pan

SAYI 8 • 2020

BOĞAZİÇİ ÜNİVERSİTESİ EDEBİYAT DERGİSİ



• **DOSYA:** Ütopya - Distopya

• **SÖYLEŞİ:** Neslihan Önderoğlu

pan dergi
BOĞAZİÇİ ÜNİVERSİTESİ EDEBİYAT KULÜBÜ

Boğaziçi Üniversitesi Adına İmtiyaz Sahibi
Şeyma Orhan

Genel Yayın Yönetmeni
Hazal Yonca Birincioğlu

Sorumlu Yazı İşleri Müdürü
Ufuk Çam

Editör Kurulu
Pelin Ünen
Yiğit Davutoğlu

İçerik Kurulu
Alya Adin Aydın
İrem Taştan
Tarık Erdel
Merve Altıntaş
Rümeysa Nur Besici

Dergi Tasarımı
Rıdvan Salih
Zeynep Oba

Kurumsal İletişim
Hazal Yonca Birincioğlu

Redaksiyon
Batur Ozan Togay
Utku Can İlhan

Söyleşi Ekibi
Demet Çakmak
Furkan Günay

Dizgi
Beyza Nur Karlı

Kapak İllüstrasyonu
Kirkor Dabanyan

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 8 • 2020
BOĞAZİÇİ ÜNİVERSİTESİ EDEBİYAT KULÜBÜ
www.pandergi.com

İÇİNDEKİLER

Üç Dönemin Üç Ütopyasında Aile ve Toplumsal Cinsiyet Rolleri	5	Ufuk Çam
Kızıl Rüya	13	Alya Adin Aydın
Fritz Lang'ın *Metropolis*'inde Distopik Unsurlar	16	İrem Taştan
Heskife Dolanan Merdiven	19	Oğuz Berk Öz
Distopyalarda Yabancılaşma Kavramı	21	Pelin Ünen
Şiirin Sonu	24	Ada Limón / Çev: Batur Ozan Togay
Masallardaki Distopya	26	Tarık Erdel
Kurallara Karşı Gelmek	30	Tim Parks / Çev: Hazal Yonca Birincioğlu
Yeni Doğan Çocuğun İlk DNA'sı	37	Ata Murat Kalkan
Şinasi ve Ziya Paşa'nın Modernlik Temsiliyle Kurduğu İlişki Üzerine	38	Arif Can Topçuoğlu
%45	42	Utku Can İlhan
Bildirge	43	Oktay Güney
Söyleşi: Neslihan Önderoğlu	44	Demet Çakmak / Pelin Ünen

Önsöz

Okurlarımıza,

Sir Thomas More'un 1516 yılında yazdığı *Utopia* romanıyla literatüre giren "utopia" sözcüğü Yunanca "hiç, yok" anlamına gelen "ou" ön eki, "yer" anlamına gelen "topos" sözcüğü ve yine yer bildiren "ia" son ekinin birleşiminden oluşmuştur. Türkçeye "ütopya" olarak aktarılan bu sözcük "hiçbir yer, olmayan yer" anlamına gelir. More burada aynı zamanda "ou" ön eki ile "iyi" anlamına gelen "eu" ön eki arasındaki telaffuz benzerliğinden yararlanarak bir söz oyunu yapmaktadır. Bu şekilde "ütopya" sözcüğü iki anlamı bünyesinde birleştirerek bugün bilindiği haliyle "gerçekte var olmayan iyi yer" anlamını kazanır. Platon'un *Devlet*'inden etkilenerek yazdığı *Utopia*'da More, ideal bir devlet düzeni yaratır. More'un ütopya geleneğini daha sonra Campanella'nın *Güneş Ülkesi*, Bacon'ın *Yeni Atlantis*'i, Bellamy'nin *Geçmişe Bakış*'ı ve Gilman'ın *Kadınlar Ülkesi* gibi birçok eser takip eder.

Her şeyin zıttıyla var olduğu bir evrende, ütopyanın temsil ettiği ideal devlet ve toplum fikrini dengeleyen bir karşıt fikrin çıkması kaçınılmazdır. Nitekim, ütopyanın "umutlu" bakış açısı kuşkuculuğuyla bilinen on sekizinci yüzyıl entelektüelleri tarafından eleştirilmiştir. Gerçeklikle bağlantısı olmayan bu fazla iyimser anlatıların toplumu yanlış yönlendirdiği düşünülmüştür. Böylelikle, önce "hicvi ütopya", daha sonra "anti-ütopya" alt türü yazında yerini bulmuştur. Bizim bugün kullandığımız "distopya" sözcüğü ise bu temellere dayanarak John Stuart Mill tarafından ilk kez 1868 yılında kullanılmıştır. Mill, Avam Kamarası'nda yaptığı konuşmada ütopyanın hayata geçirilmesinin imkânsız olduğunu vurgulamak ve ütopya yazarlarını eleştirmek için karşıt bir sözcük bulmak amacıyla "distopya"yı türetmiştir. Yunanca kötü anlamına gelen "dys" ön ekiyle "topos" kelimesinin birleşiminden türetilen "distopya" sözcüğü günümüzde genellikle totaliter rejimle yönetilen baskı altında bir toplumdan bahseden edebi anlatılar için kullanılmaktadır. Kimileri tarafından ütopya sayılsa da Huxley'nin *Cesur Yeni Dünya*'sı; herkesçe bilinen Orwell'in *1984*'ü, Bradbury'nin *Fahrenheit 451*'i ve Atwood'un *Damızlık Kızın Öyküsü* distopya türünde verilen eserlerin yalnızca bazılarıdır.

Ütopya ve distopya yalnızca edebiyatta değil; sinema, tiyatro ve resimde de kendine yer bulmuştur. Özellikle sinema alanında dikkat çeken distopik bakış açısı, modern sanatta sürrealizm akımında da etkisini gösterir. Bunun yanı sıra birçok distopik edebi eser tiyatroya uyarlanarak sahnelenmektedir. Distopya ve ütopyanın günümüzde bu kadar ilgi çekmesinin sebebi alternatif bir dünyaya kapı aralamaları, ütopyayla ideal bir düzen arayışına çıkarken distopyayla içinde bulunduğumuz koşulların bizi sürükleyebileceği senaryoları göstererek gerçekliğe göz kırpmasıdır. Bu anlamda, her ne kadar "olmayan bir yeri" tasvir etseler de, ütopya ve distopya türünde eser veren bütün sanatçıların çıkış noktasının içinde bulundukları gerçeklik ve bu gerçekliği değiştirme dürtüsü olduğu söylenebilir. Ütopya ve distopyaları günümüzde hala geçerli kılan bir diğer özellik ise tıpkı bir paranın iki yüzü gibi geleceğin iki yüzünü temsil etmeleridir. Havaya fırlattığınızda gelecek yüzün hangisi olduğunu kestiremeyeceğiniz gibi aralarındaki ince çizgide yürürken fark etmeden diğer tarafa düşebilirsiniz.

Bizi alıştığımız günlük hayat düzenimizden koparan bir salgının etkisinde böyle ani bir değişimi daha iyi anladığımızı söylemek yanlış olmaz diye düşünüyoruz. "Ütopya-Distopya" dosya konulu bu sayıda ütopya ve distopyaları farklı alt başlıklar altında incelerken sizi kaos ve düzen arasındaki ince çizgiyi keşfetmeye davet ediyor, bunun yanı sıra genç yazar arkadaşlarımızın hikâye ve şiirleriyle buluşturuyoruz. Uzun bir aradan sonra okurlarımızla buluşmanın heyecanı içinde; *Pan Dergi* ekibi olarak sevginin rengi, dili ve cinsiyeti olmadığını hatırlatıyor, bütün okurlarımızı sevgiyle kucaklıyoruz.

Pan Dergi ekibi adına,
Genel Yayın Yönetmeni
Hazal Yonca Birincioğlu

Üç Dönemin Üç Ütopyasında Aile ve Toplumsal Cinsiyet Rolleri

Ufuk Çam

Öncü bir Aziz: Thomas More ve *Utopia*'sı

Sir Thomas More tarafından 1516'da yayımlanmış ve ilk ütopya eseri olarak kabul edilen, hatta bu türe de adını vermiş *Utopia*, hümanizm anlayışını ve Rönesans ruhunu yansıtan başlıca eserlerden biridir. Öncelikle More ve arkadaşı Peter Giles'ı "Utopia" hakkında bilgilendiren hayalî karakter Raphael Hythloday bir denizcidir. Bu maceracı adam, Amerigo Vespucci'ye serüvenlerinde eşlik etmiştir ve çok iyi derecede Latince ve Antik Yunanca bilmektedir. Bu "Rönesans adamının" gittiğini iddia ettiği ve bir dost meclisinde anlattığı Utopia isimli ada-devletin sistemi ise Rönesans düşünürlerinin ileri sürdüğü hayat amacına göre şekillenmiştir: İnsan ruhu, acı çekerek sağlığa ve refaha kavuşmaz. Ancak sağlıklı ve hayattan zevk alan bir bedenin ruhu refaha ulaşabilir. Yine de bu görüşün *Utopia*'da Hedonist bir biçimde uygulandığı yanılgısına düşmemek gerekir. *Utopia*'nın görüşü, eğer tanımlamamız gerekirse, bir bakıma Epikürcülük'tür (Surtz, 1949).

Utopia'daki toplumsal cinsiyet rolleri, yazıldığı dönem itibarıyla gayet ilericidir (Miller, 2019). Adadaki başlıca uğraşlar olan tarım ve zanaat alanında kadınlar da erkekler kadar çalışır. More, eserinde bunu desteklemek için bir halkın yarısının hayatını çalışmadan geçiremeyeceğini söyler ve o zamanın toplumlarının refah içinde olmama sebeplerinden biri olarak bu savını öne sürer. Yine de kadın ve erkeklerin üstlendiği işler arasında farklılıklar vardır. More, kadınların daha güçsüz oldukları için yün ve keten işlerinde çalıştığını, fiziksel anlamda zorlu görevlerin ise erkekler tarafından yerine getirildiğini söyler. Utopialılar, mümkün olduğunca kendileri savaşmazlar ancak savaşmaları gerektiğinde erkekler savaşa gider. Bu görev yalnızca erkeklere zorunlu kılınmış olsa da kadınlar da diledikleri takdirde kocalarının yanında savaşa katılabilir ve silah tutabilir. Savaşa katılan kadınların toplum içindeki saygınlıkları artar. Dolayısıyla kadınlar için zorunlu bir katılım olmasa da savaşa katılmaları konusunda teşvik edildiklerini söyleyebiliriz.

Her ne kadar toplumsal boyutta bir cinsiyet eşitliğinden söz edebilsek de aile içinde erkeğin hâkimiyeti söz konusudur. Bir aile genellikle yakın akrabalardan oluşur ve ailenin lideri, evdeki en yaşlı erkektir. Ölürse veya bunarsa, yerine yaş bakımından ondan sonra gelen erkek geçer. Aile içinde kadınlar kocalarına, çocuklar ana babalarına, gençler yaşlılara hizmet eder. Çocuklara bakma görevini kadınlar üstlenmiştir. Hastalık veya ölüm gibi istisnalar dışında anneler çocuklarını emzirir. Annenin ölümü veya hastalığı durumunda, çocuğa bir sütnine bulunur ve çocuk beş yaşına kadar sütninesiyle birlikte yaşar. Utopia toplumu hakkında üstünde durulması gereken bir konu da yemek yeme adetleridir. Akşam ve öğle yemeği, mahalledeki diğer ailelerle birlikte aşevinde yenir. Bu aşevinde görülecek işleri mahallenin kadınları sırayla üstlenirler. Aileler dilerse yemeklerini evlerinde de yiyebilirler ancak aşevinde hazırlanmış bir sofra varken kimsenin bu zahmete girmeyeceğini söyler More. Bu yemeklerde yaşlılar ve gençler bir arada oturtulur; sohbet esnasında birbirleriyle iletişime geçebilmeleri sağlanır. Bu sayede nesiller arası deneyim ve bilgi aktarımı daha rahat gerçekleşmektedir. Bir Utopia ailesinde-

ki çocuklar yetişkinlerin aksine birbirleriyle eşittir, kız veya oğlan çocuğu arasında toplumsal cinsiyet rolü olarak bir fark yoktur.

Utopia toplumu, evliliğe çok büyük bir önem yüklemektedir. Kadınlar on sekiz, erkekler yirmi iki yaşından önce evlenemezler. Evlilik öncesi cinsel ilişki yasaktır ve bu suçu işlerken yakalananlar evlenmekten menedilirler. Ancak kral tarafından bağışlanırlarsa evlenmelerine izin verilir. Ayrıca Utopia'da evlenmeden önce kadın ve erkeğin bir yaşlı gözetiminde birbirlerini çıplak görmelerine izin verilmektedir (More, 1516).[1] Bu sayede mutsuz evliliklerin önüne geçilmeye çalışılmaktadır çünkü Utopia'da bazı koşullar haricinde boşanmaya izin verilmez. Evlilikler ancak eşlerden birinin ölümüyle biter. Boşanmaya izin verilen istisnalar şunlardır: Aldatma ve eşler arasında dayanılamayacak ölçüde huzursuzluk. Ayrıca eğer iki eş de başka biriyle evli olmaları halinde daha mutlu olacaklarını düşünüyorlarsa boşanmaya izin verilir. İlk iki koşulda, suçlu olan eşe bir daha evlenememe cezası verilir. Buna ek olarak aldatan eşin elinden özgürlüğü alınır ve köle durumuna düşer. More, bazen aldatılan eşin yine de partnerinden vazgeçemediğini belirtmiştir. Bu tür durumlarda, eşlerin her ikisi de köle statüsüne düşürülürler ancak böyle durumlarda kral çoğu zaman insafa gelir ve ikisini de azat eder. Üçüncü koşul ise yöneticilerin onayı sonucunda gerçekleşir ancak burada da çiftin önüne zorluklar çıkarılmaktadır. Bunun sebebi, insanın birinden kolayca ayrılabileceğini bilmesi durumunda onu tam anlamıyla sevemeyeceği ve onunla mutlu olamayacağı fikridir. Bu üçüncü koşulda More, yöneticilerin eşlerinin de fikirlerinin alındığını ve karar vermede etkili olduklarını söyler. Buradan yönetici sınıfın tamamen erkeklerden oluştuğu, kadınların yönetimdeki eksikliğinin ise aile ilişkilerini içeren konularda fikirleri alınarak giderilmeye çalışıldığı çıkarımına ulaşılır. Utopia'da çiftler arasındaki sorunlara erkek egemen bir gözden bakılmamakta, kadınların da görüşleri alınmaktadır. Utopia'da çok eşlilik yasaktır ve dönemin şartları gereği[2] eşcinsellikten hiçbir şekilde söz edilmemektedir.

Thomas More'u idama götüren sürecin, *Utopia*'da yer verdiği ıslahatçı düşünceleri sonucunda başladığını söylemek yanlış olmaz. Ne var ki dönemin *Lord Chancellor*'ı (Adalet Bakanı ve Lordlar Kamarası Başkanı) olan More'un fikirleri esasında eşi Prenses Catherine'den boşanıp Anne Boleyn ile evlenmek isteyen VIII. Henry'nin düşündüğü kadar "ilerici" değildir. Dönemin Papa'sından boşanmak için izin alamayan VIII. Henry Anglikan Kilisesini Roma Katolik Kilisesinden ayırır ve bu hareketinin halk tarafından kabul görmesini sağlamak için de halk arasında çok sevilen Thomas More'un desteğini ister. Yazarın *Utopia*'da yer verdiği boşanma ile ilgili fikirlerinden yola çıkarak ona destek vereceğini düşünen kral, daha genç biriyle evlenmek için suçsuz eşini boşamanın yanlış olduğunu düşünen More'un desteğini alamaz. Tehdit edilirse yazarın fikrinin değişeceğini düşünen kral, More'u Londra Kalesi'ne hapsettirir ancak bir Katolik olan More, fikirlerinden ve inancından ödün vermez ve bunun sonucunda 1535 yılında idam edilir. Hem Roma Katolik Kilisesi hem de Anglikan Kilisesi günümüzde Sir Thomas More'un mirasına sahip çıkmaktadır. Katolik Kilisesi 1886 yılında, Anglikan Kilisesi ise 1980 yılında More'a şehitlik unvanı vermiştir. Ayrıca 2000 yılında dönemin Papa'sı II. İoannes Paulus, Thomas More'u devlet büyükleri ve politikacıların koruyucu azizi olarak ilan etmiştir.

Geçmişe Bakış: Sosyalizmin *bestseller*'ı

Amerika'da sosyalist düşüncenin önemli figürlerinden biri olan Edward Bellamy'nin 1888'de

1 Bu kısım, *Utopia*'nın Türkçe çevirisinde yer almamaktadır ancak orijinal dildeki basımlarında mevcuttur.

2 On ikinci yüzyıldan itibaren Birleşik Krallık'ta eşcinsel ilişkiler cezalandırılmaya başlanmıştır. Nitekim, 1533'te İngiliz Parlamentosu'nun çıkardığı Buggery Yasası ile de erkekler arasında eşcinsel birliktelik kanunen yasaklanmıştır.

yayımladığı Geçmişe Bakış, yazarının savunduğu Ütopyacı sosyalizm düşüncesinin bir propagandası olarak yazılmıştır (Haber, 2002; Schurter, 1933). 1887 yılında girdiği hipnozdan 2000'de uyanan Julian West karakterinin ağzından anlatılan kitap, yazıldığı dönemin kapitalist düzenini yansıtan çarpıcı bir araba metaforuyla başlar. Atlar yerine insan kitleleri tarafından çekilen ve sürücüsü açlık olan bir arabadan bahseden Bellamy, bu arabadaki yolcuların ise zengin üst sınıftan olduğunu söyler. Araba, yolda giderken engellerle karşılaşmaktadır. Yolun bu zorlu aşamalarında ise arabayı çeken insanlar o kargaşada can vermekte ve yukarıda oturan bazı insanlar ise sarsıntıdan dolayı yolcu koltuklarından düşmektedirler. Bellamy; düşen bu insanların yerinin aşağıdan gelenler tarafından hemen doldurulduğundan, bu yeni gelen insanların ise çekme halatlarının izi ellerinden silinmeden yukarıdakilere ayak uydurduğundan bahseder. Kitabın başkarakteri Julian West ise kendi deyimine göre arabanın üstündeki şanslı kesimdendir. 1887 yılının Boston'ında hipnoz yardımıyla uyutulan ve bu sırada evi yanan West, sağlam kalan sığınağının bir kazı sonucu bulunduğu 2000 yılında uyanır ve onu bulan Dr. Leete, Dr. Leete'nin eşi ve kızları Edith ile birlikte yaşamaya başlar.

1887'de ABD'de başlayan sosyalizm dalgası, 2000 yılına kadar tüm dünyaya yayılmıştır ve her ülkede endüstrinin ve kaynakların millileştirildiği bir sistem hâkimdir. Bu sistemin bir parçası olan ve sistemin sürmesini sağlayan halk kitleleri ise "endüstri ordusu" olarak anılmaktadır. 2000 yılındaki bu endüstri ordusunu, 1887 yılındaki çalışan kesimin aksine hem erkekler hem kadınlar oluşturur. Ancak Dr. Leete'nin aktardığına göre fiziksel olarak erkeklerden daha güçsüz oldukları için kadınların iş yükü daha azdır. 2000 yılında insanlar 21 yaşına gelene kadar endüstri ordusuna katkıda bulunacakları meslek eğitimini alırlar. Ayrıca Dr. Leete'nin belirttiği üzere bu eğitimin sosyal ve kültürel yönü de West'in geldiği dönemin, yani 19. yüzyılın *beyefendi eğitimine* benzemektedir. 21 yaşından itibaren 24 yıl boyunca çalışan yurttaşlar, 45 yaşlarındayken hayatın en parlak dönemi olarak görülen emeklilik yaşamlarına başlarlar. 45 yaşından sonra da çalışan tek kişi, bir erkek olan endüstri ordusu başkanıdır ve o da 50 yaşına kadar çalışır. Ayrıca kadınlar hamilelik döneminde ve sonrasında izne sahiptirler. Edith Leete, kadınların 2000 yılında mutlu olabilmelerini sağlayan şeyin üretime katılabilmeleri ve kendi hayatlarını kazanabilmeleri olduğunu belirtir. Her ne kadar farklı cinsiyetlerin toplumsal açıdan denk olduğu bir sistem oturtulmuş olsa da Dr. Leete bunun kadın ve erkekler arasında tabiattan gelen farklılıkların kabul edilerek başarıldığını söyler. Ona göre 19. yüzyıl aydınlarının birincil hatası iki cinsiyeti eşit görmeleridir. Dr. Leete, 19. yüzyılda kadınlarla erkekler arasındaki cinsel çekimin cinsiyetler arasındaki farkların görülmesini engellediğinden; 2000 yılının toplumsal düzeninde ise bu farklılıkların açıkça ortaya koyulduğundan söz eder. Her ne kadar kadınlar ve erkekler toplum içinde denk olsalar da *endüstri ordusunun* idaresinde bu denklikten söz edilemez. Orduda kadınların ve erkeklerin lideri ayrıdır ve kadınların lideri, erkeklerin kabinesinin bir üyesidir. Ayrıca kadınların hukuk sistemi de erkeklerin hukuk sisteminden ayrılmıştır. West'in tanımlamasına göre kadınlar, "imparatorluk içinde bir imparatorluk" gibidir.

2000 yılında, aile yapısı ve ailenin toplumda karşıladığı görev ise önemli bir ölçüde değişmiştir. West'in anlatımına göre; 1887 yılında kadınlar evlenene kadar üretime katkıda bulunmakta, evlendikten sonra ise üretimden çekilerek çocuklarına bakmakta ve evdeki işleri görmekte idiler. 19. yüzyıl evlilikleri kadının geleceğini güvenceye alıyordu ve toplum içinde statüsünün yükselmesini sağlıyordu. Bu yüzden aleni bir biçimde kadının menfaatine olan evlilik bağına yönelik bir isteği kadının dile getirmesi küçük düşürücü sayılıyordu. Dolayısıyla romantik ilişkilerde aktif olma görevi erkeklere düşüyor ve bu durum her iki tarafın da üstüne bir yük olarak biniyordu. Erkekler zorunda olmadıkları halde ilişkileri başlatıyor, aşkına karşılık bulama-

yan kadınlar ise sevdiği erkeğe açılamayıp içine kapanıyordu. Dr. Leete ise 20. yüzyıl ilişkilerindeki en büyük farkın artık hem kadınların hem de erkeklerin bir ilişkiyi başlatabilmesi olduğunu söyler. Ayrıca hem kadınların hem de erkeklerin endüstriye katkıda bulunması, evliliği bir hayat sigortası olmaktan çıkarmıştır ve 2000 toplumunda yalnızca aşk evlilikleri yapılmaktadır. Ne var ki Dr. Leete ve eşi arasında geçen bir diyalogdan toplumda daha yüksek bir statüye sahip olan entelektüel insanların (bilim insanı, sanatçı, yönetici vb.) karşı cinsin gözünde bir eş adayı olarak şanslarının daha yüksek olduğu anlaşılır. Bunun yanı sıra, 2000 yılında kadınların ev işi yapma zorunluluğu yoktur; çamaşırlar ortak çamaşırhanelerde yıkanır, yemekler halk mutfaklarında pişirilir ve insanlar ihtiyacı ölçüsünde bir ev seçtiği için evin düzeli tutulmasına yönelik fazladan bir çabaya ihtiyaç duyulmaz. Bu da kadınların ev ortamından çıkarak kamusal ortama dâhil olabilmelerini sağlamıştır. Buna rağmen 19. yüzyıl toplumuna paralel olarak evin günlük alışverişini yapmak kadınların sorumluluğudur. Aynı zamanda ülkede üretilen bütün ürünlerin bulunduğu marketlerin logosunda bereketi simgeleyen bir kadın figürü bulunmaktadır. Buradan yola çıkarak 2000 yılında da kadınların toplumda kutsal sayılan bir annelik görevi taşıdığı söylenebilir. Ayrıca her ne kadar bir zorunluluk olmasa da 19. yüzyılda olduğu gibi 20. yüzyıl çiftinden de çocuk sahibi olmaları beklenir. Ancak 2000 yılında çiftler kendi verasetini devam ettirmek için değil, endüstri ordusuna bir üye kazandırmak için çocuk sahibi olmaktadır. Çünkü yeni doğan bir bebek, toplumun üretimi sayesinde büyüyecektir ve yetişkin olduğunda da toplum için üretecektir. Aynı zamanda her iki cinsiyetin de kamusal alanda ve üretimde görünür olması sayesinde Dr. Leete'nin tanımıyla, "ebeveynler artık çocuğu erkek olsun diye dua etmemektedir." Yine Dr. Leete 20. yüzyıldaki eğitimin dayandığı temellerden birini şu şekilde tanımlar: "Henüz dünyaya gelmemiş olanların da entelektüel ve zarif ebeveynlere sahip olma hakkı vardır." Bu sayede bir çocuk, ailesinden aldığı görgüyle topluma uyumlu bir birey olabilecektir. Bunların yanı sıra, kadınlar ordusundaki yüksek rütbeli subaylarda evli ve çocuklu olma şartı aranmaktadır. Ancak aynı şartların erkekler ordusunun yöneticilerinde de arandığından bahsedilmemektedir. Dr. Leete'in anlattığına göre, kadınlar arasında eş cinsellik, aile kurmayı engellediğinden dolayı hoş görülmemektedir. Bellamy, romanda erkekler arasındaki eş cinsel ilişkilerden hiçbir şekilde söz etmez.

Yazar romanda birbiriyle bağlantılı iki aşk hikâyesine yer vermiştir. Bunlardan biri 1887'de Julian West ve Edith Bartlett arasında, diğeri de 2000'de yine Julian West ve Edith Bartlett'in torununun kızı olan Edith Leete arasında geçmektedir. 19. yüzyılın aşkı, toplumsal beklentileri karşılamak üzere yapılan bir formalite niteliğindedir. Ailesi West gibi zengin olan Edith Bartlett; evlenmeden önce hiçbir şekilde üretime katkıda bulunmadığı gibi evlendikten sonra da çalışmayacak, sadece çocuklarına bakacak, hatta ev işlerini de tuttuğu hizmetçilere yaptıracaktır. Julian West ise kendi gibi arabanın üstündekilerden biriyle evlenerek toplumdaki saygınlığını artıracaktır. Saygınlığı sağlama kaygısı kitabın sonlarına doğru yer alan bir bölümde daha karşımıza çıkar: 2000 yılında uyuyan ancak rüyasında 1887'ye döndüğünü gören West, nişanlısı ve ailesinin de bulunduğu bir ortamdan o dönemki ekonomik ve sosyal işleyişi eleştirince nişanlısının babası tarafından "onların seviyesine yakışmayacak" eleştirilerde bulunduğu için kovulur. Öte yandan Edith Bartlett, nişanlısı Julian West'in öldüğünü düşünüp birkaç yıl sonra bir mantık evliliği yapmıştır. Bayan Leete ise onun bu evlilikten doğan torunudur. Dolayısıyla Julian West'in 2000 yılındaki sevgilisi Edith Leete, 19. yüzyıldaki nişanlısı Edith Bartlett'in torununun kızıdır. West'in Leete ile olan ilişkisinde ise 19. ve 20. yüzyıl romantik ilişkileri arasındaki farklar göze çarpar. Bir papazın vaazını dinledikten sonra 20. yüzyıl insanının 19. yüzyılın ahlak anlayışına dair görüşünden dolayı karamsarlığa kapılan West, Edith Leete'nin de kendisi hakkında benzer fikirlere

sahip olduğunu düşünür. Ancak Leete, West'e derin bir tutkuyla bağlı olduğunu ve onu yanlış düşüncelere sevk etmemek için 19. yüzyıl kadınlarının yaptığı gibi ilişkilerinde çekingen bir tavır aldığını söyler. Bunun üzerine birbirlerine aşklarını itiraf eden West ve Leete'nin durumunda kitapta daha önce bahsedilen 20. yüzyılın menfaatsiz ve aşk odaklı ilişkisi görülür.

ABD'deki sosyalist düşüncede Marx ve Engels de dâhil olmak üzere birçok Avrupalı teorisyenden daha büyük bir etki bırakmış olan Edward Bellamy, esasında bir düşünür değil; yazar ve şairdir (Levi, 1945). İlk iki yılında 250.000 kopya satan ve o zamanın istatistiklerine göre ABD'de en çok satılan üçüncü kitap olan *Geçmişe Bakış* (Nordstrom, 2007), ABD'de bir millileştirme ve milliyetçilik düşüncesinin[3] doğmasını sağlamıştır (Franklin, 1938) ve kitabın ününü takiben ülke çapında en az 162 Milliyetçi Kulüp (Nationalist Club/Bellamyite Club) kurulmuştur. Bu fikir kulüplerinin kuruluş bildirgesinde de kitapta olduğu gibi bütün ulusun, erkek ve kadın, üretim çarkına dâhil olması yer almaktadır (Franklin, 1938). Bunların yanında yine kitapta görebileceğimiz zorunlu eğitim, sınıflardan arındırılmış bir toplum, toplumsal cinsiyet eşitliği gibi değerlerden yola çıkılarak Bellamy'nin çağına göre büyük bir inkılapçı olduğu söylenebilir. Aynı zamanda, kitapta yer alan fikirlere göre Bellamy'nin kapitalizmin ve globalizmin yükselişiyle birlikte toplumsal hayatta yer alan bireycilik düşüncesine karşı olduğu ve kolektivizmi savunduğundan bahsetmek mümkündür. Bu da 2000 toplumunda aileye ve kenetlenmiş bir topluma önem verilen, hatta biraz da tutuculuğa kaçan bir ahlak anlayışını açıklamamıza yardımcı olur. Özetleyecek olursak Edward Bellamy tarafından yazılan *Geçmişe Bakış*; içerdiği kapitalizm eleştirisi, sınıfsal eşitlik ve dönemine göre devrim niteliği taşıyan toplumsal cinsiyet rolleri ögeleri bakımından yazıldığı zamanın düşünürlerini etkileyen ve yeni bir siyasi görüşün (Nationalism) doğmasını sağlayan bir kitaptır.

Çifte ödüllü kült eser: *Mülksüzler*

Ursula K. LeGuin tarafından yazılan ve 1974'te yayımlanan *Mülksüzler*, yazarın "Hain Döngüsü" isimli alternatif tarih evreninde yazdığı eserlerinden biridir. Her ne kadar Hain Döngüsü'nde onlarca medeniyet olsa da *Mülksüzler*'de yalnızca dört tanesinden bahsedilir: Anarres, Urras, Dünya – ki "Arz" diye anılır – ve en gelişmişleri olan Hain. Ancak kitabın olay örgüsü Tau Ceti güneş sisteminde yer alan ikili gezegenler Anarres ve Urras'ta geçmektedir. Urras gezegeninde üç ülke vardır. Bunlar; göstermelik bir muhalefetin bulunduğu kapitalist bir sistemle yönetilen A-İo, sol partiler tarafından despotizmle yönetilen Thu ve ilk ikisine göre gelişmemiş olan, "sık sık devrimlerin yaşandığı" Benbili'dir. Anarres medeniyeti ise 160 yıl önce Urras'tan göç eden "Odocu" anarşistler tarafından kurulmuştur ve bir sendikalar birliği (Üretim Denetleme Kurulu) tarafından yönetilmektedir.

Urras'a göre canlılık için oldukça zorlayıcı koşullara sahip olan Anarres'te toplum, "Odoculuk"u benimsemiştir. Mülkiyetin reddi ve paylaşımcılığa dayanan bu ideoloji, Urras'ta Laia Asieo Odo isimli bir kadın tarafından kurulmuştur. Urras'a göre oldukça kurak ve bereketsiz olan Anarres'te hayatta kalmak için gerekli olan kolektivizmi barındırması, Anarres toplumu tarafından Odoculuk'un benimsenmesini kolaylaştırmıştır. Odoculuk'un barındırdığı bir başka değer olan özgürlükçülük, toplumun günlük yapısını ve ahlak değerlerini temelden şekillendirmiştir. Anarres'te hiçbir şekilde toplumsal cinsiyet rolleri yoktur. Hem kamusal alanda hem de bireyler arası ilişkilerde kadınlar ve erkekler eşittir. Herhangi bir mesleği hem erkek hem kadın icra edebilir. Erkeklerin fiziksel olarak kadınlardan daha güçlü olmasından kaynaklanan güç avanta-

3 Bellamy'ye atfedilen milliyetçilik düşüncesi; Avrupa siyasi geleneğindeki milliyetçilik ideolojisi değil, *Geçmişe Bakış* eserinde de görülen üretimin ve sermayenin millileştirilmesine dayanan bir ideolojidir.

jı ise üretimin makineleşmesi sonrası önemsiz bir detaya dönüşmüştür. Anarresliler ergenlikten itibaren cinselliği, heteroseksüel veya homoseksüel, karşılıklı rıza oldukça özgürce ve yargılanmadan deneyimlemektedir. Odoculuk'taki karşılıklı paylaşım düşüncesi, insanların hayatları boyunca çok sayıda cinsel partneri olmasına olanak sağlamaktadır ve böyle bir yaşayış Anarresliler tarafından da benimsenmektedir. Ne var ki tek eşliliği seçen Anarresliler de olur ve böyle bir yaşam tarzı ne engellenir ne de teşvik edilir. Ayrıca bu tek eşlilik durumu "evlilik" gibi sadakat yemini etmeyi gerektiren ve özgürlüğü kısıtlayan bir kurum değil, karşılıklı istekten gelen bir işlevdir. Kitabın başkarakteri Shevek, Anarres'te yaşayan bir "eşli"dir. Shevek'in gençlik yıllarından eşi Takver'le tanıştığı zamana kadar verilen sekanslardan, Anarres'te "eşlilik" kavramının taşıdığı anlama dair çıkarımlar yapılabilir. İlk olarak 17-18 yaşlarındayken flörtleştiği bir kadın, Shevek'in cinsel ilişki teklifini "eşli" olduğundan dolayı geri çevirir. "Eşlilik"teki paylaşmanın, deneyimlerini başkalarıyla değil eş ile paylaşmak olduğunu söyler. Bundan birkaç yıl sonra ise yine flörtleştiği bir kadınla ilişkiye giren Shevek, bu deneyiminde "cinselliğin özünü tattığını" düşünür. Ardından Shevek ve Takver, flört döneminin ardından birbirlerine eş olurlar. Shevek gerek Takver'le birlikte yaşadıkları gerekse ayrı kaldıkları dönemlerde Takver'le olan ilişkisini farklı açılardan değerlendirir. Eşliğin barındırdığı paylaşım yönünün, daha önce ona söylendiği gibi; hayatı ve deneyimleri paylaşmak olduğu sonucuna varır.

Anarres'te yaşam, kamusal alanlarda geçer. Gizlilik, yalnızca banyodayken ve cinsel ilişki sırasında bir ihtiyaç ve zorunluluktur. Hatta öyle ki partneri olmayan birinin önünde öpüşmek ve birbirine dokunmak, aç bir insanın önünde yemek yemek kadar ayıp sayılır. İnsanlar, hayatlarının ilk birkaç yılını ebeveynlerinin biri veya ikisiyle geçirdikten sonra yatakhanelerde kalmaya başlarlar. Özel odalar, belirli bir süre için ayırtılarak cinsel ilişkiye girmek veya bir partnerle yaşamak için kullanılabilir. Çocuklukta özel odada kalmak ise yatakhanedeki diğer çocukları rahatsız ettiği anlamına geldiği için kötü bir anlama sahiptir. Tek eşliliğe başlayan çiftler veya küçük çocuğu olan vatandaşlar ise daimî olarak bir özel odaya taşınabilir. Yine de insanların yatakhanelerde kalması teşvik edilmektedir ve yatakhanelerde her türlü imkân sağlanmaktadır çünkü Anarres'te herkese özel bir yaşam alanı sağlamaya yetecek kadar kaynak yoktur. Ebeveyn-çocuk ilişkisi ise şefkat ve yaşam deneyimi aktarımından çok annenin bebeğini emzirmesi gibi doğal ihtiyaçları karşılamaya yöneliktir. Odoculuk'taki toplumsal kardeşlik anlayışı; bir Odocunun diğer tüm Odocuları kardeşi gibi görmesini öğütler ve bu sayede her bir çocuğa toplumda şefkat gösterilip deneyimler aktarılabilir. Ayrıca bunun dışındaki çocuk-ebeveyn ilişkisi mülkiyetçiliğe gireceğinden Odoculuk'a ters düşer. Dolayısıyla bir çocuğun ebeveynsiz, tek ebeveynle veya çift ebeveynle büyümesi arasında bir fark yoktur. Anarres'te aile ve toplum arasında bir ayrım bulunmamaktadır.

Anarres'le iletişime geçen tek Urras ülkesi olan A-İo ise para ve mülkiyetin var olduğu bir kapitalist sisteme sahiptir. Hatta İolu bir karakter olan Atro'nun ailesinden kalan dönümlerce arazisi ve on dört köyü olması, ülkede feodalizm izlerinin de görüldüğüne işaret eder. A-İo toplumunda, kamusal alanda erkekler kadınlardan üstündür. Örneğin kadınlar üniversiteye kabul edilmezler çünkü kadın beyninin soyut düşünceyi işleyemediğine inanılır. İolulara göre kadınlar, rahimleriyle düşünürler ve eğitimde gelebilecekleri en üst seviye bir kızlar okulunda öğretmen olmaktır. Yine de bir İolu olan Pae, iyi yetiştirilmiş bir kadın teknisyenin laboratuvarda erkeklere faydalı olabileceğini söyler. Ayrıca A-İo'da yaşayan Arz'ın Tau Ceti büyükelçisi, ülkenin sistemiyle ters düşen bir şekilde, bir kadındır. Alt sosyoekonomik sınıfa mensup İolu kadınlar, toplumun izin verdiği ölçüde meslek sahibi olurken burjuvazi sınıfının kadınları çalışmazlar. Kişisel ilişkilerdeki cinsiyetler arası üstünlük konusundaysa kesin bir yargıya varamayız. Toplum içinde erkeklere oranla aşağı bir konumda görülen kadınların ba-

zıları, özellikle burjuvaziler, kişisel ilişkilerde erkeklerden daha baskındır. Örneğin; dışarı çıkıldığında nerede ne yenileceğini, hangi eğlenceye veya gösteriye gidileceğini kadın seçebilir. Ancak yönlendirmeleriyle erkeğe bunların kendi fikirleri olduğunu hissettirmez ve erkek, süreci yönettiği yanılgısına kapılır. Ayrıca kadınlar, aslında erkeklerden aşağı gibi görünerek onları yönettiklerini söylediklerinde ise erkekler kadın beyninin bunu başarmayacağını söyleyerek karşı çıkarlar ve kadınlarla dalga geçerler. Bu sayede toplumsal illüzyon ve iki cinsiyetin de sahip olmaktan mutlu olduğu toplumsal statüler devam eder. Ne var ki tıpkı Anarres'teki gibi cinsiyetler arasında üstünlük bulunmayan ilişkilere de rastlanmaktadır. Örneğin Demaere ve Sewa Oiie, birbirlerine eşit derecede saygı gösteren mutlu bir çift tablosu çizer. Bunun yanında örnekten de anlaşılacağı üzere A-İo'da kadınlar, evlendiklerinde kocalarının soyadını alırlar.[4] Öte yandan Urras'ın gelişmemiş ülkesi Benbili'de gerçekleşen iç savaş sonrası devrik diktatör, kendi kültürlerinde idamla eşdeğer görülen bir hüküm olan hadım edilmeyle cezalandırılmıştır.

Yayımlandığı tarihte çok ses getiren ve kısa sürede kült bir esere dönüşen *Mülksüzler*; olay örgüsünün geçtiği mekân bakımından ütopya özelliği taşıyan bir kitap değildir. *Mülksüzler*'e ütopya özelliği kazandıran asıl öge, Shevek'in Anarres ve Urras arasında yaptığı yolculuğun taşıdığı "ütopya arayışı" niteliğidir. İlk safhada bir ütopya olduğu düşünülen Anarres medeniyeti, esasen Odoculuk ideolojisini koruyabilmek için diğer medeniyetlerle iletişime geçmemekte; dolayısıyla bir fizikçi olan Shevek'e bilim yapabileceği ideal bir ortam sunmamaktadır. Öte yandan Shevek, özgürce bilim yapmak için gittiği A-İo'da kişilerin toplum beklentileri dolayısıyla özgür olmadıklarını ve yönetim erki tarafından kontrol edildiklerinin farkına varmadan hayatlarını sürdürdüklerini görür. Dolayısıyla *Mülksüzler*'deki ütopyanın Shevek'in Urras'a giderken barındırdığı umutta ve birbirleriyle bütünleşmiş Anarres ve Urras medeniyetleri düşüncesinde olduğu söylenebilir. Bunların yanında, Anarres toplumunun toplumsal cinsiyet rolleri ve ilişkiler bakımından bir ütopya olmadığı hakkında iki örnek verebiliriz: Bunların birincisi, Atro tarafından ileri sürülen Odoculuk'un Anarres için bir şart olduğu ve bundan dolayı sorgulanamadığı fikridir. Diğer örnek ise Anarres'te insan doğası nedeniyle gerçekleştirildiği söylenen birtakım davranışların (erkek çocuklarının oyun oynarken kızları dışlaması veya annenin bebeğe karşı mülkiyetçi duygular geliştirmesi) Odoculuk ile uyumlu olmamasıdır. Shevek'in özgür bir ütopya sandığı A-İo medeniyeti ise, barındırdığı sosyoekonomik, siyasi ve cinsiyetler arası hiyerarşi nedeniyle bir ütopya sayılamaz.

4 Kitapta iki çeşit kullanıma rastlanmaktadır: 1. Ad+Kocanın Soyadı, 2. Ad+Kocanın Soyadı+Soyad

KAYNAKÇA

1. Bellamy, E. (2011). *Geçmişe Bakış: 2000'den 1887'ye*. (F. Yaraş, Çev.). İstanbul: Say Yayınları. (Orijinal eserin yayın tarihi, 1888).
2. Franklin, J. H. (1938). Edward Bellamy and the Nationalist Movement [Edward Bellamy ve Milliyetçi Düşünce]. *The New England Quarterly*, 11(4), 739-772. https://www.jstor.org/stable/360644
3. Levi, A. L. (1945). Edward Bellamy: Utopian [Edward Bellamy: Bir Ütopyacı]. *Ethics*, 55(2), 131-144. https://www.jstor.org/stable/2989026
4. Le Guin, U. K. (2020). *Mülksüzler*. (L. Mollamustafaoğlu, Çev.). İstanbul: Metis Yayınları. (Orijinal yayın tarihi, 1974).
5. Miller, R. (2019). The Utopia for All—with Exceptions: Gender Roles in Thomas More's Utopia and Early Modern England [Herkes için Ütopya – Bazı İstisnalarla: Thomas More'un Ütopya'sında ve Erken Modern Dönem İngiltere'sinde Cinsiyet Rolleri]. *Armstrong Undergraduate Journal of History*, 9(2). doi: 10.20429/aujh.2019.090210
6. More, T. (2005). *Utopia* [Ütopya]. Project Gutenberg. http://www.gutenberg.org/ebooks/2130
7. More, T. (2020). *Utopia*. (S. Eyüboğlu, V. Günyol ve M. Urgan, Çev.). İstanbul: İş Bankası Kültür Yayınları. (Orijinal eserin yayın tarihi, 1516).
8. Haber, S. (2002). The Nightmare and the Dream: Edward Bellamy and the Travails of Socialist Though [Kâbus ve Rüya: Edward Bellamy ve Sosyalist Düşüncenin Sancıları]. *Journal of American Studies*, 36(3), 417-440. doi: 0.1017/S0021875802006898
9. Nordstrom, J. (2007). Looking Backward's Utopian Sequels: "Fictional Dialogues" in Gilded-Age America [*Geçmişe Bakış*'ın Ütopyacı Neticesi: ABD'nin Altın Çağında "Kurmaca Diyaloglar"]. *Utopian Studies*, 18(2), 193-221. https://www.jstor.org/stable/20719864
10. Schurter, R. L. (1933). The Literary Work of Edward Bellamy [Edward Bellamy'nin Yazınsal Eserleri], *American Literature*, 5(3), 229-234. https://www.jstor.org/stable/2919637
11. Surtz, E. (1949). Epicurus in Utopia [Ütopyalarda Epikür]. ELH, 16(2), 89-103. doi:10.2307/2871512

Sosyal medyada Pan Dergi'yi takip etmek için

twitter.com/pan_dergi

facebook.com/pandergi

instagram.com/pan_dergi

Kızıl Rüya

ÖYKÜ

Alya Adin Aydın

"Bir sabah bunaltıcı düşlerden uyandığında, kendini yatağında" yine kendisi olarak buldu. Bu büyük bir hayal kırıklığıydı. Bilincini, genelde bulunduğu bataklıktan zar zor çıkararak büyük bir çabayla yataktan kalktı ve saniyeler içinde giyindi. Son kez yalnızlığın dokunuşunu hissetti, son kez ciğerlerini özgürlüğün temiz ve masmavi havasıyla doldurdu; montunu, şapkasını ve kişiliğini üstüne geçirerek evden çıktı.

Her zamanki yolda daha tam uyanamamış bir şekilde yalpalayarak yürürken, gördüğü rüyanın minik hatırlatıcıları zihnini sarsmaya başladı. Sanki bu düşünceleri iteklermiş gibi, varması gereken binaya vardığında "Çekiniz" yazan kapıyı itmeye kalkıştı ve korkunç bir suç işlemiş gibi kıpkırmızı oldu. Yargılayıcı bakışlardan kaçarcasına hemen adımlarını hızlandırdı. Sonunda bu zorlu yolculuğu, kendini bildi bileli çalıştığı müzede sona erdi.

Tam karşısında duran ve gözleri anında üzerine çeken kıpkırmızı, pasparlak tabloya baktı. Bu müzeye geldiği ilk günden beri orada asılı dururdu ve her gün yeşil, mavi, kahverengi; uykusuzluktan kıpkırmızı olmuş, gözlüklü, lensli; daha yeni ağlamış, mutluluktan kısılmış, yaşlılıktan kırışmış, bir şahin kadar keskin, bir yarasa kadar bozuk bir sürü göz heyecanla onu süzerdi. Tabloyu ilk gördüğü zamanı hatırladı. Kendisinin algılayabileceği herhangi bir ton değişimi bile yoktu. Günlerce herkesin bu kadar ilgisini çeken tablonun neden ona bu kadar anlamsız geldiğini düşünüp durmuştu. En sonunda şu yargıya varmıştı: herhâlde hiçbir şeyden anlamadığı gibi sanattan da anlamıyordu. Belki de resmin kendisinden daha çok dikkat çeken ve diğerlerine kıyasla büyükçe atılmış imzanın sahibi, kendisiyle çok gurur duyuyor olmalıydı. Aylar geçmişti ve diğer tablolar yenilenirken, gördüğü ilgi nedeniyle asla yenilenmeyen bu tabloya karşı önüne geçilemez bir nefret birikmişti içinde.

Fakat tek bir çift göz vardı ki her ay gelir ve bu tablonun önünden umursamazca kayıp geçerek yenilenen diğer resimlere konardı. Bu gözlerin sahibinin kulakları gerçek hikayeleri dinlemeyi seçerdi. Ayakları her zaman nerede duracaklarını bilirdi. Kalbi ise ne zaman hızlanması gerektiğini... Gözlerin sahibi bu kişinin varlığı her ay beklediği, belki de maaş gününden bile daha büyük bir heyecanla beklediği, tek şeydi.

Tabloya bakarak bunları düşünürken birden zihni bulanıklaştı, sanki biri parmağını paletteki boyalara batırmış ve tüm renkleri karıştırıyormuş gibi her şeyi bulanık bir hayal alemine dönüştürdü. Zihni, kırmızı tabloyu rüyasında gördüğü fakat hayal meyal hatırladığı bir tabloyla değiştirdi. Yaşamları "gerçek" dışında her şeydi; tüm hayat tecrübelerini, hisleri, düşünceleri, acıları bir anlık tek bir karede toplayarak ustalık eserlerini oluşturmak isteyen ressamların zalimce bir deneyindeydiler yalnızca. Çaresizce resmi görmek için çabaladı, zihnine gerçek hayata dönmemesi için yalvardı fakat görüntü kendini çoktan yeniden kırmızı tabloya bırakmış; rüyadaki görüntüler zihninin kara deliğine düşmüştü bile. Bir süre sonra öğle yemeğini bildiren saat çaldı ve gerçeğe dönmesini sağlamak yerine rüyasında sürekli duyduğu bir sesi hatırlattı ona. Neye



Cansu Yıldırıcı

olduğunu bilmiyordu ama çok az zamanı kalmıştı. Sokağın en kalabalık göbeğinde, kesişimlerin örümcek ağları gibi özenle örüldüğü o meydanı hatırladı. Fotoğraf çeker gibi durduracaklardı herhâlde zamanı. Kendini, orada gördüğünü hayal meyal hatırladı. Harika bir zamanlama tutturmalıydı; geçmişi, şimdiyi ve geleceği elinde tutan tek bir an... İçinde kaynayan, kaynayan ama bir türlü buharlaşamayan bir heyecan fokurdamaya başlamıştı bile.

Koşarak dışarı çıktı, bu sefer doğru hareketi yaparak kapıyı itti ve ilk gördüğü insana, ona geri sarılmasına şaşırdığı, köşedeki yaşlı bir kadına sarıldı. Her şeyi en ince ayrıntısına kadar anlattı. Kadın konuşmaya başlayınca alnındaki kırışıklıklar sanki biri denize taş atıyormuş gibi dalgalanmaya başladı: "Eğer bir resim varsa, ressam tüm renkleri kullanmayı planlıyordur..." Kadın devam ediyordu ama o ne yaparsa yapsın dinleyemiyordu. Gözleri kırışıklıkların düzenli kıvrılışına takılmıştı. Her kelimesinde başka bir taş atılıyordu sanki ve sonra fark etti. Hayatında ilk defa her şeye kaybetme korkusuyla bakmıyordu. Eskiden olsa kadına, üstünde durduğu kaldırıma, kırışıklıklara, havaya, sevdiklerine, her şeye ikinci bir kimlikleri varmış gibi bakardı. Varlıkları ve yok olma potansiyelleri. Tüm ihtimaller büyük bir çabayla elinde tutmaya çalıştığın ama kayıp duran ıslak bir sabunmuş gibi... Daha fazla kalamazdı, zamanı yoktu. Kadına bir kez daha sarılıp koşarak uzaklaşırken kadın arkasından bağırdı: "Sadece başka ilhamların ilhamlarıyız. Zengin bir gün geçir!"

Evine bir rüya kadar hızlı koştu, aynaya baktı, üstüne ilk bulduğu parlak kızıl mantoyu geçirdi (ne de olsa karmaşada dikkat çekebilmeliydi) ve ilk kez böyle bir heyecanla, son kez dışarı çıktı. Göbeğe vardığında saati son birkaç kez ses çıkarıyordu. Tik. Yolun kenarında bekliyordu, dalgınca, fark etmeden direkt yola doğru yürüyerek... Tak. Yağmur çiselemeye başlamıştı ve her yer o sabun kadar kaygandı. Tik. Dakikalar geçti. Saniyeler geçti. Saliseler geçti. Arabalar geçti. Tak! Ve sonunda, hızını kontrol edemeyen, silecekleri umutsuz bir çabayla dans eden ve deli gibi korna çalan bir araba onun üstünden geçti.

Ve, fırça.

Zihni, her şeyi bitirmeden ve son nefesini vermesini sağlamadan önce ona tek bir rüya daha hediye etmeye karar verdi. Sergi günüydü ve hayatının tablosu duvardaydı. Sadece kendi resmi değildi ama asılan. Her bir canlının resmi sonsuz bir vitrinde sergileniyordu. Hiçbirinin ne giydiği ne yapmakta olduğu, çevrelerinde ne olduğu çizilmemişti. Sadece soyut birtakım semboller ve renkler silsilesiydi gördüğü. Onunsa, sadece mantosuydu sanki tuvaldeki; kırmızı ve parlak. Kızıl ve göz alıcı... Her ay uğrayan o bir çift göz onun da önünden umursamazca kaydı ve büyük bir heyecanla yanındaki resme kondu: Denize atılmış taşlar ve gittikçe genişleyen masmavi, sonsuz dalgalar...

Ve, fırça.

Sosyal medyada Pan Dergi'yi takip etmek için

twitter.com/pan_dergi

facebook.com/pandergi

instagram.com/pan_dergi

Fritz Lang'ın *Metropolis*'inde Distopik Unsurlar

İrem Taştan

İnsanların gelecek tasavvuru, bilim kurgu türü altında edebiyatta ve sinemada kendine yer bulmuştur. Bilim kurgu sineması geçmişten günümüze hem konu hem de film teknikleri açısından büyük değişimler geçirmiştir. Türün sinemadaki ilk örneklerinin verilmeye başlandığı dönemden bu yana yaşanan teknolojik gelişmeler, türün yazınsal anlamdaki tasarılarını görüntüye dönüştürmek için büyük imkânlar sağlamıştır. Dünya tarihindeki toplumsal dönüm noktalarının etkisiyle bilim kurgu türü kendi içerisinde sosyal olaylara daha çok ağırlık vermeye başlamıştır. Sanayileşme sonrasında artan sınıfsal farklılıklar sebebiyle birçok yazar, eserlerinin alt metinlerinde kapitalizm eleştirisine yer vererek sosyal bilim kurgu alanına yönelmiştir. Yönetmenliği Fritz Lang'a, senaryosu ise eşi Thea van Harbou'ya ait olan *Metropolis*; bilim kurgu sinemasının öncü filmlerinden biri olmayı başarmıştır. Bu yapıt; sınıflar arası eşitsizliğin had safhada olduğu bir ortamda işçi sınıfının maruz kaldığı olumsuz yaşam şartlarını eleştirel bir şekilde yansıtması, dünya genelinde büyük değişikliklere sebep olan makineleşme sürecinin insanlara ve insanlığa olan olumsuz etkilerini çarpıcı bir şekilde izleyiciye aktarması sebebiyle sinema alanındaki en etkili distopyalardan biri olmuştur.

Metropolis'in gösterime girdiği 1927 yılında Almanya'da Weimar Cumhuriyeti hüküm sürmekteydi. 1. Dünya Savaşı ile Nazi Almanya'sı arasında yer alan bu dönemde Almanya, ciddi politik ve ekonomik sorunlarla uğraşıyordu. Siyaset ve ekonomideki bu karmaşanın aksine sanatsal açıdan ise altın dönemini yaşamaktaydı. Bu dönemde insanlara tanınan yeni hakların yarattığı özgürlükçü ortam, sanatsal anlamda yaşanan verimliliğe bir zemin sağlamıştı (Demirel, 2017). Bu dönemin ürünlerinden biri olan *Metropolis*'te; alt metinde verilen politik mesajlar, işçi sınıfında tanık olduğumuz öfke, film boyunca varlığını hissettiren ve temposunu yitirmeyen gerilim, yönetmen Fritz Lang'ın sivil yaşamdaki gerginlikten ve siyasetteki kaos ortamından etkilendiğinin kanıtı olarak gösterilebilir. Dışa vurumcu Alman sinemasının başarılı örneklerinden biri olan *Metropolis*, dönemindeki ekonomik ve politik durumun sosyal etkilerini aktarması açısından da önemli bir eser olarak görülebilir.

Filmin en dikkat çekici yönlerinden biri, günümüzde dahi güncelliğini yitirmemiş olan konusudur. Teknolojik açıdan gelişmiş bir ülke olan Metropolis'in ikiye bölünmüş toplumunu konu alan film, gösterilen distopya üzerinden yaptığı sosyolojik tespitlerle evrensel mesajlar vermiştir. Örnek olarak; işçilerin yaşam şartlarının yöneticilere göre çok kötü durumda olması ve iki sınıf arasındaki iletişim eksikliği, günümüzde hükûmetlerin desteğiyle etkisini en uç noktalara taşıyan kapitalist düzende varlığını sürdürmeye devam etmektedir. *Metropolis* filmi, vurgulamak istediği konuları sınıflar arası ayrımın keskin çizgilerle belirlendiği bir distopya tasviriyle izleyicilere sunmaktadır. Sınıflar arası ayrım kavramını film bazında genişletecek olursak Metropolis ülkesi temel hatlarıyla iki sınıftan oluşur: işçi sınıfı ve yönetici sınıfı. İşçi sınıfı yerin altında yaşamakta ve ağır şartlar altında fabrikalarda ça-

lışmaktadır. Bu ağır şartlara o kadar alışmışlardır ki neredeyse bir robot gibi sorgulamadan ve hiç ara vermeden işlerine devam etmektedirler. Yönetici sınıfı ise gökdelenlerde, fazlasıyla iyi şartlar altında yaşamaktadır. Filmin gidişatında görüldüğü üzere yönetici sınıfındaki büyük bir çoğunluğun işçi sınıfının yaşadığı zorluklardan haberi yoktur çünkü iki sınıf arasındaki iletişim yok denecek kadar azdır. Bazı distopik eserlerde olduğu gibi *Metropolis*'te de birbirine tamamıyla zıt iki sınıf anlatılmıştır ve bu iki sınıf arasındaki çatışma filmdeki kapitalizm eleştirisinin temelini oluşturmak için kullanılmıştır. Buna rağmen, filmin genelinde taban tabana zıt görünen bu iki kesimin bir noktada anlaşabilme ihtimalinin var olduğu da görülür.

Metropolis'in distopik özelliğini vurgulayan bir diğer unsur ise teknolojik gelişmelerden ve sosyal haklardan sadece üst sınıfın yararlanabiliyor olmasıdır. Bu durumu biraz daha açmak gerekirse; teknolojik gelişmelerin sonucunda ortaya çıkmış birçok unsur insan yaşamını kolaylaştırmaktadır ve Metropolis evreninde bu araç gereçlerin kullanım hakkı yalnızca yönetici sınıfına aittir. Ayrıca yönetici sınıfının yararlandığı sağlık, barınma gibi birçok sosyal haktan işçi sınıfı kısmen faydalanabilmektedir (Yüksekli, 2013). Örnekler üzerinden gidildiğinde; yönetici sınıfının kamera ve görüntülü konuşma teknolojisi, gelişmiş ulaşım araçları gibi ileri düzey tüm gelişmelerden yararlandığı görülmektedir. Aynı zamanda istedikleri her şeye anında ulaşabildikleri ve birçok insanî haktan fazlaca istifade edebildikleri refah dolu bir yaşam sürmektedirler. Örneğin, yönetici sınıfının yaşadığı yerde bulunan "Sonsuz Bahçeler" sadece gençlerin eğlenmesi için yapılmıştır. Öte yandan, işçi sınıfının yeraltındaki yaşamına ve maruz kaldıkları şartlara bakıldığında bu durum tam tersine dönmektedir. İşçiler günlerinin yarısından çoğunu ağır şartlar altında çalışarak geçirmektedir. Hem çalışırken yaşanan kazalar hem de yer altındaki yaşamın sebep olabileceği sorunlar yüzünden sağlıkları büyük tehdit altındadır. İki sınıfın yaşam şartlarındaki bu zıtlık, bir şekilde Sonsuz Bahçeler'e girmiş olan işçi çocuklarının hiç vakit kaybetmeden korumalar tarafından dışarıya çıkarıldığı sahnede açıkça görülür.[1] Filmde iki sınıfa tanınmış imkânlar arasındaki farklılıkların üzerinde fazlaca durulmuştur. Bu olgunun vurgulanmasındaki temel amaç, yönetici sınıfının yaşamıyla işçilerin yaşamı arasındaki derin farkı gözler önüne sermektir.

Metropolis evreninde, işçi sınıfının durumunu daha iyi anlamak için yönetici sınıfının lideri Joh Fredersen'in oğlu Freder'in fabrikaya girdiği sahnelere dikkat edilmesi gerekir. Daha önce hiç fabrikaya gitmemiş olan Freder, içeri girdiğinde işçilerin korkunç şartlar altında çalıştığına şahit olur. Sahnenin ilerleyen kısımlarında fabrikada bir patlama yaşanır ve patlama sonucunda birçok işçi ağır yaralanır. Karakterin tanık olduğu durumlar karşısındaki düşüncesi ve yaşadığı dehşet, Moloch[2] figürü kullanılarak somutlaştırılmıştır. Patlama sonrasına Freder'in gözünden baktığımızda makinenin Moloch'a dönüştüğünü ve işçilerin sırayla onun ağzından içeri girdiğini görürüz. Burada Moloch figürünün gözükmesi işçilerin kurban motifiyle eş değer olduğunu simgelemektedir. Lüks yaşamını işçilerin sömürülmesi üzerinden sürdürdüğünün farkına varan Freder, Maria'nın işçileri bu durumdan kurtarmak için yapmak istediği devrimde ona yardım etmeye karar verir. Bu sahnelerde anlatıldığı üzere yönetici sınıfının yaşamını refah içinde sürdürmesini sağlayan temel olgu, yöneticiler tarafından kurulan modern kölelik sisteminin sorunsuz bir şekilde devam etmesidir. Metropolis evreninde var olan distopik düzende yönetici sınıfının refahını korumak için işçiler korkunç şartlar altında çalıştırılmakta, deyim yerindeyse kurban edilmektedirler.

Filmde önemli bir role sahip olan Maria, Metropolis'teki adaletsiz düzenin temel sebebinin iletişimsizlik olduğuna sıkça değinmektedir.

1 Bahsi geçen sahne filmin 10. dakikasında yer almaktadır.

2 Fenikeliler döneminde adına çocukların kurban edildiği bir Tanrı.

Film içerisinde çok kez tekrarlanan "Akıl ve ellerin bir arabulucuya ihtiyacı var. Eller ile aklın arabulucusu kalp olmalıdır." cümlelerine bakıldığında, Maria'nın bu iletişimsizlik sorunu için bir çözüm önerisi sunduğu görülür.[3] Son sahnelerde işçilerin içinde bulundukları durumu fark ederek çıkardıkları isyan büyük bir kargaşaya sebep olmuştur. Bu kaos ortamının sona ermesini sağlayan gelişmeler sonucunda Maria'nın işçi sınıfı ve yönetici sınıfı arasındaki orta yolu bulma amacının başarıya ulaştığı görülmektedir. Filmin genelinde yaşam tarzları ve imkânları arasında bir uçurum olan bu iki sınıf, bir yöneticinin oğlu olan Freder'in elçiliğiyle iki tarafı da memnun edecek bir yol bulmak için uğraşmışlardır. İki tarafın da problemlerine bizzat tanık olan Freder, ara buluculuk görevini üstlenerek iki sınıf arasındaki iletişim sorununu çözüme ulaştırmıştır. Fritz Lang ve Thea van Harbou, filmi nispeten geleceğe dair umut verici bir şekilde nihayete erdirmek amacıyla iki tarafın birbiriyle anlaşmaya vardığı bir sonu tercih etmişlerdir.

Metropolis; kapitalizmle birlikte sınıflar arası eşitsizliğin artmasına ciddi bir eleştiri getirmesi, gelecek hakkında yapmış olduğu başarılı tasvirleri, etkileyici sinematografisi ve alt metninde evrensel sorunlara değinerek yaratmış olduğu distopik evrenle günümüzde dahi etkisini devam ettiren bir film olmayı başarmıştır. Bilim kurgu türü altında yer alan birçok sinema filminin, *Metropolis*'in bahsi geçen özelliklerinden etkilendiği görülmektedir. Filmde gördüğümüz gelişmiş iletişim ve ulaşım teknolojisinin kullanım amaçları, işçilerin insanlık dışı şartlar altında çalışması ve yönetici sınıfının otoriter tutumu yaratılan evrenin distopik yönünü vurgulayan en önemli ögelerdir. Filmin genelinde savunulan fikir, işçi sınıfının sömürülmesi üzerine kurulan düzenin ortadan kaldırılması ve yönetici sınıfının elindeki kontrolsüz gücün sınırlandırılması gerektiğidir. Filmde vurgulanan diğer bir konuysa bu iki sınıfın da birbirine ihtiyaç duymasıdır. Bu durumu belirtmek amacıyla yönetici sınıfı beyin, işçi sınıfı ise kalp olarak simgelenmiştir. Filmin genel bağlamında gördüğümüz üzere, bu iki sınıf arasındaki derin uçurum ancak işçilerin ve yöneticilerin birbirlerine ihtiyaç duyduklarını fark ederek ortak bir noktada anlaşmalarıyla ortadan kalkacaktır.

3 Bahsi geçen repliklerin bulunduğu sahne filmin 55. dakikasında yer almaktadır.

KAYNAKÇA

1. Bould, M. (2015). *Sinemaya Giriş: Bilimkurgu*. (S. Okan ve E. Genç, Çev.). İstanbul: Kolektif Kitap. (Orijinal eserin yayın tarihi 2012).
2. Demirel, M. R. (2017). Weimar Cumhuriyeti Kültür Politikaları ve Altın Yirmili Yıllar. *Akademik Sanat Dergisi*, 2(4), 30-42.
3. Dinçer, Y. (Ed.). (2013). *İsyan ve Devrim Filmleri*. İstanbul: Yordam Kitap.
4. Yıldırım, S. (2018). Ütopya ve Distopyadan Sosyal Gerçekliğe: Cinsiyetin Tüketimi. *Sosyal Araştırmalar Dergisi*, 4(4), 364-373.
5. Yüksekli, B. (2013). Metropolis Filmi: Aydınlanmanın Diyalektiği, Modernite, Mit ve Modern Mimari. *Yedi Dergisi*, (10), 59-70.

Oğuz Berk Öz

Heskife Dolanan Merdiven

'Doğum günün için, nice yıllara Rozarin'

Yaz günü, çamların altında
Açık seçik bir tebessümle soruyorsun:
"-Bir rüya mı seni buralara sürükleyen?"
Ben ise, loş ışıkların içinde, takılıp kalıyorum sararmış dişlerine.
Çam ağaçları arasında dolanıp, reçine topluyorum gece vakti;
Bir karınca sürüsüyle aynı gayeyi taşıyoruz bünyemizde;
onlar bir arada, ben seninle.
Karıncalar bırakmıyor zihnimi, takip ediyorum gittikleri yere
zerdüşt tapınağı içinde sıcakla bütünleşen yuvaları;
ipekle bezenmiş insanlar, duacılar koca ateşe.
Karıncalardan arda kalan,
seher vakti bir patika ve yel değirmenleri ardına insanlar...
Rozarin!? Doğduğun topraklara dolanıyorum, adının doğduğu yere!

Yaz günü,
Güzel gözlerini sürüp, tekrar tekrar soruyorsun:
"-Aynı rüya mı seni buralara sürükleyen?"
Yosun tutmamış denizler, kavruk leblebiler senin için
hafif bir iniltiyle, kokulu nar çiçekleri doğduğun topraklarda.
Küçük bir akıntının etrafına
Büklüm büklüm serilmiş papatyalar, mis kokulu zambaklar
Sen, toz toprak içinden yeşermeye devam ederken;
ben, zambakları koklarken eziliyorum.
Bilemiyorum,
Esen rüzgârları değiştirmedikçe minik ellerinle, izlemeye devam ediyorum sadece
Benim tutkumu biliyorsun, ne bunlar ne de başkası

Ey Rozarin, tanıyacaklar bizi
Dokunuyor adını söyleyememek, manası su akıntılarında gizli.
Zambaklar senin olsun başka mis kokulu çiçekler de
Benim tutkum, o kaldırım çiçeğinde gizli


Gülenay Genç

Distopyalarda Yabancılaşma Kavramı

DOSYA

Pelin Ünen

1868 yılında J. Stuart Mill tarafından bir parlamento konuşması sırasında kazandırılan "distopya" sözcüğü, edebiyat çevrelerinde yeni bir patika oluşturmuştur. Özellikle de İkinci Dünya Savaşı'nın getirdiği yıkım, dönemin yazarlarını felaket senaryoları kurmaya ve Mill'in tanımıyla "yaşama geçirilemeyecek kadar kötü" olanları yazmaya itmiştir (Mill, 1868; akt. Vieira, 2010/2017). Fakat her ne kadar yaratılan bu "kötü" evren kurgu olsa da gerçek ögelerden tamamen kopuk olduğunu söylemek mümkün değildir. Toplum, birey, ekonomi ve siyaset konuları tıpkı günlük hayatta olduğu gibi distopyalarda da üzerinde durulmuş ve eleştirilmiştir. Teknolojik gelişmeler, küreselleşme ve modernleşmeyle güncelliğini pekiştiren "yabancılaşma" kavramı da eleştirilen ve üzerinde durulan distopik konulardan biridir. Modern dünyanın etkisiyle güncelleşen yabancılaşma konusu geçmişte yazılmış distopik eserlerde de yer almıştır. Tarihsel değişimine rağmen konunun hala geçerliliğini koruduğunu kanıtlamak amacıyla, bu yazıda bir yıl arayla yayımlanan "Piyango" öyküsü ve 1984 romanının yanı sıra bu iki eserden kırk yıl sonra yazılan *Damızlık Kızın Öyküsü* romanına da yer verilecektir. Yabancılaşma, bireyin ekonomik veya toplumsal sebeplerle değer kaybı yaşamasıyla gelen bunalım, bireyin yalnızlaşması ve nesneleşmesi olarak ele alınabilir. Gerçeklikle bağ bu açılardan sıkı sıkıya korunuyorken konunun sosyolojik temelli ve felsefe alt başlıklı incelemesini yapmak yerinde bir adım olacaktır. Bu yazıda distopyalardaki yabancılaşmanın sebeplerine bakarken bir yandan da toplum ve birey üzerindeki etkilerinin gerçek hayatta olduğu kadar distopyalarda da önem taşıyıp taşımadığını tetkik edeceğiz.

Yabancılaşma kavramını iyi anlamak için "ben ve öteki" arasındaki ilişkiyi anlamak önemlidir. Toplumlarda tarihin her döneminde gruba dahil olanlar ve gruptan marjine edilmiş olanlar arasında ayrım yapılmış, birtakım özellikler içselleştirilirken diğerleri bariz şekilde dışlanmıştır. Ekonomik sınıflar ve bu sınıfların sosyal etkileri dışlanmayı tetikleyen temel unsurlardandır. Bu çatışma bireyin içinde de her zaman yer almıştır. Gerçekte bulunulan konum ile bireyin bulunmak istediği konum arasındaki fark bu iç çatışmaya sebeptir. Ekonomik veya sosyal anlamda beceri ve potansiyelinin farkına varamayıp kendini geliştirebileceği maksimum düzeye taşıyamayan, sonucunda da mutsuzlaşan birey, kendini gerçekleştirememiş olacaktır. Tamamlayamadığı benliğiyle bulunduğu bağlamdan soyutlanarak kendinden ve ilişki içerisinde bulunduğu insan veya üründen uzaklaşacak ve sonuç olarak da yabancılaşacaktır. Hegel bu süreci Tin'in doğal devinimi olarak tanımlarken Marx bu durumdan kapitalizm ve sınıf ayrımını sorumlu tutar (Hegel, 1807; Marx, 1844; akt. Osmanoğlu, 2016). Fromm (1955/2006) ise *Sağlıklı Toplum*'da yabancılaşmayı, "puta tapmak" ile eş tutar. İnsanlar, kendi yetenekleri ve enerjileriyle ortaya koydukları insan çabasının ürünü olmaktan başka bir şey olmayan nesneleri bir süre sonra kendilerinden kopuk ve üstünde görerek onlara tapmaya başlamışlardır. Kendini edinimlerinin yaratıcısı olarak görmeyen insan, edinimlerinin sonuçlarına

tapmış ve kendi yaşam güçlerine yabancılaşmıştır.

Siyasi ve ekonomik ilişkilerin satır aralarında yer verildiği distopyalara Marksist bir perspektiften bakacak olursak yabancılaşmanın en büyük sebebi emek sömürüsüdür. Distopik romanlarda ana karakter, sistemin çarklarından biri haline gelmiştir. Bir yandan sürekli üretirken diğer yandan ürettiği maddeye, hedeflediklerine bir türlü ulaşamamaktadır. Sistem içerisinde ürün aslında bir araç iken kapitalist toplumlarda insan araç haline gelmiş ve insan emeği metalaştırılmıştır. Fromm, bu durumu insanın yaşam güçlerini nesneye aktarması ve bir bakıma nesneyi putlaştırması olarak özetler (Fromm, 1955/2006, s. 134). Üreticisinden bağımsızlaşan ürün, karakterlere yabancı hale gelmiştir. Bununla birlikte karakterler kendilerini değersiz hissederek varoluşsal bunalıma da girmişler, benliklerine yabancılaşmışlardır. Bunun en güzel örneği Orwell'in 1984 romanındaki ana karakter Winston üzerinden verilebilir. Winston, özellikle romanın başında müthiş bir bunalım içerisindedir. Doğruluk Bakanlığı'nda çalışan Winston'ın her günü birbirine benzemekte ve bulunduğu konumu, işini bir türlü içselleştirememektedir. Bunun sebebi tarih algısı ve geçmişe dair anıları bulunmayan Winston'ın sistemde araç olarak kullanılırken, emeği sömürülürken, değer yargılarından uzaklaşması ve varoluşsal bir bunalım içerisinde her günü birbirine benzeyen hayatına, ilişki içerisinde bulunduğu insanlara ve kendine yabancılaşmasıdır.

"Yaşama geçirilemeyecek kadar kötü" olan anlatılarda, hasar almış bir diğer unsur da insan ilişkileridir. Teknolojik, ekonomik değişiklikler ve distopik devletlerin bilinçli uygulamaları insanları yalnızlığa itmek suretiyle insan ilişkilerini zayıflatarak bireylerin birbirlerine yabancılaşmalarına sebep olmuştur. İnsanların sistemi sorgulaması engellenerek devletin ve sistemin bireyleri manipüle etmesi distopyalarda sıkça rastlanan konulardandır. Toplumlarda oldukça önemli bir yere sahip olan aile ve arkadaşlık gibi ilişkiler bile değer yitirip bireyselliğe indirgenmiştir. Örneğin, Shirley Jackson'ın kısa öyküsü "Piyango"da yıllardır sürdürülen bir piyango geleneğinden bahsedilir. Küçük bir kasabada her yıl düzenlenen bu piyangoda kasaba halkı ahşap siyah bir kutudan birer kâğıt çeker. Beyaz boş kâğıtların arasındaki tek kara lekeli kâğıdı çeken kişi ise taşlanarak öldürülür. Bu geleneğin neden böyle süregeldiği hakkında hiçbir bilgi bulunmazken köy halkı da içlerinden birinin rastgele kurban seçildiği bu geleneği sorgulamamaktadır. İnsanlar, geleneğin kaynağının yine insan olduğunu unutarak ve kendi yarattıkları olguları kendilerinden bağımsız ve üstün hale getirerek bir yabancılaşma doğurmuşlardır. Bu öykü, küçük yerleşim yerlerinde daha kuvvetli olması beklenen toplumsal bağların nasıl yıkıldığını gözler önüne serer. Hikâyenin sonunda Tessie Hutchinson o güne kadar birlikte yaşadığı, konuştuğu ve muhtemelen birçok şey paylaştığı komşuları tarafından taşlanarak öldürülmektedir. Tessie'nin oğlu Davy'nin eline annesine atması için taş tutuşturulması da aile bağları içerisindeki kırılmaya işaret eder. Sonuç olarak distopyalarda toplumun temel taşı kabul edilen aile kavramı zarar görürken aynı zamanda diğer manevi değerler de yozlaşmaya başlamış, bu sebeple bireyler birbirlerine de yabancılaşmış ve toplum kavramı çürümeye yüz tutmuştur.

Son olarak distopyalarda toplumsal, ekonomik ve siyasi anlamda yalnızlığa itilen bireyler yaşadıkları dünyayı anlamlandırma yetisini yitirmiş; sosyal ve bireysel anlamda önemli gördükleri değerlerden sıyrılarak kendi benliklerine de yabancılaşmışlardır. Distopyalarda anlatının genellikle ana karakterler üzerinden geliştiği görülür çünkü diğer karakterler genellikle devletin koyduğu kurallar karşısında konformist bir tavır sergileyerek tek-tipleşmişlerdir. Kendi özlerinden uzaklaşarak hükümetlerin istediği görüntüye bürünmüş ve dolayısıyla da kendilerine yabancılaşmışlardır. Bu duruma, *Damızlık Kızın Öyküsü* romanında Atwood'un tabiriyle "ayaklı rahimler" olarak adlandırılan damızlık kızlar örnek verilebilir. Bedenleri üzerinde hak iddia eden hükûmet, damızlık kızları komutanlarla cinsel

ilişkiye girmek zorunda bırakan bir nüfus politikası uygulamaktadır. Buna göre hükûmet, bedenlerini nasıl örtmeleri gerektiğinden kimle ilişkiye girmeleri gerektiğine kadar kadın bedeni üzerinde söz sahibidir. Böyle bir durumda kendi bedenlerine yabancılaşan damızlık kızlar, benliklerine de yabancı hale gelmiş ve bulundukları toplumun kurallarına uyum sağlamakla kalmayıp birbirlerinin tıpa tıp aynısı haline gelmişlerdir.

Hegel'in felsefi görüşü ile gündeme gelen yabancılaşma kavramı Marx'ın sosyoekonomik yorumu ile pekişmiş ve Fromm'un yorumu ile açıklık kazanmıştır. Görünen o ki yabancılaşma kavramı gerçek hayatta olduğu gibi distopyalarda da birey ve toplum üzerinde yalnızlaşma, benlikten kopma, değerleri yitirme ve iletişimsizlik gibi olumsuz sonuçlar doğurmuştur. Yazarlar oluşturacakları distopik eserler için ekonomik, siyasi ve toplumsal faktörlerin tetiklediği; modern zamanda sıklıkla nükseden "yabancılaşma hastalığından" ilham almışlardır. Çeşitli konular üzerinden işlenebilen yabancılaşma kavramı farklı dönemlerde farklı yazarlar tarafından üretilen distopik eserlerde karşımıza çıkmaktadır. Shirley Jackson'ın "Piyango" kısa öyküsünde yabancılaşma toplumsal bağlamda iken George Orwell'in 1984'ünde ekonomik eleştiri unsuru taşımaktadır. Ataerkil toplumlara göndermeler yapılarak feminist bir eleştiri sunulan Margaret Atwood'un romanı *Damızlık Kızın Öyküsü*'nde ise yabancılaşma kadın bedeninden benliğine taşınmış, toplum ve siyasetin kişinin kimliğine kurduğu baskı sonucu bireysel yabancılaşmaya dönüşmüştür.

KAYNAKÇA

1. Atwood, M. (2017). *Damızlık Kızın Öyküsü*. (S. Altınçekiç ve Ö. Kabakçıoğlu, Çev.). İstanbul: Doğan Kitap. (Orijinal eserin yayın tarihi 1985).
2. Fromm, E. (2006). *Sağlıklı Toplum*. (Y. Salman-Z. Tanrısever, Çev.). İstanbul: Payel. (Orijinal eserin yayın tarihi 1955).
3. Fromm, E. (2004). *Marx'ın İnsan Anlayışı*. (K.H. Ökten, Çev.). İstanbul: Arıtan. (Orijinal eserin yayın tarihi 1961).
4. Jackson, S. (2020). *Piyango ve diğer öyküler*. (B. Göçer, Çev.). İstanbul: Siren Yayınları. (Orijinal eserin yayın tarihi 1948).
5. Orwell, G. (2000). *1984*. (C. Üster, Çev.). İstanbul: Can Yayınları. (Orijinal eserin yayın tarihi 1949).
6. Osmanoğlu, Ö. (2016). Hegel'den Marcuse'ye Yabancılaşma Olgusu. *Üsküdar Üniversitesi Sosyal Bilimler Dergisi*, 2(3), 65-92. DOI: 10.32739/uskudarsbd.2.3.23
7. Vieira, F. (2017). Ütopya Kavramı. G. Claeys (Der.), *Ütopya Edebiyatı: Cambridge Edebiyat Araştırmaları* içinde (ss. 3-31). (Z. Demirsü, Çev.). İstanbul: İş Bankası Kültür Yayınları. (Orijinal eserin yayın tarihi 2010).

End of Poetry

Çeviri: Batur Ozan Togay

Ada Limón

Şiirin Sonu

Yeter artık kemikten ve baştankara ve günebakan
ve kar ayakkabıları, isfendan ve çekirdekler, tohum ve fışkın,
yeter artık ışık-gölge, yeter artık böylelikle ve kehanet
ve metîn çiftçi ve inanç ve göklerdeki babamız ve senin
orasıdır vatanın, yeter artık bağır ve tomurcuk, deri ve tanrının
unutmayışı ve yıldız vücutları ve donmuş kuşlar,
yeter artık devam etmek ve etmemek iradesi veya
belirli bir ışığın belirli bir şeyi nasıl gerçekleştirdiği, yeter
artık diz çöküş ve yükseliş ve içe
bakış ve iyiye gidiş, yeter artık tabanca,
drama, tanıdığın intiharı, yıllar yılı
şifonyerde kayıp mektup, yeter artık hasret ve
benlik ve benliğin yıkımı, yeter
artık anne ve çocuk ve baba ve çocuk
ve yeter artık dünyaya işaret etmek, yorgun
ve çaresiz, yeter artık gaddar ve sınırlar,
yeter artık beni görebiliyor musun, beni duyabiliyor musun, yeter
ben insanım, yeter ben yalnızım ve ben umarsızım,
yeter artık hayvanın beni kurtarışı, yeter artık med
zamanı, yeter acı, yeter artık gökyüzü ve rahatlığı,
bana dokunmanı diliyorum.



Kayra Öner

Masallardaki Distopya: Zümrüdüanka Masalı

Tarık Erdel

Masallar, insanlık tarihinin ürünü olan edebiyatın içerisinde çok önemli bir yer kaplar. Binlerce yıl öncesinde saklı kalan bir olay, masallar sayesinde günümüze ulaşabilir. Bunun yanında masallar günümüze ulaşırken geçirdiği değişimlerle birçok yönden zenginleşir. Masalların en önemli unsuru içinde barındırdığı ögelerdir çünkü bizlere asıl verilmek istenen mesajı, temsil ettikleriyle onlar anlatır. Bahsedilen ögeler; masallar ütopik eserler olduğu için hayal gücüyle oluşturulan, gerçeklikle bağı mecazî hâlde bulunan unsurlardır. Önemli masal araştırmacılarımızdan Eflatun Cem Güney'in derlediği masallar arasında bulunan Zümrüdüanka masalı, ütopik ve distopik onlarca ögeye ev sahipliği yapan masallardan biridir. Distopik açıdan incelendiğinde Zümrüdüanka masalında, literatür içinde sıkça kullanılan, keskin çizgilerle ayrılmış "Dev", "Karanlıklar Ülkesi", "Ejderha", "Kara Yılan" olarak isimlendirilen dört farklı ögeye yer verilmiştir. Zümrüdüanka masalında geçen distopik kavramların detaylı bir biçimde sunulması masalların yapı taşı olan ögeleri anlamamızda büyük fayda sağlar. Nitekim, folklor araştırmacısı Pertev Naili Boratav da masalların işlevini "öğretir, eğitir ve özellikle tanıklık eder, bilgi verir" şeklinde açıklar (Boratav, 1982, s. 276). Bahsedilen kavramlar, temsil ettikleri noktaları açıklamakla kalmayıp masalı okuyucusunun gözünde somutlaştırır, onları tanık olduğu olaylara ortak eder. Zümrüdüanka masalı ise okuyucusuna öğrettiği ve tanıklık ettirdiği distopik ögeler ile distopyaların masallardaki yerini parçadan bütüne doğru açıklar.

Zümrüdüanka masalı, neredeyse bütün masallar gibi ütopik bir tekerlemeyle başlar ve maceraya giriş yapmadan önce genel durum hakkında bilgi verir. Ardından masal şöyle başlar: Mercan bir saraya sahip olan bir padişah ve bu padişahın üç oğlu vardır. Sarayın sihirli bir bahçesi ve bu bahçede perili bir ağaç bulunmaktadır. Bu perili ağaç yılda sadece bir kez, önceden tahmin edilemeyen bir günde üç adet elma verir. Ancak elmaları kimse alamaz çünkü ağaç meyve verdiğinde bir dev gelip bütün elmaları koparıp götürmektedir. Normalde durumu pek de umursamayan padişahın bu tavrı, rüyasına bir dervişin girip ona elmaların sihirli olduğunu söylemesiyle değişir. Elmaları almak için yanıp tutuşmaya başlayan padişah, kendisinin yaşlılığından dolayı oğullarına bu görevi verir ve masalın ana hikâyesi başlar. Bahsedilen saray ve içindeki yaşam, masalın "ütopya" temelini oluşturur. Ütopya; insanların çatışma, açlık ve mutsuzluktan uzak, tam uyum içerisinde yaşadıkları mükemmel toplum düzenini tanımlamak için kullanılan kapsamı geniş bir kavramdır.[1] Masaldaki "Mercan Saray", "Sihirli Bahçe" ve "Perili Ağaç" gibi ögeler ise bu tanıma uygun olarak ütopya fikrini destekleyen doğaüstü unsurlardır.

Ütopya sayılabilecek bir yerde, korkutucu ve efsanevi bir karakter olan "Dev"in varlığı bir zıtlık oluşturur. Şayet ütopya, "yaşama geçirilemeyecek kadar iyi" olarak tanımlanıyorsa onun karşıtı

1 bl.uk/learning/histcitizen/21cc/utopia/utopia.html

olan distopya da "yaşama geçirilemeyecek kadar kötü" olarak tanımlanabilir (Mill, 1868; akt. Vieira, 2010/2017). Bu açıdan bakıldığında dev distopik bir ögedir. Nitekim, insanların kısıtlı imkanlarla despot bir rejim altında yaşamasının yanı sıra toplumun huzurunu kaçıran bir varlığın bulunması da distopik eserlerde sıkça rastlanan unsurlardandır. Devler; özellikle Türk masallarında ortalığı birbirine katan, huzuru bozan varlıklar olarak anlatılır. Saldıkları korku ve zorbalıkla bulundukları yeri karanlıklaştırır, adeta bir distopyaya çevirirler. Bunun yanı sıra devler masalların çoğunda korkunç bir görünüme sahip yaratıklar olarak anlatılır. Bu masaldaki devin tasviri de oldukça distopiktir: Dev yedi başlı, gözleri çıra ve her yeri kılla kaplı olarak anlatılır. Padişahın iki oğlu kibirleri yüzünden devi durdurmakta başarısız olur ancak padişahın en küçük oğlu devle yüzleşmesinden galip çıkar. Küçük şehzade attığı okla devin yedi başını birden deler ve kaçar. Dev karakteri, masalda kötüyü temsil eden ilk öge olarak masalın temelindeki zıtlığı oluşturur ve küçük şehzadenin ütopik bir kahraman olarak yükselmesinin önü açılır. Masalın bu noktasında ve devamında zıt ögeler üzerinden bir denge sağlanır. Dev, distopik evrenin parçası iken ütopyadan gelen soylu bir kişi onu alt eder. Ütopik kahramanların, distopyalar içerisinde belirmesi eserin devamı açısından çok büyük önem arz eder çünkü ütopik güçlere sahip bir kahramanın kendisine tamamen zıt bir evrende olması, hikâyenin sürükleyiciliğini arttırır. Bunun yanı sıra küçük şehzade saraya döndüğünde kimsenin onun yaptıklarına inanmaması, dev ögesinin distopik gücünü okuyucuya gösterir. Bunun bir diğer sebebi devlerin birçok kültürde şeytan ile özdeşleştirilmesi olabilir. Şeytan kültürel olarak her türlü kötülüğün ana kaynağı olarak görülür ve "Dev" ögesi de masallarda en alt tabakadan en üst tabakaya kadar bütün insanların korktuğu bir varlıktır. Gerçek hayatta inanılan kötülüğün kaynağı şeytan iken hayal dünyasında oluşan masallarda dev bu rolü devralır. Kötü algısının toplumlarda dev-şeytan ilişkisini güçlendirmesi iki ögenin de insanlar üzerindeki etkisinin sonucudur (Yücel, 1999).

Devin peşinden kardeşleriyle birlikte giden küçük şehzade bir kuyu bulur. Kuyunun yer altı dünyasına indiğini fark ederler ve sırayla iple sarkarlar. Ancak büyük kardeşlerin biri yandığı için biri de donduğu için aşağıya inemez, sadece küçük kardeş inmeyi başarır. Kuyu ögesinin "yeryüzü" yani ütopya ile "yer altı" yani distopya olan evrenleri ayırmak için kullanıldığı görülür. Aşağı inen küçük şehzade devi karanlık duvarlar içinde üç kızla beraber bulur ve öldürür. Devler, çoğunlukla karanlıklar ülkesi olarak adlandırılan yerde yaşarlar ancak kahramanın devi bulduğu yer masalın bir bölümünün geçtiği karanlıklar ülkesinin çok küçük bir kısmıdır (Yücel, 1999). Ardından küçük şehzade yukarı çıkmak istediğinde, kardeşleri kıskançlıklarından dolayı ona izin vermez ve şehzade yer altı dünyasında mahsur kalır. Kahraman olan karakterin distopyada sıkışıp kalması anlatım açısından verilmek istenen etkiyi üst seviyelere taşır. Dev ve kuyu ögeleri, Zümrüdüanka masalının inşa ettiği distopyaya giriş rolü üstlenen unsurlar olarak önümüze çıkar.

Yeraltı dünyasında sıkışan masal kahramanına çoğu masalda olduğu gibi iki yol sunulur. Bu yollardan biri Aydınlıklar Ülkesi'ne giderken diğeri Karanlıklar Ülkesi'ne gitmektedir. Bu ülkelerin isimlerinden anlaşılacağı üzere masallar, içerisinde aynı anda ütopya ve distopyaları rahatça barındırabilirler. Zümrüdüanka masalında ise bu durum Ak ve Kara Koyun olarak renklerine uygun isimlendirilmiş iki koyun ile anlatılır. Ak Koyun Aydınlıklar Ülkesine, Kara Koyun ise Karanlıklar ülkesine kahramanı götüren varlıktır. Ak ve Kara olarak ayrılmış iki öge, masalın yazıldığı topluma ait kültürün bir yansımasıdır. Türk kültüründe "ak" renk olarak refah ve özgürlüğü, "kara" ise zulüm ve despotluğu temsil eder (Kalafat, 2012). Zümrüdüanka masalında ise kahramanımız kuyunun dibine düştüğünden bilincini kaybeder, Kara Koyun'un sırtına biner ve Karanlıklar Ülkesine götürülür. Karanlıklar Ülkesi tasviri, masalda tam anlamıyla bir distopyayı çağrıştırır. Bu ülkede ışık kaynağı olmadığından, aydınlatma

için zümrüt taşlarının kullanıldığından ve bu ülkenin sanki terk edilmiş bir diyar gibi göründüğünden bahsedilir. Karanlıklar Ülkesi, distopik bir öge olarak onlarca değişik masalda karşımıza çıkar. Örneğin, "Ayı Kulağı" ve "Keloğlan ile Dev" masallarında Karanlıklar Ülkesi yeryüzünden bir kuyu vasıtasıyla inilen; devlerin, koyunların yaşadığı yerler olarak tasvir edilmiştir (Yücel, 1999).

Masal kahramanı, Zümrüdüanka masalının distopyası Karanlıklar Ülkesi'ne Kara Koyun'un sırtında vardıktan sonra bu ülkedeki insanlardan, bölgenin bilinmeyen bir yerden gelen bir ejderha tarafından susuz bırakıldığını öğrenir. Ejderha, bölgeye gelen su kaynağının üstüne oturmuş ve suyu kesmiştir. Sadece her yıl kendisine bir kez kurban getirilmesi şartıyla kısa süreliğine insanların kaynağı kullanmalarına izin vermektedir. Karanlıklar Ülkesi'nde en belirgin distopik öge olarak "Ejderha" karakteri bu noktada karşımıza çıkar. Aynı devler gibi ejderhalar da ulaşılamaz âlemlerde ve yerin derinliklerinde yaşarlar. İnsanların korkularından beslenen, onları sömüren ve temel haklarından mahrum bırakan bu yaratık, bir distopik öge olarak masalların vazgeçilmezidir. Ejderha ögesi, Doğu kültüründe nerdeyse tanrıyla eş değerken Batı'ya doğru gelindikçe halkların masallarında zalim olarak nitelendirilir. Batı ve Doğu kültürlerinin arasında kalan toplumlarda ise "Ejderha" bazı eserlerde bilge bir varlık iken bazı eserlerde kötülüklerin başını çeker (Gökçimen, 2010). Ögenin temsil ettiği yer konusundaki değişim kültürlerin hayal güçleriyle zihinlerinde oluşturdukları ütopya ve distopyaları anlayabilmemiz konusunda çok önemlidir. Masallar bizlere Doğu insanının ejderhaya kutsiyet atfettiğini, Batı insanının ise ondan köşe bucak kaçtığını aynı dille anlatabilir. Bu sayede masallar tarihe ve insanlara tanıklık ederler. Hikâyenin devamında, dokuz başlı olarak tasvir edilen ejderhayı küçük şehzade öldürür ve yer altı dünyasının padişahının kurban edilecek olan kızını kurtarır. Ancak Karanlıklar Ülkesi bir distopya olduğu için padişah, ejderhayı öldürecek kadar güçlü olan küçük şehzadeden tahtımı ele geçirebilir korkusuyla çekinir ve onu uzaklaştırır. Otorite olarak önemli bir güce sahip olan padişahın bile ejderhanın yaşattığı distopyayı zihninden atamaması, onu öldüren kişiyi kahraman değil düşman olarak görmesi distopik ögelerin masallarda ne kadar güçlü olduklarına önemli bir örnektir.

Karanlıklar Ülkesi'nden ayrılan küçük şehzade; yeryüzüne çıkmak, distopyadan ütopyaya ulaşmak için ilerlemeye başlar. Karşısına yeraltında yetişmiş büyük bir ağaç çıkar ve bu ağacın üstünde bir yuva görür. Yuvada bulunan kuş yavrularına yaklaşan kara yılanı gördüğü anda okuyla öldürür. Bu yavrular Zümrüdüanka kuşunun yavrusudur. Onları avlamak için yaklaşan "Yılan" ögesi Türk mitolojisinde hem iyi hem de kötü bir varlıktır. Ancak çoğunlukla masallarda kahramana yardımcı olan hatta onunla evlenen bir varlıkken Zümrüdüanka masalında efsanevi kuşun yuvasına zarar veren distopik bir öge olarak karşımıza çıkar. Yılanın isminin "Kara Yılan" olarak geçmesinin nedeni, masallarda genellikle rehber rolünü üstlenen "Yılan" ögesinin bu masaldaki distopik yönünün vurgulanmak istenmesidir. Kara Koyun örneğinden de anlaşılacağı üzere "kara" ya da siyah, bir renk olarak toplumun gözünde kötüyü temsil eder. Birçok masalda normalde "iyi"yi temsil eden ögelerin başına bu şekilde sıfatlar eklenerek bu ögelere "kötü" rolü yüklenmiştir. Örnek olarak, genellikle Keloğlan masallarında gördüğümüz "Kara Vezir" ögesi aslında ülkesi adına çalışan "Vezir" ögesini zalim ve despot bir kişiliğe dönüştürmüştür.

Zümrüdüanka masalındaki kara yılan, kötülüğü temsil etmesi bakımından dev ve ejderhadan sonra yer altı dünyası distopyasının bir diğer önemli parçasıdır. Yer altı dünyası masal temelinde olağanüstü ve kötü kalpli yaratıkların bulunduğu yeri ifade eder ve bu yaratıkların başında "Yılan" gelir (Yıldız, 2011, s. 202). Buna göre "Yılan" ögesinin iyi ya da kötü bir varlık olması masaldaki konumuna göre değişecektir. Bu masalda ise Kara Yılan ve Zümrüdüanka ilişkisi, yeniden doğuşu temsil eden kuşun maruz kaldığı sinsi vahşeti anlatır. Hikâyenin

devamında Zümrüdüanka, yavrularını kurtaran küçük şehzadeyi başının üstünde taşıyarak yeryüzüne çıkarır. Yolda acıktığı için yere çakılacak olan Zümrüdüanka'yı küçük şehzade kendi vücudundan kopardığı et parçasıyla besler. Zümrüdüanka, masalın içinde bir kurtarıcı olarak ütopik öge sınıfında olsa da kahramanla arasındaki bu ilişki olay bakımından korkutucu bir distopikliğe sahiptir (Yıldız, 2011, s. 200).

Zümrüdüanka masalı, barındırdığı ögelerin iyilik ve kötülükle ilişkisi bakımından çoğu masaldan ayrılır. Bunun sebebi genellikle masalların içeriğindeki ögelerin "iyi" ve "kötü" olarak keskin çizgilerle ayrılmasıdır. Ancak Zümrüdüanka masalındaki ögeler aynı anda hem distopik hem de ütopik özellikler gösterebilmektedir. Zümrüdüanka masalının ögeleri, temsil ettikleri konular açısından gerçek dünyayla dolaylı bir ilişkiye sahiptir. Dev ögesi, sarayın sihirli bahçesine izinsiz girip perili ağaçtan elmaları çalarak şiddeti ve terörü temsil eder. Ejderha, yaşam kaynağı olan suyun insanlara ulaşmasını engel olup sadece insanların içinden bir kurban verilmesi karşılığında suyu insanlara vererek zulmü ve sömürgeciliği anlatır. Kara Yılan ise umudun temsili olan Zümrüdüanka kuşunun soyunu sinsice yollarla tüketmeye çalışarak hainlik kavramını temsil eder. Zümrüdüanka masalının okuyucuya vermek istediği mesaj, bu ögelerin temsil ettiği kavramlarda saklıdır. Masallar, ürünü oldukları toplumun sosyal, coğrafi ve dini izlerini geniş bir yelpazede taşır. Bu izleri anlatabilmek için de imgelerden yararlanır. Masal anlatıcıları distopik ve ütopik özellikler taşıyan bu imgeleri kullanarak bir hayalî evren yaratır. Çıkan ürünün hayal gücünden beslenmesi anlatımı akıcı ve akılda kalıcı kılar. Akılda kalan hikâye yaşamaya ve gelişmeye devam eder. Böylece masallar, okuyucularını içinden çıktıkları toplumun düşüncelerine, geçmişine ve hayallerine tanıklık ettirir.

KAYNAKÇA

1. Güney, E.C. (2016). Masallar: *Seçme Masallar*. Ankara: Millî Eğitim Bakanlığı Yayınları.
2. Boratav, P.N. (1982). *Folklor ve Edebiyat II*, İstanbul: Adam Yayınları. (Orijinal eserin yayın tarihi 1945).
3. Yücel, A. (1998). Masallarda Dev ve Yaratılış Destanındaki Benzerleri. *Millî Folklor*, 7(39, Güz 1998), 38-45.
4. Kalafat, Y. (2012). *Türk Halk İnançlarında Renkler*. Ankara: Berikan Yayınları.
5. Gökçimen, A. (2010). Türkmen Masallarında Mitolojik Hayvanlar ve Fonksiyonları. *Türkbilig*, 20(Güz, 2010), 165-178.
6. Vieira, F. (2017). Ütopya Kavramı. G. Claeys (Der.), *Ütopya Edebiyatı: Cambridge Edebiyat Araştırmaları* içinde (ss. 3-31). (Z. Demirsü, Çev.). İstanbul: İş Bankası Kültür Yayınları. (Orijinal eserin yayın tarihi 2010).
7. Yıldız, Ş.N. (2011). *Türk Anlatılarında Hayvan Motifleri* (Yüksek lisans tezi, Fırat Üniversitesi, Elâzığ). Erişim adresi https://openaccess.firat.edu.tr/xmlui/bitstream/handle/11508/14937/296444.pdf?sequence=1

Kurallara Karşı Gelmek

Çeviri: Hazal Yonca Birincioğlu

Tim Parks

Robert, kulüp kurallarına karşı gelerek nehre tek başına gitmeye başladı. Başkalarının planlarına ayak uydurmak zor geliyordu artık. Bugüne değin sadık yaveri olan Arthur, şimdi karnı burnunda karısıyla ilgilenmek zorundaydı, dolayısıyla ona vakit ayıramazdı. Topluca gezintiye gitmekse diğerlerinin gelmesini beklemek, üstüne bir de ne yapacaklarını ya da nereye gideceklerini tartışarak saatlerce oyalanmak demekti. Bununla uğraşacak hâli yoktu açıkçası. O yüzden Robert, işten çıkınca direkt kulübe gider, dalış kıyafetlerini giyip kanosunu kaptığı gibi nehre yollanırdı.

Ocak gelmiş, havalar iyice soğumuştu. Suyun dizi geçmediği yerlerde buz parçalarına dahi rastlanıyordu. Robert, nehre tek başına gidecek olmanın ruh hâlinde yarattığı değişimi hissedebiliyordu. Kanoya binip ekipmanlarını ayarlarken iki kat daha dikkatliydi. Can yeleğinin kemerini düzgünce takıp takmadığını tekrar tekrar kontrol etti. Nehrin çamurlu kıyısında otururken parmakları kanonun yüzeyinde en az üç dört kez gezindi, su geçirmez cilanın sağlam olduğuna ikna olmuştu nihayet. Fakat bu sefer de küreği yanlış yöne bakıyordu sanki. Sonunda kanosuna yerleşti ve kıyıdan uzaklaştı.

Kulübün bulunduğu kıyının biraz yukarısında, teknelerini yarıştıran birkaç çocuk New Bridge'in altından geçmekteydi. Robert ise kimseyle yarışmak niyetinde değildi. O yalnızca nehirle boy ölçüşmek istiyordu. Küçük ve plastik kanosu dalgalı sulara alışkındı zaten. Robert önce nehrin ortasına doğru kürek çekti. Daha sonra kanosunu tepetaklak ederek nehrin buzlu sularına daldı. Nehrin dibi karanlık ve çamurluydu. Robert'a göre kano sporunun en can alıcı noktası bu kasten alabora olma deneyiminde saklıydı: nehrin altında hiçbir şey görmeden, duymadan, hatta nefes bile almadan yalnız kalabilmek... Yalnızca birkaç saniyesi vardı nehrin sularına batmışken, az sonra yüzeye ve gerçek dünyaya dönmesi gerekecekti. Robert üçe kadar saydı. Karanlığa korktuğunu belli edemezdi. Kendi kendine "Sakin ol, aceleye lüzum yok" dedi. Küreğine sıkıca tutunup kanoyu yüzeye döndürdü. Islanmış kıyafetlerinden sular akıyordu. Rüzgârın yüzüne çarpışıyla hissettiği serinlik, yerini sıcaklığa bıraktı. Nehrin krallığına hükmedebilirdi artık.

Kendini akıntıya bırakıp demiryolu köprüsüne doğru ilerledi. Isınmak için sık sık geriye kürek çekiyor, bu sırada şehir merkezini de görebiliyordu. Yüksek bir tuğla duvar sola doğru kıvrılıyordu. Yıllar öncesinden kalma taş burçları, surlara ve mazgallı siperlere çıkan dik yokuşları görebiliyordu. Bulutsuz bir günde arkadan yükselen dağları görmek bile mümkündü. Neredeyse her gün şahit olduğu bu manzara Robert'ı doğup büyüdüğü şehre bağlamış, onda uysal ve sakin bir ruh hâli uyandırmıştı. Fakat son birkaç yıldır, henüz babası sağ iken, bu şehirden soğumaya başladığını fark etmişti. İşinde terfi edememiş, yaşadığı yer göçmenlerin istilasına uğramıştı. Uyuşturucu bağımlılarının şıringaları şehrin mazgallarına dolmuştu. Annesi ise gözlerinin önünde evhamlı, mutsuz bir insana dönüşmüştü. Tek başına nehre açılmamalısın, demişti ona. Robert ise şöyle yanıtlamıştı: "Sokaklar nehirden daha tehlikeli."

Köprüden sonraki çevre yolu şehrin sınırlarının burada sona erdiğini gösteriyordu. Artık geri dönmek zorundaydı. Nehir, hızını artırmıştı. Bakımsız kıyılarda kırılmış dallar, paslanmış demir parçaları ve moloz yığınları görülüyor, arada bir küreği bir beton parçasına sürtünüyordu. Bazen burada balıkçılara rastlardı, genelde yaşlı balıkçılardı bunlar. Köprünün hemen aşağısında, sağ kıyıyı mesken edinmiş adam talidomitten[1] mustarip olsa gerekti. Âdeta çamaşır makinesinde çekmiş gibi görünen koluyla kendi ağını attığı bölgeyi işaret etti. Robert gösterdiği bölgeden uzak durdu, bu nehirden çıkan balığı asla ağzına sürmezdi zaten. Sol kıyıda trafikte bekleyen kamyon şoförleri istihkâm duvarının üstünden onu görebiliyordu. Robert, kamyon şoförlerinin onu kıskandığını hayal ederdi. Bazıları el sallardı ona. Hatta bazen kayalıklarda oturan sevgililer öpüşmeyi bırakır onu izlerdi. Keyfi yerindeyse eğer alabora olma numarasıyla onlara küçük bir gösteri bile yapardı. "Gösteriş meraklısı!" diye sataşırdı nişanlısı ona. Stella'ydı adı. Neredeyse on yıldır birlikteydiler. Stella, arkadaşlarıyla dertleşirken "Robert'ın nehre gitmesi şart" derdi. "Enerjisini bir yere yönlendirmesi gerekiyor." "Rob'un kaslarını gördünüz mü?" Ufukta evlilik görünmüyordu henüz, aceleleri yoktu nasılsa. Robert'ın hayatına bir uyuşukluk, bir huzursuzluk hâkimdi. Bazen farkında olmadan sinirlendiği oluyordu.

Demiryolu köprüsünün altındayken kulübün tek başına nehre açılmama kuralını mantıklı buldu Robert. Fakat onun olmak istediği tek yer bu nehirdi işte. Üzerinden dört ayrı ray geçen köprü, bir viyadük olarak inşa edilmişti. Köprüyü taşıyan beş büyük kemer nehrin sularını taş duvarlarla beş dar akıntıya bölünüyordu. Ayrıca burada su seviyesi yaklaşık bir metre kadar azalıyordu. Aniden daralan akıntı ve su seviyesindeki düşüşle birlikte durgun yüzey yaklaşık yirmi metre ileride yerini azgın sulardan minik bir şelaleye bırakıyordu. Su seviyesindeki azalma kemerin oluşturduğu geçitle aynı yerde başladığından, bu değişim en çok sağdan ikinci kemerden geçerken hissediliyordu. Tam bu noktada, on dokuzuncu yüzyıldan kalma taş duvarın altında, nehir keskin bir V şekline bürünüyordu: sağlam fakat biçimsiz bir V. Dalgalı nehrin her iki yanına köprünün ayaklarını desteklemek için konulan kocaman taş bloklar su seviyesinin hemen üstünde kalıyordu. Bu taş bloklar aynı zamanda nehirdekilerin kaçıp yana doğru sığınabileceği anaforlar oluşturuyordu. Köpüren dalgalı sular aşıldıktan sonra akıntı, şiddeti giderek azalan dalga kümeleri hâlinde uzun kemer boyunca kıvrılıyor, daha sonra ileride büyük anaforların, daha ne olduğunu anlayamadan tekneleri yalayıp yuttuğu bir düzlüğe dökülüyordu.

Burada kanoyla birçok numara yapılabilirdi. Sular yükseldiğinde dalgalar kanoyu yerinden hoplatırdı. Kano, burnu aşağı doğru dönük hâlde dalganın tepesindeyken sular hızlanır gibi olurdu. Bu anda nehir üstünüze gelirken olduğunuz yerde kalmak için deli gibi mücadele etmeniz gerekirdi. Sağa sola doğru kıvrılıp kanonun burnu aşağı battığında hafif duraklamanız, dalganın tepesine çıkıp da sizi fırlatıp atmak isteyen suyla mücadele ederken ise hızlıca kürek çekmeniz gerekirdi. Dalgayla birlikte sürüklenirken Robert, ofiste geçirdiği sıkıcı saatlerin ardından dikkatini toplamak zorunda kalırdı. Bir yandan nehrin gizli ritmine kendini bırakarak hayatın tam kalbinde olmanın verdiği coşkuya kapılır, öte yandan kontrolü de elden kaybetmezdi. Bazen o dalgalarda sörf yaparken köprüden bir tren geçer, zihnini gürültü ve heyecan doldururdu.

Yine de dalganın üzerinde tek seferde otuz-kırk saniyeden fazla kalmak zordu. Bazen kanonun uçlarından biri fazla dışarıda kalırdı ya da dalga çukurundayken ön kısım suya fazla batardı. Bazen de akıntı aniden kesintiye uğrar, dalgalar da bundan nasibini alırdı. Kendini birdenbire dalganın gerisinde sularla boğuşurken bulurdu Robert. Dalganın üstünde durma çabaları genelde alabora olmakla

1 Talidomid ilk kez 1950'lerin sonlarında Avrupa'da hamilelikte sabah bulantısının tedavisi için kullanılmış olan bir ilaçtır. İlacın ağır, hayatı tehdit eden doğumsal kusurlara neden olduğunun bildirilmesi üzerine, daha sonra kullanımdan kaldırıldı.

sonuçlanırdı. Sonra tekrar yüzeye çıkmak için epey uğraşması gerekirdi. Hızlı akıntı suyun altındaki küreği kapıp götürmeye çalışır, ileri kürek çekmek zorlaşırdı. Kaskının soldaki köprünün sonuna doğru önüne çıkan kayaya takılması işten bile değildi. Akıntı genişleyip durgunlaşana dek tamı tamına yedi dalgayla boğuşmak gerekiyordu. Bazen yapılacak en akıllıca şey dalgaların hız treni geçinceye dek beklemek, sonra da ötedeki çamurlu sulardan çıkmaktı. Robert yüzeye ancak iki ya da üç denemenin sonunda çıkabildiği için canı sıkılmıştı. Bir gün kanosunu yüzeye döndüremeyip yüzmek zorunda kalacağını biliyordu. Tek başına hem kendini hem de kanosunu ve küreğini kurtarmak zorunda kalacaktı.

Köprünün kemerinden geçerken oluşan anafora doğru ilerlerken dalgalarla boğuştu. Yarım saat sonra ancak soluklanabilmişti. Köprünün altında kanosundan indi ve köprüyü destekleyen taş bloğun altında oturdu. Burada nehrin keskin kokusu duyuluyordu. Arada bir ıslak otların arasından fareler geçtiğini görürdü. Nehrin sağ tarafındaki fabrikada kamyonları yükleyen işçiler bazen onu izlerdi. Robert da onlara başıyla hafifçe selam verirdi.

Tek başına nehirde dolaşmak o kadar hoşuna gitmeye başlamıştı ki Mart-Nisan civarı köprünün oraya geldiğinde birkaç eski takım arkadaşına rastlayınca canı sıkılmıştı. Arkadaşları tek başına nehre çıkmasını onaylamadıklarını belli eden sözler sarf etmişti. Nehrin dibi çalı çırpı ve taş doluydu. Kanoyla sulara dalıp çıkarken ya bir dal parçasına takılsaydı?

Köprü civarında takılan kulüp arkadaşları arabalarına atlayıp nehrin aşağı kısmına gider, kanolarını arabadan indirir, birbirlerini kollayarak güzelce vakit geçirdikten sonra kanolarını tekrar arabaya yükler ve geri dönerlerdi. Kulübün olduğu kıyıdan uzun uzun kürek çekmeyi, hele ki geri dönmek için akıntının tersi yönünde neredeyse iki kilometre boyunca dalgalarla boğuşmayı hiç sevmezlerdi. Öte yandan nehrin aşağı kıyısına arabayla gelmek de tehlikeliydi. Kulüp üyeleri nehirde kürek çekerken arabaları soyulmuştu, hem de birkaç kez yaşanmıştı bu. Fabrikanın olduğu kıyı epey ıssızdı, yaklaşık bir kilometre ötesinde de çingeneler yaşıyordu. Robert ise nehirden kulübe kürek çekerek dönmeyi tercih ediyordu, formunu da koruyordu böylece. Hevesini alınca kıyıya çıkar, kanosunu nehrin yukarı kıyısına doğru sürükleyerek yürürdü. Bu yürüyüşlerde genellikle köprünün altında kıyıya oturmuş sigaralarını tüttüren sakallı genç adamlara rastlardı. Bazen çalı çırpıdan bir ateş yakmış olurlardı. Yanlarında ise yırtık pırtık elbiseli, kucaklarında mutlaka birer bebek taşıyan kadınlar bağdaş kurup otururdu. Bazen de şıringalar ve minik poşetler arasında uyku tulumlarına kıvrılmış birkaç gence rastlardı. İnce kauçuktan kano ayakkabılarıyla nereye bastığına dikkat ederdi bu yüzden.

İlkbahar yerini yaza bırakıp havanın biraz daha ılıdığı günlerde, birkaç Faslı nehrin kıyısında oturur, köprünün altında sigaralarını yakardı. Hatta bazen tam Robert'ın kanosunu kıyıya çıkarttığı yerde nehre girip yıkanırlardı. Nehirden rahat bir şekilde çıkabilmenin mümkün olduğu tek yer burasıydı. Robert onlara tek kelime etmez, hatta onları görünce kafasını başka yöne çevirirdi. Uzun süredir hareketsiz kalan bacakları hala kaskatı halde, ağır kanosunu omzunda taşırken kendini savunmasız hissederdi. Kanunlar burada geçersizdi. Havanın ısınmasıyla etrafı her türlü pis koku sarmıştı. Ayrımcılık yapmak istememesine rağmen Robert çingenelerden hiç hoşlanmazdı. Çingeneler ceplerinde bıçakla gezer, çöplerini sağda solda bırakırlardı. Fakat nehrin epey yukarısındaki kıyıda bahçeler vardı. Sık sık, bu kıyıda küçük kızıyla oyun oynayan güzel bir kadına denk gelirdi. Merhaba, diyerek onları selamlar ve bahçe duvarının üstünden küçük kıza kanosunun neden su geçirmediğini anlatırdı. Annesi ise başıyla köprüyü işaret edip uyuşturucu bağımlısı gençlerden yakınırdı: "Bıktık bu eroinmanlardan. Polis de hiç ilgilenmiyor ki." Robert omuz silkerdi. Kıyıdaki kanosuna biner, dik kıyıdan üç metre kadar aşağı kayarak sulara inerdi. Kanonun önü iyice sulara batar, sonra tekrar yukarı kalkardı. Küçük kız ise


Meriç Kırbaş

onu izler, kahkahalar atarak alkışlardı.

Geriye kürek çekerken akıntıdan uzak durup kıyıya yakın kalması gerekirdi. Bazen eski tuğlalar arasından, çalılıklara yuva yapmış garip, mavili sarılı kuşlar çıkardı. Üstünden çevre yolu geçen köprünün olduğu çamurlu kıyıda ise daima kazlar ve ördekler gezinirdi. Hatta bir keresinde Robert ördek yavrularını korkutmuş, panikle kaçışmalarına sebep olmuştu. Küçük sinekler çamurun yüzeyinde uçuşuyordu. Küreğiyle öne uzanırken gövdesi, güçlü ve ritmik bir vuruşla sarsıldı. Anne ördek viyaklayıp kanat çırptı. Robert neden Stella'yla evlenip arkadaşı Arthur gibi mutlu bir yuva kurmadığını tam olarak bilmiyordu. Bazen üye kartını kullanarak Stella'yı kano kulübüne sokar, giyinme odasının zemininde sevişirlerdi. Buğulu karanlıkta yanlarında akan nehrin sesini dinleyerek uzanırken kendilerine bunu yumuşak yataklarında uzanmaya yeğlediklerini söylerlerdi.

Haziran ortasında, eriyen karlar dağlardan ovaya akar ve nehrin su seviyesini önemli ölçüde arttırırdı. Bu zamanlar dalgaları yakalamak için idealdi. Fakat şimdilerde suların tadını çıkaran ayaktakımından insanlar köprünün altına doluşuyordu. Şehirde sevdiği tek yerin böylesine istila edilmesi Robert'ı çileden çıkarıyordu tabii. Çok sıcak bir günde Sırp asıllı üç adam köprünün ikinci ayağının dibindeki taşlarda, dalganın yakınında öylece dikiliyordu. Köprünün kıyıya yakın kemerinin olduğu yerde akıntı daha sığ olduğundan suda yürüyerek ikinci kemerin dibindeki taşlara kadar gelmiş olsa gereklerdi. Bir yandan sigaralarını içip bir yandan neredeyse bağırarak konuşuyorlardı. İçlerinden birinin üstünde sadece sırılsıklam olmuş iç çamaşırı vardı. Bu adam elinde telefonuyla Robert'a yaklaşıp onunla konuşmaya çalıştı. İri yarı, kaslı bir adamdı. Gülüyor, el kol hareketleriyle ona bir şeyler anlatmaya çalışıyordu. Robert'ın anladığı kadarıyla adam kanosunu ya da hiç olmazsa can yeleğini ödünç almak istiyordu. Robert kafasını salladı, onların dilinden anlamıyordu. Elden ele dolaştırdıkları şişede şeffaf bir sıvı vardı. Akıntı tehlikeliydi. Şişeyi ona doğru salladılar. Denemek ister miydi? Robert suyun üstünden bakarak kafasını hayır anlamında salladı. Telefonlu adam onunla fotoğraf çekilmek istiyordu galiba. Şişman, hantal, şüphesiz sarhoştu. Öne doğu eğilip sırıtıyor, telefonunu işaret ediyordu. Robert başka bir kemere ilerlemeye karar verdi.

Köprü yolunun ortasında sular kenarlarda anafor oluşturmadan hızlı bir akıntı şeklinde akardı. Burada akıntı o kadar şiddetliydi ki kanoyu aniden içine çekip tepetaklak edebilirdi. O yüzden yapabileceğiniz tek şey kanoyu nehrin ortasında bir kayanın altına doğru sıkıştırmaktı. Robert akıntının tam bu kısmına yaklaştığında tuhaf bir şey gördü. Akıntının üst kısmındaki kayaya bir şey sıkışmıştı: grimsi, yuvarlağımsı bir şey. Bir kemik, evet, muhtemelen bir hayvanın kemiğiydi. Kanoyu bir anafordan diğerine doğru sürükleyerek kemiğe doğru yaklaştı. İki kayanın arasına sıkışmıştı, üzerinden sular akıyordu. O an Robert kemik sandığı şeyin aslında bir insan kafatası olduğunu fark etti.

Robert kanosunu yarısı sulara batmış bir kayanın altına doğru sıkıştırdı. Kafatası diğer taraftaydı, çene kısmı yoktu fakat kafatası olduğu kesindi. Önceden gözlerin doldurduğu deliklerden şimdi sular akıyordu. Niye bilmiyordu ama Robert kafatasını oradan alması gerektiğini düşündü. Fakat ters bir pozisyondaydı. Kafatası tam önündeydi, hafif sağa doğru elini uzatsa alacak gibiydi. Ama akıntı hem şiddetliydi hem de çer çöple doluydu. Kanoyu yanındaki kayaya yaslayarak anaforla akıntı arasında yalpalayan bir halde, sağ elindeki küreği kafatasına doğru savurdu. Üçüncü deneyişinde, yerinden oynatmayı başarmıştı. Bir metre kadar uzağında aşağıdaki kayanın orada suyun üzerinde zıplıyordu şimdi. Küreğini diğer eline alarak öne doğru uzandı. Parmakları kafatasına değdiği anda kano alabora oldu.

Kanoya dair okuduğu kitapların hiçbirinde bulunmayan bir durumla karşı karşıyaydı işte. Kafasındaki kask taşlara sürtünürken bir elinde kafatası öbür elinde gevşekçe tuttuğu küreğiyle bir girdabın içinde baş aşağı kalmıştı. İki eliyle küreği kavrayıp

kanoyu döndürmek için kafatasını bırakması gerekiyordu. Fakat o kafatasını saklayıp yetkililere göstermek istiyordu. Belli ki biri kaybolmuştu ve ortada çözülmesi gereken bir gizem vardı.

Robert, kanosu kayalardan ve kemerden uzaklaşana kadar suyun altında biraz bekledi. İnsan her zaman nefesini düşündüğünden daha fazla tutabilir derler hep. Korkmuyordu. Eli kolu dolu halde kanoyu küreği olmadan, sadece vücudunu kullanarak döndürmeye çalıştı. Kolunu, başını ve kalçasını sallayarak kanoyu döndürebilmesi gerekirdi. Kafasını su yüzeyine çıkarmayı başardı fakat yalnızca hava alabilecek kadar. Bu şekilde kanoyu döndürmeyi hiçbir zaman doğru düzgün beceremediği zaten. Tekrar denerken bir an için gözü köprünün ayaklarından birinde, alabora olmuş kanoyu izleyen Sırplardan birine takıldı. Adam öne doğru eğilmiş bağırıyordu.

Bir kez daha deneyeyim, diye düşündü. Köpüren sularda hareket etmeden tepetaklak duruyordu, öne doğru uzandı. Kafatasını ve küreği ellerinden bırakmayarak kollarını soluna, su yüzeyinden gelen ışığa doğru uzattı. Daha sonra kollarını genişçe açarak döndürmeye çalıştı. Bu sefer kafasını bile su yüzeyine çıkaramamış, epey yorulmuştu. Hızlıca küreği elinden bırakıp kendini kanodan kurtardı. Köprünün ötesindeki anaforun orada yüzeye çıkıp güneşi yüzünde hissetti. Boştaki eliyle kanoyu çevirip kafatasını içine attı, sonra da küreği nerede diye bakındı. Sadece birkaç metre ötedeydi. Bir eliyle kanoyu tutarak yan kulaç atmaya başladı. Bu ana dek her şey yolundaydı ta ki sağ tarafından gelen çığlığı duyana dek. Kano kocaman bir elin ağırlığıyla yan yattı. Anlaşılan Sırplardan biri suya atlamıştı.

Robert nehrin bu bölümünü iyi tanırdı. Acemi gözlere yeknesak geniş bir menderes gibi görünse de çağlayan nehir ikiye bölünüyor, köprünün elli metre kadar ilerisinde sular alçalıp nehrin ortasında kilden bir tümsek beliriyordu. Köprünün ortasına doğru temkinli bir şekilde ilerlendiğinde kısa bir süre sonra kendinizi diz seviyesine gelen sularda buluyordunuz. Kanonun güvertesine tutunmuş adamın yabancı ve vahşi görünümlü suratına bakarak "Sorun yok, sakin olun", dedi Robert. Aptal herif daha önce soğuk suya atlamamıştı anlaşılan. Kar suyu soğuğundan dişleri birbirine vuruyordu. Üzerinde ne bir dalış giysisi ne de can yeleği vardı. "Tamam, sakin olmaya çalışın. Bekleyin, bekleyin... Tamam, şimdi!" dedi Robert. Elleri kanoya değiyordu, neredeyse yakalayacaktı. Su biraz daha sığlaşana kadar bekledi, sonra ayaklarının üzerinde doğruldu. Nehrin sürüklediği kanosu ve küreğini yakaladı. Yanındaki adam taşlara takılarak yürüyor, bir şeyi işaret edip bağırıyordu. Bir an kustu, sonra tekrar bağırmaya başladı. Diğer iki arkadaşı da suya atlamıştı fakat sağa sola savrularak nehrin sağ kıyısına doğru sürükleniyorlardı.

Yanındaki adam kanoyu sabit tutarken Robert kanoya bindi, akıntının ortasında bunu yapmak oldukça zordu. Slav'ı sığ sularda emniyette bırakarak diğerlerini kurtarmaya gitti. Robert üzerinde bir kanca, kanosunda da bir halat bulundurmayı ihmal etmezdi. Yüz metre kadar aşağıda adamlardan birine ulaşabildi. Kancayı kanonun arka tarafına takan Robert, panik içindeki adama halatı tutmasını söyledi. Adam çırpınarak neredeyse kanoyu devirecekti. Söylenilen en basit talimatı bile anlamıyor, durmaksızın feryat ediyordu. Dişlerinde delikler vardı, çirkin suratı korkudan bembeyaz kesilmişti. Robert hiddetle küreğini sallayıp adamı kıyıya doğru itmeye çalıştı fakat kıyı fazla yüksekteydi, sular pürüzsüz setlere çarpıyordu. Tırmanılabilecek bir şeye ancak yüz metre sonra rastlanıyordu.

Daha sonra üçüncü adamı aramaya koyuldu. Nereye gitmişti bu herif? O anda fark etti ki aslında bütün bunlara sebep olan kendisiydi. Başının dertte olduğunu düşünen sarhoş, muhtemelen aptal, kesinlikle tecrübesiz üç adam onu kurtarmak için tereddüt etmeden hızla akan sulara balıklama atlamışlardı. Robert şimdi cep telefonlu şişman adamı arıyordu. Muhtemelen telefonunu kayalıklarda bırakmıştı. Fakat Robert nehrin bu kısmına pek aşina değildi. Hiçbir kanocu daha önce nehrin bu ucuna gelmemişti. Tek bildiği kulağına gelen uğul-

tunun barajdan geldiği ve baraja ulaşmadan nehirden çıkması gerektiğiydi. Yoksa akıntılarla birlikte kanala, oradan da su arıtma sisteminin içine sürüklenecekti.

Hızlıca kürek çekti, ne yapıp edip adamı bulacaktı. Adamın geride kalmış olma ihtimaline karşın barajın yüz metre kadar gerisinde, akıntının tersine doğru zikzaklar çizerek ilerlemeye başladı. Tam o anda gözü köprünün altındaki kayalıklara ilişti. Kara bıyıklı şişman adam öne doğru eğilmiş, cep telefonunu göstererek bağırıyor, Robert'ı yanına çağırıyor, ona likör şişesini uzatıyordu. Robert'ı aşırı rahatsız eden o gereksiz neşeli tavrıyla hem de. Aptal herif! En az yarım saat kadar nehrin güvenli sayılabilecek kısmında ileri geri dolaştı fakat bu olaylar silsilesi onu epey yormuştu. Barajdan olabildiğince uzaklaşması gerekiyordu. Sonunda nehrin sol kıyısında tırmanabileceği bir yer bulup halatıyla kanosunu da yukarı çekti. Kanonun içinde savrulan kafatasının sesini duydu. Orada olduğunu bile unutmuştu. Derhal karakolun yolunu tuttu.

Stella olanları duyunca onu kahraman ilan etti tabii. Birkaç gün geçti, polis sonunda kafatasının bir yılı aşkın süredir kayıp olan bir hayat kadınına ait olduğunu söyledi. Robert'ın kurtardığı iki Slav'ın izine rastlanmamıştı fakat üçüncünün cesedi barajın filtresinden çıkarıldı. Telefonu köprünün altındaki kayalıklardan kaybolmuştu. "Ne diye suya atladılar ki?" diye sorup durdu Robert, iki sorgusunda da. "Tek başınaydın", dedi polis memuru. "Tehlikede olduğunu düşünmüşlerdir." "İyi de ben onları tanımıyordum ki. Beni kurtarmalarını da istemedim zaten." Polis memuru omzunu silkti: "İnsanlar bazen kendilerini kahraman zannediyor işte." Annesi bir daha köprüye gitmemesi için Robert'a saatlerce dil döktü. "Söz ver", dedi. Kollarını etrafında kenetlemiş, ona sıkıca sarılmıştı. "Artık gitmeyeceğine söz ver. Benim bu dünyada senden başka kimim var ki?" İhtiyar annesi onu vazgeçirmeye oldukça kararlıydı. Robert ciddiyetle söz verdi. Fakat Stella buna epey öfkelenmişti. "Gitmeyeceksin de ne yapacaksın?" diye sordu. Gözleri öfkeyle parlıyordu. "Nasıl formunu koruyacaksın? Dışarı çıkamadığında huysuz, çekilmez biri oluyorsun ayrıca." Robert gözlerini ona dikerek "Çıkacağım zaten, merak etme" dedi, "Annemin haberi olmayacak." Öyle de oldu. Robert hâlâ kurallara karşı gelerek, neredeyse her akşam kanosunu alıp köprü yolunun altındaki dalgaların tadını tek başına çıkarmaya devam ediyor.

Sosyal medyada Pan Dergi'yi takip etmek için

twitter.com/pan_dergi

facebook.com/pandergi

instagram.com/pan_dergi

ŞİİR

Ata Murat Kalkan

Yeni Doğan Çocuğun İlk DNA'sı

nereden nasıl
ben, o,
rastlaş-
tı tım
benimle. ona.
O, hep Ben, hiç
anlamaya
çalışmazdım, niyetlenirdi,
aşkı. hayatı.
Benim, Onun
hislerim fikirleri
hep
fizikteki şiirdeki
anlamadığım anlamsız
formüllere dizelere
dayanırdı.
Şarhoşken, Keyifliyken,
her ağzında
cümlem purosu
eksik
olmazdı. kalırdı.
Oldukça Çok
yakındı uzaktı
kafalarımız.
Başladı, Bitti,
farklı birbirini
ama anlamayan
hoş karakterli
hikayemiz.

Şinasi ve Ziya Paşa'nın "Modernlik" Temsiliyle Kurduğu İlişki Üzerine

ELEŞTİRİ

Arif Can Topçuoğlu

Timothy Mitchell, "The Stage of Modernity" başlıklı makalesine modernlik olgusu üzerine tartışılan iki duruma dikkat çekerek başlar. Bunlardan ilki modernliğin hâlihazırda yaşanmış ve bitmiş olan tarihi bir aşama olduğu yönündeki algı; diğeri ise, modernliğin mekânsal olarak konumlandırılışıdır. Mitchell, makalesine modernliğin Batı odaklı konumlandırılışını sorunsallaştırarak devam eder. Batı'nın mekânsal olarak modernliğin merkezi haline gelmesi, haliyle modernleşmenin Batılılaşmakla bir tutulmasını da beraberinde getirir. Bu hâkim söyleme göre "Batı" modern, "Batılı olmayan" ise modern olmayan/ilkel anlamına gelir. Batı odaklı modernlik anlatısı oluşturulurken Batı'nın çevresinde olan tüm gelişmeler ya göz ardı edilir ya da hâkim söylemin oluşturduğu homojen tarih anlatısı içerisinde eritilir. Batı'da modernliğin başlangıcı olarak gösterilen birçok olay aslında çevrede çoktan yaşanmıştır. Mitchell, buna örnek olarak endüstrideki modern yöntemlerin ilk olarak Manchester'da tekstilde değil, Karayipler'de şeker üretiminde kullanıldığını gösterir. Ardından Fransa ve İngiltere gibi sömürgeci ülkelerin kolonilerinde yaşanan gelişmelerin bu ülkeleri etkilediğini belirtir. Dolayısıyla modernliği oluşturan asıl unsur, merkez olarak kabul edilen Batı değil, çevre olarak kabul edilen "Batılı olmayan"dır.

Mitchell, bu örneklerle modernliğe atfedilen teknolojik gelişmelerin ilk olarak Batı'da değil, çevrede yaşandığına dikkat çeker. Ancak modernliğin tarihinin Batılı olmayan üzerinden yeniden yazılmasının da sorunlu olduğunu ifade eder. Alternatif modernlikler üzerinden yeniden yaratılan söylem de bir "Batı"nın ve "Batılı olmayan"ın olduğunu kabul eden hâkim söylemin üzerine kurulur. Böylelikle alternatif söylem henüz başlamadan kendini merkeze alınmış bir öteki olarak kurgular ve hâkim söylemi yeniden inşa etmiş olur. O halde; burada mesele hâkim söylemi tersine çevirmek değil, modernlik olgusunu küresel bağlamda yeniden kuramsallaştırırken aynı zamanda modernlik anlatısının mantığının karmaşık yapısını ortaya koymaktır.

Mitchell'in makalesinin en önemli noktalarından biri modernliğin söylemsel düzlemde inşa edilmiş olduğunu göstermesidir. Buna göre modernlik bir aşama değil, bir temsildir (*representation*). Sömürgeci-modern bizim gerçeklik olarak algıladığımız bir akis/imge yaratır ve dünyayı bu aksi/imgeyi sonsuza dek temsil edecek biçimde düzenler. Bu imgeyi yaratan anlatı daima tekil ve homojendir. Çevrede olan gelişmeler daima bu homojen anlatı içerisinde Batı'ya dâhil edilir. Böylelikle söylemsel düzlemde modernin mutlak temsili Batı olarak gösterilir. Dolayısıyla modern olan da Batı'ya ait olan tüm özelliklerdir.

19. yüzyıl Osmanlı aydınlarından Şinasi ve Ziya Paşa'nın, Batı'nın oluşturduğu bu homojen modernlik temsiliyle kurduğu ilişki ise oldukça ilgi çekicidir. Yazının bundan sonraki bölümünde Mitchell'in makalesinde modernlikle ilgili öne sürdüğü fikirlerin Şinasi ile Ziya Paşa'nın Batı ve modernlikle kurduğu ilişkiyi anlamlandırmada ne gibi imkânlar sağladığı tartışılacaktır. Mitchell, makalesinde Benedict Anderson'un Walter Benjamin'in *homojen*

boş zaman kavramından yola çıkarak ulus inşasıyla ilgili söylediklerine atıfta bulunur. Buna göre modern dediğimiz kavram, Walter Benjamin'in *homojen boş zaman* olarak adlandırdığı; zamanın takvim, zaman çizelgesi ve saat tarafından sınırları çizilmiş, tek tip ve doldurulmamış alanlar olarak kavrandığı bir zamansallık biçimi olarak gerçekleşir[1](Mitchell, 2000, s.14). Benjamin'in kavramını geliştiren Benedict Anderson, bu zaman algısının birbiriyle hiçbir bağlantısı olmayan insanların aynı homojen zamansal anı yaşayarak kendilerini bir arada hissedebilecekleri yeni bir eşzamanlılık deneyimine yol açtığını öne sürer. Bu eşzamanlılık deneyiminden ise bir milli kimlik bilinci doğar. Anderson'un ulusun inşasıyla ilgili söylediklerini modern temsilinin inşasıyla birlikte düşünüldüğünde fiziksel olarak bir arada bulunmayan insanların Batı odaklı modernlik deneyimini eşzamanlı olarak nasıl tecrübe ettikleri hakkında da fikir yürütmemizi sağlar. Bu durumda temsilin araçlarını düşünmek gerekir; modern edebi tür olarak adlandırılan roman ve gazete gibi yayılmacı uygulamalar modernlik temsilinin zamansal ve mekânsal bir aradalığını yaratır (Mitchell, 2000, s. 18). Dönemin popüler araçları olan roman ve gazete Batı tarafından oluşturulan modernlik temsilinin hızlı bir şekilde çevreye yayılmasını sağlar. Birbirlerini hiç görmeyen, hiçbir zaman bir arada bulunmamış insanlar Batı tarafından inşa edilen modernlik algısını günlük olarak tecrübe ederler. Bu durum temsilin yayılmasını sağlamasının yanında tekrar tekrar tecrübe edildiği için sürekliliğini de sağlamış olur.

19. yüzyılda Osmanlı aydınlarının Batı odaklı modernlik temsilini öğrenmelerinin de bu iki araçla gerçekleştiğini söylemek mümkündür. Dönemin aydınları günlük olarak takip ettikleri gazetelerde Batı'nın sunduğu olayları okurlar, bu durum inşa edilen modernlik temsilini de edinmelerini sağlar. Böylelikle tam da söylemin istediği gibi kendilerini Batı'nın karşısında Batı'nın bir ötekisi olarak konumlandırırlar. Şinasi'nin 1860 yılında Tercüman-ı Ahval'in mukaddimesinin girişinde söyledikleri gazetenin işlevini ve gazete aracılığıyla modern temsilin edinilmesini örnekler niteliktedir:

> Mademki bir heyet-i içtimaiyede yaşayan halk bunca vezaif-i kanuniye ile mükelleftir, elbette ki, kâlen ve kalemen kendi vatanının menâfi'ine dair beyan-ı efkâr etmeği cümle-i hukuk-ı muktebesinden addeyler. Eğer şu müddeaya bir sened-i müsbit aranılacak olsa, *maarif kuvvetiyle zihni açılmış olan milel-i mütemeddinenin yalnız politika gazetelerini göstermek kifayet edebilir*.[2] (s. 113)

Şinasi'nin gazetenin işlevine dikkat çekmek için kullandığı bu cümleler, gazetenin işlevini göstermesinin yanında Batılı modernlik temsiliyle gazete üzerinden kurulan bağlantıyı da ortaya koymaktadır. Burada "milel-i mütemeddine" olarak kastedilen, İstanbul'da gazetelerden haberleri okunan Avrupalı devletlerdir. Şinasi bu devletlerin "maarif kuvvetiyle zihni açılmış" olduğunu ifade eder. Bunlardan yola çıkarak Şinasi'nin Batı'ya modernliği ve bilimsel gelişmişliği atfetmesini sağlayan unsurun gazetedeki haberler olduğunu söylemek mümkündür. Şinasi, batılı-modern temsili yaymada bir araç olan gazeteyi temellük ederek Osmanlı'ya getirir. Bu durum bir taraftan Osmanlı'nın kendi modernlik temsilini gazete aracılığıyla yaymasını sağlarken diğer taraftan öğrenilen Batı merkezli temsilin de çevrede yayılmasını sağlar.

Batı tarafından inşa edilmiş modern temsil, kendi içindeki homojenliği ve biricikliğiyle çevreye yayıldığında çevrenin kendini sorgulamasına yol açar. Diğer bir deyişle, Osmanlı aydınlarının modernliğin temsiliyle karşılaşırken yaşadığı kriz, onları kendi geçmişlerine yönelerek bir "orijin" arama telaşına iter. Bu durum Ziya Paşa'nın "Şiir ve İnşa"sında şu şekilde görülür:

1 Bu yazıda makaleden yapılan tüm çeviriler bana aittir.

2 Vurgu bana aittir.

> Eski Yunanîler yalnız vezne riayetle kafiye iltizam etmezlerdi. Şiir her kavimde tabiidir. Ruy-ı arza ne kadar milel ve akvam gelmişse cümlesinin kendilerine mahsus şiiri vardı. Osmanlıların şiiri acaba nedir? Necatî ve Bâkî ve Nef'î divanlarında gördüğümüz bahr-ı remel ve hezecden mahbûn ve muhbis kasâid ve gazeliyât ve kıt'aât mesneviyât mıdır? Yoksa Hâce ve Itrî gibi mûsıkîşinâsânın rabt-ı makamât ettikleri Nedim ve Vâsıf şarkıları mıdır? Hayır, bunların hiçbirisi Osmanlı şiiri değildir. Zira görülür ki, bu nazımlarda Osmanlı şairleri şuara-yı İran'a ve şuara-yı İran dahi Araplara taklit ile melez bir şey yapmıştır. (s. 168)

Avrupalı milletlerin Eski Yunan'a dayanarak inşa ettiği "orijin" Osmanlı aydınlarında bir "kaynak" eksikliği hissine sebep olur. Ziya Paşa'ya "Osmanlıların şiiri acaba nedir?" sorusunu sordurtan da bu eksiklik hissidir. Yazar bu eksikliği gidermek için geçmişe giderek Osmanlı'nın kendine has, orijinal şiir biçimini arar. Bu biçim başka ülkelerin etkilerinden bağımsız olmalıdır; bu nedenle İran ve Arap edebiyatından "taklit" ile oluşturulan "melez" şiir Osmanlı'nın şiiri olamaz. Dolayısıyla Ziya Paşa'ya göre "Bizim şiirimiz hani şairlerin nâ-mevzun diye beğenmedikleri avam şarkıları ve taşralarda ve çöğür şairleri arasında deyiş ve üçleme ve kayabaşı tabir olunan nazımlardır. Ve bizim tabiî inşamız Mütercim-i Kamus'un muahharen *Muhbir* gazetesinin ittihaz ettiği şive-i kitabettir" (s. 168). Böylelikle Ziya Paşa, Osmanlı'nın şiirini ve inşasını hiçbir etkiye maruz kalmadığını düşündüğü bir orijine bağlamış olur.

Mitchell'e göre eğer modernlik tarihin bir aşaması değil, onun konumlandırılışıysa, o zaman bu durum onu belirli bozulmalara ve yerinden etmelere karşı savunmasız hale getirir. Hiçbir temsil orijinaliyle eşlemez, özellikle orijinal yalnızca taklit ve tekrarların bir bütünüyse. Her konumlandırma edimi ve temsil, yanlış temsil edilme olasılığına, parodiye ve yanlış okumaya açıktır. Her imaj ya da temessül, temsil ettiği gerçeklik ile arasına koyduğu ince fark üzerinden kendini inşa eder. Modernliğin her performansı bu farkı üretir ve her fark belirli değişimleri, yerinden etmeleri ve kirlenmeleri getirir (Mitchell, 2000, s. 23). Diğer bir deyişle, modernliğin bir gerçeklik değil, gerçekliğin temsili olması, çevre tarafından yanlış okumalara ve yanlış yorumlamalara karşı savunmasız olduğu anlamına gelir. Modernliğin temsil araçları çevre tarafından temellük edilir. Bu temellük gerçekleşirken bilinçli/bilinçsiz yanlış okumalar, yorumlamalar ve temsiller ortaya çıkar. Böylelikle çevre, merkezdeki modernlik temsilinin araçlarını kullanarak kendi temsilini yaratır. Şinasi'nin Osmanlıca Türkçesiyle gazete olmamasından yakınıp *Tercüman-ı Ahval*'i çıkarmaya başlaması ve Ziya Paşa'nın Avrupa'nın Eski Yunan'a kadar götürdüğü orijin anlayışını görerek Osmanlı'da şiirin kaynağının peşine düşmesi, çevrenin hâkim söylemin metotlarını kullanarak kendi modernlik temsilini yaratma edimine örnek olarak gösterilebilir. Bu durum, aynı zamanda çevrenin Batı merkezli temsilin "taklit" edilmesine karşı bir direnç oluşturmasına da neden olur. Ziya Paşa, orijinin peşine düşerken "Harabat"ta "Bilmem ki neden her işte mutlak / Avrupalıya mukallit olmak" diyerek Avrupa'nın taklit edilmesinin de sorunlu olduğuna dikkat çeker. Böylelikle çevrede hâkim söyleme karşı bir direnç ortaya konmuş olur.

Özetle bu yazıda, Mitchell'in makalesinden yola çıkarak Şinasi ve Ziya Paşa'nın Batı odaklı modernlik temsilini nasıl edindiğini ve bu temsille nasıl bir ilişki kurduğunu göstermek amaçlanmıştır. Buna göre Batı odaklı modernlik temsilinin araçlarından olan gazete, Osmanlı aydınlarının Batı'nın modernliğin merkezi olduğu yönündeki hâkim söylemi edinmesinde oldukça etkili olmuştur. Ardından hem Şinasi hem de Ziya Paşa Batı'nın modernlik temsilini inşa ederken uyguladığı metotları kullanarak çevrede alternatif bir modernlik temsilinin oluşmasına katkıda bulunmuştur. Şinasi, gazetede yayımlanan fikir yazılarının sade bir dille halka

ulaşmasını sağlayıp temsilin yayılmasını sağlarken, Ziya Paşa ise Osmanlı edebiyatında orijinin peşine düşerek Osmanlı'ya ait modernlik temsilinin oluşmasında etkili olmuştur.

KAYNAKÇA

1. Timothy, M. (2000). The Stage of Modernity. *Questions of Modernity* içinde (ss. 1-35). M. Timothy (Haz.). Minneapolis: Minnesota Üniversitesi Yayınları.
2. İbrahim Şinasi. (2011). Tercüman-ı Ahval: Mukaddime, *Yeni Türk Edebiyatı Metinleri 3: Nesir I* içinde (ss. 113-114). İ. Enginün ve Z. Kerman (Haz.). İstanbul: Dergâh Yayınları.
3. Ziya Paşa. (2011). Şiir ve İnşa, *Yeni Türk Edebiyatı Metinleri 3: Nesir I* içinde (ss. 168-172). İ. Enginün ve Z. Kerman (Haz.). İstanbul: Dergâh Yayınları. (Orijinal eserin yayın tarihi 1868).

Sosyal medyada Pan Dergi'yi takip etmek için

twitter.com/pan_dergi

facebook.com/pandergi

instagram.com/pan_dergi

ŞİİR

Oktay Güney

Bildirge

Suyunu kendim verdiğim çelikten
Yanılmaz bıçaklar yontuyorum
Ki yarılsın bu kibirli dağ
Taşında bir çocukluk hayali soğusun.
Şimdi burnu sürtmemiş jantlar avlıyorum
Ve inanıyorum bir eskizden
Bir sokağa yetecek kadar peygamber çıkacağına.
Kaldırımdan sızan başımı gördüm çünkü
Bir mağarayı okşadım: rujla ve maskarayla
Yaklaşan bir göl buldum, fakat
Reddettim sıcağını, rengini ezdim
Akıp giden bir şey vardı; bildim
Akıp gidende kulağıma kazılı bir öğüt vardı
Duyabileyim diye tornadan yükselen kemanı
Ki kemanın her zaman bir bildiği olur
Benim de bir bildiğim vardı.
Geçtim olanca kişiliğimle yolun karşısına
Duydum hafifliğimi yeryüzündeki
Hissederken damarımdaki çağı
Tüm bu yüzler avucuma doğdu sanki
Cesette ne çok ruh, sütte bayrak, kında kıraç
Geçtim karşıya tüm kuramları yatırarak zifte.



Zeynep Dağcıoğlu

ŞİİR

Utku Can İlhan

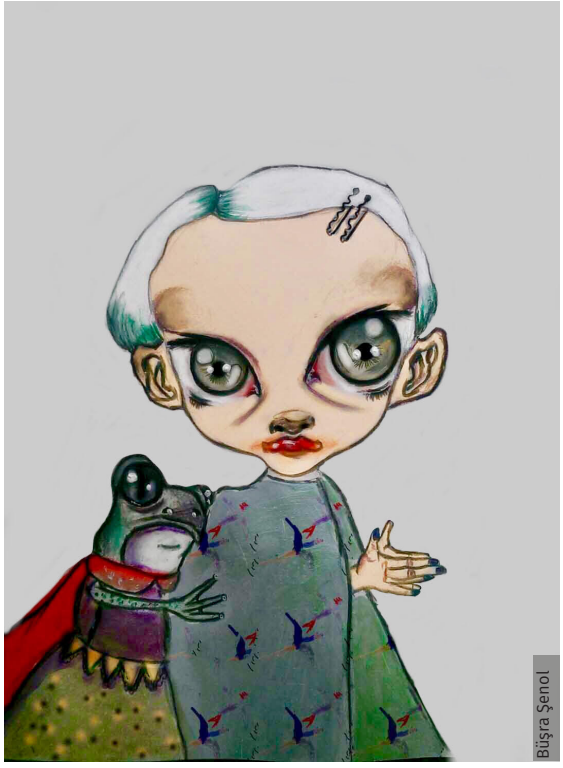
%45

omertamı bozmayacağım Psödo-Bernâ
adını ne sen ne ben bileceğiz kim bilir
şimdi senin yüzünde iki gölge bir mânâ
şimdi senin yüzünden her gece dişlerim çekilir

benim maruz kaldığım taze kan yalnızlığı
Psödo-Bernâ dediğimde ses tellerim netameli
yıldızların neon yolunda senle yürümek bir kez
bütün geçmişimdeki gibi muhalif ibareli

on dokuz yıl öncesi ağlamışım bir çarşamba
şimdi seni her görüşüm deneysel
toplayıp Psödo-Bernâ tüm mağlubiyetlerini
büyük seni yaratmak işte bu da bir emel

ismin bir ibadet secdede arş-ı âlâ
seni böyle düşündükçe dünyayı tanıyorum
isminden kelimeler kesip birkaç saattir hâlâ
özür dilerim Psödo-Bernâ ebediyen utanıyorum



Büşra Şenol

Demet Çakmak - Pelin Ünen

RÖPORTAJ

Neslihan Önderoğlu

Öncelikle çok teşekkür ederiz tekrar. Yazarlığa üniversitede yazdığınız şiirlerle başladığınızı görüyoruz fakat biz sizi öykülerinizle tanıdık daha çok. Şiirden öyküye geçişinizin arkasındaki motivasyonunuz nedir, bu süreçten biraz bahsedebilir misiniz? Sonunda belli bir döneme giriyorsunuz...

Aslında şiiri üniversiteden sonra bıraktım diyebilirim. Yani, şiirden öyküye geçiş denemez çünkü arada koskocaman, neredeyse yirmi yıl kadar bir süre var. O yirmi yıllık dönemde, ben de herkes gibi karnımı doyurmak için (güler) çalışmak durumunda kaldım. Önce bir dış denetim firmasına girdim. Bağımsız denetim firmasında çalıştım. Ondan sonra Sabancı Holding'e geçtim. Orada çalıştım uzun seneler. Yani hep denetim mesleğinde çalıştım. En son da Marsa'dan, Sabancı grubunda iç denetim müdürü olarak emekli oldum. Dolayısıyla çok yoğun ve seyahatli bir iş yaşantım oldu. Bu arada iki tane çocuk, evlilik... Yani dolayısıyla şiir böyle bir hayata çok uyum sağlayamıyor. Şiir kendiliğinden gitti. O zamanki şiirlerimi sakladığım bir dosya hâlâ var ve arkadaşlar onları yayınlatmam gerektiğini söylüyorlar ama bana çok geçmişte kalmış ve üzerinde emek harcanmamış şeyler olarak görünüyorlar. Onun için öyle bir şey düşünmüyorum. Ha, o aradaki o kadar yıl ne oldu? Çalışırken, annelik yaparken ve evcilik oynarken? Ben sürekli bir okur olmaya devam ettim. Yani benim çok önem verdiğim bir şey, yazmaktan daha çok. Hâlâ da beni en çok heyecanlandıran şey bir okur, iyi bir okur olabilmek. İyi bir kitap okuduğum zaman mı mesela daha çok heyecanlanıyorum, yoksa kendim oturup da içime sinen bir metin kaleme aldığımda mı daha çok heyecanlanıyorum diye sorarsan, bu sorunun cevabı hâlâ iyi bir kitap okuduğumda. O seneler boyunca, çocuklarımın bebeklik döneminde, çok uykusuz dönemlerimde bile asla okumayı bırakmadım. Yani, öyle bir kitap kurdu durumu var. Bu arada ikinci bir özelliğim daha var. O da şu kitabımda biraz daha çok ortaya çıktı. Ben aynı zamanda sinefilim, yani, Boğaziçi Üniversitesi yıllarından, sinema kulübünden süregelen bir sinema tutkum var. O şeyi hiç bırakmadım. Her gün düzenli olarak kitap okuyup, hiç değilse bir film

seyretme alışkanlığını uykusuz kalma pahasına da olsa, o yoğun yıllarda hiç bırakmadım. Daha sonra da zaten genç bir yaşta emekli oldum çünkü Boğaziçi'nde okurken rehberlik yapıyordum aynı zamanda. Orada sigortalamışlar bizi sağ olsunlar. Ben kırk yaşımda emekli oldum ve o arada da bir boşanma süreci oldu. Ne zaman ki bir kadın olarak tek başıma kaldım -boşanınca ister istemez çocukların sorumluluğu da paylaşılıyor- kendime ait bir "space" oldu, bir alan...

Kendine ait bir oda...

Evet, aynen öyle. Yani o zaman yazmaya başladım ve ilk şeyler, aslında edebiyat ve sinemanın buluştuğu yer olarak bana senaryo gibi gözüktü. İşte bir süre senaryo atölyelerine gittim, bir-iki dizinin ekibinde yer aldım fakat daha sonra, eğer uzun metraj veya sinema filmi senaryosu olmazsa dizi sektöründe çalışmak bana anlamsız geldi. Yani hakikaten doyurucu bir şey değil çünkü senaryo atölyelerinde ilk öğretilen şey nedir biliyor musunuz? Yazdığınız her şeyi ama her şeyi -televizyon için, dizilerden bahsediyorum- dokuz ve on yaş zekâ seviyesine göre yazacaksınız. Zaten genel izleyici kitlesini düşünürseniz öyle yapmaları da mantıklı çünkü doksan dakika gibi bir şey. Yani siz şimdi dokuz-on yaş zekâ seviyesine göre yazılan metinden ne yazar olarak ne izleyici olarak hiçbir şey alamazsınız. Ben bunu okul söyleşilerinde de çok dile getiriyorum, liselere de çok gidiyorum. Bunların dışında gençlik edebiyatında da yazıyorum. Çocuklara bunu söyleyince beyinlerinden vurulmuşa dönüyorlar. Hakikaten dokuz-on yaş zekâ seviyesine göre... Bunu annelerinize, babalarınıza da lütfen söyleyin diyorum. Sahneler ağır ağır, niye? Kadın mutfağa gidecek, çay dolduracak, içeri gelecek ya, bir şey kaçırmasın diye. Konuşmalar ağdalı ağdalı, uzuyor. Sahneler falan... Yani uzatmayayım, oranın bana göre olmadığına karar verdim ve ondan sonra kendi kendime öykü yazmaya başladım. Öyküleri kitaplaştırma sürecinde ben şanslıydım, hani öyle dosyamı elime alıp yayınevlerini dolaşmadım. Alakarga'ya yolladım ilk. Yeni bir yayıneviydi ve öykücüleri destekliyordu. Kabul edildi dosya, basıldı ve hemen arkasından da Haldun Taner öykü ödülünü aldı. Çok büyük bir sürprizdi benim için. Yani şey gibi, milli piyangonun bana çıkması gibi bir şey. (Güler.) Ödül nedir? Şöyle görüyorum ödülleri, her jüri farklı değerlendirme kıstaslarına sahip, yani başka başka jüriler başka başka insanlara ödüller verebilir. Dolayısıyla orada bir sübjektivite söz konusu ama yazar adına, ödül sizi biraz görünür kılıyor. Hani, "Haldun Taner öykü ödülünü kim aldı? Şu aldı" deyince o zaman biraz daha adınız bilinmeye başlıyor. Tek iyi yanı bu ödül almanın. Çok uzattım. *(Güler.)*

Peki siz hangi eserinizin daha görünür olmasını isterdiniz?

Yani bu şimdi şöyle bir soru, çocuklarından hangisini seversin gibi bir şey. Çünkü gerçekten hepsi çok büyük bir emeğin ürünü, ama öykücülük anlamında bakacaksak ilk üç kitabım zaten öykü kitabıydı ve ben her kitap çıktığında bir öncekinin altında ezilmemesine özellikle çok dikkat ettim, çünkü bazen öyle örnekler oluyor ki... Mesela çok güzel bir öykü kitabı çıkıyor ama gerisi gelmiyor, ya da ikinci kitap onun altında kalıyor. Tek sıkımlık bir kurşun gibi. Özellikle iki ve üçüncü kitapların çok önemli olduğunu düşündüm ve biraz o çizgiyi yukarı doğru çıkarmaya gayret ettim. Bu açıdan bakarsak *Filler ve Balıklar* benim kendi değerlendirmeme göre en iyi öykü kitabım. Yani evet, ilki ödül aldı, ikincisi, üçüncüsü var... Yani hepsi şey gibi, bir sürecin basamakları gibi. Üçünü de öyle görüyorum. Üçünü de seviyorum tabii. *(Güler)*

Sinemadan bahsetmişken, ondan uzaklaşmadan bir şey sormak istiyorum. Biz de okurken fark ettik onu, hani bu kitabı çıkardığınızda anlaşılıyor zaten sinefil olduğunuz. Ama mesela öykülerinizi de okurken şey düşünüyordum: "Bu çok güzel bir senaryo olabilir." Aynı kısa film gibi çünkü çok küçük

detaylar var ve insanın gerçekten gözünde canlanıyor. Sadece betimleme değil, küçük detaylar ve vurucu bir son. Böyle bir planınız veya yazılmış senaryolarınız var mı?

Şöyle Demetçiğim, öyküleri okuyan herkes hemen hemen aynı yorumu yapıyor. Acayip bir görsellik var. Bunu senaryo deneyimine borçluyum. Yani senaryoyla başlamış olmam... Ben görerek yazan biriyim, yani gerçekten yazarken o dünyaya girip o mekânı, atmosferi gözümde canlandırmam gerekiyor yazabilmek için. O ruha girmek için... Evet, kısa film için, özellikle *İçeri Girmez Miydiniz?*'de bir öykü var, atla ilgili. Şimdi adını hatırlayamadım. Onu okudun mu?

O kitabı ben okumadım, bir arkadaşım okudu. Ben Filler ve Balıklar'ı okumuştum.

"Bozkır Sıkıntısı". Mesela o bir kısa film olacaktı, ama proje bozuldu. Asıl *Ay Dolandı*'yı Fikirtepe için yazdım. Fikirtepe artık yok, biliyorsun. Yani öyle bir yer yok... Orada bir sürü insanın evleri müteahhitler tarafından alındı ve orası şu an lüks rezidanslarla dolu bir yere dönüştü. Adı bile yok yani, artık "Fikirtepe" diye bir yer yok. Ben de Fikirtepe'nin son sakinlerinden, evi yıkılmak üzere olan bir genç kızın, Saliha'nın, gözünden birazcık kentsel dönüşümün sancılarına da girerek bir kayıplar romanı yazmaya çalıştım *Ay Dolandı*'da. Yazarken de hakikaten senaryolaşabileceğini düşünerek yazdım, hazır Fikirtepe daha dümdüz edilmeden. Hakikaten de Sevin Okyay, Hürriyet'te bununla ilgili bir yazı yazdı ve kitabın filmi mutlaka çekilmeli, çekilsin dedi. Ama biliyorsun, uzun metrajlı filmler için baya büyük bütçe gerekiyor. Yani bir yönetmenin onu bulup keşfedip "Aa, bak! Ben bunu bir değerlendireyim. Senaryolaştırıp filme çekeyim." demesi lazım. Aynı şekilde Derviş Zaim sınıf arkadaşım Boğaziçi'nden, ona gönderdim. Derviş de okudu kitabı ve hatta bunun bütçesi şu kadar olur falan dedi ama Derviş'in tarzı bir film değil. Derviş'in sineması farklı bir sinema ama çok iyi bir film olabileceği konusunda o da hemfikir oldu. Ama onun dışında ciddi bir girişim olmadı öykülerden ya da romanlardan film çekilmesiyle ilgili. Çünkü yönetmenlere ulaşması lazım, bir şekilde keşfedilmesi lazım.

Öykülerinizde bazen birinci kişili anlatımı bazen üçüncü kişili anlatımı görüyoruz. Bunların dışında anlatıcının doğrudan karşısındaki kişiye hitap ettiği öyküleriniz de var. Bu seçimlerinizin nedeni nedir?

Öykü yazmayı ben -her yerde de söylüyorum, bazen de tepki alıyorum- bir matematik olarak görüyorum. Kesinlikle baştan hesap edilerek başlanması gereken bir şey çünkü öyle bir öykü vardır ki bir örnek verelim burada. İkinci kitapta sanırım bir öykü var. Sakat bir çocuğa bakan Anadolu'dan getirilmiş bir kız: "Kestane Ağacı". Mesela "Kestane Ağacı" öyküsünde kullandığım dil genelde kısa, kesik cümlelerle oluşturulmuş bir dil. Bunu farkında olarak, bile isteye yaptım çünkü oradaki ortam/mekân, kapalı ve boğucu bir mekân. Evde hiç kapılar açılmıyor, camlar açılmıyor. Bir kıstırılmışlık, sıkıştırılmıştık duygusu var. Onu en iyi yansıtacak olan dili seçmek zorundasınız. Öyle bir durumda nefes alamamak gibi kesik kesik bir dil tercih ettim. Aynı şekilde hangi anlatıcın ağzından o öykünün [anlatılacağını da tercih ettim] ... Şimdi elinde bir hikâye var, onu şekillendirmek istiyorsun. Önce mekânı seçiyorsun, dili seçiyorsun, karakterleri seçiyorsun ve en son işte kurguyu yaparken hangi anlatıcının ağzından anlatacağına öyle bir karar vermek zorundasın ki en etkili şekilde iletebilesin. Dolayısıyla anlatıcının, birinci tekil şahsın ağzından yazmak daha kolaydır aslında. Ama "sen" diye anlatmak, hatta "sen" diye kendine seslenerek kendini sorgulayarak anlatmak ya da dış anlatıcı gözüyle anlatmak gibi farklı biçimleri de denemek lazım. Yani hangisi metne uyuyorsa, hangisi anlatmak istediğin şeye uyuyorsa aslında onu seçmek lazım.

Peki şeyi merak ettim o zaman. Öyküye başladığınızda o kafanızda bitmiş oluyor mu? Yoksa birazcık

yazıp aradan bazen yıllar geçtikten sonra bitirdiğiniz de oluyor mu?

Her ikisi de oluyor. Bir solukta yazdığım öykü de var. Başlayıp da bitiremediğim; çok aylar, hatta yıllar sonra dönüp tamamlamaya çalıştığım öyküler de var. Ama şöyle bir şey var benim çalışma yöntemimde, ben nadasa bırakmak diyorum. Bir kerede yazmış olsam bile o öyküyü "Bu oldu, kitaba girmeye hazır." diye düşünmem. Mutlaka bir klasörde tutarım ve dönüp tekrar tekrar üzerinden geçerim. Çünkü şimdi bile kitaplarımdan bir tanesini elime alıp okusam yine yüz tane yanlış bulurum, yüz tane değişiklik yapmak isterim. Çünkü canlı bir şey, yaşayan bir şey öykü ve siz de yaşıyorsunuz, değişiyorsunuz. Beş sene önce o öyküyü yazan Neslihan ile şu andaki ben aynı kişi değilim ve dolayısıyla yazmaktan pişman olduğum cümleler var, onları değiştirebilirim. Ya da "Bak, ben bu öyküde birinci tekil anlatıcıyı kullanmışım ama şöyle daha iyi olurmuş." diye düşündüklerim hâlâ var. Çünkü bu devinen, hareketli, bitmeyen bir şey.

Okurken şeyi fark ettik. Bazı kişilere ithaf ettiğiniz öyküler var. Sizi bu öyküleri yazmaya iten neden nedir?

Aslında ithafın çok da fazla bir önemi yok. Değer verdiğim ya da o öyküyle bağlantılı olduğuna inandığım insanlara ithaf etmişimdir genelde. Kitaplarda daha çok ithaf var ama öykülerde bir iki tanesinde belki. Oturup da şu insana öykü yazayım ya da şuna ithaf edeyim diye öykü yazamazsın. Ancak yazdığın bir şey sana belli bir insanı çağrıştırırsa ya da onunla herhangi bir irtibatı varsa o zaman ithaf edebilirsin. Mesela "Üç Çeyrekte Füg Gölü" öyküsü bana bir anı olarak anlatılmıştı. Orada ithaf ettiğim kişiyi tanımıyorum çünkü ölmüştü. Çok renkli bir karakterdi, bir ressam akademili. Ona ithaf etme gereği duydum çünkü onun hayatından bir kesit her ne kadar ben tanımamış olsam da. Oradan çıkmış bir öykü. O fikirden çıkmış bir öykü. Tabii ki birebir aynı değil ama sonuçta onun başından geçmiş bir olayı bana anlattıklarında ortaya çıkmıştı.

Benim biraz daha spesifik bir sorum var *Yeryüzü Yorgunları*'yla ilgili. Romanınızda aslında iki insan arasında oldukça bireysel olan bir ilişki söz konusu. Aynı zamanda roman boyunca insanlığın büyük bölümünün kutsal saydığı kitaplardan alıntılar yapıyorsunuz. Böyle bir anlatı seçerek neyi amaçladınız?

Aslında romana başlarken aklımda kutsal kitaplardan alıntı yapmak yoktu, biraz kendiliğinden gelişti. Şöyle ki; *Yeryüzü Yorgunları* bir erkek ve kadın yani bütün erkek ve kadınların temsili. Birincisi, orada bir var olma mücadelesi, yeniden doğuş var. Çünkü doğada bilmedikleri bir yerde şehir insanları olarak yapayalnızlar. Yeniden doğmak, yeniden var olmak durumundalar. O bana kutsal metinleri çağrıştırdı. İkinci olarak da kutsal metinleri okuduğumuzda özellikle "Genesis" (Yaratılış) bölümünden başlanıldığında kadim zamanlardan beri erkekle kadın arasındaki insanlık hâllerinin, insanlık meselesinin çok da fazla değişmediğini görüyoruz. Buna gönderme yapmak istedim. Yani hep aynı problemler, aynı sıkıntılar... Üçüncüsü de metinlerde dipnot yok, neyin nereden alındığını şu an ben bile hatırlamıyorum. Özellikle dipnot kullanmadım çünkü dipnot, romanda çok kullanıldığında okuru koparan ve uzaklaştıran bir şey. Ek olarak italikle yazmamın nedeni de ağır, ağdalı ve hazmedilmesi zor hikayelerde okuru yabancılaştırmaktı. Bu yüzden onları epik öğeler gibi düşündüm ve o yüzden kullandım. Fakat kitaba yönelik eleştiriler onların metne yakıştığı hatta zaman zaman metinin bir parçası gibi olduğu yönündeydi. Onun için "İyi yapmışım." diye düşünüyorum.

Üç tane derleme öykü kitabı hazırladınız, editörlük süreci nasıl bir deneyimdi sizin için?

Bence bir ülkenin edebiyatı, yazarların tek tek yazdıklarının toplamından başka bir şey. Nasıl ki iki

kişilik bir ilişkide, bu ister kadın-erkek ilişkisi ister arkadaşlık ilişkisi olsun, bir süre sonra "sen ve ben" toplamından farklı bir "biz" çıkar ya ortaya; bir kimliktir o artık. İki kişilik bir arkadaşlık ilişkisi düşünün. İki kişinin farklı farklı kimlikleri var, bir de "biz" diye bir ilişki var ortada ve o, iki kişinin toplamından daha farklı bir şey. Bir ülkenin edebiyatı da böyle bir şey. Yazarların tek tek yaptıklarının toplamından çok daha farklı bir şey. Bu anlamda kolektif çalışmaların çok önemli olduğunu düşünüyorum. Örneğin o dönemdeki öykücüleri bir araya getiren derlemeler benim için kıymetli çünkü ortak üretim hem birbirini tanıma hem de birbirinin edebiyatını anlama fırsatı veriyor. Ayrıca ortaklaşa üretiyor, bir süreci paylaşıyorsunuz. Diğer bir getirisi de okur için. Diyelim ki sizi hiç tanımayan bir okur, kayıplar, intiharlar veya kış hakkında bir öykü seçkisini aldı. Orada günümüz öykü yazarlarından birer tane öykü okuyor ve sizin öykünüzü okuyup çok beğendiği için sizi merak ediyor, kitabınızı okuma gereği duyuyor. Yani öykü seçkileri böyle bir kapı da açıyor. Onun için bu tür seçkilere çok inanıyorum. Sadece kendim de yapmadım; Murathan Mungan'ın iki tane seçkisine de gönderdim, değişik seçkilere de konuk oldum. Özetle, derlemelerin değerli bir çalışma olduğunu düşünüyorum.

Eserlerinizde aile içi ilişkilerin sık sık karşımıza çıktığını görüyoruz. Bunun sebebi nedir?

Klasik bir tanım ama bence aile toplumun en küçük temsili. Dolayısıyla "Faşizm ailede başlar." lafına da katılırım. Aslında kişiliğimizin büyük ölçüde şekillendiği, bizi biz yapan bir yer aile. Dolayısıyla bizim cennetimiz olabilir ama çoğunlukla cehennemimiz oluyor. Herhâlde bundan dolayı aile benim için çok önemli. Aile içi ilişkiler, bir evin içinde yaşananlar, otoriter baba figürleri, ezilmiş anne figürleri ya da tam tersi... Erkek çocuğa verilen değer, tacize uğramış kız çocuğu...Tüm bu hikayelerin zaten aile içinde yaşandığını biliyoruz. O yüzden aile benim için önemli. Fertler arasındaki kadın-erkek, anne-baba ebeveyn-çocuk ilişkisi hakikaten önemli.

ON8 Blog'da öyküler yazdınız. Edebiyatın üretim ve dağıtım aracı olarak interneti ve bundan hareketle güncel edebiyatı nasıl buluyorsunuz?

Kaçınılmaz bir şey. Ben yaşım gereği basılı metin okumaktan hoşlanan bir insanım. Elbette ki e-kitabın, Kindle'ın hayatımızda giderek artan etkisini; erişim kolaylığını, taşıma kolaylığını, satın alma kolaylığını da yadsıyacak değilim. Her ne kadar ben kitabı bir nesne olarak güzel bulup dokunmaktan, koklamaktan hoşlansam da gelecek nesillerde böyle gitmeyecek gibi görünüyor. Onun için internet ortamında özellikle ON8 gibi gençliğe yönelik bloglar kıymetli. Okul söyleşilerinde de öğrencilere şunu söylerim: Mutlaka bu tür bir bloğu takip edin ve bir tane edebiyat dergisi belirleyin. O sizin derginiz olsun. Onu alın, takip edin. Ülkenizde, dünyada neler olup bittiğini öğrenin. Çünkü edebiyat insanın ruhunu besleyen bir şey. Bunu, "Eğitimde Edebiyat" semineri vardı, orada da söyledim. Biz gerçekten toplum olarak aç ruhlarız, bir kaynaktan beslenmemiz gerekiyor ve bu kaynak sanat. Sanatın içinde de tabii benim rol aldığım yer olarak da benim için önemli olan edebiyat. Başkası için bu sinema veya tiyatro olabilir. Sanat, durup nefes almamızı sağlayan ve ruhumuzu besleyen bir yer. Eğer ruhumuzu beslemezsek aç kalırız ve o etrafınızda gördüğümüz kara cahillerden oluruz. Mesela ben günlük hayatta karşılaşıyorum onlarla. İyi birer doktor veya mühendis olmuşlar lakin tam bir kara cahiller, hiçbir şey bilmiyorlar. *Roma* filminden bahsediyorsun, aval aval yüzüne bakıyorlar ya da "Latife Tekin uzun bir aradan sonra iki kitap birden çıkardı." diyorsun bunu bilmiyor. Benim için onun doktor veya mühendis olmasının çok fazla bir önemi yok. Ben onunla bir komünikasyon kuramıyorum. Yani bir yerde tıkanıyorsun çünkü ruhu zengin değil, ruhu fakir. Emekli olana kadar o insanlarla çalıştım. İşkoliklerin, plaza insanlarının emekli olduklarında ne yapacaklarını; nasıl vakit geçireceklerini gerçekten merak ediyo-

rum. Bütün dünyan, kapısından şaşalı bir şekilde girdiğin plazan bitti. Git, dediler sana emekli oldun ya da atıldın işinden. Ne oluyor? Ne yapacaksın sen? Hadi bakalım, kaldın evde kendinle baş başa! Mutlaka ruhunu doyurman lazım. Bu insanın sonradan edinebileceği bir şey değil çünkü biliyorsunuz bütün alışkanlıklar tekrarlanmakla yerleşir. Kitap okumak emekli olduktan sonra yapılacak bir şey değil bana kalırsa. Yapılsa bile çok zor bir şey. Eğer öyle bir alışkanlığın yoksa o da seni sıkar. Liselere ve ortaokullara söyleşiye gidiyorum. Hız çağında teknolojik cihazlarla yaşamaya o kadar alışmışlar ki kitap okumaktan sıkıldıklarını belirtiyorlar. Ben de diyorum ki "Ben sana tutup da Dostoyevski'nin *Yeraltından Notlar*'ını oku demiyorum. Yaşına göre ve ilgini çekecek bir şeyler mutlaka ama mutlaka bulursun. Onunla başla ve kendine günde beş sayfalık bir hedef koy. Bu beş sayfayı her ne olursa olsun oku ama. Yarın sınavın da olsa, düğüne de gitsen, annen baban kavga etmiş olsa da o beş sayfayı oku. Bir süre sonra o beş sayfadan on sayfaya on beş sayfaya çıkacak ve elinden bırakamayacağın bir hâle gelecek. Kardeşim ve benim için bu böyle oldu çünkü. Kitap okumayı yarış hâline getirirdik. İstersen şu an ilgilendiğin şey çizgi roman olsun. *Saftirik* diye bir kitap serisi var, bütün öğretmenler öğrencilerine o kitapları okumamalarını öğütlüyor. Bence okusunlar. Ben kızıma okuması konusunda izin verdim. İkinci sınıfta *Saftirik'in Maceraları*'nı okuyordu, altıncı sınıfta *Kuyucaklı Yusuf*'u okudu. Bu böyle gelişir. Yedinci sınıftaki çocuğa ite kaka bir şeyler okutursan sıkılıyor, kitaptan nefret ediyor. Bu sebeple okulların müfredata alıp zorla okuttukları kitapların öğrenciler ile birlikte seçilmesinden yanayım. Şu anki durumda edebiyat zümreleri bu kitapları seçiyor ve okumayı şart koşuyor. Kendi çocuklarımdan biliyorum, öğrenciler o kitapları nefret ederek okuyorlar. Çünkü her yaşın ilgisini çekecek farklı bir şey var. Bu sebeple edebiyatı biraz daha edebiyatı hayata sokmak için galiba en çok iş öğretmenlere ve ailelere düşüyor. Yani çok konuştum.

Yok estağfurullah bizim de bununla ilgili bir sorumuz vardı. Bazı yazarlara teklif olarak "Köprü Kitaplar serisi için yazar mısın?" deniliyor ve yazıyorlar.

Evet benim de var bir tane.

Evet biliyorum ama sizde birkaç tane daha var, çocuk gelişimi öyküleriniz de var gençler için. Sizde nasıl bir yeri var onu sormak istemiştim. Böyle bir amaç güdüyorsunuz o zaman.

Aslında şöyle başladı. "Yazar mısın?" dendi, benim o zaman hiç roman deneyimim yok. "Yok ya ben roman yazamam." dedim. Fakat sonra -Köprü Kitaplar'dan bahsediyoruz o bir proje çünkü- aklıma geldi *Mevsim Normalleri* kitabından iki tane birbiriyle bağlantılı öykü var. Ben bu iki öyküyü birleştirip işte kafamda bir şey yarattım: Ayvalık'ta geçsin, işte kahramanı şu olsun falan. Oradan bana *Sesini Bırak* diye bir roman çıktı ve çok da keyif aldım yazarken. Çocuklar da çok sevdiler hatta yetişkin okuma grupları falan da arada okuyorlar. Çünkü okumasını daha rahat seçen insanlar da var ve onlar da hoşlanıyorlar. Sonra Günışığı Kitaplığı bence Türkiye'de gerçekten çocuk ve gençlik edebiyatında çok çok önemli bir isim. Yani çok ciddi çalışıyorlar, son derece profesyoneller ve benim hayranlık duyduğum bir yer. Onlarla sonra madem öykücüsün bir öykü kitabı yazalım diye bu sefer de çocuk öyküleri kitabı çıktı: *Mutsuz Palyaçolar Örgütü*. Arkasından ON8 serisi için *Ay Dolandı* geldi, *Tuhaf Şeyler Oluyor Bay Tarantino* geldi ama ON8'de olanlar biliyorsunuz aynı zamanda yetişkinlerin de okuyabileceği kitaplar. Şimdi de mayıs ayında bir başka öykü dosyası teslim edeceğim Günışığı'na. Ya ben çocukların okumasını çok istiyorum ve çocuk edebiyatını da onun için sürdüreceğim, hiç başta böyle bir niyetim olmamasına rağmen. Çok iyi iletişim kuruyoruz. Pırıl pırıl gençler görüyorum. Yani bazen okullarda öyle şeyler soruluyor ki hani hakikaten insanın gözleri doluyor. Hani işte okuyan okuyor yani, ilgilenen ilgileniyor ve bu gerçekten umut veriyor. Bir de onlar

benim gelecekteki okurlarım aynı zamanda. Yani biz daha erken yaşta tanışmış oluyoruz.

Bu son sorumuz galiba. *Milliyet Sanat*'ta edebiyat ile ilgili yazılar yazıyorsunuz. Bir gün bunları derlemek gibi bir planınız var mı?

Vallahi hiç düşünmedim. Şöyle söyleyeyim, bunu yazar mısınız bilmiyorum da, zaten biliyorsunuz şiir ve deneme hiç satmıyor. Yani yayınevleri de açık açık söylüyor, basmak istemiyorlar. Öykü, eh... Roman yaz, diyorlar, roman. Yani roman çok satıyor. Dolayısıyla o denemeleri bastırma cesareti bulur muyum bilmiyorum. Belki internette falan yayınlarım neden olmasın yani, sonuçta onlar da belli bir emeğin ürünü. Ama kitaplaştırır mıyım çok emin değilim yani.

Son olarak üzerinde çalıştığınız bir şey var mı diye soracaktım ama onun cevabını aldım, mayıs ayında.

Evet, yani işte bir mayıs ayında teslim edeceğim çocuk öyküleri de *Mutsuz Palyaçolar Örgütü* gibi aynı yaş grubuna hitap edecek. Öyle bir şey derliyoruz. Seneye de ON8 Blog'da yazdığım "Cin Atı" köşesindeki öyküm var kırk küsur tane. Onlardan seçip yine ON8 serisinden bir öykü seçkisi planlıyoruz. Can Yayınları içinde herhâlde şu anda üzerinde çalıştığım bir başka öykü dosyası var ama o 2020'den önce teslim edemeyeceğim bir proje. Böyle işte sürekli yazmaya çalışıyorum. Şeyi biliyorsunuz zaten, *Sarnıç Öykü*'nün hikayesini.

Evet onu soracaktım ben de. Bir süre gidiyor ama bitişiyle ilgili ben bir şey göremedim.

Yani şey var, "Bütün edebiyat dergileri er geç ölüme mahkumdur." diye bir laf var *(gülüşmeler)*. Gerçekten öyle çünkü çok büyük bir mücadeleydi. Çok iyi bir dergi çıkardığımızı düşünüyorum. Okurda da yerini buldu. İşte çok ciddi bir emek, önce aylık olarak çıkarmaya kalktık biz. Baktık ki olmuyor, yani dağıtılıp toplatılıncaya kadar zaten bir ay geçiyor. Ulaşmıyor, dağıtım sorunları var. Reklam almak çok çok zor. Sonra biz iki aylığa döndük. İki ayda bir çıkarmaya başladık. Böyle güzel gidiyordu. Çünkü *Sarnıç* şey bir dergiydi; yani okurun aldığında içinde ne olacağını bildiği bir dergi. Belli köşeleri olan; yani işte öyküler, çeviri öyküler, kitap eleştirileri ve denemeler olan yani hepsinin yeri olan bir şeydi. Ekip çok iyiydi. Fakat biz de sizin gibi güzel bir mizanpaja dönelim istedik. Güzel sanatlardan iki tane öğrenci arkadaşımız bize dergi formatını değiştirdiler. Yani tamamen renkli ve kayıt kalitesi yüksek, hoş görselleri olan bir dergi ulaştırmak istedik okura. Daha ikinci sayıda battık. Matbaada kaldı yani o sayı yayınlanamadı. İkinci sayı derken 26. sayı aslında. Renkli olarak ikinci sayımızdı. Çok üzen bir olaydır beni. Gerçekten, büyük emek... Ama sonra, bizden sonra kimler geldi kimler geçti, şimdi de kapanan bir sürü dergi var. Yani galiba derginin zaten böyle bir ömrü var. Onu dolduruyor ve bir gün bitiyor yani, yapacak bir şey yok.

Neden eski hâline devam etmediniz?

Eski hâline dönmeyi de... Yani, düşünsene bir değişiklik yapmışsın okurlar sevmiş onu. Bir de onu anons etmişsin, renkliye geçirilişi, daha Avrupai bir şey olacak falan diye. İki sayı çıkarıp ondan sonra "Kusura bakmayın biz beceremedik, geçmişe döndük." demek... Yani böyle.

***Yeryüzü Yorgunları*'nda ben bir şeyi merak ediyorum. Cihan'ın anlattığıyla biliyoruz biz Sedat karakterini fakat ben şey hissettim okurken bu Sedat'ı... kavrayamadığım noktalar oldu çünkü benim anlayabileceğim şeyde değil ama bazı noktalarda da yakın hissettim o bunalımlar olsun o Cihan'ın bulunduğu yere yabancılaşması olayını...**

Bir kadın olarak.

Bir kadın olarak evet, hissettiğimi düşünüyorum.

İyi, sevindim.

Ama Sedat karakterine ne çok kızabiliyoruz ne de çok benimseyebiliyoruz. Sadece ben mi bunu hissettim, ya da böyle tepkiler aldınız mı onu merak ettim.

Yok aldım. Şöyle, Sedat kötü bir insan mı sence?

Bence değil. Öyle olduğu için öyle.

Evet, yani işte tam senin söylediğin gibi. Bazen ve yüzde doksan etrafımızda, daha doğrusu benim etrafımda, öyle çiftler var ki ya bakıyorsun kadın çok iyi adam da çok iyi bir insan. Ama onlar bir araya gelmemeli *(gülüşmeler)*. Anladın mı? Onlar çocuk yapmamalı ve bu örnek o kadar fazla ki. Yani birazcık o kitaba da yansıdı. Yani Sedat kötü bir insan değil, biraz mükemmeliyetçi, biraz yüksek standartları olan... Mesela onun bacağı sakat olan bir kızla birlikte olmak istemeyen, işte daha yüksek hedefleri olan falan birisi. Ama kötü bir insan diyemeyiz, yani o da kendine göre en iyisini istiyor.

Daha önce dediğiniz gibi sen ben olarak bireyin ayrı olup biz olduğunda farklı bir oluşum oluşturması gibi.

Bravo, aynen öyle orada biz çıkmıyor işte anladın mı çıkmıyor. Yani bu kadar zorlamanın gereği yok. Yani çıkmıyorsa çıkmıyor. Yani her ilişki için de söylüyorum hani evlilik olması şart değil, kadın erkek ilişkisi için de hepsi için söylüyorum. Olamıyorsa olamıyor yani zorlayıp da onu götürmenin hiçbir manası yok çünkü her iki tarafı da törpüleyen bir şey.

Teşekkür ederiz.

Ben teşekkür ederim.

www.pandergi.com

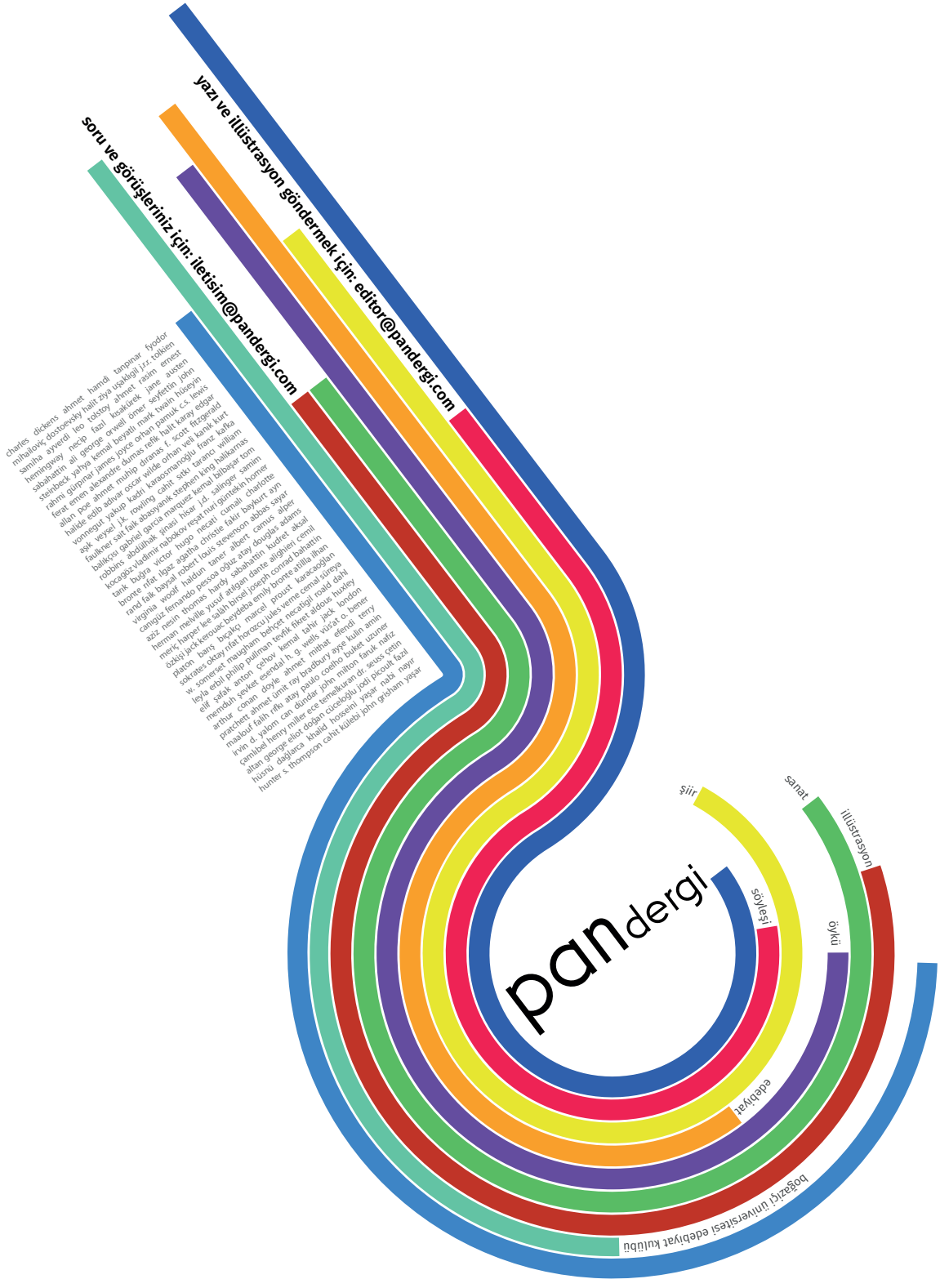
İletişim
iletisim@pandergi.com

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