İşte resimdeki adamı o çift karakterli ruh hastası Erdoğan Bey’e benzettim.*” (s.113).

5. Erdoğan Bey’in kişiliğinden hareketle kendi kişiliği ile ilgili yorum yapar. Bazılarının kendisini gizlemek hususunda özel bir yeteneklerinin olmasına karşılık

kendisinde böyle huyların hiç olmadığını, ne ise o olduğunu ifade eder. Düşündüğünü anında söylediği için karısının kendisi *hakkında* “*sen mecliste olsan iki günde kapıya koyarlar, biraz politik olsan ya.*” (s.113). dediğini söyleyerek politik olmanın yalan söylemek olduğunu düşünür. Güzele güzel, doğruya doğru demeyi bir erdem sayar. Her aklına geleni de söylemediğini belirterek akıl ile insan arasındaki ilişkinin boyutunu ortaya koyar: “*akıl insanın hizmetkârı olmalı. Eğer ki insan aklının hizmetine girerse, o adamın vay haline!*” (s.114) der. Bazen içindeki sese kulak verip onu dinlediğinde etrafının ne tuhaf hayallerle, vehimlerle dolduğuna şaşıtığını belirtir ve: “*Doğrudur Yunus’un dediği, bir ben var, bir de benden içeride başka bir ben. Doğru ama eksik söylemiş eski zaman insanı. Bir ben var, içeride daha ne benler var!*” (s.114) der. Deliliğin de bu benlerin dizginlerini elden kaçıncaya ortaya çıktığını iddia eder. Benlerin dizginlerini elden kaçıran insan içindeki seslerin kölesi olurken kendisinin asla böyle bir köle olamayacağını söyler. Bir umum müdürü gibi bütün sesleri dinlediğini ancak son kararı yine kendisinin verdiğini ifade eder. İnsanın en büyük şahsiyet tekamülünün bu mücadeleden geçtiğini düşünür.

6. Halil bu yorumların ardından bu resimleri yapan sanatkarın da böyle bir mücadelenin farkında olduğuna inanır ve şahsiyetini olgunlaştıramamış bir sanatkarın durumunun nasıl olduğunu izah eder. Böyle bir olgunluğa erişememiş sanatçının sanatını da ham bulur ve şöyle bir mukayese yapar: “*İki yaşındaki sübyan sabi daha samimidir sanatında. Kakasıyla duvarlara resmettikleri daha çok sanattır bunlarla mukayese edilince.*” (s.114). Halil, hokkabaz gibi poz vermiş Erdoğan

Bey'e benzeyen adama bakıp onca şeyler düşünmüş olmasına şaşarak, serbest yazının insana ipini koparmış deli danalar gibi koşturarak neler yazdığını belirtir.

7. İpini koparmış deli dana deyiminden hareketle Avrupa ile Türk toplumunu karşılaştırdığı başka bir konuya geçer. İspanyolların bu deli danalara eğlenerek baktıklarını sonra da şişleri sırtlarına saplayıp işlerini bitirdiklerini söyleyerek aynı olayı bizim yapmamız durumunda Avrupa Birliği'ne alınmayacağımızı belirtir. Dahası vahşi diye adımızın çıkarılacağını düşünür. Kurban kesme üzerine uzunca bir konuşma yapar. Bizim kurban kesmemizi kötülük, vahşet olarak algılayan Avrupa toplumunu eleştirir. Müslümanlıktaki kurban ibadetinin ne amaçla yapıldığını açıklar.

8. Konudan konuya geçtiğini fark eden Halil yine: “Daldan dala atlıyorum ama resme bakınca önce bir şey geliyor aklıma, sonra başka şey. Bazı şeyleri yazamadan bakıyorum mevzu başka yere kaymış.” (s.116). diyerek anlattıklarının asıl amacıyla ilgili olmadığını da belirtmiş olur. Resme tekrar baktığında adamın etrafını saran halkayı can simidine benzetir ve bunun başlı başına bir mesele olduğunu düşünür: “*Denize girerken çocukların kullandığı şambrellere benziyor. Komik. Adam ne demek istiyor bu şekilde? Hanfendi gözlerinizin denizinde boğulmamak için bakın can simidine sarıldım!*” (s.116). Alaycı bir üslupla resmin yorumunu yapan Halil, yine Erdoğan Bey'e döner. Öylesine güzel hem de Boşnak güzeli olan karısını ancak laf yapan ağzı sayesinde elde ettiğine ihtimal verir. Elini sallasa ellisini bulacak kadar güzel olan bu kadının bir kere Erdoğan Bey'e

kapıldığını, o zamanlar boşanmanın şimdiki gibi kolay olmadığını söyler ve günümüzde insanların hemen boşanabildiklerine, hakimlerin de bu tür vakalardan bıktıkları için her geleni boşadıklarına değinir. Resimle ilgili olarak son yorumu şöyle yapar: “*Erdoğan şambrelden simit takmış gelmiş de kadın boş mu durmuş; o da kanat takmış, ben melek gibi kadını, diyor.*” (s.116). Resimdeki figürleri Erdoğan Bey ve karısına benzeten Halil, onların kendi aralarında anlaştıktan sonra kimseye laf düşmeyeceğini belirterek bugünkü romanını noktalar.

4.1.4.5. Akın: Kızıl ölümün maskesi

Hayatta kendinden başka tutunacak kimsesinin olmadığını söyleyen Akın ilk satırlarında bu yalnızlığını dile getirerek günün romanına başlar:

“Arayınca bulunuyor.

Beni kimse bulmuyordu.

Kendimde kayıptım.” (s.117).

Kendisini aranmayacak derecede değersiz gören Akın bu yüzden kendinde kaybolup gider. Bu yalnızlığın içinde artık adını unuttuğu birinin dokunuşunu özler olmuştur.

Ölüm, Akın’ın bugünkü romanında işlediği bir temadır. Bu temanın oluşmasında resmin önemli bir etkisi olmuştur. Resimdeki yapraklar hışırtılı bir sonbahar imgesi yaratırken sonbahar imgesinin ölümü hatırlatmasından hareketle

ölümü yeni bir başlangıç olarak düşünür. Yaprakların hışırdadığını düşünen Akın, bu imgenin etkisiyle resmin kendisindeki izlenimine değinir:

“O hışırdayan ölüm meleğinin kanatları.

Kurtarıcı beklemek büyük yanılgı.” (s.117). diyerek içinde bulunduğu durumdan kurtulmanın imkânsızlığını dile getirir.

Akın diğer günlerde olduğu gibi bugün de başkalarının dünyasında yaşadığını anlatır. Kendisi gibi olmayıp olduğundan başka türlü gözüken, başkalarının düşüncelerine göre yaşayan birisi olmak onun bile isteye yaptığı bir tercihtir. İçinde bulunduğu bu durumu *“gönüllü bozgun”* (s.118). sıfatıyla ifade ederek başarısızlığını, bu başarısızlığa bizzat gönüllü olduğunu vurgular.

Akın’ın tehlikelerden uzak, yalnız başına, sırf kendini düşünerek yaşaması ona geçmişteki bir hocasını hatırlatır: *“Totoloji, demişti derste hoca, büyük bir özsevgisidir.”* (s.118). Hocasının bu sözü ile kendindeki bencilliği, ben merkezliliğini teyit eder. Daha sonraki satırlarda bu hocasından bahsetmeye devam eder. Bu satırlarda Akın’ın tren sözcüğünü kullandığı görülür. Tren, ilerleyen günlerde de sıkça karşılaşılan bir sembol haline gelir: *“Eski bir tren kompartımanında rastladım sonra.”* (s.118).

Akın, tren sözcüğünü kullanarak bir imge yaratmaya çalışır. Bu imgeyi daha iyi anlayabilmek için trenin bir insanda nasıl bir anlam ifade ettiğine bakmak gerekir. *“Tren, insandan insana gider, ama önce insanın içindeki insana gider, oraya bir iç yolculuk gerçekleştirir, sonra oradan diğer insanlara doğru yola çıkar, içimizden*

*geçer, içimizden gider, içimize döner. Trenin insandaki son durağı, iç istasyondur. Bir yüzleşme de sayabilirsiniz hiç bitmeyen bir görüşme de.”*¹²¹ Akın’ın sürekli trenden bahsetmesi Ergülen’in söylemiyle kendi iç dünyasına yaptığı yolculuğun bir sembolü olarak düşünülebilir. Önceleri mecburiyetten sahte bir kimliğe bürünmesi, sonra bu kimliğin sahteliğine kendini inandırması, içinde bulunduğu rolü benimsemesi, bazı gerçeklerin bu oyunu bozmaya çalışması ve daha birçok neden Akın’ın tren yolculuklarının bir izahıdır. O, kendince bir iç yolculuğa çıkmıştır. Bu yolculukta yaşadığı, gördüğü olayların her biri onda bir yüzleşmeyi, geçmişe dönmeyi gerekli kılmıştır. Bindiği trenin kompartımanında eski bir hocasıyla karşılaşması onda bir korku yaratır. Delirmiş olduğunu düşündüğü bu hocasının kendisini tanımasından korkar. Çünkü bu hoca asıl Akın’ın, Akın’ın hakikatının bir sembolüdür. Akın’ın maskesiz halidir. Akın, bir gün bu hocasına, aslına, dönüşme ihtimalinin tedirginliğini duyar. Bu gerçekle yüzleşmek istemeyen Akın, başka bir kompartımana geçmek ister. Böylelikle gerçeklerden kurtulabileceğini düşünür.

Resimdeki adamın kostümü Akın’da kostüm imgesi yaratır:

“Parti için aradığım kostüm çoktan kiralanmıştı.

Kızıl ölümün maskarası oldum ben de.

Kostümcünün elinde son kalan imgeyi geçirdim üzerime.” (s.119). Kostüm, burada sembolik bir anlamda kullanılmıştır. Kostüm: *“sinema ve tiyatrodaki rol gereği giyilen kıyafetlerin genel adı”*¹²² anlamına gelir. Kelime Fransızca bir topluluğa özgü resmi giysi anlamında kullanılırken Latince de benimsemek, kendine mâl etmek anlamlarına gelmektedir. Sözcüğün bu anlamlarına bakıldığında Akın’ın

¹²¹ Yusuf Çopur’un Haydar Ergülen’le gerçekleştirdiği söyleşi
www.edebiyathaber.net/yusuf-copurun-haydar-ergulenle-gerceklestirdigi-soylesi

¹²² Türk Dil Kurumu (TDK).

bir oyun sahnesi içinde yer aldığını, bu sahneye uygun kıyafetler giydiğini, bu kıyafetleri benimsediğini, tamamen kendisinin dışında bir “kendi” olduğunu düşünmek mümkündür. Kızıl ölümden kast ettiği daha önce de sözünü etmiş olduğu resimdeki kadındır. Bu kadını ölüm meleği olarak düşündüğü için resimdeki kompozisyon onda sonbaharın da etkisiyle kızıl ölüm imgesi yaratır.

Okul yıllarına dönen Akın, okul bittikten sonra her şeyin çabucak dağıldığını, bazılarının ise ortada kaldığını söyler. Lafın burasında aklına yine Süsen gelir. Onu götürdüklerini söyleyerek zamanın insanlarına suç potansiyelinin suçtan daha korkunç göründüğünü belirtir:

“Süsen çok eski ve yanlış bir hikayeydi.

Mülkiyete karşıydı.” (s.119).

Akın bir kez daha tren imgesine döner. İnsanın kendi içinde, kendi benliğinde bir yolculuğun sembolü olan tren, bu sefer Akın’ın zihninde farklı bir imge oluşturur. İnsanın tren yolculuğunda hiç kaybolmadığını belirterek trenlerin güvenilirliği ile ilgili bir saptamada bulunur: *“Yol bellidir. / Başı sonu demir, ucu bucağı demir.”* (s.120). Gidilecek yerin belli olması rahatlığıyla kaybolma endişesi yok olur. Aynı zamanda trenin sabit bir hat üzerinde, kendinden başka bir araç olmaksızın ilerlemesi bu emniyette olma hissini artırır. Tren sarsıntıları, sesleri arasında *“içinden düşünen insanlar”* (s.120). sürekli bir yolculuğun içindedirler. Düşünceler sarsıntılarla birleşerek geçmişin ve geleceğin istasyonlarına doğru ilerler:

“Geçmişte bir yerde delirmiş bir hoca.

İçinde büyük korkular taşıyan genç bir adam.

Ben.” (s.120).

Resme tekrardan bakan Akın, kendindeki izlenimlerini aktarır:

“Önümü ilikliyor, zarif bir selam veriyorum.

Elini uzatıyor.

Üç şartım var, diyor aşk.

Bir: Diğer iki şartımı bilmeksizin kabul edeceksin.

Tereddüt etmeden evet diyorum.” (s.120).

Akın resimdeki adamı kendisi olarak düşünür. Karşısındaki kadın ise aşk'ın bir sembolüdür. Kadın ve adam arasındaki koşul, kadının yani aşk'ın gücünü yükseltirken adamın bu koşulu tereddütsüz kabul edişi adamı, kendisini, garantiye alma ihtiyacını ortaya koyar.

4.1.4.6. Erol: Alev alabilir

Bugünkü roman, Stefan Zweig'in *Sabırsız Yürek* adlı eserinden bir alıntı ile başlar. Alıntının içeriği öykücünün öykülerini nasıl yarattığı düşüncesiyle ilgilidir. Bu alıntı aynı zamanda Erol'un bundan sonraki günlerde yazacağı romanlarının da rotasını tayin eder. Stefan Zweig'in yazısı Erol'un diğer yazma eylemlerinin çekirdeğini oluşturacağından bu yazının içeriğindeki detaylar Erol'un romanını

anlamak adına önemlidir. Zweig, yazarın hayal dünyasında sürekli yeni öyküler yarattığını sanmaktan daha yanılıcı bir düşünce olamayacağını söyler:

“Gerçekte hayalinde öyküleri kendine çağırarak yerine, gelişmiş gözlemleme ve dinleme yeteneklerinden faydalanarak çevresindeki figürlerin ve olayların kendini çağırmasına izin vermesi yeterlidir.” (s.121).

Erol bu alıntının ışığında farklı bir şekilde düşünmeye başlar. Bugüne kadarki yazdığı yazılarında içinde bulunmaktan duyduğu rahatsızlığı bırakır ve artık oyuna girmeye gönüllü bir oyuncu haline gelir. İlk iş olarak da kendi kurguladığı hikâyenin romanını yazar. Zweig’in da belirttiği gibi öyküyü kendine çağırmasın, çevresindeki figür ve olayların kendisini çağırmasına izin verir.

Erol üçüncü resim geldiğinde eski dostuna haksızlık yaptığını anlayarak ondan özür diler. Yazdıklarını okuduğunu ve derin bir utanca gömüldüğünü söyler. *“ifade etmek istediklerimi dile getirememişim.”* (s.121). diyerek yanlış anlaşıldığını düşünür. Buna rağmen içinde bulunduğu bu projenin kendisini olumsuz etkilediği yolunda bir kanıya kapılır.

Erol, bir önceki gece gördüğü rüyasını anlatır. Rüyasında bir mangada askerdir. Diğer askerlerle birlikte pusuya yatmış bir şekilde bir köy evini gözetlemektedirler. İri yapılı, şişman bir askerin, sigara içemediğini düşünerek, durmadan ot çiğnediğini söyler. Erol birden yazar arkadaşını fark eder. Arkadaşı pür dikkat eve bakmaktadır. Parmağı tetikte, tüfeğini eve doğrultmuş, kıpırdayan

olursa tetiğe basmaya hazır bir vaziyettedir. Neden sonra Erol, silahsız olduğunu anlar. Üniforması da yoktur. Üzerinde mayo ve yazlık gömlekle savaş karşıtlarındanmış izlenimi veren görüntüye sahip olma korkusu yaşar. Erol, arkadaşına bakınca orada duranın gerçekten arkadaşı olmadığını, onun bir maketinin olduğunu anlar. Arkadaşı meğer kendine benzeyen bir maket yapıp gitmiştir. Şişman askerin de bir maket olduğunu, bir çuvalın içine doldurulmuş otlardan imal edildiğini anlar. Çiğnediğini zannettiği otları aslında çiğnemediğini, o otların ağzından, burnundan, kulaklarından fişkırdığını söyler. Sigara içmemesinin nedenini de alev alabilecek olmasına bağlar. Derken Erol uyanır:

“Ne dersin? Senin deneyin bir parçası olabilir mi bu rüya?” (s.123).

Erol’un rüyası, onun proje içindeki rolünü birden değiştirir. Rüyanın etkisiyle rüya kavramını sorgulamaya başlar ve rüyaların önemine değinir. Akılla, hesapla kurulan metinlerin aksine rüyaların özgür ve özgün bir kurgusunun olduğunu söyler. Bu kurguyu aklın devre dışı kaldığı özgün bir deneyim olarak tarif eder. Rüyaların her gece yaşanmasına rağmen özgün bir anlatma biçiminin olduğunu, arkadaşının gönderdiği resimlerde de benzer bir şekilde özgürlüğün bulunduğunu söyleyerek bu rüyanın bir işaret olduğunu düşünür. Yazarın projesine katılmakla daha önceden varlığının farkında olmadığı düşüncelerine ulaşmak için bir yol bulabileceğine inanır. Rüyasının anlamını sorgulayan Erol, cevap verebileceği tek bir soru olduğunu düşünür:

“Bu işte beraberiz! (...) saf bir şekilde giriyorum oyuna. Sen de bir şekilde saflığını korumayı başarıyorsun. Üniformanı bir makete giydirip kaçmışsın savaş alanından. Ne anlamalıyım bundan? Senin gördüğün gibi biri olmadığını mı? başka kılıklar içinde her an ortaya çıkabileceğini mi?” (s.124-125).

Erol, ancak bu rüyanın devamını gördüğünde bu gizemi çözebileceğini söyler. Ancak bu rüya üzerine kafa yormadan önce arkadaşına bir itirafta bulunur. Daha önceki yazdıklarını okuduğunu, kinini kusmak için sanki yıllardır bu anı beklediğini söyler. Yazdıklarında samimi olmakla birlikte bunları söylemenin sırası olmadığını belirterek şunları ekler:

“Belki içinde bulunduğum ruhsal durumu anlamana yardımcı olmuştur. Başaramamış birinin acılı sözleri olarak okunduğundan eminim.” (s.123).

Kendi durumunu acıklı olarak niteleyen Erol, bu durumun o satırlarda açık seçik görüldüğünü ifade eder. Asıl derdinin edebiyatı çok ciddiye almış olmasından kaynaklandığını belirtir. Neden edebiyatla, kurgulanmış hikaye ile bir sorununun olduğunu bilememekle birlikte şöyle bir varsayımda bulunur:

“sanırım çok fazla anlam yükledim zamanında, çitayı çok yukarılara koydum ve...yani demek istediğim, her satırı çok çok önemli, benzersiz, harika olan bir metin olmayacaksa yazmak neye yarar ki?” (s.123-124).

Böyle bir düşünceye saplanıp kalan Erol, anlattığı gibi bir metin yazmanın imkansız olduğunu, imkansızın peşinde koşarken edebiyatın dışında başka coğrafyalarda kendini bulduğunu dilde getirir. Bu sözlerin ardından, bugünkü romanına, ki o buna mektup der, bir rüya ile cevap vermenin tesadüf olmadığını belirtir. Bu rüya sayesinde Erol, iki gündür ters cevaplar veren o adamın nasıl da kolayca uyumlu bir oyun arkadaşına dönüştüğünü görür. Kendisinin ve arkadaşının eski oyun arkadaşları olduğunu, araya giren zamanı sadece yazının değiştirebileceğini belirtir. *“Tut ki bir rüyanın içindeyim. Tut ki senin şu ana kadar pek de bilmediğin gerçek hayatımı bırakarak (bir maketimi bırakmışım korkuluk niyetine) uzun ve çılgın bir rüyanın içine dalmışım gönüllü olarak.”* (s.125). der ve bu oyundaki, projedeki, yerini ortaya koyar.

Erol’un bundan sonraki yazacağı her roman, bir rüya âlemi atmosferini yansıtır. Başkaları da kendisine anlatsın diye rüyalarını anlattığını söyler ve yazısının başındaki Stefan Zweig’in alıntısıyla başladığı gibi romanını bitirir: *“Anlatana anlatılır.”* (s.125).

4.1.4.7. Deniz: Kafesi dışı kuş yapar kanatları takma olsa bile

“KALABALIK SÜSLÜ ODA PENCERESİ PERDELİ FİSTOLU EŞYASI OYMALI ŞÖMİNESİ YARIM DUVARLARINDA RESİMLER YAPRAKLARI BAŞKA DÜNYANIN BİR ADAM MÜSVEDESİ SELAM VERİYOR HİPNOZ UYKUSUNDA KANATLI KADIN BAŞROLDE” (s.126).

Deniz'in bugünkü romanının temasını şehvet oluşturur. Geçmişte aşık olduğu adamı arzulama, hayalinde yaşatma, mutsuz hayatı, kocasına karşı sevgisizlik bu tema etrafında dile getirdiği duygulardır. Resimdeki kanat ve halka onda farklı çağrışımlar yaratır.

Gece vakti kaldığı yerden yazmaya başlayan Deniz, kendini bir saat gibi kurgulanmış hisseder. Kadının kanatlarından hareketle bir mutluluk duygusuna kapılır. Fakat bu kanatların bilinen manada bir uçuş eylemi gerçekleştiremeyeceğini, sadece bir uçuş vaadi olduğunu düşünür. Deniz, uçmakla uçamamayı hayal ve gerçek düzleminde ele alır. Uçabilseydi hayal âleminin haritalarında gezinebileceğini, bir hayal dünyası içinde mutluluklarını yaşayabileceğini; ancak uçamadığı için mutsuzluk deryasında, gerçeğin acı dehlizlerinde boğulduğunu söyler. Uçmak özgürlüktür, yelken açmaktır; uçamamak esarettir, mutsuzluğun dibine batmaktır.

Resimdeki kadının el hareketini parmak şıklatmasına benzeterek "*parmağını şıklatsa şık bir şekilde şık diye alsa adamı karşısına büyülese uyutsa ninni sevse ninni inim inim inletse karşısında*" (s.126). der. Resimdeki kadını kendisi gibi, adamı da kocası gibi düşünür. Bir parmak hareketiyle onu değiştirebilmenin hayalini kurar; fakat bu hayal uzun sürmez, kendini bir anda gerçek hayatın içinde bulur:

"ama o adam şu adam mıdır koca koca uykusunda terli bir dev pis kokulu nefes mantarlı ayak ülserli bakış mel mel eser evin içinde de ev yine de ona vermez kendini ev kadındır kafesidir dişi kuşun yaptığı sazdan samandan" (s.126).

Sevmediği bir adamla aynı evde yaşıyor olmanın gerçekliği içinde evi kafese benzetir. Ev Deniz'e göre kadının kafesidir. Resimde kocası olarak düşündüğü adamın uyuklar gibi duruşu ona geçici bir mutluluk yaşatır:

“hazır uyutmuşken adamı takar kanatlarını kafesin içinde uçmak ne güvenlidir ne mutludur” (s.126).

Kanat imgesi bu geçici mutluluğun bir sembolüdür. Adamın (kocasının) uyuyor olması, kısa bir süreliğine adamın varlığının ruhen ortadan kalkması kadına (kendine) kanatlarını takma fırsatı sunar. Evin içinde gerçekten uçamasa da uçuş vaadi içinde gerçeklerden kaçıp hayale, mutluluğa kanat açar.

Deniz, bu düşüncelerin ardından mesleği olan bankacılıktan, yaptığı işten bahseder. Yemek molası verildiğinde ise hayalindeki sevdiği adamı arzulayan düşlerin içine dalar. Kendisinin ne kadar her şeye hazır olduğunu, sevdiği adamın nasıl böylesine baştan çıkmaya razı olduğunu, ikisinin de arzulu, tutkulu ve aynı sıcaklıkta olduğunu hayal eder. İş yerinde bir mola saati bunları düşünen Deniz için artık mola saati biter ve Mola biter ve masasının başındaki yerini alır, gerçek hayatına kaldığı yerden devam eder.

Hayal ve gerçek dünya arasında gidip gelen Deniz, çocuğuyla yaptığı bir konuşmayı aktarır. Gerçekte böyle bir konuşma olmadığı halde anlatının içine birden çocuğun girmesi, Deniz'in vicdanının sesini oluşturur. Hayalini kurduğu

düşüncenin doğru olmadığını farkında olan Deniz, bu yanlışlığı bir şekilde meşrulaştırma yolu arar. Bu yüzden çocuğuyla yaptığı konuşmada ona itiraflarda bulunarak bu yükün vebalini biraz olsun hafifletmeye çalışır:

“çocuk bakar resmin içinden anne der neredesin neden böylesin oğlum der büyüyünce anlarsın büyüyünce hacca giderim namaz kılarım ama ne olur bırak da şimdi titresin kalbim yaşasın bedenim yaşasın gelsin yarın yine sevsin ayıp sözcüklerle yazılmış bir romanın sahnelerini üzerimde denesin” (s.127).

Çocuğun neredesin, neden böylesin, sorusu Deniz’in içinde bulunduğu hayallere de bir göndermedir. Hiç olmazsa hayallerinde kalbinin titremesini, sevdiği adamla aşk yaşamayı ister; fakat bu düşünceler, bu istek ve arzular yine uzun sürmez. Hayatın acı gerçekleri bir tokat gibi yüzüne vurur. Düşüncelerinden, hayallerinden dolayı bir korkuya kapılır, pişman olur. Onun böyle bir duygu içine girmesinin sebebi akşam olup mesainin bitmesiyle beraber eve gidilecek olmasıdır. Bir kafese benzettiği evde kocası, bebeği, çocuğu hatta sandıkta sakladığı, gençliğinde okuduğu kitapları onu beklemektedir. Bu saatten sonra Deniz, eve dönmekle birlikte asıl kimliğine, ev kadını ve annelik rolüne girer. Etekleri uzar, topukları kısılır, dudakları solar, saçları yağlanır. (hayalindeki Deniz kısa etekli, topuklu ayakkabılı, dudağı boyalı, parlak saçlı tam bir dişidir) Ev hanımı rolü onu bütün bu değişimden çıkarıp ezilen, yıpranan bir kadın pozisyonuna sokar. Bu rolü sevmeyen Deniz, yarının olmasını, işe gitmeyi istemez. Yatağına girip süt emen çocuğuna sarılıp uyumak, hiç uyanmamak ister; fakat duvarlar üstüne üstüne gelir, bu acı gerçekten asla kaçamayacağını anlar.

Deniz resmin hayaline tekrardan sığınır. Kendine açık saçık sahnelerden sakladığı küçük çığıklardan bir çift kanat örer. Kanat, onun için bir mutluluk simgesidir. Hayalindeki sevdiği adamla yaşadığı, arzuladığı aşk, tutkulu bir çığılık halinde bu kanat imgesine dönüşerek ayaklarını yerden keser, onları aşkın özgür semalarında uçurur. Deniz hayalindeki adamla kocasını aldattığını, onu çoktan öldürdüğünü düşünür. Hele de gecenin bu saatlerinde kalemi eline alınca kocasını bir çırpıda öldürür: *“Satürn halkasından bir yüzük yapıp takar koca kocaya yakışır halkanın içinde kukla olmak yakışır halka”* (s.128). diyerek onu, resimdeki gibi halkanın içine hapseder. Resimdeki kadının konuşmayan duruşu karşısında ise *“açıklama yapmak gerekmez dil gerekmez ağız gerekmez söz gerekmez”* (s.128). diye düşünür.

Deniz artık hiçbir şeyin eskisi gibi olmadığını farkındadır. Yirmi birinci yüzyılda yaşanan hiçbir şeyin izinin kalmadığını söyler. Zamanla birlikte kendisinin de değiştiğini, kilo aldığını, estetik operasyonlar yapacak yaşa geldiğini anlatır. Tüm bunların içinde eskiden o genç kızlık halleri gözünün önüne gelir: *“nerede o eski romanlar şiirler şarkılar ve de o şarkılardan dilek tutan mentollü sigara tiryakisi genç kız yazlık sinemadaki minik kuş çırpınan delikanlının avuçlarında elletmez hiçbir yerlerini”* (s.128). Gençliğinde utangaç, çekingen olan o kız şimdi ayıp düşüncelerin içinde sevdiği adamla sevişir: *“işte arabanın ön koltuğu yatar yatar da yüz seksen derece bir yüküdür sekssizlik bir şekilsizlik hemen kurtulmak gerek zamanlar dar ruhlar ıslak dudakları arar”* (s.128). Deniz, tutkunun bir kereye mahsus olduğunun bilincindedir. Bu yüzden hemen sevişmek gerektiğine inanır.

Proje bittikten sonra bambaşka bir kadın olacağını, kendisi için bir dönem açılacağını belirten Deniz, otuz beş yılda çok şeyler yapamadığını ama artık zamanı ezerek birçok şey yapacağını söyler. Kendisindeki bu değişim cinsel manada bir değişimdir. Kılık kıyafetinden ruhuna kadar yayılan bir dişiliğin çekimine girer. Kadının bedenindeki dişiliği kadınlığın bir sunumu olarak görür ve kadınsal sembollerle bu dişiliği somut bir şehvete dönüştürür. Bu dönüşümün içinde ince çorap, topuklu ayakkabı vazgeçilmez bir unsurdur. Süslü bir kadın imajının tamamlayıcı unsurlarından biri olarak takma kirpiklerin kırışması karşısında adamların böyle bir cüret, biraz et karşısında ise kalakaldıklarını düşünür ve de dişiliğin bu karşı konulmaz cazibesinde bedeninin tamamını değil de birazını yerine ve kişisine göre sunmak gerektiğine inanır. Resimdeki tasvirden hareketle *“şöyle bir el hareketi parmağın ucuyla dokunacak gibi pır pır etsin takma kanatlar kanatlar kanatlar danteller tüller işlemeler”* (s.128-129). der. Şehir kadınına ait bir imge olarak düşündüğü dantel, tül ve işlemeler, ki bunların hepsi resimde vardır, bu satırlarla birlikte şehvetin tamamlayıcı bir unsuru şeklinde belirir.

Hayalindeki düşüncelerle gerçek hayatındaki yaşantıların farklılığı Deniz’i sürekli bir ikileme sokar. Bu ikilem karşısında Deniz, doğal olarak iki farklı kişilik sergiler. Hayallerindeki Deniz tutkulu bir aşk kadını iken, geçekteki deniz aşksız bir evlilik yaşayan sıradan bir kadındır. Bu nedenle hayallerindeki Deniz’in ihanet ettiğini düşünür. *“ihanetler büyütür zamanı ihanet gençleştirir güzelleştirir taş gibi yapar kalbi”* (s.129). diyerek ihaneti hem olumlu hem de olumsuz bir şekilde ele alır.

Deniz bütün bunları projeci yazarın biliyor olma ihtimaline yer verir. Bu yazdıklarından sonra daha fazlasını vermeye hazır bir kadın olarak karşısında durduğu halde yazarın hâlâ neden bekleyip durduğuna bir anlam veremez. Yazarın bu tavrı karşısında hayal âleminde çıkan Deniz, gerçeklerin dünyasına döner. İnce topukların altında, hayalî sevişmelerin ardında zihni yorgun düşer: “*gerçek uyumaktadır koca koca tüm yatakta oturma odasında televizyonun karşısında mutfakta tuvalette banyoda su ister yemek ister emmek ister girmek ister çıkmak ister ister ister*” (s.129). diyerek kocasının bu umursamaz tavrını sitemkâr bir şekilde dile getirir. O yüzden aklına geleni yazdığını ama asla yaşadıklarından söz etmediğini, her şeyin aklının içinde olduğunu söyler.

Gençliğindeki yazlık sinema zamanlarında yıldızlar altında kurduğu binlerce fanteziden sonra bir şehir kadını olarak zembereğinin bozulduğunu soyunmadan, kıpırdamadan, dokunmadan, ellemeden seviştiğini söyler. Resimde olduğu gibi kafesinin (kendi hapishanesinin) duvarlarına kuru yaprakların resmini asar. Böylece resimdeki kuru yaprak tasviri Deniz’in dünyasında ruhsuzluk, canlılığını, neşesini yitirme gibi çağrışımlara yol açar.

4.1.5. Çarşamba



4.1.5.1. Erol: Gerçekten de çok gerginsin

Bugünün romanı Don Quijote'tan bir alıntı ile başlar. Sancho ile Don Quijote arasında geçen konuşma Erol'un bugünkü yazacağı romanı hakkında bilgi verir. Sancho'nun “ *'Bu daha hiçbir şey değil, buraya kadar olanlar nohut çekirdek, ama zâtı âliniz size yapılan iftiralar konusunda her şeyi bilmek istiyorsanız, tek kelime atlamadan hepsini söyleyecek birini getireyim buraya.'* “ (s.135). demesi Erol'un şimdiye kadar söylediklerinin aslında hiçbir şey olmadığını, asıl hikâyenin bundan sonra başlayacağını sezdirir. Yazma çizme işiyle ilişkisini koparan, edebiyata olan güvenini yitiren, hep bir roman yazmak istemiş olmasına rağmen bir türlü bunu beceremeyen Erol, bugünden sonra kendi romanını yazar.

Erol, son güne kadar yazdığı romanlarda resimlerle ilgili herhangi bir yorumda bulunmaz. Ancak resimler, yazının bütününe hâkim olan havanın ilham kaynağı olur. Bu yüzden Erol'un romanlarında resimler bir fon gibi durur.

Romanına bir orman tasviri ile başlayan Erol, bu ormanın içinde bulunan oteli romanının mekânı olarak seçer. İnsanda kuşku uyandıracak kadar güzelliğe sahip olan bu ormanın içinde yer alan otelin mekân olarak seçilmesi, yazarın kendisine gönderdiği resimdeki karenin bir oteli anımsatmasından dolayı tercih edilmiş izlenimi uyandırır. Orman tasvirinin ardından Erol, hâlâ önceki gün gördüğü rüyanın tesirindedir. Bu rüyayı yıllar içinde geliştirdiği bir alışkanlık dolayısıyla, unutmamak için içinden tekrar eder. Korkulu, sıkıntılı olan bu rüyanın etkisini hissetmeye devam ettiğini belirtir.

Büyük bir hayranlıkla manzarayı seyreden Erol bir an için uyuyan karısına bakar ve yatağın iki kişi için çok küçük olduğunu, otelin tek kusurunun da bu olduğunu düşünür. Otele hakim olan sessizlikle, resmin genelinde hissedilen sessizliğin ilişkilendirildiği düşünülebilir. Bir otelin kalitesinin sessizlikle ölçüldüğünü, oda sessizliğini sağlayabilen otellerin beş yıldız hak ettiğini, karısının seçtiği bu otelin de bir balina içi gibi sessiz olduğunu söyler.

Erol, karısının zoruyla geldiği bu otelde şehir hayatının gerilimini üzerinden atmaya çalışırken bir yandan da uyuyan karısını seyreder. Yastığı kaplayan kıvrıcık saçlarından başka bir yerin görünmediğini söyler. “kıvrıcık saç” ifadesi aynı zamanda resimdeki kadın tasvirini düşündürür. Karısı hâlâ uyuduğu için kahvaltıya tek başına iner. Karısına da bir not bırakır. Erol, öyküleyici bir anlatım biçimiyle kahvaltıya gittiği o anı adım adım anlatır:

“Koridorun sonuna kadar yürüdüm. Otelde çıt çıkmıyordu. (...) asansöre bindim. Üzerinde L harfi bulunan düğmeye dokundum. Kapı sessizce kapandı. (...) Asansörün kapısı açıldığında kendimi lobide buldum. (...) resepsiyon o kadar uzaktı ki bir-iki dakika yürümem gerekti.” (s.137).

Olayları bir devinim halinde anlatan Erol, yine aynı üslupla resepsiyonda duran genci anlatır:

“Kırmızı mermerden yapılmış bölmenin ardında reklam filmlerinden çıkmış gibi yakışıklı bir genç gülümseyerek beni bekliyordu.” (s.137).

Resepsiyondaki genç, Erol’da çok kibar biri izlenimi uyandırır. Böyle bir görev yerine daha önemli işler yapmak için yaratılmış gibi görüldüğünü, bundan dolayı da küçümseyici bir tavra sahip olduğunu söyler.

Erol, alt katta karşısına çıkan ilk salona girer. Pencere kenarında bir masaya oturur. Garson ona büyük bir bardak portakal suyu ikram eder. Tüm ruh durumunu değiştiren bu portakal suyunun hayatında içtiği en taze, en doğal ve en serin portakal suyu olduğunu düşünür.

Etrafına bakar ve hiç boş masa kalmadığını görür. Bu yüzden erken geldiğine sevinir. Tam o sırada iki genç kadının gülümseyerek yanına doğru geldiklerini görür. Kadınlar, hiç boş yer olmadığından Erol’un yanına oturmak için izin isterler, Erol da onlara yer açar. Kadınlardan birinin adı Azize diğeri Melek’tir. Kadınların çok kibar olduğunu düşünen Erol, onlar hakkındaki izlenimlerini belirtir:

“Azize’nin bal rengi gözlerine uzun süre bakmanın imkânı yoktu; Melek’in gözleri ise insanı içine çeken karanlık birer kuyu gibiydi.” (s.139). Erol, kadınlar hakkında bunları düşünürken aralarında otelin güzelliği ile ilgili konuşmalar geçer. Erol, Azize ve Melek konuşurken daha çok Melek’in güzelliğine takılır: *“Bir an başımı kaldırıp ona baktığımda Melek’in telaşlı bir şekilde gözlerini kaçırdığını gördüm. Dudakları, boynu, göğüsleri, omuzları...teninin pürüzsüzlüğüne dalıp gitmek üzereydim ki...”* (s.139). diyerek Azize’nin sesiyle bu düşten uyandığını

belirtir. Erol, Azize ve Melek'le konuşurken yalnız biriymiş gibi davrandığına dikkat çeker, karısından söz etmemiş olduğunu düşünür:

“Alyans takma alışkanlığım olmadığına içten içe seviniyordum. Bir şey olacağından değil. Evli olduğumu öğrenirlerse bu hoş ortam dağılmış gibi geldiği için.” (s.140).

Böyle güzel bir ortamın içinde Erol, kanının kaslarına daha bir şevkle pompalandığını hisseder.

Erol; Melek ve Azize ile konuşurken onların uzun bir süredir bu otelde yaşadıklarını öğrenir. Onlara ne iş yaptıklarını sorduğunda ise kadınlar bunu söyleme konusunda pek de istekli olmazlar. Bu nedenle konuyu geçiştirirler. Kadınlar konuştuğunda Erol'un Melek hakkındaki düşünceleri daha da belirginleşir:

“Bu kız Azize'den çok farklıydı. Belki biraz daha gençti, daha heyecanlı. Siyah gözlerinde kaybolmak üzereydim ki Azize araya girdi.” (s.141).

Erol'u bu düşüncelerden koparan Azize, oteldeki el sanatları atölyesini gezmeyi teklif eder. Otelde bir atölyenin olmasına şaşırarak Erol, buranın sürprizlerle dolu bir otel olduğunu düşünür.

Atölyeyi gezme teklifine henüz bir cevap vermemiştir. Aklına birden karısı gelir. Uyanıp da kendisini bulamamış olmasından bir endişeye düşer: *“Hem ilk*

sabahtan yalnız kahvaltı etmiş olmamız da yedi kusurlu hareketten biri değil miydi?” (s.141). diyerek yedi büyük günaha gönderme yapar. Ancak yine de atölyeye gitmekten geri durmaz.

Erol, atölyeden içeri girince büyük bir şaşkınlık yaşar. “iki masal perisi” (s.141). adını verdiği Azize ve Melek’i bile bu şaşkınlıktan unuttuğunu söyleyerek mekânla ilgili hayretini dile getirir:

“İnanılmaz derecede büyük bir mekândı. Her ayrıntısı titizlikle tasarlanmıştı. Yerin altına doğru oyulmuş izlenimi veren kesme taş duvarlarla çevrelenmiş galerinin farklı köşelerinde farklı işler yapılıyordu.” (s.141-142).

Erol, uzunca bir tasvirin ardından Azize’nin çömlek yapmayı denemesinden bahseder. O sırada, sepet yapan adamlardan birini bir yerlerden tanıdığını düşünür. Adamın yanına gitmeye çalışırken tezgahın başında oluşan bir hareketlenmeden dolayı adamı kaybeder. Bir anda içi daralır, oradan hemen ayrılmak ister. Azize ve Melek’i bulamadan geldiği yöne doğru hızla ilerler.

Erol odasına döndüğünde karısını göremez. Aşağı inip onu aramaya karar verir. Oteli tam olarak bilmediği için resepsiyondaki adamdan otelin bölümleri ile ilgili bilgi edinir. Genç adam Erol’a bu saatlerde spor tesislerini önerebileceğini söyler. Erol da karısının orada olabileceği düşüncesinden hareketle spor komplekslerinin olduğu yere gider. Spor bölümüne geldiğinde, buranın çok büyük olmasından dolayı karısını ancak tesadüfen bulabileceğini düşünür. Biraz basket

oynar. Birkaç kişiyle ma yapar. Matan sonra duşa yönelir, ardından saunaya gider. Saunadayken bütün gün boyunca ne kadar çok Şey yaptığının farkına varır. Her nefes alışında ciğerlerini yakan müthiş bir sıcağın içinde uzanıp gözlerini kapar. Atölyede neden rahatsız olduğunu düşünmeye başlar. Uyku bastırır. Dün gece gördüğü rüyanın ayrıntılarını göz önüne getirmeye çalışır. O sırada Azize ve Melek'in beyaz peştamallara sarınmış olarak karşısında durduğunu görür.

 birlikte oturur. Hepsi de sıcak bir âlemin içindedir. Bir süre devam eden sessizliğin içinde Erol, yeniden uykunun etkisine girebileceğini düşünürken bir yandan da Azize ile Melek'in çekici bedenlerinin bu kadar yakınında olmasını heyecan verici bulur. Erol, duş almak için dışarı çıkar. Duştan sonra oradaki Őezlonglardan birine uzanır. Ardından Azize ile Melek de gelerek Erol'un iki yanına uzanırlar:

“ok güzel, dedim laf olsun diye. Sesim fisiltıyla çıkmıştı. Çok gerginim diye devam ettim. İçimden gelen cümle kayboldu.” (s.144).

Bundan sonra Erol ve iki kadın arasında bedensel bir yakınlaşma olur. Azize Erol'un elini tutar. Erol da diğer elini Melek'e uzatır. Onlara gerçekten dokunduğuna inanamayan Erol *“Bir insana temas etmek böyle bir Şey olamazdı. Bu kadar hafif, uçucu, rahatlatıcı, zevkli...Sanki ellerimden tutmuş beni bilmediğim bir âleme yükseltiyorlardı.”* (s.144-145). der ve aralarında Şöyle bir konuşma geçer:

“ ‘Siz gerçekten melek misiniz?’

'Evet,' dedi Azize sol elimini içini öperken.

'Evet,' dedi Melek sağ elimini içini öperken.' (s.145).

Erol bunun üzerine ikisine de sarılıp içlerine girmek, orada kaybolmak ister. Ancak kımıldayamadığını fark eder. Gözlerini araladığında Azize ile Melek'in çıplak bedenlerinin loş ışığın içinde belirsizleştiğini görür. Tekrar gözlerini kapar ve kendini bu "iki masal perisi"ne teslim eder. O anda karısının sesini andıran birisinin kendisine gerçekten de çok gerginsin dediğini işitir. Kendisini bir rüyanın içinde gibi hisseder. Bu yeni rüyada karısının kapıyı açıp onları izlediğini görür.

4.1.5.2. Deniz: Olmamış hayallerin oteli

"OTEL İKİ KAPI BİR KADIN MASKELİ BİR ADAM KUŞ KAFALI KADINDA TEREDDÜT ADAMDA ISRAR ÖNDE KILCAL BİR KÜRE" (s.146).

Resim Deniz'e doğumunu hatırlatır. Resimdeki mekân ile doğum yaptığı hastane odası arasında bir bağlantı kurar. Resimde önce otel olarak düşündüğü mekân sonrasında hastane tasvirine dönüşür. Hastanelerde de otellerde olduğu gibi kapıların numaralı olması, orada da yatılıp kalkılması, kirli çarşafların, battaniyelerin, havluların bırakılması, televizyon seyredilmesi, gelenin gidenin olması hastane ile otel arasındaki benzerlikleri ortaya koyar. Deniz'e göre hastanenin otelden tek farkı kolonyanın olması, alkol içilmemesi ve bazen de fazladan gelen çiçeklerin daima taze olmasıdır.

Deniz resme bakınca doğum sancıları içinde hastaneye gittiği günü, ilk kez doğum yapacak bir kadın olarak ne kadar çok acı çektiğini hatırlar. Ona bu acıyı hatırlatan asıl görüntü ise resimde ön planda duran küredir. Kürenin kılcal damarları andıran şekli onda böyle bir çağrışım yaratır: *“olağandıdır acı dalga dalga vurur tüm kılcal damarları sancır titrer”* (s.146). Böyle bir sancının ardından dünyaya bir bebek gelmiştir. Resimdeki kuş kafalı adamın orada bulunma sebebini bu bebeğin dünyaya gelişine bağlayan Deniz, koca rolündeki babayı resimdeki kuşa benzetir: *“o sırada gözü yaşlı eli ayağı büyük nereye konacağını bilemeyen tumbul kuşlar bak o yüzden burada kuş gibi çıkmış resimde”* (s.146).

Doğum yaptığı günlere dönenen Deniz, doğumdan sonraki anını, hastane odasında yaşadığı o anı hatırlar. Her şeye ağlayan, sinirleri bozulmuş bir kadın psikolojisini yansıtır. Annesinden bir türlü süt ememeyen çocuğun aç kalıp ölmesinden korkarak sağlıklı olması için Allah’a yalvaran bir kadından bahseder. Bu yüzden en çok dua edilen, en çok sevinilen otelin hastaneler olduğunu söyler.

Deniz ruh hali hiç iyi olmayan loğusa bir kadın gözüyle kendisini içi yırtılmış, parçalanmış, tek hücreli bir yaratık gibi hissederken kocasının baba oldum diye sırtarak gezinmesini sinir bozucu bulur. *“kendinden bir parça yaratmıştır”* (s.147). der ve narkozun etkisiyle sayıkladığını söyler. *“doğumun uzun süreli etkisi altında şekil değiştir(diği)”* (s.147). düşüncesinden hareketle insanları erkekler, kadınlar ve anneler diye üçe ayırır.

Doğum sonrası düşüncelerini anlatmaya devam eden Deniz anne sütünün özelliklerine değinir. Sütünün gelmemesinden duyduğu üzüntüyü dile getirir. Bunun markette, bakkalda satılamayan olağanüstü bir sıvı olduğunu, bu sütü emen bebeğin emdikçe çoğaldığını söyler.

Baba olmuş kocanın hallerinden bahseden Deniz, bu halleri iki farklı kategoride ele alır. İlki doğumun hemen ardından babanın yaşadığı heyecandır. Babanın kısa süreliğine bir içe bakış yaşadığını belirtir. Ona göre baba bir anlamda geçmişine bakarken aklının içindeki kareye uygun bir fotoğraf albümü aramaktadır. Bir evrimleşmenin eşiğindedir. İkinci baba hali ise heyecanı geçmiş bir babadır. Deniz bu babayı şöyle anlatır:

“işi başından aşkıdır şöyle bir ayaklarını uzatmak ister maçı rahat rahat izlemek keyiflenmek zevklenmek kaşınmak osurmak rahat rahat evinde uzanıp şöyle atlet don dolaşmak aksırmak gülmek ister” (s.147).

Babanın bu hali karşısında kadına her şeyin bir yük gibi geldiğini söyleyen Deniz, doğumdan sonraki kadının da hallerini ele alır. Doğumdan sonra dişi bir aslana dönen kadın üzerindeki o pis kokuları atmak, yıkanmak, temizlenmek için kendini hamama atar. Saçlarını sonsuzluğa doğru tarayıp dikişlerini aldırdıktan sonra kendini bebeğin bakımına adar. Onu yaşatmak için didinir. Altını temizler, gazını alır. Yorgunluk içinde devinen vücudu bebeğin görüntüsünde yok olur. Deniz, bu resmin bütün bunları neden hatırlattığına bir türlü anlam veremez.

Bebek artık ele avuca gelmiş olur. Bütün yaşananlar geride kalmış, hayat yeni bir ritim kazanmıştır. Bir önceki romandaki kadının yaşadığı yer ile bu romandaki kadının yaşadığı yeri kıyaslar:

“kadının takma kanatlarıyla kafesi değildir artık yaşanan yer aslan inidir yuvasıdır yuvayı yapan bebektir” (s.148).

Bir bebeğin kadında yarattığı değişimi, yorgunluğu, özveriyi anlatır. Uykusuz geçen gecelerde uykusuzluk ile rüyanın gerçeğe karıştığını, omuzlarının, sırtının, bütün bedeninin ağrıdığını, emzirmekten dolayı kalsiyum eksikliğine bağlı olarak dişlerinin çürüdüğünü, kansızlıktan saçlarının döküldüğünü söyler.

Deniz, o kadar zorlanmanın, sulu gözlerle dolaşmanın ardından sözünü ettiği kadının “uyanış”a geçtiğini belirtir. Kadın yeniden dirilir. O günler çoktan geride kalmıştır. Fazla kilolar verilmiş, tekrara içkiye, sigaraya, kahveye dönülmüş, hayatın zevkleri yeniden tadılmaya başlanmıştır. Dirilen bu kadın takmış takıştırmış, yollara, işlere, hayallere dönmüştür.

Gerçek hayatın o bunaltıcı havasından kurtulan Deniz hayaller diyarına giden bir kadının hallerini yansıtır. Hayal âleminin o baş döndüren cazibesi içindeki kadın, tırnak içinde her ne kadar ben o kız değilim, diye düşünse de hayalindeki adamlarla bir çırpıda sevişip sonra da onları tükürmüştür. Koca koca adamlara bilinmeyen yerlerde bilinmeyen yerlerini bildirmiş, adamları sinirlendirmiştir. *“kuş kafalı gagalı elli kollu organlı damarlı”* (s.149). adamlarla, kadınlara inat, inadına açık havada

sevişme hayalinin ardından, haya edile edile geçen zamanın ardından dolan mesai saati sonunda hayaline nokta koyar.

Deniz, yazdığı bu otomatik yazıların projeci yazarı şaşırtıp şaşırtmadığını merak eder. Ama onun kendisini bildiğini, tanıdığını bu yüzden kendisinden böyle çılgınlıklar bekleyebileceğini düşünür. *“ama ne yazık olmamış hayallerin otelidir yaşanmamışlıkların toplamıdır”* (s.149). diyerek yazmış olduğu bütün o çılgınca düşüncelerin sadece bir hayal olduğunu, gerçek olması mümkün olamayacak kadar bir hayal olduğunu vurgular. Hayallerini bir sayıklama olarak değerlendirir. *“ben 34 numaradayım ve uykulardayım kuş bey sizinle birlikteliğimiz buraya kadar der mi kadın resimdeki kuş adamın yanındaki turnak içinde yani.”* (s.149). diyerek resme bir yorum katar. Hayalin bitip gerçek yaşamın başladığını, yaşananların kapı ardında bırakılması gerektiğini düşünerek bugünkü romanını noktalar.

4.1.5.3. Ali: Sweet Dreams

Ali bugünkü romanına başlamadan önce arkadaşının gönderdiği bu resimlerle ilgili bir tahminde bulunur: *“Bir serinin parçaları olsa gerek. Aynı ressamın elinden çıktığı belli. Resimler arasında ortak bir ruh var ama nedir o?”* (s.150).

Akşama maç olduğu için bu gününün resmi için çok detaylı bir yorumda bulunmayan Ali resimle ilgili hemen şunları söyler:

“Maskeli balodan dönen insanlar var resimde. Belki de gidiyorlar. Hangisi olduğunu anlayabilir miyim, diye dikkatle bir daha inceledim resmi. Döndüklerine

karar verdim. Hatta: Kadın odasına gitmek üzere, ama kuş maskesi takmış olan adam, kadını kendi odasına gelmesi için ikna etmeye çalışıyor.” (s.151).

Ali bu günkü romanında üniversiteden arkadaşı olan İlhan’dan bahseder. İlhan en az Pervin kadar Ali’nin hayatında iz bırakmış biridir. İkisi de o yıllarda aynı okula gider; ancak İlhan derslerini çoktan bitirmiş ve tez yazma sürecine girmiş bir öğrencidir. Müthiş bir plak koleksiyonuna sahip olan İlhan’la Ali Kadıköy’de plak satan bir dükkanda tanışmışlardır. Hayatının en güzel dönemini yaşadığını söyleyen Ali, İlhan’ı şu sözlerle anlatır:

“İlhan doğuştan bir karizmaya sahipti. Bunun nedeni de dünyanın en rahat insanı oluşuydu. (...) hemen herkesle iletişim kurabilirdi.(...) hiçbir konuda hırsı yoktu sanki. İyi müzik dinlemek, kitap okumak, sohbet etmek, kısacası zamanı hoşça geçirmek için gelmişti dünyamıza.” (s.152).

İlhan’la tanıştıktan sonra Ali’nin hayatında farklı bir sayfa açılır. Ali, artık İlhan’ın arkadaş grubundadır. Hatta bu gruba katıldığının ilk gününün akşamında mantı yemeye davet edilir. Ali o akşam kendini eşsiz bir huzur içinde hisseder:

“Ben garip bir şekilde kendimi evimde gibi hissediyordum. Batmakta olan güneşi izlerken konuşulanlar bana çok tatlı bir müzik gibi geliyordu.” (s.153).

Ali, Pervin faciasını kısmen unutmuş hatta grupta Eda adında bir kıza bile âşık olmuştur. Ancak Pervin’den dili yandığı için temkinli davranmaya gayret eder:

“İçimde bir korku vardı kızlara karşı. Zaten her şey de o yüzden olmadı mı?” (s.153). diyerek bu endişesini dile getirir. O gecenin kendisi için çok özel olduğunu söyleyen Ali, o gecenin tüm detaylarını, özellikle de İlhan’ı ve evini anlatması gerektiğini belirtir. Bu, onun için önemli bir ayrıntıdır; çünkü o gecenin diğer tüm gecelerin prototipi olduğunu ifade eder:

“İlhan ve evi...aynı şeyin iki farklı görüntüsüydü. Evin yapısını anlatırsam her şeyi daha rahat anlarsın. Yani İlhan’ı ve hayatını...” (s.153).

Maç için ara verdiği yazısına maçtan sonra tekrar döner ve resim üzerinde yoğunlaşır. Resim, Ali’nin bir yönünü deşifre eder: iyi olmak, mutlu olmak, yaşadığı hayattan zevk almak isteyen; ancak bunu beceremeyen bir insan çıkar karşımıza. Ali bu durumu sadece kendisi için değil herkes için geneller. Resimdeki kadının takmış olduğu maskeyi gerçek hayatta kullanılan bir sembol olarak düşünür. Resimdeki kuş kafalı adamın görüntüsünden hareketle onun da bir nevi maske takmış olduğu izlenimine kapılır:

“Maskeli balo. Yaşadığımız hayat işte. Maskesiz dolaşmak mümkün değil ki. İnsanın yüzüm dediği şey maske zaten. Hele iş hayatı tam bir karnaval. İnsan sokağa adımını attığı andan itibaren maskeler dünyasına giriyor. (...) Maskelerimiz olmadan yaşamamızın mümkün olmadığını bir kabul etsek...Örneğin gerçek maskelerle çıksak dışarıya. O zaman belki yüzümüzün şekli sahte ifadelerle bozulmaz. Belki o zaman sevdiklerimizin yanında maskelerimizi kullanmadığımızda

içtenliğimizi koruyabiliriz. Maskelerden kurtulmak için gerçek maskelere ihtiyacımız var.” (s.154-155).

Ali maskelerden hareketle insanların gerçek hayatlarında olduğu gibi davranmadığını, gerçek, samimi duygularını gizlediklerini ve böylece asıl yüzlerinin bu maskelerden dolayı tanınmaz bir hale geldiklerini anlatır. Sözün burasında İlhanların evinden bahseden Ali, geceler boyu böyle şeyler konuştuklarını söyler:

“Bu tür konuşmaların hayatımızı farklılaştırdığını, bizi daha çok insan yaptığını düşünürdüm o zamanlar...Ama sonra...” (s.155). Sonrasını anlatmak istediğinden emin olmadığını belirterek romanının anılarla ilgili olan kısmına son verir.

Arkadaşıyla sohbet eder gibi yazan Ali, günü noktalamadan önce bu otomatik yazı olayına değinir. Bu iş başlangıçta hoşuna gider; ancak şimdi ise tehlikeli bir hal almaya başlar: *“İnsan bir süre sonra kontrolden çıkabiliyor. Yine de beni o günlere götürdüğü için garip bir huzur içindeyim.” (s.155).* diyerek her şeye rağmen resimlerin kendisini eski günlere götürmesinden rahatsızlık duymaz.

Resme “Sweet Dreams” adını vermesi de o eski günlerden kalma bir şarkının o an için kulaklarında çınlıyor olmasıdır: *“Kafamın içinde Sweet Dreams çalıyor; Eda gözlerimin içinde âşık olacağı bir genç adam arıyor” (s.155).*

4.1.5.4. Yağmur: Çocuğa korku geldi

Yağmur'un resimle ilgili olarak yazdıkları iki cümleden ibarettir: *“Bazen uzaklarda bir yerde kapı açılıyor gıcırdayarak, bazen bir misket yuvarlanıyor taş bir zeminde.”* (s.156).

Resimdeki kuş kafalı adam, gözleri bağlı kadın, yan yana duran iki oda ve iki kişinin ayakları ucundaki küre Yağmur'da korkunç imgeler yaratır. Resim, Yağmur'da çocukluğuna dair gizli kalmış bazı duyguların ifade edilmesine neden olur. Resimde sessizlik, karanlık ve korku içinde geçirilen bir çocukluğun izlerini bulur. Resimdeki kadın ve erkeğin kapı önünde gizlice konuşmalarını andıran halleri sessizliği, kadının bağlı olan gözleri karanlığı ve bu ikisinin birleşiminden doğan durum ise korkuyu çağrıştırır. Bu çağrışımın etkisiyle Yağmur kendi çocukluğunu hatırlar ve o günlere dair hiç de iyi şeyler söylemez. Bez bebeklerinin etrafında kurguladığı dünyasını hastalıklı bir insan edasıyla anlatır:

“Evde ne bulduysam üzerlerine geçiriyorum. Önce soyuyorum bebeklerimi, sonra giydiriyorum. (...) Annemin kim bilir kaç kez diktiği ve benim yine kaç kez...Küçücük bir gevşeklik gerekli bana. Dikişlerin arasına parmağımı sokuyorum, usul usul genişletiyorum. Ameliyat eder gibi.” (s.156).

Resimden Yağmur'a yansıyan korku ve karanlık Yağmur'un çocukluğunu adeta esir almış gibidir:

“Evin içinden sesler geliyor. Belirsiz çıtırtılar. Karanlık odalar çoğalıyor akşam olunca. (...) Her gece yatağında beni buluyor karanlık. Beni tanıyor. Bez bebeklerimin içindeki yünler ağzıma burnuma doluyor. Nefes alamıyorum.” (s.156).
Karanlığın içinden yansıyan bir ışık gibi kurtuluşu annesinde bulacağını düşünen Yağmur bunun da yetersiz olduğunu sonradan anlar: *“Annemin bacaklarına sarılıyorum. Mutfakta, oturma odasında. Çocuğa korku geldi, diyor annem. Geçer, diyor babam, çocuktur. Hiç bitmiyor çocukluk.”* (s.156).

Çocukluğunda karmaşık bir duygu dünyasına sahip olan Yağmur, bu karmaşıklığa sebep olan durumları anlatmaz. Sadece resimler vasıtasıyla bu dünyanın kendisindeki boyutunu, açtığı yaraları ortaya koyar. Yağmur’un, çocukluğu etrafında ördüğü bugünkü romanı üç tematik kurgu düzlemine oturur:

Karanlık + korku + sesler = Hastalıklı çocukluk

Yağmur resmin kendisinde yarattığı izlenimi *“Çok korkuyorum.”* (s.157). cümlesi ile özetler ve böylece romanının birinci bölümünü çocukluğunun resmini çizerek bitirir.

.....

Romanının ikinci bölümüne: *“Korkunç şeyler yazdım ama aslında iyi şeyler hatırlıyorum geçmişe dair.”* (s.157). sözleriyle başlar. Yağmur bu bölümde kuzenine, birinci bölümdekinin içeriğinden farklı olarak, çocukluk kavramından bahseder.

İnsanların iki tür çocukluk yaşadığını söyler. Bunlardan birincisi çocukluğu güzel geçenler, ikincisi ise kötü çocukluk geçirenlerdir. Burada kuzenin bir sözünü aktarır: “*Geçmiş biz o zamanlar çocuk olduğumuz için güzel görünür bize.*” (s.157). Yağmur bu sözün doğruluğuna inanmakla birlikte çocuklukları kötü geçenlerin geçmişi nasıl hatırladıklarını merak eder. Ardından kendisinin geçmişe dair hatırladıklarını yazar. Rutubetli bir ev, mutfakta yemek yapan yengesi, ağabey olarak hitap ettiği kuzeni (yazardır bu), kuzenin ders çalıştığı odası; sabırlı, sevecen sesi Yağmur’un geçmişe dair hatırladıklarıdır.

4.1.5.5. Akın: Dekorları yemeyiniz

Bugün Akın daha önceki günlere nazaran daha kararlı, kendinden daha emin bir profil çizer. Geçmişle bir hesaplaşma içine girerek yeniye, bugüne ait hesaplar yapar. “*Artık başıboş bir gezgin değilim.*” (s.158). cümlesi ile başlayan romanı, Akın’ın artık her şeyden kaçan biri olmadığını gösterir. Bu yüzden “*Buradayım.*” (s.158). diye bağırır. Hatta nerede olduğu bellidir, yerini kırmızı çarpyla işaretlemiştir. Fakat bu kadar aleni bir şekilde ortada duran birinin de kimse tarafından aranmayacağını anlar. Hayattaki başarısızlığını, yetersizliğini bir kez daha ortaya koyar:

“*Ben olmamış bir kahraman emeklisi, ben bir kırmızı çarpı, ben uygun adım serseri, ben bir gençlik düşü, ben bir yanılğular bileşimi, ben: yeri belli olan; geçip gidiyorum şehrin içinden.*” (s.158).

Bu satırların ardından Akın kendisini suskunluğun ve unutuşun sivil ifadesi olarak görür. Kendini böylesine olumsuz bir şekilde ifade ederken bu olumsuzluğu daha da pekiştiren bir benzetme yapar. Aslında kendisinin Promete'nin ciğerini söken bir kartal olması gerektiğini belirtir. Promete, mitolojide insanlığa uygarlığı getiren bir kahraman olarak anılır. Tanrı Zeus, balçıktan yarattığı insana can vermek için gökyüzünden ateşi çalan Promete'yi cezalandırır. Bir kartal her gün, kayaya bağlanmış olan Promete'nin ciğerini söker ve yer. Ciğer her gün yenilenir. Akın, insanlığa ateş ve ışık getiren, insanlık uğruna her türlü eziyete katlanan Promete olamayacağını bilincindedir. Promete gibi güç ve cesaret timsali olmadıktan sonra bu yolculuğun çoktan bittiğini söyler.

Akın bunları düşünürken, tam her şeyden vazgeçmek üzereyken birinin kendisini hatırladığını, bu kişinin, kendisini kendisine hatırlattığını söyler. Bu sesin etkisiyle kendine gelen Akın üzerindeki tozları silkeler. Martılara bakar. Martılar onda özgürlük imgesi yaratır. Ezber bozan, yeni oluşumlara yelken açan bir Akın ortaya çıkar. Geçmişin ağır yükünü üzerinden atan Akın, geçmişle yüzleşir:

“Hepsi geride kaldı, diyor.

Hiçbiri doğru değildi.

Bugündür artık.” (s.159). cümleleriyle geçmişin bir yanlış olduğunu fark eder. Bu yüzden yaşadığı âna yüzünü döner. Olmak istediği kendisini anlatır:

“Ağız dolusu küfretmek geçiyor içimden.

İşte bu ben olmalıyım.

Yalnız ve asi.

Güçlü ve karşı.” (s.159). Kendine duyduğu bu özgüvenle Süsen’i bulmayı ümit eder:

“Süsen’i bulmak istiyorum.

Elinden tutup yürümek.

Karanlıktan çıkmak.

Çıkarmak.” (s.159).

Akın, bir zamanlar sergileyemediği o cesaretçi tavrını şimdi sergilemek ister ve korkusuzluğun aşkın göstergelerinden biri olması gerektiğini düşünür. Uzun uykulardan uyanmış, dinç biri olarak yola çıkan Akın, Süsen’in olduğu yere doğru yol alır. Bu arada zamanın ne kadar değiştiğini anlar. Şimdiki zamanı, geçmiş zamandan ayırırken modernizmin insan hayatına getirdiği o telaşa, monotonluğa, sıradanlığa kısacası can sıkıcı yaşam tarzına göndermede bulunur: *“Gardıropta takım elbise, kravat, gömlek. / Orta kademe, beyaz yakalı, ücretli bir yaşam sürüyorum emniyet şeridinde.”* (s.160). derken geçmişteki yaşantısından tümüyle farklı bir kulvarda yürüdüğünü belirtir.

“Bu evin zamanı farklı: dijital, ayarlı, alarmlı.

Çalar saat ve mikrodalga fırın.

Soğuk sığağa dönüşebilir.” (s.160).

Dijital saat, alarm, mikrodalga fırın tüm bunlar yaşanan zamanın insanı ele geçirişinin bir sembolüdür. Çalar saate ayarlı insan yaşamı, mikrodalga fırının anında soğuşu sığağa çevirme kolaylığı sayesinde ekonomik bir hale gelmiştir. Bu nedenle şimdiki zaman geçmişten farklıdır.

Akın geçmişte yaşadığı olayları geçmişin hayaletleri şeklinde niteler. Onların artık yok olduğunu düşünür ve Süsen’i aramak için telefona uzanır. Artık kendisinin değiştiğini düşündüğü için böyle bir eyleme cesaret eder. Süsen’i arar; fakat Süsen onu tanımazlıktan gelir. Akın, Süsen’i görmek istediğini söyler; ancak Süsen onunla görüşmek istemez. “*Sizi hatırlamıyorum, üzgünüm.*” (s.161). Süsen’in bu sözleri Akın’ı elinde antika bir parti rozetiyle karanlıkta bir adam haline getirir. Onun için artık geçmiş yoktur. “*Hangi kapıyı açsa arkası boşluk*” (s.161).’tur. Süsen’in “Üzgünüm, sizi hatırlamıyorum.” cümlesini bir eylem, bir tepki, bir cezalandırma biçimi olarak görür.

Geçmişin bir yalan olduğunu, söylenenin arkasında başka bir gerçeğin gizlendiğini düşünür. Bu düşüncenin ardından yine Süsen’i arar, bu sefer telefonu bir adam açar. Bira, rakı, şarap, küfür, yanlış...birçok pişmanlık birleşerek ona haykırır: “*Arama artık.*” (s.161). Büyük bir hata yaptığını anlar. Hatalar ve yanlışlar Akın’a ağır bir bedel ödetir. Sabahleyin sıhhati bozulmuş bir beden, “*soğuk pizza, donuk bakışlar. /(...)/ Günün ilk haberleri: savaş, hastalık, açlık, ölüm.*” (s.162). ve bütün bunlara Akın’ın yüklediği manalar. Mutsuzluk, yalnızlık, karamsarlık ve daha birçok şey. Akın’ın resme yüklediği anlam

“*Ev.*”

Sessiz.

Boşluk.

Burası bir bekleme odası.

Eşya değil dekor.” (s.162). ifadeleriyle karşılık bulur.

Resimdeki kompozisyon, Akın’da sessizlik ve boşluk imgelerini yaratırken mekânı da içinde yaşanılabilir bir yer olarak düşünmez. Resimdeki kadın ve adamın arkalarında dekor gibi duran kapılar, onda, bu alana ait unsurların da gerçekliğini yitirmesine sebep olur.

Günün sonunda Akın son kez tren imgesine döner. Trendeki hocasının bir sözünü anımsar: *“Hayat bir oyundur,”* (s.162). sözünü çok mantıklı bulur. Hayatın bir tiyatro olduğu benzetmesinden hareketle, insanların kendilerinden utanmaları gerektiğini söyler. Onu bu düşüncelere götüren resimde gördükleridir. Takım elbise giymiş bir adamın kafasının asla gerçekten bir kuş başı olamayacağını, bunun bir maske, tıpkı kadının yüzünü örten bir maske gibi olduğunu düşünür. Bu tablo Akın’da gerçek izlenimi değil, gerçeğin bir uyarlaması düşüncesini yaratır.

4.1.5.6. Halil: Azrail peşimizde

1. Halil bugünün romanına yağın yağmurun etkisiyle yağmurdan bahsederek başlar: *“Bir yağmur bir kıyamet! (...) Öyle fena yağıyor ki...sabah sabah gök delinmiş sanki.”* (s.163). dedikten sonra hanımın aklına iyi ki de uyup üst katlardan ev almadığına sevinir. *“Şimdi üst katta olsaydık, gözümüz tavanda olacaktı. Bir yer*

akıtacak mı, diye...Dam akıtsa senin üzerine yağar.” (s.163). der ve bunun üzerine apartman hayatının zorluklarından bahseder ve sözü resimdeki tasvire getirir: “Şu resimdeki gibi bir otele yerleşmeli en güzeli. Kapını kapatır oturursun, hiçbir şey düşünmeden. Sen sağ ben selamet.” (s.164).

2. Bugünün asıl konusunu Halil’in hanımının dayısı olan Sami dayının ölümü oluşturur. Dayının bu apansız ölümüne çok üzülen Halil, cenazedeyken hissettiklerini paylaşır: *“Cenazede elim ayağım boşandı. Hanımın aile tarafı tam takım gelmişler. Herkes ne kadar yaşlanmış. Çocuklar büyümüş.” (s.164). Herkesin yanında koluna gireceği bir oğlunu, bir kızını görüp de kendi oğlunun yanlarında olmamasına sitem eder: “Ferhan’a bu akşam gelin desem binbir mazeret bulur. Ulan bazen tepem atıyor, boşuna çocuk yapmışız, boşuna. Hayırsız.” (s.164). diyerek bu sitemi öfke boyutuna taşır.*

2. Sami dayının ölümü dolayısıyla Halil, ölüm hakkındaki düşüncelerini dile getirir. Artık sıranın kendilerine geldiğini düşünür. Allah’ın herkese sıralı ölüm vermesini diler: *“İnsan genç olunca anlamıyor ölümü. Çevresindeki ölümlere bir film seyrederek gibi kayıtsız kalıyor. Trafik kazası, kanser veya kalp...bir nedeni oluyor hep. Ama yaşlanınca insan her gece yatarken sabah uyanıp uyanmayacağını merak ediyor.” (s.165). Sami dayının da böyle bir gece yatıp bir daha uyanamadığını aklına getirerek dayının karısı Nadire Hanım’ın şokta olabileceğini düşünür. İçine bir korku düşer ve karısı Zeynep’in kendinden önce ölmesi halinde yalnız başına ne yapacağını korkusunu yaşar. Hele de bu olay gece vakti olursa... O zaman Ferhan’ı*

çağırmayı düşünür; ancak onun bu işin üstesinden geleceğine pek ihtimal vermez: *“O da ne beceriksizdir. Eli ayağına dolaşır. Ölsek cenazemizi bile kaldıramaz bu oğlan. Ölüm kağıdını nereden alacak, nasıl mezar satın alacak?”* (s.165). sözleriyle bu konudaki endişelerini ortaya koyar.

3. Halil, karısı Zeynep’in kendisinden önce ölmesi durumunda ne yapacağı ile ilgili planlar yapar. Yalnız kalmak istemediği için bir huzurevine yerleşmeyi uygun bulur. Hatta bir arkadaşının sokağında gözüne kestirdiği bir huzurevinin özelliklerinden bahseder.

4. Halil ölüme dair korkularını *“Azrail peşimizde. Elinde listeyle kapı kapı dolaşır ruhumuzu teslim alıyor. Karşılaşmak istemiyorum.”* (s.166). cümleleriyle ifade eder. İnsanın ölüme yaklaştıkça maneviyatının güçlendiğini fakat kendisinde hâlâ böyle bir şeyin oluşmadığını söyler. Ahiret hayatına inanmakla birlikte ölümü her şeyin sonu olarak görür: *“Toprak oluyoruz. Önce burnumuz düşüyor. Kırkıncı günde. Ondan sonra çürüyüp dağılıyor vücudumuz.”* (s.166). Halil, ölümden sonra çizmiş olduğu bu tablonun aslında o kadar da korkunç olmadığını belirterek bunu bir örnekle somutlaştırır: *“yemekte fasulye, salata, yoğurt yedim. Ne oluyor? Hazmediyorum yediklerimi ve vücuduma katıyorum. Fasulye, Halil oluyor; yoğurt, Halil oluyor...zaman geçiyor ve tüm bu topraktan gelenler yine toprağa geri dönüyor.”* (s.166).

5. Ölümü bir yok oluş olarak anlatan Halil, belgesellerde gidip geldiğini iddia edenlerden bahseder: *“Ameliyatta kalbi durmuşmuş da, vücudunu terk etmişmiş, hafiflemiş de uçmuş, melekler karşılamış...Yok tünel görmüşmüş, ucunda ışık varmış.”* (s.166). Halil tüm bunların uydurma olduğunu söyleyerek böyle söylemlerde bulunanları mizahi bir dille eleştirir. Ölümden sonra başka bir dünyanın hayalini kuran Halil, resimdeki tasvirden esinlenerek masalsı bir atmosferin derinliğine dalar: *“Mesela şu resimdeki gibi bir yere gitse insan. Kuş kafalı acayip yaratıklar karşılasa insanı ve kapıların önüne götürse. Seç bakalım Halil Bey, dese. Binlerce kapı...Hangisini açsa insan başka bir hayatın içine girecek. Yeniden bebek olacak, çocuk olacak, büyüyecek, yaşlanacak ve başladığı yere dönecek. Sonsuza dek sürse bu böyle...”* (s.167). Böyle bir yaşamın hiçbir amacı olmayacağı için böyle bir şeyin de olamayacağını da bilir.

6. Ölüm, Halil için buz gibi bir topraktır. İnsanın ağzına, gözüne her yerine dolan bir toprak. Halil ölümün bu soğuk yüzünü düşünürken Batılıların cenaze adetleriyle Müslümanlarınkini karşılaştırır. Bizim adetlerimizin güzel olmadığını söyleyerek Batılıların bu işi çok güzel bir şekilde yaptığını belirtir: *“Mefta yatıyor kapitone tabutun içinde, düğüne gider gibi giydirilmiş, yüzü gözü düzeltilmiş. Tanıdıkları, sevenleri teker teker gelip yüzüne bakarak vedalaşıyorlar. Konuşmalar yapıyorlar. Sanırsın mezuniyet töreni. Sonra da tabutla gömüyorlar. Bizde, bir çuvalın içine tıkip, çırılçıplak yallah çukurun dibine. Anamızın karnından doğduğumuz gibi gidiyoruz.”* (s.167).

7. Kefenin cebi yok deyiminden yola çıkarak ölülerin yanlarında hiçbir şey götüremediklerine değinen Halil, eğer buna müsaade edilmiş olsaydı yanına neler alabileceği hakkında konuşur. Bir karton sigara, çakmak, rakı, buz gibi şeyler alabileceğini söyler. Ardından; “Çıksam göklere, otursam bir uçan halının üzerine, yok yok uçan halı değil, uçan bir çilingir sofrası.” (s.167). diyerek İstanbul semalarından aşağıyı seyrettiğini hayal eder. “bu yüzden insana yanında bir şey götürmek ister misin, diye sormuyorlar.” (s.168). deyip insan-ı kâmil olma yollarını anlatır. İnsanoğlunu bitmek bilmeyen arzularının kölesi olarak gören Halil, insanı açgözlü olmakla itham eder. İnsanların eskiden çile çekmek için kapandıklarını, insan-ı kamil olmak için dünyevi hazlardan vazgeçmesi gerektiğini söyler.

8. Karısı Zeynep’in ne kadar üzgün olduğunu görmek Halil’in içini sızlatır. Annesinden, babasından sonra şimdi de ailenin en büyüğü olan dayısının ölmesiyle birlikte artık kimsesinin kalmadığına çok üzülür. Zeynep’in bu durumu Halil’e hakikat hakkında düşünme imkânı verir: “İnsan hakikatin kendisini tam manasıyla idrak ettiğinde aklını kaybediyor.” (s.168). diyerek akli dünyaya ait bir arzu olarak görür. Hakikatin akla ihtiyacı olmadığını söyler: “Aklın ilerisine geçince insan hikmeti buluyor, o vakit her söylediği derin manalar ifade ediyor. Kitaplarda yazanları tekrar etmiyor o zaman kişi. Aksine o kişinin söylediklerini anlamak için kitaplara, ansiklopedilere müracaat etmek gerekiyor.” (s.168-169). Böyle bir özelliğin peygamberlerde bulunduğunu belirterek lafı buralara kadar getirdiğine kendisi de şaşar.

9. Halil'in ölüm üzerine kurguladığı bugünkü anlatısı fiziksel ve ruhsal bakımdan iyi olmadığını belirtmesiyle devam eder. Zeynep'in durup durup ağlamasından dolayı içi sıkılmakta, nefesi daralmaktadır. Kolunun uyuştüğunu düşünerek kalp krizi ile ilgili yaşadığı korkuyu anlatır: *“Kalp krizinin belirtilerini öğrendiğimden beri önce fikri geliyor krizin, sonra arazları beliriyor. Vehimdir vehim, diyoruz geçiyoruz, ama bir gün gerçekten gelecek.”* (s.169). der ve bu rahatsızlığına bağlı olarak Azrail'in göbek adını enfarktüs koyar.

4.1.5.7. Ayşe: Yeterince kadın olamamak

Ayşe'nin bugünkü yazısı eski öğrencisinin kendisine gönderdiği resimlerle alakalı içinde doğan bir kuşkuyu belirtmekle başlar. Kendisine yıllardır tek satır yazmayan öğrencisinin gönderdiği bu resimlere aşırı anlamlar yüklemesinin çok da hoş olmadığını düşünür. Resmin yorumuna geçmeden önce Ayşe bugün için üç örnek olay yazar. Bunların üçü de eski kocası, eski kocasının yeni karısı ve kızı ile ilgilidir. Denklemler eşliğinde geliştirdiği örnek olaylar bu üç kişinin bir tiyatro salonunda nasıl oturacaklarıyla ilgili varsayımlardan oluşur.

Birinci örnek olayda Ayşe dersten çıktıktan sonra cep telefonundan eski kocasının onu aramış olduğunu görür. Tam o da eski kocasını arayacakken bu istekten vazgeçer. Vazgeçme nedeni ise eski kocasının yeni karısı tarafından telefonun açılma olasılığını düşünmüş olmasıdır. Ayşe bundan sonra eski kocasından EK, eski kocasının yeni karısından EKYYK şeklinde bahseder.

İkinci örnek olayda EK'nın, kızını tiyatroya götürmek için kendisini aradığını söyler. Ayşe, son derece basit olan bu durumu karmaşık bir hale getirir. Özellikle de tiyatro salonunda eski kocası, kızı ve eski kocasının yeni karısının nasıl bir oturma düzeni oluşturacakları konusunda bazı tereddütler ve tedirginlikler yaşar. Bu durumla ilgili üç çeşit denklem kurar ve bu denklemlerin ne anlamlara geldiğini anlamaya çalışır.

1. denklem: KIZI-EK-EKYK

Ayşe bu denklemde eski kocasının mesajını çok net bir şekilde anlar. Eski kocası, kızına da yeni karısına da eşit derecede yakın olduğu mesajını vermektedir.

2. denklem: EK-KIZI-EKYK

Bu mesaj Ayşe'ye biraz daha karışık gelir. Dışarıdan bakan birine biz bir aileyiz imasının yansıtılmaya çalışıldığını, ortalarında oturan kızın kendilerine ait olduğu imajının verilmek istendiğini düşünür. Ancak böyle bir mesajın EKYK'yı huzursuz edeceğini, hatta böyle bir mesaj vermenin, bu tür bir yakınlaşmanın asla olamayacağını dile getirir.

3. denklem: EK-EKYK-KIZI

Bu durumda verilen tek bir mesajın olduğunu bunun da EKYK'nın kızından da önce geldiğini düşünür.

Üçüncü örnek olayda ise Ayşe kızını arayıp durumu ona bildirir. Kızı da gayet normal bir şekilde babasının bu teklifini kabul eder. Kızının ne hissettiğini bilmemesi de Ayşe'yi gerer.

Ayşe canını sıkan bu ufak olaydan sonra resmin yorumuna geçer. Örnek olaylar Ayşe'nin resim yorumlarına dolaylı bir etki yapar. Örnek olayların merkezinde duran gizli bir kıskançlık duygusu resimdeki temayı da kıskançlık ekseninde geliştirir. Kıskançlık, Ayşe'nin kendisine bile itiraf edemeyeceği bir duygudur. Bu nedenle bu duyguyu açıktan açığa değil de satır aralarında vermeye çalışır.

Resimdeki mekânı bir otel olarak algılayan Ayşe, birbirine çok da yakın olmayan bir kadın ve erkek figürünün bir önceki resimde olduğu gibi merkezde bulunduğunu söyler. Bu kişilerin iki kapının önünde resmedilmelerinden birbirlerine yakın olmadıkları sonucuna varır. *“Aynı odayı paylaşmaları söz konusu değildir.”* (s.172). cümlesi Ayşe'nin hayatıyla ilgili bir sırrı ifşa eder gibidir. İkinci örnek olayda da vurguladığı gibi eski kocasının yeni karısı, en son denklemin olası açıklamasına göre (sen kızımdan önce geliyorsun mesajı) artık Ayşe ile kocası arasındaki mahremiyeti bitirmiş, ikisini de birbirlerine karşı tamamen yabancı bir konuma getirmiştir.

Adamın duruşu Ayşe'nin dikkatini çeken bir başka noktadır. Adamın, ellerini iki yana açmasını çaresizlik içinde olduğuna yorumlarken kadının söylenenlere kulak veren duruşunu adamın umutsuzca dil dökmesine bağlar. Ayşe'ye göre adamın

geride duruşu kadını resmin merkezine taşımakta, resmi bir anlamda kadının hikayesi konumuna getirmektedir. Fakat adamda önemli kılınan bir eril figür vardır. Bunu adamın kuş başı ile resmedilmesinden çıkarır. Çünkü kuş başı, gerçeküstü bir motifin temsilidir. İki figürün de yüzünü sakladığını düşünerek şöyle bir yorumda bulunur:

“Ancak kadın bunu zarif bir maskeyle –toplumsal olarak tanımlı bir yolla-, adam ise dönüşerek yapmaktadır. Kadın için aksesuar olan persona adam için kaderdir.” (s.172).

Maskenin adamla bütünleştiğini düşünen Ayşe, her şeye rağmen kadının adamı dinlediğini söyler. Bu durum adamda geleceğe dair umutların yeşerdiğinin göstergesidir. Ayşe, resmin soyut kompozisyonu nedeniyle kadın ile erkek arasındaki bu ilişkinin bir anda bozulabileceğini düşünür:

“Önde duran küresel figür ile kapıların üzerinde bulunan yuvarlak şekiller – kadın ve erkeği içine alan- bir üçgen oluşturmaktadır. Yuvarlakların ikisinin kapıların üzerinde olması iki ayrı özel alanı işaret ederken resmin düzleminin en önünde bulunan üçüncü küre dışarıda olanı göstermektedir. Bu, bir ilişki üçgenidir. Üçgenin üçüncü köşesi muhtemelen bu adam ve kadının dışında bir kişinin daha bu ilişki ağı içinde yer aldığını göstermektedir. Dolayısıyla kadın görüldüğü kadar huzurlu değildir. Görünmeyen bir aşk üçgeninin içinde sıkışıp kalmışlardır. Belki de görünmeyen köşe hep dışarıda kalmaya mahkûm olan arzudur.” (s.173).

Ayşe'nin bu yorumu neredeyse kendi hayatının bir izdüşümüdür. Kocasını ve kendisi arasına girmiş bir üçüncü şahıs olarak başka bir kadın bulunmaktadır. Bu kadın, tıpkı resimdeki üçüncü küre gibi dışarıda olandır. Çünkü evli ve bir çocuk sahibi olan kendisidir, üçüncü kadın sonradan araya girendir. Dolayısıyla Ayşe'nin bu ilişki ağı içinde bir kişiden bahsetmesi, resimdeki kadının huzursuzluğu hep bu üçüncü kişinin yani diğer kadının varlığına bir göndermedir. Ayşe'nin resimle ilgili yaptığı yorumlar onu örnek olaylarda yaşadığı gerilimin sebebine götürür ve resim sayesinde geriliminin nedeninin anlar: *“İletişimin öz gerilimidir bu.”* (s.173). dediği bir tür iletişim problemidir:

“Söyleyenin yaptığı, dinleyenin yaşantısında bir talep yaratmaktır. Anlaşılma isteği başlı başına hayata bir müdahaledir. Kendi halinde akmakta olanın kesintiye uğramasıdır. Kişi, bir süreliğine kendi benliğini, arzularını, düşüncelerini askıya alarak talep edileni vermeye çalışır.” (s.173).

Ayşe, eski kocasının kendinden bir talepte bulunmasıyla hayatına müdahale edildiğini düşünür. Resimdeki adamın kadından bir şey talep ediyormuşçasına duruşu, kadının bu talep karşısındaki huzursuzluğu bir bakıma bu türden bir iletişimin ve talebin sembolü gibidir. İletişim sırasında iletilen mesajın bir bilgidен çok bir durumun ortaya konması olduğunu söyleyen Ayşe bu duruma eski kocasının izin istemek için kendisini aramasını örnek olarak verir. Kızı artık 17 yaşındadır ve babasının, kızını doğrudan arayabileceğini söyler. Oysa baba, kızını değil eski karısını aramıştır. Ayşe bu davranışı iki şekilde yorumlar. Birincisi eski kocası eski karısını halen bir otorite (izin verecek bir merci) olarak görmektedir. İkincisi, eski

kocasını eski karısının artık sadece böyle bir otorite olduğunu, bundan fazla bir şey olmadığını ima etmiş olabilir: *“Dolayısıyla Ayşe’yi bu ilişkiler ağı içinde iktidar sahibi olan bir konuma itmiş ve iktidarın sevimsizliğine mahkûm etmiştir.”* (s.173). Böylece Ayşe, bu ilişki ağının içindeki konumunu da belirlemiş olur.

Ayşe, örnek olay yorumlarına kızı ile devam eder. Kızının böyle bir talep karşısındaki tepkisizliğini onun hoşnut olmayışına yorumlar. Ayşe burada bir anlamda otokritik yapar. Yazısına koyduğu başlıktaki gibi kızının kendisini yeterince kadın olamamakla suçladığını düşünür. Çünkü kızı, parçalanmış bir ailenin çocuğu olarak bu durumun acısını hemcinsi olan annesinden çıkarmak isteyecektir: *“Anne, kızı tarafından suçlanacaktır. Suç yeterince kadın olamamaktır. Eğer olunabilse çekirdek aile devam edecektir. Kız çocuk babadan koparılmış olmanın acısıyla anneyi cezalandıracaktır. Bu oyun bilinçdışının zamansızlığında sonsuza dek devam edecektir.”* (s.173-174). Ayşe’nin kızına atfen söylediği bu sözler aslında onun kendisiyle ilgili gerçeğin bir izdüşümüdür. Kendisinin artık gözü yaşlı bir kadın olduğunu söylemesi, onun bu gerçek karşısındaki durumunu da ortaya koyar.

4.1.6. Perşembe



4.1.6.1. Akın: Af çıktı

Geçmişiyile yüzleşen Akın, geçmişte yaşanan her şeyin ortaya dökülme arzusu içindedir.

“eski defterler açıldı

(...)

Sis dağıldı.

Görünür oldu her şey.

Bir cezaydı ne de olsa, bir eylem biçimi.” (s.179).

Yazısının özellikle son cümlesinde resmin çağrışımı görülür. Resimdeki kadının duruş biçimi bir eylemi andırır. Yerde yatan adam ise cezaya çarptırılmış birini anımsatır. Geçmişte yaşadıklarını bir hata olarak gören Akın, bu hatanın bedelini tıpkı yerde yatan adam gibi ödeyeceğini ima eder. Eski defterleri açtığında geçmişte yaşadığı her şey bir anda karşısına çıkar:

“gençlik, şiir, acı, sessizlik.

Resimler, felsefe ve paradoks.” (s.180).

Akın gençliğini özetleyen bu sözcüklerden sonra Süsen’e doğru giden yolun da haritasını çizer: *“İlk adımlar, ilk öpüş ve başkaları.” (s.180).* Ancak böylesine dolu ve heyecanlı geçen yılların ardından şimdi boşluk ve kasvet içinde yaşayan bir

Akın ortaya çıkar. Süsen'i kaçırdığı için bir pişmanlık duyar: *“farkında olsaymışım. / Süsen'e bu kadar gecikir miydin?”* (s.180). diyerek Süsen'i yakalayamamanın pişmanlığını dile getirir. Artık geçmişi yok etme isteği duyar.

“Usturamı gizlediğim yerden çıkarıyorum.

Geçmişime lime lime ediyorum gülümseyerek.

Artık uzak bir melodi, bir komedi.” (s.180).

Geçmiş, akın için nağmeli bir ses gibidir artık. Sadece arada bir kendini hatırlatan bir komedi filmidir. Bir yok oluştur. Resimdeki kadının duruşuna bakarak: *“Ellerini kaldırıp da zamanın içinde donakalan kadını kendi haline bırakmalı.”* (s.180). der ve bu sayede kadın ile Süsen arasında bir ilişki kurar. Çünkü Süsen Artık sadece Akın'ın yok ettiği, öldürdüğü geçmişinin içindedir. Orada zaman durmuş, donmuştur. İleriye dönük bir durumun olması imkânsızdır. Bu nedenle de: *“Battaniyelerin, yorganların, yastık kılıflarının içine gizlensin Süsen telefonlar çalarken.”* (s.180). deyip Süsen'in o donmuş zamanın içinden çıkmasına izin vermez. Akın, eğer Süsen olmasaydı geçmişini yok etmeyebileceğini düşünür. Süsen'i en son telefonla aradığında ondan olumlu bir şeyler duyabilseydi hayatında böylesine bir boşluk oluşmayacağını bildirir:

“Süsen, dedim, sana, dedim, çok uzun bir cümle kuracağım, hayatının sonuna kadar dilemeye hazır mısın?

Bizi hatırlamıyor ki...

Boşuna.

Boşluğuna.” (s.181). diyerek Süsen’le arasındaki ilişkinin boyutunu da ortaya koyar.

Akın bir hitap havası içinde kendi durumunu alaycı bir şekilde ifade eder:

“Dinleyiciler gülmeye hazır mı?

Ben geçmişini lime lime eden adam.

Ben cümlelerin ortasında renk değiştirebilen.

Global bir şirketin küçük mili.” (s.181).

Kendisini dinleyen birileri varmışçasına af çıktığını söyler:

“Tüm günahlar silindi.

Yenilerine yer açıldı böylece.

Yedi ana günah yedi kez çarpıldı, büyüdü.” (s.181). diyerek kitabın asıl konusuna atıfta bulunur. Yedi büyük günahın yedi kişi tarafından yedi kez yorumlanarak yorumların genişlemesinden söz eder. Bugünün Tanrı’nın doğum günü olduğunu bunun için de af çıktığını söyleyerek boşluğa seslenir: *“Sen de beni affet Süsen,”* (s.182). der. Fakat telefon kapalıdır. Süsen yoktur, Süsen Akın için aslında bir boşluktur. Süsen’in olmayışıyla birlikte zaman bir anda mekanikleşmiş, hayat bütün canlılığını ve samimiyetini yitirmiştir:

“Mikrodalgalar kalbimi ısıtıyor, bira soğuk, eski defterler acımasız.

Çalar saat tek dostumdur artık.

Böylesi yakışır zamanımıza.” (s.182).

Akın, modern zamanlara yakışır bir söylemde bulunurken aynı zamanda kendi yalnızlığını da dile getirmiş olur.

4.1.6.2. Halil: İnsan tanrısını arar

1. Halil'in Perşembe günü keyifsiz başlar. Nedeni ise bütün gece rüyasında Sami dayıyı görmesidir. Rüyanın etkisiyle yine ölümle ilgili düşüncelerini ortaya koyar. Yaşlandıkça gece uykularının kaçtığını aynı durumun hastalarda da görüldüğünü söyler ve bunun sebebini Azrail'in daha çok gece geliyor olmasına bağlar. Bugün her şeyi olumsuz tarafından gördüğünü belirten Halil, kendisine gönderilen resmi de olumsuz yorumlar. Resme baktıkça içi kararır. Bu duyguların tesiriyle resimdeki kadını hem kollarını açmış bir Azrail'e hem de önünde horozu olan bir büyücüye benzetir.

2. Resimdeki büyücü kadın imgesi üzerine büyücülük hakkında konuşur. Büyücü kocakarıların horoz kurban etmek gibi tuhaf adetleri olduklarından bahseder. Onlardaki bu yeteneğin nesilden nesle tevarüs eden bir ilim olduğunu söyler. Büyücü kadın Halil'e su falına çok iyi bakan Sabriye Hanım adında eski bir tanıdığını hatırlatır. Halil, Sabriye Hanım'ın falcılık hikâyesini, ona böyle bir yeteneğin nereden geldiğini anlatır. Sabriye hakkında uydurulan sözlerin, ona yapılan

yakıştırılmaların en sonunda Sabriye'nin bir evliya kızı olduğu inancına kadar vardığını belirtir.

3. Sabriye'nin evliliğini anlatan bir olaydan bahseder. Bir gün yaşlı bir kadın, Sabriye'de gerçekten böyle bir şey olup olmadığını öğrenmek amacıyla Sabriye'yi bir köşeye çekip ona içi su dolu bir tas gösterir. Bu tasın içinde ne gördüğünü sorar. Sabriye tasa bakınca korkuyla sıçrar. Kara bir köpeğin bir çocuğu kovaladığını görür. Sabriye bunları söyleyince yaşlı kadın dualar okuyarak hemen oradan uzaklaşır. Çünkü Sabriye'nin gördüğü bu köpek, yaşlı kadının yıllar önce bir çocuğunu parçalayan köpektir. *“Şimdi bu resme bakınca böyle kocakarı hikâyeleri geldi aklıma”* (s.185). der ancak her ne kadar bu tür hikâyelere inanmasa da bunları dinlemekten ve anlatmaktan keyif aldığını da belirtir.

4. Sabriye'nin evlilik hikâyelerinden, türbe muhabbetinden sonra bu türbe adetleriyle ilgili babasının bir sözünü hatırlar. Şimdinin profesörlerinden daha oturaklı, daha münevver bir adam olarak nitelediği babasının *“ ‘Evladım, bunlar eski adetler, Müslümanlıktan önceye gider kurcalarsan. O evlialardan önce Hristiyan azizlerinin mezarlarına bağlardı çaputlarını, bak hâlâ mum yakıyorlar kilisede...Ondan önce de her mahallenin bir tanrısı varmış, ona adak adarlarmış. İnsan inanacak bir şey arar. İnsan tanrısını arar.’ ”* (s.185). sözlerini nakleder. Halil, dünden beri keyiflerinin olmadığını söyleyerek bugünkü romanını burada bitirir.

4.1.6.3. Deniz: Yazı mutsuzun aynasıdır

*“YARIM MERDİVEN BEŞ BASAMAK DİBİNDE ÖLÜ ÖNÜNDE HOROZ
KARTAL KADIN BİR ÇANAK YUMURTA DÜZGÜN YER KAROLARI”* (s.186).

Resimdeki kadının el hareketine odaklanan Deniz, bu hareketle kadının Allah’ı gösterdiği izlenimine kapılır, kadının *“yukarda Allah var düşmez kalkmaz”* (s.186). dediğini düşünür. Yerde yatan adam Deniz’in dikkatini çeken bir başka ayrıntıdır. Adamın yerde yatış sebebini kadına karşı koymaya çalışmasına bağlar: *“boşunadır kadına karşı koymak engel olmak kimin haddine düşmüş orada yatıyor merdivenin dibinde gövdesi çuval olmuş patates gibi yatıyor”* (s.186). Yerde yatan bu adam kadının zihninde sadece horozlanışıyla kalır. Resimdeki horoz tasviri; erkeğin yere düşmüş olmasıyla, kadını arzulama ya da onunla beraber bir ilişki içinde olma durumunun kalmadığını, erkeğin bu bakımdan güçsüzlüğünü gösterir. Çünkü *“horoz; şehvetin ve çok eşliliğin sembolüdür. Tek başına bir sürü tavuğa kocalık eder. Çoğu zaman diklenir, böbürlenir ve üstünlük taslar.”*¹²³ Bir zamanlar erkekliğiyle böbürlenen, horozlanan adam şimdi bir patates çuvalı gibi yerde yatmaktadır. Erkeğin içinde bulunduğu bu durum kadını da etkiler. Deniz, bu yüzden çanağın içindeki yumurtaları *“kadının faydasız yumurtaları”* (s.186). diye niteler. Erkeğin kadını döllemek için ihtiyacı olan yumurtalar artık işlevini yitirmiş, faydasız bir hale dönüşmüştür. Deniz bu faydasızlığı *“kim bilir ne güzel omlet olur menemen olur erkek erkeğe yenir yenilir yutulur”* (s.186). ifadesiyle ironik bir şekilde dile getirir.

¹²³ Emin Işık, “Ten Kafesinde Beslenen Dört Kuş”, **Yüzakı Dergisi**, Sayı:115, İstanbul, Eylül 2014.
www.yuzaki.com/content/view/1495/40

Deniz, bir an resmin etkisinden sıyrılıp yazdığı şiirlerin imgelerinden bahseder. Bunlar son derece kötücül, birbirinden berbat, kanlı, irinli imgelerdir. Şiirin bir atlıkarınca olamayacağını yani bir mutluluğun, iyimserliğin ifadesi olamayacağını düşündüğü için şiirlerinin korkunç imgelerle dolu olduğunu söyler. Ruhunun baskı altında kalmış isteklerini şuuraltında saklayıp bunları şiirleri vasıtasıyla açığa çıkaran Deniz, şuurunun o bilgili uyanıklığından uzak durduğundan korkunç imgelerle örülü bir şiir anlayışına sahip olmuştur.

Deniz, yazdıklarını paylaşacak, danışacak birilerinin olmamasından dolayı bir üzüntü içinde olduğunu belirtir. Bu yüzden yazıp yazıp saklamayı bazen de yırtmayı tercih eder. Kocasının bu yazdıklarını bilmesini istemez. Çünkü onun bunları bilmesi durumunda kendisine güleceğini, onunla alay edeceğini düşünür. Deniz'in imgelerle, kocasıyla örülü bu gerçek dünyası ona ağır gelmiş olmalıdır ki birden hayal âlemine geçiş yapar: *“sinsice giyinip giderken işe tıkır tıkır boyalı uzun topuklu yırtmaçlı siyah çoraplı”* (s.187). halinin, aynadaki aksinin kendine güldüğünü belirtir. Kendi kendisiyle dalga geçerek *“gündüz kırmızı donlu yosma gece pijamalı melek kafesinde”* (s.187). der. Yine de hayalindeki o yosma kılığından, yosma ruhundan vazgeçmez, hayallerinin yosması olur: *“yolunu gözleyen kurtlar için bir düğmesini açar (...)* adamların zihni pırıl pırıl olur bakışlar netleşir” (s.187). Deniz bu bitimsiz arzulanmak ihtiyacının nereden gelip nereye gittiğine bir anlam veremez. *“sevişmeden gitmek de vardır bu dünyada”* (s.187). diyerek projeci yazarın aklından geçecek olanları tahmin eder. Onun bu yazıları okuduğunda neden bu kızın akli fikri hep o yerde, orada, diye sorup sormayacağını düşünür. “Bu kız o kız mıdır”, derken bir kadını anlamamanın zorluğunu neredeyse imkansızlığını

belirtir. Yazarken düşündüğünü söyleyerek resimdeki kadını görmek istediği haliyle tasvir eder: *“imkânsız hayallerin büyücüsü gibi kaldırırverse kollarını kadın tıs diye küçültse minyatür bir horoza dönüştürse mini ama değişik bir tür belki de tevatür”* (s.187).

Resimdeki kadını iki yana açtığı kollarıyla büyü yapan bir kadına benzeten Deniz, onun bu büyüü sayesinde horozun da küçülerek güzel, iyi bir türe dönüşmesini ister. Şehvetin sembolü olan horoz, resimdeki bu haliyle Deniz’e kocasını hatırlattığı için bu büyücü kadının onu küçültmesini ya da onun sevebileceği bir türe dönüştürmesini ister. Sonra bu isteğin vahametine kapılarak pişmanlık duyar. Tevrat’tan, İncil’den, Kur’an’dan ve adını bilmediği daha birçok kutsal kitaplardan özür diler: *“allahım bir an için gözünü kapa bakma bana”* (s.187). diyerek bu pişmanlığı dile getirir.

Deniz her ne kadar otomatikman, sapıkça yazdığını düşünse de hayatın gerçeklerinden kaçış olmayacağını farkındadır. Eşofmanlar içindeki kadın, gecenin bir vakti mutfak masasının üzerindeyken kulağı bir yandan kırıktedir. Çocuk uyandığında hemen yanına koşar. Anne kucağının şefkatinden bahseder. Anne şefkati kadın şefkatine döner, çoğalan şefkat seli taşar odalardan geçer, kocanın yanına gelir, koca bile bu şefkatin içinde saflaşır: *“şefkat fazlası sıcak kafeste herkes huzurludur”* (s.188). der ama yazının başına dönünce kadına bir haller olur. Resimdeki kadın gibi kollarını havaya kaldırır: *“harfler karıncalanır kağıdın üzerinde kaçıtır düşünceler dağılır bakar kadın kağıda bakar unutulmuş bir genç kızın yaşlı gözlerinin içinden”* (s.188).

4.1.6.4. Ali: Özür

Bugünkü romanın izleği resimden ziyade Ali ile Selcan arasında yaşanan tatsız bir olay üzerine kurulur. Bu olayın ayrıntılarına geçmeden önce Ali, resimlerle arasında geliştirmiş olduğu bağdan bahseder. Resimlere iyice alıştığını, yazmak konusunda artık bir sıkıntı yaşamadığını, resimler sayesinde aklına ne gelirse onu yazdığını belirterek cumartesi günü projenin bitecek olmasından dolayı içini bir sıkıntının kapladığını söyler. O günden sonra “Peki ben ne yapacağım?” sorusunun içine taş gibi oturduğunu belirtir. Bazı şeylerin sırf yazıldığı için insana acı verebileceğini düşünür. Kendisi de yazarken geçmişini hatırladığı için böyle bir acı yaşar. Ancak yaşadığı bu acıdan şikayetçi değildir aksine bu acı ona tuhaf bir mutluluk bile vermektedir. Yazma eylemiyle birlikte ortaya çıkan mutluluğu “*Oysa yazılınca onlar varlıklarını sürdürmeye başlıyor, hatta zaman içinde ilk akla geldiği anda işaret ettiği anlamın dışına çıkabiliyorlar.*” (s.189). sözleriyle anlatarak geçmişin kendisindeki önemine işaret eder. Yazmak ona acayip bir alışkanlık kazandırdığı için bu iş bitince ne yapacağı konusunda endişeye kapılır:

“Durmadan yazmak, hep yazmak, anlatmak istiyorum. Ama bir yandan da hatırladıklarım, gençliğimin çoktan gerilerde kalmış olduğunu kavramama neden olan tüm o saçma sapan hatıralar bana acı veriyor.” (s.190).

Bütün bunlara rağmen Ali, hem acı çekip hem yazmaya devam etmeyi ister. Çünkü Pazar günü, yazar arkadaşından yeni bir resim gelmediğinde eski hayatına, yazmadan önceki hayatına dönmek istemez. Resimle ilgili olarak çok da olumlu

şeyler söylemez. Bu resim onu çok zorlar. Hatta şu ana kadar neden onca laf kalabalığı etmiş olduğunu açıklar: *“Resim hakkında cümle kurmamak için bunları yazıyorum. Bu resim çok karanlık şeyler yazdırtacak güçte. Diyeceksin ki senin hayatında öyle karanlık bir şey mi var ki korkuyorsun. Evet. Hem de nasıl...Bundan söz etmek istemiyorum ama...”* (s.190). der ve resmin karanlığından çıkıp kendi reel dünyasının karanlığını anlatmaya başlar.

“Akşam” (s.190).

Ali yazısının devamına bu küçük başlığı koyar ve Selcan’la ilgili kendisini çok sinirlendiren olayı anlatır. Bu olay vesilesiyle Ali, Selcan’ın kişiliği hakkında bilgi vermiş olur: *“Nasıl bir kadın bu ya? Böyle biriyle nasıl yaşanır? Bunca güvensizlik...sinsilik.”* (s.190-191). Ali’nin böyle sözler sarf etme nedeni Selcan’ın Ali’den habersiz, projeci yazara mektup yazmasıdır. Karısının bu hareketinden dolayı arkadaşından özür dileyen Ali, Selcan’ı bu işe karıştırdığı için çok üzgün olduğunu belirtir. Ali’yi asıl üzen, karısının kendisi hakkında yazdıklarıdır. Gün boyunca bunun bir analizini yapar. *“Selcan sana bir mektup yazmış. Kendini benim eşim ve senin okurun olarak tanıtmış.”* (s.191).

Selcan, yazara kocasıyla ilgili endişelerinden bahseder. Bunların arasında Ali’nin saatlerce bilgisayarın başında vakit geçirmesi, ruhsal durumunun iyi olmaması, bir oğullarının olmasından dolayı bu durumun kendisinde endişe yaratması vardır. Selcan projeci yazardan kendisine yardımcı olma talebinde bulunur. Ali başından sonuna kadar proje içinde yaşadıklarının bir analizini yapar.

1. Yazar, karısının mesajını Ali'ye göndermiştir
2. Ali, arkadaşının bir sır olarak teklif ettiği bu projeyi zorunluluklar yüzünden karısıyla paylaşmıştır.
3. Arkadaşının bunu bilmesine rağmen hala resim gönderiyor olması nedeniyle, yazar açısından bu durumun sorun yaratmadığını düşünmektedir.
4. Bunun hesabını Selcan'a sorduğu takdirde büyük bir kavganın ardından Selcan'ın evi terk edeceğini düşünür.
5. Bu şartlar altında projeye devam etme olasılığının kalmayacağını belirtir.

Ali'nin tek tek analiz ettiği bu maddelerin sonuncusu onu en çok üzenidir. Selcan'ın kendisine saygılı bir sessizlik içinde davranmasını yanlış yorumladığı için çok üzgündür. *“Bugün eve döndüğümde Selcan'ı her zamankinden daha neşeli buldum. Heyecanlıydı. Üstelik bana da ‘ruhsal sorunları olan’ biri gibi davranmıyordu.”* (s. 192). Ali'nin bütün bu analizlerden sonra yaptığı çıkarım, Selcan'ın o mektubu yazar arkadaşının dikkatini çekmek için yazdığı, onun yazdıklarından etkilendiği ve bu yüzden yazarla bir şekilde iletişim kurmak istediği için böyle davrandığı yolundadır.

Perşembe günü Ali'nin resimleri yorumlama açısından verimli geçmez. Günün kurgusu neredeyse tamamen yaşadığı dünyanın realitesi üzerine kurulur. Ali'nin Selcan'dan bu şekilde bahsetmesi biraz da resimdeki tasvirle alakalıdır. Resimdeki kadını Selcan'a, yerde yatan adamı da kendisine benzetir:

“Şimdi resme baktığımda gördüğüm kadın bana Selcan’dan başka bir şey hatırlatmıyor. Hayatımın önünde kollarını açmış beni engellemeye çalışan bir cadı.”
(s.193).

Böyle bir rezalete neden olduğu için günün başlığına uygun olarak arkadaşından özür diler ve günü böylece bitirmiş olur.

4.1.6.5. Ayşe: Küçülen erkeklik

Perşembe gününün romanı “eylem” sözcüğünün vurgulanmasıyla başlar. Bir insanın “yapıyor olması”nı eylemliliğin bir tanımı olarak gören Ayşe, bunu şöyle açıklar: *“İnsan davranışları üzerinde çalışmanın getirdiği bir bakış açısı olsa gerek: insan eyleyen bir varlıktır. Eylediği sürece vardır.”* (s.194).

Ayşe’nin bugünkü örnek olayında insanlarla kurduğu ilişkilerde yaptığı yanlışları ele alır. Yüksek lisans çalışması yapan bir öğrencisinin çekim hazırlığı yaptığı belgesel filmini danışmak istemesi ve onunla kurmuş olduğu iletişim kendisinde daha önce fark etmediği bir hatayı görmesine neden olur. Büyük bir heyecanla hocasının yanına gelen öğrenci, “Semtlerin Yaşamı” adını verdiği filminin konusunu anlatır. Öğrenci semtlerin tarihi ile gündelik yaşam arasındaki belirleyici ilişkinin peşindedir. Öğrenci konuşurken Ayşe de onun eksiklerini saptar. Öğrencisinin böylesine bilgisizlikle bu işe nasıl girdiğine bir anlam veremez. Halbuki öğrencinin yapmak istediği, eline kamerayı alıp insanlarla tek tek konuşmak, onları belgeye dönüştürmektir: *“Belge nedir? diye sorar Ayşe. Daha fazla ileri*

gitmek istemez. Çocuğun heyecanını kolayca öldürebileceğini anladığı noktada geri adım atar. Aklının içinde eski hocasının sözleri çınlamaktadır: Bilgi çoğu zaman eylemin düşmanıdır.” (s.195).

Örnek olayın değişik yönleriyle yüzleşmesi gerektiğini düşünen Ayşe, insanlarla kurduğu ilişkilerde yargılayıcı olduğunu düşünür. Çevresindeki herkesin; ailesinin, arkadaşlarının, meslektaşlarının bu durumdan yakındığını bilmesine rağmen Ayşe'nin *“sorduğu soruların yanıtlanması gerektiğine, bu yapılmadan eyleme geçmenin anlamsız olduğuna dair katı bir inancı vardır.” (s.195).* Resmin yorumuna da bu noktadan giren Ayşe, resim boyunca yaptığı yorumların merkezine *“iletişim ve eylem”* kavramlarını koyar.

Resmin yorumuna bir adlandırma ile başlayan Ayşe, resmin adının yukarısı ve burası olabileceğini düşünür. Resmin kahramanı olan kadın figürünü ilk bakışta ilahî olanla ilişkilendirir. Kadının başının örtülü olmasını birçok kültürde yaygın bir davranış biçimi olduğunu ve ilahî olanla temasa geçmeden önce başın örtüldüğünü söyler. Bu resimdeki kadını kutsal olanla yaşanan dünya arasında bağlantı kuran bir varlık olarak düşünür: *“Kutsal olan dünyevi olana bağlanır, kutsal içerik bu yolla iletilir. Bu resimdeki kadın figürü özellikle bu simgeselliği çağırmaktadır. İletici bir özelliği vardır kadının.” (s.196).* Ayşe, kadını iletici bir organ olarak görürken kadının üzerindeki giysinin dalgalanışını da iletinin şiddeti olarak yorumlar: *“Kadın sağ eliyle (ki sağ iyi-kutsaldır) yukarıyı işaret etmektedir. Bu hareket ‘o orada’ anlamını taşır. Sol elinin (ki sol kötü-kutsaldır) avucu dünyaya çevrilidir. Dünya/hayat elimin altında, anlamını taşır bu hareket. Yukarı/aşağı*

ekseninde konumlandırılan kutsallık yine kültürlerarası bir arketip sayılabilir.”
(s.196).

Ayşe'nin kadına kutsallık atfetmesi resmin merkezine yine kadını koymasıyla ilişkilendirilebilir. Merkezde duran kadın bir eliyle yukarıyı (kutsalı) diğer eliyle aşağıyı (dünyayı) dengede tutarken kadının merkezden çekilmesi bu dengenin alt üst olmasına neden olabilir. Bunu kendi yaşamında deneyimleyen biri olarak Ayşe çok iyi bilmektedir. Evliliği ayakta tutacak bir güç olarak var olabilecekken merkezden çekilerek bir ailenin parçalanmasına tanık olmuştur. Resimdeki merdiveni de aynı eksenin devamı olarak aşağıyı yukarıya bağlayan bir gelişimin aşamalarını temsil ettiğini düşünür.

Merdivenin dibinde yatan belli belirsiz figürün yüzüstü düşmüş bir erkek olduğu izlenimine kapılır. Ayşe'ye göre bu erkek ile kadının ayakları dibindeki *“küçük horoz figürü birleşerek kutsala hakim kadının önünde erkeğin düşmüşlüğüne simgelemektedir.”* (s.196). Ayşe erkeği küçülmenin kadının kutsal iletisi olduğunu düşünür. Ona göre erkeğin insani tarafı ölmüş, *“sadece dölleyici tarafının yaşamasına izin verilmiştir.”* (s.196). bu nedenle küçük horozu bu dölleyici özün bir simgesi olarak görür.

Resimden hareketle kadın erkek karşılaştırması yapan Ayşe kadına kutsiyet yüklerken erkeği de küçültür. Bunu erkekten eril olanın alındıkça erkeğin gücünü yitirmesine bağlı olarak düşünür. Resimdeki bir sepet yumurtanın varlığını erkekteki bu güçsüzlüğün pekiştirilmesine bağlar. Yumurtaların döllemek üzere orada

bekletildiğini düşünür; ancak küçülen erkekliğin bunu yapacak gücünün olmadığını söyler. İşte bu noktada Ayşe, erkeğin bu güçsüzlüğünün karşısına kadını çıkarır. Kutsalla bağlantılı olan kadının yapmak istediğinin bu olduğunu düşünür. Ayşe burada söz konusu olanın erkekliğin hadım edilişi olmadığını belirtir. Kastrasyonu (erkekliğin hadım edilmesini) erkekliğin işlevsiz hale getirilmesi olarak tanımlayan Ayşe, resimde böyle bir görüntünün olmadığına değinir. Ona göre resimde erkeklik erkekten soyutlanarak çıkarılmıştır: *“Erkek boş bir beden olarak merdivenin dibine fırlatılmış, sadece eril işlev kalmıştır geriye. Dölleme işlevi erkekten sökülüp çıkarılmıştır. Yaşamaya izin verilmiş olan –küçük horozun temsil ettiği- sadece işlevdir.”* (s.197). Yumurtaların çokluğunun da bunu simgelediğini düşünerek horozun tek bir işinin olduğunu söyler o da yumurtaları döllemektir.

Resimdeki yorumlardan hareketle Ayşe'nin erkek ve horoz figürüyle kocasını özdeşleştirdiği sonucunu çıkarmak mümkündür. Eski kocası, artık onun hayatından çıkıp gitmiştir ancak Ayşe ile eski kocasını birbirine bağlayan tek bir bağ vardır o da kızlarıdır. Bu yüzden Ayşe için eski kocası sadece dölleyici bir varlık olarak kalmıştır. Bunun dışında eski kocasının boş bir bedenden hiçbir farkı yoktur.

4.1.6.6. Erol: Azize, melek, karım ya da tanımadığım biri

Bugünkü roman, Karamazov Kardeşlerden bir alıntı ile başlar. Erol'un bu romandan alıntılacağı bölümde Dostoyevski, gerçekçi insan ile mucizeye inanan (ya

da inanmayan) insanı karşılaştırır. Dostoyevski mucizelerin gerçekçi bir adamı hiçbir zaman şaşırtmayacağını söylerken gerçekçi bir adamı dine bağlayanın da mucize olmadığını belirtir. *“Sahiden gerçekçi olan bir insan, eğer inancı yoksa, her zaman mucizeye inanmayacak kadar güçlü, ona kendini kaptırmayacak kadar mantık sahibi olabilir.”* (s.198). Dostoyevski, gerçekçi bir insanda inancın mucizeden doğmadığını, mucizenin inançtan doğduğunu söyler. Erol’un böyle bir pasajı seçme nedeni bugünkü romanında anlatacağı mucizevi olaylar, gerçek ile rüyanın iç içe yaşanmış olmasıdır.

Saunadan çıkan Erol, kendini hafiflemiş hisseder. Hayal mi gerçek mi olduğunu anlayamadığı eşsiz bir deneyim yaşar. *“Gerçek olamayacak kadar güzeldi. Tehlikeliydi. Bende bıraktıkları iz suçluluk duygusunu yok etmeye yetecek kadar güçlüydü.”* (s.198). Azize ve Melek ile yaşadıklarını gerçekliğin ötesinde bir duygu olarak yorumlayan Erol, bu iki kadının yaşattığı güzelliği *“Azize ve Melek gerçekten de elimden tutacaklarsa her şeyi bırakmaya razı olabilirdim.”* (s.198). cümleleriyle vazgeçilmez kılar. Hatta şehre dönmemeyi, eski hayatını unutmayı, burada kalıp iş bulmayı göze alabileceğini söyler. Fakat en sonunda saçmaladığının farkına varır. *“Hayalci biri olmadığım için bu garip hallerimden utanıyordum.”* (s.199). diyerek kendindeki gerçekliği vurgular. Böylece romanın başındaki pasajda anlatılan gerçekçi adam biraz olsun belirginleşir.

Erol odasına doğru ilerlerken koridordaki kapılardan birini açık görür. Kapının önündeki servis masasının üzerinde duran bir tepsi dolusu yumurta dikkatini çeker. Odanın içinden bir çığlık duyan Erol, hemen o tarafa doğru gider ve

gördükleri karşısında dehşete kapılır: “*Adamın biri gözleri bağlı bir şekilde sandalyeye oturtulmuştu. Yarı çıplaktı. Odanın perdeleri kapalıydı. Bağıran kişi bu olmalıydı. İki güçlü kuvvetli adam onu kollarından tutuyordu. Bu tabloyu izleyen arkası dönük bir kadın vardı galiba. Sigara içtiğinden eminim. Kimdi bu insanlar?*” (s.199). Erol’un anlattığı bu hikaye, kendisine gönderilen resmin etkisiyle yazılmış hissi uyandırır. Resimde yerde yatan adamın zayıflığı ile otel odasında işkence gören adam; bir elini havaya kaldırmış, başı dik bir şekilde duran kadın ile işkenceye uğrayan adamın bir kadın tarafından izlenmesi; kadının önünde bir tepsi içinde bulunan yumurtalar ile oda servisinin üzerinde duran yumurtalar arasında benzer bir ilişki kurmuştur. Erol’un şahit olduğu bu olay, ona otelde böylesi karanlık işlerin dönüyor olduğu izlenimi verir. Etrafına baktığında kendinden başka kimsenin olmadığını görerek “*Ben bile orada var mıydım, yok muydum, emin olamadım.*” (s.199). der. Resepsiyona gidip şikayet etmeyi düşünse de önce karısını bulmaya karar verir.

Erol odaya geldiğinde paniğe kapılır. Her şey en son gördüğü şekliyle, derli toplu bir vaziyette durmaktadır. Bir an önce bu oteli terk etmek gerektiğini düşünür. Karısının kaçırılmış olabileceği aklına gelir: “*Azize ve Melek...Kahvaltıda içtiğim portakal suyu...Saunada kendimden geçişim...Tüm bunların karımı kaçırınlar tarafından beni oyalamak için tasarlanmış bir oyunun parçaları olduğuna hükmetmiştim...*” (s.199-200). derken konsolun üzerinde karısının yazdığı notu bulur. Karısı birbirlerini kaybetmiş olduklarını belirten bir not yazmıştır.

Yatağa uzanan Erol uykuya dalar. Kapının vurulmasıyla uyanır. Kapıyı açtığında karşısında sabahki garsonu görür. Üzerinde adının yazılı olduğu bir davetiye zarfını uzatır. Elindeki kostümü de yatağın üzerine koyar. Davetiye, akşam yapılacak olan maskeli balo içindir. Rezervasyonu karısının yaptırdığını düşünerek smokinini giyer ve siyah maskesini yüzüne takar. Odadan çıkarken karısının yazdığı notu da cebine koyar.

Erol, balonun yapılacağı salona doğru gider. Erkeklerin kendisi gibi siyah smokin, kadınların da kırmızı gece kıyafetleri içinde bir örnek giyindiklerini görür. Sağ tarafta oyun oynanan büyük bölüme gider, rulet masalarından birine doğru ilerler. Hiç kumar oynamamış biri olarak içinden kırmızıya oynamayı geçirir. Fiş almak için kasadaki adamın yanına gider ancak yanında hiç para olmadığını söyler. Oda numarasını verip hesabına yazıp yazmayacağını sorar. Fakat adam olumsuz bir cevap verir. Adamın Erol'a başka bir teklifi olur. Yanında bulunan kişisel, özel bir şeyi bırakabileceğini söyler. Erol, özel bir şey olarak sadece karısının yazdığı notu hatırlar ve bunu dalga geçercesine adama uzatır, adam da notu alarak karşılığında Erol'a beş tane kırmızı fiş verir. Bunun üzerine Erol, buranın gerçekten de garip ve eğlenceli bir otel olduğunu düşünür. Erol, aldığı fişlerden birini kırmızıya oynar, kaybeder; ikincisini siyaha oynar, kaybeder. Yanındaki yaşlı adam ona fişlerin hepsini birden aynı yere koymasını teklif eder. Erol da adamın dediğini yapar ve yine kaybeder. Adama dönüp yine kaybettiğini söyleyince adamdan: *“Bu bir inanç meselesi. Yeterince inanırsanız olur.”* (s.202). cevabını alır. Adamın bu cevabı aynı zamanda Erol'un yazısının başındaki inançla ilgili alıntıya bir göndermedir.

Aradan biraz zaman geçince Erol adamın bu otelin sahibi olduğunu öğrenir. Adam ile Erol arasında kazanmak ile kaybetmek üzerine bir konuşma geçer. O sırada Erol karısına bakınır. Kadınların hepsi birbirine benzediği için hangisinin karısı olduğunu anlayamaz. Yalnız başına kalan Erol, sahnede dans eden çiftleri izlerken barın ucunda tek başına içkisini yudumlayan kadını Azize'ye benzetir. Kadına doğru yürürken kadın da onu fark eder. Erol'un bir şey söylemesine izin vermeden elini uzatır, Erol'un kendisini dansa kaldırmak istediğini düşünür. Kadınlara dans eden Erol bu kadının Azize olabileceğinden şüphelenir. Melek de olabilirdi, karısı da, diye düşünür. Hatta tanımadığı başka bir kadın bile olabilirdi. Erol müziğin sesinden konuşmanın imkânsız olduğunu düşünerek kadını teras tarafına yönlendirir. Terasa çıktıklarında Erol, kim olduğu belli olmayan bu kadını oldukça esrarengiz bulur:

“Azize, Melek, karım ya da tanımadığım biri olan kadın terasın korkuluklarına dayanmış yıldızlara bakıyordu. Gerçek bir kadın değil de bir ressamın imgeleminden tuvale aktarılmış yarısı renk, yarısı şiir bir varlık. Arkasından sarıldım. (...) Yavaş ama tutkulu bir öpüşme. Bir türlü emin olamıyordum. Kadın, ‘Azize, Melek, karım ya da bir yabancı’ olma durumunu sürdürüyordu.” (s.205).

Erol, bu merakın içinde kadına kimsin sen, sorusunu da soramıyordu; çünkü öptüğü kadının karısı olması durumunda karısı, kocasının başka bir kadını öptüğü izlenimine kapılabilirdi. Erol, bu algının gerçeğin bir kısmı olduğunu ancak asla tamamı olmadığını düşünür:

“Bu başlangıçta heyecan veren belirsizlik gitgide garip bir hal almaya başlamıştı. Öpüştüğüm kadının belirsizliği kendi varlığıma olan inancımı da sarsıyordu. Ancak rüyalarda yaşanan türden rahatsız bir duygu. Uyanmak isteğiyle bu dönüştürücü öpüşten kendimi kurtardım.” (s.205).

Bu düşüncelerin etkisiyle kadını terasta bırakıp hızla salona dönen Erol kalabalığın içinde izini kaybettirmeye çalışır. Otelin sahibi olduğunu söyleyen adam Erol’un yanına gelir. Erol’un düşünceli olduğunu görür ve Erol ona az önce kiminle dans ettiğini bilmediğini söyler. Bunun üzerine adam, bu balolarla ilgili çok sevdiği bir hikayeyi anlatır:

“Adam ve karısı birbirlerinden habersiz gittikleri maskeli baloda başkalarıyla dans eder, hatta öpüşürler. Müthiş bir gece yaşarlar. Ancak tesadüfe bakın ki kadının yabancı bir adam sandığı kişi kocasıdır, tabii kocası için de durum aynıdır. Şimdi bunlar birbirlerini aldatmış sayılır mı?” (s.206).

Bu hikaye Erol’un canını sıkar. Karısının şu anda başka birinin kollarında olduğundan emin olmaya başlar. Sabahtan beri başına gelenlerin, yaşlı adamın her seferinde kendisini eliyle koymuş gibi bulmasının, karısını bir türlü bulamayışının bir açıklaması olabileceğini düşünür.

Erol bu düşünceler içindeyken birden sahnenin perdesi açılır. Alkışlar eşliğinde bir illüzyonist sahneye çıkar. Yanında iki yardımcı kadın vardır. Erol bu kadınların Azize ve Melek olduğunu görünce demek işleri buymuş diye aklından

geçirir. İllüzyonist, yaptığı gösteriden sonra konuşur. Şimdi yapacağı gösteri için bir gönüllüye ihtiyacı olduğunu söyler. Herkesin ceplerini yoklamasını ister. Az önceki gösteride kaybettiği köstekli saatin birinin cebine girmiş olabileceğini söyler. Erol da elini isteksizce cebine atar ve saat onun cebinden çıkar. Birinin cebine atmış olabileceğini düşündüğü saati havaya kaldırır ve alkışlarla sahneye davet edilir.

4.1.6.7. Yağmur: Toprak insana aç

Resimdeki adamın yüzüstü bir pozisyonda yatıyor olması Yağmur'a babasının ölümünü hatırlatır: *“Kurban bayramlarını sevmiyorum. Babam öldü bayramın ikinci günü, sabah.”* (s.208). cümleleri Yağmur'un bugünkü romanındaki başlığı da açıklar. Yağmur kurban bayramında ölen babasını toprağın aç karnına koymuştur. Romanının başından sonuna kadar babasının ölümünü, toprağa gömülüşünü anlatan Yağmur, bu kötü olayın kendisindeki etkisini acı bir şekilde dile getirir: *“Şehir sessizce kanyordu.”* (s.208). cümlesi bu acının bir ifadesidir. Yağmur babasının öldüğü günü bir üzüntü içinde anlatır:

“Babam yatak odasında. Artık yatak odası değil, ölü odası, içeri girmek istemiyorum. Babam değil, ölü. İçeride ölü var. Soğuyor. Şişiyor.” (s.208).

Yağmur ölümün soğuk yüzünü dehşetle anlatır. Babasının ölümü onun için hayatın bitmesidir, bir felaket gibidir. Yağmur her ne kadar sadece resimdeki adamın pozisyonundan hareketle hislerini anlatsa da resimdeki kadının duruş pozisyonuna da dolaylı bir şekilde yorum getirir. Kadının tuhaf elbisesi, ellerini iki

yana açıp adama bakıyormuş gibi duruşu Yağmur'da ölüm ekseninde bir Azrail imgesi yaratır. Azrail gelmiş ve kurban bayramının ikinci günü babasının canını almıştır. Dehşetle hatırladığı bu olayın etkisinden bir an önce kurtulmak isteyen Yağmur: *“Sadece o insanın tenine yapışan ve canını acıtan andan kurtulmak istiyordum. Zaman geçsin, geçsin ve bir an önce anı olsun şu yaşanan dakikalar. Şu ölünen dakikalar.”* (s.208). der. İçeride bir ölü varsa artık orada yaşanmayacağını belirten Yağmur, babasızlığın verdiği o acı duygusunu dile getirir. Babasının defnedilme işlemi sırasındaki düşüncelerinden bahseder:

“Sonra çarçabuk toprağın altına girdi babam. (...) Toprak yutmaya bayılıyor, diye düşünmüştüm. Toprak insana aç. Toprak insan canlısı. Toprak can yiyor.” (s.208).

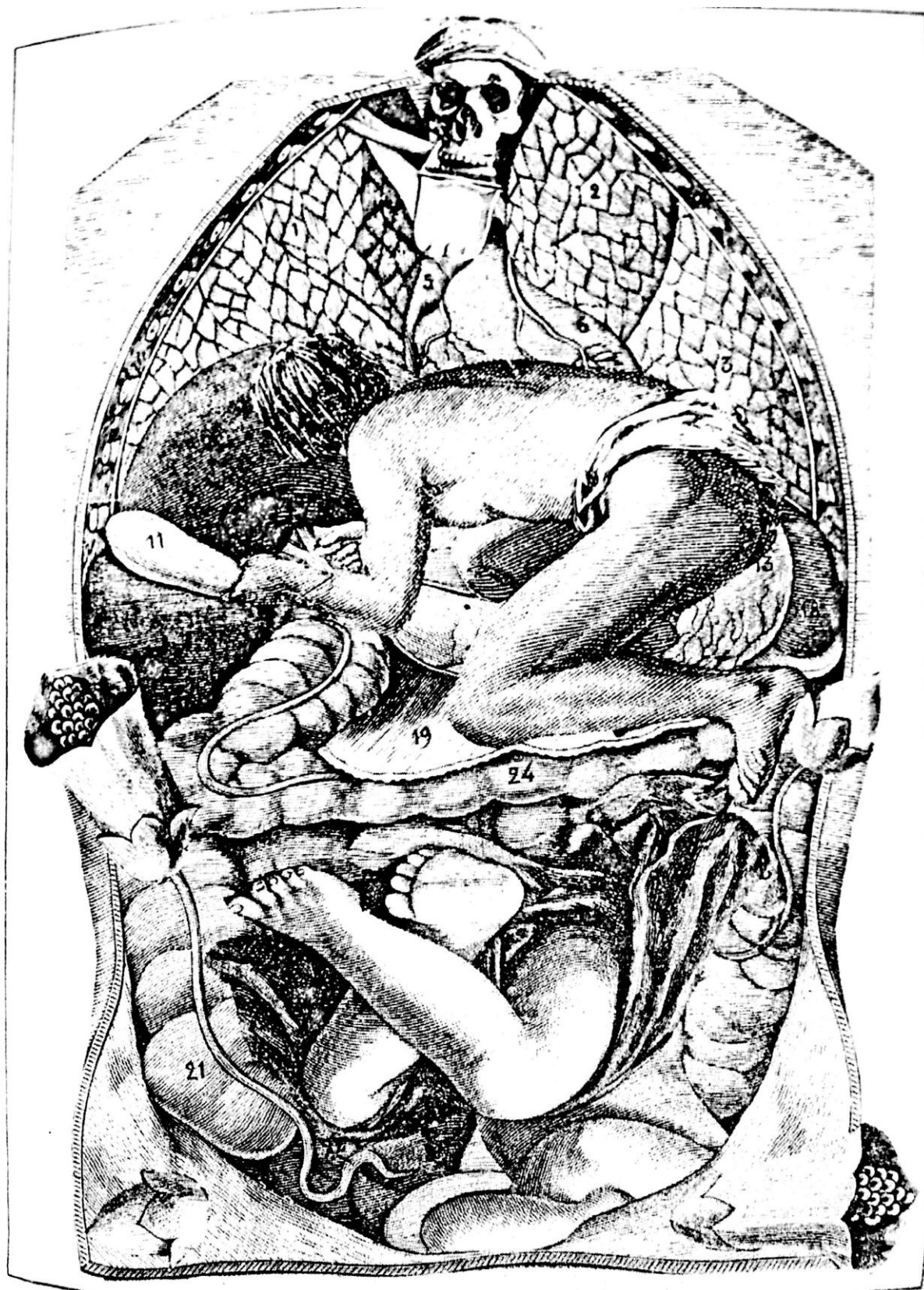
Toprağa karışan babasından geriye ölüm yıldönümleri kalmıştır. Babasının ölümünü hem on sekiz haziranda hem de kurban bayramının ikinci gününde olmak üzere yılda iki kez kutladıklarını söyleyen Yağmur, yaptığı bir hesabın korkusundan bahseder:

“Babamın ölüm günü yıl içinde geziyor. Bu yıl kışa gelecek. Hesap yapıyorum bazen. Yeniden on sekiz hazirana geldiğinde bayramın ikinci günü...korkuyorum; o gün bir şey olacak, biliyorum.” (s.209).

.....

Babasının ölümünü anlattığı birinci bölümden sonra Yağmur, ikinci bölüm için çok bir şey yazmaz. Teras'a çıkıp Beşiktaş'a baktığını ve büyük depremi hayal ettiğini; fakat bunu isteyerek yapmadığını söyler. Resim, babasının ölümünü, başka bir ifadeyle Yağmur'a bir felaketi çağrıştırırken ikinci bölümde yine bir felaket olarak depremden bahseder.

4.1.7. Cuma



4.1.7.1. Akın: Bir meleğin kadavrası

Kaderiyle yüzleşen Akın her şeyin önceden belli olduğunu söyleyerek romanına başlar. Kaderin “matematik sevgisi” diye adlandırdığı bu durumdan tiksindiğini belirtir:

“Böyle olacağı belliydi.

Her şey önceden bildirildi.

Yazıldı.

Yaşandı ve provası tamamı.” (s.215).

Geçmişine takılıp kalan Akın, resme bakıp bugününü yaşayamayan insanın halini anlatır. Resmin bir suç çağrısı olduğunu düşünür ve şu satırları yazar:

“Mazinin peşinde kaybolan ruhları anlatır.

Bugünü yaşayamamaktır biraz.

Takılıp kalmaktır.

Büyüyememektir.” (s.215).

Resimdeki kompozisyonun geçmişe, eskiye ait çağrışımı (kurukafa, kızıl deriliyi andıran adamın eski zamanları hatırlatması) Akın’ı da ister istemez geçmişin çağrışımına götürür. Bu tablonun içinde doğmak üzere olan bir bebeğin hiç doğmayacakmış gibi duran pozisyonunu maziye takılıp kalmak, hiç büyüyememek

olarak değerlendirir. Akın, resmin kendinde yarattığı etkiyi başlıca korkmak, kaybolmak kavramları çerçevesinde ele alır. Böylece:

resim+ mazi+kendisi (Akın) = olması imkânsız olaylar, masal sonucunu verir. “*Şişeden cin çıkmasıdır, uçan halılar, kaf dağıdır, babanın beşiğini sallamaktır.*” (s.215). bu anlatılar bir masalın bölümlerini hatırlatır. Masal ise hayale dayanan, gerçek olmayan olayların anlatımıdır, mecazen ise boşuna söylenmiş bir sözdür. Akın, bu masal anlatılarını kullanarak geçmişin boşluğuna, gerçek dışılığına bir göndermede bulunur.

Resimdeki doğmamış çocuk tasviri Akın’da saf, kirlenmemiş bir çocuk çağrışımı yaratır:

“Çocuk başı: narin, körpe.

Çocuk ruhu: yüksek ve saf.

Topukları pembe, toprakla henüz tanışmamış.” (s.215-216).

Akın, bu saflığın, narinliğin, temizliğin günün birinde dünyanın pisliğine bulaşacak olmasından dolayı üzüntü içinde olduğunu da belirtir.

Akın, şimdiye kadar söylemiş olduklarını bir kenara itip birden yön değiştirir. Yüzündeki acının taklit olduğunu, söylediklerinin gerçeğe hiçbir ilgisinin bulunmadığını, hepsinin bir gizem yaratma çabası olmaktan başka bir şey olmadığını söyler. Ayrıca bunun acınası bir durum olmadığını da ifade eder: “*Treni kaçırmış birinin hüznü sadece.*” (s.216). diyerek neden böyle davrandığını da izah etmiş olur.

Yine tren imajına dönen Akın: *“Ama siz o trende kim var biliyorsunuz.”* (s.216). der ve bunları korku, engerek ve cinsel şekilde sıralar. Trenin insanın iç dünyasına çıktığı bir yolculuk olduğu hatırlanırsa bu iç yolculuktan çekindiği dahası yüzleşmeye cesaret edemediği bazı gerçeklerin olduğu anlaşılır. Üstelik bu trende daha önce de bahsettiği, ona benzemekten korktuğu hocası da vardır:

“Gözlük camlarından biri kırık, sürgün, aç, parasız, akılsız biri.

Gülüyor ne vakit unutmaya çalışsam.” (s.216).

Resmin tasvirine bakarak *“Bir kadının iç hayatını merak etmekteyim.”* (s.216). der ve ardından lafı Süsen’e getirir. Resim Akın’a bir anlamda Süsen’i hatırlatır. *“Süsen’di adı.”* (s.216). diye başlayan satır, Süsen’le devam eder:

“Arka sıralarda otururduk.

Ben bir çocuk hayaleti, o bir melek.” (s.216). Geçmişte Süsen’e olan aşkını, bu aşkın sessizliğini bu cümlelerle anlatan Akın, şimdi o aşkın öldüğünü, ölmüş bir Süsen’i anlatır:

“Ne yazık ki şimdi kollarımda bir meleğin kadavrası var.

Neşteri alıyorum elime.” (s.216). Bundan sonra Akın bir kez ve son kez daha Süsen’i telefonla arar. Neşter bir anlamda telefon dur. Çünkü: *“Numarasını tuşluyorum son kez. / Önce kan akıyor uzun uzun.”* (s.216). der. Artık Süsen’in, bir zamanlar tanıdığı, aşık olduğu o kız olmadığını içi acıyarak, aynı zamanda Süsen’in de kalbinin kan ağladığını düşünerek anlamış olur: *“Ağlıyor sonra kısık sesle, arama*

artık, bırak...kimsiniz?” (s.216). Süsen’in bu tepkisi karşısında Akın bir kadının iç hayatını merak ettiğini söyler. Resimde sadece bacakları ve ayakları görünen kişiyi ölü bir çocuğa benzeterek bu çocuğun kendisi olabileceği ihtimaline varır: “İçerilere yaklaşıyorum, ölü bir çocuk buluyorum, bu ben miyim?” (s.216).

Akın Süsen’i son kez aradığında artık kendisinin Süsen için bir anlam ifade etmediğini, Süsen’in onu hayatından çoktan çıkarıp yok ettiğini, Süsen’in kendisini öldürmüş olduğunu anlar. Bu yüzden resimdeki kadının içinde ölü bir çocuk olarak kendisini görür. “*Kapatıyor yüzüme, hem hatırlamıyor.*” (s.217). dedikten sonra Akın, onu hâlâ ne kadar çok sevdiğini belli eden bir psikolojik yıkıntı içine girer:

“Diz çöküyorum.

Soğuk bir kış günü yaşayan halının desenleri ayaklarıma dolanıyor, yapma, diyor.

Kulaklarım sağır oluyor bu fısıltılar yüzünden.

Düşen kanatsız bir melektim ben, mahşerde görevliydim hani.” (s.217).

Telefonun bir ucunda bulunan Akın, böyle bir ruh hali içindeyken ısrarla kendini Süsen’e hatırlatmaya çalışır. Kod adının Promete olduğunu söyler. Böylece Akın Süsen’in kendisini hatırlayabilmesi umuduyla çarşamba günü yazdığı romanındaki Promete mitini hatırlatır.

Akın ne yapsa da her şeyin boş olduğunun farkındadır. Giden çoktan gitmiştir. Burada iki farklı Akın ortaya çıkar. Birincisi kendini salmış, darmadağın

olmuş, hayatın içinde donup kalmış, sarhoş bir Akın iken ikincisi; sabah aldığı duştan sonra kendine gelen, takım elbiselerini giyip filinta gibi olan, güne aklında sabit fikirlerle başlayan bir Akın'dır.

Son olarak Akın, kalp ağrısını kendinden başka hiç kimsenin iyi bilemeyeceğini söyleyerek taşlaşmış bir kalpten bahseder. Bu duygunun içine ironik bir hava katar ve modern, hızlı hayatın vazgeçilmez kolaylıklarından biri olan “mikrodalga” aletiyle ölmüş aşkı arasında bir bağ kurar:

“Taşlaşmış.

Bir türlü çözülmüyor, ille de mikrodalga.

Yavaş yavaş, ılık ılık sevgi gelir sonra.

Yanlış da olsa, yersiz de olsa...ben buradayım Süsen.” (s.218).

Taşlaşmış bir kalbi yumuşatmanın imkânsızlığına da bir gönderme olan bu satırlar, mikrodalğanın da araya sokulmasıyla bir şok yaratma mahiyeti kazanır. Her şeye rağmen Akın Süsen'e karşı hâlâ doludur, ona aşıktır.

4.1.7.2. Erol: Karımı kaybettim

Bugünün romanı John Fowles'in “*Fransız Teğmenin Kadını*” adlı eserinden bir alıntı ile başlar. Fowles, romancılar ve romanlarla ilgili olarak “*birinci bölümün haber verdiği gelecek hep amansızca on üçüncü bölümün gerçekliği olur.*” (s.219). tespiti, Erol'un daha önceki bölümlerde sezdirmediği olayların gerçeğe dönüşeceğini

haber verir. Daha önceki bölümlerde aradığı karısını bu bölümde gerçekten kaybettiğini anlar. Otelde karanlık işlerin döndüğünü düşünürken bu bölümde kendisi bizzat bu karanlık işlerin içinde bir kurban rolünü oynar. Erol'un Fowles'ten alıntılacağı *"bu dünya kadar gerçek, ama ondan farklı dünyalar yaratmak"* (s.219). cümlesi bugünkü romanın kurgusunu oluşturur.

İllüzyonistin Erol'u çağırmasıyla birlikte sahneye doğru yol alan Erol, başlangıçta duyduğu neşesini yitirir ve pişmanlık duymaya başlar. Yüzündeki maskeyi düşününce biraz olsun rahatlar. Böylece kimse tarafından tanınmayacağı için rezil olma endişesi duymaz. Erol'un sahneye çıkmasıyla illüzyonist bir konuşma yapar. Bütün bunların bir gösteri olduğunu, hepsinin makul bir açıklamasının bulunduğunu söyler. Yıllardır böyle söylendiğini ve seyircilerin de buna inandığını belirtir:

"İnanmak işinize geliyor çünkü. Düşünsenize, ya her şeyin mümkün olduğu bir dünyaysa burası? (...) Düşünün, kırılan saatler yeniden birleşip cebinize girebiliyor, insanlar yok olabiliyor, yok olanlar ortaya çıkabiliyor..." (s.220).

İllüzyonistin mesajla dolu olan bu konuşması özellikle de yaşananların gerçek olmadığı sözleri Erol'un son gün için yazacağı romanında da açıkça görülecektir.

Erol, gösterinin bir parçası olarak rolünü yerine getirir. Kapısı açık olan kutunun içine girer. Kutunun içinde gizli bir bölme olabileceğini, oraya girip sonra

da sahnenin altındaki tünelden emekleyerek öteki kutunun içine geçeceğini düşünür. Bu düşüncelerin eşliğinde kutunun kapağı kapanır. Kutunun içini karanlık ve sessiz bulan Erol, yerin ayağının altından kaydığını ve düştüğünü hisseder. Bu işte bir yanlışlık olduğunu anlayıp bir yerine zarar gelecek endişesiyle bağırmaya başlar: *“Ama ben nasıl sahneyi duymuyorsam, dışarıdakilerin de beni duymadığından emindim. Sert bir yere çarptım.”* (s.221). diyerek başına gelenleri anlatır.

Erol, bir film sahnesini veya daha çok kötü bir kâbusu andıran bir oyunun içinde bulur kendini. Tanımadığı iki adam ellerini ve gözlerini bağlamış onu sorguya çeker. Erol, bu adamlara ısrarla aradıkları kişinin kendisi olmadığını söylese de adamları buna bir türlü inandıramaz. Adamlar Erol’dan her şeyi en ince ayrıntısına kadar anlatmasını isterler. Erol, karısının ısrarı üzerine buraya tatile geldiklerini, çok gergin olduğunu ve otel fikrinin karısından çıktığını söyler. Adamlar otel lafını duyunca şaşırıp buranın otel olmadığını belirten ifadeler kullanırlar. O sırada Erol, yüzünün önünde sıcak bir cismin gezdirildiğini hissedince paniğe kapılır ve hızlı hızlı anlatmaya başlar. Karısıyla bu otele dün gece geldiklerine, bundan başka hiçbir şey bilmediğine yemin eder. Sonra hiç duymadığı üçüncü bir ses araya girerek çok yüklenildiği için aklının karışmış olabileceğini söyler. Tekrardan şu oteli anlatmasını ister. Erol, otele geldiğinden beri başına gelen her şeyi onlara anlatır. Ancak Azize ve Melek’ten, otelin sahibinden ve kapısını açık gördüğü odadaki işkenceden söz etmez. Erol, sonradan duyduğu o yabancı sesin işimize yaramaz bu, dediğini duyar ve o ses tabuta koyun, emrini verir.

“Bağırıp debelenmeye başladım. Gerçeklik duygusunu yitirmiştim. Tabutun içine konuldum. Ellerim bağlı değildi. Kapağını yumruklamaya başladım. Çivilemişler miydi? Belki de o kadar sağlam değildi. Sıkı bir yumruk!” (s.223).

Erol, zannettiğinden çok daha ince olan kapağın çatırdayarak kırılmasından sonra kendini sahnede bulur. Alkışlar eşliğinde kutunun içinden çıkar. Yaşadığı bu korkunç andan sonra kendini sahneden aşağı zor atar. Otelin sahibi olan adam sırtına vurarak onu tebrik eder. Onca kılıca, akan kanlara rağmen nasıl olup da sapaşğlam çıktığını, kutunun içinde ne yaptığını sorar. Sonra da bunun bir meslek sırrı olduğunu düşünerek bu sorusundan vazgeçer.

Erol çok gerildiği bu ortamdan bir an önce kurtulmak ister. Gitmek için yaşlı adamdan müsaade alır. Erol, vaktin henüz erken olduğunu söyleyen yaşlı adama hem dinlenmek istediğini hem de karısının odaya dönmüş olabileceğini söyler. Yaşlı adam ile Erol arasında Erol’un karısıyla ilgili tuhaf bir konuşma geçer. Adam en sonunda Erol’a karısını bulma noktasında yardım etmeyi teklif eder ve Erol’u içinde onlarca monitörün olduğu güvenlik istasyonuna götürür. Yaşlı adam, müdüre Erol’un bir sorunu olduğunu söyler. Erol da durumu ona anlatır. Karısını kaybettiğini, sabahtan beri bu otelde bulamadığını anlatır. Müdür, Erol’a telaş etmemesi gerektiğini, otelde her an her yerde yapılan kayıtlar sayesinde karısını bulabileceğini söyler. Daha sonra ekranda gördükleri karşısında yüzü asılır. Erol’a otele yalnız giriş yaptığını söyler. Erol ise kayıtlarda bir yanlışlık olduğunu, dün gece giriş yaptıklarını belirtir. Kameracı giriş tarihi olarak 21 Ocak 1998’i gösterince Erol, bu işte bariz bir yanlışlık olduğu, dün gece karısıyla birlikte bu otele geldikleri

konusunda ısrar eder. Bunları söylerken başı döner, hafif sendeler. Otelin sahibi hemen koluna girer. Az sonra da bir hemşire elinde bir hap kutusu ve bir bardak suyla içeri girer.

Erol hapi yutarken otelin sağlık servisinin de diğer hizmetler gibi süper olduğunu düşünerek gevşer.

4.1.7.3. Deniz: Açıktır kadın

“KURUKAFA AKCIĞERLER KIZILDERİLİ BAĞIRSAKLAR BİTKİLER YARIM BİR ÇOCUK” (s.226).

Deniz’in bugünkü resim yorumu genel olarak ölüm teması etrafında gelişir. Bu temayı resmin çağrışımına bağlamak mümkündür. Resme ağzı açık bakan kadının bir tiksinti ve bulantı içinde olduğunu görür. Resimdeki tasvirden hareketle içinde dolaşan birilerinin varlığını hisseder. *“varacağı yer en nihayetinde toprağın yedi kat altıdır üstüdür hepsi hepsi bir ölüm endişesi bir üreme biçimidir”* (s.226). Resim Deniz’e üremek üzere olan bir kadını çağrıştırır.

Resimdeki kötü ruh (ona göre kuru kafa kötü ruhun bir sembolüdür) çağrışımından hareketle yaşadığı hayatta onu rahatsız eden her şeyi, herkesi yok etme isteği duyar. Bu isteğini gerçekleştirmek adına *“kötü ruhu kovmak”* (s.226). ifadesini kullanır. Böylece Deniz, yazmaya başladığı ilk güne, pazar gününe,

dönerek onu orada rahatsız, huzursuz eden, şehir hayatının vazgeçilmez mekânlarını ve insanlarını hedef alır:

“alsa eline silahı olsa tek tek yok edebilir bankayı pastaneyi sucuyu marketi ve bilumum esnafı ve kredi kartı ekstrelerini ve haciz memurlarının hüznü sigaralarından bir nefes çekişlerini kapı önünde damda bacada dolaşan adamları hepsini bir çırpıda” (s.226).

Deniz’in bütün bu saydıkları yaşadığı gerçek hayatın birer parçasıdır. Bu dar, kalabalık ve sıkıcı mekanları, sıkıcı monoton insanları hayatından çıkarıp gitmek, uzaklara; bir sahile veya dağ başında yeşil bir vadiye bakan küçük bir eve yerleşmek ister. Şehir hayatının anlamsız koşuşturmasından sakın bir hayatın huzuruna kavuşma hayali kurar. Bu sakinliğin ve huzurun içinde yalnız değildir. Bir yabancıyla bu evin içinde baş başa, mutlu, kışkırtılmış haz içinde, açık saçık konuşarak, haykırarak yaşamının hayalini kurar. Bu hayalin ardından resme bakar: “doğal anadan doğma doğurgan iç organları dışarıda serin rüzgarların okşayışları altında ölü” (s.226). dedikten sonra resimdeki bütün bir kompozisyonu ölü bir vücuda benzetir ve “ölü içinde bir çocuk (...) yavaş yavaş büyüyüp bir vahşi olmadı mı” (s.226-227). diye sorar. Ölü bir vücudun içinde büyüyüp gelişen bir vahşi figürü düşünür.

Resmin yorumundan sonra Deniz’in aklına birden yarının son olacağı gelir. Bu yüzden bugün ona göre kıyametin arifesidir. Kutlu hesap günü diye adlandırdığı

cumartesi gününde olacıklardan bahseder. Şimdiye kadarki yazdıklarını mesleki bir terimle birleştirir:

“kredi kartı geçmez ama değil mi ki meslekten bankacı bir kolaylık değişik bir vade toplanan puanların zevke dönüştürülmesi unutulması” (s.227).

Yazdıklarının nasıl değerlendirileceğini düşündükten sonra Deniz’in yine resme yöneldiği görülür. Resimdeki kompozisyona göre üç tasvir üzerinde yoğunlaşır. Bunlar: Adamlar; bunları ölümler diye tanımlar, bağırsaklar; bunları karınca yoluna benzetir ve harfler; bunlar rakamlardır günahları sembolize eder.

“ölüler hesap gününde bir kurukafanın içinden dışarı dışından içeri gidip gelen karınca yollarında harfler günahları işler yazılıdır birer birer” (s.227).

Deniz o hesaplaşma gününde, son günde, kötü bir ruhun içinde, kendisinin arzuladığı, kendisini arzulayan adamların işlediği günahlardan dolayı azaba uğrayacağını düşünür. Harfleri kasıklarda gezinen karıncalara benzeten Deniz, onların bütün bedende gezindiğini düşünerek karınca ile ağustos böceği hikayesine gönderme yapar:

“sorulmaz mı ağustos böceğine sen ne yaptın yaz boyunca sıcaktan tere batıp çıkarak batıp çıkarak bacaklarını açarak durmadan alarak vererek ne yaptın nasıl yaptın böyle de olur muymuş” (s.227).

Deniz'in ağustos böceği ile kendisini ima ettiği söylenebilir. Ağustos böceği istiaresinden hareketle işlediği günahları dile getirir, ağustos böceğini bu yüzden ölüme mahkûm eder, onun gibi günaha ortak olan adamları da imansız, vicdansız olarak niteler. Deniz, ağustos böceği istiaresinden sonra kadını bal yapan bir arıya benzetir; ancak arı kelimesini kullanmaz, sadece bal kelimesini kullanır. Kadının balının acı olduğunu ve onu yiyen herkesin öldüğünü söyler.

“adamlar birer birer ölür kadın toprak olur kabul eder alır hepsini içine bir anda binlercesini milyonlarcasını alır içine” (s.227). Deniz bu benzetme ile kadının şehvetine (bal ile şehvet kast edilmektedir) dayanamayan adamların sonunu ifade eder.

Resmin Deniz'de yarattığı bir diğer çağrışım da kocasıyla tanıştığı ilk zamanlardır. Bu tanışma zamanındaki yaşadıklarını Deniz aşama aşama anlatır. İlkinde kocasının kendisini aşık sandığını söyler. Koca ona göre mutludur. Deniz ise gözlerini kapayıp *“görmeden görülmenin tadını”* (s.227). çıkarmaya çalışmış böylece karanlıktan aydınlığa çıkmışlardır. İkinci aşamada koca, kadına sahip olmuştur. Deniz bunu *“sahibi bu toprağın”* (s.227). ifadesi ile belirtir. Aslında tanışma ve birlikte olma aşamaları Deniz için sadece ikinci aşamadan ibarettir. *“ikincisinde eli sopalı bir vahşi kral ikincisinde bir kâşif”* (s.227). şeklinde süren cümleler bir döngü halinde devam eder.

Deniz, hayatına biraz heyecan, biraz hareket katmak amacıyla kocasına projeci yazarın gönderdiği bu resimleri göstermenin hayalini kurar. Projeci yazarın

ne zamandır peşinde olduğunu, kafasını karıştırdığını söylemek ister. Yazarla arasındaki ilişkinin ne türden bir ilişki olduğunu söylemek ister: *“öyle eskilerden bir hikayemiz yok tabii gençtik o zamanlar el ele bile tutuşmamıştık hem o benden büyüktü bir kere ama işte şimdi yıllar sonra kafam karışıyor işte bilemiyorum”* (s.228). deyip kocasının neler hissedeceğini tahmin etmeye çalışır:

“lafın burasında koca koca ne yapar acaba kalbi mi sıkışır yumruk yumruk mu olur sonra anlar mı ağlar mı bakar mı ardından güler belki şaka sanır ne bilsin kadının kafasının içini dışını bilirim sanır da bir bak bilmez ruh cahili olduğunun farkında değildir ki” (s.228).

Her şeye rağmen Deniz böyle şeylerin söylenemeyeceğinin farkındadır. Karı koca arasında böyle şeylerin olabileceğini, araya girilemeyeceğini bilir. *“yakalanan aşıklar için aldatan çiftlerin öbür teki ortaya çıktığında şaşkınlık ile acının kol kola”* (s.228). girdiğini söyleyen Deniz, bu ihanette iyi niyetli olduğunu vurgular. Acıyı ilaç gibi düşünür. Pis kokulu dev olarak nitelediği kocasını kış uykusu gibi uzun süren gaflet uykusundan uyandırmak için ona ihanet ettiğini söyler. Bu yüzden kadının ihanete hazır olduğunu belirtir.

Resme son kez bakan Deniz, resimde bir kadın tasviri görür. İç organları görünen resimdeki figür ona açılmış, parçalara ayrılmış bir kadını çağrıştırır. Bu kadın, naçiz vücudunu tıp araştırmaları yapılsın diye armağan etmiştir. Vücudu kesilip parçalanan bu kadının her bir parçası hayır niyetine dağıtılmıştır. Bu dağıtımdan geriye kalan kısım ise ancak öldükten sonra ellenmek üzere bırakılmıştır.

4.1.7.4. Halil: Romeo ile Ferhat aynı kelimelerle anlatılabilir mi?

1. Halil bugünkü romanına projeci yazara sitem ederek başlar. Yazara kızgındır. Onun hal hatır sormaksızın her sabah koşa koşa gelerek resmi verip yazıyı almasından duyduğu rahatsızlığı dile getirir. Dünkü yazısında cenazesinin olduğunu belirtmesine rağmen bir başsağlığı dilememsini ayıplar. Bu tavrından dolayı yazarı aile terbiyesi almamakla, yol yordam bilmemekle itham eder. Ya da başka bir ihtimal üzerine düşünür; yazdıklarını okumadığından şüphelenir.

2. Bu sitem üzerine Halil, oğlu Ferhan'ı arayarak ona arkadaşının bu yaptığından yakınır: *“başsağlığı dilemedi, sağlığını sormadı, o kadar da yazmışım kalp krizi geçirdiğimden şüphelendiğimi”* (s.229). der. Böyle demekle aynı zamanda Ferhan'a da vaziyetini bildirmek ister. Ferhan'ın hemen panik olduğunu, doktora gitmesini tavsiye ettiğini anlatır. Ardından Ferhan'a da içten içe kızar: *“Öğretemedik ki. Ben doktora gitmem. Sen alıp beni götürürsen o başka. Hatta doktoru kap getir eve, değil mi ya...Bunları bilmiyor Ferhan.”* (s.229). diyerek Ferhan'ı da arkadaşı gibi yol yordam bilmemekle eleştirir. Misafirlikte misafire bir şey isteyip istemediğini sormayı misal olarak gösterir. Böyle bir sorunun misafire asla sorulmayacağını söyleyen Halil, şimdiki gençlerde böyle bir inceliğin bulunmadığına değinir.

3. Halil, yazdıklarının yazar tarafından okunmadığını düşündükçe bu işin boş bir uğraş olduğu kanaatine varır. Bu yazma işi yüzünden kaç gündür yürüyüşe bile çıkamadığını dile getirir: *“Akşama kadar önümde acayip bir resim. Masanın üzerinde kağıtlar...Romancı mı olacağım bu yaştan sonra?(...) Temize çekip getirecekti, ne oldu?”* (s.230). Halil, bu işi bırakma noktasına kadar gelir; fakat işin sonunu da çok merak eder. Bu nedenle biraz daha sabırlı olmaya karar verir.

4. Ferhan’ın, arkadaşı hakkında onun roman, öykü yazmaya alışık biri olduğunu, babasının yazdıklarını da o gözle okuyor olabileceğini söylemesi üzerine; *“Maksadı bana roman yazdırmak mıydı? Yoo, resimlere bakın Halil Bey, aklınıza geleni yazın, demişti. Resme baka baka roman yazılır mı?”* (s.230). diyerek resmin yazılan değil yapılan bir sanat olduğunu anlatır. Resmin nasıl yapıldığını anlatırken natürmort ile nü resimlerinin akademilerde nasıl yapıldığı konusuna değinir. “nü” çalışmaları için hep çıplak poz verildiğini, elbiseyle poz verilmesini kabul etseler kendisinin de gönüllü olarak poz verebileceğini söyler. Bu çalışmayı yapanların ille de soyundurma meraklarına bir anlam veremez. Sanatın giyinik yapılamadığını söyledikten sonra sözü dinimizin resmi yasaklanmasına kadar getirir. Başını örtmeyi emreden dinin böyle bir çıplaklığa asla müsaade etmeyeceğini söyler ve başını örtme meselesini ayrı bir konu olarak ele alır. Okullarda başını açmamak için peruk takanlardan bahseder. Peruk için saçını veren kadının başkasının başında saçını açıkça görüldüğü için günaha girip girmediğini sorgular. Kendince bu soruya cevaplar verir.

5. Örtünme konusuyla ilgili televizyonda konuşma yapan bir hocanın sözlerini aktarır. Hocanın, abdest alırken açıkta olan yerlerin her zaman açıkta olabileceğini söylediğini belirterek “*Maksat, cemiyetin umumi temayüllerine uygun bir elbiseyle, müstehcen ve bayağı gözükmeyecek bir kılıkta dolaşmak*” (s.231). dediğini söyler. Hocanın bu sözlerine karşılık her yerin, her halkın kendine özgü adetlerinin olduğunu söyleyen Halil “*Afrika’da öyle Müslüman kabileler var ki, bunlar yarı çıplak dolaşıyorlar. Orada normal olan o.*” (s.231). diyerek müstehcenliğin yaşanılan yere göre değişebileceğini örneklendirir.

6. Resimlerden sıkıldığını belirten Halil, yine yazara sitemde bulunur. Madem okumuyor ne diye yazacağım Allah aşkına, diyerek gönderdiği resme bakar ve: “*Bir de vahşi resimleri göndermiş.*” (s.231). olduğunu söyler böylece bugünün resmiyle ilgili kurgusunu vahşilik teması üzerine oturtur. Vahşiliğin önemli bir araştırma konusu olduğunu, bazı memleketlerde insanların neden vahşi olduklarının bilim adamları tarafından araştırıldığını anlatır: “*Ne yerler, ne içerler, ne yaparlar diye aralarına girip yaşıyorlar uzun bir müddet, sonra yazıyorlar.*” (s.232). Resmin vahşilik çağrışımından hareketle Halil’in aklına bu konulara çok meraklı olan Samuel adında bir arkadaşı gelir ve onunla ilgili hatırladıklarını yazar.

7. Samul’in en büyük arzusunun Afrika’ya gidip yerlilerle yaşamak olduğunu söyleyen Halil, onunla ilgili bildiklerini anlatır. Arkadaşının Musevi olduğu için birkaç lisanı birden konuştuğunu söyler. “*İspanyolcayı evde, Fransızcayı okulda, İngilizceyi kendi kendine öğrenmiş*” (s.232). olduğunu belirtir. Halil, bir gün

arkadaşına cemaatlerinin tahsile neden bu kadar önem verdiklerini sorduğunda şu cevabı aldığını yazar: *“bizim millet sürülmeye o kadar alışık ki, hep yanında taşıyabileceği şeyler biriktirir. Sürgün edilirken insanın her şeyini alırlar, donuna kadar aralar, ama burada olanı (kafasını işaret etmişti parmağıyla) kimse söküp alamaz. O yüzden bizimkiler çocuklarının hiç kaybetmeyecekleri meziyetleri öğretirler, her biri altın bileziktir, müzik, lisan, matematik...Bunları kimse senden çalamaz.”* (s.232). Halil, bu sözlerin aklından hiç çıkmadığını, sonradan hep Ferhan’a bunları anlattığını söyler.

8. Halil, Samul’in lisan merakından söz açmışken kendisinin de lisanla ilgili görüşlerini ortaya koyar. Samuel’in lisan konusundaki tutumunun özellikle Afrika’ya gidip oradaki kabilelerin lisanlarını öğrenmek isteyecek kadar ileri gittiğini söyler. Samuel’e göre lisanın her şey demek olduğunu düşünür. Halil, bir lisan bir insandır sözüne Samuel’in başka bir açıdan baktığını söyler. Ona göre *“Başka bir hayat başka bir lisanla mümkündür.”* (s.232). Halil, Samuel’in böyle demekle neyi kast ettiğini anlatır. Yerlilerin kullandığı lisanda bütün alemin başka türlü düşünüldüğünü ortaya koyar: *“Biz baktığımızda işte bir ağaç, bir uyuz köpek, bir adam, bir fattan kadın diye görüyorsak dünyayı onlar başka türlü görüyorlarmış.”* (s.232-233). Yerlilerin lisanı ile bizim lisanımız arasındaki farkları örneklerle açıklamaya devam eden Halil kelimelerin ifade ettiği anlamları üzerinden düşüncesini açıklamaya çalışır. Bizde sevmek kelimesinin tek anlamı olduğunu, anne sevgisi, para sevgisi, vs. bütün sevgilerde düşündüğümüz anlamın sadece “sevmek”ten ibaret olmasına karşılık bazı lisanlarda bu gibi durumların her biri için ayrı bir kelime kullanıldığını

söyler: “*Romeo ile Ferhat aynı kelimelerle anlatılabilir mi?*” diye sorarak bu konuya son noktayı koyar.

9. Halil, bizdeki lisanın bu şekilde kullanımından dolayı kendimizi ifade etme noktasında neden bu kadar zorlandığımızı da değinir. Ona göre farklı durumlar için aynı kelimeleri kullanmak halimizi tercüme etmemizde zorlanmamızın en önemli sebebidir. Bir yabancıyla karşılaştığında de elimizin ayağına dolaşma sebebi yine budur. Aslında insanın kendi başınayken de böyle bir durum yaşadığını belirtir: “*Aklımızın içinde evirip çevirdiğimiz fikirleri birine anlatmaya kalkınca birden bire maksadını aşan laflar ederken bulmuyor muyuz kendimizi.*” (s.233). der ve çok konuşan insanın çok hata yaptığını, az ve öz konuşmanın her zaman daha önemli olduğunu düşünür.

10.Halil, günün romanını bitirmeden önce son kez Samuel’den bahseder. Yıllar sonra eski arkadaşını bu vesile ile anmış olduğunu söyler. Afrika’ya gittiğini, orada bir hastalık sonucu öldüğünü duymuştur. Arkadaşının oraya giderek bir anlamda kaderine koştuğunu düşünür. O kabilede bu çeşit bir ölüm için ayrı bir kelime olup olmadığını merak ederek yazısını bitirir.

4.1.7.5. Ali: Bir kadının içi

Önceki gün yaşadığı olayın ardından arkadaşının artık kendisine resim göndermeyeceği düşünen Ali gelen resim için arkadaşına ayrıca teşekkür ederek cuma gününe başlar. Dürüstlük kavramından hareketle Selcan’ın sabah kalkınca

kendisine her şeyi itiraf ettiğini, arkadaşının dikkatini çekmek için böyle bir şey yaptığını söyleyerek yazısına başlar. Ardından Selcan'la ilgili düşüncelerini dile getirir:

“Selcan garip bir kadın. Gerçekten çok garip...Bazen ondan nefret ediyorum, bazen de...ne ad vereceğimi bilemediğim bir duygu durumunu yaşıyorum.” (s.234).

Ali'nin böyle düşünmesinin sebebi bugünkü resimdir. İçinde bir çocuk ve bir avcının olduğu bir kadın olarak yorumladığı bu resim ona oğlunun doğumunu hatırlatır. Oğlu Sarp'ın erken doğumunun onları ne kadar korkuttuğundan, onu ilk gördüğü an nasıl telaşlandığından bahseder. *“Tanrı'nın bütün günahlarımı affetmiş olduğunu düşünmüştüm. Öyle olmasa bana bu bebeği göndermezdi, değil mi? babaların günahlarını evlatları öder, sözü doğru olamaz değil mi?”* (s.235). cümleleri Ali'nin geçmişindeki günahlarının pişmanlığını ortaya koyduğu gibi onu bir vicdan muhasebesine de götürmektedir.

Sarp –Ali'nin oğlu- cuma gününün bütün kurgusunu oluşturur. Ali, ayrıntılı bir şekilde sürekli oğlundan bahseder. Sarp'ın hayatlarını nasıl değiştirdiğini anlatırken resmin kendisinde uyandırdığı izlenimi aktarır: *“Bir kadının içine baktığında onları görürsün: bir çocuk ve bir avcı.”* (s.235).

Ali yazısını bir notla bitirir. Bugünün cuma gecesine istinaden kısa yazmak zorunda kaldığını, bunun için kusura bakmamasını söyler. Selcan'la dışarıya

çıkacaklarını belirterek “*Galiba birbirimizin gönlünü alacağız; bu hafta ikimizin de sinirleri epeyce gerildi.*” (s.236). sözleriyle mazeretinin sebebini açıklar.

4.1.7.6. Yağmur: Bazı oyunlar yalnız oynanmıyor

Yağmur, resimde üst üste duran insanların tasvirinden hareketle çocukluğunda oynadığı bir oyunu hatırlar. Ece adında bir arkadaşıyla oynadığı bu oyunu, okul çıkışlarında Ece’nin kendi evlerine geldiği zamanlarda oynadıklarını söyler. Ece’ye bez bebeklerini tek tek nasıl gösterdiğinden, onunla nasıl bir oyun oynadığından bahseder:

“Ece her birini alır, üst üste koyardı. Birbirlerine bağlardı. Odada ne bulursa artık, cetvel, toka, çorap, kalem, makas, gazete, kitap, hepsini bir araya getirip kocaman bir totem yapardı. Sonra çevresinde dönerdik Kızılderililer gibi.” (s.237).

Yağmur, bir gün Ecelerin taşındığını, okula da gelmediğini söyler. O dönemlerde içine düşmüş olduğu yalnızlığın kendisinde ne büyük bir acı yarattığını anlatacak cümleler kuramadığını belirtir:

“Birkaç kez ben de bebeklerimden bir totem yapayım dedim, olmadı. Bazı oyunlar yalnız oynanmıyor.” (s.237).

Yağmur'un bu resimden hareketle "totem" kavramı etrafında romanını kurgulaması, resmin onda ilkelik çağrışımı yaptığı söylenebilir. Çünkü totem kelimesi "iptidaî insan topluluklarının manevî yön ve duygularını irtibatlandıkları tabiat varlığı ve bu varlığın temsili şekli, ongun"¹²⁴ anlamına gelir. Özellikle de resimdeki kuru kafa tasviri bu yerliliği ve totem düşüncesini kuvvetlendirmektedir.

Yağmur resmin çağrışımından çocukluğuna, bez bebeklerine, arkadaşı Ece'ye ve onunla oynadığı oyuna, en sonunda yalnızlığına kadar gider. Artık genç kız olmuştur. Genç kız olmakla birlikte bütün bu hatırladıkları da çoktan gerilerde kalmıştır.

.....

Romanının ikinci bölümüne "işte böyle", cümlesi ile başlayan Yağmur, ailesine, geçmişine duyduğu özlemden bahseder. Kuzenine bu aralar sık sık ailesini; babasını, annesini, amcasını, yengesini düşündüğünü söyler. Her şeyin bir anda tarih olmasından, anlamını yitirmesinden duyduğu üzüntüyü dile getirir. Geçmişte ailece gitmiş oldukları piknikleri hatırlayan Yağmur, altı kişilik ailenin kahramanlarından dördünün öldüğünü, birinin yazar, diğerinin de (kendisinin) evde kaldığını söyler. Artık kısmetinin çıkmadığını belirterek: "derdim değil. Kimseye ihtiyacım yok. Beni tek düşündüren çocuk meselesi. Kırkına gelmeden doğursam iyi olacak." (s.238) der ve bugünkü romanını burada noktalar.

¹²⁴ Doğan Büyük Türkçe Sözlük

4.1.7.7. Ayşe: Sayılar

Ayşe, bugünkü resmi diğerlerinden farklı bulur. Onu farklı kılanın ise daha önceki resimlerde var olan hikaye anlatma çabasının bu resimde olmadığı düşüncesidir. Resmin yorumuna hakim olan tema Doğulunun Batılı olma isteği, Doğulunun Batılı karşısındaki pozisyonudur. Doğulu bir toplumun üyesi olarak Ayşe, toplumsal bir eleştiri yapar. Bu eleştiriye anlattığı örnek olaydan sonra geçer. Öncelikle resimde neler gördüğünü anlatır.

Resmin anatomik bir totemi çağrıştırdığını söyleyen Ayşe, dev bir insan gövdesinin içinde resmedilmiş iki insan görür. Üstteki figürü ilkel bir insana, alttakini ise ana karnındaki bir bebeğe benzetir; fakat bu bebek ana rahmindeki gibi bir plasentanın içinde değil de doğduktan sonra tekrardan bu gövdeye tikiştirilmiş bir bebek izlenimi uyandırır. Üstteki ilkel insanın, elinde şekilsiz bir aletle araştırma yapmak için bu gövdeye konduğunu düşünür.

Ayşe, iki insan arasındaki karşıtlıkları ise şöyle sıralar: *“Biri yetişkin bir ilkeldir ancak diğeri abartılı bir büyüklükte resmedilmiş bir bebektir. Biri koyu renkli bir yerlidir, diğeri beyazdır. Beyaz olan karın bölgesinde olduğu için ve belki de bebek olduğu için ait olduğu bir yerde gibidir. Üstteki kendine yabancı bir alanı araştırmaktadır. Dışarıdan gelendir.”* (s.239-240).

Ayşe bu tespitlerinden sonra yerli olanı dışarıda tutarak gövdenin beyaz insanı simgelediği sonucuna ulaşır. Gövdenin baş kısmındaki kurukafaya bakarak bu

bedenin sahibinin ölmüş olduğu izlenimine kapılır ve resimde alışılmışın dışında bir kurgu saptar. Normal olan, alışlagelen araştırmacının beyaz adam olmasıdır. Ancak bu resimde tam tersi bir durumun söz konusu olduğunu belirtir. Burada ilkel insanın beyaz insanı araştırdığını, bunu yaparken de kendi yöntemlerini kullandığını söyler. Ona göre ilkel insan, beyaz insanı araştırırken onu bir toteme dönüştürmüştür. Bunun sebebini ise ilkel insanın bildiği dilin ancak bu olmasına bağlar. Yani onun bildiği dil ile dünyanın dili farklı olduğu için sadece bu yöntemle dünyayı anlayabilecektir. *“Farklı kültürlerin karşılaşması her zaman garip sonuçlar doğurur.”* (s.240). diyerek örnek olayına geçer.

Bugünün örnek olayı resmin etkisiyle geçmişteki bir olayın anlatımına dayanır. Ayşe, çalıştığı üniversite tarafından düzenlenmiş olan tekne gezisine katılır. Gezide sunum için Türkiye’ye gelen Batılı meslektaşları vardır. Teknedekiler İstanbul’un eşsiz manzarasının tadını çıkarırken İtalyan asıllı olan bir konuk, İstanbul’un özgün adının korunması gerektiğini söyler:

“ ‘Konstantinopolis’ tir burası bizim için, eğer bize katılmak istiyorsanız bu adı korumanız gerekir,’ demesi üzerine Ayşe öfkesini gizlemeye çalışarak anlatır.” (s.240).

Ayşe Batılı meslektaşına şehrin adının nereden geldiğiyle ilgili kısa bir açıklama yapar. Konstantinopolis’in şehrin adlarından biri olduğunu, Osmanlı zamanında da Konstantin’in, Müslümanlar için hak dinini savunan bir hükümdar olmasından dolayı şehrin bu adının korunduğunu söyler. Ayrıca İstanbul sözcüğünün

Yunanca “*Eist en polin, ‘şehre doğru’ anlamı*” (s.240). taşıdığını, böylelikle bu adın İslamlaştırılmasının/Türkçeleştirilmesinin söz konusu olmadığını kızgınlıkla belirtir. Ayşe bu konuşmanın açtığı yoldan devam ederek Batı’nın oryantalist bakışını ortaya koyan düşünceler ileri sürer:

“Batılı anlayışın Doğuyu hep başka, büyü, gizemli bir var oluş gibi algıladığını, bu oryantalizmden kurtulmaları gerektiğini söylemiştir adama.” (s.241).

Ayşe’yi bu düşüncelere götüren temel neden resimde gördüğü iki insan figürü arasındaki farklılıklardır. Kendinde başka bir yere aitmiş izlenimi uyandıran ilkel insan figürü ile bulunduğu yerin sahibiymiş gibi duran beyaz adam figürü Batı ile Doğu arasındaki mevcut pozisyonların birer panoraması gibi durur.

Ayşe’nin örnek olayda anlattıkları, derinlerde gizli duran bazı gerçekleri de açığa çıkarır. Batılıların dergilerine sunduğu makaleler için yüzeysel eleştiriler alırken, uluslar arası kongrelerde onların dilini mükemmel bir şekilde konuşmaya çalışırken, kendisini Batılı biri zannedenlere karşı Türk’e benzetilmediği için içten içe sevindiğine öfkelenir. Kendi yaşadığı ülkede sokaktaki adamdan en üst düzey bürokratına kadar Batılı karşısındaki tavrını ve hislerini trajik bir biçimde ortaya koyar:

“bu coğrafyada herkes ama herkes kendini Batılıya anlatmaya çalışırken; kendi halini onların dilinde anlatmaya uğraşırken; kendi hikayesini asla yazamayacak olmanın acısını çekerken...Üçüncü Dünyalı, Ortadoğulu, Asyalı,

Müslüman olduğu için haksızlığa uğramakta olduğu düşüncesinden kendini asla kurtaramaz.” (s.241).

Bu düşüncelerinden dolayı da hep bir adım geride durmayı, sözü asıl sahiplerine bırakmayı tercih ettiğini belirterek *“Kendisinin payına düşen, çerçevesi onlar tarafından çizilmiş bilimsel alan içinde veri toplamak ve bu çizgilerin dışına taşmadan yorumlar yapmak, kuramların içini doldurmak” (s.242).* olduğunu söyler.

Resimle ilgili başka bir detaya daha değinir. Bunlar, resmin bazı yerlerine konmuş sayılardır. Ayşe bu sayıların gövdenin parçalarını haritalandırmak için konduğunu ve resmin tüm anlamını değiştirici bir güce sahip olduğunu düşünür. Ona göre sayılar, anlatının incelenmiş ve sınıflandırılmış olduğunun bir göstergesidir. Ayşe buradan yine Batılı ile ilgili bir yorumda bulunarak *“Batı aklının otoritesiyle karşı karşıya” (s.242).* olduğunu söyler. Resme bir üst anlatı zemini oluşturan sayıların verdiği mesajı şöyle belirtir: *“Senden önce görüldü. Senden önce incelendi. Sayıldı. Araştırıldı. Yorumlandı.” (s.242).* Böylece Ayşe resimde ilkel insan olarak adlandırdığı figürün arayışını, asıl büyük araştırmanın konusu olarak yorumlar. Ona göre, bu resim doğrultusunda, ilkel insanın dünya üzerinde anlamlı bir eylemde bulunması, araştırma faaliyetlerine girişmesi, başka bir ifadeyle özne konumunda olması imkânsızdır. İlkel insanın kaderini nesne olmak şeklinde tarif eden Ayşe onu *“araştırdığı olgunun anaforunda kaybolmaya mahkûm” (s.242).* biri olarak görür. Daha önceki yorumlardan farklı olarak gövdenin altındaki bebek figürünün beyazlığını da bir göz yanılması olarak ifade eder ve bunu *“ilkel araştırmacının acı sonu (ya da başlangıcı)” (s.243).* şeklinde değerlendirir. İlkelin daima insanlığın

çocukluğunu yaşadığını belirtir. Böylece Ayşe, şimdiye kadar yaptığı yorumların geçerliliğini yitirdiğini, çünkü aslolanın ölçme, sınıflandırma ve kayıt altına alma olduğunu söyler.

Resim Ayşe'ye Doğulu bir toplumun üyesi olarak bir özeleştiri yapma imkanı sunarken, dünya üzerinde Doğu ile Batı arasındaki farklılığı da ortaya koyma şansı vermiştir. Resmin merkezinde duran ana düşünce ise oryantalizmdir.

4.1.8. Cumartesi



4.1.8.1. Erol: Roman nasıl olur?

Son günün alıntısı L. Pirandello'nun "Altı Şahıs Yazarını Arıyor" adlı eserindedir. Eser, bugünkü romanın başlığına uygun olarak hem bir romanın nasıl ve niçin doğduğu sorusuna hem de Erol'un şimdiye kadar neden hakikat olmadığı halde böyle hakikatmiş gibi hikayeler anlattığına bir açıklık getirir. Pirandello "*Hayalinde bir kahramanın nasıl, niçin doğduğunu söyleyecek muharrir var mıdır?*" (s.249). sorusunu sorduktan sonra sanat yaratmadaki esrarı açıklar:

"bir sanatkar, yaşadığı müddetçe, benliğinde birçok hayat tohumları toplar, hayatiyeti olan bu tohumlardan birinin günün birinde hayaline nasıl, niçin yapıştığını, gelip geçici fani ömrün üstünde canlı bir varlık haline geldiğini katiyen söyleyemez." (s.249).

Pirandello, bir sanatkarın ortaya koymuş olduğu eserinde asla izah edemeyeceği hakikatlerin varlığına işaret eder.

Erol, gözünü açtığında kendini büyük bir revirde bulur. Verdikleri ilacın etkisiyle uzun süre uyumuş olduğunu düşünerek kalkmaya çalışır, biraz sendeler. O sırada koluna giren hemşirenin Azize olduğunu görür ve kendini emin ellerde hisseder. Erol, Azize ile konuşurken dün geceki yaşadıklarını özet halinde ortaya koyar:

“Of hele o gösteri. Kutuya soktunuz ya beni. Tabut gibi bir şey...Hipnozun etkisiydi galiba, acayip hayaller gördüm kutunun içinde. Birileri bana işkence yapıyordu.” (s.250).

Azize Erol’a bugün biraz dinlenmesi gerektiğini söyleyerek onu hava alması için dışarı çıkarır. Bahçeye geldiklerinde Erol, Azize’den karısına haber vermesini ister. Karısının kendisini merak edeceğini düşünür. Erol’a acıyarak bakan Azize: *“Hiç vazgeçmeyeceksin değil mi?”* (s.250). diye sorar. Erol onun bu sorusunu Azize’nin ve Melek’in kıskançlığına verir. Her ikisinin de Erol’un yalnızca kendilerine ait olmasını istediklerini düşünür. Oysa gerçek, çok daha farklıdır. Azize’nin bu sorusu Erol’un yaşadığı reel dünyanın içinde acı bir gerçeğe işaret eder. Erol’un dünden beri karısını bulamaması, kamera kayıtlarında yalnız başına görüntülenmesi Erol’un karısının olmadığı daha doğrusu onun ölmüş olduğu gerçeğini ortaya koyar. Azize, hiç vazgeçmeyeceksin değil mi, derken onun bu gerçeği kabullenemeyişine bir göndermede bulunur. Hayal ile hakikati birbirine karıştıran Erol, Azize’yi de Melek’i de çok sevdiğini ancak karısıyla arasındaki bağın çok farklı olduğunu ifade eder.

Azize, şimdi gitmesi gerektiğini, yarım saate kadar geleceğini söyleyerek oradan ayrılır. Başı döner gibi olan Erol da gözlerini kapayıp bunun geçmesini bekler. Hem de sağlığı konusunda başına gelenleri düşünür: *“Karımın sözlerine kulak vermeliydim. Sağlığımı çok ihmal ediyordum. Yıllardır çalış çalış çalış... İşte tatilde patlak verdi sonunda.”* (s.251). diyerek karısının böyle müthiş bir otel

seçmekle ne kadar akıllıca bir iş yaptığını dile getirir. Bu düşüncelerin içinde uykuya dalar.

Erol'un uyumasıyla birlikte hikayesi de farklı bir boyut kazanır. Çarşamba gününden beridir hikaye içinde hikaye anlatan Erol, bu uyku esnasında hikaye içinde hikayenin hikayesini anlatır. Bu, aslında rüya içindeki rüyanın rüyasıdır.

“ ‘Çıkarın tabuttan.’

‘Su dökün.’

Islak ve soğuk.Uyandım. Kafam zonkluyordu.

‘Şimdi söyle bakalım. Neyin peşindesin?’

‘...’

‘Konuşmazsan ölürsün.’

‘Söyleyecek bir şeyim yok.’

‘Bak arkadaşım...yanlış anladın. Konuşmazsan ölmek için yalvarırsın. Şimdi konuş...’

‘Kahvaltı ettirdiniz mi? Belki zihni açılır...’

‘Yumurta sever misin?’ “ (s.251).

Erol bu sesin sahibi ne zaman konuşmuşsa hiç hayırlı şeyler olmadığını düşünür ve korktuğu başına gelir. Rüya içinde bir işkence yaşar. Adamların kaynar sudan çıkardıkları yumurtaları koltuk altlarına yerleştirip kollarını hızlıca kapattıklarını söyler. Bu yumurtaları daha önce de gördüğünü anımsayan Erol'un çektiği acı dayanılır gibi değildir. Adamlardan biri doydun mu, diye sorunca Erol,

bilmiyorum cevabını verir. Bunun üzerine adam, televizyonlardaki kim milyoner olmak ister, yarışmasına bir göndermede bulunur:

“Yanlış cevap. Joker kullanmak ister misin? Ama bakalım önce durumuna...Ah, ne yazık ki yüzde elli hakkını kullanmışsın. Sadece ‘arkadaşımı aramak istiyorum’ kalmış. Haydi öt bakalım...” (s.252).

Adamlar Erol’u kollarından tutup sürükleyerek bir yere fırlatırlar, sonra da kapısını kapatırlar. *“İçeride sıcaklık öyle bir noktadaydı ki nefes alamıyordum.”* (s.252). diyen Erol boğulacak gibi olunca can havliyle gözlerini açar. Rüya burada biter ve Erol anlattığı bütün hikayelerin içinden çıkarak gerçek hayatına döner.

Erol proje içinde kendi deneyini birbirinin devamı niteliğinde yazdığı ve kendi hayatını, acılarını, kâbuslarını, yalnızlığını anlattığı senaryolarla gerçekleştirir. Max Ernst’ün resimleri gibi Erol’un senaryosu da gerçeküstüdür. Olayların bir rüya atmosferi içinde gerçekleştiği türden bir senaryodur. Proje yazarın deneyine karşılık kendi deneyini yapan Erol’un bunu bilinçli mi yoksa bilinçsiz mi yaptığı bilinmez; ancak onun bu deneyi özellikle de karısının ölümünden sonraki ruhsal durumu hakkında bilgi verir:

“Uyumaya korkuyordum. Yorgun zihnim onları gençliğimiz boyunca hep kıyısında yaşadığımız işkence hikayeleriyle harmanlayıp tekrar tekrar karşıma çıkaracaktı. Ölüm korkusu, işkence korkusu, salt korku içinde debeleniyorum ve nedenini bilmiyorum...Ben sonsuz kederimle baş başaydım. Ben karısını

kaybettiğinden beri akli gelip giden biri olarak geçmiş güzel günleri düşünmek üzere bir hastaneye yatacağım...Tüm bunlar çok sonra olacaktı. Belki de daha önce olup bitmişti. Belki de bu otel o oteldi. Yıllar önce gittiğimiz ve çok eğlendiğimiz...Yıllar sonra gideceğim ve sapıtacağım...o otel. Gözlerimi bir kez daha kapadım. Neresi olursa...Götürün beni buradan...” (s.253).

Erol, kurguladığı bu hikaye ile bilinçaltındaki saklı duygularını açığa çıkarmış, bu duyguların etkisiyle böyle bir hikaye yazmıştır. Gençliğinde meşgul olduğu işkence hikayeleriyle kurguladığı bu senaryo, karısının ölümüyle birlikte gerçekten bir işkence hikayesi haline gelmiştir.

Erol, gözlerini bir kez daha kapadığında kendini yine bir rüya içinde bulur. Böylece yaşadığı gerçek hayattan kopar. Bu rüyada karısı ile konuşur. Birbirlerine günaydın diyerek güne başlarlar. Yatağın içinde karısının düş almasını bekleyen Erol, tüm hayatını bir gecede yaşayıp bitirmiş bir adam gibi kendini yorgun hisseder. İçinde bulunduğu durumu trajik bir biçimde ifade eder:

“Yakaladığım şu yaşam parçasını on yıl da olsa yaşamak istiyordum. Sonrasını biliyormuş gibi hüznüydüm. En başından beri. Beni bu yüzden çekici bulduğunu söylemişti ilk tanıştığımızda. Oysa ben böyle söyleyeceğini de biliyordum. On yıl sonra hastalanacağını da. Acıyla yatağa mihlanacağını da...Alkolik olacağımı da...Her şeyin hızla biteceğini de...Sadece sıramı bekliyordum.” (s.254).

Geçmiş ile şimdinin iç içe karıştığı bu cümlelerin ardından Erol bu rüyanın içinden başka bir rüya âlemine dalar. Erol, bu rüyasında yazar arkadaşıyla karşılaşır ve ona başından geçen her şeyi anlatır. “*Uyuyor musun?*” sorusuyla gözlerini açan Erol, karşısında projeci yazar arkadaşını görür ve aralarında Erol’un yaşadıklarına dair bir konuşma geçer.

“En son gördüğüm fotoğraftaki gibisin. Sakalın üç günlük. Her zamanki sorunu soruyorsun: ‘Var mı yeni bir durum?’ “ (s.254).

Erol, garip rüyalar gördüğünü, bu rüyalarda kendisinin (yazarın) fiziksel olmasa da bir şekilde bulunduğunu söyler. Gördüğü bu rüyaları kendisine anlatmasını isteyen yazar, başından sonuna kadar Erol’un yaşadığı bütün olayları dinler.

Erol, bir gün projeci yazarın kendisine bir mesaj gönderdiğini söyler. Yazarın, kendisinden her gün için gönderdiği resimler hakkında aklına gelenleri yazmasını istediğini belirtir. Projenin yazarı bu düşüncüyü ilginç bulur, Erol’a resimleri hatırlayıp hatırlamadığını sorar. Erol tam olarak hatırlayamadığını, sadece siyah beyaz çizimlerden oluşan, mistik resimler olarak aklında kaldığını söyler. Erol ona çok sinirlendiğini gerekçesiyle birlikte açıklar:

“Önce ters ters cevaplar yazıyorum sana. Bunca zaman neredeydin kardeşim, diyorum. Hiç aramadın, sormadın...Ben neler çektim, karımı kaybettim, sefil oldum,

mutsuz oldum, haberin var mıydı? Şimdi hiçbir şey olmamış gibi bana böyle şeyler gönderiyorsun, diyorum.” (s.255).

Yazar, kendisinin bu ters mektuplar karşısında ne cevap verdiğini sorar: *“Hiç. Sen her gün bir başka resim gönderiyorsun. Haftanın her günü için bir resim. Bir hafta sürecektir bir iş. Ben de lanet olsun, diyorum. Aklıma geleni yazıyorum. Yazıyorum ama rüyada o yazdıklarım gerçek oluyor, film gibi izliyorum.” (s.255).* Böylece Erol, proje içinde yazarın kendisiyle ilgili nasıl bir deneyi gerçekleştirdiğini de açıklamış olur. Yazarın bu durumu iyi bir şey olarak değerlendirmesine karşılık Erol, onun tam aksine bu rüyalarda tam iyi bir şeyler olacakken hemen kâbus gibi tersine döndüğünü söyler. Bir de sevdiği kitaplardan yaptığı alıntılardan bahseder. Yazar neleri seçtiğini hatırlıyor musun, diye sorar: *“Tam değil...Don Kişot’tan bir bölüm seçtim galiba. Bir de Platon’dan.” (s.255).* cevabını verir. Kendince edebiyatla ilgili bir mesaj vermeye çalıştığını söyler.

Erol için garip olan arkadaşıyla hiç iletişim kuramamış olmasıdır. Onun hiç cevap vermeden sadece resimler gönderdiğini, deney gibi bir şey yaptığını belirtir. Ancak Erol, arkadaşının ne yapmaya çalıştığını sonradan fark ettiğini söyler. Projedeki diğer altı kişiden bahseder: *“Aslında bizden beklediğin...galiba bu resimlerin uyandırdığı kişisel anıları yazmamız.” (s.256).* Sonra da yazarın bunları bir kitap yapacağını söyler. Birbirini hiç tanımayan kahramanların aynı resimlere bakarak düşündüğü bir romandır bu: *“resim sergisi gezen insanlar gibi. Aynı salondadırlar, aynı mekanda...Hatta aynı zaman dilimi içinde...Aynı resimlere bakarlar...Ve her birinin kafalarından ayrı şeyler geçer. Böyle bir ânın*

romanı...gibi” (s.256). Erol, en sonunda gördüğü bu rüyanın saçma olduğunu arkadaşına söyleyerek *“Hem öyle roman olur mu”*, diye sorar.

Erol’un hikayesi burada, bu soruyla biter. Artık bu yazdıkları üzerine konuşmak istemez. Çünkü bunların edebi açıdan hiçbir değerinin olmadığına inanır. Son olarak arkadaşının yapmaya çalıştığı şeyi anlamaya çalışır. Yedi farklı kişiye resimler gönderip yedi farklı yorum toplaması...Bunun, arkadaşının oluşturacağı kitaptan daha önemli olanın onların, yedi kişinin, yaşadığı deneyimler olduğunu düşünür. Bu süreçte kendisinin yaşadığı deneyim için ise şunları söyler:

“bu, sadece bir yazma süreci olmadı benim için. Hem aklımda şekillenen hikayeyi yazmaya çalıştım hem de diğerlerinin ve senin neler düşündüğünü hayal ettim.” (s.257).

Bir anlamda kendini Yazarın yerine koyduğunu belirten Erol, kendi deneyinden de bahseder. O altı kişinin yazdıkları kendinde olsaydı, onları kendi otelinde yaşayan karakterler haline getireceğini, onlarla gizemli bir maceraya çıkacağını söyler. Oyuncuların kendilerini canlandırdıkları bir tiyatro gibi olacağını belirtir. Fakat bunun boş bir hayal olduğunun da farkındadır. Bu, arkadaşının dünyasıdır. Kendisi ise sadece eski bir dost, hatta bu dünyanın unsurlarından biri. *“O halde al hikayemi, dilediğin gibi kurgula...”* (s.257). diyecek kadar gerçekçi ve samimidir.

Erol, son günün epigrafını Pirandello'dan seçme nedenini günlerdir kendisini bir roman karakteri gibi hissetmesine bağlar. Kitabını oluştururken ona yol göstermesi adına aynı metinden bir alıntıyla romanını bitirir:

“Hakikat imiş gibi görünsünler diye hakikate benzer şeyler yaratmaya kalkışmak, cidden delilik sayılabilir. Şayet delilik ise, müsaadenizle şunu söyleyeyim ki bu, mesleğinizin biricik sebebi hikmetidir.” (s.258).

4.1.8.2. Deniz: O halde neden ceza?

“DİKEY YATAK KADIN KOLLAR AÇIK GIRTLAĞA KADAR OMURGA BİR BAŞKA HANIM GÖBEĞİ ARKASI KARANLIK” (s.259).

Deniz, resmi görünce şaşırır. Projeci yazarın, ne yazdıysa onunla ilgili bir resim bulup göndermesine hayret eder. Daha sonra bunun bir mektuplaşma tarzı olduğunu düşünür. İlk dört resmi başka bir gözle tekrardan yorumlar. Birinci resim için: *“SİKINTIDAN PATLIYORUM BURADA BEKLERKEN SENİ ÇİÇEKLE”* (s.259). İkinci resim için: *“UYKULARINI KOLTUKALTLARINI SEVDİĞİM KADIN”* (s.259). Üçüncü resim için: *“KANATLIM BÜYÜLEDİN BENİ”* (s.259). Dördüncü resim için: *“OTELDE BEKLİYORUM”* (s.259). yorumlarını yapar. Deniz bu yorumların ışığında şimdiye kadar yaptıklarını anlamsız bulur. Anlamadıkça, saçmaladıkça resimlerin de yön değiştirdiğini görür. *“ama neyse geçmiş olsun kadın zaten sevişmiş kadar oldu”* (s.259). diyerek şu saatten sonra ne söylese de söylediği her şeyin boş olacağını düşünür. Artık ok yaydan fırlamıştır, yapacak bir şey yoktur.

Sevişmiş kadar olan kadını kendi aklınca cezalandırır. Resimdeki kompozisyonun etkisiyle bu cezanın tasvirini yapar:

“kadın teslim olunca şimdi cezalandırılıyor bir dişi isa pozunda bakışlar yukarıda ademin omurgasıyla çivilenerekten uykuya teslim olmuşluğunun en iyi resmi değil midir bu” (s.259-260).

Resim Deniz’de cezalandırılmış bir kadın imgesi yaratır. Adem’in kaburgasından dünyaya gelen Havva, İsa’nın çarmihında can verir.

Deniz, bu son günde yazdıklarıyla bir hesaplaşma içindedir. Bir önceki gün bugünün bir hesaplaşma günü olacağını söylemişti. Bugün bütün o ahlaksız, ayıp düşüncelerin, hayallerin kendisinden hesap soracağı gündür. Bugünün ağırlığını üzerinde hisseden deniz için *“artık yazmak günah okumak korkulu rüya yalnızlık buruk acı neredeyse bir umacı”* (s.260).’dır. Bütün bu hayallerin ardından kendini korkunç bir yalnızlığın beklediğini düşünür. Öyle ki bu yalnızlık buruk bir acıdan öte bir kâbus, bir öcü mahiyetindedir. Ama her şeye rağmen hâlâ uykulardayken hayallerinin ıslak koridorlarında gidip gelmektedir. Hâlâ bir aldatma içindedir. Bundan dolayı da *“nedensiz bir ceza”* (s.260)’yı çekmektedir. Son gün, saat on ikiyi vurunca ayrılık vaktinin geleceğini, projenin bitmesiyle pişmanlığının artacağını düşünür:

“her yerde vicdan azabı kendini gösterdiğinde kıpkızıl bir şiir olup akmak ister de kadın şaşırır sağına soluna bakar da o bir zamanlar sevdiği yazarlar nerededir şimdi” (s.260).

Projenin bitmesiyle kendini bir boşluk içinde gören Deniz, projeci yazar tarafından bir cezaya çarptırıldığını düşünür: *“o halde neden ceza projeci yazar diye sorar kadın neden ben diye sormazdan önce her şeyi üzerine alır”* (s.260).

Deniz kendindeki basit arzuyu Adem ile Havva'nın yediği yasak meyveyle izah eder: *“kutu kutu pense elmasını yerse adem boğazında kalır ve onun oğullarının her biri bu elmayı büyütür sonsuza kadar her nefeste oradadır elma yuvarlak kıkırdak bir şey yakışksız bir meyve çöpsüz üzüm”* (s.260-261). Deniz, bu satırlardan sonra cenneti olan hayallerinin dünyasından kovulduğu gerçeğini anlar. Artık ayrılık vakti gelmiştir ve bu yüzden üzgündür. *“hayallerinin sonu gerçeğin ucu “* (s.261). olduğundan kafesi yani evi gözüne artık hoş görünmeye başlar. Hayaller bitmiş, gerçek tamamen gelmiştir.

4.1.8.3. Ali: İtiraf

Bugünün izleği Ali'nin yirmi yıldır taşıdığı bir sırrını itiraf etmesi üzerine kurulur. Ali'yi onca yıldan sonra böyle bir itirafa götüren ise bugünkü resimdir. *“Bu resim...Çok korkunç.”* (s.262). sözleri resim ile anlatacağı olay arasındaki ilişkiyi ortaya koyar. Ali resmin kendisindeki çağrışımını hemen anlatmak istemez. Türlü bahanelerle bu yazma işini ertelemeye çalışır, yazmamak için bilerek oyalanır, vaktin

geçmesi için elinden geleni yapar. Çünkü resim onda hiç hatırlamak istemediği, hatırlayınca başına geleceklerden korktuğu, hâlâ büyük bir pişmanlık içinde bulunduğu bir olayı hatırlatır. Bu nedenle tüm gün boyunca ailesiyle birlikte pikniğe gitmiş, güzel bir gün geçirmiştir. Ali'deki bu değişime Selcan bile şaşırarak bu otomatik yazı projesinin kendisine iyi geldiğini düşünür. Fakat Ali bu durumun sebebini Selcan'ın aksine iki etkene bağlar. Birincisi, ailesiyle piknik yaparak mutlu vakitler geçirmesinin ardında onları kaybetme korkusu yatar. İkincisi ise yalnız kalmak istememesidir.

“Çünkü gönderdiğin resme baktıktan sonra anladım ki bu sefer (bu son sefer) artık her şeyi anlatmak zorundayım. Anlatmak zorunda kalacağım. Belki de o yüzden bu kadar geciktirdim.” (s.263).

Ali, artık kaçacak bir yerinin olmadığını anlayarak geçmişine doğru yolculuğuna başlar. Önce hayatında derin bir iz bırakan Pervin'den bahseder. Pervin'den laf açarken arkadaşının kendisini takıntılı biri olduğunu düşünme ihtimalinden hareketle şöyle bir açıklamada bulunur:

“Ama her şeyi anlattığımda yirmi yıl önce yaşanmış bir ilişkinin üzerimde neden bu kadar etkili olduğunu göreceksin.(...) sonuçları benim için çok yıkıcı oldu...olmuş.(...) O zamandan beri her şey o karanlık odada bekliyormuş. Ne fena! Yaşananların yok olmaması, silinmemesi, hep orada en zayıf anımızda karşımıza dikilmek için sinsice beklemeleri...” (s.263).

Ali, İlhan'la birlikte geçirdiği son yazdan bahsederek yaşadığı o olayın girişini yapar. Ali, o yaz İlhan'ın evinin müdavimi olmuş, çok güzel günler geçirmiştir. İlhan'ın kapısında asılı olan “ben'cil” adında bir manifestodan bahseder. Bu manifesto Ali'nin hayatındaki bir ayrıntıyı deşifre eder. Kimin yazdığı açıkça bilinmeyen; ancak İlhan'ın yazmış olabileceğinden şüphelenilen bu manifesto BİZ'e inanmayan ve “biz” diye ortaya çıkan kesimlere karşı bir tavrı ortaya koyar. İçeriğini “ *‘Ben kapitalizmin boyunduruğuna girmek istemiyorum’, ‘Ben Maraş olaylarını unutmuyorum’, ‘Ben yargısız infazlardan korkuyorum’, ‘Ben faşizmden nefret ediyorum’* “ (s.263). gibi ifadeler oluşturur. Bu manifesto Ali'nin de hoşuna gitmekle birlikte o, bunun zibidilikten başka bir şey olmadığını düşünür. Hatta gruptakiler ona karşı çıkararak Ali'yi nihilistlikle bile suçlamışlardır. Bir gün Eda, bu manifestoyu yazanın Ali olduğunu söyleyerek Ali'nin o ortam içindeki konumunun farklı bir şekilde düşünölmeye başlanmasına sebep olur. Bütün bunlara zerre kadar inanmayan Ali ilk defa İlhan'ı alt etmiş olmanın gururunu, Ben'cil Manifesto'nun sahibi olarak ilk kez İlhan'dan daha ilginç biri olduğunun ortamda düşünölmeye başlanmasından duyduğu gururu anlatır. Manifestonun bu şekilde algılanması, Ali'nin o dönemdeki kişiliği hakkındaki bir gerçeği de açığa çıkarır. Ali kendini herhangi bir davaya adamayan, etliye sütlüye karışmayan, sadece kendi için yaşayan bir kişidir. İlhan'a hayran, onu çok seven ve ondan çok etkilenen; ancak onun popülerliğini, cool tavrını da çekemeyen biridir.

Bir gece, yine bütün arkadaşların birlikte olduğu bir zamanda İlhan, içkinin de etkisiyle, aşk üzerine konuşur. Cinselliğin yaşanmadığı aşkların her zaman insanların üzerinde saygı uyandırdığını, oysa bunun da hastalıklı bir durum

oluşturduğunu söyler. Ali, İlhan'ın bu fikrine katılmayarak bu durumun tersinin de mümkün olabileceği yargısında bulunur. Bunun üzerine İlhan *“Haklı olabilirsin derdim ama Pervin’le yaşadıklarını anlatırken bunun tam tersini söylüyordun.”* (s.265). diyerek ortamdaki herkesin dikkat kesilmesini sağlar. Ali, mecburen Pervin’le yaşadığı her şeyi anlatmak zorunda kalır. İlhan'ın Ali’yi herkesin içinde böyle bir duruma düşürmesi, onun bir gerçeğini açığa çıkarması Ali’de İlhan’a karşı gizliden bir öfkenin oluşmasına neden olur. Bundan sonrasında Ali, İlhan’a karşı kendisinin bile farkında olmadığı bir saygısızlık besler ve o günden sonra İlhan’la birlikte yaşadıkları o olayın hikayesini anlatmaya başlar.

O geceden on-on beş gün sonra sıcak bir ağustos gecesinde İlhan’la evde yalnız kalan Ali, İlhan'ın sıkıntılı olduğunu fark eder. İlhan'ı artık küçümseyen Ali, yine aynı tavırla onun anlattıklarını dinler. İlhan Tahtakale’den aldığı uyuşturucu bir spreyi Ali’ye gösterir. Sonra yarı şaka yarı ciddi bir şekilde *“masum kızları bu spreyle uyuttuktan sonra fotoğraflarını çekip nasıl bir sergi açacağını”* (s.266). anlatır. İlhan'ın bu tip konuşmalarına alışık olmayan Ali, onun bu halini sarhoş oluşuna bağlar. Sonra Ali İlhan’a dışarı çıkıp yemek yeme teklifinde bulunur.

Dışarıya çıktıklarında İlhan, derdinin ne olduğunu anlatır. Ali, o zamana kadar İlhan'ın hiç bilmediği hayatıyla ilgili bazı gerçekleri öğrenir. İlhan, okuldan atıldığını, askerlik şubesinden kağıt geldiğini, babasının artık para göndermediğini, sadece otobüs bileti gönderdiğini anlatır. Daha bir sürü itiraf ve kendini aşağılama içinde bu konuşma devam eder. Ali, İlhan'ın psikolojisinin çok da iyi olmadığını anlar.

Eve doğru giderlerken, İlhan yine o eski cool haline döner. Bir an Ali'ye bakıp bir macera yaşamaya var mısın, diye sorar. Ali'nin cevap vermesine fırsat bırakmadan bir apartmanın birinci katında açık bırakılmış bir balkon kapısını işaret ederek koca gövdesiyle pencere demirlerine sıçrar. Ali, kısa bir tereddütten sonra aynı yoldan eve girer. Kendilerinden habersiz uyuyan ev sahiplerinin yatak odalarında soluğu alırlar. İlhan elindeki spreyi yatakta çırılçıplak uyuyan adamın ve kadının yüzüne sıkar. İlhan'ın yaptıklarını bir film gibi seyreden Ali, uyuyan kadınla ilgili olarak şöyle düşünür:

“kadının portakal kabuğuyla kaplanmış gibi duran baldırlarına bakarken bu yaşlarda bir kadını ilk kez böyle çıplak gördüğümü düşünmüştüm hayal meyal. Kadının çıplaklığında baş döndürücü bir şey vardı. Pervin'in ufak tefek bedeni gözümün önüne geldi. Pervin'de eksik olan her şey bu kadında fazla fazla vardı.” (s.268-269).

Yatak odasından çıkan İlhan ve Ali, mutfağa yönelirler. İlhan buzdolabında bulduğu bütün mezeleri tezgaha dizer ve bir yandan da atıştırır. Ali'nin karnı zaten tıka basa dolu olduğu için yemek yemeyi hiç düşünmez, onun akli yatak odasındaki kadında kalmıştır. İlhan'dan spreyi alır ve odaya doğru yönelir. Uyuyan çiftin yüzüne bu sefer de Ali sıkar ve bir süre onları izler:

“Bir süre izledim. Aslında sağdan sola dönmelerini, pikenin kayıp düşmesini bekliyordum. O baştan çıkarıcı çıplaklığı bir kez daha görmek istiyordum ama bunu

kendi ellerimle yapamayacak kadar heyecanlıydım. Sonra tüm gücümü toplayıp kadının üzerini açtım.” (s.269).

Sonrasında Ali kadının cinselliği karşısında baştan çıktığından, kadına bakarak yaşadığı hazdan bahseder. Ardından kendini toparlayıp nedenini bilmediği bir sinir içinde odadaki çekmeceleri karıştırmaya başlar. Amacı o geceye dair bir hatıra bulmaktır. Ali bu arayışı sırasında bir çıkın bulur. Çıkının içinde bir avuç dolusu mücevher vardır. Kısa bir tereddütten sonra bunları cebine koyar. Alt çekmecedeki ise bulduğu kalınca bir döviz tomarını da alır ve hızla odayı terk eder. İlhan’ı da kolundan çekip sürükleyerek geldikleri gibi giderler, hızlıca sokaktan uzaklaşırlar.

Eve geldiklerinde İlhan yine o eski haline dönmüş, müzik setinden gelen caz melodilerinin içine gömülerek koltuğa yerleşmiştir. Ali tuvalete giderek çaldığı ganimetlere bakar, o sırada aklına yine o kadının görüntüsü gelir:

“Onu aniden görmek istedim. Şiddetli bir duyguydu. Ardından daha şiddetli duygular ruhumu titretmeye başladı. Spreyi alıp Pervin’e gitmek gibi...” (s.271).

Ali evden çaldığı mücevherleri çıkarıp sehpanın üzerine, İlhan’ın gözü önüne koyar. Bunun üzerine İlhan Ali’ye *ne yaptın sen*, diyerek yavaşça bağırır. Ali’nin bu durum karşısındaki düşünceleri onun içinde bulunduğu ruh halini yansıtırken aynı zamanda İlhan’a karşı duyduğu hisleri de açığa çıkarır:

“Artık ezilmek istemiyordum. Kendimden emin bir edayla sigara yakıp karşısına oturdum. ‘Hasılat’ dedim. Tek sözcük. Cool biri olmanın sırlarını biliyordum artık. İlhan’dan çok şey öğrenmiştim. Boynuz kulağı geçmişti işte.” (s.271).

Ali, o zamanlar karışık duygular içinde olduğunu söyler: *“Bir yanım İlhan’ı alt etmiş olmaktan dolayı zevk içinde yüzerken bir yanım köpek gibi korkuyordu.”* (s.271). Ali, bu duygular içinde, İlhan’ın yapmış olduğu işle kendisinin yapmış olduğu işi karşılaştırır. İlhan’inkini bir çılgınlık isteğine bağlayarak asla bu durumu bir hırsızlık olarak değerlendirmez. Ama kendisinin yaptığı düpedüz bir hırsızlıktı. İlhan, bu hasılatın bir an önce sahiplerine verilmesi gerektiğini söylerken Ali de ısrarla İlhan’ı paraların kendisinde kalması noktasında ikna etmeye çalışır. Sonrasında İlhan’ın aklına iyi bir fikir gelir. Çocuk Esirgeme Kurumu’na bağış yapma teklifinde bulunur.

O günden sonra Ali, İlhan’ı bir daha görmediğini, görmek de istemediğini yazar. Cebindeki dövizlerle hemen ertesi gün güneye, Antalya’ya doğru yola çıkmış, oraya varır varmaz da üç ayrı bankadan turist rehberi olarak hesap açtırmıştır. *“Özet olarak paraya fazla dokunmadan, gerçekten de ufak tefek işlerde çalışarak ekim ayına kadar Kaş, Kalkan, Marmaris, Bodrum, Fethiye”* (s.272).’de gezip durduğunu söyler. Bazen Pervin’e rastlama ihtimalini düşünerek heyecanlandığı olmuşsa da onunla asla karşılaşmamış ama Selcan’la tanışmıştır.

Ali'nin yıllarca sakladığı bu sır böylece son günün resmi ile ortaya çıkmıştır. Ali sırrını itiraf ederek o günün günahını, vebalini biraz olsun üzerinden atabileceğini düşünür. Son olarak *“işte benim hikayem buydu. Şimdi anladın mı o resmi gördüğümde neler hissettiğimi?”* (s.273). sorusuyla romanını bitirir.

4.1.8.4. Akın: Saten, şefkat ve buse

Bu son günün romanında Akın Süsen'i merkeze alarak pişmanlıklarını, geçmişini, acılarını anlatır. Bugüne kadar söylemek isteyip de söyleyemediği bazı şeyleri dile getirir. Resmin kendinde yarattığı izlenimin de etkisiyle yeni bir kadın imajı yaratır:

“Bütün resimlerden çıkan yeni biridir, diyor.

Yüzü artık olmayan bir kadından yeni bir kadın çıkardın sen...” (s.274).

Akın'a göre bu resimle birlikte diğer altı resmin toplamından yeni bir kadın doğmuştur. Bu son kadın ise yüzü olmayan bir kadından dünyaya gelmiştir. Kadının yüzünün olmayışı imgesel bir düşünce yaratır. Eski günlerden tanıdığı Süsen'in artık olmaması, Akın'ın hayatından çıkıp gitmesi, onu hatırlamaması veya hatırlamak istememesi bu asıl kadının yüzünü silikleştirerek kadının da zamanla yok olmasına neden olmuştur. Bu sebepten yüzü olmayan kadın geçmişin, ondan doğmuş yeni kadın ise bugünün (şimdinin) bir sembolü olur.

Tren, bugünün romanında bir mekân olarak kullanılır. Ancak başlı başına bir mekân olmayıp gar ile birlikte ele alınan bir mekân tasavvuru şeklinde verilir. Tren garı Süsen ile Akın arasındaki ilişkinin, bağın koptuğu bir mekân olarak işlenir. Tren garlarının hem bir kavuşma hem de ayrılma mekânları olduğu düşünülecek olursa Akın'ın neden sürekli tren ve tren garlarına bir göndermede bulunduğu daha iyi anlaşılır. Buradaki tren garı, iki ayrı biçimde ele alınır. İlkinde her şey bitmeden önce bir kurtuluş ümidi olarak Süsen'in Akın'ı aradığı bir yerdir:

“Tren garındayım, demişti telefonda.

Beni al.

Beni evine götür.

Sadece ikimiz.

Geçmiş aramıza girmesin.” (s.274).

Süsen'in bu sözlerine karşılık Akın'ın delilik bu, diye söylenmesi her şeyin bitiş noktasının bir başlangıcı olur. Süsen'in kendisinden istediği şeyi yapmaması Akın'ın yıllar boyunca çekeceği bir vicdan azabına neden olur. Bu yüzden Süsen'le ilgili her satırda, onu her hatırlayışında içini dalga dalga kaplayan bir pişmanlık, bir bunaltı, bir acı, üzüntü, keder sesleri yükselir.

Akın resimdeki tasviri bir ölüm tablosuna benzetir. Bu tablo aynı zamanda kendisinin ve Süsen'in de ölümüdür:

“Bu bir ölüm tablosu.

Doğumu anlatırken ölümden söz etmek ne garip.” (s.275). Akın ölümle birlikte her şeyin bittiğini düşünür. Bundan sonrası artık acı ve çiledir onun için. Her şeye rağmen Akın bu durumda olmalarından dolayı kimsenin suçlu olmadığını düşünür:

“Suçlu değiliz.

Suçlu değilim ama yine de beni affet.” (s.275). dedikten sonra Süsen’in kendisinden nefret ettiği hissine kapılır.

Haftanın bu son resminde Akın bazı gerçekleri dile getirirken aynı zamanda Süsen’den kendisini affetmesini ister:

“Beni al.

Beni evine götür.

Peşimdeler, kaçıyorum, yardım et.” (s.275).

Akın, Süsen’in korktuğunu, küçüldüğünü belirtir. Akın eğer o gün korkmadan, kaçmadan, dimdik ayakta dursaydı şimdi her şeyin daha farklı olabileceğini düşünür. Bu yüzden Akın Süsen’e karşı daima bir suçluluk duygusu içinde olmuştur:

“Her gün çektiğimiz acının adı Süsen.

Asla arayamadım onu.

Çünkü suçluydum yanlışım karanlıktım.” (s.276).

Resimdeki kadın tasviri Akın'da ölüm imgesi yaratırken bunu şu sözlerle ifade eder:

“Son kez üfle.

Tanrı'dan aldığını geri ver.

Unuttun mu, bu bir ölüm tablosu.” (s.276).

Akın haftanın son gününe atıfta bulunarak romanını da bu sona yakışır bir söylemle bitirir:

“İşte şimdi son geldi, seni bekliyor.

(...)

Son nefesin için.

Üfle.” (s.277).

4.1.8.5. Ayşe: Matruşka

Haftanın son günü için gelen bu resim Ayşe'nin üzülmeye neden olur. Resimde birbirine geçmiş iki kadının duruşunu irkiltici bulurken bunun sebeplerini sorgular. İki kadının yer aldığı bu resimde Ayşe, kendi hayatını görür. Birbirinin içinden çıkan bu kadınları matruşka bebeklerine benzeter. Annesi, kızı ve kendisini temsil eden bu kadınlardan hangisinin küçük kadın olduğunu merak eder. Kendisinin

de yer aldığı bu kadınlar dizisini örnekleme gereği duyar. Anlatmış olduğu örnek olay, Ayşe'nin kızına doğum yaptığı günle ilgilidir.

Yeni doğum yapmış Ayşe'ye annesi iki hafta süresince refakat eder, bir nevi ona anneliği öğretir. Doğum sonrası ruhsal bir çöküntü içinde olduğunu söyleyen Ayşe, o zamanlar bu durumu kabullenmek istemediğini belirtir. Sütünü memeden emmeyi beceremeyen kızının anneannesinin kucağında biberon içmesinde korkutucu bir yan bulduğunu söyler: *“Zaman Ayşe'yi atlamaştır, aradan çıkarmıştır.”* (s.279). diyerek bu korkutucu yanı kısmen açıklar. Ayşe, bu örnek olaydan hareketle kendisini bu kadınlar serisinin şimdilik orta yerinde bulur. Bu nedenle de resme aşırı bir duygusal anlam yükler. Resme baktıktan sonra aklına gelenlerin tamamen kişisel anılar, küskünlükler ve gerginlikler olduğunu söyler.

Ayşe resme baktıkça bu resmin düşündüğünden daha da fazlasını anlattığını belirtir. Resimdeki kompozisyon birlikteliğinin anne (büyük kadın) / küçük kadın / baba üçlemi üzerine kurgulandığını söyler:

“Annemin kundağa sarılı bacaklarının arasından çıkan küçük kadını durduran, onu düşmekten alıkoyan dev omurga (büyük kadının boyutlarındadır) büyük bir olasılıkla babaya aittir. Babadan geriye kalandır. Omurga iskeletin en hayati kısımlarından biri olarak burada ayakta kalmayı simgeler.” (s.279).

Ayşe'nin buraya kadarki anlattıklarından hareketle bu küçük kadının kendi kızı olduğu söylenebilir. Çünkü resim yorumunun devamında küçük kadın için

ayakta kalmanın tek yolunun babanın eril omurgasına mihlanmak olduğunu söyler. Kız çocuğu için babanın ne kadar büyük bir öneme sahip olduğuna değinir. Kendi hayatında yaşadığı deneyimden hareketle bu küçük kadının (kızının) annenin güzel var oluşu ile babanın cansız kuvveti (ki baba ile anne ayrılmıştır artık) arasında sıkışıp kaldığını söyler. “Gözleri yukarıya çevrili, bir kurtuluş ümidi olmaksızın beklemektedir.” (s.279). Böyle bir kompozisyon içinde bekleyen küçük kadının büyüme olasılığının olmadığını düşünür.

Ayşe'nin resimde olmayan bir figürden hareketle baba figürüne ulaşması, onu resmin merkezine oturtması aynı zamanda kendi yaşamındaki ilişki zincirine bir ışık tutar. Resimde olmayan (tıpkı kendi hayatında olmadığı gibi) babanın omurgaya dönüşmüş fallusunun hem küçük kadını hem de büyük kadını erkinin altında tutmayı başardığını söyler. Böylece Ayşe yaşamındaki bir sırrı bu resim sayesinde ifşa eder. Baba (eski kocası) her şeye rağmen bir güç sembolü olarak hayatının bir yerinde, kızı ile kendisi arasında bulunmaktadır.

Resimle ilgili yorumları bir kenara bırakan Ayşe, kendisine gönderilen resimlerin yer aldığı kitap hakkında konuşmaya başlar. Kitabın adının “*Une semaine de Bonte, Bir Merhamet Haftası*” (s.280)., alt başlığının da “*Yedi Ölümcül Element*” (s.280). olduğunu belirtir. Günlere göre bölümlenmiş kitabın, her gün için ayrı bir elemente (yedi ölümcül element) denk geldiğini, bu yedi ölümcül elementin de yedi büyük günahın mülhem bir kavram olduğunu söyler. Bu yedi ölümcül günahı ve karşılığı olan yedi ölümcül elementi birbiriyle şu şekilde eşleştirir:

7 Ölümcül Günah

Gurur

Müsriflik

Şehvet

Öfke

Açgözlülük

Tembellik

Haset

7 Ölümcül Element

Çamur

Su

Ateş

Kan

Siyahlık

Görüş

Bilinmeyen

Ayşe, Bir Merhamet Haftası adlı Max Ernst kitabının kapağındaki roman yazısına takılır. “*Sadece resimlerden oluşan bir kitaba roman adını vermek gerçeküstücü Ernst için o kadar da şaşırtıcı olmasa gerek.*” (s.280). diyerek asıl ilginç olanın resimlerin yapılış yönteminde saklı olduğunu ifade eder. Resimlerin kolaj yöntemiyle, başka resimlerden kesip yapıştırma yöntemiyle, yapıldığını söyleyerek eski öğrencisinin de bu mantıkla hareket ettiğini düşünür. “*Yedi kişiden oluşan kolaj*” (s.281). dediği bu kitabın kapağında da “roman” ibaresinin olup olmayacağını merak eder. Neticede kurmaca bir tür olan roman metinlerine karşılık bu kitapta yazılanların kurmaca olmadığını belirtir.

Bu yedi kişi içinde adının ve yazdıklarının kimlerle yan yana duracağı da Ayşe için bir başka merak konusudur. Böyle bir kitapta yazdıklarının hoş duracağından emin değildir.

Ayşe'nin asıl merak ettiği, eski öğrencisinin neden böyle bir kitap yapmaya çalıştığıdır. Amacı eğer yedi kişiye resimler gönderip metin yazdırtmaksa neden Ernst'ün resimleri yerine başka resimler kullanmadığını sorar: *“Eğer amacı, katılımcıların (denekler mi demeli) psikolojik durumlarını ortaya çıkarmaksa pekala Roscharch mürekkep lekelerini kullanabilirdi. Demek ki amacı sadece katılımcılar hakkında bir bilgiye erişmek değildir. Doğrudan Ernst'ün resimlerinin ifade ettiği (ya da ifade etmekten kaçındığı) anlamı araştırmaktır.”* (s.281-282). diyerek projeci yazarın amacını açıkça ortaya koyar.

Ayşe'nin merak ettiği diğer bir konu da kitabın adıdır. Projeci yazarın Max Ernst'ün kitabının özgün adına yapmış olduğu eklemeyi, yerelleştirmenin bir ifadesi olarak düşünür. Her şeyin yedi ile ilişkilendirildiği (yedi kişi, yedi gün, yedi resim, yedi element) kitabın başına İstanbul ibaresinin konulmasını yedi tepeli şehrin mitik var oluşuna bir gönderme olduğu kanısına varır.

Ayşe son olarak “kitabın yazarı” konusunu sorunsal bir duruma dönüştürür. Çünkü ona göre bu kitap yedi kişinin yazdıklarından oluşmaktadır. *“Denebilir ki, yazmak yaratmaksa eğer, bu kitabı yaratan, eski öğrencisinin iradesi ve düş gücüdür.”* (s.283). diyerek kitabın bu manada yazarının öğrencisi olduğu kanaatine varır. Fakat yine de bu durumu tartışılabilir ve ilginç bulur. Neticede yazar olacak kişi kitap için tek kelime dahi yazmamıştır. Ayşe bu durumu bir bina yapımında çalışan işçilerin durumuna benzetir. Metni yazan kişiler tıpkı bina yapımında çalışan işçiler gibi emekleriyle bu yapım sürecine katkıda bulunmuşlardır; ancak o yapı işçiler veya yazan kişilere değil, mimara yani asıl yazara aittir.

4.1.8.6. Yağmur: Kaç kez öldüm hatırlamıyorum

Haftanın son gününe Yağmur, gençliğindeki bir hayalinden bahsederek başlar. Resim ile Yağmur'un bu hayali arasında bir benzerlik görülür. Resimdeki kadının sırt üstü, kolları iki yana açık, gözleri tavana dikili yatışı ölü bir insanı anımsatırken Yağmur'a da üniversite sınavlarına hazırlandığı yıllarındaki bir hayalini hatırlatır. O yıllarda, öğretmenlerinin ne olmak istersin sorusuna bir cevap veremediğini söyler. Ancak bir meslek olarak değil de bir hayal olarak ne olmak istediğini bildiğini söyler:

“Sirklerde bıçak atıcıları vardır ya. Bir kızı dönen bir tabluya bağlarlar, kollar bacaklar açık. Sonra adam başlar bıçakları fırlatmaya” (s.284).

Yağmur, o tahtaya bağlanan kız olmak istediğini söyler. Bu, bir oyundur, tehlikeli bir oyun. Bıçakların hiçbiri kıza isabet etmez. Yağmur, bu hayalin bir yerinde bıçakları fırlatan adamın gözlerinin bağlandığını ve o an kendisinin bu hayali kurmaktan vazgeçtiğini söyler. Bundan sonra romanına koyduğu başlığı tekrar ederek:

“Ama adam durmazdı. Birbiri ardına fırlatırdı bıçaklarını. Kaç kez öldüm, hatırlamıyorum.” (s.284). der.

.....

Ölüm teması etrafında kurguladığı yazısından sonra Yağmur, günlük yaşantısından söz ederek romanına son verir. Kuzenine çok sigara içtiğini söyler, onun buna şaşırması olabileceğini düşünür. Çünkü kuzeninin onu en son sigara içmeyen biri olarak hatırladığını tahmin eder. “*Bu son resimdi değil mi? alışmıştım...Neyse, görüşürüz.*” (s.285). diyerek çok kısa bir şekilde kuzeniyle vedalaşır.

4.1.8.7. Halil: Ölümünden medet umma

1. Bugünün romanı Halil’in yazarla yaptığı bir konuşmayı anlatmasıyla başlar. Yazar, son resmi verirken Halil’e “*izniniz olursa yazdıklarınızı kitabımda yayımlamak istiyorum.*” (s.286). der. Projeci yazar Halil’e kendisi gibi resim verdiği altı kişinin daha olduğunu, bunları bir araya getirip kitap yapacağını söyler. Bu fikir, Halil’in hoşuna gitmekle birlikte aklına da pek yatmaz: “*Böyle kafadan atma kitap olur mu? İnsan şöyle esaslı bir konu üzerine, etraflı bir tetkikten sonra imbiikten süzer gibi yazmalı, okuyanı bir konuya ikna etmeli.*” (s.286). diyen Halil “*Al kalemi eline, yaz başına geleni...*” (s.286). sözleriyle yaptığı işin ciddiyetsizliğini vurgular.

2. Yazardan kitabın adının “*İstanbul’da Bir Merhamet Haftası*” (s.286). olduğunu öğrenince merhamet üzerine birkaç şey söyler. Sadece insana mahsus olan bu hissin kelime olarak bile hayatımızdan çıkıp gittiğine değinir.

3. Halil'in bu son günde resim için yaptığı yorumun çok az olduğu görülür. Gelen bu resimden hiç hoşlanmadığını söyleyerek “*Ölü bir kadının resmi. Neden bu resmi getirdi ki bu çocuk? Belki de okudu yazdıklarımı...*” (s.287). yorumunda bulunur. Resim Halil'de iç karatıcı bir etkiye neden olur.

4. Halil her ne kadar resme baksa da bir türlü resim üzerine odaklanamaz. Akli, yazarın söylediği kitapta kalır. Kitapla ilgili çeşitli düşüncelere dalar. Bu yaştan sonra kitap sahibi olacağına inanamaz. Yazar çocuğa haksızlık ettiğini, aslında onun düşünceli bir çocuk olduğunu söyler. Yazarın çıkacak olan bu kitaptan kendisine yedi tane vereceğini söylemesi üzerine bunlardan birini Ferhan'a hediye etmeyi planlar. Kitapla ilgili hayaller kuran Halil'in aklına birden yazdıkları gelir ve bir an için başından aşağı kaynar sular dökülür. Yanlış bir şeyler söylemiş olmaktan endişelenir, ancak kitap olunca farklı olabileceğini düşünerek rahatlar. “*İnsan ne yazıldığına bakmaz, kendisinden bahsedildiğine sevinir.*” (s.287). diyerek adını anmış olduğu kişilerin bu durumundan memnun bile olacağını söyler.

5. Bir insanın adını kitaba yazmak Halil'e göre bir nevi o kişinin ölümsüz olması demektir. Halil ölüm kelimesini kullanmakla yine ölüm hakkındaki düşüncelerini dile getirir. Ölümden korkmanın ayıp olmadığını söyler. “*bir sabah uyanıp da Zeynep'in soğuk katlaşmış bedenini sarsarken kendimi hayal ediyorum...çok fena geliyor bu düşünce.*” (s.287). diyerek ölümün kendisini alıp götürmesinden değil de karısını almasından korktuğunu belirtir. Bu düşüncenin

tesiriyle çocuk gibi ağlayasının bile geldiğini ifade eder. “*Her şeyin bir ömrü var. Biz de bizimkini tamamlamak üzereyiz. O yüzden aklımız fikrimiz ölülerde.*” (s.287).

6. Yazarın vereceği kitaplardan birini de Memduh’a imzalayıp hediye etmeyi düşünür. Ne de olsa onun da adının geçtiğini belirtir. Sonrasında yazdığı yazılarda kimlerden bahsetmedik ki, diyerek adını andığı kişileri tek tek sıralar: “*Selim Hoca, Şermin, Hayrünisa Hanım, sahte kibar Erdoğan Bey, toprağı bol olsun Samuel...*” (s.288). Bütün bu kişilerden bahsetme nedenini enteresan hikayelerinin olmasına bağlar: “*Enteresan hikaye demek biraz acayıplık, biraz trajedi, biraz...ne bileyim anormallik demek.*” (s.288). Normal bir adamın anlatılacak hiçbir şeyinin olmadığını söyleyen Halil, böyle insanları anlatmanın bile sıkıcı olduğunu belirtir.

7. Durup durup kitap meselesine takılan Halil, henüz hiç kimseye bir şey söylememiştir. Yarın Ferhanlara yemeğe gittiğinde bu haberi vermeyi planlar. Kendisini sürekli eleştiren oğluna “*Ya Ferhan efendi, öyle üniversite okumakla olmuyor bu işler. İngilizce falan...Ne oldu? Yine senin o beğenmediğin baban aldı kalemi eline...Ama bende öteden beri yazmaya karşı bir istidat vardı da üzerine gidemedim.*” (s.288). demenin hayalini kurar. Kendisindeki bu istidattan yola çıkarak övünmeye devam eder. Yazar diye dolananların hepsini cebinden çıkaracağını, bu iş için yeterince hayat tecrübesine sahip olduğunu, liseden sonra okumadığını belirterek o zamanki liselerin şimdiki üniversitelerden daha yüksek olduğunu söyler. Şimdinin üniversite mezunlarını bilgisizlikle tenkit eden Halil, memleketi yöneten adamların

üniversite mezunu olmalarına rağmen iki lafı bir araya getirememelerine kızar:
“*Layik diyor laik diyeceği yerde. Allah layığınızı versin, ne diyeyim.*” (s.289).

8. Halil, kitapla ilgili düşüncelerine devam eder. Diğer altı kişinin kimler olduğunu, birbirlerini tanıyıp tanımadıklarını, neler yazdıklarını merak eder. Bunları düşündükçe söz konusu olan kitabın ne tuhaf olacağını söyler. Yazarların birbirlerini tanımamasını apartmandaki duruma benzetir. Apartmanlarda da kim kimdir, nedir nasıl bilinmezse bu kitabın da öyle olacağını düşünür. Yaşadığımız bu modern çağdaki komşuluk, insanlık ilişkilerine değinir: “*Eskiden komşuluk vardı. Şimdi incecik duvarların gerisinde ayrı âlemler yaşıyor. Şu sitede, şu şehirde kimler kimler yaşıyor, ne sıkıntılar, ne acılar çekiyor ama kimse kimseyi bilmiyor*” (s.289). İnsanların birbirlerine karşı hep düşmanca bir tutum içinde oldukları saptamasında bulunarak “*öyle ya, kuyrukta önümde duran adam orada olmasa benim işim çabuk bitecek, sevemem o adamı.*” (s.289). örneğini verir ve bu düşmanlığın sebebini açıklar. Birbirini tanımayan, sevmeyen fertlerden oluşan bir cemiyetin kimseye bir fayda getirmeyeceği kanaatinde bulunur.

9. İstanbul’da Merhamet Haftası ismi Halil’e eskiden okullarda kutlanan Yerli Malı Haftası’nı hatırlatır. Öğrencilerin ellerindeki kuru üzüm, fasulye, pirinç gibi yiyeceklerle yerli malını kutladıklarını söyler. Sonra da toplum olarak bir eleştirimizi yapar: “*Ne oldu? Elimizde düdük makarnasıyla kalakaldık, âlem fezaya bayrak dikti.*” (s.289). der ancak çok da umutsuz değildir. Bizde de çok kıymetli âlimlerin yetiştiğine, bir gün bunların da bir yerlere bayrak dikeceklerine inanır.

10. Sürekli kitap hakkında konuşan Halil, asıl vazifesi olan resim yorumlama işini unuttuğunun farkına varır. Resme bakar ve şunları söyler: “*Şimdi bu resim aslında bir hakikati işliyor. Kadın ölmüş ama onu kasaplık et gibi asmışlar bir çengele. Demek istiyor ki ressam, ölümden medet umma, ölünce kasaplık etten farkın kalmayacak. Olmayacak duaya amin deme. Hayatın tadını çıkar.*” (s.290).

11. Hayatın tadını çıkarmaya karar veren Halil, bugünün cumartesi, yapmış olduğu işin yedinci günü olmasına istinaden dinlenmeye çekilir. Yazarın neden pazartesi günü bu işi başlatmadığını sorar ve kendince bu soruya cevap verir: “*Altı günde yaratılmış dünya, yedinci gün herkes dinlenmiş, öyle derler. Ben de bugün bitiriyorum bu gevezeliği.*” (s.290). diyerek hem dünyanın yedi günde yaratılmış olmasına hem de Hristiyanlıkta yedinci günün Tanrı'nın dinlenme günü olmasına atıfta bulunur.

4.2. GÜNLERİN ROMANI

Günlerin romanı Max Ernst'ün resimlerindeki tasvirler ve bu resimlerin ilişkili olduğu element ve örnekler doğrultusunda incelenmiştir. Romandaki yedi karakterin bu element ve örneklerle ne derecede alakalı yorumlarda buldukları saptanmaya çalışılmıştır.

Çalışmanın bu bölümündeki amaç, kişilerin romanlarını yazdıkları gün nasıl bir tema üzerinde durduklarını, Ernst'ün resimlerinin kurgusuyla kendi roman kurgularının ne derecede birbirleriyle örtüştüğünü ortaya koymaktır.

4.2.1. Pazarın Romanı

Pazar gününün resmi aslan başlı, gövdesi şiş bir adam ile onun karşısında izleyici konumunda bulunan üniformalı veya takım elbiseli iki kişiden oluşur. Resim, Max Ernst'ün “Belfort Aslanı” örneğini verdiği “aslan başlı adam” izleği üzerine kuruludur.

Aslan, bir güç, iktidar sembolüdür. Hristiyanlıkta Tanrı'nın dünyayı yaratmaya başladığı ilk gün olan Pazarı, aynı zamanda Tanrı'nın gücünün ve iktidarının da bir göstergesi olarak düşünmek mümkündür. Ayrıca bugünün elementinin çamur olması insanın yaratılışındaki gerçeği de akıllara getirir.

Ernst'ün aslan sembolünden hareketle M. Gülsoy'un da Pazar gününün romanını “güç ve iktidar” kavramları etrafında kurguladığı görülür. Bu güç ve iktidar, bazı roman kahramanları tarafından açıkça bazıları tarafından da dolaylı bir şekilde ele alınır. Bazı kahramanlar ise güç ve iktidar kavramlarını bunların tam zıddı olacak bir şekilde güçsüzlük, zayıflık bağlamında ele alır. Buna göre her bir kahraman Pazar gününü güç ve iktidar izleği üzerine kurar.

4.2.1.1. Ali'nin Pazarı

Ali'nin izleksel kurgusu, kırk yaşına gelmiş bir adamın kendi kabuğuna çekilerek sıradan bir hayat yaşaması üzerinedir.

Ali Pazar günkü romanını güç kavramından ziyade güçsüzlük, boşluk temaları etrafında kurgular. Boşluk burada bir zayıflığın bir göstergesidir. Bu kurguyu kısmen resim yorumlarıyla çoğu kez de üniversite yıllarında yaşadığı boş, anlamsız hayatıyla destekler. Resimle ilgili “*Evet, şişmiş bir adam görüyorum. Kocaman...Ama içi boş.*” (s.17). yorumunu yapar ardından “*Resme bakan kişi kendini görür, içim boş mu?*” (s.17). sözlerini ilave ederek bu boşluğu pekiştirir. Aklına ilk gelenlerin gerçeği yansıttığını söyleyen Ali resimle ilgili yorumuna şöyle devam eder: “*içi boş bir adam gördüm aynada. O basit döngünün içinde gittikçe büyüyen bir boşluk.*” (s.23). Ali'nin bu sözlerinden anlaşılacağı üzere onun Pazar günkü romanı güçten uzak, kendi halinde, basit bir yaşantının romanıdır.

Roman içinde Ali'nin boşluğunu tamamlayan en büyük unsur üniversite yıllarında yaşadığı hayattır. Özellikle de kadın-erkek ilişkisi bağlamında ele alınan hayatın amaçsızlığı Ali'nin kişiliği ile ilgili bir ipucu da verir. Ali'nin bu yıllarda aşk yaşadığı kız olan Pervin, Ali'nin hayatında tamamlayıcı bir kişilik olarak değil tam tersine onun boşluğuna boşluk ekleyen biri konumunda bulunur.

Pazar günü Ali için bomboş, sıradan bir adam olduğunu vurguladığı, üniversite yıllarındaki hallerinden ve Pervin'den bahsettiği bir gündür.

4.2.1.2. Yağmur'un Pazarı

Yağmur'un Pazar günü için yazdığı romanının izleksel kurgusu korku, yalnızlık ve güçsüzlük üzerinedir. Yağmur güç ve iktidar unsurlarını başka kişilerin varlığında ele alır. Gücün ve iktidarın sahibi kendisi değil, varlığından korktuğu başka unsurlardır: *“Neden onu kimse durdurmuyor? (...) O ve yandaşları çoğalacaklar. Benim gibileri yok edecekler. (...) Bir yaratık bu kadar yalnız ve güçsüz olabilir mi?”* (s.24).

Yağmur, resimdeki aslan başlı adamı ve onu seyredenleri gücün ve iktidarın sembolü olarak görür. Bunun dışında resimde başka bir canlı varlığın olmamasından dolayı kendisi de dahil diğer herkesi böcekler gibi ezilmeye mahkûm eder. Böylece resmin izleği olan güç-iktidar kavramı Yağmur'un romanında Pazar gününün de izleğini oluşturur.

4.2.1.3. Halil'in Pazarı

Halil'in Pazar gününde yazdığı romanının izleğini emekliliğin verdiği can sıkıntısı, hiçbir şey yapamıyor olmanın yarattığı bunalım oluşturur.

Pazar gününü Halil, güç kavramının zıddı olan zayıflık açısından ele alır. Yaşlanma bu zayıflığın en kuvvetli göstergesidir. Yaşlanan insan güçsüzleşir, güçsüzlüğün bir belirtisi olan gözyaşlarının yaşlı insanlarda sürekli görülmesi de bu zayıflıktan ileri gelir.

Halil, emeklilikten dolayı kendisini bir boşluğun içinde hisseder ve bunu da sık sık dile getirir. Bu boşluğun içinde, güç kavramıyla taban tabana zıt olan yetersizlik duygusu içini kaplar: *“Yapacak bir şey bulamadığımdan belki. Belli bir yaşı geçince insan boşuna yaşıyor aslında. Mesela kimseye bir faydam yok benim.”* (s.28). sözlerine ilaveten karısının ve oğlunun onu küçümseyen tavırları Halil’deki zayıflığın birer belirtisidir.

Resimdeki aslan figürü Halil’i resmin merkezinde bulunan gücün imgesine götürür: *“Ağacın dibinde kesik kelleler. Patlamak üzere olan adama bakanlar da asker gibi giyinmişler.”* (s.35). Bu söylemlerin savaşa bağlanması resmin izleği olan güç ve iktidarı pekiştirir: *“Ne fark eder ki? Savaş hep oluyor.(...) Atom bombası o yüzden atılmamış mıydı?”* (s.35). Aslan-asker-savaş sözcükleri Halil’in Pazar günü için yazmış olduğu resmin temasına uygun bir gönderme ile resmin imgeselliğini tamamlar.

4.2.1.4. Deniz’in Pazarı

Deniz Pazar gününde, metropol hayatından duyduğu rahatsızlığı dile getiren bir roman yazar. Güç kavramını kendi şahsından uzak metropol hayatının insanı ezen, yutan özelliğine atfederek kullanır. Böylece güç kavramı şehir etrafında toplanır: *“şehir mazot beton lale çimen taş taş taş gibidir sert ve bitimsiz yine de yarılmaz şehir hep başkasını arar hep başkasını daha gencini daha dirisini”* (s.37). Şehir yaşamında erk sahibi kişiler değildir. Bütün otorite şehrin kendisindedir. *“pazarı çarşısı sekreteryası garsonu temizliği faksı ondan sorulur”* (s.37).

Böylesine büyük bir gücün karşısında yalnız olan, yalnızlaşan bir kadın vardır. Kadının gücü şehrin gücü karşısında kaybolur. Her gün bir koşuşturma içinde aynı şeyleri yapan, aynı telaşı yaşayan kadın, hiçbir şeye durup şöyle bir bakmadan, soluklanmadan *“şu şehir denen yabancı ormanda bir nefes bir soluk”* (s.36. almadan yaşar. Kadının şehir hayatı karşısındaki zayıflığı aynı zamanda mutsuzluğudur: *“şehrin kadını gel bana gel der sonra kaçar sonrası yalnızlık kapalı pencerelerin ardında bekleyiş”* (s.38). Metropol hayatının gerçeklerini ortaya koyan Deniz son olarak: *“kimse kimseyle ilgilenmez ki kimse diğerini bilmez ki hem burası neresi nasıl bir şehir bu”* (s.38). sözleriyle bu hayatın kendinde bıraktığı izlenimi dile getirir. Güç ve iktidar Deniz’in kontrolünde olmayan iki unsur olarak ele alınır.

4.2.1.5. Ayşe’nin Pazarı

Ayşe Pazar gününün romanını güçlü ile güçsüzün karşılaştırması üzerine kurar. Güç ve iktidar kavramlarını açıkça ifade eden ve bu kavramları sorgulayan tek kişi Ayşe’dir. Onun romanına verdiği isimde bile (yırtıcının iktidarı) gücün varlığı hissedilir. Ayşe bu iki kavramı önce resmin göstergeleri doğrultusunda açıklar: *“Kayıtsızca, elleri cebinde, bu varoluşu izleyenlerin korkusuzluğu da yırtıcının iktidarını hem pekiştiriyor hem de o iktidarın altını oyuyormuş gibi yapıyor.”* (s.41). Ayşe’nin yırtıcı imgesiyle tamamladığı iktidar “kötülük” kavramının da eklenmesiyle resmin merkezine oturur. *“Kötülük sahibi olmak başlangıçta iktidarla mümkündür. Ancak sürdürülmeye muhtaç bir iktidardır bu.”* (s.41).

Ayşe resimden hareketle yırtıcının iktidarını seyirlik hale getirmek zorunda olduğunu söyler. Onun ancak bu şekilde izleyicinin onayını alabileceğini belirtir. Onaylanmak ona göre gönüllü yapılan bir eylem değildir. *“İzleyicinin, güçsüzlüğünü ve etkisizliğini kavradığı anda yaşadığı psikolojik bir dönüşümdür.”* (s.41-42). Seyirlik hale geleni güçlü, izleyeni ise güçsüz olarak değerlendiren Ayşe, izleyenin psikolojik bütünlüğünü koruması adına bu kötülüğü onaylamak zorunda kaldığını söyler.

Ayşe Pazar gününün temasına uygun olarak açıkladığı güç ve iktidar ilişkisini yazısının sonunda *“Oysa kaybeden sadece izleyicidir, seyirlik hale gelen hep kazanır.”* (s.42). şeklinde ifade etmesi kazanan ve kaybeden Arasındaki dengenin mahiyetini de ortaya koyar.

4.2.1.6. Akın’ın Pazarı

Akın bugünün romanını korku, endişe ve kaybedilen aşk üzerine kurgular. Aslan figüründen hareketle oluşan güç imgesi, Akın’ın satırlarında Akın tarafından olunmak istenen ancak mizacı gereği bunun tam zıddı olunan bir kavram şeklinde ele alınır. Akın, sevdiği kız olan Süsen’i davasının peşinde koşan güçlü biri olarak anlatırken kendisini korkak biri gibi gösterir:

“Oysa çocuktu, karşıydı Süsen: suskun kızgın bir kız, korkunun bileğini bükecek kadar güçlü.”

Peşinde bir gölge, bir hayalet: ben.” (s.43).

Süsen ve onun inandığı değerler, sahip olduğu gücün sembolik boyutunu ortaya koyar:

“Emek, dedi Süsen, acı mücadele.

Harfler korkuttu beni: ce de le...

Çın çın: bıçak, demir, çekiç, levye.” (s.44).

Süsen’in güçlü duruşu, Akın’ın zayıflığını bastırır:

“Kavgaya karıştım, oysa karşıydım.

Bir gölgenin yumruğu acıtmaz ki...” (s.44).

Bir bahar akşamı aniden açıldığını söyleyen Akın, üzerindeki karanlığı atar ve bir anda güçlü bir insan haline gelir:

“Kuşandım kargı kalkan topuz.

Aldım derin bir nefes, göğsüm genişledi de aslan yüreğim sığmadı küt küt küt.” (s.45).

Akın’a güçten kaynaklanan bir cesaretin geldiği görülür:

“Partiye kaydımı yaptırdım. (...)

Rozetin iğnesi kalbime denk gelmişti, kan akmadı, hayır.

Sadece acıdı.

Yumruklar sıkılı.” (s.45).

Fakat Akın, cesaretli bir insan olmadığını itiraf eder:

“Bir gölgenin yumruğu ne işe yarar, demediler.

(...)

Küçük parti bayrağıyla yüzümü sakladım.

Herkes oldum.” (s.45).

Akın Pazar gününün sembolü olan aslan ve onun imgesi olan “güç”e karşılık kendi şahsında korkak, zayıf imgelerini yaratır. *“bir Sezar bir Fatih bir İskender “* (s.46). gibi güçlü bir kişi olmak istese de asla böyle olamayacağını farkındadır.

4.2.1.7. Erol’un Pazarı

Roman boyunca resimlerden neredeyse bağımsız yazılar yazan Erol Pazar çünkü romanını, yıllarca hayalini kurmasına rağmen yazar olamayışı ve bunun sebeplerini sorgulayışı üzerine kurar. Bu bağlamda Erol Pazar gününde başarı ile başarısızlık arasındaki çizgide ilerleyen bir roman teması etrafında yazar.

Geçmişteki günlerinden bahsederken: *“sadece yazar olacağımı biliyordum. Sanıyordum demeliyim.”* (s.49). sözlerinden yazar olmayı ne çok istediği ama olamadığı anlaşılır. *“Ama işte zaman geçti, hayat yaşandı ve sen yazar oldun, ben okur olarak kaldım.”* (s.49). diyen Erol, kendisine proje teklifinde bulunan ve aynı hedefi paylaşan eski dostunun yazar olma başarısına karşılık kendisinin sadece okur olarak kaldığını dolayısıyla bu konuda başarısız olduğunu belirtir. Arkadaşının ilk kitabını gördüğünde ne kadar sevindiğini söyler: *“İlk gençlik hayalimiz gerçekleşmişti. Bunu sen başarmıştın. O anda çok sevinçliydim. ‘Ben de yapabilirim,*

yapacağım, yapmalıyım' hissi her yanımı uyuşturmuştu." (s.50). Erol'un başarı üzerine kurduğu her cümlenin ardından kendi başarısızlığını anlatan cümleler gelir: *"hele bir...derken hiçbir şey düzelmedi. (...) kitap okuyan yalnız adam olarak kaldım."* (s.50).

Erol'un Pazar gününün romanında bahsettiği okumak, yazmak, yazar olmak, olamamak ve tüm bunların nedenleri gibi konular gerçekte onun duygusal açıdan ne büyük bir mutsuzluğun içinde olduğunu ortaya koyar. Anlatacak bir şeyi olmadığı için yazmakla da bir ilişkisi kalmayan, yazılmış neredeyse bütün kitapları son derece kalitesiz, işporta bulan Erol, asıl sorunu kendisinin edebiyata olan inancını yitirmiş olmasına bağlar. "yazmak" temi üzerinde ilerleyen Erol, içinde gerçekte ne büyük bir yazma isteği olduğuna değinir: *"Ve o kitap yazıldıktan sonra artık başka bir kitabın yazılmasına gerek kalmayacağı bir dönemden, 'büyük kitap' döneminden..."* (s.53). dediği kitabını asla yazamadığını ve yazamayacağı için yazar olamadığını söyler.

Erol itiraflar, serzenişler, kırgınlık ve kızgınlıklar içinde Pazar gününün romanını yazarken bu yazdıkları resimle çok da ilintili bir özellik göstermez. Bu bakımdan Erol'un romanını resimden bağımsız bir şekilde değerlendirmek gerekir.

4.2.2. Pazartesi Gününün Romanı

Pazartesi gününün izleksel kurgusu bir doğa gücü olan "su" üzerine kuruludur. Max Ernst'ün su temalı olan ikinci kitabının elementi su olduğu gibi bu ana temaya verdiği örnek de "su"dur. Pazartesi gününün resminde su unsuruna yer

verildiği görülür. Resim, süslü bir yatağın içinde uyuyan bir kadın, bu kadını ayakta izleyen takım elbiseli bir adam ve aynı odada suyun içinde batmak üzere olan yarı çıplak iki adamdan oluşur.

Ernst, ikinci günün kitabında suyu ana tema olarak kullanırken onun daha çok felaket getiren özelliğini öne çıkarır. “*Paris’teki sokaklar sel altında kalır, köprüler yıkılır. Batan apartman daireleri, yatak odaları ve dayanmaya çalışan pek çok insani varlık onunla ortadan kalkar, yok olur.*”¹²⁵ Bu nedenle resim bir felaket sahnesini tasvir eder. Resimde uyuyormuş gibi yatan kadın ise bir kraliçedir.

Su izleğine bağlı olarak çizilen felaket sahnesi, yazar Gülsoy’un roman kahramanları tarafından da ele alınır. Ancak onlar doğrudan bir felaket unsurunu anlatılarında işlemezler. Felaketin kendisinden çok bu felaketin kendilerinde bıraktığı etkilere değinirler. Bu açıdan bakıldığında hemen her roman kahramanının hayatında derin izler bırakmış, onları etkisi altına almış olaylar vardır. Bu olaylar felaket boyutundan ziyade acı bir gerçeğin hatırlanması şeklinde olur. Kaybetmek, bütün roman kahramanlarının pazartesi gününde ele aldıkları ortak bir temadır. Bu kaybın onlar üzerindeki etkisi, onların bir anlamda felaketleri olur.

4.2.2.1. Deniz’in Pazartesi

Deniz’in pazartesi gününün resminde dikkatini yönelttiği ilk ayrıntı uyuyan kadındır. Deniz’in romanındaki kadın, resimdeki kadının pozisyonuna uygun bir

¹²⁵ Max Ernst, “Une semaine de bonte”-the Original Collages

profille, bir kraliçe gibi, verilir: “şehir kadını süslü odaların tüllü yataklarını dantellerin kadını oymalı işlemeli yıldızlı güzel güzel uyumalı” (s.61).

Deniz geçmişindeki o genç kızlık halini, o günlerde yaşadığı mutluluklarını kaybetmiştir. Bu, günün temasına uygun olarak onun kaybıdır, onu derinden üzen, yaralayan bir kayıptır: “bu kadın o kadın mıdır ya da bu o kızın bir zamanlar tanıdığım yazlık sinemalarda yan yana oturduğum yıldızlı gecelerde ateşler yaktığımız o genç kızın kadın hali bu mudur şimdi” (s.62). Gençlik yıllarındaki bu kızın ve o güzel günlerin kaybından doğan üzüntü neredeyse düşünce bağlamında bir felaket senaryosu oluşturur:

“hançer bu keser bedeni ortadan ikiye ayırılır saplanır arkadan bacaklar ayırılır kollar değil mi ki artık o bir kadın ayrılmalı ayrışmalı dağılmalı her parçası otuz bin kuş gibi her yöne uçmalı” (s.62).

Su, Deniz için gözyaşı imgesidir, hüznün, kederin sembolüdür: “bir klişe denizinde batıp çıkarak batıp çıkarak batıp çıkarak tere ve kana ve gözyaşına deniz neden tuzlu sanırsın gözyaşı mı bu dünyanın dörtte üçü (...) ama gülerken de ağlarım ben ağlamak denmez ama yine de gözümde yaş gelir tuzlu o büyük deniz gibi tuzlu serin ıslak” (s.63). Deniz’in dünyasında su, mutsuzluğun bir ifadesidir.

4.2.2.2. Ali'nin Pazartesis

Ali bugünün romanını gördüğü bir rüya üzerine kurgular. Pazar gecesi Pervin'in, rüyasına girdiğini söyleyerek romanına başlar: *“yazmaya başladım ve hatırladım. Yıllardır kapalı duran bir odanın kapısını aralamışım gibi...Karanlık bir odanın...”* (s.65). Ali'nin bu rüyası resimdeki odayı anımsatır. Resimdeki yatak odası, kadının tüllerle kaplı karanlık yatağı ve uyuyan kadın, Ali'nin rüyasına tesir eder. Uyuyan kadın tasviri Ali'de rüya izleği üzerine kurulu bir romanın doğmasını sağlar. *“Kadın her şeyden habersiz derin uykuda. Rüya görüyor. Galiba gördüğü rüyada deniz kazası olmuş.”* (s.66).

Pervin, Ali'nin hayatında kaybettiği bir aşktır, Ali'nin canını acıtan biridir. Öyle ki Pervin, Ali'nin uzun bir zaman boyunca unutamayacağı, bedelinin oğlu Sarp'a ödettirileceğini düşündüğü bir olayın yaşanmasına sebep olur. Pervin bir anlamda Ali'nin felaketidir. İlerleyen günlerde Ali bunu yeri geldikçe dile getirir.

4.2.2.3. Ayşe'nin Pazartesis

Ayşe bugünkü romanının merkezine yalnızlık ve mutsuzluk kavramlarını oturtur. Resimdeki kadının yatakta, adamın da ayakta yalnız durması, birbirlerinden ayrı noktalarda bulunmaları ona yalnızlık duygusunu çağırıştırır.

Ayşe yalnızlık faktörünün etkisiyle bir deneye girişir. Deneyin amacı kocası tarafından evde varlığı fark edilmeyen kadının (bu kadın kendisidir) ortadan

kayboluşunun kocası tarafından ne kadar sürede fark edilebileceğini ölçmektir. Buradaki kayıp, gerçekte mutluluğun kaybıdır. Deney, bir anlamda Ayşe'nin hayatı boyunca unutamayacağı acı bir gerçeğin ortaya çıkmasına neden olur.

Ayşe'nin yorumları deneyin amacı doğrultusunda gerçekleşir. Günün izleğine uygun bir şekilde su ve felaket unsurlarını ele alır. Uyuyan kadının bir arzu içinde olduğunu söyleyerek bu arzu ile baştan çıkan erkeklerin suyun altına itildiğini, çöktüğünü belirtir. Su burada bir felaket sembolü olduğu gibi *“yaşamı ve ruhu simge(leyen)”* (s.74). dişil bir simge olarak da düşünülebilir. Bu yüzden suyun altı Ayşe'ye göre *“bilinçdışının karanlık ve akıldışı kaosunu işaret eder.”* (s.74). Böylece Ayşe suyun yıkıcılık etkisinden *“kadının arzusunun erkek kültürü üzerindeki yıkıcılığında”* (s.75). odaklanan bir yaklaşımla resmi yorumlar. Dolayısıyla Ayşe'nin pazartesi günündeki izleksel kurgusu arzu ve yıkıcılık kavramlarını da içine alır.

Yapmış olduğu yorumlardan kendi yaşamına değinen Ayşe yine kendi yaşamını içeren bir sonuç çıkarır: *“arzusu yüzünden acı çeken bir kadının, sahip olduğu zihinsel araçları kullanarak kendini temize çıkarma çabasından başka bir şey değildir.”* (s.75).

4.2.2.4. Akın'ın Pazartesi

Su izleğini takip eden felaket çağrışımı Akın'ın romanında felaketin aksine sığınılacak bir yer olarak ele alınır. Buradaki su, göl sembolüyle ifadesini bulur:

“Bir gölün dibine varmak için gece uçuşlarına başladım.

Göl emindi.

Sınırları belliydi.” (s.77).

Akın’ın romanında felaket, suyun dışında başka unsurların varlığına bağlı olarak gelişir. Sevdiği partizan kızın başına gelenler Akın’da bir felaket algısı oluşturur:

“Duyduk ki götürmüşler onu.

Yıpratmışlar, kırmışlar, hırpalamışlar.” (s.76).

Sadece Süsen’in başına gelenler değil, kendi yaşadıkları da bir felakettir:

“Çöp olduk.

Büyük bidonlara doldurdular ve uzak bir yere attılar.

Çöp kuşlarının gagaları didikledi kâbuslarımızı” (s.76).

Bütün bu felaketin içinde Akın’a göre sığınılacak en emin yer göldür:

“Gökten yağan elmalardan korunmak için göle dalıyorduk.

Dibi belli bir derinlik.

Ne güzel, diyorduk.

(...) ve hiç çıkmasak suyun içinden.” (s.77).

Resimden kendi hayatına gözlerini çeviren Akın, Süsen'i tanımamış olsaydı başına böyle bir felaketin gelmeyeceğini ifade eder. Böylece onun bütün felaketlerinin temelindeki asıl neden Süsen olur:

“Karanlıkta boğulmazdım.

Odamin zemini yutmazdı beni.

(...)

Evcil göllerde kırmızı balık olurdum o zaman.” (s.80).

Akın etrafını saran bu felaketlerin içinden suyun o rahatlığına ve huzuruna sığınarak kendini güvende hisseder.

4.2.2.5. Erol'un Pazartesis

Erol'un romanında bugünün izleği olan suya ve onun yıkıcılığına dair somut bir durum görülmez. Ancak bu yıkıcılıktan kaynaklanan bir felaketin varlığı hissedilir. Erol bu yıkıcı etkinin bizzat hedefinde olan bir isimdir. Resimde boğulan adamlar gibi Erol da kendi hayatının orta yerinde boğulmak üzeredir. Anlattıklarına bakılacak olursa suyun üzerinde kendinden emin bir edayla duran adamın projeci yazar olduğu söylenebilir.

Günün kaybetme üzerine kurulu bir diğer izleği doğrultusunda Erol gençliğinde kurduğu hayallerin kaybını dile getirir: *“Oyun ve edebiyat. Kurmacanın*

bir oyun olduğuna, hatta bir deney olduğuna inanıyorduk samimiyetle. Ne büyük yanılğı. Ancak yetkin örnekleriyle tanıştıktan sonra anladım ben bu gerçeği.” (s.82).

Birtakım gerçeklerin farkına varan Erol, bunun kendindeki yıkıcı boyutlarını da ortaya koyar: *“Ama şimdi görüyorum ki bu kurguda rollerimizde ufak bir değişiklik olmuş. Ben kurban rolündeyim. (...) Yazamadığım için yazma oyununa kurban gidiyorum. Sen hiç vazgeçmediğin için insanlar üzerinde deney yapma hakkını kullanıyorsun şimdi.” (s.82-83).*

Erol’un bu sözleri resimdeki adamların imgeselliğini ortaya koyar niteliktedir: Yazar, kendinden emin bir şekilde ayakta duran adamdır; boğulan erkekler ise kurban rolünde olan Erol’dur.

4.2.2.6. Yağmur’un Pazartesis

Yağmur, su izleğini yıkıcı bir boyutta ele alır. Bu yüzden su, onun romanında da bir felaket unsuru olarak kullanılır: *“sular yükseliyor. Hepimizi yutacak en sonunda. (...) Henüz ayaklarımın dibinde ölümcül su.” (s.84).* Suyun öldürücü etkisi boğulmak eylemi ile tamamlanır: *“Eskiden severdim yüzmeyi. Bir gün boğulacağımı bilsem böyle mi olurdu?” (s.84).* Uyuyan kadın tasviri de bu felaketin içinde tehlikede bulunan biri olarak verilir ve bu biri muhtemelen kendisidir: *“Neden uyanamıyorum? Neden hiçbir şey bozamıyor baldan tatlı uykumu? Uyku ölümün eksik provası.” (s.84).*

Yağmur'un romanında kaybettiği varlık annesidir. Annesinin ölümüyle bir kayıp yaşayan Yağmur, resimdeki su tasvirini onun ağzından aktarır. Annesinin bu tabloyu hayra yoracağını, suyun bir ferahlık olduğunu söyleyeceğini ifade eder: *“Böyle derdi, hayatta olsaydı. Bir sabah uyanamadı.”* (s.84). Annesi hayatta olsaydı su, hayra yorulacak bir unsur olarak Yağmur'un romanında yerini bulacaktı. Ancak annesi öldüğü için su, hayrın değil şerrin bir yorumu şeklinde ele alınmıştır.

Yağmur'un bugünkü romanında su felaketi, uyku ölümü çağrıştırır. Bunlara ilaveten geçmiş güzel günlerde yaşayan annesinin yokluğu, Yağmur'un mutsuzluğunun bir sebebi olur.

4.2.2.7. Halil'in Pazartesis

Halil, günün izleğine uygun bir şekilde başına gelebilecek bir felaketi anlatır. Ancak bu felaketin içinde su yoktur. Halil'in felaket olarak düşündüğü sadece bir olasılıktır. Kendisine resim getirip bu resimlerle ilgili yorumlar yapmasını isteyen çocuğun (yazarın) kendisini küçük düşürüp başına bir iş açmasından korkar: *“bir pişmanlık geldi içime yerleşti. Ya bu çocuk beni aldattıysa, ya yazdıklarımı okuyup okuyup arkadaşlarıyla güldülse,”* (s.86). Halil'in pişmanlığı daha da öteye gidip korkuya dönüşür: *“Ya kanuna nizama karşı bir şeyler varsa yazdıklarımında? Ya bir yerde neşrederse? Ya başım belaya girerse? (...) Adamın hayatını söndürürler bu memlekette, yok ederler de lafını eden olmaz.”* (s.87).

Halil'in resimle ilgili yorumları günün ve resmin izleğinden uzaktır. Resim bağlamında düşünülebiyecek tek nokta uyuyan kadın tasvirinin ona eski bir tanıdığı olan Şermin'i hatırlatmasıdır. Şermin, neredeyse Halil'in felaketine sebep olacak bir kadındır. Şermin'le bir gün yemeğe çıkan Halil o anda neler yaşadıklarını anlatır: *"Gözlerime bakıyor, beni ateş basıyor; içimden, bittin Halil, diyorum, nasıl savuşturacaksın bakalım, kadına onca zaman abi gibi davran, şimdi sarhoş edip..."* (s.91). Halil'i bu felaketin eşiğinden kurtaran henüz beşikteki oğlu olur: *"Sabaha kadar Ferhan'ın başındaydım. (...) Kafam karışmıştı. İnsan yuvasını böyle dağıtabilir, diye düşünmüştüm. Ferhan'ı kucağıma alıp daha sıkı sarılarak geçirdim geceyi. (...) bu fırtınalı denizde bir can simidi olmuştu."* (s.92). diyerek Ferhan'ın ne büyük bir kurtarıcı olduğunu vurgular.

4.2.3. Salı Gününün Romanı

Ernst'ün üçüncü kitabını oluşturan Salı gününün elementi ateş, verilen örnek ise Dragon (Ejderha) Mahkemesi'dir. Resim, salonu andıran bir oda içerisinde resmedilmiş kanatlı bir kadın ve bu kadının hemen karşısında elinde şapkasıyla selam veren bir pozisyonda duran takım elbiseli bir adamdan ibarettir. Adamın yuvarlak bir platform üzerinde, büyük bir halkanın içinde durması ve oda içinde birçok yerin yaprak sembolleriyle kaplanmış olması resme ait detaylardır. Bugünün izleği "tutkunun ateşidir" tutkunun ateşi, şehvet duygusunu ortaya çıkarırken *"kapı panellerindeki ve duvarlardaki düşsel, garip motifler hayalleri, korkuları"*¹²⁶ ifade eder.

¹²⁶ Max Ernst, "Une semaine de bonte"-the Original Collages

Murat Gülsoy'un romanında da Salı günü aynı "tutku" izleği üzerine kurulur. Ancak bu tutku bazı roman kahramanları tarafından şehvet biçiminde ele alınırken bazıları tarafından da içinde şehvet barındırmayan bir tutku şeklinde işlenir. Tutku izleğinin ardından ortaya çıkan trajediler, hayaller, korkular da günün anlamına uygun biçimde romanlarda görülür.

4.2.3.1. Ayşe'nin Salısı

Ayşe, resmin kompozisyonuna bakarak resmi şehvet duygusuyla açıklar. Resim onda açıkça erotik bir arzu çağrışımı yaratır. Resimdeki adam ile kadının duruşu cinsel bir arzunun ifadesini oluşturur. Adamın elinde tuttuğu şapkanın, duruş itibariyle kadının vajinasını çağrıştırdığını söyleyen Ayşe, şapkanın vajinal bir imge olduğunu ifade eder.

Ayşe'nin dikkatini çeken bir başka nokta, adamın içinden geçtiği halkadır. Bu halkayı devasa bir delik olarak yorumlayan Ayşe, adamın duruşunu da cinsellik bağlamında açıklar: "*Adamın dikey duruşu bu halkanın içindeki fallusu işaret eder.*" (s.101). Böylece Ayşe, adamın ayaklarının yerden kesilmiş olmasını bu arzunun etkisiyle kendinden geçiş haline bağlar. Kadının vajinal etkisi, adamın başını döndürüp kendini kaybetmesine neden olurken resimde asıl anlatılmak istenenin cinsel birleşme anı olmadığını vurgular. "*Dikkat edilirse kadının elini erkeğe dokunmak üzere*" (s.101). uzatması, Ayşe'de dokunma öncesi bir anın resmi

düşüncesini doğurur. Bütün bunların erotik bir arzuyu, cinsel bir eylemi öncelediği çıkarımında bulunur.

4.2.3.2. Ali'nin Salısı

Ali'nin romanında tutkudan doğan şehvet, cinsel bir arzu hatta cinsel bir eylem şeklinde ortaya çıkar. Ali'nin şehvet duygusunu harekete geçiren kişi üniversite yıllarından birlikte olduğu kız, Pervin'dir. Pervin ile Ali arasındaki ilişki sadece cinsellik boyutundadır. Yatak ilişkisinden öte gitmeyen bu ilişkide duygusal bir bağ söz konusu değildir.

Salının romanında Ali, günün izleği doğrultusunda erotizmi önceleyen bir anlatıma gider. Kendisini şu ana kadar en çok etkileyen resmin bu resim olduğunu söylerken *“Melek kadının büyülediği adam!”* (s.104). ifadesini kullanarak kadının adam üzerindeki etkisini de ortaya koyar. Fakat buradaki meleğin asla Pervin olamayacağını, onun olsa olsa şeytan olabileceğini söyler. Ali, Pervin'in kendisi için ifade ettiği anlamı: *“Önceleri, dediğim gibi onu önemsemiyordum. Ne ona aşkımdı ne de bir beklentim vardı.”* (s.104). sözleriyle ifade ederken aralarındaki cinsel ilişkinin ayrıntılarını da ortaya koyar: *“yurt arkadaşlarım uzun eşek oynarken ben sigara içerek ne kadar dayanılmaz bir erkek olduğumu, Pervin'le kaç kez yattığımızı, hangi pozisyonları denediğimizi düşünür, içimden böbürlenirdim.”* (s.104-105).

Ali, pervin'le yaşadığı ilişkinin gerçekte böyle olmadığını aralarında geçen bir konuşma ile ortaya koyar:

“Ben- Özledim.

Pervin – Bak Ali, artık seninle görüşemem. Ciddi bir ilişkim var.

(...)

Ben – Peki onca zaman...Neden benimle yatıyordun?

Pervin – Sen neden yatıyordun benimle?

(...)

Ben – Sadece sevişmek isteyen biri! Ben hâlâ istiyorum seni. (işte alçaldığım, dibe vurduğum an)” (s.105-106).

Pervin’le Ali’nin arasındaki bu konuşma, Pervin’in son noktayı koymasıyla biter:

“Artık senden sıkıldım. Üstelik berbat sevişiyorsun. Ne dokunmayı biliyorsun ne okşamayı...Okan bile senden daha iyi...” (s.106).

Bu sözler Ali’nin öfkesini daha da artırarak gerçek olmayan bir hikayenin kurgusuna kadar götürür. Bu kurguda bile Ali’nin içindeki tutkunun ateşi erotizm boyutuna ulaşır. Ali, tutkunun ateşini cinsellik, erotik bir bağlamda ele alırken günün diğer temaları olan hayallere, korkulara pek yer vermez. Pervin’in Ali’yi böyle yüzüstü bırakıp gitmesi bir anlamda Ali’nin kendi içinde yaşadığı trajedinin başlangıcını oluşturur. Pervin, Ali’nin hayatında vebalini oğlunun ödemesinden korktuğu bir olayın gizli bir sebebi olur. Bu yüzden Ali’nin Pervin’e karşı hissettiği cinsel arzu beraberinde Ali’nin unutamayacağı bir olayın trajedisini de kendi içinde Ali’ye yaşatır.

4.2.3.3. Yağmur'un Salısı

Yağmur'un Salı günündeki izleği hayaller ve korkulardır. Ne tutku ne de tutkudan doğan şehvet, cinsellik Yağmur'un romanında söz konusu değildir. Perdelerin ardında kendince kurduğu küçük dünyasındaki hayalleri onu mutlu eder. Bu nedenle hayal onda trajik bir vaka halinde görülmez. Çemberin içindeki adamın ona babasını hatırlatması bu mutluluğuna mutluluk katar.

Mutlu hayallerin hemen yanı başında korkuları da vardır. Evin içindeki hayallerin mutluluğuna karşın dışındaki gerçeklerin korkutuculuğu, resimdeki motiflerle, desenlerle desteklenir. Böylece Yağmur'un tutkudan uzak bu romanı korku ve hayal unsurlarının merkezinde bir seyir izler.

4.2.3.4. Halil'in Salısı

Halil'in roman kahramanları içinde halka yakın duran bir yanının olması, halkın ağzıyla konuşması tutku, şehvet ve cinsellik kavramlarını da benzer bir nitelikle yorumlamasında etkili olur. Cinselliği ele aldığı bu yorumlarında, içinde şehvet barındırmayan daha çok ironi ve mizah içeren bir söylem görülür.

Resimdeki kadın ve erkek tasviri için yaptığı *“Kadının kostümü var bir kere. Kanat takmış. Ama melek olmak için biraz kart. (...) Geçkin bir melek. Adam da (...) Sustalı maymun gibi selamlıyor kadını. Kart melek de elini uzatmış, sanırsın takdis*

ediyor, paye veriyor.” (s.112-113). yorumu, onun bu ironik ve mizahî yanını ortaya koyar.

Resimdeki adam ve kadın, Halil’e eski bir tanıdığı olan Erdoğan Bey üzerinden yorum yapma fırsatı sunar. Halil’in hiç sevmediği bu Erdoğan Bey cinsellik izleğinin merkezinde olan kişidir. Ancak daha önce de söylediğimiz gibi bu cinsellik esprili bir tarzda verilir: *“adamın can simidi gibi bir şeyin içine girmiş olması başlı başına bir mesele. Denize girerken çocukların kullandığı şambrellere benziyor. Komik. Adam ne demek istiyor bu şekilde? Hanfendi gözlerinizin denizinde boğulmamak için bakın can simidine sarıldım! (...) kadın boş mu durmuş; o da kanat takmış, ben melek gibi kadını, diyor.”* (s.116).

4.2.3.5. Akın’ın Salısı

Akın’ın romanında şehvet duygusu yoktur. Onun bugünkü romanına hakim olan tema korku, kaygı ve hayaller üzerinedir. Akın bu temaların etrafında kendi trajik hayatının bir kesitini sunar. Resimdeki adamın başını yere eğip beklemesi, kadının ona dokunacakmış gibi durması Akın’ın hayatındaki bir boşluğun kendisindeki tezahürünü ortaya koyar:

“Gözlerimi açmadan bekliyordum.

Artık adını unuttuğum birinin dokunuşunu özlerken.

Hışırdayan yapraklar olmalı.

(...)

O hışırdayan ölüm meleğinin kanatları.” (s.117).

Bu son cümle, Ernst’ün duvarlarda korkuları sembolize eden garip motifleri ile doğrudan ilgili olarak ölüm korkusunun bir ifadesini oluşturur. Akın, kendi trajedisini anlattığı romanında kurmuş olduğu

“İçinde büyük korkular taşıyan genç bir adam.

Ben.” (s.120). cümleleri bu trajedinin korku ile dolu olduğunu gösterir. Resimdeki adamı kendisine benzetir ve: *“Önümü ilikliyor, zarif bir selam veriyorum.” (s.120).* der. Ardından aşka benzettiği kadının kendisine:

“Elini uzatıyor.

Üç şartım var, diyor aşk.

Bir: Diğer iki şartımı bilmeksizin kabul edeceksin.” (s.120). dediğini söyler.

Akın resimdeki kadın ve adama şehvet duygusundan uzak bir mana yükler.

4.2.3.6. Erol’un Salısı

Erol, diğer günlerde olduğu gibi bugün de resimle ve onun ifade ettiği anlamla ilgili herhangi bir yorum yapmaz. Daha çok kendi geçmişinden örnekler sunarak yaptığı kişisel yorumlarının bugün de devam ettiği görülür.

Erol’un bugünkü romanıyla ilgili olarak şehvet içeren bir tutkudan söz etmek mümkün değildir; fakat bu, onda tutku yoktur anlamına gelmez. Erol’daki tutku, içinde cinsellik barındırmayan bir duygu durumu şeklinde mevcuttur. Cinsellik

bağlamında olmayan tutkunun ateşi, onda edebiyat aşkı veya edebiyat tutkusu olarak görülür.

Bir önceki günün elementi olan suyun aksine tutkunun ateşi, Erol ile projeci yazar olan arkadaşı arasındaki kaybedilmiş dostluğu yeniden alevlendirir. Bu yüzden önceki günlerde tutkuyla savunduğu düşüncelerin, bugün pişmanlığını yaşar. Gördüğü bir rüya onda böyle bir duygu yaratırken içinde bulunduğu ruhsal durum da kendi trajedisini ortaya koyar: *“Özür dilemem gerekli. Bugün üçüncü resim geldiğinde sana haksızlık yaptığımı anladım. Gerçekten. Yazdıklarımı okudum ve derin bir utanca gömüldüm.”* (s.121). ifadeleri Erol’un bugünkü izleğinin bir rüya etrafında kurgulanan pişmanlık duygusu üzerine olduğunu gösterir.

Daha önceki yazdıklarını trajik bir hava içinde anlatır: *“Başaramamış birinin acılı sözleri olarak okuduğundan eminim.”* (s.123). Erol, bugünkü romanında tutku kavramı içinde edebiyata olan tutkusunun nasıl kendisinden uzaklaştığını anlatır: *“Benim derdim ne biliyor musun? Edebiyatı çok ciddiye almışım.”* (s.123). Bu sözlerle Erol, edebiyat ile, kurgulanmış hikaye ile sorunlarını açıklamaya devam eder: *“Sanırım çok fazla anlam yükledim zamanında, çıtayı çok yukarılara koydum ve...yani demek istediğim, her satırı çok çok önemli, benzersiz, harika olan bir metin olmayacaksa yazmak neye yarar ki?”* (s.123-124). Erol’un edebiyata olan tutkusu, yazılmamış olanı yazmanın imkansızlığı düşüncesinden dolayı söner gider.

4.2.3.7. Deniz'in Salısı

Deniz Salı günkü romanında, günün izleği olan Şehvet ve tutkuyu cinsel bir arzu Şeklinde ele alır. Resimdeki uyuyan kadının davetkâr duruşu, Deniz'de kadın ve erkek arasındaki cinselliğin yorumuna neden olmuştur. Ancak onun bu arzusu hayatta gerĕekliđi olan, yaşanan bir arzu değildir. O, bu kavramları daha ĕok kendi hayalleri iĕinde yaşar. Deniz, gerĕek hayattaki mutsuzluğunun aksine, hayallerinde aşık olan, seven, seviŐen, baştan ĕıkararak bir kadındır.

ĕalıŐtıđı iş yerinde bir oğlen arası, kurduğu hayallerin iĕinde arzuladığı adamı anlatır: *“neden o kadar hazırdır her Şeye neden aralıktır dudakları konuşurken titrer memeleri sertleşir uĕları adamın gözlerini yakalar ĕeker kendine nasıl bu kadar hazırdır baştan ĕıkmaya birden bire tanımadığı bir arabanın torpido gözüne dayayarak topuklarını”* (s.127). Oğle arasının bitmesiyle hayalleri son bulan Deniz, yaşadığı bu duyguyu bir nevi haklı ĕıkarmaya ĕalıŐır: *“büyüyünce hacca giderim namaz kılarım ama ne olur bırak da Şimdi titresin kalbim yaşasın bedenim yaşasın gelsin yarın yine sevsin ayıp sözcüklerle yazılmış bir romanın sahnelerini üzerimde denesin”* (s.127).

Deniz bu tutkunun ateŐinin ilk olarak nerede ve ne zaman alevlenmeye baŐladıđına değinir: *“genĕ kız yazlık sinemadaki minik kuş ĕırpınan delikanlının avuĕlarında elletmez hiĕbir yerlerini”* (s.128). der. Fakat bundan sonra cinsel bir arzuyu önceleyen düşünceler, arzular hemen ağırlığını koyar: *“ne olacak oysa işte*

arabanın ön koltuğu yatar yatar yüz seksen derece bir yükür sekssizlik bir şekilsizlik” (s.128).

Tutkunun bir kereye mahsus olduğunu söyleyen Deniz, bir kadının arzulanan halini anlatır: *“ince çorap topuklu ayakkabı adeta bir tepside sunar kadını kadının yeniden sunumudur takdimidir bedenidir (...) apışır kalır adamlar cüret karşısında biraz et karşısında” (s.128).* Günün izleği olan şehvet, tutku Deniz’in satırlarında erotik bir arzudan ziyade baştan çıkarıcı bir tarzda işlenir.

4.2.4. Çarşamba Gününün Romanı

Max Ernst’ün dördüncü kitabı olan çarşamba gününün elementi “kan”, örneği ise “Oidipus”tur. Bugünün resminde; numaralandırılmış iki kapı önünde duran kuş kafalı, takım elbiseli bir adam ile gözleri bağlı, balo kıyafeti giyinmiş bir kadın tasviri vardır. Kuş kafalı adam, Oidipus efsanesindeki Sphinx’i (sfenks) temsil eder. Zaten kitaptaki kolajlar da Oidipus’un hikayesini *“özellikle de babasının helakini ve Sphinx’in muammasını anlatır.”*¹²⁷

Sfenks, efsanede belayı temsil eden bir yaratıktır. Aiskhylos bu belayı, *“Şehrin dolayında dağlık bir buruna bir canavar, çiğ et yiyen Sfenks yerleşmiştir.”*¹²⁸ şeklinde anlatır.

¹²⁷ Max Ernst, “Une semaine de bonte”-the Original Collages

¹²⁸ Oedipus – Wikipedi
<http://tr.wikipedia.org/wiki/Oedipus>

Sfenks'in esrarengizliği, yoldan geçen yolcuları durdurup onlara bilmeceler sormasından ileri gelmektedir. Sfenks, bilmecesine doğru yanıt vermeyenleri parçalayıp yer. Böylece hikayenin geçtiği yer Thebai'nin başına bela olur.

Oidipus'un babası, öz oğlu tarafından öldürüleceği kehanetini duyar. Bunun zerine baba Oidipus'un ıssız bir yerde ayağından iple bağlanıp bir ağaca asılmasını ve orada lme terk edilmesini emreder. Oğlunun bu şekilde lme terk edilmesine razı olmayan annesi kocasından gizli bir şekilde onu asmaya götürecek olan cellattan oğlunu asmamasını ister. Bir müddet ağaçta asılı kalan Oidipus lmekten son anda kurtulur. Ayağı incinerek şişen bu çocuğun adı Yunanca "şişik ayaklı" anlamına gelen Oidipus olur.

ocuğu olmayan başka bir kral tarafından evlatlık alınan Oidipus, kendi öz babasını tanımadığı için bilmeyerek öldürür. Böylece kehanet gerçekleşmiş olur. Daha sonra Sfenks'in bilmecesini doğru yanıtlayarak onun ölümüne sebep olduğu ve bu beladan şehri kurtardığı için Thebai şehrine kral olur. şehrin dul kraliesiyle, öz annesi olduğunu bilmeyerek, evlenir. Bu evlilikten dört çocuğu olur. Birkaç mutlu yıldan sonra Thebai şehrinde felaketler, salgınlar yaşanmaya başlanır. Neticede Oidipus bütün bu felaketlerin kaynağının kendisi olduğunu anlar. z annesiyle evlenmesi, öz babasını öldürmesi gerçeğinden sonra kızı Antigone hariç diğer bütün çocukları onu terk eder. Oidipus'un annesi (karısı) kendini asarak yaşamına son verirken Oidipus da onun iğneleriyle kendi gözlerini kr eder. "*Günahları yüzünden kan ve kedere gömülen, herkes tarafından terk edilen Oidipus artık sadece kr bir dilenci*"¹²⁹ olarak sefalet içinde kızı Antigone ile yaşamaya devam eder.

¹²⁹ **Oedipus**-Wikipedi

Max Ernst'ün bu kitabındaki resme bağılı olarak “kan” elementini seçmesi resme sembolik bir anlam yüklemiştir. Kan, Oidipus'un babasını öldürmesini, annesiyle evlenme utancını, gözlerini kör etmesini, terk edilmişliği kısaca yaşadığı bütün günahları ifade eder.

Resimdeki kadının gözlerinin bağılı olması da değişik anlamlara göndermede bulunur:

1. Kadın, Oidipus'un kör olan gözlerini anımsatan bir tasvir mahiyetindedir.
2. Kadın, Oidipus'un hiçbir şeyden haberi olmaksızın kendi öz oğluyla evlenen annesinin bir sembolü olup gözlerinin bağılı olmasıyla “hiçbir şey görmedim, bilmiyorum” mesajını vermektedir.
3. Kadın, Oidipus'un bütün günahlarına rağmen kızı Antigone'yi temsil etmektedir. Şefkatin ve bağılılığın bir sembolü olarak Antigone “her şeye rağmen sen benim babamsın, senin olduğun her yere gözlerim kapalı giderim.” Mesajını vermektedir.

Resim element ve örnek bağlamında bu şekilde düşünöldüğünde Gülsoy'un roman kahramanlarının da kendi içinde resimle bağılantılı olabilecek göndermelerde buldukları görülür. Bu kahramanlar, Oidipus efsanesindeki gibi olaylar anlatmazlar; fakat resim ve onun iletmek istediği duygu ve düşüncelere farklı noktalardan göndermelerde bulunurlar. Bütün kahramanları ortak bir noktada birleştiren tema keder ve mutsuzluktur. Bu da onları mutsuz ve kederle dolu bir sona sahip olan Oidipus'un efsanesine yaklaştıır.

4.2.4.1. Erol'un Çarşambası

Erol çarşamba gününün romanını bir erkek (bu erkek kendisidir) ve iki kadın karakteri arasında gerçekleşen bir ilişki üzerine kurgular. Adları Azize ve Melek olan bu iki kadın resmin merkezine esrarengizliği çağırır. Onları esrarengizleştiren, gerçekte var olmayan bir algı yaratmasıdır. İsimlerinin Azize ve Melek olması bu algıyı daha da güçlü bir hale getirir: *“Bir insana temas etmek böyle bir şey olamazdı. Bu kadar hafif, uçucu, rahatlatıcı, zevkli...Sanki ellerimden tutmuş beni bilmediğim bir âleme yükseltiyorlardı.”* (s.144-145). sözleri Azize ve Melek'in huriymişçesine bir izlenim yaratmasına sebep olur. Erol'un: *“Siz gerçekten melek misiniz?”* (s.145). sorusuna kadınların evet cevabını vermeleri bu algıyı güçlendirir.

Azize ve Melek'in bu muammalı halleri akıllara Oidipus hikayesindeki Sfenks'in esrarengiz hallerini getirir. Azize, ilerleyen günlerde de görüleceği gibi, Erol'un hayatında gerçeğe daha yakın durur. Ancak Melek, Azize'den daha farklı bir konuma sahiptir. Melek, resimdeki gözleri bağlı kadın olabileceği gibi Erol'un, varlığını hiçbir zaman somut olarak göremediğimiz, ölmüş karısının hayali olma ihtimalini de güçlendirir.

“Melek'in gözleri ise insanı içine çeken karanlık birer kuyu gibiydi. (...) Bir an başımı kaldırıp ona baktığımda Melek'in telaşlı bir şekilde gözlerini kaçırdığını gördüm. Dudakları, boynu, göğüsleri, omuzları...teninin pürüzsüzlüğüne dalıp gitmek üzereydim. (...) Bu kız Azize'den çok farklıydı. Belki biraz daha gençti, daha heyecanlı. Siyah gözlerinde kaybolmak üzereydim” (s.141).

Bu kadınların arasında bir de Erol'un kendi karısı vardır. Ancak karısı, sadece isim olarak romanda yer alır. Erol, romanının asıl kurgusunda karısını arayan bir adam olarak bulunur. Erol bir taraftan karısını ararken diğer taraftan da Azize ve Melek'in çekici cazibesinden kurtulamaz. Kaldıkları otelin saunasında üçünün bir arada olması, beraberinde cinsel bir ilişkiyi de getirir. Erol, yeni tanıdığı bu iki kadınla ilişki yaşarken karısının bu durumu görmesi halinde onun neler düşünebileceğini kestirmeye çalışır. Böylesine karışık bir ilişki ağı Erol'un romanındaki muammayı daha da anlaşılmaz kılar.

Erol'un çarşamba günü için yazdığı romanının kurgusal düzleminde yer alan bir erkek ve iki kadın arasındaki ilişkiyi esrarengiz bir şekilde anlatışı, Oidipus efsanesindeki sfenks'in muammalarla dolu sorularına bir gönderme niteliğindedir.

4.2.4.2. Deniz'in Çarşambası

Deniz, bugünkü romanının merkezine, Oidipus kompleksi çerçevesinde, bebek ve şefkat unsurlarını koyar. Resmin Deniz'e doğumunu hatırlatmasıyla birlikte doğum sonrası yaşadıkları ve hissettikleri Deniz'in romanındaki izleksel kurguyu oluşturur.

Deniz, Oidipus kompleksini farklı bir boyutta ele alır. Oidipus'u bütün günahlarının içinde terk eden çocuklarına karşın kızı Antigone'un terk etmeyip ona şefkat ve bağlılık gösteren tutumunu Deniz'in romanında görebiliriz. Deniz, yaşadığı

onca mutsuzluğa ve sevgisizliğe rağmen kendi bebeğine karşı beslediği sevgi ve şefkati dile getirir: *“hep o küçük canlıyı yaşatmak (...) tatlı kokusundan kendine kalkan yaparak uyumak bebeğinin görüntüsünde yok olmak unutmak”* (s.148).

Deniz bebeği ile sevgi ve şefkate göndermeler yaparken bu sevginin tesis edildiği sürecin sıkıntılarını da ortaya koyar. Kan elementi burada sıkıntı, zorluk bağlamında ele alınır. Özellikle doğum yapan bir kadının çektiği acı, bu zorluğun boyutunu açıkça ortaya koyar: *“o dünyada ilk kez doğum yapacak bir kadındır olağandışıdır acı dalga dalga vurur tüm kılcal damarları sancır titrer patlamak böyle bir şey olsa gerektir”* (s.146). Kadın doğum yaparken, doğum yaptıktan sonra yaşadığı zorluklar sebebiyle acı çekerken, bütün bu olup bitenlerin kenarında kalmış bir erkek, bir baba figürü vardır. Bu babanın anne tarafından sevilmediği açıktır. Kadın bütün acılarına dayanıp bir bebek dünyaya getirirken erkek bu acıdan bîhaber yaşamaktadır: *“baba çiçeğini burnunda koklayarak dolaşır bir fazlalık olarak kocaman elleriyle bir müstahdem tadında (...) oysa kadının içi yırtılmış parçalanmış tek hücreli bir yaratık gibi kendinden bir parça yaratmıştır”* (s.147). Deniz’in babayı böyle önemsiz bir figür gibi anlatması, Oidipus hikayesindeki baba figürünü hatırlatır. Çünkü Oidipus’un öz babası, oğlunu ölüme terk etmekle baba rolündeki zalimliğini ve kendi çıkarlarını ortaya koymuştur. Babanın bu bencilliğini Deniz şu satırlarla ifade eder: *“kısa sürer içe bakışı babanın akli kısıdır işi başından aşkıdır şöyle bir ayaklarını uzatmak ister maçını rahat rahat izlemek keyiflenmek (...)”* (s.147).

Anne-bebek-baba üçgeninde babanın oluşturduğu kenar eksiktir. Bütün sevgi, şefkat alışverişi anne ile bebek arasında gerçekleşirken baba bu alışverişin kenarında bile değildir.

Deniz'in çarşamba gününün romanı, baba merkezinden uzakta anne-bebek merkezine uzanan bir izlek doğrultusunda, baba duyarsızlığını ve anne şefkatini öne çıkaran bir yaklaşımın romanından oluşur.

4.2.4.3. Ali'nin Çarşambası

Bugünün resminde yer alan kadın-erkek ilişkisi, günün izleğini oluşturan kan, Oidipus temaları Ali'nin romanında ele alınmaz. Ali bugün için sadece resimdeki adam ile kadının takmış olduğu maskelerle ilgilenir, bu maskelerin ifade ettiği anlamlar etrafında bir roman kurgular.

Resmin maskeli bir balodan döndüğü anlaşılan bir kadın ve erkek tasvirini anlattığını düşünen Ali, yaşadığımız hayatı da buna benzer bir yorumla sunar. Maskesiz dolaşmanın imkansız olduğunu, insanın yüzünün zaten bir maske olduğunu söyleyerek iş hayatından bu konuyla ilgili bir örnek sunar: *“Geçen hafta biri emekli oldu gitti örneğin. Bir pasta kestik, herkes bir-iki kelime konuşma yaptı. Benim bile gözlerim doldu. Oysa emekli olanı sevmediğim gibi, konuşanların da sözlerinde samimi olmadıklarını biliyordum.”* (s.154). İnsanların, oldukları değil de olması gerektiğini düşündükleri bir dünya kurmaya çalıştıklarını söyleyen Ali, bunu bir türlü

beceremediklerini dile getirir. Maskeler olmadan, gerçek yüzümüzle dolaşmaya başladığımızda içtenliğimizi de koruyabileceğimizi düşünür.

Ali'nin Çarşamba günü için yazdıkları bu maskeli ve maskesiz yaşama ilgilidir. Bu tema, günün izleğinin sadece resimdeki tasviri bağlamında ele alınmasından öteye gitmez.

4.2.4.4. Yağmur'un Çarşambası

Yağmur'un çarşamba günü izleği korku kavramı üzerine kurulur. Kan elementinin Yağmur'daki karşılığı "korku" olarak kendini gösterir. Korku kavramı bez bebek-çocuk-anne ekseninde ele alınır. Bez bebek Yağmur'un korkularının bir ifadesi konumunda bulunur.

Bebekleriyle sürekli uğraşan, onları bir giydirip bir soyunduran Yağmur, geçmişte yolunda gitmeyen bir şeylerin olduğu izlenimi yaratır. Bebeklerinin dikişlerini parçalayıp içinden yünlerini çıkarması, sonra da içlerini boşaltmak istemesine rağmen ağlamaya başlaması, psikolojik açıdan Yağmur'un iyi olmadığını ortaya koyar. Bu durum günün izleğiyle bağdaştırılacak olursa, bebekken ıssız bir yerde ölüme terk edilen Oidipus'un yaşadığı korkunun sembolik bir ifadesi şeklinde kendini gösterir. Bebek Oidipus ile Yağmur'un bez bebekleri günün izleğinde birleşir.

Oidipus efsanesindeki Antigone şefkatini Yağmur'un romanında görmek mümkündür. Küçük bir çocuk olan Yağmur, annesine sığınarak korkularından

kurtulmaya çalışır: “*Annemin bacaklarına sarılıyorum.*” (s.156). Anne burada hem sığınak hem de kurtarıcı konumundadır. Oidipus hikayesinde de cellada oğlunu öldürme emrini veren babasına karşılık annesi onun ıssız bir yere bırakılması için celladı ikna eder ve böylece oğlunun hayatını kurtarmış olur.

Oidipus’un yaşadığı felaketler gibi Yağmur’un korkuları da onda korkunç imgelerden oluşan bir felakete neden olur: “*Bez bebeklerimin içindeki yünler ağzıma burnuma doluyor. Nefes alamıyorum. Bacaklarımı bitiştiyorum. Oraya girmesinler. Çok korkuyorum.*” (s.156).

Yağmur, Çarşamba gününde resimden çok resmin kendisinde uyandırdığı çağrışımı dile getirmiştir. Bu çağrışımın “korku”ya dayalı olması, Yağmur’un bilinçaltından gelen duyguların etkisiyle oluştuğu gibi, günün merkezinde bulunan kan ve Oidipus izleklerine de bağlıdır.

4.2.4.5. Akın’ın Çarşambası

Akın bugünkü romanının merkezine eski aşkı Süsen’i koyar. Günün izleklerini romanında kullanmaz. Sadece pişmanlık duygusu üzerinden Oidipus’la ortak bir bağ kurduğu görülür:

“Geçmiş bildiğin gibi değilmiş.

Yalan.

(...)

Keşke eskiden uzun bir cümle kurabilseydi.” (s.161-162).

Resimdeki adamın duruşundan ve yanındaki kadının bağlı gözlerinin karanlığından olsa gerek Akın, Süsen’le ilgili isteğini dile getirir:

“Süsen’i bulmak istiyorum.

Elinden tutup yürümek.

Karanlıktan çıkmak.

Çıkarmak.” (s.159).

Süsen’i bulmak için bir arayışa girer:

“Yola çıkıyorum.

Kapıların ve Süsen’in olduğu yere doğru.” cümleleri, resimdeki kadının kapıların önünde olması bu kadının Akın’a Süsen’i hatırlattığı ihtimalini doğurur.

Resimdeki adamın yüzünü bir maske olarak düşünen Akın kendisini bu adam benzeter:

“Artık ben ben değilimdir.

(...)

Yüzümde eski korkulardan bir maske dipdiri.” (s.160).

Akın, Süsen için geçmişte kalan biridir. Süsen, Akın için bir hayal kırıklığı, bir umutsuzluktur:

“Süsen, dedim, ben, dedim, seni görebilir miyim?

(...)

Sizi hatırlamıyorum, üzgünüm.

(...)

Geçmiş yok artık.

Hangi kapıyı açsa arkası boşluk.” (s.161).

Süsensiz bir hayatın içinde Akın bütün olumsuzluklarıyla yaşar. Sessizlik, boşluk, ümitsizlik temalarını Süsen ekseninde kurgular.

4.2.4.6. Halil’in Çarşambası

Halil’in bugünkü romanının izleksel kurgusunu ölüm oluşturur. Yorumları resmin tasvirinden uzak bir söylem içinde gelişirken günün izleği olan kan ve Oidipus örneğine yakın ifadelerde bulunur.

Oidipus efsanesinde, daha önce de söylendiği gibi, ölüm Oidipus’un başına gelecek felaketlerin başlangıcını oluşturmuştur. İlk olarak Oidipus’un babasını öldürmesi, annesiyle evlenmesi, annesinin bu gerçeği öğrendikten sonra kendi canına kıyması ve her şeyden sonra Oidipus’un işlediği bu günahların herkesi kana ve mateme boyaması onun hikayesini ölümle başlayan bir mecra içinde geliştirir.

Halil’in çarşambasında da ölüm izleği en çirkin, en kötü ve sevimsiz haliyle ele alınır: “Ölüm her şeyin sonu. Gidip de dönen var mı? yok. (...) Toprak oluyoruz. Önce burnumuz düşüyor. Kırkıncı günde. Ondan sonra çürüyüp dağılıyor

vücudumuz. (...) Ölüm buz gibi toprak. ağzına, gözüne her yerine dolar insanın.”
(s.166-167). Ölümün düşüncesi bile Halil’i ürkütmeye yeter: *“yaşlanınca insan her gece yatarken sabah uyanıp uyanmayacağını merak ediyor. (...) Azrail peşimizde. Elinde listeyle kapı kapı dolaşıp ruhumuzu teslim alıyor. Karşılaşmak istemiyorum.”*
(s.165-166).

Halil, çarşamba gününün romanında yaşadığı olayların da etkisiyle ölüm kavramı etrafında bir roman kurgusu yaratır. Bu yüzden resimdeki kuş kafalı, “acayip” yarattığı Azrail’e benzetir; kadını da canı alınacak olan kişi olarak resmeder.

4.2.4.7. Ayşe’nin Çarşambası

Ayşe bugünün romanında kıskançlık ve Oidipus kompleksi izleğini işler. Kan elementinin ondaki felaket boyutu çekirdek ailenin dağılması şeklinde görülür. Eski kocası, onun yeni karısı ve kendi öz kızları etrafında kurgulanan romanda bu kişilerin birbirleriyle olan ilişkileri sorgulanır. Sorgunun temelinde yatan duygu ise kıskançlıktır. Kıskançlığın ilk nedeni kocasının yeni karısıdır.

Resimdeki kadın ve erkeğin önünde duran yuvarlak küreyi bir ilişki üçgeninin sembolü olarak düşünür. Kapıların üzerindeki yuvarlakları da hesaba kattığında bu üç kürenin bir ilişki ağını temsil ettiğini ancak önde ve yerde duran kürenin bu ilişki ağının dışında kaldığını söyleyerek bir kadın ve bir erkek arasında üçüncü bir kişinin varlığına işaret eder. *“Görünmeyen bir aşk üçgeninin içinde sıkışıp kalmışlardır.”*

(s.173). dediği bu üç kişiden üçüncüsünü hep dışarıda kalmaya mahkum olan “arzu” olarak nitelendirir.

Ayşe kıskançlık etrafında kurguladığı bu romanında kızı ile arasındaki ilişkinin niteliğini de ortaya koyar. Ayşe bu ilişkiyi bir nevi Oidipus kompleksi doğrultusunda ele alır. Kızının, annesi ile babasının ayrılmış olmalarından annesini sorumlu tuttuğunu belirterek bu durum karşısında kızının babasına daha yakın olduğunu söyler. Kızı tarafından yeterince kadın olamamakla suçlanan anne, çekirdek ailenin dağılmasında önemli bir role sahiptir. Bu yüzden kızı, bu parçalanmışlığın faturasını hemcinsi olan annesinden çıkarır: *“kız çocuk babadan koparılmış olmanın acısıyla anneyi cezalandıracaktır.”* (s.174).

Oidipus efsanesinde dağılan bir ailenin trajedisi Ayşe’nin bugünkü romanında kısmen ele alınmış olup günün izleğiyle bir yönden uyum içinde olmuştur.

4.2.5. Perşembe Gününün Romanı

Max Ernst’ün beşinci kitabı olan Perşembe gününün elementi “karanlık”, örneği ise “horozun kahkahası”dır. Günün resmi ise iki elini yana açmış, başı kapalı, karnı şiş, tuhaf giyimli bir kadın ile merdivenlerin dibinde yüz üstü yatmış bir adamdan, kadının önünde bir küre üzerinde duran bir horoz ve bir tabak dolusu yumurtadan oluşmaktadır.

Max Ernst’ün buradaki horozu sembolik bir biçimde kullandığını söylemek mümkündür. horoz: *“Yunan mitolojisinde yiğitlik ve zaferi simgeler. Bu zaferin içine*

erotik zaferler de girmektedir, dolayısıyla fallik bir anlamı da vardır." ¹³⁰ Yiğitlik ve zafer sembolünün dışında horoz, Hristiyanlık için de önemli bir semboldür. Günün aydınlanmaya başladığı vakitte ötmesi, horoza karanlığı sona erdiren ve aydınlığın yaklaştığını haber veren bir misyon yüklemiştir. Bu nedenle horozun birçok kültürde şafağın ve değişimin habercisi olduğuna inanılmaktadır. Hatta eski inanışlarda horozun büyü bozduğu bile düşünülmüştür.

Ernst'ün resmindeki yumurtaların da kendi içinde bir mana ifade ettiğini söylemek mümkündür. Hristiyanların en önemli bayramı olan Paskalya töreninde: *"İsa'nın çarmıha gerildikten sonra 3. günde dirilişi kutlanır."* ¹³¹ Hristiyanların bu önemli günde uyguladıkları geleneklerden biri de insanların birbirlerine paskalya yumurtası hediye etmesidir. Böylece yumurta Hristiyan inancında aynı zamanda dirilişin bir sembolü durumuna gelmiştir.

Max Ernst'ün kitabındaki bu sembollere M. Gülsoy'un kahramanları da yer yer göndermelerde bulunur. Ancak onların bu göndermeleri resmin sembolik, iletmek istediği manalardan çok resmin bizzat kendisiyle alakalıdır. Kahramanlar resimdeki tasvirin yarattığı çağrışımların romanını yazarlar. Yedi kahramanı ortak bir noktada toplayan tema, karanlığa bağlı olarak ortaya çıkan düşüncelerden oluşur. Günah, büyücülük, güvensizlik, karanlık düşünceler, karamsarlık, ölüm gibi insan aklına olumsuz düşünceler getiren kavramlar kahramanlar tarafından konunun gidişatına göre ele alınır.

¹³⁰ [Kuş Sembolü-Gnoxis.com](http://www.gnoxis.com)

www.gnoxis.com › Forum › Okültizm › Dinler ve İnanışlar

¹³¹ [Paskalya-Wikipedi](http://tr.wikipedia.org/wiki/Paskalya)
tr.wikipedia.org/wiki/Paskalya

4.2.5.1. Akın'ın Perşembesi

Akın, Perşembe gününün romanını iki şekilde anlatır. Anlattıkları horoz ve yumurtanın sembolik olarak ifade ettiği anlamlara göre şekil alır. Horozun karanlığı aydınlığa çeviren bir haberci olma vasfından hareketle Akın da bugünkü romanında karanlıktan aydınlığa çıkar. Onun geçmişi karanlıktır, kötüdür. Geçmişin geçip gitmesiyle birlikte bugüne gelen Akın, her şeyi geride bırakarak bir anlamda dirilişe geçer. Yumurtanın diriliş sembolü olması Akın'a da diriliş ilhamı verir: *“Ve önceden buyrulduğu gibi eski defterler açıldı gecenin içinde.”* (s.179). Eski defterlerin gecenin içinde açılması, geçmişin karanlığın içinde açılması anlamına gelir ki bu da Akın'ın geçmişiyle bir hesaplaşma içinde olduğunu gösterir.

“Açıldı yaprak yaprak, bulut bulut, sis dağıldı.

Görünür oldu her şey.” (s.179). Bu satırlarda karanlıktan aydınlığa doğru bir çıkışın olduğu görülür.

Geçmişinden kurtulan Akın bir anlamda yeniden bir diriliş yaşar:

“Usturamı gizlediğim yerden çıkarıyorum.

Geçmişimi lime lime ediyorum gülümseyerek.” (s.180).

Akın'ın az da olsa ilahî olanla bir bağlantı kurduğu söylenebilir:

“Af çıktı duydunuz mu?

Tüm günahlar silindi.

(...)

Çünkü af çıktı, bugün tanrının doğum günü” (s.181-182).

Akın’ın bugünkü ana izleği diriliş üzerinedir. Bunu geçmişini silip yeni bir başlangıç yaparak bir anlamda karanlıktan aydınlığa çıkararak ifade eder. Satır aralarında da resmin kutsallığına değinir.

4.2.5.2. Halil’in Perşembesi

Halil, bugünkü romanını falcılık ve büyücülük üzerine kurgular. Eski bir tanıdığı olan Sabriye Hanım’ın hayat hikayesi bu izleği sürdüren yardımcı bir konu olarak romanın kurgusu içinde anlatılır. Resimdeki kadın tasviri bu temanın başlıca ilham kaynağı olur: *“Aslında bir büyücü o. Önünde de horoz.” (s.183).* cümleleri romanın muhtevasını tayin eder.

Sabriye Hanım’ın büyücülük hikayesi romanın önemli bir bölümünü oluştururken resmin iletisine uygun bir şekilde inançlar ve dini gelenekler de romanda değinilen bir başka konu olarak yer alır. Böylece roman aynı zamanda inanç izleği üzerine de kurgulanmış olur.

Perşembe gününün izlekleri olan karanlık ve buna eklenen aydınlık unsurlarını Halil hastalar açısından ele alır. Hastaların geceleri hep mücadele ettiğini böylece sabahı çıkaran bir gün daha yaşadıklarını söyler: *“Belki Azrail daha çok geceleri geliyordur. (...) Ne de olsa ışık hayatın kaynağı.” (s.183).* diyerek gece ile gündüz arasındaki farkı ortaya koyar.

4.2.5.3. Deniz'in Perşembesi

Deniz, Perşembe gününün izleklerini ironik bir biçimde ele alır. Horoz, temsil ettiği yiğitliğin ve eril erotik zaferin tam tersi bir konumla sunulur: *“boşunadır kadına karşı koymak engel olmak kimin haddine düşmüş”* (s.186). diyerek gücün dizginlerini kadına verir. *“orada yatıyor merdivenin dibinde gövdesi çuval olmuş patates gibi yatıyor bir horozlanışı kalmış kadının belleğinde kadının bir de faydasız yumurtaları”* (s.186). Deniz kadının erotik zaferini yüceltirken erkeğin zafiyetini, düşmüşlüğünü ortaya koyar.

Resimdeki kadın ile büyücü arasında bir benzerlik kuran Deniz, kadını bir büyücü gibi anlatır: *“imkânsız hayallerin büyücüsü gibi kaldırıverse kollarını kadın (...) Kaldırıverse kollarını tıs diye tıslasa büyülerini”* (s.187).

4.2.5.4. Ali'nin Perşembesi

Perşembe gününün resmi Ali'de karanlık düşüncelerin hatırlanmasına sebep olur. Günün izleğine dair Ali'nin bugünkü romanında dikkate değer bir yorum görülmez.

Ali Perşembe gününün romanını kazanılmış bir zaferin aksine kaybedilmiş bir güvenin üzerine kurgular. Karısının projeci yazara kendisinden habersiz bir mektup yazmasına sinirlenen Ali'nin, bu durumla ilgili yaptığı analizi bugünün konusunu oluşturur. Onun karısına duymuş olduğu öfke, resimdeki kadın ile karısı Selcan

arasında bir benzerlik kurmasına neden olur: “*Hayatımın önünde kollarını açmış beni engellemeye çalışan bir cadı*” (s.193). diyerek arkadaşından, karısı Selcan’ın yaptıklarından dolayı özür diler.

4.2.5.5. Ayşe’nin Perşembesi

Ayşe’nin Perşembe günü yorumu günün izleği ile birebir uyumludur. Yorumunu kadın-erkek ve horoz merkezinde gerçekleştiren Ayşe, kadını medyum olarak düşünür ve onun ilahî olanla ilişkili olduğu izlenimine kapılır. Kadın ona kutsalın simgeselliğini çağırıştırır. Kutsal olanı dünyevî olana bağladığı için iletici bir yanı olduğunu, dolayısıyla medyumluk özelliği kazandığını söyler.

Merdivenin dibinde yatan erkekle küçük horoz figürünün kadının önünde erkekliğin düşmüşlüğü simgelediğini belirtir. Böylece Ayşe de, tıpkı Deniz gibi, erkeği eril bir güç olmaktan çıkarır. Onun güçlü yanını küçülmüş horoz figürünün de etkisiyle gülünç hale getirir. Bu durumda günün izleğindeki “yiğitlik, güç, zafer” gibi semboller kadının eline geçmiştir.

4.2.5.6. Erol’un Perşembesi

Erol, Perşembe gününe doğrudan inanç meselesine değinerek başlar. Romanının başında Dostoyevski’nin Karamazov Kardeşler’den yaptığı alıntı inanç odaklı olup mucize ve gerçek arasındaki farkı ortaya koyar.

Günün izleklerinden olan diriliş, Erol'un perşembesinde tezat bir şekilde yok oluşun hikayesi şeklinde anlatılır. Bugünkü roman, Erol'un kaldığı otelde karısını bir türlü bulamayışı, onu bulmak için yaşadığı esrarengiz olaylar üzerine kurulur.

Erol'un otelde yaşadığı ve gördüğü olaylar Erol'da buldukları mekanın içinde karanlık işlerin döndüğü hissini uyandırır. Bu yüzden günün romanı bu esrarengiz ve karanlık olayların anlatımı üzerine gerçekleşir: gözleri bağlı yarı çıplak bir adamın iki adam ve bir kadın tarafından alıkonulması, karısı ile Erol'un bir türlü birbirlerini bulamayışları, otelin yaşlı sahibinin her seferinde Erol'u eliyle koymuş gibi bulması türünden olaylar Erol'un yaşadığı esrarengiz olaylardan bazılarıdır. Erol'un kurguladığı bu hikayede günün resminin bir ilham kaynağı olduğu söylenebilir. Esrarengizlikler üzerine kurgulanan romanda Erol'un bir illüzyonistin sahne gösterisini anlatması resimle bağdaştırılabilecek bir ayrıntıdır. Ali'nin cadıya, Deniz'in büyücüye, Ayşe'nin medyuma benzettiği resimdeki kadın Erol'da da illüzyonist çağrışımı yaratır.

Erol'a bugünkü romanını yazdıran gizil unsur "inanç" meselesidir. Romanın içinde bu kavramın yer yer vurgulandığı görülür. Kumarda sürekli kaybeden Erol'a otelin sahibi tarafından: *"Bu bir inanç meselesi. Yeterince inanırsanız olur."* (s.202). demesi aslında Erol'un karısını bulma yolunda izleyeceği yönü de gösterir. Yine maskeli bir baloda karısını arayan Erol inançlarını sorgular: *"Öpüştüğüm kadının belirsizliği kendi varlığıma olan inancımı da sarsıyordu."* (s.205). Erol'un bir rüya alemi andıran bu kurgusu inanç temelleri üzerine oturtulmuş bir kayboluşun öyküsüdür.

4.2.5.7. Yağmur'un Perşembesi

Perşembe günü, Yağmur'un romanında resmin iletisinden uzaktır. Resim daha çok çağrışım odaklı bir kurgu üzerine yazılır. Buna göre resmin Yağmur'daki tek çağrışımı yerde yatan adamın tasvirinden hareketle babasının ölümü olmuştur. Dolayısıyla Perşembe gününün ana izleği “ölüm”dür.

Roman boyunca babasının öldüğü günü anlatan Yağmur oldukça karamsar ve kasvetli bir ruh hali yansıtır. Günün izleği olan karanlık, Yağmur'un romanında kasvet olarak işlenir. Karanlık olan Yağmur'un ruhsal durumudur, babasının öldüğü gündür. Babasının ölümü onu uzun süren bir karanlığın içine hapseder. Bu romanda Yağmur, aydınlığı göremez.

4.2.6. Cuma Gününün Romanı

Max Ernst'ün altıncı kitabında cuma gününün elementi “görme gücü”, örneği ise “görünenin içi”dir. Günün resminde bir kuru kafa, ilkel görünümünde bir adam, bacakları ve ayakları görünen biri, bağırsağı andıran bir şekil ve çeşitli yerlere konmuş sayılar vardır.

Cuma gününün resmi diğer resimlerde olduğu gibi bir hikaye anlatma kaygısı taşımaz. Buradaki resim, Ernst'ün daha önceki serilerindeki resimlerin sembolik imajlarının kesilip bir araya getirilmesinden oluşmuştur. Sentetik kolaj adı verilen bu kompozisyonlar *“beyaz bir sayfanın üzerine konan farklı türdeki elementlerden*

yapılır. Sanatçı, geniş bir manzara izlenimi uyandıran bir görüntü gibi onları birleştirmek için, genel bir kural olarak, ortadaki alanı mürekkeple veya kalemlerle birleştirerek doldurur.”¹³²

Ernst’ün bu kolajı, Gülsoy’un roman kahramanları tarafından iki şekilde yorumlanır. Bunlardan birincisi, kahramanların hemen hepsi resimdeki tasvirin bizzat kendisine bağlı olarak veya onun çağrışımına dayanarak bir söylem geliştirir. İkincisi, daha deneysel bir yorumdur. Kahramanlar tıpkı resim sanatında olduğu gibi kendi hayatlarını kolaj yaparlar. Bu kolajda geçmiş, şimdi, gelecek hayat; gerçekler, hayaller, rüyalar bir arada sunulur. Kahramanların resme bakıp yazdıkları düşünceler genellikle birbirine benzer bir özellik gösterir. Resim onlarda ilkelik, vahşet, ana rahmi içinde bir bebek, bazılarında ise totem çağrışımı yaratır. Dolayısıyla cuma gününün romanı bu kavramlar üzerinde ilerler.

4.2.6.1. Akın’ın Cuması

Cuma gününün romanında Akın, mazi ile hesaplaşır. Bu, bir bakıma gerçeklerle yüzleşmenin de bir ifadesidir.

“Her şey önceden bildirildi.

Yazıldı.

Yaşandı ve provası tamamı.” (s.215).

Akın, resmi bir suç çağrışı olarak görür:

“Mazinin peşinde kaybolan ruhları anlatır.

¹³² Max Ernst, “Une semaine de bonte”-the Original Collages

Bugünü yaşayamamaktır biraz.” (s.215). diyerek resmin mazide kaybolan, bugünü yaşayamayan insanların, aslında kendisinin, bir ifadesi olduğunu düşünür.

Akın, günün izleği olan görme gücü, görünenin içi unsurlarını da romanında kullanır. Görünenin gerçek olmadığını, görünenin ardında asıl gerçeğin olduğunu dile getirir:

“Taklit bir acıdır yüzümdeki.

Aslı astarı yok söylediklerimin.” (s.216).

Resmin etkisiyle bir kadının (Süsen’in) iç hayatını merak eder. Süsen Akın için bir ölü, bir meleğin kadavrasıdır. *“İçerilere yaklaşıyorum, ölü bir çocuk buluyorum, bu ben miyim?”* (s.216).

Resimde sadece bacakları ve ayakları görünen kişiyi kendisine benzeterek, Süsen’le birlikte kendisinin de ölmüş olduğunu vurgular. Buradaki ölü, gerçek anlamda bir ölü değildir. Ölüm Akın için de Süsen için de bir unutuşun, bir terk edişin ifadesidir.

4.2.6.2. Erol’un Cuması

Erol, Cuma gününün romanında görünenin ardında duran bir gerçeği ortaya koyar. Onun çarşamba gününden beri anlattıklarının gerçek olmadığı ancak gerçekmiş gibi anlaşıldığı görülür. Gerçeğin bu yönü ancak günün sonunda ortaya çıkar.

Bir illüzyon gösterisine katılan Erol, bugünün romanında bu gösterinin bir parçası olarak neler yaşadığını anlatır. Kendisine gösterilen bir kutunun içine girerek yaşadığı dünyadan başka bir dünyaya geçiş yapar. Bu başka dünya onun gerçek dünyası olmayıp kafasında kurguladığı, tanımadığı adamlar tarafından işkenceler gördüğü korkunç bir dünyadır.

Erol anlatısının bu kısmında bir nevi kolaj yapar. Gerçeği, hayali, rüyayı birbirine karıştırarak farklı bir kompozisyon oluşturur. Bu kompozisyonun içinde neyin gerçek neyin rüya ya da hayal olduğunu anlamak ilk başta biraz güç olsa da romanın sonuna doğru her şey yerine oturur. Böylece Erol'un neden ve nasıl bir kolaj yaptığı daha iyi anlaşılır.

Erol Cuma gününde bir gerçeğin farkına varır. Daha doğrusu inanmadığı bir gerçek ile karşılaşır. Sabahtan beri bulamadığı karısını kamera kayıtlarından bulmak ümidiyle kamera odasına gittiğinde kameracının söyledikleri karşısında hayrete düşer. Erol kamera görevlisinin, otele yalnız giriş yaptığını söylemesi üzerine buna karşı çıkar. Gerçek ise kameracının dediği gibidir. Erol 21 Ocak 1998 tarihinde otele giriş yapmıştır. Yani bundan tam sekiz yıl önce. Gerçekte ise Erol kendisinin söylediği tarihte o otelde hiç olmamıştır. O sırada karısı çoktan ölmüştür. Bu kurgunun içinde Erol hep ölü olan ama bunu asla kabullenemediği için yaşadığını zannettiği karısını arayarak günün romanını yazmıştır.

Cuma gününde Erol romanında kolaj tekniğini kullanarak görünenin ardındaki gerçekleri açığa çıkarmıştır.

4.2.6.3. Deniz'in Cuması

Deniz cuma gününün romanını resmin çağrışımı doğrultusunda yazar. Deniz'in resimde gördükleri eli sopalı bir vahşi, bir kadının içi ve bir çocuktur. İcini gördüğü kadın kendisidir. Bu tasvirde hareketle görünenin ardına geçen Deniz, bir üreme biçiminden bahseder.

Deniz, cuma gününde romanının büyük bölümünü ölüm teması etrafında kurgular. Onda bu temanın oluşumu resmin etkisi doğrultusunda gerçekleşir. Resimdeki kompozisyonun olumsuzluğu Deniz'in bugünkü romanını da aynı olumsuzluk etrafında kurgulamasına neden olur. Bu yüzden ölümün bütün o soğuk gerçekliği günün merkezinde yer alır. Bu gerçeklik içinde varlığı inkar edilemeyen bir hesap gününden bahseder: *“soyunmuştur çıplaktır ölümler hesap gününde (...) harfler günahları işler (...) omuzlarda boşuna mı melekler onlar hep orada mıydılar meğer ne safmışız ne azgın ne büyük bir yangın bu (...) öl bakalım öl (...) yiyen ölür acıdır balı (...) adamlar birer birer ölür kadın toprak olur”* (s.227).

Cuma günü Deniz için günahların teker teker ortaya döküldüğü, bunlardan pişmanlıkların duyulduğu ancak artık yapacak bir şeylerin olmadığı, bütün günahlarının cezasını öterek çekmeye mahkûm edilen bir kadından bahsedildiği bir gündür.

Resimde içi görünen kadını kendisine benzeten Deniz, mutsuz hayatının ihanetlerle ve kötülüklerle dolu düşünceleri arasında kendisinin artık l bir kadın haline geldiğini vurgular.

4.2.6.4. Halil'in Cuması

Cuma gününün romanı Halil'in kaleminden “vahşi” teması şeklinde yansır. Onda vahşilik imgesi doğuran başlıca unsur günün resmidir. Vahşilik temasından hareketle vahşilerin yaşamını araştırmaya meraklı bir arkadaşı olan Samuel, bugünkü romanın merkezinde yer alan kişi'dir. Dolayısıyla Halil'in cuması vahşilik kavramı etrafında Samuel'in hayatından bazı kesitleri anlatmak suretiyle ilerler.

4.2.6.5. Ali'nin Cuması

Resme baktığında bir kadının içini gördüğünü söyleyen Ali, bugünün romanında oğlu Sarp'tan bahseder. Resimdeki ana figürü karısı Selcan'a benzettikten sonra bu figürün içindekileri de bir ocuk ve avcıya benzetir. Eli sopalı adamı bir avcı gibi düşünen Ali, resmin merkezine çocuğun temsil ettiği masumiyetle birlikte avcı gibi bir ldrcy de yerleştirir.

Resimle birlikte hayattaki en önemli varlığı olan oğlu Sarp'ın doğumunu hatırlaması ve bunun üzerine yazması Ali'nin cuma günündeki romanının muhteviyatını oluşturur. Resmin Ali üzerinde genel olarak olumsuz bir izlenim

yarattığını söylemek mümkündür. Çünkü bugün Ali oğlunu kaybetme endişesinden, kendi günahlarının cezasının oğluna ödettirilmesi korkusundan bahseder. Resim hakkında yaptığı yorumların izinden gidilecek olunursa çocuk ve avcı gibi birbirine zıt iki kavramı bir arada anması, Ali'nin hayatında kötü veya korktuğu şeylerin başına gelip bütün sevdiklerini elinden alma endişesi taşıdığını gösterir. Günün izleğine uygun bir şekilde görme gücüne dayanarak görünenin içine, görünenin ardındaki gerçeğe değinmiştir.

4.2.6.6. Yağmur'un Cuması

Yağmur Cuma gününde yazdığı romanının merkezine “totem” kavramını koyar. Totem; ilkel toplumlarda topluluğun ondan türediği sanılan ve kutsal sayılan hayvan, ağaç, rüzgar vb. herhangi bir doğal nesneye verilen isimdir.

Günün romanı Yağmur'un çocukken Ece adlı bir arkadaşıyla oynadığı oyunu anlatmak üzerine yazılır. Resimdeki birbiri üzerinde gibi duran figürlerden hareketle oynadıkları oyunun içeriğinden bahseder.

İlkel toplumlara ait bir kavram olan totemin Yağmur'un anlatısında adının geçmesi onu resmin çağrışımına götürür. Dolayısıyla resim Yağmur'da öncelikle ilkelliği çağrıştıran bir etki yaratır. Yağmur, görünenin içinde kendi çocukluğunda oynadığı bu oyunu hatırlar.

4.2.6.7. Ayşe'nin Cuması

Ayşe'nin cuma günkü romanı Doğulu ile Batılı karşılaştırması üzerine kurulur. Resmin kendisinde uyandırdığı totem çağrışımından hareketle resimdeki figürleri ilkellik, ana rahmindeki bir bebek şeklinde yorumlar.

Oryantalizm izleğine bağlı olarak Batılı insanların Doğulu insanlar hakkındaki izlenimlerini, bu izlenimlerin yanlışlığını ortaya koyar. Benzer bir şekilde Doğulu insanın da Batılı insanlar karşısındaki ezilmişliğini, Batılı gibi olma isteğini, Doğulunun Batılı karşısında Müslüman hatta Türk olmaktan duyduğu utancı eleştirir.

Resimdeki insan figürlerini Doğulu ve Batılı insanlara benzetirken resmin çeşitli yerlerine konmuş olan sayıların da iletteği mesajı açıklar. Sayıları, daha önce yapılmış bir araştırmanın yorumlanışı olarak düşünen Ayşe, bu durumu Doğulu insan açısından sakıncalı görür. Resimde bir araştırma eylemi içinde olduğunu düşündüğü ilkel insanın araştırma yapmasının, yaratıcı irade göstermesinin, anlamlı bir eylemde bulunmasının mümkün olmadığı sonucuna varır ve Batılı insan karşısında ilkel insanın kaderinin daima nesne olmak olduğunu düşünür. Sayılar Batılıların her şeyi kayıt altına aldıklarının bir göstergesidir.

Günün izleğini temelde Doğulu ile Batılı kıyaslaması üzerine kurgulayan Ayşe, resmin ardında duran görünenin içini de kendince yorumlar. İlkel olarak gördüğü insanın ardındaki saklı gerçekleri resmin yardımıyla ifade eder. Böylece

ilkel olarak gördüğü Doğulu ile bunun tam tersi olan Batılıyı çeşitli yönleriyle ortaya koyar.

4.2.7. Cumartesi Gününün Romanı

Haftanın son resminde bir yatağın üzerinde sadece belden aşağısı görünen ve kurdelelerle kundağı andırır bir tarzda sarılmış bir kadının bacakları üzerinde sırt üstü, kolları iki yanına açık, gözleri havaya dikili küçük bir kadın tasviri anlatılır.

Max Ernst'ün yedinci kitabında yer alan bu resim aynı zamanda günün son resmidir. Ernst kitabında bu resmi “bilinmeyen” elementi ve “şarkıların anahtarı” örneği içinde vermiştir. Bu ve buna benzer resimlerin Ernst'ün kitabında taşıdığı mana: *“trans içindeki (vecit halindeki) kadınlar yataklarından ve yatak odalarından uçarak ayrılırlar. Gerçeğin karakteristik bütün ağırlığı ortadan kaldırılmaktadır.”*¹³³ şeklindedir. Max Ernst, kadının üzerinden geçen omurgaya benzer kemerli figür vasıtasıyla *“açığa çıkan ve hastalık telkin eden histerili bir sürrealist büyü tasvir eder.”*¹³⁴ Böylece Ernst, bu serideki resimler aracılığıyla bir hastalığı, bir problemi ortaya çıkaran gerçeküstü bir var oluşun ifadesini sunar.

Resmin tasvirinin, imgesel düzleminin “bilinmeyen” elementinden oluşması incelediğimiz roman kahramanları tarafından bazen benzer bazen de farklı açılardan değerlendirilmiştir. Özellikle “Bilinmeyen” elementi birçok kahramanın merakına

¹³³ Max Ernst, “Une semaine de bonte”-the Original Collages

¹³⁴ Max Ernst, “Une semaine de bonte”-the Original Collages

sebepler olur. Kahramanların bir kısmı kendi hayatıyla ilgili bilinmeyen bir gerçeği dile getirirken bazı kahramanlar da projeci yazarın amacıyla ilgili bilinmeyen noktaları merak eder ve yazarın amacını sorgulayan fikirler yürütürler.

Bugünün son gün olması roman kahramanlarının romanlarında da açıkça hissedilir. Herkesin romanında bu son güne dair düşüncelere rastlanır. Bu son güne uygun olarak da kahramanların kendi hikayeleri bir sona ulaşır.

Max Ernst'ün "Merhamet Haftası" adlı romanının temelinde Hristiyanlıktaki Yedi Büyük Günaha atıfta bulunduğu daha önce de belirtilmişti. Her biri bir güne denk gelen bu günahların yedincisi çoğu kaynakta "tembellik"le ilişkilendirilmektedir. İncil'de Tanrı'nın dünyayı Pazar gününden itibaren (ki bu, haftanın ilk günüdür) yaratmaya başladığı, yaratışın yedinci ve son günü olan cumartesi gününde Tanrı'nın dinlenmeye çekildiği ifade olunur. Dolayısıyla resimdeki kadının sırt üstü uzanıp yatması bu dinlenmeye bir gönderme olarak düşünülebilir. Aynı şekilde roman kahramanları da bu yedinci günü bir dinlenme günü olarak okuyucuya hissettirir. Altı gün boyunca düşünen, yazan, fikirler üreten roman kahramanları son günde bu eylemlerini yoğun bir şekilde sergilemezler. Resmin yorumundan ziyade bu yazdıklarının hangi amaç için kullanılacağını, ne tür bir proje içinde yer aldıklarını, projede bulunan diğer altı kişinin kimler olduğunu sorgulayan yazılar yazmışlardır.

4.2.7.1. Erol'un Cumartesi

Son günün romanında Erol'un hayatıyla ilgili gizli, karanlık, bilinmeyen bütün gerçekler açıklığa kavuşur. Başından beri kurguladığı romanın aslında kendi hayatı olduğu, bu hayat içinde nasıl bir psikolojide bulunduğu anlaşılır.

Gerçek, hayal, rüya atmosferi içinde geçen birbirine girmiş olaylar gerçekte Erol'un darmadağın olmuş hayatının, aklını yitirmiş bir insanın psikolojisini göstermek için yazılmıştır. Erol'un böyle bir senaryo yazmasının başlıca sebebi karısının ölümüdür. Karısı öldükten sonra ruh sağlığının bozulduğunu kendisi açıkça ifade eder: *“Ben karısını kaybettiğinden beri aklı gidip gelen biri olarak geçmiş güzel günleri düşünmek üzere bir hastaneye yatacağım...”* (s.253).

Altı gün boyunca hayatının acı gerçeklerini ortaya koyan Erol, yaşamının bilinmez olan bu tarafını da bugün aydınlatır. Erol, hayatıyla ilgili bilinmeyenleri yazarken yazarın projesiyle ilgili bilinmeyenler hakkında da fikir yürütür. Böylece yazarın amacının ne olduğunu anlamaya çalışır: *“Benim gibi altı kişiye daha gönderdiğin bu resimler...Aslında bizden beklediğin...galiba bu resimlerin uyandırdığı kişisel anıları yazmamız. Sonra da bunları bir kitap yapacaktıydın.”* (s.256).

Yazarın niyetini kısmen bir açıklığa kavuşturan Erol, onun neden böyle bir işe giriştiği konusunda yorumlarda bulunur. Ayrıca yedi farklı kişinin yedi farklı yorumuyla oluşan bu kitabın neye benzeyeceğini merak eder. Son olarak yazarın asıl

amacıyla ilgili bir tahminde bulunur: “*Belki de senin oluşturacağın kitaptan daha önemli olan bizim yaşadığımız deneyimdir.*” (s.257).

Erol cumartesi gününde, günün izleği olan “bilinmeyen” elementini yazarın amacını sorgulayarak açıklığa kavuşturmaya çalışmıştır. Onun bilmediği, yazarın ne yapmaya çalıştığıdır. Bildiği ise hayatındaki acı gerçeklerdir. Kabuslarla, işkencelerle, tedavilerle geçen bir yaşamın can acıtmışlığıdır.

4.2.7.2. Deniz’in Cumartesisi

Deniz, cumartesinin romanında yazarın ne yapmak istediğini dile getirir. Bunun bir mektuplaşma tarzı olduğunu söyler. Resimler hakkında şimdiye kadar yaptığı yorumlardan dolayı bir pişmanlık yaşadığını belirtir.

Resmi bir ceza imgesiyle birlikte bir pişmanlığın ifadesi olarak yorumlar. Altı gün boyunca yazdığı veya kendince saçmaladığını düşündüğü ifadelerini resimdeki kadına atfederek bundan dolayı onun cezalandırılmış olabileceğini, bu cezanın yerini sonrasında bir pişmanlığın alacağını söyler: “*nedensiz bir ceza saatler vurunca ayrılık vakti gelecek pişmanlık artacak*” (s.260).

Kendi hayatıyla ilgili bilinmeyenleri anlatan Deniz, altı gün içinde mutsuzluğunu, hayallerini, özlemlerini, kederlerini ve kocasından duyduğu tiksintiyi ortaya koymuştur. Hiçbir şeyden habersiz olan kocasını hayallerinde aldatmasının fenalığını fark etmiştir. Böylece bu son günde açığa çıkan bu gerçeklerin cezasını

ödediğini düşünür. Bu yüzden resimdeki kadın ile kendisi arasında bir benzerlik kurar.

4.2.7.3. Ali'nin Cumartesi

Cumartesinin romanında Ali, hayatını büyük ölçüde etkileyen bir itirafta bulunur. Onda böyle bir itirafın dile gelmesine sebep olan durum ise günün resmidir. Bu resim Ali'de yirmi yıl önce yaşanmış bir ilişkinin kendisinde yarattığı yıkımı ortaya koyar. Bilinmeyen elementinin hakim olduğu cumartesi gününde Ali de kendi hayatındaki bir bilinmeyeni ifşa eder. Üniversite yıllarından arkadaşı olan İlhan ile giriştiği ve bir nevi macera niteliğinde olan bu olay, içinde şehvet duyguları barındıran bir arzu ile hırsızlık vakası etrafında oluşur. Ali ve İlhan'ın bir gece yarısı balkonundan rasgele girdikleri bir evde Ali'nin yaşadıkları ve hissettikleri yıllar geçse bile kendisinde unutamayacağı bir yara açar. Yatağında çıplak bir vaziyette yatan kadının bu çıplaklığı karşısında Ali baş döndürücü bir haz yaşar. Cumartesi gününün bilinmeyen bütün elementleri sanki bu kadının bünyesinde toplanmış gibidir. Ali, Pervin'de eksik olan her şeyin bu kadında fazlasıyla mevcut olduğunu söyler. Yaşadığı cinsel hazdan sonra nedenini kendisinin de bilmediği bir öfkeyle odanın içinde bir şeyler aramaya koyulur. Sonrasında bulduğu mücevherleri, bir tomar dövizi yanına alıp İlhan'la oradan uzaklaşır. Bütün bunlardan habersiz olan arkadaşı İlhan'a her şeyi anlattığında ise onun tepkisiyle karşılaşır ve o günden sonra Ali İlhan'la görüşmez olur.

Gençliğinde yaşadığı bu olay Ali'nin hayatında özellikle de bir çocuk sahibi olunca bir korkunun da oluşmasına neden olmuştur. Ali, kendisinin işlediği bu günahın cezasını bir gün oğlunun ödeyeceği endişesiyle yaşamıştır. Ali bu itirafıyla kendini bir anlamda temize çıkarmak istemiştir. Yıllarca içinde taşıdığı bu gerçek, böylece Ali'nin hayatındaki bilinmeyenin ifşasıdır. Bu itirafıyla Ali “gerçeğin o karakteristik ağırlığı”nın ortadan kalkacağını düşünmüş olacak ki bunu kendisi şöyle açıklar: *“Belki de itiraf ederek bu suçtan kurtulacağımı umuyorum. Çünkü...bilmiyorum, bu suçun cezasını bir gün Sarp çeker, diye korkuyorum.”* (s.273).

4.2.7.4. Akın'ın Cumartesi

Akın'ın bugünkü romanı Süsen'le neden ayrıldıkları bilinmeyenini ortaya koymak üzerine kurgulanır. Bugüne kadar yazdığı hemen her romanında adı geçen Süsen'i kaybetme nedeninin bir türlü izah edilememesi ve bu karanlık, kapalı söylemlerin oluşturduğu bilinmezlik gerçeği cumartesi gününde aydınlığa kavuşur. Militanca düşüncelere sahip olan Süsen'in birilerinden kaçması ve kapana sıkışmışçasına bir tren garından Akın'ı arayıp ondan yardım istemesi bu ayrılığın sebebini ortaya koyar:

“Beni al.

(...)

Beni evine götür.

Peşimdeler, kaçıyorum, yardım et.” (s.274-275). Sözleri üzerine Akın'ın içinden bu durumu delilik olarak değerlendirmesi ve Süsen'e yardım etmeyip

korkakça geride durması Akın'ın Süsen'i tamamıyla kaybetmesine, hayatı boyunca yaşayacağı bir pişmanlığa neden olur. Yaşadığı bu pişmanlıkların, acıların bedelini sürekli ödediğini düşünen Akın, bugüne ait olan resimdeki tasvirin de Süsen'i anlattığını belirtir. Bir ölüm tablosunu anlatan bu resim Akın'da artık her şeyin bittiği, Süsen'le bir daha asla görüşmeyeceği izlenimi yaratır.

Cumartesi günü Akın için pişmanlıkların, cezaların, acıların, umutsuzlukların anlatıldığı, suçların suçluların ortaya konduğu kısaca ölümü anımsatacak türden bir sonun dile getirildiği bir gündür.

4.2.7.5. Ayşe'nin Cumartesi

Roman kahramanları içerisinde en objektif davranmaya çalışıp en subjektif olan kişi Ayşe'dir. Bunu özellikle de son gün yazdığı romanıyla daha anlaşılır bir biçimde ortaya koyar. Dolayısıyla cumartesi günü Ayşe'nin kendisini tamamen deşifre ettiği bir gündür. Hayatındaki bilinmeyen yönleri altı gün boyunca toplayıp yedinci günde bunları bilinen bir gerçeğe dönüştürmüştür.

Haftanın son günü olan cumartesi gününde Ayşe, hem “bilinmeyen” elementiyile hem de İncil'de bahsedildiği gibi Tanrı'nın dinlenme günüyle müşterek bir bağlantı kurar. Resmin kompozisyonundan hareketle kendi hayatındaki mevcut bir gerçeği dile getirirken, resmin etkisinden kurtulup yazarın amacını sorgulayan tavrıyla kendini bir bakıma dinlenmeye çekmiş gibidir.

Resmi merkezine alan Ayşe yorumlarını çekirdek bir ailenin, ki bu aile kendisinin bir zamanlar sahip olduğu bir ailedir, etrafında geliştirir. Resimdeki görünmeyen büyük kadını kendisine, onun üzerinde duran küçük kadını kızına benzeterek doğum yaptığı günleri anımsar. Birbirine geçmiş iki kadının duruşunda irkiltici bir yan bulurken küçük kadının üzerinden geçen dev omurgayı babasına yani kocasına benzetir. Böylece Ayşe yorumuna asıl anlatmak istediğı duyguyu katar ve anne-baba-çocuk ekseninde bu ilişkinin varlığının sıkı bir şekilde babaya ait olduğu sonucuna varır. Babanın varlığından hareketle çıkarımlarda bulunur. Buna göre baba:

-eril güç

-hayatiyetin simgesi

-anne ile çocuğı bir arada tutan bağ

-aileyi ayakta tutan dev bir omurga, gibi anlamlar ifade eder.

Ayşe'nin resme getirmiş olduğı bu yorum cumartesi gününün izleğini anne-baba ve çocuk ekseninde geliştirir. Bu yorum onun hayatında kaybedilmiş bir gerçeğin ifadesidir.

Resmin yorumunu bir kenara bırakan Ayşe, ödevini tamamlamış bir öğrenci gibi kendini başka alanlara yöneltir. Böylece altı gün boyunca yorulmuş zihnini biraz dinlendirir. Bu bağlamda dikkatini yazarın projesine yönlendirir ve çeşitli sorularla bu projenin amacı hakkında fikir sahibi olmaya çalışır. Ayşe'nin bu son günde resmin merkezinden çıkıp yazarın amacını sorgulayan bu tavrı haftanın bitmesine istinaden yazma eyleminin de bitmesinden kaynaklanan bir rahatlığa bağlanır.

4.2.7.6. Yağmur'un Cumartesi

Yağmur cumartesi gününde “gerçeğin karakteristik ağırlığı”nı ortadan kaldırarak hayal âleminin içine dalar. Resmin etkisiyle kendisini sirk alanında kolları ve bacakları açık bir şekilde, dönen bir tablaya bağlanmış, bıçak atıcısının hedefinde bulunan bir kıza benzetir. Cumartesi gününde Yağmur'un hayalleri vardır, gerçeklerin varlığı söz konusu değildir. Tanrı'nın kendisini dinlenmeye çektiği bu son günde Yağmur da belki ebedi belki de kısmi bir dinlenme havası içine girmiş ve gerçekle ilişkisini keserek bir hayalini ortaya koymuştur.

4.2.7.7. Halil'in Cumartesi

Resimdeki tasvirden hareketle Halil, cumartesi gününü “ölüm” izleği üzerine kurgular. Yaşı gereği artık ölüme yaklaştığını, bu yüzden aklının hep ölümdede olduğunu söyler. Fakat ondaki bu ölüm korkusu çok fazla sürmez ve o da diğer kahramanlar gibi yazarın amacına yönelik yorumlarda bulunur. Böylece yazarın yaptığı işle ilgili bilmediği bazı gerçekleri anlamaya çalışır. Yedinci günün dinlenme günü olmasına istinaden Halil de bu havaya girer ve bu günü şöyle ifade eder:

“Bugün cumartesi. Yedinci günü bu işin. Neden pazartesi başlatmadı ki? Altı günde yaratılmış dünya, yedinci gün herkes dinlenmiş, öyle derler. Ben de bugün bitiriyorum bu gevezeliği.” (s.290).

4.3. BAKIŞ AÇISI VE ANLATICI

4.3.1. Bakış Açısı Nedir?

Roman ve hikaye türlerinde metin halkasının, vaka zincirinin ve eserin dilinin bakış açısına göre şekillendiğini belirten Şerif Aktaş, bakış açısı için şöyle bir tanım geliştirmiştir: “*Bakış açısı, anlatma esasına bağlı metinlerde vaka zincirinin ve bu zincirin meydana gelmesinde kullanılan mekan, zaman, şahıs kadrosu gibi unsurların kim tarafından görüldüğü, idrâk edildiği ve kim tarafından, kime nakledilmekte olduğu sorularına verilen cevaptan başka bir şey değildir.*”¹³⁵ Aktaş’ın bu kadar net ve kesin bir biçimde yaptığı bu tanıma karşılık Philip Stevick, aynı netliği göstermez. O, bakış açısı (point of view) ifadesinin açıklanmaya muhtaç bir ifade olduğunu söyler ve: “*Roman teknikleri arasında hiçbiri, ‘bakış açısı’ kadar büyük ölçüde tartışılmamış ve analiz edilmemiştir.*”¹³⁶ der. Stevick’e göre bakış açısının bu kadar önemli olmasının nedeni, hikayecinin bakış açısını anlamak ile romanın değerler sistemini ve romandaki karmaşık davranışları anlamak arasında doğru bir orantı olmasıdır. Stevick’in bu söyleminden hareketle bakış açısının bir romanın kaderini belirlediğini söylemek mümkündür.

4.3.2. İstanbul’da Bir Merhamet Haftası Romanında Bakış Açısı

Romanın kimliği hakkında, değerler dünyasının ifşası noktasında aydınlatıcı bir rol üstlenen bakış açısı, Gülsoy’un kaleminden yedi farklı biçimde yansıtılmıştır. Yedi resimle ilgili olarak yedi farklı kişi kendi perspektifinden yorumlarda

¹³⁵ Şerif Aktaş, **Roman sanatı ve Roman İncelemesine Giriş**, Akçağ Yay. Ankara, 1998, s. 84.

¹³⁶ Philip Stevick, a.g.e., s. 83.

bulunduğu için yedi farklı bakış açısı ortaya çıkmıştır. Bu yedi kişiye bir de bu kişilerin asıl yaratıcısı olan yazarı ilave edersek toplam bakış açısının sekiz olduğu görülür.

Yazar, en tepede bulunması sebebiyle, romanı kurgulayan asıl kişi olması ve bu romandaki kahramanları oluşturmasından dolayı hakim bakış açısını kullanmıştır. O, olan biten, anlatılan her şeye vâkıftır. Romanın bütün ipleri onun elindedir. Yedi kahramanın duygu, düşünce ve hayal dünyasının içine girip onlara istediğini söylettirdiği, istediğini yaptırttığı için sınırsız imkanlara sahip olmuş, böylelikle hakim bakış açısının bütün imkanlarından faydalanmıştır.

Yazar Gülsoy, hem yaşadığımız somut dünyanın içinde beşerî bir varlık olarak hem de itibarî aleme ait bir figür olarak varlığını hissettirir. Ancak okuyucu, onu itibarî varlıktan ziyade daha çok beşerî bir varlık olarak hisseder. Çünkü roman boyunca somut bir şekilde ortaya çıkmaması, bir figüran gibi olayların sadece kısa bir bölümünde diğerk baş kişiler tarafından adının zikredilmesi yazarın itibarî âlemin dışında kalmasına sebep olmuş, bu da onun roman dünyası içindeki varlığını gölgede bırakmıştır. Roman baş kişilerinin yazarla ilgili olan bölümleri incelendiğinde yazarın roman içindeki pozisyonu daha net anlaşılır. Buna göre bu yedi kişinin yazara hitap ettiği bölümlerden bazıları şöyledir:

Ali: *“Benden istediğini tam olarak anlayamadım. İçinden geldiği gibi yaz, otomatik olarak, diyorsun mesajında. (...) Neden böyle bir şey yaptığını anlamaya çalışıyorum.”* (s.17).

Yağmur: *“Bu kadar kuzen. Baktım ve bunları hissettim. (...) Yıllar sonra bana mesaj yazman...Nasıl demeli, hoşuma gitti, gururumu okşadı. Ne de olsa artık sen bir yazarısın.”* (s.25).

Halil: *“Sabahın köründe geldi çocuk. Elinde ikinci resim. Sabah spora giderken uğramış. Verdim yazdıklarımı, aldım resmi... (s.86). Bu son resim Halil Bey, dedi sabahleyin. (...) Halil Bey, izniniz olursa yazdıklarınızı kitabımda yayımlamak istiyorum, dedi. Kitap mı, ne kitabı, diye sordum.”* (s.286).

Deniz: *“bu satırları okuyan projeci yazar şaşırır da ne yaptım ben ne korkunç bir şeymiş gerçek insanları projelendirmek proje parçası yapmak der mi demez mi”* (s.37).

Ayşe: *“Geçmişte, derslerinden birisine devam etmiş olan öğrencisinin projesine katılımda bulunmaya söz vermiş olan orta yaşlı öğretim üyesi kendisine gönderilmiş olan resme şöyle bir baktıktan sonra yazmaya girişti. Öğrencisinin projesinin amacını sorgulamamıştı. Öğrencisinin bir tez çalışması yürüttüğünü düşünmüştü.”* (s.39).

Erol: *“Kabul etmeyeceğimi söylemiştim. Israr ediyorsun. Senin için kolay olanın bir başkası için zor, hatta imkansız olabileceğini hiç düşünemiyorsun. Evet, biraz kızgınım. Yanlış değil bu satırlardan sana doğru yükselen duygu.”* (s.48).

Baş kişilerin bu sözlerinden anlaşılacağı üzere yazar Gülsoy romanın kurgusunda da aynı konumla, yazar olarak, bulunmaktadır. O, itibarî âlemin içinde kurmaca bir karakter olarak yer alır; onun bu kurmacadaki rolü diğer yedi baş kişiyi yazmaya teşvik ettirmek, onların yazdıklarından kolaj yaparak kendi romanını oluşturmaktır. Bu yüzden Gülsoy, bu kurmacanın içinde olayları yerinden durup izleyen, onları gizlice, baş kişilere dahi hissettirmeden bütün bir kurmacayı, oyunu yöneten asıl baş kişi olarak olayların merkezinde bulunur. Böyle bir romanın ortaya çıkmasında en büyük etken yazarın bu tutumu olmuştur.

Yazarın bir kahraman olarak roman içindeki varlığı baş kişiler tarafından farklı bir şekilde ortaya konmuştur. Soyut bir varlık olarak, sadece ismen romanda görülen yazarın bütün baş kişilerle kurduğu organik bir bağ vardır. Kiminin öğrencisi, kiminin arkadaşı, kiminin kuzeni, kiminin eski bir aşkı, kiminin çocuğunun bir arkadaşı olan yazar bu bağ sayesinde romanın çeşitli yerlerinde ortaya çıkarak bir şekilde bu kurgunun içine girer. Yazarın bu şekilde romanda görülmesi, seçilen bakış açısının imkanları dahilinde baş kişilere farklı anlatım tekniklerini kullanma olanağı da tanımıştır. Böylece roman bakış açısı yönüyle de çok katmanlı bir yapıya sahip olmuştur.

4.3.3. Roman Başkişilerinin Bakış Açıları ve Romandaki Anlatıcılar

Romanda kendi romanlarını yazan ve bundan dolayı bir nevi yazar konumunda bulunan yedi kişiden Ali, Halil, Yağmur, Erol ve Akın “kahraman anlatıcı” bakış açısını kullanır. Kahraman anlatıcı bakış açısı ile romanlarını yazan

bu beş kişi anlattıkları olayların bizzat merkezinde buldukları, kendi duygu, düşünce ve gözlemlerini aktardıkları için 1. tekil şahıs etrafında şekillenen bir kurgu yaratır.

Yazar Gülsoy tarafından yaratılmış bu kişiler kendi romanlarını yazdıkları için aynı zamanda kendi dünyalarında yazar konumundadırlar. Yazarın yazarları diye adlandırabileceğimiz bu beş kişi kendi romanlarında hem anlatan hem de anlatılan konumundadırlar. Bu nedenle beş kişinin romanlarındaki anlatıcının yazar-anlatıcı olduğunu söylemek mümkündür; fakat buradaki asıl yazarın Murat Gülsoy olduğu da unutulmamalıdır.

Kahraman anlatıcı yöntemiyle yazılan bu romanlarda bütün olay, durum 1. tekil şahsın etrafında gerçekleştiği için onlardan okuyucuya yansıyan her türlü gözlem onların duyu organları ile algıladığı ve değerlendirdiği biçimde iletilir. Bu yüzden anlatıcıların anlattığı her olay onların duygu ve değerler dünyası içinde verilir:

“Aslında sana o geceyi anlatmalıyım. O gece diğer tüm gecelerin bir prototipiydi. Çünkü her gece hemen hemen benzer bir tonda yaşanıyor. İnsanlar değişiyor, mekan kendi hayatını yaşamaya devam ediyordu. İlhan ve evi...aynı şeyin iki farklı görüntüsüydü.” (Ali, s.153).

“Evimde mutluyum. Her şey yerli yerinde. Uzaktan bakanları aldatacak renkler seçmiştim.” (Yağmur, s.108).

“Belli bir yaşı geçince insan boşuna yaşıyor aslında. Mesela kimseye bir faydam yok benim. Belki de bu yüzden her şeyden, herkesten hemen sıkılıveriyorum. Kendi oğlumdan bile.” (Halil, s. 28).

“Artık başka hayatın ortasındayım. Ve bu başka hayatta yazı yok. Sadece başkalarının yazmış olduğu kitaplar var. Benim tiksintiyle, bulantıyla izlediğim bir hayat.” (Erol, s.54).

“Onu alıp götürmüşlerdi.

Benim bir yanımda bu şekilde ölmüştü.

Hafiflediğimi sanıyordum.

Oysa: Ölüm yerçekiminin en yoğun hali, bazı şeyleri yaşayarak öğrenemiyor insan.” (Akın, s.77).

Metnin yapısı ve üslubu üzerinde doğrudan bir etkiye sahip olan kahraman anlatıcının dış dünyayı yorumlamasında kültür seviyesi, mizacı, psikolojik ve sosyolojik şartları önemli bir yere sahiptir. Bu bağlamda Ali, Erol, Akın, Yağmur ve Halil’in bütün söylemleri onların kişiliklerinin birer aynası gibidir.

“O yüzden hayatımın duvarları hep nemliydi, gözlerim hep yaşlı. (Bat dünya bat! Bu kadar duygusal değildim inan) (...) Kendi halime acıyorum. Kedisin sen, diyorum kendi kendime, olamamış bir kedi.” (Erol, s. 51). Erol’a bu sözleri söyleten duygu içinde bulunduğu psikolojik hal iken;

“Gözlerimi kapadım, hep uyku; düşlerde büyüdüm, ellerim o yüzden küçük kaldı.” (Akın, s.44). Akın’a bu satırları yazdırtan onun mizacıdır; eylemden çok hayaller kuran, düşler dünyasında yaşayan bir insanın mizacıdır.

Halil’in şu sözleri ise onun sosyolojik açıdan dış dünyayı yorumlayışının bir ifadesi olur: *“Bu gençleri hiç anlamıyorum. Her sabah koşa koşa geliyor, bir telaş resmi veriyor, yazıyı alıyor; yahu insan bir hal hatır sorar. Nedir bu acele? Dün yazdım o kadar cenazemiz var diye. İnsan bir başsağlığı diler. Ya hiç aile terbiyesi almamış, yol yordam bilmiyor ya da bu yazdıklarımı okumuyor.”* (s.229).

Kahraman anlatıcı bakış açısının birinci tekil şahıs tarafından sunulması anlatıma doğal, sıcak, samimi bir hava katar. Romandaki anlatıcılardan özellikle Ali, Erol ve Halil’de bu doğallık görülür. Bu kişilerin karşılarında biri varmışçasına konuşması, yazması söz konusu samimiyetin kurulmasında önemli bir paya sahiptir:

“İşte istediğini yapıyorum. Otomatik yazı. Biliyor musun, bu teklifini kabul etmemin nedeni bu tanımlamaya vurulmam galiba. Otomatik yazı! Böyle bir terim, böyle bir yöntem var mı? yoksa sen mi uydurdun?” (Ali, s.22).

“Ben yaptım oldu, diye bir şey çıkarmışlar, ne yaparlarsa sanat oluyor. Oluyor mu gerçekten? Yoo, sadece vakit geçiyor. Yarına kalıyor mu? İnsanlara bir şey ifade ediyor mu? Hayır, kesinlikle hayır. Bir Rembrandt, bir Michelangelo olabilir misin?” (Halil, s.111).

“Ne dersin? Senin deneyin bir parçası olabilir mi bu rüya? (...) Benim derdim ne biliyor musun? Edebiyatı çok ciddiye almışım.” (Erol, s.123).

Yağmur’un ikinci bölümde yazdığı satırlardan yükselen seste de aynı samimi hava görülür: *“İşte böyle. Babam babanı bizden daha çok severdi. Sen de bunun farkında mıydın? (s.238). Çok sigara içiyorum. Şaşırдың, değil mi kuzen? Beni sigara içen bir kadın olarak hatırlamıyorsundur.”* (s.285).

Romanın bir diğer baş kişisi olan Deniz, kendi romanını “hakim bakış açısı” ile yazar. Hakim bakış açısına bağlı olarak da 3. tekil şahıs olan “o” anlatıcısı kullanır. Deniz de diğer kişiler gibi hem anlatıcı hem de baş kişi konumundadır. Gerçek dünyaya ait yazarın itibarî âlemdeki sesi olan, onun duygu ve düşüncelerini yansıtan Deniz, yazarın sahip olduğu bu bakış açısını kendi romanında başka bir kişi üzerinde aynen kullanır. Böylece yazar Gülsoy, kendi bakış açısını Deniz’in vasıtasıyla ortaya koyma imkânı bulur.

İlahî bir konumda bulunan Deniz’in roman boyunca hiçbir özel isim vermeden, sadece “kadın” olarak bahsettiği kişi gerçekte kendisidir. Fakat kullanmış olduğu bakış açısı gereği Deniz’in hayatını anlattığı kişi üçüncü bir şahıs olarak düşünülmüş ve böylece Deniz’in itibarî âlem içindeki yazar kimliği korunmuştur. Dolayısıyla Deniz, yazar Gülsoy’un yarattığı kurmaca dünyanın içinde bir yazar-anlatıcı olarak gizliden gizliye kendini anlatmıştır.

Hakim anlatıcı, konumunun kendisine verdiği sınırsız imkanlar sayesinde kahramanın bütün duygu ve düşüncelerini bilir. Deniz'in romanı böyle bir sezinin gücünü ortaya koyarak başlar. Romanın ilk satırları mekanik bir hayatın içinde kısır bir döngü yaşayan kadının hisleriyle başlar:

“içinde kaybolmanın kolay olduğu ya da öyle sanıldığı ama istendiğinde kaybolunmayan tam tersine tam tersine bütün yolların eve vardığı evden çıktığı tekrar eve vardığı yollar yollar” (s.36).

Yaşadığı hayattan memnun olmayan bu kadının aynı hayatı sevmeyen bir kocayla paylaşmak zorunda bırakılışından duyduğu memnuniyetsizlik hakim anlatıcının o erişilmez varlığıyla ortaya konur:

“ama o adam şu adam mıdır koca koca uykusunda terli bir dev pis kokulu nefes mantarlı ayak ülserli bakış mel mel eser evin içinde de ev yine de ona vermez kendini” (s.126).

Her şeyin üstünde bulunan hakim anlatıcı zamanı ve mekanı aşan sınır tanımaz varlığıyla romanın baş kişisi olan kadının hayal dünyasına girerek onun dahi kimseye söylemeye cesaret edemediği şehvetle ilgili duygularını bilme kudreti gösterir:

“neden o kadar hazırdır her şeye neden aralıktır dudakları konuşurken titrer memeleri sertleşir uçları adamın gözlerini yakalar çeker kendine nasıl bu kadar

hazırdır baştan çıkmaya (...) inim inim inler ince topukları altında yorgun düşer zihinler hayalî sevişmelerin ardında” (s.127-129).

Deniz’in hakim anlatıcı bakış açısıyla yazılan romanında, yazarın bilmediği, görmediği hiçbir şey yoktur. Sahip olduğu olağanüstü sezme kabiliyeti sayesinde kahramanların ondan saklayabilecekleri bir düşünceye sahip olabilmeleri de imkansızdır.

Romanda bakış açısını inceleyeceğimiz son kişi üniversitede öğretim üyesi olan Ayşe’dir. Ayşe de diğer altı kişi gibi Murat Gülsoy’un yarattığı kurmaca âlemin içinde yazar olarak baş kişi konumunda bulunur. Resimlere bakarak kendi romanını yazan Ayşe, iki bakış açısını bir arada kullanır. Resimlerle ilgili yorumlar yaparken gözlemci bakış açısını, resmin dışına çıkıp kendi hayatına değindiği bölümlerde hakim bakış açısını tercih eder. Her iki bakış açısında “o” anlatıcıyı kullanır. Ayşe’nin romanında anlatıcının Ayşe olduğu bilinmekle birlikte anlatıcının kimliği, en başta yazar sonra da yazarın yazarı olan Ayşe tarafından bilinçli bir şekilde gizlenmek istenmiştir. Yazar Gülsoy burada Ayşe’yi farklı bir deneye tâbi tutar. Ayşe’nin profesör kimliğinin bakış açısına ve anlatımına ne denli yansıdığını ortaya koyar. Profesör olmanın getirdiği bilimsellik, objektiflik onun hem bakış açısını hem de üslûbunu şekillendirir. Henüz romanını yazmaya başladığı ilk günde bu üslûp ve bakış açısı hemen kendini belli eder:

“Geçmişte, derslerinden birine devam etmiş olan öğrencisinin projesine katılımda bulunmaya söz vermiş olan orta yaşlı öğretim üyesi kendine gönderilmiş olan resme şöyle bir baktıktan sonra yazmaya girişti.” (s.39).

Tanık bakış açısı ve üçüncü şahsın ağzından aktarılan bu satırların hemen ardından birkaç cümle sonra anlatıcının hakim bakış açısı kullandığı görülür:

“Böyle bir teklifi bekliyormuş gibi doğal davranmıştı. (...) Bir hoca olarak öğrencisinin projesine katılmak başlangıçta hoşuna gitmişti. (...) Öğrencisinin bir tez çalışması yürüttüğünü düşünmüştü.” (s.39).

Tanık anlatıcının yansız kalmaya çalışan tutumu, az önce de söylediğimiz gibi, en çok da resimlere bakılarak yapılan yorumlarda kendini gösterir. Çarşamba günü kendisine gönderilen resim hakkındaki yorumu bu yansızlığın bir ifadesidir:

“Merkezde yine bir kadın ve erkek figürü bulunmaktadır. İki kapının önünde resmedildikleri için bu kişilerin birbirlerine çok da yakın olmadıkları sonucu çıkarılabilir.” (s.172).

Salı gününün resim yorumunda tanık anlatıcının sıkça başvurduğu bir yöntem olan tasvir ön plana çıkar:

“Duvarlara asılmış resimlerde gösterilen yaprak şekilleri en vahşi haliyle dış dünyayı / doğayı temsil etmektedir. (...) Ayrıca odanın üzerinde durduğu (ki havada

asılı durmaktadır adeta) küçük dairesel platform da bir yaprak resmi ile işaretlenmiştir.” (s.100).

Bilimsel bir gerçeklik içinde yorumlanan resimlerdeki açıklayıcı, nesnel anlatıma karşılık resim dışındaki söylemlerin ardında saklı kalan öznellik dikkat çeker. Fakat anlatıcı bu özneliği doğrudan vermez. Onun, anlattıklarında kendini aradan çıkarma, olayları dışarıdan bir seyirci gibi izleyip sunma endişesi, kendisini daima bir nesnellik perdesi altında gizleme ihtiyacını doğurur.

“Hatırlamak acıyı da beraberinde getirir. Hatırlamak, kaybetmenin ne olduğunu tanımlar. Kaybetmek gerçekliği pekiştirir. Kaybetmek, kaybedilenin bir zamanlar gerçek olduğu düşüncesini güçlendirir.” (s.70).

Anlatıcının objektif davranmaya çalıştığı yerlerde kendini gizleme çabası, hakim bakış açısının devreye girmesiyle kendini açığa çıkarır. Burada yazar Gülsoy Ayşe’ye iki farklı bakış açısı uygulattırarak onun iki farklı kişiliğini ortaya koyar. Tanık bakış açısının kullanıldığı pasajlarda Ayşe, akademisyen kimliği ile konuşurken hakim bakış açısının etkili olduğu bölümlerde kocasından ayrılmış acılı bir kadının psikolojisini yansıtır. Bu nedenle hakim bakış açısı Ayşe’nin kadın kimliğini, onun duygusal yönünü ortaya çıkarır. Anlatıcının, öğretim üyesi olan baş kahraman ile kızı arasındaki ilişkiyi hakim bakış açısı ile ortaya koyması, baş kahramanın, Ayşe’nin, psikolojisini açıkça gösterir:

“Bir tür pasif şiddet uygulamıştır kız annesine karşı. İdeal çekirdek ailenin korunmamış olmasının intikamını almaktadır. (...) Anne, kızı tarafından suçlanacaktır. Suç yeterince kadın olamamaktır. Eğer olunabilse çekirdek aile devam edecektir. Kız çocuk babadan koparılmış olmanın acısıyla anneyi cezalandıracaktır.” (s.173-174). Bu sözlerden sonra anlatıcının: *“Orta yaşlı öğretim üyesi artık gözü yaşlı bir kadındır.”* (s.174). demesi, hakim bakış açısının sezgi gücünü de ortaya koyar.

4.4. ŞAHIS KADROSU

Romandaki şahıs kadrosu “Kişilerin Romanı” adlı bölümde kişilerin romanlarını yazdığı ilk gün olan Pazar günü tanıtılmıştı. Burada yine bu şahısların genel özellikleri hakkında kısa bir bilgi verilecektir.

4.4.1. Ali

Ali, projeci yazarın üniversite yıllarından bir arkadaşıdır. Roman karakterleri içinde en sade dille yazan, sıradan bir kişiliği olan, içinden geldiği gibi konuşan biridir. Romandaki en büyük itiraf Ali’den gelir. Geçmişte yaşadığı ve şimdilerde bedelini ödemekten korktuğu “o olay”ın itirafını cumartesi günü yapar. Ali’nin hafta başından beri anlattığı bütün olaylar gerçekte bu itirafa bir zemin hazırlamak içindir. Ali’nin itirafı onun bütün romanlarının ana kurgusunu oluşturur.

4.4.2. Yağmur

Yağmur, projeci yazarın kuzenidir. Kahramanlar içinde bilinçaltındaki duygularını en çok açığa vuran kişidir. Resimleri gerçeküstü bir anlayışla yorumlayarak çocukluğunun, eski günlerinin, mutluluğunun ve mutsuzluğunun romanını yazar. Genellikle korkularla, sayıklamalarla, endişelerle, özlemlerle dolu olan romanı iki farklı seyir izler. İlkinde, resimdeki tasvirlerin etkisiyle daha çok çocukluğunda ve ailesiyle birlikte geçirdiği eski günlerinde yaşadığı duyguları anlatır; ikincisinde resmin kendisindeki çağrışımından uzak olarak kaleme aldığı şimdiki anından, kuzeniyle ilgili hatırladıklarından bahseder. Bu nedenle Yağmur roman karakterleri içinde iki farklı kişilik sergileyen biridir. Resimlerin gerçeküstü yorumlarında, kendi geçmişiyile ilgili üstü kapalı itiraflarda bulunurken histerili bir kişilik sergiler. Buna karşın resmin etkisinden uzak, kuzeninden ve şimdiki günlerinden bahsettiği bölümlerde normal kişiliğine döner.

4.4.3. Halil

Halil, projeci yazarın bir arkadaşının babasıdır. Emekli olan Halil, roman içinde deneyimli, görmüş geçirmiş bir insan olarak yer alırken son derece rahat konuşmasıyla da dikkat çeker. Bakmış olduğu her bir resim ona daha çok geçmişte yaşadığı olayları ve tanıdığı insanları hatırlatır. Roman karakterleri içinde en çok konuşan kişi olduğu için sürekli bir konudan başka bir konuya geçer. Bu konu dağınıklığından dolayı onun anlatısı belli bir olay etrafında gelişmez. Konuşmayı çok seven biri olması ona hemen her konuda söyleyecek bir söz imkanı tanır. Doğal ve

samimi bir hava içinde romanını yazan Halil, kendisinde var olan bu özelliklerin sayesinde halka yakın bir duruş sergiler. Bu duruş onun üslubuna da tesir eder. Sokak ağzıyla konuşmak bu üslubun en belli başlı özelliğidir. Halil anlatısının birçok yerinde bu sokak ağzını kullanmaktan çekinmez. Onu roman içinde farklı kılan da bu üslubudur.

4.4.4. Deniz

Deniz, projeci yazara gençken platonik aşk besleyen bir karakterdir. Yazılarının hemen hepsinde bu aşkı doğrudan ya da dolaylı bir biçimde dile getirir. Resimler Deniz'in bilinçaltındaki duygularını açığa çıkarmada etkili olurken her resim işlediği kompozisyona bağlı olarak Deniz'in dünyasında bir karşılık bulur. İki farklı dünyanın içinde yaşayan Deniz, duygularını da iki farklı şekilde ifade eder. Deniz, gerçekleştiremediği her şeyi Hayallar aleminde yaşayan, sınırsız bir özgürlüğün içinde mutlu bir kadın ile sevmediği bir adamla, sevmediği bir hayatı yaşamak zorunda kalan bir kadının romanını yazar. Bu yüzden iki farklı mekanda iki farklı duyguyu yaşayan Deniz aynı zamanda iki farklı kişilik sergiler.

Deniz proje içinde yazım tekniği yönüyle diğer karakterlerden ayrılır. Onun hayata karşı protest bir tavır sergilediği görülür. Yaşanan hayatın karmaşası, telaşı, zamansızlığı, insanı yalnızlaştıran yabancıllığı ve bütün bunlara ilaveten kendi iç dünyasında yaşadığı duygularla dış dünyadaki gerçeklerin yarattığı kaos Deniz'in yazma tekniğine yansiyarak onu noktalama işaretleri kullanmadan yazan bir karakter

haline getirmiştir. Deniz roman kahramanları içinde duygu ve düşüncelerini yazış tarzıyla ortaya koyan bir kişidir.

4.4.5. Ayşe

Ayşe, projeci yazarın üniversiteden hocasıdır. Bir öğretim üyesi olarak akademisyenlikten gelen bir alışkanlık gereği kuru ve soğuk bir üslupla yazar ve kendisinden üçüncü bir şahısmış gibi bahseder. Ayşe projede yer alan yedi kişi içinde resimlerle doğrudan alakalı yorumlar yapan tek kişidir. Bilimsel bir kimliğe sahip olması yorumlarına da bilimsel bir çerçeve kazandırır. Ayşe roman kahramanları içinde kendi hayatıyla ilgili bilgi vermekten en çok kaçınan kişi olsa da sonlara doğru hayatıyla ilgili en fazla açık veren kişi pozisyonuna düşer. Dolayısıyla Ayşe'nin bilimsel kimliği ile öznel kimliği birbiriyle çatışır. Ancak bu çatışmanın sonunda Ayşe'nin öznel tarafı nesnel tarafına üstün gelir.

4.4.6. Akın

Akın, projeci yazarla ne türden bir yakınlığa sahip olduğu bilinmeyen tek kişidir. Romanda başarısızlık örneği sergileyen bir kişi olarak yer alır. Geçmişte bazı olayların kıyısında durmuş, belli bir düşüncenin, davanın savunuculuğunu yapmaktan kaçınmış, kendini esas alarak yaşamaya çalışmış biridir. Bu nedenle korkak, kaçak bir hayatın peşinde silik bir şahsiyet olarak yaşamış, bu korkaklığı yüzünden çok sevdiği ve hâlâ unutamadığı kadını, Süsen'i kaybetmiştir.

Akın'ı diğer karakterlerden ayrı kılan en önemli özellik nazım tarzında yazmış olmasıdır. Yazdıkları şiir olmamakla beraber şiir havası taşır. Bu yüzden anlatısının büyük bir bölümünde imgesellik ağır basar. İmgesellik yoğun bir söylemi beraberinde getirirken bu durum Akın'ın yazdıklarını da çok katmanlı bir okumaya dönüştürür.

4.4.7. Erol

Erol, projeci yazarın bir zamanlar aynı hayalleri paylaştığı bir dostudur. Geçmiş günlerde sıkı dost olan, kitap çıkarıp yazar olma hayalleri kuran, edebiyata dair aynı düşünceleri paylaşan bu iki insanı hayat farklı yönlere savurmuş; dostu yazar olabilmeyi başarırken Erol okur olarak kalmıştır. İlk gençlik hayallerini Erol'un gerçekleştiremeyip arkadaşının gerçekleştirmiş olması Erol'da hem bir sevinç hem de bir hüznü yaratır. Bir süre sonra kendini bu konuda sorgulayan Erol aslında okudukça yazmaktan uzaklaştığını, yazmakla hiçbir ilgisinin olmayacağını fark eder. Erol'un yazamamak konusundaki asıl sorunu edebiyata olan inancını yitirmiş olmasından kaynaklanır.

Erol'un yaşadığı sıkıntılar (karısı hastalanmış, uzun bir süre yatak tedavisi gördükten sonra ölmüş, kendisi çıldırmanın eşiğine gelmiş, alkolik olmuştur) onu sinirli, gergin, kırılğan, sitemkar bir adam haline getirmiştir. Bu yüzden yazar olan arkadaşına karşı birçok yönden asabi bir tavır takınır. Kendisini yıllardır arayıp sormayan arkadaşının bir anda ortaya çıkıp kendisine böyle bir proje teklifinde bulunmasına sinirlenir. Hatta kendisine gönderilen resimlere bakmayı reddederek

kendi kafasında kurguladığı romanını yazar. Yazdığı her gün romanına çeşitli yazarlardan yaptığı alıntılarla başlar. Bu şekilde kendince edebiyatla ilgili mesajlar vermeye çalışırken bir yandan da yaptığı alıntılar doğrultusunda günün izleğini oluşturur.

Roman kahramanları içinde en deneysel yazanı Erol'dur. Onun yazdıkları, bilinçaltında saklı kalan duygularının kurgusal düzlemdeki ifadesini oluşturur. Erol kendi romanını fantastik bir boyutta kurgular. Üstkurmaca tekniğiyle yazdığı bu romanda Erol hikaye içinde hikayenin hikayesini yazar. Bunu yaparken de büyük ölçüde rüyaların akli devre dışı bırakan o özgür kurgularından yararlanır.

Erol, kendi hayat hikayesinin, trajedisinin, hayata olan kızgınlık ve kırgınlığının romanını yazarak proje içindeki farklılığını bu yönde ortaya koyar.

4.5. ZAMAN

İstanbul'da Bir Merhamet Haftası'nda zaman, iki farklı boyutla karşımıza çıkar. Bunlardan ilki bir haftanın yedi güne bölüdüğü kronolojik seyir izleyen bir zamandır. Bütün anlatıcılar pazar gününden başlamak üzere yedi gün boyunca romanlarını yazar. Hepsinin de zaman itibariyle ortak noktası bu yedi güne ayrılmış zaman diliminde yazıyor olmalarıdır. Bütün kahramanlar bu zaman içinden bakar resimlere ve bu zaman içinden kendi romanlarını yazarlar. Bu, bir anlamda görünür kılınan zamandır. Zamanın kazandığı bir diğer boyut ise romanın asıl kurgusu içinde

gördüğümüz ve yazarın asıl amacını ortaya koyduğu bir zaman kullanımudur. Anlatıcılar zamanı bu şekilde kullanırken şimdinin penceresinden geçmişe bakarlar. Haftanın belli bir gününde belli bir andan resme bakan roman kahramanları, bir yerden sonra anlatılarının o anki merkezinden uzaklaşıp geçmişe dönerler. Şimdi ile geçmiş arasında gidip gelen bu kahramanların asıl romanları geçmişin içinde saklıdır. Yaşadıkları şimdiki zaman, onların asıl romanlarına geçiş yapmalarında bir basamak olarak kullanılır. Bu da görünür kılınanın ardında kalan zamandır.

Yazar Murat Gülsoy'un, zaman konusunda kahramanlarına yaptırmak istediği herkesin kendi kafasında yaşadığı zamanı yazmalarıdır. Çünkü ona göre herkes aklının içinde kendi zamanını yaşar. Yazar, yaşanan bu zamanı metropol hayatının insanı hem kalabalıklaştıran hem de yalnızlaştıran özelliğiyle açıklar ve şöyle söyler:

*“Günümüz metropol hayatı bu türden bir yalıtılmışlığı kendiliğinden üretmekte. Son derece kalabalık, renkli, çeşitli bir yaşantı vardır metropolde, evet ama bir yandan da insanlar evlerinden içeri girip, kapılarını kapattıkları anda farklı bir yalnızlığın içinde bulurlar kendilerini. (...) Kendi zamanını yaşayan insanın kendi belleğinden başka gidecek bir yeri kalmaz.”*¹³⁷

Yazarın burada kast ettiği metropol hayatı, romanın da başlığında kullandığı İstanbul hayatıdır. Roman kahramanlarının hepsinin de bir metropol şehri olan İstanbul'da yaşıyor olması ve bu şehrin içinden romanlarını yazması, yazara göre insanı sadece yalnızlaştırmakla kalmaz aynı zamanda yaşanan zamanı da böler,

¹³⁷ Erdem Öztop, a.g.s.

çoğaltır. Dolayısıyla yazar Gülsoy roman kahramanlarının bu kalabalıklar içinde nasıl yalnızlaştıklarını, yaşadıkları yalnızlıkların canlarını ne derecede acıttığını, kendi zamanlarını kendi belleklerinde nasıl yaşadıklarını görmek için kahramanlarını geçmiş zamanın koridorlarında dolaştırır. Burada öne çıkan zaman şimdinin içinden geçmişe doğru akan zamandır. Bütün kahramanların romanları bu geçmiş zamanın içinden doğmuştur. Buna göre:

Ali, üniversite yıllarında yaşadığı ve hayatının sonuna kadar unutamayacağı bir olayın;

Yağmur, çocukluğunu önemli ölçüde etkileyen korkularının, yokluğundan büyük üzüntü duyduğu annesinin, babasının ve eski mutlu günlerin;

Halil, geçmişte tanıdığı birçok insanın ilginç hayat hikayelerinin;

Deniz, kendi hayatı içindeki telaşının, tatmin edilmemiş duygularının;

Ayşe, kocasıyla yaşadığı anlaşmazlığın sonunda içine düştüğü yalnızlığın;

Akın, yanlışlarla dolu geçmişin içinde kaybettiği aşkının;

Erol, bir zamanlar gönül verdiği edebiyatı, yazma tutkusunu ve en sağlam dostunu kaybederek hayatın bambaşka bir köşesine savrulmuşluğun romanını yazmıştır.

4.6. MEKÂN

İstanbul'da Bir Merhamet Haftası romanında mekân unsuru klasik ve modern romanlarda olduğu gibi çerçevesi netleştirilmiş bir şekilde verilmez. Romanda

olabildiğince belirsizleştirilmiş bir mekân tasviri söz konusudur. Postmodern anlatıların genel bir özelliği olarak mekân unsuru, incelenen romanda da ayrıntılı tasvirlerden uzak, çoğu zaman genel özellikleri verilip kalanının okuyucunun zihninde tamamlattırıldığı bir anlatımla verilmiştir. Buradaki mekânın kullanımı bir amaç olmaktan ziyade kahramanların hayatlarındaki bir gerçeği, onların kişilik özelliklerini, psikolojilerini, sosyo-kültürel yönlerini ortaya koymak amacıyla bir araç niteliği gösterir. Bu bağlamda romandaki yedi kişi kendi kişisel ve sosyal özelliklerine göre farklı mekânlar içinde karşımıza çıkar. Bu mekânlardan bazıları belirgin bir biçimde ön plana çıkarken bazıları da oldukça belirsiz bir şekilde neredeyse yokmuş gibi kullanılmıştır.

İstanbul'da Bir Merhamet Haftası romanında mekânlar somut ve soyut olmak üzere farklı kişiler tarafından farklı şekillerde ele alınmıştır. Bu farklılık roman kahramanlarının mizaçlarından, psikolojik durumlarından, içinde buldukları konumlardan kaynaklanmaktadır. Bu kişilerin mekân algısı başlıca şöyle ortaya konmuştur:

4.6.1. Somut Mekân

Roman kahramanlarından Ali, Ayşe, Yağmur, Halil ve Akın içinde yaşadıkları somut mekânlar kullanmışlardır

4.6.1.1. Ali'nin Romanında Mekân

Ali'nin karısı ve çocuğuyla birlikte yaşadığı evi reel hayatın içindeki somut mekânı oluştururken üniversite yıllarından arkadaşı İlhan'ın evi geçmişte kalmış somut bir mekân olarak anlatının içinde yer alır. Ali'nin evi, ayrıntılı bir şekilde anlatı içinde yer almaz. Onun evi sakin, sade, herkes gibi olan yaşantısını sürdürdüğü, karısı ve çocuğuyla mutlu bir şekilde yaşadığı, günlük hayatın koşuşturmasından sonra dinlenebildiği bir mekân olarak verilir.

Ali'nin romanında mekân olarak kullanılan bir diğer alan geçmişteki arkadaşı İlhan'ın evidir. İlhan'ın evi Ali'nin geçmişinde önemli bir yere sahiptir. Ali bu evi kısaca şöyle anlatır:

*“İlhan'ın bekar evi. Her gece içki içip koyu muhabbete daldığımız o efsanevi ev. Moda'da çok hoş bir çatı katıydı. Manzarası da vardı. (...) Giriş kapısının ardında **Ben'cil Manifesto'nun** aslı olduğu tam bir entel evi.”* (s.151).

Ali'nin romanında mekân olarak kullanılan bu iki yer, İlhan'ın bekar evi ve şu anda yaşadığı kendi evi, onun içinde bulunduğu ruhsal durumu ve yaşayış tarzını yansıtır. İlhan'ın evi Ali'nin üniversite yıllarındaki kişiliğinin bir yansımasını ortaya koyarken, kendi evi kırk yaşlarına gelmiş, aile sorumluluğuna sahip, ödenmesi gereken faturaları düşünen, işinden eve evinden işine gidip gelen bir adamın hayat tarzını yansıtır. Bu bakımdan Ali'nin romanında mekân, somut bir şekilde var olup onun değişik iki farklı kişiliğini ortaya koyar.

4.6.1.2. Ayşe'nin Romanında Mekân

Ayşe'nin romanında mekân olarak kullanılan en belli başlı yer üniversitedeki odasıdır. Bu oda Ayşe'nin kendini bulabildiği, istirahat edebildiği, kafasını dinleyebildiği, dışarının koşuşturmasından kaçıp kendi içine bakabildiği tek yerdir. Bundan dolayı burası somut bir mekân olarak kullanılır.

Bilimsel bir kimliğe sahip olan Ayşe'nin mekân olarak üniversitedeki “ofisini” kullanması onun bu kimliğine de vurgu yapar. Kendisine zaman ayırabildiği neredeyse tek yer olan bu ofisi Ayşe şöyle anlatır:

“Öğlen tatillerinde ofisinin kapısını kilitleyip çalışma alışkanlığını edindiğinden beri çok daha huzurluydu bölümde. Ancak, profesör olduğundan bu yana sıklıkla, bu kilitli kapının ardında çalışmak yerine hiçbir şey yapmamayı yeğlemekteydi.” (s.97).

Kapalı bir mekân olan ofis aynı zamanda sadece Ayşe'ye ait olmasından dolayı özel bir mekân olarak da karşımıza çıkar. Burası Ayşe'nin iç dünyasını ortaya koyduğu, kendini rahat ve özgür hissettiği bir yerdir. Bu yüzden Ayşe rahatının bozulmaması için öğlen aralarında kendini bu odaya kilitleme ihtiyacı duyar:

“Kapısını her zaman olduğu gibi kilitliyor, evden getirmiş olduğu sandviçini ağır ağır yiyor, artıkları çöpe yolladıktan sonra bir sigara yakıp dinleniyordu.” (s.97).

Ofis, Ayşe'nin sadece dinlendiği bir yer değil aynı zamanda varlığını da anlamlandıran bir yer olarak karşımıza çıkar. Bu bakımdan hem kapalı hem de özel bir mekân olan ofis, Ayşe'nin içe dönüklüğünün, onun topluma kapalı bir insan oluşunun, ruhsal olduğu kadar sosyal yönden de yalnız oluşunun bir sembolü durumundadır. Kilitli bir ofiste, dış dünyadan kendini yalıtarak romanını yazması, yazarken kendi iç dünyasının derinliklerine dalıp bilinçaltındaki duygularını ifşa etmesi bu mekânı Ayşe açısından önemli kılar.

Ofisin kapısını kilitleyip Ayşe'nin kendini içeri kapatması, mekânın Ayşe üzerindeki psikolojik ve sosyal boyutunu da ortaya koyar. Kapalı kapılar ardında yazma ediminde bulunmasını kendisi de bir dram olarak nitelendirir:

“Kapatan da, kapatılan da kendisidir. Bu da entelektüel kadının dramı olsa gerek.” (s.98).

Ayşe bu kapatılma dışında başka seçeneği olmadığını düşünerek bir anlamda iç dünyasını ifade eden ofisi ile dış dünya arasındaki ilişkinin niteliğine de değinir. Böylece sosyal hayatı ile ilgili bir ipucu da vermiş olur:

“Kapının dışında onu bekleyen bölüm arkadaşları, asistanlar ve öğrenciler bir türlü uyum sağlayamadığı bir varoluş içindeydiler. Artık kendini bu dünyadan çok kolay ayırt edebiliyordu. (...) Şimdi ele geçmemek için odasına hapsediyordu kendisini. Tecrit halinde var olabiliyordu ancak.” (s.98-99).

Ayşe'nin üretim içinde bulunduğu, kendiyle baş başa kaldığı, yazma eylemini gerçekleştirdiği, dinlendiği en çok da kendini özgür hissettiği ofisi, romanda açıkça görebildiğimiz tek mekândır. Ayrıntıların belirsizleştirildiği bu mekân onun kişiliğini, iç dünyasını, sosyal hayatını ortaya koymasıyla öne çıkar.

4.6.1.3. Yağmur'un Romanında Mekân

Yağmur'un romanında başlıca mekân evdir. Ev, onun romanlarında iki farklı şekilde görülür. Birincisi korkular yaşadığı, kimi zaman mutlu olduğu, çocukluğunu, ailesini hatırladığı ve özlediği bir yer olarak var olan bir mekândır. Bu mekânın içinde Yağmur yoğun duygular yaşar. Kapalı ve dar bir mekân özelliği gösteren ev, Yağmur'un bilinçaltındaki duygularını açığa çıkararak onun psikolojik yönden nasıl bir hal içinde olduğunu da ortaya koyar. Bu bakımdan ev aynı zamanda onun özel mekânını da ifade eder. Bu mekan içinde özellikle ağır basan duygu korkudur:

“Korkuyorum. Dışarı çıkamıyorum. Lütfen yardım edin. Burada kısıtlı kaldım. (s.24). Ağlayınca korktuğumu anlıyorum. Evin içinden sesler geliyor. Belirsiz çıtırtılar. Karanlık odalar çoğalıyor akşam olunca. (s.156).

Yağmur'un korkularını yaşadığı bu evin içinde anne ve baba önemli bir yer tutar. Onun hayatında önemli bir yere sahip olduğu anlaşılan bu iki insanın yokluğu Yağmur'un korkularının da bir sebebidir:

“Bir sabah uyanamadı. Annemi özliyorum. Korkularımdan kurtulamıyorum. Uykuların arasında mutluymuş gibi yapıyorum. (s.84) Babam öldü bayramın ikinci günü, sabah. (...) Ana-kız evin içinde koşturmaya başladık. (...) Babam yatak odasında. Artık yatak odası değil, ölü odası, içeri girmek istemiyorum. (s.208).”

Yağmur’un ruhsal yönden çeşitli duygularını yaşadığı bir mekân olarak ev, kapalı ve dar olması yönünden onun psikolojisini de ortaya koyar. Yağmur bu mekânda içine kapalı bir insan olarak yaşar.

Yağmur’un romanında ev, korkularını yaşadığı bir yer olması dışında Yağmur’u eski günlerine götüren bir mekân olarak karşımıza çıkar. Burada söz konusu olan ev ona sürekli babasını, kuzenini ve ailesini hatırlatır. Yağmur için algısal manada geniş bir mekânı ifade eden bu ev onun aynı zamanda dışa dönük olan yönünü de öne çıkarır. Korkularının içinde hapsediği bir önceki dar mekânın aksine bu mekânın genişliği Yağmur’un mutlu yanını ortaya çıkarır:

“hep seni, hep kendimi, hep Beşiktaş’taki küçük aile evini hatırlıyorum. İki haneli o ev. İki kardeşin kurduğu ama zamana dayanaksız o küçük dünya. Yerler muşamba, altı tahta. Sobalı, rutubetli. Ama mutlu.” (s.109).

Yağmur’un roman boyunca iki farklı şekilde ortaya koyduğu mekân onun iki farklı yönüne vurgu yapar. Bu farklılık duygu dünyasının derinliklerinde olan bitenlerin bir tezahürü olarak dışarı yansır. Böylece iki farklı mekân Yağmur’un da iki farklı kişiliğini ortaya koymasını sağlamıştır.

4.6.1.4. Halil'in Romanında Mekân

Roman kahramanları içinde mekânı en belirsiz kullanan kişilerden biri de Halil'dir. Halil'in romanında mekân neredeyse yoktur. Sınırları belli olmayan, detaylandırılmamış bir ev mekânı söz konusudur. Bu mekân roman içinde somut bir şekilde varlık gösterir. Halil'in karısı ile birlikte yaşamını sürdürdüğü bu ev Halil'in romanında onu etkileyecek derecede bir öneme de sahip değildir. Halil'in romanında ev sadece Halil'in yaşadığı, romanını yazdığı bir mekân olarak karşımıza çıkarken bu eve ait ayrıntılar da okuyucunun zihninde tamamlanır.

“Hanımı uyandırmamaya özen göstererek kalkarım yataktan, evin uzak bir noktasına gider, pencereyi aralar ve bir sigara içerim. (s.26). Sabah keyifsiz kalktım. Bütün gece Sami Dayı'yla uğraştım rüyamda. (s.183).”

Evin bu belirsizliğini Halil'in roman içindeki tutumunu pekiştiren bir unsur şeklinde düşünmek mümkündür. Bir günün içinde birbirinden bağımsız olarak anlattığı birçok olay arasında bir bütünlük yoktur. Bu bütünlüksüz durum onun mizacıyla alakalı olduğu gibi yaşam tarzının da bir niteliği durumundadır. Anlattığı bir konuyu fazlasıyla uzatması, konudan konuya geçmesi, belli bir olay merkezli anlatımdan uzak durması onun romanının sınırlarını kaldırdığı gibi bu romanı yazdığı mekân olan evin de sınırlarını kaldırır. Dolayısıyla Halil bir mekân olan evi anlattığı olayların sahnesi olarak kullanmaktan kaçınmış bir araç olarak kullanmıştır.

4.6.1.5. Akın'ın Romanında Mekân

Akın, imgesel bir dille ve nazım tarzında yazdığı romanında mekânı da imgesel bir şekilde kullanır. Akın'ın kullandığı kesin bir mekân olmamakla birlikte mekân olarak öne çıkan en belli başlı yer, yaşadığı evidir. Bu ev Akın'ın mizacına ve psikolojisine uygun bir anlatımla sunulur. Standart bir yaşam süren Akın, evini modernizmin insan hayatına getirdiği kolaylıklarıyla süsler; ancak bu süslemeyi imalı bir şekilde yapar:

“Bu evin zamanı farklı: dijital, ayarlı, alarmlı.

Çalar saat ve mikrodalga fırın.

Soğuk sığağa dönüşebilir.” (s.160).

Modern hayatın hazır, kolay ve insanı mekanikleştiren yaşam tarzı Akın'ın mekân olarak kullandığı evinde bir araya gelir. Böylece yaşanan zamanın farkını vurgulayan bu satırlar ev içindeki atmosferi de etkiler:

“Bakmayın şimdi bu ev, bu boşluk, bu kasvet.” (s.180).

Akın için ev kapalı ve dar bir mekândır. Boşluk, kasvet olarak adlandırdığı bu durumlara ilaveten evin kendisinde yarattığı psikolojiye de yer verir:

“Ev.

*Soğuk bir kış gününü yaşayan halının desenleri ayaklarıma doluyor,
yapma, diyor.*

Kulaklarım sağır oluyor bu fısıltılar yüzünden.

(...)

Halının desenlerine karışıyorum.

Dikkatsiz biri üzerime basabilir.” (s.217).

Akın'ın ev içinde yaşadığı bu duygular onun içinde bulunduğu ruhsal durumu ortaya koyarken yaşanan zamanın anlamsızlığına ve boşluğuna da bir göndermede bulunur.

4.6.2. Soyut Mekan

Roman kahramanlarından Erol ve Deniz soyut mekan kullanmışlardır. Erol'un mekânı fantastik, Deniz'in mekânı ise ütöpik bir mekân olarak kullanılmıştır.

4.6.2.1. Erol'un Romanında Mekân

Erol'un romanında mekân soyut bir biçimde karşımıza çıkar. Erol kendi romanı içinde kurgusal olarak soyut bir mekân yaratırken bu soyutluğu fantastik bir boyuta taşır. Erol'un reel dünyada karısının hastalanıp ölmesiyle yaşadığı acılar, sıkıntılar onu düşsel bir mekânın içine doğru sürükler. Bu düşsel mekân reel hayatın içinde var olan bir mekândır. Karısı hayattayken yıllar önce birlikte gittikleri ve çok güzel vakit geçirdikleri bir mekân olan otele Erol'un karısı öldükten sonra gitmesi ve bundan sonra otelde yaşadığı esrarengiz olaylar bu oteli bir anda fantastik bir yer haline getirir. Gerçek hayatta karşılığı olan bu otel Erol'un orada yaşadıklarından sonra olağanüstülüğün ön plana çıktığı hayali bir yer haline gelir. Düşsellik bağlamında ele alınan bu mekân içinde mantık sınırlarının ihlal edildiği görülür.

Erol'un kullandığı mekânı fantastikleştiren unsurlardan biri de roman içinde gerçekte olmadığı halde gerçek olduğu sanılan olayların yaşanmasıdır. Bunların başında da Erol'un karısıyla geldiğini zannettiği ama aslında- karısı öldüğü ve bunu bir türlü kabullenemediği için- yalnız başına geldiği otelin anlatıldığı sahne gelir. Erol karısı öldüğünden beri akli bir gidip bir gelen insan olarak karısıyla sekiz yıl önce gittiği otele karısının ölümünden sonra tek başına gider. Ancak o, otele karısıyla birlikte gittiğini zanneder, daha doğrusu böyle olmasını diler. Olaylar da bundan sonra esrarengiz bir hale bürünür. Roman boyunca Erol otelde karsını bulamaz; çünkü gerçekte karısı hayatta değildir. Gerçek hayatta olmadığını düşündüğümüz iki kadınla tanışır. Azize ve Melek adını taşıyan ve bir görünüp bir kaybolan bu kadınlar ile Erol arasında cinsel bir münasebet geçer. Otelde bir illüzyon gösterisine katılan Erol mekân içinde farklı bir mekân kurgular ve orada yaşadığı esrarengiz olayları anlatır. Bir kutunun içinde tanımadığı insanlar tarafından işkence görür. Gösteri bittiğinde kutudan çıkar ve hiçbir şey olmamış gibi davranmaya devam eder.

Erol'un romanında rüyaların da bir mekân olarak kurgulandığı görülür. Hatta rüyalar onun romanının ana mekânı olur. Yaşadığı birçok olay rüyalar âlemine dalmasıyla birlikte başlar. Olayların geçtiği otel, bu rüyanın içinde yer alan bir mekân olarak bulunur. Dolayısıyla rüyalar ile mekân arasındaki ilişki birbirine sıkı sıkıya bağlıdır. Kendisi bu rüya âlemini ve gerçek hayatı şöyle netleştirir:

“Boğulacak gibi olunca can havliyle gözlerimi açtım. Odadaydım. Ter içinde kalmıştım. Karmakarışık rüyalar...Maskeli balo, sauna, işkenceciler, tabut...Hepsi hızla eriyerek yok olurken bunları üreten şeyin, her neyse o, hâlâ içimde bir yerde

çelik bir çekirdek gibi durduğunu düşündüm. Masanın üzerine yaymış olduğum kumaş kataloglarına baktım. Toplantıya daha çok vardı. Televizyonu açtım.” (s.252).

Bu satırlardan anlaşılacağı üzere Erol, reel hayatı içinde normal bir seyirde takip eden bir yaşam sürerken, rüyalar âlemine daldığında bu normallik bir anda anormal bir hale döner. Bu anormalliği anlatmak için de fantastik öğelerle süslenmiş bir mekân yaratır. Bu mekânın içinde kabuslar, işkenceler yaşar; karısını kaybeder; Azize ve Melek adında iki kadınla tuhaf bir ilişki kurar ve daha birçok enteresan olaylar yaşar. Erol’u böyle bir mekân kurgusuna götüren hiç şüphesiz onun bozuk olan psikolojik durumudur. Ömrünün son on yılını hasta olan karısına adayan, hastane koridorlarında günlerini geçiren ve karısı öldükten sonra alkolik olup kendini tamamen bırakan bu adamın ruh hali iyi şeyler yazmaya ve düşünmeye müsait değildir. Bu yüzden Erol kendi mizacını ve psikolojisini ön plana çıkarırcasına romanındaki anlatısına uygun bir mekân kullanmıştır.

Erol’un rüya içinde bir mekân yaratması gerçekte romanın asıl yazarı olan M. Gülsoy’un kendince yapmaya çalıştığı bir deneyin sonucudur. Daha önce de söylediğimiz gibi Erol, roman karakterleri içinde yazarın düşünce dünyasına en yakın olan kişidir. Bu nedenle Erol’un yapmaya çalıştığı her şeyde biraz da yazar Gülsoy’u görmek mümkündür. Nitekim onun rüyalarla ilgili düşüncelerini Erol’a söyletmesi boşuna değildir:

“rüyaların özgür ve özgün kurguları nice dir ilgimi çekiyor, hatta zihinsel bakışımın odağında duruyor. Aklın devre dışı kaldığı özgün bir deneyim. Üstelik,

evet, hikaye anlatıyor. Ama alışmadığımız bir şekilde. Her gece ve her gece yaşıyor olmamıza rağmen özgünlüğünü yitirmeyen bir anlatma biçimi.” (s.124).

Yazar Gülsoy da bu konuyla ilgili olarak Erol’la benzer düşünceleri taşır:

“Öykü ya da roman yazma sürecini her zaman rüya görmeye benzetmişimdir. (...) Her sabah uyandığımda, görmüş olduğum rüyaları şaşkınlıkla gözden geçiririm. Hiç gitmediğim, daha önceden görmediğim, zaten hiç var olmamış mekanlarda, çoğunlukla tanımadığım insanlarla yaşadığım türlü maceraların nasıl olup da zihnimde sentezlenmiş olduklarını hayretle ve hayranlıkla düşünürüm. (...) Zihnimizin rüyalarda yaptığını yaratıcı buluyorum. Kurmaca yapmayı uyanırken rüya görmeye benzetiyorum.”¹³⁸

Bu sözlerden sonra Erol’un romanındaki anlatıların ve mekân unsurunun neden rüya boyutunda ele alındığı ve neden fantastik bir tarzda sunulduğu daha netlik kazanmış olur.

4.6.2.2. Deniz’in Romanında Mekân

Mekan unsurunu soyut bir biçimde kullanan kahramanlardan biri de Deniz’dir. Deniz’in romanında mekân aynı zamanda somut haliyle de karşımıza çıkar. Dolayısıyla Deniz’in mekânı reel hayatını idame ettirdiği ve içinde yaşadığı somut mekan; gerçekte olmayıp kendi kafasında kurguladığı soyut mekân olmak

¹³⁸ Murat Gülsoy, *Büyübozumu: Yaratıcı Yazarlık*, Can Yay. İstanbul, 2013. s. 33-34.

üzere ikiye ayrılır. Somut mekân olarak kullandığı ev, içinde kocası ve çocuğuyla birlikte yaşadığı evdir. Tasvir noktasında hiçbir ayrıntısı verilmeyen bu mekân daha çok duygusal yönden Deniz'e yaşattıklarıyla öne çıkar. Bu manada somut bir mekân olan evin Deniz için kapalı ve dar olduğu görülür. Deniz reel hayatı içinde mutsuz bir kadındır. Ev, onun bu mutsuzluğunu yaşadığı ana mekândır. Çünkü bu mekânın içinde hayatını birlikte sürdürmek zorunda olduğu ve hiç sevmediği kocasıyla yaşamaktadır. İstemediği bir adamla aynı mekân içinde bulunması Deniz için evi kapalı ve dar bir mekân haline getirir:

“o adam şu adam mıdır koca koca uykusunda terli bir dev pis kokulu nefes mantarlı ayak ülserli bakış mel mel eser evin içinde de ev yine de ona vermez kendini ev kadınıdır kafesidir” (s.126).

Evi bir kafese benzeten Deniz kendini bu kafes içinde hapsolmuş gibi hissetmekte ve özgürlüğünün elinden alındığını düşünmektedir. Bu yüzden somut bir mekân olarak bu evin Deniz için olumlu bir yanı yoktur. Onun ev içinde yaşadığı psikolojisi ile evin kapalı ve dar bir mekân olarak kullanılması arasında doğrudan bir ilişki görülür.

Deniz, sevmediği bir adamla yaşamak zorunda kaldığı bu evden kaçışı soyut bir mekâna sığınmakta bulur. Bu soyut mekânın neresi olduğu bilinmez. Coğrafya üzerinde gerçekliği olmayan bu mekan ütöpik bir tarzda karşımıza çıkar. Deniz evinde yaşadığı olumsuz, kötü duygularından kaçıp daha iyi ve güzel bir dünyaya sığınır. Yeri ve sınırları belli olmayan bu ütöpik dünya Deniz'in hayallerini ve rüyalarını gerçekleştirdiği bir mekân olarak var olur. Okuyucuya bir hayal âlemi

şeklinde yansıtılan bu dünya güzelliklerin, özlemlerin, heyecanların, arzuların yaşandığı bir mekândır. Kötülüğün ve çirkinliğin olmadığı bu dünyada Deniz olabildiğince özgür ve mutludur. Bu dünyanın içinde istediği gibi davranan deniz aynı zamanda istediği başka adamlarla vakit geçirir. Kocasından duyduğu nefretin telafisini düşler âleminde yapar. Reel hayatta evinde kocasına, çocuğuna, evine bakmak zorunda kalan, onca işin yoğunluğu arasında kendisine vakit ayıramayan Deniz; düşler âleminde bambaşka bir kadın olarak yaşar. İnce topuklu ayakkabılar, yırtmaçlı etekler giyer, makyajını yapar ve süslü bir kadın olarak erkekleri baştan çıkarır. Evinde kendi dünyasındaki kapalılığına karşın bu ütöpik dünyada şehvet duygularıyla baştan çıkarıcı bir kadın kimliğine bürünür.

Deniz'in romanında mekân diğer kahramanlarda olduğu gibi kahramanın mizacına göre anlamlandırılmıştır. Buna göre Deniz kendi iç dünyasında mutsuz olduğu evin karşısına, dış dünyada mutlu olduğu ütöpik bir mekân çıkarır. Bu birbirinden tamamen farklı iki mekân, Deniz'in de birbirinden farklı iki ruh halini yansıtır.

4.7. DİL VE ÜSLUP

4.7.1. Ali'nin Üslubu

Ali proje içinde üslup açısından en sade, en sıradan olan kişidir. Yazarın Ali üzerinde üslup bakımından gerçekleştirmek istediği deneyin onun bu sadelik yönünü ortaya koymak şeklinde olduğu görülür. Ali'nin bu üslubu onun aynı zamanda yaşayış tarzının, karakterinin de bir ifadesi olur.

Ali'nin kırk yaşlarında olması onun yazdıklarının da kırk yaşına gelmiş bir erkeğin gözüyle şekillenmesini sağlar. Kendisi, içinde bulunduğu bu durumu şöyle izah eder: *“Kırkını devirmiş bir adamım artık: Sadece ödenmesi gereken faturalar için yapmam gerekenleri düşünüyorum.”* (s.22).

Basit bir döngünün içinde hayat süren Ali'nin üslubu da aynı döngüyü satırlarda devam ettirir. Kırk yaşında, evli, bir çocuk sahibi ve bir dairede memur olduğu anlaşılan Ali'nin bu sıradan yaşayışı üslubunu da aynı şekilde geliştirmesine neden olmuştur. Çoğu kurallı, mecazsız, sanatsız cümleler, entelektüellikten uzak konuşma tarzı onun üslubunda göze çarpan ilk özelliklerdir.

Ali üslup açısından Erol ve Halil'in karışımı gibidir. Ancak Erol'un o entelektüel kişiliği ve kişisel acılar yaşayan ruh hali onda yoktur. Ali ile Erol arasındaki ortak noktalar: Ali'nin de Erol gibi yazara sitemkâr (fakat asla Erol kadar yoğun değil) bir üslupla seslenmesi, aynı samimi duygularla yazması, onunla konuşuyormuşçasına bir hava içine girmesidir. Ali ile Halil'in ortak yönleri ise: Her ikisinin de sıradan bir yaşantılarının olması, lafı çok fazla uzatmaları, yapmacıksız, doğal bir üslupla konuşmaları, sürekli geçmişteki olaylardan bahsetmeleridir. Fakat Ali'nin Halil gibi halkın adamı olduğu, onun gibi sokak ağzıyla konuştuğu söylenemez. Bu yönüyle de Ali ile Halil birbirlerinden ayrılırlar.

Ali'nin sistematik bir düzende ilerleyen hayatı yazısının kompozisyonuna da tesir eder. Kendi aralarında anlam bütünlüğüne sahip olan düşünce birliklerini ayrı

paragraflar halinde ortaya koymuştur. Yazısını bitirdiği her günün sonuna ‘‘Ali’’ adını eklemiştir. İlk gün olan pazarı ‘‘Günlerden Pazar, saat 16.45, Ataşehir.

Eski arkadaşın Ali. Selamlar...’’ (s.23). diye noktalarken benzer ifade son gün olan cumarteside de görülür:

‘‘Sevgiler

Ali, Cumartesi, 23.59, Ataşehir.’’ (s.273). Ali romanını başladığı gibi bitirirken bu sistematikliğe de bir vurgu yapar.

Ali’nin anlatımında dikkat çeken bir başka ayrıntı da bazı günlerin sonunda romanını bitirdikten sonra notlar eklemesidir. Mesela Pazar günü Selamlar, deyip yazma işini bitirdikten sonra Not, Not-2, Not-3 şeklinde üç not eklediği görülür. Bu durum pazartesi ve cuma günü için sadece ‘‘Not’’ şeklinde devam eder.

Ali slup bakımından, adının  harften oluşmasına atfen, sade, aksiyondan uzak, düzenli hayatını satırlarına yansıtmayı başarabilmiştir. Bu yönüyle Ali kendi yazdığı romanında kişiliğinin bir yansımasını üslubuyla ortaya koymuştur.

4.7.2. Yağmur’un slubu

Proje içinde kısa yazılarıyla dikkat çeken Yağmur’un üslubuna ait ne çıkan ilk özellik kumru olduğu cümle yapısında görülür. Bir hafta boyunca yazdığı romanlarında toplam 116 tane basit yapılı cümle kullanmıştır. Tek bir yargıyı ifade eden basit cümlelerin iletteği duygu ve düşünce oldukça nettir. Yağmur’un bu cümle tarzını sıkça kullanması onun hayata bakış açısını, yaşayış tarzını ortaya koyar. Yağmur’un sıradan, basit ve sade olan hayatı dışa yansıyan hayatının bir özelliğidir.

İç dünyasında yaşadığı duygular dış dünyasındakilerden çok farklı olsa da Yağmur'un gerçek yaşamdaki hayatı onun sahip olduğu asıl değerlerin bir ifadesini oluşturur. İki farklı bölümde kaleme aldığı romanında bu iç ve dış dünya arasındaki farkı açıkça dile getirir: “*Aslında iyiyim kuzen. Sadece aklıma garip şeyler geliyor.* (s.84). *Ben de şaşıyorum aklıma gelenlere. İnan böyle biri olmadım kuzen. Sadece yazı bu.* (s.108). *Korkunç şeyler yazdım ama aslında iyi şeyler hatırlıyorum geçmişe dair.* (s.157).”

Yağmur'un yaşadığı bu sade hayatı yansıtabilecek en iyi cümle yapısı olan basit cümle, içinde başka bir yargıyı barındırmaması, cümlenin anlamını karmaşık bir hale getirmemesi nedeniyle Yağmur tarafından tercih edilmiştir.

Fiillerin kullanımı Yağmur'un üslubunda dikkat çeken bir başka özelliktir. Yağmur'un fiillere çokça yer vermesi Yağmur'un hayatındaki devinime bir işarettir. Bu devinim gözle görülür, somut bir devinim değildir. Yağmur'un iç dünyasıyla ilgilidir. Dışarıdan bakıldığında sade bir hayat süren Yağmur, iç dünyasında oldukça hareketli bir hayat yaşar. Resimlerle ilgili yorumlarında yedi gün boyunca anlattıkları geçmişle, çocukluk günleriyle alakalıdır. Bu geçmiş Yağmur'un kaleminden sürekli olarak bir devinim halinde ortaya çıkar.

Fiillerin sıklığı kadar anlamları da dikkate değer bir durum yaratır. Fiiller çoğunlukla olumsuz bir anlam çağrıştıracak biçimde kullanılmıştır. Bu durum Yağmur'un hayat karşısındaki olumsuz tavrını, hayata daha doğrusu geçmişinden

getirdiği hayata karşı bakış açısının iyi yönde olmadığını, olumsuz, korkutucu, septik olduğunu gösterir.

Yağmur'un "ben" şahsı etrafında şekillenen romanı onun anlatılarının merkezinde olduğunu gösterdiği gibi ne kadar yalnız ve içine kapanık biri olduğu gerçeğini de ifade eder.

4.7.3. Halil'in slubu

Halil de diğer roman kahramanları gibi yaşına ve yaptđı işe göre, içinde bulunduğu psikolojik durumuna uygun bir üslupla romanını kaleme alır. Boş ve sıkıcı geçen emeklilik günleri Halil'in üslubunda belirleyici bir etken olur. Roman kahramanları içinde en çok konuşan, konuyu en çok dağıtan, hiç olmadık olaylardan ve kişilerden bahseden biri olarak Halil'in üslubunda dikkat çeken ilk özellik oldukça basit bir üslupla konuşmasıdır. Düşüncelerini olabildiğince sade, sanatsız ve samimi bir tarzda dile getirir. Onun bu samimiyeti ve dođallđı onu ister istemez denemeci bir tarzda yazmaya iter.

Bir hafta süresince yazdığı romanında düşüncelerini dile getirirken hiçbir özel çaba sarf etmemiş, yapmacıklıktan uzak bir dil kullanmıştır. Bu durum Halil'e "halkın adamı" vasfı kazandırır. İçten gelen bu dođallđı sayesinde karşısında biri varmış da onunla sohbet ediyormuş gibi konuşması onun yazılarının bir kimlik kazanmasını sağlamıştır. Halkın içinden bir insan olması aynı zamanda onların dili ile

konuşmasını mümkün kılar. Bu nedenle Halil'in üslubundaki belirleyici özelliklerden biri de onun kullandığı sokak ağzıdır:

“Küfrede küfrede yürüdüm. (...) cüzdanım uçmuş...Bombok bir durum.”
(s.30). *“Ulan yumurtadan çıkmış, kabuğunu beğenmiyor.”* (s.32). *“Yahu palavra mı sıkıyoruz burada?”* (s.230). *“Bizde, bir çuvalın içine tıkp, çırılçıplak yallah çukurun dibine.”* (s.167).

Doğrudan anlatım içeren cümleler Halil'in üslubunda öne çıkan bir diğer özelliktir. Halil'in romanı boyunca bu tarz cümleleri bolca kullanması onun daha çok aktarıcı, dinleyen bir kişiliğe sahip olduğunu gösterir.

Üslup açısından dikkat çeken başka bir özellik de soru cümlelerinin çokluğudur. Bu sorular gerçek bir soru niteliğinde olmayıp sözde soru anlamı taşır. Şaşkınlık, üzülmeye, merak, kuşku, onaylama türünden duyguları ifade eden sözde soru cümlelerine Halil'in sıkça başvurması onun duygusal yönünü ortaya koyar. Nitekim Halil, romanları boyunca kırgınlıklarını, kızgınlıklarını, endişelerini, sevinçlerini, hüznelerini, pişmanlıklarını ve daha birçok duygusunu dile getirirken aynı zamanda sözde soru cümlelerinin bu tür duyguları ifade edebime gücünden yararlanmıştı.

Deyimler Halil'in üslubunda önemli bir yer tutar. Yedi gün boyunca yazdığı romanında toplam 101 tane deyim kullanır. Deyimleri bu kadar sık kullanmasını iki gerekçeye bağlamak mümkündür:

1. Deyimler kişilerin anlık duygu ve düşüncelerini sade ve doğal bir biçimde ortaya koyan sözcük öbekleridir. Halil'in de romanı yazarken hem duygularını açıkça ortaya koyması hem de olabildiğince canlı, sıcak ve doğal konuşması ona deyimleri kullanma imkânı yaratmıştır.

2. Halil projede yedi kişi içinde en yaşlı olanıdır. Yaşı gereği diğer kişilere göre daha fazla tecrübe sahibidir. Hayat bilgisi, görgüsü bakımından kendine özgü bir yerde bulunur. Bu nedenle Halil, gerek konuşma tarzıyla gerekse de düşünce yapısıyla toplumun, halkın, sokağın bir sembolü gibidir. Böyle vasıflara sahip biri doğal olarak içinde yaşadığı toplumun değer yargılarını, yaşama biçimini, inançlarını kısaca maddi ve manevi kültürel değerlerini ortaya koyar. Deyimler de söz konusu olan bu durumları ortaya koymada etkili bir güce sahiptir. Bundan dolayıdır ki Halil, konuşmalarını deyimler sayesinde zenginleştirmiştir.

4.7.4. Deniz'in Üslubu

Proje içinde üslup açısından en deneysel olan kişi Deniz'dir. Onun üslubu birçok yönden diğer altı kişiden ayrılır. Bu yönlerin başında Deniz'in noktalama işareti kullanmadan romanını yazması gelir. Noktalama bakımından uyduğu tek kural ilk cümleyi büyük harfle başlatması ve romanını bitirdiği son cümlede sonuna nokta koymasındır. Deniz'in romanında noktalama işareti kullanılmadığı için cümle kavramı da yoktur. Cümle olmadığı için roman başından sonuna kadar sanki satırlar boyunca süren tek bir cümleden oluşmuş izlenimi verir.

Bir yazının karakteristik özelliğini veren en önemli unsurlardan biri de noktalama işaretleridir. Noktalama işaretleri yazının daha kolay okunmasını sağlarken aynı zamanda meydana gelebilecek anlam karışıklıklarının oluşmasını da önler. Noktalama işaretleri sayesinde insanlar duygu ve düşüncelerini daha net ve açık bir şekilde dile getirirler. Deniz'in yedi gün boyunca yazdığı romanındaki duygu ve düşünceleri göz önüne alındığında sakin, düzenli, mutlu bir hayatının olmadığı görülür. Gençken platonik bir şekilde aşık olduğu projeci yazarın bir anda ortaya çıkıp ona böyle bir proje teklif etmesiyle Deniz'in bilinçaltındaki duyguları açığa çıkmakla kalmamış bu duygular onu sürekli gerçek ve hayal âleminin içinde dolaştırmıştır. Gerçek hayatında bankacı, evli ve çocuk sahibi olan Deniz, hayal âleminde alabildiğine özgür, şehvetli, baştan çıkarıcı, seksi bir kadındır. Bu birbirinden tamamen farklı iki ayrı dünya arasında gelgitler yaşayan Deniz'in iç dünyası da karmakarışıktır. Bu yüzden kendisindeki bu karışıklığı, anlamsızlığı, altüst olmuşluğu ifade edebilmek maksadıyla yazısında noktalama işaretlerini kullanmamıştır. Onun bu tutumu iç dünyasında yaşadığı kaosun bir protestosu gibidir. Bu yönüyle Deniz protest bir kişilik olarak proje içinde yer alır.

Deniz'in üslubunda dikkate değer bir diğer nokta da roman başlığının hemen altında büyük harflerle yazmış olduğu satırlardır. Bu satırlar, söz konusu resimlere bir kuş bakışı niteliğindedir. Deniz, resme baktığında doğrudan ve neredeyse yorumsuz bir şekilde gördüklerini büyük harflerle yazdıktan sonra resmin kendisinde uyandırdığı çağrışımları küçük harflerle yazar.

Deniz'in romanında ikilemelerin ve fiillerin çokluğu da onun üslubunun ayırıcı vasıflarından birini oluşturur. Bütün bir hafta süresince yazdığı romanında toplam 109 tane tekrar (tekrarlardan bazıları ikişer bazıları da üçer şeklindedir), 1177 tane de fiil ve fiilimsi kullanmıştır. Bu da Deniz'in ne kadar aksiyonel bir kişiliğe sahip olduğunu gösterir. Fiillerin arka arkaya kullanılması gerek iç dünyasında gerekse de gerçek dünyasında sürekli hareket halinde olduğunu, bir telaşı ortaya koyar. Gerçekte de durum bunun aksi değildir. Özellikle de: *“gide gele gide gele hiçbir şeye durup şöyle bir bakma bir soluklanma şu şehir denen yabancı ormanda bir nefes bir soluk almak mümkün mü değil mi sorgulayamadan”* (s.36). ifadeleri yaşanan telaşın, aceleciliğin bir kanıtı niteliğindedir.

Bir anlatıcı olarak Deniz'in kendi yazmış olduğu romanında kendisinden “kadın” diye bahsetmesi, anlatılanların içinde kendisini açıkça “ben” şahsında ortaya koymaması onun hem gerçek hayatında hem de hayaller âlemindeki yalnızlığına vurgu yapar. Yalnızlık Deniz'in bütün bir hafta boyunca yazdığı romanlarının temel izleksel kurgusunu oluşturur. Bu izleğe uygun olarak da Deniz kendisini bir kenarda tutmuş, olayların içine karışmayıp bir yabancı edasıyla üçüncü bir şahıs gibi konuşmuştur.

Kelime içinde kelime kullanmak Deniz'in bir diğer üslup özelliğidir. Bu kelime içinde kelime kullanımı daha çok ilk kelimenin bir veya birkaç hecesinden sonra diğer kelimeyi ortaya çıkarmak şeklinde görülür. Bu kelimeler başlıca şunlardır:

“birikir kir kir

kelimeler meler (s.37).

gülümsememiştir iştir (s.127).

vicdansızlar sızlar (s.227).

sonuç uç

acı umacı “ (s.260).

Bu kelime oyunu bazen de ses bakımından birbirine çok yakın duran iki kelime arasında görülür:

“adamsızlığa damsız girilmeyen

dam olmak dama oynamak

yanılığysa yangınsa (s.61).

ayrılmalı ayrışmalı

sivilce bir cenin (s.62).

resme resmen (s.63).

faizdir (...) haizdir (s.127).

kırpışır apışır (s.128).

elletmez ellemez (s.129).

zorlamadır zorlanmaktır (s.148).

yenir yenilir (s.186).

doğa ana doğal anadan doğma (s.226).

diril tiril tiril

imansızlar izansızlar (s.227).

bir gün bugün o gün (s.260).”

Deniz’in anlamı bilinen veya tanınmış sözlere, bazı masal ve hikayelere göndermeler yaptığı da görülür. Fakat bu göndermeleri birebir olduğu gibi değil de kendi üslubunca bazı değişiklikler yaparak ifade eder:

Mehmet Akif Ersoy’un “*Bir Hilâl uğruna ya Rab ne güneşler batıyor*” dizesini: “*bir proje için ya rab ne güneşler batmasın*” (s.38);

Yaş kemale erdi, sözünü: “*yaş cerraha ermiştir*” (s.128);

Çemberimde gül oya, gülmedim doya doya sözlerini: “*yırtmacında gül oya gülmemiştir doya doya*” (s.187). şeklinde kullanmıştır.

Hikaye ve masallara yaptığı göndermeler ise şöyledir:

“*şimdi uykudan önce gece yarısından önce saat on ikiden önce bitmeli yazısı yoksa kalemi hançere dönüşecek bitmeli yazı bir an önce hançer bu keser bedeni*” (s.62).

Deniz bu ifadeleriyle külkedisi masalını akıllara getirir. Deniz kendisini bu masal dünyasındaki Külkedisine benzeterek hayallerinin koridorlarında özgürce dolaşmaktadır. Ancak gece on ikide bu masal bitecek ve gerçeğin korkunç yüzüyle karşı karşıya gelecektir. Bu yüzden yazısını bitirme zorunluluğu hisseder. Yoksa

kalemin hançere dönüşüp vücuduna saplanarak istenmeyen bir sonucun ortaya çıkabileceğini hissettirir.

Bir başka masal da Alaeddin'in sihirli lambası masalıdır: *“alaeddinin lambasından çıkar cin gibi bir bebek”* (s.146).

Alaeddin'in cini her şeyi yapmaya muktedirdir. Yoksulluk ve sefalet içindeki Alaeddin'i bu durumundan kurtarıp eşsiz bir zenginliğe, refaha ve mutluluğa kavuşturan bu cindir. Deniz'in doğurduğu bebek ile bu masalı ilişkilendirmesi, onun gerçek hayatındaki mutsuzluğunun ve yalnızlığının bu bebek tarafından giderildiğine, Deniz'in yaşama tutkusunun bu bebek olduğuna bir işarettir. Bebek, onun hayatında mutlu ve güzel olan tek varlıktır.

Nuh'un gemisi Deniz'in romanında gönderme yapılan başka bir hikayedir. *“artık uykunun kapısını kapar çocuğun üzerine öpücük tüy olur yavaşça iner yumuşak pembe beyaz mavi ayıcık tavşan köpek zürafa nuhun gemisidir biner gider çocuk köpüklü kaymaklı yumuşak tatlı beyaz taşar fazla gelir şefkat odalara”* (s.188).

Nuh'un gemisi bir anlamda Tanrı'nın şefkatidir. Yaratılış efsanesine göre Tanrı, insanoğluna ve yeryüzündeki bütün canlılara ceza vermek ister. Fakat Nuh, inanan biri olduğu için ona bir şans verir ve Nuh'a büyük bir gemi yapmasını, bütün hayvanlardan da birer çift almasını emreder. Efsanede öne çıkan şefkat duygusu Deniz'in satırlarında çocuğuna gösterdiği şefkatin bir ifadesi olur.

Karınca ile ağustos böceğinin hikayesi değinilen başka bir konudur. Bilindiği üzere masalda yaz boyunca saz çalıp şarkı söyleyen tembel ağustos böceğinin kışın yaşadığı zorluklarla yaz boyunca çalışıp çabalayan kışın da bu emeklerinin karşılığını alan karıncanın çalışkanlığı anlatılır. Deniz'in haftanın altıncı gününde değindiği bu masal şöyle ifade olunur: *“karıncalar harfler olup bedeninde gezinirler de sorulmaz mı ağustos böceğine sen ne yaptın yaz boyunca”* (s.227).

Deniz bugüne kadar yazdıklarının bir kritiğini yapar ve hayallerinde şehvet peşinde koşan, eğlenen, erkekleri peşinden koşturan kadını bu ağustos böceğine benzetir. Ağustos böceğinin uğradığı hezimetin benzeri bu kadının başına gelmiştir.

Deniz'in göndermede bulunduğu son hikaye ise yasak meyve hikyesidir. Bu hikayeye Deniz kendince şöyle bir yorum getirir:

“kutu kutu pense elmasını yerse adem boğazında kalır ve onun oğullarının her biri bu elmayı büyütür sonsuza kadar her nefeste oradadır elma yuvarlak kıkırdak bir şey yakışksız bir meyve” (s.260-261).

Deniz bu göndermesiyle şimdiye kadar anlattığı ayıp düşüncelerin, hissettiği günah duyguların, yaşadığı cinsel arzuların pişmanlığı içindedir ve bu yakışksız düşünce ve duyguların cezasını ödeyeceğini ima etmeye çalışmıştır.

4.7.5. Ayşe'nin Üslubu

Ayşe proje içinde bilimsel bir üslupla yazar. Bilimsel üslupla yazma nedeni akademisyen bir kimliğe sahip olmasıdır. Bu kimlik Ayşe'nin üslubunu büyük ölçüde etkilemiştir. Bu etkilerin başında romanı boyunca kendisinden üçüncü bir şahısmış gibi bahsetmesi gelir. Kendisini “o” şahsı ile ortaya koyması bir nevi kendini aradan çıkarmak istemesinden kaynaklanır. Sosyal bilimler alanında profesör olan Ayşe, bilimsellikten kaynaklanan bir nesnellığe sahiptir. Mesleği gereği bilimsel düşünen ve eylemlerini böyle ifade eden Ayşe doğal olarak kendi romanında da aynı çizgiden gitmiştir. Bu yüzden işin içine kendi duygu ve düşüncelerini katmamak için kendinden “o” diye bahsetmiş, öznel olmaktan kaçınarak nesnel olmaya çalışmıştır. Ayşe'nin nesnel bir üslupla yazması bilinçli bir tercihtir. O, nesnel olmakla kendini gizleyebileceğini böylece dikkatini tümüyle yapacağı işe vereceği düşünmüştür. Fakat bilimsellikten doğan bu nesnellik onun üslubunu sevimsiz ve sıkıcı bir hale getirmiştir. Kendisi de bu gerçeğin farkındadır: *“işte daha ilk paragrafta tökezlemeye başlamıştı. Kuru ve soğuk bir üslupla yazıyordu.”* (s.39).

Ayşe'nin bilimsel kimliği onu didaktik bir üsluba götürmüştür. Bu üslubun etkisiyle dili göndergesel işlevde kullanmış daha çok bilgi vermeyi önceleyen kuru, soğuk ve heyecansız bir roman yazmıştır. Bilimsel bir deneyi paylaşıyor muşçasına veya toplumsal bir araştırmanın verilerini kaydediyor muşçasına yazmaya çalışması Ayşe'yi aynı zamanda proje içinde bir araştırmacı konumuna sokar. Nitekim bu konuma uygun bir şekilde problemleri ortaya koyar, hipotezler kurar, sorular sorar, yargılarda bulunur ve bu yargılardan sonuçlar çıkarır. Romanlarına koyduğu

başlıklar bile onun bu yönüne vurgu yapar: “*Yırtıcının iktidarı* (s.39), *yalnızlık faktörü ve benlik kaynaşması* (s.70), *dişiliğin mistifikasyonu* (s.97).”

Ayşe'nin mesleğinden kaynaklanan ve şahsıyla bütünleşen bu üslubuna ilaveten öne çıkan diğer üslup özellikleri şöyledir:

Bir hafta boyunca yazdığı romanında Ayşe'nin birleşik zamanlı fiilleri bolca kullandığı görülür. Bu fiilleri çoğunlukla kendinden ve projeye ilgili düşüncelerinden, yazma yönteminden bahsederken kullanır. Birleşik zamanlı fiillerin temel görevinin fiile birden çok kip ve zaman anlamı kattığı düşünülürse Ayşe'nin neden böyle bir kullanımda bulunduğu daha iyi anlaşılır. Ayşe aynı anda birden çok zamanı bir arada yaşayan bir kişidir. Bir üniversitede öğretim üyesi olduğu için zaman konusunda ciddi sıkıntılar yaşamaktadır. Kendine zaman ayırabildiği öğle tatilleri ve ders araları onun yazma eylemine en çok odaklandığı zamanlardır. Ayşe bu kısıtlı zaman dilimi içerisinde geçmiş-şimdi-gelecek hatta geniş zamanı çoğu kez birlikte düşünmek zorunda kalır.

Ayşe'nin kullandığı birleşik zamanlı fiillerde başka bir ayrıntı daha gizlidir. O da Ayşe'nin duygu ve düşüncelerini ortaya koyarken kip ve zaman eklerine yüklediği anlamlardır. Bu anlamları şu şekilde tasnif edebiliriz:

| <u>Birleşik Zaman</u> | <u>Adet</u> | <u>Anlamı</u> |
|---|-------------|---------------------------------|
| Miş’li geçmiş zamanın hikayesi kesinliği | 2 | gerçekleşmemiş bir eylemin |
| Şimdiki zamanın rivayeti | 2 | bir durum bildirme |
| Geniş zamanın hikayesi | 19 | terk edilmiş bir alışkanlık |
| Şimdiki zamanın hikayesi | 39 | Şu anda gerçekleşen bir eylem |
| Şartın hikayesi | 1 | gerçekleşmemiş bir şart |
| Gelecek zamanın hikayesi | 12 | gerçekleşmemiş niyet |
| Gelecek zamanın şartı | 1 | gerçekleşecek bir eylemin şartı |
| Gerekliliğin hikayesi geçmiş | 3 | gerçekleşmemiş bir gerekliliğin |

Ayşe’nin üslubunda görülen bir diğer özellik de “-dır” ekinin fazlasıyla kullanılmasıdır. Roman boyunca toplam 370 kez bu eki kullanmıştır. Bunlardan 181 tanesini ekfiilin isimleri yüklem yapma göreviyle, 189 tanesini de bildirme eki

göreviyle kullanır. –dır eki isim ve isim soylu sözcüklere eklendiğinde cümlenin “genel ve sürekli” bir anlam kazanmasını sağlar. Çoğunlukla kesin bir yargıyı ve kuvvetli bir olasılığı ifade eder. Bu kullanım Ayşe’nin durumuyla büyük ölçüde uyuşur. Onun kullandığı bilimsel dil, –dır ekinin kullanımını da zorunlu kılar. Bilimsel bir yazıda aranacak en önemli özelliklerden biri de kesinliktir. Ayşe –dır ekini bu haliyle kullanarak kesinliğe, kesin bir yargıya ulaşmayı amaçlar.

–dır ekinin diğer bir görevi olan bildirme eki fonksiyonunu Ayşe üç şekilde kullanır. Bunlar:

1. duyulan geçmiş zamana getirilen –dır eki (mış+dır)
2. gelecek zamana getirilen –dır eki (-acak+dır)
3. şimdiki zaman anlamında –makta ekine getirilen –dır eki (makta+dır)

Banguoğlu bu her üç kullanımın “mutlaka” anlatımından “herhalde, muhtemelen, umulur, belki”¹³⁹ anlatımlarına kadar renkler taşıdığını söyler. M. Ergin ise –dır ekinin bu şekilde kullanımının cümleye “kuvvetlendirme ve ihtimal”¹⁴⁰ anlamları kattığını söyler. Ayşe –dır ekini kendi üslubuna uygun düşecek şekilde kesinlik anlamıyla kullanır. Onun hayat algısında ve yazılarında, söylemlerinde ihtimallere yer yoktur. Bu nedenle –dır ekini her halükarda cümlesine kesinlik anlamını verecek şekilde, bilinçli olarak kullanır.

¹³⁹ Tahsin Banguoğlu, Türkçenin Grameri, Türk Dil Kurumu Yay. Ankara, 1986. s.451.

¹⁴⁰ Muharrem ergin, Türk Dili, Bayrak Yay. İstanbul, 1998. s. 333.

Bilimsel bir dille yazan Ayşe bu dilin bir gereği olarak sözcükleri gerçek anlamlarında kullanmaya dikkat etmiş, mecaz anlamlı sözcüklere neredeyse hiç yer vermemiştir. Yine bu üsluba uygun olarak terim anlamlı sözcüklere de bolca yer vermiştir. Böylece Ayşe, hayatında gerçeklere ne derecede yer verdiğini, gerçekle ilgisi olmayan şeylerle çok da işi olmadığını ortaya koyar.

4.7.6. Akın'ın Üslubu

Akın proje içinde şiirsel bir üslupla yazar. Dil-anlatım ve teknik özellikleri şiirsel üslubun etkisiyle Akın'ı diğer altı kişiden ayırır. Akın dili şiirsel işleviyle kullanarak kendine özgü bir üslup yaratmış, dili bir bakıma yeniden kurmuştur. Bunu yaparken edebi sanatlardan, sözcüğün gerçek anlamından ziyade yan ve mecaz anlamlı kelimelerden, çağrışımlı sözcüklerden oluşturulmuş imgelerden yararlanmıştır. Bütün bu unsurlara ilaveten yazdıklarının biçimsel olarak serbest şiiri andırır olması onun üslubunun ayırıcı bir vasfını ortaya koymaktadır.

Akın'ın romanında kullandığı bu üslup onun adeta bir aynası niteliğindedir. Akın böyle bir üslup oluşturmakla hayatındaki bazı ayrıntılara dikkat çeker. Romanındaki satırların uzunluklarının birbirinden tamamen farklı olması – kimi çok kısa kimi çok uzun – satırlar arasındaki kopukluk, dağınıklık aynı zamanda Akın'ın hayatındaki dağınıklığa, kopukluğa bir işarettir:

“Aşkı kovaladığını düşünen ne kadar çok genç vardı.

Biriydim.

Her an boşluktan savrulurak boy atan yeşil.

Arkama dönsem: çocukluk.” (s.44).

Akın, hayatının bir döneminde, gençliğinde, bir düzen adamı olmasına rağmen düzene karşıymış gibi bir duruş sergilemiştir. Bu duruşun en büyük sebebi o zamanlar aşık olduğu ve romanının izleksel kurgusunu oluşturan kız Süsen'dir. Süsen, mevcut düzene karşı bir oluşum içine girmiş, anarşist bir tavır sergilemiştir. Dolayısıyla ona aşık olan Akın da Süsen için, Süsen'e daha yakın olmak için düzen karşıtıymış gibi davranmaya çalışmış, hayatının akış yönünü başka bir tarafa çevirerek hayatında inişler ve çıkışlar yaşamıştır. Akın'ın satırları arasındaki bu dağınıklık, tek düzen olmayan bu biçim onun bu yönüne vurgu yapar: *“Kavgaya karıştım, oysa karşıydım.” (s.44).* diyerek bu durumu açıkça ifade eder.

Bazen ikinci satıra kayacak kadar uzun bir yapıya sahip olan cümleler uzunca bir açıklamanın, lafın sonunu getirmenin bir ifadesi olurken tek bir sözcükten oluşan cümleler sessiz bir yok oluşun, ruhsal bir çöküşün, eksik kalmış bir tarafının yükselen sesi olur. Toplam 52 tek sözcükten oluşan bu cümleler kısalıklarıyla ve yanlarına başka bir kelime almamalarıyla daha net, daha güçlü bir etkinin ifadesini oluşturur. Bu kelimeler başlıca şunlardır:

*“Ben/Biriydim/Bekledi(44)/Gölge(45)/Emindim(76)/Gençtim(77)/Biz/Kimdik
?/Tehlikeliymiş/Diyorum(78)/Gerçekçi/Düzeysizdik(79)/Soğuktur/Ev/Boş/Karanlık(8
0)/Olmadı(117)/Bulantı/Olmalıydı(118)/Gülmüştük(119)/Dinlemiyordum/Kararlıydı
m/Sarsıntılar/Sesler/Görüntüler/Ben(120)/Buradayım/Buradayım(158)/Hatırla/Ansız
ın/Apansız/Birdenbire/Çıkarmak(159)/Dinç(160)/Yalan/Arama/Arama/Yanlı(161)/Y*

*anlış/Yanlış/Ev/Sessiz/Boşluk/Unutmayınız(162)/Ruh(179)/Sen(180)/Boşuna/Boşluğu
na(181)/Yazıldı/Büyüyememektir(215)/Ev(217)/Taşlaşmış(218).”*

Akın’ın kullandığı sözcüklerin çoğu mecaz bir anlama sahiptir. Bu mecazilik sözcüğün gerçek anlamdan uzaklığını, hakikatin zıddını gösterirken bir yandan da Akın’ın hayatındaki yalanlara, sahteliklere bir gönderme niteliğinde olur. Kendisi de bu durumu bizzat ortaya koyar:

“Mecazi bir olay, deyip üzerinde durmadım, yanmadım geçmişe. (s.45).

Bir hayali ısırığımı fark etmedim.

Gençtim.

Dedim ya, mecazdı her şey.” (s.77).

Akın’ın üslubunda dikkat çeken son ayrıntı noktalama işaretlerinin, imlânın kurallarına uygun bir şekilde kullanılmasıdır. Daha önce Akın’ın gerçekte öyle olmadığı halde düzen karşıtıymış gibi davrandığını söylemiştik. Bunun nedeni de Süsen’di. Fakat anlattıklarının çoğuna kendisi bile inanmayan Akın gerçekte mevcut ortamların alışılmış bir insan tipidir. Kendi sınırlarının dışına çıkmayan, kendi kurulu düzeni içinde nizama uygun bir şekilde yaşayan biridir. Noktalama işaretlerini ve imlayı böylesine uygun biçimde kullanması onun bu yönünü ön plana çıkarır:

“Şehrin haritasına uygun adım yürüyorum.

Kırmızı çarpıyla yerim belli.

Buradayım.” (158).

“Gardıropta takım elbise, kravat, gömlek.

Orta kademe, beyaz yakalı, ücretli bir yaşam sürüyorum emniyet şeridinde.”

(s.160).

Akın kullandığı bu ifadelerle belli başlı olan hayatının bir özetini yapmıştır.

4.7.7. Erol'un Üslubu

Erol, proje içinde projenin mimarı olan yazarın eleştirel düşünce yönünü temsil eden biridir. Bir bakıma proje yazarının bir yansımasıdır. Eleştirilerinin ağırlık merkezi ise edebiyattır. Erol'un hem yazarı temsil etmesi hem de edebiyat hakkında söylemlerde bulunması entelektüel bir üslubun oluşmasını sağlar. Bu nedenle Erol'un üslubunun ayırıcı vasfı bu entelektüelliktir. Entelektüel üslubun etkisiyle Erol'un sürekli olarak aforizmalarda bulunduğu görülür:

“Evrim henüz tamamlanmış bir süreç değil. Maymundan yazara olan mesafe yazardan insana olandan çok daha kısa.” (s.52).

Erol'un içinden geldiği gibi samimi bir üslupla konuşması onun karşısında onu dinleyen birilerinin varlığını hissettirir. Tartışmacı anlatım biçimini andıran bu üslupta Erol, başaramamış birinin acılı sözleriyle konuşur. Bir bakıma içini karşısındakine döker. Bu iç döküşte yarı sitemkâr yarı kızgın bir üslup öne çıkar:

“Senin için kolay olanın bir başkası için zor hatta imkansız olabileceğini hiç düşünemiyorsun. Evet, biraz kızgınım. (...) Bilmiyorsun, bilemezsin tabii. Senin ilk kitabın çıktığında çoktan kopmuştuk.” (s.48-49).

Erol’un üslubunu şekillendiren en önemli etken içinde bulunduğu ruhsal durumdur. Hayat şartları karşısında istemediği şeyler yaşayan Erol, psikolojisi bozulmuş bir kişinin üslubunu takınır. Bu psikolojik buhran Erol’u ister istemez santimental bir havanın içine sokmuştur. Gerçekte onun bütün kızgınlıklarının da kırgınlıklarının da kaynağı bu duygusallıktan gelen aşırı hassasiyettir:

“Bu da gelecekmış başıma, ancak düzeysiz melodramlara yakışacak cümleler kurmak da varmış kaderde.(...) Seni kişisel hayat hikayemin dramatik sahneleriyle üzecek değilim. (...) O yüzden hayatımın duvarları hep nemliydi, gözlerim hep yaşlı. (Bat dünya bat!) Kendi halime acıyorum.” (s.49-51).

Erol’un kendi şahsıyla şekillenen bu üslubunun dışında tasviri olarak da bazı üslup özellikleri taşıdığı söylenebilir. Onun bu tip üslubunu dört başlıkta incelemek mümkündür:

1. Birleşik zamanlı fiillerin kullanılması:

Erol birleşik zamanlı fiil çekiminde daha çok hikaye birleşik zamanı tercih etmiştir. Aslında bu, bir tercihten ziyade bir zorunluluktur. Çünkü Erol’un üslubu şimdiki zaman ile geçmiş zaman arasında gidip gelmektedir. Bu gidiş geliş

istikamet çoğunlukla geçmişe doğrudur. Hatta onun çarşamba gününden itibaren anlattığı hikayenin kurgusu bile tamamen geçmiş zamana aittir. Ancak bu geçmiş zamanı şekillendirenin de şimdiki zaman olduğu unutulmamalıdır. Dolayısıyla şimdinin penceresinden geçmişe bakan Erol hikaye edilen birleşik zamanı kullanır. Erol, bu zaman kipini daha çok ortak bir geçmişi olan projeci yazarla kendince diyaloga geçtiği bölümlerde kullanır. Bu birleşik zaman kip eki ile ifade etmek istediği asıl duygu ve düşünce hesaplaşmadır. Bu hesaplaşmanın içinde pişmanlık, karamsarlık, umutsuzluk gibi birçok duyguya yer verir.

Erol'un kullandığı şekliyle hikaye edilen birleşik zamana semantik açıdan bakılacak olunursa, geçmişte sürekliliği olan bir eylemin, davranışın artık yapılmadığı, terk edildiği anlaşılır. Bir zamanlar aynı amacı taşıyan, aynı idealleri olan yazar dostu ile ayrılmış olan yollarını, terk edilmiş olan dostluklarını bu kip ile ifade etmiştir.

1. di'li geçmiş zaman kip ekinin kullanılması:

Erol'un üslubunda öne çıkan bir özellik de di'li geçmiş zaman kipinin fazlaca kullanılmasıdır. Erol'un bu eki çokça kullanması onun bir türlü geçmiş zamanın içinden çıkamadığını gösterir. Öyle ki Erol, karısının ölümünden sonra bile bu gerçeğe yüzleşmek istemediği için, onsuz şimdiki, gelecek ve geniş bir zamanı düşünemediği için kendisini geçmiş zamanın içinde yaşanan bir kurgunun başkahramanı yapar. Bir anlamda zamanı geriye döndürür ve orada yaşar.

2. Birinci tekil şahıs ekinin kullanılması:

Erol'un romanında anlatılanlar "ben" şahsının etrafında kurgulanır. Erol, kendi romanında anlatıcının bizzat kendisidir. Birinci tekil şahıs ekinin bir özelliği olarak denebilir ki Erol, kendi iç dünyasında yaşayan, yalnız biridir. Onun bu duygusu romanının izleksel kurgusunu da bu şahsın etrafında geliştirmesine sebep olur.

4. Eksilteli cümlelerin kullanılması:

Bir cümle içinde yüklem , bütün bir cümlenin anlamını, ağırlığını taşıyan temel ögedir. Yüklem olmazsa yargı da olmaz, söylenen söz hedefine tam olarak ulaşamaz.

Erol'un romanında eksilteli cümlelere yer verildiği görülür. Bunu iki şekilde yorumlamak mümkündür. Birincisi eksilteli cümleler, Erol'un hayatındaki eksiklikleri ifade eder. Yarım kalmışlık, yarım bırakılmışlık, olmamış hayaller...eksilteli cümlelerin eksik olan kısımlarıdır:

"Gerçekten de insanın gözünü karartacak kadar önemli bir şeyden...Ve o kitap yazıldıktan sonra artık başka bir kitabın yazılmasına gerek kalmayacağı bir dönemden, 'büyük kitap' döneminden...Belki on beş yirmi yıl önce olsaydı..." (s.53-54).

Erol eksilteli cümleyi kendi kafasından kurguladığı hikayesini anlatırken de bolca kullanır. Fakat buradaki kullanımın amacı biraz daha farklıdır. Erol bu kullanımda

söylenmek istenip de bir türlü söylenemeyen durumlarda veya iki kişi ile girdiği diyalogların sonuçsuz kaldığı durumlarda kullanır:

“Ne iş yapıyorsunuz? Biz...Neden erkekler hep böyle...(s.140).

Biz de size bakındık ama...(s.144).

Yani fiziksel olarak yoksun ama...(s.254).”

Erol romanını yine diğer altı kişiden farklı olarak üst kurmaca yoluyla yazmıştır. Üst kurmaca yöntemi Erol’un üslup açısından bir farkını ortaya koyar. Üst kurmaca metinlerinde gerçekçi bir kurguya, başı sonu belli, bir vakaya, düzenli aralıklarla ilerleyen bir zamana, belli bir mekâna rastlanmaz. Bundan dolayı *“üst kurmaca roman yazarları, gerçeklikten uzaklaşıp kurgusal biçimleri yeniden inceleyerek, insanın dünya ile ilişkisinin nasıl şekillendiğini, bu ilişkiyi kolaylaştıracak ve düzenleyecek kurgusal sistemleri nasıl yarattığını anlamaya ve anlatmaya çalışırlar.”*¹⁴¹ Gerçek bir dünyanın içindeki hayat ile alışverişinde bazı sıkıntılar yaşamış olan Erol, kendisinin dünya ile ilişkisinin nasıl şekillendiğini anlatmak amacıyla kendi romanını yeniden ve kafasına göre kurgulayarak yazar.

Erol bu anlatısını kendisinin de bir roman kahramanı olduğunu yok sayarak üst kurmaca düzleminde kaleme alır. Onu böyle davranmaya iten neden gerçeğe, gerçekliğe olan tepkisidir. Bir zamanlar aynı hayalleri paylaştığı dostunun bir gün bu hayali gerçekleştirip yazar olması, kendisinin ise çok istemesine rağmen yazar olamayıp vasat bir okuyucu olarak kalması onda hayal kırıklıklarıyla birlikte bir

¹⁴¹ Ayşen Karabostan, Graham Swift’in Waterland, David Lodge’un Small World ve Martin Amis’in London Fields adlı Romanlarında Üstkurmaca Tekniğinin İncelenmesi, Ankara Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü İngiliz Dili ve Edebiyatı Anabilim dalı, Ankara 2006. s. 4.

tepki yaratır. Korkular, hayaller, beklentiler, ihtiyaçlar, yaşam mücadelesi, karısının kaybı bu tepkiyi besleyen gizil güçler olur.

Yaşadığı olayların da etkisiyle edebiyatı sürekli sorgulayan ve en sonunda edebiyata olan inancını yitiren Erol, yaşadığı dünyanın gerçekliğini sorgulayan bir roman kurgusu yaratır. Bu kurgu içinde gerçek-hayal-rüya-halüsinasyon-kabus her şey birbirine karışır. Bütün bu karmaşıklığın arasında Erol, hikaye içinde hikaye anlatarak ilerler. Böylece hayatı boyunca yazamadığı romanını birbiri ardınca gerçekleştiren gizemli olaylarla, imalı sözlerle, bir duruma, kişiye veya olaya yaptığı göndermelerle kurgular. Bu kurgu içinde Erol'un metaforik bir söylem geliştirdiği de dikkat çeker. Romanının başından sonuna kadar rol alan iki kahramanın ismi bu metaforik söyleme bir örnektir. Azize ve Melek adını verdiği bu kahramanlar fiziksel varlıklarından ziyade hayali varlıklar olarak kurguda yer alırlar. Azize ve Melek'in bir anda ortaya çıkıp bir anda ortadan kaybolmaları, gizemli halleri onların gerçekte var olmadığı izlenimi uyandırır. Üstelik Erol da bunu destekleyen cümleler kurar:

“Onlara gerçekten dokunuyor muydum? Bir insana temas etmek böyle bir şey olamazdı...Sanki ellerimden tutmuş beni bilmediğim bir aleme yükseltiyorlardı. ‘Siz gerçekten melek misiniz?’ “ (s.144-145).

Erol'un romanı kurgu bakımından çok katmanlı bir yapı arz ettiği gibi kullanmış olduğu dil de bu çok katmanlı yapıya uyum sağlar. Erol'un böyle iç içe geçmiş karmaşık kurgularla kendi romanını oluşturmasının temelinde kendi hayatındaki

karışıklıkla sonsuz bir keder içinde olması yatar. Metnin karmaşıklığı gerçekte Erol'un aklının karmaşıklığının bir ifadesidir.

“Ben karısını kaybettiğinden beri akli gelip giden biri olarak geçmiş güzel günleri düşünmek üzere bir hastaneye yatacağım.” (s.253).

Erol'un üslubuyla ilgili olarak son olarak onun kullandığı “alıntı” tekniğinden söz etmek gerekir. Alıntılama, Erol'u diğer roman kişilerinden ayıran bir özelliktir. Her gün yazdığı romanının başına farklı yazarların eserlerinden seçilmiş pasajlar koyar. Bu pasajların her biri o günkü yazacağı romanın izleksel kurgusu hakkında bir ipucu verirken aynı zamanda yazara da edebiyatla mesajlar vermeye çalışır.

SONUÇ

Yirminci yüzyıla kadar verilen yazınsal ürünlerin özellikle de roman ve hikayenin mimetik bir anlayışla yazıldığı, okuruna başı sonu belli hikayeler anlatarak anlatılan hikayeye ilgili okurun kafasında hiçbir soru işaretinin bırakılmadığı, her yönüyle okuruna anlama rahatlığı sağladığı görülür. Yirminci yüzyıla gelindiğinde ise işler değişir. Bilim ve teknolojideki gelişmeler hayatın her alanında bir değişimin yaşanmasına neden olur. Her şeyin hızla değiştiği bu yeni dünyanın içinde insanoğlunun doğaya, etrafındaki varlıklara tahakküm eden gücü de sarsılmıştır. Yaşanan bu gelişmelerin sonucunda insan, kendisi başta olmak üzere etrafındaki varlıklara karşı yabancılaşmaya başlamıştır.

Sosyal, siyasal, kültürel, ekonomik yönlerden yaşanan bu değişimlerden sanat da nasibini almıştır. Genel anlamda sanat özel anlamda edebiyat alanında yaşanan değişimler yeni bir yazın anlayışının doğmasına da vesile olmuştur. Yeni bir sanat algısının yaratıldığı bu dünya içinde deneysel yazın da kendini göstermeye başlamıştır.

Yirminci yüzyılın başlarında ortaya çıkan modernizm, postmodernizm, avangardizm ve sürrealizm akımları deneysel yazının doğmasına ortam hazırlayan akımlar olarak görülür. Deneyselliğin bu akımlarla doğrudan bir ilişkisi olmamakla birlikte deneysel in ortaya çıkma gerekçesini hazırlayan koşulları, mantığı ve felsefesi deneysel edebiyat ile bahsi geçen akımların ortaklığını aynı payda altında birleştirir.

Deneysel edebiyatı besleyen akımların başında avangardizm gelir. Mevcut birikimlere, yerleşik inançlara karşı bir başkaldırı şeklinde ortaya çıkan bu akımın başlıca amacı geleneği yıkmak ve yerine yeni olanı getirmektir. Bu bağlamda avangardizm yenilikçi ve devrimci bir akım olarak kendini gösterir. Avangardın bu özelliklerine bakılarak deneysel edebiyatla ortak bir yanının olduğunu söylemek mümkündür. Deneysel edebiyat da özünde eskiye karşı cephe almayı, yeni düşünceleri yeni biçimlerle anlatmayı taşır.

Avangard sanatın ortaya çıkmasında etkili olan Sürrealizm akımı da deneysel edebiyatın beslendiği veya etkilendiği bir diğer kaynaktır. Geleneksel sanat anlayışına karşı çıkararak yeni bir sanat anlayışını önceleyen bu akım, kullandığı yöntem itibariyle deneysel olana bağlanır. Sürrealistlerin insanın asıl gerçekliğinin en saf en doğal haliyle bilinçaltında saklı olduğu düşüncesinden hareketle Freud'un psikanaliz yöntemini kullanarak orada saklı duran gerçekleri açığa çıkarma çalışmaları, onları sonucu bilinmeyen bir deneye götürür. Deneklerini suni uyku olan hipnotizma yöntemiyle uyutarak konuşurmaya, yazı yazdırtmaya ve resim yaptırtmaya çalışan sürrealistler, yapmış oldukları çalışmalarıyla ve sanat anlayışlarıyla zaten kendiliğinden bir deneysellik ortaya koymuşlar ve bu deneyleriyle bilinmeyenin peşinden gitmişlerdir.

Deneysel edebiyatı besleyen bir diğer akım postmodernizmdir. Modernizmin bir sonraki aşaması olan ve "modernizm sonrası" anlamına gelen postmodernizmin deneysellikle olan ilişkisi alımlama kuramı çerçevesinde değerlendirilir. 1960'ların sonlarında ortaya çıkan alımlama kuramı/estetigi okuru doğrudan merkeze alır.

Yazılı bir metin karşısında okurun bilgisi, donanımı, algısı, yorumu okuru metnin içine dahil ederek onu okuma süreci boyunca aktif bir halde tutar. Alımlama estetiği çevresinde okur, yazarın bıraktığı boşlukları doldurmaya, metinden yeni anlamlar üretmeye çalışarak kendini metnin içine dahil eder ve eserin yaratılış sürecine katkıda bulunmuş olur. Böylece metnin anlamı okuyucunun da katkılarıyla, başka bir deyişle metin ile okur arasında kurulan ortak bir bağ ile açığa çıkar. Her okurun aynı metinden farklı anlamlar çıkarması, her metni kendi anlayışına göre yorumlaması yaratıcılığın bir ifadesi olarak deneysel bağlamda değerlendirilir.

Deneysel edebiyat mevcut düzene, kuralcılığa ve kalıplara, sıradanlığa, alışlagelmiş yerleşik inançlara, gelenekselliğe karşı eleştirel bir tavır takınırken aynı zamanda sonucu bilinmeyen bir yolda ilerler. Neticede deney bir gerçeği açığa çıkarmak, bir varsayımı kanıtlamak amacıyla yapılan bir dizi işlemden oluşur. Bu işlemde deneye tâbi tutulan nesnenin istenilen sonucu vermeme gibi bir ihtimali de vardır. Bu durumda deney geçerliliğini yitirmiş olur. Bu nedenle deneysel olan ürünlerin yedeğinde her zaman böyle bir riskin var olabileceği unutulmamalıdır.

Deneysel işlere ağırlık veren ve temelde edebiyat ile matematiği aynı çatı altında birleştirerek yazının sınırlarını zorlayan OULIPO grubu, deneysel edebiyatı müstakil bir tür biçiminde ele almıştır. Fransa'da 1960'lı yıllarda Ouvroir de Litterature Potentielle kelimelerinin kısaltılmasından oluşan ve "Potansiyel Edebiyat İşçiliği" anlamına gelen bu grup üyelerinin çoğu matematikçi ve edebiyatçılardan oluşur. Grubun temellerini matematikçi ve dilbilimci olan Raymond Queneau ile kimya mühendisi ve matematikçi arkadaşı olan François Le Lionnais atmıştır.

Edebiyat ve matematiği ortak bir paydada birleştirme dűřüncesinden yola çıkan bu yeni oluşumun temsilcileri edebiyata deneysellik bağlamında yeni açılımlar getirmiştir. Edebiyatı matematik, felsefe, mantık, tarih gibi disiplinlerden biçimler, veriler olarak genişletmeye çalışan, edebiyat ile diğer bilimler arasında yapılan alişveriş sonucunda ortaya nelerin çıkabileceğini merak eden OULİPO üyeleri, dilin ifade gücünü, yapısını zorlayarak kelimeleri hecelere ayırmışlar, hecelerle oynayarak bazı harfleri atmışlar, bazı kelimeleri ters yüz ederek yeni kelimeler türetmişlerdir.

Avrupa'dan sonra Türk edebiyatında roman, şiir ve öykü alanında deneysel çalışmalara yer verildiği görülür. İlk avangard hareketler Türk edebiyatında roman alanında 1970'li yıllarda ortaya çıkar. Fakat bundan önce şiir alanında adına doğrudan avangard ya da deneysel denmese de divan edebiyatında deneysel nitelikli eserlerin verildiği görülür. Dursun Ali Tökel “Deneysel Edebiyat Yönüyle Divan şiiri” adlı yapıtıyla divan şiirini bu bağlamda incelemiştir. Tökel yapmış olduğu bu çalışma sonucunda, divan şairlerinin bugünkü deneyselcilerin bile aklının alamayacağı deneyler yaptıklarını ifade eder. Tökel; Lipogram, Palindrom, Pangram, Anagram, Liponomi yöntemlerinin yanı sıra divan şiirinde birçok deneysel tarzda yazılmış şiir örneklerini ele alarak Türk şiirinde deneyselliğin tarihçesini oldukça eski dönemlere kadar götürür.

Romanını inceleme konusu yaptığımız Murat Gülsoy, Türk edebiyatında deneyselliğin sınırlarını zorlayan sanatçılardan biridir. Sanatçının yazmış olduğu İstanbul'da Bir Merhamet Haftası adlı romanı da onun deneysel tarzda kaleme aldığı bir eseridir. Yazar bu romanını Alman gerçeküstücü ressam olan Max Ernst'ün “Bir

Merhamet Haftası” (Une Semaine de Bonte) adlı kolaj romanından esinlenerek yazmıştır. Ernst’ün Haftanın yedi gününe yaydığı ve her bir gün için ayrı bir temayı işlediği, genellikle cinayet, felaket, güç gibi temalar üzerine yoğunlaştığı bu soyut resimler, Gülsoy’un romanında da benzer bir şekilde karşımıza çıkar. Ernst’ün bu resimlerini garip bulan yazar bunların, anlamını kolay kolay çözemediğimiz hikayeler anlattığını bunu da klasik anlamda yapmadığını, yeni bir dil yaratarak insanın bilinçdışıyla doğrudan bir ilişki kurduğunu ve her birinin anlatılması zor rüya sahnelerine benzediğini söyler. Bu resimlerle ilgili hep bir şeyler yapmayı düşünen yazar resimlere bakarken “başkaları bu resimlere baksa ne düşünür acaba?” sorusunu sorduğunu ve İstanbul’da Bir Merhamet Haftası romanının da bu sorudan doğduğunu belirtir.

İstanbul’da Bir Merhamet Haftası romanındaki kişiler Murat Gülsoy’un öykü ya da roman kurgusu içinde yaratılmayıp tamamen yazarın zihninde yaratılarak ortaya çıkarılan karakterlerden oluşur. Bu karakterler romanın varlığı içinde romana hizmet etmek için var olmayıp gerçek insanlar gibi kendi hayatları için varlık gösterirler. Her bir kişi resimlere bakıp kendi duygu ve düşünce dünyalarının derinliklerinde gizli kalmış taraflarını ortaya koyar. Bu yüzden resimlerle kişilerin bilinçaltındakiler arasında doğrudan bir ilişki söz konusudur. Ancak burada ilginç olan bir nokta vardır, o da kişilerin yapmış olduğu yorumların resimlerdeki görüntülerle çok da alakalı olmamasıdır. Karakterlerden sadece Ayşe resimleri hakkıyla yorumlar, ancak o da her resim yorumundan sonra kişisel hayatıyla ilgili detayları anlatmaktan geri duramaz. Ayşe’nin dışında diğer karakterler resimleri

kendi bilinçaltının yönlendirmesine göre yorumlar. Bu durumda resimler, karakterlerin iç dünyalarına tutulmuş bir ayna vazifesi görür.

Romanda kullanılan resimler gerçeküstü ve soyut bir özellikte olmasına karşın roman karakterlerinin hepsi de yaşanan hayatın bizzat içinde olan kanlı canlı gerçek kişilerdir. Buraya kadar her şey normaldir. Ancak kişilerin resimleri gördükten sonra akıllarından geçenler, hatırladıkları, unuttukları, üzüntüleri, kırgınlıkları noktasında yazarın asıl amacı olan işin deneysellik boyutu ortaya çıkar. Gülsoy bu durumu şöyle ifade eder: *“sanat yapıtıyla karşılaşmak, özellikle de naif diyebileceğimiz kişilerin karşılaşması bence çok önemli. Sanat yapıtının doğrudan doğruya kişi üzerinde yarattığı etkinin gerçekliğine, samimiyetine inanıyorum. Geliştirici, dönüştürücü, farklılaştırıcı, çoğaltıcı bir etkisi olduğunu düşünüyorum. Elbette sanat yapıtı izleyicinin bakışıyla tamamlanıyor ama öte yandan izleyici de kendi alımlama sürecinin sonunda başka bir duruma geçiyor.”*¹⁴² Bu noktadan sonra yazarın amacı doğrultusunda deneyi gerçekleştirmeye başlar. Bir sanat eseri olan resimler karşısında yedi roman karakteri kendi duygu ve düşünceleri doğrultusunda resimleri yorumlar. Resmin yorumunun hiç yapılmadığı, tamamen karakterin anılarını anlattığı durumlarda bile resmin dolaylı bir etkisi görülür. Resimler vasıtasıyla roman kahramanları kendi hikayelerini kurgulayıp kendi romanlarını yazarlar. Böyle bir yazma süreci doğal olarak birbirinden farklı bakış açısı, mekan, dil ve üslûp yaratırken birbirinden farklı yedi kişi de yedi farklı romanın, yedi günün yazarı olur.

¹⁴² Erdem Öztop, Murat Gülsoy ile Söyleşi (Hürriyet Gösteri)
<https://muratgulsoy.files.wordpress.com>

İstanbul'da Bir Merhamet Haftası iç içe geçmiş iki roman olarak da düşünülebilir. Yazar Gülsoy'un romanı ve onun yarattığı kurmaca karakterlerinin resimlere bakıp yazdıklarından oluşan romanlar. Resimlerin gönderildiği bu yedi kişi kendi anlatı dünyaları içinde romanın yazarı konumunda buldukları gibi onları bu yazma eylemine dahil eden projeci yazar da genel olarak romanın yazarı konumunda bulunur. Dolayısıyla roman, sekiz yazar tarafından oluşturulmuş izlenimi uyandırır. Projeci yazarın amacı, resimlerin yedi kişi üzerinde neleri çağrıştırdığını, onları hangi dünyalara götürdüğünü, dahası onların bilinçaltına girerek o dünya içinde nelerin olup bittiğini öğrenme isteğidir. Nasıl ki bir resim sergisine giden insanlar, aynı resme baktıkları halde birbirinden farklı duygu ve düşünce dünyalarının içine dalarsa bu yedi kişi de birbirinden farklı âlemlere yolculuğa çıkar. Romanın belki de en önemli kilit noktası buradadır: Yedi kişinin, aynı resme baktıkları halde birbirinden tamamen farklı olan yedi yorumu.

İstanbul'da Bir Merhamet Haftası, yaşadığımız dünyanın farklılığına, karmaşıklığına, kalabalıkların içinde çoğalan yalnızlığımıza atfen yazılmış olup, farklı kişilerin farklı bakış açılarından, farklı üsluplarından, farklı mekanlarından kendi dünyamızda nelerin olup bittiğini görmeye ya da kendi dünyamızı keşfe davet eden bir romandır. Gerek kurgusuyla gerekse tekniğiyle alışageldiğimiz romanlardan ayrılan bu eser, deneysel roman türünün başarılı örneklerinden biri olmuştur.

KAYNAKLAR

1- MURAT GÜLSOY'UN KENDİ KİTAPLARI

GÜLSOY, Murat; **İstanbul'da Bir Merhamet Haftası**, Can Yay. İstanbul, 2013.

GÜLSOY, Murat; **Büyübozumu: Yaratıcı Yazarlık**, Can Yay. İstanbul, 2013.

2- SÖZLÜKLER

DOĞAN, Mehmet; **Doğan Büyük Türkçe Sözlük**, Vadi Yay. Ankara, 2003.

Türk Dilinin Etimoloji Sözlüğü, Sosyal Yay. İstanbul, 2004.

3- KİTAPLAR

AKTAŞ, Şerif; **Roman Sanatı ve Roman İncelemesine Giriş**, Akçağ Yay. Ankara, 1998.

BERK, İlhan; **Galile Denizi**, Adam Yay. İstanbul, 1982.

BUĞRA, Hatice, Bilen; **Cumhuriyet Döneminde Resim-Edebiyat İlişkisi**, Ötüken Yay. İstanbul, 2000.

ÇELEBİ, Asaf, Halet; **Bütün Şiirleri**, Yapı Kredi Yay. İstanbul, 2001

ELLUL, Jacques; **Sözün Düşüşü**, Çev. Hüsamettin Arslan, Paradigma Yay. İstanbul, 2012.

ECEVİT, Yıldız; **Türk Romanında Postmodernist Açılımlar**, İletişim Yay. İstanbul, 2014.

GÖZLER, H. Fethi; **Avrupa'da ve Bizde Yazar ve Eserleriyle Edebiyat Akımları Yardımcısı 3**, Damla Yay. İstanbul, 1976.

HİKMET, Nazım; **Seçme Şiirler**, Adam Yay. İstanbul, 2000.

KIZILER Funda; **Moderniteden Postmoderniteye Kavramsal Bir Yolculuk**, Salkımsöğüt Yay. Konya, 2006.

KOLCU, Ali, İhsan; **Edebiyat Kuramları Tanım-Tenkit-Tahlil**, Salkımsöğüt Yay. Erzurum, 2011.

MORAN, Berna; **Edebiyat Kuramları ve Eleştiri**, İletişim Yay. İstanbul, 2013.

PARLA, Jale; **Don Kişot'tan Bugüne Roman**, İletişim Yay. İstanbul, 2013.

STEVICK, Philip; **Roman Teorisi**, Çev. Sevim Kantarcıoğlu, Akçağ Yay. Ankara, 2010.

TEKİN, Mehmet; **Roman Sanatı Romanın Unsurları 1**, Ötüken Yay. İstanbul, 2012.

TÖKEL, Dursun, Ali; **Deneysel Edebiyat Yönüyle Divan Şiiri**, Hece Yay. Ankara, 2010.

4- DERGİLER

BOZKURT, Ahmet, “Sözü Askıya Alan Şiir: Sinema”, **Le Poète Travaille Dergisi**, Erzincan, Sayı: 9, Mart 2004.

ERDEN, Aysu, “Çağdaş Türk Öyküsünde Deneysellik, Yaratıcılık, Yeni Arayışlar ve Yönelimler” **AdamÖykü Dergisi**, Adam Yay. İstanbul, Sayı 35, Temmuz-Ağustos 2001

İHSANOĞLU, Gökdemir,” “OULİPO: Yaratıcılığın Sınırlandırmayla İmtihani”, **Kırtıl Dergisi**, İstanbul, Sayı: 1, Ekim-Kasım 2012.

JOUET, Jacques, “Queneau Soyundan Bir Aile”, **Kitaplık Dergisi**, Yapı Kredi Yay. İstanbul, Sayı: 89, Aralık 2005.

KATUE, Kitasono “Plastik Şiir İçin Manifesto”, Çev. Ayşegül Tözören, **Karagöz Dergisi**, Ankara, Sayı: 5, Kasım-Aralık 2008.

KOZAN, Ali, “Somut/Görsel Şiir Hareketine Bakış”, **Hece Dergisi**, Ankara, Sayı: 141, Eylül 2008.

MAGNE, Bernard, “Perec ve OuLiPo”, **Kitaplık Dergisi**, Yapı Kredi Yay. İstanbul, Sayı: 89, Aralık 2005.

METİN, Ali, “Şiirimizdeki Bakışsımsız Şiirlemeler: Dilin Gariplikleri”, **Hece Dergisi**, Ankara, Sayı: 141, Eylül 2008.

ÖZEN, Saadet, “OuLiPo’cular, Ou, Li ve Po’yu İleri Götürmek İçin Çalışırlar”, **Kitaplık Dergisi**, Yapı Kredi Yay. İstanbul, Sayı: 89, Aralık 2005.

SAĞLIK, Şaban, “Roman ve Öykümüzde Atlama Taşları Türk Roman ve Öyküsünde Deneysel-Somut Çalışmalar”, **Hece Dergisi**, Ankara, Sayı: 141, Eylül 2008.

SEZGENER, Anita, “Gidiş Dönüşle Kısıtlandırılmış Bir İnceleme İçin iyi Niyetli Kalkışım”, **Sıcak Nal Dergisi**, İstanbul, Sayı: 8, Mayıs-Haziran 2011.

ŞEN, Merve, “Sınırsızlığa Sınırlı Bir Yolculuk”, **Kırtıpil Dergisi**, İstanbul, Sayı: 1, Ekim-Kasım 2012.

ŞENTÜRK, Levent, “Madde Madde OuLiPo”, **Kitaplık Dergisi**, Yapı Kredi Yay. İstanbul, Sayı: 60, Nisan 2003.

TOSUN, Necip, “Avangard, Yeni ve Deneysel”, **Hece Dergisi**, Ankara, Sayı: 141, Eylül 2008.

TURAN, Güven; “Olanla Yetinmeyenler”, **Kitaplık Dergisi**, Yapı Kredi Yay. İstanbul, Sayı: 60, Nisan 2003.

TÜRKER, Elif; “Deneysel Edebiyat Yanılımı”, **Birikim Dergisi**, İstanbul, Sayı: 219, Temmuz 2007.

5- ELEKTRONİK KAYNAKLAR

IŞIK, Emin, “Ten Kafesinde Beslenen Dört Kuş”, **Yüzakı Dergisi**, Sayı:115, İstanbul, Eylül 2014.

Erişim: www.yuzaki.com/content/view/1495/40

Erişim Tarihi: 12 Ocak 2015.

ÖZTOP, Erdem, “Murat Gülsoy ile Söyleşi” (Hürriyet Gösteri)

Erişim: <https://muratgulsoy.files.wordpress.com/2011/11/s16.pdf>

Erişim Tarihi: 28 Şubat 2015.

PARSA, Alev, Fatoş; “İmgenin Gücü ve Görsel Kültürün Yükselişi”,

Erişim: <http://fotografya.fotografya.gen.tr/index.html>

Erişim Tarihi: 26 Mart 2015.

Yusuf Çopur’un Haydar Ergülen’le gerçekleştirdiği söyleşi

Erişim: www.edebiyathaber.net/yusuf-copurun-haydar-ergulenle-gerceklestirdigi-soylesi

Erişim Tarihi: 16Aralık 2014.

Murat Gülsoy Biyografi

Erişim: <https://muratgulsoy.wordpress.com/about/>

Erişim Tarihi: 27 Şubat 2015.

“The Art Story Modern Art Insight”

Erişim: <http://www.theartstory.org>

Erişim Tarihi: 19 Aralık 2014.

Max Ernst, “Une semaine de bonte”-the Original Collages

Erişim: <http://www.musee-orsay.fr/.../les-collages-de-max-er...>

Erişim Tarihi: 10 Ocak 2015.

Kuş Sembolü-Gnoxis.com

Erişim: www.gnoxis.com › Forum › Okültizm › Dinler ve İnanışlar

Erişim Tarihi: 24 Kasım 2014.

Vikipedi, Dekonstrüktivizm

Erişim: tr.wikipedia.org/wiki/Dekonstrüktivizm

Erişim Tarihi: 24 Şubat 2015.

Yedi Ölümcül Günah – Vikipedi

Erişim: http://tr.wikipedia.org/wiki/Yedi_Ölümcül_Günah

Erişim Tarihi: 27 Şubat 2015.

Oedipus-Vikipedi

Erişim: <http://tr.wikipedia.org/wiki/Oedipus>

Erişim Tarihi: 03 Mart 2015.

Paskalya-Vikipedi

Erişim: tr.wikipedia.org/wiki/Paskalya

Erişim Tarihi: 05 Mart 2015.

6- TEZLER (Yüksek Lisans Tezleri)

ACAR, Lokman; **Gerçeküstüçülük (Sürrealizm) ve Türk Resim Sanatına Yansıması**, Dumlupınar Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Resim Ana Sanat Dalı Yüksek Lisans Tezi, Kütahya 2011.

KARABOSTAN, Ayşen; **Graham Swift'in Waterland, David Lodge'un Small World ve Martin Amis'in London Fields adlı Romanlarında Üstkurmaca Tekniğinin İncelenmesi**, Ankara Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü İngiliz Dili ve Edebiyatı Anabilim dalı Yüksek Lisans Tezi, Ankara 2006.