

ELİF
SOFYA
*Kuşlarda
Kreşendo*

Özgürlüğün
Zarif Sembolü
*İnceleyen
Seda Belkıs*

veveya●

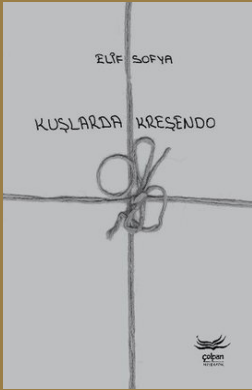
KITAP

01
Ağustos
2026

42

veveya● KİTAP

Aylık kitap yayını
01 Ağustos 2026, Sayı: 42



**Özgürlüğün
Zarif Sembolü**

Seda Belkıs



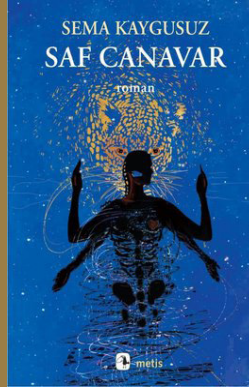
**Cehennemde İlahi'de
Koku ve Duyusal
Anlatı**

Barış Ağır



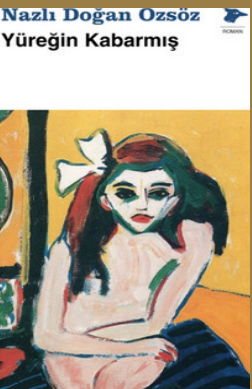
Bahar, Yine Bahar

Duygu Terim



**Hikâye Anlatmak
Kemikten Diriltmektir**

Esra Çakır



**Nazlı Doğan Özsöz'le
Söyleşi**

Yavuz Yavuzer



Cehennemde İlahi
Rıdvan Hatun
Yapı Kredi Yayınları
Öykü / 104 sayfa

veveya
KİTAP /3



Barış
Ağır

Cehennemde İlahi'de Koku ve Duyusal Anlatı



Rıdvan Hatun'un *Cehennemde İlahi* (2026, YKY) adlı kitabı, yedi öyküyü bir araya getirirken görsel betimlemeden çok duyusal yoğunlukla çalışan, eksiltili ama son derece katmanlı bir anlatı evreni kurar. Bu evrende koku, atmosfer kuran tali bir ayrıntı olmanın yanı sıra, mekânı, bedeni, belleği ve tekinsizliği birbirine bağlayan asli bir anlatı aygıtı olarak da işlev görür. Kitabın başından sonuna kadar okur, karakterleri çoğu kez yüzlerinden,

jestlerinden ya da psikolojik çözümlmelerinden önce içinde bulundukları havadan, terden, ilaçtan, çamurdan, topraktan, küften, gidererek de çürümeden türeyen bir olfaktif (koklama duyusu ve sistemi) alanın içinden kavrar. Bu yüzden *Cehennemde İlahi*, en güçlü etkisini gösterdiği gibi değil, sindirdiği, sızdırdığı ve bedene nüfuz ettirdiği ölçüde bırakır. Bu yazıda kitaptaki öyküleri, olaylardan çok, duyusal izlerin birbirine eklenmesiyle oluşan karanlık bir bellek topografyası gibi okuyacağım.

Koku ile bellek arasındaki ilişkinin eleştirel bakımdan verimli oluşu yalnızca estetik sezgiyle açıklanamaz; olfaktif uyaranlar özellikle duyusal yoğunluğu yüksek, kimi zaman da istemsiz biçimde geri dönen anıları tetiklemektedir. Koku, başka duyusal uyaranlara göre daha yoğun, daha eski ve daha duygulanımsal hatırlama biçimlerini ortaya çıkarabilir. Bu çerçeve, Hatun'un öykülerindeki kokusal alanın neden sıklıkla geçmiş, kayıp, bakım, utanç ve ölümlerle birlikte çalıştığını anlamak bakımından önemlidir. Kitabın bu bakımdan en dikkat çekici damarlarından biri, kokunun toplumsal çevreyi görünür kılmak yerine tene yaklaştırmasıdır. "İz" öyküsünde çocuk özne İshak'ın kahvehane ve çevresini algılayışı, doğrudan doğruya sınıfsal ve cin-

siyetlenmiş bir kamusal alanın kokusal dokusuyla verilir. Öyküde "sigara dumanı, taze demlenmiş çay buharı, tere karışan tütün kolonyası" (s. 34) ifadesi erkeklik, yoksulluk, çalışma, yoğun beden teması ve gündelik şiddet arasındaki ilişkiyi tek bir duyusal kümede toplar. Aynı öyküde yer alan "yarpuzların, kekiklerin kokuları burnunda" (s. 36) ifadesi ise ilk bakışta pastoral bir açılıma işaret ediyor görünse de taşra manzarasını güvenli bir sığınak olmaktan çıkarır; dağdan gelen rüzgârla taşınan bu koku, çocukluğun coğrafyasını kayıpla iç içe geçmiş bir yakınlık duygusu içinde geri çağırır. Böylece koku, bir yandan kamusal erkeklik düzeninin sertliğini, öte yandan çocukluğun geri dönüşmezliğini aynı anlatı düzleminde birleştirir. Yazar, kokuyu betimleyici bir "süs" olarak kullanmaz, ortamın ideolojik ve duyusal örgüsünü kuran temel unsur olarak metne sızdırır.

Bu duyusal örgünün ikinci önemli yönü, bedenin ancak kokusal ve artık maddesel belirtileriyle okunabilir hâle gelmesidir. "Ortanca", kitabın en sarsıcı öykülerinden biri olarak, bakım emeğini steril bir şefkat sahnesi şeklinde yüceltmez; aksine, anne bedeninin sargı, kateter, antiseptik solüsyon, idrar torbası ve çöp poşeti etrafında yeniden tanımlandığı bir bakım rejimini gö-

rünür kılar. Öykünün merkezinde yer alan şu bölüm, bunun çarpıcı örneğidir:

“Antiseptik solüsyon, gazlıbez. Islak bandajı çıkardı. Anne’nin böbreğinden çıkan tüpün çevresine solüsyonu püskürttü. Bezle içten dışa nazıkçe sildi, kuruladı. Kateterin yerinden oynamadığından, dikiş yerinin enfeksiyon kapmadığından emin olduktan sonra, yarayı koruyucu ince bezle sardı [...] Yeni idrar torbasının bağlantı noktasını, hortumdan geçen ilk damlaların rengini inceledi. Ağzına kadar dolu idrar torbasıyla kullanılmış pansuman malzemelerini çöp poşetine attı.” (s. 47)

Bu paragrafta kokunun adı her cümlede anılmasa bile, bütün sahne kokusal bir gerilim tarafından kuşatılır; antiseptik, ıslaklık, yaradan sızabilecek enfeksiyon ve boşaltım maddesi, ev içini hastane ile mezar arası tekinsiz bir eşiğe dönüştürür. Anne burada artık sadece “hasta” değildir; bedensel sınırları delinmiş, taşmış, sızmış, bakım gerektiren bir varlıktır. Ortanca’nın şefkati de koku ve atık yönetimi üzerinden tanımlanır. Bu nedenle öykü, aileyi nostaljik birlik alanı olmaktan çıkıp bedeninin faniliğinin ve sevginin maddi yükünün görünür olduğu bir yere taşır. Yazarın dili, bu yükü estetize etmeyerek, hatta zaman zaman sertleştirerek etkili olur.

Kitabın koku poetikasının en yoğun biçimde görünür olduğu metinlerden biri ise “Papağan” öyküsüdür. Bu öyküde banyo, mahremiyetin güvenli çekirdeği olmak yerine giderek kapanan, daralan, eşyayla, canlılarla ve kokuyla dolan bir kuşatma mekânı hâline gelir. Anlatıcının “Sis dağılmıyor. Banyodaki hayatımıza alıştım” dedikten sonra kullandığı şu cümle, bu tekinsizliği tam yerinden açar: “Sıvı sabunla klor dışında havaya inceden kötü bir koku karışmış. Giderden yükseliyor belki” (s. 76). Buradaki koku, basit bir hijyen so-

rununun ötesinde; evliliğin, yalnızlığın ve bastırılmış tedirginliğin sızdığı yerdir. Daha önemlisi, öykü ilerledikçe koku dışarıdaki bir kaynaktan gelmez, benliğin içinden yükselen bir belirtiye dönüşür. Öykünün sonunda anlatıcının “karıma dönünce o kötü kokuyu duydum, adamın kolonyası değil, benden geliyor, belimden aşağısı ıslak, önüm, arkam...” (s. 80) demesi, kokunun artık kişinin dışarıdan maruz kaldığı bir şey olmaktan çıktığını, öznenin bizzat kendi çözülüşünün işareti hâline geldiğini gösterir. Burada koku, utanma ile özdeşleşir; bedeninin denetlenemez oluşunu, yaşlanmayı, düşmeyi ve terk edilme korkusunu aynı anda taşır. Klasik psikanalitik okumanın “tekinsiz” dediği şey de burada belirir: Ev içi düzenin, banyonun, sabunun, klozetin ve havlunun güven verici nesneler olmaktan çıkarak özneyi tehdit eden bir iç mekân rejimine dönüşmesi.

Hatun’un öykülerinde koku bu yüzden yalnızca iğrençlikle değil, kayıp nesneyi geri çağırان bir bellek ekonomisiyle de çalışır. “İz” öyküsündeki kır manzarası, “yarpuzların, kekiklerin kokuları” (s. 36) birlikte geri gelirken, bu geri geliş mutlu bir nostalji üretmez; köy, çocukluk ve babaya ilişkin dünya tek nefeslik bir sıkışma içinde duyulur. “Cehennemde İlahi” öyküsünde de benzer biçimde yas, mekân ve koku birbirine dolaşır; “Yıkıntıların parçası, yükselen kokunun, kümeleden gri bulutların uzantısı” (s. 90) ifadesi, kaybın çevresel ve duyusal olduğu bir yas kipine işaret eder. Bir başka sahnede “beyaz nilüferlerin sarı göbeklerinden taşan kokular” (s. 95) ifadesi, güzelliğin bile ölüm ve yokluk bilgisiyle lekelenmiş olduğunu düşündürür; çünkü burada koku, doğayı romantikleştiren bir yaz mevsimi çağrışımına değil, geçmişin bir daha geri gelmeyecek oluşuna eşlik eder. Dolayısıyla ki-

tapta koku, yalnızca çöp, ter, idrar, klor ya da kolonyadan ibaret değildir; aynı zamanda ot, toprak, su ve çiçek kokusu da aynı ontolojik darlığı taşır. Güzel olan ile çürüyen, canlı olan ile kaybolan, ev olan ile mezar arasındaki sınır, koku sayesinde sürekli bulanıklaşır.

Bu açıdan bakıldığında yazarın minimal üslubu, kokunun etkisini büyüten temel biçimsel tercihlerden biridir. Yazar, kokuyu çoğu zaman uzun sıfat zincirleriyle açıklamaz; onu kısa, sert ve maddi sözcük kümeleriyle verir. “Tere karışan tütün kolonyası” (s. 34) ya da “sıvı sabunla klor dışında” (s. 76) gibi ifadelerde görüldüğü üzere, soyut bir duyguyu doğrudan adlandırmak yerine, okuru nesnelerle, maddelerle ve ayrıntılarla baş başa bırakır. Bu üslup anlatının etkisini artırır; çünkü koku dil içinde tam temsil edilemeyen, ama yokluğu da mümkün olmayan bir duyusal artıktır. Okur, gördüğü kadar kokladığını, kokladığı kadar hatırladığını ve hatırladığı kadar da huzursuzlaştığını fark eder. *Cehennemde İlahi* bu bakımdan, duyusal ekonomiyi görsel olmaktan çıkarıp olfaktif ve tensel olana kaydıran dikkat çekici bir ki-taptır.

Sonuç olarak *Cehennemde İlahi*, kokuyu anlatının kurucu ilkesi hâline getiren bir öykü kitabı olarak okunabilir. Koku bu metinlerde mekânı tekinsizleştirir, bedeni sınırlarından taşırır, bakım emeğini ağırlaştırır, belleği istemsiz biçimde harekete geçirir ve yasin maddi bir süreç olduğunu gösterir. Yazar, bu duyusal rejimi eksiltile, soğukkanlı ve yoğun bir anlatımla kurar. Bu nedenle kitap, okurda hava gibi dağılmayan, deriye sinen ve geri dönüp duran bir koku hafızası bırakır.

Kaynakça

Hatun, R. (2026). *Cehennemde İlahi*. Yapı Kredi Yayınları.



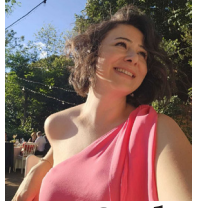
Kuşlarda Kreşendo

Elif Sofya

Çolpan Kitap

Şiir / 64 sayfa

veveya
KİTAP /5



Seda
Belkıs

Özgürlüğün Zarif Sembolü



Elif Sofya, şiiriyle insanın huzurunu kaçırın bir şair. Özgürlüğün zarif sembolü sayılan kuşları alışıldık anlamından uzaklaştırarak onları kışlalara kuşatan, sınırların ve mayınların hafızasını baltalayan po-

litik öznelere dönüştürür. Denizleri ve ağaçları manzara olmaktan, hayvanları alegori olmaktan, doğayı ise insanın tahakkümünden kurtarır. Onun dizelerindeki ses, kuşların kanat çırpışında sertleşir, kurban

edilen hayvanların son bakışında dolaşır, mezbahalardan nehirlerle karışır, göç yollarında ağır aksak ama kararlı biçimde ilerler. *Kuşlarda Kreşendo*'daki şiirler, Sofya'nın poetikasının temel yönelimlerini belirgin biçimde ortaya koyar. Şair, doğayı dekor olmaktan çıkararak politik bir bağlama yerleştirir. Şiiri insanın iç dünyasının sınırlarından toprağa, suya, göğe, şehir atıklarına, mezbahalara, göç yollarına ve kışlalara taşır. Kuşlar, ağaçlar, sular, hayvanlar, çocuklar, mezarlıklar, mayınlar, şehirler, göçler ve yıkılan heykeller bu şiir evreninin temel bileşenleri hâline gelir. Sofya, hayvanları ya da doğayı estetik bir unsur olarak kullanmaz, aksine onları özgürlüğün alışıldık alegorisinin ötesinde düşünülen politik öznelere dönüştürür. Ağaçlar yalnızca doğal yaşamın değil, direnç ve sürekliliği çağrıştıran varlıklardır şiirinde. Su ise kıyıları, sınırları ve haritaları dönüştüren, bu yönüyle iktidar ilişkilerini sorgulamaya açan imge olarak belirir. Bu imgeler, ortak bir şiddet deneyimi ve özgürlük arayışı etrafında birbirine bağlanarak aynı şiirsel bütünün parçaları hâline gelir. Dolayısıyla onun şiiri yalnızca doğayı ya da politikayı konu edinmez. Aynı zamanda iktidarın birey üzerinde yarattığı baskıyı ve bu düzenin insanın iç dünyasında yol



açtığı sıkışmayı görünür kılar. İnsanı diğer canlıların üzerinde konumlandıran hiyerarşiyi sorgulayarak onu hayvanlarla, ağaçlarla, suyla ve rüzgârla aynı varoluş ekseninde düşünmeye davet eder. Onun şiirinde insan, dünyanın merkezinde konumlanan ayrıcalıklı bir özne değil, diğer canlılarla birlikte dönüşen ve sonrasında sorumluluk üstlenen bir varlıktır. Bu nedenle şiiri, etik bir sorgulama alanı ve vicdani bir duyarlılık üretir.

“Mayınlar ve sınırlar ayıklayarak topraktan kuşlar kuşatıyor kışları.
Kuşlar kuşatıyor kışları”
dizeleri, yerleşik iktidar ilişkilerini tersyüz eden bir önermede bulunur mesela. Alışılmış düzende kışla, ordu, devlet ve onların temsil ettiği her şey bir otorite biçimidir. Sofya ise bu ilişkiyi kuşlar üzerinden tersine çevirerek onları kuşatılan değil, kuşatan bir özne konumuna yerleştirir. Böylece kuş, özgürlüğü simgeleyen zarif bir doğa figürü olmanın ötesine geçer, savaşın, sınırların ve otoritenin ürettiği şiddeti görünür kılan politik bir araca dönüşür. Bu bağlamda sınırlar, yeryüzünü bölen iktidar düzeneklerini temsil ederken, kuşlar bu çizgileri tanımayan, onları sürekli aşan canlılar olarak belirir. Bu nedenle kuş, yalnızca doğanın değil, insan eliyle kurulan savaşların, yıkımın ve yerinden edil-

melerin de tanığı hâline gelir.

Örneğin Foucault’ya göre iktidar, belirli bir kişi ya da sınıfın elinde toplanan bir güçten çok, toplumsal ilişkilerin içinde sürekli yeniden üretilen bir ağdır. Sofya’nın şiirinde de iktidar yalnızca yukarıdan aşağıya doğru işleyen bir mekanizma değil, bedenleri, mekânları ve yaşam biçimlerini şekillendiren bir ilişki düzeni olarak görünür. Belki de bu nedenle kuşlar sınırları aşan ve yerleşik düzeni kesintiye uğratmayı sürdüren politik öznelere dönüşür.

“Tüm baskılara rağmen tarih denen teranede insandan başkası yok diye yok sayılacak kuşların kuşatması”

dizeleriyle, yok sayılmaya çalışılan görünmez kılınan yaşamları şiirin alanına yeniden dâhil eder. Böylece kuşlar yalnızca bir imge değil, bastırılan hayatların ve susturulan seslerin geri dönüşünü simgeleyen bir karşı çıkış biçimi hâline gelir. *Dik yazılara sığmayan çılgınlıklar* ise bu karşı çıkışın, yerleşik düzenin dışında kalan yaşamların ortak hafızasına dönüştüğünü düşündürür.

“İnsani Şeyler” şiirindeki “Yaprakla yıkıldı bendeki ağaç / kökünde asfalt göğsünde / kuşların hayaletleri cıvıdayarak” dizeleri, kentleşmenin ekolojik ve ruhsal tahribatını tek bir ağaç imgesi etrafında yoğunlaştırır. Burada mesele

yalnızca bir ağacın kesilmesi değil, insanı, hayvanı ve doğayı aynı yıkımın parçası hâline getiren yaşam biçimidir. “Kuşların hayaletleri” imgesi, yalnızca yok olan kuşları değil, insan müdahalesiyle sessizliğe itilen bütün yaşamları çağırıştırır. Bu yönüyle şiir, ekolojik yıkımı insanın iç dünyasındaki dönüşümden bağımsız ele almaz.

Şairin, “Çok sıkılıyorum insani şeylerden” dizesi, insan düşmanlığının değil, insanın kendini her şeyin merkezine yerleştiren anlayışına ve diğer canlılar üzerinde kurduğu tahakküme yöneltilmiş etik bir itirazın ifadesidir. Buradaki tiksinti daha adil ve kapsayıcı bir yaşam olasılığını kendi eliyle tüketmesine duyulan hayal kırıklığı ve öfkeye karşılık gelir. Burada Sofya’nın şiiri, insanın kendisini varoluşun merkezine yerleştiren anlayışı sorgular. “Yokluk” şiirindeki

“Kendimi her şeyin dengesini bozacak kadar önemli zannetsem bir tanrı yükselir ellerimden”
dizeleri, insanın kendine atfettiği ayrıcalıklı konumu eleştirel bir bakışla karşı karşıya bırakır. Şiir, dünyanın yalnızca insanın iradesiyle var olduğu düşüncesini reddeder burada. Kuşların göçünden suyun akışına, toprağın döngüsünden rüzgârın yönüne kadar yaşamın, insandan bağımsız işleyen bir dengeye sahip olduğunu hatırlatır. Bu

yönüyle insanı küçültmekten çok onu diğer canlılarla kurduğu ilişkinin yeniden düşünülmesine davet eder. Bu nedenle onun dizelerinde benlik, sabit ve ayrıcalıklı bir özne olarak kalmaz, hayvanlara, ağaçlara, suya, rüzgâra ve başka yaşam biçimi ve durumlarına dönüşür. Bu yaklaşım, insanın kendisini üstün ve değişmez bir varlık olarak konumlandıran anlayışını sorgular, diğer canlılarla kurduğu ilişkiyi eşitlik temelinde yeniden düşünür. Şüphesiz dünyanın buna ihtiyacı var. Ancak bu dönüşüm, uzlaşmacı ya da romantik bir birliktelik önermez. Aksine, iktidarın kurduğu hiyerarşileri görünür kılan ve onları sorgulayan politik bir zeminde gerçekleşir. Bu nedenle eşitlik, yalnızca etik bir ideal değil, aynı zamanda yerleşik tahakküm ilişkilerine yöneltmiş bir itiraz biçimidir şiirde.

Sofya'nın şiiri, güçlü imgeler aracılığıyla okuru yerleşik kabulleri yeniden düşünmeye iter. "Çarpışma Meselesi" şiirinde

"Üstüne üst baş niyetine
devlet giydirilen haritalarda
ölüyorsa ağaçların kuşları"

dizeleri, bu yaklaşımın belirgin örneklerinden biridir. Şiirde devlet, yalnızca siyasal bir kurum olarak görünmez. Haritalar, sınırlar ve mekân üzerinden işleyen bir iktidar biçimi olarak görünür. Ağaçların, kuşların ölümü ise iktidarın doğa üzerindeki yıkıcı etkisini simgesel bir düzlemde anlatır. Benzer biçimde "Olasılık" şiirindeki

"Havada kuşlar
düzde katırlarla köylüler
parçalanıyor"

dizeleri, savaşın ve otoriter şiddetin yalnızca insanı değil, yaşamın bütününe kuşatan sonuçlarına işaret eder. Böylece şiirin ana aksı, devleti idealize eden söylemlerden çok, iktidarın doğa ve yaşam üzerindeki etkilerini sorgulayan bir bakışa dönüşür.

Haritalar, sınırları doğal ve değişmezmiş gibi sunarak politik iktidarın mekân üzerindeki tasarrufunu meşrulaştırır. Böylece yeryüzü, çizgilerle bölünmüş ve denetlenebilir bir alana dönüşür. *Kuşlarda Kreşendo*'da bu çizgiler yalnızca coğrafyayı ayırmaz birbirinden, yaşamın doğal bütünlüğünü de parçalar. Ağaçlar, kuşlar ölür, sular birbirinden ayrılır ve ortak yaşamın sürekliliği kesintiye uğrar. Şiirde yer alan iktidarın yarattığı ayrışma bu noktada daha da görünür olur. Yani toprağın ve üzerinde yaşayan bütün canlıların siyasal sınırlardan önce var olduğunu hatırlatır. Kuşların pasaport taşınamaması ve sınır çizgilerini tanınamaması, doğanın politik sınırların dışında işleyen düzenini görünür kılan temel imgelerden biri hâline gelir. Yalnızca bu açıdan bile oldukça güçlü imgesel bir yapıya sahiptir şiir.

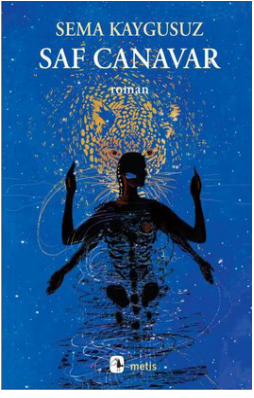
"Rezalet" şiirindeki "Sırça saraylar yıkılacak" dizesi, iktidarın görünmez korunaklarını hedef alan bir söylem geliştirir. "Okkalı bir rezaleti düşürecekim / ortanıza" dizesi ise yerleşik düzenin görünmez kıldığı çelişkileri açığa çıkarma isteğini dile getirir. Bu yönüyle şiir, iktidarın diliyle uzlaşmak yerine onu kesintiye uğratan ve sorgulamaya açan bir söylem kurar. Şiirde yaralar, savaş, silahlar ve taşsız mezarlar yalnızca yıkımın değil, bu yıkımın görünür kılınmasının da araçlarıdır. Bununla birlikte yıkım mutlaklaştırılmaz, şiddetin içinde varlığını sürdüren yaşamın direnci ve dönüşüm olasılığı aynı şiirsel bütünlük içinde yer bulur kendine. Böylece şiir, yıkımla yaşamı, umutsuzlukla direnci karşı karşıya getiren bir gerilim alanı yaratır. Hatta insanın konforunu bozarak umut eden, tüm canlılarla eşit yaşam için yol gösteren bir imgeye kapı aralar.

Sonuç olarak *Kuşlarda Kreşendo*, okuru yalnızca düşünmeye değil,

kendi konumunu yeniden sorgulamaya çağırır. İnsanlık dünyaya ne yaptı? Kuşlar hangi sınırların dışında, insanlar hangi sınırların içinde yaşar? Bir ağacın gövdesinde kaç yaşamın izi saklıdır? İktidarın haritaları hangi kayıpların üzerine çizilir? Bunlara cevap vermek yerine insanı sorgulamaya iten sorular hepsi. İyi şiir biraz da böyle bir imge yaratmaz mı okurda? Esasında bu sorular okurun zihninde ve vicdânında karşılığını aramayı sürdürür. Kuşlar uçuşlarında gökyüzünde kalıcı izler bırakmaz, fakat hareketleri hafızada yaşamaya devam eder. Sofya'nın şiiri biraz da o kuşların bıraktığı iz gibidir. Okuru yerleşik kabulleri yeniden düşünmeye çağırarak, yeryüzünün yaralarını görünür kılarak yaşamın sürekliliğini de hatırlatan izlerdir bunlar. Bütün bunlar, Sofya'nın şiiriyle yaşamaya devam eden ve bize kalan bir sestir aynı zamanda.

İyi ki yazdı Elif Sofya, iyi ki hayatımızdan geçti yazdıklarıyla. Anısına, Mary Elizabeth Fery'nin yazdığı tahmin edilen, bazı kaynaklara göre de ona atfedilen, "Do Not Stand at My Grave and Weep" şiirini çevirdim:

"Mezarımın başında durup da ağlama
Yatmıyorum, Orada değilim
Ben esen rüzgârlarım
Karda ışıktan saçan parıltılarım
Olgunlaşmış tahılların üzerine
[vuran güneş ışıltıyı
Zarifçe okşayan güz yağmuruyum
Sabahın sessizliğine uyandığında
Gökte heyecanlı
Daireler çizerek
Süzülen kuşlarım
Gece belirli belirsiz parlayan
[yıldızlarım ben
Mezarımın başında durup da ağlama
Değilim orada
Ölmedim
Yaşıyorum hâlâ."



Saf Canavar
Sema Kaygusuz
Metis Yayınları
Roman / 152 sayfa

veveya
KİTAP /8



Esra
Çakır

Hikâye Anlatmak Kemikten Diriltmektir



Sema Kaygusuz'un son romanı *Saf Canavar*, yalnızca içindeki karakterleri değil, okurunu da dönüştürüyor; bizi sözlükler arasında dolaştırıyor, unutulmuş dillerin izini sürdürüyor, gökyüzüne yeniden baktırıyor ve en önemlisi dilimize, kelimelerimize sahip çıkmamızın gerekliliğini hatırlatıyor.

Metis etiketiyle yayımlanan *Saf Canavar*, ilk bakışta bir distopya izlenimi uyandırıyor. Savaşların ve ekolojik felaketlerin ardından kurumuş nehirler, devlet tarafından sınırlandırılmış bir dil, hikâye anlatmanın, metafor kurmanın, mecaz yapmanın, rüyalardan bahsetmenin ve kitap okumanın yasak olduğu bir düzen... Ancak roman birkaç sayfa sonra bu kolaycı distopya tanımını okurun elinden alıveriyor. Çünkü anlatılan dünya geleceğe değil; bugünün deneyimlerine, korkularına ve gerçekliğine ait.

Romanın açılış cümlesi, bütün anlatının pusulasını da veriyor:

“Dünyasını yitirenler, ancak o zaman evreni keşfeder.”

Bu yalnızca etkileyici bir giriş cümlesi değil; romanın bütün düşünsel yapısını kuran bir önerme.

Kaygusuz burada “dünya” ile “evren” arasında bilinçli bir ayırım yapıyor. Dünya, insanın kendisine kurduğu anlam alanı; dili, kimliği, alışkanlıkları ve sınırlarıyla örülü yaşama biçimi. Evren ise insanın dışında işleyen büyük yaşam ağı. Roman boyunca anlatıcının kaybettiği şey kendi dünyası; keşfetmeye başladığı ise insanı merkeze alan bakıştan çıkararak daha geniş bir evren fikri.

Saf Canavar’ın asıl meselesi tam da burada başlıyor.

Kemikten bedene, bedenden hikâyeye

Romanın en çarpıcı cümlelerinden biri şu: “Hikâye anlatmak kemikten diriltmektir.” İlk bakışta şiirsel bir metafor gibi görünen bu cümle, roman ilerledikçe anlatının kurucu fikrine dönüşüyor.

Kemik burada biyolojik bir kalıntı değil; geçmişin, unutulmuş olanın çağrısı...

Hikâyenin en önemli kırılma noktalarından biri de bu düşüncenin ete kemiğe büründüğü sahnede yaşanır. Leopar Bekçisi Leo, yok olmuş türlerden biri olan leoparın kalıntılarını ararken bir toplu mezarda insana ait bir azı dişi bulur. O diş, Diriltme Kliniği’nde Mira’ya dönüşür. Tam da bu noktada kitap biyoteknoloji tartışmasının sınırlarını aşar.

Kaygusuz’un sorduğu soru yalnızca “İnsan yeniden üretilebilir mi?” değildir. Asıl soru şudur: Hafızasız bir beden gerçekten yaşar mı?

Mira’nın bedeni vardır ama geçmişi yoktur. Dili öğrenir ama

kökü, hikâyesi yoktur.

Diriltme Kliniği yalnızca bilimsel bir laboratuvar olmaktan çıkar; yaşamı korumaktan çok onu yönetmeye çalışan bir biyopolitik mekâna dönüşür. Bu yönüyle roman, Michel Foucault’nun biyopolitika tartışmalarını da hatırlatır. Çünkü burada mesele yaşamı sürdürmek değil, onu yeniden tasarlamak ve denetim altına almaktır.

Tam da bu noktada Kaygusuz’un itirazını duyar gibiyim. Diriltmek, geçmişten koparıldığında yaşatmaya değil, itaate dönüşür.

Yokluğun varlığı

Romanın görünmeyen ama en güçlü karakterlerinden biri de yokluktur: Kaybolan türler. Kuruyan nehirler. Ölü diller. Toplu mezarlar. Unutulan hikâyeler. Silinen geçmiş. Ancak roman yalnızca bireysel belleğin kaybını anlatmaz; kolektif hafızanın nasıl silinebileceğini de gösterir. Hafıza, yalnızca bireyin zihninde taşınan bir birikim değildir; toplulukların dilinde, ritüellerinde, mekânlarında ve ortak anlatılarında yaşamaya devam eder. Bir toplumun kelimeleri, masalları, türküleri, nehirleri, hayvanları ve hikâyeleri yok edildiğinde yalnızca kültürü eksilmez; ortak hafızası da parçalanır. *Saf Canavar*’ın dünyasında yasaklanan şey tam da budur. Hikâyeler susturuldukça insanlar yalnızca geçmişlerini değil, birbirleriyle kurdukları görünmez bağı da kaybederler.

Dil yalnızca iletişim aracı değildir

Saf Canavar üzerine düşündükçe onun bir dil romanı olduğunu fark ettim.

Kitap boyunca karşımıza çıkan yasaklar da dikkat çekici. Hikâye anlatmak yasaktır. Dinlemek de. Kitap okumak da. Yeni sözcükler öğrenmek de. Metafor kurmak da. Mecaz yapmak da. Rüyadan bahsetmek de. İlk bakışta bunlar birbirinden bağımsız gibi görünür. Oysa hepsi aynı şeyi hedef alır: Hayal gücünü.

Dil burada yalnızca iletişim aracı değildir. Dil, kimlik ve dünya kurma biçimidir.

Kaygusuz’un anlatısı, toplumsal cinsiyet rollerinin dile yerleştirdiği hazır kimliklerden de bilinçli biçimde uzak duruyor. Karakterlerin kadınlık ya da erkeklik kalıplarına sıkıştırılmadığı bu anlatım, romanın sınırları aşan varoluş fikrini dilin düzeyinde de görünür kılıyor.

Saf Canavar’da kullanılabilecek sözcükler -daha evvel de dediğim gibi- sınırlandırılmıştır. Çünkü otorite çok iyi bilir. Dil daraldığında düşünce de daralır. Dünya küçülür. Bu noktada roman ister istemez dil felsefesi üzerine üreten Ludwig Wittgenstein’in “Dilimin sınırları dünyanın sınırlarıdır” önermesini hatırlatıyor. Ancak Kaygusuz bu düşünceyi teorik bir alıntı olarak bırakmıyor; onu yaşayan bir evrene dönüştürüyor.

Romanın anlatıcısı Karabalık Bekçisi, bütün yasaklara rağmen hikâyeler anlatır, kitap okur. Yaşar Kemal’in *Kimsecik* üçlemesini okurken söylediği şu cümle romanın etik merkezini de görü-

nür kılar: “Öksüzlükle yetimliği Yaşar Kemal’den öğrendim.”

Karabalık Bekçisi’nin gizlice Yaşar Kemal okuması da rastlantısal değildir. Çünkü Yaşar Kemal yalnızca büyük bir romancı değil; Türkçede doğayı insanın hizmetindeki bir dekor olmaktan çıkarıp başlı başına bir özneye dönüştüren en önemli yazarlardan biridir. Onun romanlarında dağlar, kuşlar, yılanlar, otlar, rüzgâr ve nehirler insanlardan bağımsız bir varoluşa sahiptir. İnsan yalnızca onların arasında yaşayan canlılardan biridir. *Saf Canavar*’ın kurduğu etik evren de tam burada Yaşar Kemal’le güçlü bir akrabalık kuruyor. Her iki yazar da doğayı korunması gereken bir kaynak olarak değil, insanın ait olduğu büyük yaşam ağı olarak düşünüyor.

Bu cümle yalnızca Yaşar Kemal’e verilmiş zarif bir selam değildir.

Bir roman kahramanının öksüzlükle yetimliği biyolojiden değil edebiyattan öğrenmesi de tesadüf değildir. Çünkü öksüzlük, beden değil; kültürün bilgisidir. Tam da bu yüzden kitaplar yasaktır. Çünkü sistem bilgiyle değil, hikâyeyle mücadele etmektedir.

Romanın en güçlü direnişlerinden biri de burada başlar. Kaygusuz yalnızca dili anlatmaz; dili yeniden kurar. Akatça, Aramice, Asurca, Farsça ve unutulmuş sözcükler roman boyunca yeniden dolaşıma girer.

Yazarın diriltmeye çalıştığı yalnızca karakterler değildir. Roman boyunca kelimeler, diller, yıldız adları, bitkiler, hayvanlar, mitler ve unutulmuş anlatılar

yeniden görünür hâle gelir. Böylece roman yalnızca bir kurgu olmaktan çıkar; kolektif hafızanın yeniden örüldüğü bir alana dönüşür. Başka bir deyişle... Onları da diriltir.

Romanın ilk cümlesine geri döndüğümüzde anlamı daha da derinleşiyor. Hikâye anlatmak gerçekten de kemikten diriltmektir. Çünkü bazen diriltilen bedenler değil, kelimelerdir.

Canavar gerçekten kim?

Romanın kapağında gözlerini doğrudan biz okurlara diken bir leopar var. İlk bakışta romanın “canavarı” sanılabilir. Oysa *Saf Canavar* daha ilk sayfalarda bu beklentiye boşa çıkıyor.

Anlatıcı, leoparı şöyle tarif ediyor: “Kendinden başka hiçbir şeyi içermeyen tastamam bir varlıktı.” Bu cümle romanın en sessiz ama en güçlü cümlelerinden biri. Çünkü burada eksik olan doğa değil. İnsan.

Leopar hiçbir zaman canavar değildir. O kendi yasalarıyla var olan, insanın bakışından bağımsız yaşayan bir canlıdır. Tam da bu yüzden Jacques Derrida’nın *The Animal That Therefore I Am* (Öyleyse Ben Hayvanım) adlı metnini hatırlamamak mümkün değil. Derrida, insanın hayvana bakarken aslında kendisini merkeze yerleştirdiğini söyler. Hayvanı sembole dönüştürür, kendisini ise ölçü kabul eder.

Kaygusuz tam tersini yapıyor. Leopar, insanın metaforu değil. Kendi varlık alanına sahip bir canlı.

Roman boyunca doğa insanın hikâyesini tamamlayan bir dekor

olmaktan çıkıyor; insanı kendi merkezinden uzaklaştıran etik bir özneye dönüşüyor. Bu yüzden kapağa yeniden baktığımızda leoparın gözleri artık tehdit etmiyor, hatırlatıyor. Sanki sessizce şöyle diyor: “Ben senden ayrı değilim. Sen bunu unuttun.”

Romanın asıl canavarı da belki tam burada beliriyor. Leopar değil. Kendisini doğadan koparmış, onun bir parçası olduğunu unutmuş insan.

Mary Shelley’den Sema Kaygusuz’a

Romanı okurken aklıma sık sık Mary Shelley’nin *Frankenstein*’i geldi. İki roman arasında iki yüzyıldan fazla zaman var ama aynı etik soru hâlâ canlı.

Shelley’nin yarattığı bir yerde şöyle der: “Başlangıçta iyi ve iyilikseverdim; beni canavara dönüştüren sefalet oldu.” Bu cümle, canavarlığın doğuştan değil, insan eliyle üretildiğini anlatır.

Kaygusuz’un romanında da mesele yeniden yaratılmış beden değildir. Geçmişinden koparılmış bedendir. *Frankenstein*’da beden önce gelir, *Saf Canavar*’da ise hafıza. İki roman aynı sorunun farklı çağlardaki yankıları gibidir. İnsan yaşam yaratmaya başladığında mı sınırı aşar? Yoksa yaşamı geçmişinden, dilinden ve hikâyesinden ayırdığında mı?

Kaygusuz’un romanı ikinci sorunun peşinden gidiyor.

Diriltme Kliniği’nde üretilen Mira yalnızca yeniden yaratılmış bir beden değildir; geçmişinden koparılmış bir varlıktır. İşte romanın trajedisi de burada başlar.

Romanın biçimi de konuşuyor

Saf Canavar yalnızca anlattıklarıyla değil, anlatma biçimiyle de dikkat çekici.

Romanın içinde şiir, mit, sözlük bölümleri, *Cümcümenâ-me*'den parçalar, bilimsel açıklamalar, "Bio Varlıklandırma ve Görsel Atama Sözleşmesi" gibi steril hukuk metinleri var.

Bir tarafta yönetmek isteyen dil. Öte tarafta yaşatmak isteyen dil.

Bir tarafta sözleşme. Öte tarafta şiir.

Kaygusuz yalnızca farklı türleri yan yana getirmiyor; onların çatışmasını da görünür kılıyor. Romanın tipografisi bile bu çatışmanın parçası. Büyük harflerle başlayan bölümler. İtalik anlatılar. Sözlük sayfalarını andıran parçalar. Okur daha sayfaya baktığı anda başka bir sesin konuşmaya başladığını hissediyor. Romanın biçimi, içeriğin taşıyıcısı olmaktan çıkıyor; doğrudan anlam üreten bir yapıya dönüşüyor.

Sanki roman da kemikler gibi farklı parçalardan yeniden kuruyor.

Hayal ile fantezi arasındaki ince çizgi

Romanın en çarpıcı ayrımlarından biri de hayal ile fantezi arasında kurduğu ayırım. Kaygusuz, hayalin tomurcuklandığını, saçaklandığını ve başka hayalleri tozladığını söyler. Ne kadar organik bir tanım.

Hayal burada yaşayan bir organizmadır. Fantezi ise donuktur. Tekrarlayan bir görüntüdür. Hazır bir senaryodur. Romanın

dünyasında otoritenin yasakladığı şey tam da budur: Hayalin kendisi. Çünkü hayal yeni ihtimaller üretir. Fantezi ise mevcut düzeni tekrar eder.

Bugünün hız ve performans çağında bu ayırım ayrıca anlam kazanıyor. Günümüzde her şey kolay tüketilebilir, hızla geçilebilir ve yüzeysel olmak zorunda gibi bir dayatmayla karşı karşıyayız.

Saf Canavar ise okurunu sürekli yavaşlatıyor. Bir kelimenin peşine düşürüyor. Bir yıldızı araştırmaya zorluyor. Bir miti yeniden hatırlatıyor. Romanı anlamak için yalnız okumak yetmiyor. Araştırmak, beklemek, yavaşlamak gerekiyor. Bu yönüyle romanın okuma biçimi de politikleşiyor.

Karabalık Bekçisi ve Mira

Romanın büyük sesi, Karabalık Bekçisi ile Mira arasında kuruluyor. Karabalık güvenilir bir anlatıcı değil. Hem şifalı. Hem zehirleyici. Hikâyeler anlatarak insanları bir arada tutuyor. Anlatıyı bir örgütlenme biçimi olarak görüyor. Mira ise buna karşılık nesneleşmeyi reddediyor. Kendi dilini kurmaya çalışıyor.

Roman boyunca bu iki ses arasında görünmez bir diyalektik oluşuyor. Belki de Kaygusuz'un en güçlü mesajı burada saklı: İnsan, ancak kendi dilini bulduğunda kaderini değiştirebilir.

Bırakın metin içinizden geçsin

Sema Kaygusuz, *Saf Canavar* ile yalnızca etkileyici bir roman yazmamış. Dilin, hafızanın, doğanın ve hikâyenin birbirinden

ayrılmaz olduğunu hatırlatan çok katmanlı bir anlatı kurmuş. Dili, poetik cesareti, türler arasında dolaşan yapısı ve çağdaş dünya edebiyatında giderek önem kazanan ekoloji, hafıza ve dil tartışmalarıyla kurduğu güçlü ilişki bakımından uzun yıllar konuşulabilecek romanlardan biri olduğunu düşünüyorum.

Hikâyeler yalnızca Mira'yı, kemikleri ya da unutulmuş kelimeleri diriltmiyor. Okurun bakışını da diriltiyor. Roman bittiğinde değişen yalnızca anlatılan dünya olmuyor; o dünyaya bakan göz de değişiyor.

Saf Canavar'ı aceleyle okumayın.

Her şeyi anlama telaşına da kapılmayın lütfen.

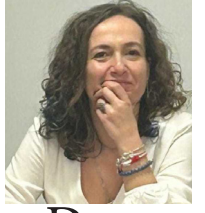
Bırakın metin içinizden geçsin.

Bakalım sizde neler olacak ve roman size unuttuğunuz neleri hatırlatacak?



Kentte Bile Bahar
Ahmet Erkam Saraç
Can Yayınları
Öykü / 96 sayfa

veveya
KİTAP/12



Duygu
Terim

Bahar, Yine Bahar



Ahmet Erkam Saraç'ın üslubunu sağlamlaştırdığı yedi öyküden oluşan ikinci kitabı *Kentte Bile Bahar*, yakın zaman önce Can Yayınları tarafından yayımlandı. Adı, Tolstoy'un *Diriliş* romanının açılış cümlesinden ilhamla verilen kitap, yaşanan olumsuzluklara rağmen, baharın kente geldiğini, güneşin ısıttığını hatırlatıyor. Güncel, yaşayan ve canlı mekânlarıyla, fonda çalan bir şarkı olmaktan daha fazla işleve sahip şarkı seçimleriyle başarılı atmosfer yaratımlarına sahip.

Saraç'ın öykülerinin genelinde postmodern edebiyatta sıkça kullanılan metinlerarasılık ve üstkurmaca tekniklerine başvurduğu görülüyor. Yazar, kapsayıcı büyük anlatıların sonunun geldiğini ve hayata ilişkin mesele ettiğimiz ne varsa onu, genellemelerin dışında ve dışarıda kalanın tekilliğinde arayan bir düzlemde anlatmayı seçmemiz gerektiğini iddia eden postmodern yazarların izinden giderek, büyük kahraman/lık/ların değil basit insanların peşine düşmüş. Barthes'e göre, "Bütün metinler, kendileri de bir başka metnin ara metni olduğundan, metinlerarası ola-

na aittir. Metin daha önce örülen ipliklerden -sözcüklerden- örülü bir kumaştır.” Metinlerarasılık, kaçınılmazdır.¹ Ancak metnin olduğu gibi yinelenmesi değildir metinlerarasılık, sürekli yeni dünyalar yaratan sonsuz bir üretim sürecidir.

İkinci tekil kişinin anlatıcı olarak seçildiği kitabın açılış öyküsü “Dokunaklı Bir Şarkı Değil Ki”de yazar bizi hem küçük adamın anlatısına konuk etmiş, hem de üstkurmacaya başvurmuş. Gölge kavramı üzerinden yazar personasıyla kendisini kurguya katıyor: “Belki yeni bir yazara ilham olabilirsin, misal daha dün akşam okuduğun adam, Ahmet Erkam Saraç.” Cemil Kavukçu ve A.Hamdi Tanpınar da öykünün konukları. Yazar, bir yürüyüş ve geçmişe ilişkin hatırlamalarla başlayan öyküde metinlerarasılığın çoksesli yapısını başarıyla yansıtmış.

Saraç’ın karakterleri oyun içinde var olan, yüksek perdeden konuşmayan, ontolojik sorunlarına duyarlı kahramanlar. Yazar, ikinci öykü “Şükürler Olsun Bugün Cuma”da da ilişki oyunu oynayan bir çift üzerinden kurgu içinde kurgu yapmaya devam eder. Muhafazakarlıkla modernlik arasında sıkışmış kahramanlarını başarıyla tahlil ederken metinlerarasılığın canlılığı bu öyküde de fark edilir.

Postmodern edebiyatta anlatıcı aktif bir rol sergiler, olaylara müdahale eder. “Olayların akışında büyük bir etkisi olduğunu, kurgunun istediği yönde ilerleyeceğini sık sık hatırlatır. Hatta bazen olay akışını durdurur, farklı konulardan söz etmeye başlar.”²

Saraç’ın anlatıcıları da okura seslenir, onu yönlendirir. “Tam da aradığın şey. Durma deş o zaman bu hissin kaynağını... Neyse o sonranın konusu. Sen asıl mevzuya dön.” Örnekleri çoğaltmak mümkün.

Postmodern anlatıcı okuru açtığı kapılardan girmeye, beraber yürümeye davet eder. Metnin kapalı bir yapı olmaması hem yazar hem okur tarafından yeniden üretilmesine imkân tanır. Anlam, metnin ve okurun etkileşimiyle yeniden üretilir.³ Saraç da takip ettiği postmodern tekniklerle okuru yalnızca bahsettiği şarkılar ve yazarlarla sınırlandırmaz. Metinlerarasılık, doğası gereği anlam donukluğuna ve katılığa, sabit anlama müsaade etmez. Her metin, bir yeniden üretim alanıdır.

Saraç’ın öykü kahramanları ne uzayın derinliklerinde ne başka bir zaman diliminde yaşar. Fantastik öykü evrenlerine ait görünen kimi tuhaf olaylarsa, (Beyefendi’nin hayrına edilen dualar neticesinde uyuyamama hastalığına yakalanması ya da sıçan avcısının sıçanla karşılaşması gibi) köşesinde sakince ortaya çıkacağı uygun anı bekler, zamanı gelince okuru yadırgatmadan, onu metne yabancılaştırmadan ortalığa dökülür. Kitabın son iki öyküsü “Ömrümden Ömrüme” ve “Sıçan Avcısının Bitimsiz Yolculuğu”, yazarın Kafkaesk anlatıya en çok yaklaştığı öyküler.

Modern Türk öyküsünün bir damarı toplumcu gerçekçi edebiyattan devraldığı mirası, anlatımını çağın anlatım biçimlerine uygun hale getirerek, devam ettirdi. Kalın kumaştan yapılma

elbisesini çıkardı, rüzgârda dalgalanan hafif, ince kumaştan bir elbise giydi. Metafor ve metonimiden beslenen dolaylı anlatımın asıl anlatım biçimi haline geldiği bir yol buldu kendine. Fantazya evrenlerine yakışır olayları, sıradan insanların hayatlarında kurularken mizahtan ve ironiden de faydalandı. Kitabın son öyküsü “Sıçan Avcısının Bitimsiz Yolculuğu”, helezonik bir labirentte sıkışmış modern insanın ontolojik sorunlarına yaklaşım biçimi itibarıyla Kafkaesk özelliklerin en belirgin biçimde görüldüğü öykü. Üstelik yoksulluğun, sınıf atlama arzusunun işlenişleriyle de iyi bir örnek.

Arka kapak yazısındaki gibi, bahar yalnızca bir mevsim değil, bastırılmış arzuların, yarım kalmış aşkların, ertelenmiş hayatların yeniden gün yüzüne çıktığı bir aralık. *Kentte Bile Bahar* da yaratıcı kurgu fikirleriyle, okuru seline katıp, beraber çoğalmaya davet eden, gölgeleri üzerimize düşmüş karakterleriyle, ümitli ve neşeli bir aralık sunuyor.

¹Mustafa Demirtaş, Postyapısalcı Edebiyat Kuramı, Otonom Felsefe Yayınları, 2015, s.83

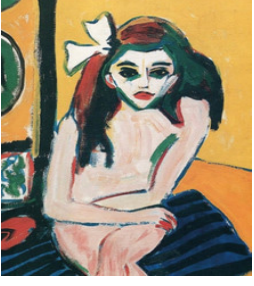
²<https://arastirmax.com/en/system/files/dergiler/79199/makaleler/7/3/aras-tirmax-postmodern-romanda-anlati-ci-zaman-mekan-yapisi.pdf>

³Mustafa Demirtaş, a.g.e, s.19

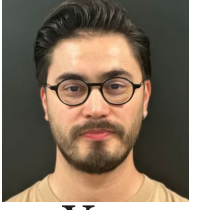
Nazlı Doğan Özsöz
Yüreğin Kabarmış



Yüreğin Kabarmış
Nazlı Doğan Özsöz
Alakarga Sanat Yayınları
Roman, 200 sayfa



veveya
KİTAP/14



Yavuz
Yavuzer

Nazlı Doğan Özsöz'le Söyleşi

"Yazmak için çatışmaya ihtiyacımız var."



Bazı romanlar yüksek sesle konuşmaz; okurunu sessizce içine çeker. Nazlı Doğan Özsöz'ün Duygu Asena Roman Ödülü'ne layık görülen ilk romanı *Yüre-*

ğin Kabarmış, yalnızca bir aile hikâyesi değil; suskunlukların, kuşaklar arasında taşınan yüklerin ve kadınların görünmeyen direncinin romanı. Veveya Ki-

tap için gerçekleştirdiğimiz bu söyleşide, romanın katmanlarını, yazarlık serüvenini ve edebiyatın dönüştürücü gücünü birlikte konuştuk.

Yavuz Yavuzer: *Yüreğin Kabarmış*'ta duygular çoğu zaman bağırıyor, daha çok içe çekiliyor. Örneğin Defne, en sarı-sıcı anlarda bile duygularını taşırmıyor. Onun bu kontrollü sesi baştan beri tasarladığınız bir anlatım tercihi miydi yoksa karakter sizi o sese kendisi mi götürdü?

Nazlı Doğan Özsöz: Sevgili Yavuz, derinlikli okumanız ve güçlü sorularınız için teşekkür ederim öncelikle. Evet, Defne görülmediği, yetersiz hissettirildiği ve erken büyümek zorunda kaldığı bir çocukluk geçirdiği için duygularını içeride yaşamayı öğrenmiş. Özellikle de ev içinde gerilimler, manipülasyonlar yaşarken dışarıya karşı mutlu aile tablosu çizen ailelerin çocuklarında kafa karışıklığı ve duygularını ifade edeme-me de çok görülür ya... Çünkü evde gördüğüyle dışarıya lanse ettikleri bambaşkadır ve bu kafa karıştırıcıdır, gördüğünün mü hissettiğinin mi doğru olduğunu bilemez ve bunun kavgasını verir. Bu kavga Defne'de öfkeyi içinde yaşamasına neden oldu. Sorunun köküne dönersem, sorunuzla anlıyorum ki Defne'nin ihmallerle dolu çocukluğu, yazma deneyimim sırasında beni o sessizliğe götürmüştü.

Y. Y.: Romanın diğer önemli karakterlerinden Nefin, kendi hayatında birçok şeyi değiştiremiyor ama Defne için bir dönüş ihtimali bırakıyor. Sizce bazen bir kuşak kendini değil de kendinden sonrakini mi kurtarabiliyor sadece?

N. D. Ö.: Bence Nefin'in ku-

şağı, bu kırılmayı yaratarak zinciri kırdı aslında. Kendinden sonraki kuşağa "Sen benim gibi olma," diyebilirdi. Fakat herkes kendi dilinde dedi tabii. Nefin evi terk etmiş olmasına rağmen Defne'nin odasını bozmayarak, onun çocukluğunu, hafızasını, varlığını tahrip etmeyerek demiş oldu. Gürültülü bir nutuk tercih etmedi. Belki de artık bizim kuşağımız hem kendisini hem de kendisinden sonraki kuşağı kurtarabilecek noktaya geldi böylelikle. Yalnızca yıkıcı eylemler değildir devrimci olan, korumak kollamak da muhafaza edip tutmak da devrimci bir eylem. Defne'nin finaldeki eylemini ve başkaldırısını gerçekleştirebilmek için bu güvenli alana, annesinin yüzünü başka tarafa çevirmesine ihtiyacı vardı, aksi halde eyleme geçemezdi gibi hissediyorum.

Bir de kurtuluş doğası gereği kolektif bir süreç değil midir? Her kuşak kendinden öncekilerden bir şeyler öğrenir, bazen ne yapmaması bazen de ne yapmaması gerektiğini. Ardından kendinden sonraki kuşağa da bu öğrendiklerini genişleterek sunar. Burada kritik olan hangisini miras bıraktığıyla ilgili bence. Nefin kızına ne yapılmaması gerektiğini büyük hareketlerle ve cümlelerle öğreten bir anne ama diğer taraftan odasını muhafaza ederek Defne'nin, kendisi gibi geri dönemeyeceği bir anne evi olmasın istiyor.

Y. Y.: Roman hakkında konuşulurken çoğunlukla *anne-kız ilişkisi* öne çıkıyor. Oysa anlatının tetikleyicisi baba figürü.

Romanın babanın sessizliği üzerinden okuması konusunun ihmal edildiğini düşünüyor musunuz? Sizce de *Yüreğin Kabarmış*, anne-kız ilişkisi kadar baba figürü üzerinden de okunabilir mi?

N. D. Ö.: Kesinlikle okunabilir, baba (Yahya) sessiz çünkü pek evde yok, ihmalkâr. Fakat sessiz gibi görünen adamın aslında bağıra çağıra yaptığı bir manipülasyon var. Kuralları o koyuyor, evin düzenini o belirliyor, canı ne zaman isterse eve geliyor, istemezse gelmiyor, bunun için hesap dahi vermiyor. Mutsuz, umutsuz, bencil bir adam. Anne daha çok ön planda gibi ama tüm bunları yöneten, annenin büründüğü kimliğin yaratıcısı Yahya aslında. Kaynak o. O nedenle elbette okunabilir, hakkınız var.

Y. Y.: Kadınlar, *Yüreğin Kabarmış*'ta yalnızca ataerkil düzenin mağduru değil, zaman zaman o düzenin dilini de birbirlerine taşıyorlar. Bu döngüyü yazarken sizi en çok neler zorladı?

N. D. Ö.: Eril dilin sözcülüğünü yapan kadınlar da sistemin kurbanı olarak okunmalı bence. Yani düzen dilini taşıyan ve bu dili büyüten bir kadın ancak sisteme ayak uydurma mecburiyeti ve baskısıyla o noktaya gelir. Ve tabii bir de hayatta kalma mekanizmasının devreye girmesiyle. Nefin'i yazarken bu sözcülük meselesi onun trajedisini anlamak açısından önemliydi. Önce babası sonra kocası tarafından manipüle edilmiş biri var karşımızda neticede. Ama şuna

da dikkat çekmek gerekebilir bu noktada, Nefin annesi tarafından da manipüle ediliyor, ölmüş çiçeğe su vereceksin artık evlendin bitti, geri dönemezsin anne evine diyor. İşte kuşaktan kuşağa aktarılan bu bilgi zaten zehirli olan ve bunun kadın dilıyla yapılması. Hepsinin toplamı bize şunu gösteriyor bence, sistem kadına nefes alabileceği tek alan olarak yine sistemin dilini dayatıyor. Bu da kendi gerçekliğine yabancılaşan kadını yaratıyor.

Romanda bu bağlamda beni zorlayan şey, mağduriyetin sadece fiziksel şiddet görmekle değil, bazen de o şiddet dilini benimsemek ve sözcüsü olmak zorunda kalmakla da yaşandığını göstermekti. O döngüyü görmek ve içinden çıkılamaz, ruhumu sıkıştıran halini hissetmek zorlayıcıydı. Fakat yine de finaldeki umut yeni kuşağın eylemli tarafını gösterdiği için biraz olsun rahatlatı.

Y. Y.: Roman boyunca birçok karakter sevilme istiyor ama neredeyse hiçbiri kendini sevinebilir biri olarak görmüyor. Sizce insanın kendisiyle kurduğu ilişki değişmeden, başkalarından gördüğü sevgi gerçekten iyileştirici olabilir mi?

N. D. Ö.: İnsan çocukken sevilmezse, sevinebilir biri olduğuna nasıl ikna olur? İnsanın kendisiyle kurduğu ilişki de başkalarından, en önce anne baba ya da bakım veren diyalim, bakım vereninden gördüğü sevgiye göre kurgulanmıyor mu? Sevgiyi kendine ya da bir başkasına vermek için, sevil-



miş olmak gerekir. Kötülük de tam buradan sızıyor işte insanın ruhuna. Bu nedenle Defne de saf iyi bir karakter değil, olmaz. Çocukken annesinin bin bir emekle yıkadığı çarşafları çamurlayan, böcekleri yakan,

etrafındakilere yalanlar söyleyen, yetişkinlikte de romantik ilişkisi bitti diye eski sevgilisini işten attıran bir kadın. Yani evet sevgisizlik kötülüğü doğuruyor elbette. Tam aksinden bakarsak da sevgi neden ayakta kalma

gücü vermesin? Belki sevgi kendisiyle kurduğu ilişkiyi değiştirme gücü sayesinde önemli bir yere yerleşiyordur. Ama o insan ruhundaki karanlık taraf sevgiyle aydınlanır mı, sanmam. O kadar basit değil gibi geliyor... Bir de nihayetinde insanın sevimmeyeceği inancı taşırken, dışarıdan bu boşluğu dolduracak bir sevgi araması da varoluşsal bir trajedi gibi geliyor bana.

Y. Y.: Duygu Asena'nın adı bugün yalnızca bir edebiyat ödülünü değil, aynı zamanda bir düşünce mirasını da temsil ediyor. Bu ödülü almak size yazarlık açısından hangi sorumlulukları yükledi?

N. D. Ö.: Bu miras kadın olmak üzerine düşünen, taşınan, fikir üreten herkesin ortak mirası. Ve hatta edebiyatla sınırlı bir miras da değil bu, toplumsal ve düşünsel bir zemini var. O yüzden Duygu Asena ödülünde politik bir selamlaşma niteliği buluyorum kendi adıma. Asena'nın öncülük ettiği şey, Nefin'in Defne'ye sağladığı o dönüştürücü, güç veren belleğini var kılan odasını,

Virginia Woolf'ün işaret ettiği kadınların kendine ait odalarını da kapsayan bir semsiyeye benziyor. Bu perspektifi koruma niyetim zaten vardı ama artık bu perspektifi üretmek için büyük bir kamçılayıcım da var gibi görüyorum bu durumu daha çok. Çünkü öbür türlü masa başına geçtiğimde durmadan didaktik bir şekilde ne yazmam gerektiğini söyleyen bir sese dönüşürdü.

Y. Y.: İlk romanını yayımlayan her yazarın, kitabı basılmadan önceki hâliyle sonraki hâli arasında görünmeyen bir eşik olduğunu düşünüyorum. Sizde yazma eylemi, *Yüreğin Kabarmış* yayımlandıktan sonra nasıl değişti? Artık masaya aynı özgürlükle mi oturuyorsunuz yoksa okurun varlığını daha fazla hissediyor musunuz?

N. D. Ö.: Okurun varlığını duyumsarsam sağlıklı yazamam sanırım, o yüzden onları kapının dışında bırakmayı başarıyorum diye umuyorum. Çünkü aksi hal bir edebiyat üretiminden ziyade okurla yazan kişinin uzlaşması gibi okunabilir. Oysa yazmak için çatışmaya ihtiyacımız var.

Y. Y.: Bir yazarı yalnızca okudukları değil, artık aynı heyecanla okuyamadığı kitaplar da dönüştürüyor olabilir. İlk romanınızı yazdıktan sonra okuluğunuzda neler değişti?

N. D. Ö.: Kesinlikle katılıyorum, dönüştürüyor. Ben öğrencilerime de hep kötü oyun izleyin, en çok öyle gelişirsiniz, ne yapmamanız gerektiğini en iyi öyle anlarsınız diyorum. Edebiyat için de geçerli bu. Artık kötü kitap okuyacak vaktim yok ama zamanında okuduklarım bana çok fazla şey öğretti şüphesiz.

Değişen tek şey şu oldu belki, serbest okuma yapmak yerine bir yerinden beslenme umuduyla kendi meselelerim etrafında dönen metinlere odaklanıyorum hep. Zaten bir obur okuyucu değilim, çok etkilendiğim metinlere tekrar tekrar dönmek bana daha büyük keyif veriyor

çoğu zaman. Her yıl bir sefer Shakespeare'in beş büyük tragedyasını baştan okuyorum bir süredir mesela. Düşündüm de bundan farklı bir cevap vermiyor oluşum belki dramaturg temelinden kaynaklanıyor olabilir, herhangi bir metni analizi gözümünden uzaklaşarak okumam uzun yıllardır mümkün olmuyor, ki bunu çok seviyorum.

Y. Y.: Bir söyleşide, yayınevlerinden yanıt alamadığınız dönemlerde yazmakla ilişkim de zedelenmişti diyorsunuz. Sonradan bu ilişkiyi nasıl onardınız?

N. D. Ö.: Bu ilişkiyi kitabı bastırabilince onarmaya başladım aslında. Ardından gelen Duygu Asena Roman Ödülü ve Erdal Öz Roman Ödülü'nde kısa listeye kalmış olmam büyük bir kamçılayıcı oldu. Çünkü bastırmak için yıllarca beklemişken, her yerden olumsuz dönüş almış, hatta birçok yerden yanıt bile alamamışken, yazdığım metnin birilerine ulaştığını görmek zedelenmiş ilişkiyi elbette hızla tamir etti. Ama bunlar olmasa onarılmaz mıydı, bence zamanla mutlaka bir şekilde tamir etmeyi başarırdım. Çünkü ben yazmaktan başka bir yol bilmiyorum.

2016'dan beri
gerçekleri yazmayan
bir gazete var...

Öykü Gazetesi