

FUAT
SEVİMAY
Diye Diye

Diye diye Türkiye
İnceleyen
Meltem Terzioğlu

veveya●

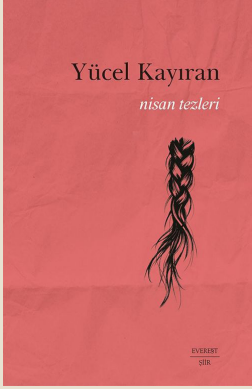
KITAP

15
Ağustos
2026

43

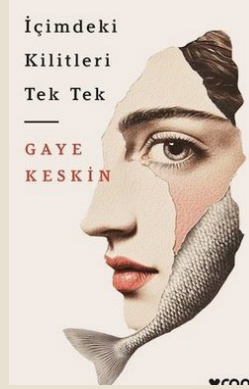
veveya● KİTAP

Aylık kitap yayını
15 Ağustos 2026, Sayı: 43



Lirizmin İmkânı ve Gündelik Olanın Mitolojisi

Tahsin Aladağ



Kimliğin Eşiğinde

Simge Desen Türk



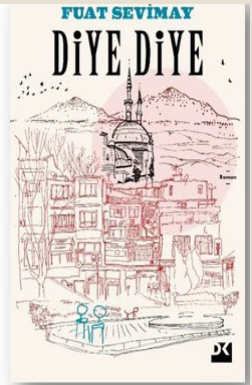
Bir Mankenin Üzerindeki Hayatlar

Özlem Karapınar



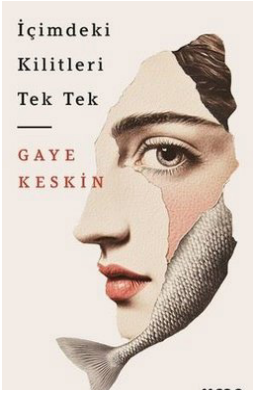
Deniz Eldam'la Söyleşi

Yavuz Yavuzer



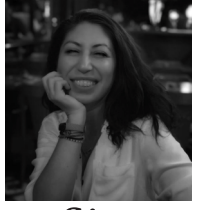
Diye Diye Türkiye

Meltem Terzioğlu



İçimdeki Kilitleri Tek Tek
Gaye Keskin
Can Yayınları
Öykü / 104 sayfa

veveya
KİTAP /3



Simge
Desen Türk

Kimliğin Eşiğinde



Gaye Keskin'in ilk kitabı *İçimdeki Kilitleri Tek Tek*, şubat ayında Can Yayınları tarafından yayımlandı. On bir kısa hikâyeden oluşan kitap, daha ilk öyküden okuru etkilemeyi başarıyor. Yazarın süs-süz dili, kısa ve sakın cümleleri metni okura yaklaştıran en önemli unsur. Ancak kullanılan metaforlar, seçilen anlatıcı, görülen gündüz düşleri, rüyalar ve gerçekler arasındaki muğlak tavır, metni zorlaştırırken aynı zamanda yeniden okumaya davet ediyor.

Keskin, öykülerinde özellikle boşluklar bırakıyor. Belirgin bir suskunluk hâkim. Sessizlik, öykünün temel atmosferini kuruyor. Söylemeyi değil göstermeyi tercih ediyor yazar. Yine de gizemli bir hal almasına engel değil. Bazı sırlar karakterle aramızda kalıyor. Başka kimse bilmiyor.

Kimi öyküler okurunu büyük olaylarla değil, küçük çatlaklarla karşılar. Bu kitapta da kahramanların hayatlarındaki kırılmalara şahitlik ederek iç çatışmalarını izliyoruz. Keskin, özellikle ikinci tekil kişi kullanarak, iç monologlar eşliğinde karakteri ile okur arasındaki bağı güçlendiriyor. "Sen, Ben ve Eleni", "Neriman" ve "Bir Varmış Bir Yokmuş" öykülerinde yer alan zor konulara rağmen anlatıcının karaktere seslenmesi,

sürprizli bir sona gideceğimizin habercisi.

Gaye Keskin öykülerinde görünmez hisseden, kimliğini arayan, bedenine ya da geçmişine sıkışmış insanlarla tanıştırıyor bizi. Bu kimlik ve varoluş mücadelesi kitabın temel meselelerinden biri. Kitaptaki bu ortak meseleler her öyküde farklı bir biçimde karşımıza çıkıyor. “Madam Violet’in Sandığı”nda komşusunun kapısına gelen yaşlı bir kadının kendi kimliğini bulması için yardım istemesi ve en nihayetinde kararını verişini görüyoruz. Bunun için ufak bir dokunuşa, bir desteğe ihtiyaç duyduğunu sezebiliyoruz. “Doğum Günü” öyküsü, ikiz kardeşlerin çatışması gibi görünse de bedenini ve kadınlığını geri isteyen kardeşin kararlılığı fark ediliyor. Beden ile kimlik çatışmasına dair bağ kurabileceğimiz bir diğer öykü de “Sen, Ben ve Eleni”. Bir kadının bir erkeğe vedası gibi başlayan hikâye okurun beklentisini ters yüz ederek bambaşka bir yere ulaşıyor. Bu anlamda geçmişleriyle yüzleşen, bedenleri ve kimlikleri arasına sıkışmış ancak kararlı ve yeni hayatlarından umutlu insanlar bizi şaşırtıyor. En az yazarları kadar cesurlar.

Erkekler

ve Geçmişin İzleri

Patriyarkanın kadınlar kadar erkekler üzerinde kurduğu baskının yansımalarını içeren öyküler kitabın diğer güçlü odağı. “Boş Duvar, Leo ve Diğer Şeylerin Alegorisi” öyküsünde erkek kahramanın şu sözü dikkatimi çekiyor: “Hiçbir şey kaybettiklerimizden daha fazla acıtmaz canımızı.” Babasıyla olan çatışması, kendi gençliğini yaşayamaması ve geleceğini de bu açıdan kurmakta zorlanması söylediğini haklı kılar nitelikte. Bu konu “Mümtaz Eli” öyküsünde

de tartışılıyor. Kahraman ile ataerkil yapının arzu ettiği bir erkek olma çabasının yoruculuğunu yaşıyoruz. Yazar yer yer kapalı bir dil kullanırken aslında önemli bir toplumsal yaraya parmak basıyor. Bu iki öykü okurdan daha dikkatli bir okuma talep ediyor. Özgürleşmek kolay değil.

Atmosfer kurmada çok başarılı olan Keskin, hikâyenin temposunu da iyi ayarlıyor. Hem konuya yavaş yavaş dahil oluyoruz hem de hiç sıkılmıyor, kahramanın heyecanını paylaşıyoruz. Yazar bunun için güçlü metaforlar kullanıyor. Kitap boyunca anahtar ve kilit imgesi tekrar ediyor. Tıpkı polisiye bir hikâyeyi kovalar gibi kahramanların kendilerini çözmelerini takip ediyoruz. Çocukluk yaraları geçmiş hesaplaşmalarına dönüşüyor. Bu kimi zaman eşyaları bırakarak kimi zaman insanlardan ayrılarak, bir nevi ilişkileri sonlandırarak mümkün oluyor. “Bir Film Vardı Hatırlıyor musun?” öyküsünde birlikteyken kimliklerinin silinmesini kabul edemeyen bir çiftin ayrılık hikayesini okuyoruz. “Deniz Kızı”nda çocukluk yaraları bireysel bir hafızaya dönüşürken, “Bir Varmış Bir Yokmuş” aynı yarayı bu kez erkek bir karakter üzerinden görünür kılıyor. “Kırıklar Çıkıklar ve Diğer Meseleler”de ise geçmişe tutunan annenin, kızı ile çatışması ve kuşaklar arası hafızayı eşyalar üzerinden irdelemesi dikkat çekerken, karakterlerin dönüşümü etkileyici. “Hangi Oje” ise kitabın en muzip öykülerinden biri. Rüyalara sıkışan insanlardan gerçekliğin sıkıcılığına, arafta kalan kimliklerden geleneksel yapının bunalımına geçişler yapıyor ama canlılığı ve yeniden doğuşu hep saklı kalıyor.

Görünmeyenin Görülmesi

Gaye Keskin *İçimdeki Kilitleri Tek Tek*’in yazarı olmak dışında bir de moda tasarımcısı. “Neriman”ın sert hikayesinin içinde, kumaş ve dikişe dair kelime haznemi geliştirirken şunu düşündüm; moda görünen ile ilgiliyken öykü daha çok görünmeyene dair. Yazarın bu iki yeteneğinin birbirini beslemesi mümkün elbette. Kurduğu hayal evrenini ilmek ilmek işlerken öykülerindeki karakterlerin sadece sayfada kalmasına izin vermiyor. Vakıf olduğumuz hayatlarıyla bizimle yürümeye devam ediyorlar. Her biri zor yaşam koşullarında birer cesur savaşçı, kazanı da var kaybedeni de. Ajite edilmeden anlatılmaları okura ferahlık veriyor. Genel yargıların, cinsel kimliklerin, geçmiş hesaplaşmaların, din, dil, ırk gibi ayrımcı görüşlerin ötesinde, insanın biricik oluşunu ve ona dair olanı önemseyerek anlatması ile empati gücü yazarı farklı kılıyor. Karakterlerini yargılamadan bir anlatı kuruyor. *İçimdeki Kilitleri Tek Tek*, görünmeyeni görünür kılarken bunu yüksek sesle değil, okurun zihninde uzun süre yankılanacak bir sessizlikle yapıyor.



Prova Mankeni
Zeynep Kahraman Füzün
Kutu Yayınevi
Öykü / 120 sayfa

veveya
KİTAP /5



**Özlem
Karapınar**

Bir Mankenin Üzerindeki Hayatlar



Zeynep Kahraman Füzün'ün *Prova Mankeni* adlı öykü kitabı daha kapağını açmadan içeriğine dair ipucu veriyor. Kapak, cansız mankene yapıştırılmış post-itlerden oluşuyor ve her birinin üzerine bir hikâye adı yerleştirilmiş. Bu dikkat çekici kapağın ardından kitaptaki öykülerin “Kadınlar” ve “Diğerleri” şeklinde iki bölümden oluştuğunu görmekteyiz.

Kitap her ne kadar tematik olmasa da bölümlerin kendi içinde ortak özellikleri mevcut. İlk bölümde aile, evlilik, annelik, kadın bedeni, şiddet, toplumsal roller gibi konulara değinirken; ikincisinde iş hayatı, başarı, rekabet, yükselme, ölüm ve insanın kendisine biçilen hayatın dışına çıkma çabası daha belirgin işleniyor.

Üslup Farklı, Biçimler Alışılmadık

Kitaptaki çoğu öykünün finali açık uçlu ve belirsiz. Bunu tercih eden yazarların okurunu seçtiğini, okuruna güvendiğini, okurdan hikâyedeki boşlukları doldurmasını beklediğini düşünüyorum. Bu da her okura hitap etmeme, kitapta zorlanma ve bırakma gibi riskle-

ri de beraberinde getiriyor. Benim kendi adıma “Büyü” ve “Şifa” gibi öykülerde cevaplayamadığım sorular var. Bu tür metinlerin riski, anlamı okura bırakayım derken, okurda eksik bırakılmışlık hissine neden olmaktadır. Öte yandan, başka bir okurun aynı öyküde kendi yansımalarını bulması ve anlamlı hissetmesi elbette mümkün.

Kitabın güçlü tarafı ise bilindik meseleleri, farklı ve alışılmadık biçimlerde ele alması. İş hayatı, kadın meselesi, evlilik, başarı, rekabet gibi konuları kurtların, seramiklerin, gladyatörlerin, dağların hikâyesiyle okura sunması. Böylece, okur sadece hikâyeyi okumuyor, onun ardındaki anlamı da arayarak daha aktif oluyor.

Hangi Kadınlar?

“Sıfır Noktası” hikâye unsurlarının bir anda kendini belli etmediği öykülerden, ki kitaptaki çoğu öykü bu şekilde. Bir dağın mevsimlerle birlikte değişmesi, terk edilişleri, yeniden doğuşları, dayanmayı ve yeniden ayağa kalkmayı çağırıyor.

“Yankı”da kış uykusundaki ailesini korumaya çalışan anne üzerinden fedakârlık anlatılıyor. Dışarıda tehlike sezen anne, ailesini uyardırmadan mağaradan çıkıyor ve onların güvenliğini sağlamak için kendini dışarı atıyor. Öykünün belirsiz sonu, onun kendisini feda etmiş olabileceğini düşündürüyor. Anneliğin görünmeyen yükü, korumaya iç güdüsüyle ilginç bir öykü.

“Victor” ve “Av” gibi öykülerde ise toplumsal cinsiyet rolleri irdeleniyor. Özellikle “Av”da kadınla erkeğin yer değiştirdiği distopik bir dünyada şimdiye kadar kadınların maruz kaldığı şiddet ve tahakküm erkekler üzerinden anlatılırken diğer yandan güç zehirlenmesinin kadın erkek ayırt etmediğine vurgu yapılıyor.

“Budama Mevsimi” kadına şiddeti en sert ele alan öykülerden. Bir kadının bedeninin, gül gibi budanması kadına yönelik şiddeti metafora dönüştürüyor. Budama yalnızca fiziksel bir müdahaleyi değil kadın bedenine ve yaşamına uygulanan tahakkümü tüm boyutlarıyla öne çıkarıyor.

“Sahne” kitaptaki dikkat çekici öykülerden. “Hiç böyle hayal etmemiştim,” cümlesi öyküde leitmotif haline geliyor. Baba, çocuklar ve en sonunda kadın aynı cümleyi farklı pencerelerden bakarak söylüyor. Fakat kadın bunu diğerleri gibi yüksek sesle değil kendi başına kaldığı belki de tek yer olan yorganın altında kendi kendine söylüyor. Bu hikâye bir yandan da birlikte sinemaya giden, dışarıdan güzel bir aile tablosu sunan beraberliklerde bile kadının konuşmaktan kaçındığını, özel alana ve yalnız kalmaya ihtiyaç duyduğunu bize gösteriyor.

Diğerleri Kim?

İkinci bölümde de ilkine benzer sıkışmışlık duygusunun hikâyelere sirayet ettiğini görüyoruz. “Füz-yon”da çalışma hayatının insana verdiği yük anlatılırken alegori kullanılmış. “Kurtlar” iş dünyasını kurtlar sofrasına dönüştürerek, rekabeti, güç ilişkilerini ve kazanma hırsı yine alegorik biçimde ele alınmış. Anlatıcının başta sıradan bir çalışan gibi görünmesi ama sonunda şirket sahibi çıkması insanı düşündürüyor.

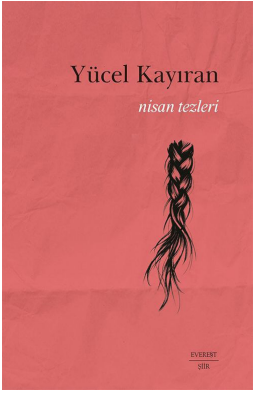
“Kutlama”da insanların daha fazla çalışarak daha fazla elektrik üreterek üst katlara çıkmaları, modern dünyanın başarı ve statü anlayışını anlatıyor esasında. Yukarı çıkan için kutlama yapılıyor, herkes yukarı çıkmak istiyor ama yukarıda ne olduğunu kimse tam olarak bilemiyor. Distopik atmosferi olan bu öyküde daha çok çalış, daha çok üret diyen de sistemin kendisi.

“Kintsugi” öyküsü de benim için çarpıcı öykülerdendi. Bu öykü, kırılmış ama onarılmamış insanların bekleyişlerini çağırıyordu. “Basmaklar” adlı öyküde kariyer yolculuğuna vurgu var. Bu hikâyede özellikle beğendiğim detaydan da bahsetmeden geçemeyeceğim. Minare gibi bir yapı içinde yükselen karakter, oradan inen birinin düştüğüne şahit olur ancak o, yukarı çıkmaya odaklıdır. Sonunda umduğu şeyi bulamayacaktır, finalde ise düşen kızla aynı düzlemde dir.

Biçilen Roller

ve Kendi Gerçekliğimiz

Sonuçta; *Prova Mankeni* kolay okunan ama kolay çözülmeyen bir kitap. Bazı öyküler bittiğinde üzerinde düşündüm, bazılarında kafamda soru işaretleri oluştu ama bende farklı bir deneyim yarattı. Prova mankenleri başkaları adına kıyafet giyer, taşır, deneyimler. Tıpkı insanın kendisine biçilen rolle, kendi gerçekliğinin çatışması gibi. Tüm hikâyelere sinen koku bu.



Nisan Tezleri
Yücel Kayıran
Everest Yayınları
Şiir / 112 sayfa

veveya
KİTAP /7



Tahsin
Aladağ

Lirizmin İmkânı ve Gündelik Olanın Mitolojisi



Fotoğraflar: Çerkes Karadağ

Yücel Kayıran'ın Everest Yayınları tarafından basılan son şiir kitabı *Nisan Tezleri* şairin kişisel deneyimden doğan ancak kişisel bir söylemin duygusallığından daha geniş ve daha karmaşık bir poetik atılıma uzanan şiirlerini bir araya getiriyor. Esere dair daha yakın incelemeye başlamadan önce belirtmek isterim ki bu yazının amacı Kayıran'ın kitabının bir hermeneutikini sağlamak ya da kitabı geleneksel anlamda bir eleştirel değerlendirmeye tabi tutmak olmayacak. Bu yazıda amacım *Nisan Tezleri*'nin poetik incelemesini sunarak şiirlerin nasıl işlediğini göstermek ve böylece Kayıran'ın günümüzde lirizmin imkanına ve lirik geleneğin taşıdığı kimi sorunlara hangi yanıtları ürettiğine yaklaşmak olacak. Jonathan Culler'ın *Theory of the Lyric* kitabında geliştirdiği lirik şiir paradigmasını kullanarak Kayıran'ın eserinde lirizmin nasıl gündelik hayatı kurgulamaktan çok lirik ifade biçimlerinin ritüalistik özelliklerine dayanarak gündelik olanı mitleştirdiğini göstermeyi deneyeceğim.

Girişte, Kayıran'ın kitapta kişisel olanı kişisel olmayan bir söylem biçimine dönüştürdüğünden söz etmiştik, bu impersonality'i mümkün kılanın Kayıran'ın şiirinin öznesini

kurgusal bir dramatik persona olarak inşa ettiğini düşünmek açıklayıcı olabilir. Eğer Kayıran'ın şiirlerini birer dramatik monolog olarak ele alırsak şiirdeki duygulanımların ve ifadelerin kişiselliğin kısıtlı özelliğinin ötesine nasıl geçtiğini açıklamak oldukça kolay olurdu, ki Amerikalı Yeni Eleştiricilik okulunun lirik şiire dair kuramı çoğunlukla bu paradigma üzerine olmuştur. Ancak burada karşılaşacağımız iki temel sorun belirir: birincisi Kayıran'ın şiirinin genellikle dramatik bir sahne üzerine kurulu olmayan ifadesel (expressive) niteliğidir. İkinci ve daha önemli olan ise şiirleri kurgusal bir dramatik personanın söylemleri olarak düşünmek onları durumsallaştırır ve şiirin öne çıkan özelliklerini; mimesise ve temsil ilişkilerine dayanmayan ritüelistik unsurları, yeniden inşa edilebilecek bir durum barındırmayan söylem biçimlerini ve müzikal/düşünsel niteliklerini gölgede bırakır.

Kolayca dramatik bir durumu ve personayı inşa edecek unsurlarla başlayan "Metafizik" şiiri bile daha üçüncü dörtlülle herhangi bir somut dramatik olayı veya kurguyu imkânsız hale getirecek lirizme döner:

"insellik vücuda gelmeye

[başladığında

insan ebeveyniden içine doğru büyür
sırla sırlanır iç dünya, penceresi yok
göz... ulaşamaz artık dışarıdan

[içeriye" (Kayıran 18)

Bu şiiri kurgusal bir personanın söylemi olarak düşünmek -her ne kadar önceki ve sonraki kıtalar bize somut bir mekân ve durum inşa etme olanağı tanısa da- Culler'ın da dediği gibi "şiirin dilini belirgin kılan her şeyi marjinalize etmek" (Culler 7) olurdu. Kayıran'ın gündelik olana dair imajları gerek "Kurgulu Park" ve benzeri mekânlarla

gerek doğrudan söylemlerin aktarılmasıyla ("biraz daha yürüyelim mi birlikte, dedim") metnin somut dramatik manzarasını oluştursa da müteakip dizelerdeki yoğun düşünsel karmaşa ve evokatif dil bu imajları metnin ilişkiler ağının içinde sıradan nesneler olarak algılamayı imkânsız hale getirir. Düşünsel katmanlılığın ve muğlaklığın gündelik söylem biçimlerini nasıl dönüştürdüğünü ve dramatik olandan lirik olana taşıdığını bir sonraki "Teoloji" adlı şiirde daha net görürüz. Şairin babasından söz ederek başladığı ve duygusal olarak oldukça doğru, psikolojik olarak oldukça yalın bir izleği sürdüren şiir son dörtlünün ilk dizesi "mümkün değil sökmek zamanı sonsuzluktan" ile bu somut dramatik durumdan sıyrılır. Culler'ın söylediği gibi, şiirde dramatik bir persona hayal etmek şiiri görecelileştirmektedir (Culler 7). Şiirin kurgusal öğelerini (ilk üç kıtada şairin babası ve kızından oldukça kişisel bir dille söz ettiği bölümlerde belirgin olan) son kıtadaki ritüelistik öğelerle gerilim içinde düşünmek, "hiç.. bana gömülü değil zaman, yeniler kendini" dizesinin durumsallaştırılamaz ve dramatize edilemez ifadeselliği sayesinde mümkün olur.

Kayıran'ın lirizminin bütün eser boyunca baskın ve belirgin bir unsur olduğunu iddia etmek elbette ki mümkün olmayacaktır. "Diyalettik" şiiri gibi birçok şiir özel olarak anlatsal unsurlar iskeletiyle inşa edilmiştir ve kurgusalılık ön plandadır. Yine de bu şiirlerde bile gündelik imajlar yalnızca birer temsil/kurgu nesnesi olarak kalmazlar, söylem biçiminin kişiselliği ile konuşan öznenin ifade biçiminin belirsizliği sürekli bir gerilim ve çekişme öreri. Anlatsal ve kurgusal öğelerin hiçbir zaman şiirsel söylemin

özelliklerini tamamen baskı altına alabildiğini iddia etmek mümkün olmaz, "Newroz ve Gazel" şiirindeki anlatıya öykünen söylem biçimine rağmen dizelerin müzikal özellikleri, anjanbumanın kırık sentaksı ve zaman kipleri arasındaki serbest geçişler şiirin anlatı özelliklerinin baskınlığını kıskarak lirik şiire özgü ritüelistik öğeleri duyulur kılar. Yine lirik hitap biçimleri, şiirin söyleminin nihai olarak muğlak bir sen'e yönelir olması şair personasının mekânsal ve zamansal olarak sabit bir durumda konuşan dramatik persona olarak algılanmasını güçleştirir ya da böyle bir okumanın şiirin öne çıkan özelliklerini marjinalize etme riskini doğurur.

Culler, bu yazıda dayanak aldığı eserinde lirik şiirin onun için ilgi çekici yanının "zamana, rüzgarlara, urn'lere, ağaçlara ya da ölümlere tuhaf hitap etme şekli" (Culler 1) olduğunu yazar. Lirik şiirin belirleyici özelliklerinden biri hitap ettiği varlıklara yönelen ve onlardan bir çeşit yanıt uyandırmaya çalışan ya da onları canlandırmayı, hayata geçirmeyi deneyen özgün söylem biçimidir. Kayıran, -genellikle- rüzgarlara, yıldızlara veya diğer doğal veya kozmolojik nesnelere değil kişisel ve özel olana ya da düşünsel ve soyut nesnelerin dünyasına seslenir. Peki bu söylem biçiminde "lirik an'ı" oluşturacak olan, öznel deneyimin unsurlarını ritüelistik bir şiirsel sözcelemin nesneleri haline getiren nedir? Şiirdeki ilişkiler ağının, mimetik doğalarından uzaklaşıp mitsel bir gramerin unsurları haline getirilmeleridir.

"dalgin yürürken yolda

dibimden süratle geçen otomobil
hiçlikle bırakır beni yüz yüze"
(Kayıran, 37)

dizeleri "Sınır Durumunda" adlı oldukça karmaşık düşünsel ve psi-



kolojik yapılarla inşa edilmiş şiirde aniden somut bir imajın, “süratle geçen otomobil” nesnesinin şiire dahil edildiği andır. Bütün öznelliğine rağmen Kayıran’ın bu dizelerde hitap ettiği nesne şairin kendi bilincindeki bir olayın mimesis’i ya da dış dünyanın şairin bilincinde tüketilmesi değil tam aksine şiirsel bir sesin yarattığı bir “olay”dır. Aynı şiirdeki “tin de böyle yürek de/ parça parça, lime lime ya da/ her durum varlıkta bir mış” dizeleri şairin introspektif, öznel ve kişisel söyleminden doğmuş olsa da lirizmin getirdiği hitap biçimi, onları kişisellikten ve öznellikten arındırarak introspektif olanın mitleştirildiği, kurgusal bir karaktere veya şairin bilincine değil dünyaya dair bir söylem kılar, bir söz edimi haline geldiği lirik an’a taşır. Culler bu konuda lirik şiirin kurgu olmadığı için bizim dünyamızla ilgili olduğuna, kurgusal bir dünya yaratmadığına değinir (Culler 5). Mecazlarla ve garip tahayüllerle de dolu da olsa, konuşan şairin kendi bilincinin ifadesi de olsa (ki Kayıran’ın şiirinde dış dünyanın gündelik anlatılarına yönelmedikçe böyledir) esasında rüzgarlara veya dağlara hitap eden lirik geleneğin ritüelistik özellikleri muhafaza edilmiştir. Susan Stewart’ın deyişiyle “şiirin sesi verilen bir sözün

sesinin duyulduğu gibi duyulur”, (Stewart 104) yani bir eylem olarak gerçekleşen şiir sabit bir dramatik durumu temsili ya da şairin bilincinin hareketlerinin ifadesi değil, her daim mevcut bir şimdide gerçekleşen söz eylemidir. Kayıran’ın şiirini bu lirik özelliklerle donatan belirgin özelliklerden biri de zaman kiplerine dair muğlak yaklaşımıdır: “huzur bulur arzu, belki/geriliminde zıtların” dizelerindeki gibi daima gerçekleşen geniş zamanda yer alan söylemlerle “arınmak, daimi savaş/eksilme, selde giden” dizeleri gibi zaman yönünden belirsiz ifadeler bu metinlerin herhangi bir zamanda gerçekleşen bir olayın ifadesi veya durumun mimetik temsili değil, kendi başlarına birer “olay” olarak okunması gereken ritüelistik deneyimler olduğu kanısını kuvvetlendirir.

Yani bütün düşünsel karmaşıklığına, introspektifliğine ve soyutluğa eğilimli kavramsal ilişki-kuruculuğuna rağmen Kayıran’ın şiirini şairin öznel ve kişisel deneyiminin ritüelistik şiir olayları aracılığıyla bireysel bir mitolojiye dönüştürüldüğü lirik şiir olarak okumak mümkündür. Belki de bu yüzden lirik şiiri her zaman arka planında belirli bir mitik göstergeler sistemini verili kabul eden bir söylem türü olarak

düşünmek gerekir. Bu göstergeler sisteminin şairin öznelliğine dair öz-düşünümsel ifade biçimlerini nasıl lirik şiire dönüştürdüğüne yukarıda değindik. Şimdi ise Kayıran’ın ele aldığı diğer izleği, yani gündelik ve biyografik imaj ve sembollerini nasıl kişisiz bir lirik “olay”a çevirdiğine bakmak gerekecek.

Hegel’in ifadeselliğe dayanan romantik lirik şiir kuramı şairin dış dünyayı emmesi, kendi iç bilincinin damgasını vurması ve bu zenginleşmiş şiirsel iç dünyayı ifade etmesine dayanıyordu. Kayıran’ın dış dünyaya yaklaşımını ise bu türden bir “iç bilinçte ifadesini bulan öznel deneyim” olarak okumak güçtür. Şiirleri birer dramatik monolog, birer söylem ediminin mimesis’i olarak okumak mümkün olsa da yukarıda değindiğimiz sebepler yine boy gösterir: Gündelik olanın deneyimi görecelileşir ve şiirin öne çıkan özellikleri iskanılır. Bu sebeple Kayıran’ın biyografik imajları ve dış dünyaya ait gündelik nesneleri nasıl “mitik gramere” dönüştürdüğüne odaklanmak lirik yapının inşasını anlamak için daha elverişlidir. “Beyaz Elbiseli Kadın” şiiri, “Ceyhan’da oturuyor idik o zaman/bir kadın/beyaz elbise içinde/kolu kısa/eteği dizlerinin hemen üstünde..” dizelerinin inşa ettiği dramatik bir

durumu barındırır. Fakat şiirin açılış dizeleri “gece gibi/üzümün hayali olurum/aklın sende kalsın/gözümün perdesi bende” ve devamında gelen çağrışım uyandırmaya odaklı evokatif ve simgesel dil daha sonraki dizelerle çözülmez bir çelişki oluşturur. Ne şairin bilincinin ifadesi ne de somut bir dramatik durum olarak okunabilecek bu dizeler ritimleriyle, ses örüntüleriyle, zaman kipleri arası muğlak geçişleriyle ve lirik hitabet unsurlarıyla bizi tekrar ritüelistik şiir olayına yakınlaştırır. İşte bu sözünü ettiğimiz gerilim, indirgenemez iki uç arasındaki (dramatik durum ve ritüelistik şiirsel dil) çelişki Kayıran şiirinin gündelik/kişisel olanı mitolojik olana dönüştürmedeki anahtarıdır. Şiirin oldukça sıradan “gazete büfesi” imajı ya da “sordu/benim de okuduğum kitabı” söylemi ritüelistik yapıya ait lirik unsurlar sebebiyle gerçek bir dramatik durum içindeymişçesine, kurgusal bir anlatının öğeleriymişçesine okunamaz. Şiirin öne çıkan ses özellikleri, ritim ve çağrışıma dayalı momentumu ve anlatıyı sürrekli muğlaklaştıran sözdizimsel kırılmalar ve sapmalar bu gündelik imajları sembolik bir paradigmanın çağrışımları olarak duymamıza yol açar. Bu sembolik paradigma dolayımında içinde bulundukları dramatik durumun duygusal kısıtlamalarını ve göreceliliğini aşan imajlar kendilerini her okunuşta farklı anlamlar üretebilen, kişisel veya biyografik deneyimlerden ziyade parçaları değişse de temelindeki duygusal iletiler sabit kalan mitik yapının içinde bulurlar. Ya da başka türlü söylersek Kayıran’ın şiirinin lirizmi, dramatik gündelik sahnelerle şairin introspektif bilincinin ifadeleri arasından indirgenemez çelişkiden faydalanarak iki izleği de bulundukları göreceli konum-

lardan aşkın konumlara yükseltir. Ritüelistik eylemlerde olduğu gibi anlatılar veya kurgular anlamın keşfinden önce çağrışım ve ritim özellikleriyle ön plana çıkarlar. Böylece düzyazıda da ifade edilebilecek öznel deneyim temsilleri olmaktan da kaçınırlar. Kayıran’ın en kişisel ve en öznel hafızadan çıkardığı deneyimleri konu alan şiirlerinde de bu mitleştirme çizgisini saptayabiliriz: Örneğin “Şair Olmak” başlığı taşıyan şiir gerçekten de hem dramatik bir personanın hem de konuşan şair-öznenin bilincinin temsili/ifadesi gibi gözükür ilk başta ancak Kayıran yine indirgenemez gerilimleri şiire dahil eder: “şair olmaya utanırdım” dizesiyle başlayan şiir “bir yol arıyor, bakalım, bir dil” dizesiyle birden şair öznenin konumunu değiştirir, devamında ise yine iyice somut bir personadan uzaklaşarak -şiirdeki bütün biyografik unsurlarla tezat içinde- konuşan özneyi bir şair-arketipine dönüştürecek çağrışımsal dile geçiş yapar. Bu çağrışımsal dilin belirlediği poetik yapıda ve şair-öznenin konumunun belirsizliğinde şiirin biyografik/kişisel imajları da şiirin personasına veya şairin öznelliğinin ifadesine değil poetik söylem biçiminin kurduğu mitik çerçeveye ilintilenen ilişkide kuvvet kazanacaktır. Kayıran’ın kişisel olanı lirik olanın imkanı kılması arkasından ritüele yaslayan dilin mitleştirici yetkisinde yatmaktadır.

C. S. Lewis, Elizabeth dönemi aşk soneleri hakkında yazarken: İyi bir sone için “iyi bir toplu dua gibiydi: Asıl sınav, cemaatin buna ‘katılıp’ onu kendilerine mal edebilip edemeyeceğiydi...” diyordu. (Lewis 491). Kayıran’ın şiirinin Elizabeth dönemi sonelerinin duygusal kompozisyonuna sahip olduğunu söylemek elbette hatalı olur ancak *Nisan Tezleri* bütün kişiselliğine rağmen

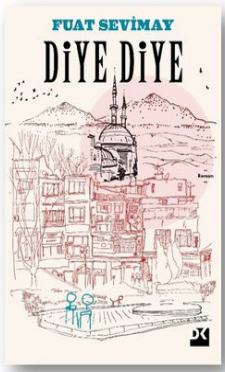
her iyi lirik şiirin sahip olduğu “iyi bir dua gibi” olma özelliğini gündelik hayatın imajları arasında mitsel olaylar yaratarak kazanıyor.

Kaynakça:

Culler, Jonathan. (2017). *Theory of the Lyric*. Nordisk poesi. 2. 119-133. 10.18261/issn.2464-4137-2017-02-02.

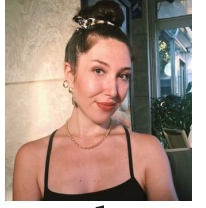
Lewis, C. S. 1954. *English Literature in the Sixteenth Century*. Oxford: Oxford University Press

Stewart, Susan. 2002. *Poetry and the Fate of the Senses*. Chicago: University of Chicago Press.



Diye Diye
Fuat Sevimay
Doğan Kitap
Roman / 200 sayfa

veveya
KİTAP /11



Meltem
Terzioğlu

Diye Diye Türkiye



Edebiyat dünyasındaki birçok önemli ödüle layık görülen, yazar ve çevirmen olarak tanıdığımız Fuat Sevimay'ın *Diye Diye* isimli romanı haziran ayında, Doğan Kitap çatısında okurlarıyla buluştu.

Yazarın yeni kitabındaki biyografi bölümünde kendisine dair birçok başarı detayı yer alıyor. Ancak burada, Sevimay'ın "iyi bir insan olmayı yaşamının temel ilkesi sayması" ve aldığı ödüllerden ziyade "en büyük ödülün bir okurun içten gülümsemesi" olduğuna yürekten inanması, okurlar için en can alıcı ayrıntı olarak karşımıza çıkıyor.

Dikkati ilk çeken şey kapak. Henüz eseri okumaya başlamadan önce Türkiye manzaralarından küçük bir kesit sunuyor bize buradaki detaylar. Kenti en tepeden kucaklayan çift minareli cami dikkatlerden kaçmıyor. Caminin siyah çizgilerle kaleme alınması ve renksel olarak diğer detaylarla kontrast oluşturması tesadüf değil. Caminin alt yamacında omuz omuza dizili duran derme çatma evler, baştan sona çarpık kentleşme halini yansıtıyor. Fuat Sevimay'ın karnavalesk ve polifonik diline ayna oluyor kitap kapağının tasarımı.

*Diye Diye'nin Derdi,
Tasası "Ve Sair"*

Fuat Sevimay'ın yaratıcılığıyla ilmek ilmek işlediği ve asıl mevzuların boy gösterdiği Kuppak şehrini adımlayarak romana giriş yapıyor okur. Türkülerde ismini duyduğumuz, yöresel ağızlarda ve halk arasında "özenilmeden yapılan iş", "oynak-civelek" olarak bilinen veya kimi yörelerin yerel argo kullanımı olarak karşımıza çıkan "gubbak" kelimesi, Sevimay'ın yarattığı bu şehrin muhtemel isim anası. Aslında bu isim, "özenilmeden yapılan iş" manasıyla yazarın anlatmak istediğini de anlamsal olarak oldukça iyi karşılıyor. Bu adın bilinçli olarak seçildiği aşikâr.

Kuppak olarak okuduğumuz ancak bürokratlarıyla, müteahhitle-riyle, esnafıyla, öğrencisiyle, canı okunan ağacıyla, mide gurultusuyla, kulağa çalınan homurtusuyla bu şehir baştan sona günümüz Türkiye'si'nin tablosunu çiziyor okura. Keza Sevimay, kitabın girişinde "Ama siz alın hikâyeyi Karadeniz'e, Ege'ye, Güneydoğu'ya Trakya'ya sürükleyin; pek bir şey fark etmez," (s. 7) diyerek Kuppak özelinde anlattığı olayların aslında tüm ülkeyi işaret ettiğini gösteriyor.

Yazarın kendi yaratıcılığıyla isimlendirdiği Kuppak, sadece bir şehir değil aynı zamanda kitabın en önemli karakterlerinden biri olarak karşımıza çıkıyor. Olay örgüsü ilerledikçe, olaylar baş gösterdikçe, halkın homurtuları şehrin üstünü örttükçe, dur bakalım düzelir dindikçe, işe alımlar torpille döndükçe, din dört bir koldan sardıkça devlet işini, fabrikada ölen çocuk işçiler görmezden gelindikçe, maden ocaklarına terk edildikçe emekçiler, öğrencilerin sesi duyulmadıkça, kesilen ağaçlardan haberdar olunmayınca, taşeronların karınlarını doyurmaya çalıştıkça düzen, mağduriyeti oynayan sarıp sarma-

landıkça, düşünce suçlusu ilan edildikçe gerçeği söyleyenler, kitapların üstü toz bağladıkça raflarda, görülmedikçe - duyulmadıkça derdi olan halk, *Dur Bakalım Amca*'larla, *Sus Sus Teyze*'lerle Kuppak kan kaybetmeye devam ediyor.

Derdi olan halkın duyulmayan sesi, görülmeyen yüzü olarak *Diye Diye* kitabıyla karşımıza çıkan Sevimay, -biyografide yazıldığı gibi- iyi bir insan olmayı yaşamının temel ilkesi olarak saydığını dert edindiği mevzularla gösteriyor.

*Diye Diye'nin Dili,
Üslubu "Ve Sair"*

Neyi anlatmak istediğini sağlam bir zemine yerleştiren Sevimay, ikinci adım olarak eserinde matematikçi güçlü bir olay örgüsü çiziyor. Esere giriş, olayların geçtiği Kuppak'ın detaylı atmosfer aktarımıyla ve epik bir anlatımla başlıyor. Metaforik bir zeminde dilin düş evrenini oluşturup imgelerle metaforu iç içe yerleştiriyor Sevimay. Ses tekrarları ve uyaklı kullanımlarla asonanslı bir dil örüyor, metinlerarası tekniği uygulayıp montaj yöntemiyle günümüzden detayları ve hatta kendi kitap isimlerini metnin içine yerleştirirken mizahı yüksek bir dille kuruyor evrenini.

Üstkurmaca bir metin olarak karşımıza çıkan *Diye Diye* romanında Sevimay kullandığı postmodern teknikle ve kendine has üslubuyla bize gerçekliği anlatıyor, bir nevi kurmaca bir gerçekliğin içinde olduğumuzu hissettiriyor. Okuru kurguyla gerçeklik arasında gezdiren bir metin izleği oluşturuyor. Bazı zamanlar sorular yönelterek bizlerle diyalog kuruyor.

Fuat Sevimay, romanın girişinde, "Aman derken ne olduğunu, işlerin nereye vardığını zaten iyi kötü biliyorsunuz, ben size öncesini, bilip de bilmediğinizi, belki de bilmezden geldiğinizi, velhasıl nasıl bu

hale geldiğimizi anlatayım," (s. 9) diyerek aslında Kuppaklılara yani Türkiye'de yaşayıp da hiçbir olaya ses çıkarmayan, üç maymunu oynayan, henüz kendisine dokunmamış yılana bin yıl ömür biçen, olaylardan sorumlu kesime yani halka sesleniyor.

*Diye Diye'nin Olay Örgüsü,
Karakterleri "Ve Sair"*

İlk bölüm "Sayın Başkan" ismiyle açıyor perdelerini. Aynı zamanda kitabın çok sesli karakterlerinden biri olan ve ilk bölüme adını veren Sayın Başkan; göreve yeni başlayan, heyecanlı, halkı dinlemekle kendine altın varaklı isimlik yaptırmak arasında git geller yaşayan, oy toplama güdüsüyle hareket eden siyasi bir isim pozisyonunda. Fakat bu karakterin önemli özelliklerinden biri kadın kimliğiyle başkan olarak seçimleri kazanmış olması. Çizdiği bu detayla Sevimay, ülkemizde kadınların yerini ve kadın – erkek ilişkisini de gösteriyor. Fakat ezilen kadınlara projektör olan en mühim gölge karakter; hiçbir sahnede sesi olmayan ve ölümünde dahi adı anılmayan Ortalıkçı Kadın. Karaktere konulan isim bile bu adaletsiz tabloyu gözler önüne seriyor.

Kuppak şehrinde yükselen homurtularsa romanın karakteri sayılabilecek kadar önemli bir ritme sahip. Fabrikada kolu kopan işçinin acısıyla, üniversitede peyda olan olaylarla baş gösterip halkın ağzından yükselen şikâyetler; Sayın Başkan, Müşavir ve Kayyum Başkan gibi üst kesimde konumlandırılan ve siyasetin içinde yer alan karakterlere homurtu olarak sirayet ediyor. Göreve yeni başlayan Sayın Başkan'ın bu homurtuları duyması, eserin ilk kırılma anı sayılabilir. Susmayan homurtuların ardından halkın nabzını tutup olayı çözmesi için Sayın Başkan'ın ne sağda ne solda, öylece orta yolda durup ade-



polifonik karakterler yaratıyor. Katmanlı yaratılan karakterler romana ve olay örgüsüne de önemli bir derinlik katıyor.

Fakat bu eserde önemli olan ayrıntılardan biri de Sevimay'ın, karakterlerin birçoğuna isim vermesi. Bunu bilinçli olarak yapıyor yazar. Çünkü kitapta yer alan Sayın Başkan, Dayı, Müşavir, Ham'fendi, Kayyum Başkan gibi isimsiz karakterler aslında biz okurların hayatında bulunan, başımızı pencereden uzattığımızda yahut haberleri açıp baktığımızda karşımıza çıkabilecek birçok kişiyi temsil ediyor. İsim bir noktada bu karakterleri sınırlandırmak anlamına geldiği için yazar yarattığı karakterlere ve aynı zamanda biz okurlara özgülük sunuyor. Fakat her bir karakter kendi içinde dalgalanıp durulup tekrar dalgalanıyor ve bu, olay örgüsünün de ritmini yüksekte tutup okuru bir girdap gibi kendi içine çekiyor.

Heykeltıraş Hüseyin karakteri, kitapta kilit bir kimliğe sahip olup mesleğiyle önemli bir metaforun örgüsünü oluşturan isimlerden. Ancak bu karakterin isme sahip olması metinlerarası bir kullanım olarak karşımıza çıkıyor. Sevimay, zulme ses edip de kendini dağlara vuran heykeltıraş karakterine verdiği Hüseyin adıyla İnce Memed'e gönderme yapıyor.

Diye Diye'de Mekânın Önemi "Ve Sair"

Diye Diye romanının en önemli detaylarından biri mekân yaratımı. Çünkü Sevimay aslında bu eseri bir mekân romanı olarak kaleme alıyor. Bu noktada hiçbir karakteri ön plana çıkarmayıp mekânı – mekânları başkarakter olarak gösteriyor bizlere.

Üç yol ağzını birleştiren meydan, başlı başına önemli mekânlardan biri. Çünkü eserde baş gösteren tüm olaylar bu meydana yaşanıyor.

Esnaf homurtuları burada yükseliyor, burada kesiliyor iki yüz yıllık çınar –kentin belleği ölüyor- ve yerine din tüccarlığı yapan Dayı karakterinin heykeli dikiliyor, grevler burada yapılıyor, çatışmalar burada. Homurtuları duyulmayan halkın kanı da tam bu meydana dökülüyor. Çatışma sonrası hayatta kalanlarsa düşünce suçuyla bu meydana alıp götürülüyor. İşte tam burada, bu meydana bekçi üniforması giyen Bekçi Torun – Erkek Torun karakteri, grevle derdini anlatmaya çalışan halkın üstüne silah doğrultuyor. Üniforma, devletin simgesi olarak bu karaktere giydiriliyor. Erkek diliyle konuşan devlet, Erkek Torun karakteriyle eserde yer buluyor. Halkın üstüne silah doğrultup vatandaşları öldüren Erkek Torun aslında bu eserin temel çatışmasını da gözler önüne seriyor: halk x devlet. Protagonist bir karakter düzlemine yerleşen halk, kendi karşıtı olan ve antagonist bir karakter düzlemine yerleşen devletle karşı karşıya geliyor. Ancak çatışma sadece devletle halk arasında değil söylenilenlere kulak vermeyen, birbirine sırt çeviren halk arasında da kendini gösteriyor.

Diye Diye'nin Son Sözleri "Ve Sair"

Romanın son bölüm adı, Kuppak'ta -Türkiye'de- gelineen nihai vaziyeti tüm çıplaklığıyla yansıtıyor: "Yeter".

İspinozlara ve kerkenezlere inat; şu hilalin, şu yıldızın altında, ufukta söken kızıl sarı tatlı şafağın manzarasını, kaya kartalıyla beraber seyredeceğimiz günlere...

ta bukalemun gibi renk değiştiren, evlilikten ve sapkın düşüncelerden başka derdi olmayan Müşavir'i halkla buluşturması, art arda gelecek kırılmaların başlangıcı oluyor.

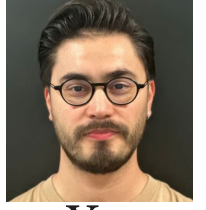
Antagonist karakterlerden biri olan, din kavramını kendi çıkarları için kullanan, samimiyet yoksunu kesimi temsil eden Dayı, kitapta önemli bir yer tutuyor. Dayı ve uzantısı karakterlerle beraber liyakatsizliğin, din tüccarlığı yapan tarikatların adım adım Kuppak'ı nasıl sarmaladığı da gözler önüne seriliyor.

Sevimay, tıpkı *Kapalıçarşı* romanında olduğu gibi kendine has üslubunu gösterip bu romanda da



Gözlerin Karanlığa Alışınca
Deniz Eldam
Notos Kitap
Öykü, 144 sayfa

veveya
KİTAP/14



Yavuz
Yavuzer

Deniz Eldam'la Söyleşi

"İmgeleri genellikle ben bulmuyorum, karakterler getiriyor."



Deniz Eldam, *Gözlerin Karanlığa Alışınca*'da insanın kendisine bile anlatamadığı taraflarına,

gündelik hayatın içindeki çatlaklara ve görünür olanla gerçekte yaşanan arasındaki mesafeye bakıyor. Karakterlerinin kendileri hakkında kurdukları hikâyeyle davranışlarının ortaya çıkardığı kişi arasındaki farkı okura bırakırken, imgelerin de çoğu zaman metni yazardan önce bildiğini söylüyor. Yazar için karanlığa bakmak, ona teslim olmak değil, önce varlığını kabul edip anlamaya çalışmak. Kitabın son öyküsünü ise bir bitişten çok, "bir sonraki kitabın ilk öyküsü" olarak görüyor.

Yavuz Yavuzer: *Gözlerin Karanlığa Alışınca*, daha isminden başlayarak karanlıkta kaldıkça görünür hâle gelen şeyleri çağrıştırıyor. Öykülerde de sıradan hayatların altında giderek belirginleşen çatlaklarla karşılaşıyoruz. Sizin için bu kitaptaki karanlık neyi temsil ediyor? Karanlığa alışınca karakterleriniz mi yoksa sakladıkları mı görünür oluyor?

Deniz Eldam: "Köklerimiz karanlıktadır," der Ursula K. Le Guin. Ben de öykülerimdeki karanlığı daha çok insanın içinde taşıdığı karanlık olarak düşünüyorum. Yalnızca kötülükten söz etmiyorum,



sakladıkları mı görünür oluyor sorusuna gelince, sanırım ikisini birbirinden ayırmak zor. Sakladıkları görünür oldukça karakterler de görünür hâle geliyor. Çünkü insan biraz da sakladığı şeydir.

Y.Y.: *Gözlerin Karanlığa Alışınca*'da karınca, kadın çorabı, beden, ev, sessizlik gibi ilk bakışta birbirinden bağımsız görünen unsurlar zaman zaman öykülerin atmosferini taşıyan güçlü imgelelere dönüşüyor. Bu ayrıntılar yazma sürecinde kendiliğinden mi metnin merkezine yerleşiyor yoksa ilk taslaktan sonra dönüp baktığınızda onların taşıdığı anlamı fark ederek mi güçlendiriyorsunuz?

D.E.: İmgeleri genellikle ben bulmuyorum, karakterler getiriyor. Örneğin karıncaları Ufaklık buldu. O, bir kediye, köpeğe ya da tüylü pofidik bir şeye yakınlık duyacak biri değil. Yüzleri olmayan, duyguyu göstermeyen, yalnızca örüntüler oluşturan karıncaları sevecekti elbette. Ama karıncalar ilk ortaya çıktığında bunları böyle açıklayabilecek durumda değildim. Yalnızca orada olmalarının doğru olduğunu sezmiştim.

Sanırım imgeler biraz bilinç dışından geliyor. Bu yüzden ilk taslakta neden o nesnenin ya da canlının ortaya çıktığını her zaman anlayamıyorum. Sezgime güvenip onu metinde bırakıyorum. Sonra karakteri ve öyküyü daha iyi tanıdıkça neden orada olduğunu da anlamaya başlıyorum. Anlamaya başladıktan sonra imgeyi karaktere hizmet edecek biçimde güçlendiriyorum.

Ama bu, sonradan metnin üzerine bir anlam bindirmek gibi değil. Daha çok zaten orada olan bir şeyi yavaş yavaş ortaya çıkarmak gibi. Bazen metin ne yaptığını yazardan önce biliyor. Ben de ilk taslakta bulduğum şeyi, sonraki taslaklarda

biraz daha dikkatle görmeye çalışıyorum.

Y.Y.: Kitaptaki karakterlerinize baktığımda, çoğunun kendisiyle dışarıdan görünen hâli arasında bir mesafe olduğunu düşündüm. Biri baba olmaya hazırlanırken hayatının kontrolünü kaybediyor, biri Kurt Cobain'e benzeyerek kendisine bir kimlik kuruyor, Lavinya ise sonunda kendi görüntüsünün altında neredeyse kayboluyor. Karakterlerinizin "oldukları kişi" ile "göründükleri kişi" arasındaki bu mesafe sizin öykücülüğünüzde özellikle peşinden gittiğiniz bir çatlak mı?

D.E.: Galiba ben insanın başkalarına gösterdiği kişiyle olduğu kişi arasındaki mesafeyle ilgilenmiyorum. Kendisine anlattığı kişiyle davranışlarının ortaya çıkardığı kişi arasındaki mesafe beni cezbediyor. Bu karakterler dışarıya göstermek için bilinçli olarak bir maske takmıyorlar. Kendileri hakkında kurdukları hikâyenin içinde yaşıyor ve onun tek gerçeklik olduğunu sanıyorlar. Aileden, toplumdan, korkularından öğrendikleri şeyler de bu hikâyeyi biçimlendiriyor. Bu yüzden aradaki mesafeyi çoğu zaman kendileri değil, okur görüyor.

Bu biraz anlatma biçimimden de kaynaklanıyor olabilir. Karakterlerimi anlatırken doğru mesafeyi bulmaya çok önem veriyorum. Ben diliyle yazdığım da bile karaktere bütünüyle teslim olmak istemiyorum. Onun zihninin içindeyiz ama kendisi hakkında göremediği şeyleri okurun görebileceği kadar da dışında kalıyoruz. Karakter kendisini belli bir biçimde anlatırken davranışları bazen bambaşka bir şey anlatıyor.

Kendisine dışarıdan bakabilen ve kendi durumuna acıyan karakterlerden çok, başka bir gerçeklik bilmediği için yaşadığını normal

bastırdığımız, görmek istemediğimiz, kendimize yakıştıramadığımız yanlarımız da var orada. Üstelik insan bunlara bakmadığında onlar ortadan kaybolmuyor. Bazen tam tersine daha da güçleniyor, hatta kendimizde kabul edemediğimiz şeyleri başkalarında görmeye başlıyoruz.

Karanlığı kucaklamak derken onu sevmeyi ya da ona teslim olmayı kastetmiyorum. Önce varlığını kabul etmekten, tanımaya ve anlamaya çalışmaktan söz ediyorum. İnsan içindeki karanlığa bakmadan kendisinin ne kadarını gerçekten tanıyor, ondan da emin değilim.

Karanlığa alışınca karakterler mi,

sanat karakterleri anlatmayı seviyorum. “Normal” dediğimiz şeyi gerçekten yaşayan biri var mı, ondan da emin değilim. Sanki hepimiz oraya ulaşmaya çalışırken kendimizi biraz daraltıyoruz. Karakterlerimi yargılamadan, açıklamadan, kendi gerçekliklerinin içinde bırakmaya çalışıyorum. Sanırım sözünü ettiğiniz çatlak da tam orada görünür oluyor.

Y.Y.: “Dayım Kendini Kurt Cobain Sanıyor”ın dilinde anlatıcının yaşına ait çok canlı bir dünya var: “Puding Cem”, gizlice içilen içkiler, duvar yazıları, tamirhane, kasetler ve müzik grupları. Buna karşılık öyküyü okurken bütün bunların geçmişten hatırlanan şeyler olduğunu da hissediyoruz. Çocukluk ya da ilk gençlik anlatırken bugünkü yetişkin bilincini metinden uzak tutmak ne kadar mümkün? Bu öyküde anlatıcının gördükleriyle, yıllar sonra onların ne anlama geldiğini anlayabilecek yetişkin bakışı arasındaki mesafeyi nasıl kurdunuz?

D.E.: Bugünkü yetişkin bilincini metinden tamamen uzak tutmak ne mümkün ne de gerekli bence. Bu öyküde anlatıcının o yaştaki hâli görüyor, duyuyor, bazı şeyleri seziyor ama bunların ne anlama geldiğini tam olarak bilmiyor. Yıllar sonra hatırlayan yetişkin ise doğru anları seçiyor. Bir aranjman gibi düşünüyorum bunu, hangi anın öne çıkacağını, hangisinin geride kalacağını, nerede susulacağını yetişkin bilinç belirliyor ama çocuğun gördüklerini onun adına açıklamıyor.

“Puding Cem”, gizlice içilen içkiler, kasetler, duvar yazıları ya da tamirhane benim anlatıcıyı genç göstermek için sonradan yerleştirdiğim ayrıntılar değil. O yaşta dünyanın içinden geçtiği şeyler bunlar. Dolayısıyla öykünün sesi de onlar-

la birlikte geliyor.

Yetişkin anlatıcı bugün geriye baktığında bütün bunların ne anlama geldiğini elbette daha iyi biliyor. Ama bu bilgiyi doğrudan metne taşırsa çocukluk sesini bastırabilir. Ben yetişkin bakışını daha çok seçimlerde ve boşluklarda tutmaya çalıştım. Çocuk gördüklerini anlatıyor, yetişkin onları yan yana getiriyor; aradaki anlamı ise okur tamamlıyor.

Y.Y.: “Listeler, Benji ve Değişmek Üzere Olan Şeyler”de anlatıcının hayatında neredeyse her şey değişmek üzere: İşsiz, eşi hamile, baba olmaya hazırlanıyor, ekonomik olarak sıkışmış durumda. Buna karşılık o, yapılacaklar listeleri, boya badana, alışveriş, komşular gibi son derece gündelik ve kontrol edilebilir şeylere tutunuyor. Buradaki listeyi insanın büyük değişimler karşısında küçük şeyleri kontrol ederek kendini güvende tutma çabası olarak okumak mümkün mü?

D.E.: Hayatın zaten bu küçük şeylerin bir araya gelmesinden oluştuğunu düşünüyorum. Büyük değişimler gündelik hayatın dışında, bir anda gerçekleşmiyor. Biz bazen geriye dönüp belirli bir günü başlangıç olarak seçiyoruz ama o güne gelene kadar birikmiş pek çok küçük an ve hareket oluyor. Öykü de benim için hayattan alınmış böyle bir kesit. Anlatıcının değişimini tamamlayıp sonucunu göstermekten çok, karısının hazırladığı listenin onu yavaş yavaş başka bir hayata doğru ittiği o aralığı anlatmak istedim.

Y.Y.: Final öykünüz “Ajans Görüntünüzü Sonsuza Dek Kullanabilir” bütünüyle bakmak, görülmek ve görüntüye dönüşmek üzerine kurulu. Üstelik sonunda gerçek Lavinya’yı değil, her yere

yayılmış görüntülerini görüyoruz. Kitabı tam da bu öyküyle bitirmeniz bilinçli bir tercih miydi? Kitabın başlığındaki görme meselesiyle finaldeki bu görüntü bombardımanı arasında sizin için bir bağ var mı?

D.E.: Bu öyküyü sona koymamın en büyük nedeni son yazdığım öykü olmasıydı. Kitabın sıralamasında benim kişisel tarihimin de bir izi var. Bu öykü yazıda nerede kaldığımı, düşünme ve yazma biçiminin nasıl değişmeye başladığını, bakışımı nereye doğru çevirdiğimi gösteriyor. Diğer öykülerden farklı bir yerde durması da bununla ilgili sanırım. Kitabı tamamlamaktan çok, benim bundan sonra gidebileceğim yere doğru bakıyor.

Kitabın adına bu öyküyü yazmadan önce karar vermiştim. Dolaşısıyla öyküyü başlıktaki görme meselesini tamamlasın diye yazmadım. Ama kitabın sonunda yerini alınca başlıkla arasında benim de sonradan fark ettiğim bir bağ oluştu.

Kitabın başlığında göz karanlığa alıştıkça daha önce seçemediği ayrıntıları görmeye başlıyor. Bu öykünün sonunda ise sanki bunun tersi oluyor: Her yer görüntülerle kaplanıyor ama insanların kendileri görünmez hâle geliyor. Bir tarafta yavaş ve dikkatli bakarak bir insanı görmeye çalışmak, diğer tarafta görüntü bombardımanı içinde yalnızca yüzeyleri görmek var. Fazla görünürlük de bazen bir tür körlük yaratıyor.

Yani sanırım bu öykü bu kitabın son öyküsü değil, bir sonraki kitabın ilk öyküsü.

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

Öykü Gazetesi

Veveya Kitap'ın tüm sayıları veveya.net'te



veveya.net