pan

SAYI 10 • 2021

BOĞAZİÇİ ÜNİVERSİTESİ EDEBİYAT DERGİSİ



• **DOSYA:** Öteki

• **SÖYLEŞİ:** Müge Gürsoy Sökmen

pan dergi
BOĞAZİÇİ ÜNİVERSİTESİ EDEBİYAT KULÜBÜ

Boğaziçi Üniversitesi Adına İmtiyaz Sahibi
Pelin Ünen

Genel Yayın Yönetmeni
Hazal Yonca Birincioğlu

Sorumlu Yazı İşleri Müdürü
Ufuk Çam

Editör Kurulu
Pelin Ünen
Şeyma Orhan
Yiğit Davutoğlu

İçerik Kurulu
Alya Adin Aydın
Merve Yüksel
Sarp Kaya
Tarık Erdel
Zeynep Dikmen

Kurumsal İletişim
İrem Taştan

Redaksiyon
Elif Toklucu
Osman Gönül
Utku Can İlhan
Yasin İlter
Zehra Cantürk

Söyleşi Ekibi
Merve Altıntaş

Dergi Tasarımı
Rıdvan Salih
Zeynep Oba

Dizgi
Beyza Nur Karlı

Kapak İllüstrasyonu
İpek Okyar

Yayın Türü
İki aylık süreli yayın
Pan Dergi Ücretsizdir.

İletişim
iletisim@pandergi.com

Yazı ve İllüstrasyon göndermek için:
editor@pandergi.com
Gönderilen eserlerin daha önce yayımlanmamış olması gerekmektedir.

Görsellerin ve yazıların yasal haklarından, içeriklerinden eser sahibi sorumludur. İçerikler izinsiz kullanılamaz.

pan dergi
SAYI 10 • 2021
BOĞAZİÇİ ÜNİVERSİTESİ EDEBİYAT KULÜBÜ
www.pandergi.com

İÇİNDEKİLER

'Aylak Adam' ve 'Yeraltından Notlar' Eserlerinde Ötekilik Kavramı	5	Merve Yüksel
dies caniculares	11	Ege Özcan
Martı Ameliyatı	12	Sinem Baş
İsmet Özel Şiirinde Ötekilik ve Ötekiliğin Dönüşümü	16	Ufuk Çam
17 Yazına Ait Bir Fotoğraf	24	Asım Eraydın
The Power of Image: Racial Stereotypes of Afro-Americans and the Role of Media in 'Native Son'	30	Hazal Y. Birincioğlu
Bankın Aksi Ucu	37	Ebru Esma Yağız
Aşkın (Neoliberal) Istırabı: Ötekiliğin Aşka Etkisi ve Erotizmin Bir Savunusu	41	Sarp Kaya
Reading Majority as a Construction Story of the Middle-class Nationalist Subject	46	Firuze Taner, Arif Can Topçuoğlu, Cüneyt Yüce
mâlâyutak	54	Numan Dağdeviren
Söyleşi: Müge Gürsoy Sökmen	56	Pan Dergi Ekibi

Önsöz

Ötekilik çerçevesinde karşımıza çıkan "diğer" olma durumu gerek günlük yaşantıda gerek edebiyatta sık rastlanılan bir durum olmakla birlikte göreceli bir kavrama işaret eder. Bize benzer olmayanı "diğer" olarak nitelendirme eğilimi çoğu zaman bir ikiliğe, hatta bir çatışmaya neden olabilir. Azınlık-çoğunluk, merkezi-çevresel, yerli-yabancı vb. gibi ikilik durumlarında baskın olanın baskın olmayanı, baskın olmayanın da baskın olanı "diğer" olarak nitelendirdiğini görürüz. Böylece, "öteki" denilen kavramın anlamsal açıdan dinamik yapısına da şahit oluruz. Ötekiliğin temelini oluşturan bu durumun çok katmanlılığı; sosyal, psikolojik, felsefi ve edebi boyutta "öteki"nin anlamına ve kapsamına yönelik çok yönlü tartışmalara zemin hazırlar.

Pan Dergi ekibi olarak bu tartışmalardan hareketle çıkardığımız "Öteki" dosya konulu bu sayımızda, birçok farklı açıdan yaklaştığımız ötekilik kavramını hem bireysel hem de toplumsal boyutta ele almaya çalıştık. Birey düzeyinde düşünüldüğünde "öteki" olma durumu, değişen ve gelişen toplumlarda bu değişim ve gelişime anlam veremeyen, ayak uyduramayan ya da karşı çıkan bireylerin topluma yabancılaşması olarak karşımıza çıkabilir. Dünya savaşlarından travmalarla çıkmış modern bireyin kimlik arayışında bu "diğer" olma durumunu, yani geleneksel ve baskın olana uyum sağla(-ya)mama durumunu görebiliriz. Toplumsal açıdan bakıldığında ise ötekiliği, baskın ve merkezi etnik/kültürel kimlikler karşında azınlık ve çevrede kalan etnik/kültürel kimlikler üzerinden incelemek mümkündür. Örneğin, Amerikan edebiyatının temelinde "ırk" ve ırkçılık üzerinden süregelen tartışmada ötekilik kavramının izi sürülebilir. Öte yandan bireyin kendine, duygu ve düşüncelerine yabancılaşmasını da ötekilik kapsamında değerlendirmek mümkündür.

Bize böylesine çeşitli ve geniş bir çalışma alanı sağlayan "öteki"yi ele aldığımız bu sayıda okurlarımıza farklı yaklaşımlar sunarak çalışmalarımızın bu kavramlara yönelik yeni fikir ve tartışmalara ışık tutacağını umut ediyoruz.

Her sayımızda olduğu gibi bu sayımızda da okurlarımızla yeniden buluşmanın eksilmeyen mutluluğunu ve heyecanını paylaşıyor, bütün okurlarımızı sevgiyle kucaklıyoruz.

Pan Dergi ekibi adına,

Genel Yayın Yönetmeni

Hazal Yonca Birincioğlu

‘Aylak Adam’ ve ‘Yeraltından Notlar’ Eserlerinde Ötekilik Kavramı

Merve Yüksel

Yabancılaşma, bireylerin toplumdan veya kendilerinden kopuşunu, toplumun normlarına uyum sağlayamama ve herhangi bir yerde var olamama durumunu ifade eden bir olgudur. Bu olgu, içinde yaşanan toplum değiştiğinde ve bireyler bu değişime uyum sağlamak yerine tepki gösterdiğinde ortaya çıkabilir. Kişinin çevresindeki insanlardan, rutinlerden ve hatta kendi duygularından uzaklaşması, yabancılaşmanın gerçekleşme şekillerinden bazılarıdır. Yabancılaşmış birey kendisiyle ve toplumla olan iletişiminde kopukluklar yaşar; genellikle toplumsal işleyişe katkıda bulunma isteğini kendinde bulamaz. Bu kapsamda, yabancılaşmayı bireyin dış dünyaya ve toplumsal normlara bağlı kalmadan yaşayabileceği bir özgürlük durumunun yanı sıra, bir ötekilik durumu olarak ele almak da mümkündür. “Öteki” kelimesi, “diğer” anlamında kullanımının dışında, iki nesneden uzakta olan, kopuk bir varlık olarak da tanımlanır. Bu tanım yabancılaşma kavramıyla birlikte düşünüldüğünde, öteki kelimesine çoğunlukla olumsuz bir anlam yüklenmektedir. Bunun nedeni “öteki” bireyin toplumdan ayrı olması, toplumun normlarını kabul etmek istememesiyle ilişkilendirilebilir. Aynı şekilde toplum da öteki bireyin topluma karşı bu yabancı ve ayrıksı tutumunu tepkiyle karşılayabilir. Bu durumda iki taraf arasında süregelen bir gerilim görülür.

Yabancılaşma ve ötekilik kavramlarının bir diğer önemli özelliği her dilde, kültürde ve zamanda görülebilmeleridir. Bu durumun sebebi toplumun dinamik bir yapıya sahip olması sonucu uğradığı süregelen değişimdir. Bu değişim sonucunda, zaman zaman bireyin toplumdan koptuğu gözlemlenmiştir. Öteki birey yalnızca toplumda değil, edebiyatta da kendine yer bulmuş; zaman ve mekânı aşarak farklı dil ve kültürlerin ürünü olan birçok eserde okurun karşısına çıkmıştır. Bu yazıda, yabancılaşmış bireyi ele alan iki farklı eserin, Yusuf Atılgan’ın *Aylak Adam*’ının ve Fyodor Mihayloviç Dostoyevski’nin *Yeraltından Notlar*’ının, baş kahramanları üzerinden “öteki” kimliği ele alınacaktır.

Tarih boyunca farklı düşünürler tarafından, yabancılaşmaya neden olan birçok farklı etmen öne sürülmüştür. Bunlardan bazıları kapitalizm, bireyin farkındalığı, bireyin benliğinden vazgeçişi ve çocukluk travmalarıdır. Marx’a (1932/2016) göre insanın kendi doğasına yabancılaşmasının nedeni kapitalizmdir. Sanayileşmenin getirisi olarak yükselişe geçen makineleşme, doğaya hükmeden insanı köleleştirir ve bunun sonucunda birey ortaya çıkan ürüne, emeğe ve kendi doğasına yabancılaşır. *Yeraltından Notlar*’daki baş kahramanın çalışmayı bir zorunluluk olarak görmesi ortaya çıkan emeğe saygı duymadığını, yalnızca yaşamını devam ettirebilmek için çalışmaya ihtiyaç duyduğunu gösterir. “Sizin başka işiniz yok mu?” sorusuna “Hayır. Aylakım ben.” (Atılgan, 2019, s. 118) cevabını veren C.’nin de üretime katılma isteği taşımadığını görmek mümkündür. Hegel (1807/2010) için ise yabancılaşma doğal bir olgudur ve Hegel, bu olgunun iki farklı anlamı olabileceğini savunur. Bunlardan biri, bireyde topluma dair bir farkındalık oluşması ve bireyin toplumdan kopmasıdır. Bu duruma, toplumdaki birçok bireyle bağdaştırdığı babasının kendisiyle arasındaki farklılığı gören ve ona benzemeyeceğine dair kendine söz veren C. karakteri örnek gösterilebilir. Babasının oldukça kaba ve şiddet yanlısı bir adam olmasının yanı sıra, C. onu katı kurallarla ilişkilendirdiği ve toplumdaki “adam” rolünü temsil ettiğini düşündüğü için çocukluğu boyunca ondan uzak durmuştur.

Bu duruşunu, "Babam adamsa ben olmayacaktım." (Atılgan, 1959, s. 126) sözüyle de vurgular.

Bir diğer yabancılaşma durumu, bireyin yabancılaşma karşısında yaşadığı ayrışmayı yok edebilmek amacıyla kendi düşüncelerinden, içgüdülerinden ve farklılıklarından vazgeçmesi, dolayısıyla kendine yabancılaşmasıdır. Freud (1930/2011) bu konuya daha farklı bir bakış açısı getirmiş, bireyin yabancılaşmasının çocukluk anıları ve çevresinden kaynaklandığını öne sürmüştür. Çocuğun insanlarla kurduğu iletişimde bozukluklar gözlemlemesi ve iletişimin devamlılığını sağlayamaması, onu bu durumun toplumun geri kalanıyla da iletişim kuramayacağını düşünmeye iter. Akabinde çocuk, dünyayı karanlık ve kötü bir yer olarak nitelendirecek, ona adapte olmayı kabullenemeyecektir. Aylak Adam ve *Yeraltından Notlar*'da da bu durumun örnekleri görülebilir. C. diğer insanlara, özellikle kadınlara yaklaşmaktan korkmaktadır çünkü çocukken babasının teyzesi ile gizli bir ilişki içinde olduğunu öğrenir. Bu olay sonucu yaşadığı travma C.'nin topluma bakış açısına da yansır. Dostoyevski'nin yeraltındaki karakteri ise okulda dışlanmasının ve arkadaşlık kuramamasının bir sonucu olarak acımasızlaşır ve kendini dünyadan soyutlar. İncelenen bu iki eserde de baş karakterlerin çevreye adapte olamamalarının nedeninin geçmişte yaşadıkları toplumdan dışlanma, aşağılanma ve kabul edilmeme gibi durumlar olduğu görülür.

Aylak Adam ve *Yeraltından Notlar* romanlarında karakterlerin topluma bakış açıları ve fikirlerinde görülen iç çatışma eserlerin biçemsel özellikleriyle de vurgulanır. Yusuf Atılgan ve Dostoyevski, karakterlerin kendi içinde girdiği çatışmayı, duygusal durumu ve yalnızlığı okura bilinç akışı tekniğiyle aktarır. *Yeraltından Notlar*'ın baş kahramanı romanın ilk bölümünde okura doğrudan hitap ederek düşüncelerini ve kişiliğine de yön veren iç çatışmayı filtrelemeden aktarır. Yazar bu sayede ikinci bölümde anlatılacak olayların ardındaki nedenlerin okur tarafından daha iyi anlaşılmasına zemin hazırlar. Baş kahraman kitabın başından itibaren burada yazdıklarını birine okutmayacağını söylese de zaman zaman karşısındaki hayali okurla tartışır. Yazar, son birkaç satıra kadar birinci tekil kişi anlatımını koruyarak karakterin okura doğrudan sunduğu bilinç akışına müdahalede bulunmaz. Böylelikle kendisi ve diğerleri tarafından öteki olarak adlandırılan kahraman, okurun bu durumu birinci tekil kişi anlatımıyla daha iyi kavramasına fırsat tanır. Görüşlerini okura herhangi bir aracı olmadan sunar; bazen kendi görüşünü kabul ettirmeye çalışır bazen de kendisiyle çelişir. Bütün bu gelgitler, okurun dikkatini çekecek şekilde romanda işlenmiştir ve ötekileşmiş bireyin kendisiyle olan kavgasını da gözler önüne sermektedir. *Aylak Adam*'da ise farklı bir durumla karşılaşılır: Birçok yerde yazarın anlatıma müdahalesini görmek mümkündür. Yazarın gerekli yerlerde araya girerek yorumda bulunması ve olay örgüsündeki bazı detayları düzeltmesi anlatıcının güvenilir olmadığını, düşüncelerinde kendine karşı bile dürüstlük sağlayamadığını gösterir.

Bunun yanı sıra, Yusuf Atılgan bir eserde birden çok öteki karakterin var olabileceğini gösterir. *Aylak Adam*'da olaylar yalnızca C.'nin etrafında dönmez. Romanda yer alan ve bazı bölümleri bakış açısından okuduğumuz diğer karakterler de kendi içinde birer ötekidir aslında. Yazar bu durumu aktarmak için bu "öteki" karakterlerin hayatından ve duygularından çeşitli kesitler sunar. Bu durum, okura aynı çevrede birden fazla öteki olabileceğini, her birinin yabancılaşma tecrübesinin ve nedenlerinin farklı olabileceğini gösterir. Bu noktada B. karakteri, C. ile aynı şehirde yaşayan fakat aralarında birkaç cümleden başka iletişim geçmeyen bir başka öteki olarak örnek verilebilir. "Işıklar yanınca salondan yana bakamayan bu sinmiş, kızarmış loca insanlarının tedirginliklerindeki gülünçlük... Yoksa o da onlardan mı olacak?" (Atılgan, 1959, s. 32) düşünceleriyle tıpkı C. gibi, B. de başkalarına benzemekten korkmakta ve onlarla alay etmektedir.

Toplumda öteki bireyler herkesin alıştığı düzene uyum sağlamayan, akıntıya karşı ilerlemekte direnen kişiler olarak karşımıza çıkar: Herkesin

aynı rutinleri sürdürmesini, bir iş ve aile sahibi olmanın her birey için gerekli olduğu düşüncesini ve sürüyü takip etmenin gerekliliğini şiddetle eleştirir ve reddederler. Burada dikkat edilmesi gereken nokta, yabancılaşmış bireyin topluma yeni dahil olan ve karşılaştığı değerleri kabullenmeyen kişi değil, reddettiği toplumun içinde var olmuş ve olmaya devam eden, bütün bu değerleri yakından tanıyan fakat onları benimsemeyi reddeden kişi olduğudur. Bu nedenle öteki, büyük çarkların dönmesini engelleme riski taşıyan küçük ama son derece önemli bir rol oynar. Öteki birey toplumdan o kadar uzak bir konumdadır ki bazen, *Yeraltından Notlar*'da olduğu gibi, bir isme bile sahip değildir. *Aylak Adam*'da ise kahramanın C. olarak tanıtılması, isminin tamamının bilinmeye değer olmadığını, önemsenmediğini ve yine C'nin toplumdaki konumunu gösteren önemli bir ipucudur. Bu isimsizlik durumunun bir diğer nedeni ise eserlerde yer alan "öteki" karakterlerin birer birey olarak değil, benzer özellikler gösteren bütün "öteki"lerin temsili olarak ele alınmasıdır. *Yeraltından Notlar*'da ana karaktere yönelik söylenen "Siz şey... kitap gibi konuşuyorsunuz." (Dostoyevski, 1864/2008, s. 138) sözleriyle karakterin bir kez daha toplumdan ve alışılmıştan uzak oluşu, fikirlerinin realiteye ait bir unsur olmadığı belirtilir. Dışarıdan bakıldığında bu söz bir iltifat anlamı taşır gibi görünebilir fakat yazar aslında toplumun, fikirlerini aşırı ve "kitap gibi" bulduğu ötekiye bakışını bize göstermekte, böylece bir leke gibi küçük ama rahatsız edici olarak görülen yabancılaşmış bireye verilen değeri eleştirmektedir.

Topluma ait hissetmeyip toplumsal normları kabul etmeyen öteki bireyler, bu gelenekleri ve kuralları her fırsatta eleştirir ve onların bir parçası olamayacaklarını dile getirirler. Bu konuya örnek olarak *Aylak Adam*'daki baş kahramanın şu sözü gösterilebilir: "Bu çatının altında yaşayanlarda ortak ne var? Yalnız birlikte yaşama zorunluluğuna inanmaları." (Atılgan, 1959, s. 112). Bu sözüyle aile kurumunu eleştiren C., elinde torbalarla Ayşe ile kaldıkları eve giderken korkuya kapılır. Bu korku, eleştirdiği ve ait hissetmediği geleneksel düzene Ayşe'yle ilişkisi yüzünden dahil olma ve tekdüzeliğin bir parçası haline gelme korkusudur.

Aynı zamanda C. karakteri, toplumla ilgili başkalarıyla paylaşmadığı kavramlara ve fikirlere de sahiptir. Örneğin, *sinemadan çıkmış insan* kavramını ortaya atar ve bu doğrultuda, aynı olan diğerlerinin bu tür insanları öldürdüğünü söyler:

> Sinemadan çıkmış insan. Gördüğü film ona bir şeyler yapmış. Salt çıkarını düşünen kişi değil. İnsanlarla barışık. Onun büyük işler yapacağı umulur. Ama beş-on dakikada ö l ü y o r. Sokak sinemadan çıkmayanlarla dolu; asık yüzleri, kayıtsızlıkları, sinsi yürüyüşleriyle onu aralarına alıyorlar, eritiyorlar. (Atılgan, 1959, s. 18)

Kumda yatma rahatlığı anlamına gelen *Kuyara* ve *ağaç dalı kompleksi* olarak tanımladığı *Adako* kelimeleri de kendine özgü kavramlardır. "Kılığı düzgün bir adamın sokakta simit yemesi yasaktır. Bütün yasaklar gibi bunun da bir kaçamak yolu yok mu? Simidi kır, cebine sok. Tek elinle bir lokma koparıp, kimseye sezdirmeden ağzına at. Ama, ben dişlerim sağlamken ısıracağım." (Atılgan, 1959, s. 13) diyerek simit yemek gibi basit bir eylemde bile toplumsal normlara karşı geldiğini vurgular.

C., okura doğrudan bir aylak olarak tanıtılır. Aylakların sınırsız özgürlüğü onların kontrol edilememesine neden olur ve bu durum, toplum tarafından tehlikeli bireyler olarak görülmelerine sebep olur. Yapacaklarının önceden tahmin edilemeyecek olması ve gelenek karşısındaki sarsılmaz duruşları, toplumun gözünde aylakları ve dolayısıyla ötekileri egemenliğin düzenini bozma riskini taşıyan bireyler yapar. *Yeraltından Notlar*'da ise topluma yönelik eleştiriler satır aralarında, karakterin duygu ve düşüncelerinde gizlidir. Karakter on dokuzuncu yüzyıl insanının en başta karaktersiz olması gerektiğini, karakter sahibi kişilerin ise dar kafalı olduğunu dile getirerek dönemin toplumsal normlarını alaylı bir dille eleştirir. Duvar olarak nitelendirdiği katı kurallardan hoşlanmaz, normları ve tabiat kanunlarını umursamadığını dile getirir ve ekler: "...karşımda

gücümün yetmediği bir taş duvar var diye büsbütün boyun eğmeye de razı olamam." (Dostoyevski, 1864/2008, s. 34).

Öte yandan, ötekinin topluma tepkisinin karşılıksız kalmadığını da dile getirmek mümkündür. Toplumdaki "biz" değeri, kültür ilerleyip karmaşıklaştıkça gelişir ve ötekilik kavramı gibi büyür. Bu büyüme, toplum içindeki bireylerin birlik hissinin artmasına, kendine benzemeyen ve aynı normları kabul etmeyen öteki üzerinde toplumun baskı kurmasının kolaylaşmasına neden olur. "Biz", ötekiyi değerlendirirken bunu toplumun ölçütlerini kullanarak yapar. Bu ölçütleri vazgeçilmez unsurlar olarak gördüğünden ötekiyi aşağılama dürtüsüne de engel olamaz. Diğer yönden, her iki kavramın da kendi içinde gelişmesi "öteki" ve "biz"in birbirinden uzaklaşmasına neden olacaktır. Dolayısıyla öteki de toplumu kendi kurallarından vazgeçemeyişiyle eleştirir. Öteki kendi değerleri ve düşünceleri doğrultusunda toplumdaki bireylere tepki gösterir, onların düşüncelerini sığ bulur ve onları birbirine benzemekle suçlar. C. karakterinin topluma karşı düşüncelerinde de bu durumu görmek mümkündür. Herkesin gazete okuduğu bir toplumda gazetelere olan nefretini dile getirir; "biz" kavramının aslında "ben"i simgelediğini ve herkesin "ben" olduğunu söyler. Londralı kasapla İstanbullu kasabın dünyaya aynı gözle baktığını savunurken toplumun yalnızca kendi içindeki değil, diğer toplumlarla aynılığını da eleştirir.

Öteki birey zaman zaman topluma karışmak istese bile kurtulamadığı aykırı düşünceleri yüzünden bunu başaramaz; çareyi kendini toplumdan soyutlamakta, kurduğu sınırlı çevrede var olmakta bulur. Aynı zamanda bu çevreye karşı da sevgi ve nefretin iç içe geçtiği hisler besler. Var olduğu sınırlı ortamdan memnun olup özgürlüğün tadını çıkarmasına karşın, bu özgürlüğün getirdiği yalnızlık hissinin de zaman geçtikçe onu boğduğunu hisseder. Bu durumun asıl nedeni dünyayı onun gibi görebilecek birini bulma umudunun defalarca boşa çıkmasıdır. Böylelikle kişi iletişim kurma isteğini bastıramayıp toplumdan biriyle yakınlaştığında, kendini de cezalandırmayı amaçlayarak nefretini o kişiye yöneltecektir. Kendine benzer, sıradan yaşamın sahteliğini gören birini bulmayı dileyen C., "Şunların arasında sevilmeğe değer birkaç kişi niye olmasın?" (Atılgan, 1959, s. 17) diye sorarken bu umudu okura gösterir. Kitap boyunca "doğru" kadını ve yaşama sevincini simgeleyen gerçek sevgi arayışını okuduğumuz C., onu bulduğunu düşündüğünde nefret ettiği toplumsal yapının bir parçası hâline gelme korkusuyla bu ilişkiyi bitirir. Kitabın karakterlerinden biri olan Ayşe, C.'nin başkalarından ayrıldığında mutlu olmasına anlam veremediğini dile getirirken C.'nin yalnızlığa düşkünlüğünü vurgular. Burada bahsedilen yalnızlık, öteki için sahte bir toplumdan uzak kalmayı temsil eder. Bu durumun bir diğer örneğini *Yeraltından Notlar*'da, Liza karakterine söylediği içten sözcüklerden sonra onun yanına gelmemesini uman baş kahramanda da görebiliriz. Liza geldiğinde ise onu söyledikleriyle kendinden uzaklaştırmaya çalışması da bu düşünceyi destekler niteliktedir.

Baş kahraman bir yandan yeraltının ona yeteceğini belirtirken diğer yandan da kendisiyle çelişerek yeraltına lanet eder. Toplumla eş zamanlı olarak değişmesi beklenen öteki, bu duruma tepki gösterirken aynı zamanda bir yetersizlik hissine kapılır. Dış dünyanın onun için çözüm olamayacağını anladığında çözümü kendi içinde arar ve orada kurduğu bazı senaryoların, sahte bir çevrenin etkisinde yaşamayı sürdürür. Bu durumda bireyin kendine kurduğu bu ufak dünya, çoğu zaman onun savunma mekanizması olmaktan öteye geçemez. Yeraltındaki kahramanın da yıllardır bu şekilde yaşamaktan hoşnut olmadığı, bu yaşayışı toplumdan kaçmak için bir sığınak olarak gördüğü çıkarılabilir. Bu sığınağından çıkmak istediği zamanlarda topluma karışma ihtiyacına vurgu yapar ve hayal kurmaya devamlı olarak dayanamayacağını söyler. Bunun yanı sıra, her iki eserde de karakterlerin bazı insanlarla eskiden gelen tanışıklıkları ve yüzeysel arkadaşlıkları yer alır. İki öteki karakter de onlara karşı nefret duygusu besler, yalnızca iletişim ihtiyacı hissetti-

ğinde onlarla zorunlu bir ilişki kurar. Bu da ötekinin bir diğer yanını, başkalarıyla olan yüzeysel ilişkisinin boyutunu gösterir. Bu ilişki yalnızca ihtiyaçlara ve alışkanlığa dayalıdır, ötekinin hayatında herhangi bir değişime katkı sağlamaz.

Yabancılaşmış birey kendine bir varoluş amacı bulmak ister, bu da onu bitmek bilmeyen bir arayışa iter. Yabancılaşmayı bir hastalık olarak tanımlayan Fromm (1961/1992), insanın kendini "yalnız, soyutlanmış ve yabancı" hissetmesine neden olduğunu söyler (s. 60). İnsanın kendi özünden de uzaklaşacağını öne sürerken, yabancılaşmış bireyin varoluş sorununa yönelik cevabını bilmenin yabancılaşmayı anlamak için gerekli olduğunu savunur. Öteki bireylerin toplumda bir yer bulamaması, bu varoluş sorununu çözme çabasıyla birlikte onları sonsuz bir arayışa iter. Bu arayış, C.'nin arayışına benzer şekilde bütüncül olabileceği gibi, dönem içinde değişen bazı dikkat dağıtıcı unsurlara yönelik de olabilir. Birey, kendini ait hissetmediği toplumun içinde yaşamını sürdürebilmek için bir hedef bulmak ister; eleştirdiği tekdüzeliğin ve anlamsızlığın bir parçası olmamak için yaşamının bir amacı olması gerektiğini düşünür. Bu amaç doğrultusunda da çeşitli kişileri veya unsurları aramaya koyulur. Örneğin *Aylak Adam* kitabında karakterin terzileri araması ve sokaktaki polisi gözleriyle izlemesi gibi, *Yeraltından Notlar*'daki ana kahraman da onu önemsiz biri gibi kenara iten subayı aramaktadır. Bu arayış, iki karakterin de sahip olduğu tekdüze hayata bir amaç ve heyecan getirmektedir. C. karakteri, kendi arayışının önemini şu sözlerle vurgular: "(İki kişilik toplumlarda önemli sorunlar! Bir deneme başlığı olabilir.) Biri çıkıp yazsa... Ben? Yapamam; yaşamak varken. Ben ya ararım ya da yaşarım." (Atılgan, 1959, s. 117).

Aylak Adam ve *Yeraltından Notlar*, ötekiliğin farklı birer yüzünü yansıtır. Bu iki romanın baş kahramanları, farklı zaman ve toplumlarda yaşasalar da yabancılaşmalarının nedenleri, arayışları ve topluma karşı tepkileri ortaktır. *Yeraltından Notlar*'da geçen şu söz, bir ötekinin hislerini açıkça ifade eder: "O sıralar beni üzen bir mesele daha vardı: Ne ben kimseye benziyordum ne de herhangi biri bana. 'Tek başımayım, ama onlar hep birlik.' diye düşünmekten kendimi alamıyordum." (Dostoyevski, 1864/2008, s. 70). Bir tek kendisinin düşünüp düşünmediğini ve yalnızlığını sorgulayan C.'de de benzer bir yaklaşım görmek mümkündür. Bu iki öteki de toplumu eleştirmenin ve ona ait olamamanın yanı sıra, bazı çocukluk travmalarına sahiptir. Aynı zamanda, iki karakterin de öteki olmaktan hoşnut olduğunu, ancak diğer yandan kendilerine benzer birini bulamamanın içlerinde nefret duygusunu kabarttığını da görmek mümkündür. Bu iki eseri ve karakterlerini ele alarak Yusuf Atılgan ve Dostoyevski'nin toplumun önemli bir kesimine ışık tuttuğunu söylemek doğru olacaktır. Çünkü ötekiler her yerde, her toplumda ve dönemde var olan ve toplumdaki değişim ve yabancılaşma sürdükçe de var olmaya devam edecek, arayışlarıyla dünyada bir fark yaratma şansı olan bireylerdir. Onları edebi eserlerde görmek, ötekilik kimliğine kapı aralarken toplumun "öteki" kavramını daha iyi anlamasına ve ötekilerin fikirlerini de tanımasına olanak sağlayacaktır.

KAYNAKÇA

1. Aşkaroğlu, V. (2017). Toplum ve Birey: Yabancılaşma Üzerine Kuramsal Bir Tartışma. *Karadeniz Uluslararası Bilimsel Dergi, 35*(35), 72-77. DOI: 10.17498/kdeniz.341181.
2. Atılgan, Y. (1959). *Aylak Adam*. Varlık Yayınları.
3. Bauman, Z. (2009). *Modernlik ve Müphemlik*. (İ. Türkmen, Çev.). Ayrıntı Yayınları. (Orijinal eserin yayın tarihi 1991).
4. Dostoyevski, F. M. (2008). *Yeraltından Notlar*. (N. Yalaza Taluy, Çev.). Türkiye İş Bankası Kültür Yayınları. (Orijinal eserin yayın tarihi 1864).
5. Freud, S. (2011). *Uygarlık ve Hoşnutsuzlukları*. (A. Yardımlı, Çev.). İdea Yayınları. (Orijinal eserin yayın tarihi 1930).
6. Fromm, E. (1992). *Marks'ın İnsan Anlayışı*. (K. Ökten, Çev.). Arıtan Yayınevi. (Orijinal eserin yayın tarihi 1961).
7. Hegel, G. W. F. (2010). *Tinin Görüngübilimi*. (A. Yardımlı, Çev.). İdea Yayınları. (Orijinal eserin yayın tarihi 1807).
8. Marx, K. (2016). *1884 El Yazmaları*. (M. Belge, Çev.). Birikim Yayınları. (Orijinal eserin yayın tarihi 1932).
9. Schnapper, D. (2005). *Sosyoloji Düşüncesinin Özünde Öteki ile İlişki*. (A. Sönmezay, Çev.). İstanbul Bilgi Üniversitesi Yayınları. (Orijinal eserin yayın tarihi 1998).
10. Simmel, G. (2009). *Bireysellik ve Kültür*. (T. Birkan, Çev.). Metis Yayınları. (Orijinal eserin yayın tarihi 1972).
11. Talu, N. (2010). Modernlik Söylemi: Endişeli Bakışlarda Modern Birey. *METU JFA*, 27(2), 141-171. http://jfa.arch.metu.edu.tr/archive/0258-5316/2010/cilt27/sayi_2/141-171.pdf.
12. Ünaldı, H. (2011). *Türk Romanı ve Yabancılaşma: Bir Edebiyat Sosyolojisi Denemesi*. (Yüksek Lisans Tezi). Selçuk Üniversitesi Açık Arşivi.

Sosyal medyada Pan Dergi'yi takip etmek için

twitter.com/pan_dergi

facebook.com/pandergi

instagram.com/pan_dergi

ŞİİR

Ege Özcan

dies caniculares

andre bir kız çocuğu doğuruyor sokakta
kış ülkesinde bir güneyli öldürülüyor
ama artık alıştık ölüme
ki poyrazın savurduğu yerden geliyoruz
ve ağlamıyoruz güneylilere

andre servileri geyik sanıyorsun
bir teknedesin tütün yokluğuyla sarıyorsun
dövmesiz oğlanları ısırgan kalbine
ama altın bir yağmurluk giymiyoruz biz
arap harfleri işletmiyoruz fenikeli göğsümüze

andre omzuna yaralar döşemek isterdim
oğlum olursa accipiter koyacağım adını
sırf karşı otelin çatısındaki antenler
fırlayıp bileklerimi kesmesin diye
doğruldum ve kendim kestim onları
seni bulana dek değiştirdim durdum kendimi
içinde dolunay geçen ninniler söyledim kendime

andre sen şimdi baba oluyorsun
porfiryadan ölüyor çenene üflediğim melekler
ve tel tel sakallar yerleşiyor onların öldüğü yere

andre yetmişlerin başında
tuzunun yamacından yürüyorum
sırtımdan karavanlar geçiyor ağzımda beyaz demir-
ler var
sadece ölüm sadece çay ve diğer futbolcular
dinini bilmiyorum kimsenin, dinini hiçbir yerin
uyandır şimdi beni, ya da uyandırma andre

Martı Ameliyatı

ÖYKÜ

Sinem Baş

Kuşlar bu mahalleye uğramayı tercih etmezlerdi. Hani o masallardaki çocukların ormanın derinliklerinde izlerini kaybetmemek için yerlere attıkları ekmek kırıntıları var ya, onları bile yerdi bu mahallenin çocukları. Çöp konteynerleri taş dolu olurdu. Kuşlar gelmezdi ama mevsim bahara döndüğünde bazı martıların mahalleden yükselen ve gök kubbeyi çınlatan kuş cıvıltısı gibi çocuk kahkahalarına kanarak yönlerini şaşırdıkları ve tepede dönüp mahalleye şöyle bir göz attıkları da görülmemiş şey değildi. Çocuklar ellerini uzatır, yukarıda dönen ve sanki eğlencelerine kendi şarkılarını bağıra çağıra söyleyerek katılan martıları yakalamaya çalışırlardı. Onların durduğu yerden bir sinek kadar küçük görünen bu martıları bir zıplamada avuçlarının içine aldıklarını düşünür ve "Yakaladım! Yakaladım! Bir tane de bende var!" diye koşuştururlardı. Bir tüneldi bu mahallede hayat, ne zaman bir çocuk kahkahası duyulsa ucundaki ışığın göz kırptığına tanık olunan.

Şehrin en renkli çatıları buradaydı. Derme çatma evlerin onlar gibi korumalıkları... Hemen altında ne insanlar ne çocuklar vardı! Bakabilen gözleriniz var ise görebilirdiniz, o renkli çatılardan birinin altında oynamakta olan iki kardeşin -Nergis ile Ali'nin- ve hemen ortalarında kanatlarını iki yana açmış gözleri fezaya kaymış yatan bir martının üzerlerine bir sessizlik çöktüğünü. Anneler babalar bunu bilir, çocuklar oynarken ne zaman ortalığı bir sessizlik kaplasa, o sessizlikte en ince notaya akort edilen bir keman yayı gibi gittikçe gerilen ve gözü olanın görmediği, kulağı olanın duymadığı binlerce çığlık vardır. Bu sessizlikte çocuklar kendilerine uygun roller bulurlar bulmasına da anneler bu rolleri hiç benimsemezler. İşte keman yayı o zaman "tın" diye kopuverir. Başka başka binlerce hikâye... Sonraları güzel birer anı olarak hatırlanacakken şimdide kalınması yaraları kanatır. O zaman, her şeyin ilacı olan zamandır işte.

Çocukların nefesleriyle iyice susturdukları sessizlik devam ederken Nergis sıktığı dişlerinin arasından tıslayarak Ali'nin eline yapıştı: "Ali dur! Canını acıtacaksın!"

"O zaten acı içinde be! Biz onu iyileştireceğiz!"

"Annem duyacak!"

Nergis'in dırdırından bıkan Ali'nin yanıtı net oldu: "Eeeh!"

Anneleri Gülsüm diğer odada ütü yapıyordu. Ali ile Nergis'in babasının çalıştığı şirkette patronun sevgilisi satış müdiresinin her ay değişen kurallarına yenisi eklenmişti: "Çaycı, getir götürcü... kim olursa olsun, beyaz gömlek giyecek!" Beyaz gömlek giymeyen her kim olursa olsun, şirketin kapısından içeri alınmayacaktı. İş hayatı böyleydi işte... Gülsüm, yüzünü bile görmediği başka bir kadının kaprisine göre yönlendiriyordu hayatını. "Ulan, sanki biz kadın değiliz be!" diye söylendi. "Şu hale bak, karı orada lakır lakır konuşuyor, biz burada şakır şakır iş yapıyoruz. Pis orospu!"

Beyaz gömlek konusunun çıktığı günün akşamı, dolabın karşısına geçip uzun uzun bakmışlardı. Bir iki tane gömlek vardı da beyazı yoktu. Kocası "Şirkete gelen müşteriler, herkesi beyaz gömleklerle görmelilermiş. Böylece şirkete güvenleri artarmış. Satışlar da artarmış. Daha ne icatlar çıkaracak acaba? Kendisi hep minicik, gecelik gibi, parlak pavyon kıyafetleriyle geliyor şirkete. Bize beyaz gömlek giydirerek ne yapmak istiyor? Şirketi bir nevi gazinoya çevirmek istiyor herhalde! O önde şarkı söyleyecek

biz de arkada dans edeceğiz bu beyaz gömleklerle!" Sonra beceriksizce bir iki dans figürü sergileyen kocası Gülsüm'ü kahkahalara boğmuştu. Kimsenin o an bilmediği ama yakında herkesin öğreneceği, sıcakta atan minicik bir kalbin ilk tohumlarını o gece canlandırmışlardı. Gülümseyerek hatırladı olanları. Bunca fakirliğe inat gittikçe artan bir tutkuyla sarılmalarını birbirlerine... Fısıldaşarak yakınlaşmalarını... Bitmeyen, hep daha da çoğalan bir şey vardı, birbirlerinin içine bakan gözlerinde. İnsanı hatırladığında bile gülümseten bir şey...

Bu düşüncelerle işini yapmaktayken, ne kadar zaman sonra, kendi düşüncelerinin bir keman yayı üzerinde vızıldayarak uzaklaştığını hissetti. Nefesi, evin geri kalanını doldurup kendini dahi susturan ağır sessizlikte vakum gibi çekiliyordu sanki. Aklı şöyle bir gitti geldi ve bir anda beyninden vurulmuşa döndü: "Eyvah! Çocuklar!"

Diğer odada ise operasyon başlamak üzereydi: "Çok korkuyorum." diye fısıldadı Nergis. Devam etti: "Hiç kıpırdamıyor." Ali: "Hemşire Hanım, dır dır etmeyelim." diyerek neşteri istedi ve mutfak çekmecesinden gizlice yürüttükleri bıçağı alıp yerde yatan kuşun gergin karnının üzerine dokundurdu. O anda, ikisinin de içi cız etti. Ali "Doktorluk zor iş!" diye düşünerek hamlesini yaptı. Artık bıçağın ucu, kuşun içindeydi. İşte tam bu anda Gülsüm, odanın kapısında beliriverdi: "Çocuklar! Ne yapıyors... Ay!" Nergis heyecandan tıknefes, yerinden fırlayarak hıçkırıklara boğuldu ve annesinin bacağına yapıştı: "Anne valla billa!.." Bu sırada Gülsüm oğlunu engellemek için öne doğru uzanmış ve "Ali!" diye bağırmıştı ama artık çok geçti. Ali, küçük elinin üç parmağını kuşun yarık karnından içeri sokmuştu bile. Bir şeyler arıyor gibiydi. Anne Nergis'i bacağından ayırdı, poposuna küçük bir şaplak atarak "Seninle sonra konuşacaz!" deyip kenara ittirdi. Ardından bir adımda Ali'nin yanına gitti ve oğlunun koluna yapıştı: "Ali, canın çıkmasın Ali! Nedir bu odanın hâli? Her taraf pamuk olmuş!" Ali annesinin elinden kurtulmaya çalışırken bir anda, kuşun içindeki elini çıkarıp havaya kaldırdı: "İşte! İşte hastalığın nedeni! Buldum!" Gülsüm delirecek gibiydi. Küçücük odanın içinde, elinde "kuşu hasta eden şey" ile oradan oraya koşuşturan oğlunu yakalayamadıkça daha çok hırslanıyordu. Bir ara annesinin şaşkınlığını fırsat bilen Ali, Nergis'e dönerek: "Hemşire hanım, bunu bir kavanoza koyalım!" dedi. Nergis o anda ağlamayı kesip mutluluk içinde Ali'nin yanına koştu: "Sen harika bir doktorsun Ali!"

Gülsüm saçları diken diken olmuş, gözleri yerinden fırlamış hâliyle bir canavara benziyordu. Ağzını açtı, o haliyle koca dünyayı içine çeken karanlık bir dehliz gibi geldi çocuklara. "Ne yaptınız, ne bu hâl? Ne ettiniz kuşa?". Bağırıyordu... Ali de bağırarak yanıtladı: "Anne, sen bu kuşa yampirik yampirik uçuyor demiştin ya!"

"Öyle mi demiştim?"

"Evet demiştin. Bizim odaya ne zaman girsen tavana asılı bu kuşa bakıp bunu söylersin." diye onayladı Nergis. Ali devam etti: "Bugün de aynen öyle uçuyordu, sonra pat diye düştü. Baktık hasta, hemen ameliyat ettik."

"İyi de her tarafı pamuk yapmışsınız. Valla anam ağladı ütü yapmaktan. Gömleğin buruşukluğu çözülmedi gitti. Belim koptu belim. Hemen toplayın bu pamukları! O kuşu da ne yapacaksanız yapın!" diyerek uzaklaştı. Yine baş başa kalmışlardı. Doktor ve hemşire. Bu ameliyathane neler görmüş, neler yaşamıştı! Buna boyun mu eğeceklerdi yahu? Nergis, hayranlıkla abisini izliyordu. Herkes ona "haylaz, yaramaz" diyordu ama aslında Ali'nin çok büyük adam olacağı her hâlinden belliydi. Bu sefer harika bir doktor olmuş, kuşu iyileştirmişti. Hastalığa sebep olan, içi küçük, beyaz taş gibi şeylerle dolu paketi bulup çıkarmıştı. Kuş artık yampirik uçmayacaktı. Nergis sordu: "Doktor, bu paketteki taşlar nedir?"

"Bunlar martı taşı."

"Böbrek taşı gibi bi' şey mi?"

"Bravo! Onu hasta ediyordu. Neyse ki operasyon başarılı geçti. Artık iyileşecek."

"Peki, bu kuş nasıl uçacak? Karnı açık!"

"Dikmek lazım"



Pınar Karatay

Abisi kahraman bir doktorsa, o da onun hemşiresiydi: “Evet, dikmek lazım!”

Ali’yi bir düşünce aldı. Kuşun karnını dikmek için ne yapmak gerekirdi? Bir anda ayağa fırladı: “Profesöre gidelim!”

“Yaşasın! Profesör!”

İçinden pamuklar taşmış karnı açık pelüş oyuncağı da alarak annelerine gittiler. Ali seslendi:

“Profesör!”

Gülsüm hiç üstüne alınmadı. Bu sefer Nergis: “Profesör! Hişt profesör!” diye seslendi. Anne, çocuklarına baktı. Kuşu ona doğru uzatan minicik ellerin sadece ondan medet umduğunu fark etti. İçini dolduran şefkat, yüreğini titretti. “Bu küçücük bedenlere, şu gözümün içine bakan gözlere nasıl kıyarım ben!” diye düşündü. Kuşla birlikte Ali’nin içinden çıkardığı ufak paketi de verdiler. Gülsüm gülümsedi. Ütüyü kapattı, iğne ve iplik alıp “hastanın” karnını dikmeye koyuldu. Uzun bir yay ile tavana asılan ve sallandıkça kanatlarını çırpan kuşa, ağırlık yapsın diye, iki bitmiş pil koyarken “Hastanın kalp pilini de takalım.” dedi. Ali’nin kuşun içinden çıkardığı paketi de akşam eşine göstermek üzere dolabın üzerine koydu. Güneş tepeden inip yuvarlanarak batmaya koyulduğunda Nergis ile Ali, komşularının kızı Zehra’yı çağırdılar. Babaları gelene dek sokakta kalmaya karar vermişlerdi. Sokakta her şey daha kolaydı sanki. Bir araya geldiklerinde yaptıkları gibi gazete kâğıtlarını kemirmeye başladılar. Kâğıt yemenin yararlarından söz etmişti bir profesör televizyonda. Kimse görmemiş, Ali seyretme şansına sahip olmuştu. Bu profesörler çok şey biliyorlardı yahu! “Annem gibi ütü yapabiliyor mudur hepsi?” diye sordu Nergis. Ali “Annem en iyilerinden kızım! Ye sen, ye!”

“Ama annem cırt cırt oldum diye bana kızdı geçen gün!”

“Cırt cırt değil o, aptal! Cır cır. Üstelik doktor dedi, iyiymiş cır cır olmak.”

Zehra en çok kâğıt yiyendi içlerinde, sonra Ali geliyordu. Nergis kâğıt yemekten nefret ediyordu. Cır cır olursa annesinden sıkı bir tokat yiyeceğini çok iyi biliyordu. Yine de yararlıysa yapılacaktı. Ama çiğnenip tükürürse hem yutmamış hem de faydasını görmüş olabilirdi. Bunu Ali’ye sormamaya karar verdi. Annesinin saçlarını okşadığı bir anda ona sormaya karar verdi. Madem annesi en iyilerindendi, o bilirdi.

İsmet Özel Şiirinde Ötekilik ve Ötekiliğin Dönüşümü

Ufuk Çam

Modern Türk şiirinin önde gelen şairlerinden olan İsmet Özel, gerek yaşantısı ve fikirleri gerek eserleriyle dikkatleri üstüne çeken bir isim olmuştur. Yaşamı boyunca fikir dünyası büyük değişikliklere uğrayan Özel, kendine has bir üslup geliştirdiği şiirinde farklı çatışmalara/çatışma unsurlarına yer vermiştir. Bu yazıda, kırk yaşına kadar olan şiirlerinin yer aldığı *Erbain* (1987) başlıklı şiir kitabı[1] üzerinden Özel'in şiirlerinde yer alan çatışma unsurları incelenerek bu unsurların beslendiği öteki olma durumu/ötekilik üzerinde durulacaktır. Bu inceleme yapılırken Özel'in poetikası niteliğinde olan *Şiir Okuma Kılavuzu* (1980) başlıklı eserinde belirttiği şiir-şair etkileşimine sadık kalınarak Özel'in şiirleri, şairin eşzamanlı yaşantısından koparılmadan değerlendirilecektir (26).

Özel'in şiirinde ilk dönem, bireysel temaların işlendiği dönem olarak nitelendirilebilir. "Yorgun" (1962) (Özel, *Erbain* 15) ile başlayan ve "Yıldızların Uzaklığına Övgü"de (1963) (Özel, *Erbain* 36) son somut izlerini görebildiğimiz bu dönemde Özel'in en sık başvurduğu iki imge *ölüm* ve *çocuk*tur. *Çocuk* imgesi Özel'in şairliği boyunca en sık başvurduğu imgelerden biri olmakla birlikte Özel, şiirlerinde bu imgeyle saf ve iyi *personalar* çizer (Geçen 3). Bununla birlikte bu dönem şiirlerinde sık rastlanan bir diğer imge olan *ölüm*, Özel'in şiirlerinde ötekilik ilişkisini kurduğu temel imge olarak görülmektedir. "Yorgun"da "Ölüler beni serinliğe yakıştıramaz" (Özel, *Erbain* 15), "Bakır Tenli Yapraklar"da (1962) (Özel, *Erbain* 17) "Bak, ölüm güzü kıskanıyor" mısraları "ölüm-hayat" çatışmasının açıkça görüldüğü mısralardır ve bu iki şiirin bu mısraların iletisi çerçevesinde inşa edildiği söylenebilir. Yorgun şiirine bakıldığında bu dönem şiirlerinde sıklıkla kullanılan ölüm imgesiyle inşa edilen ötekilik açıkça görülebilir.

Şiir, ölülerin *persona*yı aralarına kabul etmediği söylenerek başlar. Ölüm ve hayat zıtlığının hemen ardından *mevsim*, *gün* ve *gece* imgeleri ile ölüm ve hayat sırasıyla gece ve gündüzle ilişkilendirilir. Şiir, iki ayrı taraf olan gündüz ve gece üzerinden işlenirken bu iki tarafa da çeşitli özellikler atanır. Gece, "ayakları kokan bir adam gibi" gelir ve "[çocukların] şaşkınlığını [...] yuyamaz" iken şiirin gündüzüne çocuk imgesi dahil olur. Ne var ki *gündüz* ve *çocuk* aktardıkları anlamlar bakımından iş birliği içinde değildir. "[Ç]ünkü bitkinliklerini günden saklar ekinler / ekinler çocukların en rahat uykuları" mısraları "sütten çıkmış ak kaşık" olmayan gündüz içinde "çocuk" saflığı simgeler. *Çocuk* imgesiyle bağdaştırılan saflık ve masumiyet ifadeleri bu mısrayla sınırlı kalmaz; "o serin bereket gölgeleri çocuklar", "yorgunluklar alıp kargılar dağıtan / geceye karanlıktan önce gelen çocuklar" ve "sanki ne kalmıştır çocuklara isa'dan" mısralarında da görüleceği üzere ne tamamen iyi ne tamamen kötü olan gece ve gündüzün aksine çocuk, saflığı ve masumiyeti temsil etmektedir. Şiir, "ölüler beni ölüme yakıştıramaz / gibi hâlâ saçlarımda tozlu bir akşam" mısralarıyla biterken *persona*nın arafta kaldığı ve geçmek istediği ölüm tarafına geçemeyip bir "akşam" özelliğini taşıdığı ifade edilir.

Bu incelemeyle "Yorgun" şiirinin ölüm-hayat ikiliği üzerine kurulduğunu söylemek mümkündür. *Persona*, hem ölüm hem hayat tarafındaki dışsal karakterlerin kendisinden beklemediği bir şekilde ölüm tarafına geçmek istemekte, ancak ölü-

1 1953 yılında yazdığı bir çocuk şiiri olan Kar, incelemenin dışında bırakılmıştır.

ler tarafından öteki olarak görüldüğü için buna muvaffak olamamaktadır. Aynı zamanda *persona*nın gündüz hakkında söylediklerine bakılarak kendisinin gündüzü, yani yaşayanları, öteki olarak gördüğü söylenebilir. Şiirdeki bu arada kalmışlık ve istenmeme atmosferi içinde herhangi bir tarafla çatışmayan tek unsur ise çocuklardır.

Özel'in şiirinde ikinci dönem, şairin içine yeni girdiği sosyal çevrenin izlerini taşır. Üniversiteye başlarken sosyalist çevrelerle bağ kuran Özel, dönemin Türkiye İşçi Partisine katılır. Özel'in yaşantısı ve fikir dünyasındaki değişiklik, şiirlerinin merkezinde yer alarak kendini gösterir (Özel, *Waldo Sen Neden Burada Değilsin* 43,48)[2]. "Waterloo'da Bir Dişi Kedi" (1963) (Özel, *Erbain* 38) ile başlayan bu dönem, Özel'in de belirttiği şekilde "Mazot" (1970) (Özel, *Erbain* 143) ile son bulur (Özel, *WSNBD* 83). Özel'in diğer dönemleriyle kıyaslandığında, bu döneminde ötekiliğe dair unsurlara çok daha az rastlanır. Bunun temel sebebi, şairin sahip olduğu ve şiirlerinde yansımalarını gördüğümüz sosyalist düşüncedir. Özel, ilk dönem şiirlerinde kendini öteki kılan hayatın anlamını arama yolunda bir cevap bulmuştur ve ötekilik tartışmalarında sıkça rastlanan birey-toplum çatışması, sosyalist ideoloji gereği toplumu kucakladığı, toplumsal hareketle gelecek bir devrimin ümidine sahip olduğu için saf dışı kalmıştır. Bu dönemdeki daha az görülen ötekilik unsurları "toplum-sistem" ve "ezen-ezilen" çatışması üzerinden okunabilir.

Bu dönem şiirlerinde toplum-sistem ve ezen-ezilen çatışmalarına rastlanan örnekler olarak "Çağdaş Bir Ürperti"de (1965) (Özel, *Erbain* 75) "Çocuklar sinemada bir atlı alkışlıyor / bu yüzden seviyorum seni / bizimkiler bu yüzden yeniyor ötekileri" dizeleri, "Ölü Asker İçin İlk Türkü"de (1963) (Özel, *Erbain* 46) "Büyücüm, aşkımı dürtenim benim / bir oyun kuralı değiliz artık, sevin" dizeleri ve "Evet, İsyan"da (1967) (Özel, *Erbain* 97) "bana ne çerçilerden, çerilerden, kullardan / halksa kal'am onu kal'a kılan benim" dizeleri gösterilebilir. "Muş'ta Bir Güz İçin Prelüdler"de (1968) (Özel, *Erbain* 118) Nazım Hikmet'ten, "Yaşatan"da (1969) (Özel, *Erbain* 133) ise Karacaoğlan'dan alıntılar yapması da bu dönem şiirinin içeriğini destekleyen somut unsurlar olarak okunabilir.

Bu dönemdeki şiirlerinden "Partizan"da (1965) (Özel, *Erbain* 65) ötekilik unsurları görünür biçimde işlenmiştir. Şiirin başlığı olan "partizan" kelimesinden başlanarak ötekiliği okumak mümkündür. Bir taraf olan *partizan* için, karşı parti veya dava *öteki*dir ve kendisi de karşı parti veya dava taraflarınca öteki olarak görülür. "Gırtlağımda bir harf büyüyor / buna dayanacağım / dişlerim kamaşıyor yıldızlardan / buna da" dizeleriyle açılan şiirde, beklenilen şeyin (isyan/devrim) aktarılması için gırtlak ve diş kamaşması ifadelerinin seçilmesi, ifadelerin rahatsız veya huzursuz edici çağrışımlara sahip olması bakımından önem taşır. Şairin beklediği isyan veya devrimin bütünüyle hoşnut edici bir şey olmadığını ancak kaçınılmaz olduğunu gösterir. Şiirin devamında yer alan "koynunda çaresiz, çıplak / isyan işaretleri taşıyan / bir ergen cesedi" dizeleriyle bu isyan veya devrimin bir cesetle geleceği ifade edilir. Özellikle "ergen cesedi" ifadesi şairin çocuk imgesine yüklediği anlamı hatırlatarak ne *çocuk* ne tamamıyla yetişkin olan bir bedenin ölümünü imleyerek beklediği isyan veya devrimin bir öteki olma haliyle gerçekleşeceğini gösterir. Şiirin devamında Özel, *ergen cesedi*nin ölümünü "domuzuna ölüyor bankerlere durarak / noterden onaylı kağıtlara durarak / mevlit ilanlarına durarak." dizeleriyle tanımlar. Ezen-ezilen çatışması ışığında *banker* (kapitalizm), *noter onaylı kağıtlar* (devlet baskısı) ve *mevlit ilanları* (dini-geleneksel baskılar) imgelerinin ezen tarafta yer aldığı, ergen cesedinin ise bir öteki olarak ezilen tarafta bulunduğu söylenebilir.

Özel'in üçüncü dönem şiiri "sorgulama" etrafında ilerler (Özel, *WSNBD* 81). "Kötü Şiirler" (1971) (Özel, *Erbain* 149) ile başlayan bu dönem, "Amentü" (1974) (Özel, *Erbain* 177) ile son bulur (Özel, *WS-*

2 *Waldo Sen Neden Burada Değilsin*, yazının devamında *WSNBD* olarak anılacaktır.

NBD 83). Bu dönemde içinde bulunduğu sosyalist çevreleri ve sosyalist düşünce yapısını sorgulayan Özel, girmekte olduğu bu süreç hakkında 1970'te yayımladığı "Mazot" şiiriyle ipucu verir. "[T]ez kızaran güllerden kendini sakın" ve "[a]şktır diye geri geldin o çekiç seslerine / bıraktın vazgeçilmez ırmakları / gönlüne kar yağdırıyorsa çocuk sesleri yetsin / dikkat et hiçbir şey ıslatmasın namluları" dizelerini askerlik görevinden döndükten sonra yazan şair bir süreliğine ayrı kaldığı çevreye döndüğünde görmüştür ki artık sosyalizmi özünde benimseyememiş olan, buna rağmen sosyalist çevrelerde önemli konumlara gelen *yeni yetme çocuklar* devrim hareketini yürütmektedir (Özel, *WSNBD* 70-71). Devrim umudunu bağladığı toplumun ve sosyalizm hareketinin böyle "hatalı" bir değişime uğraması Özel'i sosyalist düşünceyi sorgulamaya sevk eder. Özel'in bu döneminde şiirlerinde yer alan çatışmanın "birey-cemiyet" ve "inançlar-gerçekler" çatışmaları olduğu ve ötekilik temasının bu çatışmalar üzerinden kurulduğu söylenebilir.

Özel'in bu dönemdeki şiirlerinde birey-cemiyet çatışması izinde "Kötü Şiirler"de "seni marifetli sanacaklardı / kalbini / rehnedebilseydin eğer"; "Tahrik"te (1972) (Özel, *Erbain* 167) "kimsenin uykusunun fesleğen koktuğu yok"; "Sevgilime İftira"da (1971) (Özel, *Erbain* 152) "hiçbir dostumu kalebent saymam parmaklıkların ardında / kan değildir dostlarımın çakşırına bulaşan / kan değil, mürekkep lekesi, ben bilirim" dizeleri dikkat çeker. Özellikle sosyalist çevrelere hâkim olan yeni kadroların Özel ve onun gibi düşünenleri yıpratma çabaları, şairi sosyalist çevrelerden uzaklaştırmıştır. Bunun üzerine Özel, sosyalizm düşüncesini yine "Kötü Şiirler"de bireysel perspektifte ele aldığını belirttiği şu dizelere yer verir: "Bütün müsveddelerimi yırttım, / göğsümün kıllarıyla / gövdemin kokusundan buharlaşıyor şiir." Bunun yanında "Karlı Bir Gece Vakti Bir Dostu Uyandırmak"ta (1972) (Özel, *Erbain* 161) "bir yaprak kapatıyorum hayatımın nemli taraflarına / ölümden anlayan, ciddi bir yaprak" ve "Tahrik"te "yürek acıyor elbet esvap değiştirirken" dizeleri yine benzer düşünceleri taşıyan dizelerdir (Özel, *Erbain* 167).

Dönemin özelliklerini daha iyi görmek için Kanla Kirlenmiş Evrak (1972) (Özel, *Erbain* 159) şiirine bakılabilir. Özel, şiire şu dizelerle başlar:

> Karanlık sözler yazıyorum hayatım hakkında.
> Aşklarım, inançlarım işgal altındadır
> tabutumun üstünde zar atıyorlar
> cebimdeki adreslerden umut kalmamıştır
> toprağa sokulduğum zaman çapa vuran adamlar
> denize yaklaşınca kumlar ve çakıltaşları
> geçmiş günlerimi aşağılamaktadır.

İlk iki dizeyle hem inanç-gerçek çatışması hem de birey-cemiyet çatışması verilir. İlk dizede *hayat* imgesiyle bahsedilen, şairin fikrî yaşantısıdır. *Karanlık sözler* imgesi de sorgulamayı ve reddi temsil ederken bu *karanlık sözler*in sebebinin bir *işgal* olduğu, takip eden dizeyle açıklanır. İkinci dizeyle birlikte birey-cemiyet çatışması şiire dahil olur. "[T]abutumun üstünde zar atıyorlar / cebimdeki adreslerden umut kalmamıştır" dizeleriyle yeni sosyalist entelijansiyanın Özel'in düşüncelerine önem vermediği ve Özel gibi düşünen diğer sosyalistlerin de benzer bir durumda olduğu belirtilir. Ardından gelen "toprağa sokulduğum zaman çapa vuran adamlar / denize yaklaşınca kumlar ve çakıltaşları" dizeleri ise Özel'in entelektüel çevrenin yanı sıra toplumsal düzeyde de karşılık bul(a)madığını gösterir. Proletaryayı temsil eden *çapa vuran adamlar* imgesi ve bütün toplumu temsil etme potansiyeli olan *kumlar* ve *çakıltaşları* imgeleri ise Özel'in proletarya ve tüm toplum tarafından ötekileştirildiğini gösterir.

Şiirin devamında yer alan "küfre yaklaştıkça inancım artıyor" dizeleriyle inanç-gerçek çatışmasında yol alındığı, şairin sorgulamayı hâlen sosyalizm üzerinden sürdürüyor olmasına rağmen sonunda varılacak çıkarımlara razı olduğu anlaşılır. Şiirin son dizeleri olan "[v]e şimdi birçok sayfasını atlayarak bitirdiğim kitabın / başından başlayabili-

rim" dizeleri, inanç-gerçek çatışmasına noktayı koyar.

"Amentü" (1974), Özel'in üçüncü döneminin son şiiriyken içeriği bakımından sonraki dönem için de bir rehber niteliği taşır. Sezai Karakoç'un genel yayın yönetmenliğini yaptığı, İslamcı çizgide olan *Diriliş* dergisinde yayımlanan şiir, İsmet Özel'in sosyalist düşünceyi terk ettiğini, kendisini artık bir "Müslüman" olarak nitelediğini muştular (Guida 121). Özel'in "Kötü Şiirler"den bu yana yürüttüğü sorgulamanın adeta özeti olan bu şiirde, özellikle şairin içinde yetiştiği geleneğe vurgu yapılarak sorgulamaları sonucu vardığı konum bildirilir.

Şiirin başında, sorgulama "bir eylül günü bilek damarlarını kes[mek]" ifadesiyle tanımlanır. Bunun ardından "aşk için karnıma ve göğsüme / ölüm için yüreğime sürdüğüm ecza uçtu birden / aşk ve ölüm bana yeniden / su ve ateş ve toprak / yeniden yorumlandı" dizeleriyle bu sorgulama açıklanmaya başlar. Sosyalist çevreler tarafından reddedilmesine karşı "biliyorum kolay anlaşılmayacak [...] delirmek hakkını elde bulundurmak" argümanını sunan Özel, ilk kez birey-cemiyet yerine birey-toplum çatışmasına adım atar. Anlam arayışı metodundan bahsederken, "rahma çağdaş terimlerle yanaşmak için / bana deha değil / belgeler gerekli" dizelerini kullanır; burada *deha* moderniteyken *belge* gelenekselliktir.

"Amentü"de geleneksel-modern çatışması baba-oğul çatışmasıyla verilir. Özel, içinde yetişip ardından terk ettiği İslami-Türk geleneksel hayatı babası, gençliğinden itibaren izlediği modernite arayışında olan hayatı da kendisi üzerinden karşılaştırır. Bu yolda karşımıza çıkan ilk örnek şudur:

bilmezdim neden bazı saatler alaturka vakitlere ayarlı

neden karpuz sergilerinde lüküs yanar yazgı desem

kötü bir şey dokunmuş olurdu sanki dudaklarıma

Tokat

aklıma bile gelmezdi

babam onbeşli olmasa

Alaturka saat, günün saatlerini ezan vakitlerine göre düzenleyen bir zaman ölçme yöntemidir. Bu imgenin şiirdeki ifadeyle yer alması, şairin dinî yükümlülüklere önem vermemesi anlamına gelir (Aker). *Yazgı*dan hoşlanmamak ise şairin, dinin bir şartı olan kadere imana zıt düşmesi demektir. Bunların yanında *Tokat* ve *onbeşli* imgelerine önem vermediğini ima ederek şair, milliyetçi duygularının körlüğüne işaret eder. Şiirin devamında benzer şekilde karşılaştırma yapılan kısımlardan biri de şudur:

şahlanan grevler içinde kahkahalarım küstah

bakışlarım beyaz bulutlara karşı obur

marşlara ayarlanmak hevesindeki sesim

gider şehre ve şaraba yaltaklanarak

biraz ağlayabilmek için

fotoğraflar çektirir

babam

seferberlikte mekkaredir.

Önceki örnekte şairin dine bakışı yer alırken bu dizelerde ise moderniteye ve sosyalizme bakışı yer almaktadır. Şairin moderniteye karşı tutumunu anlatırken tercih ettiği kelimelerden bazıları olan "küstah", "obur" ve "yaltaklanmak" kelimelerinin olumsuz çağrışımları göz önünde bulundurularak şiirin yazıldığı zamandaki bakış açısının bu düşüncelerle taban tabana zıt olduğu söylenebilir. "[B]abam / seferberlikte mekkaredir." dizeleri milli duygulara işaret ederken babanın çalışmasına ve özverisine dair işaretlerse şairin babasına hakkını nihayet teslim ettiğini gösterir.

Şiirde geleneksel-modern çatışması baba-oğul metaforları kullanımı haricinde de işlenir. Sosyalizmdeki mücadelesini "çocuk kemiklerinden yelkenler yapıp / hırsız cenazelerine bine bine / te-

miz döşeklerin ürpertisinden çeşme / korkak dualarından cibinlikler kurarak" dizeleriyle ifade eden Özel'in bu mücadelenin yöntemlerinden memnun olmadığı söylenebilir. Üstelik bu mücadele, meyvesini ver(e)memeye mahkumdur: "çıkınımda güneşler halka dağıtmak için / halkı suvarmak için saçlarımda bin ırmak / ıhtırdım caddeleri meğer ki mezarlarmış / hazırmış zaten duvar sıkılmış bir yumruğa / fly Pan-Am / drink Coca-Cola." (Aker).

Şiirin son bendinde ise bu sonuç vermeyen süreçlerin ve sorgulama sonucu ulaşılan çıkarımın basit bir özeti sunulur:

> Hayat
>
> dört şeyle kaimdir derdi babam
>
> su ve ateş ve toprak.
>
> Ve rüzgâr.
>
> Ona kendimi sonradan ben ekledim
>
> pişirilmiş çamurun zifirî korkusunu
>
> ham yüreğin pütürlerini geçtim
>
> gövdemi âlemlere zerkederek
>
> varoldum kayrasıyla Varedenin
>
> eşref-i mahlukat
>
> nedir bildim.

"Amentü"de yer alan iki çatışma unsuruna bu dizelerle son nokta konmuş olur. Şiirdeki ana çatışma olan geleneksel-modern çatışması "ham yüreğin pütürleri geç[ilerek]" ve İslami yaradılış düşüncesinde insanın ham maddesi olan *pişirilmiş çamur*un korkusu yenilerek aşılmıştır. "[G]övdemi âlemlere zerkederek / varoldum kayrasıyla Varedenin" dizeleri İslam inancına, yani geleneksele, tam anlamıyla teslim olunduğunu gösterirken baba-oğul metaforik çatışması ise babanın tasvir ettiği hayat anlayışına uyularak çözümlenir.

İsmet Özel şiirinde dördüncü dönem, "Akla Karşı Tezler"le (1974) (Özel, *Erbain* 185) başlayıp "Celladıma Gülümserken Son Resmin Arkasındaki Satırlar"la[3] (1984) (Özel, *Erbain* 231) biten dönemdir. Özel'in yeni girdiği düşünsel çevreye alışması ve bu çevre tarafından kabul görmesi, bu dönem şiirinin meseleleridir. Sosyalist çevre ile arasındaki gemileri yakan Özel, yeni dahil olduğu İslamcı entelijansiyanın da kendisini kabul etmeye hazır olmadığını bilir (Özel, *WSNBD* 94). Dolayısıyla Özel, toplum içinde ve görüşler arasında yalnız kalmıştır. Bu durum, Özel şiirinin üçüncü dönemindeki birey-cemiyet çatışmasını bir adım ileriye taşıyarak birey-toplum çatışmasına dönüştürür. Özel'in bu dönemde birey-toplum çatışmasını işlerken kullandığı unsurlar ise toplumun eğitimli kesiminin Özel'e üstten bakışı ve Özel'in yeni girdiği çevreye, o çevrede herhangi bir karşılık bulamayacağını bilmeden girişidir.

Toplumun çeşitli kesimlerinin Özel'e üstten bakması ve Özel'in bu durum karşısında takındığı tutum, "Akla Karşı Tezler", "Akdeniz'in Ufka Doğru Mora Çalan Mavisi" (1974) (Özel, *Erbain* 189) ve "İçimden Şu Zalim Şüpheyi Kaldır Ya Sen Gel Ya Beni Oraya Aldır"[4] (1975) (Özel, *Erbain* 195) şiirleri başta olmak üzere bu dönem şiirlerinde görülmektedir. İsmet Özel'in İslamcı çevreye bir karşılık bulmayı beklemeden katılması da "Üç Firenk Havası" (1980) (Özel, *Erbain* 201) ve yine "Akdeniz'in Ufka Doğru Mora Çalan Mavisi" ile "İçimden Şu Zalim Şüpheyi Kaldır" şiirleri başta olmak üzere bu dönem şiirlerinde izlenebilen bir düşüncedir.

Özel şiirinin dördüncü döneminde ötekilik bağlamında öne çıkan şiirlerinden biri "Mataramda Tuzlu Su" (1981) (Özel, *Erbain* 222) şiiridir. Özel, şiire "uzun yola çıkmaya hüküm giydi[ğini]" söyleyerek başlar ve durumunu "[b]eyazların yöresinde nasibim kalmadı / yerlilerin topraklarına karşı suç iş-

3 *Yazının devamında "Celladıma Gülümserken" olarak anılacaktır.*

4 *Yazının devamında "İçimden Şu Zalim Şüpheyi Kaldır" olarak anılacaktır.*

ledim" dizeleriyle anlatır. Burada şairin beyaz-yerli çatışmasını kullanması, geçirdiği Sosyalizm-İslam değişimine işaret eder. Bunların ardından eklediği "zorbaların arasında tehlikeli bir nifak" dizesinde ise olumsuz çağrışıma sahip olan *zorba* imgesi için istenmeyen bir öteki olduğunu, kötüler olarak nitelediği kitlenin ona düşman olduğu belirtilir. Bunun ardından şu dizeler gelir: "vahşetim / beni baygın meyvaların lezzetinden kopardı / kendime dünyada bir / acı kök tadı seçtim." Bu dizelerle Özel, geçirdiği sorgulama dönemini bir *vahşet* olarak yorumlamaktadır ancak bu *vahşet* kaçınılmazdır. Özel, bu kaçınılmazlığı *acı kök tadı* imgesiyle aktarırken şiirin başlığındaki *tuzlu su* imgesi ise tercih edilmeyen, hoşnutsuzluk veren bir tadı çağrıştırarak anlamı pekiştirir.

Şiirin devamında birey-toplum çatışması devam eder. "Uzak nedir? / Kendinin bile ücrasında yaşayan benim için / gidecek yer ne kadar uzak olabilir?" dizeleri, şairin deneyimlediği düşünce değişiminin bireysel bir perspektiften değerlendirilince yıpratıcı olduğunu söylerken sonrasında gelen "kimin ülkesinden geçsem / şakaklarımda dövmeler beni ele verecek" dizeleri bu değişimin herhangi bir kitle tarafından tasvip edilmeyeceğine işaret eder. Bu, aynı zamanda şairin yeni çevresi olan İslamcı çevreden karşılık görme umudu olmadığının da altını çizer.

Özel, şiirin son dizelerine "[b]ir hayatı, ısmarlama bir hayatı bırakıyorum" diyerek başlar. Yine birey-toplum çatışmasına başvuran şair bendin devamında "siparişi yargıcılar tarafından verilmiş / bu hayattan ne koku, ne yankı, ne de boya / taşımamı yasaklayan belgeyi imzaladım" diyerek rıza dahilinde veya rızasız, toplumla yaptığı bu anlaşmayı kabul ettiğini duyurur. Şiirin son dizeleri olan "burada bitti artık işim, ocağım yok / uzun yola çıkmaya hüküm giydim" ile şiir boyunca hatırlattığı yazgısını özetleyerek bir öteki olarak anılacağı/kalacağı(nı düşündüğü) yolda devam eder.

Özel'in *Erbain* kitabındaki son şiir olan "Celladıma Gülümserken" (1984), şiirlerindeki birden fazla dönemi temsil edebilme açısından "Amentü" ile benzerdir. "Amentü", Özel'in sorgu manifestosu, "Celladıma Gülümserken" ise Özel'in otobiyografik manifestosu olarak okunabilir. "Ben İsmet Özel, şair, kırk yaşında." dizesiyle başlayan şiir, "Her şey ben yaşarken oldu, bunu bilsin insanlar / ben yaşarken koptu tufan / ben yaşarken yeni baştan yaratıldı kâinat" dizeleriyle şairin yazın hayatı boyunca geçirdiği süreçlerin bir resmini çizmektedir.

Şiirin devamında yer alan "linç edilmem için artık tüm deliller elde / kazandım nefretini fahişelerin / lânet ediyor bana bakireler de" dizeleri dördüncü döneme hâkim olan birey-toplum çatışmasının göstergesidir. Tüm toplum taraflarınca reddedilen Özel'i devlet veya sistem de daima gözetlemektedir. Özel bu durumu, "uçtum ama uçuşum / radarlarla izlendi / gayret ettim ve sövdüm / bu da geçti polis kayıtlarına." dizeleriyle ifade ederek birey-sistem çatışmasını sunar. Bu çatışma, Özel'in ikinci dönem şiirindeki toplum-sistem çatışmasını andırır/hatırlatır.

Şiirin ilerleyen dizelerinde, üçüncü dönemi hatırlatan unsurlar yer alır. "[E]vi Nepal'de kalmış / Slovakyalı salyangozdur ruhum / sınıfları doğrudan geçip / gerçekleri gören gençlerin gözünde" dizeleri, "Mazot"taki "tez kızaran güllerden kendini sakın" dizesi gibi yeniyetmeliğe, hamlığa bir eleştiri niteliğindedir. Özel'in dördüncü dönemini yansıtan çatışma unsurları ise şu dizelerde görünür biçimdedir:

Ben oysa

herkes gibi

herkesin ortasında

burada, bu istasyonda, bu siyah

paltolu casusun eşliğinde

en okunaklı çehremle bekliyorum

oyundan çıkmıyorum

korkuyorum sıram geçer

biletim yanar diye

[...]

söyleyin

aynada iskeletini

görmeye kadar varan kaç

kaç kişi var şunun şurasında?

Bu dizelerle şair, düşüncelerini apaçık sunduğunu ve düşüncelerinin arkasında olduğunu belirterek "korkuyorum sıram geçer / biletim yanar diye" dizeleriyle ise sürekli üretken kalmasının, aktif düşünce faaliyetlerinde olmasının gerekliliğine vurgu yapar. Özel, artık arkasında onu takip edecek bir kitle olmadığı için demode kalma ve unutulma tehlikesiyle de karşı karşıyadır. Verilen bentteki son dizeler ise İslam'a ihtidasından sonra Özel'in başına gelenlerin bir metaforudur.

Bu düşünceler dahilinde şiirin devamına bakıldığında, "[g]elin / bir pazarlık yapalım sizinle ey insanlar! / [b]ana kötü / bana terkettiğiniz düşünceleri verin / [...] / verin taammüden işlediğiniz suçları da" dizeleriyle Özel'in *insanlar*a yaptığı pazarlık teklifinin pasif agresif bir eylem olduğu söylenebilir. Devamında "[y]apılsın adil pazarlık / yapılsın yapılacaksa / işte koydum işlemeyi düşündüğüm suçları / sizin geçmiş hatalarınız karşısına" dizeleriyle birlikte Özel, geçmişini kabul ettiğini ve geçmişinin, şimdisinin ve yarınının da bir parçası olduğunu söyler ve insanların kendisinden çok daha "kirli" geçmişleri olmasına rağmen yine de kendisine dil uzatmalarına hicvi-ironik bir şekilde değinir.

"Celladıma Gülümserken" şu dizelerle biter: "varsın bende biriksin / durgun suyun sayhası / yumuşatmayı bilen ateş / öğüt sahibi toprak / nasıl olsa geri verecek kılıcımı." Bu dizeler okuyucuya "Amentü"yü hatırlatır. "Amentü", Özel'in kendini âlemlere zerk etmesiyle biterken "Celladıma Gülümserken"in bitişinde bu âlemler (su, ateş ve toprak) Özel'e bir gün hakkını teslim edecektir. Bu şekilde Özel, yazın hayatının serüvenleriyle yüzleştiği şiirini, düşüncelerinin haklı ve temelli olduğunu söyleyerek bitirmiş olur.

Erbain kitabında yer alan şiirlerine bakılarak Özel'in bireysel yaşamıyla birlikte yazın hayatında da çeşitli değişimlerden geçmiş olduğu gözlemlenebilir. Düşünsel olarak muhalif birisi olan ve isyankâr kişiliği ağır basan Özel, şiirlerinde daima yer alan çatışma unsurlarında kendisinin ezilen veya hakkı yenen tarafta olduğuna gönderme yaparak kendi "öteki" konumunu vurgulamıştır. Bu çatışma unsurlarını ise şiirsel dönemlerinin karakteristiklerine göre dönüştürmüştür (Öztürk 50). Özel, bireysel sancılara odaklandığı ilk dönem şiirlerinde ölüm-hayat çatışmasını; sosyalist dünya görüşü etkisinde yazdığı ikinci dönem şiirlerinde toplum-sistem ve ezen-ezilen çatışmasını; sosyalist dünya görüşünü ve kişisel yaşantısını sorguladığı üçüncü dönem şiirlerinde birey-cemiyet çatışmasını; İslami bir yaşam ve düşünce tarzını benimsemesinin ardından yazdığı şiirlerde ise toplum-birey çatışmasını işlemiştir. Üçüncü dönemden dördüncü döneme geçişi işaret eden "Amentü" ve dördüncü dönemin sonundaki "Celladıma Gülümserken" şiirleri bir manifesto niteliğinde olup karma çatışma unsurlarına sahip olduğundan "dönemler üstü şiirler" olarak nitelendirilebilir.

KAYNAKÇA

1. Aker, Abdülhalik. “Amentü'nün Tahlili”. *İzdiham Dergi*, 4 Mar. 2016, www.izdiham.com/abdulhalik-aker-amentunun-tahlili/. Erişim tarihi 1 Haz. 2021.
2. Geçen, Sevda. "İsmet Özel Şiirlerinde Başkaldırı / Modernizmin Yozlaştırdığı Düzene Başkaldırı." *Turkish Studies*, cilt 7, no. 3, 2012, ss. 1215-28. turkishstudies.net/turkishstudies?mod=makale_tr_ozet&makale_id=15693
3. Guida, Michelangelo. "A 'Communist and Muslim' Poet in Contemporary Turkey: The Works Of İsmet Özel" [Çağdaş Türkiye'de 'Komünist ve Müslüman' Bir Şair: İsmet Özel'in Eserleri]. *British Journal of Middle Eastern Studies*, cilt 41, no. 1, 2014, ss. 117-31. www.tandfonline.com/doi/abs/10.1080/13530194.2014.878510
4. Özel, İsmet. *Erbain*. 1987. Tiyo Yayıncılık, 2020.
5. ---. *Şiir Okuma Kılavuzu*. 1980. Tiyo Yayıncılık, 2020.
6. ---. *Waldo Sen Neden Burada Değilsin*. 1988. Tiyo Yayıncılık, 2020.
7. Öztürk, Fatih. "İsmet Özel'in Savunması: Sokrates ve İsmet Özel Bağlamında Felsefe-Edebiyat İlişkisi." *İnönü Üniversitesi Uluslararası Sosyal Bilimler Dergisi*, cilt 2, no. 2, 2013, ss. 47-60. dergipark.org.tr/tr/download/issue-file/44341

Sosyal medyada Pan Dergi‘yi takip etmek için

twitter.com/pan_dergi

facebook.com/pandergi

instagram.com/pan_dergi

17 Yazına Ait Bir Fotoğraf

ÖYKÜ

Asım Eraydın

Sonbahar. Çok küçük ekmek kırıntıları. Bir daha görüşelim diye ayrılıp varlığından emin olmadığım biri. Ben aslında uzun bir süredir kayıpmışım gibi hissediyorum ama arayanım yok, aranmayan bir şey ne kadar kayıptır emin olamıyorum. Henüz küçükken, kalın baldırlı, basma etekli teyzelerin apartman girişinde toplanıp köpürte köpürte halı yıkadığı zamanlarda annem iş çıkışları beni alıp bir pizzacıya götürürdü, evde yemek yapmaktan ve hatta yaşıyor olmaktan pek hoşlanmıyordu. O zaman pizzacılar, şimdiki gibi özensiz dükkanlardan eve sipariş yaparak çalışmıyordu, içerisi gayet dayalı döşeli, duvarlarda nereye ve kimlere ait olduğunu bilmediğim, sarımtırak siyah-beyaz fotoğraflar vardı. Masalarda hep Coca-Cola reklamlı tuzluklar, peçetelikler, soslar... salata barı olurdu böyle yerlerde, annem salata barı olan yerleri çok severdi, daha çok kısır doldururdu tabağını, annem kısırı çok severdi, ben pek sevmem, ben beyaz peynirli, siyah zeytinli, domatesli salatadan alırdım.

Annem her yere yürürdü, hep yürürdü. Akşam çökünce ıslak kaldırımların ve sarı sokak lambalarının arasından geçerken elimi tutarak yürürdü. Babam arabayla gezerdi çoğunlukla, bir de metalik mavi, beyaz tekerlekli bir bisikleti vardı, arabayla dolanmadığı zamanlar onunla dolanırdı. Büyüyünce ben de yürür oldum annem gibi, seninle yürüdüğümüz gün, ıslak taşların ve sarı ışıkların arasında elini elime almak istedim ama sana söylemeye çekindim. Nasıl olsa bir daha görüşürüz diye de çok umursamadım bu durumu ama bir daha görüşmedik, yakınlarda bir öykü okudum, elinde fotoğrafla sevdiği kadını arayan bir adamın öyküsünü, gerçek hayatta böyle şeyler olmaz, ayıp karşılanır ya da akıl dışı, ben gerçek olduğumdan emin biri olarak buna uygun davranmayı seçiyorum; ama birinin yazdığı, uydurma bir karakter olsam, mutlaka seni arardım, hatta bulurdum da muhtemelen. Fakat benim yapmam gereken şeyler var, işe gitmek, ev kiramı ödemek, mutfak alış-verişi yapmak gibi; uydurma olmak ve bunlardan uzak olmayı dilerdim.

Yine de seni hiç görmüyorum dersem yalan olur, rüyalarımda ve gündüz düşlerimde sıkça karşılaşıyoruz, bir de Şişhane'ye çıkarken sürekli saçları, çenesi, boyu, duruşu senin gibi bir kadına rastlıyorum, yakından ve karşısından göremesem de bana göründüğü kadarıyla sana çok benziyor, hareketleri fazlasıyla kadınsı, ama kadınsı nedir diye sorsan söyleyemem. Bazen o kadın sen misin diye düşünmüyor değilim ama sen başka bir şehirde yaşıyorsun, bu ihtimalin üzerinde durmaya gerek yok.

Radyolarda ya da rastgele dinlediğim müzik listelerinde senin sevdiğin şarkılarla karşılaşıyorum. Bira ve Kahve, Gece Vakti artık grup üyelerinin bile hatırlamadığı rock parçalar. Bazılarını sadece sen dinliyormuşsun gibi geliyor. Beyaz tenini hatırlıyorum, bembeyazdın. Senden sonra birkaç kez âşık oldum, birkaç kez kayboldum sokaklarda, belki ilginç bir şeyler anlatırlar diye bir sürü yaşlı insanın hayatını dinledim, nemli pürüzsüz bu tenin bir gün onlarınki gibi katı, sert, yara kabuğu gibi olacağına hiç ama hiç inanmıyorum, sanki onlar öyle doğmuşlar ve biz hep genç kalacağız. Tabii ben değil kimse buna inanmaz ama işte aklımın bir köşesinde "doğrusu bu ulan, doğrusu bu" diye volta atıyorum.

İlk uzun uzun bakıştığımız günü hatırlıyorum, aslında tek uzun uzun bakıştığımız gün, birlikte olduğumuz tek gün, hayatımın en mutlu anıymış falan demeyeceğim, öyle emin olduğum laflarım yok, değişmez gerçeklerden bahsederken bile "en

azından bana göre" diyesim geliyor. Kuvvetli insanlar kesin lafları kaldıramayacak kadar aptalmış gibi geliyor bana çünkü, kimseyle uğraşmak istemiyorum. O gün sana ne kadar cesur olduğumu kanıtlamaya çalışmıştım oysa o kadar korkak bir insanım ki, geceleri kapımı üç kez kilitliyorum, ağrı kesici alınca acaba karaciğerime zarar vermiş miyimdir diye düşünmeden edemiyorum. Uzun süre arkama bakmadan yürüyememe, hep takip ediliyormuşum hissi ensemde, bazen gölgemden öyle korkuyorum ki karanlıklara saklanıyorum.

Artık ailemle daha az görüşüyorum, babadan harçlık isteyince utanılacak yaşlara geldim, ciddi işleri olan insanlara karşı mahcup hissediyorum, fazlalık gibi hissettiğim oluyor çokça, bunu değiştirmek içinse hiç öyle büyük kararlar alamıyorum. Kendini özel hisseden ama bir türlü hak ettiği değeri göremediğini düşünen insanlar vardır ya işte ben tam öyle bir salağım. Sonbaharı pek sevmiyorum, yağmurla çamurla uğraşmak falan, üşeniyorum böyle şeylere.

Burada sık sık gittiğim bir kitapçı var, içinde bir sürü de plak var, alacağımdan değil ama sevdiğim albümleri öyle büyük kapaklarda görmek hoşuma gidiyor, alıp inceliyor sonra yine yerlerine koyuyorum. Portishead'in New York konserinin plağı da var aralarında, ona biraz daha uzun bakıyorum, o albümü çok severim. Yine bir gün elimde o albüm varken iki çocuğun, muhtemelen 19-20 yaşlarındalar, bir kitaptan bahsettiklerini duydum, Kırklareli'nden mi geliyorlarmış, Kocaeli'nden mi ne ben ikisini karıştırırım hep, falanca kitap var mı diye sordular, olumsuz cevap aldılar, biri, diğerine ne olacaktı oğlum, bulabileceğimize inanıyor musun, diye sordu, kitapçı internetten bulabileceklerini söyledi, böyle baskısı olmayan kitapları, sahafların sattığı siteler var falan diye açıkladı. Çocuklar, biraz kibirle biliyoruz tabii, bu kitap oralarda çıkmaz gibi laflar ettiler. Kitapevinden çıktıkları gibi ben de çıktım, arkalarından seslenip kitabı sordum. İsmi Don Emanuel'in Alt Tarafları, 2002 yılında baya bilindik bir yayınevi, bir kez basmış ama sonra kitaptan ne bahseden olmuş ne de raflarda gören. Çocuklardan birinin dayısı kitabı askerdeyken okumuş, dönünce de delirmiş, sabah ezanıyla sokağa çıkıp akşama kadar birilerini arıyormuş, Latin isimleri soruyormuş insanlara, insanların muhtemelen televizyonda bile duymadığı isimler. Sonra da arkasında bir not bırakıp intihar etmiş, "sanırım aradığımı bulamayacağım" yazıyormuş notta, kaybolmanın en kötüsü ararken kaybolmaktır, en azından bana göre. Ben bu yüzden seni aramıyorum. Kitabın devlet tarafından toplatıp yok edildiğini düşünüyor çocuklar, pek az bilinen Latin bir yazarın kitabının Türkiye'de yasaklanmış olduğunu düşünmüyorum, yani ona gelene kadar neler var neler ama çocuklar kendilerini ikna etmişler. Senin en sevdiğin kitap ne diye düşünüyorum ama net bir şey canlanmıyor kafamda, Spinoza'yı çok severdin ama artık felsefeyle ilgilenmiyorum acaba en sevdiğin roman ne ya da sevdiğin bir şair var mı, ben bu ara Ezra Pound okuyorum örneğin.

Artık eskisi kadar aynalara bakmıyorum, gerek duymuyorum sanırım kendimi görmeye, zaten eskisi kadar güzel bir görünümüm de yok, bunu pek dert de etmiyorum, ne için dert edeyim ki zaten. Sana bunun gibi üç-dört mektup daha yazdım, nereye attım bilmiyorum ama bir yerlere atmaktansa yakmayı düşünüyorum artık, yazılı metinlerin bir yerlerden fırlayıp tekrar insanların karşısına çıkmak gibi bir huyu var, buna gerek yok. Her şeyimle kaybolmak istiyorum, altı yaşımda annemin elinden tutarak girdiğim salata barı olan pizza salonlarında annemin kim olduğuma dair bildiği her şeyi unutmasını ve beni bırakıp kız kardeşlerimle ilgilenmesini, pizzacının fırınının önünde bir peynir gibi erimeyi daha fazla sıcakta kurumayı ve toz gibi un ufak olup yok olmayı istiyorum, hayata âşık değilim ama ölümden fena korkuyorum.

Ne okuyorsun diye sordu Sıla'ya, Sıla elindeki kâğıdı apar topar buruşturup bir kenara atarsa dikkat çekeceğini düşündüğü için "Hiç... Öyle eskilerden kalma bir şey, karşıma çıkıverdi de bakınıyordum." dedi.


17 YAZI
Nihal Yarıcı

Sıla geceleri kocası kadar rahat uyuyamazdı, ömrü boyu hemen uykuya dalan biri olamadı. Bir yandan bir şeyler düşünürken bir yandan da duvarların içine gömülmüş borulardan gelen gurul gurul sesleri dinlerdi. Yanında uyuyan kocasına baktı, hala büyüdüğüne, okulu bitirdiğine, evlendiğine inanamıyordu, bunlar için çok genç olduğunu düşünüyordu, yaşı nerdeyse otuz olmasına rağmen. İçindeki duygusallığın, heyecanın büyüdükçe yok olacağını düşünüyordu küçükken, ancak hala sevdiği bir oyuncunun ödül almasına seviniyor, İkinci Dünya Savaşı filmlerine ağlıyordu. Kimseye söylemediği bir kutusu vardı; içinde eski sevgililerinden kalma şeyler, yıllardır görüşmediği arkadaşlarıyla olan fotoğraflar, onları hatırlatan şeyler vardı. Yapacak bir şey bulamadığı zamanlarda açıp onu karıştırıyordu, bu küçük kutu o kadar fazla şey saklıyordu ki her seferinde yeni bir şeyler buluyordu, "Vay be, bunu o çocuk falanca yerde vermişti bana!", "Aa, Aslı ne kadar komik çıkmış bu fotoğrafta!" gibi cümlelerle kendi kendine konuşuyordu.

Ara sıra problem çıkartan on yaşında bir arabası vardı, onu bakıma götürmüyordu, kocasına da bahsetmiyordu akşamları, problem çıkardığı zaman bir şeyler yapıyor, biraz bekliyor, arabanın orasına burasına vuruyordu, sonrasında araba problemsiz çalışıyordu yine. Arabasının içinde olmaktan hoşlanıyordu, bazen öyle amaçsızca dolaşıyordu arabayla, sanki her an çekip gidebilirmiş gibi hissediyordu ama çekip gitmesi için somut bir sebep sunamıyordu insanlara, kocasını terk edip gitse neden terk ettin diyenlere verebilecek bir cevabı yoktu; iyi bir insandı kocası, onu aldatmıyor, onu sınırlandırmıyor, ona alışılagelmiş erkekler gibi davranmıyordu; doğru düzgün tartışmamışlardı bile, hiç saplantılı bir adam değildi. Yaşıtı erkeklere göre daha genç duruyordu, hatta biraz kiloluydu ama onun dışında baya çekici de biriydi. Yakın çevrelerindeki erkekler hep kelleşmişti, onun saçlarıysa yirmi yaşında nasılsa hâlâ öyleydi. Çok tutku dolu bir ilişkileri mi vardı, aşkla mı evlenmişlerdi; pek böyle olduğu söylenemezdi, o an birbirlerini bulmuşlardı, kafaları uyuşmuştu, birlikte eğleniyorlardı, yıllar içinde bu bir alışkanlığa dönüştü, sonrasında aileleri istiyor diye bir nikah kıyıldı. Sıla düğünü olsun istemiyordu, hatta gelinlik giymek falan hiç ona göre değildi, kocasıysa ailesini kırmak istemiyordu, küçük bir düğün yaptılar, yakın akrabaların ve birkaç arkadaşlarının geldiği. Masa masa dolaşıp misafirlere hoş geldiniz dedikten sonra Sıla hemen odaya koşup ayakkabısını çıkarttı, ayaklarını ovuşturdu ve hemen Converselerini giydi.

Hâlâ siyah pantolon üstüne beyaz tişört giyiyor, memeleri küçük olduğu için mutlu hissediyor, Converse giyiyor o da siyah-beyaz. Arkadaşları hala lisedeki gibi giyiniyorsun diye takılıyorlar, o da gülüyor bu duruma, kendini böyle huzurlu hissediyor. Saçlarında birkaç tel beyaz var, stresten veya yorgunluktan olduğunu düşünmüyor, genetiktir muhtemelen diye düşünüyor, pek umurunda da değil, beyaz saç ona garip gelmiyor, hatta çekici buluyor saçları beyazlamaya başlamış erkekleri. Kenarda biriktirdiği baya bir parası var, cimriliğinden ya da biriktirmeyi sevdiğinden değil, çalışmaya başladığından beri harcadığına nazaran çok fazla kazanıyor; öğrenciliğinde harcadığından çok daha fazla harcamıyor, az çok aynı şekilde yaşıyor; büyük harcamaları kocası yapıyor genelde. Belki bir gün kaçarsa birikmiş parası ona bir hayli yeter diye düşünüyor.

İşinden nefret etmiyor, insanlara yardım edebildiği için mutlu ama hayalindeki işi yapmıyor, hayalindeki işin ne olduğundansa pek emin değil; çocukken dansöz olmak istiyordu, sonra ressam olmak istedi bir dönem. Çevresinde çizdiklerini beğenen, iyi bir sanatçı olacağına inanan insanlar da vardı ama pek koşmadı bu isteğin peşinden, kendiliğinden geçti o ilgi; hala daha ressamların ve tasarımcıların işlerini takip eder. Kocasıyla bazen kısık ışıkta dans ediyorlar, öyle romantik bir dans değil ama ellerini, kollarını doğaçlama şekilde sallıyorlar, zıplıyorlar, yere düşüyorlar sonra da arkadaşları onları bu halde görseler ne derler diye düşünüp gülüyorlar. Sıla'nın hayatında iyi insanlar oldu, çok

absürt hareketler yapanlar çıktı tabii ama küçüktük diye bunları görmezden geliyor Sıla, çoğunun alışılmışın dışında ilgileri alakaları vardı, hepsi çok yakışıklı çocuklar mıydı, hayır. Sıla pek insanların dış görünüşüyle ilgilenmiyordu. İnsanların ulu orta açıkta olmaması onu çekiyordu, konuştukça keşfedeceği biri, sürekli yeni bir yanını, ilgisini keşfedeceği bir erkek, eski sevgilileri genelde böyle insanlardı. Kocasıysa bunun tam tersine çok net, işinde gücünde, her günü birbirine benzeyen biriydi, bir yönüyle iyi; böyle bir insanla evlenmek en doğrusuydu diye düşünüyor, ancak eski ilişkilerini de özlediği anlar oluyor. Üniversitedeyken bir erkek arkadaşı babasının arabasını ödünç almıştı, şehirde öyle dolanırlarken bir anda şehir dışına çıkmayı düşünmüştüler, akşama doğru kimsenin olmadığı bir koy bulup çırılçıplak soyunup yüzdüler, çocuk vücudundan çok çekiniyordu ama Sıla birazcık ısrarla ikna etmişti. Duş alacak bir yer bulamadıkları için sabaha kadar kaşınmıştılar.

Bir gün, aynı o günkü gibi bir anlık kararla arabasını şehirler arası yola çıkarıverdi, biraz ilerlerdi. Telefonunu arabanın radyosuna bağladı, üniversite yıllarında dinlediği şarkıların olduğu listeyi açtı, Pearl Jam çalmaya başladı. Kocasına bir şeyler yazması gerektiğini düşündü, kaybolduğunu düşünmesini ya da başka birine gittiğini kurmasını falan istemiyordu. Arabayı yolun kenarına park edip iyi olduğunu, birkaç günlüğüne İstanbul'da olmak istediğini, endişelenmesine gerek olmadığını yazdı, bir anda oluverdiği için mahcup hissediyordu. İstanbul'a gelince Beşiktaş tarafına geçti, orada biraz zaman geçirdikten sonra Karaköy'e doğru sürdü arabasını, Tophane'de Mimar Sinan Üniversitesi'nin yerleşkesini izledi bir süre, burada okumak istemişti bir dönem, sonra vazgeçmişti. Buralara yakın bir otel bulup yerleşti, zaten çok bir eşyası yoktu. Bir süre buralara yakın olmak istiyordu, sabah uyanıp Tünel'e yürüdü, buraya gelmeyeli baya olmuştu, biraz etrafa bakındıktan sonra yakındaki bir kafeye oturdu, bir kitap satın aldı, girişteki masanın üzerine bırakılmış el ilanlarını inceledi, birkaç müzeninkini yanına aldı, masasına oturup daha dikkatli inceledi. İstanbul'da böyle şeylerin bolca oluşu onu mutlu ediyordu, bir yandan da gerçekten bu sergileri gezecek, bu kurumları bir şekilde ayakta tutacak bir insan grubu olduğuna da şaşırıyordu. Sergilerden biri dikkatini çekmişti, yıllardır saklı kalmış onlarca heykel gün yüzüne çıkmış, sergileniyormuş, "Bedii Usta'nın Evlatlarını Yakından Görmek İster Misiniz?" İsterdi elbette ama sonrasında unuttu ve gitmedi. Şişhane'de oturuyor, Galata'ya çıkıyor, etrafı geziniyordu. Kitapevlerini geziyordu, bazen ilgisini çeken şeyler alıyordu ama sonrasında pek karıştırmıyordu içlerini. Bir, iki günü geçmişti, kocası birkaç kez aramıştı, çoğuna cevap vermedi, bir ikisinde de iyi olduğunu, biraz daha kalmak istediğini söylemişti.

Günleri aynı geçiyordu ama eskisine göre daha huzurluydu, bu sebeple bir rahatsızlık hissetmiyordu. Oturup kitap okuduğu kafelerde dikkati sürekli dağılıyor ve yoldan geçen insanları inceliyordu, ardından yine kitabına dönüyordu. Birkaç gün sanki uzaktan uzağa onu izlediğini düşündüğü bir adam gördü ama pek önemsemedi, adam da onu biraz izliyor ve yoluna devam ediyordu. Başka zaman olsa gerilirdi, korkardı ama böyle hissetmiyordu, hayal edemeyeceği kadar umursamaz olmuştu, bu da hoşuna gitmişti, istemsizce gülümsüyor ama bu gülüşü saklamaya çalışıyordu. Ağzı kapalı bir şekilde gülünce dudakları kocaman bir çizgi oluyordu.

Bir süre sonra geri döndü, açıklamalar yapması gerekti, kimse öyle bir anda gidesi geldiğine inanmıyordu, muhtemelen herkes başka bir adamla yattığını düşünüyordu, hatta bir kadınla belki. Kocası da aldatıldığını düşünüyordu Sıla böyle bir şey olmadığı üstüne yeminler etmişti, kocası iyi bir adamdı, olmamış bir şey için üzülmesin istiyordu. Günler sonra hastaneye döndüğünde her ne kadar sevinçle karşılanmış olsa da orada da bazı dedikodular dönüyordu, bunu hissedebiliyordu. Birkaç gün sonra adına bir mektup geldi, girişinde "umarım doğru kişiye göndermişimdir, adını aratıp, nerede çalıştığını buldum, internet çok gelişti kusura bakma" yazıyordu, devamını okumadı, çantasına

koyup eve götürdü. Evde açıp okudu, okudukça zarfın üstündeki ismin nereden tanıdık geldiğini anladı.

Sıla mektubu bitirdiği sıra kocası içeri girdi. Ne okuyorsun diye sordu Sıla'ya, Sıla elindeki kâğıdı apar topar buruşturup bir kenara atarsa dikkat çekeceğini düşündüğü için "Hiç... Öyle eskilerden kalma bir şey, karşıma çıkıverdi de bakınıyordum" dedi.

Asım Eraydın
Dragos
20202

The Power of Image: Racial Stereotypes of Afro-Americans and the Role of Media in 'Native Son'

Hazal Y. Birincioğlu

As a protest novel that does not follow its predecessors in presenting a conformist representation of Afro-Americans, Richard Wright's *Native Son* offers a naturalistic portrayal of a young black man, Bigger Thomas, in the social climate of early twentieth-century U.S. Presenting, through Bigger's experience, the effects of white supremacy and black subjugation on Afro-Americans, Wright underlines social conditions as a determining factor on the individual's behavior. Although he receives heavy criticism for, as it has been argued, reinforcing a stereotypical image of the "uncivilized black man" in the eyes of the white American audience, *Native Son* raises important questions concerning racial prejudice and stereotyping. In order to achieve a naturalistic portrayal, Wright makes use of a cinematic narrative technique while presenting certain stereotypical images that imply racial discrimination and prejudice in American society. These stereotypical images are constructed and/or promulgated by the media throughout the novel. Since the *Native Son* attempts to present the Afro-American "reality" dominated by racial oppression, it is important to investigate these stereotypes that have a manipulative effect on the society as well as a negative one on the individual who is the object of stereotyping. Therefore, this paper aims to reveal the negative racial stereotypes about Afro-Americans in *Native Son* and to find out their function and significance through an investigation of the role of media in reinforcing them.

In *Notes of a Native Son,* Baldwin criticizes Wright for creating a character that has no bonds with his own community, hence unable to represent the black community (35). What he means by representation can be explained as the portrayal of the Afro-American experience of living under social conditions dominated by oppression and segregation. Baldwin further suggests that the protest novels preceding the *Native Son* portray the white-washed image of the submissive and inferior black man while presenting a merely sentimental approach to the issue of racial oppression. By giving the example of *Uncle Tom's Cabin*, Baldwin claims that the image of Uncle Tom proposes the idea that a "salvation" for the black individual can be obtained only through becoming "white" (17-18). He further explains that Bigger is the descendant of Uncle Tom although he appears as the opposite image of him, "defined by his hatred and his fear" (23). Therefore, Bigger presents a stereotypical image that is intimidating for white Americans: the black brute who is a (potential) criminal. However, according to Baldwin, it is not Wright's creation of a "symbolic monster" that fails to justify his blaming society for turning Bigger into such a monster. It is rather his attempt at "redeeming" this monster towards the end of the novel (35), as can be seen in Max's speech in the courtroom scene. Moreover, Baldwin underlines the power of this stereotype, "the nigger" who threatens the peace of society as well as "American ideals", and its influence on the black community. He suggests that such prejudiced racist "myth" can sometimes urge black people to live up to it, hence acknowledging their nature as "subhuman", as well as leading white readers to be-

lieve that Bigger's reality is the only reality of the black community, that is of the brute (37-38).

In the introduction of *Native Son,* Wright, on the other hand, explains that his portrayal of Bigger as a monster, instead of a more civilized and intellectual black character, is a part of the Afro-American social reality since violence can become the only outlet for an emasculated black male to perform his agency. Therefore, through *Native Son*, Wright does not acknowledge or reinforce the belief that black people are "organically bad". Instead, he tries to contextualize Bigger's anger, hatred, and self-isolation from society, including his own community to which he does not feel attached. Wright attempts to shed a light upon the "nature of the environment that produced these men"[1], the nature of the many Biggers that he encountered throughout his life as well as the conditions that drove Bigger to become the stereotypical image of the "brute" in the eyes of American society. Although whether Wright failed or succeeded at representing the black community has been debated, *Native Son* manages to portray the effect of racial stereotyping that dominated the American society and the role of media as a powerful agent that reinforces such stereotypes.

Before identifying the examples of racial stereotyping in the *Native Son,* it is important to understand the concept of "stereotype" and its significance in terms of affecting the individual's perception of reality. The concept of stereotype has been introduced by Walter Lippman and it has led to prolific research in social and cognitive psychology. Referring to Lippman's identification of stereotypes as "pictures in our heads" as well as Boulding's emphasis on the dominant role of the media in providing these pictures (qtd. in Gorham 231), Gorham explains that stereotypes result from not only personal experiences but also social interactions. He further suggests that the media's distribution of these images may result in serious consequences since they affect the behavior of the individual who responds to these images instead of an "objective reality" (Gorham 232).

Film is one of the mediums in the narrative that Wright uses to portray racial stereotyping in American society. However, according to Gercken, film is not only a "source of social commentary" but also acts as a narrative technique in *Native Son* (633). She points out that Wright's cinematic portrayal is an even more important element in the novel. From a feminist film theory-based approach, she explains desire and agency through the concept of the "gaze". In this regard, she suggests that "the individual who owns the gaze occupies the dominant or 'male' position and has agency, a power and authority often constructed as the ability to desire" (634). The object of the gaze, on the other hand, occupies a passive position which is attributed to the "female". Gercken argues that Bigger, in most of the novel, occupies the passive and female position of the "observed" which is the cause of his anger and frustration. The only place where he can adopt the observer role is the movie theater which is, unsurprisingly, Bigger's favorite place since he can see "without being seen" (635-636). Gercken further suggests that Bigger, seeing the image of Mary Dalton as a sexual object on the screen[2], feels an erotic desire and becomes the "voyeur" (635). However, the image of Mary as a passive object is shattered in their later encounter in the Daltons' house since he returns to his position as the "black spectacle" whereas Mary is now the "white gaze" observing him (636). Therefore, as Gercken explains, the act of

1 In the version that I read the introduction part does not have page numbers. However, the citation is taken from page 7 of the version that I read.

2 This scene is not included in the version that I read. In this scene, Bigger and Jack watch a newsreel in which they see Mary Dalton running on the beach and kissing a man. The newsreel presents a close-up of Mary's body parts, hence presenting her body as a sexual object. The version that includes this newsreel is cited by Gercken as:
Wright, Richard. Native Son. 1940. Harper Perennial, 1998.

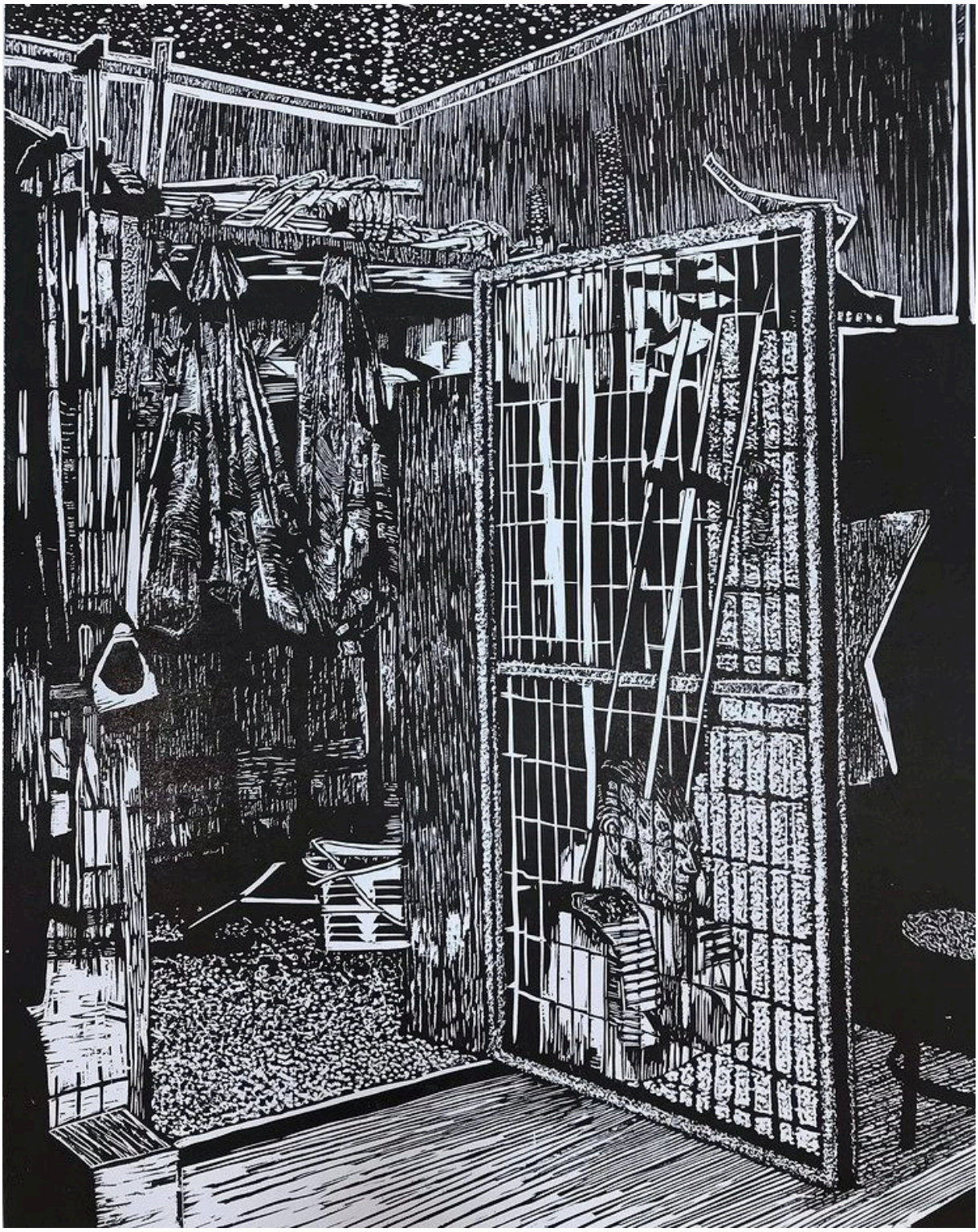
killing Mary is Bigger's attempt at gaining an agency (637).

Although Gercken focuses mainly on the relation between "gaze" and "agency" while tackling them from a feminist critical perspective, the examples that she gives about the images in the movies indicate a highly stereotypical approach to the issues of racial representation as well. Moreover, stereotyping has a strong connection to gaze and agency since "those who are in a dominant social position have the power to define the dominant understandings and thus have tremendous ability to make their definitions appear natural and unarguable" (Gorham 232). It is also important to underline that Gercken associates "gaze" with the "white", which occupies the dominant position of the "oppressor" in the American society whereas she associates "spectacle" with the "black" which is the "oppressed". Even when Bigger thinks that he has the agency, he is still defined by the "white gaze". This can be seen in his fear of what white people would think if they "saw" him with a white woman as well as in his suffocating Mary out of fear that this powerful gaze, in the form of Mrs. Dalton who is ironically a blind woman, will "see" and judge him (Gercken 637-640).

While discussing the issue of gaze and agency, Gercken refers to Sherley Ann William's identification of Mary as "the American fruit forbidden to black man" (Williams 66 qtd. in Gercken 636) which constitutes a common stereotype presented throughout *Native Son*: white women have a seductive and an almost exotic image in the minds of the black men who are more interested in them than in black women. Moreover, such depiction is a clear reference to the creation myth in which eating of the fruit leads to "the fall", hence implicating that black men commit a "sin" by desiring white women. Such biased notion is presented several times by the white characters in the narrative as can be seen in detective Britten's questioning Bigger whether Jan or other communists promised him a sexual encounter with white women or in Buckley's questioning Jan about whether he told Bigger that "it was all right for him to have sexual relations with white women" (Wright 185, 296). Another example can be seen in Buckley's defense since he emphasizes that killing Bigger would save their daughters from the "half-human black ape climbing their windows to rape, murder and burn them" (373).

Buckley's description of Bigger as a "half-human black ape" presents another stereotypical image. The treatment of black men as "inferior, unevolved and apelike" beings dates back to American slavery (Plous and Williams 795). In addition to giving quotes from several important political figures such as Thomas Jefferson and Abraham Lincoln who held such opinion, Plous and Williams refer to the entry in *Encyclopedia Britannica* which claims that the African race occupied "the lowest position of the evolutionary scale" (316 qtd. in Plous and Williams 795). The same entry offers negative stereotypes concerning their physical attributes as well, such as the weight of their brain and the length of their arms, etc. (316-317 qtd. in Plous and Williams 795-796). In addition, the African Americans were thought to have a higher tolerance to pain and to be less successful at tasks that require abstract thinking, and "such characteristics, it was argued, naturally suited them to slavery" (Plous and Williams 796). The reason behind such treatment can be explained through Beeghly's argument suggesting that stereotyping may occur "when stereotypes play a significant role in justifying a person's judgments or decisions" (681), hence underlining the fact that negative racial stereotyping can be used as a justification for racial oppression.

Returning to the role of film as a medium that reinforces negative racial stereotypes in *Native Son,* it is important to investigate and exemplify how these stereotypes are presented through the movies in Wright's American society. Since segre-



Büşra Nur Çat - Atölye

gation was applied to all areas of social life, the movies that were available to white and black communities were also different. When Jack and Bigger go to see a movie in the black theater Regal before robbing Blum's, a plan which will not be carried out, Bigger sees the posters of two movies, *The Gay Woman* and the *Trader Horn*:

> *The Gay Woman*, was pictured on the posters in images of white men and white women lolling on beaches, swimming, and dancing in night clubs; the other, *Trader Horn*, was shown on the posters in terms of black, men and black, women dancing against a wild background of barbaric jungle. (Wright 32)

These posters juxtapose the image of the "civilized" white people with the "uncivilized" black people which reinforces a common negative stereotype: The Savage. As one of the early examples of racial stereotyping, "The Savage" has appeared in early silent movies and became popular with D.W. Griffith's *The Birth of a Nation* in which "the Ku Klux Klan tames the terrifying, savage African-American through lynching" (Green). As Green suggests, the image of Afro-Americans as savages has its root in scientific racism, examples of which are aforementioned, that treats them as unevolved "subhuman" beings. Therefore, *Trader Horn* presents a continuation of the stereotype of "The Savage" which becomes a central image in *Native Son* since Bigger is also presented as a savage by the newspapers.

In *Native Son,* newspapers are another important agent that not only distributes images but also constructs them. Although the image of the savage has already been constructed in the mind of American society, Bigger's identity as an individual is constructed through his image in these newspapers. As Du Bois suggests, an Afro-American is "born with a veil, and gifted with second-sight in this American world, —a world which yields him no true self-consciousness, but only lets him see himself through the revelation of the other world" (3). This state of double-consciousness becomes even more confusing for Bigger since he is neither willing to identify himself with the black Americans whom he hates for surrounding to the white's oppression and for giving up their desires/agency in this world nor does he feel any connection to the white Americans in the society, other than feeling fear and hatred for them. It is also important to point out that the source of Bigger's anger is his premature failure of self-realization. He wants to become a pilot but he is denied such opportunity as well as being denied the right to live on another side of the city and many more opportunities that he sees around him but that he cannot seize.

Therefore, having failed at self-realization and pursuing his dream, Bigger chooses the only outlet that is available for him to gain a certain agency: violence. While bullying his friends and family as well as killing Mary, he becomes the "agent" instead of the "spectacle"; thus, in a way, adopting the "white gaze". Nevertheless, at that point, he still does not have self-consciousness and does not identify himself as a cold-blooded murderer. After killing Mary, one of the first things that he wants to do is to look at the newspapers to see what they say about him. Throughout the narrative, he keeps reading the newspapers and one can justly suggest that he reads them because he wants to keep himself informed about the outside world. Nevertheless, the newspapers do not function solely as a source of information about the outside world since they also present information about Bigger himself. As the agents of newspapers, the reporters' treatment of Bigger presents their racial bias since they see Bigger only as a newsworthy object that they can "slant" on the newspaper as a "primitive Negro who doesn't want to be disturbed by white civilization" (Wright 201). Therefore, the reports in the newspapers unsurprisingly portray

Bigger as "the savage" who threatens the civilized white society:

> His arms are long, hanging in a dangling fashion to his knees. It is easy to imagine how this man, in the grip of a brain-numbing sex passion, overpowered little Mary Dalton, raped her, murdered her, beheaded her, then stuffed her body into a roaring furnace to destroy the evidence of his crime. (260)

This excerpt is only one of the many examples that underline the racial stereotyping of Afro-Americans based on their physical attributes as well as mental abilities. Throughout the novel, newspapers continue portraying Bigger as a subhuman, cruel, and primitive man and he continues reading these newspapers. Therefore, he is constantly exposed to an image of himself that is constructed through negative stereotypes. The effect of this image is seen in Bigger's course of actions since his "involuntary" murder of Mary is followed by his rape and well-planned murder of Bessie. In addition, Bigger never expresses any regret for killing Mary or Bessie. Instead, he constantly tries to find a justification for his crimes and even suggests that his family should be "glad" that he had "taken fully upon himself the crime of being black" (275). His constant exposure to negative stereotypes about black people in his daily life is reinforced with an image of himself as the "black brute" distributed by the manipulative and powerful media. This results in his perception of his own image being shaped through the image that he is exposed to since "cognitive information, past, experiences and the context of the sensory input contribute to the perception of the individuals" (Trotman Reid 465).

Although racial stereotyping in society is not the only determining factor that shapes the individual's perception of reality and cognitive response, it is a significant element that becomes even more powerful through its reinforcement by the media. Stereotyping in *Native Son* reflects the perception of the white community, therefore the "white gaze", which also suggests their dominant position in terms of agency. The effect of stereotyping on the individual can be seen in Bigger's response to the negative stereotypes about Afro-Americans as well as to his own image that is constructed in the newspapers. Having its roots in scientific racism and being reinforced by society as well as by the media, the treatment of the black man as "the savage" constitutes the most important negative racial stereotype in *Native Son*. The newspapers' portrayal of Bigger alongside the poster of the movie *Trader Horn* are prominent examples of such stereotyping. Although Wright has been criticized for not being able to successfully portray the social conditions that dominated the lives of Afro-Americans, it is also possible to suggest that his usage of negative racial stereotypes and images shed a light upon the social climate of 1930s' U.S.

WORKS CITED

1. Baldwin, James. *Notes of a Native Son*. Beacon Press, 1955.
2. Beeghly, Erin. "What Is a Stereotype? What Is Stereotyping?" *Hypatia*, vol. 30, no. 4, 2015, pp. 675–91, doi.org/10.1111/hypa.12170.
3. Du Bois, William Edward Burghardt. *The Souls of Black Folk; Essays and Sketches.* Chicago, A. G. McClurg, 1903. https://faculty.uml.edu/sgallagher/WEBDuBois-Souls_of_Black_Folk-1-14.pdf.
4. Gercken, Becca. "Visions of Tribulation: White Gaze and Black Spectacle in Richard Wright's 'Native Son' and 'The Outsider.'" *African American Review*, vol. 44, no. 4, 2011, pp. 633–648. *JSTOR*, www.jstor.org/stable/23316247.
5. Gorham, Bradley W. "Stereotypes in the Media: So What?" *Howard Journal of Communication*, vol. 10, no. 4, 1999, pp. 229-247. DOI: 10.1080/106461799246735
6. Green, Laura. "Stereotypes: Negative Racial Stereotypes and Their Effect on Attitudes Toward African-Americans." *Perspectives on Multiculturalism and Cultural Identity,* vol. 9, no. 1., 1999. https://www.ferris.edu/HTMLS/news/jimcrow/links/essays/vcu.htm.
7. Hyatt, Marshall, and Cheryl Sanders. "Film as a Medium to Study the Twentieth-Century Afro-American Experience." *The Journal of Negro Education*, vol. 53, no. 2, 1984, pp. 161–172. *JSTOR*, www.jstor.org/stable/2294817.
8. Plous, Scout, and Tyrone Williams. "Racial Stereotypes From the Days of American Slavery: A Continuing Legacy." *Journal of Applied Social Psychology*, vol. 25, no. 9, 1995, pp. 795-817. https://www.socialpsychology.org/pdf/jasp1995b.pdf?logged=true.
9. Trotman Reid, Pamela. "Racial Stereotyping on Television: A Comparison of the Behavior of Both Black and White Television Characters." *Journal of Applied Psychology,* vol. 64, no. 5, 1979, pp. 465-471. https://psycnet.apa.org/record/1981-00944-001.
10. Wright, Richard. *Native Son: With an Introduction "How 'Bigger' Was Born" by the author.* Jonathan Cape, 1970. https://archive.org/details/in.ernet.dli.2015.499539/page/n5/mode/2up.

Sosyal medyada Pan Dergi'yi takip etmek için

twitter.com/pan_dergi

facebook.com/pandergi

instagram.com/pan_dergi

Bankın Aksi Ucu

Öykü

Ebru Esma Yağız

Ne zaman bu banka oturmuş, ne zamandan beri konuşuyorduk daha doğrusu konuşuyordu bilmiyorum. Sarı beresinin altında dalga dalga inen kahverengi saçları rüzgârda uçuşurken altın simler saçıyordu ve boyasız, nemden nasibini tüketmiş suratını ayaz yaladıkça yanakları daha da kızarıyor, sanki yüzü silinip çalının güllerine karışıyordu. Sık sık elleriyle boynundaki kaşkolü yokladığına göre üşüyor olmalıydı fakat omuzlarındaki sarsıntının sebebi soğuk muydu yoksa acısının burnunun direğine vuran kaynağı mıydı seçilemiyordu.

"Ve eminim yine bir yerlerde karamsar insanlardan uzak durulmasını öğütlüyordur psikoloğun biri fakat görmüyor musunuz? Ben karamsar değilim bayım, buralar çok karanlık!"

Haklı değil miydi? Ne zaman ve nasıl içine girdiğimi bilemediğim bu labirentte yolumu göremediğim için pes edip banka oturmayı seçmemiş miydim? Anlattıklarına bakılırsa hikayelerimiz ikiz olabilir miydi? Bilemiyordum. Bankın diğer ucunda oturuyordu o ve aramızda çalıdan bir duvar çekiliydi. Labirentin sarmaşık duvarı, bir varmış bir yokmuş iken olsa gerek, bu bankın üstüne uzamış, yepyeni bir duvar kurarak onu ikiye bölmüştü.

Ne zaman bu banka oturmuş, ne zamandan beri konuşuyorduk daha doğrusu konuşuyordu bilmiyordum. Benim varlığımı sezip mi oturmuştu yanıma yoksa ben mi yolumu bulmaktan ümitsiz avareyken rast gelmiştim bu içli sese? Bu ses öylesine derin, öylesine aşina, sanki aynı kabuktan sökülmüş benimle. Konuşuyordu! "*Ey parlak melek, konuş yine! Sen göz kamaştıran bir parlaklık veriyorsun geceye*"[1]

Sarı beresi, kahverengi saç dalgaları, rüzgârın parça parça sildiği bu boyasız yüz ve o sarsılan omuzlar nasıl da kesin çiziliydi gözlerimin ardında? Bunca karanlığın içinde, üstelik bu dikenli çalı duvar ardındayken nasıl olup da görüyordum onu? Kapılmış anlatıyordu:

"Nasıl emin olunur bayım? Dosdoğru ileri bakıyor geçenler. Bense altın kadehler, beyaz frezyalar ne olup da dikenlere durdu anlayamıyorum. Gerisin geri giden adımlarım hiç girmediğim yollara vardı. Nice yolcu gördüm labirentte ama ne dönüşü tarif edebildi içlerinden biri ne de aynaya varan yolu. Çıkmazlardan dönen yolların, çıkmaza varan yollar olmadığını hiç bilmiyorlardı. Aslına bakarsan çalıların da farkında değil gibiydiler. Korkuyorum. Çok korkuyorum. Yoksa bu yol bir bana mı labirent kılındı, bir hatayla labirenti mi müstahak kıldım kendime bilmeden? Ya da belki bir ben var sanıyorum çalıları tıpkı bankı bölen gül dalının aks-i tarafında birinin oturduğunu düşlediğim gibi. Yalan mı söylüyorum kendime bilmeden?"

Ben mi senin düş oyununum ses, yoksa sen mi benim kurgumsun kendime konuşan kan dudaklarından? Böylesine yakınken ruhlarımız sanki sen şimdi benden daha çok bensin, zihnimdeki yan-sıma-m! Tabi yan-(ıl)-sa/sı-mı-yor-sa-m.

"Arada bir yolu düşenler oluyor buraya. Şaşkın gözlerle beni süzenler olur, bazense hiç fark etmezler

1 William Shakespeare, *Romeo ve Juliet,* Özdemir Nutku, çev. (Türkiye İş Bankası Kültür Yayınları, 2016), 38.



Miray Erdeve

koştuklarından. Uzun zaman önceydi, yanıma gelip devam etmemi öğütleyenler de olmuştu. Hatta neredeyse elini uzatan bir suratı da hatırlıyorum hayal meyal. Fakat duranlar da çok kalmıyorlar. Yolu seçemeyecek kadar karanlıkta kalanlardan hastalık bulaştığını söylüyormuş bir yerlere varanlar. Fakat ne olsa daha fazla yürümeyeceğim ben, hiçbir yola girmeyeceğim rüzgârı alıp ardıma. Mademki aynalarda görmek nasip olmadı yüzümü, böylece oturup bu kavşağında yabanın, silip süpürmesini bekleyeceğim rüzgârın. Daha fazla frezya beyazına kan-(ma)-dan, dil-i-n-e erişmeyen bir şiir gibi solup gideceğim."

Dur, yalvarırım sana silinme! Beni burada yalnız bırakma! Sanki sadece seni bulursam bir fener çıkacak yolumuza ve bana öyle geliyor ki ancak sen cevap verebilirsin dil-i-m/n-i kemiren bin bir soruya. Fakat ayaklarımı kesti cam kırıkları ve ellerim çizildi dikenlerce. Ah orada mısın bilmiyorum. Oraya nasıl ulaşılır bildirilmedi bana ve ben de bir başıma seçemiyorum hangi yol varır sana. Yardım et ki aksi-n/m-i göstereyim sana.

"*Kimsin sen? Böyle geceye gizlenerek sırrımı öğrenmeye gelen kim*?"[2] de ki devam edeyim: Bilmiyorum hiçbir şey yüzüme, cismime dair senin toprağı-n/m-dan olduğu-m/n-u umduğumdan başka! Ne olur söyle bana, mümkün müdür aşmak gül dalını ya da hiçbir yol var mı bankın senden yana ucuna? Yalnız senle giyebilirim kendimi üstüme, çünkü b/s-enden doğacak saklanmış aksi-m/n aynada...

...

Nefes nefese kalmışım koşarken ne zaman sustum ne zaman koştum bilmiyorum. Belki de yakarışlarımla birdi adımlarım. Yolumu aydınlatan sayısız çiçek olduğunu hatırlıyorum hayy-al meyy-al: Sokak lambalarına durmuş beyaz frezyalar, altın kadehlerden fenerler ve ayağımdaki kesikleri unutturacak yoğun rayihalı kana boyanmış güller...

Yol ayrımına bakan, dikenli çalıların ikiye böldüğü banka vardığımda, etrafa saçılı irili ufaklı altın harflerden başka kimse karşılamadı beni. Son korlarıyla yanıp sönen güneşten harfleri toplamaya çalışırken rüzgârda avuçlarım

kelime

k e l i m e

p
a
r
ç
a
l
a
n
ı
y
o
r
d
u

2 William Shakespeare, *Romeo ve Juliet,* Özdemir Nutku, çev. (Türkiye İş Bankası Kültür Yayınları, 2016), 39.

Ah bil e/ab il se y di- m/n

v b u k a şak

v

han g i ban k ın uc

u.

Ah b ir i ke/i

b sev leb il se yd im

iiiiiiiiiiiiiii

bu ka v ş ak

uuuu ban

kın han gi rr

Ah bile bil e se y/v dim ucu

Buh an gi kav r şak

yaad a var

mış/s ah i b a n k ı n

a ksi m /n ucu.

Aşkın (Neoliberal) Istırabı: Ötekiliğin Aşka Etkisi ve Erotizmin Bir Savunusu

DOSYA

Sarp Kaya

Grup aidiyetinin bir sömürüsü ve iktidarı koruma stratejisi olarak ötekileştirme, özellikle popülist siyasetin incelenmesinde sıkça başvurulan anahtar sözcüklerden biri haline gelmiştir. Bahsi geçen *öteki* yalnızca bir nesneden, araçtan ya da kurbandan mı ibarettir yoksa ona benliğin oluşması ve gelişmesinde temel bir rol atfedilebilir mi? Erotizm ve mazoşizm kavramlarının savunulduğu ve yeniden tanımlandığı Byung-Chul Han'ın *Eros'un Istırabı* ve Anita Phillips'in *A Defence of Masochism* eserleri, benlik ve öteki arasındaki doğrudan ilişkinin aşk üzerinden yeniden düşünülmesine imkân sağlamaktadır. İki eserin arasındaki bağlantıları incelemek, çağdaş toplumun *öteki*yi en temel özelliklerinden nasıl ayırdığını açıklayarak bu ekonomide öne çıkarılana alternatif bir eşlilik peşindeki kişinin aradığı partner ile ötekinin unutturulan kurucu özellikleri arasındaki benzerlikleri gösterir. Böylece neoliberal toplum ile kamplaştırıcı siyasetin birbirini destekleyerek yarattığı sanrı dolu ve düşmanca çevrede ötekiyi ve öteki üzerinden benliğin sağlıklı gelişimini geri kazanmak isteyenlere yön ve ilham verir.

Fenomenolojide *öteki*, yalnızca benliği olumlayan niteliğiyle değil, onu en baştan kuran niteliğiyle de tanımlanır. Özetle, kişinin kim olduğunu anlamak için kim *olmadığını* incelediği öne sürülür. İnsanlar kendileri ve ötekiler arasındaki farkları ve sınırı kavrayarak büyürler. *Kurucu öteki*ye dair bu anlayış, Han'ın erotizm anlatısının da söylenmemiş temelini oluşturmaktadır. Han'ın, aşkın sonunun getirildiğine dair endişelerinin temelinde ise ötekileştirme yoluyla birçok benliğin ortak özellikleri kullanılarak tek bir varlıkta ("biz") toplanması ve geri kalan benliklerin başka bir tek varlığa ("onlar") itilmesi yatar. Bu ikilikte ötekilik, diğer tarafta kalan "onlar" varlığına yüklenmekte ve benlik, kendisini var eden *öteki*den uzaklaştırılmaktadır. Bu kamplaştırma *öteki*yi yalnızca uzak mesafeye yerleştirmekle kalmamakta, aynı zamanda onu, seslenilebilen ama cevap veremeyen; çehresiz, niteliksiz, katı bir varlığa çevirmektedir. Böylece *öteki*, benliğin rejimine girer. Bu noktada Han, "benliğin rejimine girmemiş olan öteki" olarak okuyucuyu *başka* ile tanıştırır.

Başka, kamplaştırmayla oluşan yanıltıcı "ben" ve "o" ikiliğinin ortasındaki boşluğu dolduran *sen* kişisini yaratarak *kurucu öteki*yi hayatta tutmaktadır. Benliğin (ya da "biz" toplu varlığının yöneticilerinin) hakimiyetinde olmayan bu ötekiye, yani *başka*ya, yalnızca seslenilmekle yetinilmez; ona hitap edilebilir, hayran olunabilir, sadık olunabilir ve onunla etkileşime de geçilebilir. Han'a göre bireyin kendini aşıp değişebilmesi ve gelişebilmesi erotizmle, erotizm ise ancak *başka* ile mümkündür. Ancak neoliberalizm, aşkı (Eros) bütün aşkınsal niteliklerinden ayırarak cinsellik ve pornografiye indirgemiş, özellikleri *öteki*ye tehlikeli derecede benzeyen *başka*nın yerine ise *aynı* konmuştur. Han için bu, çağdaş toplumda tespit ettiği, *başka*nın ve erotizmin sonunu getiren Aynı'nın Cehennemi'nin başlangıcıdır.

Sınırlar ve Aynı'nın Cehennemi

Han, eseri boyunca iki yanındaki varlıkların tamamen farklı olduğu negatif sınırlar ile farklılık ve çeşitlilik sanrısını sağlayıp sürdürmek üzere üretilen pozitif sınırlar olmak üzere iki tür sınırdan söz etmektedir. Buna göre çağdaş toplum, pozitif sınır-

larla (*aynı*) aşırı doyurulmuş bir rekabet ve performans toplumudur. Performans toplumu, *başka*nın *öteki*yle birlikte "karşı" tarafa itilmesiyle negatif sınırlardan arındırılır ve Aynı'nın Cehennemi doğar.

Performans toplumunda çalışma itkisi bireyin kendisine başarması gerektiğini değil, başarabileceğini hatırlatmasıyla üretilir, zira Han'a göre "motivasyon, inisiyatif ve proje çağrısı, sömürü açısından kırbaçlar ve emirlerden çok daha verimlidir" (2012/2019, s. 17). Kendini rejime tabi hissetmese bile özne, gelecekteki başarısızlığın, "başarabilirdim ama yapmadım" demenin korkusuyla kendi kendini baskılar. Birey, erotizmle aşıp yenilemesi gereken özüne, bu durumu imkânsız kılan aynılar toplumunda karşılık bulamaz. Dolayısıyla, bunun endişesini taşıyarak yaşamak, başarmak zorundadır (s. 17-18). Toplum, bireyin elinden ihtiyacı olanı alıp bireye onu geri al*abileceğini*, yani almak zorunda olmadığını söyler. Başka bir deyişle bireye bir "özgürlük emri" verilmiştir. Bu toplumda sınır aşımı, özneye yalnızca daha önce sahip olduklarının üzerine bir şey eklemek (başarıyı sürdürmek) için gereklidir; pozitiftir ve Eros'a aykırıdır. Erotizm yoluyla başka ile kurulabilen ilişkinin doğası ise, başarıya dayalı eylemlerin aşkın yerini aldığı ve aşkın kurucu (negatif) yanlarının hızla ortadan kaldırıldığı bu sisteme boyun eğmez.

Erotizm

Bu rejimde başarının bireyin elinde olduğu düşüncesi hâkim olduğuna göre, başarısızlığın da bireyin suçu olduğu ima edilmektedir. Halbuki erotizm, *başka* ile başarının ve becerebiliyor olma durumunun dışında kurulan bir ilişkidir (s. 19). Aşk başarılabilen bir şey olmadığı gibi, *başka* da benliğe katılabilen bir şey değildir. Erotizmde bütün mükafat, tatmin ve ilerleme; *başka*nın armağanı olarak görülmelidir. Bu alçakgönüllü anlayış, ben ile *başka* arasındaki negatif sınırı aşıp yine de hayatta kalabilmeyi sağlar. Pozitif sınırlar benliğin kapsamını genişletmek üzere aşılır. Negatif sınırların aşımı ise, Han'ın bahsettiği şekliyle, ölümle, yani öznenin tümüyle aşılarak iptal edilmesi ve içinin boşaltılmasıyla sonuçlanır. *Başka* ile girilen etkileşim olarak erotizm, benliğin yeniden ve aynı olanın kısır döngüsünden kurtulmuş şekilde kurulmasına izin verir. Erotizm, *başka* kişisini ötekileştirme yoluyla objeleştirmek ya da romantik yaklaşımla idealize etmek yerine, bu kişiye başkalığını teslim edebilme ve onu bu başkalığın içinde tecrübe edebilme becerisidir. Dolayısıyla aşk romantizmde değil, erotizmde karşılık bulmalıdır.

Negatif sınırları olmayan neoliberal performans toplumu, erotizmin sınır aşımı niteliğini ortadan kaldırır. *Başka*nın gizemli, asla kendini tamamen ele vermeyen, açılmayan, anlaşılmayan, benliğe tabi olmayan çehresinin yerini, *aynı*nın açık ve teşhir edilen yüzü alır. Han'a göre bu doğrudan pornografiktir (s. 23). Erotizmin pornografi ve cinselliğe indirgenmesi sonucu uygulanması da dürtülerin tatmini olmaktan öteye geçemez. Dürtülerin tatmini, tıpkı daha çok para, ün ya da saygınlık kazanmayı başarmak gibi bireyin zaten elinde olanları artırması yani benliğinin kapsamını genişletmesi anlamına gelmektedir. Dolayısıyla, dürtülerin tatmini, Aynı'nın Cehenneminde teşvik edilen, pozitif ve zararsız sınır aşımlarından biridir. Aşk bu yolla "düşüş, aniden geliş, yaralanma" gibi negatif, dönüştüren çağrışımlardan arındırılıp haz sunan bir deneyime indirgenmiştir. Demek ki gerçek haz aşkınsallığın, kendini yıkıp yeniden kurabilmenin ödülü ve bunu mümkün kılan *başka*nın armağanı olduğundan onun yerini de asla tamamına erdirilemeyecek bir cinsel tatmin arayışı almıştır.

Erotizmin Han'ın eserinde değinilen en önemli niteliklerinden biri ise ritüel yıkıcılığıdır. Âşık olan kişinin benliğinin sınırlarını hiçe saymayı kabul etmesi açık bir kutsallığı bozma örneği olarak görülebilir. Bu haliyle "ritüel formlarının tahrip ve azat edilmesinden ibaret olan" aşk, "sıcaklık, samimiyet ve hoş uyarımlardan ibaret olmak zo-

runda" bırakıldığında, kendi ritüellerinden arındırılmış olur ve etkisiz hale getirilir (s. 38). Bu dengenin içerisinde erotizmdeki ritüeli korumak ve *başka*ya dair özgün bir anlayış geliştirmek, aşkın canlı tutulması için zaruri hale gelir. Nitekim, Anita Phillips'in 1998 tarihli *A Defence of Masochism* eserinde sunulan kapsamlı mazoşizm tanımı ve savunusu ile aşkın ritüellerine geri kavuşturulması arasında açık bağlantılar bulunmaktadır.

Istıraplı Aşk

Phillips, eserinde anekdotlardan, sanat eserlerinin incelemesinden ve kavramın tarihsel gelişiminden yararlanarak mazoşizm üzerindeki damgaları sökmeye girişir. Kitabın henüz ilk sayfalarında mazoşizme dair en yaygın yanlış anlamayı ele alarak mazoşizmde söz konusu olanın yalnızca "acı çekmeyi sevmek" olmadığına, mazoşizmin her zaman bir başkasıyla gerçekleştirilen ritüellere bağlı olduğuna değinilmektedir. Buna göre mazoşizmde vurgu, acı çekiyor olmaya değil, bu acıya bir başkasının tanık ve ortak olmasına yöneliktir. Bu durumun temel sebepleri ve Phillips'in bahsettiği *başka*nın neden Han'ın *başka*sı olduğuna açıklık getiren bazı özellikleri bulmak için sorulması gereken ilk soru mazoşizmin faydalarının neler olduğudur.

Her şeyden önce Phillips, "Eğer ben ele geçirilebiliyorsam veya bunun hayalini kurabiliyorsam, ben var olmalıyım." diyerek benlik algısının bir bakıma varlığına yönelik tehlikelere bağlı olduğunu öne sürer (1998, s. 5). Bu Han'ın *başka*sıyla kurulan ilişkiyi akla getirmektedir: "Negatifliğin gücü, [varlıkların] tam da karşıtlarında hayat bulmalarından ileri geldiği" için başka ile aramızdaki negatif sınırı mazoşizmle aşarak erotik tecrübeyi yerine getirebiliriz. Başka bir deyişle mazoşizm, benliğe yok olmayı tecrübe edebileceği bir simülasyon kurar ve benliğin varlığı, kendinin karşıtı olan yoklukla yüzleştirilerek onaylanır. Başkası tarafından ele geçirilme fantezisinde benliğin sınırlarını hiçe sayan ancak bunu hayatı onaylamak için kullanan bir yan vardır. Mazoşizmdeki erotik, Han'ın bahsettiği şekliyle benliğin sınırlarını aşarak ölümü yaşamayı sağlayan ve bunu âşık ve dost olan başka ile yapmaya olanak sağlayan ritüelleri barındırmasından ve aşkın kendi ritüelini korumasından ileri gelir.

Mazoşizmdeki ritüellerin temelini, rol yapma tabanında, aşkın gerçekleştirilmesi oluşturur. Phillips'in "Mazoşizm bir kahramanlık hikayesi değildir, anlamak için kişinin kendi iğrenç ve utanç verici yanlarına dalmaya hazır olması gerekir." demesi bundandır. Yazar mazoşist çiftin (âşıkların) uyduğu adımlardan bahsederek bu ritüeli açıklar: Çift bir anlaşmaya varır, bu negatif sınır aşımının başlangıcını simgeler. Ardından kurgu ya da fantezi öğeleri, takma isimler ve rol yapma yoluyla çiftin günlük hayatta sürdürdükleri benliğin aşımı söz konusudur. "Üçüncül olarak macera, başka benliklerin keşfi, karmaşık ve cüretkâr bir oyunculuk [mümkün olur]" (s. 26). Erotik-mazoşist maceranın sonunda Han'ın negatif sınır aşımını (erotizmi) başarıyla sonlandırdığını öne sürdüğü *kapanma* yaşanır; çiftin iki üyesi de benliklerini belli bir süre için tamamen hiçe saymış ve ardından pozitif sınır aşımlarının (cinsel tatmin, iş başarısı, genişleyen bir sosyal çevre, vs.) izin vermeyeceği bir biçimde yeniden kurmuştur.

Bu tecrübenin sağlıklı bir biçimde hayata geçebilmesinde Phillips'in mazoşist çifti "rollerinin içini tamamen doldurmak için çalışan, günlük hayatta da meseleleri anlaşarak çözen eşitlikçi bir çift" olarak nitelendirmesi oldukça önemlidir (s. 25). Mazoşist rol yapmaya kişiliğin dönüştürülmesi, kaygıların rahatlatılması ve hatta travmalarla mücadele edilmesinde önemli bir rol böylece atfedilmiştir. Ayrıca Phillips'te *efor* (iki insanın mazoşist sözleşmeyi sonuna kadar sürdürecek kadar ilişkilerine bağlılığı), Han'da *aşkınsal sadakat*, "başka lehine Aynı'da kesintiye yol açmak olayına bağlılık", olarak nitelendirilen özellik mazoşizm ve erotizm arasındaki karşılıklı ilişkiyi sağlamlaştırır.

Mazoşist, kendini aşmak için, partneri olan diğer mazoşiste; âşık benlik, kendini yeniden kurabilmek üzere yok etmek için *başka*ya ihtiyaç duyar. Bu özellikler, mazoşistin partnerinin Han'ın bahsettiği *başka* olduğuna dair güçlü bir sav kurulmasına olanak sağlar. Phillips'in eserinde, "mazoşizme katılan erkeklerin birer erkek olarak kendilerini sınamak ve tatmini sağlamak adına erkekliklerini sembolik bir tehlikeye atabileceği" (s. 30) ve yüksek stres yaşayan, karar alan pozisyonlarda çalışan insanların "köle"; bastırılmış, yanlış anlaşılmış, ezilmiş insanların ise "efendi" rolünü üstlenmeye yatkın olduğu (s. 36) söylenir. Bu örnekler, gerçek mazoşistin günlük hayatında dışarıya sunduğu profilin tersine davranma şansı bulmasını ve kendini eşine açması ve kaygıların rahatlatılması adına utandırılmayı, fiziksel ve ruhsal acıya güvendiği bir partner tarafından maruz bırakılmayı göze almasının doğrudan erotik ve aşkınsal olduğunu tekrar tekrar kanıtlar. Buna göre mazoşizm doğrudan erotiktir ve erotik olan da büyük ölçüde mazoşisttir denilebilir.

İki eserin arasındaki bir diğer bağlantı ise Han'ın aşkın sonunun getirilmesine karşı çıkışı ile Phillips'in mazoşizmin tarihsel damgalanışını incelemesi arasındadır. Bugün hala sado-mazoşizm çatısı altında olan veya olmayan pek çok mazoşist uygulamanın dar birer alt kültür olarak varlıklarını sürdürmekte olduğu görülmektedir. Bunun yanı sıra mazoşist uygulamanın deri kıyafetler ve zincir benzeri imgelerle özdeşleştirilmesi de Han'ın erotizmin salt cinsel tatmin ve *başka*nın etrafındaki gizemi kaldıran pornografiye indirgendiği fikriyle güçlü bir benzerlik göstermektedir. Mazoşizm ve erotizm duyusal birer macera ve ontolojik birer risktir. Phillips'in de belirttiği üzere "Mazoşizm cinselliğin temelidir, sapkınlıklardan biri değil: kendinden geçiren bir acı, kabuk kıran, ezici bir fiziksel his aranır" (s. 43). Mazoşist ve âşık, kabuğunu kırmaya niyetli olan ve bunu yaparak hayatını belli bir süreliğine güven duyduğu partnerinin, yani *kurucu öteki*nin eline bırakan kişidir.

Sonuç

Han, teorisindeki en duygusal savlardan birini en sona saklamıştır: "Düşünebilmek için bir dost, bir âşık olmuş olmak gereklidir" (2012/2019, s. 56). Kendini aşmak yolunda *öteki*yi (ya da bu teoride *başka*yı) ele alıp öven erotizm felsefesi ve ötekiyle en derin bağı kurup yüceltmeyi amaçlayan mazoşist uygulama üzerinden yeniden düşünüldüğünde, *öteki*nin yalnızca grup aidiyetlerinin öte tarafında kalan başka bir benlik değil, *kurucu öteki* haliyle gerçek sevgili ve gerçek dost olduğu öne sürülebilir. Ötekileştirme kapsamında toplumun beri tarafında oluşan Aynılık Cehennemi, yalnızca farklı dil ve kültürlere sahip insanlardan uzaklaştırılmamızı değil, yaşamımızı ortaya koyarak hayatta olmayı onaylamak ve benliğimizin yalnızca kapsamını genişletmeden onu dönüştürebilmek için ihtiyaç duyduğumuz *öteki*den de mahrum bırakılmamızı simgelemektedir. Erotizm ve mazoşizmi koruyup uygulamak, "belirli bir benlik algısının yırtılmasıyla açığa çıkan çok yoğun bir neşe duygusunu" (Phillips, 1998, s. 39) yaşamamız için gereklidir. Çiçekleri koklamak gibi uçucu hislerden sanat ve cinselliğe kadar herhangi yoğun bir tecrübe ezici, benlik yıkıcı duygulara yol açabilir. Kişinin erotizmi ve mazoşizmi yaşayıp onurlandırması, benlik yıkıcı duyguların sağlıkla tamamına erdirilmesi için gereklidir ve ikisinde de bütün tatmin *başka*nın, yani *öteki*nin bize armağanıdır.

KAYNAKÇA

1. Baudrillard, J. (2011) *Çaresiz stratejiler* (O. Adanır, Çev.). Boğaziçi Üniversitesi Yayınevi. (Orijinal eserin yayın tarihi 1983).
2. Berenson, F. (1982). Hegel on others and the self. *Philosophy, 57*(217), 77-90. http://www.jstor.org/stable/4619540.
3. Han, B. (2019). *Eros'un ıstırabı.* (Ş. Öztürk, Çev.). Metis. (Orijinal eserin yayın tarihi 2012).
4. Honderich, T. (Ed.). (2005). *The oxford companion to philosophy.* Oxford University Press.
5. Phillips, A. (1998). *A defence of masochism.* Faber & Faber.

Reading Majority as a Construction Story of the Middle-class Nationalist Subject

İNCELEME

Firuze Taner, Arif Can Topçuoğlu, Cüneyt Yüce

> Regardless of age; 17 or 27, whomsoever the murderer was, I know that they were once babies. Nothing is done without questioning the darkness that creates a murderer from a baby.[1]
>
> – Rakel Dink

Modern definitions of "the family" locate this concept as central to society, while obscuring its relation to other institutions and power. The question of why family is defined with such central emphasis leads us to reflect on faded ideological relations, and to think of the family as part of the macro planes. Individuals subjected to a hegemonic identity might have been created step by step through the family as well as other institutions, intertwined with the nation-state as a historical process. There is an exceedingly important equation between the subject which is theoretically "alone" and the nation which is believed to be the center of all the power equations in its modern understanding. The problem here is that the subject cannot exist without the existence of the power structure, i.e. the nation, and at the same time the nation cannot exist without the existence of the subject either. The film *Majority,* we believe, specifies plenty on the production process of this modern subject/citizen (or as we can say the middle-class Turkish male subject) that is trained with its "package of rights and duties" to -hopefully- become a successful reflection of the dominant discourse, which is of power. Our main emphasis will be on the role of the family at the stage of the construction of identity and reproduction of national discourse.

1 From her speech at Hrank Dink's funeral in 2007.

Anderson (2006) argues that the nation is an imagined political community with both sovereignty and limitation. According to him, the imagination of the nation stems from the fact that most of the members do not know each other and have an idea of what the totals of a nation indicate, although they are not in a face-to-face relationship. Although nation-states are "new" and "historical" formations, they display a belief that the nations they represent are eternal. That is, they tend to turn chance into destiny (p. 6).

As such, according to Anderson, the nation is an imagined political community, and nations and nationalism are a special cultural production. The nation is envisioned as a community with a past and a future and that is concentrated in a particular region. The concept requires a collective memory and history. This common destiny and collective memory are taught to societies with a constructed national identity. This national identity offers us the content of citizenship. In the formation of the nation-state, nationalism, gender, and militarism are almost interlocked, and considering them separately will cause the discussion to be incomplete. Indeed, it is necessary to look into the ideology of nationalism to analyze the nation-state mechanism, into gender to understand the ideology of nationalism, into nationalism to understand gender, and into militarism to make sense of the processes of nationalization in all of the above because they are separate spheres that feed each other.

Sirman (2005) argues that the emergence

of a sovereign national state is paved by discourses of identity, while a nation-state constructs its specific polity step by step. Familial citizenship, which she argues to be present in the Turkish case, comes with a gendered perspective on defining the ideal citizen. She emphasizes that there is a similarity between the nation, which she treats as the "imaginary community" and the family, which is regarded as natural despite their new type of formation, underlining that this is regarded as a part of human nature and that power is legitimized in this way. However, "[t]he new woman and the new family are not simply categories produced by the state; they are themselves productive of new configurations of power and desire" (p. 152). According to Sirman, we can say that this power does not come from the outside only, as new subjects are established and individuals assume these subjects voluntarily.

The family myth is transformed into the nation myth as an institution, preserving its core structure with love and solidarity. The originality of mythical thought also plays the role of conceptual thought (Levi-Strauss, 2001, p. 8). So, myths work like history itself. Levi-Strauss equates myths with history. According to him, mythologies are a continuation of history, but myths established themselves as much by their exclusions as what they contain (2001, p. 18). We can observe the parallelism between the construction of the modern nation-state, the family, and the effort to diminish outsiders or unwanted ethnic differences. In this paper, we try to emphasize the parallels between the family's exclusions and those of the nation, for the nation and the family are part of the same immune construct.

Majority, a film shot in 2010, when the state was getting ready for the Kurdish initiative, was among a number of works that adopt as their plot unsolved murders, oppression of the Kurdish press, construction and preservation of a Kurdish identity, mother tongue-based education, etc. The film leans towards the relationship between power, its means and the individual in the political agenda of 2010's Turkey through a process of coming of age, mostly a family-oriented process in this case. How the dominant discourse is reproduced within the micro space thus needs attention. This attention will hopefully provide us with arguments on how the family parallels the nation through enabling sustainability of the myth of the nation and keeping the national discourse untouched in between generations. In other words, the movie *Majority* tells us the story of how a citizen is constructed in a traditional Turkish family through nationalist discourse. We believe that *Majority* is a coming-of-age narrative of a young boy Mertkan-who is the protagonist here, becoming the middle-class Turkish male subject.

Before diving into the movie, we deem it necessary to discuss Yeni Sinemacılar, the film company that *Majority* is produced by. Yeni Sinemacılar was founded in 1998 by Serdar Akar, Kudret Sabancı and Önder Çakar, who made some important movies in that period such as *On Board* (Gemide), *A Madonna in Laleli* (Laleli'de Bir Azize), *Offside* (Dar Alanda Kısa Paslaşmalar) and *Takva: A Man's Fear of God* (Takva). We will not discuss each of these movies in detail, however, we would like to point out an inclination of Yeni Sinemacılar. Although it seems that these movies tell minor stories, they actually try to establish an allegory between their subject and the country or the state. And this inclination is made visible with the slogans used. For example, with *On Board*, it is claimed that "A ship is like a country" (Bir memleket gibidir gemi); or as we can see on the poster of *Offside*, "Football is never just football. It resembles life a lot" (Futbol asla sadece futbol değildir, fena hâlde hayata benzer). As it can be seen, ship and football both symbolize bigger issues. In *On Board*, we see a group of men, or roustabouts, gather in a chamber every evening and tell some intimate stories. The movie is also about their vi-

rility because with these stories they try to prove their manhood to each other. On the other hand, we have to mention the woman, Madonna, whom they kept in the storage of the ship. So, they carry a secret in their "country"s hidden compartment and sometimes they prove their manhood on her body. When we look at *Offside*, we see another allegory between life and football. In order to survive, you have to be swift and "dribble" like a football player, it claims.

Although there is no slogan on the poster of *Majority* as we see in the previous movies made by Yeni Sinemacılar, another allegory is established in it as well. Throughout the movie, we see not only the formation ("bildung") of a young boy, Mertkan; but also, how he is educated, formed, and molded by his own family. Just like how the ship resembles the country in *On Board*, the family in *Majority* strongly resembles the nation. Mertkan, the subject (or hope) of the nation, is exposed to lectures by his family, mostly by his father Kemal and sometimes by his father's friend Necmi. What is on-screen is documentary-like, because, in the end, Mertkan is educated; he becomes the "man" (erkek adam) his father wanted him to be . There are also some other members of this "nation-school", since when Mertkan leaves his house, he cannot get rid of the lectures; the lecturing is taken over by his close friends. In order to make him a "manly man" and an acceptable middle-class Turkish citizen, similar sentences are repeated by them again and again. To sum up, if there was a slogan on the poster of *Majority*, it would have been this: "The family is like a nation."

As Oğuz Onaran et al. (1994) state in their research on democracy in Turkish cinema, what makes cinema, cinema is the historical and social conditions while the machinery of a state and what we see in its cinema are related to that nation's world of thought and way of life. Cinema is integrated into social and cultural forms, but we cannot consider it just as a mirror that reflects all these forms (p. xii). Otherwise, it limits our view and causes unidimensional interpretations. We have to keep in mind that what is presented is not a reflection but a figurative story in every movie (in every "good" movie, at least.). And here, we will try to discuss Seren Yüce's movie *Majority* as a figurative story about nation, nationalism and how a subject is constructed within this discourse, acknowledging the fact that this movie opens the door to different interpretations and the remarks of this paper are not final opinions about it.

In *Majority*, the protagonist Mertkan is surrounded by a family, and this family is not made up of the people in his house only. In addition to his father and mother, there are also his friends and his father's friends. They constantly remind him to behave properly or act like a man. They, as the lecturers (father and father's friends) and co-lecturers (Mertkan's own friends) try to shape him as an "acceptable" Turkish citizen. This huge family's "warnings" are constituted around a nationalist discourse, and within this discourse, of course, the other/stranger (as embodied in Gül here) is positioned as a threat to the family's existence. And for the sake of the nation's survival, strangeness must be annihilated. As Nergis Ertürk (2013) states:

> [...] we might say that death as the radically unknown, as the most foreign element of life or experience imaginable, is for that reason radically and fundamentally unstable in itself, as a "signifier" – and that nationalism rules us not only by promising meaning, but also tapping our terror of death's inscrutable and unstable intelligibility. (p. 72)

Throughout the movie, it is not told whether Gül is a Kurdish girl or not, but there are some obvious signs which were used to imply that she is Kurdish. Kemal, Mertkan's father makes a sour face when

he sees her for the first time in his house. He perceives that she is not like one of "them". And when he learns that she is from Van, he talks to his son without mincing matters by warning him to break up with Gül, who is a threat to the integration of both his family and the fatherland.

As a proud Turkish/Muslim patriarch he goes on working for his family and his nation. People like Gül should be exterminated, otherwise, one day, the nation which he is a part of can vanish or simply be "murdered" by the stranger. Since Mertkan is the guarantee of the continuity of his (and nation's) breed, he should follow his father's steps. We can also say that Kemal represents the "eye of power" since he constantly controls Mertkan wherever he goes, whatever he does. That is why we cannot consider Mertkan's exile in Gebze simply as a punishment. It is a punishment for Mertkan, but not for his father, because as the eye of power, his problem, to quote Foucault's (1980) formulation, is not so much to punish a wrongdoer as to prevent even the possibility of wrongdoing by relocating his son in a field of total visibility where the opinion, observation and discourse of others (or a girl who is not like them) would restrain him from harmful acts (p. 153).

We should also add that the aforementioned nationalist lectures continue throughout the movie. When Mertkan's father is not on the screen, his role is taken over by Necmi, one of his father's friends, or by his own friends. Necmi, just like Kemal, advises Mertkan to drop out of his university education and join the army as soon as possible, warning him not to disappoint his father. Just like his friend Kemal, he is proud of his Turkishness and patriotism. However, interestingly enough (!), he helps Mertkan falsify the legal documents after he has an accident. All these family members maintain such heroic discourse, because "they *close* their family as a homogeneously national field of communication, within which extra-national is coded as death" (Ertürk, 2013, p. 77, emphasis in original). According to his father, Gül, as an extra-national, should be given the push; and to his friends, as a "filthy Gypsy", she should only "be banged and then left".

There is also another member of this family, Mertkan's mother. She is the only family member who does not have a name and we see her only in the kitchen or serving food to his husband and son. Within a nationalist discourse, the woman is considered as the bearer of the next generations; they have "great" duties such as breeding, serving his family at home (both literally and figuratively) and do what her men want. Mertkan's mother is an archetype of this nationalist ideal of motherhood. She does not leave his house, cooks and does the cleaning all the time. The only scene that we can hear her true thoughts about her family is the one in which she complains about them. She tells his son that she is not mad at him or her husband but at herself. She cannot believe how she has "nurtured" such an insensitive family, which also shows the position and duties of the mother in a traditional Turkish family.

Throughout the movie, all the incidents are conveyed in a cold, neutral manner. However, this scene is the breaking point of this aesthetic as Mertkan's mother utters a different standpoint from her family; she is not happy to be a part of it, but she has lost her hopes long before. Like her husband will do with Mertkan, she will assign her role to her daughter-in-law and they will continue watching TV series in the kitchen, when their husbands watch football games in the living room. While *Majority* tells the story of a family in the nationalist discourse, it also presents a story about how this family which is engulfed in such discourse molds a young boy (or the new generation) into a middle-class Turkish male subject.

The film begins with the scene where

Mertkan and his father Kemal are taking a walk in the forest. In this scene, Mertkan runs after his father sweatily, on the brink of fainting, yet his father does not stop and keeps walking while forcing him to hurry. Afterward, when they return home, Kemal enters first, takes his shoes off and Mertkan does what his father did all in order. Meanwhile, they see the cleaning lady Şükriye sweeping the floor. She welcomes them by addressing Mertkan as "Mertçiğim," and Kemal warns her rigorously to call him Mertkan, not Mertçiğim which is an obvious reference to the "manliness" of his name[2]. And then, as the last scene of the intro, we see Mertkan kicking and pushing Şükriye around. In this short intro, Mertkan follows his father, at first in the forest, and then at home. He does exactly what his father did, adopting his attitude towards people who are inferior to him; he is portrayed as the child version of his father. Consequently, the intro which shows Mertkan as a child gives direct clue about what kind of person he will become when he grows up. Immediately after the intro, the time of narration leaps into Mertkan's youth. The camera shows Mertkan and his friends hanging out in the shopping mall. They insult a few skaters and then they show each other the porn videos that they downloaded to their cellphones. Subsequently, the narrative starts showing the present day of Mertkan's life by focusing on his relationship with his family and friends.

Expectedly, Mertkan lives his life in the shadow of his father, he does what his father says even when he does not want to. For example, he does not wish to work for him but cannot speak up because he does not dare. As can be seen, Mertkan has no right to speak on his behalf, put differently, he has no agency in his life at all. Since he does not have to make decisions, he spends his days having fun with his friends. On the other hand, Kemal wants him to drop out of university and join the army in to complete his military service so that he can take over the business. However, Mertkan's life is quite far away from taking such responsibilities; his transition from childhood to adolescence has completed physically, but mentally he is not a "man" yet. So far, Mertkan has been quite unsuccessful in the task of becoming a middle-class Turkish male subject. In order for him to complete his ultimate transformation, he needs to leave his comfort zone (his home) and start to apply what he was taught by his father. Precisely at this point, we can say that the scene in which Mertkan comes across and falls in love with Gül, who is "the other", is the climax of the movie.

Since Mertkan is not a fully developed Turkish male subject yet, he does not know "the other." When he meets Gül, he does not ask where she is from, or if she is a Muslim. However, both his friends and father question him persistently about Gül's identity, leading him to evade the questions at first and hide that he is seeing Gül. He does not know the difference between the neighborhoods Kuştepe and Bahçelievler either. When he goes to Gül's house in Kuştepe, his car gets robbed. He comes across two strangers on the street and swears at them just because they make eye contact. The strangers attempt to beat him by saying "Sen kimin mahallesinde kime artistlik yapıyorsun? [What the hell do you think you are doing, putting on airs in *our* neighborhood?]". This example shows that Mertkan is not aware of "the other"s neighborhood, in other words, where "the others" live. Eventually, Mertkan tells his father that Gül is from Van, and as a wise and experienced middle-class Turkish man, Kemal tells Mertkan that he needs to break up with Gül because she is not one of them.

In his speech a part of which we referred to above, Kemal states:

2 The word "mert" means "honest man" while the word "kan" refers to "blood" or "origin" in Turkish. Therefore, the name "Mertkan" underlines the patriarchal lineage that connects him to his "honest" "male" ancestors.



> It is time for you to make serious decisions, you will join the army for military service any day now, then you will take over the business. So, you must mind the people you are hooking up with. You should be with the people who are like you. Elhamdülillah [thank God!] we are Muslim and Turkish; you must be with a woman who is worthy of our family. Of course, you will have fun and show off, but you must watch the people you are hanging out with. Look! I am working for you, for fatherland all day long and always working for more, you too will work for your future wife and children. You will be careful with who you sleep with so that we do not upset each other. A person like her tries to divide our homeland, being with them does harm to all of us, got it?[3] (Yüce, 2010, 0:56:50 – 0:58:00)

This scene is quite striking in two ways: First of all, in this speech, Kemal utters the duties of Mertkan as a middle-class Turkish male subject. First, as a nationalist Turkish male he needs to serve in the army and then he must take over the business so that his father's legacy goes on. At last, he must get married so as to establish his own family. Second of all, Kemal specifies the identity of "the other." In her study *Colonial Fantasies: Towards a feminist reading of orientalism,* Meyda Yeğenoğlu (1998) shows how the process of such otherization works by referring to Derrida's ideas on binary oppositions:

> Derrida provides us with an argument that recognizes the other as different. According to him, a binary structure constructs an "other" as a privileged term, against which the latter can distinguish itself. One term is taken out of a system of terms and is given a positive value, which thus constructs an "other" or negative of itself which signifies everything that it does not accept. There can be no third term in a binary structure, and no mediation between the two terms. One of them is given a logical priority and a positive value, while the other is characterized as the absence of the positive attributes of the first. (p. 7)

According to Derrida, the powerful subject constructs "the other" by attributing all the opposites of positive aspects that he has to her/him. In this way, "the other" continues to exist as long as the subject lives. In the preceding quotation, Kemal implies the exact same process. Even if he does not know Gül, since the only word they said to each other was "hello," just because she is from Van, he puts her to the opposite side by saying "she is not one of us". For this very reason, Gül is a traitor and not worthy of the family (Mertkan's friends also call her a Gypsy and a communist) while Kemal is the altruistic patriot who works all day long just for his homeland. When we consider Kemal's corrupted behaviors such as bribing a policeman so as to change the official document through his friend Necmi, his immoral attitude towards two taxi drivers, violent tendencies and secret business agreements on his land, one can easily see the irony here.

After Mertkan becomes aware of "the other," his transformation begins. At first, he continues to see Gül secretly by resisting his father's

3 The original speech is in Turkish. The translation here belongs to us.

demand. However, after his emotional breakdown, he breaks up with her with a lie, saying that he will call her later. This breakdown can be interpreted as some kind of catharsis as well. In Ancient Greek narratology, the term is used to describe the process of relief from subdued emotions, but the purpose of creating catharsis on the audience is to make them adhere to social norms by demonstrating what will happen if they are not followed. Similarly, after Mertkan's catharsis, he decides to break up with Gül by choosing to adhere to "Father's law". After Mertkan and Gül have broken up, Kemal wants Mertkan to go to Gebze and watch over the ongoing construction, which will be the last stage of his transformation.



Mertkan leaves home to go to Gebze and starts staying there. He wakes up early in the morning with workers and waits in his office. He rejects workers' invitation to lunch together and eats alone After lunch, he goes and examines the construction even if he does not understand the work at all, he insults the work and swears at the people who work under him and forces them remake the work they have already done. After that, he runs across the worker whom he swore at earlier. This encounter scares him, so he asks for a gun from his father for safety.

After that day, as can be seen in the photo above, Mertkan returns home for the weekend and his father welcomes him warmheartedly, at the table, he is seated where his father used to sit, which indicates the hierarchical position of the family members. Afterwards, his father says that "the thing" he asked for is ready, referring to the gun. In this scene, we see that "the gun" which is generally associated with the phallic image and symbolizes patriarchal power is passed from Kemal to Mertkan. At the end of the movie, with this handover of both chair and the gun, Mertkan becomes the middle class Turkish male subject. In this way, we witness that the darkness that creates a murderer from a baby continue to operate.



The movie ends with this image which is also seen on the poster. "Majority" is written with a piece of chalk on the blackboard as if we, the audience, are at the school desk and educated about the "majority." So, this ending tells us that Mertkan's story is not the exception, on the contrary, the majority of society experiences the same transition as Mertkan. In addition, it might also tell us that being the majority is not something that is natural (temperamental), or that we are born in, but something that we are taught later in school, in our families, and in society overall. In this film, Seren Yüce tries to disclose this process of learning how to be the majority by focusing on a singular example.

Sosyal medyada Pan Dergi'yi takip etmek için


twitter.com/pan_dergi


facebook.com/pandergi


instagram.com/pan_dergi

ŞİİR

Numan Dağdeviren

mâlâyutak

eksiliyor,
eksiliyor
ama asla bitmiyor.

öylece kalıyor bir köşede,
yarım
yamalak..

bitse?
bitse belki yerine yenisi alınır.
fakat yok,
bazı şeyler ömrümüze kazık çakıyor.

bazı şeyler..

uzaklaşıyor,
uzaklaşıyor
ama gözden kaybolmuyor.

öylece kalıyor bazı şeyler,
dokunmadan,
koklamadan,
yaşayamadan,
eskiyor bazı şeyler uzaktan,
eskiyor
ama asla bitmiyor.

bitse çünkü,
belki unutulur..
fakat yok,
onlar zihnimize kazık çakmakla meşgul!

keşke ile belki arasında,
yarım yamalak
rüyalara dönüşüyor bazı şeyler..

usulca bizi seyrediyor
asla pes etmiyor bazı şeyler..

ah,
ah
bazı şeyler,
bazı şeyler imkansızca özleniyor!



Muhammet Yıldız

Pan Dergi Ekibi

SÖYLEŞİ

Müge Gürsoy Sökmen

Bilge Karasu Aramızda **için yazdığınız ön sözde "Yayıncı ömrü boyunca paylaşabileceği metinler arar; bunların mümkün olduğunca çok kişi tarafından görülmesini ister. Ancak seçici davrandıkça, tercihlerinde kullandığı ölçütleri çoğalttıkça alanı, konuyla/yapıtla ilgilenecek okurların sayısını daralttığını bilir. Bir yandan gitgide derinleşen sorgulamalara, arayışlara ulaşmak, öte yandan bunları giderek daha çok okurun hayatında dolaşıma sokabilmek gibi bir imkânsızı düşler." diyorsunuz. Günümüzde teknolojinin de gelişimiyle her alanda olduğu gibi edebiyatın ve süreli yayınların sosyal medyaya ya da çeşitli çevrimiçi platformlara taşındığını, okurun daha tahammülsüz ve çabuk tüketmeye eğilimli olduğunu göz önünde bulundurursak bir yayıncı olarak okura yönelik bu tavrınız zaman içinde değişmiş midir?**

Sanırım o dönemde anlatmaya çalıştığım şey, kolay tüketime alıştırılan bir kesimin belli metinlerle ilişki kurmakta zorlandığını bilerek davranma gereğiydi. Ama bizim tarzımızda bir yayıncının görevi çok satmak uğruna piyasa şartlarına uymak, günün moda konularını takip edip popülerlik kazanmaya çalışmak değil, okurun dikkatine sunmak istediğimiz metinlerin, meselelerin, konuların ulaşılabilir olmasını sağlamaktır. Bazen metinlerin derinliğinden ve çetrefilliğinden vazgeçmek yerine daha dar bir okur kesimiyle yetinmek gerektiğini kabul ederek çıkarsınız yola; yine de kapağından kullanılan dile, dipnotlardan sunuşa özen göstererek okuru metne davet edebilmeyi amaçlarsınız.

Yirmi küsur yıl önce yazılan o sözlerde okura (ve hayata) duyulan biraz iyimser bir güvenin, bu tarz metinleri dolaşıma sokmaya devam ettikçe onlarla ilişki kuracak okurların artacağına dair ümidin de etkisi var: Bugün nüfuz edilemez, kapalı görünen bir metin; doğru referansların, benzer metinlerin vb. artışıyla zaman içinde çok daha kolay alımlanır bir hale gelebilir. Nitekim Metis'in yaklaşık 40 yıllık serüveninde bu yaklaşımın çok da yanlış olmadığını gördük: Bir kuşağın direnç gösterdiği metinlerle, bir sonraki kuşak çok daha rahat iletişim kurabildi; bu metinleri günlük zihinsel alanına, tartışma ve arayışlarına daha rahat katabildi. Ayrıca ben bugünkü kuşağın tümünün okuma konusunda daha tahammülsüz ve çabuk tüketmeye eğilimli olduğuna katılmıyorum. Kitap kurtları her kuşakta azınlıktadır; okumak müthiş ödüllendirici olmakla

beraber zorlu, yorucu, bezdirici olabilen bir süreçtir; yazı teknolojisine uyum sağlamak zahmetlidir. Ait olduğum 78 kuşağında da kitap okumayan geniş bir kesim vardı. Tabii o zaman kitap ve gazete kâğıtlarına uygulanan sübvansiyon sayesinde kitapların çok daha ucuz ve erişilebilir olmaları önemli bir fark yaratıyordu. 12 Eylül 1980 darbesinin ardından "kitapsızlaştırma" projesi, sübvansiyonun kaldırılıp kâğıt fiyatlarının inanılmaz ölçüde artması, kitapla silahın yan yana suç aleti olarak sergilenmesi vb. şekillerde yürütülürken yaşanan kan kaybı, neoliberal politikaların tatlı haplar olarak yutturulması sürecinde "amaan bırakın bu entel takıntıları" gibi yaklaşımlarla, bilginin, kültürün aşağılanmasıyla sürdürüldü. Önce televizyonun, sonra internetin, şunun bunun kitabı öldüreceği, yok edeceği söylendi. Bugün baktığımızda belli sarsıntılar geçirse de yayıncılığın inatla geri dönüp güçlendiği ve merak ettiği konulara derinlemesine yaklaşmak isteyen okurlar var oldukça da kolay kolay ortadan kalkmayacağı görünüyor. Sosyal medyayı çok iyi kullanan; bilgilendirmeyi, yeni merak ve ilgi alanlarını başkalarına açmayı, kolektif işler, yardımlaşmalar için çağrı yapmayı hedefleyen kesim, bugün kitabın ortadan kalkmasına yol açmak şöyle dursun, okurların artmasına katkıda bulunuyor. Üstelik yeni kuşaklar içinde geniş bir kesimin, kendiliğinden enternasyonalist bir tutum ve ötekine açık bir yaklaşımla yetişmeleri, nitelikli okur sayısının devamlı artmasını da sağlıyor, korkulanın tam tersine.

Yayıncılık dünyasında etkin rol almaya başladığınızdan bu yana gözlemlediğiniz kadarıyla okur kitlesinde nasıl değişimler yaşandı? Okuma tercihleri, yayınevine dönütler gibi konularda bugüne kıyasla nasıl bir değişim olduğunu söyleyebiliriz? Yayınevleri okurlarını etkiliyor fakat tam tersinin de mümkün olduğu, yayınevlerinin okurlarından etkilendikleri de oluyor mu?

Yaklaşık kırk yıldır yayıncılık yapıyoruz ve bu dönem içinde dalgalanmalar gördüğümüz söylenebilir. İlk başladığımızda, hep söylediğimiz gibi, kendimize benzer, bizimle aynı soruları soran, aynı meselelerle uğraşan okurlarla konuşmayı hedefledik ve okur olarak kendi yaş grubumuzu varsaydık (20'lerimizin başındaydık). 80'li yıllarda bu kesimden okurlar sayesinde ayakta kaldık büyük ölçüde. 1987'de çıkartmaya başladığımız *Metis Çeviri* ve *Defter* dergisiyle bizden büyük kuşaklar ve arkadan gelen genç okurla iletişimimizi artırdık. 90'lı yıllarda ve 2000'li yılların başında okuma çağına gelen kuşak, ülkedeki ve dünyadaki gelişmelerin de etkisiyle kitaplara daha az ilgi gösteriyordu rakamlara bakılırsa. Daha sonra, tam da kitapların modasının geçtiği, artık internetin ya da e-kitapların basılı kitabı öldüreceği söylendiği zamanlarda tam bir geri dönüş yaşadık. Kitap tirajları arttığı gibi müthiş bir çeşitlenme de görüldü. Yayımlanan kitap sayısında ilk on-on beş ülke arasındayız bir süredir. Ancak ciro ve kâr açısından aynı başarı söz konusu değil çünkü yayın çeşitliliğini, büyük ölçüde, sevdikleri kitapların peşinden ille de yüksek kâr beklentisi olmadan giden bağımsız yayıncılara borçluyuz. Sevinerek fark ettiğimiz gibi artık yayınevini kurduğumuz tarihte henüz doğmamış olan yazar ve çevirmenlerimiz olduğu gibi, o tarihteki okurlarımızın çocukları da (hatta "Küçük Filozoflar" dizisine bakarsak torunları da) okurlarımıza katıldı; üstelik sadece yeni kitaplarla değil yıllarca önce bastığımız kitaplarla da ilgileniyorlar. Düşünerek yapılan yayıncılık nasıl okuru etkiliyorsa, meraklı, ilgili, eleştirel okur da yayıncılığı etkiliyor. Okurun ilgisini azalttığı dönemde bastığımız kimi çok güzel romanlar, eleştirel düşünce kitapları öyle boynu bükük kaldılar ki umutsuzluk duyup bazı dizilerimizin peşini bıraktık. Son dönemlerde ise kitaplarımıza yönelik can verici ilgi sayesinde bazen kendimize rağmen enerjimizi toplayıp işe devam kararı alıyoruz; belli alanlardaki okumaları hızlandırıyoruz, arayışlarımızı okurların sorgulama alanlarına yanıt verecek şekilde yapmaya çalışıyoruz. Yayıncı, kitapları okunduğu sürece yayıncıdır.

Bununla, ille de popüler olmak zorundadır, kitapları çok satmalıdır demek istemiyorum. Bazen bir arşivi, bir belleği, çağın ruhuna dair bir hissi ya da bilgiyi kayda geçirmek için, tek bir okur ya da gelecekteki muhtemel okurlar için kitap basarsınız. Söylemeye çalıştığım, okuru zihninde canlandırmayan, öyle ya da böyle onunla iletişim kurmayı hedeflemeyen bir yayıncılığın akim kalacağı. Sonuçta "iletmek" değil "iletişmek"se yayıncılık, bildiri değil kitapsa yayınladığınız, okurla birlikte şekillenmeyi arzularsınız zaten.

Bahsettiğimiz ön sözde, Bilge Karasu'nun *Uzun Sürmüş Bir Günün Akşamı* kitabını yirmili yaşlarda okumuş olmak istediğinizi belirtmişsiniz. Bu kitabı o dönemde okumuş olsaydınız sizce hem bir okur hem de bir yayıncı olarak hayata bakışınızda ve yaşantınızda ne gibi değişiklikler olurdu?

Defter dergisinin 37. sayısında Nurdan Gürbilek'le birlikte bir "kuşak" sayısı yapmıştık. Bizim de ait olduğumuz Türkiye'deki '78 kuşağının kendi içindeki gerilimleri ele almayı hedeflemiş; ama yakın tarihi değerlendirmenin hiç kolay olmadığını görmüştük. Şahsen, bana dünyayla müthiş bir yoldaşlık duygusu sağlayan '78 kuşağının mensubu olmaktan gurur duyuyorum. Öte yandan, insanın kendisinden daha büyük bir şeyin parçası olduğunda, kendi eleştirelliğini küçümseme, ona kulak kapatma eğilimi duyduğunu; içine sinmeyen birçok şeyi bastırıp geçtiğini de biliyorum. Özellikle 1980 yılına vardığımızda pek çok kuşaktaşım gibi ben de yanlış giden pek çok şey olduğunun, tartışmadan geçtiğimiz konuların vahamet kazandığının farkındaydım. Ama bu farkındalığımı bir hak değil, kabahat olarak görüyordum. *Uzun Sürmüş Bir Günün Akşamı* bize inancın ve dogmanın ne olduğunu, adeta bedenimizin içinden geçirerek sorgulatıp düşündürür. O günlerde okusaydım belki bana ihtiyacım olan eleştirel mesafeyi sağlar, en azından taşıdığım soru ve tereddütlerden ötürü kendimi daha az suçlu hissetmeme yol açardı diye düşünmüştüm o yıllarda. Öte yandan sonuçta yürüttüğümüz yayıncılık bu arayıştan uzağa düşmedi, duruşumuzdan vazgeçmeden ufkumuzu genişletmeyi, Marksist düşünceye eleştirel katkılarda bulunmayı sürdürdük elimizden geldiğince.

Metis'in geçtiğimiz yıllarda fantastik ve bilim kurgu alanında çok önemli işler yaptığını düşünüyoruz. Son yıllarda ise kurgudan ziyade kurgu dışı kitaplara daha çok ağırlık verildiğini görüyoruz. Bu değişimi tetikleyen nedir?

Şimdi dönüp baktığımda, Metis'te -biraz da iradenin iyimserliğiyle- pek çok konuda erken davrandığımızı görüyorum. Bilim kurgu/fantezi alanına, diziye başlamadan önce, Ursula K. Le Guin'in *Mülksüzler* romanıyla 1990'da adım atmıştık. 90'lı yıllardan başlayarak, "İyi bilimkurgu, iyi edebiyattır" gibi iddialı bir başlıkla, Türkiye'nin ilk bilim kurgu yüksek lisansına sahip Bülent Somay'ın editörlüğünde 33 kitap yayımladığımız dizide, o dönemde hâlâ çocuk veya ergen işi, kaçış edebiyatı, burjuva saçmalığı vb. gibi görülen bilim kurgudan beklentimizi çok açık bir şekilde ifade etmiştik: Farklı dünyaları tahayyül etme gücümüzü korumak. Kendi dünyamızda alışkanlıktan göremediğimiz kimi özelliklerle, fantezi ve bilim kurgunun getirdiği mesafe üzerinden tanışmak... Yadırgamayı ve hayal etmeyi hatırlamak... Bülent Somay'ın birlikte derlediğimiz *Kadınlar Rüyalar Ejderhalar*'daki önsözünde Le Guin için söylediği gibi, "kimsenin duygularını incitmeden mümkün olduğu kadar çok şeyi altüst etmek": mevcut sistemin dayattığı önyargıları, kıstırılmışlıkları aşmak için yeniden heveslenmek... Cuntanın toplumun üzerine bütün şiddet ve çıkışsızlığıyla kapandığı günlerde sürekli buradan öteye yol imkânlarını nasıl döşeriz diye düşünüyorduk. Dağıtım olanaklarının kısıtlı, darbenin baskısı altında dönüşmek zorunda kalan kitapçıların çok zayıf olduğu bir dönemdi. Bahsettiğim ön yargıların yanı sıra, dönem basınında zaten "dışarlıklı radikaller" olarak



görülüyor ve epey görmezden geliniyorduk. Bizi çok yıpratan bir emek ve çabayla, hemen hemen hiçbir kitaptan kâr etmeyerek epey yıl didindikten sonra havlu attık. Sonra yıllar geçti, *Yüzüklerin Efendisi* filme çekildi, bilim kurgu ve fantezi ayıplı birer kaçış edebiyatı olarak görülmekten çıkıp ana akıma taşındı. Bu arada biz çok sevdiğimiz, kurucu analarımızdan saydığımız Le Guin başta olmak üzere birkaç yazarımızı korumuş, ama diğerlerinden vazgeçmiş durumdaydık. Belli sayıda insanla fazla büyümeden yayıncılık yapmayı ilke edindiğimiz için de yoğunlaştığımız alanlardan o diziye tekrar dönemedik.

2016'da katıldığınız Medyascope'un *Zeytin Dalı* isimli programında, yüzyıllar içinde ve dünyanın her yerinde daha iyi bir dünya için uğraşmış, bu uğurda hayatını vermiş insanlara kendinizi borçlu hissettiğinizi belirtiyorsunuz. Bu borcu ödemede edebiyat ve yayın dünyasının içinde olmanın önemi ve görevi nedir?

Gerek küçük yaşlardan itibaren okuduğum kitaplar gerekse içinde yetiştiğim siyasi ve kültürel ortam sayesinde, fiilen bulunduğum evin, mahallenin, şehrin, hatta ülkenin ötesinde bir dünyada yaşayabildim her zaman. Dünyanın her yerindeki özgürlük mücadelelerine tanık oldum; muzafferlerin bize anlattığı tarih versiyonunun ötesinde, ana akım medyadaki hâkim anlatının ardında başka hikâyeler, başka hayat tasavvurları olduğunu gördüm oturduğum yerden. Kendi pozisyonumu sorgulama şansına kavuştum. Kitapların bana verdiklerini kitaplar üzerinden başkalarına iletebilmek, yayıncılığı seçmemdeki en önemli nedenlerden biri. Kendi güvenli konumunuzu terk etmeden, hayatınızı tehdit eden bir risk almadan, başkalarının bakışına maruz kalmadan tehlikeli sulara girebilme; bastırmayı tercih edeceğiniz konularla, adınıza işlenen toplumsal suçlarla yüzleşme imkânı sağlar

kitaplar. Belki görmezden gelmeyi tercih edeceğiniz alanlara girer, sonra geri gelirsiniz. O noktada da fark etmeden kararlar verirsiniz: Mesela, günlük konforunuz için suça iştirak mı edeceksiniz, eleştirel tutumunuzu geliştirip sürdürecek misiniz? Şahsi kararlarla her şeyin değiştirilebileceğini iddia etmiyorum; ama kitapların sosyal ve fiziksel dünya ile benliklerimiz arasında güzel bir ara alan olduğuna, tehlikeyle güvenliği bir arada taşıdığı için bize sabitlenmiş kimliklerin sınırlarını ve özelliklerini gözden geçirmek için bir nevi terapi odası işlevi görebileceğine inanıyorum...

***Metis Çeviri,* Çeviribilim ya da o dönemki adıyla Mütercim Tercümanlık alanında Türkiye'nin önde gelen akademisyenlerinin yazdığı/çevirdiği makalelerin, özellikle o dönemde Türkiye'de çeviri teorisine yönelik öncül diyebileceğimiz çalışmaların ve edebi metinlerin çevirilerinin de yer aldığı kapsamlı ve başarılı bir dergiydi. Siz de Boğaziçi Üniversitesi'nin Mütercim Tercümanlık bölümünün kuruluşundan dört yıl sonra yayın hayatına başlayan ve çeviri alanına yönelen sayılı dergilerden biri olan *Metis Çeviri*'nin yayın kurulunda görev almışsınız. Saliha Paker, Suat Karantay, Şehnaz Tahir Gürçağlar, Yurdanur Salman, Füsun Akatlı gibi önemli isimlerle birlikte çalışmışsınız. Bu sizin açınızdan nasıl bir deneyimdi? *Metis Çeviri*'nin başarısının ardındaki motivasyon ve çalışma sürecinden de biraz bahsedebilir misiniz?**

Metis Çeviri dergisini çıkarmaya karar verdiğimizde beş yıllık yayıncıydık ve şaşırarak dil alanında müthiş bir kargaşa olduğunu, üzerinde uzlaşılmış kuralların, standartların, başvuru kaynaklarının bulunmadığını fark etmiştik. Darbenin getirdiği kültürel yoksullaşma ve içe kapanış, televizyonlarda "dublaj Türkçesi" dediğimiz dil katliamının yaygınlaşması, insanların kullandıkları dile göre damgalanması (solcular Öz Türkçeci, dinciler Osmanlıcacı vb.) ifade olanaklarımızı iyice daraltıyordu. Arzu ettiğimiz eleştirel yayıncılığı geliştirebilmek için öncelikle dil üzerinde çalışmamız gerekiyordu. 1980'lerin ortasında bir grup çevirmen, yayıncı, yazar, haftalık atölye toplantıları yapıp dil ve çeviri meselelerini tartışmaya başladık. Bu tartışmalardan bir çeviri dergisi çıkarma fikri gelişti. 1987 sonbaharında Suat Karantay, Turgay Kurultay, Levent Mollamustafaoğlu, Güzide Refiğ, Yurdanur Salman, Hür Yumer ve benden oluşan bir kurulla işe başladık. Daha sonra Aykut Derman, Nesrin Kasap gibi adların katılması ya da bazı üyelerin çıkmasıyla daralıp genişleyen yayın kurulu; yayın yönetmensiz, kolektif bir gönüllü çalışma yürüttü. Gül Işık, Saliha Paker, Füsun Akatlı, Tahsin Yücel, Güler Güven, Yusuf Eradam, Fatma Akerson, Şârâ Sayın gibi çok değerli isimler yazı ve eleştirileriyle hep yanımızda oldu. Atölye tarzı çalışmayı sürdürdük. Hep birlikte sorunları saptayıp neyi nasıl ele alacağımızı saptıyor; yazıları ısmarlıyor ya da yazıyorduk. Derginin en güzel yanlarından biri deneyimli çevirmenlerle yeni başlayanları, mekteplilerle alaylıları, ayrıca en az üç farklı kuşağı bir araya getiren, hiyerarşisiz bir tartışma ortamı sağlaması oldu. *Metis Çeviri*'nin açık arşive koyduğumuz sayılarının bugün hâlâ yeni okurlarla iletişim kurabiliyor olmasında eleştiriyi kişiselleştirmeyen, çevirmene değil çeviriye odaklanan yaklaşımının; işini ciddiye almakla birlikte kendini tiye almaktan da çekinmeyen mizahının, okura dergiyi elbirliğiyle çıkartmak için yapılan çağrıların payı var sanırım. Çeviride kendi karşılaştığımız tökezleme ve zorlanmaları gizlemiyor, mesela önce iki çevirmen bir metin üzerine ayrı ayrı çalıştığında çıkan çeviriyi, daha sonra ikisi birlikte çalıştığında çıkan farklı çeviriyle birlikte, süreci de tartışarak yayımlamak gibi yöntemler kullanıyorduk. Ne yazık ki yine erken bir çıkış yapmıştık ve hem basının ilgisizliği hem de akademinin o sıralardaki verimsizliğine çattık. İnanılmaz miktarda yazı ve çeviri yollanıyordu bize. Bunlardan bir kısmı üniversite, hatta lise öğrencisiyken siyasi nedenlerle hapse düşmüş dil bilen gençlerin içerideki hayatlarına anlam kazandırmak için yaptıkları çeviri denemeleriydi

ki hepsine elimizden geldiğince yanıt veriyor, düzeltme önerileri yolluyor, birlikte çalışıyor, basılacak kadar gelişenleri dergide yayımlıyorduk. Buna karşılık en sık karşılaştığımız yazılar, bir yerlerde basılsın da CV'ye eklensin diye yazıldığı belli olan, eklektik, meselesiz yazılardı. Bizi esas olarak yıldıran bu oldu. Akademideki eleştirel zihinlerden bize gelen pırıl pırıl katkılar azınlıkta kaldı; buna karşılık derginin yapısını hiç dikkate almayan, "YÖK gereğine uygun" çekmecelerce yazı bize yaptığımız işi sorgulattı. Dergiyi de bu nedenle, artık beslenemediğimiz, demek ki okuru da besleyemeyeceğimiz düşüncesiyle kapatmaya karar verdik.

***Metis Çeviri*, o dönemin edebiyat dizgesinde çevirinin merkezî bir konuma getirilmesi ya da en azından daha görünür kılınmasında sizce başarılı olmuş mudur? Okurların dikkatini çevirinin önemine çekmeyi başarmıştır diyebilir miyiz? Yoksa sadece çeviriyle ilgilenen sınırlı bir kitleye mi hitap etmiştir?**

Metis Çeviri'yi çıkarırken böyle bir umudumuz vardı. Ancak dönemin siyasi ve kültürel atmosferinde istediğimiz etkiyi yapabildiğimizi söylemek güç. Dergi etrafında bir araya gelen bizler, çeviri üzerinde gerçekten kafa yoran, hem maruz kaldığımız çeviriler üzerine hem kendi yapmaya çalıştığımız çeviriler üzerine düşünmeye çalışan kişilerdik. Dergiden akademik titr, kariyer vb. hiçbir beklentimiz yoktu. Tek hevesimiz çeşitli bilgi alanlarını bir araya getirip tartışabilmek ve birbirimizin tecrübelerinden yararlanarak bakış açıları ve sezgiler kazanmaktı. Tamamen gönüllü yürütülen, maddi getirisi ve reklam verme imkânı olmayan dergimiz, basında hakkında neredeyse tek bir tanıtım çıkmadan, bilinen çevrelerin dışında olduğumuz için "kültür dünyası" tarafından görmezden gelinerek, sadece çeviriye eleştirel yaklaşan kimi akademisyen ve araştırmacıların, çevirmen ve okurların desteğiyle hayatını sürdürdü. Hiç kuşkusuz okurlardan ve katkıda bulunanlardan -ben dahil- pek çok kişi bu süreçten çok yararlandık ve hayatımızın kalanındaki işlerimizde dönüp feyz aldığımız bir bilgilenme süreci yaşadık. Ancak söylediğim gibi dönemin şartları, kurumsal açıdan ülke üniversitelerinin getirildiği nokta, umduğumuz tartışma ortamını bulamamamızla sonuçlandı. Sonuçta sanırım çeviriye dair gelişen anlayışlara naçizane bir katkı yaptığını söyleyebiliriz esas olarak.

Sizin çeviri alanına olan ilginizin kaynağı nedir? Çeviri, hayatınızda yayıncılık kadar önemli bir role sahip midir?

Bildiğiniz gibi 1990'lı yıllara kadar Türkiye'de basılan çeviri kitaplar, on yıldan eski oldukları sürece, telif ödemesinden muaftı (1951'de onayladığımız Bern Konvansiyonu sayesinde). Bu durum ancak Avrupa Birliği görüşmeleri sırasında, yeni telif anlaşması yapılmasıyla değişti. Böylece Türkiye'deki yayıncılar başka ülkelere göre çok daha yaygın çeviri kitap basabildi; biz de hem okur olarak bol bol çeviriyle karşılaştık hem de yayıncılığa başladığımızda "yabancı" kaynakların uzak ya da ulaşılmaz olmadığını gördük. İşlemek istediğimiz meselelere hangi ülkede rastlıyorsak oradan çevirip okura sunmak bize normal geliyordu. Çeviri çokluğu bazen yerli edebiyatın/düşüncenin gelişmesini engellediği, dış sözlere fazla yer açtığı gibi endişelere yol açsa da bir açıdan da avantaj sağladığını düşünüyorum: Türkiye'de kitap okuyarak büyüyen her çocuk dünyanın her yerindeki seslere daha baştan açık bir zihinle, Japon edebiyatından Afrika seslerine, Rus klasiklerinden Alman romantiklerine pek çok edebiyata; pek çok araştırmacının çalışmalarına aşinalık kazanarak yetişiyor. Velhasıl, ben de küçük yaşta okuma öğrendikten sonra babamın kitaplığındaki Milli Eğitim Bakanlığı klasiklerini kimi zaman sözlük kullanarak okumaya koyuldum ve çeviri ile imtihanım da böylece başlamış oldu. Lise ve üniversite yıllarımda saatlerce tartıştığımız kimi cümlelerdeki anlam muğlaklığının (mesela Marksist klasikler söz konusu olduğunda) çeviri

hatasından ibaret olduğunu fark ettiğimde, anlayamadığım için aptal olduğumu düşündüğüm kimi metinlerin esasen kötü çeviri nedeniyle bana kapandığını anladığımda yayıncılığa başlamıştım ve bunu gündeme getirmeden iş yapamayacağımızı düşündüm. Çeviri, benim ilk gençlik yıllarımda sandığım gibi kendiliğinden yapılan, iki dili bilmenin yeterli olduğu bir röprodüksiyon çalışması değil, çevirmenin kâh ideolojik kâh kültürel seçimleriyle belirlenen; bilgi yetersizliği, özensizlik gibi nedenlerle ketlenebilen; ama illaki bir dizi kararla çatılan bir işti ve bunu bilmek, bu kararların sorumluluğunu bilinçli olarak taşımak metinlerin anlaşılırlığını da güçlendirecekti. Bu yüzden konuştuğumuz gibi *Metis Çeviri* dergisine yöneldik.
Tabii şunu da belirtmeliyim: Yayıncılığa herhangi bir sermayemiz olmadan başlamıştık, dolayısıyla ilk basmak istediğimiz kitap olan Christopher Caudwell'in *Ölen Bir Kültür Üzerine İncelemeler*'ini, kitabı okuyup birlikte tartıştığımız arkadaşım Ali Bucak'la gönüllü olarak ikimiz üstlendik. Üniversitede para kazanmak için yaptığımız teknik çeviriler ve tiyatro kulübünde eğitim materyali çevirileri dışında tecrübemiz olmadığı için, 1981 yılı boyunca bu çeviriyle uğraştık. Bitirince kapısını çaldığımız değerli çevirmen, rahmetli Yurdanur Salman nezaket gösterip çevirimizi okudu, eleştiri ve önerileri üzerinden tekrar çalıştık. O dönemde bu kitabı çevirmek hapis cezasıyla sonuçlanabileceği için, adlarımızı koymadan, takma çevirmen ismiyle Metis'in ilk kitabı olarak bastık. Bu süreçte çeviri yapmanın cazibesine kapıldığım için, elimden gelip vaktim yettikçe, redaktörlük ve editörlükten baş alabildikçe, ara ara devam ettim. Ama esas işim yayıncılık oldu sonuçta.

Bu dönem biz *Pan Dergi* ekibi olarak "Öteki" dosya konusu üzerine çalışıyoruz. Sizin de insan haklarına, düşünce ve ifade özgürlüğüne verdiğiniz önemi, özellikle toplumda "öteki" konumuna itilmiş olanlara yönelik çalışmalarda yer aldığınızı görüyoruz. Örneğin, Metis'in "kadınlığı kendi değerleriyle görünür hale getirmeyi" amaçlayan "Kadın Araştırmaları" dizisinde yayın yönetmenliği yapmışsınız. Ayrıca sivil bir girişim olan Irak Dünya Mahkemesi'nin başlatıcı ve düzenleyicilerinden birisiniz. Orijinal eserin yaratıcı gücü karşısında sıklıkla öteki konumunda olduğu düşünülen "çeviri" edimi ile de uğraşıyorsunuz. Sizce öteki olanın duyulmayan veya bastırılan sesini duyurmada yayınevlerine, yayıncılara ne gibi bir görev düşüyor?

Benim yayıncılık anlayışımın tam bağrında duruyor bu mesele. Tam bir ifade özgürlüğü, yayıncılık mesleğinin hakkınca yapılabilmesi için gerek şarttır. Sadece açık şiddet çağrısı yapıldığı zaman ya da doğrudan kişilere tehdit, hakaret, iftira yöneldiği zaman (kendini koruma gücünü haiz kurumlara ya da "değerlere" değil, şahıslara yöneldiği zaman) sınırına dayanır ifade özgürlüğü. Kendine benzemeyenin, toplumda yaygın kabul görmeyenin, velhasıl "öteki"nin sesini kısmaya çalışmak, en baskın ifade özgürlüğü ihlallerinden biridir. Özcü, kimlikçi yaklaşımlar kötülüğü hep karşı tarafta aramayı getirir; taraf olma telaşı tavır alma sorumluluğuna baskın gelir; düşmanlığa yol açan "öteki"leştirme yaklaşımları bir yandan toplumsal adalet duygusunu zedelerken gerçek sorunları, gerçek sömürüyü görmemizi de engeller. Bu yüzden yayıncılık yaparken hem bilginin mevcut yapısını sorgulamayı, mevcut düzene itirazımızı ifade etmeyi hem de tek yönlü, önyargılı olmamayı, kendimizi ve okurlarımızı dar bir zihniyet kalıbına doğru ittirmemeyi gözetmeye çalışıyoruz. Kolay tüketilebilen, okurun zaten bildiğini teyit etmeyi, amigo yetiştirircesine farklı kampları keskinleştirmeyi hedefleyen yapıtları değil; toplumun baskın âdetlerini yadırgayıp sorgulamayı, kendi kimliğinin doğallığını varsaymamayı, öz eleştiriyi, eleştirel düşünmeyi destekleyen yapıtları seçiyoruz. Bizim anladığımız anlamda sol düşüncenin kolektivite tasavvuru, Tuncay Birkan'ın "Sol: Evin Reddi" yazısında söylediği gibi "Adorno'nun 'insanın evindeyken kendini evinde

hissetmemesi bir ahlak meselesidir' sözünü düstur edinmiştir" ve doğuştan gelen özelliklere, doğulan yere, kan bağlarına vb. değil "dostluk modeline" dayanır.

Sonuçta yayıncı pek çok anlamda iki, hatta ikiden fazla dünya arasındadır. Bir kere "akademi" ile "sokak" arasında, "bilgi uzmanları" ile "bilgi tüketicileri" arasında olduğu söylenebilir. Ayrıca bir sınıftan diğerine, bir kesimden diğerine, yerelden genele, çeviri basıyorsa bir kültürden diğerine sürekli aracılık ettiği söylenebilir. Bu anlamda ben yayıncılığın büyük bir imkân taşıdığını düşünüyorum. Kitap, sosyal medya paylaşımları ya da gazetecilik tarzı günlük basın ürünlerinin tersine, çoğu zaman herkesle beraber değil tekil olarak okunur. Siz, etnik, dinsel, cinsel kimliğiniz veya kimliksizliğinizle; bilginiz, önyargılarınız, yargılarınız, dogmalarınız, merak ve fobilerinizle, teke tek bir ilişki içinde bir başkasıyla, "öteki"yle buluşursunuz kitap okurken. Bu buluşma ve karşılaşma için istediğiniz kadar zaman harcar, öfkelendiğinizde elinizdeki kitabı duvara fırlatabilir, sonra merak galebe çalarsa affedip tekrar elinize alabilirsiniz. Mesela hâkim söylemle özdeşleşerek birilerinin "öteki"leşmesine yol açtığınız konularla (patriarkal baskılara katıldığınız anlar; milliyetçi, ırkçı ayrımcılıkları üretişiniz; sınıf çıkarlarınızı korumak için göz yumduğunuz, görmezden geldiğiniz şiddet uygulamaları) yüzleşme fırsatı bulursunuz. Bütün bu ilişkilenme süreci sizin özel alanınızda gerçekleşir; okuma sürecinde kimseye hesap vermek, erken yargılarınızın üzerinize yapışıp kalması gibi sıkıntılarla uğraşmazsınız. Metinle boğuşmalarınızdan değişerek çıkma, kendinizle hesaplaşma şansı sağlar okuma süreci. O yüzden sosyal medya tarzı kamuya açık bir alanda gerçekleşen yüzleşmelere kıyasla netameli bir konuyla bir kitap üzerinden gerçekleşen yüzleşmeler, daha derin bir eleştirellik imkânı taşır. Ve bu nedenle biz kitaplarımızın sadece konusunun ne olacağıyla değil diliyle ve okura nasıl hitap ettiğiyle de ilgileniriz, mesela kitaptakinden tamamen farklı bir düşünceye sahip olan bir okura, karşısındaki metnin ne ölçüde düşünüp hissetme imkânı verdiğini de dert ederiz.

Ötekilikten bahsetmişken, dergiciliğin de günümüzde hem yayıncılık sektöründe hem de edebiyat dünyasında artık öteki konumuna itildiğini söylemek mümkün müdür?

Şu anda durum öyle görünüyor gerçekten, oysa ben bugün dergiciliğe çok ihtiyacımız olduğunu düşünüyorum. Bununla kastettiğim şu: Bir kitap gibi düşünülüp taşınılmış yazılara yer veren, ama kitaptan öte okuruna ânında etkileşim imkânı tanıyan bir mecra. Kolektif emek ve çalışmaya çok uygundur dergi. Günlük tempo baskısı olmaksızın, ama belli bir tempo tutturmanın getirdiği kısıtların yaratıcılığı ile çalışırsınız. Yazar ve okur kadrosunu baştan hayal ederek başlayabilir, ama süreç içinde gelen tepkiler ve dönüşlerle kendinizi tazeleyebilirsiniz. Sosyal medya paylaşımlarında bazen gördüğümüz gibi vurup kaçmaya, anlık puan toplamaya dönük olmayan, dolayısıyla daha sorumlu ve daha ciddi davranmaya gayret gösteren bir mecra olma imkânı taşıyabilir dergi, öte yandan kitabın aksine bir ölçüde eş zamanlı okunacağı için okurunu tartışma ve meselelerinde birleştirme şansı da vardır... Anlamışsınızdır, çıktıkları dönemin tüm zorluklarına rağmen *Metis Çeviri* ve *Defter* tecrübelerini özlemle hatırlıyorum ve doğrusu daha yolun başında olsaydım kesinlikle dergi çıkarmayı düşünürdüm!

www.pandergi.com

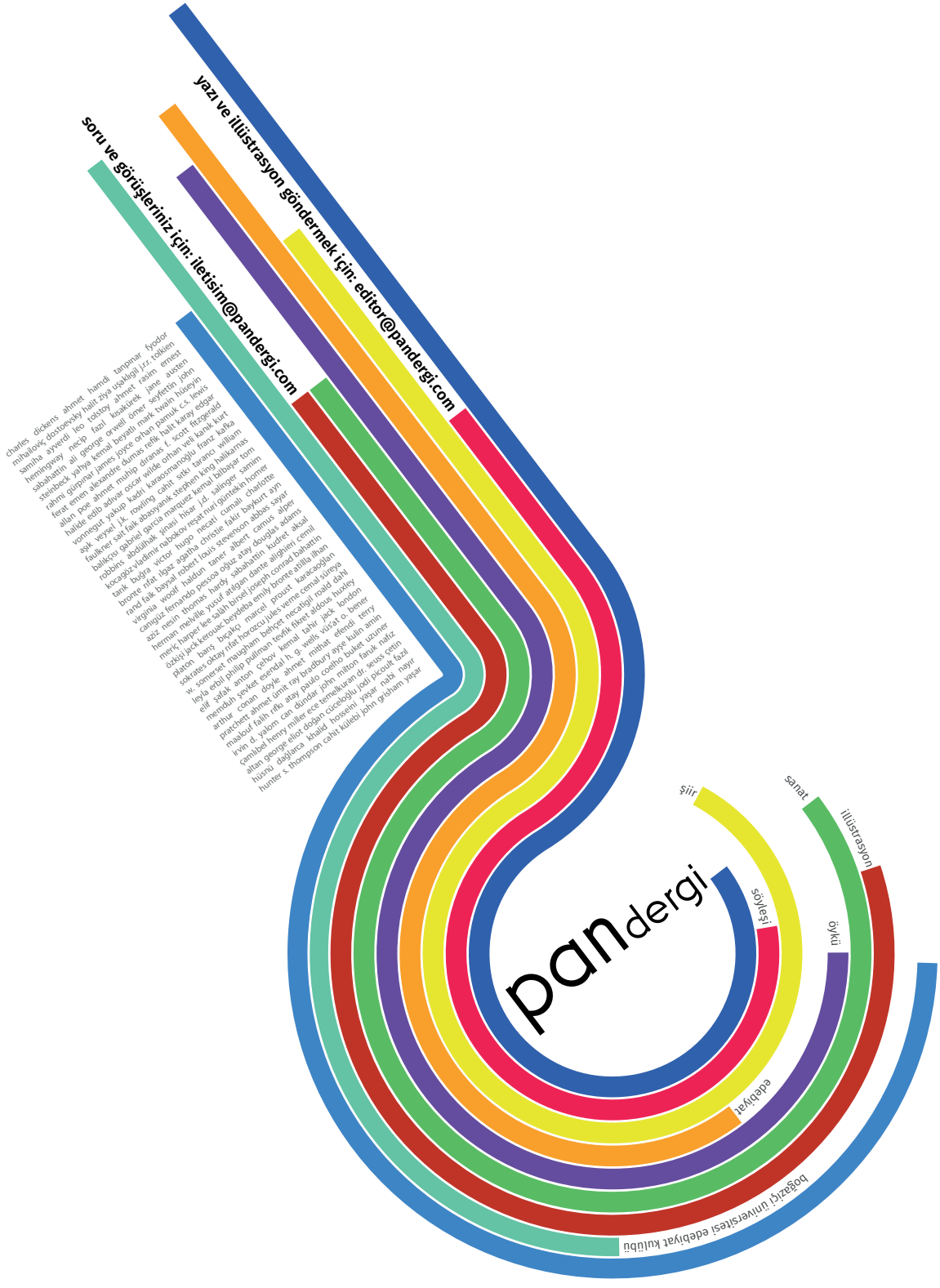
İletişim
iletisim@pandergi.com

Yazı ve İllüstrasyon göndermek için:
editor@pandergi.com

Gönderilen eserlerin daha önce yayımlanmamış olması gerekmektedir.

Sosyal medyada Pan Dergi'yi takip etmek için

twitter.com/pan_dergi
facebook.com/pandergi
instagram.com/pan_dergi


yazı ve illüstrasyon göndermek için: editor@pandergi.com
soru ve görüşleriniz için: iletişim@pandergi.com
pandergi
söyleşi
şiir
öykü
sanat
illüstrasyon
edebiyat
boğaziçi üniversitesi edebiyat kulübü
charles dickens ahmet hamdi tanpınar fyodor
mihailoviç dostoevsky halit ziya uşaklıgil j.r.r. tolkien
samiha ayverdi leo tolstoy ahmet rasim ernest
hemingway necip fazıl kısakürek jane austen
sabahattin ali george orwell ömer seyfettin john
steinbeck yahya kemal beyatlı mark twain hüseyin
rahmi gürpınar james joyce orhan pamuk c.s. lewis
ferat emen alexandre dumas refik halit karay edgar
allan poe ahmet muhip dranas f. scott fitzgerald
halide edib adıvar oscar wilde orhan veli kanık kurt
vonnegut yakup kadri karaosmanoğlu franz kafka
aşık veysel j.k. rowling cahit sıtkı tarancı william
faulkner sait faik abasıyanık stephen king halikarnas
balıkcısı gabriel garcia marquez kemal bilbaşar tom
robbins abdülhak şinasi hisar j.d. salinger samim
kocagöz vladimir nabokov reşat nuri güntekin homer
tarık buğra victor hugo necati cumalı charlotte
bronte rıfat ilgaz agatha christie fakir baykurt ayn
rand faik baysal robert louis stevenson abbas sayar
virginia woolf haldun taner albert camus alper
canıguz fernando pessoa oğuz atay douglas adams
aziz nesin thomas hardy sabahattin kudret aksal
herman melville yusuf atılgan dante alighieri cemil
meriç harper lee salâh birsel joseph conrad bahattin
özkişi jack kerouac beydeda emily bronte atilla ilhan
platon barış bıçakçı marcel proust karacaoğlan
sokrates oktay rifat horozcu jules verne cemal süreya
w. somerset maugham behçet necatigil aldous huxley
leyla erbil phillip pullman tevfik fikret aldous huxley
elif şafak anton çehov kemal zahir jack london
memduh şevket esendal h. g. wells vüsat o. bener
arthur conan doyle ahmet mithat efendi terry
pratchett ahmet ümit ray bradbury ayşe kulin amin
maalouf fatih rifki atay paulo coelho buket uzuner
irvin d. yalom can dündar john milton faruk nafiz
camlıbel henry miller ece temelkuran dr. seuss cetin
altan george eliot doğan güceloğlu jozdi picoult fazıl
hüsnü dağlarca khalid hosseini yaşar nabi nayır
hunter s. thompson cahit külebi john grisham yaşar