TESTIMONY, HISTORIOGRAPHY, AND ATONEMENT IN THE WORKS OF LEYLÂ ERBİL

ESRA NUR AKBULAK

BOĞAZİÇİ UNIVERSITY

2020

TESTIMONY, HISTORIOGRAPHY, AND ATONEMENT IN THE WORKS OF LEYLÂ ERBİL

Thesis submitted to the

Institute for Graduate Studies in Social Sciences

in partial fulfillment of the requirements for the degree of

Master of Arts

in

Turkish Language and Literature

by

Esra Nur Akbulak

Boğaziçi University

2020

LEYLÂ ERBİL EDEBİYATINDA
TANIKLIK, TARİH YAZIMI VE KEFARET

Sosyal Bilimler Enstitüsü

Türk Dili ve Edebiyatı Bölümü

Yüksek Lisans Tezi

Esra Nur Akbulak

Boğaziçi Üniversitesi

2020

Testimony, Historiography, and Atonement

in the Works of Leylâ Erbil

The thesis of Esra Nur Akbulak

has been approved by:

Assist. Prof. Olcay Akyıldız _____
(Thesis Advisor)

Assoc. Prof. Zeynep Uysal _____

Assist. Prof. Özge Şahin _____
(External Member)

September 2020

DECLARATION OF ORIGINALITY

I, Esra Nur Akbulak, certify that

- I am the sole author of this thesis and that I have fully acknowledged and documented in my thesis all sources of ideas and words, including digital resources, which have been produced or published by another person or institution;
- this thesis contains no material that has been submitted or accepted for a degree or diploma in any other educational institution;
- this is a true copy of the thesis approved by my advisor and thesis committee at Boğaziçi University, including final revisions required by them.

Signature……

Date ……

ABSTRACT

Testimony, Historiography, and Atonement

in the Works of Leylâ Erbil

This thesis focuses on the experiences of disaster, which is the subject of Leylâ Erbil's literature and which determines its ethical-political and poetic framework. Erbil turns calamities experienced in Turkey into a source of atonement through historiography. Her effort to turn witnessing into the subject of literature with a focus on calamities aims to not forget the massacres and genocides and to take over the history of the oppressed by sovereigns through historiography. In this thesis, the process of historiography, envisaged as a collective repair and healing, is discussed on the basis of historical philosophy from the perspective of Walter Benjamin. Accordingly, Erbil's literature has been divided into three periods through a critical consideration of the changing political-cultural conditions in which the texts were produced and of the decreasing and changing nature of atonement awareness. *Tuhaf Bir Kadın* (1971), which marks the political sphere of the 1970s and the hope for collective repair, is regarded as "action and hope;" *Karanlığın Günü* (1985), whose topic is situated in the 1980s, when action and politics became idle, is characterized as "withdrawal and melancholy"; *Cüce* (2001), which accepts the absolute domination of the cultural market and is disenchanted with the belief in atonement, is labeled "grudge and resignation". This thesis discusses how Erbil's literature transforms the poetics of the changing ethical-political framework on the basis of experiences of calamities on the basis of *Tuhaf Bir Kadın*, *Karanlığın Günü* and *Cüce*.

ÖZET

Leylâ Erbil Edebiyatında

Tanıklık, Tarih Yazımı ve Kefaret

Bu tez, Leylâ Erbil edebiyatına konu olan ve edebiyatının etik-politik ve poetik çerçevesini belirleyen Felaket deneyimlerine odaklanmaktadır. Leylâ Erbil, Türkiye coğrafyasında yaşanan Felaket deneyimlerini tarih yazımı aracılığıyla bir kefaret kaynağına dönüştürmüştür. Leylâ Erbil edebiyatında Felaket'i odağa alarak tanıklığı edebiyatın malzemesine dönüştürme çabası, katliam ve soykırımları unutturmamayı, tarih yazımı aracılığıyla ezilenlerin tarihini egemenlerin elinden devralmayı hedeflemektedir. Bu çalışmada, Benjaminci tarih felsefesinden yola çıkılarak kolektif iyileştirme ve onarım kaynağı şeklinde tahayyül edilen tarih yazımının işleyişi tartışılmış ve Leylâ Erbil edebiyatı bu odakta üç döneme ayrılmıştır. Bu dönemselleştirme, kefaret bilincinin azalan ve değişen niteliğiyle metinlerin üretildiği siyasal-kültürel koşullar birlikte düşünülerek yapılmıştır. 1970'lerin siyasal alanını ve kolektif onarım umudunu imleyen *Tuhaf Bir Kadın* "eylem ve umut", eylem ve siyasetin atıllaştığı 1980'leri konu edinen *Karanlığın Günü* "içe kapanma ve melankoli", kültür piyasasının mutlak hâkimiyetinin kabullenildiği ve kefaret inancının tükendiği *Cüce* "vazgeçme ve hınç" dönemi şeklinde ele alınmıştır. Bu tezde, Leylâ Erbil edebiyatının değişen etik-politik çerçevesinin poetikasını nasıl dönüştürdüğü, Felaket deneyimleri odağa alınarak *Tuhaf Bir Kadın*, *Karanlığın Günü* ve *Cüce* üzerinden tartışılmıştır.

TEŞEKKÜR

Öncelikle hem tez danışmanlığımı üstlendiği hem de Leylâ Erbil edebiyatına yönelik ilgimi fikirleri ve heyecanıyla pekiştirdiği için tez danışmanım Olcay Akyıldız'a şükranlarımı sunuyorum. Bu süreçteki desteği ve özverisi için kendisine minnettarım.

Birikimleriyle çalışmama katkı sunan hocalarım Halim Kara ve Erol Köroğlu'na, akademik hayatıma yön veren İstanbul Şehir Üniversitesi Türk Dili ve Edebiyatı hocalarının her birine ayrı ayrı teşekkür ederim. Çalışmamın fikir aşamasında bana yol gösteren Mehmet Fatih Uslu'ya, hem öğrencisi olmaktan hem de birlikte çalışmaktan gurur duyduğum Fatih Altuğ'a, akademik hayatım boyunca desteğini her an hissettiğim Yalçın Armağan'a, tezimi okuyup değerlendiren Zeynep Uysal ve Özge Şahin'e teşekkürü borç bilirim.

Tez süresinde yanımda olan ve desteğini esirgemeyen Hasan'a, tezimi okuyup değerlendirmede bulunan Yasir ve Burak'a, koşulsuz dostluğuyla yanımda olan Büşra ve Zübeyde'ye teşekkür ederim. Ayrıca karşılıksız desteği için sevgili aileme canı gönülden teşekkür ederim. Son olarak, yakın zamanda kaybettiğim, çocukluğumdan beri iyi bir edebiyatçı olmamı isteyen sevgili babamı anmak isterim.

İÇİNDEKİLER

BÖLÜM 1: GİRİŞ 1

1.1 Edebiyat, Felaket ve tarih yazımı 3

1.2 Çeperden merkeze: bellek, öznellik ve madunun sesi 9

1.3 Leylâ Erbil edebiyatında Felaket ve tarih yazımı 15

BÖLÜM 2: *TUHAF BİR KADIN*'DA TARİHSEL SORUMLULUK VE KEFARET BİLİNCİ 23

2.1 Mesiyanik umudu kıran eril tahakküm 27

2.2 "Cumhuriyet kızları" ve siyasal açmaz 32

2.3 *Tuhaf Bir Kadın*'da aydın sorunu 36

2.4 Medusa'nın bakışı, tarih yazımı ve kefaret 41

BÖLÜM 3: *KARANLIĞIN GÜNÜ*'NDE "KIMILTISIZ" TANIKLIK VE MELANKOLİ 53

3.1 Bir direniş ve kefaret kaynağı: Kadın yazını 57

3.2 "Gözler ailesi" ve siyasal açmaz 64

3.3 Eril tarih yazımına karşı belleğin direniş siyaseti 67

3.4 Aydınlanmanın diyalektiği, öznelliğin inşası 75

3.4 Nostalji, eylemsizlik ve sol melankoli 81

BÖLÜM 4: *CÜCE*'DE İMKÂNSIZ TANIKLIK, KEFARET VE HINÇ 88

4.1 "Hiç yazar", "hiç okur", "hiç metin" 91

4.2 Koleksiyon çağında Felaket fragmanları 97

4.3 Cehalet, bulantı ve hınç 103

4.4 Çift değerlilik, eylemsizlik ve ironi 107

4.5 Siyasal şiddete karşı ekolojik özgürlük 116

BÖLÜM 5: SONUÇ 122

EK: UZUN ÖZET (EXTENDED ABSTRACT) 132

KAYNAKÇA 136

BÖLÜM 1

GİRİŞ

Bu tez, tanıklık ve kefaretin imkânlarını tartışmaya açan, katliam ve soykırımları unutturmamayı sorumluluk düzeyinde edebiyatın harcına dönüştüren Leylâ Erbil edebiyatının poetikasını dönemselleştirerek sunmayı hedeflemektedir. Felaket'e[1] uğrayan öznelere yönelik kefaret bilincinin Leylâ Erbil edebiyatındaki dönüşümünün ele alınacağı bu çalışma, *Tuhaf bir Kadın* (1971), *Karanlığın Günü* (1985) ve *Cüce* (2001) metinleri üzerinden yapılan dönemselleştirmeyle Erbil edebiyatının etik-poetik konumlanışını somutlamayı amaçlamaktadır.

Leylâ Erbil'in ilk romanı *Tuhaf Bir Kadın*, Türkiye Komünist Partisi merkez komite başkanı Mustafa Suphi'nin ölümü dolayısıyla tanıklık deneyimini bizzat edebî üretiminin malzemesine dönüştürmesi hasebiyle bir ilk durak şeklinde ele alınabilir. Erbil edebiyatında tanıklık ve kefaret bilincinin dönüşümüne dair somut işaretler sunan; hakikat-kurmaca, tarihsel sorumluluk tartışmalarını metin içinde de tartışma konusu haline getiren *Karanlığın Günü*, *Tuhaf Bir Kadın*'dan sonra ikinci durağı teşkil etmektedir. *Cüce*'nin bu değişimin bir karara bağlanarak kendinden sonraki metinleri de belirleyecek bir eşik metin işlevi görmesi ve kendinden sonra ortaya konan edebiyatı anlamlandırmak için bir nirengi noktası olması, üçüncü durak şeklinde ele alınmasının gerekçesini sunmaktadır.

[1] Marc Nichanian, soykırımla Felaket'in aynı şey olmadığını vurgulamak için "Felaket" kavramını kullanmaktadır. Failin soykırıma yönelik iradesinin kurban açısından nasıl bir felaket kaynağı olduğunu vurgulamaya yarayan bu ayrım, olay ve olguyu birbirinden ayırt etmeye hizmet etmektedir. Bu çalışmada Leylâ Erbil'in Mustafa Suphi'nin katlinden Sivas Katliamı'na dek edebiyatına konu edindiği kıyım tarihi üç metin odağında incelenmiştir. Tekil deneyimlerden kitlesel katliamlara dek Türkiye coğrafyasına özgülenen travmatik içeriği odağına alan Erbil, kurbanlar nezdinde bir kefaret tasarısı ortaya koyduğu için bu tezde soykırım olarak adlandırılamayacak ancak kurbanı odağa alan olaylar, "Felaket" kavramına başvurularak ele alınmıştır.

Tezin ilk bölümünde ele alınacak *Tuhaf Bir Kadın* romanı Erbil edebiyatı bir dönemselleştirmeye tâbi tutulduğunda "eylem ve umut" dönemi şeklinde adlandırılmaya imkân tanımaktadır. Bu bölümde Leylâ Erbil'in Mustafa Suphi'nin ölümünü aydınlatmayı hedefleyerek peşine düştüğü belgelerin işlevi üzerinden tarih-belge, kurmaca-hakikat kategorileri, tarih yazımı ve kefaret bilinci odağında tartışmaya açılacaktır. Bununla birlikte kamusal alanın politik iyileştirme umudu vaat eden niteliği üzerinden *Tuhaf Bir Kadın*'ı "eylem ve umut" durağı kılan ideolojik konumlanış sorguya açılacak; belge ve eylemlerle ortaya konan kurtarma ve halkı aydınlatma arzusunun sol aydın yaşam pratikleriyle içerdiği çelişkiler tartışılacaktır. Kamusal alanın eril niteliğinin bir karşılaşma düzeyinde sunulduğu, henüz bir kabullenmeye dönüşmediği bu durakta tanıklığın hangi araçlarla sunulduğu, edebiyatı biçimlendirici bir güç olarak ne şekilde yürürlüğe girdiği içerik ve biçim dolayımında ortaya konmaya çalışılacaktır.

Tezin ikinci bölümünde, Leylâ Erbil'in *Tuhaf Bir Kadın*'da tartışmaya açtığı sorulara bulduğu cevaplar irdelenerek tanıklık ve kefaret bilincinin tarih yazımına yönelik inançla taşındığı nokta saptanmaya çalışılacaktır. Bu dönemselleştirmede "melankoli ve içe kapanma" dönemi şeklinde adlandırılması mümkün olan *Karanlığın Günü*, eylem alanı ve kolektif iyileştirme umuduna yönelik şüphe tonunun arttığı bir konuma işaret etmektedir. Tarihsel kayıt ve belgelerin karşısına öznel belleğin konduğu, sol eylem alanı ve politik mücadelenin yerini düşünce ve melankoliye bıraktığı bu durak, kamusal alanın hegemonik inşasına yönelik kabullenmenin işleyişi üzerinden ele alınacaktır. Tarih-hakikat-kurmaca tartışmasını içeren ve ezilenler için bir kefaret imkânı arayışındaki bu metnin, nesnel ve olgusal olandan öznel tarih yazımı tahayyülüne doğru geçişi ne şekilde icra ettiğine

odaklanılacaktır. Mevcut dil ve yazımı aşma denemeleri, aktarım kriziyle baş etme stratejileri çözümlenerek kefaret bilincinin konumlandığı nokta tayin edilecektir.

Tezin üçüncü bölümündeyse Leylâ Erbil'in 13 yıllık bir suskunluk döneminin ardından yayımladığı, Sivas Katliamı'nı ve Türkiye yakın tarihini tanıklık ekseninde tartışmaya imkân tanıyan *Cüce* metni ele alınacaktır. Erbil edebiyatının "vazgeçme ve hınç" dönemini temsil eden *Cüce*, kendisinden sonraki etik-poetik konumlanışı belirlemesi sebebiyle Erbil edebiyatının düğüm noktasını teşkil etmekte, edebiyatının Felaket deneyimi odağında değişen pozisyonunu saptama imkânı tanımaktadır. Piyasa kültürünün tanıklıkları ve Felaket deneyimlerini nesneleştiren, yeniden üreterek içeriğini boşaltan niteliğiyle ilgili bir yüzleşme sunan *Cüce*, aynı zamanda eril sol eylem alanına yönelik güvensizliğe dair bir tebliğde bulunmaktadır. Halk, aydınlar ve piyasa kültürüyle yüzleşilen bu metin, her birinin yıkıcı failliğine yönelik öfkenin biriktiği, bütünlüğün kaybedildiği, çelişkiselliğin kaçınılmazlığının ilan edildiği bir hınç durağı şeklinde ele alınacaktır. Mutabakat ve müzakere ihtimalinden tümüyle vazgeçilen *Cüce* üzerinden Erbil'in politik konumlanışının metinsel karşılığının ele alınacağı bu bölüm, Leylâ Erbil'in *Cüce*'den sonraki metinlerindeki ortaklıkları tespit etmeye imkân tanıyacaktır.

1.1 Edebiyat, Felaket ve tarih yazımı

Felaket deneyimlerinin edebiyat metinlerinin içeriğini oluşturması, tarihsel hakikat iddiasını sorguya açmaya imkân tanımaktadır. Edebiyat, bu içeriği edebî malzemeye dönüştürerek tarih-hakikat-kurmaca ilişkisini gündeme getirmekte, edebiyatın ontolojisi ve kapsamını tartışmaya açmaktadır. Resmi tarih tasarısının karşısına sivil tarihi çıkarmaya muktedir olan edebiyat, deneyimlerin olgusal mutlaklıktan kurtarılmasına ve öznel bir hüviyet kazanmasına hizmet eder. Bu girişim alternatif

bir tarih tahayyülü yaratmaktan öte Felaket deneyimini şeyleştiren yaklaşıma direnen bir politika üretir. Egemen ve ayrıcalıklı öznelerin tarih tasarısına yönelik itirazı, çeperde kalan ve yok sayılanları merkeze taşımayı hedeflemekte ve özneler arası yer değiştirme stratejisiyle ezilenlere yönelik kefaretin imkânlarını soruşturmaktadır. Bununla birlikte öznel tarih yazımını kefaret kaynağı şeklinde tahayyül etmektedir. Edebiyat, öznel tarih yazımı aracılığıyla tekrara ve ezbere dayalı egemen-ezilen hiyerarşisini ters yüz etmeye yönelik politik bir tutum ortaya koymaktadır. Öte yandan bu direniş siyaseti, Felaket deneyimi söz konusu olduğunda ortaya çıkacak aktarım krizinin edebî stratejiler aracılığıyla aşılmasının ne denli mümkün olduğu sorusunu beraberinde getirmektedir. Edebiyatın kefaret bilinciyle inşa edeceği tarih yazımının imkân ve kısıtlılıkları ve bu kısıtlılıkları aşmaya yönelik önerdiği güzergâhlar bu tartışmanın genel kapsamını oluşturacaktır.

Her türden Felaket deneyiminin tarihsel hakikat içeriği olarak aktarımı, hem yaşanan deneyimi tahrif etme hem de deneyimin içeriğini boşaltma tehdidiyle mazruftur. Felaket deneyiminin "tarihsel olgu"ya dönüştürülüp aktarılması, tarihsel malzemenin egemenlerin lehine işleneceği bir zemin tesis etmektedir. Bu kurgu, yaşananları tahrif etmenin ötesinde tahakkümü de mutlaklaştırmaktadır. Tarihi "uygun insanların uygun deneyimlerine dair uygun hikâyeleri" anlatan bir "uygunluk bilimi" olarak adlandıran Rancière (2011), tarihin ayrıcalıklı bir grup için iktidar kaynağına dönüştürüldüğünü bu kavramsallaştırmayla ifade eder:

> Ama bu "tarih" zaten şekillenmiş olan cemaatlere üye durumdakilerin, hatta bu konumlarıyla ayrıcalık kazanmış olanların bir kurgusudur. Yalnızca "olgulara" başvurmak bu kurgunun kılına dokunamaz, çünkü bu kurucu unsurlar, sadece "olguların neler olduğunu değil", aynı zamanda ve daha önemlisi, "neyin olgu sayılıp sayılmayacak" belirlemek için ne tür bir bilimin uygun düşeceğine de karar verirler. (s. 12)

Tarihin bilgiyi elinde tutarak elde ettiği despotik güç, yöntem söz konusu olduğunda da faaliyete geçmekte, "tarihsel hakikat" iddialarıyla içeriğin olumsal inşasına hizmet

etmektedir. Deneyimin şiddetini, Felaket özneleri nezdindeki karşılığını ve tekil niteliğini yok sayma tehdidi içeren bu kurguya muhalefet etmek için Rancière (2011), "tarihin öznesi"ni değiştirmeyi ve yok sayılan, görmezden gelinen, "bastırılmış" toplulukları özneleştirmeyi teklif etmektedir (s. 18). Bir siyasi görev telakki ettiği "tarihin öznesi"ni değiştirme önerisi, deneyimin biricikliğini göz önünde bulundurma ve bastırılmış öznelere yönelik bir kefaret umudunu imlemektedir.

Marc Nichanian'ın (2011) Felaket olayını tarihsel olgudan ayırmak için "soykırım" değil "Felaket" kelimesini kullanması, tarihin inkârcı düzenine ve kavrayışına hizmet etmeme düşüncesinin ürünüdür. Rancière'in teklifinin ne şekilde icra edilebileceğine yönelik bir program sunan Nichanian, söz konusu önerinin imkânsızlıkları ve diyalektik içerimlerini de tartışmaya açmaktadır. Tanıklık deneyiminin aktarımının imkânsızlığını kabul eden Nichanian, tarihin tanıklık iddiasının geçersizliğini ilan etmekte, Felaket deneyimini tarihten koparak edebiyata devretmenin Felaket söz konusu olduğunda seçilebilecek yegâne yol olduğunu ifade etmektedir:

> Evet, yalnızca edebiyat Felaket hakkında bir şeyler söyleyebilir, ne var ki söyleyebileceklerini ancak ve ancak olumsuz bir dilde ifade edebilir. Felaket hakkında uygun bir şeyler söylemenin tek yolu edebiyatın sınırlarını keşfetmektir ya da edebiyat aracılığıyla, yani daha açık bir deyişle Felaket'in gösterimi için edebiyat girişimi aracılığıyla dilin sınırlarını keşfetmektir. (s.155-156)

Mezkur düşünce yaşananların tam tekmil aktarımının imkânsız olduğunun kabulüyle birlikte, bu konuda atılacak her adımın da başarısızlıkla neticeleneceğinin ilanıdır. Bu iddia, anlatma ve aktarma çabasının egemen anlatılara mukavemet gösterme imkânı taşıdığını tebliğ etmektedir. Dolayısıyla hem eksiltisiz bir aktarımın imkânsızlığı hem de aktarımın ancak bu imkânsızlığı somutlamak suretiyle mümkün olacağı kabul edilmektedir. Nitekim Giorgio Agamben de (1999) Auschwitz

deneyimleri üzerinden tanıklığın imkân ve limitlerini sorgulamakta, aktarımın ne şekilde mümkün olabileceğine yönelik Nichanian'ı haklı çıkaran bir noktadan cevap üretmektedir. *Tanık ve Arşiv: Auschwitz'den Artakalanlar* kitabında Agamben (1999) dilin, tanıklık etmenin imkânsızlığını gösterebilecek bir işaretler sistemi vasfıyla varlığına ve tanıklık eyleminin içerdiği boşluk ve olanaksız varoluşa işaret etmektedir. Deneyimin beraberinde getirdiği imkânsızlık, hayatta kalanlar ve tanıklık yapanların dille kurduğu ilişkiyi tümüyle değiştirmekte, mutabık olunacak bir dil düzenini boşa çıkarmaktadır. Dilin tanıklık söz konusu olduğunda kendini icat ederek yerini "dil-olmayan"a, tanıklığı üstlenecek kişinin de tanıklığı "tanıklık edemeyecek" birine bırakması zaruridir.

Tanıklığın kendisinden menkul boşluk ve imkânsızlığı, tarihin olgusallaştıran ve olayları şeyleştiren postürünü sorgulamayı da beraberinde getirmektedir. Edebiyatın Felaket söz konusu olduğunda dilin sınırlarını zorlayarak ve dil olmayana doğru seyrederek ortaya koyduğu aş(ındır)ma denemeleri, Felaket içeriğinin aktarımının imkânsızlığıyla ilişkilidir. Konvansiyonel içeriği ve biçimi sınama, Felaket deneyiminin aktarımı odağında bir zarurete dönüşmektedir. Walter Benjamin (2008), "Hikâye Anlatıcısı" metninde 1. Dünya Savaşı'ndan sonra karşı karşıya kalınan kıyım ve facialarn, deneyimin aktarımını imkânsızlaştıran şiddet içeriğinden söz etmektedir. Ortaya konanlarsa içeriği boşaltılmış haber başlıkları ve gazete kupürlerinden ibarettir (s. 77-78). Hem Felaket deneyiminin aktarımını imkânsızlaştıran yoğunluğu hem de şiddet içeriğinin metalaştırılarak yeniden üretimi, aktarım krizinin ivmelenmesine hizmet etmektedir. Dolayısıyla, mevcut dil ve kavrayışın yetersiz kaldığı bu düzlemde yeni bir dilsel rejimin, ifade ve aktarım biçiminin icat edilme gerekliliği kaçınılmazdır. Tarihin kataloglandırarak şeyleştirdiği Felaket deneyimlerini egemen tarihin elinden almanın tarihsel

sorumluluğa dönüştüğü bu düzlemde edebiyat, tarihin karşısına konumlanarak bir vaatte bulunmaktadır.

Benjaminci tarih felsefesi, kapitalist modernliğe karşı bir eleştiri sunmanın yanı sıra ezilenlerin tarihini egemenlerin elinden alarak kurtarmayı hedeflemektedir. Ezilenlerin dilinden bir tarih yazımı tahayyülü, gadre uğrayanların kefaretini de mümkün kılacak bir potansiyele sahiptir. Burjuva tarihine yönelik bu meydan okuma, hem burjuva tarihini itibarsızlaştırma hem de devrimci içeriği ortaya koyarak tarihsel onarımı mümkün kılmanın bir yoludur. Benjamin'in "tarihsel maddecilik" tezi, teolojik içeriğiyle mesiyanik umudu imlemekte, tinsel bir ihyanın mümkün olduğu ön kabulüyle devrimci bir çağrıda bulunmaktadır. Tarihsel bilinç aracılığıyla geçmişteki adaletsizlikleri onarmayı tarihsel bir sorumluluk olarak ihtar eden Benjamin (2008), tarih yazımını bunu yapabilecek tek "istinaf mahkemesi" şeklinde değerlendirmektedir (s. 51).

Egemenlerin tarihine yönelik ortaya konan bu direnç, ezilenlerin hakkını kolektif onarımla iade edecek bir tarih yazımını zaruri kılmakta ve söz konusu tarih yazımının öznel ve heretik içeriğinin altını çizmektedir. Tarihin nesnel içerik ve ezberlerden kurtarılarak yeniden ve tersinden tesis edilme uğraşı, mesiyanik umudun ne şekilde icra edildiğini sorguya açmaktadır. Benjamin'e göre bunun için "Medusa efekti"ne, yani "tarihsel hakikati durdurma ya da hareketsizleştirme kapasitesi"ne ihtiyaç duyulmaktadır. Bugünle şimdiyi birbirinden kurtarma ise, "geçmiş ile bir şimdi arasında kısa devre yaptırma" uğraşına, tarihin şimdiden uzaklaştırılmak suretiyle yeniden okunmasına, metalaştırılan deneyimlerin ve tarihsel bakiyenin sürekliliğinden koparılma çabasına tekabül etmektedir. (Benjamin'den aktaran Löwy, 2007, s. 55). Geçmişi şimdiden koparma stratejisi, tarihin sürekliliğini alaşağı ederken verili tarihi geçersiz kılan bir boşluk yaratmaktadır.

Geçmişin şeyleştirilerek yeniden üretimine yönelik bu direnç, nesnel olanın karşısına öznel olanı koyarak ve verili tarihi yerinden ederek süreklilik kazanmaktadır. Şimdiyi devreye koyacak ve geçmişin hapsedildiği nesnel maddeciliğe sıkışıp kalmaya itiraz edecek muhayyel alan, edebiyatın alanıdır. Benjamin'in muzafferlere yönelik karşı duruş formülü, "tarihin dalgalarına karşı yüzme"yi göze almayı, "tarihin havını tersinden tarama"yı önermektedir (Löwy, 2007, s. 67). Nichanian'ın edebiyata biçtiği paye, öznel ve nevişahsına münhasır bir tarih yazımı imkânı taşımasının ötesinde, edebiyatın tarihsel hakikat iddialarına yönelik bir sorgulama ve yerinden etme mekanizmasına sahip olmasından ileri gelmektedir. Dolayısıyla edebiyatın mesiyanik umut ilkesinin işleyeceği bir mecra hüviyetiyle önem kazanmakta, tarihin eksiltme ve çarpıtmalarına karşı duruş sergileyecek bir alanı yürürlüğe koyduğunu söylemek mümkündür.

Söz konusu öneriyi hayata geçirebilecek edebiyat, öznelliği tesis edebilecek, galiplerin "tarihsel hakikat" iddialarını boşa çıkarıp mağluplar ve madunlar nezdinde bir tarih yazımını mümkün kılabilecek bir iktidar alanına sahiptir. Nitekim edebiyat, bu karşı duruş ve ideolojik gerilimlerden bertaraf değildir. Rita Felski (2016), *Edebiyat Ne İşe Yarar* sorusuyla yola çıktığı kitabında bir metnin değerinin faydasından ayrı tutulamayacağını ve değerinin toplumsal antagonizmaları sunma ya da saklamadaki işlevi üzerinden ölçülebileceğini ifade etmektedir. Felski, (2016) Bertolt Brecht'ten yola çıkarak sanatı apolitik biçimde kurgulamayı statükoyla ortaklık yapmak şeklinde değerlendirmekte, edebî metnin ideolojik içerimlerden bertaraf olamayacağını ilan etmektedir (s. 16). Edebiyatın hem çatışma ve tarafları sunma hem de elindeki araçlarla verili olan dizgeye itiraz etme potansiyeli, Felaket deneyimlerinin aktarımıyla ilgili ortaya koyduğu politik bilinci güçlendirmektedir.

Rancière, kurmaca metinlerde "rastgele an" olarak tanımlanan herhangi bir ânın aslında olumsal olmadığını ifade ederken edebî metnin malzemesi olan her ayrıntının bir işleve sahip olduğunu vurgulamaktadır. "Rastgele an"ların "hiçbir şey ile her şeyin hududunda duran kırılma ânı" olarak işleyebileceğini iddia eden Rancière'e göre (2019) "hiçliğe karışacak yaşamların zaman ve haksızlıktan oluşan bir bütüne yükseldiği bu hudutta durmak, edebiyatın yürüteceği en derinlikli siyasettir belki de." (s. 148). Tarihsel aksiyon hattında görünürde herhangi bir etkisi olmayan hikâyelerin Benjaminci bir perspektifle galibiyete yönelik zamansallığı sorguya açması, bu siyasetin bir ürünüdür. Mağlupların geleneklerini muzafferlerin zaman tahayyülünden koparmanın bir direnme siyaseti olarak zuhur etmesi, edebî eserlerin devrimci müdahalesini görünür kılmaktadır. Edebiyat bu sayede muzafferlerin zamansallığını ve elde ettikleri başarı silsilesini akamete uğratacak politik bir meydan okuma ortaya koymaktadır.

1.2 Çeperden merkeze: bellek, öznellik ve madunun sesi

Tarihin zaferlerini saklayan ve sunan anıtsal tarih tahayyülünü sekteye uğratmaya yönelik çaba, edebî eserler ve stratejiler aracılığıyla irtifa kazanmaktadır. Zamansallığın parçalandığı, bütünsellik ve nedensellik ilkelerinin askıya alındığı mücadele sahası, biçim aracılığıyla tesis edilmekte, biçimsel denemeler zamanların üst üste geldiği, birbirinin üstüne kapandığı bir anlatı evreni yaratmaktadır. Anıtsal ve uzlaşımsal dizgeyi bozan bu müdahaleler, biçim aracılığıyla süreklilik kazanmakta ve mağlupların deneyim ve bakışına alan açmaktadır. Franco Moretti (2017), Georg Lukács'ın *Modern Tiyatro* metninin ön sözünde sadece hayat üzerinde bir edimde bulunan ve deneyimleri şekillendiren bir etken değil, kendisi de hayatça şekillendirilen bir etken vasfıyla asıl toplumsal olanın biçim olduğunu ifade

etmektedir (s. 19-20). Bu itibarla toplumsallığın iz düşümü biçim, siyasal bakiye ve toplumsal travmaları görünür kılan bir iktidar alanına sahiptir. Edebî metnin yalnız muhtevadan ibaret olmayıp biçim aracılığıyla ortaya koyduğu ideoloji, Felaket deneyimlerini arşiv ve belgelere hapsolmaktan kurtarma; öznel zaman ve anlamı muhafaza etme kudretine erişir. Benjamin'in nedenselliğe sıkıştırılmış, olgusal olana mahkûm edilmiş deneyim ve zamanı kurtarma teşebbüsü, suskuya teslim edilen öznellikleri azat etmenin de bir yordamıdır (Sarlo, 2012, s. 24-25). Edebiyat, hatırlamanın öznel niteliğine imkân tanıyarak deneyimin aleladeleşmesi ve şeyleştirilerek bir tüketim nesnesi haline getirilmesi önünde engel teşkil etmektedir. Dolayısıyla edebiyat aracılığıyla ortaya konacak tarih yazımı, pozitivist tarih felsefesine itiraz eden, deneyimin kendinden menkul ağırlığını ve biricikliğini muhafaza eden bir noktada konumlanmaktadır.

Belleğin edebi stratejilerle buluştuğu bu mevkii, kronolojiyi bozup rasyonelleştirmeye karşı çıkarak, Batı merkezci bir tarihsel anlatı tahakkümüne ayak direyerek deneyime biriciklik kazandırmaktadır. Tarihin lineer zamanının karşısına ezilenlerin belleğini koyan Benjamin, bu belleği "asla geçip gitmeyen, zamanı durduran ve akışını engelleyen bir şimdiki zaman" olarak tanımlamaktadır (Traverso, 2019, s. 48). Bir mukavemet kaynağına dönüşen bellek, zamana "ebedi şimdi" vasfı kazandırmaktadır. Zamansallığı ve tahakküm sistematiğinin işleyişini alt etme stratejisi sadece deneyimin tekil niteliğini korumakla kalmamakta, sömürgeci tahakküm ilişkilerini de bozuma uğratacak bir iktidar alanı yaratmaktadır. Tarihin güç tekelini kırmak ve bununla birlikte tarihsel birikimi belleğe tahvil etmek, nesnel olandan kurtarılan tarihin sömürge öznelerinin iktidar aracı olması önünde bir engel teşkil etmektedir. Nitekim Maurice Halbwachs da (2016) pozitivist ve nesnel tarihin karşısına birey ve grup deneyimlerini koyarak bellek ve tarih arasında bir karşıtlığa

gitmekte, öznel belleğin inşasıyla konvansiyonları yıkmanın imkânlarını soruşturmaktadır:

> Tarih geçmişin olayları üzerine dışsal bir bakış varsayarken bellek anlatılan olgularla içsel bir ilişki kurar. Bellek geçmişi şimdiki zaman içinde sürdürürken, tarih geçmişi, yaşanmış olanın öznel duyarlılığının taban tabana zıddında, kapalı, geride kalmış, rasyonel yordamlara göre örgütlenmiş bir zamansal düzen içinde sabitler. Bellek çağları kat ederken tarih bunları birbirinden ayırır. Sonuç olarak Halbwachs belleklerin çokluğunu -bu çokluk, bellekleri taşıyan birey ve gruplara bağlıdır ve daima verili toplumsal çerçeveler içinde ortaya çıkar- tarihin tekçi karakterinin karşısına koyar ve bu tarih, ulusal tarihler ya da evrensel tarih olarak farklı biçimlerde ortaya çıksa da aynı anlatının içinde birçok zamansal rejimin birlikte-varlığını dışlar. (s. 47)

Geçmişi nesnel ve evrensel biçimde inşa etme teşebbüslerinin karşısında duran bellek, epistemolojik mitler yerine kendi özgün içeriği ve anlatı stratejilerine müracaat etmektedir. Olgusal çerçevelere hapsedilen dağarcığı kronolojik bir dizgede rasyonelleştirmek suretiyle sabitleyen tarihin karşısına bellek, içeriğinden ötürü ele geçirilemez ve genelleştirilemez imgelemi koymaktadır. Edebiyat imgelem aracılığıyla hem estetik özerkliğini tesis etmekte hem de ele geçirilemez bir varoluş sergileyerek mağlupların deneyimini tahrif etmeden ihtiva etmektedir. Bu sayede bir direnme ve isyan retoriği ortaya koyan edebiyat, mesiyanik umudun sürdürücüsü olma işlevini de üstlenmektedir. Sanatın kategori ve konvansiyonlara yönelik başkaldırısı, hemfikir olunmuş bir tarih tahayyülünü de dışarıda bırakmaktadır. Uzlaşımsal olanı aşma denemeleri, tarih yazımının çeşitli veçhelerini içerme imkânı taşımakta ve bu sayede dışarıda bırakılanları, uzlaşıları sorguya açıp yerinden ederek merkeze taşımayı imkânlı hale getirmektedir. Galiplere yönelik bu direnci ortaya koyacak sanat, ürettiği "karşıt şiddet"le anıtsal inşalara yönelik meydan okuma dirimini elinde tutmaktadır. Nitekim Susan Sontag da (2013) "duyusal söz" kavramsallaştırmasıyla sanatın ontolojisine ilişkin bir tanım öne sürmekte ve uzlaşıyı yıkacak stratejiyi bu kavram aracılığıyla sunmaktadır:

> Sıradan bir zihin yazgısı olan kurumuş, kategorileşmiş yaşama açıkça başkaldıran sanatçı, dilin yeniden gözden geçirilmesi için kendi çağrısını yapar. Çağdaş sanatın büyük bir kesimi, kirlenmiş dilden, bazı çeşitlemelerinde de, dünyayı yalnızca uzlaşılmış sözel (aşağılayıcı anlamda "ussal" ya da "mantıksal") açıdan kavramanın getirdiği çarpıtmalardan arındırılmış bir bilinç arayışıyla harekete geçmiştir. Sanatın kendisi, bilinç üzerinde yaşamsız, durağan sözellik alışkanlıklarının kıskacını gevşetme yollarını arayan, "duyusal söz" örnekleri sunan bir tür karşıt şiddet olmuştur. (s. 61)

Sontag (2013) "duyusal söz"ün ortaya koyduğu şiddetin işlemesi için suskunluğu bir ön şart şeklinde değerlendirmektedir. Ona göre bir sanatçının etkinliği suskuyu yaratmak ve sağlamaktır; bu sayede sözcük kalabalığından kurtularak nihai etki ortaya konmuş olacaktır. Bir edebî metinde dilin deneyimin şiddet içeriğinden ötürü dil olma hüviyetini kaybederek dilsel olmayana taşınması, yazının da konuşarak suskuya varmasıyla örtüşmektedir. Biçim denemeleriyle ortaya konan denemeler, dili dil olmaktan uzaklaştırma teşebbüsleri ve sözü konuşturarak susturma faaliyetleri, edebiyatın Felaket deneyimini sunma stratejileridir. Dolayısıyla dil yetisinin sınırlarını zorlayarak ortaya konan retorik, hemfikir olunan bir dizgeye hapsolmaktan kurtularak öznel mahzenini inşa edebilir. Öznelliğin inşası, estetik özerkliğin tahakkukuna hizmet ederken mesiyanik umudun tesis edileceği anlatı dizgesinin de kurulumunu sağlar. Kronolojiyi bozan, semantiği kıran, avangart denemelerle dilsel nizamı ihlal eden edebî stratejiler, Walter Benjamin'in (2008) ifade ettiği aktarım krizini aşmanın yordamını sunmaktadır. Söz konusu denemeler, edebiyatın tarihsel hakikati iletme iddiasından uzaklaşıp yaşananların anlatılamaz niteliğini vurgulamanın ötesine geçmemektedir. Bununla birlikte biçimsel deneme ve arayışlarla Felaket deneyimlerinin aktarılmaz niteliğine yapılan vurgu, mesiyanik umudu devrimci mücadeleyle ayakta tutma ve mağlupların tarihinin kolektif onarımını mümkün kılmanın kaynağına dönüşmektedir.

Walter Benjamin, travmatik içeriği kendi zamansallığına göre inşa eden anıtsal tarihe yönelik bir direniş programı ortaya koymaktadır. Ancak öte yandan Felaket ve deneyimleri tarihin elinden kurtarma ve kolektif onarımı gerçekleştirebilmenin imkân ve yöntemi bir tartışma konusudur. Bu soru, edebiyat aracılığıyla mağdur ve madunların belleğine sadık kalınarak ortaya konacak tarih yazımının galiplerle empati üzerine tesis edilmiş bir sistemi dönüştürmesinin ne şekilde mümkün olabileceği sorusunu da beraberinde getirmektedir. "Uygun insanların" ve seçkinlerin dışında kalan -Antonio Gramsci'nin kavramsallaştırmasıyla- "madun özneler"in (Gramsci'den aktaran Landry ve MacLean, 1996, s. 240) seçkinci anlatıya dâhil olması ya da onu ters yüz etmesinin imkânı, Maduniyet Okulu'nun tarih yazımı eleştirisinin de odağını oluşturmaktadır. Toplumun bilgi kaynağını elinde tutan ve tarih yazımını da seçkinci bir kurguya hasreden ayrıcalıklı grubun; bastırılan, ikincilleştirilen öznelerin temsiliyetini sağlaması ne denli mümkündür sorusundan yola çıkan Maduniyet Okulu, tarihi mağlupların gözünden yazmayı şiar edinmiş eleştirel bir programa sahiptir. Maduniyet Okulu çalışmaları, madun konuşabilir mi ya da kendisini tahakküm altında tutan, verili dile mahkûm eden sistemi aşarak yeni bir dil ve söylem geliştirebilir mi sorusunu gündeme getirmektedir. Gayatri Chakravorty Spivak (2020), Gramcsci'nin kamusal alanda söz sahibi olmayan işçi ve köylüleri merkeze alarak ortaya koyduğu madun tanımının kapsamını genişletmekte, sömürgeci öznelerin imkânlarından mahrum olan kişi ve grupları dâhil ettiği bir madun tanımı ortaya koymaktadır. Nitekim Mahmut Mutman da (1997) madun kavramını şöyle tanımlar:

> Eğer özneyi modernliğin bilinen paradigması içinde, "konuşan" özne olarak alıyorsak, "subaltern"ın özne olmadığını ya da her zaman için öznelliğin eşiğinde kalan, özne ol(a)mayan özne olduğunu söylememiz gerekiyor. Bir

> başka deyişle, "subaltern" özne olmanın sürekli bir mücadele, bir ölüm-kalım mücadelesi olduğu yerdir. (s. 23)

Tarih yazımından dışlanan madun, mevcut söylem ve mutabakata sızmakla, sürekliliğini akamete uğratarak resmi söylemi yerinden etmekle mükelleftir. Resmi tarih ve onun inşa ettiği hiyerarşileri ters yüz edilme faaliyeti, madunun egemen olan dizgeyle mutabakatı reddetmesiyle mümkün olmaktadır. Tarih yazımı söz konusu olduğunda iktidar matrisinden kurtulmanın ve onu alaşağı edecek stratejileri hayata geçirmenin gerekliliği kaçınılmazdır. Michel Foucault (2014), tarihsel deneyimde öznelliği tesis etme ve kendisine iktidar aracılığıyla dayatılan normatif öznelliğe itiraz etmenin imkânını tartışmaya açmaktadır. Olumsal ve normatif rolleri, bireyin varoluşunun şartı olarak kuran ve bireyselliği kategorileştirerek özneleri denetim altına alan iktidar mekanizması bir özgürlük vaadinde bulunarak denetimini mutlaklaştırmaktadır. (s. 19) Söz konusu özgürlük simülasyonu, öznellik vaadini de içermekte dolayısıyla direniş gerekçesini ortadan kaldırmaya yönelik bir strateji ortaya koyar. Foucault'nun devletle özdeşleştirdiği iktidar mekanizmasından kurtuluşun tek yolu onun sunduğu "özgürlük ve öznellik" yanılsamasına ayak diremektir. Normatif rol ve olumsal kategorilerden teşekkül eden bu kurguya direnmek, kendisini sorgulanamaz kılan iktidar mekanizmasını yerinden etmenin yegâne yoludur (s. 68). Olguların tözsel bir hakikat şeklinde kabul edildiği zemini sarsarak, resmi tarih söylemi ve iktidara karşı durmak mümkün olacaktır. Ancak çeperdekilerin merkeze taşınmasıyla tarih yazımını "makbuller"in tarihi şeklinde tahayyül eden resmi tarihe yönelik bir direnç gösterilebilecektir (Foucault, 2005, s. 12). Dışlanan ve dışarıda bırakılanın merkeze taşınması, iktidar odaklarına karşı çıkabilme ve iktidar tarafından biçilen normatif öznelliğe itiraz edebilmenin yordamını belirlemektedir. Bu sayede modernitenin ataerkil ve kapitalist

kurgusundan kaçınmak, iktidarın olumsal kategorizasyonlarına yönelik bir direniş siyaseti geliştirmek söz konusu olacaktır.

Edebiyat aracılığıyla egemen tarih anlatısına karşı duruş sergileyebilmek; resmi söylem ve anlatıya teslim olmamak için özne değişiminin gerçekleşmesi gerekmektedir. Madun öznelerin deneyiminin temellük edilmeden ve tahrife uğratılmadan aktarımının imkânı üzerine düşünmek, kefaretin ön koşuludur. Bu itibarla kapitalist ve ataerkil tarih anlatısına karşı ayrıcalıklı gruba mensup olmayan özne deneyimlerinin aktarımı bir çözüm vaadi barındırmaktadır. Tarihin eril cinsiyetine yönelik bu karşı duruş, kadın karakterlerin yazı yazma ve madun sıfatlarıyla madun özneleri merkeze taşıma stratejisini beraberinde getirir. Eril siyaset ve tarih söyleminin sınırlarını zorlama, aşma denemeleri, seçkinci grubun aktarma/anlatma tekelini kırmaya hizmet edecektir. Bu itibarla, madun özne deneyimlerini çarpıtmadan görünür kılma imkânı barındıran kadın yazını, bir kefaret ve onarma umudunu imler.

1.3 Leylâ Erbil edebiyatında Felaket ve tarih yazımı

Leylâ Erbil edebiyatı, Türkiye coğrafyasındaki Felaket deneyimlerini odağına alan, travmatik içeriği edebiyatının malzemesi olarak işlemesiyle tarih yazımı ve kefaret bilinci odağında tartışılması gereken bir noktada konumlanır. Söz konusu deneyimlerin Leylâ Erbil'in edebî üretimine malzeme olmasının yanı sıra, edebiyatının biçimini belirleyen bir etki alanına sahip olması, edebiyatın neyi anlattığından öte nasıl anlattığına yönelik soruyu da beraberinde getirmektedir. İlk kitabı *Hallaç*'tan (1960) son kitabı *Tuhaf Bir Erkek*'e (2013) dek Maraş ve Sivas Katliamı, Kanlı Pazar, Kanlı 1 Mayıs, Gazi Olayları, Ermeni Soykırımı, Rum Tehciri, 1990'larda işlenen faili meçhul cinayetlerin, Deniz Gezmiş, Hüseyin İnan ve

Yusuf Aslan'ın idamının, Mustafa Suphi, Malik Ünver, Uğur Mumcu, Hrant Dink, Onat Kutlar, Doğan Öz, Orhan Keskin, Necmettin Büyükkaya ve İbrahim Kaypakkaya'nın infazının metinlerine konu olması, Leylâ Erbil edebiyatının Felaket içeriğini tartışmayı zorunlu kılar.

Mezkur içeriği edebiyatın harcına dönüştüren Leylâ Erbil, yazını aracılığıyla Felaket deneyimlerini odağa alarak bir tarih yazımı ve kefaret bilinci ortaya koymaktadır. Leylâ Erbil metinlerinde yazı yazarak var olmaya çalışan kadın karakterlerin bir laytmotif olarak işlemesi, söz konusu politik bilinçle örtüşen bir anlama sahiptir. *Tuhaf Bir Kadın*'da (1971) Nermin, *Karanlığın Günü*'nde (1985) Nesli ve *Cüce*'de (2001) Zenîme'nin yazın aracılığıyla kendilerine mahsus bir alan yaratma istenç ve çabaları, Erbil'in kadın yazınına yönelik düşünsel arka planını görünür kılmaktadır. Bilgiyi ve onu işleyecek araçları elinde tutan hegemonyaya muhalif bir şekilde kadın yazınını edebî üretiminde bir mesele olarak işleyen Erbil, egemen dizgeye yönelik başkaldırı imkânlarının kısıtlılığını da bu çaba sayesinde tebliğ eder. Nitekim *Karanlığın Günü*'nde Nesli'nin eşi evden gittikten sonra kımıltısız bir şekilde yazı yazması, egemen siyasetin eril niteliğini görünür kılarken Erbil'in kadınların kısıtlı varoluş alanını yazın aracılığıyla koruma politikasını aşikâr eder. Ateş Süphandağlı'nın (1999) kendisiyle yaptığı röportajda bu seçimin tesadüfi olmadığını ifade eden yazar, kadın yazınının sembolik içeriği ve ideolojisini ortaya koymaktadır:

> KADININ KIMILTISIZLIĞI toplumun geriliğinden, yasak ve baskılardan beslenir. EKLEMLERİN KİLİTLENMESİ gibi. Bu da, kadının onu mutsuz eden eşinden ve öteki engellerden kurtulamayacağını hiçbir şeyi değiştiremeyeceğini, (hiç değilse kendi yaşamı boyunca), "sadece düşünceyle var olabileceğini anlamasından" kaynaklanır. Yakındığı hiçbir şeyden kurtulamadan kımıldayıp silkelenmeden ölümü beklemesi imgeseldir. (s. 192)

"Sadece düşünceyle var olma" fikri, praksisin sakatlandığı bir toplumda yaralı bilinçlerin kısıtlı mevcudiyetinin altını çizmektedir. Nitekim edebiyat alanının

kadınlara tahsisi, kamusal alandaki ataerkil kurgunun şiddet içeriğinden kaynaklanmakta, "madun özne" olan kadınların dilinden bir anlatı kurmayı; ezilen, mağlup öznelere yönelik kefaret imkânını tartışmayı mümkün kılar. Leylâ Erbil, kadın karakterlere tahsis ettiği yazı alanıyla hem madun özneyi sahneye taşımakta hem de eril egemen düzene yönelik bir itiraz pratiği ortaya koymaktadır. Kefaret kaynağı şeklinde tasarlanan kadın yazınıyla tanıklığın imkânları sorgulanmakta ve madun özneleri bir araya getiren bir ittifak zemini kurulmaktadır.

Öte yandan karakter olarak metinde yer bulan madun öznelerin Felaket deneyimini aktarırken yaşadıkları güçlükler, tanıklığın aktarım imkânlarına yönelik şüpheyi artırmaktadır. Tanıklığın diyalektik bir imkânsızlıkla malul olduğu, kadın öznelerin dışında, "tuhaf" nitelikli karakter seçilimiyle de vurgulanmaktadır. *Gecede*'de (2015a) yer alan "Bunak" öyküsünde gerilla oğlunun öldürülmesiyle pırlantasını kaybetmesinin aynı söz diziminde yasını tutan anne, herhangi bir duygu ve düşüncede sabitlenmeden sayıklamalarla, akıl ve akıl dışılığın kenetlendiği bir noktada konumlanmaktadır. Metinsel sabitlerin yerinden oynatıldığı; biçim, içerik ve kronotopun herhangi bir bütünlük sunmadığı anlatıda anne, tasallutu altında kaldığı düşüncelerle aklını yitirmektedir. Leylâ Ünver'in ifadesi ve farklı fontta sunulan, metni kesintiye uğratan Yılanlı Sütun'la ilgili tarihsel bilgi ve efsaneler, anlatıyı parçalamaktadır. Yas deneyimini yaşayamama ve yaşananların şiddet yükünü kaldıramamanın krizi; dil ve biçim denemeleriyle ortaya konmaktadır. Söz konusu pozisyonda tanıklığın hangi ifadelerle mümkün olabileceği sorusu gündeme gelmekte, deneyimi aktarmanın imkânsız niteliği annenin absürt ifadeleriyle vurgulanır.

Mustafa Suphi'nin ölümünü bulduğu belgelerle aydınlatmayı hedeflediği *Tuhaf Bir Kadın*'da Leylâ Erbil, "Mustafa Suphi"yi kim öldürdü sayıklamalarıyla

yatağa mahkûm babanın zihnini -bütünlüklü bir anlatı ve güvenilir bir anlatıcıdansa güvenilmez, "sakatlanmış" bir zihni- devreye sokmaktadır. Dilin dil hüviyetini yitirdiği bir noktada semantiği, anlam bütünlüğü bozulmuş bir aktarımın zihinsel ve bedensel olarak "işe yaramaz" biri tarafından yapılması, Felaket deneyiminin ağırlığından neşet etmekte, hem madun özne seçilimi hem de öznenin dile getirmesinin imkânsızlığı, edebiyatın tanıklık söz konusu olduğunda karşı karşıya kaldığı çelişkiyi somutlamaktadır. Aynı şekilde *Cüce*'nin başkarakteri Zenîme'nin kamusal alandaki failliğinden tümüyle vazgeçmiş, aitsiz kimliğiyle kurulumu, Sivas Katliamı'nın konu olduğu *Cüce*'nin hangi saikler ve aktarım düzeyindeki imkânsızlıklarla tasarlandığını görünür kılar. *Karanlığın Günü*'nde Nesli'nin kımıltısızlığı ve annesinin deliliği, fail olarak herhangi bir etkisi olmayan madun özne kurulumunun bir başka veçhesini sunmaktadır. Annenin imgeleminde partizanlar, müfrezeler ve oğlu, güvercinlere dönüşmekte; rasyonel düzlemde aktarımı mümkün olmayan Felaket deneyiminin, sembolik ve akıl dışı bir anlatı katmanla aktarımı tercih edilir. Nitekim Malik Ünver'in ölümünü konu alan *Üç Başlı Ejderha*'da da (2012) kaybın şiddeti ve faillerle hesaplaşma çabası, İstanbul sokaklarında bir uygarlık hesaplaşmasına girişen; kentin görünümlerinde travmanın tezahürleriyle karşı karşıya kalan "deli" bir kadının sayıklamalarıyla ortaya konmaktadır. Leylâ Erbil, Şebnem Birkan'ın (2006) kendisiyle yaptığı röportajda "deliler" aracılığıyla gerçekleri söyletmenin içerdiği özgürlük vaadi ve ifade olanaklarına vurgu yapmaktadır:

> Kimi yazar Tanrı ağızlıdır öyle yazar, ben çoğunlukla deliye gerçekleri söyletiyorum. Böylece dili her yöne döndürebiliyor, özgürleştirici olanakları çoğaltıyorum. Bu yöntem metni "sözmerkezcilik"ten kurtarıyor; yani dilin değişimini engelleyici söylemden kurtuluyor metin. (s. 5)

Leylâ Erbil'in "sakatlanmış" karakterleri, eylem alanında kontrol altına alınamayan bedenleriyle kendilerine biçilen öznellikleri ve normatif rolleri reddetmektedirler. Ancak kendilerine atfedilen failliği dondurmaları, tümüyle eylemsizliği seçtikleri anlamını çıkarmak mümkün görünmemektedir. Felaket deneyimlerinin faillerini ve onların eliyle inşa edilen anıtsal tarihi karşılarına alan karakterler, öngörülemez niteliklerinden ötürü kontrol altına alınamayacak bir pozisyonda konumlanmaktadırlar. Leylâ Erbil metinlerinde gasp ve talan kültürü, kent belleği üzerinden ifşa edilmekte, deliliğin kalkanıyla kuşanan "önemsiz" karakterler aracılığıyla faillerle yüzleşilmektedir. Bu yüzleşmeler, kamusal alanda eylem üreten politik bir failliğe tekabül etmese de kontrol edilemez niteliğiyle itaatkâr yurttaşlık denklemini bozma gücüne sahiptir. Leylâ Erbil'in metinlerinde uygarlaşma, ele geçirme ve talan etmenin öznesi olarak tahayyül edilen Osmanlı padişahları, "kardeş yiyen", "ganimetçi" failler şeklinde düşman öteki ilan edilmekte, mükerreren üretilen delilik deneyimlerinin kaynağına dönüşmektedir.

Norm dışı karakterlerin egemen düzenin denetimine itiraz eden nitelikleri, metnin yapısal ve dilsel özellikleriyle de desteklenmekte, ele geçirilmez bir poetika ortaya konmaktadır. Felaket içeriğinin aktarımı ve travmatik yüzleşme için mevcut dil ve imlanın kifayetsiz kalması, Leylâ Erbil edebiyatının kendi edebiyatını ve dilini icat eden karakterini belirlemektedir. Dilin aktarıma yönelik yetkinliği konusundaki güvensizliğini dile getiren Erbil, türsel kategorilere sığmayan, imla kurallarını yerinden eden denemeler ortaya koymaktadır. Kurmacanın imkân ve sınırlarına yönelik sınamalar, aktarımı mümkün kılacak bir dil ve yordam bulma çabasını da somutlamaktadır. Sayıklama ve hatırlamalarla dilsel birliği, bütünlüğü bozan kesitler; bilinç akışı, metinlerarasılık ve iç monolog teknikleriyle desteklenmekte; dil ve içeriği dağıtan türsel geçişler ve edebiyatla edebiyat dışının yakın teması, çoğulcu ve

karmaşık bir zemin inşa etmektedir. Söz gelimi *Gecede*'de (2015a) ansiklopedik bilgi ve resmi yazışmalar, tekerlemeler, resim ve haberler, *Tuhaf Bir Kadın*'da metni kesintiye uğratan Mustafa Suphi'nin ölümüyle ilgili belgeler, türküler, *Cüce*'de Mustafa Horasan'ın, *Tuhaf Bir Erkek*'te (2013) Aziz Komet'in yaptığı resimler, metne demokratik bir çoğulculuk kazandırmakta ve bir *heteroglassia*[2] zemini tesis etmektedir. Edebiyat ve edebiyat dışının bir aradalığı, kurmacanın neliği üzerine soruları çoğaltmakta, hiyerarşileri yerinden eden *karnavalesk* bir atmosfer yaratmaktadır (Bahtin, 2016, s. 34). Sesleri çoğaltan, üst üste bindiren, konuşturarak susturan stratejiler, kurmaca-hakikat, edebiyat ve edebiyat dışı kategorilerini silikleştirmektedir. Bizzat edebiyatın ontolojisi üzerine düşünmeye mecbur eden tercihler, özdüşünümselliğin Erbil edebiyatının malzemesine dönüşme gerekçelerini de sorguya açmaktadır. Bu durum bir yandan müzakere ve uzlaşıyı reddeden siyasal bir bilincin ürünü olmakla birlikte diğer yandan Felaket söz konusu olduğunda "deneyim ve imkânsızlık" diyalektinin yürürlüğe girmesinden kaynaklanmaktadır. Deneyimin şiddet içeriği ve yükü, aktarımın atonalliğini, herhangi bir sabit imla, dil ve biçimde sabitlenememesini açıklamaktadır. Bir karşı duruş olarak metnin birliğini bozma girişimleri, totaliter kurgunun dışına çıkmaya ön ayak olmaktadır.

Orhan Koçak (2007) Leylâ Erbil edebiyatını "deneyim ve imkânsızlıkları" üzerinden değerlendirmekte, yazarın edebiyatının karakterini bu diyalektik gerilimin belirlediğini ifade etmektedir. Koçak, söz konusu çelişkiselliği Georg Simmel'in modern şehir hayatıyla kurduğu bağdaşım üzerinden ele almakta, kişinin hem içeriden hem dışarıdan maruz kaldığı taarruz ve şiddet bakiyesine mukavemet gösterememesinin deneyimi imkânsızlığa yaklaştırdığını iddia etmektedir. Bir

[2] Bahtin'e ait olan "heteroglossia" kavramı, beli bir dil içinde varlığını sürdüren biçim ve söz türlerinin iç içe geçmesini, çatışarak metnin çoğulculuğunu artıran katmanlar yaratmasını ifade etmektedir (Bahtin'den aktaran Irzık, 2001, s. 17).

yandan vaatlerle öte yandan yetersizliklerle kuşatılan modern öznenin uyarıların frekansıyla baş edememesi, deneyimin aktarımını güçleştirmekte, modernist yazını bir arayış havzasına dönüştürmektedir. Koçak, modernist yazın aracılığıyla Leylâ Erbil edebiyatının deneyimin vaatlerinden vazgeçmeyen inatçı niteliğine vurgu yapmakta, çelişkiselliği edebiyatın malzemesi haline getirmesinin, edebiyatının avangard bir noktaya taşınmasının gerekçesi olduğunu beyan etmektedir (s. 110-117). Nitekim Nurdan Gürbilek de (2016b) Leylâ Erbil edebiyatının kendinden menkul parçalanmalarını, zihinsel dağılma ve gelgitlerini "yapıtlarını gerginleştiren içsel çatışma"yla izah etme yoluna gitmektedir (s. 217). Söz konusu çatışmalar, Erbil'in aydın olarak konumlanışını, ideolojik pozisyonunu da içerip sorguya açan bir anlam katmanı olarak işlemektedir.

Modernizmin alametifarikası çelişkisellik, Erbil edebiyatında içerik, biçim ve tür dolayımında ara yüzlerini göstermektedir. Bir yandan ilerici aydınlanma postürünün halkta karşılık bulmasına yönelik kavi inanç, öte yandan bizzat aydınlanma projesinin yarattığı tahribatla yüzleşmenin kaçınılmazlığı, Erbil edebiyatının ikircikli politik konumlanışını da sorguya açmaktadır. Kapitalist ve ataerkil yüzüyle savaşılan modernizmin Felaket ve kıyımlar söz konusu olduğunda bir düşmana dönüşmesi, öte yandan seçkinci aydınlanma projesi odağında "halkı aydınlatmak" noktasında kaçınılmaz bir gereklilik şeklinde kabul edilmesi, Erbil edebiyatının politik konumlanış ve açmazlarını ifşa etmekte, aydınlanmanın diyalektik niteliğini metinsel mecrada görünür kılmaktadır. Mezkur çelişkisellik, Leylâ Erbil edebiyatının politik ve poetik kırılmalarını tayin eden düşünsel arka planı oluşturmaktadır. Edebî evrenini oluşturan tanıklık eksenindeki tarihsel sorumluluk ve kefaret bilincinin dönüşümü ve çelişkilerle malul içeriği, Erbil edebiyatının

poetikasını belirlemekte ve edebiyatını *Tuhaf Bir Kadın*, *Karanlığın Günü* ve *Cüce*'den oluşan bir izlekte ele alıp dönemselleştirmeye imkân tanımaktadır.

BÖLÜM 2

TUHAF BİR KADIN'DA TARİHSEL SORUMLULUK VE KEFARET BİLİNCİ

Leylâ Erbil'in 1971 yılında yayımlanan ilk romanı *Tuhaf Bir Kadın* (2017), başkarakter Nermin'in büyüme hikâyesini içeren yirmi yıllık süreyi kapsamakta ve "Kız", "Baba", "Ana" ve "Kadın" olmak üzere dört ana bölümden oluşmaktadır. "Kız" adlı ilk bölüm, Leylâ Erbil edebiyatında laytmotife dönüşen kadın karakterlerin yazı yazma teşebbüsleri üzerinden edebiyatın iktidar ve yetke alanının sorguya açılmasına imkân tanımaktadır. Romanın "Baba" adlı ikinci bölümünde yer alan 55 yıl gemilerde yaşamış/çalışmış, Nermin'in hastalığından ötürü yatağa bağımlı yaşayan babası Hasan Efendi'nin hayatı, "kımıltısız" tanıklıkları, Türkiye Komünist Partisi'nin kurucularından Mustafa Suphi'nin ölümüne dair belgeler, anlatı katmanlarından bir diğerini teşkil etmektedir. Söz konusu belgelerin edebî malzemenin bir parçası olarak işlev göstermesi, metinlerarası ve türler arası bir dolaşım imkânı sunması, anlatı katmanlarını çeşitlendirmenin ötesinde ön sözde de belirtildiği üzere "hakikati gün yüzüne çıkarma" iddiası içermekte, yazma ediminin mesuliyet bilinciyle çerçevelendiği ilk bölümle de ilişkilenen tartışmalı bir izlek sunmaktadır. Romanın "Ana" başlıklı üçüncü bölümü, babanın ölümünün ardından eve dönen Nermin ve annesinin eve gelen akrabalarının taziyelerini kabul etmesini konu edinmektedir. Romanda Nermin ve babasının deneyimi iç sesleri aracılığıyla sunulurken bu bölüm, adına karşıt bir biçimde annenin sesinin duyulmadığı, Nermin'in babasının ölümünün ardından aile kurumu ve aile içi ilişkiler üzerine yürüttüğü sorgu ve hesaplaşmalarını içeren bir tartışmaya hasredilmiştir. Nermin'in ilk gençlik yıllarını içeren günlük formatında kurgulanmış Nermin'in sesiyle

başlayan "Kız" adlı bölüm, yerini üçüncü tekil anlatıcıya bırakan, Nermin'in olgunlaşma deneyimini dışarıdan bir gözün aktardığı "Kadın" bölümüyle nihayetlenmektedir. Bu kurgusal tercih, okurun Nermin'e mesafelenmesini mümkün kılmakta, Nermin'in düşüncelerinin iç monolog tekniğiyle aktarımı ise Nermin'in kendisine yönelik değerlendirmelerini içeren bir bütünlük sunmaktadır.

Tuhaf Bir Kadın, Leylâ Erbil'in diğer metinlerinden farklı bir şekilde yazarın ne niyetle yola koyulduğunu, niyetini gerçekleştirmek için nelere müracaat ettiğini bizzat Leylâ Erbil'in izah ettiği bir ön sözle başlamaktadır.[3] Her baskıda olduğu gibi Mustafa Suphi'nin ölümüne dair bulduğu belgeleri metne eklemeyi bir görev bilen yazar, kitabın Türkiye İş Bankası Kültür Yayınları'ndan çıkan 2011 tarihli sekizinci baskısında da "özü değiştirmeyen" yeni belgeleri romanına dâhil ettiğini ifade etmektedir:

> Böylece başka bir yönden gelen; Kemal Tahir'in, Yavuz Aslan'ın, Andrew Mango'nun kitaba eklediğim araştırmalarıyla, 'M. Suphi Olayı'nı benim gibi yıllardır bir takıntı olarak yaşayanların biraz daha ferahlayacaklarını umuyorum. Bu yüzden *Tuhaf Bir Kadın*'daki belge ve yorumları olduğu kadarıyla bırakamıyor, her baskıda yeni yorumlar ekliyorum. Tersi, yanlı davranmak sayılır ki bir romancının da baş düşmanı odur. (Erbil, 2017b, ön söz)

Söz konusu izahatla kendisini bir mesuliyetin -tarihin doğru ve eksiksiz aktarımının- mümessili tayin eden yazar, edebî metni, tarihin tarih olma hakkını da içerecek bir mecra şeklinde tasarlamaktadır. Bu şekilde tarihin eksiltme ve çarpıtmalarla malul durumu giderilecek; edebiyat, tarihsel içeriği de devralarak işleyebilecektir. Her baskıda yeni belgelerin peşine düşen Leylâ Erbil, gözünden kaçmış olması muhtemel

[3] Leylâ Erbil, bu ön söz ve belgeleri ilk defa *Tuhaf Bir Kadın*'ın Yapı Kredi Yayınları'ndan çıkan 2001 yıllı 7. baskısında metne dâhil etmiştir. Söz konusu müdahale, Gerard Genette'in (1997) metin dışı unsurların metnin alımlanmasını dönüştüren "paratext" kavramıyla birlikte düşünmeye imkân tanır (s. 1). Leylâ Erbil, yazarsal niyetini bir boşluğa mahal vermeden ifade etmektedir. Metnin defalarca basıldıktan sonra Leylâ Erbil tarafından ön söz ve belgeler eklemek suretiyle dönüştürülmesi, Mustafa Suphi Olayı'nı aydınlatmanın Leylâ Erbil için politik bir sorumluluğa dönüştüğünü göstermektedir. Leylâ Erbil'in hangi belgeleri metne dâhil ettiği, hangilerini dışarıda bıraktığı "paratext" kavramı odağında ideolojik tutumunu çözümlemeye imkân tanıyacak bir kaynak teşkil etmektedir.

belgeler için de okurlarından özür dilemekte, bunu okur nezdinde de kendisine biçilmiş bir rol telakki etmektedir. Ön söz aracılığıyla bir mesuliyet ve kefaret bilinci ortaya koyan Leylâ Erbil; Halide Edip Adıvar ve Yakup Kadri Karaosmanoğlu gibi Mustafa Kemal'in yakınında bulunan isimlerin Mustafa Suphi olayıyla ilgili tanıklıklarını yazmamalarını açık bir sitemle eleştirmektedir. Gerçeklere ulaşma önünde engel teşkil eden bu ihmal, edebiyatçıya gerçekliği aktarma söz konusu olduğunda biçilen görevi de somutlamaktadır:

> Ancak ne onlarda ne daha sonrakilerde; Orhan Kemal, Kemal Tahir, Yaşar Kemal, Aziz Nesin, Rıfat Ilgaz, Çetin Altan'larda ya da özellikle konuyla yakından ilgilenen A. İlhan'ın yazınsal yapıtlarında değinildi bildiğim kadarıyla "M. Suphi Olayı"na. Belki de ancak şimdi yakınlaşmaktayız gerçeklere? Zira aklı başında hiçbir romancı çok iyi bilmediği bir tarihsel konuyu yazmaya kalkmaz. (Erbil, 2017b, ön söz)

Erbil, hem tanıklık yapmadıkları hem de söz konusu tanıklığı yazınsal mecranın malzemesi olarak işlemedikleri için yazarları eleştirmekte, "romancı" olma vasfının beraberinde getirdiği sorumluluk alanını tanımlamaktadır. Tarihsel bilginin işlenerek edebî malzemeye dönüştürülmesi gerçekleri aşikâr kılmanın kaynağı olarak tahayyül edilmektedir. Öte yandan, Erbil'in mevcut tarih yazımına güvensizlikten neşet eden, geçmişi tarih yazımının inşa ettiği anlatılardan kurtarma amaçlılığıyla çerçevelenen yazınsal tutumu, edebiyatın kapsamı ve içerimleri konusunda estetik özerkliğe ket vurmaya yönelik bir tehdit içerir. Leylâ Erbil de romanın roman olma vasfının yıllar içinde belgeler arasında kaybolacağı endişesini taşımakta, romanın estetik kurulumuna zarar verme endişesini ön söze taşıyacak kadar duymaktadır: "Öte yandan bu gidişle, araştırmalar konusunda ne denli seçkinci davransam da ve okura en iyisini bırakayım desem de, *Tuhaf Bir Kadın*'ın, yıllar içinde birikecek onca Mustafa Suphi belgesinin arasında kaynayıp gideceğinden korktuğumun da bilinmesini isterim!" (Erbil, 2017b, ön söz).

Yazar-anlatıcı arasındaki konturları silikleştiren ön sözün, edebiyat ve tarihin ontolojisine ilişkin bir tartışmaya kapı araladığı, bir yandan da tarihi mutlak ve eksiksiz bilgi alanı olarak kuran pozitivist epistemolojik nosyonları geçersiz kıldığı söylenebilir. Edebiyatın tarihsel bilgiden neşet edecek eksiklikleri tamamlayacak bir alan şeklinde tahayyül edilmesi; tarihi, hakikatin tedarikçi ve temsilcisi olma rolünden koparmaktadır. Edebiyatın tarihi de içeren kuşatıcılığını merkezileştiren bu vurgular, romanın belgeleri kendi bünyesine dâhil etmesiyle kurmaca-gerçek gerilimini pekiştirmekte ve anlatının tümünde hüküm sürecek bir tansiyon yaratmaktadır. Çarpıtılmış tarihsel anlatının karşısında konumlanan hakikati sunma iddiası yerini Mustafa Suphi odağında zulme maruz kalanların haklarını teslim etmeye yönelik kefaret umuduyla biçimlendirilmiş bir anlatıya teslim etmektedir.

Leylâ Erbil, romancıya biçtiği vazifeyi ilan etmesi ve tarihsel belge külliyatını bir anlatı katmanına dönüştürmesiyle Mustafa Suphi dolayımında geçmişin ve geçmişte zulme uğrayanların bir hayalet gibi bugüne musallat olması ve bugünden hakkını istemesine öncülük etmektedir. Romanın "Ahmet Kaptan'ın yakasına yapışmış, 'Suphi'yi kim öldürdü' 'idefix'ine bir çağrı olarak görülmeli" ikazıyla başlaması (Erbil, 2017b, ön söz) ön sözdeki niyetin roman boyunca hangi stratejilerle gerçekleştirildiğini sorguya açmaktadır. Ancak kolektif bilinçle eyleme dönüşecek tadil etme umudunun kitleye yönelik umutsuzlukla irtifa kaybetmesi, söz konusu gayeyi kesintiye uğratmakta ya da bulanıklaştırmaktadır. Nitekim romanın başkarakteri Nermin üzerinden kolektif bilinç ve iyileştirme çabasının sürekliliği ve potansiyeli sorguya açılmakta, hem Nermin'in hem de dâhil olmaya çalıştığı sol grubun ideoloji hesaba katıldığında ortaya çıkan çelişkili durum, düşünce ve eylem arasındaki mesafeyi görünür kılmaktadır. Düşünce ve ideallerin kamusal alan pratikleriyle çatıştığı noktalarda yatalak babanın belleğine mukavemet

kazandırılması *Karanlığın Günü* (1985) ve *Cüce* (2001) için de geçerli olan "kımıltısız" bedenlerin failliğini kurma stratejisiyle ortaklaşmaktadır. Bu sayede hakikati inşa etmeye yönelik inancın diyalektik içerimleri somutlanmakta ve eyleme yönelik inancın azaldığı noktalarda belleğin umut ilkesiyle çalıştığı ikinci bir katman inşa edilmektedir.

2.1 Mesiyanik umudu kıran eril tahakküm

Günlük biçiminde kurgulanmış ilk bölüm, Nermin'in 20 yıllık hayatını içermekte; türsel devinimler ve fikirsel gerilimlerin bir diğerine karıştığı bir ihlal retoriği ortaya koymaktadır. Jacques Derrida (2014), "The Law Of Genre" (Tür Yasası) makalesinde katı türsel tasniflere türün ontolojisinin buna elverişli olmadığı önermesiyle karşı çıkmakta, her türün diğerinden izler taşıdığını ifade etmektedir. Birbirine katılan türler, tek bir türle aidiyet ilişkisi kurmayıp diğerinden tevarüs eden izleri, etkilenmeleri kendisine dâhil ederek türler arası ve esnek bir dolaşım hattı kurmaktadır. Derrida'ya göre katışıksız bir saflık ya da kaskatı bir mutlaklık, tür söz konusu olduğunda geçerliliğini yitirmektedir (s. 60). Erbil'in metni günlük formatıyla kurgulanan ilk bölümden itibaren bu geçişkenliği ve akışkanlığı savunmakta, günlük formatıyla da zamansal ve uzamsal hareketliliği sürgit bir ilke olarak benimsemektedir. Nitekim *Tuhaf Bir Kadın*, edebiyat kamusu tarafından da türsel belirsizliği üzerinden tartışmalara konu olmuştur. *Tuhaf Bir Kadın* ilk defa yayımlandığı 1971 yılında Nermin Menemencioğlu, Asım Bezirci, Adalet Ağaoğlu gibi birçok eleştirmen tarafından da hikâye çatısı altında ele alınmıştır (Cebe, 2007, s. 86). Metnin Nermin'in günlüğü şeklinde kurgulanması, türsel belirsizliğe hizmet etmesinin yanı sıra öznelliğe de alan açmaktadır. Mutabakat ve denetimi güçleştirecek öznellik, tür tercihiyle tesis edilmektedir.

Arkadaşları tarafından Balıkpazarı'nda Lambo namlı bir meyhaneye götürülen Nermin, Bedri'nin ilk defa bir şiirinin *Varlık* dergisinde çıkmasının şerefine yaptıkları kutlamayla *yıllık 50-52*'nin ilk notunu yazar. Söz konusu açılış sahnesi, Nermin'in kültürel ortamla ilişkilenme ve bu sayede kendini inşa etme sürecinin ilk durağını sunmasının yanı sıra, hem Nermin hem de romanın açmazlarını görünür kılma mahiyeti taşımaktadır. Hapisten yeni çıkmış aktör, ozan, mimar, hikâyeci ve gazetecilerin buluştuğu Lambo, Nermin'in hayatının tek sığınağı ve avuntusu şeklinde gördüğü şiirleri aracılığıyla özgürleşmesinin ve özgürlüğünü bir dava fikriyle işe yarar kılmasının imkânıdır. Annesinin diktatörlüğünden, ilişkilerinin geçirimsizliklerinden kurtulup "kötülüğe karşı geldiklerine inandığı" bu grup için gözü kapalı canını tehlikeye atma teşebbüsleri Nermin'in politik bilinçliliğinden ziyade şahsiyetini tesis edebileceği bir imkân yaratmasıyla ilişkilidir. Nitekim Nermin, tehlikeyi kimler için göze aldığı konusunda da kararlı ve dava bilinciyle kuşatılmış bir güvendense yeniyetme bir korku ve telaşa sahiptir:

> Ben kimim, ne yapıyorum böyle, onlar ne yapıyorlar? 'Beyaz karga yem istiyor'muş. İşin içyüzü ne, niye bana anlatmıyor? Babam annem duyarsa ne yaparım? Acaba Moskova'yla ilişkileri var mı bunların? Ama olamaz. Moskova lafı polis uydurmasıdır. Kim bunlar?.. Kim olurlarsa olsunlar. Bana doğru geleni yapacağım. Onlardan olacağım ben de. Bizden öncekilere, ablalarımıza benzememek için her şeyi göze alacağım. (Erbil, 2017b, s. 28)

Sol entelijansiya içinde yazını aracılığıyla keşfedilmeye çalışan Nermin'in kendini var etmeye çalıştığı dünyanın zaaflarını görmeye ve o zaaflar tarafından kuşatılmaya başlamasıyla metnin gerilim hattı işlemeye başlamaktadır. Hem kişiliğini hem dünyayı onarma umudu içeren bu sosyalleşme, Nermin için şahsi ve kolektif bir niteliğe sahiptir. Lambo ve Çardaş'ın imkân sağladığı kolektiviteye duyulan inancın sönümlenmesi, muzafferlere teslim edilmeyecek bir bilinç ve sistem yaratma idealinin de içini boşaltmaktadır. Kültürel ve kamusal alanın eril tahakkümün tekelinde olduğunun fark edilmesiyle birer korku mekânına dönüşen Çardaş ve

Lambo, Nermin'i yargılanma korkusu ve onaylanma endişesi arasında sıkıştıran performatif erkek egemen dizgenin hâkim olduğu kamusal mekânlardır. Erkeklik rollerinin biteviye üretildiği, kadınlara yönelik taarruzların erkeklerin ortaklaştığı erkeklik tanımıyla olağanlaştırıldığı Çardaş, Nermin'in muhayyilesinde "karanlık kocaman bir uzantı" ve "insana korku veren geniş bir karanlık" (Erbil, 2017b, s. 8) şeklinde canlanmaktadır. Nermin, taarruz altında hissettiği, kamusal varoluşunu borçlu olduğu bu mekânlarda daima cevap üretmek zorunda kalmaktadır. Şeyda Başlı (2007), Leylâ Erbil edebiyatının kadın karakterlerinin bu taarruzlara "yapmacıklık zırhı" kuşanarak mukavemet göstermeye çalıştıkları tespitinde bulunmaktadır. Ataerkil kapitalist değerleri içselleştirerek ya da içselleştiriyormuş gibi görünerek toplumsal yapı karşısında mevzi kazanmaya çalışan kadın karakterler, daimi bir mücadeleyle karşı karşıya kalmakta, gayriiradi bir şekilde ikiyüzlü davranış kalıbına girmek zorunda kalmaktadırlar (s. 55). Nermin'in haddizatında annesi tarafından karaktersizlikle, iki çeşit hayatı olmakla itham edilmesi, özgürleşerek kendi olma, özneliğini garanti altına alma imkânı şeklinde tahayyül ettiği bir dünya arayışını anlaşılır kılmaktadır. Oysa Nermin için evin dışında bir baskı mekanizmasına dönüşen kamusal alan, tümlendiği ve özgürce özneliğini tesis edebildiği bir alan açmamaktadır.

Leylâ Erbil'in zamanla ev-kamusal alan karşıtlığını pekiştirerek evi kadın karakterlerin hafızalarının işlediği tek mekâna dönüştüren *Karanlığın Günü* ve *Cüce* metinleri dikkate alındığında, *Tuhaf Bir Kadın*'ın daha sonra değişecek anlam ve umut dizgesindeki ilk durak niteliği önem kazanmaktadır. Düzenin tedarikçisi "zar bekçisi" bir anne tarafından katı din ve ahlak öğretileriyle kuşatılmış Nermin için ev; bilinç ve bilinçdışını açığa çıkaramayacak kadar kontrol altındadır. Bu sebeple, *Tuhaf Bir Kadın*'da ev, "düşlemeyi barındıran, düşleyeni koruyan ve huzur içinde

düş kurmayı sağlayan bir yapı" (Bachelard, 2017, s. 36) olmaktan ziyade hayal gücünün mezarıdır. *Karanlığın Günü*'nde kamusal alan ve kolektif harekete yönelik inancın yitirilmesi, evin hayal gücünü işletecek tek mekân niteliğini pekiştirmektedir. Oysa Nermin'in eylem alanında var olmayı tek varoluş imkânı şeklinde tahayyül etmesi, evi yeknesak bir baskı mekanizmasına dönüştürmektedir. Nitekim devlet ve toplumun birbirlerine karşılıklı nüfuz etmeleri ölçüsünde özel alanın merkezi olan mahremiyet alanı, bu vasfını yitirmektedir (Habermas, 2017, s. 266). Annenin toplumsal norm ve düzeni tesis eden öğretilere göre yapılandırdığı ev; devletin güdümünde, onun varlığını ikame etmek üzere kurulu, mahremiyeti ve tekilliği dışlayan Louis Althusser'in kavramsallaştırmasıyla "devletin ideolojik aygıtı"na[4] dönüşmüştür. Nermin'in tüm eyleme ve düşleme potansiyelini tahrip eden ev hayatı, sanatsal üretimine de ket vurmakta, cebri bir biçimde onu "dışarı"ya savurmaktadır.

Dava bilinciyle ortak bir söylem, düzen kurmanın ve edebî yaratım aracılığıyla öznelliğini garanti altına almanın bir imkânı şeklinde tahayyül edilen dışarısı, kendisine atfedilen bu vasfı eril tahakküm güdümünde yok etmektedir. Cinsel ahlaka karşı savaşımında türlü teşebbüslerle ısrarcı olan Nermin'in cinsel ahlak söylemine karşı çıkan ancak ilk fırsatta onu imal eden erkin mümessilleri tarafından "orospu" ilan edilmesi, Halûk ve Halit'in Nermin'i korumak için geliştirdiği "bacı" ve "kızım" retoriği, eril taassubun mutlak ve kaçınılmaz niteliğini ilan etmektedir. Nermin için özgür bir varoluşu mümkün kılacak bu alan, mutlak düzenin bir fraksiyonu olmaktan öteye gidememekte, bir özgürlük simülasyonuna

[4] Louis Althusser (2010), devletin tek bir baskı aygıtı olmasına mukabil kamusal alanın dışında, özel alanlarda da varlık gösteren ideolojik aygıtlara sahip olduğunu iddia etmektedir. Özel alanı hâkimiyeti altına alan aygıtlar, ideoloji aracılığıyla işletilmekte, gündelik hayatın tümüyle denetim altına alınmasına hizmet etmektedir. (s. 127-130).

kapılan Nermin'in olgunlaşması önünde de bir engel teşkil eder: "Halit'e yazdım. 'O puşt burjuvalara yanaşma kurban,' diyor, 'üzerler seni; anlayamazlar benim bir tek kızımı.' İşte böyle birkaç sözcük ayakta tutuyor beni" (Erbil, 2017b, s. 39). Nermin'in özgürlük arayışı, eril bir hami tarafından sekteye uğramaktadır. Nermin'in himaye edilmeyi bir teselli kaynağına dönüştürmesi ve bu muamelenin eril kurgunun ürünü olduğunu fark etmemesi, kamusal alanda kendi başına var olabilmesinin mümkün olmadığını kabullenmesinden de kaynaklanmaktadır.

Şiirlerini okutma, ortak bilinci paylaştığına inandığı insanların yarattığı kültürel alanda müşterek söylemler inşa etme ve bunu eylem alanına tahvil etme inancıyla hareket eden Nermin, cebri erkeklik performanslarını birbirinden ayırmakta zorluk yaşamakta ve bir yüzleşmeyle karşı karşıya kalmaktadır. Bu tutum, müşterek iyileştirme ve onarma umudunu tahrip etmekte, Nermin'i savundukları değerlerle çelişen ve toplumsal cinsiyet sorununu gündeme getirmekten öte onu üreten aktörlerin saldırılarıyla baş başa bırakmaktadır. Nermin'in şahsi inşasında ve failliğinde bir gedik oluşturan patriyarkal taarruz, ideolojik tâbi kılma biçimlerinin sekteye uğramadan çalışmasına hizmet etmektedir. Althusser'in (2010) ifadesiyle vazifesi doğrudan doğruya ataerkil kapitalist üretim ilişkilerinin işleyişini sağlamak olan devletin ideolojik aygıtları, "tek bir merkezden yönetilen ve merkezileşmiş bir beden" şeklinde tecessüm etmektedir (s. 54). Annesi tarafından kuşatılan bedenini özgürleştirmeyi, onun dünyayla arasına giren kızlık zarından da bu sayede kurtulmayı hedefleyen Nermin, kendi iradesiyle yekvücut baskı mekanizmasının pratiklerine katıldığını fark edememektedir. Özgürlükle çerçevelenmiş patriyarka tertibatının yarattığı yanılsama, Nermin'in kızlık zarını bir armağana dönüştürmesine ve o "perde"yi ilk fırsatta "bağışlanacak" bir değer şeklinde görmesine sebep olmaktadır. İdeolojik bir zorlamayla arzu ve isteklerini, bedenine ve özneliğine içkin

bir şekilde yaşamaktan kaçınan Nermin, cinselliğini de bu eril kurgu içinde stratejik bir biçimde işletmektedir.

2.2 "Cumhuriyet kızları" ve siyasal açmaz

İktidarların kişileri "özgürlük sunma ve özneye dönüştürme" suretiyle kendi çağrısına uydurma projesi, seslenilen özneleri katı bir çerçeveye hapsetmenin bir gereğidir (Althusser, 2003, s. 109). Özne yaratma prosedürü aracılığıyla belirlenen sabitler, tikel öznellik deneyimine gömülü bir vazife ağının işlemesine hizmet etmektedir. "Cumhuriyet kızları"nın tecrit edilmeden kamusal alanda görünürlük kazanmaları, kadın-erkek ilişkilerinin geçirgenliğine müdahale edebilmek için yeni işaret ve kalıp dizileri kurma stratejisiyle bertaraf edilmeyi zorunlu kılmaktadır. Kadınlık vurgusunun silikleştirildiği, "cinsiyetsiz" kimliğin tesis edilebildiği düzlemde dişiliğin denetlenmesi mümkün olacaktır. Nitekim akrabalık terminolojisinin akraba olmayan bireyler arasında dolaşıma girmesi de muhtemel cinsel gerilimi azaltmanın bir yolu şeklinde okunabilir (Kandiyoti, 2015, s. 237).

Halûk ve Halit'in himayeci bir tavırla benimsedikleri akraba retoriği, kamusal alandaki varlığını Atatürk'e borçlu olduğunu her fırsatta ilan eden Nermin için müstereddit biçimde olsa da olumlanan bir duruma dönüşmektedir. "Kız kardeş" görülme talebi, kendisine biçilen özneliği benimsemesi ve kamusal alanda var olmasının lütuf siyasetiyle çerçevelenmesinden neşet eder. Nitekim Cumhuriyet idealleriyle çatıştıkları için "yobaz ve softa" yakıştırması yaptığı erkekler, aydın kimliğinin yükümlülüklerini yerine getirmedikleri için Nermin'in Cumhuriyet kızı idealine ulaşması ve zoraki elde edilmiş özgürlüğünü sürdürülebilir kılmasının önünde de birer engel teşkil etmektedirler:

> -Ayıp değil mi Mösyö Lambo, benim buraya erkek aramaya mı geldiğimi sanıyorlar?

> -Eh, erkek bunlar, erkekler böyledir.
> -Yani bana annenin dizinin dibinden ayrılma mı demek istiyor bu yobazlar, beni bir arkadaş olarak göremezler mi, ya da bir kız kardeş gibi?
> -Olmaz bre kızım, nasıl olur, erkek bunlar, sen onların kız kardeşi değilsin ki!.. (Erbil, 2017b, s. 47)

Nermin, Cumhuriyet Türkiye'sinin belirlediği "ideal kadın" normuna sadık kalmak zorunda hissederken özgürlüğünü de bu taleplere riayet ederek muhafaza edeceğini düşünmektedir. Bu maksatla kız kardeşlik rollerini ilerici cumhuriyet kadını olmak için benimseme yükümlülüğünü hem kendisine hem de amaçlarını unutma ihtimali olan çevresine hatırlatmaktadır. Fatmagül Berktay (2015), Cumhuriyet'in ulus idealleri doğrultusunda şekillenen kadın tahayyülünün "erkek kardeşler rejimi/erkek kardeşler cumhuriyeti" tarafından yönetildiğini ve "öteki"liğini muhafaza eden "kız kardeş"ten gelecek tehditlerle baş edebilmek için kimliğinin belli kalıplarda sabitlenmesinin bir zorunluluğa dönüştürüldüğünü ifade eder (s. 106-107). Nitekim Kemalist ideoloji, kadınların kamusal alandaki görünürlüğünü özerk bir alan ve temsiliyet üzerinden değil, görevlerle kuşatılmış nisbi bir kamusallığa hapsederek kurgulamıştır. Toplumsal cinsiyet rollerinin üretildiği kamusallığın, Nermin'in kaçtığı geleneksel eril aile düzeninden dramatik bir biçimde farklılaştığını söylemek mümkün görünmemektedir. Bu sebeple, Nermin'in Atatürk tarafından kendisine verilen hakların karşısına farkında olmadan bizzat Kemalist ideolojinin biçimlendirdiği eril kamusallığı koyması, siyasal bir açmaza sebep olmaktadır. Kadınlığını akrabalık terimleriyle görünmez kılan, kadınlığını ilan ettiği anlarda da ona özgürlüğünün hudutlarını hatırlatan aydınları, Atatürk'ün sunduklarına karşı ihanet içinde oldukları gerekçesiyle karşısına almaktadır. Borçluluk fikri ve söylemiyle eril tahakkümü bizzat üreten mekanizma ve ideolojik tahayyülleri sorgulamaktan imtina eden Nermin, maruz kaldığı muamelenin sorumlusu olarak onu üreten zihniyeti değil, Cumhuriyet karşısında "Osmanlı gibi davranan" bireyleri

almakta, bunu bir semptom değil, bir grubun sergilediği istisnai bir zaaf şeklinde değerlendirmektedir:

> "Bu kapıları bana Atatürk açtı softa herif anladın mı, Atatürk açtı bu kapıları bana, sen kim oluyorsun da yeniden o karanlık deliklere tıkmaya kalkıyorsun Türk kadınını ha?" Birden donmuş gibi kaldı. "Ayıp sana ayıp, ben de senin şiirlerini severdim," dedim. Gerçekten de ne güzel şiirleri vardı itin. "Yanılmışım," diye ekledim, "senin gibi bir adamın iyi bir şiir yazması imkânsızdır. Sahtekârlık sizin yaptığınız, adalet, özgürlük, eşitlik sözleri altında softalık ediyorsunuz." (Erbil, 2017b, s. 58)

Nermin'in sahip olduğu haklar için Atatürk'e duyduğu minnet duygusu, kamusal alandaki varlığını daimi bir borçluluk duygusuyla kuşatmaktadır. "Özgür" bir kadın gibi sorgusuzca hareket etmek yerine "özgür" bir Türk kadını olduğunu ve bunu da Atatürk'e borçlu olduğunu her koşulda hatırlamak ve hatırlatmak zorunda hissetmektedir. Kamusal alanın cinsiyetçi niteliğini Cumhuriyet politikalarından ayrı tutan Nermin, çevresindeki insanların eril zihin ve tavırlarını bir istisna şeklinde değerlendirmekte ve bu sayede Cumhuriyet'in hayal ettiği kamusallığın eşitlikçi niteliğe sahip olduğuna yönelik inancını korumaktadır. Görev duygusunun refakat ettiği özgürlük söylemi, bizzat tecrübe edilen bir özgürlük alanı açmamaktadır. Muhayyel özgürlük tanımının peşi sıra gelen "layık olma" söylemi, özgürlüğü bir gereklilik değil, hak edilen bir durum şeklinde kavramasıyla ilişkilendirilebilir.

> Onlar, bizi kabul etmek istemiyor. Onlar, aralarında görmek istemiyorlar Türk kadınını, bakma öyle her birinin Atatürk devrimcisiyim diye aslan kesildiğine, kendileriyle eşit olmamızı, bizim de salt sanat konuşmak için oralara girip çıkmamızı yediremiyorlar erkekliklerine, zora gelince çıkarıp bilmem nerelerini göstermeleri bundan. Osmanlı bunlar daha, Osmanlı! Osmanlı'dan beter… (Erbil, 2017b, s. 63)

Nermin, varlığını kültleştirdiği, bir kusursuzluk zırhıyla kuşattığı Atatürk'e borçlu olduğunu ilan ederken Cumhuriyet'in kadın politikalarını görmezden gelen bir tasarıya sahiptir. Sancar (2016), Cumhuriyet'in kadınlar mevzubahis olduğunda eşit vatandaşlığı yürürlüğe koymaktan öte muayyen bir çerçeveye hapsedilmiş kadın tasavvurunu teşvik edecek şekilde toplumsal rol ve kamusal pozisyonlar ürettiğini

ifade etmektedir. Siyasal arena ve devlet yönetiminden dışlanan kadınların "dişil alanlar"a hapsedildiği düzlemde mekân, heteronormatif düzenin sürdürücülüğünü üstlenmekte ve erkekler lehine işleyen bir ideolojiyle kurgulanmaktadır (s. 125). Cumhuriyet tarihinin kadın hakları söz konusu olduğunda sınırlarını çizdiği özgürlük ve eylem alanı göz önünde bulundurulduğunda, kadınların siyaset üreticisi rolüyle kamusal alanda temsil gücü edinmelerinin bir tehdit şeklinde algılandığı aşikârdır. Kadınlar Halk Fırkası'nın kuruluşuna hükümet tarafından izin verilmemesi, Cumhuriyet politikalarının kadın hakları mevzubahis olduğunda kadın erkek ittifakından yana olmadığının bir göstergesidir. Yaprak Zihnioğlu'na göre (2003) KHF'nin kurulması, Mustafa Kemal ve arkadaşları için aydınlanma ve modernleşme programının sembolü olan kadın haklarının hudutlarını kendilerinin tayin etmesi önünde bir engel olacağı gerekçesiyle bir tehdit içeriyordu. Bununla birlikte kadınların siyasal özne olma girişimleri, kadın hakları için attıkları adımları tümüyle kendilerine mal etmelerine mani olacağı için pragmatik politikalarına aykırıydı (s. 149). Toplumsal güç paylaşımının, hükümetin politik ayrıcalıklarını gölgeleme endişesi, Nezihe Muhiddin öncülüğünde KHF'nin muhtemel plan ve programlarını üstlenmeye ve kadın haklarını lütuf siyasetinin bir parçası kılmaya sebep olmaktadır. Bununla birlikte kadın hakları özelinde Kemalist ideolojinin referans noktalarından birini oluşturması yönünden temsili bir öneme sahiptir. Türk modernleşmesi ve ulus inşası, "kız kardeşler"e yalnızca simgesel birer katılımcı rolü biçmekte, "iyi eş ve anne" sıfatıyla kamusallıklarını yüklediği zararsız misyonlarla sınırlandırmaktadır (Berktay, 2015, s. 109).

Nermin'in Kemalist ideolojiye bağlılığının, malul olduğu eksikliklerle hesaplaşmasına engel olduğunu söylemek mümkündür. Cumhuriyet Türkiye'sinde kadının kamusal alanda hangi şartlarla varlık gösterebileceğini belirleyen muayyen

çerçeve, Nermin için Cumhuriyet ideallerini sahiplenmeyen bir grubun dayatmasından ibarettir. Cumhuriyet ideallerinin "cinsiyetsiz" ve "kadınlıklarından sıyrılmış" (Kandiyoti, 2015, s. 160) kadın tahayyülünün dışına çıktığı anda iffetsizlikle itham edilen Nermin, Cumhuriyet idealleriyle ilgili herhangi bir hesaplaşmaya girmemektedir. Kamusal alandaki varlığını Kemalist aydınlanma projesine borçlu hisseden Nermin, "Cumhuriyet kızı" kimliğine sıkıştırılmış kısıtlı bir öznelliğe hapsedilmektedir.

2.3 *Tuhaf Bir Kadın*'da aydın sorunu

Bütünlüklü ve dört başı mamur idealler dünyası tasavvuru, ironinin temel ilkesiyle çatışmakta ve modernizmin amentüsü sayılabilecek çelişkili bütünlük prensibini dışlamaktadır. Oğuz Cebeci (2008), bireyin içinde yaşadığı dünyanın irrasyonel ve olumsal niteliğinden ötürü "kozmik alaya maruz kaldığını" ve dünyada bir düzen kurmaya yönelik ihtiyacın boşa çıktığının fark edilmesiyle ironinin yürürlüğe girdiğini ifade etmektedir. İdeal bir düzen kurulabileceğine yönelik inancın askıya alınması, sanatçının çelişkileri sanatına dâhil ederek aşmasına ve bu sayede dünyadan bağımsızlaşmasına imkân tanımaktadır (s. 57). Nizam projelerinin güdümünden kurtulma ve bu mesafeyle ironiyi mümkün kılma, modernist edebiyatın temel ilkesi estetik özerkliğin tahakkukuna hizmet eder. Dünyayı bütünlüklü bir şekilde yansıtmanın, modern dünyanın kendisinden menkul çelişkisel yapısı ve parçalılığı dolayısıyla imkânsızlaştığı bilinci, sanatı mimetik bir kavrayıştan kurtarıp özgürleştirme ediminin yürütücüsüdür. Nitekim Linda Hutcheon da (1985) ironiyi eleştirel mesafenin kurucusu şeklinde değerlendirmekte, ironi için yazar ve okurların dâhil olduğu geçirgen ve dinamik bir iletişim süreci değerlendirmesi yapmaktadır. Hermeneutik bir dizge kuran ve anlamlandırma sürecini sonluluktan kurtaran

modernist yazın, bu sayede tabi olma/olunma durumlarını, yargılamayı ve ahlaki üstünlük iddialarını gündeme getirmektedir (s. 127).

Tuhaf Bir Kadın'ın "Kız" bölümüyle başlayıp "Kadın" bölümüyle tamamlanan kurgusu, her ne kadar bir büyüme, olgunlaşma anlatısını akla getirse de metinde Nermin'in tercihleri ve yüzleşmeleri odağında bir tümlenmeden ziyade çelişkili ve ironik bir kurgudan söz etmek mümkündür. Roman denkleminde etrafı değişkenlerle örülü değişmez bir kahraman sabiti, "bildungsroman" aracılığıyla kahramanın statik bütünlüğünü sergilemeye imkân tanır. Olmuş bitmiş bir karakterin karşısına çıkan farklı nitelik ve kapsamdaki olaylar ve maruz kalınan durumlar, bir sınanma ve büyüme vasıtası olarak işlemekte, kahramanın bütünlüğü için bir tehdit oluşturmamaktadır (Bahtin, 2016, s. 27). Oysa Nermin'in dış etkilere açık ve onlarla şekillenen karakteri, herhangi bir sabitte konumlanmaktan uzak çelişkisel ve parçalı bir nitelik taşımaktadır. Nermin'in tercihlerinin, düşünce ve davranışları arasındaki uyuşmazlığın sergilendiği bu bölümde geri dönüşlerle Nermin'in hayatına dair uyuşmazlıklar ironik bir biçimde sunulur. Bugün ve geçmişi birbirinden ayırmayan, iç içe geçiren bu kurguyla Nermin'in geçmişten bugüne radikal bir değişim geçirmekten öte benzer çelişki ve kaygılarla biçimlendiğini görmek mümkün hale gelir..

İdealler dünyasına denk düşen bir yaşantının peşine düşen Nermin'in on yıllık İşçi Partisi üyeliği, en büyük sorunun "halka inmek" (Erbil, 2017b, s. 154) olduğu düşüncesiyle evini Osmanbey'den Taşlıtarla'ya taşıması hem alegorik bir karşıtlık içermekte hem de Nermin'in bilincinin gerçek ve idealler arasında yaşadığı yarılmayı ortaya koymaktadır. Bir yolunu bulup halka kendini anlatmanın halka bütünleşmenin tek yolu olduğu inancıyla hareket eden Nermin'in halk tahayyülünün çileci bir mukaddesat fikrine dayandığını söylemek mümkündür: "Bayan Nermin

sanki kendi kendisine işkence etmekten tat duyan, belki de bu işkenceden sevap uman, yüzyıllardır çektiği çilelerden kurtarılmayı istemeyen, bu topyekûn ermiş halkını anlayamadığından şüpheye düşüyor ve tıpkı o kendi halkından birisi gibi düştüğü şüphenin çilesini çekiyordu" (Erbil, 2017b, s. 155).

Halkına nasıl kandırıldıklarını, kaderleriyle nasıl keyfi bir şekilde oynandığını göstermek üzere eşyalarını yüklediği kamyon sırtında şarkılar söyleyerek yaklaşan Nermin, onu kendisini ayrı tuttuğu "çürük yürekli" burjuvalardan kurtardığı için de halkına minnet duyar. Halkını aydınlatmak üzere piyanosunu da yanında götüren Nermin, "[h]alka feda olsun," diyerek erik ağacının altına bıraktığı piyanosuyla bir feragat performansı ortaya koymaktadır. Küçük burjuva alışkanlıklarını aklına getirmeyi dahi ihanet sayan Nermin bütünleşme gayesiyle halkına evini açarak geçirmekte, özel hayatına tecessüsle yaklaşılmasını, düzen/devrim üzerine konuştuğunda dinlenmiyor olmasını rahatsızlık duysa da dava bilinci uğruna hoşgörüyle karşılamaktadır. En sonunda eşi Bedri tarafından "hayalci", "hasta" ve "oportünist" ithamlarıyla damgalanan Nermin, halkının da aşağılamalarına, alaylarına maruz kalmakta ve anlaşılmama halinin dava bilincine zarar vermesine mani olmaya çalışır.

Leylâ Erbil'in "Kadın" bölümünde bir olgunlaşma hikâyesi sunmaktan öte, kozmik alaya maruz kalan Nermin'in seçkinci aydın kimliğinin trajik bir boyuta ulaşan ve gerçeklik algısını yerle bir eden noktadaki pozisyonunu sunması, idealler ve gerçeklik arasındaki kapanmaz mesafeye işaret eder. Sınıf bilincinin retorik ve manifestoya hapsolduğu devrimci tahayyülü gülünçleştiren taşınma anlatısı, fiziksel mesafeyi aşan ve kuşatan zihinsel uzaklığı, uzlaşmazlığı görünür kılmaktadır. Dolayısıyla romanın tek boyutlu ve sistematik bir aydınlanma örüntüsüne hapsedilmesine, didaktik bir kurguya feda edilmesine mani olan bir estetik

çözümleme aracına dönüşen ironi, farklı pozisyonların görünüm kazanmasına imkân tanımaktadır. Nermin'in şüphe içermeyen düşünceleri ve keskin retoriği, bizzat Nermin'in olgunlaşmasına engel olmakta, modern dünyanın çelişkili bütünlüğünün inkâr edilmesi kendi gelişimi önünde bir bariyer şeklinde belirmektedir.

Sınıfsal farkın ve onarımın Kemalist idealler ve seçkinci formülasyonlarla mümkün olmadığının bir diğer işareti de Nermin'in kapıcıyla kurduğu ilişkide sunulmaktadır. Hiç merak etmediği halde duyarlılığın zaruri gereği olarak adını, nereli olduğunu sorduğu Fedai'nin anlattıkları "binlerce hikâye dinlemiş, artık duyduklarına şaşırmayan, üzülmeyen" (Erbil, 2017b, s. 140) Nermin için bir anlam ifade etmemektedir. Fedai'nin çocuğunu okutmak için yaptığı aleni yardım çağrısını onu kızdırmak isteyerek ve Fedai'nin kazandığı parayla çocuğunu okutmasının mümkün olmadığını söyleyerek cevapsız bırakır. Gideceği bir davete ne giyeceğini düşünürken gelen Fedai'yi tasvir ettiği kelimeler, tiksinti ve öfke içermektedir: "Bu, saçı sakalı birbirine bulaşmış, ağzı gözü kapkara kılların arasında görünmez olmuş, bu 39 doğumlu Cumhuriyet çocuğu bu omuzları düşük, bacakları ayrık yaban adamı yoksa sadece kendisine bir yün kazak bağışlamama fit mi diye korkuyla düşündü" (Erbil, 2017b, s. 176).

Bir dikizleyen pozisyonunda bedeni için tehdit oluşturan Fedai, tiksinti veren ve bertaraf edilmesi gereken bir rahatsızlık sebebine dönüşmektedir. Mary Douglas'a göre meslek ve sınıf temelli toplumsal kategorilerde statüsü belirsiz olan grubun tehdit kaynağı şeklinde görülmesi, mevcut yapıda en "hassas" noktayı teşkil etmelerinden kaynaklanmaktadır (Douglas'tan aktaran Özyeğin, s. 65). Müphemliğin bertaraf edilmesi içinse hem sınırları netleştirmek hem denetimi artırmak gerekmektedir. Kapıcı ailelerin sınırların muhafaza edilmesi ve kirlenme endişesi üzerinden bir tehdit şeklinde algılanmasını Barbara Ehrenreich'ın "düşme korkusu"

kavramıyla ele alan Gül Özyeğin (2017), bu korkunun orta sınıfa özgü bir mesafe koyma mekanizması yarattığını ifade etmektedir (s. 64).

Halkına yaklaşmak için yalnız kalmayı, alay edilmeyi ve anlaşılmamayı göze alan Nermin'in en nihayetinde eline iyileştirme fırsatı geçtiğinde sergilediği ikircikli tutumu bir yüzleşme ve kabulleniş şeklinde ele almak mümkün değildir. Taşlıtarla'dan kaçıp sığındığı otelde "[y]ok yok, pişman değilim, hiç değilim, bunların olması, geçilmesi gerekliydi," (Erbil, 2017b, s. 165) diyen Nermin, boy aynasında kendisine rastladığında da "[d]oğru yolda mıyım, halkıma yaklaşabiliyor muyum?" (Erbil, 2017b, s. 179) sorularını sormakta, pozisyonundan duyduğu şüpheyi görünür kılarken başka türlü olamayacağının da altını çizer. İdealler dünyasının mevcut gerçekliğe hizmet etmemesi, dönüştürücü gücünün onarma ve iyileştirme için kullanılmaması, sol eylem alanının ideallerle gerçek dünya arasındaki uyuşmazlığını da somutlamaktadır. Devrimci retorikten vazgeçmeyen ama iş eyleme geldiğinde eylemi donduran Nermin aracılığıyla Leylâ Erbil, gerçekliğin mutlak ve çizgisel ilerlemediğini ironiyi kullanarak ortaya koymaktadır. Paradoksal güzergâhların gerçekliği dışlamayıp bizzat inşa ettiği bu düzlem aracılığıyla Erbil, devrimci mücadelenin eylem alanına yönelik eleştirisini de başkarakter Nermin aracılığıyla ifade etmektedir. Dolayısıyla Erbil'in Nermin'i hakikatin mümessili olma vasfından uzaklaştırarak romanın hakikat iddiasını yüklenecek tutarlı bir noktada konumlandırmayarak devrimci mücadelenin eleştirisini alttan alta sunan bir anlatı düzlemi yarattığı söylenebilir. Devrimci mücadelenin düşünsel içeriğiyle pratiklerinin örtüşmemesi Nermin'in ikircikli pozisyonu üzerinden ortaya konmaktadır. Söylem ve düşünce dünyasını halkı aydınlatma, iyileştirme gayesiyle şekillendiren Nermin'in kendisinden yardım istendiğinde duyduğu rahatsızlık, burjuva alışkanlıklarıyla üstü kapalı bir yüzleşme yaşamasına sebep olmaktadır.

Taşlıtarla-Osmanbey karşıtlığında herhangi sabit bir noktada konumlanamayan Nermin, devrimci mücadelenin aydın sınıf için yaratacağı handikapları görünür kılmaktadır. Metinde ayrı bir tartışma düzlemi açan devrimci mücadele tartışması, düşüncede kusursuz işlerken sınıfsal karşılaşmalarda ortaya çıkan taleplerde akamete uğramaktadır. Nermin'in Taşlıtarla'ya taşınırken yanında götürdüğü piyano, arkadaşlarıyla bahçede -Taşlıtarla halkı tarafından yadırganan, dışarıdan izlenen ve dâhil olunamayan- kurduğu masalar, düşünce ve pratik arasındaki uyumsuzluğu görünür kılar.

2.4 Medusa'nın bakışı, tarih yazımı ve kefaret

Tuhaf Bir Kadın'ın "Kız", "Ana" ve "Kadın" bölümleriyle "Baba" bölümünü dil, izlek ve içerik düzeyinde ilişkilendirmek güçlükler içermektedir. Nermin'in babasının aktardığı hatıra ve tanıklıklarından oluşan bu bölüm, hem anlatı katmanları hem de dilsel stratejiler bakımından diğer bölümlerden ayrılmaktadır. Babanın hareketsiz bir şekilde yattığı ve eylem alanının kaskatı kesildiği bir noktadan hiç durmadan işleyen zihnine doğru sapan anlatı, doğrusal güzergâhın kırıldığı, zihinsel sapmaların iç monolog ve bilinçakışı teknikleriyle sunulduğu yeni bir katman oluşturmaktadır**.** Babanın zihninin güvenilmezliği, aktarılanlara bir mutlaklık atfetmeye engel olmakta, anlatının içerimlerine yönelik şüpheyi de beraberinde getirir. Söz konusu stratejinin, mutlak ve doğruluğundan şüphe edilmeyecek tarih tahayyülüne yönelik bir başkaldırı niteliği taşıdığı aşikârdır. Erbil, anlama ve anlatıya yönelik şüpheyi bariz kılarak evrensel normlarla mevcudiyeti kanıtlanan gerçekliğe gölge düşürmeyi, bir bulanıklaştırma çabasıyla mümkün kılmaktadır. Zihnine güvenilmeyen bir anlatıcının anlattığı her şeyin doğru ya da yanlış olması muhtemeldir; bu sayede okur, mutlaklığın karşısına konulmuş başka bir mutlaklık

iddiasıyla değil, doğru ve yanlış üzerine düşünmeyi zaruri kılan kaygan bir zeminde hareket etmek zorundadır. Bununla birlikte babanın işçi kimliği, anlatıcı seçiminin hususi niteliğine işaret edilmektedir. Antonio Gramsci'nin tanımıyla "seçkinlere dâhil olmayan ya da bir şekilde toplumda ikincilleştirilmiş" toplumsal gruplar için kullanılan "madun" tanımı (aktaran Landry ve MacLean, 1996, s. 203) babanın hem sosyal hem fiziksel statüsünü karşılar niteliktedir. Babanın işçi olmasının yanı sıra hareket ve konuşma kabiliyetini yitirmiş olması, madun kimliğini pekiştirmektedir. Egemenlerin zaferlerinin peş peşe sıralandığı çizgisel ilerleme "tarih" şeklinde adlandırılırken, mağlupların gözünden kurulan anlatı Benjamin'in tersine çevirme faaliyetine işaret etmektedir. "Tarihi bir 'kazanımlar' birikimi, her zaman daha çok özgürlüğe, akılcılığa, uygarlığa doğru bir 'ilerleme' şeklinde kavrayan evrimci bakışa karşı, Benjamin tarihi 'aşağıdan', mağlupların tarafından, hâkimlerin zafer dizisi olarak algılar." (Löwy, 2007, s. 49) Dolayısıyla madun ve mağlup kimliğiyle hatırlama eyleminin babaya devredilmesi, Benjaminci tarih felsefesine göre devrimci bir nitelik taşımakta ve belleğin harekete geçmesine imkân tanımaktadır.

Bugüne intikal eden geçmişe ait hatıraların bellek aracılığıyla yürürlüğe girmesi, diğer bölümlerde süreklilik arz eden fikir ve olay hattını kırmakta, hem dil hem de kurgu düzeyinde anlatının statikliğini bozmaktadır. Babanın şimdiyi bölen zihni, kesitlerden ve farklı anlatı katmanlarından oluşmakta, bu sayede tarihsel hakikat iddiasını stratejik bir biçimde bulandırmaktadır. Adorno'nun (2004) Benjamin'in tarih tasarısı için kullandığı "Medusavari" bakış (s. 75) burada da zamansal kesitler ve duygularla işlemekte, tarihin pozitivist ve mutlak gerçeklik iddiasıyla oynamaktadır:

> Medusa'nın bakışı tarihi spekülasyonun evrenine mıhlar. Bir geçmiş ile bir şimdi arasındaki zamansal sürekliliğe kısa devre yaptırır ve onu böylece askıya alır. Şimdiden bu kopuş, tarihin yeniden okunmasını ve yeniden yazılmasını, hem 'tarih'in hem de 'anlama'nın askıya alınması (yani şimdiye

> kadar anlamış olduğumuz gibi yönsel ve ereksel patikalar olarak tarih ve anlama yetisinin sonu) demek olacak olan bir başka tarihsel anlama tarzını gerçekleştirmeyi olanaklı kılar. Bu başka tarihsel anlama tarzı –yani 'çağı şeyleştirilmiş *tarihsel sürekliliği*nden dışarı püskürten' tarz olacaktır. (Cadava, 2008, s. 95)

Tarihin kesintisiz kurulumuna itiraz eden bu bakış, geçmişi mutlak ve genelgeçer bir değerlendirmeden koparmayı, ona tekil ve özgül anlam atfetmeyi mümkün kılar. Benjamin'in "epistemolojik mit"e dönüşen "olgu"ların olayları birbirine bağlayarak şeyleştiren tarih bilimine karşı ortaya koyduğu bakış, "hatırlama" yoluyla geçmişe şimdiki zaman olma hüviyeti kazandırma faaliyetini içermektedir (Sarlo, 2007, s. 24). Semantiği bozma, bilinçakışıyla kurguyu çatallandırma, babanın zihni aracılığıyla kadim insanlık tarihini parodileştirme teşebbüsleri, tarihsel sürekliliğe yönelik bir direnç ortaya koymaktadır. Savaş ve fetihlerden oluşan kadim insanlık tarihi tahayyülünü icatlar ve mucitler düzeyine indirerek sunma, bir yandan egemen tarih anlatısını yerinden ederken bir yandan da alternatif tarih kurulumuna yönelik bir çabayı somutlamaktadır. Parodileştirme, anlatılmamış olanı da sakınmadan anlatabilmenin stratejisine dönüşür:

> İnsanlar taa İsa'dan önce de balığı bildiler, balığı bilmeleriyle ticareti, sandalı bildiler. İsa'dan. Öleli ne kadar olmuş 1707'de? Fransız Deniz Papin ilk pistonlu buhar makinesini düşündü. Ceymis Vat'ın buhar makinesinden sonra 1801'de Fulton ilk buharlı gemiyi yaptı. … Queen Elizabeth 83.675 groston ağırlığındadır. Sanayi devrimi boyunca gemi makineleri vira değişti, vira değişti, 1840'ta almaşık (mütenavip) makineler, ardından türbinler, içten yanmalı motorlar (1894), 1904'ten bu yana dizeller. Daha sonrakilere ben yetişemeyeceğim, ölmek üzereyim de ondan. (Erbil, 2017b, s. 73)

Baba Hasan'a musallat olan anılar, metinlerarası bir düzlemde anlatıyı sabitleştirecek, kronolojik bir dizgeye hapsedecek çevrimleri ortadan kaldırmakta horonlarla, şarkılarla geçmişi, sabit anlatıları yerinden ederek şimdiye taşımaktadır. Denizcilik yaparken kendisine yöneltilen talimatları hatırlayan Hasan'ın bu anıları da bilinçakışı tekniğiyle şimdiye teyellenmekte, tarihsel anlatılarla iç içe geçirilmekte bu sayede dilin göndergesel işlevi tehir etmektedir. İlk bölümde fail ilan edilen,

bugüne dair kötülüklerin de kendisinden tevellüt edildiği hükmü verilen Osmanlı tarihi, burada anlatı katmanlarından bir diğerini oluşturmakta, bireysel tarih üzerinden parodileştirilerek antagonist bir cepheye hapsolmaktan uzaklaşmaktadır. İroni ve parodileştirme aracılığıyla geçersizleştiren mutlaklıklardan nasibini alan tarihsel anlatı, Hasan'ın kişisel hikâyesine malzeme olmak suretiyle olgusal niteliğinden arındırılmaktadır:

> Hadi BAŞLA, ölme Hadi Başla!..
> ÖLME.
> HADİ BAŞLA!...
> BİR Kİ.
> BİR Kİ…
> . . .
> 914 Birinci Cihan Savaşı bitip Kuvvayi Milliye kurulduğunda kaptan ağabeyinle birlikte yazıl ona.
> İstanbol'dan gizli teşkilattan aldığı malzemeyi gemine (Kırım vapuru) taşı Samsun ve Trabzon limanlarındaki Kuvvayi Milliye'ye teslim et.
> . . .
> Sen kurtar bu vatanı şimdi deyyus! Biraz da sen kurtar!
> BAŞLA!
> HADİ BAŞLA!
> MARŞ MARŞ!.. (Erbil, 2017b, s. 81)

Birinci bölümle içerik ve izlek dolayımında ilişki kurmayan bu bölüm, tarih disiplinini oyunlarına alet etme, hafızasının taşkınlıklarıyla statik ve anıtsal tarih anlatısını ters yüz etme hüneriyle edebî metni de hapsedildiği dar tanımlardan kurtarıp özgürleştirmektedir. Hamasi söylemlerin parodileştirilmesi aracılığıyla metin yeni bir boyut kazanmakta, Barthes'ın ifade ettiği tek bir anlamla mahdut sözcük dizisinden oluşmayan, hiçbiri bir temel oluşturmayan birbirinden farklı yazıların birbirine karıştığı ve aynı zamanda bir diğerine muhalefet ettiği, "binbir türlü kültür ocağından gelen alıntılarla oluşturulmuş bir doku" (Barthes'tan aktaran Behler, 2008, s. 128) ortaya koymaktadır. Evliya Çelebi'den *Kamus ül- Alâm*'a bir diğeriyle ilişkilenmeyen şarkılar, kendi besteleri, sigara paketlerindeki yazılar, tarihi anekdotlar semantik bütünlükten uzak bir biçimde art arda sıralanmakta, metni

mimetik olandan sıyırıp yansıtma değil, yanılsama evreni aracılığıyla tümlemektedir. Metinlerarası bir evrende seyreden, edebî olan ve olmayan arasında bir karşıtlık ilişkisi kurmadan episteme farkı olan dilsel ve düşünsel malzemeyi tek potada eriten metin, bu sayede Schlegel'in ironi tanımına denk düşen bir noktada konumlanmaktadır. İnsan aklının evrenin sınırlarını kuşatma, hatta o sınırları bozma ve muğlaklaştırma suretiyle geçersizleştirme potansiyeli, ironinin yürürlüğe girmesiyle onaylanmaktadır. Nitekim Schlegel'e göre (2008) "ironi, son derece dolu kaosun edebî etkinliği hakkında berrak bir bilinçtir." (Schlegel'den aktaran Behler, s. 131). Kaosu üreten ve edebî bir etkinliğe tevdi eden ironi, bu sayede sarih kategorileri de ortadan kaldırmaktadır. Yazınsal mecra, ironi sayesinde "bütünlük", "uyum" gibi hudutlar çizen kavramları işlevsizleştirmekte, yerini çelişkiselliğin limitsiz faaliyet alanına devretmektedir (Demiralp, 2008, s. 166). İroninin sınırları geçersiz kılma müdahalesi, mimetik olanı aşmaya ve hayatın doğrudan yansıtılabilirliği fikrini yıkmaya imkân tanımaktadır. Nitekim Lukács da (2014) roman aracılığıyla işletilen ironinin "bilinçli" ve "iradi" bir çabayı zorunlu kılmak suretiyle mimesis kavramını geçersizleştirdiğini ifade etmektedir (s. 16).

İroninin yürürlüğe girmesi, hem konvansiyonlara hem de ona karşı üretilen ve zamanla avangart niteliğini kaybederek düzenin bir parçasına dönüşen, bu sebeple yeni konvansiyonlar üretmeye namzet bütün normatif faaliyetlere yönelik bir reddiye sunmaktadır. Babanın Nermin'in bireysel hikâyesi ve tecrübesiyle bir iç konuşma halinde hesaplaşma uğraşı, metnin geneline teşmil edilebilecek bir politik tutum ortaya koymaktadır. Söylemin episteme farkından ötürü babadan ziyade Nermin'e yakın olması, bu hesaplaşmanın yalnızca baba ve Nermin arasında değil, yazarın da niyetini ve zihnini açık edecek şekilde Nermin'le ve kendisinin temsil edeceği insanlarla tüm dünya arasında olduğunu ortaya koymaktadır:

> Hakikati böyle herkesle birlikte sosyalizmde aramanın ne avam bir iş olduğunu kavrayamıyorlar. Başkalarını geçmeyi değil, başkalarıyla eşit olmayı istiyorlarmış, felsefeden önce haklarını alacaklarmış, bizler derin düşüncelere daldığımız sırada başımızdakiler armatör olmuşlarmış… Püf! Hazırcevaplık bunlar! Kaç kez Mevlana'yı anlatmıştım ona, yüksek bir iş değil yaptığın, madem herkese benzemek istiyorsun gündelik düşüncelerin dışına çık, şimdi herkes sosyalist bunları geçen bir şey bul, kemale er, ödeteceğiz onlara demekle iş olmaz demişim, Iıq!.. Nuh der peygamber demez! Yazık!.. (Erbil, 2017b, s. 88)

Nermin'in sosyalizmin tek çıkış yolu olduğuna kanaat getirerek kültürel farklılıkları[5] –her ne kadar açık bir bilinçle her an farkında olsa da- müşterek zemin tesis etme gayesiyle görmezden gelme uğraşları, pederşahi politik çerçeve tarafından yürürlüğe giren cinsel farkın inşasıyla yerini önce umutsuzluğa, sonra kayıtsızlığa bırakmaktadır. Politik bilinçle kolektif bir eylem alanının inşa edilemeyeceğinin neredeyse bir epifaniye dönüştüğü bu bölümde Mustafa Suphi'nin hayaletinin dolaşmaya başlaması, herhangi bir umut ilkesiyle tarihsel trajedinin üstünün örtülemeyeceğinin de kabul edildiğini göstermektedir. Hakikati sunma iddiasının müracaat edeceği çelişkiden uzak söylemsel bütünlük, bu bölümde akıl dışı bir söylem alanıyla; delilik emarelerinin bozuma uğrattığı linguistik kırılma ve sayıklamalarla parçalanmaktadır. Dili göndergesel içeriğinden sıyırıp anlamdan koparma işlevini üstlenen dilsel stratejiler, ironinin işleyeceği kaygan zeminin tesisine hizmet etmektedir. Pozitivist aklın yarattığı tahribat üzerinden icatlarla savaşların iç içe geçtiği ironik bir dünya tarihi çerçevesi sunulmakta, "Mustafa Suphi'yi kim öldürdü" sayıklamalarıysa bu ironik örüntüde bir uyuşmazlık yaratmaktadır. Dünya tarihinin fail olarak kurulduğu bu çerçeve, bir yadırgatma ve ihtar kaynağı şeklinde işleyen Mustafa Suphi "idefix"inin kime yapıldığını belirsizleştirmektedir. Mustafa Suphi olayının faillerine dönük herhangi bir

[5] Nermin politik konumlanışı sebebiyle bir arada bulunduğu Kürt erkeklerle ortak bir habitustan gelmemenin zorluklarını yaşadığını ve uyum sağlamak için sarf ettiği çabayı sık sık dile getirmektedir.

yüzleşmeden söz etmenin güç olduğu metinde dünya tarihi çerçevesi Osmanlı tarihine doğru daralmakta, Cumhuriyet tarihi söz konusu olduğundaysa hesaplaşmacı, sorgulayıcı herhangi bir ima ya da işaret bulmak mümkün görünmemektedir. Leylâ Erbil'in *Cüce* (2001), *Kalan* (2011), *Üç Başlı Ejderha* (2012*), Tuhaf Bir Erkek* (2013) metinlerinde de Osmanlı fail özne şeklinde tahayyül edilirken Cumhuriyet tarihine yönelik herhangi net bir pozisyon ve sorgulamanın izine rastlanmamaktadır. Yılanlı Sütun, Tarihi Yarımada, Ayasofya ve "kilise camiler"le kent belleği üzerinden fail özne Osmanlı'nın kıyım ve gasp politikası somutlanmakta ancak Cumhuriyet tarihi için böyle bir hesaplaşma düzlemi kurulmamaktadır. *Tuhaf Bir Kadın* özelinde Osmanlı'nın fail olduğu olaylar, Osmanlı tarihi üzerinden anekdotlar sunularak ortaya konmakta, ancak Cumhuriyet tarihi söz konusu olduğunda benzer bir karşıt konumlandırmadan söz etme imkânı bulunmamaktadır. "1453'te kardeş yiyenlerden Fatih Sultan Mehmet'in İstanbul'u almasıyla ve Osmanlı İmparatorluğu'nun üstün deniz kuvvetlerine sahip olmasıyla" (Erbil, 2017b, s. 90) ifadesi, fail özne tayin edilen Osmanlı ve Osmanlı padişahlarının yarattığı talan kültürünü ifşa etmeye hizmet etmektedir:

> *Kamus ül Alâm*'a göre sancağın bütün nüfusu 138. 423 kişi olup bunlardan 689'u Rum'du. Karışık mıdır benim de soyuma Rum kanı? Nuriye'nin dediği kadar, hiç olmazsa aşmamışızdır dört göbek Rum kanı, yani Yonan, kızına Despina'nın tohumu der Nermin'e, Despina, hani Uzun Hasan'ın karısı, Yuannes'in kızı Katerina, uzun Hasan ki kafa tutmuş kardeş yiyenler soyuna, biz suçlu soyuz güya!.. (Erbil, 2017b, s. 91)

Leylâ Erbil, babanın zihni aracılığıyla Osmanlı tarihinin kıyım ve felaketlerle dolu sicilini ortaya dökmekte, öte yandan da öznelliklerin susturulduğu kıyım tarihine, şahsi olanı çeperden merkeze taşıyarak mukavemet göstermektedir. Akkoyunlu hükümdarı Uzun Hasan'ın Fatih Sultan Mehmet'e Anadolu'ya hâkim olmak için kafa tutmasının edebî malzemeye dönüşmesi, söz konusu direniş politikasının bir tezahürüdür. Osmanlı'ya karşı ittifak oluşturan Uzun Hasan ve Trabzon Rum

İmparatoru IV. Ioannes'in "kardeş yiyenler soyu"na boyun eğmemesi, egemenlere yönelik tarih yazımını tersine çevirme çabasını aşikâr kılmaktadır. Uzun Hasan'ın Rum karısı "Despina'nın tohumu" şeklinde anılan Nermin, zulme maruz kalan azınlık halklarıyla kurulan özdeşliği somutlamaktadır. Kıyımların telafisi ancak mağlupları merkeze taşıyan bir tersine çevirmeyle mümkün olacaktır. Leylâ Erbil'in Osmanlı'yı karşısına alarak ezilen-egemen hiyerarşisini ters yüz etme faaliyetini hem Osmanlı hem Cumhuriyet tarihi söz konusu olduğunda Ece Ayhan'ın icra ettiğini söylemek mümkündür. Hiyerarşileri yerinden eden ve çeper-merkez karşıtlığını tersine çeviren Ece Ayhan'ın şiir evreni dikkate alındığında tarihsel anlatıları ters yüz etmek için mağluplarla muzafferlerin yerlerini değiştirerek ortaya koyduğu "tarihi düzünden okuma" stratejisi, Leylâ Erbil'in edebiyatında Osmanlı tarihi odağında geçerlilik kazanmaktadır. Bu bağlamda *Tuhaf Bir Kadın*'da anlatıcı aracılığıyla Ece Ayhan'la Erbil arasında kurulan analojiyi güçlendirecek "karaşın" göndermesi, düşünsel ortaklıkları üzerine düşünmeye alan açmaktadır:

> Çalışan dinsizler ordusu… Allah unutalım ister evet aslımızı, yaradılışımızı çekik gözlüleri, elmacıkkemiği fırlak olanları, derisi sarı, kırmızı, yeşil olanları, boyu uzun sarışın boyu kısa **karaşınları** unutalım ve hep bir olalım ister, unutturmak için eza yapar bize, ancak Allah suçlayabilir bir adamı, hainlikle bir o yargılar, şimdi bunlar kıçı kırık zıpçıktılar dikilip adamın karşısına… (vurgu bana ait, Erbil, 2017b, s. 110)

Öte yandan Ece Ayhan ve Leylâ Erbil edebiyatının nüfuz edilmesi güç içerik ve yapısı, hem resmi anlatıya yönelik bir cevap barındırarak hem de üretilen muhalefetin hegemonik sözceleme esir olmasına mani olan bir özerklik alanı tesis ederek bir direnme politikası ortaya koymaktadır. Jacques Ranciére (2019), edebiyatın siyasetten ayrılan özgün kapsamının işlevselliğinden söz ederken sağladığı hususi dile getirme olanaklarını da gündeme getirmektedir: "Edebiyatın kelimeleriyle hayata geçirdiği şey ihtilafın özgül biçimidir. Siyaset ihtilafı, konuştuklarını kanıtlama çabasında olanların aldığı kolektif söz biçiminde ortaya

hayata geçirir. Edebiyat ise, bu kanıtı sunamayanlara, hiçbir şekilde konuşamayanlara kendilerine özgü bir söz verir." (s. 161)

Ancak söz konusu ortaklık Osmanlı tarihi ve onun kendisini kurduğu hâkim anlatılarla, söz gelimi dini/kutsal anlatılarla işlemekte, Cumhuriyet tarihinin aktörleri belli belirsiz bir suçlamayla hesaplaşma arenasından uzaklaştırılmaktadır; 1914 olayları ("Ömer Efendi Dayın doğancısıymış padişahın, tarihçi Ahmet tarihmiş, içer gibi yapar ama içmez yere dökermiş, 1914 bir tarihmiş, Zigana bir geçit, Amerika bir yer…") (Erbil, 2017b, s. 11). Ziya Hurşit'in ve Ali Şükrü'nün infazı da aynı muğlaklıkla malul birer değiniden ibarettir: "Geldik mi yarısına, kaptan ağabeyim Ahmet Kaptan MM grubuna. Döndü sertçe generale: Ziya Hurşit'i neden astınız? Ali Şükrü'yü neden vurdurdunuz Osman Ağa'ya? Ağaların ağalığı dururken Osman'ı Türk askerine, insanı insana kırdırdınız neden? Supi'yi kim öldürdü?" (Erbil, 2017b, s. 111). Nitekim müphem serzenişlerin, hayıflanmaların hesaplaşma ve muhasebeyle değil de tereddüt ve çekingen değinilerle kurgulanmış olmasının ardından Mustafa Suphi Olayı'nı aydınlatma amacı güden belgelerle çerçevelenmesi, Cumhuriyet'e yöneltilecek suçlamalara karşı bir zırh oluşturmaktadır. Rancière'in (2011) deyimiyle "tarihçinin belgeleri görünür kılarak susturma faaliyeti" söz konusu ideolojik pozisyon ve şartlanmaya hizmet etmekte, muhtemel başka şüphelerin de üstünü örtmeye yönelik bir niyet içermektedir. Yine "olayın anlamını mutlaklaştırmak için yüklemsiz cümle kullanımı, anlatıcının konumunu izafileştirerek hakikati kuşkulu hale getiren zaman, kip, şahıs farkının kaybolduğu nokta"lar, ortaya konanın dışında bir tarihsel değerlendirmeye ve çıkarıma fırsat tanımamaktadır (s. 19). Katı bir Osmanlı-Cumhuriyet dikotomisi üzerine kurulan bölüm, Cumhuriyet'i Osmanlı'dan kaçıp kurtulacak bir kurtuluş imkânı şeklinde tasavvur etmektedir:

> Hayat çok zor o sıra. O sıra gene kimi zengin yurttaşlar var, gemi sahipleri, çalıştırıyorlar gemilerini ve mürettebatlarını birlikte, yurdun padişahlıktan

> artma sahipleri. Halkın devleti kurulmamış, halk başa geçmemiş daha. Üç yıl sonra 1923 Cumhuriyet'le birlikte kurulacak halkı kurtaran halkın devleti. (Erbil, 2017b, s. 116)

Söz konusu düzlemde ironinin kolektif iyileştirme umudunun azaldığı noktalarda işlerlik kazanması ve tarih yazımı mevzubahis olduğunda devre dışı kalarak yerini belgelere bırakması ideolojik bir tutumun sözcüsüdür. "Bana bak, al aklını başa, bunca adam ölüyor; Romrom Anam ölüyor, babam ölüyor, anam ölüyor, oğlum ölüyor, Suphi'den ne bana! Onu bu milletin kolektif vicdanı öldürmüştür olsa olsa." (Erbil, 2017b, s. 113) ifadesiyle Mustafa Suphi'nin ölümünün kolektif iyileştirme ve onarmaya yönelik güvensizlik ve eylemsizliğe bağlanması bu tespiti somutlamaktadır. İronist, çelişkileri kabul eden, bu sayede dünyaya "çift-duygulu" bir tutumla bakabilen ve çelişkilerle dolu bir yapının ancak çelişkili bir tutum tarafından yansıtılabileceğinin ayırdında olan öznedir (Cebeci, 2008, s. 289). Erbil'in "belli" çelişkileri kabul eden ve onlara çift-duygulu bir yaklaşımla mesafelenen pozisyonu dikkate alındığında bunun Kemalizm ve Cumhuriyet tarihi için aynı nispette geçerli olduğunu söylemek mümkün görünmemektedir. Kolektif onarımın eylem aracılığıyla icra edilmemesinin Mustafa Suphi'nin ölümüne sebep olduğu ifadesi tek başına Felaket'in faillerine yönelik bir hesaplaşma sunmaktan uzaktır. Bu noktada Leylâ Erbil'in *Tuhaf Bir Kadın*'da sunduğu pozisyonu, Oğuz Atay'ın Kemalizm'le kurduğu eleştirel fakat aynı zamanda Kemalizm'in vaatlerini yok sayamayan, bu sayede onu ironik bir biçimde çift bakışla deneyimleme imkânı sunan ilişkisi üzerinden değerlendirmek mümkündür (Gürbilek, 2005, s. 34-35). Leylâ Erbil de Oğuz Atay gibi Kemalizm söz konusu olduğunda ihtiyatlı bir noktada durmakta, Mustafa Suphi dolayımında sarih bir faillik tartışmasından sakınmaktadır. Nermin'in her fırsatta kamusal varlığını Kemalizm'in vaat ve icraatlarına borçlu hissetmesi, söz konusu yüzleşmeyi güçleştirir. Bu sebeple eleştirel mesafeyi zaruri

kılan ironinin Cumhuriyet tarihi söz konusu olduğunda *Tuhaf Bir Kadın*'da çözümleyici bir edebî stratejiye dönüştüğünü söylemek mümkün gözükmemektedir. Hakikati gün yüzüne çıkarma iddiası içeren belgelerin eksiksiz bir biçimde metne dâhil edilmesi ve gözden kaçan belgeler için okurdan özür dilenmesi edebiyatın hakikati üretme ve üstlenme potansiyeli açısından *Tuhaf Bir Kadın*'ı tartışmayı mümkün kılmıştır. Ancak öte yandan, sunulan belgelerin ya da yapılan suçlamaların hangi aktörleri hedef aldığı, Osmanlı tarihi gibi Cumhuriyet tarihini de tarihin mağlupları üzerinden okumaya imkân tanıyıp tanımadığı metinde daima tekrarlanan bir soru kipi üretir.

Leylâ Erbil'in "hakikati gün yüzüne çıkarma" iddiasıyla her yeni baskıya bulduğu yeni belgeleri ekleme çabası, faillerle yüzleşme söz konusu olduğunda bir müphemlik ve kapalılıkla maluldür. Yazarsal niyeti aşikâr eden bu tutum, *Tuhaf Bir Kadın*'ın Leylâ Erbil edebiyatında ilk durak olma vasfıyla örtüşmektedir. Henüz çetin bir muhasebe ve hesaplaşmadan söz etme imkânının olmadığı bu durak, umut ve eyleme geçme ilkesinin tüm eksiklik ve kusurlara rağmen sürdürülmesini mümkün kılmaktadır. Estetik özerkliğin tahakkukuna mani olacak yazarsal niyetin ilanı, belgelerle açığa çıkarılabilecek, eylem alanında mücadele göstererek korunabilecek dava fikrine sıkı sıkıya bağlılıkla ilişkilendirilebilir. Leylâ Erbil'in ilk romanı olan *Tuhaf Bir Kadın*'da Nermin'in ilk gençlik yıllarının konu edindiği göz önünde bulundurulursa umut ve eylem istencinin şiddetini gerekçelendirmek imkânlı hale gelmektedir. Hem Erbil'in biyografisi hem de karakterin içinde bulunduğu koşullar, hakikate yönelik inancın henüz sarsılmamış olmasını izah etmeye kapı aralamaktadır. Erbil'in ilk dönem metinlerinden olan *Tuhaf Bir Kadın*'daki Nermin'in hesaplaşmadan kaçan yeni yetme tutumu, yerini -neredeyse bir nehir roman çatısı sunan- *Karanlığın Günü* ve *Cüce*'de bir olgunlaşma ve yüzleşme

hikâyesine bırakacaktır. Eylemin iyileştirici gücüne yönelik kavi inancın korunduğu ve umut ilkesinin henüz sönümlenmediği bu durak, Leylâ Erbil edebiyatının tarihsel sorumluluk fikriyle örtüştüğü bir evreye tekabül etmektedir.

BÖLÜM 3

KARANLIĞIN GÜNÜ'NDE "KIMILTISIZ" TANIKLIK VE MELANKOLİ

Karanlığın Günü (1985), romanın başkarakteri Neslihan'ın (Nesli) kocası işe gittikten sonra 12 saat boyunca hareketsiz şekilde bir koltukta oturup düşlediği bir zamanı odağına almaktadır. Neslihan'ın karşısına oturduğu balkon camından yansıyan anılar gibi aktardıklarıyla romanın "ön düşünme" bölümü başlamaktadır. Bu bölümden sonra ise roman kurgusu farklı zaman ve mekânların iç içe geçtiği, birbirini kestiği ve üst üste bindiği bir düzlemde ilerlemektedir. *Karanlığın Günü*'nde Nesli ve arkadaşlarının Yıldız'ın evinde toplandıkları gece ve Nesli'nin akıl hastanesinde yatan annesini ziyaret ettiği zaman kesitleri iç içe geçmekte, kronotopun sürekli değiştiği, geçmiş ve geleceğin farklı mekânlarda üst üste bindiği bir anlatı sunulmaktadır. Kadın yazar kimliğiyle Nesli ve edebiyat kamusunun üyesi diğer roman kişileri aracılığıyla edebiyat ve yazarlığın bizzat tartışma konusu haline geldiği metin, 1980'lerin aydın konumlanışlarına ilişkin de önemli bir tartışma düzlemi sunmaktadır. *Karanlığın Günü*, 12 Eylül'ün yarattığı travmayı ve aydın pozisyonlarını değiştiren şiddet içeriğini fonda görünür kılmaktadır. 13 Mart 1982'de idam edilen Türkiye Komünist Emek Partili üç genç Necati Vardar, İbrahim Coşkun ve Seyit Konuk özelinde toplumsal travmaya dair bakiye, anne ve Nesli'nin zihni aracılığıyla sunulmaktadır. 6-7 Eylül olaylarını da yine anne ve Nesli'nin belleğini devreye koyarak sunan *Karanlığın Günü*, iç içe geçen olaylarla Türkiye'nin kıyım tarihini odağına almaktadır.

Kocası işe gittikten sonra 12 saat boyunca koltukta "kımıltısız" şekilde oturup düşleyen/düşünen Nesli, Türkiye coğrafyası tarihine ait tanıklıkları ve kuvveden fiile

geçme kabiliyetini kaybeden siyasal eylem alanının durağanlığını, belleğin ve yazının ivmelenen faaliyet alanında işlenecek temel malzemeye dönüştürmektir. 1930'lardan başlayarak 1980'lere kadar Türkiye tarihine dair içeriği edebî üretimin malzemesine dönüştüren *Karanlığın Günü*'nde Leylâ Erbil, başkarakter Nesli ve Nesli'nin annesi aracılığıyla belleği yürürlüğe koyarak öznel bir anlatı katmanı tesis etmektedir. Nesli'nin evde hareketsiz bir şekilde hatırladıkları ve annesinin apartman boşluğuna yuva yapan güvercinlere bakarak Türkiye coğrafyasında deneyimlenen Felaketlere yönelik yaptığı atıflar, tarihsel malzemenin işlendiği, tarihin bizzat tartışma konusu haline geldiği bir çerçeve sunmaktadır. Kitab-ı Mukaddes'ten seçilen isimlerle Nesli'nin annesinin ad koyduğu güvercinler; dışlanmış ve karanlıkta kalmışların aydınlanmasını temsil etmektedir. Ezilenlerin güvercinlerle simgeleştirilmesi ve güvercinlerin aydınlığa kavuşması, mesiyanik devrim momentini harekete geçirmektedir. *Karanlığın Günü*, bellek aracılığıyla ezilenlere yönelik devrimci bir iyileştirme tasarısı sunar.

Karanlığın Günü'nde Nesli, annesi ve arkadaşları aracılığıyla ortaya konan "kımıltısızlık", bellekle eşgüdümlü bir biçimde faaliyet göstermektedir; hareketsizlik, eylem alanının kapalılığı ve atıllığını somutlarken bir yandan da karakterlerin hafızalarını teyakkuzda tutan bir icraat alanına dönüşmektedir. Aristoteles, hafıza ve hatırlamayı iki farklı kategori olarak ele almakta, hatırlamayı kişinin daha öncesinde edindiği duyu ya da bilgiyi geri getirmesi şeklinde tanımlamaktadır. Hafıza içerikleri arasında kişinin yolunu bulması için hatırlamanın aksine iradi bir çaba sarf etmek gerekmektedir. Çağrışımlarla başlanan hafıza yolculuğu; "benzerlik", "karşıtlık" ya da "yakınlık" kurarak aranan nesneye doğru uzanan bir hattı takip etmektedir (Yates, 2020, s. 47). *Karanlığın Günü*'nde mekân, nesneler dünyası ve güvercinler aracılığıyla ortaya konan çağrışımlar, hafıza

içerikleri arasında yol kat etme ve aranan içeriği bulma çabasının bir tezahürüdür. 1930'lardan 1980'lere uzanan kıyım tarihinin çağrışımsal bir şekilde metnin katmanlarından birini oluşturması ve Türkiye coğrafyasına ait tarihsel bir panorama sunması, eylem ve aksiyonun karşısına konan belleğe atfedilen politik içeriği de görünür kılar. Aristoteles'in hatıra/hafıza ayrımından yola çıkan Ricoeur (2017), hafıza ve hatıranın duygu (*pathos*) olma niteliğiyle hatırlamadan ayrıldığını ifade etmektedir. Şimdide olmayan bir şey, namevcut olduğu halde duygu aracılığıyla anımsanmakta, "hafıza dediğimiz bir resim" oluşturarak varlık kazanmaktadır (s. 34). Nesli'nin imgelemini harekete geçirerek duygular aracılığıyla yaşadığı deneyim, herhangi bir hatırlama ve kayıt tutma ediminden bu niteliğiyle ayrılmaktadır. Belleğin türlü resimlerle harekete geçtiği alan; duyguyu dışlayan, hatırlama ve kaydetme işlevi gören nesnel tarihe karşı bir meydan okuma ortaya koyar.

Siyasal alanın kişisel deneyim ve duygulanımı dışsallaştıran, olay ve kayıtlarla kurulu düzeninde var olmayı reddeden Nesli, bu yönüyle *Tuhaf Bir Kadın*'daki Nermin'den ayrılmaktadır. Nermin'in eril tahakkümün güdümündeki eylem alanına yönelik hayal kırıklıkları ve çatışmalarına rağmen siyasal alanın kamusal karşılığına yönelik koruduğu umut, *Karanlığın Günü*'nde Nesli için sönümlenmeye başlar. Nesli'nin sol angajmana bağlı bir grup aydından oluşan habitusu Nermin'inkinden farklı olmasa da ortaya koyduğu tutum ve o grup içinde görünürlük kazanarak var olma mücadelesi boyut değiştirmiştir. Baskı ve düzenin tedarikçisi evden, özgürlük vaadi taşıyan kamusal alana yönelip her fırsatta Çardaş ve Lambo'da arkadaşlarıyla bir araya gelen ve onların eylem planlarına dâhil olan Nermin'in aksine Nesli, eylemden ziyade düşünce ve retoriğin hâkim olduğu kısıtlı bir kamusallıkta var olmaktadır. Bununla birlikte Nesli, her türlü siyasi tahayyülün marazlarla malul olduğu fikrini hem şifahen hem de düşünce ve yazıyı eyleme tercih

etmek suretiyle zımnen ifade eder. Dolayısıyla sakatlanan eylem alanını belleğe ve yazıya tahvil etmek, duygudan azat edilmiş anıtsal tarihin karşısında durmayı sorumluluk addeden siyasal konumdan tümüyle vazgeçmeme anlamına gelmektedir. Egemenlerin inşa ettiği tarihe karşıt biçimde hafıza ve yazının yürürlüğe girmesi, Erbil metinlerinde siyasal konumlarının altı dikkatle çizilen karakterlerin yazıyı bir mesuliyet alanı şeklinde görmesiyle mümkün olur. Bu sorumluluğu tek başına üstlenen Nesli, hem sol eylemin örgütlü kolektivizmine mesafelenmekte hem de tarihsel belge ve dokümantasyonu içeren nesnel içerikten uzaklaşmaktadır. Tarihsel bilgiden belleğin içeriklerine geçiş, nesnel bilgi alanını önemsizleştirerek öznel deneyim ve duygulanım alanının tesisini mümkün kılmaktadır. İçerdiği öznellik ve "yaşanmışlık"la "tarih" disiplinini aşan bellek, tarihi daha az kısır ve daha "insani" bir şekilde inşa etme çabası içermektedir (Traverso, 2019, s. 10). Dolayısıyla Erbil metinlerinde yazı yazmak ve yazıyla var olmak, politik bir mesuliyet alanına işaret etmekte, eylem alanını bellek üzerinden yeniden tanımlayan bir nitelik kazanmaktadır. *Tuhaf Bir Kadın*'da Mustafa Suphi odağında zulme maruz kalanların tarihini kamusal alanda var olmak ve belgeleri kullanarak "olayların aslı"nı açığa çıkarmak suretiyle yeniden yazma teşebbüsü *Karanlığın Günü*'nde yerini hem kamusal alana hem de belgelere yönelik güvenin sarsılmasına bırakmaktadır. Her yeni baskıda bulunan belgelerle geçmişi kurtarmanın hedeflendiği *Tuhaf Bir Kadın*'ın aksine *Karanlığın Günü*'nde güvercinlere dönüşen müfreze ve partizanlarla, anne ve Nesli'nin tanıklıklarını içeren, gittikçe bulanıklaşan camla sembolik bir anlatı katmanına alan açılmıştır. Duyu algılarıyla üretilen bilgi hayal gücüyle işlenerek imge üretmekte ve düşüncenin bir üst aşamaya taşınmasına hizmet etmektedir; bu da hafıza sayesinde mümkün olmaktadır (Aristoteles'ten aktaran Yates, 2020, s. 45). Nesli de nicel kaynak ve kayıtlardan uzaklaşarak düşüncesini

imgelemi aracılığıyla şahsileştirir. Mecazlarla oluşturulan bu katman, olaylarla olayların yarattığı etki ve duygulanım arasındaki farkı barizleştirmekte, Nesli'de odaklanan anlatı sayesinde biricik zihinsel deneyimin bastırılmasına mani olur. Bu sayede tarihin nesnel ve maddeci postüründen edebiyatın öznel bir inşayı mümkün kılan kurmaca alanına doğru seyreden Nesli, heteronormatif dizgenin karşısına ele geçirilemez imgelemini dikerek yazı aracılığıyla bir mücadele alanı yaratır.

3.1 Bir direniş ve kefaret kaynağı: Kadın yazını

Karanlığın Günü'nde Nesli ve annesinin hafızası, nesnel ve maddeci gerçeklikten kurtulma ve öznel bir varlık sahası kazanmanın imkânına dönüşmektedir. Nesli'nin yazını aracılığıyla hafızasını kayıt altına alma teşebbüşüyse öznelliğin tesisinin yanı sıra ezilenlerin tarihinin onarıma yönelik bir mesuliyet bilincinin izlerini taşır. Geçmişin telafisini bireysel iyileştirmeden kolektif onarıma hasreden Benjamin, kefareti geçmişin mağdurlarının tarihsel hatırlanışı olarak tanımlamaktadır. Düşen ve maruz kalan insanın ebedi bir mutlulukla müjdelenmesinin imkânı olmasa da kayıtsızlığın kuşattığı haksızlığı ortadan kaldıracak yegâne güç, insan bilincinden neşet edecektir. Tarihsel bilinçle mümkün olacak kefaret, hafıza aracılığıyla geçmişin kurbanlarının yaralarını onaracaktır. Tanrısal mutlaklıktan sıyrılan Benjamin'e göre bu mesiyanik görevi ifa etmek insan kuşaklarına düşmektedir (Benjamin'den aktaran Löwy, 2007, s. 38-41). Geçmişi faillerin ürettiği belgelerden ve anlatılardan kurtarmanın onarıcı bir eyleme dönüştüğü göz önünde bulundurulduğunda *Tuhaf Bir Kadın*'da "tarihi kurtarmak" bilinciyle kullanılan belgelerin *Karanlığın Günü*'nde bir hükmünün kalmadığı aşikârdır. *Tuhaf Bir Kadın*'da her bir baskıda bulunan belgelerin yeni baskıya "tarihsel bir sorumluluk" bilinciyle ekleneceği ifade edilirken *Karanlığın Günü* salt belgelere değil, ortak bir

gramere yönelik güvensizliğin vurgusuyla başlar. “Bu romanda, bilinen noktalama işaretlerinin yetmediği cümlelerde” metnin anlamını, duygusunu karşılayacak “virgüllü ünlem”, “virgüllü soru”, “üç virgüllü soru ve türevleri” ve “yan yana üç virgül” kullanımlarına başvurularak gramatik bir devrim ortaya konacaktır. Erbil’in “isyan grameri” (Aktunç, 2007, s. 45) tarih ve belgelerle birlikte dil ve gramerin sahihliği ve yeterliliği konusundaki şüpheyi somutlamaktadır. Hem gramer hem de biçem aracılığıyla öznelliği ve estetik özerkliği tesis eden Erbil, salt içeriğe bağlı kalmayarak biçemin biricikliği kurma potansiyelinden faydalanır. Anlatılan zamanın kronolojisini bozması ve kabul görmüş gramer kurallarını ihlal ederek yeni bir dil icat emesi, konvansiyonlara yönelik bir taarruzun ifadesidir. 1980’lerin travma bakiyesini taşıyan *Karanlığın Günü*’nde kişisel ve toplumsal krizlerin üst üste bindiği, romanın *kairos* içeriğini görünür kılan düzlem ön plana çıkmaktadır. Bu sayede roman, insani ve bireysel krizlere odaklanarak epik ya da dini anlatıların bütüncül kurgusundan kurtulmaktadır (Parla, 2018, s. 250). Leylâ Erbil’in söz konusu krizleri düz ve kronolojik bir sıralamayla tarihin araçlarına sadık kalarak değil, yazarsal ve bireysel hüviyeti vurgulayan bir biçim aracılığıyla ortaya koyduğunu söylemek mümkündür. Toplumsal krizlerin bireysel krizlerle örtüşerek, birbirlerini çerçeveleyerek deneyimlendiği bu düzlemde Erbil’in başvurduğu edebî stratejiler, 1980’lerin kıyım tarihini bireysel semptomları görünür kılarak sunmaya imkân tanımaktadır. Nitekim Barthes (2018), yazarın şahsi dilyetisini oluşturma yolunun biçemden geçtiğini ve söz konusu hususiliğin yazara ait imgelemle ortaya konabileceğini ifade etmektedir:

> Öyleyse dil Yazın’ın berisindedir. Biçemse nerdeyse ötesinde: yazarın bedeninden ve geçmişinden birtakım imgeler, bir konuşma biçimi, bir sözcük dağarcığı doğar ve yavaş yavaş sanatın özdevinimleri olur. Böylece, biçem adı altında, yalnızca yazarın kişisel ve gizli söylenseline, ilk sözcükler ve nesneler çiftinin biçimlendiği, varlığının tüm büyük sözsel izleklerinin bir

> daha çıkmamasıya yerleştiği şu söz alt-fiziğine dalan bir kendi kendine yeterli dilyetisi oluşur. (s. 10)

Yazarın kendisiyle özdeş bir dilyetisi kazanması, belleğin işleyebileceği hususi bir alanı da zaruri kılmaktadır. Kamusal alandan uzaklaşan Nesli, geçmişteki kamusal tecrübelerini de şimdinin münzevi ve hususi alanında -imgeleminde- kurarak aktarmaktadır. Belleğin bölünmeden, bütün müdahale ve amaçlılıklara kendisini kapatarak işlediği bu düzende kolektivite ve müşterek tarih bilinci yerini eve ve ev içinde işleyen bireysel yazın alanına bırakmaktadır. Bu durum, kefaretin öznel ve şahsi niteliğine işaret etmektedir. Tüm baskı ve taarruzlara rağmen iyileş(tir)me umudu içeren yegâne alanı -yazıyı- kurtarmak, hem geçmişi kurtarmanın hem geleceği kurmanın imkânına dönüşmektedir:

> İşte gene başladı,,, sarsarak, meydan okuyarak düşüncelere,,, çalış, dedi kapıya gelen, ne istiyorsun sen be, ne çalışması, ne yazması çalışmassan kıyamet mi kopar lan, get bek dedi,,, film gibi korkutucuydu… eşiğe sindim: onurumu kandırmak için ancak geçmişi, şimdiyi, geleceği düşünebileceğimi,,, düşünceyle yücelebileceğimi, hükmünün ancak düşünceye geçeceğini anladım… (Erbil, 2016, s. 11)

Düşünerek ve düşündüklerini yazarak var olmanın tek mekânına dönüşen ev, bu niteliğiyle insanın düşünceleri, anıları ve düşleri için en büyük bütünleştirici güçlerden biridir. Bağlayıcı ilkesi "düşleme" olan bütünleştirmeyle geçmiş, bugün ve gelecek iç içe geçerek ve karşıt konumlarda mevzilenerek ilişkilenir. Mekân, zamanı aşarak hafızayı canlandırır. Hafıza süreyi değil, mekân sayesinde somutlaşan anıları canlandırabildiği için ev, bilinçdışının meskenine dönüşemekte ve hareketsiz anıları mekânsallaştırarak her bir anının canlanmasına hizmet eder (Bachelard, 2017, s. 37-39). Bu sebeple Nesli, eve kapanarak sadece kendisinin değil annesinin de hafızasını kendi benliğinde canlı kılmayı başarmakta, Yunanistan'a gitmek zorunda kalan Rum komşularından kalan eşyalar aracılığıyla annesinin yüzleşemediği geçmişini sahiplenerek onun ertelenen ya da üstü kapatılan hesaplaşmasını da üstlenir.

Komşularına ne olduğu, onlardan kalan eşyaların annesine nasıl ulaştığı annesi tarafından dillendirilmemekte, sahiplenilmeyen ve neredeyse inkâr edilen geçmiş, Nesli'nin zihninde onarıcı bir adalet umuduyla inşa edilmektedir. Bu çaba, 1964 yılında Kıbrıs meselesi öne sürülerek İstanbul'da yaşayan on üç bin kadar Rum nüfusun tehcir edilmesine tanıklık etmiş annesinin en yakın komşu ve arkadaşları facianın öznesi haline gelmişken sessiz kalmasının da telafi umudunu içermektedir. Nesli, bunun unutkanlıktan öte inkârdan neşet ettiği düşüncesindedir; annesinin nereli olduğu sorusunu "Müslümanım elhamdülillah" savunusuyla savuşturması, facianın failleriyle ortaklığını ve Nesli'nin şüphe ettiği şekliyle belki de akrabalığını inkâr etmeye hizmet etmektedir:

> İnce çekik mavi gözleri (bunlar Selânik'e nasıl gelmiş? Hazar Denizi'nin üstünden mi göçen kavim? Yakutlar mı? Bilmez geçmişini, Müslümanım elhamdülillah der sorunca, ne Yahudisi, Adil Ağa'yı, dedemi, ablasını, annesi Rakibe hanımı bilir yalnız, elmacık kemikleri çıkıktır Tatarlık da karışmış mı, … (Erbil, 2016, s. 49)

Her türlü homojenlik ve mutlaklıktan azade "ortak insanlık" fikrine işaret eden bu ima, köken fikriyle sebep olunan kıyımlara sessiz kalanlara yönelik bir öfke içermektedir. Tanık kimliğiyle mesuliyetini yerine getirmeyerek kurucu anlatılara teslim olan öznelere yönelik öfke, annesinin hatıra defterini okuduğunda pekişir. 1930 yılında tutulan bu günlük, gündelik hayatın müşterekleri söz konusu olduğunda Rum, Ermeni ve Yahudi komşularla bir aradalığın tesis edildiği bir İstanbul panoraması sunmaktadır. Armine, Zabel, Tasso, Magdalini, Mari, Yerwart'la kurulan komşuluk; bayram, dua, yortu, "merlot"la farklılıkların aşikâr olduğu zamanlardaysa "düşmanlık" ve "hâkimiyet" söylemleriyle mahallelilik niteliğinden uzaklaşmaktadır. "'Bizde düşmanlık yoktur!'" diyor, ama onu sen benim külahıma anlat, biz Yunan'dan nasıl kaçtığımızı biliriz," (Erbil, 2016, s. 172) diyen anne, Paskalya bayramının karşısına milli bayramı koymakta "Yunan tehdidi" ortaya çıktığında

Cumhuriyet'e olan borcunu hatırlamaktadır: "[h]iç ama hiç hazzetmiyorum o sıçan heriften, çeker çeker rakıyı, Serbest Fırka der gülerler, Lozan der gülerler, İnönü der gülerler, İstiklâl Mahkemesi der gülerler… Sanki Cumhuriyet bizi Yunan'dan, düşmandan kurtarmadı da, maymun oynattı…" (Erbil, 2016, s. 175)

Nesli'yi nefes alamayacak kadar heyecanlandıran, annesinin günlüğünün tanıklıkları tahrif etmeden içerdiği umududur. Kişisel ilişkileri, gündelik hayatı içeren dolayısıyla resmi tarihe teslim olmayan bir anlatıyla karşılaşacağını umut eden Nesli, resmi gün ve olayları içeren bir takvimle karşı karşıya kalmaktadır. Katı bir özdenetimle neredeyse egemenlerin nezaretinde yazılan bu günlük, Felaketlerle ilgili kişisel not, duygu ve tanıklıklardan uzak bir biçimde kurgulanmıştır. Günlüğün kapağında Atatürk, İsmet ve Kazım Paşa'nın fotoğraflarının bulunması, herhangi bir yüzleşme ve sorgulama ihtimalinin muzafferlere yönelik minnetle kapatılmasına sebep olmaktadır. Anne için Hıdırellez'i beraber kutladığı, zor günlerinde müşkülünü gideren insanlar; din, iman, vatan ve millet retoriği devreye girdiği anda amansız birer düşmana dönüşür. Bu sebeple günlük, Nesli için annesinin sesini, deneyimini, suç ve hesaplaşmalarını bulmayı ümit ettiği, ancak nesnel mutlaklığın güdümünde öznelliğini feda etmiş bir hayal kırıklığını açığa çıkaran bir belgeye dönüşmüştür: "Bu kadar boş olabilir miydi annemin muhtırası, bu kadar suçsuz? Bomboş, tamtakır, aşksız, bilmeden, hiç yaşamamış, yaşanmamış, yaşamamış annem" (Erbil, 2016, s. 187).

Yazının öznel deneyimi kurtaracak ve tarihsel onarımı mümkün kılacak bir hafıza kaynağı şeklinde tahayyülü, egemen söylemin hâkimiyetinden kurtarılabildiği ölçüde mümkün görünmektedir. Nitekim annenin takvimi andıran günlüğünün aksine roman üslubunun dil ve imla düzeyinde ortaya koyduğu ihlal, yazının uzlaşma ve

itaat etmeye yanaşmayarak öznelliği muhafaza edebilecek bir kefaret kaynağı şeklinde tasavvur edilmesinin neticesidir.

Günlük, annesinin kaçındığı hesaplaşmaları gün yüzüne çıkarmanın ötesinde Nesli'nin annesiyle hesaplaşmasına da ön ayak olur. Tekil annelik deneyiminin ötesinde hâkim kimlik siyasetinin temsilcisi olan anne, ev içi iktidar mekanizmasının yürütücüsü ve mikro iktidarın temsilcisine dönüşmektedir. Nesli, bilinçdışının örtüsünü açtığı bu evde hem kendisinin hem annesinin tanıklıklarını bir yüzleşme seansına dönüştürerek gün yüzüne çıkarırken Nesli'nin bilinçdışı; bedeni ve cinsel kimliğine yönelik taarruzların sorgulandığı bir mahkemeye dönüşmektedir.

Kadınlığın karşısına konulan annelik, özgür iradeye ket vuran ve kimlik inşasına mesuliyetlerini ihtar ederek engel olan bir görev alanına dönüşmektedir. Bedenin rıza ve irade dışında kullanımına karşı çıkan bu düşünme biçimi, bedenin üretebileceği emeğe; anne-eş-evlat olma performansına endekslidir. "Bedenin hem üretici hem de boyun eğen bir beden olarak kullanıldığı takdirde yararlı bir güç haline gelebileceği" (Foucault'dan aktaran Özmakas, 2019, s. 59) fikriyle beden, iktidarın emek gücüne dönüşmektedir. Öznelliği rollere hapsedilen Nesli, biyo-iktidarın sacayağı hegemonyanın kuşatması altındadır. Nesli'nin ideal anne-eş-evlat rollerine hapsedilmesi, öznelliğinin bu kimlikler üzerinden kurulumu Foucault'nun "dispositif" olarak adlandırdığı (Foucault'dan aktaran Keskin, 2014, s. 18) bedeni kontrol altında tutmaya yarayacak somut düzenlemeler aracılığıyla Nesli'yi normalleştirme çabalarına hizmet etmektedir. Yazarlığın cinsiyetçi tahayyüle göre bir kadın için marjda konumlandırılması, Nesli'nin "ideal özne" tanımına hapsedilme çabasını beraberinde getirmektedir. Bu sayede ev içinde mikro iktidarı tesis eden anne ve eşi Sadrettin, gündelik hayatı biçimlendirerek alternatif ve seçilmiş bir özneliğin önünü kapatmaya çalışmaktadırlar. Nesli'nin kendini, ailesini ve ev

hayatını yazıya taşıması, mukaddesata zarar veren muzır bir şey olarak görülmekte, Nesli de bu yüzden anılarını kirletmekle suçlanmaktadır. Nesli bu karşı duruşla mutlak iktidarın çözülmesine hizmet etmektedir. Foucault'nun iktidar tanımı, öznenin gündelik hayat pratikleri üzerinden kuşatılmışlığını açıklamaktadır:

> Bireyi kategorize ederek, bireyselliğiyle belirleyerek, kimliğine bağlayarak, ona hem kendisinin hem de başkalarının onda tanımak zorunda olduğu bir hakikat yasası dayatarak doğrudan gündelik yaşama müdahale eder. Bu, bireyleri özne yapan bir iktidar biçimidir. Özne sözcüğünün iki anlamı vardır: denetim ve bağımlılık yoluyla başkasına tabi olan özne ve vicdan ya da özbilgi yoluyla kendi kimliğine bağlanmış özne. Sözcüğün her iki anlamı da boyun eğdiren ve tabi kılan bir iktidar biçimi telkin ediyor. (Foucault, 2014, s. 64)

Yazı aracılığıyla, ona atfedilen öznelliğin dışına çıkmaya çalışan Nesli, iktidara karşı onun sunduğu öznelliği inkâr ederek bir direniş sunmaya çalışmaktadır. Bu ihtarlar tarihsel sorumluluk üstlenerek kamusal alanda yazı aracılığıyla var olmaya çalışan kadın öznenin kat edeceği yolun önünde bir engel teşkil etmektedir. Ancak Nesli'nin belleği ve iç konuşmalarından yükselen öfke tonu, hem kendisinden beklenen annelik performansının yarattığı baskı ve taarruzu hem tüm bunlara yönelik mücadelesini somutlar:

> Evlat yetiştirdik şuna bak, işi varmış, yazıymış, ne yazısı, insanlara akıl mı öğretiyorsun Ha ha hay! Aklı var da… gaipten haber veriyor sanki… Ben iş değil miyim? Falcı mısın sen? Söyle bakalım: Falcı mısın? Büyücü müsün? Söyle bakalım: Müneccim misin? … (Erbil, 2016, s. 39)
> Ne olursa olsundu oğlum; ben romanımı yazmak istiyordum, kocam dinlenmek istiyor, kızım sevgilisiyle birlikte Kurtlar'la çarpışmak, annem intikamını almak birilerinden… Yüksek insanlık amaçlarıyla yetişecekmiş herkes! Annem gene mi yazı! diyor. Falcı mısın sen! diyor. Hadi gel yıka beni, bırak saçmalarla uğraşmayı, sen kim oluyorsun da insanlara akıl veriyorsun ha! (Erbil, 2016, s. 47)

Nesli, anne ve eş rollerinin olumsal bir içeriğe göre belirlendiği ve özneliğinin de keyfi bir biçimde inşa edilen güvenli alana hapsedildiğinin bilinciyle yazıyı bu sistemi yerinden edecek bir kerteriz noktası şeklinde görmektedir. Kendisine biçilen öznelliğin dışına çıktığı için sadece annesinin değil, eşi ve çocuklarının da

saldırılarına uğrayan Nesli, yazıyı varoluşu ve politik konumlanışı için de bir direniş kaynağına dönüştürmektedir. Yazını aracılığıyla normatif rol ve kategorileri ters yüz eden Nesli, kendisine atfedilen öznelliği kabul etmeyerek iktidar mekanizmasının dışına çıkmayı ve ona başkaldıracak bir alan yaratmayı başarmaktadır. Söz konusu özerk pozisyon, yazını aracılığıyla ortaya koyacağı tanıklığı, resmi söylem ve inşadan kurtarmanın imkânına dönüşmektedir. Kadın yazını aracılığıyla inşa ettiği bu alan, direniş siyasetinin kurgusunu ortaya koymakta, Leylâ Erbil edebiyatında kefaretin imkânına yönelik yordam bulma çabasına işaret eder.

3.2 "Gözler ailesi" ve siyasal açmaz

Devlet ideallerinin damgasını vurduğu ev içi düzenin denetim mekanizması, evin dışındaki uzantılarla da desteklenmekte, kıpırdayamaz bir mutlak düzen dayatmasına dönüşmektedir. Nesli'nin evinin karşısına dikilen on katlı Kondor'a[6] duyduğu öfke, gözetleme mekanizmasının hareket kabiliyetini kuşatmasından ve evdeki iktidar mekanizmasının panoptik denetiminden neşet etmektedir. Jeremy Bentham'a ait olan "panoptikon" kavramı iktidarın mimari yapılanmasını somutlamaktadır; bir mimari biçim olarak tahayyül edilen panoptikon, özellikle bir yönetimi biçimi olarak vücut bulur; "zihin için zihin üzerinde iktidar uygulama biçimi"dir (Özmakas, 2019, s. 64). Nitekim apartman kapıcısı da aynı mekanizmanın ev ve kamusal hayat arasındaki muğlak sınırda bekçiliğini yapmaktadır. Bir "göz cemaati"ne dönüşen bu otoriter yapı, gören ve görülen arasındaki hiyerarşiyi belirlemekte, gözetleyeni gözleyen için daimî bir tehdide dönüştürmektedir. Görünmeden görülme suretiyle iktidarın ürettiği

[6] Leylâ Erbil, "Kondor"la aynı zamanda "Three Days of the Condor" (1975) filmine gönderme yapmaktadır. Dönemin Türkiye ve dünya basınında çok konuşulan filmlerden ABD yapımı film, James Grady'nin *Six Days of the Condor* (1974) adlı romanından uyarlanmış olup devletin hayatın tüm alanlarına nüfuz eden denetimini konu edinmektedir. (Erişen, B. 2017, "Görsel İmgelerin *Abluka* Filminde Yarattığı Panoptik Evren". *sinecine 8*. s. 66.)

normları dayatmayı mümkün kılan bu yapı, denetime bir olağanlık katmakta ve onu gündelikleştirir. Kondor ve "Kondor'un madun müttefiki" kapıcı, daima gözetleyen ve denetleyen ailenin yarı kamusal ve kamusal alandaki uzantısı olmasının dışında aynı zamanda değişen kentin simgesidir (Uslu, 2007, s. 243).

1980'lerde köyden kente göçle artan demografik hareketlilik, gündelik yaşam pratikleri üzerinden sınıfsal farkın görünür kılmaktadır. Kentin eski sahibinin yeni sahibinde uyandırdığı tecessüs, gözün hükümranlığını pekiştirmekte, 80'ler Türkiye'sinin özgürlük vaadinin sınıfsal limitlerine işaret etmektedir. Nitekim Yaşar Çabuklu'ya göre (2016a) "70'lerin gizlilik ve suçluluktan beslenen asosyal ve norm dışı 'dikiz' kültürü, 80'lerden itibaren modern bir norm olmaya başlayan 'sosyal röntgenciliğe' evrilmiştir" (Çabuklu'dan aktaran Gürbilek, s. 23). 1980'lerin sosyal ve kültürel dinamiklerini fonda görünür kılan *Karanlığın Günü*, göz ve görmenin diğer bütün duyulara takaddüm ettiği metropolü (Simmel, 2009, s. 224) apartman hayatına sığdırmaktadır. Balkonunda çiçekleri, kuş evleri olan orta sınıf apartmanının karşısına dikilen ve her birini çürütme tehdidi içeren Kondor'un yarattığı tedirginliği, apartman içinde de kapıcı sürdürür. Mukim "gözler ailesi" (Baudelaire'den aktaran Gürbilek, 2016a, s. 32) dikizleme aracılığıyla hak talep etmektedir. Bu durum Nesli'de apartman kapıcısına yönelik bir rahatsızlık duygusu uyandırmakta, sahip olduklarının ve yaşadığı burjuva hayatının takibi, aralarındaki sınıfsal farkı Nesli'nin hayatı için bir tehdide dönüştürmektedir. Seçkinci aydın tavrı benimseyen Nesli'nin karşısında duran ve mahrumiyetlerden ötürü "gadre uğramış" hisseden kapıcı, devrimci bir şekilde düzen yıkmaya değil, "aç sınıfın laneti"yle, hakkını teslim almaya odaklanır (Somay, 2011, s. 161) Nesli ise bu taarruzları savuşturmanın, dikizleniyor olmayı engellemenin yolunu bulamayarak öfkeye kapılmakta, bunu yaparken sınıfsal üstünlüğünü dile getirmekten ve burjuva

konforuna ve siyasal eylem alanına yönelik çelişkilerini ortaya koymaktan geri durmamaktadır:

> Şu Kondor'un tepesinden, dürbün elde balkonu, balkondan geçerek göremediği halde şu gömülü kaldığım fotöyde sessiz sedasız kitap okuyan birini beni gözetlemesi! Yoksulluktan, köylülükten gelip burada elinde dürbün, sallayıp durması beni, Nurettin Marsak beyin su motoruyla,,, nereye gittiğimi, kiminle oturup konuştuğumu, kimlerle hangi sinemada olduğumu, hangi meyhanede içtiğimi bilmesi, hangi gece eşimle seviştiğimi, füüfü, ay başına kaç paramızın kaldığını, tartışmalarımızı, (…) Elinde o uzun tavan süpürgesiyle gördüğümde onu, Tanrım bana bir güç ver, bir ışın, bir elektrik akımı mıhlayayım olduğu yere şunu, Şu Vanlı'yı! (Erbil, 2016, s. 219)

Nesli ve *Tuhaf Bir Kadın*'daki Nermin'in politik pozisyonları kapıcı odağında benzer açmazlar doğurmaktadır. Nesli gibi Nermin'de de korku ve tiksinti uyandıran kapıcı, aç gözleriyle kendisinden ve bedeninden payına düşeni talep etmektedir. Nermin için de bir tehdide dönüşen kapıcı; hayatını, sahip olduklarını gözleriyle didik eden, bedenini, kıyafetini "pıtır pıtır yiyen bir güveye" (Erbil, 2017b, s. 187) dönüşmektedir. İşçi kardeşlerinin alanlara sığmayacak kadar kalabalıklaşacağı umuduyla Osmanbey'den Taşlıtarla'ya taşınan Nermin gibi Nesli de burjuva hayatı ve sol idealler arasında ikircikli bir politik varoluş sergilemektedir.

Türkiye kıyım tarihine yönelik tanıklıklar içeren metnin, Nesli'nin ikircikli aydın pozisyonuyla diyalektik gerilimlerin merkez üssü haline geldiğini söylemek mümkündür. Bir yandan tanıklıklar yazı aracılığıyla ortaya konmakta, kanlı tarihin örtbas ettiği madun tarihi bu sayede kurtarılmaya çalışmakta, bir yanda seçkinci aydın pozisyonunun yarattığı sınıfsal üstünlük hissi politik çıkmazlar yaratmaktadır. Konfor alanını taciz eden bir tehdide dönüşen kapıcı, tarihin madunlaştırdığı politik aktörlerden ayrı bir tarafta tutulmaktadır. Partizanları, müfrezeleri "bir güvercinler denizi"ne (Erbil, 2016, s.184) dönüşen apartmana taşıyan zihin, kapıcıyı, "zulmün elinde oyuncak olan" (Erbil, 2016, s. 209) ve güvercinleri yerinden eden bir tehdide dönüştürmekte ve bu tutum, maduniyet hiyerarşisinden söz etmeyi kaçınılmaz

kılmaktadır. Politik müştereği olan figürleri kendisi ve annesinin belleğini yürürlüğe koyarak eve taşıyan Nesli, evin camlarını hatırlamanın sembolüne dönüştürmektedir. Fatih Altuğ (2016), cam mecazının annesi, kendisi, şimdiki zaman ve geçmişin toplanıp yoğunlaştığı bir anlam yüküne sahip olduğunu ifade etmektedir; "cam, kendisine yansıyan tüm suretleri kökenlerinden koparmakta, kendisine zapt etmektedir." Nesli'nin zihninde Kondor ve kapıcı, düşünceyi ve düşüncenin iyileştirici potansiyelini taciz eden konumda kimi zaman yer değiştirmekte, kimi zaman iç içe geçmektedir. Kondor'un uyandırdığı öfke, madunun kent içindeki görünümüyle örtüşmekte ve bu durum, kapıcının olası özneliğinin seçkinci aydın tutumu tarafından dışlanmasıyla sonuçlanmaktadır (Uslu, 2007, s. 244). Bu itibarla ideolojik ve zihinsel ortaklık ön koşuluyla işleyen bellek, sınıf odağında tarihsel sorumluluk bilincinin kapsam ve hudutlarına işaret eder.

3.3 Eril tarih yazımına karşı belleğin direniş siyaseti

Yaşananların kaydını tutan ve hatırlama edimiyle bağdaştırılan cam, dışarıyı alamayacak kadar birikerek bulanıklaşmakta ve "hakikati" bozma tehdidi içermektedir. Camın "sinsi bir tarihçi gibi" şimdiyi ve geleceği silip kendini "belleksizleştirip asılsızlaştırma" (Erbil, 2016, s. 9) ihtimali, tarihin tahrip edici bir güç şeklinde tahayyül edildiğine işaret etmektedir. Hafızayı yürürlüğe sokarak yaşananları tarihin sözcelemine esir olmaktan, geçmişi ve şimdiyi tarihin elinden kurtarma misyonuna hizmet eder. Nesli'nin belleğinde hatırı sayılır bir yer tutan, arkadaşlarıyla bir araya geldiği ev partisi, bu tartışmaların metnin anlam katmanları dışında şifahen de yürütüldüğü bir düzlem sunmaktadır. Yazar, yayıncı, aydın kimselerden oluşan bu seçkin grup aynı gün "Necati, Seyfullah ve Sefer" adında üç solcunun idam edildiği haberini alır. Anlatılan zamanın 1982 yılı olduğu göz önünde

bulundurulduğunda 13 Mart 1982'de idam edilen Necati Vardar, İbrahim Coşkun ve Seyit Konuk'un ima edildiği anlaşılır. Türkiye Komünist Emek Partili, işçi sınıfından üç gencin idam haberi, haberden önce konuştukları konuları anlamsızlaştırmaktadır. Gruptakilerin öncesinde aralarındaki arzu piyasası ve cinselliğe dair yürüttükleri tartışmalar, haberin gelmesiyle birlikte aydın vasıfları ve sorumluluk alanlarının sorgulanmasına kapı aralamaktadır.

İnfaz haberini alan Celil, kuşlar dışında kimsenin seslerine kalkmadığını, onların da çarpıp çarpıp öldüklerini hıçkırarak anlatmaktadır. Bir sorgu ve hesaplaşmanın devreye girdiği bu noktada Nesli'nin zihni, annesiyle paylaştığı ortak belleğin sembolüne dönüşen güvercinlere gitmekte ve içinde bulunduğu eylemsizlik halini hatırlayarak telafi etme teşebbüsüne dönüştürmektedir. Nesli'nin zihninde güvercinlerle özdeşleştirilen üç genç, annesinin "güvercin kavmi"ne (Erbil, 2016, s. 243) katılmış; bu sayede onun belleğinde sabitlenmiştir. Anlatıda sapma yaratan bu faaliyet, Nesli'yi çevresinden uzaklaştırmakta, Nesli'nin bilincini böldüğü gibi metnin sürekliliğinde de bir gedik oluşturmaktadır. Anlatı zamanını bozan, bulanıklaştıran bu manevra, Nesli'nin arkadaşlarıyla düştüğü zihinsel ve duygusal ihtilafı da somutlamakta, çizgisel aksı kırarak mutlaklığın sınırlarını aşan öznel bir bellek kaydı tutmayı mümkün kılmaktadır. Celil'in verdiği bu infaz haberi, Nesli'ye kuşları apartman sakinlerinden korumak için cansiperane koruyan annesini ve "suçsuz insanların ruhları"nı (Erbil, 2016, s. 218) taşıyan güvercin kavmini hatırlatmaktadır. Hiçbir dolayımlamaya başvurulmadan bir haber çerçevesiyle aktarılan bu olay, Nesli'nin zihninde "delirmiş olan" annesinin kavmine katılan bir grup güvercinin seferine dönüşmektedir. Nitekim annenin de rasyonel kaidelerle kurulu dünyadan norm dışılığıyla uzaklaşması onu metafizik bir âleme yakınlaştırmaktadır. Kuşların aslında zulme maruz kalanlar olduğunu görebilme

yetisi, düzenin dışında kalan ve bu sayede onun tarafından üretilen dizgeye hapsolmadan duyumsayabilen anneye verilmektedir. Dışarının katı gerçekliğinden sıyrılan Nesli, annesi ve kuşlarına dalıp içine kapanarak yaşanan olayı bir infaz başlığına sığdıran bu dile teslim olmamaktadır. Nesli'nin özdüşünümsel süreciyle eşzamanlı bir şekilde yürütülen tartışmalar doğrusal bir hatta ve diyaloglar odağında ilerlerken Nesli'nin düşünceleri, müdahaleye kapalı, hafızayı işletme deneyimiyle biçimlenen şahsi bir anlatı katmanı yaratmaktadır. Metnin bir düzlemi olaylar ve üzerine yapılan konuşmalar, diğer düzlemi Nesli'nin belleğinden geçenler ve duygulanımları ekseninde biçimlendirilmiştir. Nesli her ne kadar tartışmaya bizzat katılmasa da güvercin kavmiyle hem kendisinin hem annesinin belleğini bir sorumluluk duygusuyla harekete geçirmekte, görünüşte dışında kaldığı tartışmayı sıkı bir şekilde takip etmekte, metinsel düzeyde de tartışmanın yönünü belirlemektedir. Nesli'nin ezilenlerin hafızasını üstlenerek inşa ettiği sembolik katman, ulaşılması ve katılması imkânsız bir boyutta olsa dahi hakikatin peşinden gitme konusundaki ısrarı somutlamaktadır. Nesli'nin anlaşılma talebi içermeyen pozisyonu, tarihsel sorumluluk fikriyle sürdürülen öznel tarih inşasının bir gereğine dönüşerek metinde yeni bir diyalog zemini açar. Öte yandan gerçeklik ilkesiyle kurulu olaylar silsilesinin bellek aracılığıyla yeniden inşa edilmesi, tek ve doğrusal bir dilin hâkimiyetine mani olmakta, metnin diyalojik kurgusunu güçlendirmektedir. Söz türlerinin katmanlaşıp birbirlerinden ayrıldıkları bölümler bir *heteroglossia* düzlemi yaratmakta; tartışma düzlemi ve Nesli'nin zihnini içeren bölüm birbiriyle çatışır. Kamusal bir tartışma düzleminden bireysel alana çekiliş, retorik alanı da düşünce ve duyuma tahvil etmektedir.

Metnin katmanlarından birini oluşturan bu tartışma ortamı, her bir karakterin ideolojik pozisyonunun, grup içi müşterek ve ihtilafların sunulmasına imkân

tanımaktadır. Metnin mutabık olunmuş tek bir ideolojik zemin sunmaktan öte, mevcut ideolojik pozisyonları da açmazlarıyla birlikte sunarak muğlaklaştırdığı bu düzleme, Nesli iç konuşmaları ve hafızası aracılığıyla dâhil olmaktadır. Vedat'ın "Eh bunlara alışmamız gerek, bu böyle sürüp gidecek!..." (Erbil, 2016, s. 45) ifadesiyle açılan tartışma, saatli bomba ihbarının yapılmasıyla kamusal imkânlardan gittikçe uzaklaşan ve kendi içine kapanan bir durağanlıkta ilerlemektedir. Ev içine hapsolan diyaloglar, eylem alanının kapatılmasıyla fikirsel cephelerin takip edilmesini mümkün kılmaktadır. Bu kısıtlılık, sadece fiziksel imkânsızlık ve tehditlerden kaynaklanmamaktadır. Sol aydını temsil eden bu grubun eylemle iyileştirme ve devrimci mücadeleyi mümkün kılma fikri zail olmuş, eylem alanı tarih-eylem-hakikat tartışmaları odağında retoriğe hapsolmuştur. Nesli, söylemin yükseldiği, praksisin sakatlandığı bu düzlemde solcu aydınların sığındığı burjuva alışkanlıklarını eleştirmekte ve maksadını yitirmiş bir araya gelişlerini sorgulamaktadır: "Şimdi de burada bu 'dönme'lerin, Türkiye'nin ilk ilerici aydınlarının evinde o kültürün icad ettiği burjuvazinin yaşamın acılarına muzaffer bir hortlak gibi sahip çıktığı, çareler aradığı bir yerde, bu evde birlikteydik" (Erbil, 2016, s. 238).

Söz konusu birliktelik, uzamla kısıtlanmakta, ihtilaf ve uyuşmazlıkların bariz biçimde görünmesine hizmet etmektedir. Nesli'nin kendi evinde yaşadığı kımıltısızlığın bomba ihbarıyla herkes için zorunlu bir pozisyona dönüşmesi, fikirlerin durmadan çarpıştığı politik varoluşun eylem alanına taşınmayışını da metaforik bir biçimde ortaya koyar. Hareketsiz bekleyişleri, ideolojide birleşen bir grup sol ideolojiyi benimsemiş aydının ataletini, hem söylem hem de eylem üzerinden görünür kılmaktadır. Bu düzlem, siyaset imkânının devrimci niteliğinin yok olduğuna ilişkin bir kanaat sunarken her birinin siyaseten failliğini yitirmiş nakıs aydın pozisyonlarını beyanları üzerinden somutlamaktadır.

Karanlığın Günü, bu toplantı aracılığıyla 1980'ler Türkiye'sinde yaşanan haksızlıklara tanıklık eden bir grup aydının, tarihi ve tarihsel sorumluluk fikrini nasıl tahayyül ettiklerini görünür kılmaktadır. Fatih Altuğ'un (2016) Nurdan Gürbilek'in 1980'ler teziyle ve Jameson'un "pop tarih" kavramsallaştırmasıyla örtüştüğünü ifade ettiği bu ortam, 1980'lerin Felaket deneyimlerinin aynı dönemin kültürel ikliminde nasıl karşılandığını gözler önüne sermektedir. Gürbilek, 1980'leri geçmişe dönük ilginin arttığı ancak geçmişin "tarihsel yükünden arındırıldığı", "politik yükümlülüklerinden kurtulup kendini bir oyun olarak tarif edebildiği" bir dönem şeklinde ele almaktadır (2016a, s.10). "Oyun" tanımlaması, Yıldız ve Celil'in evindeki atmosferi birebir karşılayan bir içeriğe sahiptir. Şiddet yükü ve tarihsel sorumluluk fikrinden arındırılarak bir tartışma konusu haline getirilen Felaket deneyimleri, tarafların özdeşleşme ve sahiplenmeden uzak bir şekilde siyasal retorik geliştirdiği bir performans alanında şeyleştirilmekte, oyunun malzemesi haline getirilmektedir. Söz gelimi Vedat, faillerin yıkıcı eylemlerine alışmayı bir zaruret olarak ele almakta ve bunu değiştirme gücüne sahip herhangi bir politik alanın mevcudiyetine inanmamaktadır. Hilmi, "Taşra ayaklanması gibi bir şeymiş ha!" (Erbil, 2016, 245) diyerek işçi grubu tarafından çıkan isyanı politik içeriğinden azade biçimde tahfif etmektedir. Seçkinci aydın refleksiyle hareket eden Hilmi, söylemiyle halk ve aydın ayrımına giderek bu farkın ülküsel bir müştereği dışlayacağı ön kabulüyle fikir beyan etmektedir. Öte yandan eylemin içeriğini boşaltan "taşra ayaklanması" yakıştırması, emek ve sömürü kavramlarının artık bir anlama gelmediğini göstermektedir. Ortak bir gelecek tahayyülüne dair politik bir çaba ve inancın kalmadığı 1980'lerde, gelecek "yepyeni bir yüz değil, bugünün silik bir suretir sadece" (Argın, 2003, s. 96). Zamanın şimdiye ve keyfiliğe ayarlandığı siyasal iklimde geleceğe yönelik siyasal ufkun kararmaktan öte yok olmakta; facia,

olağanlaştırılarak bir değiniden ibaret kalmaktadır. Melih, tarihi gerçeklerin ortaya çıkmasının zaman aldığını Batı'daki ulusları norm kabul ederek ifade etmekte, tarihsel gerçekliğin zamanla ortaya çıkacağını ifade etmektedir. Batı merkezli bir tarih tasavvuruna sahip olan Melih, gerçeklerin zamanla ortaya çıkacağını söylerken tarihin tahrif edilme tehdidini göz ardı eder. Egemenlerin tarih yazımına yönelik bu güven, ezilenlerin tarihi söz konusu olduğunda herhangi bir şey söylemekten uzaktır. Sık sık hapislere düşmüş eski gazeteci Turhan, Melih'e itiraz etmekte, burjuva ya da halk devleti olsun, hepsinin tarihin gerçeklerini saklayacağını ve bozacağını savunmaktadır. Dante'nin *Divina Comedia*'sını Ebûl-Alâ Maarrî'nin *Risalet-ül Gûfran* adlı kitabından aynen çaldığını bilmek bugün bir anlam ifade etmiyordur çünkü gerçek olmayan gelip gerçeği silmiş ve herkes bunda hemfikir olmuştur. Turhan, bunun insanın içindeki gerçeklik duygusunun vazgeçilmez olmamasına bağlamakta, insana yönelik umutsuzluğunu da açıkça ifade eder.

Söz konusu tartışma, bir erkeklik performansına dönüşmekte, kadınların düşüncelerini dışlayan hegemonik bir düzlemde ilerlemektedir. Bir aradalıklarını gündelik pratik ve fikirsel ortaklıklarına borçlu olan bu grubun mensubu kadınlar, herhangi bir politik cepheyi temsil etmekten uzaktırlar. Sosyal hayat ve ilişkiler, erkek karakterleri bu düşünsel zeminde sabitlerken kadın karakterleri aralarındaki rekabet ve erkeklerin arzu yatırımları üzerinden konumlandırmaktadır. Birbirleriyle evlilik ya da cinsellik aracılığıyla ilişki kuran karakterler, burjuva alışkanlıklarıyla kurulan çekirdek aile kalıbını farklı şekillerde üreterek sürdürmektedirler. Dolayısıyla çekirdek ailenin taşıdığı patriyarkal nitelik, arkadaşlık ilişkilerini de yönlendirmekte ve hegemonik bir asimetriye sebep olmaktadır. Habermas (2017), çekirdek aileden tevarüs eden patriyarkal karakterin aile içiyle sınırlı kalmadığını; bunun siyasal işlevler üstlenmiş olan kamunun da karakterini oluşturduğunu ifade

etmektedir. Kadınların burjuva kamusundan işçiler ve köylüler gibi dışlanması, her iki grubun da siyasal kanaat ve irade alanında varlık göstermelerine engel olur (s. 21). Erkekler için temsil kabiliyetini yitiren kadınlar, Nesli'nin içinden geçenler ve gözlemleri aracılığıyla görünürlük kazanmaktadırlar. Ancak gündelik hayat pratikleriyle mahdut bir alanda diyalog imkânı bulan kadınlar, siyasal kanaat belirtmekten uzak bir biçimde burjuva alışkanlıklarını her koşulda kesintiye uğratmadan sürdürmekte ve bu şekilde temsil edilmektedirler. Nesli'nin Yıldız'a baktığında Yıldız'ın mutlu çocukluğunu düşünmesi, varsıllığını pekiştiren antika eşyalarla onu nesneler dünyası dışında tahayyül edememesi, Yıldız'ın hüviyetini ve zihnini silikleştirmektedir. İkbal'in çevresi aracılığıyla edebiyat dünyasında yer edinme çabası, Asiye'nin yayıncılar ve edebiyatçılarla yatarak iyi bir edebiyatçı olarak anılma ve sınıf atlama mücadelesi, Nesli'ye müstehzi bir şekilde kendini onlardan ayırma gücü veren bir duruma dönüşmektedir. "Bize bunları anlatan hep Mümin'di" (Erbil, 2016, s. 102-107-110-147) cümlesinin ardından gelen dedikodular, kadınların kadın olma halleri üzerinden erkeklerin kurduğu düzende muteber bir pozisyon edinme çabalarını içeren aktarımlardan oluşmaktadır. Kültürel alan kodlarının erkekler tarafından belirlendiğini somutlayan bu bakış açısı, kadınları metalaştıran ve zihinsel donanımlarını ikincilleştiren dedikoduların da eril zihin aracılığıyla dolaşıma girmesini sağlamaktadır. Tecessüsün ve kötücül bir merakın mümessili olan Mümin, her birinin cinsel hayatlarına yönelik bilgisiyle hem ahlakçı pozisyonlar icat etmekte hem de bilgi alanı aracılığıyla edindiği bir iktidar konumuna sahip olmaktadır; Mümin'in her şeyi gözleyen ve kuşatan gözleri mütecessis bir tehdide dönüşmektedir.

Kondor gibi her şeyi görme ve bu sayede de hükmetme gücüne sahip olan Mümin'den devralınan bilgi, kadınların da cinsiyetçi tahayyüle angaje bir bilgi

bagajıyla hareket etmesine yol açmaktadır. Öte yandan kadınlar arasında dolaşımda olan bilgi de aynı şekilde eril kurguya hizmet etmekte, kadınların kendinden menkul bir öznellik ve karakter sergilemelerine yönelik şüpheyi aşikâr kılmaktadır. Nesli, hem gözlemleri hem de elde ettiği bilgiyle kadınlara içten içe hükmetmesine olanak tanıyan müstehzi bir noktada konumlanmakta; kendi yazarlığı ve kadınlık deneyimini onlardan ayırmaktadır. Yazarlığını herhangi bir erkeğe yaranmadan icra etmesinin yeteri kadar tanınmamasına sebep olduğunu düşünen Nesli, bir yandan da bu durumu bir ayrıcalık olarak değerlendirmektedir. Bu itibarla erkeklerin fikirsel ihtilaflarını ortaya koyan diyalog ortamında düşünsel düzeyde sesleri duyulmayan kadınlar, metinde ve Nesli'nin zihninde cinsiyetçi bir perspektife mahkûm edilmektedir. Öte yandan bu cinsiyetçi mekanizmayı kendi menfaatleri için araçsallaştıran İkbal ve Asiye, kurban olmaktan kurtulmanın yollarını bulmakta, maruz kaldıkları nispette kendi öznelliklerini inşa edecekleri bir alan tasarlamaktadırlar. Cinsiyetçi tahayyülü sınıfsal yükselmenin ve emellerine ulaşmanın kaynağına dönüştürmeleri, bizzat siyasal alanda var olmasalar dahi politik bir tavır ortaya koymalarını sağlamaktadır.

Mevcut dünyada kendini ifade ederek mücadele etmenin aracına dönüşen yazı alanının erkekler tarafından kuşatılmış olması, kadınlar için özerk bir öznellik inşası önünde engel oluşturmaktadır. *Tuhaf Bir Kadın*'da Nermin'in edebiyat sahasını evden kaçma ve özerkleşmenin; bu sayede "halkını kurtarabilmek" için güç kazanmanın yolu şeklinde tasarlaması, patriyarkanın ezici gücünü kabul etmesiyle yer değiştirmektedir. Fikirlerinin değersizleştirildiği ve mücadelesinin tahfif edildiği bu mecrada cinsel kimliği ve kadınlığı "namus" kavramı odağında olumsuz yakıştırmalara maruz bırakılmaktadır. Sığınılacak tek limanın sol ideoloji olduğu yönündeki kanaati de bu sebeple sarsılmakta, hep beraber tesis edilecek kolektif

bilince duyulan güveni de yok etmektedir. Nermin'in hırçınlığı, isyankâr ve çatışmacı tutumu, *Karanlığın Günü*'nde yerini sessiz bir gözlemciliğe ve kabullenişe bırakmaktadır. Ancak bu durum, kültürel alanın erkek egemen dizaynını ve bunun değiştirilemezliğini kabullenme dışında onlar tarafından imal edilen fikirlerin sürdürücüsü olma tehdidini içermektedir. Nitekim Nesli'nin İkbal ve Asiye'nin edebiyatı bir sınıf atlama imkânına dönüştürdüğü konusundaki mutlak kanaati, ataerkil kurguya hizmet etmektedir. İkbal'in kendisinden çok sonra yayımladığı kitapların dört beş baskı yapması, Nesli'yi hem kıskandırmakta hem de onun edebiyatına perestiş eden halka yönelik bir öfke ve küçümseme duygusu uyandırmaktadır. Nesli'nin "Kömürcü Güzeli İkbal" (Erbil, 2016, s. 59) yakıştırması, hem sınıf hem de cinsiyet temelli bir istihza barındırmaktadır. İkbal'in sınıf kinini herkesle yatarak ve "her yattığıyla bir öncekinin intikamını alarak yatıştırma çabası" Nesli için edebiyat sahasındaki etkisi artana dek anlayışla karşılanmaktadır. Edebiyat aracılığıyla yükseldiği andaysa bu anlayış; istihza ve nefretle çevrelenmektedir. Eril kurgunun mutlak hâkimiyeti Kondor ve Mümin'le sembolik düzeyde sunulmakta, gündelik pratikleri kuşatan ve hepsinin zihnine sızan kuşatıcılığıysa her birinin düşünceleri aracılığıyla görünür kılınmaktadır.

3.4 Aydınlanmanın diyalektiği, öznelliğin inşası

Karanlığın Günü'nde ortaya konan sembolik anlatım, maddeci ve nesnel anlatıların yetersiz kaldığı fikrinden neşet etmektedir. Mevcut dil ve kavrayışın yetersizliğine yapılan vurgu, aydınlanmacı dünya tasavvurunun açıklamakta yetersiz kalacağı yüzeyleri gün yüzüne çıkarmaktadır. Metnin sembolik anlatı katmanının yanı sıra metafiziksel olanı da kendisine katması, dünyanın tek boyutlu ve nesnel tahayyülüne yönelik bir itiraz barındırmaktadır. Semboller gibi bâtıl, hurafe ve metafiziksel

unsurların metne dâhil edilmesi, aydınlanmanın diyalektik kurgusunu ifşa etmektedir. Söz gelimi Asiye söz konusu olduğunda metnin, Asiye'nin tercihleri ve karakterini anlamayı mümkün kılan kişisel hikâyeyi içerdiğini, bu hikâyenin Nesli'nin gözünde Asiye'yi ironik bir şekilde de olsa neredeyse mitleştiren bir içeriğe sahip olduğunu söylemek mümkündür. Nesli tarafından "-cümlemizin muini ve muhibbi olan- kadın-" (Erbil, 2016, s. 97) namıyla anılan Asiye'nin Mümin'den duyularak aktarılan geçmişi, çetin mücadelesi ve oradan çıkmayı başaran uygarlaşma başarısını ortaya koyarak Asiye'yi merkezî bir konuma taşımaktadır. Doğumundan başlayarak tüm hikâyesinin anlatıya şiir formuyla dâhil edilmesi ve türsel sınırların silikleştiği, anlatının katmanlandığı bir *heteroglassia* zemini kurması, hem içerik hem de biçim düzeyinde metnin sabitleneceği rasyonel zemini yerinden etmektedir. Asiye, yılan derisinden pul pul yeşil cinsel organıyla, otuz iki dişle dünyaya gelmiş doğaüstü bir varlık olarak anlatılmaktadır. Nesli'nin gözünde -her ne kadar ironik bir şekilde de olsa- herkesten üstün olan Asiye'nin bir azize, bir melek şeklinde tasvir edilmesi, içine doğduğu koşulları değiştirme gücü ve tüm bu şartlara rağmen "çağdaş bir kadın" olmayı başarmasından ileri gelmektedir. Nesli'nin ortaya koyduğu ironik mesafe, Asiye'ye yönelik çift-duygulu tutumundan ileri gelmektedir. Nesli'nin Asiye'ye bakışı, hem Asiye'nin başarısına yönelik takdiri hem geldiği yere ve onu Nesli'yle hiçbir zaman eşit kılmayacak geçmişe yönelik sınıf temelli bir istihza barındırır:

> O'na inanmış ve iman getirmiştik, kitaplarının tartışmasını bile yapamıyorduk – artık, sadece yazıyla ya da yüzüne karşı değil, arkasından kendi aramızda da konuşamaz olmuştuk; sadece kendi aramızda da değil, kendi –kendimize de, odamızda yattığımızda bile karşıt, eleştirel bir şey düşünemez olmuştuk; sanki bizi görüyor, dinliyordu; her yerde gözü kulağı vardı sanki; bir arkadaşımıza gözümüze çarpan bir yanlışından söz edecek olsak, o koşup yetiştirecekti bizi ASİYEmize ve o da kendisine iman edenlerle birlikte bizim üstümüze yürüyecek, mahvedecekti bizi! Öylesine teslim etmiştik ruhumuzu ona!.. (Erbil, 2016, s. 157)

Asiye'nin hayatı kurucu mitler, acayiplikler ve mucizelerle çerçevelenmekte ve metafizik bir anlatı katmanı oluşturarak metinde müstakil bir hat kurmaktadır. "Uygar" bir kadının başarı hikâyesinin metafizik bir çerçevede aktarımı, Nesli'nin zihninde kurulan irrasyonel ve rasyonel arasındaki diyalektik gerilime işaret etmektedir. Zehra Hala'nın hatırlattıkları da Asiye'de olduğu gibi Nesli'nin belleğinde bir haleyle sarılmakta, hayatın rasyonel akışını bozuma uğratacak şekilde batıl ve hurafe, efsane ve mitler, iç içe geçmektedir. Gündelik deneyimleri, açmazları ve karşılaştığı zorlukları anlamlandırmakta güçlük çeken Nesli, Zehra Hala'nın anlattıklarına müracaat ederek bir yandan irrasyonel olana dönük alaycı şüphesini ortaya koymakta, bir yandan da onunla bağını tümüyle koparamadığını ve açıklayamadığı bir durumla karşılaştığında o kanala müracaat ettiğini aşikâr etmektedir.

Nesli'nin belleğinde kurucu ögelerden biri olan Zehra Hala, ironik bir biçimde bâtıl inançlarla özdeştirilmesine rağmen Nesli'nin herhangi bir anlamlandırma kriziyle karşı karşıya kaldığı anlarda başvurduğu bir kaynak işlevine sahiptir. Anlaşılması güç bir durumla karşılaştığında halasının anlattığı menkıbe ve efsanelerle ironik çıkarımlarda bulunan Nesli, iki farklı epistemolojinin işlediği, kimi zaman birbirine karıştığı bir bilince sahiptir. Seküler epistemolojinin cevapsız kaldığı konularda Zehra Hala'sından tevarüs eden anlatılara başvuran Nesli, hurafe ve bâtılı tümüyle dışlayan ve irticai bir dizgeye hapseden bir noktada konumlanmaz. Gündelik pratiklerle örtüşen bu hikâye ve mitler, Nesli'nin zihninde halihazırda mevcut olan sembolik anlam katmanında yer edinmekte, Nesli'yi diğerlerinden ayıran ve kendisiyle/belleğiyle kurduğu diyaloğu güçlendiren bir araca dönüşür.

Talal Asad (2020), kutsal olanın salt dini düşüncenin değil, seküler pratiğin de nesnesi olabileceğini, bu sebeple "kutsal deneyimi" mutlaklıkla tanımlayan

evrensel öz fikrine karşı çıktığını ifade etmektedir (s. 38). Kutsal ve dünyevi, karşıtları müphemleştiren, fizikle metafizik ayrımını silikleştiren bir iç içelikle ilişkilenmekte ve modernlik deneyiminin zaman ve mekâna hapsolmadan yaşanabileceği ara biçimler yaratmaktadır. Dünyevilikte, inanç biçimleri tedricen biçim değiştirseler de farklı formlarda, kişilerin yaşantısına müdahil olmaya devam edecektir. Söz konusu ara biçimler, tümüyle dünyevi ya da metafizik alanların varlığını imkânsız kılmakta, farklı suretlerde tezahür ederek gündelik deneyimin bir parçası olmaktadır (Taburoğlu, 2019, s. 21-27).

Nesli'nin rasyonel saiklerle inşa edilmiş ideolojik aidiyetlerine rağmen sahip olduğu parçalı bilinç, "ara biçimler"in kaçınılmaz mevcudiyetinden neşet etmektedir. *Karanlığın Günü*, bu bağlamda Leylâ Erbil metinlerindeki kutsal ve dünyevinin iç içeliğinin bir görüntüsünü sunmaktadır. *Tuhaf Bir Kadın*'da Nermin'in mahalleli kadınların bâtıl inançlarına yönelik bakışı, her ne kadar alaycı bir ton içerse de bâtıl inançların gündelik deneyimi belirleme kudretine yönelik bir dikkat içermektedir. *Karanlığın Günü*'ndeyse Nesli'nin bâtılı tümüyle kendinden ayıramadığı, bilincinin bir parçası olarak içerdiği görülmektedir. Leylâ Erbil, Nesli'nin parçalı bilinci ve deneyimi aracılığıyla karşıt pozisyonlara rağmen iç içeliğin kaçınılmazlığına işaret etmektedir. Bu değişim, Aydınlanma projesinin katı materyalist ve bilimsel ilkelerle işleyeceğine ve değişimin doğrusal, mutlak bir şekilde gerçekleşeceğine yönelik şüphenin arttığının da göstergesidir. Nesli'nin Nermin'le mukayese edildiğinde çok daha geçirimli ve diyalektik bir bilince sahip olduğu söylenebilir. Bu farkın, Nesli'nin öğretilerle işleyen projelere yönelik şüphe ve bu projelere seyirci kalarak mesafeyi korumasından ileri geldiğini söylemek mümkündür. Nermin'in taşınarak ve eğiterek ehlileştirebileceği, bâtıl ve hurafeden kurtarabileceğini düşündüğü halk, hem onun çağrılarını cevapsız bırakmakta hem de Nermin'in varlığına yönelik bir tehdit

oluşturmaktadır. Nesli, Nermin'den bu konudaki değiştirme/dönüştürme fikrinden kendi ikircikliğinden yola çıkarak vazgeçmesiyle ayrılmaktadır. Nesli kendisiyle halk arasındaki mutlak epistemoloji farkının silindiği, her iki bilgi alanını da içeren ve bu sebeple değiştirme direncininin törpülendiği bir konumda yer almaktadır. Bu sebeple Zehra Hala ve Nesli'yi kimi zaman bir diğerinden ayırmak güçleşmektedir. Nesli sosyal hayatını ve habitusunu rasyonel saiklerle kurgularken bir yandan da annesinin güvercinlerle yaptığı metafizik yolculuğa iştirak etmektedir. Mit ve sembollerle örülü bu dünyada, kaskatı gerçeklik ve hükümler önemini kaybetmekte, Nesli'nin kımıltısızlığına istikrar kazandırmaktadır. Hem modernliğin deneyim alanının alacalılığı hem de Nesli'nin dünyayı olduğu haliyle, çelişkiselliğiyle kabul etmeye yönelik performansı Nesli'nin diyalektik varoluşunu görünür kılmaktadır.

Bu pozisyon, modernizmin çelişkisel bütünlüğünden neşet etmekte Kant'ın "antinomi" şeklinde adlandırdığı, birbirine zıt olmasına rağmen sentez oluşturmadan geçerliliğini koruyan tezlerin bir aradalığını somutlamaktadır (Kant'tan aktaran Jameson, 2018, s. 9). İnsan aklının genişleyen evrenine vurgu yapan *antinomi*, gerçekliğin karşıtlıklardan azade, yeknesak bir bütünlükle tanımlanamayacağı fikri üzerine temellenmektedir. Tenakuz ve uyumsuzluklar, gerçekliğin farklı cephelerini oluşturarak bizzat gerçekliği kurma işlevine sahiptir. Modernizmin alametifarikası olan bu düşünme biçimi, roman aracılığıyla ortaya konmaktadır. Toplumsal seslerin çoğulculuğunu içeren roman, farklı ideolojileri mutlak karşıtlıklardan sıyırıp *heteroglassia* düzleminde bir araya getirmesiyle demokratik bir kapsama sahiptir. Romanın bir tür olarak sunduğu çoğulculuk, hakikatin diyalojik içeriğiyle biçimlenmektedir. Bahtin (2001) bu çoğulcu tassavvurla düşüncenin diyalojik doğasına vurgu yapmaktadır. Mutlak bir hakikat vurgusuna itiraz eden bu düşünce, insanların temas ve diyalogları aracılığıyla biçimlenen içeriği merkeze almaktadır (s.

221). Auerbach da modern hayatın karmaşık gerçekliğinin roman tarafından fethedildiğini ve romanın bu sayede seküler gündelik hayatın farklı görünümlerini içerdiğini ifade etmektedir (Auerbach'tan aktaran Jameson, 2018, s. 10). Nitekim modernist estetiğin kurucu ilkeleri farklı görünümlerle oluşan çatlakların bizzat metne dâhil edilmesiyle yürürlüğe girmektedir; roman türüyle icra edilen bu faaliyetin kapsamı, halihazırda yitirilmiş bir bütünlüğün geri alınması üzerine kuruludur. Seküler dünyanın uzlaşmaz niteliklerinin roman çatısı altında bir arada temsil edilebilmesi, gerçekliğin saf ve homojen bir bütün değil, bir terkip olduğunun da ön kabulüdür (Lukacs, 2014, ss. 12-13).

Leylâ Erbil'in *Karanlığın Günü* romanında diyalojik zemini tesis eden estetik imkânlarından faydalandığını, anlatı katmanları ve gramatik tercihlerdeki çoğulculuğun biçim ve içerik düzeyinde demokratikleşme çabasına hizmet ettiğini söylemek mümkündür. Yeni bir imla tasarımı ve Erbil edebiyatı aracılığıyla bu imlanın dolaşıma sokulması, türler arası bir zeminin tesisi ve gerçekliğin edebî stratejiler aracılığıyla yeniden tarihselleştirilmesi *Karanlığın Günü*'nün diyalojik niteliğini görünür kılan tercihlerdir. Tarihsel deneyimlerden artakalan travmatik durumların çağrışım ve semboller aracılığıyla hatırlanması ve anlatı katmanını çeşitlendirmesi söz konusu çoğulculuğa irtifa kazandırmaktadır. Nesli'nin *Tuhaf Bir Kadın*'daki Nermin'den ayrılan yönü, buradaki çoğulculuğun farkındalığıyla biçimlenmişliği, mutlak hakikat iddiasının geçersizleştiği bir dönemin öznesi olması ve bu sebeple de sabit pozisyonlardan kaçınmasıdır. *Tuhaf Bir Kadın*'da karşı karşıya kalınan Osmanbey-Taşlıtarla dikotomisinin *Karanlığın Günü*'nde bir hükmünün olmaması, bu dönüşümün bir işaretidir. Nesli'nin Nermin'den farklı olarak hamasi söylemlerden kaçınıp sembollerle örülü bir düşünce evrenine gark olması, duygulanım ve düşüncesinin bir diğerine nüfuz ederek bir amalgam oluşturması,

birbiriyle bağdaşmayan farklı tezlerin mevcudiyetine ilişkin bir bilinç düzeyi sunar. Tarihsel sorumluluk fikriyle ezilen halkların hakkının teslim alınacağına yönelik umudun azalması, salt sol örgütlenmeye yönelik ideolojik güvensizlikten kaynaklanmamakta, ideolojinin tek boyutlu siyasal bir performansla temsil edilemeyeceğinin kabullenilmesiyle mutlak konumlanışları boşa çıkarmaktadır. Nesli'nin yanı sıra, diğer karakterlerin de düşüncelerini ifade ettikleri tartışma ortamı, sol aydın prototipinin zaaflardan azade bir biçimde tahayyül edilmesine mani olmaktadır.

3.4 Nostalji, eylemsizlik ve sol melankoli

Nermin ve Nesli üzerinden ortaya konan politik pozisyonlar, *Tuhaf Bir Kadın*'dan *Karanlığın Günü*'ne Leylâ Erbil edebiyatının eylemden düşünceye evrilen siyasal çerçevesini serdetmektedir. Gerçekliğin farklı içerim ve veçhelerden teşekkül ettiğinin bilinci ortaya konulurken Nesli ve dava arkadaşlarını kuşatan kımıltısızlık hali, gerçekliği denetim altına alma fikrinden de uzaklaşıldığını somutlamaktadır. Nermin'in değiştirme/dönüştürme ve kitleler yaratarak nihai amacına ulaşma gayesi yerini düşünen, gözlemleyen ve uyuşmazlıkları inkâr etmeyen ancak öte yandan eylem istencini kaybeden melez bir bilince bırakmaktadır. İçinde yaşadığı dönemin paradoksal tezahürleriyle hesaplaşan Nesli, Jameson'ın (2018) ifade ettiği haliyle negatifle pozitifin ayrışmaz biçimde iç içe geçtiğinin ve gerçekliğin çürüyüş ve parçalanışı da beraberinde getirdiğinin bilinciyle durağanlaşmaktadır. Hayatın, bir *aporia* ve çelişki olarak kabul edilmesi suretiyle kavranabileceğini savunan Jameson, bu noktada "karşıtlığın birliği" ilkesine başvurmaktadır (s. 16). Nesli'nin bilincindeki gedik ve yarılmaları somutlayan bu ilke, eylem alanı ve ideolojilerin kuşatıcılığına duyulan mutlak güvenden uzaklaşmanın gerekçesini sunmaktadır.

Eylem alanında Nermin ve Nesli'nin politik konumlanışları mukayese edildiğinde içinde bulundukarı dönem ve aralarındaki yaş farkına işaret etmek gerekmektedir. Nesli'nin Nermin'e göre bir olgunlaşma süreci içinde olması ve 1980'lerin kültürel/siyasal ikliminde var olmaya çalışan aydın vasfı dikkate alındığında politik koşullar ve bağlamın ayırıcı niteliği önem kazanmaktadır. Nesli'nin koşulları ve deneyiminin onu eylemden düşünceye ve en nihayetinde melankoliye sevk ettiğini belirtmek imkânlı hale gelmektedir. Kapitalizmin tarihsel zaferiyle kültürel alanı ele geçirmesi, piyasa kültürünün hâkim olduğu yeni bir kültür tanımının ortaya çıkması, sol entelijansiyanın hegemonyası altında olan kültürel atmosferin dağılmasına yol açmıştır. Nitekim Şükrü Argın (2007), 1980'lerde "kamusal bilinç"in yerini "müşteri profili"ne bıraktığından söz etmektedir. Bu değişim, kültürel ve siyasal alanı hükümsüzleştiren bir etki alanını yarattığı için 12 Eylül'e ait travma yükünün bir "ateş topu" şeklinde edebiyata düşmesine mani olmaktadır. Edebiyatın Felaket deneyimlerini hissedemeyecek kadar "duyargalarının körelmesi" siyasi kırılmadan sonra gelen kapitalist dalganın neticesidir. Emek ve proleterya gibi kavramların içinin boşaldığı bu çağ, "dünyevileşme" aracılığıyla kavram ve inançları ıskartaya çıkarmakta ve kapitalizm, "başka bir dünya" inancını sarsacak kadar "şimdi"yi ele geçirmektedir (s. 7). Sol eylem alanının gelecek tahayyülünün, "başka bir dünya"ya umut ilkesini askıya alacak şekilde sönümlenmiş olması, eylem alanını geçersiz kılan kapitalist kurgunun şeytani ve kaçınılmaz hükümranlığından sakınmanın mümkün olmadığını ihtar etmektedir. İnanç ve dönüştürme istencinin rafa kalkması, söz konusu hareketsizliğin politik ve kamusal veçhesini somutlamaktadır. Eylem ve dava bilinci geçerliliğini kavramsal düzeyde dahi yitirmekte, iyileştirme/onarma umuduna hizmet edecek bir kolektiviteden söz etmek mümkün görünmemektedir.

Eylem alanına mesafelenme, sol eylemin sunabileceği ikbale yönelik güvenin zaafa uğramasına sebep olan dönemsel koşullardan ve politik bilincin değersizleşmesinden kaynaklanmaktadır. Eylemin yerini düşünceye bırakması, Enzo Traverso'ya göre (2018), solun semptomatik boyutunu oluşturmaktadır. Traverso bu derin tefekkür halini "melankoli" şeklinde tanımlar ve sol ideallerin çöküşünden sonra melankolinin kaçınılmaz olduğunu ifade eder. Üzüntü ve ataleti beraberinde getiren melankoli duygusunun kanağı, politik ideallerin başarısızlığa uğramasıdır. Seküler çağın bireyleri, herhangi bir inançta teselli bulamayacağı için yenilgi kültürü melankolik bir tefekkürle tezahür etmektedir (s. 76-84). Nitekim Nesli'nin yaşadığı derin melankoli, içinde bulunduğu dönemin yarattığı siyasal açmazlarla örtüşmekte, eylem alanından çekilmesi melankolik bir içe kapanmayı da kaçınılmaz bir şekilde beraberinde getirmektedir. Sol eylem alanının fikir ve tevatürden ibaret, eksilmiş niteliğine tanıklık eden Nesli, arkadaş ortamında sol ideallere yönelik tartışmalarda "bilgece" bir hale bürünerek sessiz kalmayı tercih etmektedir. Şükrü Argın'a göre (2007), 1980'lerin kültürel iklimde yaşanan asıl travma, insanların inançsızlığından öte inancın tümüyle ortadan kalkması ve bu çıkışsızlığın bir "mahkûmiyet"e dönüşmesidir. Söz konusu melankoli, bu mahkûmiyet duygusundan beslenmekte, "dün" ve "bugün"ün "ebedi şimdi"nin istilasına uğramasıyla herhangi bir umut ve inancın hüküm sürmesi imkânsızlaşmaktadır (s. 9).

Traverso (2018), aksiyona karşı duran, siyasal içeriği boşaltılmış melankoli duygusuna Walter Benjamin'in şiddetle karşı çıktığını ifade etmektedir çünkü bu duygu, değiştirme/dönüştürme potansiyelinden yoksun, kaderci bir tutumla özdeştir. Egemenlerin elinden kurtarılmayı bekleyen bir tarihin, geçmişin imgelerini yaşatarak mümkün olacağına inanan Benjaminci tarih felsefesi için bir tehdide dönüşen melankoli duygusu, kinik ve atıl bir içeriğe sahiptir (s. 84). B u anlamda Nesli'nin

melankoliye hapsolmuş politik pozisyonu, tarihsel sorumluluk fikrine inancın sorgulandığı bir durağı imlemektedir. Dava ve inanç fikrinin bizzat kendisine yönelik şüphe ve kararsızlığın çoğaldığı 1980'lerin kültürel atmosferi, Nesli'nin Nermin'den ayrışan politik konumlanışı ve içe kapanma gerekçelerini de sunar.

Nesli'nin burjuva hayatına angaje olmuş arkadaşlarıyla birlikte kendisinin de politik alanda temsil ve eylem gücünü kaybetmesi, iç konuşmaları aracılığıyla sunulmaktadır. Kendisini ve arkadaşlarını "küçük burjuva hümanistleri" vasıyla niteleyen Nesli (Erbil, 2016, s. 157) gündelik alışkanlıklar ve tüketim arzularının gölgesinde kalan solcu kimliklerini sorguya açmaktadır. Arkadaşlarının konuşma ve yaşantılarına tanık olan Nesli, derin bir tefekkür halinde bilincinin durmaksızın işlemesini sağlayarak tümüyle onlara karışmamanın bir yolunu bulmaktadır. *Tuhaf Bir Kadın*'da Nermin, her ne kadar arkadaşlarının sakatlanmış dava bilinçlerine yönelik bir öfkeye sahip olsa da bu hayal kırıklığını sol eylem ve düşüncenin tamamına teşmil etmemektedir. Bu sebeple aynanın karşısına geçtiğinde, kendi gerçekliği ve çıplaklığıyla karşı karşıya kaldığı anda dahi "[h]alkıma adadım ben kendimi, canımı verebilirim onlar için, özel sorunların hiçbir yeri olmayacak artık hayatımda, öylesine seviyorum bu halkı…" diyebilmektedir (Erbil, 2017b, s. 182). Nesli'yi Nermin'den böyle bir hesaplaşmanın içine girmesine gerek olmayacağı bir hayat yaşaması ayırmaktadır. Nesli, Nermin gibi son kertede yalnız kalsa dahi doğruluğundan mutlak surette emin olduğu bir dava fikrine sahip olmadığı gibi insanları da dava bilincinden yoksun olmalarından ötürü suçlayacağı bir noktada konumlanmamaktadır. Nesli'nin pozisyonunu tümüyle bir vazgeçişten öte, 1980'lerin kültürel atmosferinde mümkün olabilecek bir öznellik arayışını somutlamaktadır. Nesli'nin geçmiş ve geleceği esir alan "şimdi"nin taarruzu altında, belleği aracılığıyla korumaya çalıştığı hususi alan, geçmişi bir nispette muhafaza

etme çabası içermektedir. 1980'lerin kültürel atmosferinin geçmişten ziyade gelecekten vazgeçtiğini, geçmişle -bir nostalji duygusuyla olsa da- bağını sürdürmeyi mümkün kıldığını söylemek mümkündür. Hayal dünyasında "terapik amaçlarla da olsa" geçmişe küçücük bir oda ayrıldığını ifade eden Argın (2003), gelecek tahayyülünden tümüyle vazgeçildiğini vurgulamaktadır (s. 95). Nitekim Nesli'nin kendisi ve annesinin belleği aracılığıyla geçmişle kurduğu nostaljik bağı "küçücük bir odada" sürdürme deneyimi, geleceği dışlayan ve şimdiden kaçırılan geçmişi koruma maksadı içermektedir. Süha Oğuzertem (2007), Leylâ Erbil edebiyatının bu yönünü "devrimci romantizm" kavramıyla ele almaktadır (s. 173). Kapitalizm ve "şimdi"nin geçmiş ve geleceğe tasallutuna karşı bir mukavemet kaynağına dönüşen romantizmin yürürlüğe girmesi, *Karanlığın Günü*'nde uygarlık tarihine yönelik bir anti dirence dönüşmektedir. *Tuhaf Bir Kadın*'da eylem alanına yönelik umut, modernitenin olumsal iktidarı ve kuşatıcılığını tehdit edebilecek bir içeriğe sahipken *Karanlığın Günü*, 1980'lerin cari koşullarıyla gelen içe kapanma, romantik tahayyül ve anlam dünyasının durağıdır. Erbil, söz konusu romantik tahayyülle modernist yazının imkânlarını birleştirmekte, kapitalizmin tek tipleştirici sistemini kendiliğini muhafaza edeceği bir metinsel politikayla yerinden etmeye çalışmaktadır (Turgut, 2016, s. 20). Leylâ Erbil'in *Karanlığın Günü*'nde ortaya koyduğu edebî direnç, zapt edilemez bir öznellik yaratımıyla romantik tahayyülün aksiyonel içeriğini açığa çıkarmaktadır.

1980'lerin kültür ve siyaset hayatından fragmanlar sunan *Karanlığın Günü*'nün romantik içeriği, Gürbilek'in (2016a) 1980'ler için kullandığı "dilin nedensizleşmesi" kavramsallaştırmasını da karşılamaktadır. Dille kurulan ilişkinin tümüyle değiştiği, zihin dünyasının anlam örüntülerini dışladığı 1980'ler, hem "emek" ve "sömürü" gibi kavramların içinin boşaldığı hem de ideolojik bir

hantallığın hüküm sürdüğü bir dönemdir (s. 25). Şimdinin hükümranlığında hem geleceğin hem de geleceği inşa edecek değerlerin gözden düşmesi, siyaset üretmeyi de bir amaç olmaktan çıkarmaktadır. Hannah Arendt'in (1994) modern siyasetin içinde bulunduğu kriz ve çözümsüzlüğü anlamlandırmak için kullandığı "bugünü idare etme" (s. 56) ifadesi, 1980'lerin siyasal kültürüne denk düşmektedir. Nesli ve arkadaşlarının geçmişle kurdukları nostaljik bağ, eylemsizliği güçlendirmekte, geleceğe yönelik bir çare arayışını da gereksiz kılmaktadır. Şimdi ve burada olma haliyle bir araya gelen arkadaş grubu, devrimci idealler ve kavramların icraata yön veren yapıcı içeriğinden uzaklaşmıştır.

1980'lerin siyasal atmosferini sunan *Karanlığın Günü*, değişen paradigmayı sol siyaset dolayımında somutlamaktadır. Siyaset zeminin aşındığı 1980'lere dair panoramik görüntü, değişen yaşantıyı ve talepleri de görünür kılmaktadır. Nesli ve annesinin hafıza ve bireyselliğiyle üst üste binen Felaket deneyimleri ve deneyimlerin toplumsal tezahürleri, sakatlanmış sol eylem alanını fonda görünür kılmaktadır. Leylâ Erbil edebiyatının melankoli ve içe kapanma evresine tekabül eden *Karanlığın Günü*, kamusal alanın imkân yönünden genişlerken işlev ve eylem üretme noktasında tükendiğinin resmini sunmaktadır. Öte yandan aksiyon ve sloganın çöktüğü, değersizleştiği tarihsel koşullar, alternatif varoluş ve direniş imkânları ortaya konarak aşılmaya çalışmaktadır. Nesli'nin hafızası, öznelliği muhafaza edebilecek, iktidar ilişkilerinin katı denetiminden sızacak bir başkaldırı imkânı tasarısı sunmaktadır. Romantik tahayyülün şimdiye esir olmamak için geliştirdiği mukavemet, Felaket öznelerine yönelik bir sorumluluk bilinci de içermektedir. Eylem alanının kapandığı bu düzlemde belleğin işletilmesi ve eylemin yerini yazının onarıcı, iyileştirici alanına bırakması, kabullenişle birlikte geliştirilen bir politik duruş sunmaktadır. Nesli ve annesinin belleği aracılığıyla Leylâ Erbil,

Felaket öznelerine yönelik bir kefaret imkânının peşini bırakmayarak değişen siyasal konjonktüre alternatif varoluş ve direnme biçimleriyle cevap üretmektedir

BÖLÜM 4

CÜCE'DE İMKÂNSIZ TANIKLIK, KEFARET VE HINÇ

Cüce (2001), Leylâ Erbil edebiyatında 13 yıllık bir susku döneminin ardından yayımlanmıştır. Aralarında Erbil'in arkadaşlarının da yakıldığı Sivas Katliamı'nı konu edinen metin, biyografik tanıklığı içeren bir kurguya sahiptir. *Cüce*'nin 13 yıllık bir hazırlık döneminin ürünü olması, Erbil edebiyatının dönüşen edebî tahayyülünü tartışmaya imkân tanımaktadır.[7] "Yazarın Notu" ve "Cüce" bölümlerinden oluşan kitapta, "Yazarın Notu" adlı bölümde ana metinde ortaya konacak anlatı ve Zenîme'nin hayatına dair ipuçları sunulurken ana metin, Zenîme'nin otobiyografik anlatısına odaklanmaktadır. *Cüce*'nin çerçeve hikâyesine bir karakter olarak dâhil olan Leylâ Erbil'in kaleme aldığı "Yazarın Notu" bölümü, metnin çerçeve hikâyesinin genel hatlarını kurmaca-gerçek sınırlarını silikleştirerek sunmaktadır. Bu bölümde karakter Leylâ Erbil, metnin oluşum sürecinden söz etmekte, Zenîme'nin ölümünden sonra kitaplaştırması için kendisine verdiği notlar üzerinde ne şekilde çalıştığını ve notları kitaplaştırma sürecinde hangi yolu izlediğini açıklamaktadır. Metnin ana bölümünden önce hem karşı karşıya kalınacak metinle hem de Zenîme'nin geçmişi ve ölmeden önceki hayatıyla ilgili bilgiler veren Leylâ Erbil, Zenîme'yi tarihsel sürekliliğiyle okura takdim etmektedir.

Zenîme'nin başarılarla dolu geçmişinin aktarıldığı bu bölümde, Zenîme'nin geçmişi ve şimdisinin içerdiği tezatlık sunulmaktadır. Üniversitede profesör olan, sol gruplara destek verdiği için hapishanede işkence gören Zenîme'nin emekli olduktan

[7] Uğur Çalışkan (2018), Leylâ Erbil'in *Cüce*'den sonraki metinleri üzerine yazdığı "Travmatik Poetika: Leylâ Erbil'in Son Metinlerinde Tanıklık ve Ufukları" başlıklı tezinde *Cüce*'nin Leylâ Erbil edebiyatında "travmatik dönüş noktası" olduğunu ifade etmektedir. "Ertelenmiş bir travmatik anlatı" şeklinde *Cüce*'yi belirleyen Sivas Katliamı, Erbil'in on üç yıllık hazırlık evresinden sonra yeniden icat ettiği edebiyatının nirengi noktasıdır. (s. 155-157)

sonra yerleştiği evde dışarıya kendisini tümüyle kapattığı bilgisi "Yazarın Notu" bölümünde sunulur. Çerçeve hikâyenin sunulduğu bu bölümde Zenîme'nin ölmeden önce yazdıklarının karakter Leylâ Erbil'in tasnif ve düzenlemelerinden sonra okura ulaştığı bilgisi verilmektedir. "Cüce" bölümü, Zenîme'nin kitaplaştırması için Erbil'e verdiği notların Leylâ Erbil dolayımıyla Zenîme'nin intiharının ardından sıralanmış ve roman kurgusuyla yeniden biçimlendirilmiş halinden teşekkül etmektedir. Zenîme'nin kendisini dışarıya tümüyle kapattığı; Leylâ Erbil, Hatçaabla ve oğlu Yıldırım dışında kimseyle görüşmediği evinde kendisiyle röportaj yapması için medya cücesini bekleyişini konu edinen bu bölüm, farklı anlatı katmanlarını ihtiva eder. Zenîme'nin bireysel hikâyesini, Sivas Katliamı'nı fonda görünür kılarak sunan bu bölüm, bireysel ve toplumsalın üst üste bindiği katmanlı bir anlatı sunmaktadır.

"Yazarın Notu"'yla anlatıcı-karakter-yazar ayrımlarını silikleştirme jesti, anlatıcı ve anlatı zamanı çeşitlemeleriyle birlikte kurmaca katmanlarına katkı sağlamaktadır. Erbil'in Zenîme'nin karakteri ve hayatına dair çelişkileri sunduğu "Yazarın Notu" bölümü, Zenîme'yi okura takdim etme ve okuru karşı karşıya kalacağı metin ve karakterin müphemliklerine hazırlama işlevine sahiptir. Metnin anlatıcı, anlatı zamanları, resim-yazı ve farklı fontlarla bölünen parçalılığı dikkate alındığında, bu not, okuru bekleyen evrene dair bir ihtar mahiyeti de taşımaktadır. *Tuhaf Bir Kadın*'da ön söz aracılığıyla kurmaca evren ve belgeler arasında bir ayrıma giden Leylâ Erbil, *Cüce*'de "Yazarın Notu" bölümüyle roman karakterine dönüşmekte ve metnin kurmacalığının altını oyunsu jestlerle çizmektedir. *Tuhaf Bir Kadın*'ın aksine yazarsal otorite ve ondan teşekkül eden mesuliyet bilincinin askıya alındığı *Cüce*, kurmacaya içkin özdüşünümsel tartışmayı bizzat metnin harcına dönüştürmektedir. "Yazarın Notu" bölümüyle çerçeve hikâyeyi sunan Leylâ Erbil, okuru metni yeniden yazmaya davet eder: "Ölümünden sonra bu koca tomarı

okumaya başladım. Tarihsiz, sayfa numarasız olan bu yazıları birbirine bağlamakta güçlük çektim; okurlar belki de benden iyisini becerip, cümleleri daha uygun yerlere yerleştirerek okuyabilirler bu metni." (Erbil, 2017a, XV). Metnin katılıma imkân tanıyan, okur-yazar-anlatıcı hiyerarşilerini yerinden eden yapısı, Leylâ Erbil'in *Cüce*'yi kurarken sahip olduğu estetik tahayyülü ortaya koymaktadır.

"Yazarın Notu" bölümünden sonra anlatının asıl çatısını oluşturan "Cüce" bölümü üç anlatı katmanından oluşmaktadır. İlk anlatı düzeyini Zenîme'nin kendisine seslendiği, matbu harflerden oluşan düzlem oluşturmaktadır. Metnin ikinci anlatı düzeyini, Hatçaabla ve Yıldırım dolayımıyla Zenîme'nin ağzından aktarılanlar oluşturmakta ancak bu katman, birinci anlatı düzleminden farklı bir puntoyla ayrılmaktadır. Kendisine seslenen Zenîme'nin şahsi hesaplaşmasını, ikinci tekil şahıs anlatımla sunan üçüncü anlatı düzlemi, Zenîme'nin iç dökümünü, öznelliğini tesis edebilecek şekilde el yazısıyla sunmaktadır. Birbirine karışan anlatı katmanlarını bölen Mustafa Horasan resimleri ve "Yusuf Erişti'ye Ne Oldu?", "Hoparlörden 'Tanrı Yoktur'", "Gazi Olayları Olarak Bilinen Davanın 31. Duruşması Trabzon Ağır Ceza Mahkemesi'nde Görüldü", "Oruç Tutmadığı İçin Döverek Öldürüldü…" (Erbil, 2017a, s. 29) başlıklı haberler, biçim ve içerik düzeyinde metnin katmanlı yapısına hizmet etmektedir. Dilsel üslupların ilişkilenmeleriyle çeşitlenen, Mihail Bahtin'in (2016) "edebi dil" olarak tanımladığı sistem, *Cüce* dolayımında karşılık bulmaktadır. Edebiyat dışı söylemleri kendisine katarak yer değiştiren ve bir diğerini ikâme eden üslûpların geçirgenliği, edebî dilin karmaşık sistematiğine içkin bir biçimde icraat göstermektedir. Edebiyat dışı katmanların metne katılımı, monolojik dizgeyi bozmakta, edebî dilin farklı söylem türlerine nüfuz ederek çeşitlenmesine imkân tanımaktadır (s. 70-71). *Cüce* haber, görsel ve farklı üslupları içeren katmanlı yapısıyla söylemsel çeşitlilik yaratmakta, edebî stratejileri çözümlemeyi zaruri

kılmaktadır. Söylem türlerini iç içe geçirerek sunan *Cüce*, anlatım ve aktarım için yeni yollar arandığını somutlamaktadır. Leylâ Erbil'in kendi edebiyatını sınayıp dönüştürdüğü bu durak; etik, estetik ve politik pozisyonların da değiştiğini göstermektedir.

4.1 "Hiç yazar", "hiç okur", "hiç metin"

Farklı söylem türlerinin iç içeliği, *Cüce*'nin türsel sabitler üzerinde konumlandırılmasını da güçleştirmektedir. Leylâ Erbil'in *Cüce* ile türsel uzlaşımları aşındırmakla kalmadığını, metni türsel kabullere yönelik ihlalin mücessem bir örneği şeklinde tasarladığını söylemek mümkündür. Nitekim *Cüce*, Leylâ Erbil külliyatındaki diğer metinlerden farklı bir şekilde 2001 yılında herhangi bir tür (alt) başlığı olmadan yayımlanmıştır *Cüce* yayınlandıktan sonra Orhan Koçak'ın (2002) kendisiyle *Virgül* dergisinde yaptığı röportajda Leylâ Erbil, metnin alımlanmasına ilişkin çeşitliliği ve kararsızlığı sunarken 2003 yılında Türkiye İş Bankası Yayınları'nın ikinci baskısında "novella" alt başlığıyla çıkacak *Cüce*'yle ilgili tür tartışmasının saçaklanmasına katkıda bulunmuştur:

> Doğrusunu isterseniz, *Cüce*'yi anlatmak, tüketmek pek olası görünmüyor. Ayrıca yapısında, dokusunda, türünde başkalık olduğu anlaşılıyor. … Kitap hakkında yazanlar özellikle bu yeni dil-yapı üzerinde durdular. Ben bunları anlatmayı da sevmiyorum. Türünü de tam bilemiyorum. Ahmet Oktay "girdap metin", Mahmut Temizyürek "kırbaç metin", bir Türkolog "kökroman", bir başkası "kült kitap" dedi. Siz de *Cüce* üzerine ilk görüşmemizde bu roman" demiştiniz, "novella". (s. 9)

Türler arasındaki sınırları yıkan Erbil, *Cüce*'nin temel karakterinin türler ve söylemler arasındaki geçişken yapı olduğunu ifade etmiştir. Biçim ve içerik düzeyinde kendi edebiyatında *Cüce*'nin seleflerinde görülmeyen bir ihlal retoriği ortaya koyan Erbil, tür çatısı altında da sabit bir konumlanmaya izin vermemektedir. Thomas O. Beebee (1994), türsel alanda sapmalar yaratarak ihlal ve ihtilaflara sebep

olan metinlerin ideolojik gerekçelerle kurulduğunu iddia etmektedir (s. 19). Leylâ Erbil, türsel kararsızlığı, "yapıtlarında zorbalıktan kurtulma deneyimi"nin bir veçhesi şeklinde ele almakta ve türsel ihlalin denetim ve baskıya itirazın bir gereği olduğunu ifade etmektedir (Erbil, 2011, s. 94). Erbil biçim, içerik ve tür odağında ortaya koyduğu ihlal retoriğini, baskı ve denetimden kaçışın imkânına dönüştürmektedir.

Öte yandan *Tuhaf Bir Kadın*'dan *Cüce*'ye doğru Leylâ Erbil'in başvurduğu edebî stratejilerin farklılaştığını söylemek mümkündür. *Tuhaf Bir Kadın*'da hakikatı sunma iddiasıyla peşine düşülen belgeler, *Karanlığın Günü*'nde tanıklığa dair bellek aracılığıyla sunulan muğlak kesitler, *Cüce*'nin modernist yazının imkânlarını sonuna dek kullanarak ortaya koyduğu avangart düzlemde başvurulmayan stratejilerdir. Hem Felaket aktarımının hem de tanıklığın yeniden formüle edildiği *Cüce*'de Erbil'in edebiyat aracılığıyla hakikatin temsil edilebilirliği iddiasından uzaklaştığını, kolektif dizgede buluşmanın imkânsızlığını vurgulayarak konvansiyonlardan sıyrılmış bir poetika sunduğunu belirtmek gerekir. Nitekim Leylâ Erbil edebiyatının ayırıcı vasfı ve tanımlayıcı motifine dönüşen öfkenin, *Tuhaf Bir Kadın*'dan *Cüce*'ye seyreden kronolojide artış göstermesi, müzakereden vazgeçişin semptomunu sunmaktadır. Toplumsal ve cinsel hegemonyanın devrimci mücadele aracılığıyla yıkılabileceğine yönelik inancın yitirilmesi, *Cüce*'de öfkenin şedit tonu sunularak ilan edilmektedir. Mutabakatları yerinden etmenin bir hedefe dönüştüğü metinde ortaya konan biçim denemeleri, uzlaşıları dinamitleyen bir kaynağa dönüşmektedir.

Biçim ve içeriğin uzlaşımları reddeden inşası, karakter kurulumunda da müştereklere yönelik sistematik bir ters yüz etme faaliyetinde bulunmaktadır. *Tuhaf Bir Kadın*, *Karanlığın Günü* ve *Cüce* özelinde Erbil edebiyatının seyri odağa alındığında Nermin'in kamusal alanda var olma mücadelesi Nesli için kısıtlı bir kamusallığa dönüşmektedir. Simgesel düzenin eril kurulumuna mukabil, kamusal

alanda var olma mücadelesinin tarihsel sorumluluk fikriyle örtüştüğü noktada konumlanan Nermin'in pozisyonu, kımıltısızlığı ve eylemsizliği seçen Nesli'nin bir durak öncesini temsil etmektedir. Kısıtlı ve zorunlu bir kamusallığın parçası olan, düşünceyi eyleme tercih eden Nesli'nin ise kendini tümüyle dışarıya kapatmış, kolektiviteye yönelik inancı sönümlenmiş ve inançsızlığını öfkeyle açığa çıkaran Zenîme'nin öncülü olduğunu söylemek mümkündür. Leylâ Erbil metinlerinin farklı tema ve karakterlerle sunduğu süreklilik göz önünde bulundurulduğunda *Tuhaf Bir Kadın*, *Karanlığın Günü* ve *Cüce*'de değişik karakter ve hikâyeler odağında bir örüntünün hâkim olduğu ve metinlerin nehir-roman gibi bir diğeriyle ilişkilendiği bir izlek çıkarmanın mümkün hâle geldiği söylenebilir. Nermin'in simgesel düzende var olma ve bu sayede ezilen ve Felaket'e uğrayan özneler için adaleti tesis etme umudunun Nesli için sönümlenmeye başlaması, Zenîme içinse simgesel düzende var olmanın tümüyle reddedildiği anti varoluşa dönüşmesi, Nermin'in olgunlaşma hikâyesini içeren bir "anti-bildungsroman" çatısı sunmaktadır. Bir büyüme ve erginleşme hikâyesinin neticesinde toplumla ve yerleşik düzenle uyuşmak yerine çatışma ve itirazın yükselmesi, bu kavramsallaştırmayı mümkün kılmaktadır. Yerleşik dile ve egemen düzene yönelik direncin gitgide şiddetlendiği bu izlek, Erbil edebiyatının devrimci ve avangart niteliğini de pekiştirmektedir. Nitekim Zenîme'nin varoluşunun "hiç oluş"a uzandığı, yazarlığının bir "hiç yazar"lık sorgulamasına tabi tutulduğu anlatı evreni, yazının yetke ve iktidar alanını sorguya açmasıyla modernist yazın karakteristiğini somutlamaktadır. Hakikati kuşatma ve sunma iddiasından kurtulmanın yanı sıra, kolektif iyileştirme inancı ve ideolojik müştereklerin yıkıcı bir surette sorgulandığı düzlemle "hiç yazar"ın hükümranlığında devrimci bir yazın ortaya konmaktadır. *Cüce,* kurmaca metnin bizzat kurmacanın özne olduğu bir sorgulamaya teyellenmesiyle selefi olan diğer Leylâ Erbil metinlerinden ayrılır.

Jacques Rancière (2018), kurmacanın devrimsel niteliğini tartıştığı *Kurmacanın Kıyıları* metninde, kurmacanın devriminin devrimci içerik sunarak değil, kurmacanın kendisine dönüşmek suretiyle ortaya konabileceğini ifade etmektedir. Edebî ontolojinin kurmacanın malzemesi hâline gelmesiyle Rancière'in "kurmacanın demokratik devrimi" olarak tanımladığı meydan okuma gerçekleşmektedir:

> Kurmacanın demokratik devrimi kitlelerin Tarih sahnesine dalgalar hâlinde çıkması değildir. Buna karşın, devrimin modern tanımına sadıktır: Devrim, hiçbir şey olmayanların her şey hâline geldiği süreçtir. Fakat kurmaca düzeyinde her şey hâline gelmek, hikâyenin başkişisi hâline gelmek değildir. İçinde –ilmekleri aracılığıyla- olayların birbirine bağlandığı dokunun bizzat kendisine dönüşmektedir. (s. 146)

Zenîme'nin varoluşu ve yazarlığına ilişkin yürüttüğü varlık/hiçlik tartışması, edebiyatın neliği ve kapsamına dair bir tartışmayı da beraberinde getirmektedir. *Cüce*'de Rancière'in vurguladığı gibi olayların ve anlatı katmanlarının bir diğerine bağlanarak tür ve içerik bağlamında kurmacaya dair ürettiği sorular, kendisini yaratan dokuya dönüşen edebî bir temsil ortaya koymaktadır. Söz konusu tartışmanın "hiçlik" durağına taşınması, yazınsal mecranın yetke ve kısıtlılığına dair bir önerme içermektedir. Yazının bir "unutturuş oyunu"na dönüştüğünü ifade eden Zenîme, yazarlık ve yazının imkânlarını sorguya açarak edebî üretimi kurmacanın malzemesine dönüştürmektedir:

> Kendini ciddiyetle düşündüğünde ise -ki siz de bilirsiniz, kendini ciddiyetle ele alanın ne berbat biri olduğunu-, sorsan ki, "kaybolmak, unutulmak isteyen bir yazar" denebilir mi sana? Sevgili okurlar? (Nereden sevgili oluyorsanız) bu soruyu sizler bu metnin tümünü okumadan veremezsiniz karar ama, unutulma peşine düşmüş, kendine bir UNUTTURUŞ OYUNU kurmuş bir yazara ne dersiniz? Eeh!, evet biraz, ama tam değil. Ya da bir, "hiç yazar" olmak isteyen biri) Bilemiyorsun ki, nasıldır "hiç yazar"? Hayır hayır sen değilsin! Karşılaşmış mıyızdır bir hiç yazarla? . . . , halkların "hiç halk" olanları gibi ve değillerse mezralarda, işkencede, dağlarda, bayırlarda ya da toprak altlarında beklemektedirler günlerini unutmayan giderek devleşen bir bilinç gibi . . . (Erbil, 2017a, s. 19)

"Hiç yazar" vurgusu, "hiç halk" tartışmasını beraberinde getirmekte, işkence ve zulme maruz kalanlardan bir enkaz gibi söz edilmektedir. Halkların "devleşen"

bilinci, zulmün unutulmaz ve onarılmaz niteliğine vurgu yaparken "hiç yazar"ın eylemsizliği de gündeme getirilmektedir. Yazının bir "unutturuş oyunu" olarak nitelenmesi, Sivas Katliamı'nın odakta olduğu *Cüce*'de yazının iyileştirici ve onarıcı bir kaynak şeklinde tahayyül edilmediğinin işaretidir. *Cüce* metninde, yazı aracılığıyla Felaket'i aktarma, anlatma ve bu sayede Sivas Katliamı özelinde Felaket öznelerine yönelik kefaretin imkânları sorgulanmaktadır. Edebiyat ve yazarlığın kifayetsiz kaldığının "hiçlik" noktasına varılarak ilan edilmesi, hiçliğin genele teşmil edildiği bir vazgeçiş retoriği sunmaktadır. *Cüce*'de aktarma, anlatma ve bu sayede hem Felaket'le yüzleşme hem de kolektif onarımı ifa etme imkânına yönelik şüphe, bir tartışma konusu hâline getirilmektedir. Yazarlığın yanı sıra muhayyel okurun da bu gündemin bir parçası olması, anlatmanın yanı sıra anlaşılmaya yönelik şüpheyi de somutlamaktadır:

> Çetrefil sorunlarla boğuşmaktasın; gün günden yıl yıldan yenemediğin bu kaçıştan ya da bu derin sevdadan söz etmek zorunda duyumsuyorsun kendini okura… Okura mı? Hani yoktu onlar? Onlar için yazmazdın sen hani? Yazmıyorsun!; ama hâlâ kolladığın birkaç kişi var. "Hiç oluş"a doğru yol alışı arzu ve istençle aramana tanık olsunlar istiyorsun onlar; "unutuluş"a göğüs germeye hazır olduğunu, ancak o son anda tuhaf bir değişikliğe, -bir kazaya- uğradığını anlasınlar istiyorsun… (Erbil, 2017a, s. 11)

Yazı yazmak suretiyle yazmanın bir yere varmayacağının ifade edilmesi, *Cüce*'de ortaya konan anlaşılmazlık ve suskuyu çözümleme imkânı sunmaktadır. Uzlaşımsal ve egemen dili alt etmenin bir stratejisine dönüşen konuşarak susma ve anlaşılmazlık üretme, Susan Sontag'a göre (2013) ses ve dille çevrelenmişliğin kaçınılmaz varlığını kabul etmekten kaynaklanmaktadır. Kendi yazını ve okuruna yönelik duyduğu şüphe, Zenîme'nin medya ve onun sesleri tarafından kuşatılmışlığını kabul etmesiyle hiçlik noktasına taşınmaktadır. Zenîme'nin dilin bildirişimsel vasfını yok ederek konuşması, egemen dil ve söylem tarafından çevrelenmeye yönelik bir direniş ortaya koymakta hem bir anlaşılmazlık hem bir susku yaratmaktadır. Susku,

söylenenin anlaşılacağına yönelik umudun tükenmesi ve okura duyulan güvensizlikle de yakından ilişkilidir. Sontag'ın sözünü ettiği "dolu bir hiçlik", Zenîme'nin kendisine seslendiği, el yazısıyla kurulu katmanda karşılık bulmaktadır. Metnin anlam ve olay içeriğini örten bu katmanda Zenîme'nin yazın-yazarlık-okur odağında yürüttüğü tartışma, anlaşılmazlığın çoğaltılmasına hizmet etmektedir. "Anlamsız" içeriğin arkasına saklanan travmaların ne şekilde aktarılacağı metin boyunca üretilen bir soruya dönüşmektedir. Öte yandan bu kararsızlık, dili anlaşılmazlığa vardırarak egemen dilin işleyişine müdahale etme ve mevcut dili geçersizleştirmeye hizmet etmektedir:

> Tam bir boşluk, salt suskunluk –kavramsal ya da olgusal olarak- pek gerçekleştirilemez. Belki de sanat yapıtının başka birçok şeyin bulunduğu bir dünyada var olmasından dolayıdır ki susma ya da boşluk yaratan sanatçının, ister istemez diyalektik bir şey üretmesi gerekir: dolu bir hiçlik, zenginleştirici bir boşluk, titreşen ya da çok şey söyleyen bir suskunluk. Susma kaçınılmaz olarak bir konuşma biçimi (pek çok durumda bir yakınma ya da suçlama biçimi) ve diyalogda bir öge olarak kalır. (s. 50-51)

Metinde hüküm süren susku ve anlaşılmazlığın arkasında Türkiye coğrafyasında yaşanan Felaket deneyimleri saklıdır. Sivas Katliamı'nın, Gazi Olayları'nın, 7 Türkiye İşçi Partili genç, Metin Göktepe ve gözaltında öldürülen Yusuf Erişti ve M. Ali Çelik'in haber manşetlerinin metni kesintiye uğratan sayıklamalarla bir odakta sabitlenmeyip göndergesel içeriğe hapsedilmeden atonal bir şekilde sıralanması, anlatılmak istenenin dile gelmez niteliğini vurgulamaktadır. Yazarlık-yazın ve okurluk tartışmasının taşındığı hiçlik noktası, Erbil edebiyatında Felaket deneyimlerinin aktarımına yönelik bir karar durağıdır. Bir kefaret kaynağı şeklinde tahayyül edilen yazıya inancın askıya alındığı bu durak, Erbil edebiyatının etik-poetik kurulumunu da dönüşüme uğratmaktadır.

4.2 Koleksiyon çağında Felaket fragmanları

Zenîme'nin savaş muhabiri gazeteciyi evinde beklediği süreci içeren anlatı zamanı, onun kendi geçmiş ve yazarlığıyla hesaplaşmasını içeren bir anlatı katmanı sunmaktadır. "Hiç istemeden ama seve seve" (Erbil, 2017a, s. 6) beklenen medya cücesi, Zenîme'de neler soracağı ve neler yazacağıyla ilgili bir merak uyandırmaktadır. Zenîme, röportaj teklifini piyasa kültürüne teslim olmama kararının tümüyle unutulmasına sebep olacağı endişesiyle kabul etmiştir. Savaş muhabirinin içinden "hortlak gibi çıkacağı SİS" (Erbil, 2017a, s. 8) yaşayacağı deneyimin Zenîme için içerdiği tekinsizliği somutlamaktadır. Nefret ve merakın iç içe girdiği bekleme ânı, medya aracılığıyla bireysel ve kolektif hesaplaşmaların üst üste bindiği bir sorgulamayı da beraberinde getirmektedir.

Leylâ Erbil'in *Zihin Kuşları* (1988) kitabında kaleme aldığı "Medya-Media" başlıklı yazı, *Cüce*'nin tartışma hattını çözümlemeye imkân tanımaktadır. Medyanın korku ve endişe kaynağı şeklinde ele alındığı bu metin, medya cücesinin "bir hortlak" gibi sisler içinde betimlenme gerekçesini anlaşılır kılmaktadır. Medyanın, sahip olduğu iktidarı keyfi bir biçimde kullanma potansiyeli Sivas Katliamı odağında ortaya konmakta, *Cüce*'nin travmatik içeriğini oluşturan katliamın medya kanalıyla çarpıtma, eksiltme ve görmezden gelmelerle malul aktarımı tartışmaya açılmaktadır:

> Sivas'ta kudurarak insanları yakanları düşünmemizi de sağlar; bu müslüman (!) insanlarla bayrak, dil, din ortaklığımız var mı bizim diye düşündürür. İçeride çaresiz kalmış, yanmaya terk edilmiş insanlarımızı kurtaracağından emin olduğunuz kimseleri, örneğin Erdal İnönü'yü otuz yedi insanı yanarken görmezlikten gelen öteki devlet adamlarını, başka adamları ve onların kadınlarını yeniden tanırsınız! (*Acaba yeni bir ulus kurulmak ve yabancı sayılan unsurlar defedilerek, "mozaik"in kökü iyice kazınıp, "TSIV" mi yaratılmak isteniyor? TSIV= TÜRK, SÜNNI, ISLÂM, VARSIL." WASP'ın berbat bir taklidi! Berbat bir taklidi; bu gidişle, sahnede insanlar değil sadece silahlarla coplar kalacak!*) (s. 97)

Zorbalığa hizmet eden, zulmü aşikâr kılan ve ses çıkarmamayı olağanlaştıran medya; vahşeti, adaletsizliği görünür hale getirmek suretiyle meşrulaştırmaktadır. Bilginin

dolaysız aktarımı bir yandan imkân şeklinde görülürken, diğer yandan bu dolaysızlığın kayıtsızlığa hizmet etmesi siyasal şiddetin meşruiyet kazanmasına ön ayak olmaktadır. Geçmişi kuşatıp değersizleştiren, yozlaştıran ve tarumar eden medya devleri, vahşi kapitalizmin kurallarına göre kâr etmek ve güç kazanmak için "yutmak" ve "canavarlaşmak" suretiyle (Erbil, 2010b, s. 66) bir çağın yıkıcı failine dönüşmektedir. Söz konusu tahribat, *Cüce*'de ortaya konan çetin muhasebenin de kaynağını oluşturmaktadır. Direndiği kültürün bir parçası olmaktan tümüyle silinme kaygısıyla kendisini menedemeyen Zenîme, inandığı ve mecbur hissettiği arasında kalmanın çift değerliliğiyle maluldür. Kimsenin "içinden çıktığı çirkeften leke almadan" (Erbil, 2017a, 12) var olamayacağına inanan Zenîme, muhabirin gelişine rıza göstermesinin aynı zamanda bir yozlaşmaya kapı araladığının bilinciyle zaafının bir "insanlık durumu" (Erbil, 2017a, s. 11) şeklinde anlaşılmasını ve mazur görülmesini temenni etmektedir. Zamanın "ne içinde ne tam dışında" olma hâlinin yarattığı gerilim, Zenîme'nin varoluşunu çatallandırmakta; anlaşılma talebi, yozlaşmaya yönelik direncini kırmaktadır.

Zenîme'nin mukavemet gösteremeyerek tiksinti duyduğu düzene katılımı ve onun kadirimutlaklığından kaçışın imkânsızlığını kabul etmesi, yazını aracılığıyla kolektif onarma, iyileştirme umudunu ne denli taşıdığı sorusunu da beraberinde getirmektedir. Yeni çağ ve düzenin bir parçası olmanın cebri biçimde kabul edilmesi, tanıklık ve kayıt altına alma faaliyetlerinin içinin boşaldığının kabulüdür. Yeniden üretimle deneyimin değersizleştirilmesi, tanıklığın ikame edilebilecek bir kapitale dönüştürülmesiyle sonuçlanmaktadır. Medyanın zamanı ve aktarımında sabitlenen tarihsel deneyim, içeriği boşaltılarak, Felaket deneyiminin özneleri silikleştirilerek maddileştirilmektedir. Fragmanlar şeklinde sunulan kareler, Sivas Katliamı'nın görüntülerinden oluşmaktadır. Bu görüntüleri aktarması için resmî söylemde

tanıklığı geçersiz küçük bir çocuğun (Yıldırım) seçilmesi de tanıklık faaliyetinin içinin boşaldığına dair imalar taşımaktadır. Medyanın herkesi aynı anda sabitleyerek yayımladığı görüntüler, izleyenlerin hareket etme ve eyleme geçme kabiliyetini yok etmekte, faciayı sonsuz açıklık ve dolaysızlıkla aktararak deneyimin şiddet ve travmatik içeriğini görünmez kılmaktadır. Leylâ Erbil 1998 yılında kaleme aldığı "Medya-Media" yazısında yağmacılıkla itham ettiği medyanın tarihi tahrif ve gasp ederek tüm Felaketlere facianın öznesi vasfıyla iştirak ettiğini ifade etmektedir:

> Kendi mezarlıklarımızı, türbelerimizi çöplüğe döndürüp cami süslemelerini, çinilerini halı ve lambalarını yağmaladıkları gibi arkadaşlarımızı topluca yaktıkları, insanlarımızı kayıp ettikleri, işkencede yok ettikleri gibi son günlerimizde anacak, hatırlayacak, sevecek şeyleri tek tek ayıklayıp sildikleri, bu ülkeyi ışığı süreklileştirecek, çocuklarımızda da sürecek geçmişimizi yuttukları gibi. (s. 101)

Tuhaf Bir Kadın'da "Mustafa Suphi'yi Kim Öldürdü" sayıklamaları, sınai/kapitalist medeniyetin ilerleme düsturuyla görünmez kıldığı ve yüzleşmekten kaçındığı faciayı hatırlatma, zamanda yarıklar oluşturarak "şimdi"yi esir alma amacına hizmet etmektedir. Leylâ Erbil'in yazarsal niyetini ön sözde aşikâr kıldığı romanda ulaşılan her bir belgenin metne eklenmesi tarihsel sorumluluk fikrinin bir ürünüdür. Oysa *Cüce*'de medyanın tasallutu altında olan tarihe müdahale etme umudu irtifa kaybetmiştir. *Tuhaf Bir Kadın*'da Mustafa Suphi'nin ölümünü aydınlatmak üzere sıralanan belgeler, tarihsel hakikati gün yüzüne çıkarma iddiası içerirken *Cüce*'de alt alta sunulan haber başlıkları din-zulüm özdeşliği kuran ancak bunun dışında bir ilişkilendirilmeye izin vermeyen fragmental bir kurgu sunmaktadır. "Yusuf Erişti'ye Ne Oldu?" başlıklı haber Cumartesi Anneleri'nin kayıp çocuklarını gündeme getirmekte ancak önce yandan "Hoparlörden Tanrı Yoktur" haberi ironik kurgusuyla bir önceki haberin gerçekliğini sorgulatmakta, ardından gelen "Gazi Olayları" haberiyse tekrar travmatik içeriği ve devlet şiddetini ihtar etmektedir. "Oruç Tutmadığı İçin Döverek Öldürüldü…" başlıklı haberle failler, kurbanlarla aynı

dizgede ironik bir şekilde ve gerçekliğe dair herhangi bir iddia sunmadan bir araya getirilmektedir. *Tuhaf Bir Kadın*'da belgenin "gerçekliği"nin altı çizilmekte, *Cüce*'de haber niteliği taşıyan unsurlar, ironinin imkânları kullanılarak ve herhangi bir hakikat iddiasıyla çerçevelenmeden sunulmaktadır. Söz konusu tercih, hakikat iddiasının geçerliliğini yitirdiğine yönelik bir kabullenişi de beraberinde getirmektedir. Aktarımın imkânına yönelik şüphenin artması, tarihsel mesuliyet fikrini de sakatlamakta, devrimci mücadelenin araçlarının neler olduğu ve nasıl kullanılacağıyla ilgili tereddüdü aşikâr etmektedir.

Walter Benjamin (2008), "Hikâye Anlatıcısı" isimli metninde, Birinci Dünya Savaşı'na kadar hiçbir kesintiye uğramadan aktarılan deneyimin haber başlıkları ve gazetelerle birlikte gözden düştüğünden ve hâlihazırda aktarılanın da gerçeğin çarpıtılmasından başka bir şey olmadığından söz etmektedir (s. 77-78). Tanıklık ve Felaket deneyiminin medya aracılığıyla içinin boşaltılması, Zenîme'nin yazar olarak tanık ve fail hüviyetini tahrip etmekte, onu da yeniden üretilen bir nesneye dönüştürmektedir. Medya cücesinin Zenîme'ye verdiği komutlar, failliğini ele geçirmeye yönelik bir taarruza dönüşmektedir. Zenîme ise direndiği kültürün yordamını öğrenmek için bilgi alanı dışında kalan medya cücesinin eril yetke ve tasallutuna boyun eğmek zorunda kalmaktadır.

Siegfried Kracauer, Benjamin'in yeniden üretilebilirliğe yönelik yaptığı eleştiriye medyanın bireyi, bir olayı deneyimleme ve anlamlandırmaktan alıkoyduğunu ifade ederek katkıda bulunmaktadır. Tarihsel görüntülerin kitlesel varlığı bile hem bellekle deneyim arasındaki bağlantıyı hem de bilgi ve algının olanaklılığını tehdit etmektedir. "Dünya tarihinin hızla büyüyen bir fotoğraflar koleksiyonu"na dönüşmesi, tarihin görüntüler yoluyla hem yapılmasına hem de silinmesine alan açmaktadır (Kracauer'den aktaran Cadava, 2008, s. 28). Sivas

Katliamı'na yönelik görüntü ve fotoğraf bombardımanı, tarihsel deneyimin silinmesine yönelik bir tehdide dönüşmektedir. Medya, Zenîme'nin zihnini bulandırmakla kalmamakta, deneyimle kurduğu ilişkiyi belleği aracılığıyla muhafaza etmesine de mani olmaktadır. Zenîme'nin kişisel hikâyesi, aynı zamanda toplumsal tarihin iz düşümüdür. Tarihsel içeriği zapturapt altına alan "yeni çağ", Zenîme'nin zihinsel bütünlüğünü görüntü ve fragmanlarla tehdit etmektedir. Zamanda kendisini var kılmak için varlığını bölünerek yok etmeyi göze alan Zenîme, söz konusu taarruzdan kaçmasının imkânsızlığını medya cücesinin komutlarına boyun eğerek kabul etmektedir.

Kapitalizmin patriyarkal yüzünü temsil eden medyanın yarattığı tahribat *Cüce*'de medya cücesi aracılığıyla somutlanır. Savaş muhabiri medya cücesi, hem kültürel piyasa hem de uygarlık tarihinin ucube temsilcisi olarak vücut bulmaktadır. Modern cinsiyet rejiminin politikasını modern dünyanın yüzü medya aracılığıyla görünür kılma çabası, düzenin değişmezliğinin altını çizmektedir. Hegemonik erkeklik performansıyla uygarlığın, talan ve tahribatın cinsiyetini görünür kılan medya cücesi, erkekliğin icrasına dair tarihsel süreklilik içinde bir kesit sunmaktadır:

> Menipo sıçradı, bir eli kamerasında sürekli, berikiyle benim elimi kavradı kocamandı elleri, bir cücede bu büyüklükte elle, "Koş!" dedi, arka bahçeye sürüklüyordu beni anlamıştım kestirmişti gözüne gene bir zirve, ben neye olduğunu pek de iyi bilemeden gülüyordum hâlâ kanayan kalbimle; "Artık o gerginliğin de kalmadı, artık benim makinemsin, şu işte en yüksek ağaç şu, o saatten de, masadan da daha anlamlı!" diye haykırdı ne anlam görüyorsa onların ardında, TIRMAN! dedi, "TIRMAN BÜTÜN RUHUNLA ATALARINDAN KALMA!" komutuyla geçtim tırmanışa o anda… Kim ne derse desin, sesi binlerce yıldır dünyanın rahmini elinde tutan o buyurgan ve nobran erkek sesti atalarımdan kalma**.** (Erbil, 2017a, s. 76)

Zenîme'nin karşı karşıya kaldığı tahakküm, cinsiyetlendirilmiş düzenin eril niteliğine atıf yapmaktadır. Pierre Bourdieu'ya göre cinsiyetlendirilmiş bir düzenin eril tahakküme dayalı kurgusu, toplumsal ilişkilerin de hem cinsiyetlendirilmiş hem cinselleştirilmiş bir dizgeye hapsedilmesine sebep olmaktadır. Bedenin cinsiyet

anlamları dışında varlık sahası bulamaması, toplumsal ilişkilerin cinsiyetlenmiş içerik ve göndermelerle belirlenmesine ve "gerçek şeylerin düzeni"nin de cinsiyet farkı üzerinden inşasına hizmet etmektedir (Bourdieu'dan aktaran Sancar, 2016, s. 190). Nitekim Zenîme ve medya cücesinin konuşmaları, tutum ve davranışları cinsel göndermeler ve cinsel farkın altını çizen semantik içerikle cinsiyete dayalı anlam şemalarından teşekkül etmektedir. Cinsiyet farkının "doğallaşarak" yarattığı hegemonik erkeklik örüntüsü, toplumsal alana sızmakta ve habitusu belirleyen bir erek olarak konumlanmaktadır. Zenîme'nin medya cücesinin "erkekliği" tarafından kuşatılmışlığı, Zenîme'nin kamusal alana kendisini tümüyle kapatmış olmasının gerekçesini sunmaktadır. Bütün ilişkilenmelerinin cinsel metafor ve imalar üzerinden belirlenimi, kültür piyasası üzerinden toplumsal düzenin pratiklerini sunmaktadır. Fotoğraf çekiminin medya cücesinin komutları ve hırpani muamelesiyle cinsel ilişkiye tahvil edilmesi, Zenîme'nin sayfalar dolusu savaş betimlemeleri, erkeklik organı desenleriyle çizdiği kenar süsleri, hegemonik erkekliğin kaçınılmaz niteliğini vurgulamaktadır. Aralarındaki ilişkinin bir yeniden yazım örneği de içeren Adem-Havva eğretilemesiyle sunumu, kadim öğreti ve inanç sistemlerinin hiç değişmeyen ortak köken ve kurgusuna da atıfta bulunmaktadır. Zenîme'nin medya cücesinin "atalarından kalma nobran ve buyurgan" sesine uysal bir biçimde itaat etmesi dahi erotik bir içerikle kurulmakta, tahakkümün yarattığı sembolik şiddet, metafor ve göndermelerle tüm insanlık tarihine teşmil edilmektedir. "Aktif erillik ve pasif dişillik" kurgusu, toplumsal tahakküm ilişkilerini belirleyen bir ayrım şeklinde yürürlüğe girmektedir (Bourdieu'dan aktaran Sancar, 2016, s. 196). Zenîme'nin "erotize edilmiş itaat" (Sancar, 2016, s. 196) gösterisi, ataerkil anlam diyagramına yönelik bir kabullenişi somutlamaktadır. Öte yandan Zenîme, medya cücesini evine çağırarak edebiyatçı ve kadın kimliğiyle maruz kaldığı taarruzları, hem piyasa hem

kadın-erkek ilişkilerinin yaslandığı ataerkil kurguyu ifşa ederek görünür kılmaktadır. Dışarıyla bütün bağını koparmış olmasının gerekçelerini evini bir sahneye dönüştürerek bu kısa gösteride sıralayan Zenîme, bireysel yazgısıyla örtüşen insanlık tarihini sahneye çıkarmaktadır.

4.3 Cehalet, bulantı ve hınç

Zenîme'nin eve kapanması, kültürel sermayeyi elinde tutan ve şekillendiren eril kurgunun değişmez niteliğini kabul ettiğini göstermektedir. Öte yandan simgesel alandan tümüyle çekilmesi, kendisine ataerkil toplum tarafından atfedilen öznelliğin ve o dünyada var olmanın reddiyesini içermektedir. Mutlaklığını aile kurumu ve toplum tabanının desteğine borçlu olan eril düzene ayak direyen Zenîme, simgesel düzenin değişebileceğine yönelik umuttan vazgeçmektedir. Bir "vazgeçiş ve hınç durağı"na tekabül eden *Cüce*, Leylâ Erbil edebiyatının itiraz ve ihlal retoriğini güçlendirmektedir. Tüm mutabakat zeminlerini reddeden Zenîme aracılığıyla Leylâ Erbil, iflah edilmez bir eril düzen vurgusunda bulunmaktadır. Dışarıdan içeriye sızacak herhangi bir tehdide izin vermeyen Zenîme, müzakere ihtimallerini tümüyle reddetmektedir. Dışarısıyla mutlak bir kopuşu imleyen eve kapanma hâli, *Tuhaf Bir Kadın* ve *Karanlığın Günü*'ndeki kamusallıktan vazgeçildiğini göstermektedir.

Tuhaf Bir Kadın'da Nermin'in annesiyle yaşadığı çatışma ve annesinin öznelliğine yönelik saldırıları, *Karanlığın Günü*'nde Nesli'ye atfedilen evlat ve anne rollerinin dayatmasıyla tekrar etmektedir. Nermin ve Nesli'nin tüm bunlara rağmen simgesel düzenle kurdukları ilişki devam etmekte, yazın alanı bir kaçış noktası işlevi görmektedir. *Cüce*'de yıllarca kamusal alanda muteber bir hayat sürmüş ve üniversite hocalığı yapmış Zenîme'nin simgesel düzenden çekilmesi, söz konusu taarruzlara açık olmayı imkânsızlaştırma teşebbüsüdür. Mikro iktidarın temsilcisi

aile kurumu, Zenîme'de tiksinti ve öfkeyle özdeş, toplumsalın bütün içeriklerini taşıyan muzır bir odaktır. Zenîme'nin aileyle irtibatlandırdığı anılarından nefret etmesi ve ailevi bağlarını görünmez kılmasıysa tüm iyeliklerden bertaraf edilmiş öznelliğini koruma mücadelesini görünür kılar: "Size doğru dediğime bakmayın, onca ecdadını çiğneyerek 'sana doğru' demeye varmıyor dilim de ondan; biliyorum, kaçmışındır iyelik sıfatlarından, zamirlerinden ve kiplerinden hayat boyunca kaçtığın gibi resmî kâğıtlardan" (Erbil, 2017a, s. 1). "Zenîme"nin "soyu bozuk, hiçbir kavme ait olmayan" (Önemli, 2002) anlamına gelmesi, karakter kurulumu aracılığıyla metnin kurgusunun politik-kimlik boyutunu görünür kılmaktadır. Zenîme'nin geçmişiyle bir tezat oluşturan şimdisi, uyum ve itaat kanalının kapandığı, herhangi bir aidiyet ve sorumluluk fikrinin işlemediği bir reddiye noktasına tekabül etmektedir.

Cüce'de Zenîme aracılığıyla sunulan duyguların kültürel politikası odağa alındığında aile ve toplumun özdeş bir biçimde tiksinme duygusuyla karşılık bulduğu görülür. Sara Ahmed (2015), iğrenmenin performatifliğini irdelerken onun sadece bünyeye katmaktan korkulan nesnelerle değil, o nesnelerde var olduğu varsayılan "kötülük" vasfıyla ilişkili olduğunu ifade etmektedir (s. 107-108). Zenîme'de iğrenme duygusu, aile ve toplumun içerdiği şer ve kötülük potansiyelini yakından tanımış ve deneyimlemiş olmaktan neşet eder. Zenîme'nin aile ve toplum için kullandığı sıfatlar sıralandığında somutlanan iğrenme performansı, muhtemel tehdit ve kötülük edimlerine yönelik bir teyakkuz hâli ortaya koymaktadır: "Merhametten doğmuş olan çifte kalbe, **topluma duyulan tiksintiden** oluşmuş üç kalbe" (Erbil, 2017a, s. 23), "O günlerde **'aile'den duyduğum bulantıyı** da ekledin yenilerine; yenileri zamanla ve şu eve kaçmadan önceki son yıllarda daha yoğun, **yepyeni bir BULANTI'nın** sürüklediği bir yürek oynamasıyla" (Erbil, 2017a, s. 26), "**bulantıyla**

katmerlenmiş kirli bir hayatı daralta daralta böyle yaşamayı deniyor. Neden kirli? Neden öyle dedin? Neden?" (vurgular bana ait, Erbil, 2017a, s. 30). Bulantı, korkuyla beraber gelmekte, aile ve toplum bir tehdit kaynağı şeklinde tasvir edilmektedir. Kendinden menkul bir varoluşa izin vermeyen aile ve toplum, uyum sağlamak için bölünmeyi şart koşmaktadır. Zenîme'nin bütünlüklü bir şekilde var olmasına müsaade etmeyen bu alandan kaçışı, mücadele ve iyileştirmeye yönelik direncini de akamete uğratmaktadır. Aile ve toplumun öznelliği yıkarak eylem alanındaki failliğe ket vurması, Zenîme'nin kolektif onarım ve devrimci mücadele istencini izale etmektedir. Ezilenler ve haksızlığa uğrayanların tarihini egemenlerin elinden alma kudreti, failliğin inşasıyla mümkün olacağı için Zenîme'nin içe kapanması umutsuzlukla yükselen öfkesine ivme kazandırmaktadır. Nitekim "toplum tortusu" (Erbil, 2017a, s. 46), "zebani kültür" (Erbil, 2017a, s. 27), "haydutlar ülkesi" (Erbil, 2017a, s. 46) yakıştırmalarıyla anılan kitle, Zenîme'nin zihnini ve mücadelesini kamusal alandan sürmektedir.

Zenîme'nin halk tabanına yönelik aşağılayıcı sınıf temelli ifadeleri, seçkinci elit semptomu şeklinde okunmaya kapı aralamaktadır. "Koyun sürüsü" olarak itham edilen halk, Friedrich Nietzsche'nin hınç (*ressentiment*) kavramsallaştırmasıyla özdeş bir pozisyonda konumlandırılmaktadır. Nietzsche'nin hınç tanımı, arzu ve imkânları arasında kapanmaz mesafenin farkında olan, bu sebeple arzuladığı şeylere dönük bir alçaltma stratejisi geliştiren kitle psikolojisini açıklamaktadır. Bastırılmış nefretle sahip olamadıkları arzu nesnesini alçaltan kitle, ikame değer ve anlamlar üreterek noksanlığı telafi etme stratejisi geliştirmektedir (Nietzsche'den aktaran Akgül, 2010, s. 112). "Philistine", yani "cahil halk" şeklinde adlandırılan kitle, hınç (ressentiment) duygusundan beslenmekte, şiddet eylemlerini de bu duygunun yarattığı kitle psikolojisinden destek alarak icra etmektedir. Orhan Koçak'ın (2004)

Max Scheler'in *Ressentiment* kitabına yazdığı sunuş yazısında ifade ettiği gibi hınç, "tam gerçekleşmemiş bir demokrasinin, siyasaldan toplumsala dönüşmemiş bir demokrasinin en temel ve kültürel gerçeğidir." (s. 8) Zenîme'nin halk için "koyun sürüsü", "toplum tortusu" yakıştırmaları, kendi pozisyonu ve mücadelesini değersizleştiren, "cahil" kitlenin antientelektüalizmle açığa çıkardığı öfke ve nefreti odağına almaktadır.

Antientelektüel öfkenin mücessem örneği Sivas Katliamı'nı odağına alan *Cüce*, halkın öfkesini açığa çıkarma imkânına sahip olduğunda yaratacağı tahribatı, yozlaşmış siyaset ve demokrasi kültürü üzerinden gözler önüne sermektedir. Öfke açığa çıkarılma imkânı bulmadığında halk, arzu ettiği ama elde edemediği nesneleri değersizleştirip yerine mukim değerler koyarak eksikliği telafi etmeye çalışmaktadır (Akgül, 2010, s. 117). *Cüce*'de halkın dinî değeleri arzu ettiği ancak elde edemediğinin karşısına koyması, öfkenin açığa çıkma imkânı bulduğundaysa Sivas Katliamı gibi bir vahşet edimiyle karşılık bulması Zenîme'nin halktan devraldığı hınç örüntüsünü açığa çıkarmaktadır. Felaket öznelerinin Sivas Katliamı'yla antientelektüel bir saldırı ve kıyıma maruz kalması, Zenîme'nin halk ve aydın dikotomisini haklılaştırmaktadır. Toplumun mikro temsilcisi aile kurumu ve "zebani kültür"ün yarattığı "toplum tortusu" bir vahşet örüntüsü yaratmakta, Zenîme'nin duyduğu korkuyla karışık tiksintinin kaynağını oluşturmaktadır. *Cüce*, halk tabanının yarattığı kıyım üzerinden bu kıyıma seyirci kalan Türkiye coğrafyasının siyaset ve demokrasi kültürüne yönelik de bir eleştiri sunmaktadır: "Telefona koştum. İsmet Paşa'nın oğlunu aradım. Babası babamı bilirdi, kurtarırsa bir tek o kurtarırdı çocukları… Çıkmadı, bulamadım. Yer yarılmış yerin dibine girmişti sanki soytarı; bunlar hayati anlarda hep kaparlar telefonlarını…" Halkla iş birliği yapan siyasiler, hıncın kaynağını oluşturan gelişmemiş ve siyasaldan toplumsala dönüşmemiş

demokrasinin de kurucularıdır. Halk, halkı besleyen kültür ve hıncın kaynağını oluşturan siyasi gelenek, Zenîme'de tiksinti uyandırmakta ve kendisini onlardan ayırma bir zarurete dönüşmektedir.

4.4 Çift değerlilik, eylemsizlik ve ironi

Cüce'de ailenin nefret kaynağı şeklinde tahayyülü, din söz konusu olduğunda da benzer bir karşılık bulmaktadır. *Cüce*, Leylâ Erbil'in edebî üretiminde dinle kurduğu ilişki dolayımında da bir karar noktasına tekabül etmektedir. *Tuhaf Bir Kadın* ve *Karanlığın Günü*'nde dinsel içeriğin kötülük kaynağı şeklinde kurulumu söz konusu değilken *Cüce*'de kullanılan sıfatlar, kurulan özdeşlikler; dinsel olana yönelik bir öfkeden söz etmeyi mümkün kılmaktadır. Bu fark, metne konu olan Felaket'in niteliği ve failleriyle yakından ilişkilidir. Söz gelimi *Tuhaf Bir Kadın*'da Nermin özelinde, aile kurumu özgürlüğe ket vuran, çağdaşlaşma önünde engel teşkil eden bir mikro iktidar temsilcisidir fakat o metinde aile ve din arasında bir özdeşlik kurulmaz; ataerkiyi besleyen bir sistem olarak aile kurumunun kendisi eleştiriye açılır. Din ve dinsel olanı hedefine alan bir karşıtlıktan bahsedilmesi mümkün olmayan *Karanlığın Günü*'nde ise din dışı dinselliğin bir maneviyat kaynağı şeklinde üretiminden söz etmek mümkündür. Zehra Hala'nın Nesli'nin zihnini bölen metafizik varlığı, katı ve karşısında durulan dinselliğe sıkıştırılmış bir pozisyonda sabitlenmesine ve bir nefret kaynağına dönüşmesine sebep olmamaktadır. Bununla birlikte Felaket ve kıyım tarihinden söz ederken de *Karanlığın Günü*'nde dinsel alanı fail ilan eden herhangi bir imaya rastlanmamaktadır. Oysa *Cüce*'de dindarlar, dinciler ve dinin bir diğerinden ayrı tutulduğu bir zeminden söz etmek mümkün değildir. Sivas Katliamı'nın failleri aracılığıyla dinsellik ve vahşetin örtüştüğü düzlemde din ve dinsellik, Felaket'e kaynaklık eden bir noktada konumlanmaktadır:

> Yıldırım soluk soluğa geldi, aneey! aneey! seslendi, bak televizyona senin arkadaşını yakıyorlar! Ne diyorsun sen?! Hani bir abi vardı ya bir gün buraya gelmişti bana sigara aldırdıydı köyden, onu da gördüm! Kim, kimi yakıyor? Dedeler aneyy, sakallı dedeler, abiler benzin döktüler kibrit çaktılar!... . . . Çoğu Alevi, Sünniler de var aralarında yanıyorlar, yanıyorlardı ve biz seyrediyorduk. Dinciler sevinçten "gluglu dansı yapıyorlardı" Madımak Oteli'nin önünde. . . . Sonra ben de televizyonu kapadım, lanet ettim kendime, Amerikalarda onca yıl, "İslam'da hümanizma" anlatmıştım!... Televizyonu kapadım günlerce açmadım. (Erbil, 2017a, s. 13)

"Sarıklılar"ın Madımak Oteli'nde yakıldığını televizyondan izleyen Zenîme, pasif tanıklığıyla bir yüzleşme yaşamaktadır. Boston'da verdiği "İslâm'da Yalansızlığın Ürettiği Estetik Merhametin Dünya Hümanizmine Katkıları" dersle oksimoron yaratan görüntüler, "İslâm'ın gerçekliği"ni görünür kılmaktadır. Faillerin aidiyet ve kimlikleri, Zenîme için geçmişte durduğu ve baktığı noktayı bir pişmanlığa dönüştürmektedir. Sivas Katliamı'nda dinî değerler uğruna yapılan kıyım, İslam diniyle aidiyet bağı kuran diğer özneleri de içeren bir sorgulama ve hesaplaşmaya dönüşmektedir. Zenîme, faillerin hükümranlığını pekiştirdikleri ve dinî aidiyetin vereceği zarara ortak oldukları gerekçesiyle Müslüman (başörtülü) kadınları da odağına almaktadır:

> Ah, işte o gür saçların ki, (öteki kadınlara örttürdüler üzerini sımsıkı korku kefenleriyle; korkunç birer cinsel organdan başka bir şey olmadığına ikrar getirttikleri bedenleriyle birlikte), sense bugün bu kara saçlarını, -vaktiyle her bir teline bir âşığının kendini astığı- göz altı kırışıklıklarını silip atasıya öylesine çektin, gerdin, boğdun ki ensende, -yedi TİP'li genci telle boğan müreffeh katilleri gibi Türkiye'nin- gözlerin bir anda, bir samuray kılıcı keskinliğinde incelerek edindi yepyeni görme boyutları. (Erbil, 2017a, s. 3)

Zenîme yedi Türkiye İşçi Partili genci öldürenlerle Müslüman kadın özneleri art arda sıralayarak ortak faillik vurgusu yapmaktadır. Sivas Katliamı'nda dinsel içeriği yorumlayarak vahşet-din özdeşliği yaratan özneler, diğer Müslüman öznelerle aynı düzlemde anılmakta, Felaket deneyimlerinin müsebbibi tayin edilen dinsel içeriğe gönderme yapılmaktadır. Zenîme cahillikte ortaklaştırdığı kesimi etki altına alan "sürü psikolojisi"nin kaynaklarını anlamak içinse başını "Humeyniciler gibi"

örtmekte, ateist olmasına rağmen oruç tutup yatağının başına Kuran asmaktadır. Karakter Leylâ Erbil, çerçeve hikâyede Zenîme'nin Müslüman gibi yaşama pratiklerinin nedenlerini sunmaktadır. "Cahil cühela takımı"nın rahatlamak için oynadığı bir oyuna Allah'a inanmadığı halde dâhil olduğunu ifade eden Zenîme aracılığıyla inanan insanlarla ilgili metin boyu tekrar edilen fikir beyan edilmektedir:

> Geçen mayıs ayıydı (2000) telefonla gene çağırdı beni. Gittiğimde, başını kara ipek şalla sımsıkı Humeyniciler gibi bağladığını gördüm ve çok şaşırdım. Bana, bilimin ve insan istencinin insanları mutlu etmeye yetmeyeceğinden, herkesin bir inanca gereksinimi olduğundan söz etti. "Allah'ın varlığına inanmıyorum ama inanmışlar gibi yaşamak rahatlatıyor beni," dedi. Sanki ben, "Olmaaz!" demişim gibi, "Rahatlatıyorsam neden olmuyormuş?" diye söylendi. İnsan zayıf bir yaratık olduğu için "Eline kiliseyi, camiyi, havrayı vererek onları öbür dünyayı boylayana kadar oyalayabiliyorlar biliyorum ama biraz da iyileştiriyorlar onları, **cahil cühela takımı bunlar; inanıyorlar işte, çaresizler; bir amaçları oluyor hayatlarının!**" dedi. (vurgu bana ait, Erbil, 2017a, s. XIII)

Fatih Altuğ (2011), Zenîme'nin, maruz kaldığı totaliter ve mutlak tutumu "öteki"yi sabitlemek suretiyle yeniden üretip çoğulluk imkânını ıskaladığını ifade etmektedir. Zenîme her ne kadar maruz kaldığı tekçiliklere karşı çift kalpli, çift değerli bir varoluş için mücadele verse de mutlak bir "öteki" üretimine ön ayak olmakta, bu sebeple *Cüce*, çoğulcu bir söylem üretememektedir (s. 134). Söylemsel çoğulluğu askıya alan bu tutum, Thomas Bauer'in (2020) ifadesiyle "İslamın İslamlaştırılarak" içerdiği müphemlik ve heterodoksinin görmezden gelindiği bir taassup zemini yaratmaktadır. Yedi TİP'li gencin boğarak öldürülmesi dâhil olmak üzere, Felaketler çağının iş birlikçisi ilan edilen Müslüman özneleri Sivas Katliamı'nın faillerinden ayırmak Zenîme'nin odağından bakıldığında mümkün görünmemektedir.

Söz konusu kategorizasyon, aynı zamanda "siyasal" olanın sınırlarının belirlenmesi için bir gerekliliğe dönüşür. Carl Schmitt, siyasal pozisyonu belirleyen "dost-düşman" dikotomisinin, siyasal alanın gücünü ve kapsamını belirleyen ön koşul olduğunu ifade etmektedir. Siyasal alan güç ve iktidarını, insanları karşıt

kategorilere yerleştirme potansiyeline borçludur; aynı zamanda bu alan, politik arena dışındaki etnik, sınıfsal, iktisadi pozisyonları da katı kategorilere ayırıp karşıtlaştırarak politikleştirmektedir (Etil ve Öğütlü, 2018, s. 261). Zenîme'nin devrimci mücadeleye dâhil olanlarla halk arasında ortaya koyduğu karşıtlık, eylem alanının inşası için "dost-düşman" dikotomisini bir gerekliliğe dönüştürmektedir. Halkı hem sınıf hem kültür düzeyinde kendisi ve aydınlarla karşıt pozisyona yerleştiren Zenîme, devrimci mücadelenin "kim" için sürdürülebileceği konusunda da bir açmaz yaşamaktadır. Zenîme'nin eylem alanından tümüyle çekilip aynı şekilde evini de dışarıya kapatması, kolektivite ve devrimci mücadelenin bir hükmünün kalmadığını tebliğ etmektedir. Halka ve "zebani kültür"e yönelik hınca dönüşen öfke, karşıtlıkların fasit dairede çoğalmasına, idealler dünyasının işlevini yitirmesine neden olmaktadır. *Tuhaf Bir Kadın* ve *Karanlığın Günü*'nde aydın kimlikleriyle Nermin ve Nesli dolayımında sunulan kararsızlık, Cüce'de halk ve toplumla kurulan karşıtlıkla bir karara bağlanmıştır. Zenîme için kurtarılmayı, aydınlatılmayı bekleyen bir halk tasavvurunun geçerli olduğunu söylemek mümkün değildir. Bu pozisyon, tırmanan öfkenin açıkça ilan edilmesine de ön ayak olmaktadır. *Tuhaf Bir Kadın* ve *Karanlığın Günü*'nde bir rahatsızlık sebebi ve tehdit kaynağı şeklinde vücut bilen "halk" tabanı, *Cüce*'de cehaletin kaynağı şeklinde tahayyül edilmektedir. İstihza içeren ifadeler, tiksinti ve bulantıyı karşılayan sıfatlar, halka yönelik bu konumlandırmayı somutlamaktadır. *Tuhaf Bir Kadın* ve *Karanlığın Günü*'nde halka ve onun tutunduğu değerlere yönelik tedirginlikten kaynaklanan mesafe yerini farklılık ve bir araya gelmenin imkânsızlığının vurgulandığı bir düzleme bırakmaktadır.

Tuhaf Bir Kadın'dan *Cüce*'ye doğru hınç ve öfkenin yükselmesi, artan bilinç düzeyine karşıt biçimde devrimci potansiyelin hareket kabiliyetini yitirdiğinin

kabulüne dair bir işaret sunmaktadır. Devrimci mücadelede geçmişi ve şimdisi üzerinden kendi pozisyonunu sorguya açan Zenîme dolayımıyla çetin bir hesaplaşma hüküm sürmektedir. Zenîme'nin seçkinci aydın pozisyonuyla kolektif onarım içeriğinin uzlaşımı imkânsızlaşmakta, halka yönelik istihza ve nefret, aydınlara yönelik güvensizlik, kaskatı bir yalnızlığı ve eylemsizliği kaçınılmaz kılmaktadır. "Ya uymak ya yok olmak!" (Erbil, 2017a, s. 42) arasında kalan Zenîme'nin tümlenme ihtimali ıskartaya çıkmakta, varlık nedeni "merhametten doğmuş olan çifte kalbe, topluma duyulan tiksintiden oluşmuş üç kalbe" (Erbil, 2017a, s. 23) bölünerek parçalılıkla malul bir varlık/hiçlik mücadelesine dönüşmektedir.

Zenîme'nin dinselliği açığa çıkaran grupları bir tehdit şeklinde tahayyül etmesi Nuray Mert'in "Kemalist endişe" (Mert'ten aktaran Yeğen, 2019, s. 60) tanımıyla ele alınmaya imkân tanımaktadır. Şehir merkezinde dinselliği açığa vuran alt sınıflara yönelik küçümseyici tavır, dinselliği cehaletin kaynağı şeklinde değerlendirmektedir. Devrimci mücadeleyle tezat oluşturan bu kavrayış, kentli üst sınıf semptomuna dönüşen "halka rağmen halk için" (Yeğen, 2019, s. 61) öğretisinin ürünüdür. Umut Azak (2019), Kemalist aydın sınıfın, alt sınıfları aydınlatma ve ehlileştirmenin ne denli meşakkatli ve müşkül olduğu ön kabulüyle hareket ettiklerini ifade etmektedir. Bu kabul, kentli üst sınıfın alt sınıfları "ehlileştirilmesi" mümkün olmayan tekinsiz ve tehdit içeren bir grup şeklinde algılamasına yol açmaktadır (s. 197). Zenîme'nin alt sınıfları bir korku ve cehalet kaynağı şeklinde görmesi, "halkı aydınlatma" mücadelesinden vazgeşmesiyle açıklık kazanmaktadır. Örtük imalara başvurulmadan, açıkça beyan edilen bu uzlaşmazlık, sınıfsal düzeyde bir iyileştirme ve onarma idealinin kalmadığını görünür kılmaktadır. Zenîme'nin devrimci mücadeleden uzaklaşması, ortak ideal ve projelerin işlerliğine yönelik şüphesi, seçkinci aydın pozisyonunun bir semptomuna dönüşmektedir. Söz konusu ayrım ve

açmaz, metinde sıklıkla söz edilen "yarılma"ların da zihinsel arka planını oluşturmaktadır.

Zenîme için aynı zamanda bir itirafname niteliği taşıyan bu metin, kendisiyle, zaaflarıyla yüzleşmenin ancak bu durumun bir iyileştirme istencine tahvil edilmemesinin beyanıdır. Zenîme'nin kendisine seslendiği ve el yazısıyla öznelliğini sunduğu katman, yüzleşmelerine de kaynaklık etmektedir. Karakter Leylâ Erbil, Zenîme'nin Chanel marka düşkünlüğünden söz edip devrimci mücadeleden el etek çektiğini ifade ederek Zenîme'nin burjuva pratiklerini görünür kılmaktadır. Zenîme'nin seçkinci aydın idealleri ve realite arasındaki uçurumu somutlayan konumu, uygarlık tarihiyle hesaplaşma ve ona ayak diremenin neden imkânsız olduğunu görünür kılmaktadır. *Tuhaf Bir Kadın* ve *Karanlığın Günü*'nde aleni bir hesaplaşmaya dönüşmeyen Nermin ve Nesli'nin burjuva pratikleri, *Cüce*'de olağanlaştırılarak, kaçınılmaz bir zorunluluk kabulüyle sunulmaktadır. Burjuva ahlakına karşı çıktığı müddetçe ayakta kalabilecek devrimci bilinç, gündelik pratikler ve burjuva alışkanlıklarının gölgesinde akamete uğramakta ancak bu üstü örtülen ya da inkâr edilen bir durum olmaktan çıkmaktadır. "Kimse içinden çıktığı çirkeften leke almadan gezinemez bu gezegende" (Erbil, 2017a, s. 12) ifadesiyle Zenîme, hem bir iç dökümü sunmakta hem de yozlaşma ve kirlenmenin kaçınılmazlığını ilan etmektedir.

Tanıklık ettikleri ve kendisine bulaşanlarla bütünlüğünü kaybeden Zenîme'nin hapiste uzun süre işkence görmüş abisi "sözünde ve eyleminde tekleşemediği" için onun gerçek bir devrimci olamayacağını söylemektedir. Zenîme, bu imkânsızlığın bizzat içinde yaşadığı koşullardan neşet ettiğini ifade etmekte, devrimci mücadelenin eril niteliğine vurgu yapmaktadır. Çift kalpliliği ve değerliliği bir zarurete dönüştüren piyasa kültürüyle kuşanmış eylem alanı, ataerkil dünya

matrisinin dışına çıkamamakta, Zenîme'de toplum ve kültür gibi tiksinti uyandırmaktadır. Piyasa ve pazarlama kültürünün bir parçasına dönüşen eylem alanı, devrimci politik ideallerin içeriğini boşaltmaktadır:

> Seni iğrendiren ne çok şey var: biri de, her fırsatta başkasının onurundan kemirerek yükselmeye bakanlar; öylelerinden de kaçtın hep, konuşmadın onlarla, örneğin katledilmiş bir dostunun anısına bakarak: "Onunla omuz omuza 'non pasaran' türküleri patlattım" (!) diyebilen tiksinç bir insana tanık olmuştun! Terk etmiştin o toplantıyı; ötekiler alkış tutuyorlardı aptal aptal bilmeden gerçeği… (Erbil, 2017a, s. 19-20)

Zenîme'yi Nesli gibi eylem alanından çekip seyirci olmaya iten bu kurgu, bir varolma stratejisine dönüşen çiftlenmeyi ve çoğalmayı zaruri kılmaktadır. Eylem alanının yozlaşmış kültürüne tanıklık eden Zenîme, devrimci mücadeleden çekilmesini gerekçelendirmektedir. Her birinin zorunlu bir şekilde iştirak ettiği bu kültür, Zenîme'nin şimdisini inşa ettiği saikleri görünür kılmaktadır. Devrimci mücadeleden menfaatlerinden ötürü değil, onun içeriğini boşaltan kitleden ötürü kopan Zenîme, Nermin ve Nesli'nin tedirgin ve sinik bir şekilde tanık olduklarını aşikâr kılmaktadır.

Gençliğinde sol gruplara yataklık ettiği iddiasıyla cezaevinde kalan, o dönemi hayatının en kutsal zamanı ilan eden Zenîme için gerçek devrimci olma ihtimalini yitirmek, çelişkiselliğin kaçınılmaz olduğunun kabulünü beraberinde getirmektedir. İdealler ve yaşantı arasındaki uçurum, *Cüce*'de ironi tedavüle sokularak ve çelişkiselliğin ara yüzleri görünür kılınarak somutlanmaktadır. Bu sayede Zenîme'nin çift değerliliği, metinle iç içe geçerek ortak bir görünüm kazanmaktadır. Georg Simmel, modern toplumdaki kaçınılmaz yaşantı tanımını bu iç içe geçme ve parçalanma halleriyle izah etmektedir: "Dış dünyanın esas unsuru da durmayan bir akışa indirgenir ve bu dünyanın ele avuca sığmaz, parçalı ve çelişkili anları da iç hayatımıza dâhil olur." (Simmel'den aktaran Frisby, 2012, s. 67). Zenîme'nin varlık ve hiçlik düzlemleri arasında yürüttüğü diyalektik tartışma, dünyanın zıt ve birbiriyle

örtüşmeyen olgularla kurulu olduğunun tebliğidir. Pyrrocu ironistin bu dünyaya ait olguları "saçma" kavramıyla açıklamasına denk düşen bu tutum, varoluşun ihtiva ettiği ayırılık ve tutarsızlıkları "gülünç" etkisi yaratmak suretiyle görünür kılmakta, ideallerden teşekkül eden tasarıları da geçersizleştirmektedir. Sevgi, özgürlük, adalet gibi ideal kozmolojisine ait tasarıların "gülünç" efektiyle sunumu, mevcut dünyanın çelişkisel içerimlerini ifşa etmektedir. (Cebeci, 2008, s. 280). Nitekim Zenîme de varoluşunun ve onu çevreleyen dünyanın çelişkiye dayalı ekonomisini ayna karşısındaki hesaplaşmasında "saçma"yla ilişkilendirmektedir:

> Alacakaranlıkta uyandın, koridora çıktın, seni daha da yaşlı gösteren göğsü farbelalı papatyalı sarı geceliğin üzerindeydi, aynaya baktın! Baktığında aynaya yoktu orada yüzün! Yüzün yoktu orada! Yutmuştu seni ayna! O sana bakıyordu bomboş sen de ona; aynaydın da sen artık o sadece yansıtıyordu senin aynalığını sana. Saçmanın bulanmanın doruğundaydın! (Erbil, 2017a, s. 35)

Cüce'nin anlam haritası, Zenîme'nin çift değerli varoluşunun aidiyet krizine tahvil edilmesini metnin maddi temelleriyle cisimleştirmektedir. Burjuva ahlakının devrimci kimlikten sızan, onu atıllaştırarak ele geçiren potansiyeli, Zenîme'yi daima bir ihtar mekanizmasıyla karşı karşıya bırakmaktadır. Zenîme, hem kendi sesinin hem dışarıdan gelen seslerin birbirine karışarak tümlenmeyi imkânsızlaştırdığı polifonik ve gürültülü bir zeminde konumlanmaktadır. Zenîme'nin tercih ve alışkanlıklarını eylem alanından uzaklaştıran bu sesler, öz bilincinde hüküm süren tartışmayı da hararetlendirerek kesintisiz bir varoluş kazanmaktadır: "[B]arın karşısına attığı battaniyeyi mesken tutmuş bir keş, seslenirdi bize: 'Sefil burjuvalar!' Atardım çamurlu battaniyeye ne varsa cebimde ve bağırırdı daha yüksek sesle: 'Sefil burjuva!'" (Erbil, 2017a, s. 80). "Akorsuz iki kalp taşıyan insan"a dönüşmesi, iç ve dış seslerin çatallandırdığı bir varoluşun koşullarını görünür kılmaktadır. *Cüce*'de Zenîme nezdinde bir aydın hezeyanı tartışması açılmakta, söz konusu tartışmanın Türkiye coğrafyası özelindeki tekil niteliğine gönderme yapılmaktadır. Metinde

sıklıkla vurgu yapılan çift kalplilik, akorsuz iki kalbi taşıma zorunluluğu "yarık" tanımlamasıyla karşılanmaktadır. Bu tanım, İslami ülkelere özgü, Batı'yla özdeş olamayacak kadar bu coğrafyada kendi olma mücadelesinden kaynaklanan bir yarık şeklinde tasvir edilmektedir:

> [K]aranlık bir kalyonun incecik ip uçurumuna; yıllarca en acı çabalarla edindiğin inceliklerin, düşünüşün cömertliği itilmekte korunduğun bin yıldır uzak durduğun o zebani kültürün uçurumuna; kendinden hoşnut sırıtkanlığın karşısında duyulan çaresizliğin yarığıdır bu diyordun ancak İslami ülkelerin kendilerini var edebilen bireylerinde rastlanması gereken yarık, Batı'nınki değil! Asla o bulantı değil, asla! Nasıl benzeyebilir zaten onların yarığına?! (Erbil, 2017a, s. 26-27)

Mezkur yarılmalar, iki farklı paradigmanın yük ve çatışmalarını taşıdığı için Türkiye coğrafyasına özgülenerek Batı'dan ayrılmaktadır. Zenîme'nin "İslam ülkelerine" mahsus yarık tanımı, Daryush Shayegan'ın (2014) Batı dışı uygarlıklar için öne sürdüğü epistemoloji çatışmasıyla ele alınmaya açıktır. Hem kendi hem Batı uygarlığının paradigmasını taşıyan Batı dışı uygarlıklar, bir yandan ilerleme ve sürekli değişimle bir yandan "geleneksel cansızlık" ve "köhneme" tehdidiyle boğuşmaktadır (s. 61). Zenîme'nin episteme farkıyla İslami ülkede birey olma mücadelesinin güçlükleriyle karşı karşıya kalması üzerinden Türkiye coğrafyasında aydın olma, *Cüce*'de bir tartışma konusuna dönüşmüştür. Zenîme, yaşadığı bölünme ve yarılmaların bir muhasebesini yapmakta, çift kalpli ve çift değerli olmanın bu coğrafyada aydın kimliği taşıyan biri için kaçınılmaz niteliğine vurgu yapmaktadır. Bu bir yandan halk, kültür ve gelenekle baş etmenin imkânsızlığının kabulü, bir yandan da bu çatışmanın kaynaklarını sunma gerekliliği şeklinde ele alınabilir. Bu itibarla Zenîme'nin koşulların değişmez ve mutlak niteliğini kabul etmesi, eylem alanından çekilmesini gerekçelendirip haklılaştırmaktadır. Zenîme'nin çıkışsız "zebani kültür" tasnifi; değişime, ilerlemeye mani; durağan ve köhne vasıflarıyla

kadirimutlak bir yazgı şeklinde kabullenilmekte, değişim ve ilerleme istencini yok eden yekvücut bir düşman şeklinde konumlandırılmaktadır.

4.5 Siyasal şiddete karşı ekolojik özgürlük

Zenîme'nin varoluşu, yaşadığı bölünme ve içe kapanma durumu, aynı zamanda kolektif bir niteliğe sahiptir. Modern totalitarizmin kamusal-özel hayat arasındaki sınırları da yok ederek hem Felaket öznelerinin geçmişini hem bugüne dönük iyileştirme teşebbüslerini temellük etmesi, biyosiyasetin nüfuz alanını görünür kılmaktadır. Giorgio Agamben (2017), modern totalitarizmin "*zoe* ilo *bios*, özel hayat ile siyasal varoluş, evdeki yalın canlı varlık olarak insan ile insanın şehirdeki siyasal varoluşu" arasındaki ayrımı silikleştirerek hayat ve siyaseti özdeşleştirdiğini ifade etmektedir (s. 222). Dolayısıyla tahakküm mutlaklığını, siyasetin hayatın bütün alanına sirayet etme kudretine borçludur. Zenîme, biyosiyasetin, kadim dinsel öğreti ve geleneklerin mutlaklığını kabul ederken gerçekliğin denetiminden kurtardığı ele geçirilmez bir alan tasarısıyla bir direnme siyaseti de ortaya koymaktadır.

Zenîme'nin medya cücesiyle birleşmesinin gerçeğin sınırları aşılarak, okuru doğa ve doğaüstü bir evrende kararsız bırakarak inşa edilmesi, direnmenin poetik kurgusunu ifşa etmektedir.

Tzvetan Todorov'un (2004) gerçeğin açıkça ilan edilmesi önündeki bariyer ve korkuları alt etme stratejisine dönüşen fantastiğin kullanışlılığına işaret etmesi, *Cüce*'deki kurgusal tercihlerin mahiyetini açıklamaktadır. Todorov, "[f]antastik, kendisine başvurulmadıkça kabul edilemez gibi gelen belli sınırların aşılmasına olanak sağlar," derken gerçekçi bir dille anlatılması imkânsız olanın fantastik aracılığıyla dile gelebileceğini ima etmektedir. Doğaüstü aracılığıyla "yasanın kıskacından kurtararak metnin yasayı delme" stratejisi (s. 154) *Cüce*'de gerçeğin

sınırları aşındırılmak ve gerçeklikle ilgili okurda tereddüt uyandırmak suretiyle icra edilmektedir. Medya cücesinin "TIRMAN!" emriyle merdivene tırmanan Zenîme; çöl bahçeleri, hurma ağaçları, tepeler görmekte, Zenîme'nin anlatıcı sesi de gerçekdışı bir imgelemle çevrelenmektedir. Mitolojik unsurlarla örülü imgelem, Zenîme'nin belleğiyle harekete geçmekte, insanlık tarihinden sunulan enstantaneler, Zenîme'nin muhayyilesi ve bilinç akışıyla ele geçirilemez bir nitelik kazanmaktadır. Nesli'nin tahakküm araçlarına yönelik bir direnme biçimi olarak geliştirdiği öznel muhayyile ve imgelem, *Cüce*'de de bir isyan ve itaatsizlik kaynağı şeklinde işlev görmektedir.

Uygarlık matrisini bilinç akışının sınır aşındıran, kronolojiyi bozan ve tarihsel sürekliliği bozuma uğratan imkânlarıyla karşısına alma teşebbüsü, Leylâ Erbil edebiyatının ideolojik içerimlerinin ve etik-politik konumlanışının altını çizmektedir. Kadim öğreti ve anlatıların herhangi bir bağlamda sabitlenmeden dağılan imaj ve fragmanlar şeklinde sunumu, Felaketler tarihini fragmanlaştıran dünyaya o dünyanın araçlarıyla meydan okuma girişimidir. Kutsal dinlerin öğretilerini, tarihsel figür ve anlatıları ironi ve parodinin imkânlarını kullanarak sökme teşebbüsü, Erbil edebiyatının direniş ideolojisini aşikâr kılmaktadır. Medya cücesinin komutlarına karşı, onu dışsallaştırıp yok sayarak kendi benliği üzerinden inşa eden Zenîme, toplumsal cinsiyet rollerini ters yüz edecek bir performans ortaya koymaktadır. Nitekim fotoğraf çekme ve medya cücesiyle birlikte olma sekansının Adem-Havva eğretilemesi şeklinde kurgulanması, insanlık tarihinin ilk durağı varsayılan noktadan başlayarak hem kadim anlatıları karşısına alma hem kendi konumuna göre yeniden inşa etmeye hizmet etmektedir. Zenîme'nin kadınları "baştan çıkarıcı" ve "nizam bozucu" şeklinde takdim eden kaynaklara yönelik bu girişimi, eril tahakkümün dayanaklarına bir itiraz ve cevap üretmektedir. Cephanelik ve avcı yeleğiyle

betimlenen, “atalardan kalma nobran ve buyurgan erkekliğin” semptomlarını sergileyen medya cücesi özelinde küresel eril ittifak nizamının karşısında konumlanma kararı, egemenlik epistemolojisini hedef almaktadır. Zenîme’nin kurumlaşmış patriyarkanın kadın tahayyülüne getirdiği itiraz, cinsiyet ayrımı rejimini geçersiz kılan “ortak insanlık” tasarısını, kadın özneler arasında tesis edecek bir kadın bedeni tanımı ortaya koymaktadır:

> Sen ki biliyordun artık seni: İngilizcede I am, Zimmer’de ama-mayaya diye geçen, Hinduca’da ah-am, Asya’da es-em, Mısırca’da t-ama (kitap), Vedalar’da aum, Kuran’da en’am olan, insanı doğuran, tüm harflerin hecelerin sözcüklerin içinde barındırdığı ilk canlı nesneyi kitaba çeviren Ben’i, T’ama, Amen, amentü… “M” ile titreşen saf sesini ilk doğanın… (Erbil, 2017a, s. 6)

Doğa ve kadınlık arasında kurulan bu ilişkisel hat, *Cüce*’de bir laytmotife dönüşmektedir. Hegemonik erkekliğin uygarlık epistemolojisiyle özdeş bir şekilde ve iş birliği içinde işlediği bu düzende kadın ve doğanın temellük edilecek birer meta şeklinde tahayyül edilmesi Zenîme’nin doğayla kurduğu tekil ilişkinin zeminini oluşturmaktadır. *Cüce*’de patriyarkal düzenin eril ve kapitalist niteliğine yönelik öfke, hınç ve tiksinti duygularına muhalif bir şekilde doğayla ilgili betimlemelerin iç açıcılığı, hem metnin duygu politikasını izah etmeyi hem de uygarlık tarihinin doğa üzerindeki yıkıcı tasarrufunun ifşa edilmesini mümkün kılmaktadır. Bu Zenîme’nin yarattığı antagonist bir çerçeve olmaktan öte aydınlanmanın doğayı ve kadını “öteki” şeklinde tasavvur etmesinin bir neticesidir. Doğayı ve kadını bir temellük nesnesine dönüştüren hegemonik uygarlık dizgesi, kadın ve doğanın failliğini yok sayarak bir tahakküm düzeni dizayn etmektedir (Plumwood, 2004, s. 13). Zenîme’nin merdivene tırmanırken doğaya karışması, bir cennet anlatısı sunması, asıl seviştiğinin ve kendisini tümleyenin doğa olması, ağaçlaşması, ağaçla uzuvlarının birbirine karışması, medya cücesinin erkekliğini de ıskartaya çıkarmaktadır. Kendisini ve doğayı “öteki” ilan eden tasarıdan savaşarak kurtulması, doğayla bütünleştikçe

"marifetullah"a ulaşması, -hem hazzı hem arınmayı içeren bu deneyim- erkekliği dışlamakta, kadın ve doğa aleyhine yaratılan karşıtlığı hükümsüzleştirmektedir.

Zenîme, doğa ve kadının maruz kaldığı şiddeti ortaklaştırıp üst üste bindirerek Hatçaabla ve köpeği Kaban üzerinden de eril düzenin tahrip edici niteliğine vurgu yapmaktadır. Evine Hatçaabla, Yıldırım, köpeği Kaban ve Leylâ Erbil dışında kimsenin girmesine izin vermeyen Zenîme, bu ilişkilenmeler üzerinden mikro iktidarın ev içi dizaynını görünür kılmaktadır. Hatçaabla'nın kocası tarafından öldürülmesi, Kaban'ın ölümüyle örtüşmekte; madun öznelerin karşı karşı kaldığı tahribat, Felaket deneyimlerinin ara yüzlerinden birini oluşturmaktadır. Zenîme'nin direniş kaynağı Hatçaabla ve Kaban'ı kaybetmesi, düzenle baş etmesini de imkânsızlaştırmaktadır: "Kaban'dan ve Hatçabla'dan sonra buralarda baş edemeyeceğini mi anlamıştın? Direnememiş miydin? İnsanlar asla sonua kadar direnemezler miydi? Yeniden mi çarpışmaya çıkacaktın bir başka uğraşına şu yaşamın?" (Erbil, 2017a, s. 58).

Ev içi düzen ve kamusal alandaki eril şiddetin yıkıcı tezahürleri, "bulantı" duyulan aile örgütlenmesini bir şiddet kaynağı şeklinde sunmaktadır. Serpil Sancar (2016), "düzen", "disiplin", "terbiye", "namus-şeref" gibi ahlaki değerleri odağa alarak toplumsal ve siyasal şiddeti bir tekniğe dönüştüren her türden eylemi "eril şiddet" şeklinde tanımlamaktadır (s. 216). Nitekim, bir "iffet" sembolü olan Meryem Ana figürünün de parodi aracılığıyla altının oyulması, Zenîme'nin medya cücesiyle birlikte olduktan sonra "Meryem'in Gebelik Müjdesi"yle poz vermesi (Erbil, 2017a, s. 86), kadını namus retoriğine sığdıran eril düzene yönelik bir başkaldırıdır. *Cüce*'de kadın ve doğanın kartezyen aklın yarattığı dikotomiyle öteki tayin edilmesi ve "ehlileştirmek" suretiyle tebalaştırılmasına karşı madun özneleri bir araya getiren ve eril tertibatın kaynaklarını hedef alan bir direniş ortaya koyulmaktadır.

Kendi varlığı ve kadınlığını bir dirim kaynağı gören Zenîme, bir "vicdan, hicran, vatan borcu" (Erbil, 2017a, s. 61) olarak Hatçaabla'yı yâd etmekte yıkma ve talan etmenin eril merkezi kültürün karşısına "doğanın adaleti"ni çıkararak bir telafi alanı yaratmaya çalışmaktadır. Bu çağa ve hırslarına ayak uyduramamak ama bir yandan da hüviyetini tümüyle kaybetme endişesi, mevcut dünyadan umudu kesip "doğanın adaletine hizmet etme" çabasını bir çareye dönüştürmektedir. Zenîme'nin hareketsizliğin hüküm sürdüğü yaşantısı, bellek, öznel imgelem ve kavrayışı yürürlüğe koymayı zaruri kılmaktadır:

> Uzun süre direndin bu kültüre. Ünlü olmak, bu toplumda yer kapmak seçilmiş üçten beşten sayılmak, medyatik arma olmak hepsi sana yabancı hepsi başka biçimde, ne var ki istememektesin tümüyle yok da sayılmak altı üstü kara kaygı mezarlığı olan bu ülkede istememektesin seçkinliği; değil tepelemek için başkalarını ama kendin için olmalısın kendin tartılıp biçilmeden; bakın ne cevher var burada "ama-maya-amentü-amen" bir cevher ki kendi benliğine ait opal, Kristal ve topaz bir taş atımı uzaktayken herkesin erişmek istediği neden çıkarılması öne, bırakılması arkada gider bu kadar çok gücüne? Çünkü, ANCAK BU YOLLA DOĞANIN ADALETİNE HİZMET EDEBİLİYORUM, amentüsü baykuş olan yeryüzünün GERÇEK ruhuyla sende var olan şeytan-ı lain, kaçıncı ölmen bu hain die kalkışan ve yüzülen derisi gerçek bir elmas olmak istersin gitmeyen pul paraya levaya yeşile ve çeyreğe florin ve drahmiye tam böyle değilse de seçimin senin buna benzer şeylerdir nasıl anlatsan hakikate olan büyük aşkını bilmemektesin insanlara, uymuyorsa da bu çağın hırsları hırslarına sanırım sen ilerde (çağın gerçeğine varmak için daha ilerde); dönüp bakılacak bir motif olmak arzusu içindesin? (Erbil, 2017a, s. 16)

Cüce'de doğa, kadın ve tarihsel deneyimin metalaştırılmasının etik bilançosu sunulmakta, öte yandan tiksinti duyulan düzenin sarsılmazlığı da tümüyle içe kapanıp eril ve kapitalist simgesel alandan çekilerek kabul edilmektedir. Zenîme, Nesli'nin kımıltısız tanıklığını öfkeyle çevrelenmiş eylemsiz bir hınca dönüştürüp eylem alanında herhangi bir icraat göstermemektedir. Hatçaabla'ya eşinden ayrılması için telkinlerde bulunsa da onun deneyiminde dahi kurtarıcı özne olamamakta ve "fısıltı cambazlığı"ndan (Erbil, 2017a, ön söz) ileri gidememektedir. Akıl, aydınlanma ve tekniğin "janus" yüzüyle yüzleşen Zenîme, söz konusu düzen içinde

bir varlık imkânı bulamadığı ve bilinç düzeyi yükselirken eylemin yapıcılığına yönelik umut ve eyleme geçme kabiliyetini yitirdiği için yıkıcı, katışıksız bir nefreti varoluş kaynağına dönüştürmektedir.

Simgesel düzende var olmaktan sakınmanın tek başına bir mücadeleye dönüştüğü *Cüce*'de ortaya konan yüzleşme, kendisinden sonraki metinleri de belirleyen bir içeriğe sahiptir. Medyanın geçmiş imgesini bozduğu, belgelerin ve haber kaynaklarının ortak bir vahşet içeriğine hizmet ettiği düzenin mutlaklığı ve değişmezliğine yönelik kabullenme, söz konusu nefretin kaynağıdır. Leylâ Erbil'in edebî üretiminde Cüce'yi bir "kerteriz noktası" şeklinde ele alan Çalışkan (2018), Leylâ Erbil üzerine yazdığı tezde Leylâ Erbil'in *Cüce*'den sonra "Medea'yla faustvari bir anlaşma" yaptığı tespitinde bulunmaktadır (s. 183). *Cüce*'de ortaya konan tartışmalar, piyasa kültüründen kaçmanın ve ona bulaşmadan var olmanın imkânsız olduğunu ilan etmektedir. Edebiyatın malzemesine dönüşen bu nefret ve travmatik içerik; metnin biçim, zaman ve türsel sabitlerini sarsmakta, konvansiyonları yıkan bir edebiyata kaynaklık etmektedir. Bu dönem her ne kadar vazgeçiş ve hınç dönemi şeklinde adlandırılabilse de mutabakat ve mütekabiliyetleri bozmaktan vazgeçmeyen bir direnme politikası ortaya koymaktadır. Kendisinden sonra gelecek *Kalan* (2011), *Üç Başlı Ejderha* (2012) ve *Tuhaf Bir Erkek*'te (2013) şiddetlenerek artan bu hınç, metinlerin tür, biçim ve içerik düzeyinde çeşitlenmesinin, Erbil edebiyatının kendisini icat etmesinin kaynağına dönüşmektedir.

BÖLÜM 5

SONUÇ

Sivas Katliamı'ndan Rum Tehciri'ne, faili meçhul cinayetlerden Gazi Olayları'na dek Felaket deneyimleri, Leylâ Erbil edebiyatının etik-politik çerçevesini belirlemektedir. Söz konusu içerik, Erbil metinlerinde yazınsal alanın tanıklığın işlendiği bir mecra şeklinde tasarlandığını göstermektedir. *Tuhaf Bir Kadın*'da Mustafa Suphi Olayı'nın, *Karanlığın Günü*'nde 13 Mart 1982'de idam edilen Türkiye Komünist Emek Partili Necati Vardar, İbrahim Coşkun ve Seyit Konuk'un, *Cüce*'de ise Sivas Katliamı'nın odağa alınması, Erbil edebiyatının Felaket deneyimine dair tarihsel malzemeyi bir mesuliyet bilinciyle edebiyat alanına tahvil ettiğinin kanıtıdır. Leylâ Erbil'in Felaket özneleri ve deneyimlerini metnin merkezine taşıması, edebiyatın Felaket öznelerine yönelik bir kefaret kaynağı şeklinde tahayyül edildiğini göstermektedir. Resmî tarih ve belgelerin elinden alınan tarihsel malzemenin edebî mecrada yeniden işlenmesi, Leylâ Erbil'in edebiyatı kefareti mümkün kılacak bir tarih yazımı imkânına dönüştürdüğünü göstermektedir.

Leylâ Erbil, madun özneyi metnin merkezine taşıyarak Benjaminci tarih yazımının "tarihin dalgalarına karşı yüzme" koşulunu özneler arası yer değiştirmeyle karşılamaktadır. Ayrıcalıklı öznelerin yerine geçen madun özneler, kadın için siyasal failliği kapatan kamusal alanın eril niteliğini kabullenmekle birlikte yazın ve düşünceyle var olmak suretiyle bu mekanizmaya ayak diremektedir. Eş-anne olarak biyopolitikanın beden siyaseti üzerinden belirlediği rolleri karşısına alan kadın karakterler, iktidarın kendilerine atfettiği verili öznellik deneyimini yazarlıklarıyla ve rol tanımlarını aşan düşünceleriyle ihlal eden bir noktada konumlanmaktadırlar. Bu sayede ezilen ve madun özneleri bir araya getiren Leylâ Erbil, kefaretin bu ittifak

sayesinde mümkün olabileceğinin altını çizmektedir. Kadın yazınının bir kefaret kaynağı şeklinde tasarlanması, galiplere yönelik bir meydan okuma sunmaktadır.

Walter Benjamin'in ezilen öznelerin tarihsel deneyimini galiplerin elinden alma ve mağlupların gözünden yeniden yazma önerisi, Leylâ Erbil edebiyatında karşılık bulmaktadır. Madun ve "sakatlanmış" öznelerin tanıklıkları aracılığıyla işlenen travmatik malzeme, ezilen öznelerle muzafferler arasında bir yer değiştirme önerisinde bulunmaktadır. Özgürleştirici bir katalizör olarak "norm dışı"lığın devreye konması, beden denetimiyle kapitalizmin emek odaklı kurgusuna hizmet etme projesine yönelik bir itiraz barındırmaktadır. Fayda ve üretim gücüne endeksli normatif öznellik deneyiminden sıyrılan karakterlerin "sakat" beden ve zihinleri, tahkim edilmesi imkânsız bir noktada konumlanmakta, iktidar mekanizmasına yönelik öngörülemez bir tehdit alanı oluşturmaktadır. Michel Foucault'ya göre bedeni ve failliği biçimlendirilmiş öznelerden teşekkül eden iktidar mekanizmasına, "önemsiz" addedilerek tarih dışına itilenlerin "mırıltılarını" dinlemek suretiyle karşı konulabilir (Özmakas, 2019, s. 75). Leylâ Erbil'in kendi yazınını bir "fısıltı cambazlığı" (Erbil, 2017b, ön söz) olarak değerlendirmesi metinlerin ortaya koyduğu direnme politikasıyla örtüşmekte, çeperden merkeze taşınan karakter kurulumuyla mağlup ve madunların gözünden bir anlatı sunma hedefini aşikâr etmektedir.

Resmî söylem ve tarihle Felaket deneyiminin içeriği arasındaki farkın peşine düşen Erbil, uysal tarihçiliğe meydan okumaktadır. *Tuhaf Bir Kadın* (1971), *Karanlığın Günü* (1985) ve *Cüce*'de (2001) kadın yazınının bir direniş ve kefaret imkânına dönüşmesi, söz konusu meydan okumanın madun öznelere devredildiğini göstermektedir. Leylâ Erbil edebiyatında her üç metinde ortaklık gösteren kadın yazınının bir kaçış ve mücadele imkânı şeklinde tasarımı, Erbil edebiyatında değişmeyen direniş vurgusunu aşikâr kılmaktadır.

Tarih yazımı dâhil olmak üzere aile, din ve onların ürettiği toplumsal rollerle uyuşmayan, her türlü iktidarı elinde tutan erke itiraz eden Leylâ Erbil karakterleri, tarih yazımı ve onu inşa eden eril kurguyu karşılarına almaktadırlar. Her üç metinde de ataerkil inşanın kuşatması altında kalan kadın karakterler, Felaket özneleriyle bağ kurarak politik-ideolojik konumlanışlarını somutlamaktadırlar. Resmî tarih ve söyleme yönelik bu direnç, onu inşa eden ve ona hizmet eden mekanizmaları hedef almaktadır. Romanların başkarakterleri Nermin, Nesli ve Zenîme'yi bir araya getiren, iktidara yönelik karşı duruşları ve iktidar tarafından kendilerine atfedilen özne pozisyonlarını reddetmeleridir. *Tuhaf Bir Kadın*, *Karanlığın Günü* ve *Cüce*, Erbil edebiyatının farklı duraklarını temsil etse de başkarakterlerin iktidar alanına meydan okuyan özne olma talepleri ortaktır. Kadın yazınının bir direniş alanına dönüştüğü bu düzlemde karakterler, politik duruş itibariyle de benzer bir yerde konumlanmaktadırlar. Her türden iktidar mekanizması ve resmî söyleme yönelik itirazda kurulan ideolojik ortaklık, eylem alanında farklılık göstermektedir. Nitekim bu farklılıklar, Leylâ Erbil edebiyatında kırılmalar yaratmakta, Leylâ Erbil edebiyatın değişen veçheleri ve edebî stratejilerini görünür kılmaktadır.

Bu çalışmada *Tuhaf Bir Kadın*, *Karanlığın Günü* ve *Cüce* üzerinden Leylâ Erbil edebiyatının etik-politik çerçevesinin Felaket deneyimi odağında dönüşümü bir dönemselleştirmeyle sunulmuştur. Üç metnin ortaklaştığı ve ayrıştığı noktalar, metinlerin üretildiği dönemlerde Türkiye'nin toplumsal ve siyasal kültürü göz önünde bulundurularak ortaya konulmaya çalışılmıştır. Felaket deneyiminin metin aracılığıyla aktarımının tekabül ettiği anlam haritası somutlanarak Leylâ Erbil'in bu üç metin sonrasındaki edebî üretimine yön veren saikler saptanmaya çalışılmıştır. *Cüce*'den sonraki metinlerin de dâhil edildiği bir tartışma yürütmek tezin kapsamından ötürü mümkün olmasa da *Cüce*'nin kendinden sonraki değişimi haber

veren niteliği, Leylâ Erbil edebiyatını bütünlüklü bir şekilde ele almayı mümkün kılmıştır.

Tezin birinci bölümünde *Tuhaf Bir Kadın*'ın Erbil edebiyatındaki tarih yazımı ve kefaret bilinci odağında konumlandığı nokta tespit edilmeye çalışılmıştır. Leylâ Erbil'in ilk dönem metinlerinden *Tuhaf Bir Kadın*, başkarakter Nermin'in de ilk gençlik yıllarına tekabül etmektedir. Bu ortaklık metnin konumlandığı "umut ve eylem" dizgesini metin içi ve dışındaki işaretlerle izah etmeyi mümkün kılmıştır. 1970'lerin sol eylem alanını farklı veçheleriyle fonda görünür kılan *Tuhaf Bir Kadın*, aynı zamanda tarihsel hakikat iddiasına yaslanan bir kurgu ve içeriğe sahiptir. Leylâ Erbil'in Mustafa Suphi Olayı'na dair belgeleri ekleyerek tarihi tahrif ve çarpıtmalardan kurtaracağına yönelik ön sözdeki beyanı, tarih yazımının kurtarıcılığına yönelik umudu görünür kılmaktadır. Yazarsal niyetini ön sözde açıklayan Erbil, belgeleri yürürlüğe koyarak edebiyatı tarihsel alanın karşısına koymaktadır. Nitekim ön sözün estetik özerkliğe ket vuracak şekilde metnin niyetini sunmaya çalışması, politik bir kararlığının metne hükmetmesine sebep olmaktadır. Nermin'in sol eylem alanını bir kurtuluş, onarma ve özgürlük alanı şeklinde tahayyül ettiği bu ilk durağın Leylâ Erbil edebiyatında sol eylemin imkânına yönelik umudu simgelediği sonucuna varılmıştır. Nermin'in kamusal alanın eril niteliğine yönelik deneyimleri, kadın yazar kimliğiyle mücadelesinin önünde henüz bir engel teşkil etmemektedir. Nermin maruz kaldığı patriyarkal taarruza devrimci mücadeleye inancını söndürecek bir mutlaklık atfetmemekte, bu saldırılar için kişiler özelinde ortaya konan istisnai bir zaaf değerlendirmesi yapmaktadır. Nermin, Osmanbey'den Taşlıtarla'ya taşınarak halkı aydınlatma idealleriyle eylem alanına yönelik inancını korumaktadır. Aydın kimliğinin yarattığı açmaz ve burjuva alışkanlıklarının sunduğu çelişkilerle henüz bir yüzleşme sunmayan *Tuhaf Bir Kadın*'da Nermin'in devrimci

ideallere ve Kemalist aydınlanma projesine inancının sürdüğü görülmektedir. "Mustafa Suphi'yi Kim Öldürdü?" çağrısının metin boyunca babanın sayıklamalarıyla sunulması, Cumhuriyet tarihiyle bir yüzleşme içermemekte, Osmanlı'nın fail olduğu olaylar sıralanarak söz konusu inancın akamete uğraması engellenmektedir. Leylâ Erbil edebiyatında eylem alanının işlediği, devrimci mücadeleye ve Kemalist aydınlanma projesine inancın sürdürüldüğü *Tuhaf Bir Kadın*'da Erbil, hakikati sunma aracılığıyla kurmacanın malzemesi haline gelen belgelere de politik bir misyon yüklemektedir. Henüz bir yüzleşme ve hesaplaşmadan söz edilmesi mümkün olmayan bu durakta devrimci ve Kemalist ideallerin Leylâ Erbil edebiyatının estetik tahayyülünü biçimlendirdiği tespit edilmiştir. Eylem alanı ve aydınlanma projesinin ataerkil yüzüyle karşılaşmaların sunulduğu ancak bir kabullenme ve direnişe dönüşmediği *Tuhaf Bir Kadın*, tarihsel hakikatin sunulabileceği ve bu sayede kefaretin mümkün olabileceğine yönelik bilinci mücessem kılmıştır.

Tezin ikinci bölümünde *Karanlığın Günü* odağında tarih yazımı ve kefaret fikrinin eylemden düşünce alanına taşınması 1980'ler Türkiye'si üzerinden tartışmaya açılmış ve bir dönem okuması sunularak değişimin gerekçelerinin peşine düşülmüştür. Başkarakter Nesli odağında bir "içe kapanma ve melankoli" dönemi şeklinde adlandırılabilecek *Karanlığın Günü*'nün 1980'ler Türkiye'sinin siyasal kültürüyle şekillendiği çıkarımında bulunulmuştur. 1980'lerin eylem alanını atıllaştıran, şimdiyi ölümsüzleştiren ve geleceğe yönelik bir tahayyülü geçersizleştiren siyasal kültürü, Erbil edebiyatında tanıklık ve kefaret bilincinin de dönüşümüne neden olmuştur. *Karanlığın Günü*, sol eylem alanı ve ideallerinin içeriğinin boşaltıldığı, siyasal kültürün de gelecekle bağını kopardığı, geçmişi nostaljik bir şekilde bugüne taşıdığı ve şimdinin hükümranlığını sunan 1980'lere

odaklanmaktadır. 1980'ler Türkiye'sinde yaşanan kıyım ve Felaketlere tanıklık etmiş bir grup aydının, tarih ve tarihsel sorumluluk fikrini ne şekilde tahayyül ettiklerini bir tartışma konusu haline getiren romanda, eylem alanının atıllaştığı da şifahen sunulmaktadır. Başkarakter Nesli'nin sol eylem alanını oluşturan, burjuva alışkanlıklarına gömülü bir grup aydın erkeğin konuşmalarına tanıklık ettiği bu düzlemde sessiz bir özne şeklinde tasarlanması, hem dönem siyasetini hem de Nesli'nin devrimci mücadeleye yönelik sönümlenen inancını sunmaktadır. Nesli'nin her birinin devrimci kimliğine yönelik duyduğu şüphe, kısıtlı bir kamusallığı tercih edip gözlem yapması aracılığıyla sunulmaktadır. Söz konusu tartışmalar, devrimci mücadelenin eril tasarısını da ifşa etmekte, aydınların açmazını somut bir şekilde görünür kılmaktadır. Nesli aracılığıyla dile getirilmeyen bu çelişkisellik, Nesli'nin hakikate yönelik şüphesi sunularak açığa çıkarılmaktadır. *Tuhaf Bir Kadın*'daki tarihsel hakikat iddialarına yönelik güvenin aksine, ideallerin boşa çıktığı ve tarihin "poplaştırılarak" içinin boşaltıldığını görünür kılan bu düzlem, bir yandan da Nesli'nin öznel ve hususi bir imgelem aracılığıyla kendisini gerçeklikten koparark var olma çabasını sunmaktadır. Sol eylem alanının işlevsiz kaldığı ve içinin boşaldığı Nesli'nin gerçeklik ve hakikat tasarısıyla bağlarını kopardığı düzlemde sunulmaktadır. Nesli'nin belleği ve imgelemi aracılığıyla kıyım ve Felaketler tarihinin sunulması, nesnel gerçekliğe güvenin sarsıldığını göstermektedir. Tarihsel hakikat iddiaları, belgeler ve nesnel gerçeklikten koparılan imgelem, Felaket deneyimlerini saklayan, hususi bir alan hüviyeti kazanmaktadır. Söz konusu gerçekliği aşan bu alan sayesinde Nesli, çelişkilerini gördüğü, eril niteliğiyle hesaplaştığı siyasal alandan kendisini soyutlamaktadır. Kısıtlı kamusallık ve ele geçirilemez öznellik aracılığıyla tesis edilen sembolik düzlem, *Tuhaf Bir Kadın*'dan sonra hakikat iddiasının geçersizliğinin kabul edildiğini göstermiştir. Anne ve

Nesli'nin zihni aracılığıyla kurulan sembolik katman, her türlü Felaket deneyiminin öznesini içermektedir. Tarihsel hakikat ve eylem aracılığıyla kolektif eylem fikrinden 1980'ler Türkiye'sinin cari koşulları ve siyasal konumlanışı odağında vazgeçilen bu durak, nesnel hakikat iddiası içeren gerçekliğin karşısına öznel ve sembolik olanı koymakta, kolektif direniş yerine bireysel ve kişisel bir direniş tasarısı yaratmaktadır. Bu itibarla, tezin ikinci bölümünde1930'lardan 1980'lere kadar Türkiye'de yaşanan Felaket deneyimlerini metnin katmanlarına dâhil eden *Karanlığın Günü*'nün Leylâ Erbil edebiyatının tanıklık, tarih yazımı ve kefaret bilinci odağında ikinci durağı temsil ettiği sonucuna ulaşılmıştır.

Leylâ Erbil'in edebî üretimine ara verdiği 13 yıllık bir sessizlik döneminden sonra yayımlanan *Cüce* aracılığıyla üçüncü bölümde Erbil edebiyatının Felaket ve tanıklığı ne şekilde formüle ettiği, önceki metinlerle kıyaslanarak incelenmiştir. Leylâ Erbil'in yakın arkadaşlarının katledildiği Sivas Katliamı'nı odağına alan *Cüce*, 13 yıllık susku döneminin Erbil'in edebiyatını tasarladığı bir dönem şeklinde ele alınmasına imkân tanımıştır. Sivas Katliamı'nın küçük bir çocuk olan Yıldırım aracılığıyla televizyondan gördükleriyle aktarımı, Felaket deneyimlerini yeniden üretilebilir kılan piyasa kültürüne yönelik bir hesaplaşmayı beraberinde getirmektedir. Leylâ Erbil'in çerçeve hikâyede bir karaktere dönüştüğü *Cüce*, kurmaca-hakikat ayrımını silikleştiren, ironinin tedavüle koyulduğu, modernist edebiyatın imkânlarının sonuna dek kullanıldığı bir zemin sunmaktadır. *Cüce*'nin edebiyat ve edebiyat dışı söylemleri kendisine katan parçalı ve çoğulcu yapısı, Erbil edebiyatının bu izlekte modernist yazına en çok yaklaştığı metin olduğu çıkarımını güçlendirmiştir. Sunduğu karnavalesk anlatı evreniyle her türden hakikat iddiasının altını oyan *Cüce*, bu sebeple bir yüzleşme ve hesaplaşma durağı şeklinde ele alınmıştır. Madımak Oteli'nde yaşanan kıyımın televizyon aracılığıyla "bir

fotoğraflar koleksiyonuna dönüştürülmesi", tanıklık ve kefaret imkânının içini boşaltan kuşatılmışlığı somutlamaktadır. Kişisel alanda edebiyatı aracılığıyla piyasa kültürüne teslim olmayı reddeden Zenîme, Felaket öznelerine yönelik kefaret ödeme imkânının olmadığını beyan etmektedir. *Tuhaf Bir Kadın*'da eylem alanında varoluş mücadelesi veren, şifahen de bulunduğu pozisyonu haklılaştıran Nermin yerini kısıtlı ve zorunlu bir kamusallıkta sessiz bir tanığa -Nesli'ye- bırakmıştır. Nesli ise yerini her türlü kamusal varoluşu ve eylemselliği reddeden, hem aydınların hem kendisinin bütün çelişkilerini kabul eden eve kapanmış Zenîme'ye bırakmıştır. *Tuhaf Bir Kadın*'da eyleme geçmeyi mümkün kılan öfke, *Karanlığın Günü*'nde tepkisizliğe, *Cüce*'de ise hınç duygusuna dönüşmüştür. "Nobran atalar"ın varisi medya cücesinin eril şiddetin temsilcisi şeklinde sunumu ve eylem alanının patriyarkal kurgusunu ifşa etme, herhangi bir iyileştirme umudunun kalmadığını göstermektedir. Zenîme'nin hem aydınlara hem toplum ve halka duyduğu tiksinti, bir vazgeçiş ve hınç retoriği ortaya koymaktadır. Her türlü mutabakat zeminini sarsan bu hınç ve yüzleşme seansları, Erbil edebiyatını modernist yazına yaklaştırmakta, uzlaşımları reddeden bir metnin icat edilmesini mümkün kılmaktadır. Tanıklığın ve tarih yazımının imkânına yönelik güvensizlik, ironinin işlerlik kazanması ve her türlü iddianın geçersizleştiğini vurgulamak suretiyle sunulmaktadır. "Toplum tortusu", "zebanî kültür" tasallutu altında devrimci kültürün eril kurgusuyla yüzleşen Zenîme, medya cücesiyle birleşerek çirkefe bulaşmadan yaşamanın imkânsızlığını görünür kılmakta, ideallerden vazgeçişin kaçınılmaz bir yazgı olduğunu vurgulamaktadır. Medya cücesiyle birlikte olduktan sonra yüzünü ve bütünlüğünü kaybeden Zenîme'nin intihar etmesi de söz konusu düzende herhangi bir edimde bulunmanın imkânsızlığını ilan etmektedir. *Cüce* haber başlıkları, gazete kupürleri, televizyondan sunulan fragmanlarla tasallut altına alınan Felaket deneyiminin Felaket'in öznelerine

yönelik bir kefareti mümkün kılmadığını tebliğ etmektedir. Bu itibarla Felaket deneyimini çoğaltıp metalaştırarak yeniden üreten medyanın hükümranlığının kabul edildiği *Cüce*'nin, Erbil edebiyatında bir "vazgeçme ve hınç" durağına tekabül ettiği tespit edilmiştir. Tarihsel hakikat ve sorumluluk fikrinin tükendiği *Cüce*'de iyileştirme ve eyleme geçmenin artık mümkün olmadığı görülmektedir. Leylâ Erbil'in söz konusu izlekteki üçüncü durağını temsil eden *Cüce*, kendisinden sonraki edebiyatı belirlemesi bakımından da bir nirengi noktasıdır. *Üç Başlı Ejderha*, *Kalan* ve *Tuhaf Bir Erkek*'te Erbil edebiyatının tür, içerik ve biçim dolayımında her türlü mutabakatı reddeden görünümü ve hıncın açıkça ifade edilmesi, *Cüce*'nin halefi olan diğer metinlerin etik-poetik çerçevesini belirlediğini göstermektedir.

Tuhaf Bir Kadın, *Karanlığın Günü* ve *Cüce* odağında tanıklık, tarih yazımına yönelik inanç ve kefaret fikrinin yeniden formüle edildiğini söylemek mümkündür. Eylem alanı ve kolektif onarıma yönelik umudun gitgide azaldığı bu dizgede Leylâ Erbil, edebiyatı aracılığıyla bir direniş programı sunmaktan vazgeçmemiştir. *Tuhaf Bir Kadın*'dan *Cüce*'ye doğru avangart denemelerin artmasıyla modernist yazına yaklaşılmaktadır. Bunun yanında, her bir romanda başkarakterin yazın aracılığıyla mevcut düzene ayak dirediğini ancak bu direnişin yöntem ve programının değiştiğini belirtmek gerekir. *Tuhaf Bir Kadın*'da Erbil, öne sürdüğü tarihsel hakikat iddiasıyla belgeleri bir kefaret kaynağı şeklinde metne katarken, *Karanlığın Günü*'nde hususi ve öznel imgelem, sembolik bir katmanla direniş kaynağına dönüşmektedir. *Cüce*'de ise bütün müzakere ihtimallerini reddeden, her şeyi kurmacanın malzemesine dönüştüren ve ironi aracılığıyla çelişkiselliğin mutlaklığını ilan eden modernist bir poetika sunmaktadır. Ataerkil kapitalist düzene yönelik farklı yordamlarla meydan okuyan üç metin, *Tuhaf Bir Kadın*'dan *Karanlığın Günü*'ne eylemin yerini düşünceye bıraktığı, *Karanlığın Günü*'nden *Cüce*'ye ise düşüncenin eylemin

tümüyle reddedildiği bir hınca dönüştüğü bir zemin sunmaktadır. Her bir metinde ortaklık gösteren kadın yazını aracılığıyla bir hususi alan inşa etme çabası, Erbil edebiyatının direniş programını ortaya koymaktadır. (See the Appendix for an extended abstract.)

EK

UZUN ÖZET (EXTENDED ABSTRACT)

Leylâ Erbil is one of the most significant representatives of the 50s generation of writers. She pushes to the limits and breaks convention with regard to form, content, and genre, standing in a position where she invents her own literature. Calamities of any kind that have been suffered in Turkey are taken as the basis for her literature. These experiences of calamities, which determine both the ethical-political framework and the form and content of Erbil's literature are the source of resisting masculine and dominant historiography. Erbil constructs literature which stands against all kinds of institutional power, including family and religion. The female characters who resist the subjectivity imposed by the institutional powers establish a subjective field of resistance through her writings. The fact that women in her literature are designed as a field of struggle in all three texts (through the characters of Nermin, Nesli, and Zenîme) is clear evidence that women in literature turn into a source of resistance in Erbil's texts.

The historiography, which is revealed through women in literature, proposes that sovereigns should be displaced by the oppressed. It presents a history draft against the masculine and dominant historiography through the perspective of subordinates. The proposal serves to enable atonement for the oppressed subjects. Walter Benjamin's thesis of history and his principle of messianic hope to re-define the place of subordinates, who are silenced and pushed into the periphery, to the center as a responsibility. Indeed, the proposal to change the course of history will make collective repair possible. This thesis focuses on the texts *Tuhaf Bir Kadın* (1971), *Karanlığın Günü* (1985), and *Cüce* (2001) and opens up the experienced

calamities, historiography and atonement awareness in Erbil's literature for discussion. This discussion has developed a theme of a generation (in the 1950s) that aspired to change political and cultural conditions. The progression from the 1970s, when *Tuhaf Bir Kadın* was published, to the 2000s, when *Cüce* was published, has made it possible to discuss the changing poetics of Leylâ Erbil.

In the first chapter of the thesis, *Tuhaf Bir Kadın*, which is the first stop of Leylâ Erbil's literature, focuses on the experienced calamities and historiography themes, and the Incident of Mustafa Suphi is discussed. The reason why *Tuhaf Bir Kadın* is treated as the first stop is that it is the representation of hope in the field of action—and her first novel. *Tuhaf Bir Kadın* is positioned at a point that makes it possible, it is claimed, to reveal the historical facts and document the truth with documents. Erbil, who stated in the preface that every document related to the Incident of Mustafa Suphi is added to the text, expresses that it is a historical responsibility to reveal the facts about the Incident of Mustafa Suphi. The preface, which overlaps with the establishment of the text, emphasizes the historical truth, which is to be revealed through documents. On the other hand, the text which underlines the belief in the field of action and Kemalist ideals do not yet offer a reckoning for the hierarchical and masculine construct of the modernization project and the field of action. Therefore, this text, which cannot be referred to as a reckoning and confrontation, corresponds to a point in Erbil's literature where hope and action are founders.

Karanlığın Günü is the second stop in which the action is replaced by thought; the hope for action and the collective repairment of action have faded. The second stop is where Erbil reformulates both her poetics and the experience of calamities in the focus of historiography and emphasizes subjective historiography

instead of an objective understanding of history. This stop, where belief in objective history and documents, has declined and put memory against the historical records. *Karanlığın Günü,* which has a symbolic narrative layer, shows that there is a search for a new historiography. The experiences of calamities are conveyed not through documents but through subjective historiography at this stop, where the suspicion towards the field of leftist action has increased. The fact that the publicity in *Tuhaf Bir Kadın* gives place to limited and compulsory publicity and inertia makes this change concrete. *Karanlığın Günü,* which presents the degenerated political culture through the political and cultural atmosphere of the 1980s, shows that politics and the leftist movement have collapsed and are only interested in today. *Karanlığın Günü* embodies the abandonment of active agency in the field of action, and the withdrawal resulted from the acceptance though the main character Nesli, who faces the patriarchal side of the field of action.

Cüce, which has a founder role in Leylâ Erbil's literature, is the third stop in the focus on experiences of calamities, historiography, and atonement. *Cüce* is the point where hope for the healing power of action has disappeared, and the dominance of the market culture is accepted ~~in Leylâ Erbil's literature~~. *Cüce* focuses on the Sivas Massacre making it clear that being a witnesses does not go beyond being a passive audience. This stop, where there is no field for repair or healing of action, declares that the market culture has taken over everything. Everything is objectified in this system. In the Sivas Massacre, as was shown on television, nobody did anything; politics is corrupt. The patriarchal attack of the media destroys the hope for saving the subjects of calamities. The use of irony and parody and the intertwining of different narrative layers embody the changing poetics of Erbil's literature. *Cüce,* where the means of modernist writings has been used to the max through avantgarde

attempts, reveals a contradictory poetics, which eliminates the possibility of negotiation. In *Cüce*, the masculine construction of human history is confronted and exhibits a grudge against both society and culture. This grudge determines the rhetoric and literary strategies of the text and shows that agency in the field of action has been completely abandoned. This stop is a triangulation point where the impossibility of avoiding patriarchal construction is declared, and it also affects the later writings of Leylâ Erbil.

KAYNAKÇA

Adorno, T. (2004). *Walter Benjamin üzerine*. (Çev. D. Muradoğlu). İstanbul: Yapı Kredi.

Agamben, G. (1999). *Tanık ve arşiv: Auschwitz'den artakalanlar*. (Çev. A. İ. Başgül). İstanbul: Dipnot.

Agamben, G. (2017). *Kutsal insan: Egemen iktidar ve çıplak hayat*. (Çev. İ. Türkmen). İstanbul: Ayrıntı.

Ahmed, S. (2015). *Duyguların kültürel politikası*. (Çev. S. Komut). İstanbul: Sel.

Akgül, A. (2010). *Yahya Kemal Beyatlı şiirinde düzyazı ve dünyevilik*. (Basılmamış doktora tezi). Ankara: Bilkent Üniversitesi.

Akhınay, O. (2007). Şükrü Argın ile röportaj: Edebiyat 12 Eylül'ü kalben destekledi. *Mesele Kitap Dergisi, 9*, 6-15.

Aktunç, H. (2007). Leylâ Erbil: İsyan grameri. *Leylâ Erbil'de etik ve estetik* içinde (s. 237-253). S. Oğuzertem (haz.). İstanbul: Kanat.

Althusser, L. (2003). *İdeoloji ve devletin ideolojik aygıtları*. (Çev. A. Tümertekin). İstanbul: İthaki.

Altuğ, F. (2011). Cüce: Tek sesli bir feminist anlatı. *Yeniyazı*, *11*, 124-134.

Altuğ, F. (2016). Leylâ Erbil'in *Karanlığın Günü*'nde tarih. Alınan yer https://t24.com.tr/k24/yazi/karanligin-gunu,886.

Arendt, H. (1994). *İnsanlık durumu*. (Çev. B. S. Şener). İstanbul: İletişim.

Argın, Ş. (2003). *Nostalji ile ütopya arasında*. İstanbul: Birikim.

Asad, T. (2016). *Sekülerliğin biçimleri: Hıristiyanlık, İslamiyet ve modernlik*. (Çev. F. B. Aydar). İstanbul: Metis.

Azak, U. (2019). *Türkiye'de laiklik ve İslâm*. İstanbul: İletişim.

Bachelard, G. (2017). *Mekânın poetikası*. (Çev. A. Tümertekin). İstanbul: İthaki.

Bahtin, M. (2001). *Karnavaldan romana: Edebiyat teorisinden dil felsefesine seçme yazılar*. (Çev. C. Soydemir). İstanbul: Ayrıntı.

Bahtin, M. (2016). *Söylem türleri ve başka yazılar*. (Çev. O. N. Çiftçi). İstanbul: Metis.

Barthes, R. (2018). *Yazı ve yorum*. (Haz. & Çev. T. Yücel). İstanbul: Metis.

Başlı, Ş. (2007). Leylâ Erbil'de aykırı mekânlar, 'Tuhaf' Kadınlar. *Leylâ Erbil'de etik ve estetik* içinde (s. 49-63). S. Oğuzertem (haz.). İstanbul: Kanat.

Bauer, T. (2020). *Müphemlik kültürü ve İslâm: Farklı bir İslâm tarihi okuması*. (Çev. T. Bora). İstanbul: İletişim.

Beebee, T. (1994). *Ideology of genre: A comparative of generic instability.* University Park, PA: Pennsylvania State University Press.

Behler, E. (2008). Modern ironiden postmodern ironiye. (Çev. O. Türkay). *Cogito, 57,* 130-135.

Benjamin, W. (2008). Hikâye anlatıcısı. *Son bakışta aşk* içinde. Nurdan Gürbilek (haz.). İstanbul: Metis. 77-101.

Berktay, F. (2015). *Tarihin cinsiyeti*. İstanbul: Metis.

Birkan, Ş. (2006). İnsanın acımasız gerçeklikle yüzleşmesini istiyorum: Leylâ Erbil'le söyleşi. *Cumhuriyet Kitap, 859*, 4-6.

Cadava, E. (2008). *Işık sözcükleri: Tarihin fotografisi üzerine tezler*. (Çev. A. U. Kılıç). İstanbul: Metis.

Cebe, G. Ö. (2007). *Tuhaf Bir Kadın*'da olmayan aşkın tutkusu. *Leylâ Erbil'de Etik ve Estetik* içinde (s. 83-109). S. Oğuzertem (haz.). İstanbul: Kanat.

Cebeci, O. (2008). *Komik edebi türler: Parodi, satir ve ironi*, İstanbul: İthaki.

Cebeci, O. (2008). Tarihsel bir perspektif üzerinden ironi tür ve tekniklerinin gelişimi, *Cogito, 57*. 87-104.

Çalışkan, U. (2018). Travmatik poetika: Leylâ Erbil'in son metinlerinde tanıklık ve ufukları. Yayımlanmamış yüksek lisans tezi. İstanbul: Boğaziçi Üniversitesi.

Demiralp, O. (2008). Alttan Dalma. *Cogito, 57*, 164-168.

Derrida, J. (2014). The law of genre. *Modern genre theory* içinde (s. 219-231). D. Duff (Ed.). New York: Routledge.

Erbil, L. (2010a). *Eski Sevgili*. İstanbul: Türkiye İş Bankası Kültür.

Erbil, L. (2010b). *Zihin Kuşları*. İstanbul: Türkiye İş Bankası Kültür.

Erbil, L. (2012). *Üç Başlı Ejderha*. İstanbul: Türkiye İş Bankası Kültür.

Erbil, L. (2013). *Tuhaf Bir Erkek*. İstanbul: Türkiye İş Bankası Kültür.

Erbil, L. (2015a). *Gecede*. İstanbul: Türkiye İş Bankası Kültür.

Erbil, L. (2015b). *Hallaç*. İstanbul: Türkiye İş Bankası Kültür.

Erbil, L. (2015c). *Kalan*. İstanbul: Türkiye İş Bankası Kültür.

Erbil, L. (2016). *Karanlığın Günü*. İstanbul: Türkiye İş Bankası Kültür.

Erbil, L. (2017a). *Cüce*. İstanbul: Türkiye İş Bankası Kültür.

Erbil, L. (2017b). *Tuhaf Bir Kadın*. İstanbul: Türkiye İş Bankası Kültür.

Erişen, B. (2017). Görsel imgelerin *Abluka* filminde yarattığı panoptik evren. *sinecine*, *8*. 61-78.

Etil, H., & Öğütlü, V. S. (2018). 1970-73 Türkiye'sindeki devrimci şiddet momentinin politik ve sosyalbilimsel bir analizi". *Türkiye'de siyasal şiddetin boyutları* içinde (s. 249-317). G. Çeğin, İ. Şirin (Der.). İstanbul: İletişim.

Felski, R. (2016). *Edebiyat ne işe yarar?* (Çev. E. Ayhan). İstanbul: Metis.

Frisby, D. (2012). *Modernlik fragmanları: Simmel, Kracauer ve Benjamin'in eserlerinde modernlik teorileri*. (Çev. A. Terzi). İstanbul: Metis.

Foucault, M. (2005). Deliliğin Tarihi'ne önsöz. *Büyük kapatılma* içinde. (Çev. F. Keskin). İstanbul: Ayrıntı.

Foucault, M. (2014). *Özne ve iktidar*: *Seçme yazılar*. (Haz. F. Keskin, Çev. I. Ergüden & O. Akınhay). İstanbul: Ayrıntı.

Genette, G. (1997). *Paratexts, thresholds of interpretation*. Cambridge: Cambridge University Press.

Gürbilek, N. (2005). Kemalizmin delisi Oğuz Atay. *Yer değiştiren gölge* içinde, İstanbul: Metis.

Gürbilek, N. (2016a). Vitrinde yaşamak. *Vitrinde yaşamak: 1980'lerin kültürel iklimi* içinde. İstanbul: Metis.

Gürbilek, N. (2016b). Çiftkalpli Yapıt. *Kör ayna, kayıp şark: Edebiyat ve endişe* içinde. İstanbul: Metis.

Habermas, J. (2017). *Kamusallığın yapısal dönüşümü*. (Çev. T. Bora & M. Sancar). İstanbul: İletişim.

Halbwachs, M. *Hafızanın toplumsal çerçeveleri*. (Çev. B. Uçar). İstanbul: Heretik.

Hutcheon, L. (1985). *A theory of parody*. New York: Methuen.

Irmak, E. & Armağan, Y. (2011). Beni günah çıkarmaya zorluyorsunuz sanki. *Yeniyazı*, *11*, 87-102.

Jameson, F. (2018). *Gerçekliğin çelişkileri*. (Çev. O. Koçak). İstanbul: Metis.

Kandiyoti, D. (2015). *Cariyeler, bacılar, yurttaşlar: Kimlikler ve toplumsal dönüşümler*. İstanbul: Metis.

Koçak, O. (2002). Çilekeşin arzusu. *Virgül*, *57*. 14-19.

Koçak, O. (2004). Sunuş. *Hınç*. (Çev. A. Yılmaz). İstanbul: Kanat.

Koçak, O. (2007). Leylâ Erbil: Deneyim ve imkânsızlıkları. *Leylâ Erbil'de etik ve estetik* içinde (s. 109-131). S. Oğuzertem (haz.). İstanbul: Kanat.

Landry, D. & MacLean, G. (1996). *The Spivak reader*. New York: Routledge.

Löwy, M. (2007). *Walter Benjamin: Yangın alarmı ("Tarih Kavramı Üzerine" Tezlerin Bir Okuması)*. (Çev. U. Uraz Aydın). İstanbul: Versus.

Lukács, G. (2014). *Roman kuramı*. (Çev. C. Soydemir). İstanbul: Metis.

Moretti, F. (2017). *Mucizevi göstergeler: Edebi biçimlerin sosyolojisi üzerine*. (Çev. Z. Altok). İstanbul: Metis.

Mutman, M. (1997). Özne: Bir başka arşiv. *Toplum ve Bilim*, *73*, 21-33.

Nichanian, M. (2011). *Edebiyat ve felaket*. (Çev. A. Sönmezay). İstanbul: İletişim.

Oktay, A. (2001). *Cüce*: girdap metin. *Cumhuriyet Kitap*, *617*, 10-13.

Oran, F. (1999) Leylâ Erbil'le "*Karanlığın Günü"* Üzerine. *Cumhuriyet Kitap*, *500*, 8-10.

Önemli, İ. (2002). Leylâ Erbil: O iki kalp simgesel bir şey, çok yüreklilik de olabilir, kimbilir!" *Varlık*, *1134*, 26-29.

Özmakas, U. (2019). *Biyopolitika: İktidar ve direniş (Foucault, Agamben, Hardt-Negri)*. İstanbul: İletişim.

Özyeğin, G. (2017). Kapıcılar, gündelikçiler ve ev sahipleri: Türk kent yaşamında sorunlu karşılaşmalar. *Kültür fragmanları: Türkiye'de gündelik hayat* içinde. D. Kandiyoti & A. Saktanber (haz.). İstanbul: Metis. 57-84.

Parla, J. (2018). *Don Kişot'tan bugüne roman*. İstanbul: İletişim.

Plumwood, V. (2004). *Feminizm ve doğaya hükmetmek*. (Çev. B. Ertür). İstanbul: Metis.

Rancière, J. (2011). *Tarihin adları: Bilgi poetikası alanında bir deneme* (Çev. C. Yardımcı). İstanbul: Metis.

Rancière, J. (2018). *Kurmacanın kıyıları*. (Çev. Y. Çetin). İstanbul: Metis.

Ricoeur, P. (2017). *Hafıza, tarih, unutuş*. (Çev. M. E. Özcan). İstanbul: Metis.

Sancar, S. (2016). *Erkeklik: İmkânsız iktidar (Ailede, piyasada ve sokakta Erkekler)*. İstanbul: Metis.

Sarlo, B. (2012). *Geçmiş zaman: Bellek kültürü ve özneye dönüş üzerine bir tartışma*. (Çev. P. B. Charum & D. Ekinci). İstanbul: Metis.

Shayegan, D. (2014). *Yaralı bilinç: Geleneksel toplumlarda kültürel şizofreni*. (Çev. H. Bayrı). İstanbul: Metis.

Simmel, G. (2009). *Bireysellik ve kültür*. (Çev. T. Birkan). İstanbul: Metis.

Sontag, S. (2013). *Sanatçı: Örnek bir çilekeş.* (Haz. Y. Salman & M. Gürsoy Sökmen). İstanbul: Metis.

Spivak, G. (2020). *Madun konuşabilir mi?* (Çev. E. Koyuncu). İstanbul: Dipnot.

Süphandağlı, A. (1999). Romanda biçim sorunu: karanlığın günü. *Adam Sanat*, *159*, 68-70.

Taburoğlu, Ö. (2019). *Dünyevi ve kutsal: Modernlerin maneviyat arayışları*. İstanbul: Metis.

Todorov, T. (2004). *Fantastik: Edebi türe yapısal bir yaklaşım*. (Çev. N. Öztokat). İstanbul: Metis.

Traverso, E. (2018). *Solun melankolisi: Marksizm, tarih ve bellek*. (Çev. E. Ersavcı). İstanbul: İletişim.

Traverso, E. (2019). *Geçmişi kullanma kılavuzu: Tarih, bellek, politika*. (Çev. I. Ergüden). İstanbul: İletişim.

Turgut, H. (2016). Leylâ Erbil'de sınır ihlalleri. *kitap-lık*, *183*, 45-57.

Uslu, F. Mehmet. (2007). Leylâ Erbil'de yozlaşma öfkesi ve siyasal açmaz. *Leylâ Erbil'de etik ve estetik* içinde (s. 237-253). S. Oğuzertem (haz.). İstanbul: Kanat.

Yates, F. (2020). *Hafıza sanatı*. (Çev. A. D. Temiz). İstanbul: Metis.

Yeğen, M. (2019). Kemalizm ve hegemonya. *Modern Türkiye'de siyasi düşünce: Kemalizm* içinde (s. 56-75). M. Gültekingil & T. Bora (Ed.). İstanbul: İletişim.

Zihnioğlu, Y. (2003). *Kadınsız inkılap: Nezihe Muhiddin, Kadınlar Halk Fırkası, Kadın Birliği*. İstanbul: Metis.