

2023

DOKTORA TEZİ

Elvan YILDIZ



T.C.
ANKARA YILDIRIM BEYAZIT ÜNİVERSİTESİ
SOSYAL BİLİMLER ENSTİTÜSÜ

LEYLÂ ERBİL'İN ESERLERİNDE YERSİZYURTSUZLAŞMA

DOKTORA TEZİ

Elvan YILDIZ

TÜRK DİLİ VE EDEBİYATI ANA BİLİM DALI

ANKARA, 2023

T.C.
ANKARA YILDIRIM BEYAZIT ÜNİVERSİTESİ
SOSYAL BİLİMLER ENSTİTÜSÜ

LEYLÂ ERBİL'İN ESERLERİNDE YERSİZYURTSUZLAŞMA

DOKTORA TEZİ

Elvan YILDIZ

TÜRK DİLİ VE EDEBİYATI ANABİLİM DALI

Tez Danışmanı
Prof. Dr. Münire Kevser BAŞ

ANKARA, 2023

ONAY SAYFASI

Elvan YILDIZ tarafından hazırlanan “*Leylâ Erbil’in Eserlerinde Yersizyurtsuzlaşma*” adlı tez çalışması aşağıdaki jüri tarafından oy birliği / oy çokluğu ile Ankara Yıldırım Beyazıt Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Türk Dili ve Edebiyatı Anabilim Dalı’nda Doktora Tezi olarak kabul edilmiştir.

Jüri Üyesi	Kurum	İmza
Danışman: Prof. Dr. Münire Kevser BAŞ	ASBÜ/SBBF	
Kabul ☒ Red ☐	Türk Dili ve Edebiyatı	
Prof. Dr. İsmet EMRE	CÜ/ EF	
Kabul ☒ Red ☐	Türk Dili ve Edebiyatı	
Prof. Dr. Ayşe DEMİR	AYBÜ/EF	
Kabul ☒ Red ☐	Türk Dili ve Edebiyatı	
Prof. Dr. Mehmet Can DOĞAN	HBVÜ/İF	
Kabul ☒ Red ☐	Gazetecilik	
Dr. Öğrt. Üyesi Nurseli Gamze KORKMAZ	AYBÜ/İTBF	
Kabul ☒ Red ☐	Türk Dili ve Edebiyatı	

Tez Savunma Tarihi: 23.06.2023

Ankara Yıldırım Beyazıt Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Türk Dili ve Edebiyatı Anabilim Dalı’nda Doktora Tezi olması için şartları yerine getirdiğini onaylıyorum.

Sosyal Bilimler Enstitüsü Müdürü

Prof. Dr. Yaşar YİĞİT

BEYAN

Bu tez çalışmasının kendi çalışmam olduğunu, tezin planlanmasından yazımına kadar bütün aşamalarda patent ve telif haklarını ihlal edici etik dışı davranışımın olmadığını, bu tezdeki bütün bilgileri akademik ve etik kurallar içinde elde ettiğimi, bu tezde kullanılmış olan tüm bilgi ve yorumlara kaynak gösterdiğimi beyan ederim. 23.06.2023

Elvan YILDIZ



TEŞEKKÜR

Leylâ Erbil hakkında çalışma fikrini yılar önce yüksek lisans döneminde rahmetli danışman hocam Prof. Dr. Şerif Aktaş önerdiği için teşekkür metnime hocamı anarak başlamak istedim. Mekânı cennet olsun. Bu fikrin olgunlaşması doktora dönemime denk geldi. Şanslı bir öğrenciydim ve Prof. Dr. Münire Kevser Baş'ın danışmanlığında akademik yazım konusunda bir dönüşüm yaşadım ve bu tezi ortaya çıkarabildim. Kıymetli hocam bana bir metne mesafe koyarak nasıl bakmam gerektiğini ve düşüncelerimi söze dökerken de bu mesafeyi nasıl korumam gerektiğini tabiri caizse dizinin dibine oturtarak tek tek anlattı. Ona ne kadar teşekkür etsem azdır.

Ayrıca tez jürimde yer alan Prof. Dr. Mehmet Can Doğan tezimin her aşamasında isabetli değerlendirmeleriyle ve dil hassasiyetiyle tezimin şekillenmesinde büyük emeğe sahiptir, minnettarım. Prof. Dr. Ayşe Demir bütün samimiyetiyle tez metnimin olgunlaşması için değerli fikirleriyle beni yönlendirmiştir, teşekkür ederim. Doktora döneminden sınıf arkadaşım Ahmet Durmuş Taşdemir'e enstitü ile olan yazışmalarımda aracı olduğu için teşekkür ederim. Çalışmalarım esnasında her zaman için desteklerini benden esirgemeyen kız kardeşim Dr. Nuran Torun Atış ve sevgili eşi Güven Çağrı Atış'a da teşekkür ederim.

Bütün bu uzun ve bir o kadar da yorucu süreç boyunca benden ilgisini, sevgisini esirgemeyen annem, babam, kayınvalidem ve çok değerli eşim Engin Bahadır Yıldız'a ve güzel kızım Yağmur İlknaz Yıldız'a teşekkür ederim.

ÖZET

Leylâ Erbil'in Eserlerinde Yersizyurtsuzlaşma

YILDIZ, Elvan

Doktora, Türk Dili ve Edebiyatı Ana bilim Dalı

Tez Yöneticisi: Prof. Dr. Münire Kevser BAŞ

Haziran, 2023

Bu çalışmanın amacı; Leylâ Erbil'in kurgu dünyasının kodlarını çözümlemek ve anlam evrenine açılmaktır. Çalışma kapsamında Leylâ Erbil'in roman, hikâye, tiyatro oyunu ve deneme gibi yayımlanmış tüm eserleri Gilles Deleuze ve Felix Guattari tarafından sınırları çizilen *yersizyurtsuzlaşma* kavramı bağlamında okunmuştur. *Yersizyurtsuzlaşma* (*yurtsuzlaşma*); bir oluşun özgün bölgesinden kaçması veya kopması ile gerçekleşen, arzu merkezli kod çözümü olarak tanımlanan kavramın adıdır. Erbil, Türk edebiyatı içinde eserlerinin *yersizyurtsuz* kurgulanmasından dolayı tuhaf bir yazar olarak adlandırılır. Erbil'in eserleri hem biçimsel olarak hem de içerik olarak majör edebiyattan kopmuş, kaçış çizgileri boyunca ilerlemiş, kendine yeni bir yer yurt edinmeye çalışmıştır.

Biçimsel olarak cümle yapısında, imlâ noktalama kullanımında ve edebî türlerin inşasında majör dilin kalıplarını yerinden eden Erbil'in eserleri dilsel *yurtsuzlaşma* örneğidir. Erbil'in anlatı kişilerinin aykırı kadınlar olarak kurgulanması ve bu kadınların çevresinde yer alan entelektüel çevrenin de aykırı bir duruş sergilemesi içerik olarak da Erbil'in eserlerinin *yersizyurtsuz* olduğuna işaret etmektedir. Erbil'in kadın karakterlerinin geleneksel düşünce yapısından kopuşlarıyla birlikte kendilerini yeni mekânlarda var etmeye çalıştıkları ve bu yeni mekânları *yurtsuzlaştırdıkları* tespit edilmiştir. Çoğunluğu aydın, sol muhalif kanatta yer alan kadın karakterler kendilerini metinler dünyasında var ettiği için Erbil'in eserlerinde metinlerarasılık sık başvurulmuş kurgusal bir yöntem olmuş ve böylelikle metinler *yurtsuzlaştırılmıştır*. Resmi tarih yazımında yer bulmamış olaylar da anlatı kişileri tarafından kurgusal dünyada tartışmaya açılmış ve *yurtsuzlaştırılmıştır*.

Erbil'in eserleri, bir arayış ve kayboluş anlatıları şeklinde kurgulanmış şizo metinlerdir. Bu metinlerin hedefi geniş bir okur kitlesine ulaşmaktan ziyade dar bir şizo okur kitlesine ulaşmaktır.

Anahtar Kelimeler: Leylâ Erbil, *Yersizyurtsuzlaşma*, Roman, Hikâye.

ABSTRACT

Deterritorialization in Leyla Erbil's Literature

YILDIZ, Elvan

PhD in Turkish Language and Literature

Thesis Supervisor: Prof. Dr. Münire Kevser BAŞ

June, 2023

The aim of this study is to decipher the codes of Leyla Erbil's fictional world and to explore its universe of meaning. In the scope of this study, all of Leyla Erbil's published works, including novels, short stories, plays, and essays, were read in the context of the concept of deterritorialization, which was defined by Gilles Deleuze and Felix Guattari. *Deterritorialization* is a concept that is described as a desire-centered code decipherment that occurs when a being escapes or breaks away from its original region. Erbil is referred to as an odd author in Turkish literature due to the deterritorialized construction of her works. Her works have detached from the major literature both in terms of form and content, progressed along escape lines, and attempted to find a new homeland for themselves.

Erbil's works are examples of linguistic *deterritorialization*, as they displaced the forms of the major language in sentence structure, spelling, and the construction of literary genres. The fact that Erbil's narrative characters are constructed as divergent women and that the intellectual circles around these women also displays a divergent stance indicates that Erbil's narratives are *deterritorialized* in terms of content. It has been determined that Erbil's female characters, along with their detachment from traditional thought patterns, attempt to exist in new spaces and deterritorialize these new spaces. Since the majority of the female characters are intellectuals and leftist dissidents, intertextuality has become a commonly used fictional method in Erbil's narratives, and thus, the texts have been deterritorialized. Unwritten unofficial historical events have also been fictionalized and deterritorialized by the narrative characters. Erbil's works are schizo-texts constructed as stories of search and loss. The aim of these texts is to reach a narrow schizo-reader audience rather than a wider audience.

Keywords: Leyla Erbil, *Deterritorialization*, Novel, Short Story

İÇİNDEKİLER

ÖZET	i
ABSTRACT	ii
İÇİNDEKİLER	iii
ŞEKİLLER LİSTESİ	v
1. GİRİŞ	1
1.1. Gilles Deleuze- Felix Guattari.....	2
1.2. Deleuze-Guattari Felsefesinin Temel Hatları (Kavram Haritası)	4
1.2.1. Kök Sap (Rhizome)	4
1.2.2. Oluş (Devenir)	5
1.2.3. Yersizyurtsuzlaşma (Déterritorialisation).....	9
1.2.4. Göçebelik (Nomade).....	12
1.2.5. Şizo-Özne (Schizophrenic).....	14
1.2.6. Minör Edebiyat (Minor Literature).....	16
2. LEYLÂ ERBİL'İN ESERLERİNDE BİÇİMSEL YERSİZYURTSUZLAŞMA	19
2.1. Leylâ Erbil'in Sanat Anlayışında Yersizyurtsuzlaşma İzleri	20
2.2. Dilin Yersizyurtsuzlaşması	25
2.2.1. İmlâ-Noktalamada Yersizyurtsuzlaşma İzleri.....	26
2.2.2. Cümle Yapısında Yersizyurtsuzlaşma İzleri.....	29
2.3. Edebî Türün Yersizyurtsuzlaşması.....	33
2.3.1. Hikâye Türünün Yersizyurtsuzlaşması	34
2.3.2. Roman Türünün Yersizyurtsuzlaşması	43
3. ŞİZO-ÖZNE BAĞLAMINDA KARAKTERLERİN YERSİZYURTSUZLAŞMASI..	64
3.1. Kadın Karakterlerin Yersizyurtsuzluğu	64
3.2. Entelektüel Çevrenin Yersizyurtsuzluğu.....	97
4. MEKÂN TEMSİLLERİNDE YERSİZYURTSUZLAŞMA.....	106
4.1. Özel Alan.....	107

4.1.1. Bohem Ev	108
4.1.2. Anne Evi	109
4.2. Bir Yersizyurtsuzlaşma Mekânı Olarak Ayna	111
4.3. Kamusal Alan (Baylan Pastanesi, Meyhane, Sinema, Meydan vs.)	113
5. METİNLERARASILIK BAĞLAMINDA METİNLERİN YERSİZYURTSUZLAŞMASI	119
5.1. Doğu Metinlerinin Yersizyurtsuzlaşması.....	119
5.2. Batı Metinlerinin Yersizyurtsuzlaşması.....	123
5.3. Tarih Anlatılarının Yersizyurtsuzlaşması.....	129
6. SONUÇ.....	137
7. KAYNAKÇA.....	154

ŞEKİLLER LİSTESİ

Şekil 2.1. <i>Çekmece</i> hikâyesinin sonunda yer alan gazete küpürü.....	41
Şekil 2.2. <i>Cüce</i> romanında yer alan Mustafa Horasan'ın desenleri.....	51
Şekil 2.3. <i>Cüce</i> romanında yer alan Mustafa Horasan'ın desenleri.....	52
Şekil 2.4. <i>Cüce</i> romanında yer alan gazete küpürü	53
Şekil 2.5. <i>Üç Başlı Ejderha</i> romanında yer alan gazete küpürü	55
Şekil 2.6. <i>Tuhaf Bir Erkek</i> romanında yer alan Komet'in çizimleri.....	60
Şekil 2.7. <i>Tuhaf Bir Erkek</i> romanında yer alan Komet'in çizimleri	61
Şekil 5.1. <i>Cüce</i> romanında bahsi geçen Diego Velazquez'in 1656 tarihli tablosu Nedimeler	126

1. GİRİŞ

Yapılan araştırmalar neticesinde Leylâ Erbil üzerine birçok yüksek lisans tezi yapılmasına karşın doktora tezi olarak halihazırda YÖK'ün tez tarama sisteminde Elmas Şahin'in *Leylâ Erbil'in Eserlerine Feminist Bir Yaklaşım*, Burcu Şahin'in *Leylâ Erbil'in Anlatılarında Aitsiz Kimlikler*, Emre Yolcu'nun *Leylâ Erbil'in Hayatı, Sanatı, Eserleri* ve Ayşe Özkan'ın *Leyla Erbil'in Eserlerine Lacancı Özne Merkezli Bir Yaklaşım* isimli doktora çalışmaları dışında doktora çalışması olmadığı görülmüştür. Bu çalışmalar esnasında Erbil hakkında birçok eleştiri yazısı yazıldığını da fark ettik. Bilkent Üniversitesi Türk Edebiyatı Merkezi ve Türkiye Yazarlar Sendikası tarafından düzenlenen, 21 Ocak 2006 tarihinde gerçekleştirilen *Tuhaf Bir Yazar: Leylâ Erbil'de Etik ve Estetik* başlıklı sempozyumda sunulan bildiriler, Süha Oğuzertem tarafından *Leylâ Erbil'de Etik ve Estetik* adıyla 2007 yılında kitaplaştırılmıştır. Boğaziçi Üniversitesi, Nazım Hikmet Kültür Merkezi'nin 2021 Haziran ayında Leylâ Erbil Bibliyografyası ile ilgili kapsamlı bir çalışması yayımlanmıştır. "Leylâ Erbil Bibliyografyası", Olcay Akyıldız ve Esra Nur Akbulak tarafından "Leylâ Erbil Özel Koleksiyonu" projesi dahilinde hazırlanmıştır. Haziran 2021'de *Zemin Dergi*'de ilk kez yayımlanan bibliyografya, Leylâ Erbil'in kaleme aldığı ve onun hakkında yazılan tüm dillerdeki eserleri bir arada sunan en güncel çalışma niteliğini taşımaktadır. Bu bibliyografya çalışmasında da değinildiği gibi Erbil üzerine çalışmalar 2000 sonrasında yoğunlaşmaya başlamıştır.

Bu araştırma; "Leylâ Erbil'in eserleri *yersizyurtsuzlaşma* kavramı bağlamında okunabilir mi?" "Kavramsal okuma Erbil eserlerinin anlamsal ve biçimsel olarak doğru bir düzlemde değerlendirilmesine ve kurgu dünyasının sınırlarının çizilmesine yardımcı olabilir mi?" araştırma soruları etrafında şekillenmiştir.

Araştırma, nitel araştırma yöntemleriyle ele alınmıştır. Bu çerçevede öncelikle Deleuze'e ait olan *yersizyurtsuzlaşma* kavramı birincil ve ikincil kaynaklardan okunarak kavramın sınırları belirlenmiştir. Daha sonra Leylâ Erbil'in bütün eserleri *yersizyurtsuzlaşma* kavramı bağlamında okunmuş ve eserlerde hem biçim hem de içerik olarak *yersizyurtsuzlaşan* durumlar tespit edilmiş ve fişlenmiştir. Bütün bu bulgular edebî eserlerin tahlil metotlarına uyularak analiz edilmiştir.

Erbil'in eserleri *yersizyurtsuzlaşma* kavramı çerçevesinde okunurken öncelikle onun sanatsal duruşu belirlenmeye çalışılmıştır. Okumalar neticesinde, yazarın sanat anlayışının bir *yersizyurtsuzlaşma* örneği olduğu görülmüştür. İncelemeye konu olan Leylâ Erbil'in eserleri; 1960'ta basılan ilk hikâye kitabı *Hallaç*'tan başlayarak *Gecede* (1968), *Tuhaf Bir Kadın* (1971), *Eski Sevgili* (1977), *Karanlığın Günü* (1985), *Mektup Aşkları* (1988), *Zihin Kuşları* (1998), *Cüce* (2001), *Üç Başlı Ejderha* (2005), *Kalan* (2011) ve *Tuhaf Bir Erkek* (2013) olmak üzere kronolojik sıra gözetilerek Deleuze'un ortaya koyduğu *yersizyurtsuzlaşma* kavramı bağlamında okunmuştur. Yazarın düşünce yazılarının yer aldığı *Zihin Kuşları* isimli eseri sanat anlayışının *yersizyurtsuzlaşması* bağlamında değerlendirilmiştir. Ayrıca Boğaziçi Üniversitesi'nin hazırladığı Erbil bibliyografyasında belirtilen, daha önce hiçbir kitabında yer almayan, 1956 yılında *Yeni Ufuklar* dergisinde yayımlanan *Sanrı* hikâyesi ve 1968 yılında *Papirüs* dergisinde yayımlanan *Postacı* adlı oyunu da çalışmaya dahil edilmiştir. Leylâ Erbil'in eserlerinin felsefe kavramı *yersizyurtsuzlaşma* üzerinden okunmasının Erbil'in çok katmanlı edebî eserlerinin çözümlenmesi yönünde alana katkı sunacağı beklenmektedir.

1.1. Gilles Deleuze- Felix Guattari

Çalışmanın kavramsal alt yapısını oluşturan *yersizyurtsuzlaşma* Gilles Deleuze ve Felix Guattari'ye ait bir kavramdır. *Yersizyurtsuzlaşma* kavramı başka disiplinlerle birlikte ele alınabilecek bir kavramdır. Sanat, edebiyat, siyaset ve ekonomi bunlardan birkaçıdır (Akay, 1996: 19). Çünkü kavramın etki alanı oldukça geniştir. Bu kavram, Deleuze'ün, Guattari ile ortak çalışmaları olan *Kapitalizm ve Şizofreni* isimli eserde oldukça kapsamlı bir şekilde yer almıştır.

Deleuze, yerleşik felsefi kavramları alt-üst eden ve felsefeyi kavram üretimi olarak tanımlayan "...felsefeyi de eleştirel bir gözle ele alan postmodernist düşünürlerdendir" (Erdönmez, 2014:2). Onun felsefesi "içkin" bir felsefedir ve "oluş" kavramı üzerine temellenir. İçkinlik, TDK sözlükte; varlığın içinde bulunan, varlığın yapısına karışmış olan, mündemiç diye yer alır. Felsefe sözlüğünde ise kendi varlık nedenini içinde taşıyan; aşkının ötesinde ya da dışında olarak tanımlanır (Ulaş, 2002: 711). Aşkılık ise TDK sözlükte; belli bir süreyi aşmış, benzerlerinden üstün ifadeleriyle yer alır. Felsefe sözlüğünde ise deney ve bilginin sınırları dışında olan, insan bilincini aşan olarak tanımlanır (Ulaş, 2002: 121). İnsan

için arzu içkinlik düzleminde değerlendirilirken arzuyu sınırlandıran toplumsal ya da dinsel argümanlar aşkınlık düzleminde değerlendirilir.

İçkin bir felsefe kuran Deleuze'un eserlerinin bir edebî eser gibi farklı okumalara her zaman müsait olduğu düşünülmektedir. Felix Guattari ise, Deleuze ile beraber *Kapitalizm ve Şizofreni* adlı iki ciltlik kitaba ismini veren "Milan bir psikanalisttir. Fransa'daki anti-psikiyatri akımının önde gelen adlarından biridir" (Akay, 2004: 73). Deleuze'un yakın dostu Guattari ile ortak çalışmaları mevcuttur. *Anti-Ödipus*, *Kapitalizm ve Şizofreni* bu ortak çalışmalardan birisidir. İkili, bu kitapta *yersizyurtsuzlaşma* kavramını kapitalizmin doğal bir sonucu olarak ele almıştır. Kitap, Freud'un psikanalizine karşı bir tez olarak geliştirilmiştir ve kitapta psikanalizin karşısına şizo-analiz denilen bir yöntem konulmuştur.

Michel Foucault'un: "Gün gelecek, bu yüzyıl belki de Deleuzecü bir yüzyıl olarak hatırlanacaktır" (Deleuze-Guattari, 2000: 1). savı Deleuze'un her çeşit fikrî mecradaki etki alanı düşünüldüğünde gerçekleşmiş gözükmektedir. Deleuze ve Guattari 1969 yazında karşılaşmış ve önceleri mektuplaşarak daha sonra birebir çalışarak dostluklarını devam ettirmiştir. Deleuze bir söyleşisinde Guattari ile çalışma şeklini "ikili-çalma" olarak adlandırmıştır (Buchanan, 2014: 17). Yani birbirini zihinsel olarak besleyen; birinde eksik olanı diğerinin telafi ettiği bir dostluk modeli kurmuşlardır denilebilir. Tanıştıklarında Deleuze, doktora tezi olan *Fark ve Tekrar*'ı yeni bitirmiştir ve 44 yaşındadır. Guattari ise 37 yaşındadır ve Fransa'da siyasi bir eylemcidir.

Kapitalizm ve Şizofreni Mayıs 68 kitabı olarak anılır ya da Mayıs 68 ruhunun bir yansıması olarak görülür diyebiliriz. 1968 Mayıs'ında sol görüşlü üniversite öğrencileri tarafından başlatılan eylemler işçi sınıfını da içine almış ve işçiler büyük grevlerle kapitalist hükümete karşı direnmişlerdir. Halk iktidarı söylemleri altında patronlara seslerini duyurabilmişler, devrimci rüzgarların bütün dünyada esmesine önderlik etmişlerdir. Guattari, *Anti-Ödipus'un* 1972'de Fransa'da yayınlanmasının ardından bir röportajında şöyle bir açıklama yapar: "Biz politik bilinci, faşizme dair şüpheli söylemleriyle birlikte, özgürlüğün coşkusu ve naifliği içinde doğmuş bir kuşağın parçasıyız" (Buchanan, 2014: 26). Deleuze de başka bir röportajında kendisine yöneltilen "*Anti-Ödipus* 68 Mayıs'ının bir yansıması mıdır?" sorusuna "kesinlikle" diye yanıt vermiştir.¹ 68 Mayıs'ı *Anti-Ödipus'un* yeşermesi için uygun bir zemin hazırlamıştır diyebiliriz. Çünkü Deleuze ve Guattari 68

¹ <http://melihapa.blogspot.com/2017/10/claire-parnet-gilles-deleuze-ile.html>

Mayıs'ının yenilgisinden sonra umutsuz bir dünya içinde *Anti-Ödipus*'u devrimci siyasetin yeni, üretken ve yaratıcı biçimlerini icat etmek için yazmışlardır.

1.2. Deleuze-Guattari Felsefesinin Temel Hatları (Kavram Haritası)

Deleuze ve Guattari'ye göre felsefe, kendisine öncelikli misyon olarak devlet erkinin gölgesinden kurtulmayı seçmelidir. Çünkü “Deleuze’ün felsefesi, diyalektiğe, temsile, özdeşliğe, kapitalizme ve devlete karşı çokluğu, göçebeliği, farkı, arzuyu ve oluşu olumlayan materyalist bir ontolojidir. O bir ‘filozof-oluş’tur. Tekilliklerin sürekli oluş ve akış halinde arzulayan göçebelere dönüştüğü, baskıcı modern özdeşlik ve temsil biçimlerini yıkma deneyimidir, bir göçebe bilimdir. Deleuze’ün göçebe bilim dediği şeye Spinoza ‘etik’, Nietzsche ‘şen bilim’, Antonin Artaud ‘taçlı anarşi’, Maurice Blanchot ‘edebiyatın uzamı’, Foucault da ‘dışarının düşüncesi’ der. Deleuze’ün felsefesi gayri-meşru bir felsefedir. Yani despotun gölgesinde, devletin suç ortağı ve saf aklın hizmetkârı olarak konuşan meşru bir felsefe değildir” (Kaya, 2015). Onun felsefesi yeni olanakları arayan; daima gözü ufukta olan bir felsefedir diyebiliriz. Çünkü Deleuze felsefesini *oluş (Devenir)* temeli üzerine kurmuştur ve *oluş* daima var olanın dönüşümü fikri üzerine temellenir. Bu sebeple kalıplaşan her düşünce modeli ve sistem aslında yaşamın dinamik akışının karşısında durmakta ve aşkınlaşmaktadır. Deleuze’e göre yaşam, sürekli yeni oluşumlara kapı aralayan içkin bir form olduğu için felsefe de bu izleri takip edecek bir düşünce sistemi kurmak zorundadır. Bu yüzden ikili, bu kitapta ağaç modellenli Batı düşünce biçimine karşı *kök-sap(rhizome)* dedikleri bir düşünme biçimi geliştirirler.

1.2.1. Kök Sap (Rhizome)

Kök sap (rhizome); “toprak altında büyüyen, silindirik, yatay bir gövdedir. Daima farklı aralıklarda boğum ve boğum aralarına sahiptirler. *Rizom*, tipik olarak bitkinin ana eksenini olup, alt yüzünden kök, toprağın üst kısmına doğru ise sürgünleri meydana getirmektedir.”² diye tanımlanan yatay yer altı bitki gövdesidir. *Kök sap*; çok sayıda ek kök taşıması ve sürekli olarak yeni bağlantılarla kendini geliştirmesi yani yapısal olarak çoğullaşması sebebiyle bir felsefe terimi olarak kullanılmıştır diyebiliriz. Bir felsefe terimi olarak *kök sap*; yatay düşünce, göçebe düşünce ve ayırım felsefesi olarak tanımlanır. *Kök sap*

²https://acikders.ankara.edu.tr/pluginfile.php/112455/mod_resource/content/0/BAH%C3%87E%20B%C4%B0TK%C4%B0LER%C4%B0NDE%20C3%87O%C4%9EALTMA%20DERS%20NOTU-13%20HAFTA.pdf

düşüncesi; Platon'dan başlayarak Aristoteles ile gelişen ve Descartes, Kant ve Hegel'le zirveye ulaşan ağaç biçimli düşünce, dikey düşünce olarak adlandırılan düşünceye karşı geliştirilmiştir. Kök sapın temellerini stoacılar atmış, Spinoza geliştirmiş ve Nietzsche zirveye çıkartmıştır. Rizom; yatay ve saçaklı bir düşünce sistemini temsil ederken ağaç biçimli düşünce dikey ve tek bir hakikati merkeze alan düşünceyi temsil eder. *Rizom*, birliği değil çokluğu temsil eder. Karşıt düşüncelerden daha çok farklı düşüncelerin bir arada oluşuyla, sebep ve sonuçla değil süreçle ilgilenir.

Batı düşünce sisteminin sembolü olan ağaç modellenmiş düşünme biçimi belli bir hiyerarşiye dayanmaktadır; ben ve ötekiler şeklinde karşıt durumlar yaratma fikri üzerinde gelişir. Oysa Deleuze ve Guattari önce *Bin Yayıla* daha sonra *Kapitalizm ve Şizofreni* isimli eserlerinde ele aldıkları *kök sap(rizome)* fikriyle “bir anlamda ağaç imgesini yerinden etmek, onun yerine geçmek ister.....Bu farkı anlamının belki de en kolay yolu, ormandaki bir ağaç imgesini göz önüne getirmektir. Ormanda tek bir hakikat, tek bir neden-sonuç, tek bir ‘hakiki ağaç’ yoktur. Tam aksine orman, birçok ağaçtan yani birçok hakikatten müteşekkil bir varlıktır” (Sutton, Jones, 2016: 22). Böylelikle ikili çoğul düşünmenin kavramsal alt yapısını hazırlamış olur ki bu da Nietzsche'nin düşünsel mirasıdır aslında. Bu düşünce biçimine göre yaşam ağaç modellenmiş tek bir hakikat olarak değil de *kök sap* gibi yatay ve çoklu bir hakikatler zincirinin yansıması olarak algılanmalıdır.

Bütünlüklü düşünme yerine bölük pörçük düşünmeyi, usa dayalı temellendirmeler yerine us dışı öğeleri öne çıkaran bir sistemdir. Her durum kök sap gibi birçok bağlantıların sonucunda ortaya çıkmaktadır. Bu sebeple durumlara tek bir gerçeklik boyutundan değil kök sap gibi saçaklı, birçok ihtimali içinde barındıran bir boyuttan bakmak daha uygun olacaktır.

Düşünce, ikili karşıtlıklar üzerine kurulmamalı, saçaklı bir yapı üzerine inşa edilmelidir. Daha sonra tekrar ele alacağımız şekilde bu düşünme modeli *yersizyurtsuzlaşma* kavramına da zemin hazırlamaktadır. Çünkü *Yersizyurtsuzlaşma* “oluş” kavramıyla da yakından ilişkilidir ve kavram *göçebe* bir oluşumu ifade ettiği için tek bir nedene indirgenemeyecek, *kök sap* fikrindeki çoğullaşmaya karşılık gelir.

1.2.2. Oluş (Devenir)

Deleuzyen felsefede her şey her an yeni bir oluş içindedir. *Oluş*; bir halden başka bir hale, bir durumdan başka bir duruma geçiş olarak değişme diye tanımlanır (Ulaş, 2012:

1063). Bu devrim esnasında dönen ve yinelenen tek şey farklılığın gücüdür. Bu sebeple ikili, bu kitapta tam bir oluş halini gösteren arzu kavramını felsefelerinin temeline yerleştirir. İkiliye göre arzu insanı yeni ilişkiler, yepyeni başlangıçlar, bambaşka deneyimler aramaya yönlendiren üretken bir güçtür ve “arzu, akışı sağlar, akar ve keser. Her nesne bir akım sürekliliğini, her akım nesnenin parçalanışını gerektirir” (Deleuze, Guattari, 2017: 19). Bu sebeple de arzu başlı başına bir *oluş* halidir ve her *oluş* aynı zamanda eskiyi yıkım olduğundan dolayı içinde devrimci bir kuvvet barındırır. Arzunun devrimci yönünün ortaya çıkması için bireysel olarak eski alışkanlıklarımızdan kurtulmalı ve güce karşı olan sevgimizden arınmalıyız. Arzunun geleneksel usçu düzenekler tarafından özgür bir biçimde akması engellendiği ve bu engelleniş de aşkın bir alana çekildiği için güce karşı itaatkarlığımız artar. Bu yüzden kitleler bazen faşizmi de arzulayabilir, Hitler örneğinde olduğu gibi. İçimizdeki itaatkâr özneye yüzleşmediğimiz müddetçe arzu temelli devrimci dinamikleri olan yeni topluma asla ulaşamayız.

Tarih boyunca, erk sahipleri tarafından arzu sürekli olarak bir çıkara endeksli hale getirilmiş bu sebeple de ehlileştirilmeye ve edilgen hale getirilmeye müsait olmuştur (Buchanan, 2014: 28-29). Oysa bu tavır ufukta beliren arzunun tetikleyici olduğu ideal toplum anlayışına sürekli olarak ket vurmaktadır. Foucault *Oedipus* kitabının İngilizce çevirisi için yazdığı önsözde Deleuze ve Guattari’nin bu kitapla bizi içimizdeki faşiste karşı uyardığını söylemektedir (Buchanan, 2014: 43). Çünkü ikiliye göre arzu içkin bir kuvvettir ve düzen kurucudur. O yüzden arzu merkezli sistemler içkindir ve insana yakışandır. İnsan içindeki faşistten kurtulup arzuyu serbest bıraktığında öz bir yaşam tasavvuruna ulaşacaktır.

İkiliye göre içimizdeki baskı düzeninin kurucularından birisi de Freud’dur. Çünkü Freud Oedipus Kompleksi’nde arzunun nasıl şekillenmesi gerektiğini, Oedipus’un annesiyle evlenmesi teması üzerinden, aşırılaşmış bir örnekle kurgulamıştır. Kapitalizm de çarklarını döndürecek şekilde, bireyleri üçgenleşmiş bir yaşama (anne-baba-çocuk) endeksli hale getirmiştir.

Deleuze ve Guattari arzunun akışkan olması sebebiyle Freud tarafından dayatılan kutsal aile üçgeninde şekillenemeyeceği, başlı başına şekillendirici olduğu tezi üzerinde durur. Psikanalizin aile temelli tezine karşı dört tane karşı tez önerir:

1. Aile, arzunun birinci nesnesi değildir.
2. Aile, psişik bastırmanın nedeni değil, eyleyicisidir.

3. Aile, bir organize edici değil tetikleyicidir.
4. Aile, devletin üzerimizdeki nüfuzunun kökenidir (Buchanan, 2014: 103).

Freud’a göre aile, bütün toplumsal rollerin dağıtıldığı en küçük birim olarak ve üçgenleşmiş bir formülle karşımıza çıkmaktadır: Anne, Baba ve Çocuk. Yasa Oedipus’la ailenin ve dolayısıyla toplumun çerçevesini belirlemiştir. Buna göre itaatkâr öznelere hadım edilme korkusuyla kendisini toplumsal olarak konumlandırır. Fakat ikiliye göre hadım edilme korkusu ve ensest arzuyu sınırlandırmak için ortaya atılmış bir kurgudan ibarettir. “Ele geçirilmeye arzunun elverişli olması için kullanılan yem imgedir (Deleuze, Guattari, 2017: 243). Oedipus, arzuyu bastırmak; onu tahrif etmek için kullanılan aşırılaşmış bir örnektir. Arzu bu şekilde temsil edildiğinde utandırılıp aptallaştırılarak çıkışı olmayan bir alana sürüklenir (Buchanan, 2014: 109). Bireyler bu düzende zamanla bir makinenin dişlileri haline gelmekte; kapitalist düzenin çarklarını döndürmekle görevlendirilmektedir. Giderek kendine yabancılaşan bireyler büyük bir sömürülen topluluk halini alır ve dayatılan sistemlerin nesnesi olur. Ta ki arzunun bastırılamayacak şekildeki uyanışına kadar. Arzu uyandığında daha insanca ve içkin bir yaşam için devrimci güç harekete geçer ve 68 Mayıs’ında olduğu gibi büyük devrimlere kapı aralar.

Oedipal düzende aile toplumsal bastırmanın bir basamağı haline gelir. İkili arzu temelli sistemle psikanalizin bir devlet dini, terapistin de bir devlet rahibi haline geldiği bir çağda arzuyu hapsedildiği yerden çıkarıp özgürleştirmeyi amaçlarlar. “Arzu bilinçdışı tarafından yaratılmış, duygulanımsal ve libidinal enerjiler üreten bir makinedir. Arzunun devrimci bir arzu olmasına gerek yoktur çünkü arzunun kendisi zaten devrimcidir. Gerçek tarih, arzunun tarihidir. Toplumsal üretim, yalnızca belli koşullar altındaki arzulama-üretimidir. Oedipus, arzuyu olumsuzluk, suçluluk ve eksiklik olarak temsil eden bir tahakküm tiyatrosudur. Arzuyu özgürleştirmenin yolu Oedipus’un?? maskesini düşürmekten geçmektedir” (Kaya, 2015). İkiliye göre, Oedipus sadece bir söylence değildir aynı zamanda bir sınır ihlalidir. Ve bu ihlal devrimci bir kuvvet olan arzunun esir alınması için kullanılmaktadır. Esir alınan arzu toplumlar için büyük tehdit olmaktan çıkar ve gücün teknesine su taşır.

Freud’un başardığı şey arzuyu üçgen aile formülüne hapsederek özel bir sömürgeci oluşum yaratmasıdır. Deleuze’e göre, “Hepimiz ufak sömürgeleriz ve bizi sömürgeleştiren Oedipus’tur” (Deleuze, Guattari, 2017: 384). Freud ailevi bir indirgeme ile toplumun arzu akışından çekilip alınmasına, istenilen sermaye düzenine göre tekrar şekillendirilmesine bir basamak oluşturmaktadır. Bu anlamda Freud kapitalist sistemi psikanalizle

meşrulaştırmakta; arzuları bastırılmış, üretim için kullanışlı bireyi sahaya sürmektedir. Böylelikle de kapitalizmin üretim temelli sömürgeci yapısı psikanalizin desteğiyle meşruiyetini sağlamlaştırır.

Deleuze bir söyleşisinde: “psikanalistler arzudan gerçekten de rahiplerin bahsettiği gibi bahsediyorlar... Bunu da hadım edilmeye yakılan o büyük ağtın kisvesi altında yapıyorlar; hadım edilme, ilk günahıtan bile beterdir. Hadım edilme... arzunun üzerindeki, aşırı korkutucu, bir nevi büyük bir lanet.” demektedir. Çünkü Freud öğretisine göre arzu ve bilinçdışı Oedipus’un gücüyle bir eksiklik olarak yorumlanmakta ve negatif bir alana sürüklenmektedir. Oysa arzu negatif değil pozitif bir alandır. Deleuze ve Guattari açıkça psikanalize ve Oedipus kompleksine karşıdır. “Deleuze ve Guattari psikanalizin üremeyi özel alana ve üretim araçlarını ekonomik alana sıkıştıran, kapitalizmi besleyen bir kurum olduğunu düşünürler. Kapitalizm ile özel alana sıkıştırılan üreme kamusal alandan ayrılır; çekirdek aile üremeyi sürdüren birimdir ve arzunun nasıl temsil edileceğini belirler. Çekirdek aile içinde yetişen çocuğun kimi arzulamasına izin verildiği, kimi arzulamasının yasak olduğu böylece belirlenir” (Kemik, 2014: 42). Kapitalizm, bireylerin tüm davranışlarına mikro faşizmi enjekte eder. Kutsal bir alana çekilen aile, bireyin denetimsiz sömürüsüne izin verir. Sistem dışına çıkan birey anormallik yaftası alırken sistemin en sadık üyeleri de bilinçdışında arzunun kendini açık edeceği anların bekçiliğine soyunur. Denetim ne kadar sıkı olursa kaçış yolları da kök sap gibi o kadar çeşitli olmaktadır. Kaçış yolları egemen güçler tarafından sıkı sıkıya tutulsa da arzu kendisine yol açmak için devrimci bir büyüme içindedir.

Freud, arzularımızı bastırdığımız bilinçdışını “karanlık tutkuların atadan kalma bir deposu” olarak görür. Freud’un anladığı şekilde “uygarlık ancak ‘id’in terbiyesi pahasına elde edilebilir” (Buchanan, 2014: 52). Bu sebeple modern insan sürekli idin kontrolünü engellemek için bilinci bir bastırma aracı olarak kullanır. İdin ortaya çıkacağı bütün kapılar sıkıca kapatılmaya çalışılır fakat yine de id rüyalarla, dil sürçmeleriyle kendini bir şekilde ortaya çıkarır. Deleuze ve Guattari, anti-freudyan bir yaklaşımla, bunun bilinçdışının tamamen kontrol altına alınmasının imkânsızlığını gösterdiğini iddia etmektedirler. Çünkü bilinçdışı arzu üretim merkezidir ve arzu kontrol edilemeyen bir akıştır. Arzu bir kalıba ya da sisteme sokulamadığı için arzunun yönlendirici olduğu değişken bir yaşam tasarımı bu kavramla gözler önüne serilir.

Modern toplumlarda var olan ilişkiler ağı anne, baba ve çocuk ekseninde şekillenmekte iken arzunun belirleyici olduğu sistemde cinsiyet gözetmeksizin kurulan ilişki ağları normalleşmektedir. Her ilişki biçimi kendi arzu akışına göre şekillenmekte; böyle olunca da normlardan bağımsız bir yapı ortaya çıkmaktadır. Yani ilişkiler *yersizyurtsuzlaşmaktadır*. Bu durum postmodernist çoğullaşmada görülen demokratik bir biçimde bir arada var olabilme fikrinin arzu merkezli olarak kavramsallaştırılmasıdır denilebilir. İkilinin geliştirdiği kök sap fikri; bilinçdışını, arzunun gizlendiği karanlık bir yer olmaktan çıkarır ve “arzunun bir gerilla savaşçısı gibi dolaştığı ve hiç beklemediğimiz bir anda fırlayarak ortaya çıktığı, yer altı pasajlarından veya kök sap tünellerinden müteşekkil bir yer olarak” ortaya koyar (Sutton, Jones, 2016: 27). Arzunun yönlendirici olduğu bu görüşte her şey hareket halindedir yani her şey her an *yersizyurtsuzlaşmaktadır*. Çünkü arzu bir biçim değil, sürekli bir gelişimdir, süreçtir, atılımdır, yıkımdır, oluşturmaktadır.

1.2.3. Yersizyurtsuzlaşma (Déterritorialisation)

Yersizyurtsuzlaşma(*yurtsuzlaşma*) kavramı (Kavram Türkçeye *yersizyurtsuzlaşma* ve *yurtsuzlaşma* şeklinde çevrilmiştir.), ikilinin bütün bir felsefe anlayışı ile bir arada değerlendirilmesi gereken bir kavramdır. Bu sebeple ikilinin felsefi mirasının öncelikle doğru okunması; bir matematik formülü gibi birbirine eklemledikleri düşünce sistemlerinin doğru çözümlenmesi gerekmektedir.

Kapitalizmin doğal bir sonucu olarak görülen *yersizyurtsuzlaşma*, ikilinin “arzu”yu merkeze aldıkları düşünce sisteminin bir parçasıdır. Arzu içkin (varlığın doğasında olan) bir akış olduğu için kod çözümünü sağlar, bu sebeple de sabit olanı yerinden eder. Deleuze’e göre ilkel toplumlarda kodlar arzunun akışına göre oluşturulurken, despotik toplumlarda despotun arzusu kodları belirlemektedir. Kapitalist toplumda ise kodlar sermayenin akışına göre çözülmekte ve *yurtsuzlaşmaktadır*. Aynı zamanda arzu Frued’un belirttiği gibi sürekli bilinçdışında bastırılan gizil bir güçtür ve kaçış çizgileri oluşturur. Kaçış çizgileri karşımıza şizofren tipi çıkarır. Çünkü şizofren normal olarak sunulanın dışında olandır, yani kaçandır. Şizofren bizi *şizo analize*; *şizo analiz kök sap(rizome)* fikrine götürür. *Kök sap* ise *yersizyurtsuzlaşmaya*...

Deleuze ve Guattari, *yersizyurtsuzlaşma*nın anlam evrenini oluştururken makine kavramına da felsefelerinde yer verir ve insanı arzu üreten makineler olarak tanımlar. Her şey hareketli ve hibrid bir makinedir, bir düzenlemedir, ayrı öğeler arasındaki etkileşim ve

bağlantı süreçleridir. Yapıtlarında baştan sona hüküm süren kapitalizmin doğurduğu *yurtsuzlaşma* fikri makineyle bağlantılıdır. Çünkü ikiliye göre kapitalizmi yaratan makineler değil; makineleri yaratan kapitalizmdir.

Makineler bağlantılardan ve üretimden ibarettir. “Bu nedenle bir yeri yurdu veya temeli yoktur. Daima bir *yurtsuzlaşma* süreci veya kendisinden başka oluşturmaz. *Yurtsuzlaşma* bir olanağı veya olayı edimsel köklerinden özgürleştirir.... Bitkiler, hayvanlar, insanlar ve atomlar hepsi de farklı oluş güçlerine sahiptir. *Yurtsuzlaşma* bir oluş olayı özgün bölgesinden(yerinden-yurdundan) kaçtığı anda veya koptuğunda vuku bulur” (Colebrook, 2013: 79-83). Çünkü ikiliye göre kaçış çizgisi makinenin her zaman bir parçasıdır (Deleuze, Guattari, 2000: 13). Kapitalizm, belirli bir kodu ya da örgütlenmesi olmadığı için *yurtsuzlaşmayı* teşvik etmektedir. “Kapitalizm, yansımasını tüketim ve üretimde bulmak durumunda olan ihtiyaç ve arzu temeli üstünde örgütlenmiştir” (Chul Han, 2021: 20). Kodları her bakımdan hiçe sayan ve asla doyurulamaz bir hareket olarak karşımıza çıkmaktadır. Kodlar; gelenek, yerleşik ve genel geçer doğrular, genel görüş alanı, dinî kabuller olarak sıralanabilir. “Deleuze ve Guattari’ye göre kapitalizm, akışların genelleştirilmiş kod çözücüsü olma özelliğiyle tanımlanmaktadır. Kapitalin *yersizyurtsuzlaştırıcı*, kod çözücü gücü; toplulukları parçalar ve insan deneyimini bireyler, tüketiciler ve rekabetçiler olarak düzenler. Kapitalizm, aynı zamanda yabanıl ve despotik iktidar toplumlarından ekonomik bir iktidar toplumu olması özelliğiyle ayrılır. Kapitalizmle mülkiyet topraktan koparılıp *yersizyurtsuzlaştırılmış* ancak üretim araçlarında yeniden *yerliyurtlulaştırılmıştır*. Bütün akımları ve göstergeleri kodsuzlaştırarak *yersizyurtsuzlaştırır*” (Kaya, 2015).

İkiliye göre dünya tarihi boyunca üç insan tipi vardır: İlkel territoryal makine, despotik makine ve kapitalist makine. İlkel makine doğayla bağını koparmamıştır bu yüzden yerli yurtlu bir temsildir. Despotik makine bir despotun aşkın gücünde kendisine yer bulabilmiştir bu sebeple despotik ve emperyal bir ilk *yersizyurtsuzlaşma* temsili olmuştur. Kapitalist makine ise daima üretim için üretim yapan ve soyut bir zenginliğe doğru ilerleyen ve bu sebeple de hep daha ileriye *yersizyurtsuzlaştıran* bir makinedir. “Despotik toplumlarda despotun arzusunu arzulamak, kapitalizmde metaları arzulamakla yer değiştirmiştir” (Kaya, 2015). Disiplin ve Sanayi toplumunun sistemi koruyan iktidarı baskıcıdır. Fabrika işçileri fabrika sahipleri tarafından vahşice sömürülmektedir. “Bu baskıcı sistemde hem baskı hem de baskı uygulayanlar görünürdür. Somut bir karşı taraf, direnişin yöneldiği görünür bir

düşman vardır” (Chul Han, 2021: 24). Kapitalizmde ise bir yanda emek gücünü satmak zorunda kalan *yersizyurtsuzlaşmış* işçi diğer yanda ise emek gücünü satın alma gücüne muktedir *yersizyurtsuzlaşmış* para vardır.

Modern uygar toplumlar kod çözümü ve *yersizyurtsuzlaşma* süreçleri ile tanımlanır. Ama bir taraftan *yersizyurtsuzlaştırdıkları* şeyi diğer tarafta yeniden *yerliyurtlulaştırarak* bir nevi çelişkilerinden beslenirler (Deleuze,Guattari, 2017: 373). “Eğer modern devletin işlevinin kodu çözülmüş, *yersizyurtsuzlaşmış* akımların düzenlenişi olduğu doğruysa, bu işlevin temel görünümlerinden birisi, kodu çözülmüş akımların toplumsal aksiyomatiğin her kenarından kaçışını engellemek amacıyla, onları yeniden *yerliyurtlulaştırmaktır*” (Deleuze, Guattari, 2017: 374). Bu sebeple arkaik ve yapay bir şekilde bireyler yeniden yurt edindirilirler. Bu arkaik yurt edinme süreci köklerden kopuşun tam anlamıyla mümkün olmadığını da göstermektedir. Yeniden yurt edinme, terk edilen yurdun izlerinin yeni yurda taşınmasıdır. “Yine de karşılıklı olarak biri diğerinde kapılan, ya da aynı sürecin karşıt yüzleri gibi olan *yersizyurtsuzlaşmayı* yeniden *yerliyurtlulaşmadan* ayırmak mümkün değildir” (Deleuze, Guattari, 2017: 375). Her *yurtsuzlaşma* beraberinde yeniden yurt edinme kavramını getirmekte böylelikle döngüsel bir *yersizyurtsuzlaşma* süreci karşımıza çıkmaktadır.

Kapitalist dönem, ikili tarafından insanın erdem ve mutluluğa, hiçbir değere bağlı olmadan, bütün gereksinmelerden sıyrılarak kendi kendine erişebileceğinin savunulduğu kinizm dönemi olarak adlandırılır (Deleuze, Guattari, 2017: 327). Bu çağ sermayenin güç kazandığı bir çağdır ve tüm kodsuzlaşmış ve *yurtsuzlaşmış* akımların birleşimi olan bir çağdır aynı zamanda. Bu sebeple kapitalist dönem için her şeyin mübah olduğu bir dönemdir denilebilir.

Yerinden edilmiş her şey bir kod çözümü olarak karşımıza çıkmaktadır. Kodların yerini ise sermayeye bağlı *yersizyurtsuzlaşmış* bir socius alır ki bütün sociuslardan daha merhametsiz aşırı katı bir yapıdır (Deleuze, Guattari, 2017: 356). Kapitalizmle birlikte hızla metalaşan dünya algısında önce her şey köklerinden koparılmakta sonra da tekrar *yerliyurtlu* bir hâle getirilmeye çalışılmaktadır. Bu da kapitalizmi bir çelişkiler sistemi olarak da karşımıza çıkarmaktadır ve aslında bu çelişkiler kapitalizmin gücünü oluşturmaktadır (Akay, 1996: 21). Kapitalizm sermaye temelli bir sistem olduğu için sermayenin akışına göre *yersizyurtsuzlaşma* şekillenmektedir. “Günümüzün hiper kapitalizmi insan var oluşunu tamamen ticari bir ilişkiler ağında eritmektedir. Bugün ticari değerlendirmeden kaçmayı

başarabilen bir yaşam alanı kalmamıştır artık” (Chul Han, 2021: 29). Uygarlık kapitalist sistemde sermayenin *yersizyurtsuzlaştırdığı* akımların serüveni şeklinde gelişmektedir. Bir nevi “sermaye *yersizyurtsuzlaşmış* bir sosyalleşmedir” (Akay, 2016: 89). Bu dönemde gerçekleşen *yersizyurtsuzlaşma* merkezden çevreye doğru gider. Yani gelişmiş ülkelere az gelişmiş ülkelere doğru ve hatta gelişmiş ülkelerin merkezinden gettolarına doğru. Merkezden çevreye yayılan kapitalist *yersizyurtsuzlaşma* çevredeki akımların kod çözümü, geleneksel sektörlerin yıkımını, dışadönük ekonomik devrelerin gelişimini ve gelirlerin paylaşımındaki eşitsizliği de artırmaktadır (Deleuze, Guattari, 2017: 336). Kod çözümü sağlanan topluluklar gettoları yeniden yurt edinmeye çalışır, bulundukları bölgeye eski yurdun izlerini taşırlar. Minör bir yapılanma halinde dilleriyle, kültürleriyle var olmaya çalışırlar.

1.2.4. Göçebelik (Nomade)

Yersizyurtsuzlaşma kavramı aynı zamanda “göçebelik” kavramıyla da yakından ilişkilidir. Deleuze ve Guattari “kuramsal anlamda ‘hegemonik söylemlerin tutarlılığını darmadağın etmek’ amacıyla düşünceyi başka farklı yerlere sürükler, yepyeni kavramlar yaratırlar; onlar için doğru ya da yanlış düşünce yoktur, düşünceler vardır. Artık nihai amaç ya da doğrultu yoktur. Erk merkezlerinden uzaklaşan kaçış çizgilerinin çokluğu boyunca başıboş dolaşma vardır sadece. Yapılandırılmış düşünce etkinliğe özgü ağaç modellerinin yerini, keşfedici bir rizome alır. Bu göçebe hal her şeyi hareketli hale getirir. Sosyal politik veya kültürel imgeler, düşünceler ve pratikler yerlerinden edilir ve dünyayı dolaşırlar. İşte bu tür hareketler *yersizyurtsuzlaşma* olarak adlandırılır” (Kemik, 2014: 42-47). Her *yurtsuzlaşma* bir toprağı terk etme ve başka bir yerde tekrar toprak kurma düzeni şeklinde ilerlemektedir. Ve her göç aslında önce insanın zihninde başlıyor sonra ise eyleme halinde ortaya çıkıyordur. Kaçış çizgileri devrimci arzusunun itici kuvvetiyle belirginleşmekte ve göçebeyi inşa etmektedir. Eski yerin terki, yeninin yurt edinilme süreci, göçebenin macerasının temel hatlarıdır.

Göç kavramı beraberinde *göçebelik* kavramını da getirmiştir ki göçebeler aslında sabit bir düzen içinde hareket ederler. Bütün hayatları kışlak ve yayla arasında geçer (Akay,1996:20). Fakat yine de *göçebelik* her zaman için üretken bir duruma işaret eder. İleriye atılım yapan yerleşik olan değil göçer olandır; hareket bereketi getirir beraberinde. Ve ikili, düşünce olarak da göçebe bir düşüncenin peşinden gitmek ilkesini benimserler. Bu

konuda yolu açan ise Nietzsche'dir. Çünkü Nietzsche düşüncede göçebe bir savaş makinesidir. Çünkü: "Nietzsche, tamamen başka bir şey, bir karşıt kültürün gün doğumudur" (Deleuze,1996:63). Sabit olanı yerinden eden, yapı bozuma uğratan, varlığın özüne dolaysız ulaşmaya çalışan bir devrimci göçebedir.

Göçebe yeniden yurt edinmeye çalışırken bir savaş makinesine dönüşür. İkili bunu *göçebe savaş makinesi* diye adlandırmaktadır. Bu makine gittiği yere kültürünün izlerini taşımakta dolayısıyla majör(baskın) bir kültüre karşı minör bir savaş içine girmektedir. İkiliye göre göçebeler olmadığı sürece çöl büyüyecektir ve çıkışı olmayan bir hâl alacaktır. Oysa çölden çıkma düşüncesi başka bir yaşam formu arayışının başlangıcıdır. Burada asıl amaç Ödipleşen bir dünyada kaçış çizgileri bulmak ve oradan hakiki bir yaşama sızmadır (Bugue, 1996: 123). Ancak çölleşen insan doğası arzu akışlarının serbest kalmasıyla gerçek bir yaşamın kıyısına ulaşabilir. "Şüphesiz ki, son kalan göçebeler gitmemizi istemiyordu; ama, bulacağımız bazı ender (su) noktaları etrafında, göçebeler gibi varoluşlarımızı döndürüp biçimlendireceğimiz bir dizi süreci bize hissettirmek istiyordu" (Gazagnadou, 1996: 61). Göçebeler gibi *yersizyurtsuzlaşmak*, sonra tekrar *yerliyurtlulaşmak* ve sonra tekrar *yersizyurtsuzlaşmak*. Ta ki hakiki bir yaşam formunu yakalayana kadar. Asıl olan yaşamı arzu akışına teslim etmektir. Arzuyu gücün emrine sokmadan, gücün arzusun emrinde olduğu, doludizgin, tıpkı coşkuyla akan bir nehir gibi çağıldayan bir hayat formu...

Deleuze bir söyleşisinde bu konuda şöyle söyler: "... ben yer yurt mefhumuyla ilgileniyorum ve şöyle diyorum, bir yer yurt, yer yurdu terk etme hareketine istinaden tanımlanır. O yüzden, bunu ifade edebilmek için, 'barbarca' gelebilecek bir kelimeye ihtiyacım var: ... "*yersizyurtsuzlaşma*" kavramı. ... O yüzden şöyle diyorum, felsefe için bu oldukça çarpıcıdır: ... yer yurttan çıkma. Vektörü olmayan bir yer yurt olmaz... Ve aynı zamanda başka bir yerde, başka bir şey üzerinde yeniden *yerliyurtlulaşma* çabası olmadan bir yer yurttan çıkmak, yani *yersizyurtsuzlaşmak* da olamaz" (Parnet, 2017).

Yersizyurtsuzlaşma ikilinin *kök sap* kavramıyla da bağlantılıdır. Çünkü kök sapın izini sürmek beraberinde çeşitliliği getirmektedir ki bu da *yurtsuzlaşmanın* başladığı noktadır aslında. Çünkü *kök sap* fikri değişimi, dönüşümü esas almaktadır ve bu da bir tür yerinden olma durumudur aslında. Fakat her yerinden olma durumu beraberinde tekrar yer yurt edinme durumunu getirir. Böyle olunca döngüsel bir yapı karşımıza çıkar. İkiliye göre yaban arısı ve orkide arasındaki ilişki buna örnektir. Çünkü orkide ve yaban arısı karşılaşmasında orkide *yersizyurtsuzlaşır* fakat yaban arısının ayağında taşıdığı polenle başka bir yerde tekrar

yer yurt edinir. Yani ikisi de bir öteki oluş durumu yaşarlar. Yaban arısı orkide; orkide yaban arısı olur. “Bu öteki-oluşların her biri, bir terimin *yersizyurtsuzlaşmasını* ve diğer terimin yeniden yer yurt edinmesini gerektirir” (Sutton, Jones, 2016: 25). Avrupalıların Yeni Dünya olarak adlandırdıkları Amerika’yı sömürgeleştirmelerinde de böyle bir ilişkiden söz edilebilir. Sömürgeciler yeni topraklarına uyum sağlarken yeni topraklar da onlara uyum sağlıyordu. Bu durum için çift taraflı bir *yurtsuzlaşma* ve yeniden yurt edinme süreci denilebilir.

1.2.5. Şizo-Özne (Schizophrenic)

Arzu üreticisi, *şizo-özne* dedikleri normalden ayrılan özneler bütünüdür ve şizofreni modern insana has bir hastalıktır. “Kapitalist aksiyomatiğe direnen, Ödip’i reddeden, toplumsal kodları parçalayan ve yeniden yer yurt edinmenin duvarlarını yıkarak akışlar, yeğliliklerle oluş dünyasına geçen ve böylelikle bütün bir kapitalist düzeni tehdit eden şizo-öznedir. Deleuze ve Guattari’nin analizinde şizofreni bir hastalık ya da biyolojik durum değil; kapitalist toplumsal koşullar içerisinde üretilmiş potansiyel olarak özgürleştirici bir psişik durumdur, mutlak kod bozumunun bir ürünüdür” (Kaya, 2015). Şizofren, “arzu” merkezli insandır ve modern dünyada ekonomik baskılarla kenara itilmiştir. Modern dünya ancak yönlendirebileceği arzuyu meşru görmekte diğerlerini ise hasta olarak dışlamaktadır. “Çünkü burası bizim dünyamız tarafından çoğaltılan, etrafında şizoların, yeni bir güneşe ait gezegenlerin döndüğü bir çöl ve aynı zamanda yeni dünya, uğuldayan makinelerdir” (Deleuze, Guattari, 2017: 196). Kapitalizm denetimi dışına çıkan bu özneyi kenara iter ve yasaklar. İkiliye göre modern dünyada asıl hasta kim asıl deli kim tam bir muammadır. Kimsenin kendi akıl sağlığına güvenmemesi gerektiği söylenirken sağlıklı bir zihnin egonun çözünümlüyle mümkün olacağı da belirtilmiştir. İkiliye göre delilik kaçınılmaz bir çöküş değildir her zaman aynı zamanda bir atılımdır da.

Freud’un savaş açtığı şizofren, Deleuze’de bir devrimci olarak karşımıza çıkar. Deleuze, Freud gibi şizofreni ötekileştirmez. Şizofren, belirlenen kodların dışına çıkmıştır. Deleuze’e göre şizofren, fark felsefesini ayırt etmiş kişidir. Fark felsefesi, oluş süreci içinde değişmeyen tek şeyin “fark” olduğu fikri üzerine kuruludur. Şizofren, egemen doğruların peşinden gitmez; o oluşa ve farka inanır. Böyle olunca da hâkim düzenin dışında kalır. Fakat aslında “Şizofren evrensel üreticidir” (Deleuze, Guattari, 2017: 20). Şizofrende arzu üretimi kesintiye uğramamıştır. Çünkü şizofren; zihnen özgürleşmiş ve normal olarak kabul edilen

arzu bastırma temelli toplumsal süreçten kopuş yaşamıştır. İkiliye göre şizoyu hasta eden onun içinde bulunduğu çevredir. “Toplumumuz şizoları Dop şampuanlarını veya renault arabalarını ürettiği gibi üretir, tek fark şudur ki onlar satılabilir değildir” (Deleuze, Guattari, 2017: 356). Onlar sistemin en zayıf halkası, sistem karşıtlarının çıkış noktasıdır. Ödipleşmiş dünyanın sınırlarını kemiren, mitlerin gölgesinden kaçandır. Evrensel yalanlara karşı içkin bir yaşamı sürdüren, arzu merkezli bireylerdir.

Deleuze ve Guattari, kapitalist toplumların neden sürekli şizoyu bir hasta kategorisine soktuklarını sorgular. Aynı zamanda sanatçıların ve bilim insanlarının da sıkı bir denetim halinde tutulması sürecinin şizofrenleri hasta olarak kontrol eden süreçle aynı olduğunu düşünür. Kapitalist toplumlar devasa psişik bir bastırma makinesine dönüşmüştür. Şizofren hasta olarak bastırılırken, sanatçı ve bilim insanları sistem için tehlikeli akışlar meydana getirecekleri için bastırılmaktadır. Bu sebeple Deleuze *şizo analiz* diye bir yöntem geliştirir. Yaşam ancak *şizo analitik* çözümlemelerle anlaşılır kılınabilir. “*Şizo analiz*, bireyin hayatını ‘anne, baba ve ben’ yapısına bağımlı kılmaya çalışan üçgen faşizmin, Ödipal yapının bir eleştirisi ve onun ötesine geçmektir. *Şizo analiz*in amacı kendi içsel deli gömlekleri içinde zavallı, savunmasız ve klinik divanlarına uzanmış bir konumu reddetmektir” (Kaya, 2020). Buradaki şizofren psikolojik bir tip değildir. Sadece genel kabulleri parçalayan ve kendi arzu akışı içinde şekillenen tiptir. “*Şizo* bizim alışıldık düşünme ve yazma biçimimize bir meydan okumadır” (Colebrook, 2013: 15). *Şizo*, ikiliye göre kapitalizmin ölümüdür. *Şizo*, kapitalizmin kaçış noktalarından sızandır. Ve aslında hakikatin ta kendisidir.

Edebiyat da tam anlamıyla şizofreniye benzer. O ulaşılabilecek bir yer değil, bir süreçtir. Bir ifade değil, tam anlamıyla bir üretimdir (Deleuze, Guattari, 2017: 199). Fakat edebiyatın da ödipal biçimi vardır ve bu edebiyatın aslında sadece ticari yüzüdür. Çıkış noktası sanatsal kaygıların uzağında olan edebiyat ödipal edebiyat olarak tanımlanabilir. Sanat ve edebiyat ya toplumsal-psişik bastırma sisteminin etkisinde kalacak ya da arzulama makinelerinin birer dişlisi haline gelerek daha ileriye doğru bir atılım gerçekleştireceklerdir. Çünkü arzu biçim değildir, süreçtir, gelişimdir (Deleuze, Guattari, 2000: 14). Sanat ve edebiyat da sürekli ileriye atılım yapan, arzusunun coşkun ırmağından beslenen kavramlardır. Bu açıdan bakıldığında sanatçılar birer şizofren; ürettikleri ise birer şizo metindir diyebiliriz. Sanat gerçeğin dönüşümü, yeniden üretimi, gerçeklerden kurguya doğru bir kaçış olduğu için evrensel üreticidir aynı zamanda.

1.2.6. Minör Edebiyat (Minor Literature)

Deleuze ve Guattari, *minör edebiyat* kavramının sınırlarını çizdikleri *Kafka Minör Bir Edebiyat İçin* isimli eserlerine “Kafka'nın yapıtına nasıl girmeli? O bir kök sap, bir yuva. Şato'nun, kullanım ve dağılım yasaları pek iyi bilinmeyen ‘çoğul girişleri’ var” (Deleuze, Guattari, 2000: 7). cümleleriyle başlar. Gerçekten de Kafka metinleri anlamsal derinlikleri sebebiyle her okuyuşta okuyucuyu farklı alanlara sürüklemektedir. Okuyucu Kafka'nın kaçış çizgilerini takip ederken kendini kaybolmuş hissetse de aslında metin okuyucuya birden çok çıkış kapısı gösterir.

Bahsi geçen kitapta, Kafka'nın kente yerleşmek için taşradan kopan Yahudi babası bir *yersizyurtsuzlaşma* örneği olarak sunulur. Baba asıl vatanını terk etmekle *yurtsuzlaşmış* ve yeni yurduna yerleşmeye çalışırken eski yurdun izlerini de buraya taşımıştır. Babasıyla sağlıklı bir baba oğul ilişkisi kuramayan Kafka, *Dönüşüm* isimli eserinde bir böceğe dönüşen Gregor'un bu hayvan oluş durumuyla aslında hem babasından hem de bütün bürokratik ve ticari kısıtlamalardan kaçmış ve *yersizyurtsuzlaşmıştır* (Deleuze, Guattari, 2000: 19). Bu kaçış, majör olanın sınırlarında bir deliğe sebep olmakta ve onu *yurtsuzlaştırmaktadır*. Minör oluşun kapılarını açmaktadır.

Sanat eserinde dilin kullanımını Deleuze bir çeşit *yurtsuzlaşma* olarak kabul eder. Yazarların baskın yazı diline başka bir dilin söyleyiş özelliklerini sokmalarının da *yersizyurtsuzlaşma*, yani o dili köklerinden koparmak olduğunu söyler Deleuze. Bu da daha çok Kafka gibi iki dilli yazarlarda ortaya çıkmaktadır. Ayrıca dilin gündelik kullanımından estetik gayelerle saptırılması ve imgelem dünyasının farklı bağlantılarla zenginleştirilmesi bu *yurtsuzlaşmanın* örneklerindendir. “Dil sanatta insani olmaktan çıkıp *yurtsuzlaşabilir*. Artık anlamlı, denetlenebilir veya kabul edilebilir değildir. Ya da zaman-imgeyi düşünün. Bize doğrusal bir zaman kazandıran sinematik hareketler dizisinin insani üretimidir; ama bizi insanın zamansallığının ötesine taşıyan mantık dışı sekanslar üretilerek imge *yurtsuzlaştırılabilir*” (Colebrook, 2013: 83).

“Minör edebiyat, minör bir dilin edebiyatı değil, daha ziyade bir azınlığın majör bir dilde yaptığı edebiyattır (Deleuze, Guattari, 2000: 25). Dolayısıyla Kafka'nın Prag Almancası *yersizyurtsuzlaşmış* bir dildir. Kafka bu şekilde hem kendi öz dilini köklerinden koparır (Bir başka dilin gramer yapısı içinde var olmaya çalışır) hem de majör bir edebiyatın yani Alman edebiyatının dili olan Almanca'yı *yersizyurtsuzlaştırır*. Fakat ikiliye göre

yersizyurtsuzlaşan dil anlamın içinde tekrar *yerliyurtlulaşır*. Ayrıca *minör edebiyat* bir azınlık edebiyatı olduğu için bu edebiyattaki her şey siyasaldır. Çünkü mekânın kısıtlanması siyasallaşmayı doğurur. Bu anlamda *minör edebiyattan* daha devrimci bir edebiyat yoktur. Ustalar edebiyatı *majör edebiyattır* ve *minör edebiyat* bundan nefret eder. Çünkü her *minör edebiyatın* hedefi *majör* olmaktır.

Minör edebiyatın üç temel özelliği vardır: birincisi dilin *yersizyurtsuzlaşması*, ikincisi içeriğin siyasallaşması ve üçüncüsü de sözcelemin kolektif düzenlenmesidir (Deleuze, Guattari, 2000: 28). Kolektif sözcelemden kast edilen şey dilin toplumun alt gruplarını da temsil edebilecek bir hal almasıdır. “Her şey sözcelemin bireyselleşmesi olarak adlandıracağım şeyin içinde yapılır, onda örgütlenir, böylece bu tarz bir çalışmaya girmek engellenir, birey her zaman kendi içinde, ailesinde, cinselliğinde dolanır, böyle bir özgürleşme çalışması imkânsız hale gelir” (Guattari, 2020). Çünkü kapitalist toplumlar arzuyu sınırlandırma üzerine örgütlenmiştir. *Majör dil* de sınırlandırılan arzunun dili olarak karşımıza çıkar.

Minör edebiyat dildeki sınırları aşan ve alt grupların sesi olan edebiyattır. *Minör edebiyat* devrimcidir ve bir kaçış çizgisidir. Doğrusal bir faşizmin içinde kaybolup gitmemizi engelleyendir, ötekidir. “Anlatım, biçimleri kırmalı, yeni kopuşları ve dal budak sarmaları belirtmelidir. Biçim kırılmış olduğundan, içeriği yeniden kurmak şeylerin düzeniyle ister istemez kopuş halinde olmaktır. Maddeyi sürüklemek, ondan önce gelmek. ‘Sanat, ileri giden bir aynadır, tıpkı, bir saatin de kimi zaman ileri gitmesi gibi’” (Deleuze, Guattari, 2000: 43-44).

Minör edebiyat büyük bir edebiyatın kucağında doğma bahtsızlığı içinde olan kendi dilinde yazmak zorunda olan edebiyattır. Daha doğrusu bir azınlık edebiyatıdır. Bir Çek Yahudi’sinin Almanca ya da bir Özbek’in Rusça yazma zorunluluğu gibi. Bu durumda insan “kendi öz dilinin göçebesi, göçmeni ve çingenesi olur” (Deleuze, Guattari, 2000: 29). Gregor Samsa’nın böcek olduktan sonra konuşmaya çalıştığında çıkardığı sesler de bu tür bir *yersizyurtsuzlaşmadır* aslında. Gregeor böcek olmakla aslında ödipleşmiş bir dünyanın sınırından geçmiş, bir kaçış çizgisi keşfetmiştir. Böylelikle tam bir ödipleşme içinde olan ailesinden, bürokratik ödipleşmenin temsilcisi patronundan kaçır fakat ölümüyle bu kaçış nihayete eremez.

Bu düşünce sistemine göre çoğunluk oluş diye bir şey yoktur çünkü çoğunluk hiçbir zaman oluş değildir. Yalnızca azınlık oluş vardır. Kadınlar, sayıları ne kadar olursa olsun, durum ya da alt beraberlik olarak tanımlanabilecek bir azınlıktır (Deleuze, 1996: 69). Bu bağlamda kadın yazarlar da dili *yurtsuzlaştırarak* minör bir edebiyat oluşturmaktadır denilebilir.



2. LEYLÂ ERBİL'İN ESERLERİNDE BİÇİMSEL YERSİZYURTSUZLAŞMA

Leylâ Erbil'in eserleri biçimsel *yurtsuzlaşma* için iyi birer örnek olarak değerlendirilebilir. Sanatını aykırılıklar üzerine kuran Erbil, eserlerinde de bu aykırılığı görünür hale getirir ve dişil bir üslûp kurmaya çalışır. Erbil'in işe dille başlamasının sebebi kadınların erkek dilinin keyfiliği içinde kendini gerçekleştirmesinin imkânsızlığıdır. "Dişil yazı bir beden yazısının ve bilinçaltının, erkek egemen düşüncenin ürettiği kültürlerin ve mitlerin reddedilmesine ve daha doğrusu çocuğun anne ile Oidipus öncesi kurduğu ilişkinin tekrar ifşa edilmesiyle yeni bir kadın iminin edebiyatta ve batı düşüncesinde oluşturulmasını tetikler" (Aydınalp, 2020: 31). Edebiyatta dişil dil, yazarın baskın erkek otoriter sestene kaçışıyla mümkün hale gelmektedir. Erbil de eserlerinde minör bir tutumla, kadın sesini duyurmak için yeni bir dil kurmuştur diyebiliriz.

Günümüzde çokça tartışılan kadın hareketi, Erbil'in eser verdiği çağ içinde marjinal kabul edilebilecek düzeydeydi. Erbil, bu dönemde, eserlerinde dili kullanma şekliyle alışılmadık şekilde fallus merkezli dil yapısını dönüştürmüştür. Yeni fikirleri, mevcut ataerkil dille okuyucusuna sunmak istememiş ve kadın öznelliğini kayıt altına alacak bir dil kurmuştur. Bunun için cümle yapısını epey zorlamış ve üslûbunu birer *şizo-özne* olan kadın karakterlerin şuuraltının gizemli köşelerini yansıtacak şekilde kurmayı başarmıştır. Bu karakterlerin genellemeleri yıkıp geçen zihin yapısı Erbil'in şizo metinlerinin temelini atmıştır. Erbil, kadın bedeninde ve zihnindeki baskıyı kurduğu yeni dille görünür hale getirmiştir diyebiliriz.

Erkek ölçütleri içinde var olmaya çalışan kadının içten içe geliştirdiği isyan; Erbil'in metinlerinde noktasız cümleler, yeni sözcükler, yeni noktalama işaretleriyle dişil bir ses olarak okuyucuya yansır. Her metnin az ya da çok şiire varan menzili de Erbil'in kurduğu kadın dilini yansıtmaları açısından önemlidir. Çünkü şiir de biraz edebiyatın dişil alanı olarak görülmektedir. Erbil okuyucusu geleneksel okuma teknikleriyle bu metinlere yaklaştığında eser karşısında bütün silahları elinden alınmış bir savaşçı gibi savunmasız kalabilir.

Çalışmanın bu bölümünde Erbil eserlerinde yer alan *yurtsuzlaşma* üç başlık altında incelenmiştir. Öncelikle onun sanat anlayışındaki *yurtsuzluk* izleri tespit edilmiştir. Daha sonra dilsel ve metinsel *yurtsuzluğun* izlerine odaklanılmıştır.

2.1. Leylâ Erbil'in Sanat Anlayışında Yersizyurtsuzlaşma İzleri

Deleuze, edebiyatı şizofreniye benzetirken aslında onun baskı süreçlerini kıran üretim mekanizmasına gönderme yapmaktadır. Edebiyat bir kaçış ve toplumsal baskıdan sıyrılma noktasıdır. Kadın edebiyatı ise yüzlerce yıl ataerkil düzen içinde eril dil vasıtasıyla geri plana itilen kadının edebiyat sahasında var olma çabasıdır. Deleuze, *minör edebiyat* derken aslında ötekilerin edebiyatından bahsetmektedir. Prag'da bir Çek Yahudisi olan Kafka'nın Prag Almancasıyla yaptığı şey Deleuze'e göre *minör bir edebiyat* oluşturmaktır. *Minör edebiyat* majör edebiyatın içinde var olmaya çalışan *yersizyurtsuzlaşan* edebiyattır.

Kafka kendi ana dil yapısını yerleşik edebiyat dili Almanca içinde harmanlayarak Almancayı *yersizyurtsuzlaştırmıştır*. Leylâ Erbil de bu anlamda kadın bir yazar olarak kadın meselelerine yeni bir estetik yapıyla ve yeni bir dille eserlerinde yer verdiği için minör edebiyat içinde değerlendirilir. Majör olansa yüzlerce yıldır eril dille kurulan edebiyattır. Bu anlamda Erbil tam bir *yersizyurtsuzdur*. Tematik olarak kadının toplumdaki bastırılışını ele alırken kurgusal olarak ve dil olarak da yeni yaklaşımlarla eserlerinde her an *yersizyurtsuzlaşmış* ve kurmacanın sınırlarını genişletmiştir. “Beni Günah Çıkarmaya Zorlamak İstiyorsunuz Sanki” başlıklı son söyleşilerinden birinde kendisine bir “kadın edebiyatı” olup olmadığı sorulduğunda da Erbil şu yanıtı verecektir: “[E]vet, elbette bir kadın edebiyatı var. [E]ril dille yaslanmayan bilinçli bir kadın dili var. [...] ‘[K]adın bakış açısı’nın erkekten farklı söylemler getireceğini düşünmekteyim. [B]u dediğim doğal bir farklılıktır. [...] [B]u sözlerimle de kadın yazarın, sadece ‘kadın bakış açısı’yla yazdığı için bir kadın edebiyatı olduğunu, ne de erkek yazarların kadın dilinden mahrum olduğunu söylemek istemediğim anlaşılıyordur sanırım” (Aydın, 2015: 274-275). demektedir. Kadının yazıyla imtihanı Erbil'in dili dönüştürmesiyle gerçekten arzulanan seviyeye ulaşabilecektir. Erbil'e göre yazarın cinsiyetinden bağımsız olarak söylemin erk merkezinden uzaklaşıp kaçış noktaları boyunca ilerlemesi dişil dilin yolunu açmaktadır.

Erbil, Türk Edebiyatında dişil bir alan açmak için hem tematik olarak sanat anlayışının odak noktasına kadın meselesini koymuş hem de deneysel bir tutumla eserlerinde biçimsel olarak da bir arayış içinde olmuştur. Erbil, Freud etkisiyle, bilinçdışını öz yaşam tasarımlarının var olduğu alan olarak görmüş ve bunu da eserlerinde yansıtmıştır. Onun eserlerinin kadın karakterleri sistemin baskı unsurlarından kaçmakta ve bilinçdışının bulanık sularında yüzmektedir. Erbil bu bulanık suyu bize aktarırken herhangi bir sansür uygulamamıştır ve öyle bir anlatı dili kurmuştur ki okuyucuya yansıyan karakterlerin

düzensiz iç sesidir diyebiliriz. Böyle olunca da majör dilin sınırları aşılmıştır. “Erbil’in patriyarkal aklın dil yapısı ve söyleminden çıkışının anahtarı, deliliktir. Dili delilik söyleminin içinden yeniden icat eder” (Timuroğlu: 2013). Erbil’in entelektüel deli kadınlarının dili onların aynasıdır.

Arzunun baskılandığı toplumlarda (toplu yaşam bastırmayı kaçınılmaz olarak tetiklemektedir.) dil de bastırmanın bir aracı haline gelmektedir. Bu baskıya en çok maruz kalan kadın eril dilin keyfiliği içinde sürekli olarak özne olmadığı bir yaşam formunun beklentilerine göre şekillenmekte ve ötekileşmektedir. Kadının toplumdaki ötekileştirilen konumu dille nesilden nesle taşınmaktadır. Kadını özne olarak konumlandırırken işe dille başlamanın gerekliliği ise feminist kuramın üzerinde durduğu önemli bir husustur. Çünkü ataerkil ideolojinin kadını hapsettiği mahremiyet alanı onun dilde var oluşunun önüne ket vurur. Bu anlamda Erbil’in rolü önemlidir. Çünkü “Leylâ Erbil, ilk kitabı Hallaç’tan bu yana hem hikâyelerinde hem romanlarında bir dil kurucu olarak çıkar karşımıza. Anlatı dilinin, kurmacanın tanımını zorlayan bir dildir bu (Turan, 2000: 119). Erbil’in dili onun şizo kadın anlatıcılarının iç sesini yansıtacak şekilde sürekli istikamet değiştirmektedir. Dilin sağduyusunu kaybettiği bu anlatılar, geleneksel anlatı okuyucusu için zorlu bir üsluba dönüşmektedir. Fakat Erbil çok okunan bir yazar sıfatı almaktan ziyade seçkin, idealist, dar bir kitlenin yazarı olmayı tercih etmiştir. Bu tercihi de onurlu bir duruş olarak görmüş *Cüce’nin* Zenimesi gibi popülist tuzaklara düşmemiştir. Hiç yazar olmayı Tanrıça yazar olmaya tercih etmiştir. Çünkü edebiyatın tanrıları ve tanrıçaları koşulsuz bir biat anlayışı içinde kendi kitesini sömürmektedir. *Karanlığın Günü’nde* Asiye, *Bir Kötülük Denemesi’nde* Tanrıçay Demokles’in kılıcı gibi sanat camiasının üzerinde sallanıp durmaktadır. Güce hayranlık beraberinde sanatın yozlaşmasını doğurmaktadır ki sanatıyla bir nevi hakikat avcısına dönüşen Erbil böyle bir tarafta kendini konumlandırmaz.

Erbil, kimi zaman Virginia Woolf etkisiyle şiire yaklaşan bir dil kurar. “Yazar, kahramanlarını fırlattığı uç durumlara kurmuş yazı masasını. Onları zorda sınamak ve kıstırmak için” (Temizyürek, 2004). Şizofrenik bir halde, adeta sayıklayarak yazar. Kalemine hâkim olan şey ruhunun gel-gitleridir. “Erbillerin İkinci Yeni ile zamandaş oluşu rastlantı mıdır? Sanmıyoruz. Erbil ve kuşağının, İkinci Yeni şairleriyle karşılıklı bir etkileşim yaşadıkları iki tarafın metinlerinde de kolayca görülebilir İkisi de öncü atılımlar peşindedir. İkisi de bireyden çıkar yola. İkisi de toplumun ve insanın açığa çıkmamış hallerini kuşatacak bir bilinç arayışındadır. İkisi de imgelerin seferberliği konusunda aşkın

deneyler yaparlar. Her türlü rantçı sahteliğe karşı edebiyatı yapı bozum tekniğiyle işletmektedirler” (Temizyürek, 2004). Okuyucu da bu sebeple dalgalı bir denizde gibi anlatı katmanlarında sürekli savrularak metne tutunmaya çalışır. İkinci Yeni kuşağı ile aynı dönemde eser veren yazar anlamsızlığa doğru ilerleyen metinleriyle onlarla benzer bir yerde durmaktadır.

Erbil’in hiçlik vurgusunda Samuel Beckett etkisinden söz edilse de Beckett’in anlatı kişileri romantik kahramanların aksine yaşama karşı savaşıma arzusunu kaybetmiş, yaşama maruz kalanlardır. Erbil’in yarattığı tipler ise yaşamın kıyısında trajik bir biçimde dursa da yaşamaktan vaz geçmez. Erbil göçebe savaş makineleri kurgulamıştır. En umutsuz anlarda bile sosyalist devrime ve toplumsal cinsiyet eşitliğine olan inancını kaybetmeyen kadın karakterlerle Erbil, etkisi altında olduğu Beckett’ten ayrılır, romantiklere yaklaşır.

Erbil, düzyazılarının toplandığı *Zihin Kuşları* isimli eserinde yer alan Yılmaz Varol’la 1997 yılında yaptığı bir söyleşi metninde, sanat anlayışının sınırlarını ya da sınırsızlığını bize aktarır (Erbil, 2016: 170). Bu söyleşide Erbil’e sorulan ilk soru *Hallaç* kitabının ikinci bölümünü Sait Faik’e adamasının sebebidir. Erbil bu soruya keşke ilk bölümü de ona adasaydım diye cevap vererek Sait Faik hayranlığını dile getirmiştir. Sait Faik, Erbil’in arkadaşıdır ve ilk tanıştıklarında şiirlerini eleştirirken hikâyelerini yücelten kişidir aynı zamanda. Erbil, Sait Faik sayesinde rotasını şiirden düz yazıya kırmış ama şiirle de aradaki mesafeyi açamamıştır. İmgesel dilin sınırlarında dolaşmıştır. Ele aldığı delillerin dili şiirde kendine bir yol bulmuştur. *Tuhaf Bir Kadın*’da Erbil, Nermin karakterine söylediği “Hiç şiir yazmıyorum artık. İnsanları, bu uçsuz bucaksız insanları şiire sığdırmak olası değil. Şiiri, sanatı böyle anlıyorum bu sıralar; içi insan dolu bir kuyu sanat” (Erbil, 2001: 33). sözleriyle kendi sanat anlayışını da ortaya koyar. Çünkü bu kitap aynı zamanda bir otobiyografi niteliği taşımaktadır.

Erbil’i besleyen kaynaklar Sait Faik ve Beckett ile sınırlı değildir elbette. Kendisini düşünsel ve felsefi bir alana yatkın gören yazar bu anlamda etkilendiği kaynaklar olarak Marx ve Freud’u gösterir. Dostoyevski, Kafka, Sartre, Shakespeare, Faulkner, Joyce, Nazım Hikmet, Ahmet Arif de onu besleyen kaynaklar arasındadır. Kafka’ ya hayranlık duymayan tek bir yazar var mıdır diyen Erbil kendisindeki Kafka etkisini yadsımaz. Kafka’nın sakatlayan, hadım eden baba figürünün kendisinde devlet olarak yerini aldığını söyler. Bir anlamda F. Kafka’nın babası hepimizin babasıdır der. Ayrıca kadın yazar olması sebebiyle

çarpmak zorunda kaldığı cinsel tabular da Erbil'i tematik olarak besleyen kaynaklar arasındadır.

Özellikle Freud ile ortaya konulan bilinçdışı Erbil'e göre edebiyata yeni teknikler getirdi. Öyle ki Erbil eserlerinde karşımıza çıkan virgüllü ünlem, virgüllü soru, üç virgüllü soru gibi bilinen işaretlemelerin dışındaki işaretler de ondaki psikanalizim etkisinden kaynaklanmaktadır. Çünkü Erbil bütün insanlığı sakatlanmış olarak görür. Böyle bir dünyada da verili noktalama işaretleri insanın hallerini anlatmada çok da yeterli görünmemektedir. Erbil bu iş için çareyi kendi işaretlerini üretmekte bulur. Çünkü *şizo-özne* olarak değerlendirilebilecek bir karakteri gramer kurallarının içine hapsetmek o karakteri tam anlamıyla yansıtamamak anlamına gelecektir.

Erbil'deki Beckett etkisinin de onun eserlerinde biçimsel ve anlamsal oyunlar şeklinde karşımıza çıktığını düşünmekteyiz. Özgür Taburoğlu *Beckett Anlatılarında Varoluş Sorunları* isimli yazısında, Don Kişot ile başlayan roman Beckett'in metinleriyle hamlesini tüketmiş ve modern sonrası roman mana ve biçim oyunlarına dönüşmüştür, demektedir (2020: 252). Beckett, eserlerinde noktalama işaretleri gibi dil araçlarını da bir süre sonra kullanmamaya başlamıştır bu da anlatı kişilerinin ifade ve irade kaybına yol açmıştır. Erbil'in kendi noktalama işaretlerini kullanmaya başlaması da bu etkinin bir süreci gibi görünmektedir.

Erbil'de bilinç akışı tekniği sıklıkla kullanılmaktadır. *Yersizyurtsuzlaşma*, arzu merkezli bir kavram olduğu için ve bu teknik de arzunun sürekli yeniden üretildiği bilinçdışının bir yansıması olması hasebiyle teorik okumalarımız için verimli bir alan oluşturmaktadır. “Leylâ Erbil bilinçdışı materyali bu denli ustalıkla işlemek dışında, zaman zaman kendi bilinçdışını da adeta kaşıklar. Bilinç akışı tekniğini kullanarak birincil süreç düşünceye ait izlekleri yazıya taşır ve düşün gerçekliğini yakalar. Bu nedenle şiire hep çok yakındır yazdıkları. Amaç engelleri kaldırmak ve “tehlikeli” alana girmektir. O alanda artık her şey için yeni bir dil oluşturmak zorunludur. Bunun için sözcükleri, cümle yapılarını hatta noktalama işaretlerini değiştirir. Onlar zorlu alanın yeni donanımlarıdır. O, diğerleri için dağın arkasına geçer ve ejderhayla savaşı” (Mumcu, 2000: 117). Erbil, kurgusal anlamda bu tür yeniliklerle hem majör edebiyat içinde yeni bir alan açılmasını sağlamış hem de arzu merkezli bir *yurtsuzlaşmayla* okurunu baş başa bırakmıştır. Okur bilinçdışının kök sap gibi saçaklı yapısında dolaşmakta ve geleneksel kurgu ile arasındaki mesafeyi açmaktadır.

Roman ve hikâyede bilinç akışı temelli üslûbun gelişmesinde 1950’li yıllardan itibaren soyut resim alanındaki gelişmelerin Türk sanat çevrelerini de etkilemesi önemli gözükmetedir. İstanbul’da sanat çevrelerinin gittiği belirli mekânlar, Baylan Pastanesi gibi, güzel sanatların birbirini etkilediği mekânlardır. “Öte yandan bu ‘bohem yaşantı’, hemen hemen her daldan sanatçıyı bir araya getirmekte, dolayısıyla türler arası etkileşimi ve iletişimi sağlayan bir yaşam biçimini teşvik etmektedir” (Dirlikyapan, 2019: 42). Giderek soyut ve figürsüz bir resim anlayışının benimsendiği bu dönemde Erbil hikâyelerindeki kişilerin de silikleştiğini söyleyebiliriz.

Yılmaz Vural’la yaptığı söyleşide Erbil, dilde yapmaya çalıştıklarını da anlatır. Klişeleşmiş dili kırmak, dili Osmanlıcadan arındırmak da Erbil’in dilde yapmaya çalıştığı nenlerden birkaçıdır. (Şey kelimesi Arapça olduğu için ilk kitabı Hallaç’ta nen kelimesini kullanarak Öz Türkçeci olmaya gayret etmiştir.) Fakat bunu yaparken yer yer zorlayıcı bir dil yarattığını da kabul eder. Asım Bezirci de yazarın dil ve anlatımını zorlayıcı ve amaçsız bulurken, onun “yiğitçe” başkaldırısına duyduğu hayranlıktan da söz eder (Aydın, 2015: 275). Şiir sevgisi sebebiyle düzyazıda şiire doğru bir yatak açmaya çalıştığının da altını çizer. Uzun cümle kullanma sevdasını ise doğal bir süreç olarak izah eder. Ona göre ele aldığı deliler öyle yazdırmıştır Erbil’e. Normlardan azade bir zihnin ifadesi de dil normlarının alt üst edilmesiyle oluşturulmuştur.

Jale Özata Dirlikyapan, Türk edebiyatında modern bir atılım gerçekleştirerek geleneği köklerinden sarsan 1950 kuşağı hikâyecilerini incelediği kitabında, Erbil’in bilinç akışı tekniği, dil ve anlatımdaki deneyselliği ile bu aykırı kuşak içindeki “en ‘aşırı’ yenilikçi” (Aydın, 2015: 275) hâline geldiğini belirtir. Erbil, ilk hikâye kitabı *Hallaç*’tan itibaren adeta mevcut yazı diline başkaldırır. Kullandığı yeni sözcükler bir yana mevcut söz dizimini de yapı bozuma uğratar. Kendine özgü kullandığı noktalama işaretleriyle de Leylâ işaretlerini oluşturur. Aynı zamanda Cumhuriyet’le birlikte dilden, geçmişten, köklerden kopuşun da acısını çektiğini söyleyen yazar hem dedelerimizle hem de Batı ile sorunlu olarak erkek egemen dilin içinden sıyrılıp yeni bir dil kurma endişesi ile bir yola çıktığını söyler. Bu da Erbil’in eserlerinde ironik bir üslûpla karşılaşmamıza sebep olur.

Leyla Erbil’in ironisi, itidalli bir ironi değildir. Hırçın, gergin, sert bir ironidir; ideolojik olanın yüzündeki peçeyi hışımla çeken, Füsün Akatlı’ya göre, “hırçın sesin tizleşmesi” biçiminde işleyen bir ironidir bu (Temizyürek, 2004). Bir medeniyet krizinin ortasında şekillenen Cumhuriyet ideali, kadınlar ve onların sesi olan kadın yazarlar açısından

ise bir var oluş ve kamusal alana kendini kabul ettirme mücadelesi olarak şekillenmiştir. Batı ve Doğu arasında sıkışan aydınlar henüz bu ikilemin yarattığı sancıları çekerken karşılıklı bir de kadın mücadelesi ve Erbil gibi sözünü güç merkezlerini rahatsız edecek biçimde cesurca söyleyen bir kadın yazar çıkmıştır. Bu çatışma da Erbil anlatılarında yerini almış ve yazarın kadın modernleşmesini kabullenemeyen erkek sanat çevreleri ile sert bir mücadeleye girmesine sebep olmuştur.

Eserlerinin az okunması üzerine yöneltilen soruya Erbil; okuyucuyu düşünerek yazmadığını söyleyerek cevap verir. “İtaat toplumu için yaratılmamış bir insandım ve yalnızdım” (Aydın, 2015: 276). diyen Erbil, bağlarını zayıflattığı edebî gelenek yanında, mevcut toplumcu gerçekçi edebiyat dayatmasına da direnir. Dilin kültürden bağımsız gelişemeyeceği düşünüldüğünde Erbil’in eserlerinde işe dili dönüştürerek başlaması anlamlıdır. Tek bir amacı vardır o da kendi dilini yaratmak. Bir kadın yazar olarak (Böyle anılmak ister) erkekler tarafından yaratılan bir dilin içinde varlık göstermeyi reddeder. Çünkü bu dili sürdürmek kadınlarla ilgili kabulleri de sürdürmek anlamına geliyordur. Bu yüzden kadın yazar nitelmesini çekinmeden, bastırarak söyler. Kadını sessiz, mahrem bir köşeye hapseden geleneksel anlatıların karşısına “Vücudunu yaz!” diyen Helene Cixous’un söylemiyle çıkar; ayna karşısında bedeniyle ve kendisiyle yüzleşen kadınların hikâyesini yazar. Bu yüzleşme acı verici ve bir o kadar da cesurca bir o kadar da tutarsız bir yüzleşmedir. Yüzlerce yıllık bastırılışın söze dökülmesi yer altı kaynak sularının yüzeye fişkırması gibi bir etki yaratır. Coşkulu bir dil majör dilin kalıplarını kırarak yolunu bulmaya çalışır.

2.2. Dilin Yersizyurtsuzlaşması

Deleuze, minör edebiyat bağlamında sanat eserinde dilin kullanımını “dili yavaşça, adım adım çöle götürmek. Çılgılık atmak için sözdiziminden yararlanmak, çılgılığa bir sözdizimi vermek” (Deleuze, Guattari, 2000: 38). olarak tanımlar. Erbil’in kurduğu dil de bu bağlamda kadınca bir çılgılığın söze dönüşmesi olarak değerlendirilebilir. Erbil’in toplumsal cinsiyet kalıplarını sarsan, sosyalist dünya ideali için yükselen çılgılığı dilsel *yurtsuzlaşma* olarak tanımlanabilir.

Dilin *yurtsuzlaşması*, baskın dilin yani majör dilin yapısındaki değişikliklerle mümkün olmaktadır. Dildeki bu minör hareketlenme dil içinde *kaçış çizgileri* oluşturur ve yeni bir edebî anlayışın tohumlarını eker. “Dili minör kullanan yazarlar, dilin anlambilimsel ve

gramatik herhangi bir dilsel değişkenini alıp sözdizim kurallarına ve gramere uymadan onları sürekli varyasyonlara tabi tutarak majör dil içerisinde yeni imkanlar arar ve yaratırlar. Bu yönde de minör edebiyat ya da minör oluş her daim hem politik hem de sanatsal bir edim içerisinde majör dilin içkin özelliklerini yoğunlaştırarak ve varyasyona uğratarak Deleuze’ün deyimiyle kekeletip, sabuklaştırıp majör dili dağıtır, hatta yıkıma uğratar” (Uzunlar, 2018: 142). Erbil’in anlatı dilini *yersizyurtsuzlaştırması*, kendi imlâsını majör dilin erk tahakkümünü kırmak için eserlerinde kullanmasıyla başlamıştır diyebiliriz. Erbil kendi sözcüklerini majör dilin içinde var etmeye çalışmıştır. Erbil’in dilinin *yersizyurtsuzlaşması* cümle yapısının bozulması ile gerçekleşen *yurtsuzlaşma* ve imlâ-noktalamanın kurgunun gereğine göre düzenlenmesi nedeniyle oluşan *yurtsuzlaşma* diye iki başlık altında değerlendirilebilir.

2.2.1. İmlâ-Noktalamada Yersizyurtsuzlaşma İzleri

Erbil, ilk hikâye kitabı *Hallaç*’ta kendi sözcüklerini oluşturarak yeni bir imlâ kuruluşunun adımlarını atmıştır. Bu kitapta diğerleri anlamında kullandığı “herkişiler” sözcüğü düşünce dünyasını yansıtması açısından önemlidir. Erbil, eserlerinde, toplulukları ezberlenmiş yaşantı formlarını tekrarlayan guruplar olarak yansıtmaktadır. “Herkişiler” sözcüğü, Erbil’in anlama uygun biçimsel arayışının bir göstergesidir diyebiliriz. *Bilinçli Eğinim I*, *Bilinçli Eğinim II* hikâyelerinde karşımıza çıkan “etkişiler” de yine Erbil’in eserlerinde karşımıza çıkan bir sözcüktür ve cinselliği, bedensel hazları önceleyen insanlar için kullanılır. Herkişiler ve etkişiler şizo kadın anlatıcıların etrafını çevreleyen baskı unsurları olarak kurguda yerini alır.

Hallaç kitabındaki hikâyelerde yazar, kullanımda olmayan “nen (şey), erinç(huzur), tansıklık (şaşırtıcı, mucize), yeğinese (şiddetlenme), şaşırtı (sürpriz), betik (yazılı olan şey, kitap, mektup, tezkire), sevi (aşk), üşük (soğuk algınlığı) ,yağılık (düşmanlık), güncülük (kıskançlık), yır (ezgi, türkü, nağme, şiir), çaşıtlık (casusluk), göyünmek (yanacak derecede ısınmak, hafif sararmak), gücem (zorlamak)” gibi bazı öz Türkçe sözcükleri kullanarak dilde öze dönüş hassasiyetini üslûbuna yansıtır ve *yurtsuzlaşma* döngüsü içine girer. Dildeki *yurtsuzlaşma* ve Erbil’in araya serpiştirdiği öz Türkçe sözcüklerle dili tekrar *yurtlulaştırmaya* çalışması birbiriyle bağlantılı gözükmektedir. Dile giren yabancı sözcükler dili *yurtsuzlaştırırken* Erbil öz Türkçe kullanarak dili tekrar *yurtlulaştırmaya* çalışmaktadır. Böylelikle her *yurtsuzlaşmanın* doğurduğu bir *yurtlulaşma*

ve akabinde tekrar *yurtsuzlaşma* döngüsü Erbil'in dilde gerçekleştirmeye çalıştığı dönüşümün işareti gibi görünmektedir.

Erbil'in anlattığı *şizo-öznel* verili noktalama işaretlerinin sınırlarını zorlamaktadır. Bu sebeple *Karanlığın Günü* romanının başında noktalama işaretlerinin kullanımıyla ilgili manifestosunu ilan eder:

“Bu romanda, bilinen noktalama işaretlerinin yetmediği cümlelerde:

1. Ünlemin sonlanmadığı, sürdüğü yerlerde, “Virgüllü ünlem”
2. Sorunun sonlanmadığı, sürdüğü yerlerde, “virgüllü soru”
3. Soluğun kesildiği, soru düşüncesinin sürdüğü yerlerde “üç virgüllü soru” ve türevleri (?,,) (!,,)
4. Duraklamanın uzun sürdüğü aralarda, “yan yana üç virgül” (,,) kullanılmıştır. (‘Çünkü bizler öğrenciyken vermişizdir mücadele devrimci,, giderek bu gün bile verdiğimi düşünürüm,,, yaşadığım şu biçimle,,, burada,,, bu misafirhanede,,, böyle konuşarak,,, kendi kendime,,,’ ” (*Karanlığın Günü*, 2014: 51).

Bilgisayar teknolojisinin bu kadar gelişmiş olmadığı bir dönemde, dizgi zorluklarına rağmen Erbil'in bu tavrı onun yeni bir dil kurmak konusunda ne kadar kararlı olduğunu göstermektedir. Bugün, elektronik mesajlaşmalarda, iletileri zenginleştirmek için kullanılan emoji diye tabir edilen yardımcı araçlarla dil dönüşümünü sürdürmektedir. Erbil'in kendi noktalama işaretlerini kullanması emojilerin öncülü olarak değerlendirilebilir.

Karanlığın Günü'nde Erbil 288-291/ 293-295 /319-321 sayfalarında noktalama işareti kullanmaz ve cümle başında büyük harf kullanımı da yoktur. (Bu bölümde sadece özel isimler büyük harfle yazılmıştır.) Erbil anlatısı sürekli kendisini başka bir biçimde var eden oluş halindedir. Anlatı bir tekamüle ermez, yazar bunu istemez ve okuyucu da sürekli yeni biçim arayışları arasında savrulur. Anlatı bu bölümlerde zembereğinden boşalan bir aklın sayıklamaları şeklinde ilerler.

Mektup Aşkları'nda da romanın başında *Karanlığın Günü*'nde olduğu gibi bilinen noktalama işaretlerinin dışına çıktığını belirtmiştir fakat elimizdeki baskı 1988 basımı olduğu için teknik imkansızlıklar sebebiyle bu işaretlerin kullanılmadığı da belirtilmiştir.

Mektup Aşkları'nda bütün mektupların muhatabı olan Jale'nin en yakın dostu ve aşığı şair Reha, Jale'nin Ahmet'le evlenmesini kabullenemeyerek Jale'ye uzun bir mektup yazar.

Bu mektupta noktalama işareti yerine kısa çizgi kullanılmıştır. Reha'nın bütün duygularını büyük bir heyecanla üç dört sayfaya sığdırmaya çalışması kısa çizgilerle vurgulanmaya çalışılmıştır. Mektup boyunca tek işaret vardır o da kısa çizgi: “Bize ne oldu-sen nasıl gittin-bazan bir masal sanıyorum hayatı-yaşadıklarımı-yaşadıklarımızı ve ben nasıl seyrettim sustum-nikahına bile geldim- “(Mektup Aşkları, 1988: 169) Bu ifade şekliyle Reha bir kabullenemeyişi duraksamalarla anlatmaya çalışır ve dil bu bölümde *yurtsuzlaşır*.

Cüce'de Erbil anlatının akışına göre yazı stilini değiştirmiştir. Zenîme'nin iç hesaplaşmaları küçük puntolarla italik yazılırken Hatçabla ve Yıldırım'ın olay ağırlıklı anlatımlarında büyük puntolarla düz bir yazı kullanılmıştır. Hatçabla ve Yıldırım'ın anlatıldığı bölümler Yıldırım'ın soluk soluğa koşarak gelişiyiyle başlar. Yazar bu ifadeyi de bir laytmotif olarak bu bölümlerin başında kullanır böylelikle bu hızlı geliş okuyucuyu da hızla gelişen olaylar silsilesinin içine sokar. Bu bölümlerde daha az sorgulama daha çok olay vardır. Yıldırım Zenîme'ye Madımak Oteli'nin yakılışını, katillerin bulunuşunu, katillerin kimler olduğu haberini koşarak verir.

Üç Başlı Ejderha da bir iç dökme anlatısı olarak başlar. Konu biçime de hâkim olur ve Erbil'in noktasız cümleleri sayfalarca Temizyürek'in Leylî işaretleri dediği noktalama işaretleriyle sürer gider. Erbil, okuyucuyu yaralanmış ruhların bilincinde dolaştırmaya başlar. Üç virgülle ayrılan uzun cümleler okuyucuyu soluk soluğa bırakacak şekilde kurguya eşlik eder: “Zile basışından geldiğini anlarım, sık gelmez yılda birkaç kez, unutacakken onu, tıka basa roman dolu sanki, sanki boşaltmaya yazamadıklarının zehrini,, yazar değil kendisi,, helecan,,” (Erbil, 2019: 3). Anlatıcı kadının öldürülen oğlunun arkadaşının geliş gibi basit bir olay yazar için yazma ilhamının gelişine bağlanarak yaşam ve kurgu arasındaki mesafe aşmaya çalışılır. Tıka basa roman dolu gelen oğlunun arkadaşı yaralı bir ortak geçmişin yüküyle gelir anlatıcıya ve yazma macerasını tetikler. Yazmak için gerekli kararlılık, cesaret ve ilham olay akışına karışır ve doğal bir hâl alır. Bu bölümde gerçek nerde başlar, kurgu nerde biter soruları cevapsız kalır.

Erbil'in son eserlerinden birisi olan *Kalan*'da şiirsel metinlerde ya hiç noktalama işareti kullanılmaz ya da Leylî işaretleri ağırlıklı olarak kullanılır. Sayıklamanın gidişatı noktalama işaretlerinin kullanımını belirler. *Kalan*'ın bir sayıklama anlatısı olduğunu anlatıdaki kopukluklar gösterir: “birden ishak!,, vangel'in tepesinde ishak'ın ibiği,, kıpkırmızı,, benimle birlikte o mu,, ishak mı,, ibik bana dokunuyor,, derin bir soluk,, derine dal,,vangel yukarda kaldı,, gelmiyor,, yeniden güneş,, soluk al,, in çık,,ishak'ı

unut,,, dayıyı unut,,, rosa'yı 'çat' sesini anımsa,,,”(Erbil, 2015: 137). Bilinçdışı serbest çağrışımlarla dile yansırken okuyucu metnin özünü yakalamak için bu çağrışımların izini sürmeye başlar. Erbil okuyucusu pasif bir şekilde metni alımlayamaz. Yazarla birlikte bir maden işçisi gibi metnin anlam katmanlarında dilsel oyunları çözerek ilerlemeye çalışır. Her eser kendi biçimiyle birlikte var olan yeni bir dünya olarak okurun karşısına çıkar. Bütünlüklü bir okuma deneyimi yaşamak isteyen okur; metnin kendisine hazırladığı sürprizlere de açık olmalı, yazarla birlikte kendini dönüştürmeli, örnek okur seviyesine çıkmalıdır.

2.2.2. Cümle Yapısında Yersizyurtsuzlaşma İzleri

Erbil, bilinç akışı tekniğini ustalıkla kullanır eserlerinde. Bu akışı yansıtmak için de bir sayfa süren noktasız cümlelerle anlatıyı sürükler. Dil bu bitimsiz cümlelerle tekrar tekrar *yurtsuzlaşır*. Anlatıcı kadın karakterin bir akış halindeki bilinci ve bilinçdışı, çağrışımlar şeklinde metne dahil edilir. *Gecede* hikâye kitabında yer alan *Vapur* hikâyesinde bunun örneğini görebiliriz. Bir şehir hatları vapurunun sivil itaatsizlik macerasını anlatan hikâye, içeriği destekleyecek şekilde dağınık cümle yapısıyla da mevcut söz dizimine meydan okumaktadır. Yüklemsiz, uzun ve bağlantısız cümlelerle Erbil, karakterin bir düzen içinde akmayan zihnine odaklanır: “Asıl söylemek istediğim, Beşiktaşlıların belleğine hemen de vapur denli kazılan bu ikinci olaydan — Laz kızının savcıyla evlenerek yükseldiği ve sonra da düştüğü yerden — sonra artık mutlu olamadığı, hamurcu sevgilisinin de onu artık istemediği ama gene de kızın komşuları arasında seçkin bir yerinin kaldığıdır. Vapurun kaçışını görenler gün günden çoğalmıştı, ve o iki kişiden başka, — biri balıkçı, biri suçlu çocuk — yüzlerce kişinin, ‘Ben de gördüm!’ diye geceyi çeşit çeşit anlattıklarını, tüm bu karışık anlatımlara bakarak gerçeği vermenin epeyi zor olacağım, vapuru gören insanların, o ulusumuzun ensesine vurulup ağzından lokması çalınan ve nedense hep hep kıyıda köşede kalan...” (Erbil, 1983: 31). Erbil, virgül yerine konuşma çizgisi kullanımıyla anlatıcı karakterin zihnindeki hasbihale okuru da ortak etmektedir.

Erbil’in kadın karakterleri argo düzeyinde de konuşurlar. Çünkü Erbil’e göre argo da dahil olmak üzere kadın dilin her alanında boy göstermektedir. Kadın karakterlerini dilin edepli köşelerinden çıkaran Erbil, bir birey olarak kadın varoluşunu özgürce anlatı diline yansıtmıştır. *Tuhaf Bir Kadın*’da Nermin kızdığı bir erkek arkadaşına “Bokoğlubok” (Erbil, 2001: 28). diyebilmektedir. Kadınsı söylem majör olan eril dilin gölgesinde kadın

karakterlerin diyaloglarına yansır. Bazı hikâyelerde ise kadın bedeni üzerine aşağılayıcı dil kullanımı değişmeden kadın karakterlerin söylemine dönüşür. Erbil dilin kadını kuşatan ve onu kendi makus talihine hapseden yapısını örnekler adeta: “Benim bildiklerimi sen nereden bileceksin, s...medik bir şuarası kaldı nah!...Ah şu bıyığına tersinden s...tığımın Behçet’i ... Kız Nigâr orospusu nerelerdesin kalk, radyoyu duymadın mı sizinkiler gelmiş” (Erbil, 2017: 165). Nigâr’ın arkadaşı Huriye’nin dil yapısı kadın mücadelesi veren Nigâr’ın dilinin aksine patriarkal bir yapıdadır. Kadınların zihinsel dönüşümünün dile yansması süreç içinde gerçekleşecek uzun soluklu bir harekettir. Bu süreçte kadınlar bile nasıl bir dilsel kuşatma altında olduğunun farkında değildir.

Tuhaf Bir Kadın’ın “Baba” bölümünde, Erbil’in dili şizofrenik bir hâl alır. Ölüm döşeğindeki babanın gerçeklik algısı bozulmuş bu da cümle yapısına yansımıştır. “Küfürler, araya serpiştirilmiş İngilizce, Fransızca cümleler, babanın tekrarlamaktan bıkmadığı parantez içi Lazca ifadeler, bu konuda göze çarpan ilk uygulamalardır” (Durmuş, 2017). Erbil kurgusal gerçekliğin dozunu dildeki bu tür sapmalarla artırmayı amaçlamaktadır. Kaptan olan baba için sosyalist, devrimci bir kızın babası olmak birçok tabuyla da çarpışmak anlamına gelmektedir. Kaptan babanın yıllar içinde kızı için geliştirdiği tavır, ölmek üzere olan bir insanın zihinsel haritası şeklinde karşısına çıkar okurun.

Erbil, *Eski Sevgili* hikâyesinde dili *yurtsuzlaştıracak* biçimde yeni kullanımlara yer açar. Nigâr’ın eski sevgilisi Salih’le konuşması dizeler halinde ve dize aralarına kesik çizgiler yerleştirilerek şiirsel bir diyalog olarak kurgulanmıştır: “Birlikte yeneceğiz güçlükleri bırakma beni, kaçma, ele ele verip yeniden güçleneceğiz/ (el ele verip kalın bir palto alacağız, bir kürk) / Bir tanem hep sevdim seni, eski günlerimizdeki kadar seviyorum seni/ Ben de öyle” (Erbil, 2017: 206).

Yazarken kalıpları kırarak ilerleyen Erbil, *Karanlığın Günü* kitabının ilk bölümüne bir ön söz yerine geçebilecek *Ön Düşünme* bölümünü eklemiştir. Bir sayıklama anlatısı şeklinde kurgulanan bu bölümde karakterin sayıklamaları yazarın sansürüne takılmadan verilir. “Bir misafirhane burası, bu dünya, koltuk, evrende, oturuyorum, evren, felek, kâinat, acun, kâinat kozmosta, uyumlu, kaosa karşıt olan, yaban, bir koltukta İstanbul’da...” (Erbil, 2014: 7). Anlatıcının düşünce dünyasında akan kavramlar bütünlüklü bir cümle yapısıyla değil bir savruluş şeklinde yansır ön düşünme bölümüne.

Şiirsel anlatımın hâkim olduğu bölümler şiir düzeni içinde metne dahil edilmiş ve metni *yurtsuzlaştırmıştır*. Okuyucu, düz yazıdan şiire doğru güvenilir bir anlatıcının mütereddit üslubuyla ilerlerken yolunu bulmaya çalışır. Yazarın kastı ise okuyucuyu bir menzile ulaştırmaktan ziyade onu yazı macerasının içinde kaybetmekten yanadır:

“denize inen yokuşu
karşımdaki kısa tuğla duvarı
üstündeki kel yeşillikleri
duvardan sarkan yaban hıyarlarını oluklu
duvarla kaldırım arasına sıkışmış kalmış inatçı
leylâk ağacını “ (Erbil, 2014: 8)

Neslihan’ın dünyası çeşitli dilsel oyunlarla ortaya konulurken Erbil, deneysel bir üslûbun risklerini de göze alır. Bu sebeple Erbil’in eserleri okuyucuyu zorlayan bir havaya bürünür. Romanın başında bir ayna vazifesi gören balkon camı Neslihan’ın kendisiyle yüzleştiği ve varoluş deneyimi yaşadığı bir mekâna dönüşür. Roman boyunca Neslihan hem kadınlık durumlarıyla hem de Türkiye’nin karanlık modernleşme tarihiyle bu balkon camına yansıyan görüntü üzerinden hesaplaşacaktır: “Neslihan’ın çabası, tüm bu kararma ve kopma tehlikesinin içerisinde camın nadiren parladığı anları, henüz kir tutmamış düşünme üzerine kuruludur. Bu anlamda *Karanlığın Günü* romanı, bu açılış sahnesinde ifade edilen sinsî tarihçilere yakışır bir tehlikeye karşı hafızanın ve tarihin parladığı anların izini sürme girişimi olarak okunabilir. Karanlığı inkâr etmeden gün’ün arayışına devam etmek... Roman boyunca Neslihan’ın hafızasının katmanları ve kırıksıklıkları arasında dolaşırız. Metnin tarihsel dönemler ve anlar arasında çizgisel olmayan bir şekilde ilerleyen anlatısı, Türkçenin standart grameri ve imlası içerisinde konuşmayan, sözdizimini sarsan, istikrarsızlaştıran ifadesi böyle bir hafıza yolculuğunun gereği olarak biçimlenmektedir (Altuğ, 2016). Tarihi olayların arka planının tartışıldığı roman boyunca Neslihan resmi tarih anlayışına bir parantez açar ve bizi bu olayları düşünmeye ve tartışmaya davet eder. Yüzyıllar boyu tarih erk merkezli anlatılagelmektedir ve bu anlatış da devrimci mücadelenin en büyük engeli olarak görülmektedir. Tarihe eleştirel bir gözle bakmak bazı karanlık gerçekleri aydınlatacaktır Neslihan’a göre. Gerçeklerin aydınlanması halkın bilinçlenmesini sağlayacak halk bilinçlendikçe de ütöpik bir dünya hayaline dönüşen “Devrim” gerçekleşecektir.

Neslihan'ın annesinin yattığı akıl hastanesinde hastaların bozulan zihinsel algıları da Erbil'in diline yansır. Annenin ve hastanenin anlatıldığı bölümde Erbil, dilin sınırlarını zorlar ve metin bu bölümde akıl hastalarının toplu sayıklamalarını yansıtır. Annenin sayıklamaları, geçmişte zihnini dolduran hamasi nutuklar ve savaş korkusunun kalıntıları olarak metinde yer alır:

“Ey gençlik, eyyy gençlik
ey öğretmen, öğretmenim
korkma sönmez istiklal
bu vatan göklerde yaşşşa
Ey Türk öğretmeni, Türk öğretmeni
senin adın Türktür Türk
senin ellerine teslim ettim ırzımı vatanımı” (Erbil, 2014: 32)
.....
“ Dikkat et bir Yunan kurşunu
ÖÖÖÖÖÖÖ
başka kimsem yok
devletin parası mı
yatağım
var hadi yat sen zenginsin
bankada paran dolu
artık Yunan da yok
yok mu, yok, inan bana,
gel örteyim üstünü, hadi uyu, hadi uyu” (Erbil, 2014: 35).

Annenin, hastaneye yatmadan önce, tek arkadaşı apartman boşluğundaki aydınlığa kendiliğinden yerleşen güvercinlerdir. Onlara isim takan ve onlarla konuşan annenin dili güvercinlerin guguklamasını andırır şekilde işlenir metinde. Annenin güvercinlerle konuşmaya başlaması bunamaya başlamasının da bir işaretidir. Ondan sonrası hem aydınlık hem karanlıktır anne için. Anne, güvercinlerle konuşmaya başlamasıyla akli melekelerinden sıyrılarak *yurtsuzlaşır*. Annenin anlatıldığı bölümlerde annenin düzensiz iç sesi doğrudan verilir bu da metni güvenilir bir yol haritası olmaktan yazarı da güven telkin eden bir akıl insan pozisyonundan çıkarır. Erbil “anlattığı deliller”in peşine takar okuru ve bir bilinmezliğe sürükler. Erbil okuru birer şizo okura dönüşmeye başlar. Fakat bu dönüşüm devrimci bir

dönüşümdür çünkü Deleuze'e göre şizolar sınır yıkıcıdır. Geleneksel okurun sınır ihlali şizo okurdur.

“Annem onları...

Biz de ses etmedik...

Biz de öyle çağırdık...

Biz de öyle çağırdık...

Biz de öyle çağırdık...

Bir güvercin deniziydi artık bizim apartman

AYDINLI I. Yani KARANLIK,

BOŞLUK...” (Erbil, 2014: 207).

Kalan’da ise yepyeni bir dil kurulmaya çalışılmıştır. *Kalan*’da kullandığı yepyeni dil anlayışı için Erbil: “Dil arayışımın altında yatan neden, metnin özünün ‘altın ayar’ını keşfetmektir”³ demektedir. Erbil, ideal olan altın ayarın bulunamadığını ise yine metinde anlatıcı Lahzen’in ağzından bize aktarır ve anlatımın hiçbir zaman asıl saflığa ulaşamayacağını, insanın yine de zorba bir bilinçle kendini gizleyeceğini öne sürer: “anlatıp duruyorsun önemsiz küçük hayatını, asıl anlatmak istediğin bunlar mı,,, çocukluğundan beri ucu bucağı bilinmeyen bir sökül,,, her vakit gülüyor sana bu zorba bilinç,,,” (Kalan,2015: 83). Bilincin sakladıklarını, asıl olanı hiçbir zaman fora edemediğini, yapamadığını çaresizce okuruna duyurur Lahzen. Devleşen bir bilinç olarak ortaya çıkan Lahzen kadınlığını, politik duruşunu baskılayan sistemin dil sansüründen kendisini tam anlamıyla kurtaramaz. Aradığı ideal dünyanın sınırlarında dolaşır.

Erbil, bir şair gibi güçlü bir şekilde imgesel dili yakalar *Kalan*’da. Lahzen ve ablasına dinî kıssalar anlatan hala bir anlatıcı ve ördüğü hiç bitmeyen yün hırka ise anlatıdır. Hikâyeler bitmez, yün hırka uzar gider ve hala bir anlatıcıya, yün hırka bir anlatıya dönüşerek metin ilerler. Örmek fiili yer yer tekrar edilerek metnin biçimsel örgüsüne eşlik eder. Hala yün hırkayı, yazar metnini örmeye devam eder.

2.3. Edebî Türün Yersizyurtsuzlaşması

Erbil, edebî türlerin sınırlarını anlatının akışına göre şekillendirmiştir. Onun anlatılarında okuyucu bir türün keskin sınırları içinde hapsolmaz. Arzu, akışı ve türü belirler.

³ <http://www.dipnotkitap.net/ROMAN/Kalan.htm/>

Bir hikâye şiire, roman haber metnine evrilebilir. “Leylâ Erbil’in eserlerinde yaşanmış olan ne varsa, sırf yaşanmış olduğu için (içeriği ve düzeyinden ötürü) aktarılamıyorken, bu durumu edebî düzeyde anlatı krizi hali karşılamaktadır. Bu sebeple Erbil edebiyatı, modern yaşamın yaratımı olan felaketlerin yaşanmış deneyime yönelik müdahale ve saldırısının dilsel ve edebî düzeydeki karşılığı olarak okunmaya imkân tanımaktadır” (Akbulak, 2019: 45). Edebî türler, roman anlatıcısı *şizo-öznelerin* onları sürüklediği yönde konumlanırlar. “Serbest kalmış bir anlatım tarafından sürüklenerek, biçimi bozulmuş içerikleri peşinden sürükleyerek, içkinlik ya da adalet alanının sınırsızlığına erişerek” (Deleuze, Guattari, 2000: 87) yazar Erbil. İçerik biçimi, biçimse içeriği dönüştürür bu metinlerde. Eserler bir laboratuvar, türler denektir Erbil’in kurgu dünyasında. Yazma arzusu, kadınca var olma arzusu, sosyalist bir dünya arzusu devrimci bir tavırla biçimin yolunu çizer. Yol, her eserde çatallanır. Kök sap gibi çeşitli bağlantılarla usa dayalı bir yapı olmaktan ziyade us dışı bir alana sürüklenir. Biçimsel arayışlarında Erbil bir menzile varmaktan ziyade bir arayışı kutsamıştır diyebiliriz.

Akıl hastanesinde yatan bir *şizo-öznenin* dili şiir, İstanbul tarafından mekânsal ve tarihsel olarak kuşatılan travmatik şizonun dili şiir, roman, tarihî metin ve haber metni olarak anlatıda yer alabilir. Erbil bunları ustalıkla, metnin doğal akışını bozmadan yapar. “Leylâ Erbil’in ‘dil oyunculuğu’ ve karnavalcı tutumu, dil ile yazı arasındaki o sıkı eytişimde, diyalektikte çıkar meydanlara. Leyla Erbil’in yazın anlayışını ‘dilini yazıya itirazı’ diye adlandırmak, ona en yakışanı olacaktır. Biçimsel kuralların yıkılması, farklılıkların buluşması, bildik tüm hiyerarşilerin yok edilmesi, ayıp yasak bilmez bir cinselliğin işlenmesi, anlatıcının kendisine dönük parodik gülmecesi ile grotesk imgeler yağdırılır metinlere; Nurdan Gürbilek’in deyişiyle ‘grotesk bir sirk atmosferi’ yaratılır” (Akçam, 2017: 3). Yazma arzusunun içinde kaybolan bir yazarın biçimsel oyunları, okuru da bu macerayı baştan kabullenmeye yönlendirir. Okur bu kabullenişle birlikte şizo okur olarak kurgunun seyrini izlemeye başlar. Hikâye ya da roman türünde kaleme alınan bir eser Erbil’in bilinçli dilsel sapmalarıyla birlikte şiir, gazete haberi, tarihi metin türlerinde okunabilir.

2.3.1. Hikâye Türünün Yersizyurtsuzlaşması

Yazarın ilk hikâye kitabı *Hallaç* “Nothing is more real than nothing.” (Hiçbir şey hiçbir şeyden daha gerçek değildir.) cümlesiyle Samuael Beckett’ten alıntılanan bir cümleyle

başlar. Bu cümlede hiçliğe gönderme yapan yazar kitabın başında değer atfedilen her şeyin hiçlikte neticelendiğini vurgular. Erbil'in bütün eserlerinde karşımıza çıkan yapısökümcü üslup *Hallaç*'ta da yoğun olarak kendini hissettirir. Necmi Sönmez'e göre "*Hallaç* onun için bir bağımsızlık ilanı olduğu kadar, yazın alanında köşe başını tutmuş kişilere ve çevrelere karşı verdiği mücadelenin de başyapıtıdır" (Notos, 2021: 27). *Hallaç*, kelime anlamı olarak TDK sözlükte "Yünü, pamuğu yay veya tokmak gibi bir araçla kabartma, ditme işini yapan kimse, atımcı" diye yer almaktadır. Eser boyunca klasik hikâye yapısını sürekli olarak bir hallaç edasıyla savuran Erbil'in bu ismi ustalıklı seçtiğini anlıyoruz. "Leylâ Erbil'in de klasik hikâyenin anlatım sırasını bozduğu ve hikâyelerine bir giriş yapmaktansa, sonra olanı önce söylediği görülür" (Dirlikyapan, 2019: 160). Erbil, her eserinde türsel sınırları zorlamış, üslûbunu bu zorlayıcı tarz üzerine kurmuştur diyebiliriz. *Hallaç* bu üslubun erken dönem habercisi gibidir.

Hallaç'ın ilk hikâyesi *Yatak* bilinç akışı tekniğiyle yazılmıştır. Anlatıcı kadın karakterin bilinç dışındaki huzursuzluk gerek cümle yapısını bozarak gerekse imlâ noktalama kurallarını yerinden ederek metne yansır. Yazarın bu tekniği seçişi anlatıyı *yurtsuzlaştırmaktadır*. Böylelikle anlatı karakterin bilincine göre şekillenmekte yani sürekli kendini yenileyerek yoluna devam etmektedir. Karşı konulmaz savları zihninde alaşağı eden anlatıcı kadın, metni de yapısal olarak bütünlüklü bir yapı olmaktan uzaklaştırır; metin göçebe bir hal alır, parçalanır.

Bilinçli Eğinim I hikâyesinde anlatı yer yer sayıklar bir biçimde "para, kasa, fiş, merci, bir sarışın kız, bir merci daha, ben, uzaklaşmalar, bıyık altı gülmeler, ünlemler, ünlemler, fiş, kasa, para, merci, hıhıhıhlar, merci, mal, merci, sarışın, kollamalar, uzaklaşmalar, kasa, para, merci, ben" (Erbil, 1999: 17) devam eder. Böyle olunca okuyucu tekinsiz bir okuma deneyimi içinde bulur kendisini. Klâsik hikâyenin tekrarlanan kalıpları, sürekli olarak, bir sayıklama anlatımı içinde parçalanmakta ve metindeki *yurtsuzlaşmaya* okur da ortak edilmektedir.

Bilinçli Eğinim II hikâyesi de ana karakterin sayıklamaları şeklinde birbiriyle bağlantısız cümlelerden oluşur. Anlatımda neden-sonuç ilişkisini kurmak bu sayıklamalardan dolayı okuru zora sokar. Düşünceler ve duygular bilinç kıvrımlarında nasıl bir düzen ya da düzensizlik içindeyse Erbil'in diline yansımaları da öyle olur. Başlangıca ve sona sahip hikâyelerin yerini kişilerin silikleştiği, tek bir konusu olmayan ve çoğunlukla

anlatıcı kadın karakterin ruhsal karanlığını yansıtan “hiç” hikâyeler almaya başlamıştır. Bu anlamda Erbil’in döneminin hâkim şiir anlayışı İkinci Yeni’ye yaklaştığını düşünebiliriz.

Sarhoş Yaşantılar hikâyesinde üçüncü kişi ağzıyla anlatılan A karakteri modern romanda silikleşen karakterin bir örneğidir adeta. Hikâye, A’nın iç sesinin yansıması olarak kurgulanmıştır. İç sesin aynen kaleme alınmasından doğan birbiriyle bağlantısız, uzun, noktasız cümleler hikâye boyunca devam eder. Metin anlamsal olarak bir düzleme oturmaz ve sürekli *yurtsuzlaşır*.

Gündelik hikâyesi de anlatıcı karakterin iç sesiyle başlar. Fakat bu sefer anlatıcı entelektüel bir erkek, çevresindeki kadınlar ise birer harf; D, M, A, B gibi metin figürleridir. D ana karaktere daha yakındır. Bir anlamda onun hem dostu hem de ona âşık olan karakterdir. Ana karakterin D’ye olan duyguları ise belirsizdir. D’sizlik ona ağır gelmekte ama D’ye tam bir bağlılık durumuna da geçememektedir. D’nin yanında kendisini öz benliği ile ortaya koymaktan çekinmektedir. Çünkü öz benliğini ortaya koyduğu gün D’yi yitirdiği gün olacaktır. Bunun ayrımsındadır karakter. “D, beni olmak istediğim ama olamadığım kişi sanarak benim kişiliğimi tamamlıyor. D diye tutturmam bundan” (Hallaç, 1999:43). M iyot kokan, deniz kokan, büyük bir kuş gibi ana karakteri yer yer kanatlarının altına alır. A ve B ise dişilikleriyle ön plana çıkan karakterler olarak kurgulanmışlar. “Kim olursa olsun öpmek istersin onları, göz koyarsın dişiliklerine, ya da salt şunu söylesin onlara: ‘Sen sevmek, sevişmek için yaratılmışsın!’” (Erbil, 1999: 41) A ve B’nin yaşantısı ve evlilikleri konusunda hikâyenin bir yerinde araya giren yazarın sesi onları ne yapacağını bilemediğini aktarır okuyucuya: “Şimdi tutup olanca sevecenliklerimle aklı başında bir öykücünün yapması gerektiğince A ile B’ye eğilip gözpınarlarımda tutamadığım yaşlarla savunmalıyım onları” (Erbil, 1999: 41). Fakat yüz yıldan sonra hâlâ aynı sorunlarla uğraşmayacağını söyleyerek A ve B’yi içinde bulundukları kısır döngüden kurtarma girişiminden vaz geçer. Bu tavır, geleneksel anlatı dilinin karakterleri aşırı romantik bir tutumla ele alışının eleştirisidir. D öbürlerinden biraz farklı görünse de o da dişiliğini kullanma noktasında benzer noktadadır. “D kalkarken ayağa ipiçeri çekiyor karnını. Öyle incecik, körpe, katı olmak istiyor. Yonut soylu bedeninden güç alacak, varsın alsın” (Erbil, 1999: 43). Bu bölümde ise kadının sadece bedeniyle var olmaya çalışması ironik bir biçimde eleştirilir.

Hikâye “Onlar olmadığımızı bilip, koyup kotarıp salt yalnızlıklara, yalnızlıklara gitmelerle...” cümlesiyle başlar ve aynı cümleyle biter. Hikâye boyunca ana karakterin hiçbir yere ve hiçbir kimseye ait olamayan benliğinin huzursuzluğu vardır. Bu huzursuzluk,

karakteri etrafındaki toplumdan ayırarak yalnızlığa sürüklemektedir. Toplumsal yaşamın getirdiği sahteleşme ve bu sahtelikler arasında birey olarak var olma çabası tüm hikâyelerin ortak teması halindedir. Erbil bu temayı dili sürekli olarak *yurtsuzlaştırarak* okuyucuya sunar.

Yıldız Ecevit *Türk Romanında Postmodernist Açılımlar* isimli eserinde Octavio Paz'ın “Yüzyılın başından beri roman yeniden şiir olmaya yöneliyor” (Ecevit, 2001: 46). tezini kullanır. Erbil'in şiirsel üslûbu da modern romanın geldiği yer açısından önemli görünmektedir. Erbil'in çok katmanlı bir yapıya sahip olan hikâyelerini okurken çoğu zaman bir şiir okuyucusu gibi imgeleri çözümlemek gerekebilir. “D susar niçin suskuların derisizliğini yüzer öyle külrenk” (Erbil, 1999: 40) örneğinde olduğu gibi. Susmanın biçimsizliği filozof şairin dilinde derisizlik imgesine dönmüştür. Erbil'in anlatıcıları yaşamı filozofça bir tavırla sorgular. Bu sorgulamaların yoğunluğu dizelere dönüşür. Başka türlü anlatılamayacak düşünsel yoğunluklar şiirle kendine bir alan açar.

Konuşmaktan Bıkan hikâyesinde ana karakter hiç tanımadığı birisiyle deneysel bir ilişki kurmaya çalışır. Özgür bir sevginin peşinde olan karakter hiç konuşmadan bir ine benzeyen karşı cinsin evine girer. Bu eyleminin sebebini “Durup dururken birinin közlenmiş mutluluğunu harlatmaya us koydum” (Erbil, 1999: 45). diye açıklar ve kendisini bir denek olarak gördüğünü söyler. Deneysel bir ilişkinin anlatıldığı bilinç akışı ya da bir tür bilinç coşumu ile kaleme alınan hikâye biçimsel olarak da Erbil'in deneysel üslûbunu yansıtmaktadır. Cümle içinde büyük harf küçük harf kullanımındaki özgür tutum deneysel bir ilişkinin dilsel yansıması olarak okunabilir: “KUŞ ÇIYAN DİLSİZ BİR İNSAN oluşunun önemi de yoktu, ama nasıl davranmamla en eksiksiz, en ÖZGÜR SEVİ'yi verebilecektim ona. Kişi aşk diye hür sevi diye dilsiz ve çirkin olmayan ve ne olduklarını iyice bildiği kişilere de usunu, çağrışım gücünü, dip bilinç akışını yitirmeden, sırf açlık, sarhoşluk, yoksulluk ya da beğeni etkenlerinden sıyrılmış HANGİ ÖZGÜR SEVİ'yi toplayabilirdi?” (Erbil, 1999: 46) Ana karakter kendisini denek, karşısındaki kişiyi de deneyici olarak görür. Hesapsızca atılmak istediği bu cinsel deneyim ana karakterin bir yolunu bulup in dediği ev ortamından bir şekilde sıvışmasıyla nihayete erer. Hikâye “Hafiflemiştim” (Erbil, 1999: 48). cümlesiyle biter. Bir kadın için pervasızca yaşanan cinsellik deneyimi Erbil'in cinsler arasındaki ayrımı anlatı dilinde kaldırmaya çalışmasının bir örneği olarak okunabilir. Geleneksel anlatı, erkek cinselliğinin pervasızlığını ortaya koyabilmektedir. Erbil de bu durumu kadın cinselliği olarak kurgulamıştır. Kadın

karakterler, bu şekilde özgür deneyimlerin peşinden giderken kendisine biçilen toplumsal rollerin baskısı ile huzursuz bir ruh haline bürünür ve çoğunlukla bu ruh hali içinde kaybolur.

Baltık hikâyesinde bir cezaevi ilahî anlatıcı tarafından gardiyanlar, mahkûmlar ve mahkûm yakınlarının iç sesine odaklanılarak anlatılır. Ana karakter, ağabeyi bir iftira sonucu hapse düşen kızdır. Gardiyanlar köpeğe, siyasilerin en büyüğü ise baş köpeğe benzetilir. Köpekler ve baş köpekler ulusunu ve budununu özünden çok sevenlerdir. “BU KÖPEK, BEKLEYİCİ VE DİNLEYİCİ Bİ KÖPEKTİ, ustan çok sezgiyle salkılar iletirdi efendileri BAŞKÖPEKLERE” (Erbil, 1999: 51). “BAŞKÖPEĞİN YAMAĞI olmak uçsuz bucaksız bi denizdi bu ülkede bi bakıma da bu, ulusunu, budununu özünden çok sevmiştii” (Erbil, 1999: 52). Bir dönem her sabah okullarda öğrencilere yüksek sesle okutulan anttan bir parça “ulusunu, budununu özünden çok sevmek” ironik bir tavırla hikâye boyunca aralıklı olarak tekrarlanmaktadır. Hikâyenin sonunda bir çerçeve hikâye çıkar karşımıza. Bütün hikâye, hikâyeci bir kadın tarafından bir başka kadına aktarılmaktadır. Dinleyici kadın “Bu yazdıklarınız gerçek mi?” diye sorar hikâyenin sonunda. Kurgu ve gerçek sorgulaması hikâyenin sonunda okuyucuyu da meşgul eden bir soru hâline gelir. Hikâyenin hikâyeyi doğurması, insanın hikâye eden bir varlık oluşu vurgulanır ve sanatsal yaratım tüm çıplaklığı ile ortaya konur. Böylelikle hikâye metinsel olarak *yurtsuzlaşır*.

İncik Boncuk hikâyesinde ise anlatıcının bir tren vagonunda karşılaştığı genç kız bir hikâyenin habercisi gibidir ve ana karakter onu gözlemlemeye başlayarak hikâyesini kurmaya başlar. Hikâyede anlatıcı ve yazar birbirini tamamlar niteliktedir. Üstkurmaca dediğimiz bu kurgu tekniği, okuyucuyu da kurguya dahil etmesi noktasında modern romanın temel saiklerinden birisi olarak Erbil metinlerinde kendisine yer bulmuştur. Erbil, gayet doğal bir üslûpla, bu metinde okuyucuyu metnin yaratım sürecine dahil eder. Hayali okur yazarın yönünü çizer.

Üç Arkadaş ya da Oyun hikâyesi üç kişilik bir dostluk grubuna dahil olmaya çalışan dördüncü kişinin ağzından anlatılır. “Ortada üç kişi var. Gerçekte hiçbir savı, umduğu, güveni kalmamış ama, sanki bunlara sabimmişçesine buluşan, konuşan, birbirlerini kandırmaya girişen, ama birbirlerini kandıramayacaklarını da bilen üç kişi” (Erbil, 1999: 74). Anlatım, anlatıcının iç sesi ve bilinç akışı şeklinde düzenlendiği için *yersizyurtsuz* bir metin kurgusundan bahsedebiliriz. Birbiriyle bağlantısız hikâyeler klâsik hikâyenin sınırlarını aşar ve herhangi bir sona bağlanmaz.

Hallaç hikâyesinde ise anlatıcı karakter adeta bir hallaç gibi metni savurur. Hikâyenin belirli bir mekânı yoktur. Anlatıcı kendi fantastik dünyasında mekândan ve zamandan sıyrılmış durumdadır. *Hallaç* hikâyesi “Çocuk, Mektup, Sevi, Ezgi Önü ve Ezgi” bölümlerinden oluşur. Çocuk bölümü “Macunun dördü, seksek tiktaklarını bekleyen zil çalmakta saklanıp gırt gırtlariyla gırtlakların o ince ve sarı yalnızlığına gırtlariyla şambabalarlı, babalarlı, şamlarlı, tepesine tepsisini tepeleyen baba şamlı şamsız kaldı, şambaba şamsız kaldı, şam baba şamsız kaldın” (Erbil, 1999: 88). cümleleriyle çocuksu bir sayıklama şeklinde başlar. Bir çocuğun bilinci devreye girer bu bölümde. Mektup bölümünde yine bir sayıklama noktasız uzun cümleler halinde verilir. Sevi bölümünde bilinç akışında aşkın yarattığı kaos kaotik metin şeklinde kurgulanmıştır. “...başlarımız pamuk atmıştı, hallaçtı hallaçtım hallaçtılar ve kurnaz ve domuz ve İsa ve çok fatoş bi fatoş’un gözlemi vardı içimizde içimizden alevleri örmeye çalışıyorduk, sanki sevmiştik, sanki sevebilirdik, sanki sevebilirlerdi ve kabukları soyulmuş yabaneşeklerinin eksilen yapraklarına derin ve ince kanallarla dokunmuş denizlere dikilen çiçeklerdi sevi” (Hallaç,1999:90). Ezgi bölümünde ise ezgili bir sayıklama şeklinde kurulur metin. “Balak kavmini alsın tak tak da tak tak tak tak tak tak tak, Balam sıpasını alsın, tak tak da tak tak tak tak tak tak tak bi kurnaz Odysseus da tak taka tak kulakları *bella cohen* taka tak da tak tak tak...” (Erbil, 1999: 90) Her bölümün dili içeriğe göre şekillenirken metin *yurtsuzlaşmaktadır*. Anlamsızlık metne hâkim olmakta, okuyucu için zorlu bir okuma süreci başlamaktadır.

Erbil’in ikinci hikâye kitabı *Gecede*’de yer alan *Çekmece* hikâyesi kolaj tekniğiyle kronolojik bir bütünlük gözetilerek oluşturulmuştur. Olaylar bir çekmecedan çıkan Gemici Dursun Kaymak’ın eşine gönderdiği mektuplar sayesinde açığa çıkar. Dursun Kaymak ülkeler arası seferler yapan bir gemide çalışmaktadır. Gemilerdeki çalışmasına ateşçilikle başlayıp, oradan losrtomoluğa, sonra da ikinci çarkçılığa yükselmiştir. Seferleri değişmekle beraber üç-dört ay sürmektedir. Bazen evine çok yaklaşmışken beklenmedik rota değişiklikleriyle tekrar aylarca sürecektir seferlere çıkılabilmektedir. Dursun Kaymak’ın bütün gayesi bir ev ve bahçe sahibi olmak, çektiği onca sıkıntıdan sonra emeklilik günlerini huzurlu geçirmektir. Bu sebeple gemide çıkan huzursuzluklara karışmamaya çalışır. Özellikle gemide patronun adamı olan süvariyle çatışmamaya dikkat eder. Çünkü süvari onu işinden edebilecek güce sahiptir. Bu şekilde geçen on sekiz yılın ardından, son seferinde yeni gelen süvariyle atıştır. Fakat yine de işini kaybetmemek için durumu uzatmaz. Dursun

Kaymak'ın, bu son mektubundan hemen sonra gemi kazasında hayatını kaybettiğini son sayfadaki gazete kupüründen öğreniriz.

İlk mektubun tarihi 1941'ken ikinci mektubun tarihi 1959'dur. Mektupların altına eklenen notlar da yine kolaj tekniğiyle bir araya getirilmiştir. Olay örgüsü Dursun Kaymak'ın mektuplarında anlattığı şekliyle verilmiştir. Mektuplar arasındaki süre uzun olduğu için aradaki olaylar özetlemeler şeklinde verilmiş bazı olaylar da okuyucunun yorumuna açık bir şekilde muğlak bırakılmıştır. Olaylar Dursun Kaymak'ın mektuplarından öğrenildiği için tümüyle Dursun Kaymak'ın bakış açısı hakimdir. Dursun Kaymak'ın karısı Saliha gölge bir karakter gibidir hikâyede. Saliha'nın mektuplarına yer verilmemiştir. Bu sebeple hikâye Dursun Kaymak'ın eril dünyasında şekillendiği haliyle kurgulanmıştır. Hikâyedeki düğüm noktası Saliha'nın mektuplarıdır. Fakat bunlar hikâyede yer almaz. Leyla Erbil postmodernist bir tavırla bu mektupların içeriğini okuyucuya bırakarak metni açık yapıta dönüştürür.

Hikâye kolaj tekniğiyle oluşturulduğu için tüm olaylar gerçek bir durumun parçaları gibi birleştirilmiş bu da kurgunun sınırlarını genişletmiş ve kurguyu *yrutsuzlaştırmıştır*. Erbil'in bir gazete kupüründen hareketle hikâyeyi kurduğunu düşündürtecek şekilde hikâyenin sonuna gerçek bir gazeteden alınmış haber kupürü eklenmiştir:



Şekil 2.1. Çekmece hikâyesinin sonunda yer alan gazete küpürü

Eski Sevgili kitabının ilk hikâyesi “*Konuşmadan Geçen Bir Tren Yolculuğu*”nda da hikâye, anlatıcı kadın karakterin bilinç akışı şeklinde kurgulanmıştır. Uzun ve birbiriyle bağlantısız görünen cümle yapısı bu hikâyeye de hakimdir. Bir tür sayıklama şeklinde kurgulanmıştır.

Aynı kitapta yer alan *Clinton Godson*, Fikret Ürgüp’e ithaf edilen bir hikâyedir ve baştan sona diyalog tekniğı ile oluşturulmuştur. Anlam bütünlüğü diyalogun akışına göre ilerlemektedir. Diyaloglar ise iki akıl hastasının bağlamından kopardığı cümleler şeklindedir. Diyalogun edebi metnin bir parçası olmaktan çıkıp edebî metne dönüşmesi türsel *yurtsuzlaşmaya* örnek olabilecek niteliktedir.

Biz İki Sosyalist Erkek Eleştirmen isimli hikâye için Türk Edebiyatı için bir ifşa metni ve erkek egemen bakış açısıyla kanonlaşan eleştiri kurumuna bir başkaldırı olduğu ifade edilir. “Bu hikâyeyi, yalnızca bir kurmaca metin olarak alamayız, zira hem hikâyenin içinde yazar bize birçok ipucu vermekte hem de yukarıda sözünü ettiğim söyleşisinde Leylâ Erbil, Tacettin’in ağzından söylediğı cümleyi kendisine ‘bir erkek eleştirmenin’ söylediğini açıklamaktadır. Yılmaz Varol, *Soyut* dergisinde gerçekleştirilen bir soruşturmaya verdiği cevapta, ‘kadın yazarlar’ olarak anılmaktan hoşlanmadığını belirtince Leylâ Erbil bunun

nedenini şöyle cevaplar: ‘Tepkimin bir nedeni de, bir erkek eleştirmenin hemen hemen fanatik bir duyguyla adımı vermeden dışı yazar diye alay etmesiydi benimle..... ‘Biz İki Sosyalist Erkek Eleştirmen’ hikâyesinde kelime oyunları ile Leylâ Erbil, Tacettin adını koyduğu eleştirmenin kim olduğunu okura söylüyor: ‘Yoldaş Tacî’ diye sarıyorlar çevresini... Fethetti buraları keriz!’ ‘Tacî’ ve ‘Fethetti’ sözcükleriyle yazar kuşkusuz Türk edebiyatının ‘önemli’ eleştirmenlerinden Fethi Naci’yi işaret ediyor.”⁴ Erbil, bu hikâye ile döneminde kendisini edebiyat ortamlarının tanrısı olarak gören erkek eleştirmenleri hedef almış ve eleştiri kurumunun dejenere olmuş yapısına gönderme yapmıştır diyebiliriz. Edebiyat yarışmalarına jürinin kadın yazarlara uyguladığı üstü kapalı sansür nedeniyle katılmama kararı alan ve her eserinin başına “Bu eser hiçbir yarışmaya katılamamıştır.” ibaresini koyan bir yazar olarak Erbil, bu mücadeleyi kurgusal dünyada da devam ettirmiştir.

Eski Sevgili kitabındaki *Bunak* hikâyesinin giriş kısmında yer alan “Toprağa yatırılmış uçsuz bucaksız bir ağaçtı su. Almış başını gidiyordu. Görünürde kökü yoktu. Derinlerde, belki ulaşılmaz derinlerdeydi kökü” (Erbil, 2017: 49). cümleleri ağaç metaforuyla okuyucuyu şiirin sınırlarında dolaştırmaktadır. Bu hikâyede, anlatıcı kadın karakterin rüyalarına sıklıkla başvurulur. Rüya anı bilinçdışının ortaya çıktığı anlardan birisidir. Erbil’in dili rüya kısımlarında şiire evrilir. Rüya=şiir diyebiliriz bu bölümler için. Rüyanın gizemi ve şiirin derin anlamsal düzlemi bu bölümlerde birleşerek metni *yurtsuzlaştırır*.

Kitapla aynı adı taşıyan *Eski Sevgili* hikâyesinde de Erbil’in dili sık sık şiir diline yaklaşır ve şiirsel üslûp anlatının içinde zaman zaman boy verir: “Nigâr, yorganın altında, deniz diplerinin ıssız bir kabuğu gibi çevirdi kendini. Bedenini daha derine doğru oydu, yosunlu dallar, kumlu dünyasını daha çok örttü. Karanlığın akışını seyre koyuldu” (Erbil, 2017: 155). “Salih, yıllardır içinden düdükler çalarak geçen gemiydi, kıyılarındaki meyhanelerde içmekten cayamadığı Boğaziçi’ydi” (Erbil, 2017: 176). “Salih’in güzelleştirdiği, dolu bir gün, ama o çekip gidince elimde kalan sadece bir gün ölüsü olacak, diye titredi yüreği...” (Erbil, 2017: 181). “Kent, her bir yanı beyaza kesmiş, kendini dağ gibi kabartmış dev bir kuştı.” (Erbil, 2017: 224). Nigâr’ın kendi iç dünyasına çekilmesi deniz kabuğu, bir türlü duygusal bağını koparamadığı Salih “içinden düdükler çalarak geçen bir gemi”, Salih’in gidişiyle birlikte hissettiği hüznü zaman parçası “bir gün ölüsü”, Salih’in gidişiyle ardında bıraktığı kent ise “dev bir kuş” imgesi ile anlatılmıştır.

⁴ <https://t24.com.tr/yazi/kim-bu-iki-sosyalist-erkek-elestirmen,1883>

Erbil'in hikâyeleri coşkun bir zihnin dile dökülüştür. Anlattığı karakterlerin iç dünyasına dalan yazar, sözün sınırlarını bulanıklaştırır. Dünyaya ve söze hâkim bir yazar tavrından ziyade dünya tarafından kuşatılmış ve bu kuşatma esnasında kaybolmuş bir yazar tavrı vardır onda. Kafa tuttuğu erkek yazı çevrelerinin dünyaya nizam verme çabasına bir başka itiraz diyebiliriz bu tavır için. Bu sebeple hikâyeler şiire, şiirler hiçe dönebilir Erbil'in metinlerinde ve okuyucu kendisini bu hiç hikâyelerin kuşatması altında bulabilir.

2.3.2. Roman Türünün Yersizyurtsuzlaşması

Erbil'in hikâyelerinde olduğu gibi romanlarında da yazı türleri geçişken bir biçimde kurguya dahil edilmiştir. Erbil'in ilk romanı *Tuhaf Bir Kadın* belli bölümlerde şiirsel üslûbun hâkim olduğu bir romandır. Anlatıcı karakter Nermin'in en yakın arkadaşı Meral'le sanat çevrelerine girişi, Erbil'in edebiyat dünyasına şiirle girmeye çalışmasıyla paraleldir. Sanat çevrelerinin iktidar baskısı altında olduğu da bu dizelere yansır. Aktör, ozan, mimar gibi her çeşit sanat dalında varlık gösteren insanların ortak noktası hapse girmiş olmalarıdır.

“Meral’le

Lambo’ya uğradık bugün:

Bir aktörle hapisten yeni çıkmış,

bir ozanla hapisten yeni çıkmış,

bir mimarla hapisten yeni çıkmış,

bir yeni hikayeci ve bir yeni gazeteciyle hapse hiç girmemişler,

tanıştık” (Erbil, 2001: 11).

Romanın “Baba” adlı ikinci bölümünde anlatı babanın bilinçdışı ve sayıklamaları şeklinde ilerler. Bu bölümdeki alıntı metinler de metnin türünde sapmalara neden olur. Bölüm bir ağıtla başlayıp Tevfik Fikret'in Sis isimli şiiri, Hicaz makamında bir şarkının güftesi, bir türkü ve tarihî metinlerle devam eder. Bu bölümde metin, babanın bilinçdışının yansıtıldığı durumlarda bir şiire; alıntıların yapıldığı bölümde ise bir metinler karnavalına dönüşmektedir. Erbil eserlerinde bilinçdışının anlatıldığı bölümlerin çoğunlukla şiir şeklinde kurgulandığını söyleyebiliriz.

Karanlığın Günü, şiir nesir karışık bir yapıda ilerler. Erbil, duygusal coşkunluğun yoğunlaştığı anlarda anlatı dilini şiire çevirir ve metni biçimsel olarak *yurtsuzlaştırır*.

Romanın anlatıcı yazar karakteri Neslihan'ın annesinin kaldığı akıl hastanesinin bahçesi tasvir edilirken dil birden şiire kayar:

“renkli ve renksiz, uzun bacaklı, gagasız
ışığa göre saydamlaşan, moraran ya da
kararan kuşların barındığı
bu bahçe” (Erbil, 2014: 21).

Erbil, *Karanlığın Günü*'nde yer yer meddah üslubuyla anlatıyı yönlendirir. Bir halk hikayesi anlatır edasıyla rivayet aktarıcı rolüyle anlatıyı birden geleneksel edebiyatın kıyısına yanaştırır. Neslihan'ın entelektüel çevresinde bir yazar-tanrıça muamelesi gören Asiye'nin anlatıldığı bölümlerde Erbil, bu kutsallaştırmayı yansıtmak için, mübalağalı anlatının kapılarını aralayarak fantastik bir atmosfer yaratır. Bu atmosfer de şiir dilinin imkânlarıyla aktarılır:

“ASİYE'nin
ağzında otuz iki dişiyle doğduğunu biz
ilk Mümin'den işitmiştik
olayın Mümin'e kadar nasıl geldiğini bilmeyiz
şimdilerde altmışını aşmış bu aziz kadının
-cümlemizin muini ve muhibbi olan-kadının
ebesi birilerine
onlar başka birilerine
onlar da başka birilerine anlatmış
kulaktan kulağa geçmiş
önce Mümin'e
oradan bize kadar yayılmıştır” (Erbil, 2014: 97)

Bu bölümlerde anlatı destan türüne de yaklaşır. Ayağı öküz ayağı beli kurt beli gibi doğan Oğuz Kağan misali Asiye'nin doğumu da olağanüstülüklerle süslenmiştir:

“bir ara
ayak tırnakları
sonra sağ ayak göründü
-sağ ayakla çıkıyordu kapıdan
bir azize olacağı oradan da belliydi-

ebesi ananın karnına çıkıp tepindi
öteki kadınlar ayağı
hep birlikte tutup çektiler
demir gibiydi ayak
dizleri çenesine yapışık” (Erbil, 2014: 98)

Destansı anlatımla kutsal bir alana çekilen Asiye, yazı çevrelerinin putlarından biri olur ve Neslihan’ın sanat kaygısıyla yazdığı romanını üzüyle gölgede bırakır. Neslihan, arzuladığı edebî ortamı bir türlü bulamaz. Putların gölgesinde, yazdıkları az okunan bir yazar olma kaygısı ve kendisinden beklenen kadınlık görevleri arasında sıkışarak yazmaya çalışır.

Neslihan’ın annesi, Manastır’dan savaş zamanı kaçmak zorunda kalan Türklerdendir ve sürekli olarak Yunan’ın saldıracağından korkar. Bir laytmotif şeklinde annenin Yunan ve savaş korkusu metne yayılmıştır. Annenin 1930 yılında tuttuğu günlüğü de onun yaşamı hakkında bilgi verir. Erbil günlük kısmında metni bir günlüğe çevirir ve annenin ağzından onun yaşamına dair detayları verir. Neslihan, annesinin günlüğünü onun gizemli dünyasını keşfetmek için heyecanla okur, günlüğü bitirdiğinde ise hayal kırıklığı yaşar. Annenin günlüğünde bir gizemden ziyade alelade bir hayatın izleri vardır: “Bu kadar boş olabilir miydi annemin ‘muhtırası’ bu kadar suçsuz? Bomboş! (Buradaki ünlemler virgüllü ünlem) Tamtakır! Aşksız! Bilmeden! Hiç yaşamamış!.. Yaşanmamış! yaşamamış annem!!..” (Erbil, 2014: 187) Kendisini tanımayan, ezberlenmiş bir hayatı yaşayan anne Neslihan’ın gözünde bu dünyadan bir varlık göstermeden geçip gitmiştir. Neslihan annesinin bomboş diye nitelediği yaşamı kendisi için anlamlı kılmaya çalışan bir kadındır. Bu sebeple de başta ailesi olmak üzere çeşitli çevrelerle mücadele etmek zorunda kalır.

Mektup Aşkları romanı, ana karakter Jale’ye gelen 83 mektup ve Jale’nin yakın arkadaşı Sacide’ye yazdığı iki mektup olmak üzere toplam 85 mektuptan oluşur. “*Mektup Aşkları* Leylâ Erbil’in üçüncü romanıdır. Her ne kadar adı ‘Mektup Aşkları’ olsa da bilinen tanıdık mektuplardan ve âşıklardan oldukça farklıdır Erbil’in mektupları ve de âşıkları. Bu romanda, samimi, saf, duygulu, yürekleri ısıtan mektuplara rastlamak imkânsızdır. Yazar, bizi çağına uygun olarak yapmacık, sahte, soğuk, tatsız, yavan mektuplarla karşı karşıya bırakır. Okuyucuyu tedirgin eder, huzursuz eder, diken üzerinde oturtur: gerek Ahmet’in mektupları, gerek İhsan’ın gerekse Sacide’nin ve diğerlerinin mektuplarıyla (...) *Mektup Aşkları*’nda Leylâ Erbil, karakterlerinin dünyasını bizlere mektuplarla açar.

Bireylerin duygularını, düşüncelerini, hırslarını, ahlâksızlıklarını, tutkularını, sevinçlerini, acılarını, ıstıraplarını, çıkmazlarını, intikamlarını, iç dünyalarındaki fırtınaları ve tüm kirli çamaşırları da yine mektuplar sayesinde keşfetmemizi sağlar. Yazılan mektupların hemen hepsi Jale'ye gönderilir. Eserin başkahramanı olan Jale, kız ve erkek arkadaşlarının ilgi odağı olur. Kimisi aşkını anlatır, kimisi dertlerini paylaşır kimisi de yaşam felsefelerinden bahsederler ona” (Şahin, 2011). Bu mektuplar da birer metin karnavalı şeklinde düzenlenmiştir. Roman boyunca Jale'ye gelen mektuplar anlatının seyrini belirler. Jale'nin sesi romanın sonunda onun yakın arkadaşı Sacide'ye yazdığı iki mektupla duyulur.

Jale'nin şair sevgilisi Zeki'nin mektuplarının şiir şeklinde kurgulanması Erbil eserlerinde metnin sık sık şiire kaymasına bir başka örnektir. Baudelaire'in “hep şair ol, düz yazıda bile” (Aka, 2020: 249) dediği gibi Erbil de düz yazıda anlatımı sürekli şiire kaydırarak ilerler. Şiir ve nesir kol kola yürür bütün metinlerde. *Mektup Aşkları*'nda Zeki metnin şiir damarını açan karakterdir. Zeki'nin mektupları felsefî derinlikleri sebebiyle aforizmalar şeklinde de değerlendirilebilir:

“biz sarılıyoruz birbirimize
sonsuzluktan gelen iki huzme gibi
o yanıtsız büyük arayışı
bile bile
mutluluk olmayacağını bile bile
sarılıyoruz seninle
ne kadar mutlu olduğumu anlatamıyorum” (Erbil, 1988: 50).

“ sevgilim
işte geldin
apak parmakların
gecenin abanozundan
altın tellere dokundukça
kil sessizliği kaplar odayı
çığlık çığlığa” (Erbil, 1988: 100)

Zeki, mütedeyyin bir gençtir fakat onun mütedeyyinliği felsefe ile harmanlanmıştır. Jale, Zeki'nin hem entelektüel bir arkadaşı hem de âşık olduğu kadındır. Zeki, sık sık ruhsal buhranlar geçiren filozof bir şair ve *yersizyurtsuzdur*. Arayışları şiirinin ana eksenini

oluşturur. Zeki'nin şiir-mektuplarında anlatı büyük harflerle kurgulanmıştır. Her bir mektup birer mısradan ibarettir. Erbil, büyük harf kullanımıyla metnin anlamsal derinliğine vurgu yapmak istemiştir:

“SEVGİLİM
TANRI
İNSANIN
RİYASIDIR” (Erbil, 1988: 104)

Zeki, bu mektubuyla inanç dünyasında yaşadığı sorgulamaları Jale'ye aktarır. İnsan, Tanrı, yaratılış gibi inancın temel meselelerini Jale'ye yazdığı mektuplarla çözmeye çalışır. Fakat bu meseleler bir çözümden ziyade onun için daha derin sorgulamaların kapısını aralar. Bu mektuptan sonra gelen mektuplarda da sözcük oyunları ile sorgulamalarını devam ettirir ve çıkış yolunu bulmaya çalışır. Fakat çıkış yolu tek değildir. Her yol kök sap gibi başka yollara bağlantı kurmakta ve Zeki bu bağlantılar arasında kaybolmaktadır:

“SEVGİLİM
İNSAN
TANRININ
RİYASIDIR” (Erbil, 1988: 109)

“SEVGİLİM
RİYA
İNSANIN
TANRISIDIR” (Erbil, 1988: 116)

“SEVGİLİM
RİYA
TANRININ
İNSANIDIR” (Erbil, 1988: 123)

Bütün bu sorgulamalar sonucunda Zeki'nin intihar ederek yaşamına son verdiği düşünülebilir. Çünkü Zeki'nin ölümü anlattığı bu mektuplarından sonra başka mektup gelmez Jale'ye. Zeki'nin intiharına dair işaretler son mektuplarında iyice belirginleşir Büyük harflerle, ara verilmeden yazılan aforizmaları tekrar ederek Zeki ölüme yaklaşır. Zeki'nin

bu mektupları intihara karar vermiş bir insanın sayıklamaları şeklinde düzenlenmiştir diyebiliriz:

“TEKTANRIVARDIRODAÖLÜMDÜR
TEKTANRIVARDIRODAÖLÜMDÜR
TEKTANRIVARDIRODAÖLÜMDÜR
TEKTANRIVARDIRODAÖLÜMDÜR
TEKTANRIVARDIRODAÖLÜMDÜR
TEKTANRIVARDIRODAÖLÜMDÜR
TEKTANRIVARDIRODAÖLÜMDÜR” (Erbil, 1988: 127)

“TANRIYİÖLEREKÖLDÜREBİLİRSİN
TANRIYİÖLEREKÖLDÜREBİLİRSİN
TANRIYİÖLEREKÖLDÜREBİLİRSİN
TANRIYİÖLEREKÖLDÜREBİLİRSİN
TANRIYİÖLEREKÖLDÜREBİLİRSİN
TANRIYİÖLEREKÖLDÜREBİLİRSİN
TANRIYİÖLEREKÖLDÜREBİLİRSİN” (Erbil, 1988: 130)

Bir başka mektup İhsan’dan gelir. İhsan farklı dünya görüşlerinde olmaları sebebiyle Jale’den aşkına karşılık bulamaz. Bunun üzerine Jale’ye karşı duygularını şiirsel bir mektupla anlatır:

“Gene yok!
Yok, yokluk, yoksun!
Telefonda da yoksun
Seni üzen ben miyim?
Benden vaz mı geçtin?
Düşünemem, düşünemem, iftira!” (Erbil, 1988: 65).

Jale’nin bir başka âşığı ve yakın arkadaşı Reha da şair tabiatlıdır ve mektupları şairane cümlelerle doludur: “ne garip bir denklik bu-bir türkü tutturuyorsun-yüce dağın ululuğunda bir esenlik türküsü-özlem türküsü-yine konuşuyor duyuların alttan alta-usuldan usula galiba hala seviyorum diyorsun- şöyle- anıların dibinde uzakça bir gün arıyorsun- silik” (Erbil, 1988: 190)

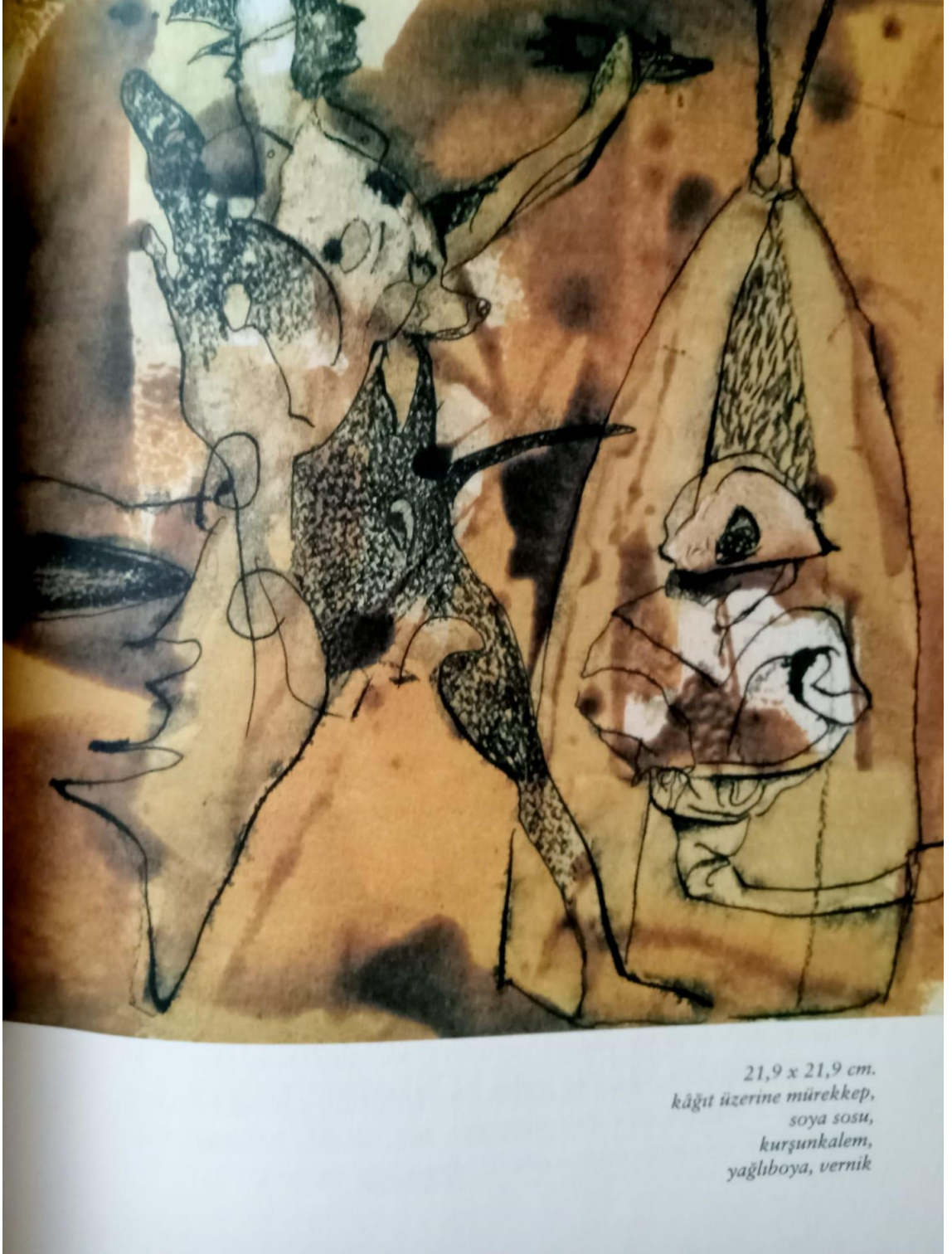
Cüce kitabı, *Yazarın Notu* kısmıyla başlar. Bu kısımda, romandaki gerçeklik duygusunu arttırmak için baş karakter Zenîme'nin komşusu olarak konumlandırır kendisini Erbil ve bir yazar anlatıcı olarak kurguya dahil olur. Asıl hikâye Zenîme üzerine kurgulanmıştır. Çerçeve hikâye ise Leylâ Erbil'in yazlık köy evinde tanıştığı Zenîme Hanım'dan aldığı roman taslağını küçük değişikliklerle okura aktarması hadisesi üzerine şekillenir. Yazar anlatıcı Leylâ Erbil'in hikâyesi ve hiç-yazar Zenîme'nin hikâyesi iç içe kurgulanmıştır diyebiliriz. Böylelikle metin *yurtsuzlaşmıştır*.

Zenîme Hanım, 2000 yılı mayıs ayında yazar anlatıcıyı evine çağırır ve ona bir roman yazdığını, onu yayımlaması için kendisinden yardım istediğini söyler. Yazar anlatıcı, bir zihin dağınıklığı içinde yazıldığı belli olan roman müsveddelerini aralıklarla gidip alır Zenîme Hanım'dan ve onları düzenleyerek yayımlamak üzere söz verir. Bu buluşmadan kısa süre sonra intihar eden Zenîme Hanım'ın notları tarihsiz, sayfa numarasızdır. Zenîme Hanım, roman müsveddesine kara kalemle bodur şövalyeler, kılıç ve kılıç boyunda erkeklik organı desenleri çizmiştir. Yazar anlatıcı, bu düzensiz metnin üretim sürecine okuyucuyu da dahil eder: "...bu yazıları birbirine bağlamakta güçlük çektim; okurlar belki de benden iyisini becerip, cümleleri daha uygun yerlere yerleştirerek okuyabilirler bu metni" (Erbil, 2019: XV). Dağınık olarak kendisine verilen metnin daha yetenekli okurlar tarafından birleştirilebileceğini ve böylelikle de toprağına yıldızlar, ateşböcekleri, güneşler yağsın dediği Zenîme Hanım'ın intiharının da anlaşılabilirliğini aktarır yazar anlatıcı. Metni özünü bozmadan yaptığı küçük değişikliklerle yayıma hazır hale getirdiğini söyler.

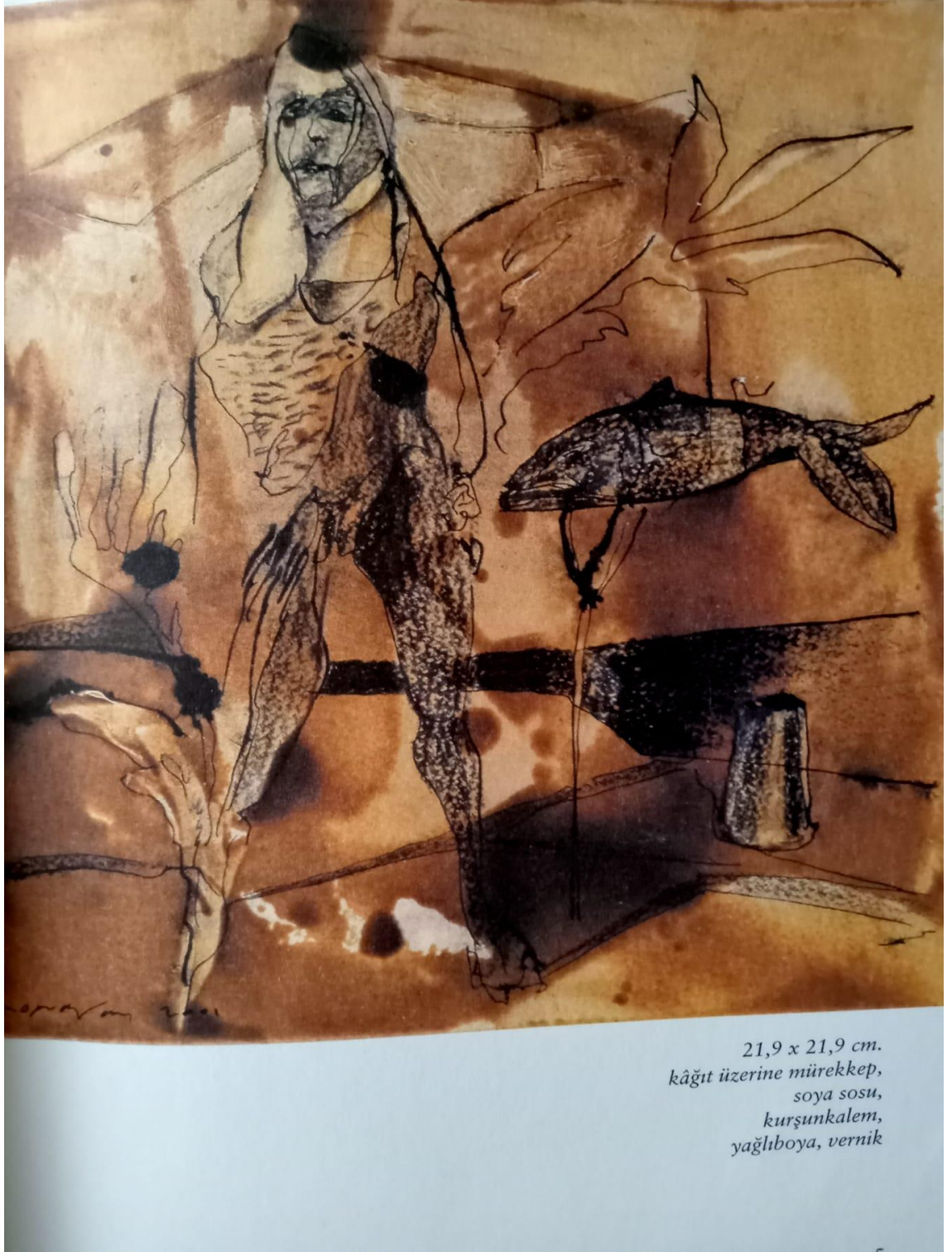
Yazarın Notu kısmından sonra Zenîme Hanım'ın romanı başlar. Zenîme Hanım kendisiyle röportaja gelecek savaş muhabirliği yapmış fotoğraf sanatçısını bekler. Bu bekleyiş anı şiirsel cümlelerle "Bekliyorsun, sürekli bekleyişleri art arda ekliyorsun; seni seyrediyorum ve ses etmiyorum çünkü bekleyişin süslü bir imparatorluğu vardır" anlatılır (Erbil, 2019: 9). Roman, bir paragrafı bulan uzun ve devrik cümle yapılarıyla anlatıcı Zenîme Hanım'ın bilincini bütün çıplaklığıyla ortaya koyar. Bazı paragraflar bir bağlaçla biter. Yazarın bu dilsel kurgulardaki maksadı yarattığı ruhen sakatlanmış karakterlerin iç dünyasındaki kargaşayı yansıtmaktır: "Ah, işte o gür saçların ki (öteki kadınlara örttürdüler üzerini sımsıkı korku kefenleriyle; korkunç birer cinsel organdan başka bir şey olmadığına ikrar getirttikleri bedenleriyle birlikte), sense bugün kara saçlarını, -vaktiyle her bir teline bir âşışın kendini astığı- göz altı kırışıklıklarını silip atasıya öylesine çektin, gerdin, boğdun ki ensende, -yedi TİPli genci telle boğan müreffeh katilleri gibi Türkiye'nin-gözlerin bir

anda, bir samuray kılıcı keskinliğinde incelerek edindi yepyeni görme boyutları” (Erbil, 2019: 3). Zenîme Hanım, inandığı sosyalist dünya için mücadele ederken ölen devrimcilerin zihninde oluşturduğu trajik manzaralarla yaşama tutunmaya çalışır. Kendilerine biçilen rollerin gölgesinde kalan kadınların yitik hayatlarının ve bu rollere direndiği için yalnız kalan Zenîme’nin yasını tutar.

Bir resimli roman şeklinde kurgulanan *Cüce*’de ressam Mustafa Horasan’ın kâğıt üzerine mürekkep, soya sosu, kurşunkalem, yağlıboya, vernik kullanılarak yapılan illüstrasyon resimleri yer alır. Roman, Zenîme Hanım’ın roman taslağı olduğu için bu resimler de Zenîme Hanım’ın taslağının belli kısımlarına çizdiği anlatılar olarak kurgulanmıştır. Mustafa Horasan’la 06/05/2023 tarihinde yaptığımız telefon görüşmesinde resimlerin metnin içeriğine göre illüstrasyonlar olarak hazırlandığını öğrendik. Erbil’in Zenîme’nin bilinçdışına yaptığı yolculuğu Horasan resimleriyle görünür kılmıştır. Resimlerinde cüce figürlerini kullandığını söyleyen Horasan kapak resmindeki cücenin de (romandaki cüce gibi) erkekliğiyle övünen, kusurlarını görmeyen bir cüce olarak resmedildiğini söylemiştir. İnsanın gizli kalmış yönlerini açık etmek için sanatını bilinçdışına yönelten ve deneysel bir tutum içinde olan Horasan; *Cüce* gibi deneysel bir romanda yağlı boya, soya sosu, vernik kullanılarak yapılan resimlerle deneysel bir tutum izlemiş ve Erbil’le sanatsal bir ortaklık kurmuştur. Bazı kısımlarda bir sayfanın dörtte birini kaplayan resimler bir sayıklamanın kesik parçaları gibidir:



Şekil 2.2. *Cüce* romanında yer alan Mustafa Horasan'ın desenleri

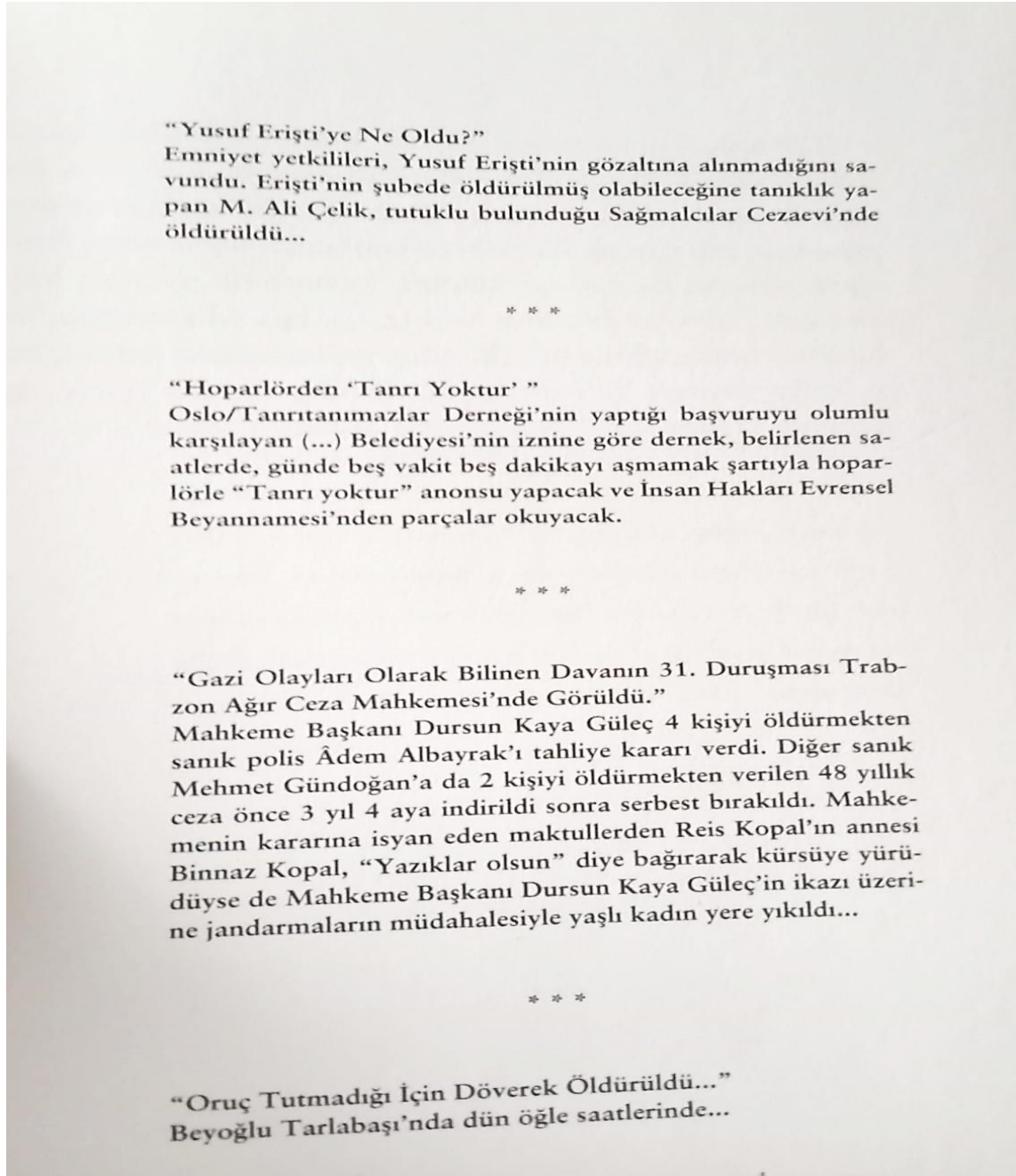


Şekil 2.3. *Cüce* romanında yer alan Mustafa Horasan'ın desenleri

Şiirsel anlatım *Cüce*'de de sık sık anlatıyı süsler: “SİS, bir harf gibi dinlene dinlene ilerliyor, kabına sığamadığında koyulup açılarak beyaz-mavi-mor-duman bukleleriyle değiştiriyor rengini” (Erbil, 2019: 8). Şiirsel anlatım, Zenîme karakterinin içsel

sorgulamaları esnasında yoğunlaşır. Erbil, birer *şizo-özne* olan karakterlerinin ruh sarsıntılarını ancak şiirle dile getirebileceğini düşünmüş olmalı.

Cüce gazete küpürlerine de yer verilen bir romandır. Romanın bu bölümleri küçük puntolarla haber diliyle kaleme alınmıştır. “Yusuf Erişti’ye Ne Oldu”, “Gazi Olayları Olarak Bilinen Davanın 31. Duruşması Trabzon Ağır Ceza Mahkemesi’nde Görüldü.”, “Oruç Tutmadığı İçin Dövülerek Öldürüldü” başlıklı haberler Zenîme Hanım’ın roman taslağında yer alır:



Şekil 2.4. *Cüce* romanında yer alan gazete küpürü

Üç Başlı Ejderha; Üç Başlı Ejderha ve Bir Kötülük Denemesi başlıkları altında iki farklı metinden oluşmaktadır. *Üç Başlı Ejderha*, bir novella olarak değerlendirilebilir. *Bir Kötülük Denemesi* ise ilk olarak 2003 yılı ocak ayında yayın hayatına başlayan *Geceyazısı* dergisinde yayımlanmış kimi eleştirmenlerce deneme kimilerine göre hikâye olarak değerlendirilmiştir.

Üç Başlı Ejderha romanında Üç Başlı Ejderha Anıtı ile ilgili ansiklopedik bilgi farklı bir yazı puntosuyla metne dahil edilir. Anlatının belli bölümlerinde metin bu şekilde bir tarih metnine dönüşür ve *yurtsuzlaşır*:

“Üç başlı Ejderha İstanbul’daki en eski Yunan sütunudur.

Sütun 3 yılanın birbirine dolanmasından oluşmuş bir sarmaldır. Adlarından biri de Burmalı Sütun olan bu sütun Sultanahmet Meydanı’ndaki bugünkü yerine taşınmadan önce Delfi Tapınağı’ndaydı” (Erbil, 2019: 11).

Üç Başlı Ejderha’da Maraş Olayları tanıklarından Leyla Ünver’in ifadesi de yine farklı puntolarla haber diliyle metne dahil edilmiştir. “Gelinim çay yapıyordu. ‘Evi basıyorlar’ diye bağırdı. Komşumuz Pakize, ‘Bize gelin’ dedi” (Erbil, 2019: 20). Leyla Ünver’in ifadesi bir laytmotif olarak anlatının belli bölümlerine cümle cümle serpiştirilmiştir. “de yat kocanın üstünde” (Erbil, 2019: 36) Bu teknikle Erbil, anlatıcı kadının dağınık zihinsel yapısını metne yansıtmıştır.

Leyla Ünver, 12 Eylül öncesinde Alevilere yönelik olarak gerçekleştirilen ve 12 Eylül Darbesi’nin nedenlerinden biri olarak görülen 1978 Maraş Olayları’nın tanıklarındandır. Leyla Ünver, olayın gerçek tanıklarından birisidir ve tanıklığının tamamı metinde 29 Kasım 1993 tarihli *Aydınlık* gazetesinden kesilmiş bir kupür olarak yer almaktadır:

Yörükselim Mahallesi'nde oturan yurttaşlar askeri birlikler tarafından kurtarıldı.

Ailesinden altı kişi öldürülen tanık Leyla Ünver'in ifadesinden:

Gelinimi çay yapıyordu. "Evi basıyorlar" diye bağırdı. Komşumuz Pakize "Bize gelin" dedi. Ve biz onun evine gittik. Evimizi ateşe verdiler. Biz orada kaldığımız müddet içerisinde ateş ettiler. Bu ateş esnasında Mustafa Ünver, Mahmut Ünver, Mehmet Ünver saçmayla yaralandılar. Malik Ünver dedi ki: "Namusum, şerefim üzerine ben teslimim, gelinin, kızın içine girmeyin" dedi. O anda kapıyı kırdılar, çocukların herbirini biri alıp gitti. Ben içerde kalmışım, şuurumu kaybetmişim. Bilmiyorum... Bir ara kendime geldim ki, avradım evini darımadam ediyorlar. Cetal Ahmet'in evinin köşesine fırladım ki Malik Ünver ölmüş. Babam, İbrahim, ben ailece üzerine atılınca, hepimize de ateş ettiler. Ateş açınca İbrahim Ünver kolundan vuruldu. Abdülvahap kolundan vuruldu. Bize saldırınca cenazeyi bıraktık. Ben aşağıya indim. Çocuğu suya düşmüş olarak gördüm ve o anda şuurum kaybolmuş. İbrahim valiye çıktı. Evinin yandığını, çocuklarının yaralandığını söylemiş ve validen yardım istemiş; fakat validen yardım etmemişler. O anda geldi, "kimiz... çocukları sırımıza aldık... hastaneye götürcektik... Üçümüzü de bir motorcu içine attı. Oraya indirdi ki bizi, sağlık ocağı. Sağlık Ocağında Mahmut Ünver'i aldılar, somyaya koydular, serum taktılar. İkimizi bir oturma odasına çıkarttılar, hemşireler, orada ağlayırken kapıya geldiler. Kapıcı bir saat kapıyı açmadı. Kapıcının ağzına tabancayı tuttular, kapıyı açtılar. Kapıyı açınca

herbiri birimizi kapı, kapınca ben hemşirelerin elinden tuttum ve hemşirelerin üstüne düştüm. Hemşirelerin üstüne düşünce, hemşirenin biri dedi ki, "Abla sen öyle otur" dedi. İbrahim'i götürdüler, gözünün önünde pencerenin önünde öldürdüler. O anda bana geldiler. "Seni sağ mı koyacağız" dediler. Ve beni de aldılar. O anda gövdemde değeni bilmiyorum, tabii ciğer acısı kolay değil. İbrahim öldü, Malik Ünver öldü. O acıyla gövdemde değen sopayı bilmedim. Beni attılar, "De yat kocanın üstünde" dediler. O atada bilmiyorum ben, az mı yatım, çok mu yatım. Ayıkımı ve dedim ki, Mahmut Ünver imi göreyim, belki O'nu da öldürmüşlerdir. Vardım ki, canlı kul kalmamış hastahanece, hep çekilmişler. Bir tek bir oğlan komada kalmış. Ben bir odaya vardım saklandım. İhtivarcı bir adama dedim ki, "Emmi bokunu yiyeyim, beni kurtar ne olursun". Beni bıraktı, kapıyı da dayadı gitti hastahanece. O anda yine geldiler, beni aldılar ve o anda bıçak yarısı aldım, kurşun yarısı aldım. Artık az mı yatım, çok mu yatım bilmiyorum. Biri geldi dedi ki, "Sağ, vurun", biri geldi dedi ki, "Olmedi de neyi kaldı", biri geldi dedi ki, "Gebe de çocuk oynuyor koynunda" dedi. O anda biri geldi, dedi ki, "Aradınız mı üstünü" dedi. (Bu ayıkken oldu.) Üstümü aradınca, 95 bin lirayı İbrahim'in üstünden aldılar, 10 bin de benim üstünde vardı aldılar... Dediler ki, "Götürelim camiye verelim"... (Kahramanmaraş Davası, Duruşma tutanakları-Dizi 2395)

(Aydınlık gazetesi, 29 Kasım 1993)

Şekil 2.5. Üç Başlı Ejderha romanında yer alan gazete küpürü

Üç Başlı Ejderha'da anlatıcı karakterin; genç dostum dediği oğlunun arkadaşından aldığı tuhaf mektup, Erbil'in sanata ve edebiyata bakışını yansıtan ipuçları gibidir. Sanatsal yaratım dünyanın gizemini çözmeye yarayan bir anahtar, bir hazine, keşfedilmeyi bekleyen birer gömüdür: "uğraştım günlerce bu bilmeceyle; sayılar yardımıyla harfleri, sözcükleri, heceleri dizdim bozdum, dizdim bozdum; onlarda saklı duran sözcükleri sözcüklerde saklı bekleyen cümleleri, paragrafları paragraflarda saklı duran metni, şiiri, soruyu ve yanıtı, anlatımı, biçem denilen o gömüyü, gömüde saklanan insanı, insanda saklı duran gizli hazineyi,, kitabı,, dünyaya bırakmak istediği mektubu sökmeye çabaladım,,," (Erbil, 2019: 40) Sanatı biçem olarak tanımlayan anlatıcı biçemde de deneysel bir yaklaşım içinde

olduğunu anlatır. Harfleri, sözcükleri, heceleri dizdim bozdum diyen anlatıcı dille olan meselesini de ortaya koymaktadır. Tüm bu çabaların sonunda ise insanı anlama çabası yatmaktadır.

Erbil'in *Bir Kötülük Denemesi*'ni şair Ece Ayhan'a bir cevap niteliğinde yayımladığı söylenmekle beraber metni bağımsız bir yapı olarak düşünen eleştirmenlerce bu tutum ileri bir yorum olarak değerlendirilmiştir. Bu metin ulusal gazetelere haber olmuş ve 28 Şubat 2003 tarihli Hürriyet Gazetesi'nde "Öbür Dünyada Devam Eden Hesaplaşma" başlığıyla yayımlanmıştır: "Ece Ayhan'ın ölmeden önce Kitap-lık dergisinin Temmuz-Ağustos 2001 tarihli 48. sayısında yazdığı bir yazıda, isim vermeden, 'Rusya'ya kaçakçılık yaparak zenginleşen bir taka sahibinin kızı olan bu tuhaf kadın' şeklinde tanımlamasına Leyla Erbil Ocak ayında yayın hayatına başlayan *Geceyazısı* dergisinde cevap verdi." diye haberleştirilen yazıda metin basit bir magazin malzemesi gibi değerlendirilmiştir. Oysa Erbil hiçbir söyleşisinde bu metinde geçen Tanrıçay karakterinin Ece Ayhan'ı temsil ettiğini söylememiştir. Erbil anlatılarında, entelektüel çevrenin dönemin baskın çevrelerine karşılık geldiğini rahatlıkla söyleyebiliriz. Erbil anlatıları sırtını gerçeğe dayamıştır fakat bu gerçekler kurgunun sınırlarında basit gerçeklikle bağlarını koparmıştır. "Erbil, *Üç Başlı Ejderha*'nın ilk baskısında eseri bir novella olarak işaret etse de birçok eleştirmen metnin ilk bölümü olan *Üç Başlı Ejderha*'yı başlı başına bir novella olarak okuma eğilimindedirler. *Bir Kötülük Denemesi*'nden ise hem hikâye hem de deneme olarak bahsedilmiştir. Öyle ki Erbil hayattayken (Özer, 2007) ve ölümünden sonra (Şahin, 2013) hazırlanan iki farklı Leylâ Erbil bibliyografyasında hem *Üç Başlı Ejderha* hem de onun bölümleri olan *Üç Başlı Ejderha* ve *Bir Kötülük Denemesi* farklı başlıklar altında tasnif edilmişlerdir" (Çalışkan, 2019).

Nigâr Aydoğdu "Sanat Eseri Ne Yana Düşer" isimli 19 Şubat 2020 tarihli yazısında bu metinde geçen Tanrıçay'ın Ece Ayhan'a karşılık geldiği savından hareket etmiş ve şairin ölümünden sonra yazılan böylesi bir yazının şairin sanatına gölge düşüremeyeceği tezini savunmuştur. Necmiye Alpay ise 2009 tarihli Radikal Gazetesi'nde çıkan "İki Büyük Etikçi" isimli yazısında bu metnin bir intikam metni olarak okunmasının olabilecek en ilkel okuma şekli olduğunu ileri sürer. Alpay, bu yazısında Erbil'in metinde Tanrıçay karakteri kadar ben anlatıcıyı da acımasızca eleştirdiğini söyler ve bu sebeple metnin bu şekilde bir karşılığı olmadığını savunur. Erbil okumalarımız, yazarın, anlatılarında; insan bilincinin en karanlık noktalarının büyük bir cesaretle ele alındığını göstermektedir. *Karanlığın Günü, Tuhaf Bir*

Kadın gibi eserlerinde de Erbil'in dönemin edebiyat ortamlarını kurmacanın sınırları içinde kıyasıya eleştirdiğini görebiliriz. Bu sebeple *Bir Kötülük Denemesi*'nin arka planının bu kadar tartışılması ancak Erbil'in üslûbuna yabancı olmakla açıklanabilir.

Erbil'in bu anlatısı bir tür felsefe metni gibi de okunabilir. Kötü olan Tanrıçay mıdır yoksa Tanrıçay kendisini yaratan sinik bir topluluğun kötülüğünün yansıması mıdır? Bu sorularla Erbil metin boyunca okuyucuyu meşgul eder? Tanrıçay'ı sanık sandalyesine oturturken çevresini de aynı sandalyeye oturtur ve iki taraflı bir sorgulama içinde sürdürür metni.

Kalan romanında Erbil, anlatıyı tamamen şiir diline dönüştürmüştür. Şiirsel sayıklamalar bazen tek bir cümlenin bir sayfayı kaplamasına sebep olur. Şiir olarak kurgulanan anlatıda mısra başları küçük harflidir. Oylum Yılmaz *Kalan* için "Zaman, hakikat ve bellek üzerine yazılmış politik bir şiir, diyebilirim." tespiti yapmıştır (Yılmaz, 2011). Irmak Zileli ise: "Türkiye tarihine 'kül yutmaz bir kadının' hafızasının içinden yeniden bakmamızı sağlayan; edebi duruşuyla da 'kabul görmüş' olana pabuç bırakmayan; kendi üslubunu hakkıyla kuran bir şiir roman"⁵ demektedir.

Metin uzunca bir *Önsözce* ile başlar. Daha sonra iki bölüm vardır ardından da kişi adları listesi eklenmiştir. Lahzen'in metnin hakikatini sorguladığı bölümler italik yazılmıştır. Erbil anlatıda kendisini ve İlhan Berk'i de kurgunun bir parçası yapmıştır: "kilise, ilhan berk'in 'saint antoine'ın güvercinleri'nde ve leylâ erbil'in bir hikâyesinde sevgilisiyle tartışıp. 'öf be tiksiniç moruk' diye bağırان kadının anlatıldığı o görkemli yapıdır" (Erbil, 2015: 149).

Lahzen, anlatıcı karakterdir. Lahzen Ferit Develioğlu'nun *Osmanlıca Türkçe Sözlüğü*'nde "göz ucu ile bakış, göz ucu ile bir kere bakıncaya kadar geçen zaman." (2001:540) anlamındadır. Kökeni "lâhz"dır. Kurgu da bu anlamla örtüşecek şekilde Lahzen'in anlık bilinç geçişleri şeklinde oluşturulmuştur.

Anlatıcı karakter Lahzen'in geçmişle ilgili sayıklamaları, eski İstanbul'da Rumlarla iç içe yaşayışından olsa gerek Rumca şarkıların da anlatıya eşlik etmesine sebep olur. Lahzen'in geçmişe dönüşlerinde Cumhuriyetin ilk yılları ve henüz Rumların İstanbul'dan

⁵ <http://www.dipnotkitap.net/ROMAN/Kalan.htm>

ayrılmadığı, azınlıkların Türklerle barış içinde yaşadığı mutlu çocukluk yıllarının tasviri vardır.

Kalan bir arayış romanıdır. Anlatı sık sık anlatıcı karakter Lahzen'in "ilaçlarımı almalıyım" laytmotifiyle bölünür. *Kalan*'da Erbil okuyucuyla da sık sık "sevgili okurlar" diye diyaloga geçer. Bu diyaloglarda hakikatin bulunacağına inancı olmasa da hakikat arayışına çıktığını itiraf eder. Hakikat diye bir şeye inanmayan Lahzen, hakikati varoluşçu bir dille sorgulayarak aramaya devam eder. Bir kuyudadır Lahzen, tıka basa şüpheyile doldurulmuş bir kuyuda. Buradan çıkmak için ise ancak çocukluğa, daha da dibe inmekle olacaktır. "Sen hangi bilinçtesin Lahzen?" (Erbil, 2015: 36) diye kendisini sorgular. Lahzen'e göre son bilinç ölümdür ve orası da insana karanlıktır. Erbil, *Kalan*'da tinsel gerçekliğin hangi kavşağında olduğunu kavramaya çalışan Lahzen'in arayışının ve kayboluşunun şiir-romanını yazmıştır diyebiliriz.

Kalan'da Lahzen, ilk eşim dediği, gençlik libidosuyla hiçbir aklın engelleyemeyeceği aşk denilen o şey uğruna katlandığı adamı da başka bir kitapta anlatacağının sinyalini verir. Bu bölümde Lahzen'le yazarın sesi birleşir, son kitabı *Tuhaf Bir Erkek*' in ipucu bu kitapta anlatının akışında okuyucuya duyurulur.

Tuhaf Bir Erkek:

"daha önce *kalan*'ı okumuş bulunan okurların göreceği gibi bu anlatı *kalan*'dan doğmadır.

ancak *kalan*'ın kendi dil akışını bozduğu için oradan kovuldu! bununla birlikte hem *kalan*'da bunun hem bunda *kalan*'ın izleri kaldı.

tüm çakışan, benzer, örtüşen, yerlerine karşın başka, yeni bir anlatı olarak yazmış bulunuyorum bu parçayı" (Erbil, 2020). cümleleriyle yazarın metnin doğuşuna dair gerekçesiyle başlar. Erbil'in *Tuhaf Bir Erkek*'i *Kalan*'dan kaçış çizgileri boyunca ilerlemiş ve kendi seyrini belirlemiştir. Sanat eserinin belirli bir aşamadan sonra yazarın kontrolünden çıkmasına örnek olabilecek bir metindir. Erbil, anlatıları bir bütünlük içinde okunabilecek niteliktedir. Bir metin diğer metnin ipuçlarını barındırmaktadır.

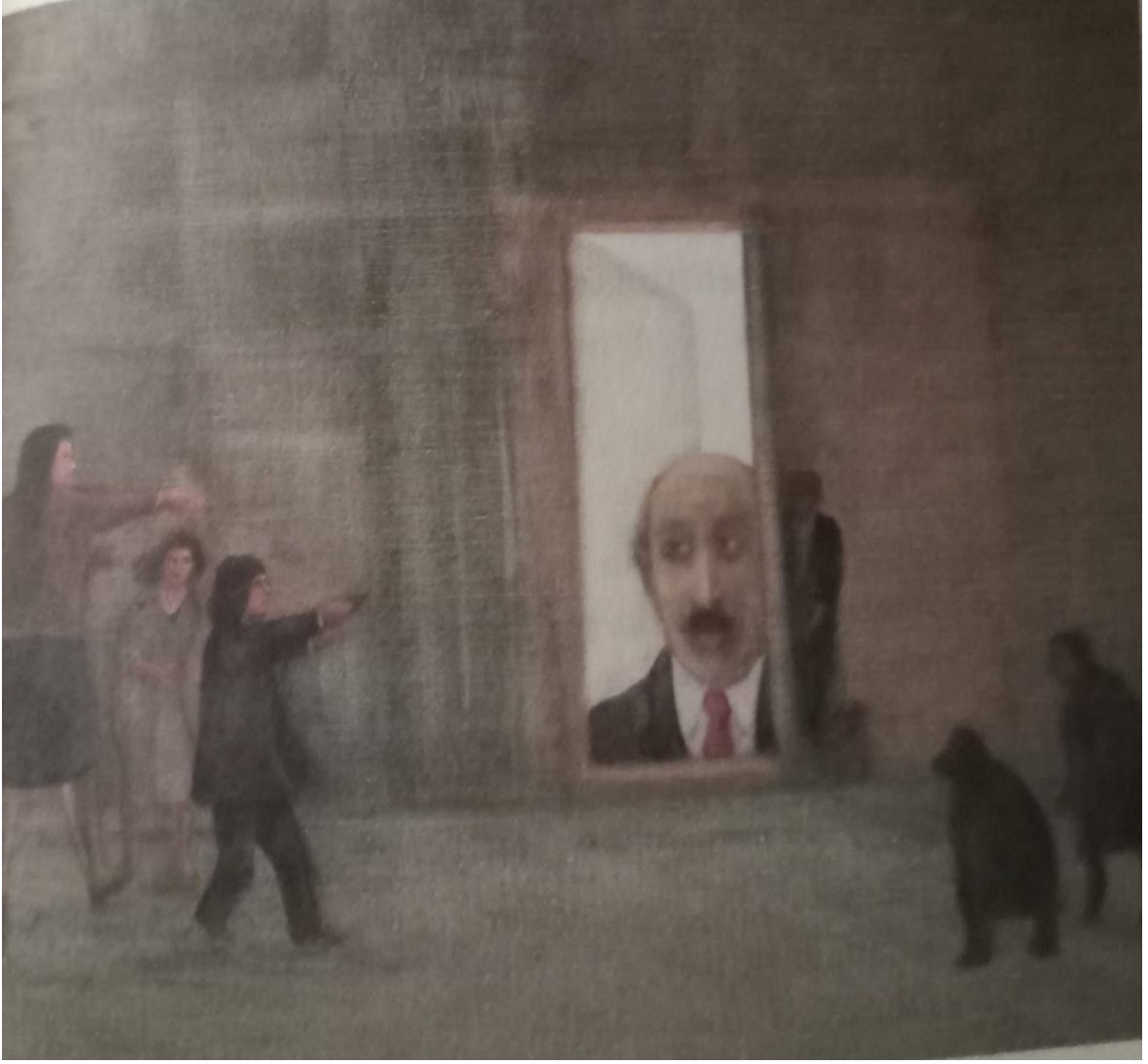
Tuhaf Bir Erkek de *Kalan* gibi şiir-roman biçiminde kaleme alınmıştır. Soluksuz okunacak yüz otuz altı sayfalık politik şiir romandır eser. Erbil, yazının politikadan ayrı düşünülemeyeceğini de savunmaktadır:

“bildiğiniz gibi, ben de iyi yürekli, yardımsever
iffetli okulları birincilikle bitirmiş
ondan da öte perişey benzeri
yaşlısever, çocuksever, oyunsever
bir genç kız olduğumda
sıram da geldiğinde
bir fallusun koynuna verilme sıram
birbirimize göz koyduğumuz
öteki mahallede oturan
sevgilimin kollarına attım kendimi
yıldırım nikahı dedikleriyle
ben henüz
tuhaf bir erkek nedir
bilmezdim” (Erbil, 2020: 5)

Tuhaf Bir Erkek, Cüce gibi resimli roman niteliğindedir. Komet’in resimleri anlatının belirli bölümlerine serpiştirilmiştir ve kitap “aziz komet’e” ithafıyla başlamaktadır. Bir röportajda kendisine sorulan “neden aziz diye hitap ettiniz” sorusuna Komet’in başka bir insan katmanına ait olduğunu düşündüğünü de eklemiştir Erbil (Çevik, 2013). Benim resmim düşseldir, çünkü dünyaya bakışım da öyle diyen Komet, resimde aradığı şeyin ise şiir olduğunu söyler : “.... resmin kendi diliyle vermeye çalışırım. Bazen muvaffak oluyorum, bazen de olamıyorum. Mizah, humor, absürtte şiir görürüm. İsterim ki resim kendi organik yapısından ayrı olarak insanları bir yere götürsün. Düşsellik de burada çok etkili olur” (Giray, 2020). Yaşamı Tanrı’nın düşü olarak algılayan Komet bu düşün peşine şiirle ve resimle düşmüştür. İyi bir okur olmasının yanı sıra sıkı da bir şiir okurudur. Komet şiirsel bir resmin peşindedir anlaşıldığı gibi:



Şekil 2.6. *Tuhaf Bir Erkek* romanında yer alan Komet'in çizimleri



Şekil 2.7. *Tuhaf Bir Erkek* romanında yer alan Komet’in çizimleri

Tuhaf Bir Erkek’in de bir şiir-roman olması Erbil’in Komet seçiminde etkili olmuştur diye düşünebiliriz. Komet’in resimde aradığı şiiri Erbil, romanda aramıştır ya da oraya varmıştır diyebiliriz. Erbil’in yolu eninde sonunda şiire çıkar.

Tuhaf Bir Erkek’te temel olarak anlatıcı kadın karakterin Kurşit-Karun-Bumin-i Bünyamin adlarıyla geçen ilk eşi üzerinden bir kurgu oluşturulmaya çalışılsa da anlatıcının zihinsel dağınıklığı romana yansır ve yazarın kurgu macerası dile gelir:

“ama çevremde dolaşırken
hayaletleri bu anlatının
tutamıyorum kendimi
sıra gelmek bilmiyor

tuhaf bir erkeğe
hayaletler her yerde
uzunlu kısalı çocuklu kadınlı” (Erbil, 2020: 15)

Tuhaf Bir Erkek’te anlatıcı karakter Sevda’nın filozof arkadaşı Zeyyat Erbil’in yazma macerasına felsefi bir pencereden ışık tutar:

zeyyat dedi ki
“bir deney olarak
hayatı kaydetmenin
yeni kuşaklara
yardımı dokunmaz
o yüzden
yazarlara sadece
acınır
en doğrusu
kimseye akıl vermeden
yaşamak ve ölmektir” (Erbil, 2020: 134)

Zeyyat birer kayıt tutucu olarak gördüğü yazarların yazma işini bu denli yüceltmelerini anlamlandıramaz. Yazmak yaşamda kalıcı olmak istemenin bir yansımasıdır. Fakat kayıt tutucu yazarların unutulacağını düşünen Zeyyat onlara sadece acır.

Bir imge ustası olarak Erbil, *Tuhaf Bir Erkek* romanı boyunca anlatıcı karakterine sorgulattığı kadını, erkeği, gorgoyu, sanatı romanın sonunda bir tanrıçaya benzettiği zamanın peşine takarak belirsizliğe sürükler: “gorgo'larla boğuşarak yaşamaya çabalayan insancıkları, oradan buraya buradan oraya taşımayı sürdürürken, büyüklenmeyle sakatlanmış ölümsüz zaman tanrıçası, yaşamımızın külüstür resmi geçidine; ilençli ruhlarımızın cırlak karnavalına bakarak, hayatın kendisinden başkasına acımayan amaçları önünde hiçbir şeyin önemi olmadığını bilinciyle dimdik, arkasına bakmadan yoluna devam edip gidiyor” (Erbil, 2020: 135). Romanın sonunda Erbil, anlatıcı karakterine tüm kurguyu bir sıkıntının oluşturduğunu söyletir ve roman biter. Varoluşsal bir sıkıntının sanat eserine dönüşüm süreci şiirsel anlatımla ortaya konulur:

“ne arar bilmem burada
böyle gelir
oturur

sıkılır
hep sıkılır
dilsiz olamaz
sanmam
kim bu
bilemem
konuşmaz
ama bambaşka sıkılır
böyle dolaşır
durmadan dolaşır
kim acaba
sıkıntı” (Erbil, 2020: 136)

Yazarın yaratım sürecinin yaratıcı bir can sıkıntısının ürünü olarak anlatımı, sanat yoluyla anlam arayışının dayandığı varoluşçu bunalımı göstermesi bakımından önemlidir. Erbil, yazıyı da kutsal tahtından indirmiş ve sorgulamaya açmış, değer kaybına uğratmış, *yurtsuzlaştırmıştır*.

Erbil’in müstakil bir eser olarak yayımlanmayan *Postacı* isimli tek perdelik oyununda; toplumdan soyutlanmış, bir odaya kendilerini kapatmış olan iki kadın seyirciyle diyalog kurarak modern bir üslupla oyunu şekillendirir. Modern romanda yazarın muhayyel okuyucuyla girdiği diyalogun tiyatro oyununda seyirciyle kurulan diyalog şeklinde oyuna yansması geleneksel tiyatro metinlerinin *yurtsuzlaştırılması* olarak okunabilir.

Erbil’in romanları, bir çoğullaşma anlatısı şeklinde kurgulanmıştır. Anlatıcı karakterlerin sayıklamaları romana, şiire, gazete küpürüne, tarihi bir belgeye ve hatta bir tablonun içine taşıyabilir okuyucuyu. Erbil’in sürprizlere açık okuru için bunlar olağan durumlardır.

3. ŞİZO-ÖZNE BAĞLAMINDA KARAKTERLERİN YERSİZYURTSUZLAŞMASI

Erbil, eserlerinde kullandığı dil için “anlattığım deliler öyle yazdırdı.” demektedir. Erbil’in deli olarak tanımladığı karakterler, Deleuze felsefesinde karşımıza *şizo-özneler* olarak çıkar. Modern yaşam arzuyu bastırarak şizoyu fabrikasyon bir ürün sıklığında üretmektedir. Şizo, sınırları ihlal eden bir kaçaktır, göçebe oluşturmaktadır. “Şizofren Ben’den ayrılmıştır ve başka bir yere çadırını kurar; çünkü Ben’in olduğu yerde dayanılmaz acıları bedeninde duyar” (Akay, 2016: 74). Bilinçdışının ayıpsız günahsız kendini ortaya koyuşudur. Şizo devrimci gücüyle değişimin ana unsurudur ama güç merkezini tehdit eden yapıyla da tehlikelidir. Şizolar, Freud’un Oidipus Kompleksi savıyla üçgen aileye hapsedilmiştir ancak arzusun kaçış noktalarından sıyrılmasıyla görünür olmuşlardır. Şizolar Oidipus’a karşı gelenlerdir. Devletin kodlarından çıkıp özgür bir arzusun denetimine girenlerdir. Bu yüzden, modern toplum tarafından hasta olarak damgalanmış, ötekileştirilmiş ve kenara itilmiştir.

Erbil’in eserlerinde merkezde yer alan karakterler de birer *şizo-özne* olarak kurgulanmıştır. Kadınlar ve entelektüel çevreler minör gruplar olmaları sebebiyle bu tanım içine girer. Erbil’in anlattığı kadınlar toplumsal cinsiyet kalıplarına baş kaldırdığı için majör olandan bir kopuş yaşadıkları için *şizo-öznedir*. Entelektüel çevre de toplumsal kabullerin dışında yaşayan *yurtsuzlar* olarak *şizo-özne* olmuşlardır. Erbil’in biçimsel olarak birer şizo-metne dönüşen eserlerinin içeriğinde şizolar kol gezmekte, aykırı bir ses olarak yükselmektedirler.

3.1. Kadın Karakterlerin Yersizyurtsuzluğu

Erbil’in eserlerinde anlatıcı karakterler genellikle kadınlardır. Kadın karakterlerin merkezde olduğu bu metinlerde kadının bir birey olarak var olma çabaları temel izlektir. Çoğunlukla entelektüel, solcu bir kimliğe sahip olan kadınlar çevrelerindeki erkek egemen düzene karşı bir var olma savaşı verirler ve kendilerini içkin kimliklerinden uzaklaştıran her şeye karşı direnirler ve *yurtsuzlaşırlar*. “Direnme eyleminin iki yüzü vardır. İnsanidir ve aynı zamanda bir sanat eylemidir. Yalnızca direnme eylemi ölüme direnir, bu ister sanat eseri formunda ister insanların kavgası biçiminde olsun. Sanat eseriyle insanların kavgası arasında nasıl bir bağ vardır? En güçlü bağ ve benim için de en gizemli olanı. Tam olarak

Paul Klee'nin şunu söylerken demek istediği gibi: 'Biliyorsunuz, eksik olan halktır.' Eksik olan halktır ve aynı zamanda, eksik değildir de. Eksik olan halktır, bu şu demek, sanat eseriyle henüz mevcut olmayan bir halk arasındaki temel yakınlık yeterince açık değildir, hiçbir zaman da olmayacaktır. Hiçbir sanat eseri yoktur ki, henüz var olmayan bir halka seslenmesin" (Deleuze, 2003: 41). Erbil'in kadın karakterleri direnişçidir ve onların direnişi halktan kopuk değildir. Halk için düşledikleri ideal dünya için direnirken, çoğu zaman halk tarafından dışlanmalarına karşın, umutlarını kaybetmezler. Sosyalist devrime olan inançlarını korurlar. Bu idealin bir gün gerçekleşeceği düşüncesiyle yaşama tutunurlar.

Post modern eserlerde sıklıkla gördüğümüz yazarın kişiliğinin metne yansımaları Erbil'in eserlerinde de izlenebilir. Erbil'in eserlerinde *Karanlığın Günü* (1985) ve *Cüce*'de (2001) olduğu gibi yazmayı da uğraş edinen kadın anlatıcılar vardır. Bu anlamda yazarın kendisine yakın bir profil sergilerler, onun arşınladığı yollardan geçerler.

Erbil'in eserlerinde, kadını baskılayan sistem içinde, annelik önemli bir kavram olarak çıkar karşımıza. Anneler çoğunlukla mevcut geleneksel yapının sözcülüğünü yapar ve kızlarını da bir düzen bekçisi olarak yetiştirmeye çalışırlar. Bu anlamda Erbil'in eserlerinde annelerin rolü önemlidir. Çünkü onun anneleri düzenin yılmaz bekçileri gibi görünse de içten içe kendileriyle çatışmaktadır. "Leylâ Erbil neredeyse tüm yazdıklarında anne olma halini, annelik kurumunu hem kişisel hem sosyal bir ilişki olarak karşısına alıyor. Onun kahramanlarının mutlaka anneleri var. Anneyi karşısına almakla kalmıyor, hesaplaşıyor, oynuyor, oynarken eğleniyor, bizi de eğlendiriyor. Kimi zaman anne yüzünden canı acıyor, bizim de canımızı acıtıyor. Ama bütün bunların ötesinde, anneyi soyuyor, çıplaklaştırıyor ve ardındaki kadını gösteriyor, bütün kutsiyetinden 'kurtarılmış', bedeninin istediği hazları fütursuzca aklından geçiren; yaşlı, bitkin ve hatta bunamış kadınları müthiş bir ironiyle anlatıyor" (Tunç, 2000: 123). Erbil'in anneleri bir tür ataerkil pazarlık içindedirler. Düzene asla açıktan bir karşı duruş sergilemezler fakat biraz da çelişkili bir tavırla kendilerine o düzen içinde ikircikli bir yer ayırırlar. "Leylâ Erbil'in anneleri anneliğin toplumsal olarak tanımlanmış görevlerini pek iyi biliyorlar ve dışına çıkmayı düşünmedikleri gibi, böyle bir talebi şiddetle reddediyorlar" (Tunç, 2000: 125). Bilinçdışının en diplerine gömdükleri kadınlık durumlarının kendi kızları tarafından özgürce yaşandığına şahit olmaları kızlarına karşı tepkilerinin dozunu artırır. Ehlîleşmiş ve topluma yararlı bireyler haline gelmiş anneler için unuttukları arzuların gün yüzüne çıkması öncelikli olarak kendileriyle yüzleşmelerini gerektirdiği için bu yüzleşmeden kaçarlar. Yüzleşmeyi tetikleyen kızları da cezalandırırlar.

Erbil'in anlatıları, kadınların sorunlarına odaklanır, okuyucuyu da bu sorunlu alana çeker. Bir kısım eleştirmene göre bu anlatılar kadınları bekleyen hazır bir kurtuluş senaryosuna dayanmaz. Bu durumun, toplumsal düzenin değişimi doğrultusundaki umutları körelterek, aslında yine düzenin devamlılığına hizmet ettiği iddia edilmektedir. Bu da bizi, Erbil'in kadın edebiyatı içindeki yerini yeniden gözden geçirmeye teşvik edebilir. Nitekim Asım Bezirci, 1970'e kadarki yapıtlarında Leylâ Erbil'i, cinselliğe fazlasıyla yer verirken kadın sorunlarının altında yatan asıl nedenleri ve kurtuluş yolunu göstermediğini öne sürerek eleştirir (Aydın, 2015: 284). Fakat Erbil, bütün anlatılarında ana karakterin umuda olan inancını anlatının sonunda güçlü bir biçimde vurgular. Kitaplarında yer almayan *Sanrı* hikâyesi: "Benim sesim çıkmaz pek. Seninki güçlü çıkar. De ki örneğin de ki: 'The bright days will soon come again'" (Yeni Ufuklar, 1956: 720). cümleleriyle biter. *Tuhaf Bir Kadın*'ın Nermin'i: "İnsanları sevmek zorundayım ben. Zorundayım diyorum çünkü onlar kurtulmadan ben de kurtulamayacağım" (Erbil, 2001: 153). demektedir. *Karanlığın Günü*'nde Neslihan en umutsuz zamanlarda apartman boşluğunda kendiliğinden beliren güvercinleri bir umut ışığı olarak görür.

Onun güçlü kadın karakterlerinin arzuladığı dünya, mücadeleden vazgeçmeyerek kurulacaktır. Erbil'in şizo kadınları sosyalist bir dünya arzusu içindedir. Kadın mücadelesi ve toplumsal mücadele iç içe geçmiş şekilde kurgulanmıştır. Erbil, okurlarına tüm zorluklara karşı mücadeleden vaz geçmemeyi fısıldar. Ama bunu romantik iyimser bir sesle değil Ahmet Arif'in deyimiyle gerçekçi, yiğit bir sesle yapar. Eserlerinde kadınlar için şiirsel manifestolar yazan Erbil bir lider edasıyla kitlesini bir arada tutmaya ve yönlendirmeye çalışır.

Hallaç'ın ilk hikâyesi *Yatak* "Yıllardır havalandırılmamış bir yatağa girip çıkıyorum. Islak çürümüşlüğüne biçimsizliğim oyulu" (Erbil, 1999: 11). cümlesiyle başlar. Anlatıcı karakter yatağa gömülmüş ve umutsuz bir haldedir. Sistemin değişmeyen yanlarına öfkelenen karakter bayağılıklarla dolu yaşamda yatağına gömülerek ve onu çürümüşlüğü terk ederek bir nevi yapay bir dünyaya sırtını dönmektedir. Çünkü dünya, tersine akan bir ırmak gibi arzunun akışına direnmektedir. Oysa arzu hapsedilemeyecek bir güçtür. Bu anlamsız direnişi fark eden karakter sessiz bir eylemle düzene karşı yatağına, yani kendi içine gömülmektedir. Hikâyenin belli bölümlerinde yatağı havalandırması gerektiği üzerinde duran karakterin bütün ümitsizliğine rağmen bir çıkar yol arayışında olduğunu görürüz. Bu gömülüşte ona tek arkadaş camının kenarına konan kuştur. Kuş bir imgedir

hikâyede. Arzunun serbest bırakıldığı bir dünyanın ve anlatıcı karakterin *yurtsuzluğunun* imgesidir.

Bilinçli Eğinim I hikâyesinde ana karakter yine bir kadındır. Bir kadının bilinç akışı şeklinde düzenlenen hikâyede hiçlik duygusunun karakteri sürüklediğine şahit oluruz. “Öylesi ilgisizim hernenlerle, kimbilir -artık nedenleri çözümleyemeyesi-uzaklamalarda olduğumdan, soyutlaştığımdan” (Erbil, 1999: 16). Yaşamaya karşı tüm isteğini yitirmiş kadın karakter yabancı bir şehirde (Fransa) bir anlık arzusunun peşinden giderek “Sevivermiştim deniz doncuğunu...” (Erbil, 1999: 17) diyerek onu çalar ve böylelikle durağan giden ümitsiz yaşamına küçük de olsa bir heyecan katar. Kendisini yakalayan polisler onun ihtiyaç sahibi olmadığını anlayınca şaşırırlar. Çünkü çantası para doludur ve polislerden de rüşvet vererek kurtulur. Fakat bu ilginç eylem polislerden birisinin merakını celbeder. Kadın karakterin cevabı aslında Erbil’in kurguya yüklediği misyonu da ele vermektedir. “HİKÂYE UĞRUNA KİŞİYİ SONUNA KADAR GETİRME DENEYLERİNDE bulunduğumu, kolaylıkla önüne geçilir atılganlıklarına bu yüzden hiç ket vurmadığımı, böylece bireyi, insanı KENDİMDE SINAMA’ya uğraştığımı söyleyecek oldum. Caydım ama, alt yanı bir polisti işte: OLGULARIN BENİ DEĞİL BENİM OLGULARI YÖNETTİĞİMİ söyledim ona” (Erbil, 1999: 21). Onun anlatılarında, oyunu sürekli olarak yeniden kuran karakterler bitmez bir *yurtsuzlaşma* döngüsü içindedir. Yazar karakterlerine hükmedemez adeta ve karakterin peşinden hikâyeyi sürükler.

Bilinç düzeyi yüksek, entelektüel kadın karakter genel olarak mutsuzdur fakat anlık mutlulukları da olur. Bir balıkçının müşterisi olmak gibi sıradan bir an karakteri mutlu edebilir. “Yaşamım boyunca iki üç kez karşılaştığım mutlu aralıktayım” (Erbil, 1999: 22). diyen karakter bir bıkkınlık içinde ezberlenmiş hayat formlarını görev bilinciyle sürdürmektedir. Fransa’dan dönmek için gemiye yetişmesi gerekmektedir ama yetişip yetişmeme konusunda kararsızdır. “Gitse miydim, o etkişilerin içine katılsa mıydım? Karısının omzundan başka karı gözleyenli, kocasının altında başkasını içi çekenlerli, et kişilere. İlle de cinsel organlar ve salt cinsel, cinse, cins cin, ci c’li...” (Erbil, 1999: 23) Karakter zihnen etkişilerden kopmuştur ama yine de bir topluluğun parçası olduğu için kendini tamamen *yurtsuzlaştıramamaktadır*.

Kadın karakterin bu hırsızlık macerasının şahidi bir böcektir. Böcek onu sürekli izlemekte ve işlediği suçu herkişilere anlatmakla onu tehdit etmektedir. Güvertedeki böcek sanki bütün zayıf yönlerini ifşa etmek üzere tetikte beklemektedir: ““Nesin sen, kimsin,

Rüstem misin?’ hırıltılı bir ses çıkardı. ‘Gözlüklüyle dört polis mincık mincık ettiler seni’ dedi. Ürperdim. Sanki beni iyice, çok iyice tanıyormuşçasına en iğrendiğim sözcükleri seçerek kullanmıştı” (Erbil, 1999: 23). Çaresiz kaldığını hisseden karakter böceği ayağıyla ezer ve bu şekilde içindeki toplumsal baskıyı da çiğneyip atmış olur. Böcek Rüstem’in cümleleriyle onu kadınlığı ile kıştırarak şekilde konuşmaktadır. Böceği öldürmek, Rüstem’i öldürmek, yani eril düzenin sesini bastırmak anlamına gelmektedir. Bu cinayet, karakteri rahatlatır. Gemideki gösteriş meraklısı kadınlı erkekli gurubu izleyerek ve onlara acıyarak denize yönelir, umutlarını tazeler.

Bilinçli Eğinim II hikâyesinde, anne ve babasının mezarından toprak alan ana karakter; toprağı eşelerken zihninde de bir eşelenme yaşar. Tüm yaşantısını toprak gibi alt-üst eden karakterin “az sonra öleceğim” düşüncesi içinde vardığı yer hiçlik yani tüm anlamlardan ve bağlardan sıyrılma durumu daha doğru ifadeyle ruhen bir *yurtsuzlaşma* deneyimidir. Anne ve babasının mezarlarından toprak alarak saksılara dikmesi; annesini ıtır, babasını fesleğen olarak yaşatmaya çalışması da bir tür *yurtsuzlaştırma* çabasıdır denilebilir.

Erbil’in eserlerindeki anne-kız çatışması bu hikâyede de yazarın sayıklamaları şeklinde kurgulanmıştır: “Oysa bakın özellikle anneme bakın, beni bir an önce boğmakta ne denli bi ivedilikle çabalıyor. Belma’lar denli bir kızı olmayışının, yaşamalardan çekip çıkarılmasının günüsü, bana olan yenişemezliği nasıl ılık çığlığından keskin ürpertilerle doluyor boynuma, derimde açtığı oluklara kanlarım birikiyor akmadan (artık ne ıtırılığı var bunların ne fesleğenliği) yarıklarımın içerisi daldırıyor saçlarını, gömülüyo etlerime, sinimi bedenimde açacak nerdeyse...” (Erbil, 1999: 26) Erbil’in hikâyelerinde yer alan ataerkil düzen bekçisi anne bu hikâyede de kızını geleneğin sözcüsü olarak ruhen boğmaktadır adeta. Her daim kızını kıyasladığı düzenin temsilcisi kızlar vardır, Belmalar gibi. Anne kendi yaşamını arzularının doğrultusunda yaşayamadığı için kızını da arzunun elinden çekip çıkartmak istemekte bir yerde kendi çalınmış hayatını kızının yaşamak isteyişini günölemektedir. Erbil’in burada da yine öz Türkçe bir sözcük olan günüyü kıskanmak yerine kullandığını görüyoruz. Anne öldüğünde de kızına zamanında uyguladığı baskı içten içe devam eder. Anne âdeta mezarını kızının bedenine işlemeye çalışıyordur. Annenin mirası olan eril düzenden sıyrılmaya çalışan kız ise etrafını çevreleyen sığ kalabalığın (Rüstem, Belma) baskısıyla da devamlı mücadele içindedir. Baba da annenin kışkırtmalarıyla ufacık bir fesleğenken kızının boğazına dolanmakta anneyle bir olup sıkılmaktadır kızın boğazını.

Hikâye boyunca tekrarlanan “öleceğim birazdan” sözleri karakterin ölümü kendi buyruğu altına alma çabasını göstermektedir. Bir intihar teşebbüsünün hemen öncesinde kaleme alınmış bir hikâye kurgusu oluşturulmuştur. İntihar da bir başka *yurtsuzlaşma* şeklinde çıkmaktadır karşımıza. Ölüm karşısında seçilen değil de ölümü seçen karakter ölümü de bağlamından kopararak *yurtsuzlaştırmaktadır*.

Öyküsüz hikâyesinde ana karakter hikâyeyi Rüstem üzerine kurgular. “Rüstem güncü, Rüstem tilki, Rüstem hikâyesiz. Kar yarası, orospular, Peyami’ler, yoksulluk Rüstem’in ardından. Rüstem’in pazarlıkları, pazarlıklı sevileri, pazarlıklı dostlukları...” (Erbil, 1999: 29) diye tanımlanan Rüstem düzenin yarattığı adamdır ve bu sebeple hikâyesizdir. Çünkü Rüstem bir kalıptır ve kalıbın dışına çıkmaz. Ana karakter ise Rüstem’e karşı Belma’ya karşı bireysel bir duruş sergilemekte yani kendi hikâyesini kurgulamaktadır. Ayrıca Rüstem’in günüsünü beslemekte, onun hikâyesi olmaktadır. Sırnaşık, kurumcu, ilkokul arkadaşı Rüstem’in hikâyesizliğinin hikâyesidir bir anlamda. Kendi hikâyesini yaratmak için benliğini esir alan, aşkın olan ne varsa kusar ana karakter. “Buzullar kusuyorum, ilk çağlardan kalma buzullar, usumu, böbreğimi, Belma’ları, hayınlıkları, DONMUŞ ACIL Bİ KAYGIYLA tüm yalanları, altın bilezikli bizim kadınları, bizim Rüstem’leri kusuyorum” (Erbil, 1999: 30). Ana karakterin kendisiyle yüzleşmesi, benliğinde tüm kadınların maruz kaldığı haksızlıkları duyumsaması ve bu farkındalık içinde düzenin çıkmazında kalması ana izlektir.

Sarhoş Yaşantılar hikâyesinin başında “A’dan Z’ye değin tüm eşyalara ve bireylere karşı çıkabilmesi gerekti. Eşya ve bireylere karşı çıkabilmesi demek, dağlara denizlere, koltuklara, vatmanlara, salkılara karşı bağımsız yürümesi demek miydi? Dirim tutumunu kendine karşı koyması demek miydi?” (Erbil, 1999: 32) diyen A modern toplumun yarattığı bir *yersizyurtsuzdur*. İkili ilişkilerinde bir türlü mutluluğu yakalayamayan, eril bir mutluluğa sırtını dönen A ilişkilerin huzursuzudur. Kendini bir erkeğin cinsellikle örülü hayal dünyasına kaptıramayacak kadar gelişmiş bir bilince sahip olan A aradığı eşi de bir türlü bulamaz. Bu hikâyede de görüldüğü üzere; Erbil, eserlerinde, idealindeki sınıfsız ve cinsiyet temelli olmayan toplum arayışını yansıtır.

Diktatör hikâyesinde ise aile kurumuna eleştirel bir bakış söz konusudur. Freud’un üstünde çok durduğu çekirdek aile Deleuze’e göre kapitalist sömürü sisteminin ilk basamağıdır. Ailenin kutsallaştırılması aile içi sömürünün de kutsallaştırılması anlamına

gelmektedir. Bu hikâyede Erbil, aşırılaşmış bir örnek üzerinden kutsal aile kavramını sorgulamakta ve bu kavramı *yurtsuzlaştırmaktadır*.

Üçüncü kişi ağzından anlatılan hikâyede Hıdır'ın ailesine konuk olarak giden Hüsrev'in karşılaştığı tuhaf aile anlatılmaktadır. Aile reisi Hıdır evde küçük bir diktatörlük rejimi kurmuştur. Evin tuhaf gelenekleri vardır ve aile üyeleri çocuklar dahil bu tuhaf geleneklere uymaktadır. Her şeyin programlı olduğu bu evde programı aksatan Hıdır da olsa cezalandırılır. Bu ceza ölüm cezası olabilir. Bu sebeple Hıdır sert tedbirler alarak sistemi uygulamaya çalışır. Hıdır'ın bu yapısında çocukken üvey annesinden yediği dayakların etkisi de büyüktür. “Ne çok dayak verdi üvey annesinden. Kimselere yanıp yakınamazdı da. Gülerken görse kadın onu, 'Benimle alay ediyorsun' derdi. Hıdır kinli, seveli, mavili, ürkülü bi sesle

derdi, ‘hayır!’ Salt bi ‘hayır’ derdi ama nedense bunu evetimsi bi eğrilikle söylerdi” (Erbil, 1999: 60).

Hıdır şiddet gören bir çocuk olduğu için ebeveyn olduğunda da aile içi şiddeti normalleştirmiştir. Hiçbir şeyin normal olmadığı bir ailede şiddet gibi ilkel bir hareket normalleşmiştir. Normal anormal kavramları yer değiştirmiştir.

Hıdır'ın karısı tamamen edilgen gibi gözüксе de içten içe Hıdır'ı devirmek ve onun yerine geçmek istemektedir. Bu evde kurulan diktatoryal sistemde kadın yasa koyucu değildir. Sadece Hıdır ve kızların koyduğu kuralların uygulayıcısıdır. Her tuttuğu ayıpmışçasına hareket eden bu kadın Hıdır için aynı zamanda bir tehdittir. “Asıl ondan korkuyorum ben. Benden yana görüldüğüne bakma. Aslında bütün olanakları eline geçirerek yerime geçmeyi kuran o’dur. Radyoyu açmayarak bana unutturan saati, böylece onların eline bi hak sağlayan. ‘Yok canım, kuruntu yapıyorsun sen’ dedi Hüsrev, ‘öyle olsa şimdiye değin alırdı senin yerini.’ ‘Yok yok, alamaz’ dedi Hıdır, ‘çocuklar henüz ikimizden yana da değiller. Onların kendisinden yana çıkacaklarını kesin olarak bildiği gün yapacak bunu. Şimdilik böylesi bi etkide bulunmaktan çekiniyo onlara. Yasalarımıza göre böyle bi taraf tutmanın cezası çok ağırdır” (Erbil, 1999: 65). Hıdır kurduğu bu sistemin hem zalimi hem de mağdurudur. Geceleri kendisini karısına terlikle dövdüren Hıdır çocukluğundan itibaren sömürüldüğü aile kurumunun aşırılaşmış çarpık bir temsilini kendi evinde sürdürmeye çalışmaktadır. Tüm aile üyeleri bu garip sistemin açıklarını bularak

yurtsuzlaşma fikrindedirler fakat hiçbir zaman bunu açıkça ortaya koyamazlar. Bir üstünlük savaşı içinde birbirlerini sömürmeye devam ederler.

İncik Boncuk hikâyesi “İki gündür Shakespeare’in noksanlıklarını düşünen bi baş gezdiriyordum” (Erbil, 1999: 72). cümlesiyle başlar. Kadın karakterin yazma sancıları karakterin iç sesiyle birlikte kurmacaya dahil olur. Kadının yazma eylemi kendini aşkın olandan *yurtsuzlaştırmasıyla* mümkün olmaktadır. Hikâye bu tema üzerine kurulmuştur. “Bunlarla işitilmedik, tadılmadık bi hikâye çıkageliyor demek de istemiyorum” (Hallaç,1999:69). İki zıt karakterli kadının bir tren yolculuğunda başlayan arkadaşlığı genç kızın kocasını alıp ana karakterin evine yemeğe geldiği geceye kadar uzanır. Gelen kadın oturuşu, kalkışı, bakışları ve konuşmasıyla tam bir dişidir ve bu anlamda ana karakter için sadece hikâye malzemesi olacak basitliktedir. “O birden eteklerini aşağıya çekeleyip; yanlılıkla bi yeri görünmüşçesine dizlerini örtüverdi, öteki eliyle de bluzunun düğmelerini yokladı. Anladı ki iliklenmemişi yok, başını kaldırdı, sanki ben erkekmişim de, gizlice bi yerini gözlüyormuşumca, garip anlamlarla gözlerimin içine baktı” (Erbil, 1999: 70). Ana karakter ise diğer hikâyelerde olduğu gibi hiçbir yere ve hiç kimseye ait olmayan bir *yurtsuzdur*. Kendini ait hissetmediği toplulukların içinde her şeyin farkında olarak ayakta durmaya çalışan bir *yurtsuzdur*. “Sıkıntımı, onların bu halinden duyduğum iğrentiyi saklama telaşıyla oradan oraya seğirttim durdum” (Erbil, 1999: 72). Yaşamdan duyduğu sıkıntıyı saklamaya çalışırken iç dünyasında kendisiyle acımasız denilebilecek hesaplaşmalar yaşamaktadır.

Uğraşsız hikâyesi; kendisiyle, düzenle, düzenin temsilcisi annesiyle kavgalı, “Acı duyuyorum hep, var olmanın tadından” (Erbil, 1999: 93). diyen kadın karakterin bilinç akışı şeklinde kurgulanmıştır. Anlatıcı kadın kendisine giydirilen cinsiyet kalıplarıyla kavgalıdır. “Dalıveriyorum suya. Usumu başıma takınmak, cilve sanacak, üsteleyecek adam. Cilve sanıyor, üsteliyor. Ne yapsam? Nasıl davranmam gerektiğini düşünüyorum harıl harıl. Al işte doğa sevgisini, varoluş sarhoşluğunu ko bi kenara, laf dinlet Osmanoğlu Cemal Bey’e! Şöyle bi kaşlarımı çatıp, –Senin sandığın gibi değilim. Ben bu biçim cilvelerden katiyen hazzetmem– desem. Basıyorum kahkahayı. Elimde değil. Bu hesaplı kitaplı davranışlar çok gülünç geliyo bana” (Erbil, 1999: 93). İnsanlar tarafından özellikle de karşı cins tarafından anlaşılmadığını düşünen karakter hikâyenin sonunda anlaşılmayacağına ve bunun için mücadele etmesinin gereksiz olduğuna kanaat getirerek birlikte yüzmeye geldiği Cemal Bey’in kafasını denize sokar ve “Eşşoğlueşşekler” diye bağırarak hikâyeyi bitirir. Cemal

Bey'e ne olduğu okuyucuya bırakılır. Ana karakter Cemal Bey'in kafasını denize sokarken ve arkasından küfrederken bütün bir sistemden intikamını almış olmanın rahatlığını hisseder, *yurtsuzluğunun* acısını bastırır.

Erbil'in daha önce hiçbir kitabında yayımlanmayan *Sanrı* isimli hikâyesinde de kadın karakterin kalabalık topluluklar içinde duyumsadığı *yurtsuzluğu* dikkat çeker. İstiklâl Caddesi'nde yürüyen kadın anlatıcının iç hesaplaşmaları Erbil'in her tür sansürden arınmış dil kullanımıyla ortaya konulur: “İtiş kakış yürüyorum. Ötme berime adamlar çarpıyo. Üstelik kıcıma buduma çimdik atıp geçiyorlar. Kafamın içinde bi yaban, bi ürkek dolanıyo acısı budumun. Sinama bu. Akılları sıra razı gelicem dileklerine. Yaşama gönencimden, özgürlüğümünden, haklarımdan temelli vazgelicem. Sokakta dolaşamaz, aşevinde karın doyuramaz olucam. İlle de bir erkeğe sığınma gücemine sokucaklar beni ha. Avuçlarını yalasınlar. Yılmam ben, caymam, cücümem” (Yeni Ufuklar, 1956: 717). Anlatıcı kadın bu hikâyede de cinsiyet temelli sorunlarla mücadele eden, direnen bir kimlik olarak kurgulanmıştır.

Gecede hikâye kitabının *Gecede* hikâyesinde, kadın cinselliğinin *yurtsuzlaştığı* düşünülebilir. Anlatıcı kadın karakter cinselliği sorgularken yüzlerce yıldır kadınları cinselliğin bir nesnesi olarak gören sistemi *yurtsuzlaştırır*. Bu *yurtsuzlaşma* esnasında ise cinselliğin varoluşu için anlamını sorgular. “Benimle yatmalıydın, çoktan yatmalıydık, ilk tanıştığımızda o gece, Nil'de tanışmıştık hani/yatmak ne sağlardı, mutluluk mu?” (Erbil, 1983: 7) Kadın karakter toplumun cinsel açlığının nasıl giderileceği ile de ilgili fantastik fikirler içindedir. “Ne açlık kadına, tek başıma mı doyuracaktım onları, çarpık bedenimi tek başıma mı adayacaktım bu topluma. Hep birlikte olur bu iş, açılarak bir yatma kampanyası tüm yurdu kapsayan doğuda Rus sınırından başlayarak, batıda Guatemala ve Honduras, güneyde Adana ve Halep kebaplarıyla besili olarak Amerikan hava kuvvetlerine dek, cennet ülkemin bebekleri anadan doğma ve erginleri ve kahilleri, cinsel algınlıkların, kıyımların ve tüm geriliklerin ününü atmak üzere hep birlikte bir, iki, üç, yatağa! Otuz milyon nüfustan eder yüz yirmi milyon bacaklı bir canavar...” (Erbil, 1983: 8) Aynı hikâyede geleneksel anneler kızlarını ataerkil topluma kazandırmak için görevlerini yerine getirirler. Erbil anlatılarında düzen bekçisi anne karşısında düzen bozan bir kız ya da oğlan konumlanmıştır. “Anam: ‘Kızlar koşmaz, kızlar etmez,’ der dururdu, ‘örselenirmiş’ nazik yerleri kızların koşunca, onun için birinci olurdum koşularda ben de gider, göstereceğim ben daha ona ‘örselenmeyi’” (Erbil, 1983: 9). Annenin bütün hassasiyetleri ve tabuları kız için aşılması

gereken bir duvar gibidir. Kadınların arzulanan olmaktan arzulayan olana geçişi beraberinde sancılı bir süreci getirmektedir.

Gecede hikâye kitabında *Vapur* hikâyesi de vapura yüklenen *geçkin bir kraliçe* sıfatından dolayı kadın *yurtsuzlaşması* olarak okunabilir. Bu hikâyede hikâyenin ana karakteri bir vapurdur ve bir güz başı, gece yarısı özgürlüğünü ilan ederek Boğaz’da bir dizi başkaldırma eyleminde bulunur. Beşiktaş’ta oturan halk ise aylarca hatta yıllarca bir şenlik halinde o kıyıdan o kıyıya koşturarak vapurun özgürlük ayaklanmasına seyirci olmuştur. Öyle ki olay kolluk kuvvetlerine ve savcılığa intikal etmiştir. Hatta donanma, vapuru teslim almak için epey mücadele etmiş fakat mücadeleyi kaybetmiştir. Kaptansız, sahipsiz bir vapur adeta zamanda da bir yolculuğa çıkar ve İstanbul’un tarihini gözler önüne serer. Vapurun bu özgürlük mücadelesi egemen güçleri korkutur. Vapur kendisini izleyen halkı da kışkırtabilir düşüncesiyle sürekli denetim altında tutulmaya çalışılır. Fakat bir gece yarısı özgürlüğünü ilan ederek iskeleden ayrılır ve bir gün bunca mücadeleye rağmen hiçbir şeyi değiştirememenin verdiği umutsuzlukla aniden ortadan kaybolur. Kaybolmadan önce kendisini izleyen halka “Hey kendinize gelin doğrulun geri alın ey! bıktım ey! bıktım ey! bıktım ey! görmek istiyorum ölmeden, anaları, babaları çocukları, halkı görmek istiyorum Hey!..” (Erbil, 1983: 46) diyerek kabuğuna çekilmiş ve her türlü haksızlığa boyun eğen halkı ayaklandırmaya çalışır. Vapurun nereye gittiği bilinmez fakat verdiği mücadele İstanbul halkının hafızasına kazınır.

Erbil’in kadın karakterleri kendilerini ataerkil topluma karşı ispatlamak zorundadır. *Tuhaf Bir Kadın*’ın şair ruhlu, isyankâr, devrimci Nermin’i edebî çevrelere girmek için dönemin edebî mahfillerinden biri olan Çardaş’ta şöhretli bir şaire şiirlerini okur. “Oku bakalım reis, ne okuyacaksın” (Erbil, 2001: 10). cevabına maruz kalır. Şiir edebî çevrelerde erkek işi olarak görülmektedir ve bu alanda köşe başları çoktan tutulmuştur. Nermin’in mücadelesi bu cinsiyetçi entelektüel çevrenin direncini kırmak üzerine şekillenir. Nermin bu tahakkümü yıkmak için roman boyunca bir mücadele içine girer.

Otobiyografik bir roman olan bu eser Erbil’in biyografisinin izdüşümü gibidir. Nermin’in devrimci arkadaşı Halit’e *yurtsuzlaşmasının* başladığı baskı ortamlarını anlattığı kısım da romandaki karakterin *yurtsuzluğunu* anlamak için önemlidir. Nermin onu çevreleyen baskı ortamının farkındadır ve bu farkındalığa rağmen sıkıştığı çevreden çıkamamak onu mutsuz etmektedir: “Bugün son gün. Degustasyon’da buluştuk Halit’le. Nasıl oldu bilmiyorum birden her şeyimle açılıverdim ona. Başım dönerek anlatıyor

anlatıyor anlatıyordum. Meral’le dertleşircesine en saklı şeylerimi; annemin diktatörlüğünü, geçimsizliklerimizi, bir çeşit tutsak oluşumu, din baskılarını, acılarımı, özgürlüğümü elde edemezsem kendimi öldürmeyi düşündüğümü bile söyledim ona. Belki de kaçacağımı evden hiç kimsenin beni anlamadığını tek arkadaşım Meral’i, şiire sığınarak ayakta durabildiğimi” (Erbil, 2001: 12). Nermin, Halit’e bu şekilde en mahrem yanlarını açtıktan sonra ona hissettikleri için de bir çelişkiye düşer. Halit’i sevip sevmediği konusunda kendisini sorgular ama bir sonuca varamaz. Çünkü Nermin bir kadın olarak kendini gerçekleştirme aşamasındadır ve o sebeple duygularına ad koymakta zorlanır. Nermin için en büyük baskı kaynağı annedir. Kendisi de sistemin bir mağduru olan anne yılmaz bir düzen savunucusudur: “Birden döndü gusül abdesti alıp almadığımı sordu. Sussam patırtı çıkacak belli. Aldım dedim yüzüne bakmadan. Hiç inanmıyorum sana diye dikildi iyice kapının önünde zerre kadar güvenim yok sana gözlerin velfecir okuyor. Her şeyi yapabilirsin sen. Öyle karakersizsin ki iki çeşit hayatın var. Görmüyorum ama bizden gizli bir şeyler yaptığını seziyorum. Şunu bil ki ben Allah’ın emirlerini yerine getiriyorum. Evladına bildiklerini öğreteceksin bana düşen bu. Sen gizli gizli her şeyi yapabilirsin. Unutma ki bu dünyada gizli kalan öteki dünyada açığa çıkar. Orada da yüz yüze geliriz. Yalan söylüyorsan bizden saklı bir şeyler yapıyorsan öteki dünyada yılanların çıyanların yemi olacaksın...” (Erbil, 2001: 14) Anne komşu kızı Neriman’ı kızına örnek gösterir sürekli. Neriman hem yüksek tahsil yapmış hem de dinini unutmamış bir kızdır. Annenin ideal kız arayışının bir göstergesidir Neriman. Nermin ise daima bu ideal kız anlayışından kaçmak istemektedir. Anne, okulu da sağladığı özgürlük alanı nedeniyle umumhane olarak görmektedir. Okuldan geç gelen kızının açığını yakaladığında babayı bir baskı aracı olarak kullanan anne yine de kızının açığını ele vermeyerek ataerkil bir pazarlık içine girer. “Sanki bana senin yüzünden yataklara düştüm demek istiyor o arada babamı kullanıyor” (Erbil, 2001: 25). Nermin için annesi “zar bekçisi” ve “ağlamaya dünden hazır” (Erbil, 2001: 39) hayatını ve kızının hayatını trajik bir anlatıya çeviren kişidir.

Nermin düzenli olarak gittiği Lambo’da Ozan A.’nın “Sen kendini ne sanıyorsun?” (Erbil, 2001: 45) ithamlarıyla karşılaşılır ve onunla tartışır. Ozan A. Nermin’in üstüne yürür ve onu bu ortamdan şırfıntı diyerek kovar. Nermin ise bu tip kaba bir saldırı karşısında pes etmeyerek aynı tonda “Şırfıntı senin kız kardeşindir it herif. Senin itliğin sökmez bana, alkolik! Bu kapıları Atatürk açtı softa herif anladın mı, sen kim oluyorsun da yeniden o karanlık deliklere tıkmaya kalkıyorsun Türk kadınına ha?” (Erbil, 2001: 45) diyerek cevap verir. Sözde Atatürk devrimcisi görünen aydın çevre bir kadının bu çevreye girmesi söz

konusu olunca Nermin'e göre Osmanlı'dan da beter bir duruş sergilemektedirler. Nermin, bu çevreye, bir ayna gibi kadın konusundaki çelişkili duruşlarını yansıtır ve onlarla her koşulda pes etmeden mücadele eder.

Nermin huzursuz bir karakterdir. Bu entelektüel huzursuzluğu çevresine de yayar. Yayıdıkça daha çok *yurtsuzlaşır*. “Rahat batar bu kıza, yarasız yere kurt düşürür; sustum çocukluğuna vereyim dedim, üsteledi: Her vatandaş böyle yetmiş metre karelik üç odaya çiçekli küçük bir bahçeye sahip olsa evlatlarını okutup dokutsa iki üç kuruş da emeklilik aylığına konsa ne iyi olurdu değil mi dedi... Gene sustum... Ama çoğu karnını doyuramıyor dedi ardından. Şuna bak şuna kendini sevdirmeyecek mutlu olmayacak mutluluk iğrenç bir şey sanki” (Erbil, 2001: 70). Babasıyla dini konuda da ters düşen Nermin Allah olmadığına; sömürenler ve sömürülenler olduğuna inanmaktadır. Nermin inançsızlığından dolayı manevi olarak da bir *yurtsuzdur*.

Nermin, babasından da baskı hatta şiddet görür: “Gönderdi bana annesiyle haber ki 18’imi geçtim istediğimle giderim. O oldu daldım odasına: Senin sıçarım 18’ine dedim seni şıradan çıkmış şam şeytanı seni iki tane sardım suratına ben sana tam bir İngiliz maren centilmeni gibi davranayım sen bana adı bi Laz kızı gibi kaçırım ha diye söz salla neyi var nesi yok doğradım kazaklarını eteklerini paltosunu pabuçlarını koparamayınca fırlattım bahçeye iyice öteye kara saplandılar kırdım geçirdim evi Nuriye’ye saydım sövdüm” (Erbil, 2001: 78). Baba ve Nermin arasında geleneksel değerler üzerinden bir çatışma vardır. Değer tanımayan kızına karşı büyük bir öfke biriktirmektedir. İşçi bir babadır ama Nermin’in ona işçiliğini hatırlatması ve sınıflı toplumun sömürülen sınıfında olduğu gerçeğinin altını çizmesi, kurulu düzene bir saldırı olarak algılanır baba tarafından. Çevreden de sürekli olarak “senin kızın komonist olmuş önüne gelenle...” (Erbil, 2001: 88) sözünü duyması babanın Nermin üzerindeki baskısının artmasına, baskının artması da Nermin’in evden uzaklaşmak için kaçış çizgileri aramaya başlamasına sebep olmaktadır. Evdeki baskı Nermin’i kamusal alana; üniversiteye, sinemaya, meyhaneye sürüklemektedir.

Tuhaf Bir Kadın’ın “Kız” ve “Baba” bölümünde kahraman anlatıcı kullanılırken “Ana” bölümünde annenin sesi değil babanın cenazesi sonrası kızın rüya hâlini andıran sayıklamaları vardır. Romanın “Kadın” bölümünde ise ilahî anlatıcı vardır. Erbil *Ana* bölümünde niçin ananın sesini doğrudan vermemiştir? Ana toplumsal cinsiyet normlarının belirlediği bir karakter olduğu için Erbil ananın sesini kızın bilinç akışıyla vermiştir. Kadın

bölümünde ise ilahî anlatıcıyla yazar karaktere bir mesafe koymuştur. Çünkü Bayan Nermin on yıllık İşçi Partisi üyesi olarak asıl Nermin'den uzaklaşmış bir bireydir.

Kadın bölümünde Nermin'in yeniden bir yurt arayışına girdiği görülür. Nermin, Bedri ile evlendikten bir müddet sonra sosyalist mücadelenin halktan uzak yapılamayacağına Bedri'yi de ikna edip gecekondu mahallesi Taşlıtarla'ya taşınır. Taşlıtarla'ya, kendisini topluma adayanların ruh yüceliği içinde taşınır. Bayan Nermin burayı kendine mekân edinmeye çalışırken halkla birçok çatışma da yaşar. Gecekondu mahallesindeki evinin bahçesine kuyruklu piyano koyan Nermin, evrensel bir kültürle halkı tanıştırmak istemektedir. “İşte çocuklar bu çalgıya piyano derler. Size anlatayım: Bakın şimdi piyano on sekizinci yüzyılda ortaya çıkmış bir çalgıdır. Ama bu bizim çalgımız değildir. Her ulusun kendine göre çalgıları vardır. Örneğin İsviçreliler çobanlıktan gelmedir. Onların çalgısı uzun çok uzun bir ucu ağızdayken öteki ucu şu ilerdeki nar ağacına kadar uzanan koskoca bir kavaldir. Bizim çalgılarımız başkadır: Tulumumuz sazımız kemençemiz udumuz kavalımız kanunumuz... diye dersini vermeye başladı” (Erbil, 2001: 132). Bayan Nermin Taşlıtarla'ya çabucak alışır. Orada halkını anlama savaşı vermektedir. Onların kendisini anlamasını, sevmesini beklemektedir ve bu sebeple elindeki gönlündekini onlarla paylaşmak ister. Ama her defasında sırtlarını çevirip yürüyen kadınların arkasından mahzun bir şekilde bakarak bir türlü yurt edinemediği bu gecekondu semti için ve idealleri için üzülür. Ne yaparsa yapsın o mahalleye kendisini kabullendiremeyecektir Nermin. Mahalleli “aslen nereli olduğu anlaşılmayan, güzel, varlıklı, bu evin bahçesine her türlü iti köpeği toplayıp onlarla al takke ver külâh eden, üstelik kendi kocalarını bile ellerinden alıp evine davet eden, rakı masalarında saatlerce erkeklerin karşısında oturup onların gönlünü yapan, kahkahaları ta dipteki evlerde uyuyan delikanlıları yatağından sıçratan bu orospu kılıkli kariyla, onun o boynuzlu kocasının, mahallenin ahlakını bozan bu insanları” (Erbil, 2001: 141). istememektedir. Sonuçta Nermin burayı yurt edinemeyeceğini anlayıp ana evine geri döner. Yüzyılların kopukluğunu bir anda kapatamayacağını, halkın çok çetin olduğunu anlar fakat mücadelesinden vaz geçmez. Romanın sonunda Yaban'ın Ahmet Celal'i gibi bu halkın yabancı olduğunu fark eden Bayan Nermin “İNSANLARI SEVMEK ZORUNDAYIM BEN. Zorundayım diyorum çünkü onlar kurtulmadan ben de kurtulamayacağım” (Erbil, 2001: 156). der ve sonra aynaya dönerek “İNSANLARI SEVİYOR MUSUN ACABA SEN?” diyerek romanı bitirir. Niçin bir soruyla biter roman? Çünkü Erbil için böyle soruların bir tek cevabı yoktur, cevapları vardır. Ve o cevapların doğurduğu yeni sorular diğer kitaplarının konusu olmaktadır.

Eski Sevgili kitabının ilk hikâyesi *Konuşmadan Geçen Bir Tren Yolculuğu*'nda anlatıcı karakterin ninesiyle kurduğu ilişki kadın kimliğinin teşekkülü için önemlidir. Tekvin Nine, isminin anlamında olduğu gibi anlatıcı karakteri küçüklüğünden itibaren şekillendirendir. Tekvin, aynı zamanda, geleneğin ve dinin temsilcisidir. “Tekvin ninenin ismi bile anlamlıdır hikâyede, çeşitli ilaçlar yapıp, otlar kaynatıp, merhemler yapan ‘Yaratan’ anlamına gelen ‘Tekvin’ adı dahi ‘Tanrı’ ile imgesel bir bağlantı oluşturur. Tekvin'in ruhu, Yaratan'ın ruhu kutsal tasın atılmasıyla ‘insanoğlunu’ cezalandırır” (Şahin, 2012: 413). Tekvin Nine'nin bir sabah macun yerken ölümü, torununun yaşamında bir milat olur. Anlatıcı torun, ninenin ölümüyle birlikte onun macun karıştırdığı çanağı bahçeye atar. Çanak bahçeye atılırken arı kovanına çarpar ve kovandan çıkan arılar torunu sokar. Bunun üzerine anne “Tekvin'in ruhudur cezalandıran seni, ne denli emsem alamam ağunun tümünü oradan yüreğine işledi, dolaşacaksın böyle bağışlayası seni” (Erbil, 2017: 10) der. Annenin bu sözleri gelenekle göbek bağıni koparmak isteyen kıza karşı bir uyarı mahiyetindedir. Tekvin'in gelenekle kurduğu bağı kolay kolay koparıp *yurtsuzlaşamayacağına* dair bir uyarı. Çanağı bahçeye atış geleneği reddetme durumunu simgeler. Elmas Şahin'e göre anlatıcı bu olayla birlikte kadim metinlerde olduğu gibi bir laneti üzerine çeker (2012: 413).

Eski Sevgili'nin bu ilk hikâyesinde oğulun anlatımı da ataerkin güç temelli anlayışını yansıtmayı, oğul ve kız arasındaki cinsiyet temelli ayrımı göstermesi bakımından önemlidir. “Uzun boylu, esmer, çatı katını andıran çenesi olan, portakalları kabuğuyla yiyen bir başkaldırıdır oğul” (Erbil, 2017: 12). Buradaki başkaldırı sözcüğü oğlana yüklenen başkaldırma hürriyetini de temsil etmektedir aynı zamanda. Kız geleneğe baş kaldırdığında lanetlenirken oğlan gelenek için baş kaldıran ve kutsanandır. Fakat bu kutsal oğul ironik bir biçimde Almanya'ya işçi olarak gider ve bir fabrikada konserve kapağı delme işini yapar. Her türlü kutsal kapitalizmin dişlileri arasında ezilir.

Eski Sevgili hikâyesinin Nigâr'ı da anne Naile Hanım aracılığıyla toplumsal baskının her türlüşünü tatmış, birileri onu sürekli gözetliyormuşçasına denetleyen bir karakterken bir gün tüm bu baskılara karşı direnmiş ve o günden sonra da deli, ahlaksız ve komünist gibi suçlamalara maruz kalmıştır. Nigâr baskıyı reddettiği andan itibaren hiçbir şeyi annesini bile kutsal bulmayan bir kadın olur ve *yurtsuzlaşır*. Sergiler, konferanslar takip eder; dergi okur, İngiliz Kültür Derneği'nin kurslarına giderek dilini ilerletir.

Eski Sevgili hikâyesinde, anne güncel olaylarla televizyon sayesinde bağ kurmaktadır. Nigar'a göre ise televizyon düzenin sesidir. Bu ses halkı başka gündemlerle oyalarken asıl

sorunu sümen altı etmektedir. “Televizyon, dört elle Türkiye’nin acınacak durumunu örtbas eden kara sarılmış: Kapanan yolları, ekip çalışmalarını, donan vatandaşları, kurtların yediği çobanı(...)göstererek mistik duyguları uyandırıyor. Yaşlılar, kışın afetinden bir kez daha Allah’larına sığınıyor, orta tabaka haline şükreliyordu. (...)Bir gün önce Hacettepe’de üç öğrenciyi öldürmüştü iktidar, Ortadoğu’yu polis ve komandolarına bastırmış, birçoğunu coplamış birçoğunu yaralamıştı” (Erbil, 2017: 109). Nigâr, annesine kendisine göre gerçek gündemi anlattığında Naile Hanım’ın direnciyle karşılaşır, bu durum da Nigâr’ın annesine öfkelenmesine sebep olur. Anne Naile Hanım’ın asıl amacı ise kızının geçerli olan güç merkezlerine karşı gelmesinin rahatlarını kaçırabileceği ihtimalidir. Anne Nigâr’ı düzenin uyumlu bireyi olarak görmek isterken Nigâr düzeni yıkmaya çalışmakta ve *yurtsuzlaşmaktadır*.

Nigâr, kendi *yersizyurtsuzluğunu* iguana metaforuyla anlatır. “Şu anda iguanadan hoşlanıyordu bütün varlığıyla. Onun derinden inleyerek, ıkınarak renk ve deri değiştirdiğini duyuyordu, kendisini acıyla ve zevkle yeniden yaratmasını, kılıfını sıyırmak için nasıl zorlandığını içinde duyuyordu” (Erbil, 2017: 123). Nigâr da bir iguana gibi kendi kabuğundan acıyla ve acının verdiği hazla sıyrılmaya çalışmaktadır.

Nigâr’a göre anne Naile Hanım akıllı ama ikiyüzlü bir kadındır. Ataerkil bir pazarlık içinde yetiştirir Nigâr’ı. Sonunda da onu bir bankaya memur olarak işe sokar. Nigâr ve Naile Hanım arasında siyasi fikir ayrılığı vardır. Naile Hanım oportünist bir tutumla devrin baskın siyasi tutumuna göre dünya görüşünü şekillendirir. Nigâr’a göre hükümetin sesi gibidir. “Son yıllarda iyice AP’li kesilen kadıncağızın en acayip yorumlarından biri Lenin’in Hazreti Ali’den esinlendiği idi. Zaten Ali’den hangi büyük devlet yararlanmamıştı ki, sen bakma; bağrında gizli gizli Müslümanlığı saklayan Amerika değil miydi?” (Erbil, 2017: 172) Naile Hanım, döneminde Hitler etkisiyle bütün dünyaya yayılan ırkçılığın da etkisi altındadır. Kafatasçı bir ırkçılığı benimseyen Naile Hanım 1935 yılında Türk olduğu ispatlanmak için mezarı açılan Mimar Sinan örneğini de ırkının yüceliğini örneklemek için kullanır.

Deleuze’e göre aile; anne, baba, çocuktan oluşan üçgen faşizmle kutsanırken ve devletin mikro bir devamlılığı olarak daha büyük bir toplumsal yapıya hizmet ederken birey bu kutsal alanda kısıtlanmış bir biçimde arzularına yol açmaya çalışır. “Dikkatle baktı anasına, evet artık ona karşı gelecek gücü yoktu, böyle bir duygu barındırmıyordu, barınamazdı içinde, ama haberi olmadan yazgıyı yazanın, yasaklar koyanın, yönetenin en yakınındakiler, en sevdikleri, anası ailesi olduğunu çaresizlikle gördü.....Ailenin durmadan

örüp dokuduğu ağı, yırtıp geçmekte ne denli geç kaldığını içi titreyerek görüyordu” (Erbil, 2017: 202). Naile Hanım, erkin tartışmasız her kararını doğru olarak yorumlamaktadır. Nigâr toplumun en küçük parçası olan çekirdek ailenin bireyi sömüren en küçük mekanizma olduğunun ayrıntıdadır. Bir çaresizlik içinde büyük bir makinenin dişlileri arasında ezildiğini hisseder Nigâr.

Nigâr banka memurudur ve bir yandan sıradan bankacı bir kadın olmadığını kanıtlamak için devrimci bir kimlik edinmeye çalışırken diğer yandan kapitalist bir duruşla aldığı altınlardan kâr edeceği günü beklemektedir. Hikâye boyunca Nigar’ın bilincinde bir kadın olarak özgürleşme, devrim özlemi ve altın fiyatları düzenli olarak akar.

Nigâr’ın bir gün gerçekleşeceğine inandığı sosyalist devrim için yaptığı en büyük fedakârlık; bir gazeteciye bankada dönen kredi yolsuzluklarını anlatmasıyla olur. Nigâr böylelikle devrimci bir kahraman olma yolunda ilk gizli adımını atmış olur. Maaşlı bir çalışan olarak yapabilecekleri bununla sınırlıdır. “Artık ürkek ve savurgan sırtının kamburunu dikleştirerek açıyordu kapısını meyhanenin; kızarmış gözler ağır ağır ona çevriliyor, nedense tümü de sosyalist olan alkolikler kendi aralarından çıkardıklarına inandıkları bu yarım kahramanlarını kadehlerini kaldırarak selamlıyorlar” (Erbil, 2017: 119). Nigâr, bu eylemi sayesinde banka müdürünün işinden atılmasına (kredi verdiği şirketlerden birisinde daha yüksek maaşla işe başlar.) sebep olur fakat kendisi de bu sebeple erkenden emekli edilir. Bu durum Nigâr’ı üzse de devrimci kahramanlığı esnasında burnunun bile kanamaması ve kapitalist düzene küçük de olsa bir çelme takmanın iç huzuru ona bir avuntu olur.

Nigâr bir kadın olarak cinselliği de *yurtsuzlaştırmaya* çalışır fakat bunu eyleme geçiremez. Uzun zamandır birlikte olduğu Suret’le aralarında duygusal bir yakınlaşma olmasına rağmen cinsel olarak ona yaklaşamaz Nigâr. Kafasındaki cinsellikle ilgili tabular, fikirleri ne kadar özgürleşirse özgürleşsin kırılmamaktadır. “İki insanın sevişmesi topluma hesabının verilmesi gereken bir suç oluyordu, neden?” (Erbil, 2017: 147) sorusu zihnini meşgul eder.

Bir kadın olarak Nigâr, kendisini, toplumsal baskıdan arındırmaya çalışsa da bunu öyle kolay başaramamaktadır. Nigâr’ın devrimci sevgilisi Salih’le cinsel olarak yakınlaşmak istemesine rağmen ondan kaçması bunun bir örneğidir. “Nigâr birden ‘haberinde olmadan’ sevilme isteyişinin, yaşayışı içinde hep bunu aradığının nedenini seçti. Suçtan kaçıyordu.

Toplumun yasağına uyuyordu böylece. Ayıp olana kendisi değil, bir başkası onun haberi olmadan sıvanmalıydı ki, o her vakit toplumun koyduğu kurallara uyan temiz bir yurttaş, bir namuslu kadın olarak kalabilsin! (...) Salt kendine özgü bir sayrılık da değildi bu. Cinslerin yazgısı olan yaygın bir illettir. Tutulan, sevilen, edebî değeri olan, bütün bir toplumca savunulan bir illet. Edebiyata bir övgü gibi geçiyordu bu illet” (Erbil, 2017: 184). Ödipleşen dünyanın sınır ihlallerinden bir tanesi de cinselliği yaşama şeklidir. Erk, toplumsal hayatı düzenlerken cinselliğin nasıl ve kimlerle hangi sınırlar içinde yaşanacağını da belirler. Bu sınırlar kadın kimliği için -bir alt kimlik olduğundan dolayı-daha keskindir. Edebiyat bu sınırlar içinde yaşanan aşk övgüleri bakımından bir hayli zengindir. Nigâr kodlarından sıyrılıp istediği özgür aşka yelken açamaz, ödipleşmiş dünyanın sınırından geçemez. Cezalandırılma korkusu arzuyu ele geçirir.

Nigâr, yıllar sonra, karşısına çıkan eski sevgilisi devrimci Salih’in evli olduğunu öğrendiğinde yaşayamadığı bir aşkı tekrar diriltmek için onun metresi olmak ister. Devrimci Salih ise buna karşılık: “Ne demek ‘metres’, sen benim eski sevgilimsin, devrimciyiz biz, devrimciden metres olur muymuş? Önemli olan birlikte olmamız, birlikte devrim uğruna çalışmamız, ölene dek onun yolunda el ele ilerlememiz. İstemediğin şeyleri yapmayız, olmaz...” (Erbil, 2017: 219) diyerek kadını erk karşısında konumlandıran bu düşünce yapısına karşı çıkar. Devrim düşüncesi iki sevgilinin ortak idealidir ve onları sürekli *yurtsuzlaştıran* bir mefhumdur.

Karanlığın Günü’nde ana karakter Neslihan’ın olaylar ve insanlar karşısındaki bilinç düzeyinin yüksek oluşu onu her an her şeyden koparmakta ve *yurtsuzlaştırmaktadır*. Evli ve bir kız bir oğlan iki çocuğu olan Neslihan bir yazardır ve sık sık yazma sancısıyla masa başındadır. İlk bölümün sonunda, şiirle karışık nesir bölümünde Neslihan’ın normlardan arınmış zihnine şahit oluruz:

“yüzlerce arkadaştan
toplantıdan ve sarhoşluktan
sevgiliden, hırlaşmadan
filmlerden, kitaplardan
resim ve alkollerden
arta kalarak burada bu evrende yeni insanlara karşı savunmasız,, sadece düşünceyle
varolarak...” (Erbil, 2014: 12).

Karanlığın Günü romanında apartman boşluğuna gizlice sızan güvercinler Neslihan'ın karanlık dünya imgesine karşılık bir umut olarak kurguda yerini alır. Hiç kimsenin nasıl apartmana sızdığını bilemediği güvercin sürüsü Neslihan'ın da umut kapısıdır. Roman boyunca ara ara Neslihan güvercinlerin nasıl olup da bu apartman boşluğuna girdiğini sorgular. *Karanlığın Günü* için bir umut olan güvercinler, anlatıcının tüm ümitsizliklere rağmen sarıldığı bir kurtuluş ihtimali gibidir.

Karanlığın Günü'nde anlatıcı karakter Neslihan'ın bilinç kıvrımlarında dolaşır okuyucu. Neslihan bazen bir grup aydın arkadaşıyla Yıldız ve Celil'in evindedir, bazen annesinin yanında akıl hastanesinde, bazen kendi çekirdek ailesi ile evinde, bazen de gençlik yıllarında arkadaşlarıyla takıldığı mekânlardadır. Bu mekânların hiçbirisi ile bağ kuramayan Neslihan iç dünyasında sürekli bu mekânlardan çıkış yolları aramaktadır. Bu sebeple hiçbir yere ya da hiçbir kimseye ait olamamakta bir garip fikir göçebesi olarak yaşamaktadır.

Neslihan gençlik yıllarında kemik kanseri olan komşu oğlu Hidayet'e acıdığı için onunla evlenmek istemiş fakat Hidayet merhamet kokan bu teklifin onu daha çabuk öldüreceğini söylemiştir. Birkaç ay pencere tülü arkasındaki Hidayet'le bakışan Neslihan onun ölümü üzerine de gerçek bir âşık edasıyla yasa girmiştir. Neslihan'ın gençlik dönemindeki kişilik arayışı sahte bir yasla birleşmiştir: “O ölünce ben de sahiden ona âşıkımışım gibi yemeden içmeden kesilmez miyim! betim benzim solmaz mı!, neye baksam Hidayet'in hayali!,.....okul teneffüslerinde acıklı hikâyemi bilen kızlar başıma toplar, hep birlikte ağlarız!, onlara da, ailelerimizden gizli iki yıldır seviştiğimizi, kız olmadığımı uydurmuşum!,” (Erbil, 2014: 95) Yetişkin bir kadın olduğunda Neslihan'ın ilk gençlik yıllarındaki ele avuca sığmaz kurgusal hamleleri *yersizyurtsuz* bir yazar kadın olarak yazı masasında kendisine yer bulacaktır.

Neslihan'ın çevresinde yüceltilen kadın yazar Asiye'dir. Asiye, bir kadın yazar olarak kutsal bir alana kendini konumlandırmıştır. Neslihan'ın yazma çabalarını ve devrimci kimliğini gölgeleyecek bir popüleritesi vardır Asiye'nin. Asiye edebiyatın da devrimin de kaymağını toplayan şanslı kutsal yazarlardandır. Her edebî grup kendi putunu yaratmaktadır ve devrime inanmış kesimin putu Asiye olmuştur:

“işte yaşadığımız dönemde göz diktiğimiz
daha doğrusu bizim adımıza
biz istemeden göz diken Asiye

en yüce mertebeye
erişmiş gibiydi
işçi sınıfının
o sınıf var kabul edilerek
ve onun örgütünün
ortada kalmışsa
gözüne girmiş onun yazarı
SAYILANI SEVİLENİ olmuştu” (Erbil, 2014: 153)

Bir grup aydın Asiye gibi edebiyat ilâhları yaratıp ona tapmaya başlamıştır. Ona iman eden, sanatçı yetkinliğini tartışmayan bu grup kendi kendilerine kaldıklarında bile ne Asiye hakkında ne de eserleri hakkında eleştirel bir düşünceye kapılamaz olmuştur. Onun her türlü eleştiriden münezzeh olan büyüklüğüne, soylu yüreğine teslim etmişlerdir ruhlarını (Erbil, 2014: 157). Neslihan ise bu koşulsuz şartsız bağlılık karşısında kendini bu bağlardan azade tutmak ister; Asiye bir edebî Tanrıçaya dönüştükçe Neslihan’ın imanı şüpheye düşmekte, kendisini bu kutsal alanın dışında konumlandırmaktadır. Sanata ve edebiyata bu tip kanonların zarar verdiğini düşünür Neslihan.

Karanlığın Günü’nde bir yazar olan Neslihan toplumun onu anlamamasından, yazdıklarının yeteri kadar okunmamasından şikâyet eder. Neslihan’ın Necdet’le, Necdet’in yayınevinden ciddi paralar kazanması konulu diyalogu otobiyografik bir izdüşüm niteliğindedir diyebiliriz:

“-Eeee ne yapalım toplum bizi tutuyor...

- Biliyorum, biliyorum, üzülme sen benim için! Ben kendim için değil bu toplum için üzülüyorum; hâlâ senin gibileri tutuyor adamlar!

- Senin buna sevinmen gerek! Demek ki sıra sana da gelecek; bizden okumayı öğrenecekler sonra seni okuyacaklar, anlıyor musun, yani önce ortaokul bitecek, sonra liseye, üniversiteye sıra gelecek!” (Erbil, 2014: 117) Neslihan, çok okunmak ve para kazanmak için edebiyatı popüleriteye kurban vermek istemez. Ona göre sanat daha yüce gayeler uğruna ortaya konulabilir.

Neslihan’ın yazma tutkusu zaman zaman çekirdek ailesine ayırdığı zaman yüzünden, zaman zaman da annesinin yazmaya karşı olumsuz dönütleri nedeniyle sekteye uğramaktadır. Bitirmesi gereken romanı bir iç sızısı gibi taşıyan Neslihan istediği yazma

ortamını bir türlü bulamaz: “Sana diyorum, savaş çıkacak savaş, yazıyla ne düzelir, kuş olsan kaçamazsın savaştan, bak onlara, güvercinlere bak, kurtuldular mı taa nerelerden kaçıp geldiler, yazılmaaaz, hayat ve dünya yazılmaz; ne sanıyorsun sen öyle kolay mı? Boşuna uğraşıyorsun boşuna!” (Erbil, 2014: 121) Anne, bir yandan Neslihan’ı kendi travmatik belleğine ortak etmeye çalışırken bir yandan da onu ortalama bir kadın olarak konumlandırmaya çalışmaktadır.

Neslihan’ın kocası da aile içindeki rollerde kendisini majör olarak görmekte ve Neslihan’ın bir türlü bitiremediği romanıyla alay etmektedir. Kocasının iş yerinden müdürü Abdullah Bey’in Neslihan’ın yazarlığına dair söylediği sözlerle karşılık Neslihan’ın cevabı Erbil’in sanat anlayışından izler taşımaktadır: “Abdullah beyden, onun yargılarından bana ne? Satmasından bana ne? Ben beni yedi kişi anlasın istiyorum, yedi kişi yeter bana!.. Neden çok satmalıymışım yani?” (Erbil, 2014: 191) Neslihan kocası Sadrettin tarafından çekirdek ailesini romanının konusu yapması nedeniyle de suçlanır. Aile kutsaldır Sadrettine’e göre ve onun kurguya malzeme olması da bu kutsallığa zarar vermektedir. Neslihan’a göre Sadrettin ikiyüzlü bir ahlak anlayışına sahiptir ve çocuklara da bu anlayışı yansıtmaktadır. Neslihan ise tüm bunların arasında romanını bitirmeye çalışmaktadır. Kocasının cinsel talepleri karşısında “şu adamı ne zaman emzikten kessem acaba?” (Erbil, 2014: 195) diye düşünen; çocukların taleplerine yetişmeye, bunamış anasını iyi etmeye çalışan Nesli parçalanmış bir benlik algısıyla var olmaya çabalar ve daimî bir *yurtsuzluk* içinde yazar.

Neslihan bir yazar olarak hayatı anlamlandırmaya çalışır. Bunun için önce insanı anlamak gerektiğini düşünen Neslihan; insanı anlamak için ilk başta yaşamın mor zehri dediği sürgünün anlaşılması gerektiğini düşünür. Varoluşsal sorgulamaları zaman zaman şiirsel bir anlatıma dönüşür: “Bir mırıltıdır sürgün: ‘Hakikat! Gerçek! Hakikat!’ diye gezinen... Bir yalnızlık da değildir sürgününki bir ayrıcalık, kargışlı bir ateşin yüceliştir, bir yenilişte dünyaya gelmek ve yeniden var olmaktır belki...” (Erbil, 2014: 211) Sürgün varoluşsal sancılar çeken insanın kendisidir. Bu sancıları dindirmek için insan, sanata ve dine sarılır Neslihan’a göre. Neslihan adeta yakarır bir şekilde sürgün ruhunun ilacını arar, *yurtsuzluğunun* acısını dindirmeye çalışır:

“Avut insanı ey Tanrı! Avut O’nu:

Fellini ile avut O’nu, Kasanova’sıyla bu dünyanın,

Tarkovsky’le!

Herzog! Heart of Glass’la! Ama kimdir o sürgün?

Charlie Chaplin; The Kid'le!
Grand Illusion'la, Jean Renoir'la!
Korkunç Ivan'la! Jean Renoir'la!

...

Kuran ve İncil'le ve Zebur'la dille, yazıyla, sözle, yaratıyla avut..." (Erbil, 2014: 213) Neslihan, bu dizelerle tüm bir medeniyetin Tanrı'nın avuntusu olduğunu söylerken insanın yaşamla kurduğu bağları sorgulamakta ve bu bağları zayıflatmaya çalışmaktadır.

Romanın sonunda Neslihan da belleğini yitirmeye başlar. Ayna gibi kullandığı balkonun siyah camında annesinin ona el salladığını görür. Annenin kendi belleğinde kaybolduğu karanlığa doğru çekilmeye başlar. *Yurtsuzluğunu* bellek yitimiyle nihayete erdirir: "Anneme gitmedim hiç... Özledim onu: ayağımla dürttüm balkon kapısını orada, camda annem tekneden el sallıyor, binlerce yıllık belleğinde aynanın bana bakıyor, bekliyor beni..." (Erbil, 2014: 338) Roman, balkon camında bir ayna misali kendisiyle yüzleşmeye başlayan Neslihan'ın bilinç dışının yansıması olarak başlar ve yine aynı aynada bellek yitimiyle son bulur.

Mektup Aşkları romanı, Ahmet'in Jale'ye yazdığı mektubuyla başlar. "Jalem" diye başlayan mektup boyunca Ahmet Jale'ye nasıl bir tutkuyla bağlandığını ve onun kendisinden kaçmamasını, bu mutluluğu ona çok görmemesini anlatır. Ankara Palas Oteli'nde İzmir'den yazılmıştır mektup. Daha sonraki mektuplarında da ısrarcı bir âşık portresi çizen Ahmet özgürlüğünü kısıtlamak istemediğini söylediği Jale'yi bu tutumlarıyla kısıtlamaktadır. Sağlıksız bir bağlanma içindeki Ahmet Jale için bir baskı unsurudur aynı zamanda.

Ahmet üçüncü mektubuna da "Jalem" hitabıyla başlar. Ahmet hâlâ İzmir'dedir ve bu mektubu da aynı otel odasından yazmaktadır. Ahmet karasevdaya tutulmuş bir âşık tavrıyla Jale olmadan geçen günlerinin ızdırabını anlatır mektup boyunca.

Yedinci mektup yine Ahmet'tendir. Bu mektupta Ahmet Jale'ye çocukluğunu anlatıp geçmişteki sıkıntılardan arınmaya çalışır. Ayrıca Jale'nin siyasi görüşlerine karşı savlar oluşturur. Jale'nin karakter sahibi, ideal insan, mutlak içtenlik gibi dilinden düşürmediği deyimlere inancının onu hayal kırıklığına uğratabileceğinden bahseder: "İnan ki bu insanlar yok yeryüzünde. Sonra dünya biz istesek de istemesek de değişiyor, sen eşitlikçi bir topluma doğru değiştiğine inanıyorsun ama ben pek öyle göremiyorum" (Erbil, 1988: 20). Ahmet her mektubunda Jale'ye duyduğu büyük aşkını ona yalvarır bir üslupla anlatır ve adeta Jale'den

aşk dilenir. Fakat Jale kendisi üzerinde giderek bir tahakküme dönüşen bu kontrolsüz aşka karşılık: “Ben senden beni sevmeni, âşık olmanı istemedim ki; hele ‘şuursuzca’ sevmeni hiç, bilinç bize verilmiş en kutsal şeydir, sevginle beni kendine borçlu kılmak mı istiyorsun” (Erbil, 1988: 111). diyerek bu aşk anlayışını reddeder. Ahmet ise Jale’ye aşk ve bilincin yan yana duramayacağını; aşkın zaten bir bilinçsizlik durumu olduğunu anlatmaya çalışır. En sonunda Ahmet Jale’yi ikna eder ve evlenmeye karar verirler. Ahmet’in mektupları “Dilsiz Meee” takma adıyla biter. Çocukluğunda Ahmet’in geç konuşması sebebiyle kendisine aile içinde takılan bu isim onun mektuplarına da yansımıştır. Ahmet, Jale’ye yazdığı mektupları oldukça kısa tutar çünkü Jale’nin çevresindeki diğer insanlar gibi aydın bir duruşu yoktur. Günlük meseleler dışında Jale ile hasbihal edeceği bir konu yok gibidir.

Dördüncü mektup Ferhunde’den Jale’yedir. Mektup “Dostum” hitabıyla başlar. Ferhunde de geniş bir dost kitlesi arasında yalnızlığı yaşamaktadır. Ferhunde, mektubunu “Senin Ferhunde” şeklinde dostane bir bağlılık hitabıyla bitirir. Bu hitap şekli dönemin mektup üslûbunu da yansıtmaktadır.

Otuz yedinci mektup Jale’ye Zeki’nin babasından gelir. Teccal diye hitap ettiği Jale’den oğluyla ilişkisini bitirmesini ister: “Teccal biz dini bütün kimseleriz, Zeki’nin tedavisi senin o menfiyet aşılayan moskofcu ağzınla yazılan temennilerle olmaz, senin avların, tavların onun başını büsbütün yemektedir (...) Senin için de dışın da kirlenmiş teccal; insandaki iç istisnasız temizdir, bir kirlenirse sebebi dışıdır (...) İlâhi hükümleri inkarda halâ Nemrut kadar niçin inat ve ısrar ediyorsunuz(...) Akıl ve ruh hastalıklarının en ağırı sizlere isabet etmiş, şunu iyi bilin ki:

MÜSLÜMANLIKİLAHİBİRİMTİYAZDIR

MÜSLÜMANLIKİLAHİBİRİMTİYAZDIR

MÜSLÜMANLIKİLAHİBİRİMTİYAZDIR” (Erbil, 1988: 86-87).

Zeki’nin babası mektubunu Jale’yi imana getireceğini düşündüğü şiirsel bir dini metinle bitirir. Mektubun her satırında Jale dine davet edilir ve şeytanın emrinden çıkması için dua edilir:

“Münkir olma vehmi bırak
dikkatli bak ahir mutlak
eyyy hakikatleri görmekten
acı olan ahmak

sen yok demekle
hiç yok olur mu hak” (Erbil, 1988: 88).

Seksen dördüncü mektup Jale’den Sacide’ye yazılmıştır. Roman boyunca Jale’ye gelen mektuplarla anlatının akışı kurgulanırken romanın sonunda iki mektupla Jale’nin kurguyu kendi cephesine çekmesine şahit oluruz. Ahmet’le evliliği çok iyi giderken Ahmet’in bir başka kadına yazdığı aşk mektuplarını bulan Jale, aşk dilencisi bir adamla evlenmenin kaçınılmaz sonunu yaşar. Hem kendisiyle hem Ahmet’le hem de aşkla yüzleşen Jale, aşka olan inancını kaybederek tekrar *yurtsuzlaşır*.

Devrimci bir şair olan Jale evlendiği adamın şizofren kişilik yapısında olduğunu fark eder: “sen benimle evlenecek adam değildin zaten bir kazaydı bu, öyle kabul et, sen basit bir adamsın, sana ‘kaka bebeğim benim!’ diyecek kadınlarla mutlu olacak birisin sen! Kendine mürebbiye arıyorsun, kafasız, onuncu sınıf bir piyanistsin aslında” (Erbil, 1988: 200) “...sanayi devrimi geçirmemiş bir ülkede şu alet kimlerin eline düşüyor kadere bak sen, diyorum, sümüklü özentili yavan sülük herif...” (Erbil, 1988: 196) diye tanımladığı Ahmet’in sahte piyano tutkusu, gösteriş budalası halleri de ayrılık sonrası Jale’nin iyice gözüne batmaya başlar. Jale’ye göre bu adam itibarlı, kibar bir genç gibi görünen modern delilerden birisidir sadece.

Asıl sorunun ne olduğunu düşünen Jale, asıl sorunun sevgisiz kalsa da tek başına yalnızlığı öğrenerek ayakta kalmak olduğuna hükmeder ve Sacide’ye sorar: “Asıl öğrenmemiz gereken şey sevgisiz bir yaşam düzeni mi?” (Erbil, 1988: 201) Sacide’nin memleketten gitmekle iyi yaptığını; kendisinin ise romantik, yanlış kitapların tesirinde kalarak ham hayaller peşinde koştuğunu; yaşamı tek başına karşılayacak güçten yoksun olduğu için Don Kişot misali bu hayal kırıklığını yaşadığını anlatır. Ama yine de sevgi yoktur demeye dili varmaz Jale’nin. Zeki ve Reha’yı, onların saf şiirsel sevgisini hatırına getirir. Ahmet’in ihanet mektuplarını yakalamasaydı onun da saf bir âşık rolündeki mektuplarının sahiciliğini koruyacağını düşünen Jale “bilmem ki, belki de sadece mektuplarda kalmaya mahkûm bir aşk vardır; mektup aşkları” diyerek umutlu bir biçimde bitirir romanı. Erbil, bütün romanlarının sonuna insana ve sevgiye dair bir inanç cümlesi bırakır. Anlatı boyunca büyük bir varoluş mücadelesi veren ve çoğu zaman umutsuz, çıksız, buhranlı bir halde olan kadın karakterler anlatının sonunda yine de küçük bir umut ışığı olarak insan sevgisine sığınır. Bu da Erbil anlatılarının eleştirildiği gibi çözüm önerisi sunmadığı tezini çürütebilir.

Cüce romanının baş karakteri, “Zenimeydi adı.” diye tanıtılır ve bu tanıtış ilk bölümde ara ara yinelenir. Zenime, hiçbir yere ait olmayan, köksüz, soysuz aynı zamanda kadın anlamında kullanılan bir sözcüktür. Anlatıcı yazar karakterin yazlık köy evindeki komşularından birisi olan Zenîme Hanım siyasetle, edebiyatla, sanatla, özellikle sinemayla çok ilgilidir. Divan şiirini de çok iyi bilen Zenîme, köyde rençberlik eden Hatice Abla ve oğlu Yıldırım’dan başka kimseyi evine sokmaz. Yıldırım ve Hatice Abla dışında eve girense yayımlanmış tek kitabını okuyan ve ilginç bulan yazar anlatıcı Leyla Erbil’den başkası değildir. “zaman zaman kederli, derin yeislere kapılmış....., zaman zaman da neşeyle taşmış kırıp geçirirdi gülmekten insanı” (Erbil, 2019: VIII) diye anlatılan Zenîme doksan yaşındadır. Zamanında bir kez evlenip ayrılan ve o evliliğinden de bir oğlu olan Zenîme yıllardır ne oğluyla görüşür ne de anılarından söz eder, “İnsanlığa yararı olmayan özlem ve özentilerden, böbürlenmelerden başka şey değil” (Erbil, 2019: IX). diye düşündüğü anı yazmayı da boş bir uğraş olarak görür.

İngilizce olarak basılan felsefi kitabı “Hiçlik” onun yayımlanmış tek kitabıdır. Erbil’in anlatı karakterleri Zenîme Hanım da dahil olmak üzere hayata karşı aşkın bir durumdadır ve çoğunlukla bu güçlü farkındalıklarına bir kabulleniş eşlik eder. Bir topluluk içinde *şizo-özne* profili çizerler ve yaşamlarını sürdürebilmek için bazı şeyleri bilgece bir sessizlikle kabullenirler. Bu sessizliğin ve yalnızlığın arka planında derin bir iç huzursuzluğu vardır.

Zenîme Hanım, sözcüklerin kökenine de yöneltmiştir ilgisini. Farklı dillerde “ben” sözcüğü fonetik olarak kadını çağrıştırmaktadır: “İngilizcede I am, Zimmer’de ama-mayaya diye geçen, Hinduca’da ah-am, Asya’da es-em, Mısırca’da t-ama(kitap), Vedalar’da aum, Kur’an’da en’am olan, insanı doğuran, tüm harflerin hecelerinin sözcüklerin içinde barındığı ilk canlı nesneyi kitaba çeviren Ben’i; T’ama, Amen, amentü... ‘M’ ile titreşen saf sesini ilk doğanın...” (Erbil, 2019: 6) Kadının dildeki bu başat konumunun ataerkinin gelişmesiyle birlikte zayıfladığına dikkat çeken yazar kutsal metinlere gönderme yaparak bu dönüşümün sebeplerini sorgular: “Kadın olarak ben’i ‘M’ sesinde vurgularken, kadının hâkim olduğu anaerkil dönemin tüm dünyada geçerli olduğu milliyetsiz, dinsiz, barışçıl, koruyucu bir anaç döneme, bu dönemin anaç sesine gönderme yapmaktadır. Anaerkilliğin geçerli olduğu neolitik dönemin bitimiyle birlikte, barışın yerini savaş, sevginin yerini rekabet ve iktidar hırsı almıştır artık. ‘M’ sesi yerini eril sese bırakmıştır ve dünyanın düzeni bozulmaya başlamıştır.”⁶ Kadının toplumsal konumunun değişiminde tek tanrılı dinlerin kadına bakış

⁶ <https://kalemkahveklavye.com/leyla-erbil-ve-kult-bir-roman-olarak>

açısı ve yazının erkek elinde şekillenmesinin payı vardır. Kadının ikinci sınıf olarak kabul edilmesi ve bu sebeple bedeninin denetlenmesi her üç tek tanrılı dinin ortak özelliği olarak görülmektedir (Berktaş, 2021: 16). İlk devletlerin ortaya çıkmasında belirleyici olan dinsel inanç ve mitoslardaki “ana tanrıça” figürü güçlü kralların yönetim anlayışındaki ataerkil bakış açısı ve yazıyı bir güç olarak kullanan rahiplerin ana tanrıça ekseninde gelişen efsaneleri değiştirerek yazmasından dolayı zayıflamaya başlar. Yazı seçkinlerin ve rahiplerin elinde paha biçilmez bir ideolojik araca dönüşür. “Ana Tanrıça” giderek güçlü bir baş tanrının karısı olarak konumlanır ve toplumsal cinsiyet rolleri belirlenmeye başlar. Bu rollerde erkek aşkın bir tanrının yeryüzündeki gölgesi gibiyken kadın bu gölgenin denetimi altında tutulması gereken bir nesneye dönüşür. Zenîme Hanım yüzlerce yıl önce başlayan bu ayırtırmanın nedenleri üzerine düşünüp, bunları sorgularken toplumdan da ayırır, *yurtsuzlaşır*.

Cüce’nin Zenîmesi Leyla Erbil’in otobiyografik izdüşümü olarak da belirir bazı kısımlarda: “...nedenini bir türlü çözemediğin bir aşağılanma korkusuyla kaçmaktasın aslında ünden, hayranlıktan, sevgiden bile... Ne kadar da kırılgansın ya da kibirli misin sen!” (Erbil, 2019: 10) Zenîme, okur için yazmadığı noktasında kendiyle hesaplaşır ve kolladığı birkaç kişi için yazdığını söyler kendi kendisine. Onun okuru da Erbil okurları gibi seçilmiştir, o da Erbil gibi metnin çilesine davet eder okurunu. Okurunun sonu hiçliğe varan arayışına tanık olmasını ister. Bir nevi yaralı ruhuyla okuruna sığınır Erbil ve onun gölgesi Zenîme’nin: “belki de yinelemektesin ısrarla her vakit söyleyip yazdığını: yaralı doğar bütün insanlar, anlaşılacak, sevilme, sevecenlik dilenir ömrünce” (Erbil, 2019: 11). sözlerindeki sevgi arayışı Erbil’in sanat metni aracılığı ile yaşamdan beklentisini de ortaya koyuyor diyebiliriz. Bütün eserlerinde toplumla kavgalı olan ve bir nevi inzivaya çekilen anlatıcı kadın karakterler bütün bu anlam arayışlarının sonunda umuda ve sevgiye sığınır. Erbil’in hırçın üslûbunun eserlerinin sonunda yumuşadığını sevecen bir sese dönüştüğünü görebiliriz.

Zenîme, kendisiyle röportaj yapmak isteyen gazeteciyle olan telefon görüşmesini yaşamın çirkefine bulaşmadan geçip gitmenin imkansızlığına yorar ve bir yazarın ne kadar abuklayıp sabuklasa da en sonunda hayal perdesinde görünmek istediğini söyler: “Uzun süre direndin bu kültüre. Ünlü olmak, bu toplumda yer kapmak seçilmiş üçten beşten sayılmak, medyatik arma olmak hepsi sana yabancı hepsi başka biçimde...” (Erbil, 2019: 16) Zenîme’ye göre unutuşun obur toprağıyla mavi göğü tutuşturan insanlar içinde zamana

direnmek imkansızdır. Zenîme, kendine bir unutturuş oyunu kurmuştur ve bu oyunda “hiç yazar” olup olmadığını sorgular. Kendisini hiçbir yere ait hissedemeyen Zenîme “...onlardan da değilsin sen, sen hiçbir yere ait değilsin, aitsiz kimliksin sen, ‘Aitsiz Kimlik!’ “(Erbil, 2019: 19) diyerek *yurtsuzluğunun* acısını çeker. Romanında “Ben”i anlatmak isteyen Zenîme’nin belini bükense varoluştaki belirsiz bilinmezliktir.

Varoluşsal sızılar Zenîme’nin sorgulamalarının temelidir. Hiç yazar Zenîme, mezralarda, işkencede, dağlarda ve bayırlarda ya da toprak altlarında günlerini bekleyen başka hiç yazarlar gibi unutulmayan giderek devleşen bir bilinç gibidir (Erbil, 2019: 24).

Zenîme’nin değişmeyen eril düzenin içinde bir kadın olarak var olma bunaltısı onu her zaman takip eder: “neye baksan onu görüyorsun; ağzını açmış sana biraz daha yaklaşan kara koyun sürüsünü; önlerinde erkekleri sonsuza değin bitmeyecek uzun yürüyüş...” (Erbil, 2019: 31). Kendisini boğan düzenden sıyrılması neredeyse imkânsızdır ve bu hâl içinde tek kurtuluş yalnızlığa sığınmak ve daimî bir *yurtsuzluk* içinde olmaktır.

Zenîme Hanım, bütün bağlardan azade tek başına yapayalnız yaşamaktadır. Ailesi, boşandığı eşi ve Almanya’ya kaçan oğlundan sonra öncesiz ve sonrasız bir ulu anaya dönüşmüştür: “Bir geri toplum tortusundan başka bir şey olmayan tüm aileden bir an önce bakmıştın kurtulmaya” (Erbil, 2019: 48). Aileden kopmak bağlardan da baskıdan da kopmak *yurtsuzlaşmak* anlamına gelmektedir.

Zenîme’nin roman taslağı, röportaj vereceği gazeteciyi uzun bir bekleyiş anlatısı olarak kaleme alınmış, romanın sonuna doğru savaş muhabiri sert gazetecinin gelişi anlatılmıştır. Zenîme, gelenin bir cüce olduğunun ayırımına varır. Buradaki cüce bir metafor olarak geleneksel erkeği imlemektedir. Kendine güvenli, sert bir erkek sesine sahip olan, kamerasını bir süngü gibi omuzunda tutan gazeteci aynı zamanda densiz konuşan birisidir. Bir kadınla kurduğu sosyal ilişkide kendisini üst bir sınıfa yerleştiren gazeteci Zenîme için tam bir hayal kırıklığı olur. Gazeteci popüler yoz kültürün bir taşıyıcısıdır ve Zenîme’yi de o iklime dahil etmeye çalışır:

“-Sen, yazar sadece yazınından sorumludur, tanıtımına düşmemeli kendinin, diyormuşsun değil mi? Yazdıklarını başkaları değerlendirmiş?

-Evet, elbette!..

- Ne saçma! dedi, üzerinde tartışmaya bile değmez! Kimse kimsenin değerini bilemez, başkası neden uğraşacakmış seninle? Değerini, sen kendin biçeceksin kendine; kafalarına sokana dek ısrar edeceksin, yorulmak, çekilmek, beklemek olmaz!; kendini teslim edeceğin biri mi var? Bu konuda ısrar etme bir daha aleyhine oluyor” (Erbil, 2019: 67). Cüce, Zenîme’yi bir gösteri nesnesine dönüştürmek için komutlar savurup durur. Onun sesi: “Kim ne derse desin, sesi binlerce yıldır dünyanın rahmini elinde tutan o buyurgan ve nobran erkek sestî atalarımın kalan” (Erbil, 2019: 76). diye tasvir edilir. Zenîme, bahçede çekim yapan gazeteciyle birlikte olur. Birlikte olmadan önce ağaçtan bir elma koparıp ısırır ve kalanını da gazeteciye verir. Yasak elma metaforuna gönderme yapar. Birlikteliklerinden sonra gazeteci evde karısının beklediğini söyleyerek ayrılır Zenîme’nin evinden. Zenîme bu gidişin ardından evin kapılarını kilitler. Yatak odasına girer ve oranın da kapılarını da kilitler. Bütün dış dünyaya kapılarını kilitleyen Zenîme, yaşlı bir şarkı eşliğinde uykuya dalar, intihar eder.

Üç Başlı Ejderha’da, tek yol devrim, diyen anlatıcı karakter oğlunu siyasi bir mücadelede kaybetmiştir. Oğlunun arkadaşı olan ve Almanya’ya kaçan genç onu ara sıra ziyarete gelir. “başka bir yok oluş benim hikâyem,,, üstünde dönüp durduğum anafor der,,, kimsenin işitemeyeceği uzaklığa kadar koştum,,, çığlıklarla dolu dünyaya bir çığlık da benden,,, işitiliyor mu” (Erbil, 2019: 9) diyen genç adam anlatıcı kadın karakterin travmalarının ortağıdır. Oğlunun ölümünden sonra öç almak için intihar etmeyen anlatıcı kimden nasıl öç alacağını bilemeden İstanbul sokaklarında dolaşırken bir gün intihar edecekse eğer Burmalı Sütun’dan aşağıya atlamaya karar verir. Fakat bunu başaramaz: “ama insandaki yaşama içgüdüğü beten bişey kızım,,, inan bana arsız yüzşüz ölümsüz bişey,,, uyduruyorsun her bahaneyi,,, ölmek için,,, neyse ki Üç Başlı Ejderha girdi hayatıma,,, (...) bir gün diyorsun,,, bir gün belki de belli mi,,, intihar ederim atlarım Üç Başlı Ejderha’yı çeviren demirlerden aşağıya,,,” (Erbil, 2019: 11) “Bir türlü rahat deliremedim.” diyen anlatıcı kadın Yılanlı Sütun’un etrafında kendisini deli sananların tuhaf bakışları altında peşine takılan çocuklar eşliğinde dolaşır. “1 Mayıs Dünya Proleteryanın Dayanışma Gücü” olarak bir zamanlar devrimci dostlarıyla bir arada olan anlatıcı, oğlunun kaybından sonra Türkiye Cumhuriyeti’nin kefareti dediğı ve koynunda devamlı gezdirdiğı gazete sayfasıyla dolaşır. Kutsal bir kitap gibi koynunda taşıdığı gazete parçasını okuya okuya, acının derinleşmesiyle kendisini bir mertebeye erişirmiştir. Bu mertebeye dışarıya deli bir kadın görüntüsü olarak yansımaktadır. Oysa anlatıcı kadın karakter aslında tam delirememiş olmanın da acısını çeken arafta bir ruh gibidir. Entelektüel bir delidir: “oysa çıksa benim de

aklım başımdan Don Kişot gibi ,, ah,, ah,, neden ben de her gerçek deli gibi deli olup rahat edemedim bilmem ki” (Erbil, 2019: 26). Kendi cinnetini bir başka deli kadında görür zaman zaman. Aynı mekânlarda boy gösterirler ve anlatıcı kendisini, şizo-özne benzerini görünce, bir aynada seyreder gibi seyreder.

Anlatıcı kadın karakter, Doğu toplumlarının trajik duruşlarına tanık olmuş, o duruşun sanatı da çerçevelediğini fark etmiş ve bu farkındalık onda cinnet noktasına gelmiştir: “sevgiye gelince,, sevgiyi de çevirmişiz sevginin matemine,,,.....doğuda doğmuş ve doğunun despotu tarafından yok edilmekte olan,, binlerce yıldır sanata sinen yaka iğnelerini” (Erbil, 2019: 36). Doğu toplumlarında bireyin baskı altında tutulmasının sanatın parlamasına engel oluşundan ve tüm bir toplumun hasta bireylerle çevrili oluşunun yasını tutar, mutlu olamaz, ideal bir toplum kurmak hayaliyle yaşar.

Kalan romanında ise Lahzen, bir yazar anlatıcı olarak okurlarına seslenir ve yazmanın hakikatini okuyucularıyla söyleşerek bulmaya çalışır: “ah sevgili okurlarım var mısınız yok musunuz bilemediğim varsanız sevgili okurlarım görüyorsunuz ya dizginleyemediğim bir beyne sahip olduğumu” (Erbil, 2015: 28) diyerek ele avuca sığmayan zekasının onu nasıl da yordüğünü anlatır ve bu beyinden geriye kızgın kum üstünde sıçrayan bir çift çıplak ayak gibi bu metnin kalacağını söyler. Erbil bir imge ustasıdır. Metnin kızgın kumda sıçrayan bir çift ayağın bıraktığı ize benzetilmesi onun şiir damarından kopamayışı olarak yorumlanabilir.

Lahzen ve okul arkadaşı Rosa, farklı dinlere mensupturlar. Rosa İsraili bir Yahudi’dir. Lahzen’e göre Rosa çok çekmiştir ve Tanrı’nın ondan özür dilemesi gerekir çünkü: “o dinin de gaddardır tanrıları/bütün tanrıları gibi dünyanın” (Erbil, 2015: 29). Tanrı, insanın kendi kendine icat ettiği ve insanlara bitmeyen bir hınç besleyen varlıktır Lahzen’e göre. Lahzen insanların “örgütlü iktidar”ından nefret eder. “Küresel liberal Müslüman Türkiye”nin de bu iktidara sahip olduğunu düşünür.

Erbil’in diğer romanlarında olduğu gibi bu romanında da Lahzen’in devrimci kimliği ön plana çıkarılır. Erbil her romanında devrimcilerin uğradığı hayal kırıklığının da altını çizer. Devrim hep peşinden koşulan, asla ulaşılamayan yüce bir ideal ve arkasında büyük yıkımlar bırakan bir mücadeledir. Lahzen de Nermin gibi Neslihan gibi Jale gibi üst üst üste yenilgiler görmüş ama yine de tek kurtuluşu devrimde gören bir karakterdir:

“çıktım açık alınla
açık alanlara
sokaklara ve sokak aralarına
devrimcilerin beklediği beni
taş gibi
sol yumruklar havada
ve fakat
o gün bugündür
neden suskun
kutsal ve yoksul kalabalığımız
dut yemiş bülbül
seyretmekte küflü gözleriyle
sehpaya gönderilenleri
ölü ve yaralıların listesi asılı kent duvarlarına
resimli ölü otobüs tabutları” (Erbil, 2015: 50)

Kalan’da, otorite tarafından dinî referanslarla sindirilmiş toplum, işkence adlı seyirlik oyuna alıştırılmış bir kitle, kendi cellatlarına oy vermiş ahmaklaştırılmış bir halk olarak tanımlanır. O halkın evlatlarının cezaevlerinden yükselen sonsuz çığlıkları sürüp gitmektedir. Şükür ve hamt öğretilen bu halk “hamt sürüngenleri” olarak kutsal alışveriş merkezlerinin dibinde ölmektedirler (Erbil, 2015: 53). Modern toplumların parlak bir işkence haneye dönüşmesi, dinin kitleleri uyutmak için kullanılışı, sisteme karşı koyanların ağır cezalara çarptırılması bir ağıt hâlinde anlatılmıştır Lahzen’in ağzından.

Lahzen, kadının toplumsal kimliğini, Erbil’in diğer kadın karakterleri gibi reddeder. Lahzen, bir birey olarak; ona dayatılan kalıpların dışından toplumsal yapıya bakmakta ve onunla çatışmaktadır. Bu bölümde, Erbil’in dili destansı bir dile dönüşür ve kitleleri peşinden sürükleyebilecek bir manifesto gibi anlatıdaki yerini alır:

“eril taassubun uysal tiryakileri
yaradan’ın yarattığı gövdeden
utandırılmış kadınlar ordusu
ataerkilin
erkin başparmağı
tepesinde kadıncıkların

kendi doğasının tarihini öğrenememiş kardeşlerim be-
nim
kendi zebellahlarına boyun eğmiş
engizisyondan kalma
romantik ve sömürgeci bir hayal gücünü kutsallaştırıp
tapan
eril taassubun şehvetlileri
söz etmeyecektim aslında hiç bu metinde sizden
tutamadım kendimi” (Erbil, 2015: 62)

Lahzen, hemcinslerine acımak bile istemez çünkü merhametten de iğrenir. Kendisiyle cesurca yüzleşen Lahzen, kadın kimliğinin ona dayattığı yapıyı engizisyona benzetir. Bu sistemden kurtuluş ise ancak cesur bir mücadele ile mümkün olabilecektir.

Lahzen ve ablasına dinî kıssalar anlatan hala; geleneğin ve bağnaz bir din anlayışının temsilcisidir. Hiç bitiremediği yün hırkasını örerken Tanrı’nın bileceği şeyleri sormanın günah olduğunu; akıllarından şüpheyi kaldırmaları gerektiğini yoksa kafir olacaklarını vurgular. Öteki dünyayı her zaman hatırlatır. Lahzen’in, Kierkegaard’ı okuyarak halanın anlattığı bu kıssaları daha farklı yorumlamasıyla, huzursuzluğu ve *yurtsuzluğu* başlar.

Lahzen, Sabit’le evlidir ama Zeyyat’la sevgili. İlişkileri de *yurtsuzdur* Lahzen’in. Erbil kadın karakterlerini ilişkiler konusunda da *yurtsuz* bırakır. Geleneksel kadın algısının aksine Erbil’in kadınları aşk konusunda da bir kişiye bağlı değildir. Arzularının iklimine göre aşk şekillenir. Kadın karakterin özgür ve hakikati arayan ruhu onun aşkta da sürekli bir devinim ve arayış içinde olmasına sebep olur.

Romanın üçüncü bölümünde Lahzen, değiştirmeye çalıştığı toplumun onu nasıl hasta ettiğinin farkındadır artık. Değişime dirençli, softa, uğruna savaşlar verilen, ölünen, canla başla değişmesine uğraşılacak çürük bir toplumun temsilcisi de Lahzen’in eşi Sabit’tir. Artık sokaklara çıkamayan, yürüyüşlere katılamayan Lahzen, o toplumun temsilcisini evine almıştır. Sabit kendisini toplumdan sorumlu hissetmez, “milyonlarca cahil cüheladan neden sorumlu olacağım” diyerek aptalca bir özveri gösteremeyeceğini söyler. Lahzen’i sürekli ilaçlarını alması konusunda uyaran ve doktora götüren Sabit Lahzen’in en büyük mücadelesinin evdeki gölgesidir.

Kalan romanı Lahzen’in bütün ümitsiz bilinçdışı sayıklamalarına rağmen ümitle biter. Erbil, her romanında sosyalist devrime olan inancını yineler: “böylece sonuna kadar üçümüz bir arada onun gelmesini beklesek,, kimin dese rosa,, devrimin desem,, devrim mi!? diye şaşsa,, hâlâ mı dese,, evet hâlâ desem” (Erbil, 2015: 228). Lahzen, mücadele azminden vaz geçmez, uğruna savaş verdiği dünyanın özlemi içinde geleceğe bakar.

Tuhaf Bir Erkek romanının kadın anlatıcısının zihni, dünyanın yaşanılabilir bir yer olması, savaşların durması gibi insanlığın ortak sorunlarına yönelmiştir. İnsanlığın başına musallat olan faşist diktatörler de- romandaki karşılığı gorgodur- anlatıcı kadının mücadele alanı içindedir. Annesi tarafından her yerde olabilir dikkat edin denilen faşist Gorgo, anlatıcı karakter ortaokuldayken öldürülmüş, lisedeyken yeni bir gorgo ortaya çıkmıştır. Üniversitede ise bir başka gorgo gelmiştir başa. Bir baskı unsuru olarak eserde yerini alan gorgo mitolojik bir yaratıktan ismini almaktadır. Eserde ise modern toplumların baskıcı iktidarını temsil etmektedir. Disiplin toplumlarına özgü bir biçimde karı-kocanın yatağını bile dinleyen Gorgo bütün eylemlerini Allah’ın içine gizlenerek yapmaktadır (Erbil, 2020: 39). Erbil, kadın meselesini, kurgusal dünyada politik bir düzlemde tartışır. Anlatıcı kadın karakter Gorgo’nun baskı süreçleriyle birlikte *yurtsuzlaşmaya* başlamıştır. Sevdaya göre insanlığın iç sesi “gorgo’ya ölüm” demekte ve içindeki faşistle savaşmaktadır. Gorgo ise

“ölümümü bekleyenler
avucunu yalasın
ölmeyeceğim
yüzyıllar sürse de
sizi değiştirene kadar
başınızdayım
bu iğrenç toplumu
istediğim biçimde
yoğurup
istediğim inanca
getirene kadar
ölmeyeceğim
her biriniz tek tek
benim biçtiğim

kısbeyi giyene kadar
yaşayacaksınız

ölmeyeceğim” (Erbil, 2020: 49). diyerek iktidarını şiddetin dozunu artırarak sürdürmektedir. “özgürkalmışbeyinler örgütü” diye adlandırılan Gorgo karşıtı grup ise ya tek tek kurşunlanmış ya da insanların içini dinleyen hayalet gorgolara dönüşmüştür. Gorgo distopik dünyanın diktatörü olarak arzuyu baskılamakta, baskı arttıkça *kaçış çizgileri* de artmaktadır:

“aslında
bastırma
kaçışla
ret arasında
bir aşamadır

dedi zeyyat” (Erbil, 2020: 107) dizelerinde ise bastırmanın *yurtsuzlaşmaya* karşı dirençli bir eylem olduğu vurgulanır. Birey, *yurtsuzlaşmamak* için bilinçdışında arzularını bastırmaktadır. Kaçış isteği ne kadar güçlü ise bastırma da o kadar güçlüdür.

Bastırılan arzu anlatıcı kadın karakterin zihninde: “ucu sivri kahverengi ayakkabılı/bir ağaç benim eşim/evin içinde hep dikilen” (Erbil, 2020: 40) cümlesinde olduğu gibi imge olarak ortaya çıkar. Sevda, kadını baskılamak üzerine kurgulanan evlilik törenlerindeki hayasız geleneklerle *yurtsuzlaşma* döngüsüne girer:

“genç evliler pek
merak edilir bilirim
hele köylerde
gelinin kanlı çarşafı
bayrağıdır
zifaf sabahı
damadın otomobilinin
penceresinde bir kanlı bayrak
hayasız gelenek” (Erbil, 2020: 40)

Tuhaf Bir Erkek'te de anlatıcı kadın karakter tüm iç karartıcı durumlar içinde bile umudunu kaybetmez. Onun umudu akılcı aydın bir kadının umududur. İnsanlığa inanç her eserde yeniden vurgulanır:

“bütün acılara karşın
hayat
içimize bir nota bırakır ya
en bitik günümüzde
direnme notasını
bir zarfa mı koyar
bir deniz çırpıntısıyla mı
savurur
yüzümüze
neşe üşüşür hayatımıza
birden
güç aşılar
iyi güçtür
baş eğdirmeyen
umut
altın kafesinden
çıkıverir
dolaşır tepemizde” (Erbil, 2020: 60)

Sevda, toplumu ve onun bir uzantısı olan eşini kabullenmeye çalışsa da delilik sınırında dolaşan bilinci bunu reddeder ve her an tekrar ve tekrar *yurtsuzlaşır*: “bu hayat benim hayatım değildi,,, beni yaşatan başka bir ortam olmalıydı,,, başka bir dil,,, başka bir ülke,,, başka insanlar,,, burası şarlatanlarla dolu bir magazindi,,, aç aç seyret,,, var olanı kabul etme durumuna zorladılar hepimizi,,, beni de,,, yok bana asla kabul ettiremezler bunu ...” (Erbil, 2020: 128) Toplumsal cinsiyet rolleri gereği belirlenen yaşamı benimseyemeyen Sevda, tüm bu sahteliklerin onu sürüklediği buhran içinde huzursuz, aitsiz bir kimlik olarak yaşamına devam eder.

Erbil'in 1968 Ekim tarihli *Papirüs* dergisinde yayımlanan *Postacı* isimli tek perdelik oyunu da kadın *yurtsuzlaşması* üzerine kurulmuştur. Oyun saçı başı dağılmış, bakımsız iki kadının bir odadaki diyaloglarıyla başlar. Kadın karakterler “A” ve “B” diye birer harfle

temsil edilirler. Oyunda belli aralılarla pencereden dışarıya bakan A ve B, her bakışlarında dışarda değişen hiçbir şeyin olmadığını fark ederek hayal kırıklığına uğrar. Toplumsal değişime dair bir beklenti içinde olan kadınlar: “Hiç bitmeyecek mi bu, hep böyle yıllar yılı böyle mi sürecektir, hiçbir şey değişmeyecek mi?” (Papirüs, 1968: 36) diyerek değişime direnen topluma karşı sitem ederler.

Oyuna daha sonra dahil olan postacı, iki tuhaf kadın tarafından rehin alınır. Kadınların amacı rehin aldıkları alt sınıfa mensup bu adamı anlamak ve onda bir sınıf bilinci oluşturmaktır. Kadınların postacıdan beklentisi toplumdaki eşitsizliğe karşı direnme iradesi göstermesidir. Böylelikle değişimin yakalanabileceğini düşünen iki kadın postacının kendilerine getirdiği mektubu açarken postacı kaçarak ellerinden kurtulur. Bu durum karşısında iyice tuhaflaşan kadınlar sahnedeki dekorları seyirciye atar ve onlara söylenir: “Utanmadan kalkıp bizi seyretmeye geliyorsunuz, cebinizi bizim sırtımızdan doldurup, gişeye uğrarsınız, maymun oynuyor sanki burada, bakın bakın, iyi bakın bok var sahnede, nerede bir bok varsa siz oraya doluşursunuz zaten...” (Papirüs, 1968: 44) Oyun sahneye poturlu, kasketli, koca elli adamların girmesiyle ve iki kadını yok edip seyircinin üstüne yürüyerek sahneyi ateşe vermesiyle biter. İki kadın karakterin toplumdaki eşitsizliğe karşı sorgulayıcı bir dille başlattıkları mücadele her şeyin yakılıp yıkılmasıyla nihayete erer. Erbil *yurtsuzlaşan* kadının toplum tarafından cezalandırılışını *Postacı* oyunuyla anlatmıştır.

3.2. Entelektüel Çevrenin Yersizyurtsuzluğu

Erbil’in eserlerinde, anlatıcı karakter çoğunlukla entelektüel bir kimliktedir ve çevresinde de aynı şekilde belli bir aydın kesim vardır. Erbil bu çevreyi anlatırken onların zihinsel dağınıklıklarının yaşamlarına yansımasını da anlatır ve onları sürekli olarak *yurtsuzlaştırır*.

Hallaç’ta yer alan *Yatak* isimli hikâyede, kendilerini ilerici olarak tanımlayan ve devrim özlemi içinde olan gurubun sürekli içmesi ve pasif bir şekilde sistemi sorgulaması hayli ironiktir. Yazar bu ironiyi önemli meselelerin konuşulduğu sohbetlerin arkasına “içtik” eylemini koyarak yapmaktadır. Tekrarlanan bu eylem gurubun pasifliğine bir göndermedir.

Kutsal Aile hikâyesinde Erbil, aynı ironik üslupla aile kurumunun baskıcı tarafına gönderme yapar. Hikâye, baba ve oğul çatışması üzerine kurgulanmıştır. Oğul “Bizler öğrenmeye başladık yeni yeni, sizlerinse yapacak neyin kaldı ki?” diyen bir devrimciyken

baba “Tarih sadece tarih değildir, halka her şey anlatılmaz!” (Erbil, 1999: 94) diyen bir düzen adamıdır. Bu hikâyede *yurtsuzlaşan* karakter oğuldur. Hikâyenin sonunda kapıyı babasına karşı çarpıp çıkarken süregelen düzenden de bağlarını koparmakta, dolayısıyla *yurtsuzlaşmaktadır*. Anne, baba ile oğul arasında denge kurmaya çalışan; perdeleri bile tığla ören ev emekçisi bir kadındır. Aynı zamanda hikâyede, sürekli uzak bir geçmişte yaşayan demans hastası bir nine vardır ki Türkiye’nin karmaşık tarihi, ninenin artık yolunu bulamadığı belleğinde yaşamaktadır. Nine, “Moravik Palankası’nı da fethettik; Moravik Palankası ki yapılmıştı taş, tuğla ve kiremitle. Beş kule, iki asma kapı, beş haydutla savunulurdu... Palanka zindanından kurtarılan on beş erkek, beş kadın Müslüman... Ben...” (Erbil, 1999: 95) diyerek tarihin karanlık koridorlarında dolaşır, şimdiyle bağını keser ve *yurtsuzlaşır*.

Bay Suret, hikâyesinde ana karakter yine bütün bağlardan azade bir karakterdir. Bay Suret’in neyin sureti olduğu sorusunu metnin anlam katmanlarına gizler yazar. Bir işi, ailesi olmayan Bay Suret, varoluşun bir sureti gibidir ve *yurtsuzdur*.

Tuhaf Bir Kadın romanı entelektüellerin toplandığı bir mekân olarak kurgulanan meyhaneye tasvirleriyle başlar. Ozanların, ressamaların, gazetecilerin geldiği bir mekândır burası. Nermin burada şiirlerini okuyarak edebî çevreye dahil olmaya çalışır daha doğru ifade ile bunun için mücadele eder. Son derece modern görünen çağdaş sanatın tartışıldığı bu mekânlar söz konusu bir kadın yazar olunca aynı derecede muhafazakâr olabilmektedir. Erbil de yazı masasını tam bu ikiliğin üzerine kurmuştur ve buradan beslenir.

Nermin’in arkadaş çevresinde Halit gibi devrimci karakterler vardır. Halit hapisteyken kendisine yapılan işkenceleri alaya alarak aktaran bir karakterdir. Nermin de bu devrimci çevrenin etkisindedir. Bozuk düzeni yıkmak istemektedirler.

Aydın çevrenin toplanma mekânlarından birisi olan Lambo’da Ozan M.S ile görüşen Nermin, toplumcu gerçekçi olduğunu söyleyen bu sahte şairle içten içe alay eder. “Ozan M. S. insanlardan ya da kızgınlıklarından anlatıyor. Öfkeli bir şey bu adam acayip tikleri var. Sakat gibi bir şey. Büyük bir ozanmış gibi beni etkilemeye çalıştı. Tikleri, aç aç mezesiz içmeleri -parası var oysa-büyük sözlerle konuşması, ikide bir Fransız ozanlarından dizeler söylemesi, gözlerimi kamaştıracak sanıyor. Son numarası toplumcu gerçekçilik” (Erbil, 2001: 33). Nermin bunun gibi birçok sanatçıyla Lambo’da tanışır. Amacı bu çevreye dahil olup sanatla meşgul olmaktır fakat bu çevrelerde bir kadın olarak ciddiye alınmaz. Üstelik

Nermin konuyu sanata ve siyasete getirdikçe karşısındaki eril entelektüel çevre konuyu Nermin'in dişiliğine getirmekte ve bir şekilde onun dişiliğinden faydalanmaya çalışmaktadır. Nermin için kendisini sokakta sıkıştıran herhangi bir erkekten daha suçludur bu entelektüel erkek gurubu. "Bununla o bizim Türkiye'nin beyni demek olan R. R. gibilerin arasında kadına bakma açısından ne fark vardı Hiç. Bence hiç. Ötekiler bin kat suçlu bunun yanında elbette" (Erbil, 2001: 37).

Konuşmadan Geçen Bir Tren Yolculuğu hikâyesinde de ana karakter entelektüel devrimci kadın kimliğindedir ve karşı cinsle cinsiyetini aşan entelektüel bir ilişki kurmak ister. Okuduğu kitapları konuşmak, istediği zaman kadın kimliğinin sınırlayıcılığından kurtularak karşı cinse mektup yazabilmek istemekte, yani *yurtsuzlaşmaktadır*. Başkalarının niyetine göre değil kendi arzularına göre yaşamak isteyen karakter böyle bir dostluk kuramadan ölüp gitmekten korkmaktadır.

Biz İki Sosyalist Erkek Eleştirmen hikâyesinde ise Erbil eserlerinde nadir olarak görülen bir şekilde anlatıcı bir erkektir. Sosyalist bir eleştirmen olan anlatıcı kendisi gibi eleştirmen arkadaşı Tacettin'le gideceği uluslararası bir toplantı için Tacettin'in bürosuna uğrar. Tacettin bir eleştirmenden çok zevk peşinde koşan sıradan bir erkek profili çizmektedir. Bir eleştirmen olarak yazarların popülaritesini belirleyen bir konumu vardır. Bu konumunu da sanatsal kaygılar değil kişisel çıkarları yönlendirir. Kendisine karşı çıkan bir yazarı yerin dibine sokar, kendisinin yanında olan yazarı ise ne pahasına olursa olsun öne çıkarır. Hikâyede bu durum "Okur da bunu istiyordu sanki. Gerçeği değil, inadı, gösterişi, yazar tepeleyen eleştirmeni, zaferi severdi okur" (Erbil, 2017: 32). Tacettin bir eleştirmen olarak bağlı olduğu gazetenin dünya görüşüne ters düşecek hiçbir karar almaz; anlatıcı karakterimiz de dürüst, yan tutmayan, akılcı bir eleştirmen olmaya çalışmasına rağmen bu durumlara baş kaldıracak cesareti kendisinde bulamaz. Tacettin Türk Edebiyatı'na yön verdiğini düşünmektedir. Bu durum onun öyle güçlenmesine sebep olmuştur ki "Romancının ayrı bir tipi mi olur ya hu, yazarı da tipini de biz yaratırız, biz! İstersek trikotajcı kızı yazar yaparız, hem de işçi sınıfından bir yazar yaratmış oluruz, hah hah hah! Biz istersek 'odundan bile' yazar çıkarırız odundan" (Erbil, 2017: 34). Eleştirmen olarak gücünün farkında olan Tacı, mütevazı olmanın eleştirmeni bitirdiğini; yazarı da okuru da yaratanın eleştirmen olduğunu düşünmektedir. Sosyalist bir sıfatı olan Tacı bu sıfatın aksine gazeteye ve yayınevine para kazandırmayı kendisine asli bir görev addetmiştir. "Kendi

sosyalistti ama sosyalist olmayan bir toplumda yaşadığını biliyordu; olamayacağı kadar dürüst olmak da istemiyordu, düşe kapılmıyordu yani” (Erbil, 2017: 35).

Taci cinsiyetçi tutumunu hikâye boyunca sürdürür. Ona göre kadın kadındır ve yazar olsa bile kadın olmasını bilmelidir. Kadın yazarları yatılacak ve yatılmayacak diye sınıflayan Taci, Gülizar Tekbasar gibi erkin gölgesinde büyüyen kadın yazarları yüceltirken erke karşı duran kadın yazarlar tarafından gelen eleştirileri “firijit, orospu” gibi cinsiyetçi söylemleriyle püskürtmeye çalışır. Eleştiri kurumunun tanrısı olan Taci ve arkadaşı suyun başını tutmuşlardır. Her girdiği ortamda kendisini bir duygu adamı olarak tanıtan Taci söyledikleri ve yaptıkları örtüşmeyen sosyalist kılıklı bir düzen adamıdır. Erbil’in Türkiye’de eleştirmen bulunup bulunmadığı noktasında 1968 yılında *Varlık*’ta yapılan bir söyleşiye verdiği cevap hikâyede ele aldığı noktalarla paralellik göstermektedir. Eleştirmenlerin işlerine duygularını karıştırdığını ve çok az olduklarını hatta belki de hiç olmadıklarını söyler Erbil. Asım Bezirci dışında eleştirmen olmadığının da altını çizer (Varlık, 1968: 9).

Eski Sevgili kitabında yer alan *Bunak* hikâyesinde de devrimci bir oğul, entelektüel karakter olarak işlenir. Oğulun bir devrimci olarak aşması gereken ilk kişi annesidir. Çünkü anne kendisini Cumhuriyet kadını olarak tanıtan ama batıl inanışların kontrolünde, çevresine kargışlar yağdıran, paşa soyundan gelmesiyle övünen, bunak ve bencil bir kadındır. *Bunak* hikâyesinin *yersizyurtsuzu* oğuldur ve annenin bu sınıf temelli inanışlarının hepsini elinin tersiyle iterek devrimci mücadele içinde yer almıştır.

Oğul, Kürt bir arkadaşıyla devrimci mücadeleye katılmış, hücre evinde basılmış ve baskın sırasında çıkan çatışmada ağır yaralanmıştır. Hikâye boyunca Kürt kimliği çeşitli batıl inanışların gölgesinde (kuyruklu Kürt gibi) anlatıcı karakter tarafından aşağılanırken Türk kimliği majör kimlik olarak yüceltilir. Anlatıcı karakter oğlunu tam kan İstanbullu olmakla da yüceltir. Tam bir oportünist olan ve sürekli olarak soylu geçmişiyle övünen anne bu metinde oğulun idealize ettiği devrimi de değersizleştirmektedir. “Adaam sen de sen ölüp gittikten sonra neye yarayacak devrim, diye sordum. Kalanlara, dedi, devrimci ölümle burun buruna yaşar her an, o gidince ardından gelen üstlenir kavgayı” (Erbil, 2017: 65). Anneye göre Atatürk vatani kurtarmıştır gerisi de anarşist birtakım işlerdir, huzur bozmaktır.

Hayalet Oğuz adıyla bilinen Oğuz Halûk Alplaçın de gerçek ismiyle *Eski Sevgili* hikâyesinde meyhaneye gelen entelektüel grup içindedir. “1950 kuşağı sanatçılarının masa başı sohbetlerinin müdavimi Hayalet Oğuz, ince ve sıksa görünümüyle hayalete benzerdi.

Sessizce gelip sohbete katılır; içkisini içer, mezelerini yer, çoğu zaman hesabı arkadaşlarına bırakıp giderdi. Parası olduğunda arkadaşlarına cömert davranmayı ihmal etmezdi. Kimdi Hayalet Oğuz? Hayatından hiç bahsetmeyen, kara gözlüklerinin ardında saklanan bu gizemli adam, başkalarının yaşamına dair çok şey bilirdi; İstanbul’un entelektüel çevresinde olup bitenleri, kimin nerede ne yaptığını gayet iyi izlerdi; belleği dopdoluydu. Hayalet Oğuz’un en önemli özelliği, mülksüzlüğü kendi yaşamına uyarlayan gerçek bir bireysel direnişçi olmasıydı. Bütün maddi yüklerden kurtulmuş, hafiflemiş ruhuyla kelebek gibi özgürdü. Günübirlilik yaşayan Hayalet Oğuz’un hiç evi olmadı, üzerindeki giysiler ve bir İngilizce sözlük dışında hiçbir maddi varlığı yoktu. Gerekteğinde giysilerini temizleyicide bırakır, diğerini giyerdi. Uyurken yastık olarak da kullandığı İngilizce Sözlük ekmeğini kazandığı bir araçtı; çeviriler, özellikle polisiye romanlar çevirerek kazandığı paralarla geçinirdi. Babiâli’nin bu çileli emekçisi, ayrıca senaryo yazımında Bülent Oran ve Ertem Eğilmez gibi sinemacılarla çalışırdı. Yüzlerce senaryo yazdığını; ama pek çoğunun filmini izlemediğini söylüyor tanıyanları.”⁷

Oğuz tam bir *yersizyurtsuzdur*. Erbil onun bütün bağlardan azade yaşantısını şiirsel üslubuyla dile getirir: “Zordu bu toplumda Oğuz’ca yaşamak. Onun seçtiği yaşama biçiminde, halkı kurtarmaya kendini adanmış öteki çocuklarinkini andıran yüce bir şeyler yok muydu? Bir insan, ardından kimsenin, hiçbir grubun, bir örgütün, belki bir tek kişinin bile gelmediğini bilerek nasıl dayanırdı yaşamaya; sabahçı kahvelerinde, meyhanelerde, bir iki, arkadaşın soğuk odasında tek başına? Reklamını yapmadan, kendini övmeden, karşılık ummadan, verilenleri reddederek, nasıl?” (Erbil, 2017: 152)

Karanlığın Günü’nde Neslihan bir grup entelektüel arkadaşıyla (Melih, Emin, Turhan, Gülümser, Sadrettin, Azade, Necdet) Yıldız ve Celil’in evinde buluşur. Hem birbirinden sıkılan hem de bir araya gelmeden yaşayamayacaklarını düşünen bu grup elde rakılarıyla yeni yönetimi tartışmaktadır: “ Biz gazetelerde dergilerde yazmamıza, allahın günü sergiler açıp oturumlar düzenlememize, sosyal yaşantımızda önemli roller aldığımızı sanmamıza karşın geleceğe ait hiçbir belirleyici katkımız olmadığını, olamayacağını da bilmemize karşın bize verilmiş bir görevi- bu görevi bize kimin verdiğini bilmeden, adının tarihi sorumluluk olduğunu sandığımız bu görevi- oynamaya böylece başlardık” (Erbil, 2014: 41). Neslihan halkçı olduğunu söyleyen bu grubu içten içe kıyasıya eleştirir aynı zamanda: “Onlarsa neye uğradığının farkına varamamış, kendi tiyatrosundan, kendi sinemasından, yazarından,

⁷ <http://postdergi.com/hayalet-oguz-edebiyatta-yasayan-hayalet>

resminden yoksun- daha önce böyle zevkleri tatmadığına göre neden yoksun olduğunu da bilemeyen-sazını çalıp türküsünü söyleyen, el çırpıp göbeğini atarak, bazı bölgelerde halay çekerek, bazı bölgelerde horon tepip hampir çekerek, bizden iyi eğlenip giden, bizi gereksinmeyen insanlardı” (Erbil, 2014: 155). Ev toplantılarında, meyhanelerde toplanarak insanlar, toplumlar ve sistemler üzerine ilkeler koyan bu aydın grup halktan çok kendisi için belli sanatçıları halka sunmaktadır. Küçük burjuva buyurganları olarak halka bu iyidir bunu okuyun ya da dinleyin diyerek üst perdeden konuşurlar

Neslihan’ın arkadaş grubunda yer alan heykeltraş Faruk da antikapitalist yaşayışı ile *yersizyurtsuz* bir durumdadır. Bir ailesi ve evi olmayan Faruk pansiyonda yaşamaktadır. Hiçbir şeye tamah etmeyen, satın almaktan, biriktirmekten, eşyadan nefret eden Faruk büyüyen sermayenin büyüyen bir iktidar olarak bireysel sömürüye hizmet ettiğini düşünmektedir: “Bu dünyanın; rejimlerin, sağcılara da solculara da kurduğu tuzağa düşmüş insanlardık biz Faruk’un gözünde. Satın alarak, tüketerek karşı geldiğimiz düzene yardımcı oluyor, eyleme geçemiyor, yeteneklerimizi değerlendirmekten yoksun kalıyorduk” (Erbil, 2014: 55). Faruk sermayenin yaşamımızdan çıkmasıyla savaşların da ortadan kalkacağını bambaşka savaşı bir dünyanın ortaya çıkacağını düşünürken çevresindeki aydın grubun düzenin değişmeyeceğine dair geri bildirimlerinden dolayı bu gruba karşı güvenini yitirmektedir. En basit bir değişme azmi göstermeyen bu grubun gazetelerde başkalarına akıl verecek yazılar yazmasının, kitaplar basmasının anlamsızlığı Faruk’un cümlelerinden eleştirel bir dille aktarılır.

Mektup Aşkları’nda Sacide’den Jale’ye gelen beşinci mektupta Sacide’nin memleketinden memnun olmayan entelektüel bir *yurtsuz* olduğu vurgulanır. “Bu memleket çok pis Jale, çekip gitmek istiyorum” (Erbil, 1988: 16). diyen Sacide sevgilisi Selim’in onu buraya bağladığını ama onun da çok kıskanç olduğunu ve bu yüzden ona kıyabileceğini söyler. Sacide de Jale gibi solcu aydın bir kadındır. Romanın sonunda huzursuz olduğu memleketi terk eder ve arzuladığı hayata kavuşur.

Mektup Aşkları’nın bir başka solcu aydın kadını Ferhunde, içindeki bitmek bilmez yıkıntı ve huzursuzluk için: “Bulamadığım, bulamayacağım bir şeyi daima arıyor gibiyim” (Erbil, 1988: 32). der. Varoluşsal sorgulamaların onu nasıl yıprattığını ve *yurtsuzlaştırdığını* anlatır. Ferhunde, ruhlarını tüm çıplaklığı ile kimseye açamadıkları için daima yalnız kalacaklarını düşünmektedir. Ferhunde, daha sonraki mektuplarında aradığı aşkı bulduğunu

düşündüğü Bekir'den bahseder Jale'ye. Bekir sonbaharı ve yürümeyi, kitap okumayı seven; münazaralara katılan bir solcudur. Ferhunde de solcu ve şair bir kadındır.

Ferhunde, Sacide ve Jale solcu, şair-yazar kimlikleri ile bir aradadır. Üç aydın ve *yurtsuz* kadın roman boyunca mektuplarda hem aşk hem de hayattan beklentiler üzerine uzun uzun hasbihal ederler. Sacide içlerinde en bağımsız hareket eden karakterdir bu yüzden de hem arkadaş çevresi hem de dostları özellikle ona göre daha tutucu olan Ferhunde tarafından eleştirilir. Jale ise roman boyunca bir üst akıl gibi konumlandırılır. Sacide bir kadın olarak cinselliği tabu olarak görmemekte ve baskılanan arzuyu serbest bırakmakta, *yurtsuzlaştırmaktadır*: “Sevişmek, yatmak üzerine uzun uzun düşündüm Jaleciğim, aslında sevişmek nedir ki? Bu güzel ve tabi olayı nasıl da dünyanın en tehlikeli, en sakıncalı işi haline getirmişler değil mi? En haklı istekleri uygarlık nasıl da suçlu duruma düşürüyor, saptırıp duruyor aşkı! Uygarlığın girmediği ülkelere öyle imreniyorum ki, bir yolunu bulsam hiç düşünmeden en ilkel kabilenin arasına katılır yaşayıp giderim” (Erbil, 1988: 133). Cinsellik konusunda bu şekilde özgür düşünceleri olan Sacide'nin sosyalizm ve feminizm konusundaki tavrı ise majör olanın yanında yer alma şeklindedir. Sacide, kadın ve erkeğin fiziksel olarak eşit olmadığını; erkeğin fiziksel gücüyle kadını her an bastırabileceğini bilmesinin onda bir kontrol etme dürtüsü oluşturduğunu; bu sebeple de eşitliğin asla gerçekleşmeyeceği fikrindedir. Sosyalizm de yaratılıştan eşit olamayan bu cinsler için bir eşitlik sağlayamayacaktır Sacide'ye göre. Sacide bir kadın olarak cinselliği korkmadan yaşayacağı Amerika'ya yerleştiğinde cinsel tabuları geride bıraktığı için kendini özgür hissetmektedir: “İşte burada kimsenin ikiyüzlü, meraklı doğulu gözlerini üzerime dikemeyeceği, gözetlenmeyeceğim bu ülkede yaşıyorum artık! İstedğim gibi okuyacağım, öğreneceğim ve yazacağım. Canımın istediği gibi gezecek, istediğimle insan gibi sevişeceğim; utandırılmadan, ayıplanmadan” (Erbil, 1988: 135).

Jale ise Sacide'nin bu dönüşümünü yabancılara karşı duyduğu aşağılık kompleksine bağlar ve bu tutumu sebebiyle onu eleştirir. Kendisini Atatürkçü ve cumhuriyetçi olarak tanıtan Sacide ise kimlikte Türk-İslam ibaresi yazmakla insanın bu kimliğe ait olamayacağını “.....başı bağlı anneleri olan, Kuran okuyan, camilere giden, oruçlar tutan” (Erbil, 1988: 143) insanlarla ortak yaşayamayacağını söyler ve tamamen köklerini reddeder. Makyavelist bir anlayışta olan Sacide Avrupa ahlakını benimser: “Neydi o anlamsız Beyazıt çevresi, o it sürüsü üniversiteler, elifi görse mertek sanan da kendini bir şey sananlar! Ayak tarafından taklit edilen batı. Taklit, taklit taklit tepeden tırnağa, dolu dizgin taklit” (Erbil,

1988: 162). Sacide'ye göre Batı; devrimcinin de sanatçının da en hasını yetiştirmektedir ve Türkler sadece batıyı taklit etmekle vakit geçirmektedir

Mektup Aşkları'nda inançlı bir adam olan İhsan'dan gelen dokuzuncu mektupta; İhsan'ın sol gelenek içinde konumlandırılabilir, değerleri reddeden bir karakter olan Jale'ye duyduğu aşk *yurtsuzluk* döngüsünün dışında ele alınır. Fakat bu aşk tam bir *yurtsuz* olan Jale'de karşılığını bulamaz. İhsan Jale'ye karşı daha mesafeli ve aşırı özenli bir tavır içindedir. Jale ise İhsan'ı sadece arkadaş olarak görmek istediğini belirtmiştir. Fakat İhsan Jale ile arkadaş değil sevgili olmak istemektedir. İhsan 26 yaşında denizleri dolanan genç bir adamdır. Jale'ye büyük bir aşkla bağlanan İhsan Jale'nin kendisini imana getirdiğini ve tekrar dine yöneldiğini belirtir mektuplarında. Dünyanın en tatlı kızılı dediği Jale ile askere gidip döndükten sonra evlenmek istemektedir. İhsan denizcidir ve sürekli mekân değiştirmektedir. Fakat İhsan zihnen bir *yurtsuz* değildir. İhsan önce Allah'a sonra Jale'ye karşı büyük bir bağlılık içindedir.

Bir Kötülük Denemesi'nde; anlatıcı karakter, Dr. Nurer ve Tanrıçay'dan oluşan kişiler ele alınır. Tanrıçay, ünlü bir şair, Dr. Nurer (Kimi eleştirmenlerce Fikret Ürgüp'e karşılık geldiği söylenir.) bir psikiyatristtir. Tanrıçay, sıradan bir hasta değildir anlatıcıya göre: "dünya çapında tanınan bir şair, nereden kaynaklandığını bilmeden kabul edilmiş bir dürüstlük anıtı, sınır tanımaz bir kurnazlık abidesi, yüreklerimize çakılmış bir korku totemimiz olmuştu" (Erbil, 2019: 61). Erbil, daha önceki eserlerinde de edebiyat ortamının yarattığı ilahlardan bahsetmiştir. Usta bir sınır yıkıcı olarak tanımlanan Erbil, her türlü ilahlaştırmaya karşı aynı mesafede durmuş ve anlatılarında bu duruşu yüceltmıştır.

Tanrıçay, sanat çevreleri üzerinde öyle bir hükümlanlık kurmuştur ki bu güç en ufak bir sarsıntıya girdiğinde onu toparlamanın anahtarını da bulmuştur. Kendisine karşı gelenler hakkında küçük ama çok etkili bir dedikoduyu, ensesti, gündeme sokmakta ve hemen muhalif grubu dağıtmaktadır. Muhalif gördüklerine karşı ensest suçlamasını ortaya atar ve iktidarını bu dedikodudan korkan tutuk, çekingen, şüpheli, iftiracı, yalancı, ürkek ve korkak bir topluluk üzerinde daha da sağlamlaştırır. Deleuze, Freud'un Oedipus Kompleksi'nin temelinde yer alan ensesti yem imge olarak görmekte ve toplumları bu aşırılaşmış hikâyeler üzerinden baskıcı güçlerin kontrol altına aldığını söylemektedir. Tanrıçay örneğinde de ensest bir yem imgedir. Kontrol altına alınan grup ise sanat çevreleridir.

Tanrıçay, gücünün sınırlarını her defasında bu sinik entelektüel topluluk üzerinde dener: “Bakın benim gökteki yıldızlar kadar gözüm var. Hepinizi biliyorum pislik adamlarsınız, 'şer'siniz, hırsız, uğursuz, homo, acık değilse kapalı, derin puşt, gizli lezbiyen, sahtekâr, maço, yeteneksiz, arsız, hayasız, onursuzlardan oluşmuş, bir Türk ‘kötülük toplumu’sunuz. Hiçbirinize ayrıcalık tanımam, her kötülük hepinize aittir” (Erbil, 2019: 69).

Tuhaf Bir Erkek romanında Faşist Gorgo’ya karşı direnen “özgürkalmışbeyinler örgütü” entelektüel çevreyi oluşturur. Gorgo’ya karşı oluşturulan bu örgüt giderek gücünü yitirmektedir:

“evet ben de bir ara
özgürkalmışbeyinler örgütü'nde idim
biz azaldık
karşımızdakiler çoğaldı
insanlarımız neden
bu kadar çabuk değişiyor
gorgolaşıyorlardı
anlayamadık” (Erbil, 2020: 112)

Gorgo’ya karşı büyük mücadeleler veren örgüt daha fazla dayanamayıp dağılmaya başlar. Gorgo taraftarları çoğalırken onun karşıtları azalmakta, yok olmaktadır.

Erbil’in eserlerinde *yersizyurtsuz* solcu entelektüel gruplar yazarın ironik diliyle anlatıya dahil olmuştur. Büyük idealleri olan bu gruplar, pasif bir biçimde sistemi şekillendirmeye çalışırken çoğunlukla gerçek toplumsal mücadelenin uzağında kalmaktadır.

4. MEKÂN TEMSİLLERİNDE YERSİZYURTSUZLAŞMA

Deleuze, her yaratımın sınırında, ufkunda mutlaka mekân-zamanların olduğunu söyler (2003: 24). “Deleuze ve Guattari, rizomik felsefenin mekandaki karşılığını kaygan yüzeylerle açıklamaktadır; bunun için ortaya attıkları ‘kaygan mekân’ hareket eden, oluş halinde olan ve dönüşebilen bir mekân kavramına karşılık gelir. Kaygan mekân, ölçümlerle anlaşılabilen bir mekân değildir; çünkü açık uçludur, başı-sonu belli değildir, dolayısıyla ancak deneyimlenerek anlaşılabılır. Bunun yanında gözenekli bir yapıya sahiptir ki, bu sayede mekânın içine sızılabilir, onunla iletişim kurulabilir. Oluş halindeliği, mekânın içine aldığı şeyleri dönüştürme ve onlarla birlikte dönüşme özelliğini mekâna katar. Kaygan mekânın zıttı olan ‘pürüzlü mekân’ ise, hareket halinde değil, yerleşiktir, homojendir, iki nokta arasında gözlemlenebileceği için ölçülebilir niteliktedir. Kaygan mekân, pürüzlü mekâna kıyasla belirsizliğe daha açıktır ve Deleuze ve Guattari için kendisini sürekli olarak farklı bir oluş hali ile var eden bir kavramsallaştırmadır. Her defasında yeniden var olurken karşılaştığı her düzlemde değişerek kendisini sürekli olarak yenilemektedir. Sınırları belirsiz, kendisi yersiz yurtsuzdur, kaçış çizgilerinin arasında kararsızca dolanır” (Karaçetin, Kaymaz, 2022: 128). Deleuze’ün oluş ya da çoğulcu, rizomatik felsefesi mekânda da sabit olanı yerinden eden bir felsefe üretir. Bu felsefeye göre mekân da bir oluş halinde kendini yineleyen yapılar olarak karşımıza çıkar. Bu mekân içkin ve çoğulcu bir dünyanın içinde yer alır. Modern mekân modern insanı yansıtacak biçimde mekanik ve disipline mekânlarken kaygan mekânlar *şizo-öznelerin* kaçış ve geçiş mekânlarıdır. Modern mekânlardan sızan zihinsel *yurtsuzlaşmanın* ürünleri olduğu için geçişken bir özelliğe sahiptirler.

Leylâ Erbil’in eserlerinde mekânlar ise anlatıcı karakterin *yurtsuzluğunun* simgesi olacak biçimde düzenlenmiş kaygan mekânlardır. Geleneksel mekânların baskıladığı birey kaygan mekâna doğru önce zihnen sonra fiziksel bir geçiş yapar ve *yurtsuzlaşır*.

Erbil’in yapıtlarında mekân, karakterin zihinsel süreçlerinde olgunlaşan *yurtsuzlaşmanın* bir yansıması olarak çıkar karşımıza. Erbil’in çoğunluğu oluşturan kadın karakterleri önce zihnen *yurtsuzlaşmakta* daha sonra da mekânsal olarak da bu *yurtsuzlaşmayı* nihayete erdirmeye çalışmakta yani yeniden *yerliyurtlulaşmaya* çalışmaktadır. Deleuze, *yurtsuzlaşmanın* bir döngü halinde ilerlediğine vurgu yapmaktadır. Çünkü bilinçdışı kendisine rahat konumlanabileceği bir mekân aramaktadır. “Erbil’in ataerkillikle olduğu kadar, sınıf temelli ayrımcılıkla da hesaplaşmayı amaçlayan kadın karakterleri, içinde bulundukları mekân neresi olursa olsun, o mekânı varoluş deneyimiyle

‘aykırı’laştırmaktadır. Erbil’in yapıtları, kadın yaşamı açısından kamusal alan-özel alan ayrımının ıllıelliğini vurgulayan uzam-mekânlar da yoğunlaşmakta, uzamın mekânsallaştırılması, farklı kadınlık bilinçlerinin deşilmesi yoluyla kadının öz yaşam deneyiminin dillendirildiğı, ataerkil kapitalizme karşı duran bir kimlik tanımlamasına giden yolu açmaktadır” (Başlı, 2007: 56).

Erbil’in eserlerinde aidiyet hissetmedikleri geleneksel mekânlar a hapsolan kadın karakterler, bu mekânların terkiyle kendilerini bir birey olarak var etmeye çalışırlar. Eserlerde geleneksel mekândan seçilmiş mekânlar a geçiş ve bu mekânlar a entelektüel bir çevreyle var olma mücadelesi temel izlek olarak verilmiştir. “Erbil’in yapıtlarında ise, nesneler yalnızca boşlukta yer kaplayan cisimler olmaktan çıkmakta, bilincin kadın karakterler tarafından aktarılıp somutlandığı yerlere dönüşerek mekânsallaşmaktadır. Bu mimari düzenlemenin, uzamı, bir yandan kadın karakterin bilincinin evine dönüştürdüğü, öte yandan da hızla devinen bir süreçte hep yeniden kurulan kadın kimliğinin yurdu haline getirdiğı söylenebilir (...) Hallaç, Gecede gibi ilk hikâye kitaplarında karşımıza çıkan ‘Ayna’ ‘Çekmece’ ‘Yatak’ gibi hikâye isimleri uzamın mekânsallaşması sürecinin yazarın yapıtları açısından taşıdığı önemi vurgular gibidir” (Başlı, 2007: 50). Erbil’in eserlerinde çekmeceler, kutular, dolaplar gizlerin mekânıdır. “On altı hikâyeden oluşan *Hallaç*’ta hikâyelerin birçoğunda yatak, yatak odası, oda gibi mekânlar, hikâye kahramanının kendilerini tanımlamak, dış dünyayla ilişkilerinde stratejilerini belirlemek için kullandıkları alanlar olarak karşımıza çıkıyor” (Sönmez, 2000: 129). Yazarın kadın karakterlerinin bilinçdışı bu küçük mekânlar a kendisine yer bulur ve kaçış fikri bu mekânlar a olgunlaşır, karakterler burada *yurtsuzlaşır*. Pastane, meyhane, sinema, meydan gibi kamusal alanlar; kadın kimliğinin göçebe bir savaşıya dönüştüğü mekânlar dır. Geleneksel mekânda aradığı ideal özgürlük alanını bulamayan kadın karakterler, kamusal alana doğru açılırlar fakat bu alanlar da erkek egemen yapının baskısı ile mücadele etmek zorunda kalarak hiçbir yere ait olamayan arafta kimlikler olarak sistemi sorgularlar.

Bu başlık altında özel alanlar, kamusal alanlar ve bir *yurtsuzlaşma* mekânı olarak kurgulanan ayna incelenmiştir.

4.1. Özel Alan

İnsan yaşamının en iyi tanığı, bir hafıza alanı, benlik mekânı, korunaklı bir yer, öznel bir yaşam alanı olan evdir. “Her odasına anlar ve anıların yerleştirildiğı yer. Dışarıya karşı

bir iç olarak ev, duvardaki bir boşluk olan kapı üzerinden kendi bağlamını kurmaktadır” (Mulla, 2019: 13). İlk insandan itibaren barınmak temel ihtiyaçlardan bir tanesi olagelmıştır. Barınmak isteyen insan evrenin sonsuzluğu ve tekinsizliği içinde kendine kuytu köşeler aramış ve mekânla birlikte kendisini de var etmeye başlamıştır. İnsanın çevresine ördüğü duvar onu dışarıya karşı korunaklı hale getirmiş ve evler birer kale gibi insanın hayata karşı verdiği mücadelenin temel direnme noktalarından birisi olmuştur.

Evler, özel alanlar olarak tanımlanır çünkü ev insanın en mahrem alanı olarak bütün kimliklerini geride bıraktığı bir arınma ve dışarıya karşı güç toplama mekânıdır aynı zamanda. Evin olumlu çağrışımları yanında, olumsuz çağrışımları da vardır. Toplumsal yapının en küçük birimi olan aileyi muhafaza etmesi ve ailenin de toplumsal kurallar çerçevesinde bireyi şekillendirmesinden dolayı ev; birey için kısıtlayıcı, kendi öz beninden uzaklaşmak zorunda kaldığı bir mekân olma özelliğine de sahiptir.

Toplumsal yazılı olmayan kuralları, aile aracılığıyla bireye aktarılıp birey topluma uyumlu hâle getirilmeye çalışılırken; bireyin toplumun üstünde olan eşsiz özellikleri de yine aile aracılığı ile törpülenmeye çalışılır. Bu tavır evin kısıtlayıcı bir hal almasına sebep olur ve birey için kaçış noktalarının oluşması anlamına gelir. Arzu üreten makineler olarak tanımlanan insan arzularının taşma noktasında evden kaçış yolları aramaya başlar. *Yersizyurtsuzlaşmanın* başlangıcı; evrendeki bu en korunaklı alanın, evin, terk edilme fikrinin insan zihnine düşmesiyle başlar diyebiliriz.

Erbil’in eserlerinde ise ev, çoğunlukla anlatıcı karakterlerin baskılandığı ve kaçış noktalarının olduğu mekân olarak şekillenir. Erbil’in özgür kadınları için ev; kendilerine toplumsal cinsiyet kalıplarının dayatıldığı, var oluş deneyimlerinin sekteye uğradığı mekândır. Bazı durumlarda ise ev, karakterlerin tüm baskı unsurlarından kaçarak sığındıkları ve yeniden yurt edinilen bohem mekânlar olarak karşımıza çıkar.

4.1.1. Bohem Ev

Erbil’in entelektüel anlatıcıları mekânla bütünleşirler. Zihinsel dağınıklıkları onların mekânına da yansır. Değer yargılarının uzağında kendi bohem sınırlarını bu evlerle çizerler. Bohem ev; anlatıcı karakterin kendi arzu akışlarına göre şekillenen, toplumdan kaçış mekânlarıdır. Bu mekânları yurt edinmeye çalışan karakterler, eski mekândan kopuşla birlikte başlayan sorunları da yine bu mekânlarda deneyimler. Kendilerini bu yeni mekânla

var etmeye çalışırken reddettikleri toplumsal kabullerin yerine kendi değer yargılarını koymaya çalışır, acı çeker, yalnızlaşır, buhranlı bir ruh haliyle yaşama tutunmaya çalışır.

Hallaç'ta yer alan *Yatak* hikâyesinde yıllardır havalandırılmamış bir yatak bohem mekândır ve bu yatak *yurtsuzlaşmanın* başlangıç noktasıdır. Sisteme dair bütün sorgulamalarını yatakta yapan ana karakter için yatak hem kendi içine döndüğü bir yurt hem de bütün bağlarından sıyrılmaya başladığı bir kaçış noktasıdır. *Yersizyurtsuzlaşma* kavramı kaçış noktaları üzerine kurulmuştur bu sebeple yatak önemli bir kaçış mekânıdır.

Tuhaf Bir Kadın'ın Nermin'i devrim idealini yaymak için taşındığı Taşlıtarladaki gecekondu evini bohem bir eve dönüştürmüştür. Bahçesinde kuyruklu piyano olan ve Nermin'in dostlarıyla sosyalist devrim için toplantılar yaptığı bu mekân, gecekondu sakinlerince benimsenmez. Nermin halkı için çalışırken yine onlar tarafından yargılanmaya daha fazla dayanamayarak bu mekândan taşınır.

Cüce'de yalnız yaşayan Zenîme Hanım'ın çok az eşyayla döşeli, etrafta roman taslaklarının olduğu yazlık köy evi de bohem ev olarak *yurtsuzluğun* bir simgesidir. Zenîme, önce çekirdek ailesi olmak üzere küçüklü büyüklü toplumun tüm parçalarından kendisini soyutlamıştır bu evde. *Zihnen yurtsuzluğunun* kalesi yazlık köy evidir.

Üç Başlı Ejderha'da, Küçük Ayasofya Sokak'ta oturan, evlat acısı ve devrim acısı çeken yaralı bir anne- yaralı bir kadın ana karakterdir ve “nohut oda bakla sofa” dediği evinden akşamüstleri çıkar, belleğindeki acılarla yüzleşe yüzleşe Tünel Taksim arası voltasını atar, Pera'nın en eski apartmanlarından birisinin eşiğine çöker; İstanbul'u geçmişiyile geleceğiyle seyre koyulur. Anlatının geniş mekânı “Tanrı'nın mimarlık ettiği kent” diye tasvir edilen İstanbul'dur.

4.1.2. Anne Evi

Anne evi, Erbil'in anlatılarında *şizo-özne* karakterler için kaçış çizgilerinin olduğu mekânlardır. Annenin ve diğer aile bireylerinin baskıcı tutumlarından dolayı anlatıcı karakterler *yurtsuzlaşma* döngüsüne bu mekânda girerler. Çoğunlukla mekânın terkiyle sonuçlanan zihinsel *yurtsuzlaşma* kadın karakterlerin yaşamlarını şekillendirir. Toplumu karşısına alan bu karakterler için ağır bedeller ödenmesi gerekmektedir. Karakter bu bedelleri göze alır ve kendi hikâyesini aşkın olan üst benden uzaklaşarak kaleme almaya başlar.

Diktatör hikâyesinde hikâye mekânı Hıdır'ın diktatörlüğü altındaki ev, aile üyelerinin her birinin kaçış noktasıdır aynı zamanda. Aile içindeki baskının şiddeti arttıkça aile üyeleri de tıpkı bir ağacın köklerini yer altına salması gibi gizlice evden ve Hıdır'dan yani erk merkezinden uzaklaşma, göçebeleşme planları yapmaktadır. Deleuze'ün kök sap düşüncesinin bir tezahürü gibidir bu hikâye. Deleuze *yurtsuzlaşmayı* zihinsel olarak düşüncenin *rizom* biçiminde saçaklanması olarak tanımlar.

Tuhaf Bir Kadın'ın Nermin'i de bir baskı mekânı olan anne evinden kamusal alanlara; üniversiteye, sinemaya, meyhaneye kaçır.

Anne evi bazen de yeniden yurt edinme mekânı olarak karşımıza çıkar. *Kalan*'da Lahzen, bilinçdışının karanlık sularında hakikat arayışına devam ederken kendisini sürekli çocukluğun düşsel mekânı olan doğduğu evde bulur. *Yurtsuzluğuna* ebedî şifa bu evdedir: “çayı kuru üzümle tatlandırıp içtiğimiz zamanlar; ekmek de karneyle, havva teyze'nin oğlu sabahattin boynuna asılı bir cüz içinde satmaya çalışmakta ‘sabah’, ‘akşam’, ‘tercüman’, ‘cumhuriyet’, ‘vatan’ gazetelerini dolaşarak mahalleleri bütün gün (...) ablam eline geçmiş pelür kâğıtlarından nâzım hikmet'in şiirlerini okuyor bana” (Erbil, 2015: 128).

Tuhaf Bir Erkek'te anlatıcı Sevda ilk evliliğini sonlandırıp bağlarından azade olunca kendisini anne evinde bulur: “işte evimdeyim,,, sükunet içinde,,, tuhaf bir adamı,,, gorgo'yu morgo'yu atmışım kafamdan,,, gizemli bir kadın,,, eski komşular azalmış,,, yenilerle tanışmak istemiyorum,,, saçaklı mefkure'yi sokuyorum içeriye sadece,,, evde bir sürü hayalet var zaten,,, annemin, ablamın eskilerini mefkure'ye giydiriyorum,,, mefkure hayaletler topluluğu oluyor,,, kendine bakıyor güle-rek,,, beğendin mi diyorum,,, hm diyor,,, hacı murat usta'nın üç katlı sefertası dedikleri evin ilk katındayım şimdi,,, eskiden kalma somyaları fırlamış fes rengi,,, kadifesi kararmış, çökmüş,,, o koltuğa kuruluyum,,, bütün geçmişin üzerine çöktün diyorum kendime,,,” (Erbil, 2020: 131) Sevda, sabit mekâna geri döndüğünde *yersizyurtsuz* bir özne olarak yaşadığı tüm dışlanmışlıkların acısını bu evde tedavi etmeye çalışır. Çocukluğun geçtiği ev ne kadar travmatik olursa olsun öznenin dönüp dolaşıp geldiği ve kendisini güvende hissettiği mekândır. Bir göçebe *şizo-özne* olarak yeniden yurt edinmek beraberinde birçok ruhsal sıkıntıyı da getirmektedir. Yeniden yurt edinilmeye çalışılan mekânların arkaik yapısı da geri dönüşün izlerini oluşturur.

4.2. Bir Yersizyurtsuzlaşma Mekânı Olarak Ayna

Ayna, Erbil'in eserlerinde kadın anlatıcıların zihinsel *yurtsuzlaşma* yaşadığı bir uzam-mekân olarak çıkar karşımıza. Şeyda Başlı "Leylâ Erbil'de Aykırı Mekânlar, 'Tuhaf' Kadınlar" isimli makalesinde aynanın kadınlık deneyiminin sorgulanmasına ait bir konuşmayı içine aldığı, hacim kazanarak zihinsel bir mekâna dönüştüğünü söyler (2007: 51). Ayna, aynı zamanda majör olandan bir kaçış noktasıdır. Kadın karakterler aynada kendileriyle ve bedenleriyle yüzleşirken bir taraftan da içine doğdukları düzene karşı bir isyan geliştirerek bu düzenden çıkış noktası ararlar. "Kişisel eşya ve mekânların önemli bir nesnesi olarak ayna, genellikle kadınlarla özdeşleştirilir. İnsanlarda yüzyıllar boyunca ilgi uyandırmayı sürdüren ayna, edebî metinlerde çok farklı yönleriyle kullanılır. Efsanelerden romanlara uzanan geniş bir yelpazede aynaya yüklenen anlam da değişir. Aydınlanma Çağı sonrasında Tanrı-merkezli bir evren anlayışından insan-merkezli evren anlayışına geçişle ayna, dinle olan bağlantısı zayıflamış ve kutsallığını kaybetmiş olmakla birlikte, insan için önemini korur. Modern birey aynayı hem dış görünüşünü düzenlemek hem de iç dünyasını daha iyi anlamak için kullanır. Kişi, görüntüsüne ve aynaya aksettigiğine inandığı ruhsal yaşantısına göre kendisine yeni bir kimlik inşa etmek için aynaya başvurabilir" (Koşan, 2021: 746). Edebiyatta kadın bedeni erkek yazarlar tarafından dışarıdan ve aşkın bir bakış açısıyla anlatılagelmiştir. Erbil'in anlatıcı kadınları ise içkin bir tavırla ayna karşısında bedeniyle yüzleşir ve bir varlık göstermeye, eksik beden algısından kurtulmaya çalışır.

Ayna hikâyesinde yaşlı kadın karakter bir ayna önünde kendi kendini sorgularken; yazar, bilinç akışı yöntemiyle karakterin iç sesini metne yansıtır. Anlatıcının bilinçdışında bir tabu olarak cinsellik büyük bir yer kaplamaktadır. Erbil, tabuların kısılcısındaki kadın cinselliğine yoğun göndermeler yaparak bu tabuları da sarsmaya yani *yurtsuzlaştırmaya* çalışmaktadır. Bir kadının ancak arzusunun serbest bırakılmasıyla gerçek kimliğini bulabileceği fikrindedir Erbil. "...ikisini de yaralamışım, oğlumu da kızımı da babaları ölünce dul kaldım, ama başkasına varmadım, onlara baktım, okuttum büyüttüm bu boya getirdim, onlar yaralıdır, sevişemezler, sen neden sevişemiyorsun onlar neden, biz neden sevişemiyoruz?" (Erbil, 1983: 55) Anne kızının ve oğlunun cinselliklerini kendi çarpık cinsellik anlayışına göre şekillendirmiştir ve bununla da gurur duymaktadır.

Yatak hikâyesinde bedeninin farkında olan karakter aynada bedenini inceler. Aynada kendisine "Güzel değilim" (Erbil, 1999: 12). diyen karakter sevilmediği düşüncesindedir. Sevgi onda şüpheli bir duygudur. Saf bir sevgiye inanmayan karakter kendisinin kimseyi

sevmediğini, o yüzden kimsenin de onu saf bir şekilde sevmeyeceğine dair bir inanışa sahiptir.

Tuhaf Bir Kadın'ın Nermin'i romanın son bölümü olan "Kadın"da ayna karşısında kendisiyle yüzleşir. Bütün ömrünü idealleri için harcayan Nermin bir yandan hayal kırıklığı bir yandan ömrünü bu halka adanmış olmanın gururu bir yandan bir türlü var edemediği bedeniyle ayna karşısında bulur kendisini. "Yoksa ben yaşamımı heder eden biri miyim, diye sordu aynaya içi sızıldayarak. Yoksa ben, anamın dediğince ne kiliseye ne camiye yarayan biri miyim? Ben yoksa boşu boşuna başını sivri kayalara vura, her vuruşta onulmaz yaralar alan, her yaralanışta İşte, bakın beni gene bu toplum yaraladı diye kanlarını akıta akıta dolaşan ve toplumun o kanları görüp de hastasını anlayacağını uman, yarasından dolayı göğsü kabaran, her başarısızlığında, var mı benim gibi toplumuyla uyuşmayan yüce bir insan? diye kendine güveni artan, Acaba seviyor muyduk birbirimizi, diye sızlandı yeniden bakarak sol memesinin ucuna, bu memesi sağ memesinden daha büyüktü ve Bedri keşfetmişti böyle olduğunu. Acaba aramıza gerçekten de halk mı girmişti yoksa Bedri düpedüz bıkmış mıydı benden" (Erbil, 2001: 151). Nermin, kendisini terk eden Bedri'yi unutamasa da daha büyük idealleri için mücadele etmesi gerektiğini de unutmaz. Halkına dönmeli ve onlar için mücadeleye devam etmelidir. Aynadaki suretine bir öpücük konduran Nermin bedeniyle barışarak mücadeleye devam etme kararı alır.

Karanlığın Günü romanında da balkon camı karşımıza bir ayna gibi *yurtsuzlaşma* mekânı olarak çıkar. Neslihan'ın romanın başında kirli bir camın karşısındaki sorgulamaları bu anlamda önemlidir: "Cam ne kadar da kirli! Yılların isi-pası katmanlaşmış üzerinde... Cam değil toprak ayna,,, temizleyemiyorum onu: eklem yerleri annemin kımıldamıyor,,, silemiyorum... Zamanla kalınlaştı cam,,, üzerine düşeni zaptetti,,, sakladı,,, biriktirdi,,, bir gün ola ki dışarıyı almaz olacak,,, yok edecek her şeyi,,, silecek geçmişini – şimdiyi – geleceği; sinsî bir tarihçi gibi,,, başkalaştıracak kendini, belleksizleştirip asılsızlaştıracak" (Erbil, 2014: 9) Neslihan, camın zamanla üzerine düşeni zapt etmesi gibi bütün bir yakın tarihi, kadınlık deneyimlerini bilinçdışında tutar. Neslihan'ın bir balkon camı gibi kalınlaşan bilinçdışı romanın sonunda bellek kaybıyla nihayete erer. Hem sorumlu bir aydın olarak hem de bilinçli bir kadın olarak Neslihan içinde yaşadığı düzenle çatışmaları kaldıramamış ve annesi gibi bunamaya başlamıştır.

Cüce'de Zenîme'nin kendini ve hayatı sorguladığı mekânlardan birisi de aynadır. Çağrılar ve çeşit çeşit oyunları ile ıssız bir loşluk dediği ayna Zenîme'nin derinlerdeki

BEN’iyle yüzleştği mekandır: “Baktığında aynaya yoktu orada yüzün! Yüzün yoktu orada! Yutmuştu seni ayna! O sana bakıyordu bomboş sen de ona; aynaydın da sen artık o sadece yansıtıyordu senin aynalığını sana” (Erbil, 2019: 35). Ayna ile sancılı yüzleşmeleri sonucunda Zenîme, balkona çıkar ve “dünyanın derin gözleri”ni selamlar. Erbil’in anlatılarının bir çıkışsızlık anlatısı olduğunu dillendirenlerin aksine; Erbil, anlatı karakterlerini en karanlık sorgulamaların ardından umuda yol aldırır bu örnekte olduğu gibi. Bütün olumsuzluklara rağmen bir umut ışığı karakteri eninde sonunda bulur.

Zenîme yaşlandıkça boşluğun en derin mağması dediği aynaya küser. Ara sıra baktığı aynanın bir deniz feneri gibi ona yol gösterme işaretinin de üzerinde durmaz ve intihar ederek yaşamına son verir.

Erbil’in eserlerinde kadınlar için asıl bene dönüş için bir yüzleşme mekânı işlevi gören ayna, derinliklerinde toplumsal cinsiyet kalıplarını tutmaktadır. Kadın aynada yansıyan bedeninde derinleştikçe toplumun onun için çizdiği dünyanın sınırlarını görmeye başlar. O sınırları zihnen aynada aşmaya başlayan kadın, gerçek hayata döndüğünde, aynada başlayan özgürleşme mücadelesinin huzursuz ettiği beniyle baş başa kalır.

4.3. Kamusal Alan (Baylan Pastanesi, Meyhane, Sinema, Meydan vs.)

Kamusal alan, tüm vatandaşlara açık, ortak toplumsal kullanım alanlarına işaret eden bir kavramdır. Ev dışında kalan bütün alanlar, halkın karşılaştığı alanlar olarak tanımlanabilir. Kamusal alanın resmi alan olmadığını söyleyebiliriz. “Siyaset felsefesinin konusu olan kamusal alan sosyolojik belirlenimlere dayanan bir kavramdır ve bu anlamda kamu devlet değildir, kamusal alan da devlete ait alan/olan değildir” (Demir, Sesli, 2007: 290). Kamusal alan herkesin denetimine açıkken özel alan ise kişinin dar bir çevreyle (aile-arkadaş) sınırlandığı mahremiyet alanıdır. Bu bağlamda; meydanlar, restoranlar, parklar, eğitim kurumları, tiyatro ve sinema salonları, sergi salonları, sivil toplum örgütleri, alışveriş merkezleri, oteller vb. kamusal alanlar olarak sayılabilir.

Erbil’in dünyaya yön vermeye çalışan, devrimci düşünceye sahip kadın karakterleri için kamusal alanda varlık göstermek önemlidir. Kamusal alan, toplumsal dönüşümün tek taraflı bir biçimde erkek zihinlerde şekillenmemesi için kadınların da var olması ve özgürce fikirlerini savunması gereken bir alandır. Bu sebeple Erbil’in eserlerinde kadın karakterler özel alandan kamusal alana geçer ve bu alanda da kendilerini sınırlamaya çalışan erkek

çevrelerle mücadeleyle girişir. Bu mücadele çoğu zaman zorlayıcı ve karakterlerin umudunu kırıcı bir hal alabilir. Bütün zorluklara karşı karakterler mücadele alanını terk etmez ve toplumsal değişimin kadınlar lehine olması için çalışmaya devam eder.

Erbil'in eserlerinde, kamusal alan olarak kadınların varlık göstermeye çalıştığı mekânlardan bir tanesi meyhanedir. Bu eserlerde meyhane, dünyayı ve sistemi sorgulayan bir gurup entelektüel erkek ve kadının buluşma noktasıdır. Erbil, anlatı boyunca sistem sorgulamalarını içme eylemiyle birlikte meyhanede ele alır.

Yatak hikâyesinde ana karakter sık sık arkadaşlarıyla içkili mekânlarda buluşur. *Eski Sevgili* hikâyesinde, Nigâr, meyhane meyhane gezip içen ama alkolik olmayan bir karakterdir. Ona göre meyhane günümüzün camileri sayılabilir. Nigâr meyhaneye gittiğinde dışardan kötü gözle bakılmaktadır. Fakat meyhane Nigâr'ın masumiyetinin kalesidir aynı zamanda. Çünkü Nigâr Tanrı'nın en dürüst kullarından birisidir aynı zamanda.

Eski Sevgili hikâyesinde meyhane bir grup aydının toplandığı ve gündemi değerlendirdiği bir mekândır aynı zamanda. Adeta bir tedavi merkezidir. Devrim düşüncesi burada enine boyuna tartışılır fakat direniş burada pasif bir boyuttadır. Gerçek direnişçiler çeşitli eylemlerle devrimi gerçekleştirmeye çalışmaktadır. Denizler, Mahirler, Salihler gibi. Meyhane ise bu tekinsiz dünyaya karşı kendini buraya kapatmış bir avuç solcunun yuvasıdır. Bu grup içerek ve tartışarak devrim beklemektedir. Nigâr'ın ressam arkadaşı Suret'in sözleri bu durumu örnekleme açısından önemlidir: “ -1964'te Brezilya cuntanın kucağına düşürüldü, 1968'de Panama ve Peru, 1969'da Bolivya, 1972'de Ekvador? Yunanistan? Biz? Anlıyor musun? Anlıyor musun başım neyle derde girdi? Uruguay? Şili? -Tamam ama bunun karşılığı intihar mı olmalı? Ne yapmak istiyorsun sen böyle? -Hiçbir şey yapamam, içerim işte...” (Erbil, 2017: 217) Suret, kaçınılmaz olan yenilgiler için savaşmanın anlamsız olduğunu vurgular ve içmeye devam eder.

Gemi ve tren gibi hareketli kamusal mekânlarla da karakterlerinin *yersizyurtsuzluğuna* gönderme yapar Erbil. *Bilinçli Eğinim I* hikâyesinde Fransa'nın bir şehrinde basit bir hırsızlık olayına karışan kadın karakter gemiye son anda yetişir ve şehirden ayrılır. Hikâye hem zihnen hem mekânsal olarak *yurtsuzlaşan* kadın karakter üzerine kurgulanmıştır. Gemi ve yabancı bir şehir mekânsal *yurtsuzlaşmanın* simgesidir.

İncik Boncuk hikâyesi de ana karakterin iç sesinin yansımasıyla başlar. Bir tren vagonunda yolculuk yapan karakter karşısındaki genç kıza odaklanır ve bir hikâyenin

çıkageldiğini sezer. Tren vagonu gibi dar mekânlar hikâye için verimli bir alandır ve hareketli mekânlar *yurtsuzlaşmanın* da simgesidir.

Sarhoş Yaşantılar hikâyesinde ana karakter A hiçbir yere ve hiçbir kimseye bağlanamayan, çevresindeki yapay ilişkilerden dolayı insanlara inancını kaybeden bir kişiliktir. Bu kişiliğin mekânı otel odası ve iş yeridir.

Gündelik hikâyesinde Lambo gibi bohem kamusal mekânlar yer almaktadır. Erbil'in yaşadığı dönemde entelektüel bir buluşma noktası olan Lambo, gerçek bir mekân olarak kurguda yerini almıştır.

Üç Arkadaş ya da Oyun adlı hikâyede mekân bir restorandır. Hikâye karakterlerinin dostlukları, bu hikâyede, iğreti adeta pamuk ipliğine bağlı gibidir. Bu anlamda *yersizyurtsuz* karakterlerin mekânlarla bağı anlamlıdır.

Uğraşsız hikâyesinde mekân bir deniz kenarıdır. Zihnen kendisine dayatılan kalıplardan sıyrılan kadın tam bir *yersizyurtsuzdur*. Deniz kenarı *yurtsuzluğun* mekân biçiminde hikâyedeki tezahürüdür.

Gecede kitabında, *Vapur* hikâyesinde mekân deniz ve kıyılardır. Vapurun iskelesinden ayrılarak Boğaz'da yaptığı özgürlük mücadelesi, vapurun mekânsal olarak *yurtsuzlaşması* olarak okunabilir. Ayrıca Vapur bir mekân olarak da hareketli yapısı sebebiyle sürekli *yurtsuzlaşmaktadır*.

Çekmece hikâyesinde ise bu kez ana karakter bir erkektir fakat o da çeşitli nedenlerle kısıtılmıştır. Hikâye bir gemide geçer. Geminin uğradığı limanlar ve hikâyenin ana karakteri Dursun Kaymak'ın evini yaptırdığı Levent semti de yine mekânlar arasındadır. Ayrıca hikâyeyi oluşturan mektupların ve belgelerin durduğu çekmece de tüm bu mekanları kapsayan mekân olarak karşımıza çıkar. Hikâyedeki gemi Dursun Kaymak'ın bütün dünyasını şekillendirmektedir. Gemi gibi dar ve olanakları kısıtlı bir mekân Dursun Kaymak'ın düşünce dünyasının da kısırlaşmasına sebep olmuştur. Ayrıca gemide yaşadığı kısıtlanma duygusu mektuplarda karısı Saliha'ya karşı yasaklayıcı bir tutum almasına sebep olmuştur. Denizin zaman zaman kabarak geminin fırtına içinde kalması durumuyla Dursun Kaymak'ın ani öfke patlamaları benzer nitelikler göstermektedir. Zaman olarak 1941-1959 yılları arasında on sekiz yıllık bir dönem söz konusudur. Bu on sekiz yıllık dönem iki mektup bir kart ve bir belediye tebligatı ile çekmece içinde somutlaşmıştır. Gemi ve ev hikâyede

Dursun Kaymak'ın durumunu yansıtan imgeler olarak kurgulanmıştır. Gemi onun geçim kaynağıdır bu sebeple etrafını çepeçevre sarmıştır. Ev ise hayallerinin mekânıdır ama evin yolu gemiden geçtiği için burası da kahraman için bir tuzak işlevi görür.

Tuhaf Bir Kadın'da Nermin, anne evinden bir kaçış noktası olarak, entelektüel çevreye dahil olabilmek için, sık sık Lambo, Baylan ve Çardaş'a gider. Degustasyon da Nermin'in uğrak yerlerinden birisidir. Baylan'ın *Eski Sevgili* isimli hikâye kitabında da entelektüel bir buluşma mekânı olarak yer aldığı görülmektedir.

Ayrıca roman boyunca sinema da bir *yurtsuzlaşma* döngüsü olarak karşımıza çıkar. *Tuhaf Bir Kadın*'da Nermin, bir rutin halinde arkadaşlarıyla buluşarak sinemaya gitmektedir. Lambo, Çardaş, sinema Nermin için yeni yurtlardır.

Clinton Godson hikâyesinde mekân bir akıl hastanesinin bahçesidir. Karakterler mekânsal ve zihinsel *yurtsuzlaşmanın* en tepe noktasındadır.

Karanlığın Günü'nde Neslihan'ın annesinin tedavi gördüğü akıl hastanesi de bir *yurtsuzlaşma* mekânıdır. Anne demans halinde birçok şeyi unutarak zihnini *yurtsuzlaştırmaktadır*. Annenin bunamaya başladığını uzun süre fark etmeyen Neslihan: “Annem ellerini ne zaman reddetti hiçbirimiz anımsamıyoruz.” diyerek annesinin hastalığı ile yüzleşir ve bir süre sonra anne hastaneye yatırılmak zorunda kalır. Hastane diğer hastaların da *yurtsuzlaştığı* kaotik bir mekândır.

Mektup Aşkları'nda Sacide'den Jale'ye bir tren vagonundan yazılan mektup Sacide'nin *yurtsuzluğunu* gösterir: “Ne yapayım, elimde değil, kimi zaman öyle bir coşuyorum ki, dar geliyor bana dünya, fırlatsam mı diyorum kendimi trenin camından! Dışarıyı da sorma, tırtıl tırtıl deniz kıyıları, ‘önde zeytin ağaçları, arkasında yar’. Hay Allah! Neden bir insanla bir saat olmak yetiyor bana?!” (Erbil, 1988: 10) Sacide, romanın sonunda özgürlük memleketi olarak gördüğü Amerika'ya yerleşerek tamamen *yurtsuzlaşır*.

Jale'nin bir başka aşığı Zeki mektubunda “Doğanın kökleri de var, yokluğun bilinçsel bütünlüğü de” (Erbil, 1988: 35) dediği Çamlık Gazinosu, Mez Gazinosu, Ayazma gibi mekânlarda buluşmak istediğini belirtir. Zeki, Jale ile bir *yurtsuzlaşma* deneyimi yaşar. Mütedeyyin bir genç olan Zeki için bu deneyim intiharla son bulur.

Üç Başlı Ejderha'da Burmalı Sütun, *yersizyurtsuz* anlatıcının yurt edindiği mekândır. Mekân ise geniş halk kitlelerinin kendisidir: “yurt budur işte,, kimsenin istemediği

özgürlüğü gene de getirmeye kalktığınız toplumla çatışmaya girdiğiniz halk; yani avam,,, hep olagelmıştır,,,”(Erbil, 2019: 31) Mekânı var edenin insan olduğu düşüncesi vurgulanır. *Yurtsuz* anlatıcı karakter halkla Burmalı Sütun’da kaynaşarak burayı yurt edinmeye çalışır.

Anlatıcı kadın karakter Burmalı Sütun’la özdeşleştiği tuhaf bir rüya görür. “En derin okyanusunda kadınlığın uzun upuzun ve ince oğullarımı doğurmaktayım,,, sancısız,,,” (Erbil, 2019: 41). derken mekânla, tarihle, medeniyetle bütünleşen kadın bedeni Hipodrom’un ortasındaki Spina’da Burmalı Sütun’u, üç yavru yılanı doğurur. Eş boyda, eş renkte, eş bakışta, yüzleri kaybettiği oğlunun yüzüyle eş, yüzleri insan bedenleri yılan doğurur: “Üç Başlı Ejderha’nın durduğu bu nokta, Spina, dünyanın ortası olan vajinadır ve bu ‘orta’ doğunun batının kuzeyin güneyin tüm zamanların ve tüm dünyaların merkezidir,,,” (Erbil, 2019: 43). İstanbul’un Doğu ve Batı medeniyetlerinin bir kesişim noktasında olması ve dünya tarihine yön vermesi rüya imgesiyle anlatılmıştır. Birçok medeniyete ev sahipliği yapan İstanbul, birçok trajedinin de başkenti olmuş sancılı bir mekân olarak anlatıda yerini alır.

Kalan’da eski İstanbul metnin ana dekorunu oluşturur. Erbil’in anlatılarında mekân geçmişin taşıyıcısıdır. Roman karakterleri geçmişle gelecek arasında sıkışmış mekânlarda benlik arayışı içindedirler. İnsanın dönüşümü mekânın dönüşümünden bağımsız değildir:

“galatapera’da da deniz kıyısıyla çevrili sur kalıntıları
kalıntıların altı
daha da altı
daha daha altı
uygarlığımızın saldırısına uğramış
geçmişin sonsuz alt katlarına doğru açılan
ölü kentlerin ruhları iç içe
hem yabancı hem bizim sayılan
hem bizim olan hem olmayan
hem yeraltı hem yerüstünün ruhunu taşıyan
bu merhametsiz kentin insanlarıyız ve yakında çok yakında zalim zamanın bir hiçi
kadar yakında biz de aşağıya gideceğimizi bilerek şimdilik dolaşıp durmaktayız
toprağın üzerinde” (Erbil, 2015: 6).

Tuhaf Bir Erkek romanında anlatıcı kadın Sevda kocasından ayrılıp kendisini *yurtsuzlaştırdıktan* sonra yeni bir yurt özlemiyle kendisini İstanbul sokaklarına atar: “İstanbul'uma geldim,,, bu dünyanın en güzel kentine,,, son yıllarını arabeskleşerek geçiriyor,,, arka sokaklarında lağımlar taşan, gürültülü, haksızlıkların, kötülüklerin bini bir para olduğu yere,,, gorgo her boş alana avın dikmiş,,, rant rant,,, böyleleri ölünce gözlerini yuvarlak madeni bir kuruşla örterlermiş,,, gözlerini para bürüyenlerin,,, maziyi, tarihi, insanlık duygusunu yitirenlerin dünyevi tamahlardan arınma-yan rezillerin ...” (Erbil, 2020: 131) İstanbul kapitalist düzenin sömürge merkezi olarak devasa AVM’lerin gölgesinde *yurtsuzlaşmış* bir kenttir. İstanbul ve anlatıcı iki *yurtsuz* olarak yeni bir yurt özlemiyle anlatıda birleşir.



5. METİNLERARASILIK BAĞLAMINDA METİNLERİN YERSİZYURTSUZLAŞMASI

Modern çağda anlatı diğer anlatıların omuzlarında yükselen bir yapı olarak kendisini ortaya koymaktadır. Kurgu giderek bir metinler karnavalına dönüşmektedir. Erbil, eserlerinde metinlerarasılığı sıkça kullanan bir yazardır. Ele aldığı kadın karakterlerin iyi eğitilmiş, entelektüel kadınlar olması bu karakterlerin okuma maceralarına çeker okuyucuyu. Her eserde ana karakterin *yurtsuzluğunu* besleyen metinler yer alır ve bu metinler de bağlamından koparılarak *yurtsuzlaştırılır*.

5.1. Doğu Metinlerinin Yersizyurtsuzlaşması

Gecede hikâye kitabında *Vapur* isimli hikâye “Boğaziçinin inkişafı Şirketi Hayriye idaresinin teşekkülünden sonra başlamıştır. Şirketin teşkili Fuat ve Cevdet Paşalar tarafından tasavvur edilmiş ve bu işe hazırlanan layihanın, tedavi için gittikleri Bursa kaplıcalarında kaleme alındığı (Ahmet Cevdet Paşa ve zamanı) ismindeki eserde yazılıdır. Bu husus (Osmanlı devrinde son sadrazamlar)ın 186.ıncı sayfasında dahi muharrerdir.” (Erbil, 1983: 29) cümleleriyle başlar. A.Cabir Vada’nın *Boğaziçi Konuşuyor* isimli eserinden doğrudan yapılan bu alıntı her iki metni de bağlamından kopardığı için *yurtsuzlaştırmaktadır*. Aslen Kanlıcalı olan Cabir Vada’nın İstanbul semt tarihlerini anlattığı bu eserinde sadece Kanlıca’nın değil bütün Boğaziçi’nin bir dönemlik tarihi anlatılmaktadır. Vada’nın eserinde Şirket-ı Hayriye vapurlarının tarihçesi, yalılarda oturan zadeğân sınıfının özel kayıkları ve hamamcıların giydikleri elbiseler gibi birçok ayrıntı ele alınmıştır.

Hikâyede bir çeşit sivil itaatsizlik gösteren vapurun boğaz sularında günlerce süren eylemleri anlatılmaktadır. Vapur kimi eleştirmenlere göre Türk aydınını kimilerine göre ise kadınları temsil etmektedir. Vapur, boğazda yaptığı günler süren eylemde İstanbul’un tarihine de yolculuk yaptığı için bu yolculuk metinlere yolculuğa da dönüşmüştür diyebiliriz. İstanbul bir medeniyet timsali olarak metinlerarasılık tekniği ile ele alınır.

Yine aynı hikâyede Recaizade Mahmut Ekrem’in biyografisinden ve Samiha Ayverdi’nin *İbrahim Efendi’nin Konağı* kitabından yapılan aynen alıntılarla da metinsel *yurtsuzlaşma* gerçekleşmiş diyebiliriz. Sâmîha Ayverdi’nin Osmanlı Devleti tarihi, kültürü ve modernleşme süreciyle birlikte bunların yavaş yavaş çöküşünü bir konak etrafında anlattığı hatıra-roman denilebilecek romanı vapurun İstanbul tarihine yolculuğunun ilk

duraklarındandır. *Vapur* medeniyetler şehri İstanbul'u anlamaya ve çevresine topladığı kalabalığa anlatmaya çalışan bir *şizo-öznedir*. Hikâye bağlamından koparılan şizo-metinlerle zenginleşmiştir diyebiliriz.

Tuhaf Bir Kadın'da Nermin'in üniversite hocası, onlara sürekli Yahya Kemal'i anlatan Tanpınar'dır. Tanpınar'ın Yahya Kemal hayranlığına gönderme yapan Erbil, Nermin'in ağzından Yahya Kemal'i, Tanpınar'ı ve temsil ettikleri eril şiir anlayışını eleştirir. "Yukarı çıktım Tanpınar'ın dersine. Yahya Kemal'i anlatıyor kaç derstir.

Dün bezminizin bir ezeli neş'esi vardı
Saz sesleri ta fecre kadar körfezi sardı
Vaktaki sular şarkılar inlerken ağardı
Bendim geçen ey sevgili sandalla denizden.

Eee ne yapsın yani sen sandalla önünden geçmişsen şimdi onun da seni sevmesi gerekecek değil mi?" (Erbil, 2001: 24). Nermin'in dünyasında bu edebiyatın bir karşılığı yoktur, devrini tamamlamıştır. Yahya Kemal'in temsil ettiği şiir anlayışında kadın şiirin konusu olabilen ve erkek tahayyülünde şekillenen bir nesnedir. Oysa Nermin bilinçli bir kadın hareketinin ateşli savunucularındandır. Nermin'e göre şiire konu olan değil şiir yazan kadınlar vardır artık. Kendisi de şiir yazan Nermin kanonu yerinden oynatmak için bir zamanlar "Şairler Sultanı" diye anılan Yahya Kemal'i ve ona büyük bir hayranlıkla biat eden Tanpınar'ı alaycı bir dille eleştirir. Edebiyat dünyasında yer yurt edinmeye çalışan Nermin eski edebiyatın izlerini silmeye çalışır.

Biz İki Sosyalist Erkek Eleştirmen hikâyesi Moskova'da Kızıl Meydan'da sona erer. Devrimin merkezinde kendisini sosyalist olarak tanıtan "Yoldaş" Tacı edebî çevreleri kadın edebiyatı konusunda istediği şekilde yönlendirmektedir. Türkan Seymen gibi bilinçli kadın yazarları saf dışı bırakırken kendi cinsel arzularına hizmet eden Gülizar Tekbasar'ı ön plâna çıkarmaktadır. Anlatıcı karakter, Tacı'deki bu çıkarıcı tutumu görmekte fakat sesini çıkaramamaktadır. Bu iki yüzlü tutuma karşı kendisini Kızıl Meydan'a atan anlatıcı, Tacı'den arınmak; günah çıkarmak ve özeleştiri yapmak ister. Bu esnada Nazım Hikmet'in Sovyet Devrimi'ni anlattığı şiiri dolaşır bilincinde:

"Kışlık Saray'da Kerenski.
Smolni'de Sovyetler ve Lenin,
Sokakta onlar.

Onlar biliyorlar ki, O:

"- D n erkendi, yarın geç.

Vakit tamam bugün," dedi.

Onlar: "- Anladık, bildik," - dediler.

Ve hiçbir zaman

Bildiklerini bu kadar müthiş ve mükemmel bilmediler..." (Erbil, 2017: 42) Anlatıcı karakter sosyalist devrimci bir ideolojinin temsilcisidir. Bu sebeple Nazım'ın şiirleriyle yüce idealleri için g  toplamaya çalışır. Kendilerini devrimci ve ağdaş eleştirmenler olarak gören Yoldaş Taci ve arkadaşı kadın hareketi ve onun dile yansıması konusunda ise son derece geleneksel bir tavır içindedirler. Erbil'i sanatsal olarak besleyen kaynaklar arasındadır Nazım Hikmet. Bu etki Erbil metinlerinde Nazım Hikmet'in şiiriyle kendisini gösterir ve şiir *Eski Sevgili* hikâyesinde *yurtsuzlaşır*.

Erbil, *Eski Sevgili* hikâyesinde Ahmet Arif'in dizelerini durum tasvirleri için hikâyede kullanır:

"O sıralarda yoksul evlerinde analar yeni bir ninni dolamışlardı dillerine:
Bunlar,
Engerekler ve ıyanlardır,
Bunlar,
Aşımıza, ekmeğimize
G z koyanlardır,
Tanı bunları,

Tanı da b y ....." (Erbil, 2017: 223) Salih ve Nigar'ın, iki eski sevgili, anlatıldığı bu hikâyede sınıf mücadelesi veren iki devrimcinin hayata bakışı Ahmet Arif'in dizeleriyle anlatılır ve Ahmet Arif'in şiiri *yurtsuzlaşır*.

Ahmet Arif, Leylâ Erbil'e açıktır fakat Erbil onu bir dost olarak görür. Birlikte bir şiir kitabı çıkarmayı bile düşünmüşlerdir. Ahmet Arif "Suskun" ismiyle çıkarmayı düşündüğü kitabını da Leylâ Erbil'e ithaf ettiğini söylemiştir (Kızıler, 2020: XII). Birbirlerini edebî anlamda besleyen bu iki büyük edebiyatçı için metinlerinin mayasını birlikte karmışlardır denilebilir.

Mektup Aşkları'nda Jale'nin yakın arkadaşı Ferhunde'den gelen mektuplar Servet-i Fünûn ve Fecr-i Ati etkisi altındadır. Ferhunde bu mektupta Ahmet Haşim'in yollar şiirinden alıntı yapar:

*“Bir lamba hüznüyle
Kısıldı altın ufuklardan akşamın güneşi;
Söndü göllerde aks-i girye-veşi
Gecenin avdet-i sükûniyle...”* (Erbil, 1988: 17)

Ferhunde bir başka mektubunda; bir doktorla evlendirilmek istendiğinden ve bu düşüncenin onu ne kadar üzdüğünden bahseder. Ferhunde'ye göre kendisi gibi şair ruhlu kadınlar ızdırıp çekmektedir. Ferhunde mektubunda yine Haşim'den alıntı yapar:

*“O eski hücreye benzer ki ömrümün kederi
Çekilmiş ufku teselliye karşı perdeleri...”* (Erbil, 1988: 22)
Fakat Ferhunde, perişan ruhunu en iyi anlatanın ise Cenap olduğunu düşünmektedir:
*“Bir tahassürle dem-be-dem dönerek
Eylemek cebhe-i hayâta nazar;
Bu azîmette bir fecaat var...
Sevgilim, dinle, işte bâd-ı hazân
Müteverrim misâli öksürüyor,
Hem de bir öksürük ki çok sürüyor”* (Erbil, 1988: 31).

Ferhunde bir başka mektubunda da yine Cenap'tan şu dördlüğü paylaşır:

*“Bizi rapteyleyen bu hissiyat
Daha kaç hafta berdevam olacak?
Bu muhabbet, bu iptila, bu hayat
Yine evvelkiler gibi solacak...
mı?”* (Erbil, 1988: 43)

Ferhunde 39. mektubunda yine Cenap Şehabettin'den bir alıntı yapar.

*“ Bu rükûdet, bu samt ü cevî-i leyâl
Rûhu bir sekte-yi tereddüdle
Habs eder bir azâb-ı seyyâle...”* (Erbil, 1988: 90)

Ferhunde bu mektubunda sevgilisi Bekir'in Sacide'ye âşık olmasından duyduğu hayal kırıklığını anlatır. Bu mektup Cenap Şehabettin'den dizelerle bölünür. Ferhunde his dünyasının karşılığını Cenap'ta bulmuş genç bir kadındır. Lise yıllarında edebiyat öğretmenlerinin teşvikiyle okudukları Cenap Şehabettin, hissi hayatını şekillendirmiş ve Ferhunde roman boyunca marazi bir aşk anlayışı ile süslemiştir mektuplarını. Jale daha mektep yıllarındayken bu adamların aşk anlayışının bugünü yansıtmadığını fark etmiştir ama Ferhunde fazlaca tesiri altında kaldığı Cenap için: “Dünyadan aşk kalkmadıkça bu şairler de yaşayacak Jale. Bence Cenap, yukardaki mısralarıyla bugüne ışık tutuyor.” demektedir. Ferhunde aldatıldıktan sonra bir kadınla bir erkek arasında ebedî aşk olduğuna inandığı için kendi kendine kızar. Aşkın sadece kadınlara özgü bir duygu olup olmadığını sorgular ve aşk yüzünden çektiği bütün ıstırapı Jale'ye aktarır. Mektubun sonunda bu duygu yüzünden çıldıracak gibi olduğunu söyleyen Ferhunde, Cenap üslûbu ile pencereden gönlü gibi karanlık ve harap şehre baktığını söyler.

Jale, kahrolası Türkçeci dediği hocanın bu Haşim ve Cenap'la bütün kızların canına okuduğunu düşünmekte; Ferhunde'yi alaya almakta ve ondan iyi bir komünist çıkmayacağını söylemektedir. Ferhunde ise daha lise hayatındayken okudukları *Ölmüş Bir Kadın'ın Evrak-ı Metrukesi*, Kerime Nadir, Server Bedi ve Güzide Sabri'nin onların duygu dünyasının şekillenmesinde etkili olduğunu söyler: “Ah dostum, benim ruh ve duygu hayatımı, yaralı gönlümü Servetifünûncular sarıyorsa ve ben onlarda kendimi, insan ruhunun çilelerini buluyorsam, nasıl kendime ihanet edercesine inkâra sapar, Haşim'i sevmediğimi söyleyebilirim?” (Erbil, 1988: 62) Eğitim sistemi sayesinde Servet-i Fünûn ve Fecr-i Ati edebî geleneklerinin karamsar rüzgarından etkilenen Ferhunde marazî duygusallığıyla o çağlarda yaşıyor gibidir. Erbil, ironik bir dille bu edebiyat geleneğinin de çağının kapandığını vurgular ve bu eserleri bağlamından kopararak *yurtsuzlaştırır*.

5.2. Batı Metinlerinin Yersizyurtsuzlaşması

Tuhaf Bir Kadın'ın Nermin'i entelektüel kimliğinden dolayı sık sık Batı eserlerini: Gorki'nin *Konovalof*'u, Dostoyevski'nin *Suç ve Cezası*nı, Dövil'in *Sermayesini* okur. Dostoyevski'nin bütün kitaplarını okumuştur Nermin. Bu sebeple annesinin gazabından Dostoyevski de nasibini almış, annesi *Suç ve Ceza*'yı kızının ahlakını bozduğu gerekçesiyle sobaya atıp yakmıştır. “Annem Suç ve Cezayı alıp sobaya attı. Seni babana söyleyeceğim dedi” (Erbil, 2001: 26).

Nermin yetişkin bir kadın olduğunda göğsünde Politzer'in *Marksist Felsefe Dersleri* kitabıyla uyur. Kocas ı ise oportünist bir tutumla Nermin'in bu idealist tavrından zaman zaman rahatsız olmaktadır. Çünkü Nermin dişiliğini değil fikirlerini ön plânda tutmaktadır. “Bay Bedri ona ‘Kendisini bir ruh hekimine göstermesinin iyi olacağını, yoksul olmayan ya da acı çekmeyen insanlara karşı taşıdığı kinin devrimcilik değil bir hastalık olabileceğini’” (Erbil, 2001: 137). söyler. Okuduğu kitapların da etkisiyle sınıf mücadelesini hayatının ana gayesi haline getiren Nermin, çevresinden tepki almaya başlar. Bulunduğu anın mutluluğunu yaşayamayan Nermin hayalini kurduğu sınıfsız toplum idealinin mücadelesi içinde yaşar.

Konuşmadan Geçen Bir Tren Yolculuğu’nda *Gil Blas de Santillane*’nin *Maceraları*’ndan bir alıntı anlatıcı karakter tarafından entelektüel bir sohbetin konusu olur.

Karanlığın Günü’nde Neslihan, mahallenin delisinin *yurtsuzluğunu* gözlemler. Kimseyle konuşmayan, adını söylemeyen, kimseden bir şey istemeyen, hangi adla seslenirsen seslen bakmayan, yürüyen ve susan bu kişiyi anlamaya çalışır:

“Nasıl bir adamdır nane-kekik’çi
En çok hangi yemeği sever?
Kafka’yı okumuş olabilir mi?
Lermontov’u?

Melville’i? Moby Dick’i okumadan nasıl kendi dünyasına bakar insan? Nasıl kavrar kendisini?” (Erbil, 2014: 210). Neslihan, insanların kendisi gibi okuyarak ve sorgulayarak hayatı anlamlandırmamasına şaşırır. Neslihan için var oluş şartlarından birisi de hayatın anlamını aramak için çıkılan okuma yolculuğudur. Neslihan okudukça içinde bulunduğu topluluktan kopar ve *yurtsuzlaşır*.

Mektup Aşkları’nda Sacide İstrati’nin *Dünya ve İnsanlara Dair* adlı makalelerinin toplandığı kitabı okur. Ayrıca Ferhunde İstrati’nin *Baragan’ın Dikenleri*’ni okumaktadır. Kitap, Romanya topraklarında yaşanan yoksulluk ve eşitsizliği anlatır. Baragan’da insanlar bir lokma yemeğe muhtaç, köle gibi yaşarlar. Oysa ağalar, devletin ileri gelenleri ve zenginler refah içindedir. Ferhunde de Jale gibi yaşam ve ideolojiler üzerine fikir yürütmekte ve bu sebeple sürekli bir *yurtsuzlaşma* döngüsüne girmektedir. Ferhunde 13. Mektupta Jale’ye “*Gazap Üzümleri*” ve “*Akdeniz*” kitaplarından bahseder. Ferhunde ve Jale arasındaki dostluk iki aydın kadının dostluğudur bu yüzden paylaşımları da bu yöndedir.

Ferhunde, sadece ölümü resmeden bir şehir görüntüsü içinde ruhunun sessizce inlediğini yazar bir başka mektubunda. Bütün bu sorgulamaları sonucunda aşkın da Allah gibi yok olduğuna karar veren Ferhunde yine okul yıllarında öğretmenlerinin onlara ezberlettiği Baudelaire’e sığınır:

“Gök çökünce sıkıntılarla sızlanan
Ruha bir kapak gibi, ağır ve basık,
Dökünce çemberi kuşatan ufuktan,
Gecelerden de acı siyah bir ışık;

Ve ruhumdan geçer upuzun tabutlar,
Sessiz, ağır ağır, ümit ağlamada;
Merhametsiz korku mütehakkim, çakar
Siyah bayrağını eğilen kafama” (Erbil, 1988: 96).

Ferhunde aşk sebebiyle hayal kırıklığına uğradığında Baudelaire’in karanlık dünyasında soluğu alır. Ferhunde tüm bu metinlerin etkisinde kalır ve ilişkilerini bu metinlerin gölgesinde ilerletir ve *yurtsuzlaşır*.

Cüce’de başka metinlere gönderme doğrudan yapılmaz. Onlar Zenîme’nin bilinç akışında söze döner. Faulkner’dan *Ses ve Öfke* Sartre’dan *Bulanık* Zenîme’nin söz arasına sıkışır: “...yepyeni bir BULANTI’nın sürüklediği bir yürek oynaması...” (Cüce,2019: 26) Zenîme’ye göre İslâmi ülkelerde, kendisini var etmeye çalışan bireylerde, çaresizliğin yol açtığı; Batı’ninkine benzemeyen varoluşsal bir bulantı vardır.

Zenîme, metnin bir bölümünde kendisini Portekiz modernizminin öncüsü şair ve yazar Pessoa’yla özdeşleştirir: “...belleğinin bir gözünde saklı bireyi taşıyarak başlamıştın yeniden yaşamaya dünyamızda Pessoa gibi.” (Erbil, 2019: 51). Pessoa; sözlükte kişi, maske, hiç kimse, hayali kişi anlamında kullanılan bir sözcüktür. Zenîme de “Hiçbir yere ait olmayan, köksüz” anlamında kullanılan bir sözcüktür. Zenîme Hanım kendisi gibi bir başka hiç yazarın etkisindedir. Pessoa’nın metinleri Zenîme’nin bilinç akışında *yurtsuzlaşır*. Zenîme roman boyunca okuduklarından mürekkep bir kadın kimliğiyle içinde yaşadığı topluluktan sıyrılır.

Cüce, Diego Velazquez'in 1656 tarihli tablosu *Nedimeler* (İspanyolca: *Las Meninas*)'den alıntılanmıştır. Saray hayatının günlük bir kesitini yansıtan Velazquez'in tablosu sanat tarihinde üzerinde en çok tartışılan tablolardandır:



Şekil 5.1. *Cüce* romanında bahsi geçen Diego Velazquez'in 1656 tarihli tablosu *Nedimeler*

Ressam bu tabloda klasik resim anlayışının dışına çıkarak kendisini de resmin içine dahil etmiş ve ressamın gözünden görünen anlık bir durumu resmetmiştir. “Velâzquez'in bir tablo yaptığını, bu tabloda kendini kendi atölyesinin içinde veya Escorial Sarayı'nın bir salonunda, kralın çocuklarından Margarita'nın dadılarıyla, hizmetçileriyle, saraylılarla ve cücelerle çevrelenmiş olarak seyrettiği halde, iki kişinin resmini yaparken temsil ettiğini, bu grubun içindekilere çok kesin adlar verilebileceğini söylemek yeterlidir: geleneğe göre, bunların içinden şurada dona Maria Agustina Sarmienta, burada Nieto, ön cephede İtalyan soytarı Nicolaso Pertusato tanınmaktadır. Ressama modellik yapan iki kişinin, en azından doğrudan doğruya görünür durumda olmadıklarını; ama onları bir aynadan görmenin mümkün olduğunu, bunların hiç kuşkuyla yer bırakmayacak şekilde. Kral IV. Philippe ve karısı Marianna olduklarını eklemek yeterli olacaktır” (Foucault, 2001). Erbil'in *Cüce* için bu tablodan esinlenmesi basit bir etkilenmenin ötesinde Velazquez'le ortak bir sanatsal kaygıyı gütmesinden kaynaklanmaktadır. *Cüce'de* de okuyucu Velazquez'deki gibi Zenîme'nin yaratma sürecine tanık olur.

Zenîme, roman taslağını oluştururken sık sık ayna imgesine yer verir ve ayna Zenîme'nin kendisiyle hesaplaştığı bir mekâna dönüşür. Velazquez'in tablosunda da ayna resmi yapılan kral ve kraliçenin soluk bir yansımasının düştüğü nesnedir. Bu yönüyle de dönem gereği gücünü yitiren kral ve kraliçenin temsilidir. *Cüce* anlatısında da Zenîme karakteri için patriyarka ve onun temsilcileri anlamını yitirmiştir. Zenîme, kendisi için yalıtılmış bir mekânda, yazlıkta, bütün güç odaklarının uzağında yaşamına devam etmektedir.

Bir Kötülük Denemesi Foucault'tan bir alıntıyla başlar: “Ortada yasaklanacak ve cezalandırılacak bir şey kalmadığı zaman, açık infaz anlık bir şenlik lüksüne fırsat verirdi. Yaklaşmakta olan ölüme sığınan suçlu her şeyi söyleyebilir ve kalabalık buna alkış tutardı. (...) yalnızca prensin yıldırıcı gücünü gösterme durumunda olan bu infazlarda, tam bir karnaval havası yaşanır, kurallar tersyüz olur, egemen güç alaya alınır ve suçlular kahraman haline getirilirdi.” *Bir Kötülük Denemesi*’nde Tanrıçay karakteri sanat çevrelerine neredeyse açık infaz düzenleyen kişidir. Güçlü bir şair olan Tanrıçay, gücünü kötüye kullanır ve bu kötülüğü âdeta meşrulaştırır.

Søren Kierkegaard, *Kalan*’da sık sık Lahzen tarafından “neden koparıp atamıyorum zihnimden” diye anılan bir filozoftur. Lahzen, hasta ve sakat, ölmeden kabir azabına uğratılmış hasta bir topluma Kierkegaard’ın korku ve titremesi içinden bakar. Varoluşçu filozof Kierkegaard, “Korku ve Titreme” isimli eserinde ahlak felsefesinin temel sorunlarını Hz. İbrahim’in oğlu İshak’ı tanrıya kurban etme kıssasından yola çıkarak anlatır.

Kierkegaard’ın felsefesini sorgulayan Lahzen, onun hakikat kuramından da şüphelidir ve bir filozofun mitleri, dini, ideolojileri, cinsiyet sorunlarını, aileyi, toplumsal güç süprüntülerinin tümünü atmadan omuzlarından erişebilir mi gerçek bir kurama diye sorar. Bir filozof yazar edasıyla Lahzen kendi filozof tanımını yapar:

“bir şiirdir düşünür
ürperticidir
ay gelir ıştır/ hayalin erişir
gibidir” (Erbil, 2015: 119)

Lahzen’in zihnini birçok düşünür işgal etmiştir. Marx, Adorno, Foucault, Bahtin, Wittgenstein, Sartre’a atıfta bulunur. Bahtin’in karnaval kavramı, Sartre’ın tanrıtanımazlığı vurgulanır. Lahzen, onlar sayesinde tam bir *yurtsuz* olarak hayatını sürdürmeye çalışır.

Annesinin Kierkegaard'ı bilmemesine, bilmemenin verdiği huzura özenir ama Lahzen için tüm bu bilişlerin sonucunda geriye sadece huzursuz bir zihin kalır nereye gitse onu rahat bırakmayan.

Tuhaf Bir Erkek Cieron'un *Çürümenin Kitabı* isimli eserinden:

“(…) her hainde, rezilliğe susamışlık olması mümkündür. "alıntısıyla başlar.

Tuhaf Bir Erkek'te :

“ey mezar, nerde senin zaferin?

ey ölüm, hani senin zehirin?” şeklinde laytmotif olarak tekrarlanan İncil'den alınan mısralarla Erbil'in anlatı karakterlerinin varoluşçu sorgulamaları, kutsal metinlere uzanır.

Aynı metinde Erbil, sanatını şekillendiren isimlerden birisi olan Freud'dan alıntı yapar ve onun sözlerini ondan önce söyleyebilmeyi istediğini belirtir. Erbil kendisindeki Freud etkisini de ilk defa bir metinde doğrudan dile getirir:

“bastırma diyor freud
dürtüler diyor
dürtülerin uzaklık ve
çarpıtılmış/ık durumu diyor
bastırmayla bilinçten
kurtulmuşluk diyor” (T.B.E,2020:84)

Tuhaf Bir Erkek'in iyi eğitilmiş, aydın anlatıcı kadın karakterinin düşünceleri P. Ricœur'un *Yoruma Dair-Freud ve Felsefe* kitabına kayar. Bilinçdışında baskılanan arzulara dair kitaptaki cümleler anlatıcının zihnini meşgul eder. Zizek'in *Yamuk Bakmak* kitabından cümleler de anlatıcının zihninde dolaşır ve *yurtsuzlaşır*.

Erbil'in eserlerinde Doğu ve Batı metinleri birer şizo metine dönüşür. Bağlamından kopan metinler Erbil'in kurgu dünyasında yer yurt edinmeye çalışırlar. Yer yurt edinme eski yurdun izlerini yeni yurttan yaşatmaya çalışmakla mümkün olmaktadır. Bu sebeple şizo metinler yeni metnin bir parçası olurken hem bu metni kendine dönüştürmeye hem de yeni metne dönüşmeye başlar. İki metinde birbirini yerinden eder ve *yurtsuzlaştırır*.

5.3. Tarih Anlatılarının Yersizyurtsuzlaşması

Deleuze göre evrensel tarih sadece geriye dönük değildir, aynı zamanda tesadüfî, tekil, ironik ve eleştireldir (Deleuze, 2017: 207). Bu yüzden tek bir tarih yazımından da bahsetmek mümkün değildir. İktidar söyleminin dışında yazılmamış resmi olmayan tarih *kaçış çizgileri* boyunca içkinlik düzleminde kendini var etmekte *yurtsuzlaşmaktadır*.

“Yaşamın değişen ritmini yakalamak adına Deleuze ‘tarih’i, felsefenin varlık bulduğu içkinlik düzleminde kovmuştur. Çünkü ona göre tarih ve diyalektik dikey varlığa dolayısıyla da devlete ve dine tekabül eder. Aşkınsallığın hâkim olduğunu iddia ettiği bu ‘dar’ tarihselci bakış açısından kurtulabilmek için ise ‘zamansal’ olana yüzümüzü dönmemiz gerektiğini belirtir. Yazılamayan bir tarihin ve birilerinin tekelinde bir tarih yazımının kendisinden yola çıkarak Deleuze’ün tarihin dışını işaret ettiğini söyleyebiliriz” (Ayıtgu, 2016). Deleuze, iktidar söylemiyle oluşturulan tarih anlayışından ancak *kök sap* düşüncesiyle *kaçış çizgilerini* yakalayarak çıkılabileceğini savunmaktadır. Bu da tarih anlatısını eleştirel bir söylemle yeniden ele almakla, yani *yurtsuzlaştırmakla* mümkündür.

“Deleuze ve Guattari, Marx’ın toplumsal sürekliliği sağlayan üretiminin yanına, arzu üretimini koyarlar. ‘Tarihi yapan da arzu üretimidir. Arzu üretiyorsa gerçeği üretir.’ Dolayısıyla gerçek tarih, arzunun tarihidir (...) Deleuze ile birlikte tarih, tekdüze ve kalıplaştırılmış bir yorumdan kurtulmuştur. Modernitenin fabrikasyon ürün gibi ürettiği tarih yorumu yeni bir soluk kazanmıştır. Böylelikle aydınlanmanın bütünlükçü ve mutlak gerçek olarak kabul edilen tarih anlayışının kabuğu kırılmıştır” (Gürkan, 2013). Tarih, felsefenin içkinlik düzlemi olarak adlandırdığı varoluşsal alanda tartışmaya açılır. Tarih yazımı gücün tekelinden kurtulduğu oranda gerçek tarihi ortaya koyabilecektir. Bugüne kadar yazılan tarih ise egemen güçlerin arzuladığı bir tarih anlayışının çevresinde şekillenmiştir. Halkın gerçek tarihi yazılamayan, gizlenen, üstü örtülen ve iktidarı tehdit eden tarihtir.

Leylâ Erbil, eserlerinde tarih anlatılarını tartışmaya açmış ve onları resmi söylemin dışında bir alana taşımış ve *yurtsuzlaştırmıştır*. “Tarihe, tarihin her türlü yaratımına, yazısına karşı duyduğu nefret ve güvensizliği ‘Vapur’ hikâyesinden itibaren eserlerinde ortaya koyan Erbil, bir şeyleri anlatmak için yanıp tutuşan karakterlerinin nihai uğraşı olarak edebî üretimi seçmektedir” (Akbulak, 2019: 49).

Tuhaf Bir Kadın’da Mustafa Suphi olayı, *Eski Sevgili*’de Kızıldere Olayları, *Karanlığın Günü*’nde 1980 darbesi ve idamlar, *Üç Başlı Ejderha*’da Maraş Olayları gibi

tarihi gerçekler belgeleriyle birlikte kurgusal düzlemde tartışmaya açılmıştır. Erbil, okuyucusunu tarih yazımını sorgulamaya ve böylelikle insanlık için yeni bir dünya hayali kurmak için dönüşmeye teşvik etmektedir denilebilir.

Tuhaf Bir Kadın romanının ‘Baba’ bölümünde yazar bizi Mustafa Suphi olayına dair tanıklıklarla baş başa bırakarak tarihî metinleri bağlamından koparır ve tarihi olayları edebî metnin bir malzemesi haline getirir. Bunu yaparken de tarihin kurgu olduğu düşüncesinden yola çıkan yazar bu kurguyu yine kurgu bir metin olan romanın içinde tartışmaya açar. Bu bölümde baba ağabeyi Ahmet’i hatırlar ve onun son günlerinde dönüp dönüp sorduğu “Suphi’yi kim öldürdü?” (Erbil, 2001: 90) sorusu eşliğinde Mustafa Suphi olayını okuyucu nezdinde bir tartışmaya açar. “Tarih, insanlığın geleceğini aydınlatmak adına önemli görevler yüklenmiş bir alansa da kapsadığı olgularla ilgili gizli kalan yönlerin var olduğunu bilmek, kimi zaman rahatsız edicidir. Leylâ Erbil, bu tarz bir rahatsızlığı gidermek amacıyla kaleme aldığı *Tuhaf Bir Kadın*’da post modern tarih kuramı çerçevesinde hareket eder. Bu kuram, tarihçinin kaydetmediği veya gözden kaçırdığı boşluklar üzerine, anlatılar inşa edilebileceği tezinden doğmuştur” (Durmuş, 2017). Erbil, romanda babanın bilinçdışına yaptığı yolculukta Mustafa Suphi’nin İttihatçılar ve Lenin iş birliği ile öldürüldüğüne işaret eder. Büyük emeğin gözbebeği olarak görülen Mustafa Suphi’nin ölümü üzerine karanlıkta kalan noktalar itibari dünyada aydınlatılmaya çalışılır. Böyle olunca da tarih yazımı *yurtsuzlaşır*. Tarihî metinlerin de bu bölümde metne aktarıldığını görürüz. Mustafa Suphi olayıyla ilgili Salih Zeki Çağatay’ın anıları, İsmet Bozdağ’ın *Kemal Tahir’in Söyleşileri*, Andrew Mango’nun *Atatürk* kitaplarından yapılan alıntılar Erbil’in Suphi Olayı ile ilgili okuyucuya sunduğu tarihî metinlerdir. Romanın ana karakteri Nermin de komünist bir düzen hayalindedir. Mustafa Suphi bu anlamda Nermin’le ortak idealleri olan tarihî bir karakter olarak kurguya dahil olmaktadır.

Tarih anlatısının *yurtsuzlaşmasına* bir örnek de *Eski Sevgili* hikayesinde ele alınan Kızıldere Olayları’dır. Kızıldere Olayları; Türkiye Devrimci Sosyalist Hareketi’ne mensup Deniz Gezmiş, Yusuf Aslan ve Hüseyin İnan’a 12 Mart Muhtırası sonrası idam kararı verilmesiyle başlamıştır. Arkadaşlarının idamlarını engellemek isteyen Mahir Çayan, Cihan Alptekin, Ertuğrul Kürkçü, Hüdayi Arıkan ve Ertan Saruhan 26 Mart 1972’de Ünye’de üç İngiliz görevliyi rehin almıştır. 27 Mart 1972 gecesi yanlarında rehinelereyle birlikte, arkadaşlarının da kalmakta olduğu Niksar’ın Kızıldere köyü muhtarının evine ulaşmışlardır. 30 Mart 1972 günü ise Mahir Çayan ve 9 arkadaşı, Kızıldere’de üç İngiliz görevliyi rehin

tuttukları evde kuşatılmıştır. Kuşatma esnasında önce Mahir Çayan evin çatısında görüşmeleri sürdürürken bir keskin nişancı tarafından vurulmuş ardından ev, ağır makineli silahların da yer aldığı çatışmada taranmıştır. Mahir Çayan, Hüdaî Arıkan, Cihan Alptekin, Nihat Yılmaz, Ertan Saruhan, Ahmet Atasoy, Sinan Kazım Özüdoğru, Sabahattin Kurt, Ömer Ayna ve Saffet Alp Kızıldere’de yaşamlarını yitirmiştir.

Türkiye Sosyalist ve Devrimci Hareket tarafından “Kızıldere Katliamı” olarak adlandırılan olay, Türkiye’de ve Türkiye dışında büyük tepkilere yol açmıştır. *Eski Sevgili* öyküsünde de Erbil bu olayları Nigâr’ın düşünce dünyasında tartışmaya açmış ve okuyucunun kafasında soru işaretleri bırakmayı hedeflemiştir.

Nigâr’a göre devlet Mahirlerin kaçışına göz yummuş ardından da onları kısıtılarak öldürmüştür. Mustafa Suphi olayı ile Kızıldere Katliamı benzerdir: “Nasıl rakiplerini bir bir temizleyen Ankara, Suphi’ye mektup göndermiş ‘gel’ demişse, geldiğinde de on yedi canla birlikte boğdurmuşsa hunharca, bunlar da Mahir’lere o oyunu ettilerdi” (Erbil, 2017: 116). Nigâr’a göre Mahirleri devlet katletmiştir ama bunun sorumluluğunu almamıştır.

Eski Sevgili hikâyesinde Nigâr annesiyle sosyalist devrimci kimliği sebebiyle sık sık karşı karşıya gelmektedir. Annesine devrimcilere edilen işkenceleri anlatarak onu bilinçlendirmeye çalışır fakat bu durum annenin daha çok korkarak Nigâr’ı baskı altına almasına sebep olmaktadır. Nigâr devrimci İbrahim Kaypakkaya’ya yapılan işkenceleri annesine anlatır. Kaypakkaya olayı kurguya dahil edilerek tartışmaya açılır: “İbrahim’e işkence edenlerin adı neydi? Kim öldürmüştü Kaypakkaya’yı? Kimler? Teğmen miydi, binbaşı mı? Şükrü Olcay mı? Yaşar Değerli mi? Fehmi Altınbilek mi, kim öldürmüştü? Unutuyoruz yavaş yavaş. Acılar içinde yaşatılan biz değilsek nasıl da geçip gidiyor sessizce anı” (Erbil, 2017: 139). Nigâr annesini ikna etmek için gazetede yer alan işkence haberlerini de olduğu gibi hikâyeye dahil eder. “Odada en aşağı beş kişi vardı. Bir tanesi de Ankara’da görevli olup o sıra İstanbul’a gelen Ümit Erdal’dı. Elektrik ve copla dövme işi tekrar başladı” (Erbil, 2017: 143).

Erbil, *Karanlığın Günü*’nde de tarihi olayları resmî ideolojinin görüş alanı dışında ele almıştır. Türk Tarih kurumu 1983 yılında devletleştirilmiş ve bu tarihten itibaren de resmi söylemin sesi olduğu eleştirilerine maruz kalmıştır. “Leylâ Erbil’in *Karanlığın Günü* bu ortamın hararetinin taze olduğu bir zamanda, 1985 yılında Adam Yayınları tarafından yayımlandı. Başka birçok veçhesiyle de anlamlı olan bu roman, aynı zamanda içerisinde

dikkate değer bir tarih tartışmasını barındırıyor. Türkiye toplumunun, pop tarih, resmî tarih ve sivil tarih mücadelesinin, gerilimlerinin ve ittifaklarının içerisinde yeni bir tarihselliği tecrübe ettiği 1980'lerin kültürel ikliminde *Karanlığın Günü* de bu alanla diyaloga giriyor. Romanda 1930'lardan 1980'lere Türkiye'nin tarihsel tecrübesine yapılan yoğun atıflar bulunmasına rağmen, bu yazıda değinmek istediğim temel nokta romanın tarih, kurmaca ve hakikat üçlüsünün bağıntıları konusunda nasıl bir pozisyon aldığı olacak. 1980'lerin gündelik hayatına, banker krizine, idamlara, *new age* inanışlara, yemek kültürüne dair izlerin yanı sıra, hem Neslihan'ın hafızasının katmanlarında yaptığı yolculuk hem de Neslihan ve yakın arkadaşlarının bir ev partisinde sohbetleri üzerinden tarihin imkânları tartışması da yer alır romanda" (Altuğ, 2021). *Karanlığın Günü*'nde Necdet ve Turhan arasında geçen tarih anlatımına dair konuşma tarihin topluma yansıtılışı ile ilgili sorunları da açığa çıkartacak cinstendir. Turhan tarihin bazı durumlarda gerçek anlatıcılığından çıktığını ve benimsenmiş yalanlar üzerine döndüğünü söyler. Necdet ise "gerçekten koptuk mu, düşüncemiz fahişeleşir, kendini her gün başkasının kollarında bulan söz orospusu oluruz!.. ha?.." (Erbil, 2014: 78) diyerek tarih anlatımında saf gerçeğe odaklanılması gerektiğini savunur. Yıldız ve Celil'in evinde toplanan bir grup aydın devrim ideali etrafında emperyalizmin dişlileri arasından nasıl kurtulabileceklerini tartışır. Turhan'a göre bugün hiçbir millet kendi kaderini tayin edemez. Sermaye temelli sistem milletlerin kaderini sermayenin akışına göre çizmektedir. Tarih de bu akışın etkisinde şekillenmektedir.

Neslihan Atatürk'ü de bir *yurtsuz* ve sürgün olarak anlatır. "Fahri Rıfkı'nın anlattığı bir başka sürgündü o" (Erbil, 2014: 216). Atatürk'ün bir fotoğrafını yorumlayan Neslihan, o fotoğrafta Atatürk'ün kaygılı gülen ağzına dikkat eder. Ona göre bu bir trajedidir: "Tek başıydı. Her şeyi tek başına gerçekleştirebilmenin trajedisiydi dudaklardaki: Emperyalizmi kovmanın, Seyyareyi dağıtmanın, sol denilen çaputun gerçekçi bir hareket olmadığını kanıtlamanın, laik devleti kurmanın, kendisine hiç benzemeyen bu çarıklı milletin içine Batı uygarlığının kök salmasına çırpınmanın trajedisi..." (Erbil, 2014: 216)

Cüce romanında da Erbil tarih anlatılarına yer verir ve tarihî gerçekler olarak sunulan durumları karakterlerine sorgulatır: "Metin Göktepe'nin katillerini saklayan devletten, Gazi kıyımından, Sivas olaylarından akıl almaz yorumlarla delice sözler etti! 'Kötülükle başa çıkılmaz! Dünyayla baş edilmez! İnsanlara acımayacaksınız!' dedi sonunda" (Erbil, 2019: XIII). *Cüce*'de yakın tarihten Madımak Otel'i'nin yakılması hadisesi de anlatılır ve sorgulanır. Zenîme Hanım, Madımak Otel'i'nde çoğu Alevi olan bir grup aydınının yanışını

televizyondan izler. Telefonla devletin üst kademesindeki yetkililere ulaşmaya çalışır ve ulaşamaz. Kendisine lanet eden Zenîme televizyonu kapatır ve günlerce açmaz. Leylâ Erbil bu olayda da cevapsız kalan soruları kurguya dahil eder ve okuyucunun kafasında soru işaretleri uyanmasını sağlar. Resmî tarihin aydınlatmadığı taraflara odaklanır. Madımak Otelî'nin Sünni Müslüman olduğu söylenen bir kesim tarafından yakılışında devletin rolünü sorgular.

Üç Başlı Ejderha'da Maraş Olayları bu anlatının arka perdesinde tartışılan tarihi bir olaydır. Maraş Olayları; 19-26 Aralık 1978 tarihleri arasında gerçekleşmiştir. Resmi verilere göre 150-200, resmi olmayan verilere göre ise 500 Alevinin öldürüldüğü olayda Alevilere ait yaklaşık 200 ev ve 100 işyeri yakılmış, yağmalanmış ve tahrip edilmiştir. Bunu yanı sıra Maraş'ta yaşayan çok sayıda Alevi malını mülkünü acilen ve çok ucuza elden çıkararak kentten ayrılmak zorunda kalmıştır. Olaylar çıkırından çıkınca çok sayıda ilde sıkıyönetim ilan edilmiştir. Sıkıyönetim mahkemelerinde 23 yıl süren yargılama sonucunda 22 kişi idam, 7 kişi müebbet hapis, 321 kişi de 1-24 yıl arasında hapis cezasına çarptırılmıştır.

Maraş Olayları'nın tanıklarından birisi olan Leylâ Ünver'in travmatik belleği romanda yerini alır. Ailesiyle birlikte birçok işkenceye maruz kalan ve yine ailesinden birçok kişiyi bu esnada kaybeden Leylâ Ünver'in ifadeleri romana travmatik bir insanın belleğinde kalanlar olarak parçalı bir şekilde yansıtılır. Oğlunu siyasi eylemler sırasında kaybeden anlatıcının travması Leylâ Ünver'in travmasıyla birleşir.

29 Kasım 1993 tarihli *Aydınlık* gazetesinden alınan "Ailesinden Altı Kişi Öldürülen Tanık Leyla Ünver'in İfadesinden" başlıklı haber metni anlatının sonuna eklenmiştir. Anlatıcı karakter gazetenin bu sayfasını kutsal bir metin gibi koynunda taşır. Yazar, diğer eserlerinde olduğu gibi kurgunun içine tarihi belgeler yerleştirerek resmi tarih anlayışının dışında tarihi olayları tartışmaya açar.

Kalan'da tarih anlatısı genel anlatının içinden akan bir bilinç gibidir. Lahzen'in okulda öğrendiği resmi tarih onun hakikat arayışında da sorgulayıcı bir dille bilincinden akar. Osmanlı'nın Söğüt'ten koca bir imparatorluğa dönüşürken küffarın şövalyelerine karşı acımasız savaşları, padişahların cariyelerin fettan civelere kapılışları, yüzbinlerce kürd'ün, alevi'nin, kızılbaş'ın kılıçtan geçirilişi, dinin sermayenin emrine geçişi, sermaye kullarının ortaya çıkması, Müslümanlığın son din olarak değişmeden bugüne gelişi Lahzen'in sorgulayıcı diliyle anlatılır. Lahzen tarihin karanlık koridorlarında dolaşırken

insanlığın gelişiminin insan sömürgesi üzerine temellenmesi karşısında ümitsizliğe düşer. Tarihin yeniden yazılmaya başlansa yine aynı kanlı sahnelerle yazılacağını düşünmektedir. Bu durum Lahzen'in hakikat arayışını gölgelemektedir: “ yeniden başladığında gene aynı yere gelecek insanlık,,, colosseum,,, coemeterum, piramitlere, ziggurata, robrov'un çanına, tevrat'ı yeniden yaratacak onunla birlikte yeniden sınıflı toplum,,, orotoryolar,,, requiem'ler,,, başka bir ibrahim peygamber'le ishak,,, mesihle yeniden,,, sen hakikatin gizli özünün çocuklukta yakalanabileceği umudundasın hâlâ,,, o bulunsa geleceğin düzeleceğini sanıyorsun,,, hakikatin özü, tözü, közü, gözü yok” (Erbil, 2015: 183).

Kalan'da Erbil güncel politik sorunları da tartışmaya açar. Dönemin, iktidara yakın popüler cemaati “nur cemaati”nin Musevi cemaatleriyle ilişkileri olup olmadığı; cumhuriyetin köklerini bir güve gibi kemiren bu cemaatin kendini, çok eski zamanlardan itibaren, devlet içine gizleyip gizlemediği gibi sorular metin içinde tartışılmıştır.

Cumartesi Anneleri olarak bilinen 27 Mayıs 1995'ten bu yana her cumartesi günü Galatasaray Meydanı'nda oturma eylemleri düzenleyerek gözaltında kaybolan yakınlarını ve faili meçhul siyasi cinayetlere kurban giden yakınlarının faillerini arayanlardan oluşan bir topluluk de *Kalan*'da tartışmaya açılır. Cumartesi annelerinin medyanın iki yüzlü temsilcileri tarafından istismara uğratıldığı vurgulanır:

“masum yüzlü katiller
gözyaşı dökmekte
katlettiklerinin analarına benzeterek kendilerini
şiirler okuyarak ağlamaktalar” (Erbil, 2015: 51).

Tuhaf Bir Erkek'te Cumartesi Annelerinin Galatasaray Lisesi önündeki bekleyişleri de şiirsel bir dille anlatıda yerini alır:

“c.ertesi anneleri
kaybedilen
oğullarının
kızlarının acısını
bekliyor
galatasaray' da
mekteb-i sultani'nin
muhkem

içeriye de dışarıya da
kimseyi sızdırmayan
olağanüstü
kültürümüzün
bekçi kapısının
dibinde oturarak” (Erbil, 2020: 80).

Kalan’da anlatı boyunca kutsal kitaplarda geçen İbrahim’in İshak’ı kurban etmesi kıssası farklı durumlar içinde okuyucuya sunulur. Dayı denilen annenin sevgilisi olan karakterin İshak isimli horozu evin bahçesinde çocukların gözü önünde kesmesi, halanın bir yandan örgü örerken bir yandan bu kıssayı Lahzen ve ablasına anlatması, bir gazete küpüründe yer alan; iki çocuğunu pencereden atan adamın, “Hz. Muhammed’i rüyamda gördüm, o bana çocuklarını camdan at dedi” (Erbil, 2015: 104). haberi İbrahim ve İshak kıssasına gönderme olarak yorumlanabilir. Anlatı İbrahim’in İshak’ı kurban etme kıssası etrafında şekillenir. İman ve inanç meselesinin Kierkegaard’ın “*Korku ve Titreme*” eserinden yola çıkılarak sorgulanışını; Lahzen, çocukluğun evreni kavramaya çalışan zor günlerinden bakarak anlatır okuyucuya:

“şimdi bir -peygamber-masum bir çocuğu kesecek
neden
yaranmak için tanrıya
tanrı tutkusundan
yoksa korkusundan mı” (Erbil, 2015: 92).

Kalan’da 6-7 Eylül Olayları’nı da Erbil tartışmaya açar. 6-7 Eylül 1955 tarihlerinde yaşanan olaylar Selanik’te Atatürk’ün doğduğu eve bomba atıldığı haberiyle başlar ve başta Rumlar olmak üzere gayrimüslim vatandaşın işyerleri, evleri, ibadethanelerinin tahrip edilmesiyle sonuçlanır. Bu olaylardan sonra azınlıklar İstanbul’u terk etmeye başlar. Sivas olayları, Maraş ve 6-7 Eylül Olayları, otorite tarafından tasarlanan ve masum halkların kurban edildiği kanlı pazarlar olarak işlenir romanda: “ madımak oteli’ndekileri yaktıkları gibi yakacaklardı bizi,,, anladık,,, birden herkes ağlamaya başladı,,, ermeni katliamını da bunların dedeleri yapmıştı anladık,,, dersim’i de,,, tümünü de...” (Erbil, 2015: 69). 6-7 Eylül olaylarıyla Rum azınlık, Lahzen’in esnaf komşuları, Koço Dimitri, Rafeal Lami, Sarkis Usta, Moiz Pizante, Pliseci Hristo ve daha birçoğu İstanbul’u terk eder. İstanbul halkının azınlıklarla barış içinde yaşadığı dönem biter.

Erbil, 1980 ihtilalinde, on yedi yaşında yaşı büyütülerek idam edilen Erdal Eren'i intikamcı bir üslûpla anar aynı eserde. Erdal Eren'i öldürenlerin toplumda serbest dolaşması rahatsız eder anlatıcı karakteri. Madımak Oteli'nin yakılışı bu metinde de diğer siyasi olaylarla birlikte yer alır ve kaynakları sorgulanır:

Erbil bu eserde Gorgo'nun gölgesinde Cumhuriyet tarihi boyunca işlenen siyasi tra ve bu yüzden korkup sindirilen halka odaklanır. Tarihi şiirsel metinlerin yoğunluğu sorgular.

6. SONUÇ

Bu çalışmada, Leylâ Erbil'in eserleri *yersizyurtsuzlaşma* (yurtsuzlaşma) kavramı bağlamında okunmuştur. Leylâ Erbil, Türk Edebiyatı içinde aykırı, tuhaf bir yazar olarak tanımlanmaktadır. *Yersizyurtsuzlaşma* kavramı da geleneksel olanın terkinini içeren bir kavramdır ve aykırılıklar üzerine inşa edilmiştir. Çalışmanın amacı Deleuze ve Guattari tarafından sınırları çizilen bu kavramla Leylâ Erbil'in eserlerinde ortaya koyduğu sanat anlayışının çerçevesini belirleyebilmektir. Kavram, sınır ihlâli olarak da adlandırılır ve bu anlamda Leylâ Erbil gibi sınır yıkıcı diye tanımlanan bir yazarın kurgu dünyasının anahtarı işlevini görür.

Çalışmanın birinci bölümünde öncelikli olarak kavramı ortaya koyan Deleuze'un felsefî mirası, bir kavram haritası ortaya çıkartılarak anlaşılmaya çalışılmıştır ve bu harita içinde *yersizyurtsuzlaşma* kavramının yeri belirlenmiştir. Daha sonra Leylâ Erbil'in sanat anlayışında *yurtsuzlaşma* izleri belirlenmiş ve bu izler Erbil'in eserlerinde (biçimsel ve içerik olarak) takip edilmiştir. Okumalar neticesinde Erbil'in sanat anlayışının *yersizyurtsuz* olduğu kanısına varılmıştır.

Deleuze, var olan felsefî kavramları yapısöküme uğratan ve felsefeyi kavram üretimi olarak tanımlayan postmodernist düşünürlerdendir. Deleuze'un felsefesi "içkin" (varlığın doğasında olan, mündemiç) bir felsefedir ve "oluş" kavramı üzerine temellenir. Felix Guattari ise, Deleuze ile beraber *Kapitalizm ve Şizofreni* adlı iki ciltlik kitaba ismini veren militan bir psikanalist olarak tanımlanmaktadır. *Yersizyurtsuzlaşma*, bu kitapta yer alan bir kavramdır.

Bu çalışmanın sınırlarını belirleyen *yersizyurtsuzlaşma* kavramını anlayabilmek için Deleuze'un bütünlüklü felsefesini de doğru anlayabilmek gerekmektedir. Onun materyalist felsefesi; devlet erkinin gölgesinden kurtulmayı öncelikli misyon olarak seçer ve devlete karşı çokluğu, göçebeliği, farkı, arzuyu ve oluşu öne çıkarır. Çünkü devlet, sınırları olan bir yapıdır ve bu anlamda oluş halinin de sınırlarını çizmekle görevlidir. Devlet, kontrol edebildiği müddetçe devamlılığını sağlayabilir. Bir yaratım sürecini de kapsayan oluş hali ise sınırları aşmak olarak ifade edilebilir. Bu sebeple, Deleuze'un felsefesi bir bütün olarak meşru sınırların dışında görülür.

Deleuze felsefesinin temel kavramlarından birisi *oluş* (*devenir*)'tur. Deleuze'e göre yaşam durağan değildir, oluş halindedir, bu sebeple felsefe de bu dinamik yapıyı

anlamlandırarak şekilde “oluş” fikri üzerine temellenmelidir. *Oluş*; bir algıdan başka bir algıya geçiş, modern anlamda yaratı kavramının karşılığı olarak tanımlanabilir.

Bir başka Deleuze kavramı olan *kök sap (Rhizome)* ise ağaç modelli Batı düşünce sisteminin yerine konulan düşünce sisteminin adıdır. Kök sap, temelde bir botanik terimdir ve toprak altında büyüyen yatay yer altı bitkisi olarak tanımlanır. Saçaklı kökleriyle birçok farklı bağlantıdan ibaret olması sebebiyle Deleuze felsefesinin çoğullaşma fikriyle örtüşür, bu yüzden de bir felsefe terimi olarak kullanılır. Ağaç modelli sistem ise tek bir hakikat fikri üzerine kurulur; ben ve ötekini yaratarak ikili bir karşıtlık fikri üzerinden ilerler, sınırlıdır. Kök sap düşüncesinde ise yaşam ağaç gibi tek bir hakikatten değil kök sap gibi yatay ve çoklu bir hakikatler zincirinden oluşmaktadır.

Bu çalışmanın teorik zeminini oluşturan *yersizyurtsuzlaşma-yurtsuzlaşma (Déterritorialisation)*; arzunun serbest bırakıldığı yaşam formunda mevcut olanın yerinden edilmesi olarak tanımlanır. Arzunun yönlendirici olduğu bu görüşte her şey hareket halindedir yani her şey her an *yersizyurtsuzlaşmaktadır*. Çünkü arzu bir biçim değil, sürekli bir gelişimdir, süreçtir, atılımdır, yıkımdır, oluşturmaktır. Kapitalizmin doğal bir sonucu olarak görülen *yersizyurtsuzlaşma*, ikilinin arzuyu merkeze aldıkları düşünce sisteminin bir parçasıdır. Arzu varlığın doğasına içkin olduğu için sabit olanı yerinden eder ve kod çözümünü sağlar. Arzularının akışında hareket eden insan genel normlara aykırı bir duruş sergilediği için toplum tarafından dışlanır ve *şizo-özne* olur. Arzu üreten makinelere benzetilen insan, makinenin doğal bir parçası olan kaçış çizgileri ile arzuyu serbest bırakır. Kapitalist sistem, belli bir kodu ve yeri yurdu olmadığı için *yersizyurtsuzlaşmayı* teşvik eder. Modern toplumlar kod çözümü ve *yersizyurtsuzlaşma* süreci ile tanımlanabilir. Her *yurtsuzlaşma* eylemi beraberinde yeniden yurt edinmeyi getirir. Böylece *yersizyurtsuzlaşma* ve yeniden *yerliyurtlulaşma* süreçlerinin birbirini takip ettiği döngüsel bir yapı ortaya çıkar.

Yersizyurtsuzlaşma kavramı *göçebelik (nomade)* kavramının anlaşılmasıyla daha doğru anlaşılabilir. *Göçebe*, erk merkezinden kaçış çizgileri boyunca ilerleyendir. Kaçış çizgileri devrimci bir güç olarak tanımlanan arzunun itici kuvvetiyle belirginleşmekte ve göçebenin yolunu çizmektedir. Eski yerin terki, yeninin yurt edinilme süreci göçebenin macerasının temel hatlarıdır. Sabit olanı yerinden eden, yapı bozuma uğratan, varlığın özüne dolaysız ulaşmaya çalışan devrimci, göçebedir.

Göçebe, modern toplumun hasta diye kenara ittiği *şizo-özne* (*schizophrenic*)’dir. Modern dünya Freud’un hasta olarak nitelediği arzu üreticisi olan şizofren tipi araba üretir gibi seri bir şekilde üretmektedir. Fakat *şizo-özne* olarak tanımlanan şizofren; aslında, hegemonik düzenden kaçan bir göçebe, bir devrimci, her zaman için gözü ufukta olan ve yeni olanakları kollayan kişidir. Kapitalist düzen, kontrol edemediği arzuyu meşru görmemekte ve onu tehlikeli kategorisine sokarak sistemin dışına atmaktadır. Fakat her yok sayış beraberinde güçlü bir direnme eylemini ve yeni dünyalar kurma düşüncesini getirmektedir.

Sanat ve edebiyat da üretici olmaları sebebiyle şizofreniye benzemektedir. Çünkü sanat; mevcut olanı estetik bir biçimde dönüştürmekte, yeni bir dünya hayali yaratmaktadır. Arzu; sanatın çıkış noktasıdır, sanatçı arzularını sanat yoluyla baskılandığı yerden çıkarır ve sanatla bir kaçış çizgisi oluşturarak ödipleşmiş (güç merkezleri tarafından sınırlandırılmış) dünyanın sınırından geçer. Bu anlamda sanatçılar *şizo-özne*, ürünleri ise şizo-eserler olarak değerlendirilebilir.

Birer *şizo-özne*ye dönüşen edebiyatçıların ürettiği edebiyat da *minör edebiyat* (*minor literature*) olarak tanımlanır. Minör oluş, majör olanın yani baskın ve yerleşik düzenin dışına çıkmakla mümkün olmaktadır. *Minör edebiyat*; azınlık olanların majör dilde yaptığı edebiyattır. Dilin gündelik kullanımından estetik gayelerle saptırılması ve imgelem dünyasının farklı bağlantılarla zenginleştirilmesi de *yurtsuzlaşmanın* örneklerindendir. Eserlerinde dille ilgili meselesi olan ve bunu radikal bir biçimde mevcut yazı diline baş kaldırarak yapan yazarlar *minör edebiyat* kapsamında değerlendirilir. Kadınlar, sayıları ne olursa olsun azınlık olarak tanımlanırlar, bu sebeple kadınların edebiyat sahasında kendi dilleriyle var olmaya başlaması *minör edebiyat* olarak kabul edilir.

Leylâ Erbil, kadın yazar olarak anılmak istediği için Türk edebiyatı içinde azınlık statüsündedir. Eserlerinde biçimsel olarak sürekli yeni arayışlar peşinde olması ve dişil bir dil kurmak için makbul cümle yapısını ve imlâ noktalamayı bozguna uğratması mevcut edebiyat sahasında minör bir hareket olarak değerlendirilebilir. Erbil, eserlerinde baskın erkek otoriter sestten kaçmış ve geleneği reddeden kadın sesini duyurmaya çalışmıştır. Ayna karşısında bedeniyle ve kendisiyle yüzleşen ve bu yüzleşmeler sonucunda toplumla bağlarını kesen, ötekileşen kadınların hikâyesini yazmıştır. Zaman zaman majör olanın sınırlarında gezinse de çoğunlukla bu sınırları tahrif etmek için uğraşmıştır.

Çalışmanın ikinci bölümünde Erbil'in eserlerinde biçimsel *yurtsuzlaşmanın* nasıl gerçekleştiği incelenmiştir. Bu bölümde Leylâ Erbil'in sanat anlayışının *yersizyurtsuzluğu* kapsamında dilsel *yurtsuzluğu* ele alınmıştır.

Bilinçdışı, Erbil için sanatını besleyen kaynaklardan bir tanesidir. Ona göre bilinçdışı üretkendir ve hakiki yaşam tasarımlarının gizlendiği alandır. Erbil, kadınların bilinçdışının girift koridorlarında dolaşmış ve dilini bu yapıyı anlatacak şekilde dönüştürmüştür. Baskılanan kadınlık durumlarını anlatmak için kullandığı dil, majör dilin sınırlarını aşmış ve *yurtsuzlaşmıştır*.

Erbil'in anlattığı kadınlar solcu entelektüel deliler yani *şizo-özneler* olarak tanımlanabilir. Patriyarkal dil yapısının içinde onları anlatmak ancak söylemde de şizo bir dil inşa etmekle mümkün olmaktadır. Erbil'in şizo söylemi, anlattığı karakterlerin aynası gibidir. Onun eserlerinde anlattığı karakterlerin bilinçdışını yansıtmak için sürekli olarak istikamet değiştiren dil, sağduyusunu kaybetmiştir. Böyle olunca geleneksel okuyucu için zorlayıcı bir üslûp söz konusu olmuş ve eserleri dar bir okuyucu kitlesine hitap etmiştir. Çok okunan popüler bir yazar olmayı tercih etmektense seçkin bir okuyucu kitlesine seslenmeyi tercih etmiştir. Okuyucusunu sömüren, ödiplen (mevcut düzenin sesi olan) edebiyatın tarafında yer almamıştır. Bu durumu da onurlu bir tavır olarak yorumlamıştır.

Erbil'in roman ve hikâyelerinde şiirsel bir üslûp kendisini hissettirir. Kimi eserlerinde anlatının akışına şiirsellik eşlik eder kimi eserleri ise *-Kalan, Tuhaf Bir Erkek-* baştan sona şiir düzeni içinde kurulmuştur. Şiirsel üslûp Erbil eserlerinde *rizomatik* bir çoğullaşma biçiminde kendini göstermiştir diyebiliriz. Erbil'in anlatıları düz yazıdan şiire doğru coşkulu bir biçimde akar.

Samuel Beckett etkisiyle eserlerinde nihilist bir tutum hissedilse de Beckett'ten anlatının sonunda karakterlerini umuda yönlendirmesi bakımından ayrılır. Beckett'in anlatı kişileri yaşama karşı savaşımayan, arzularını kaybetmiş, edilgen hiç karakterlerken Leylâ Erbil'in karakterleri yaşam karşısında göçebe birer savaş makinesine dönüşebilmektedir.

Cumhuriyetle birlikte hızlanan Batılılaşma hareketi beraberinde bir medeniyet krizini de getirmiştir. Batı ve Doğu medeniyetleri arasında sıkışan Türk aydını için kadın hareketi öncelikli bir konu değildir. Kadınlar ve onların sesi olan kadın yazarlar meşrutiyet yıllarından itibaren dünyadaki feminist hareketlerin de etkisiyle bir var oluş mücadelesi vermiştir. Erbil, böyle bir entelektüel ortamda kadın meseleleriyle ilgili sözünü sakınmadan

söylemiştir ve bu tavrıyla da bu çevreleri rahatsız etmiştir. Erbil baskın erkek aydın çevre ile olan çatışmalarını eserlerinde yansıtmış, gerçek dünyanın meselelerini itibari aleme taşımıştır. Çünkü Erbil'e göre kurgu gerçeğe açılan bir kapıdır aynı zamanda.

Kadınların sorunlarına odaklanan Erbil'in eserleri, kimi eleştirmenlere göre bir çözüm sunmayan karanlık metinler olarak kurgulanmıştır ve toplumsal değişimin kadınlar lehine olması yönündeki umutları köreltmektedir. Bu noktada gözden kaçan ise Erbil'in anlatılarının sonunda ana karakterin umuda olan inancını vurgulamasıdır. Bu çalışmada Erbil'in metinlerinin okuyucuyu çözümsüz, umutsuz bir hale soktuğu tezi çürütülmüş; Erbil'in anlatıcı kadınlarının mücadeleden vazgeçmeyen göçebe savaş makinelerine dönüşümlerine dikkat çekilmiştir.

Dilde *yurtsuzlaşma* kapsamında ele aldığımız imlâda *yurtsuzlaşma*; ilk hikâye kitabı *Hallaç*'ta kendi sözcüklerini oluşturarak yeni bir imlâ kuruluşunun adımlarını atmasıyla başlamıştır. Aynı eserde öz Türkçe sözcükleri kullanarak dilde öze dönüş hassasiyetini üslûbuna yansıtmış ve *yurtsuzlaşma* döngüsü içine girmiştir. Dildeki *yurtsuzlaşma* ve Erbil'in araya serpiştirdiği öz Türkçe sözcüklerle dili tekrar *yurtlulaştırmaya* çalışması birbiriyle bağlantılı gözükmemektedir.

Erbil'in anlattığı *şizo-özneler* verili noktalama işaretlerinin sınırlarını zorlamaktadır. Sınır yıkan şizolar için şizo bir dil geliştiren Erbil, *Karanlığın Günü* romanının başında noktalama işaretlerinin kullanımıyla ilgili manifestosunu ilan etmiştir. Manifestoda ünlemin sonlanmadığı, sürdüğü yerlerde, “Virgüllü ünlem”; sorunun sonlanmadığı, sürdüğü yerlerde, “virgüllü soru”; solugun kesildiği, soru düşüncesinin sürdüğü yerlerde “üç virgüllü soru” ve türevleri (?,,,) (!,,,); duraklamanın uzun sürdüğü aralarda, “yan yana üç virgül” (,,,) kullanılacağı açıklanmıştır. Erbil bu tutumuyla minör olmaya başlamış, majör olan edebiyat dilinin sınırlarında bir gedik açmıştır.

Erbil bazı eserlerinde (*Karanlığın Günü*, *Mektup Aşkları*) noktalama işaretlerini tümünden metinden atarak okuyucuyu *şizo-öznelerin* zihinsel akışlarının yeğliliklerine teslim eder. *Cüce*'de Erbil anlatının akışına göre yazı stilini değiştirmiştir. *Üç Başlı Ejderha*, bir iç dökme anlatısı olarak başlar. Konu biçime hâkim olur ve Erbil'in noktasız cümleleri sayfalarca kendi noktalama işaretleriyle sürer gider. Erbil eserlerinde gramer sınırlarını alaşağı ederek ilerler diyebiliriz.

Erbil'in son eserlerinden birisi olan *Kalan*'da şiirsel metinlerde ya hiç noktalama işareti kullanılmaz ya da kendine has noktalama işaretleri yani "Leyla işaretleri" ağırlıklı olarak kullanılır. Sayıklamanın gidişatı noktalama işaretlerinin kullanımını belirler. Bilinçdışı serbest çağrışımlarla dile yansırken okuyucu metnin özünü yakalamak için bu çağrışımların izini sürmeye başlar. Erbil okuyucusu, metnin izini sürerken kendisini bir dil işçisine dönüşmüş olarak bulabilir. Yazar ve okuyucu dilin yaratım sürecine birlikte katkı sunar Erbil'in eserlerinde.

Erbil'in bütün eserlerinde şiir ve düz yazı kol kola yürür. Düz yazı ve şiirin iç içe olduğu bu bölümler dilsel *yurtsuzlaşma* örneğidir. Okuyucu, düz yazıdan şiire doğru güvenilir bir anlatıcının mütereddit üslubuyla ilerlerken yolunu bulmaya çalışır. Yazarın kastı ise okuyucuyu bir menzile ulaştırmaktan ziyade onu yazı macerasının içinde kaybetmekten yanadır. Erbil'in kalemine hâkim olan arzu; üslûbunu anlatıcı karakterin akışkan bilinçdışına göre şekillendirir.

Erbil, eserlerinde bilinç akışını yoğun bir biçimde kullanır. Bir sayfa süren noktasız cümleler okuru soluksuz bırakacak bir biçimdedir. Yüklemsiz, uzun ve bağlantısız cümlelerle karakterlerin bir düzen içinde akmayan zihin yapısı ortaya konur. *Karanlığın Günü* romanında anlatıcı karakter Neslihan'ın annesinin bir akıl hastanesindeki sayıklamaları, hastanedeki diğer hastaların sayıklamalarına karışır ve anlatı bu bölümlerde bir cinnet hâlinde mevcut cümle yapısını söküne uğratar, *yurtsuzlaştırır*. Us dışının çılgınlıkları metne yansırken okuyucu kendisini metin içinde kaybolmuş hissedebilir. Metinden çıkışın anahtarı şizo üslubun şifrelerini çözmekle mümkün hale gelir.

Erbil'in birer *şizo-özne* olan kadın karakterleri konuşmalarında argoya da yer verir. Çünkü Erbil, kadını dilin edepi köşelerinden çıkartmak ve dilde marjinal sayılabilecek değişiklikler yapmak istemektedir. Fakat kimi zaman kadın bedeni üzerine aşağılayıcı dil kullanımı değişmeden kadın karakterlerin söylemine dönüşür. Erbil, şizo kadın anlatıcıların dilini majör dil yapısı içinde var etmeye ve o dili *yurtsuzlaştırmaya* çalışırken dönüştürmeye çalıştığı eril düşüncenin kodlarını aynen tekrarlayarak kendi ilkeleriyle çelişir.

Erbil'in kurgusal zeminde aradığı hakiki dünya, biçimsel bir arayışla okuyucuya sunulurken bu arayışın edebî türlere yansısı da eserlerde rahatlıkla izlenebilir. Onun eserlerinde okuyucu türsel sınırların aşıldığını fark eder. Anlatıcı şizo karakterlerin arzu akışı, türü belirler. Böyle olunca da okuyucunun karşısına *yersizyurtsuz* şizo metinler çıkar.

İçerik biçimi, biçimse içeriği dönüştürür bu metinlerde. Yazma arzusu, kadınca var olma arzusu, sosyalist bir dünya arzusu devrimci bir tavırla biçimin yolunu çizer. Yol, her eserde çatallanır. *Kök sap* gibi çeşitli bağlantılarla usa dayalı bir yapı olmaktan ziyade us dışı bir alana sürüklenir. Bu sebeple Erbil'in eserleri uslu okuyucuya hitap etmeyebilir.

Yazar, ilk hikâye kitabı *Hallaç*'ta, hikâye yapısını sürekli olarak bir hallaç edasıyla savurur. Klâsik hikâyenin tekrarlanan kalıplarını, bir sayıklama anlatımı içinde parçalayan Erbil'in bu ismi ustalıklı seçtiğini düşünebiliriz. *Hallaç* Erbil'in diğer eserlerinin bir modeli gibidir. Türsel sınır ihlâllerinin kapısı *Hallaç*'la aralanmış ve yazarın son eserleri *Kalan* ve *Tuhaf Bir Erkek*'le ardına kadar açılmıştır, diyebiliriz.

Erbil'in şiirsel üslûbu da modern hikâyenin geldiği yer açısından önemli görünmektedir. Erbil'in çok katmanlı bir yapıya sahip olan hikâyelerini okurken çoğu zaman bir şiir okuyucusu gibi imgeleri çözümlemek gerekebilir. Erbil'in anlatıcıları yaşamı filozofça bir tavırla sorgular. Bu sorgulamaların yoğunluğu dizelere dönüşür. Başka türlü anlatılamayacak düşünsel yoğunluklar şiirle kendine bir alan açar. *Eski Sevgili* kitabındaki *Bunak* hikâyesinde anlatıcı kadın karakterin rüyalarına sıklıkla başvurulur. Rüya anı bilinçdışının ortaya çıktığı anlardan birisidir. Erbil'in dili rüya kısımlarında şiire evrilir. Rüya=şiir diyebiliriz bu bölümler için. Rüyanın gizemi ve şiirin derin anlamsal düzlemi bu bölümlerde birleşerek metni *yurtsuzlaştırır*. Bu bölümlerde okuyucu rüya gibi bir okuma deneyiminin içinde bulur kendisini.

Tuhaf Bir Kadın'ın “Baba” adlı ikinci bölümünde anlatı babanın bilinçdışı ve sayıklamaları şeklinde ilerler. Bu bölümde metin, babanın bilinçdışının yansıtıldığı durumlarda bir şiire; alıntılar yapıldığı bölümde ise bir metinler karnavalına dönüşmektedir.

Erbil, *Karanlığın Günü*'nde bazı bölümlerde bir meddah gibi destan üslûbuyla anlatıyı yönlendirir. Anlatıcı karakter Neslihan'ın annesinin 1930 yılında tuttuğu günlüğünün anlatıldığı bölümde; Erbil, metni bir günlüğe çevirir ve annenin ağzından onun yaşamına dair detayları verir. *Karanlığın Günü* roman, şiir, destan, tarihî metin, günlük olarak okunabilir.

Mektup Aşkları romanı, ana karakter Jale'ye gelen 83 mektup ve Jale'nin yakın arkadaşı Sacide'ye yazdığı iki mektup olmak üzere toplam 85 mektuptan oluşur. Roman

mektup türünde yazılmıştır fakat bazı mektuplar şiirsel metinler halinde oluşturulduğu için türsel *yurtsuzlaşmadan* söz edebiliriz.

Bir resimli roman şeklinde kurgulanan *Cüce*'de ressam Mustafa Horasan'ın kâğıt üzerine mürekkep, soya sosu, kurşunkalem, yağlıboya ve vernik ile yaptığı resimleri yer alır. Roman, Zenîme Hanım'ın roman taslağı olduğu için bu resimler de Zenîme Hanım'ın taslağının belli kısımlarına çizdiği anlatılardır. Resimlerdeki deneysellik ve anlatıdaki deneysellik birbirini tamamlar niteliktedir. Yazar, *Cüce* romanında Zenîme Hanım'ın sorgulamalarını şiirsel bir metin halinde kurgularken Zenîme Hanım'ın politik duruşunu yansıtan haber metinlerini ise gazete küpürlerinden yapılan doğrudan alıntılar şeklinde kurguya dahil etmiştir. Bu sebeple *Cüce*; şiir, haber metni ve resimli roman türlerinin iç içe geçtiği bir anlatıdır ve türsel olarak *yurtsuzdur*.

Kalan romanında Erbil, anlatıyı Lahzen'in anlık bilinç geçişleri şeklinde kurgulamak için tamamen şiir diliyle sürdürmüştür. Şiirsel sayıklamalar bazen tek bir cümlelerin bir sayfayı kaplamasına sebep olur. Bilinç geçişleri sebebiyle metin bütünlüklü bir yapıda değil parçalı bir yapıda ilerler. Okuyucu için metnin anlamsal bütünlüğünü kurmak zorlayıcı bir hal alır.

Erbil'in *Tuhaf Bir Erkek*'i *Kalan*'dan ayrılmış, kaçış çizgileri boyunca ilerlemiş ve kendi seyrini belirlemiştir. Sanat eserinin belirli bir aşamadan sonra yazarın kontrolünden çıkmasına örnek olabilecek bir metindir. Erbil'in anlatıları bir bütünlük içinde okunabilecek niteliktedir. Bir metin diğer metnin ipuçlarını barındırmaktadır. *Tuhaf Bir Erkek* de *Kalan* gibi şiir-roman biçiminde kaleme alınmıştır. Soluksuz okunacak yüz otuz altı sayfalık bir politik şiir-romandır eser.

Postacı isimli tek perdelik oyununda; toplumdan soyutlanmış, bir odaya kendilerini kapatmış olan iki kadın seyirciyle diyalog kurarak modern bir üslupla oyunu şekillendirir. Modern romanda yazarın muhayyel okuyucuyla girdiği diyalogun tiyatro oyununda seyirciyle kurulan diyalog şeklinde oyuna yansması tekniği, tiyatro metnini *yurtsuzlaştırmıştır*.

Çalışmanın üçüncü bölümünde birer şizo-özne olan karakterlerin *yersizyurtsuzlaşmasına* odaklanılmıştır.

Erbil'in eserlerinde anlatıcı karakterler genellikle kadınlardır. Kadın karakterlerin merkezde olduğu bu metinlerde kadının bir birey olarak var olma çabaları temel izlektir. Çoğunlukla entelektüel, solcu bir kimliğe sahip olan kadınlar çevrelerindeki erkek egemen düzene karşı bir var olma savaşı verirler ve kendilerini içkin kimliklerinden uzaklaştıran her şeye karşı direnirler ve *yurtsuzlaşır*lar. Erbil'in biçimsel olarak birer şizo-metine dönüşen eserlerinin içeriğinde de şizo kadın karakterler kol gezmekte, aykırı bir ses olarak yükselmektedirler.

Erbil'in hikâyelerinde kadın *yurtsuzlaşması*; toplumsal cinsiyet kalıplarından sıyrılarak bireysel bir varoluş mücadelesi veren anlatıcı kadınların hiçlik duygusuyla şekillenen bilinç dışının bir akış halinde metne yansımalarıyla gerçekleşmiştir. *Bilinçli Eğinim II* hikâyesinde intiharın eşiğinde olan karakter ruhen *yurtsuzlaşmayı* deneyimler. *Diktatör* hikâyesinde aile kurumu eleştirel bir tutumla metne dahil edilir. Hiçbir kitabında yer almayan *Sanrı* isimli hikâyesinde kalabalıklar içinde *yurtsuzlaşan* anlatıcı kadın karakterin huzursuzluğu metne yansır. *Vapur* hikâyesi ise vapura yüklenen geçkin kraliçe sıfatıyla kadın *yurtsuzlaşması* olarak okunabilir.

Erbil'in romanlarında da kadın karakterlerin *yurtsuzlaşmasının* izini rahatlıkla sürebiliriz. Erbil'in anlatıcı kadın karakterleri kendilerini ataerkil topluma karşı ispatlamak zorundadır. *Tuhaf Bir Kadın*'ın şair ruhlu, isyankâr, devrimci Nermin'i edebî çevrelere girmek için sanat çevrelerinin toplanma mekânlarına girer. (Çardaş, Baylan, Degustasyon gibi) Fakat bu mahfillerde beklemediği tepkilerle karşılaşır. Şiir edebî çevrelerde erkek işi olarak görülmektedir ve bu alanda köşe başları çoktan tutulmuştur. Nermin'in mücadelesi bu cinsiyetçi entelektüel çevrenin direncini kırmak üzerine şekillenir. Nermin bu tahakkümü yıkmak için roman boyunca bir mücadele içine girer ve *yurtsuzlaşır*.

Karanlığın Günü'nde ana karakter Neslihan toplumsal kabulleri yıkan düşünce yapısı nedeniyle her an her şeyden kopmakta ve hiçbir yere ya da hiçbir kimseye aidiyet hissetmeyen bir garip fikir göçebesi olarak yaşamını sürdürmektedir.

Cüce romanının ana karakteri Zenîme Hanım'dır. Zenîme; hiçbir yere ait olmayan, köksüz, soysuz aynı zamanda kadın anlamında kullanılan bir sözcüktür. Erbil'in anlatı karakterleri Zenîme Hanım da dahil olmak üzere hayata karşı aşkın bir durumdadır ve çoğunlukla bu güçlü farkındalıklarına bir kabulleniş eşlik eder. Bir topluluk içinde *şizo-özne*

profili çizerler ve yaşamlarını sürdürebilmek için bazı şeyleri bilgece bir sessizlikle kabullenirler. Bu sessizliğin ve yalnızlığın arka planında derin bir iç huzursuzluğu vardır.

Kalan romanında ise Lahzen, bir yazar anlatıcı olarak okurlarına seslenir ve yazmanın hakikatini okuyucularıyla söyleşerek bulmaya çalışır. Erbil'in diğer romanlarında olduğu gibi bu romanında da Lahzen'in sosyalist devrimci kimliği ön plana çıkarılır. Erbil her romanında devrim mücadelesi veren insanların hayal kırıklığının da altını çizer. Devrim hep peşinden koşulan, asla ulaşılamayan bir ideal yaşam formu ve arkasında büyük yıkımlar bırakan bir mücadeledir. Lahzen de Nermin gibi Neslihan gibi Jale gibi üst üste yenilgiler görmüş ama yine de tek kurtuluşu devrimde gören bir karakterdir. *Kalan* romanı Lahzen'in bütün ümitsiz bilinçdışı sayıklamalarına rağmen ümitle biter. Erbil, her romanında sosyalist devrime olan inancını yineler.

Tuhaf Bir Erkek romanının kadın anlatıcısının zihni, savaşların olmadığı insanca bir yaşam için insanlığın ortak sorunlarına odaklanmıştır. Erbil bu romanında, kadın meselesini, kurgusal dünyada politik bir düzlemde tartışır.

Erbil'in eserlerinde anlatıcı karakterin çevresinde entelektüel bir kesim vardır. Karakterin yurtsuzluğu çoğu zaman çevresiyle paralellik arz eder. Birbirlerini kültürel olarak besleyen bu çevreler baskı unsuru olarak gördükleri çevrelerden uzaklaşıp *yurtsuzlaşmaktadır*.

Hallaç'ta yer alan *Yatak* isimli hikâyede, kendilerini ilerici olarak tanımlayan ve devrim özlemi içinde olan gurup sürekli içer, pasif bir şekilde sistemi sorgular ve *yurtsuzlaşır*. *Kutsal Aile* hikâyesinde Erbil, aile kurumunun baskıcı tarafına gönderme yapar. Hikâye, baba ve oğul çatışması üzerine kurgulanmıştır. Bu hikâyede *yurtsuzlaşan* karakter oğuldur. Hikâyenin sonunda kapıyı babasına karşı çarpıp çıkarken süregelen düzenden de bağlarını koparmakta, dolayısıyla *yurtsuzlaşmaktadır*. *Bay Suret*, hikâyesinde ana karakter yine bütün bağlardan azade bir karakterdir. Bay Suret'in neyin sureti olduğu sorusunu metnin anlam katmanlarına gizler yazar. Bir işi, bir ailesi olamayan Bay Suret, varoluşun bir sureti gibidir ve *yurtsuzdur*.

Tuhaf Bir Kadın romanı entelektüellerin toplandığı bir mekân olarak kurgulanan meyhane tasvirleriyle başlar. Ozanların, ressamların, gazetecilerin geldiği bir mekândır burası. Nermin burada şiirlerini okuyarak edebî çevreye dahil olmaya çalışır daha doğru bir ifade ile bunun için mücadele eder. Son derece modern görünen çağdaş sanatın tartışıldığı

bu mekânlar söz konusu bir kadın yazar olunca bir o kadar çağ dışı olabilmektedir. Erbil de yazı masasını tam bu ikiliğin üzerine kurmuştur, buradan beslenir ve kurguya malzeme yaptığı erkek sanat çevrelerinden intikamını yazıyla alır.

Karanlığın Günü'nde hem birbirinden sıkılan hem de bir araya gelmeden yaşayamayacaklarını düşünen bir grup, elde rakılarıyla yeni yönetimi tartışmaktadır. Erbil'in eserlerinde devrimci entelektüel grupların içme eylemi etrafında toplanması ironik bir dille ele alınır.

Tuhaf Bir Erkek romanında faşist Gorgo'ya karşı direnen “özgürkalmışbeyinler örgütü” entelektüel çevreyi oluşturur. Gorgo'ya karşı oluşturulan bu örgüt giderek gücünü yitirmektedir. Gorgo'ya karşı büyük mücadeleler veren örgüt daha fazla dayanamayıp dağılmaya başlar. Gorgo taraftarları çoğalırken onun karşıtları azalmakta, yok olmaktadır. Güç temsilcileri özgürlük alanlarını ele geçirmekte ve kaçış çizgilerini tutmaya çalışmaktadır. Son kalan direnişçi gruplar da çoğunlukla sindirilmiştir.

Çalışmanın dördüncü bölümünde mekân temsillerinde *yersizyurtsuzlaşmaya* dikkat çekilmiştir. Kamusal alan, özel alan ve ayna *yurtsuzlaşma* mekânları olarak kurguda yerini almıştır.

Erbil'in anlattığı şizolar mekanik ve disipline mekânlardan kaygan mekânlara geçiş yaparlar. Erbil'in eserlerinde mekânın sınırladığı zihinlerin kaçış noktalarından sızarak vardıkları yerler bir *yurtsuzlaşma* deneyimi olarak okunabilir. Şizolar bulundukları mekânı yaşam karşısındaki içkin tutumlarıyla *yurtsuzlaştırır*. Şizofrenik mekânlar yepyeni varoluş imkânlarının kapısını açar. Eserlerde anlatıcı karakterlerin zihninde başlayan *yurtsuzlaşmanın*, mekânın terkiyle sonuçlandığını izleriz.

Özel alan; “anne evi” ve “bohem ev” olarak sınıflandırılabilir. Erbil için anne evi, çoğunlukla anlatıcı karakterlerin baskılandığı ve kaçış noktalarının olduğu mekân olarak şekillenir. Bohem ev ise anlatıcı kadın karakterlerin kendilerine yeniden yurt edindikleri, baskı unsurlarından arındırılmış mekânlar olarak kurgulanmıştır.

Hallaç'ta yer alan *Yatak* hikâyesinde yıllardır havalandırılmamış bir yatak mekândır ve bu yatak *yurtsuzlaşmanın* başlangıç noktasıdır. Sisteme dair bütün sorgulamalarını yatakta yapan ana karakter için yatak hem kendi içine döndüğü bir yurt hem de bütün bağlarından sıyrılmaya başladığı bohem bir kaçış noktasıdır. *Cüce*'de yalnız yaşayan Zenîme Hanım'ın

çok az eşyayla döşeli, etrafta roman taslaklarının olduğu yazlık köy evi de bohem ev olarak *yurtsuzluğun* bir simgesidir. *Üç Başlı Ejderha*'da, Küçük Ayasofya Sokak'ta oturan, evlat acısı ve devrim acısı çeken yaralı bir anne, ana karakterdir ve “nohut oda bakla sofa” dediği bohem evinden akşamüstleri çıkar, belleğindeki acılarla yüzleşe yüzleşe Tünel-Taksim arası voltasını atar.

Diktatör hikâyesinde hikâye mekânı Hıdır'ın diktatörlüğü altındaki ev, aile üyelerinin her birinin kaçış noktasıdır aynı zamanda. *Tuhaf Bir Kadın*'ın Nermin'i de bir baskı mekânı olan anne evinden kamusal alana; üniversiteye, sinemaya, meyhaneye kaçar. *Kalan*'da Lahzen, bilinçdışının karanlık sularında hakikat arayışına devam ederken kendisini sürekli çocukluğun düşsel mekânı olan doğduğu evde bulur. *Tuhaf Bir Erkek*'te anlatıcı Sevda ilk evliliğini sonlandırıp bağlarından azade olunca kendisini anne evinde bulur. Sevda, geleneksel mekâna geri döndüğünde *yersizyurtsuz* bir özne olarak yaşadığı tüm dışlanmışlıkların acısını bu evde tedavi etmeye çalışır.

Ayna, Erbil'in eserlerinde kadın anlatıcıların zihinsel *yurtsuzlaşma* yaşadığı bir mekân olarak çıkar karşımıza. Kadın karakterler aynada kendileriyle ve bedenleriyle yüzleşirken bir taraftan da kendilerini çevreleyen ataerkil düzene karşı bir isyan geliştirirler, bu düzenden bir çıkış noktası ararlar, kaçış noktalarını belirginleştirirler. Edebiyatta kadın bedeni erkek yazarlar tarafından dışarıdan ve aşkın bir bakış açısıyla anlatılagelmiştir. Erbil'in anlatıcı kadınları ise içkin bir tavırla ayna karşısında bedenleriyle yüzleşir ve bir varlık göstermeye, eksik beden algısından kurtulmaya çalışır.

Ayna hikâyesinde yaşlı kadın karakter bir ayna önünde kendi kendini sorgularken yazar bilinç akışı yöntemiyle karakterin iç sesini metne yansıtılır. Anlatıcının bilinçdışında bir tabu olarak cinsellik büyük bir yer kaplamaktadır. Erbil, tabuların kısılcındaki kadın cinselliğine yoğun göndermeler yaparak bu tabuları da sarsmaya yani *yurtsuzlaştırmaya* çalışmaktadır.

Tuhaf Bir Kadın'ın Nermin'i romanın son bölümü olan “Kadın”da ayna karşısında kendisiyle yüzleşir. Bütün ömrünü idealleri için harcayan Nermin; bir yandan hayal kırıklığı, bir yandan ömrünü bu halka adanmış olmanın gururu, bir yandan da bir türlü var edemediği bedeniyle ayna karşısında bulur kendisini.

Cüce'de Zenîme'nin kendini ve hayatı sorguladığı mekânlardan birisi de aynadır. Issız bir loşluk dediği ayna Zenîme'nin derinlerdeki BEN'iyile yüzleştiği mekandır. Zenîme

yaşlandıkça aynaya küser. Ara sıra baktığı aynanın bir deniz feneri gibi ona yol gösterme işaretinin de üzerinde durmaz ve intihar ederek yaşamına son verir.

Kamusal Alan, Erbil'in eserlerinde kadın karakterlerin baskı ortamlarından sıyrılıp kendilerini gerçekleştirmek için *yurtsuzlaştıkları* yerlerdir. Meyhane, sinema, Baylan Pastanesi, Degustasyon, meydan bunlardan bazılarıdır.

Meyhane, dünyayı ve sistemi sorgulayan bir grup entelektüel erkek ve kadının buluşma noktasıdır. Erbil, anlatı boyunca sistem sorgulamalarını içme eylemiyle birlikte meyhanede ele alır. Devrim düşüncesi burada enine boyuna tartışılır fakat direniş burada pasif bir boyuttadır. Gerçek direnişçiler çeşitli eylemlerle devrimi gerçekleştirmeye çalışmaktadır.

Bilinçli Eğinim I hikâyesinde hem zihnen hem mekânsal olarak *yurtsuzlaşan* kadın karakter bir gemi ile yabancı bir şehirden ayrılır. Şehir ve gemi kadın karakterin *yurtsuzlaşma* mekânıdır. *Sarhoş Yaşantılar* hikâyesinde hiçbir yere ve hiçbir kimseye bağlanamayan ana karakterin mekânı otel odasıdır. *İncik Boncuk* hikâyesinde hareketli bir mekân olan tren vagonu ana karakterin *yurtsuzlaşma* mekânıdır. *Vapur* hikâyesinde mekân İstanbul Boğazı'dır. Vapurun iskelesinden ayrılarak Boğaz'da yaptığı özgürlük mücadelesi, vapurun mekânsal olarak *yurtsuzlaşması* olarak okunabilir.

Tuhaf Bir Kadın'da Nermin, anne evinden kaçıp entelektüel çevreye dahil olabilmek için, sık sık Lambo, Baylan ve Çardaş'a gider. Degustasyon da Nermin'in uğrak yerlerinden birisidir. Baylan'ın *Eski Sevgili* isimli hikâye kitabında da entelektüel bir buluşma mekânı olarak yer aldığı görülmektedir. Ayrıca roman boyunca sinema da bir *yurtsuzlaşma* döngüsü olarak karşımıza çıkar. Nermin, bir rutin halinde arkadaşlarıyla buluşarak sinemaya gitmektedir.

Clinton Godson hikâyesinde mekân bir akıl hastanesinin bahçesidir. Karakterler mekânsal ve zihinsel *yurtsuzlaşmanın* en tepe noktasındadır. *Karanlığın Günü*'nde Neslihan'ın annesinin tedavi gördüğü akıl hastanesi de bir *yurtsuzlaşma* mekânıdır. Anne demans halinde birçok şeyi unutarak zihnini *yurtsuzlaştırmaktadır*.

Üç Başlı Ejderha'da Burmalı Sütun, *yersizyurtsuz* anlatıcının yurt edindiği mekândır. Mekân ise geniş halk kitlelerinin kendisidir. Mekânı var edenin insan olduğu düşüncesi

vurgulanır. Yurtsuz anlatıcı karakter, halkla Burmalı Sütun’da kaynaşarak burayı yurt edinmeye çalışır.

Kalan’da eski İstanbul metnin ana dekorunu oluşturur. Erbil’in anlatılarında mekân geçmişin taşıyıcısıdır. Roman karakterleri geçmişle gelecek arasında sıkışmış mekânlarda benlik arayışı içindedirler. *Tuhaf Bir Erkek* romanında anlatıcı kadın Sevda, kocasından ayrılıp kendisini *yurtsuzlaştırdıktan* sonra yeni bir yurt özlemiyle kendisini İstanbul sokaklarına atar. İstanbul ve anlatıcı iki *yurtsuz* olarak yeni bir yurt özlemiyle anlatıda birleşir.

Çalışmanın beşinci bölümünde metinlerarasılık bağlamında metinlerin *yurtsuzlaşması* incelenmiştir. Modern roman kadim metinlerin omuzlarında yükselen bir yapı olarak inşa edilmektedir. Erbil’in anlatılarının kadın karakterleri iyi eğitilmiş, entelektüel kadınlardır. Erbil’in eserlerinde, metinlerin dünyasında kendisini var eden kadınları anlatmak için bu metinlere sık sık gönderme yapılır. Böylelikle yer yer bir metin karnavalına dönüşen anlatılar kurar Erbil. Alıntılanan metinler bağlamından koparıldığı için *yurtsuzlaşırken* asıl metin de alıntılanan metinden dolayı *yurtsuzlaşır*. Bu çalışma kapsamında Doğu metinlerinde *yurtsuzlaşma*, Batı metinlerinde *yurtsuzlaşma* ve tarih anlatılarında *yurtsuzlaşma* tespit edilmiştir.

Gecede hikâye kitabında *Vapur* isimli hikâyede A.Cabir Vada’nın *Boğaziçi Konuşuyor* isimli eserinden doğrudan yapılan alıntı her iki metni de bağlamından kopardığı için *yurtsuzlaştırmaktadır*. Aynı hikâyede Rezaizade Mahmut Ekrem’in biyografisinden ve Samiha Ayverdi’nin *İbrahim Efendi’nin Konağı* kitabından yapılan aynen alıntılarla da metinsel *yurtsuzlaşma* gerçekleşmiş diyebiliriz.

Tuhaf Bir Kadın’da Nermin’in üniversite hocası, onlara sürekli Yahya Kemal’i anlatan Tanpınar’dır. Tanpınar’ın Yahya Kemal hayranlığına Yahya Kemal şiirleriyle gönderme yapan Erbil, Nermin’in ağzından Yahya Kemal’i, Tanpınar’ı ve temsil ettikleri eril şiir anlayışını eleştirir. Nermin’in dünyasında bu edebiyatın bir karşılığı yoktur, devrini tamamlamıştır.

Mektup Aşkları’nda Jale’nin yakın arkadaşı Ferhunde’den gelen mektuplar Servet-i Fünûn ve Fecr-i Ati etkisi altındadır. Eğitim sisteminin yönlendirmesiyle Servet-i Fünûn ve Fecr-i Ati edebî geleneklerinin karamsar rüzgarından etkilenen Ferhunde marazî

duygusallığıyla o çağlarda yaşıyor gibidir. Erbil, ironik bir dille bu edebiyat geleneğinin de çağının kapandığını vurgular ve bu eserleri bağlamından kopararak *yurtsuzlaştırır*.

Tuhaf Bir Kadın'ın Nermin'i entelektüel kimliğinden dolayı sık sık Batı eserlerini; Gorki'nin *Konovalof'u*, Dostoyevski'nin *Suç ve Cezasını*, Dövil'in *Sermayesini* okur. Nermin yetişkin bir kadın olduğunda göğsünde Politzer'in *Marksist Felsefe Dersleri* kitabıyla uyur. Okuduğu kitapların da etkisiyle sınıf mücadelesini hayatının ana gayesi haline getiren Nermin, çevresinden tepki almaya başlar. Bulunduğu anın mutluluğunu yaşayamayan Nermin hayalini kurduğu sınıfsız toplum idealinin mücadelesi içinde yaşar.

Karanlığın Günü'nde Neslihan; Melville'i, Moby Dick'i okumayan insanların dünyayı anlayamayacağını söyler ve hayatı metinlerin penceresinden görmeyen insanların varoluşlarını nasıl anlamlandırdıklarını sorgular. Neslihan okudukça içinde bulunduğu topluluktan kopar ve *yurtsuzlaşır*.

Cüce'de başka metinlere gönderme doğrudan yapılmaz. Onlar Zenîme'nin bilinç akışında söze döner. Faulkner'dan *Ses ve Öfke*, Sartre'dan *Bulantı* Zenîme'nin söz arasına sıkışır. Zenîme, metnin bir bölümünde kendisini Portekiz modernizminin öncüsü şair ve yazar Pessoa'yla özdeşleştirir. Pessoa ve Zenîme sözcüklerinin anlamı hiçlikte birleşmektedir.

Cüce, Diego Velazquez'in 1656 tarihli tablosu *Nedimeler* (İspanyolca: Las Meninas)'den alıntılanmıştır. Ressam bu tabloda klasik resim anlayışının dışına çıkarak kendisini de resmin içine dahil etmiş ve ressamın gözünden görünen anlık bir durumu resmetmiştir. Erbil'in *Cüce* için bu tablodan esinlenmesi basit bir etkilenmenin ötesinde Velazquez'le ortak bir sanatsal kaygıyı gütmesinden kaynaklanmaktadır. *Cüce*'de de okuyucu Velazquez'deki gibi Zenîme'nin yaratma sürecine tanık olur.

Søren Kierkegaard, *Kalan*'da sık sık Lahzen tarafından “neden koparıp atamıyorum zihnimden” diye anılan bir filozoftur. Lahzen'in zihnini birçok düşünür işgal etmiştir. Marx, Adorno, Foucault, Bahtin, Wittgenstein ve Sartre'a atıfta bulunur. Bahtin'in karnaval kavramı, Sartre'ın tanrıtanımazlığı vurgulanır. Lahzen, onlar sayesinde tam bir *yurtsuz* olarak hayatını sürdürmeye çalışır. *Tuhaf Bir Erkek* Cieron'un *Çürümenin Kitabı* isimli eserinden bir alıntıyla başlar; İncil'den, Fried'dan, Zizek'ten alıntılarla devam eder.

Erbil'in eserlerinde Doğu ve Batı metinleri birer şizo metine dönüşür. Bağlamından kopan metinler Erbil'in kurgu dünyasında yer yurt edinmeye çalışırlar. Yer yurt edinme eski yurdun izlerini yeni yurttan yaşatmaya çalışmakla mümkün olmaktadır. Bu sebeple şizo metinler yeni metnin bir parçası olurken hem bu metni kendine dönüştürmeye hem de yeni metne dönüşmeye başlar. İki metin de birbirini yerinden eder ve *yurtsuzlaştırır*.

Deleuze göre tek bir tarih yazımından bahsetmek mümkün değildir. İktidar söyleminin dışında, yazılmamış, resmi olmayan tarih kaçış çizgileri boyunca içkinlik düzleminde kendini var etmekte, *yurtsuzlaşmaktadır*. Leylâ Erbil, eserlerinde tarih anlatılarını tartışmaya açmış ve onları resmi söylemin dışında bir alana taşımış ve *yurtsuzlaştırmıştır*.

Tuhaf Bir Kadın'da Mustafa Suphi Olayı, *Eski Sevgili'de* Kızıldere Olayları, *Karanlığın Günü'nde* 1980 darbesi ve idamlar, *Cüce'de* yakın tarihten Madımak Otel'i'nin Yakılması ve Gazi Olayları, *Üç Başlı Ejderha'da* Maraş Olayları, *Kalan'da* Cumartesi Anneleri, 6-7 Eylül Olayları, 9 Ekim 1978 Bahçelievler Olayları, İbrahim Peygamber'in oğlu İshak'ı kurban etmesi kıssası gibi tarihi gerçekler belgeleriyle birlikte kurgusal düzlemde tartışmaya açılmıştır. Erbil'in okuyucusunu tarih yazımını sorgulamaya ve böylelikle insanlık için yeni bir dünya hayali kurmak için dönüşmeye teşvik ettiği söylenebilir.

Son söz olarak, Erbil'in aykırı kimliğinin yansıması; ortaya koyduğu aykırı, *yersizyurtsuz*, şizo eserlerdir diyebiliriz. Bu eserler biçim ve içerik olarak majör olandan kopmuş, minör bir edebiyat olarak mevcut edebiyatı *yurtsuzlaştırmıştır*. Erbil, şizo metinleriyle kendi şizo okur kitlesini de yaratmıştır. Bu yüzden Erbil'in eserlerinin az okunan eserler listesinde yerini almaya devam edeceği öngörülmektedir.

Bu çalışmanın sınırları içinde ele alınamayan ve bundan sonraki araştırmalarda ele alabilecek konular şunlardır:

1.Erbil'in metinleri arasında doğuş-kopuş ilişkisi tespit edilmiştir. Hallaç bütün bir eserlerin modeli gibidir. *Tuhaf Bir Erkek*, *Kalan'dan* doğan bir eserdir. Bu konunun yeni araştırmacılar tarafından çalışılabileceği düşünülmüştür.

2. Erbil'in şiire evrilen anlatılarında imgesel bir dilin kurulduğu tespit edilmiştir. Erbil'in imge dünyasını çözümleyen bir çalışma yapılabilir.

3. Kadın yazarların eserleri minör edebiyat örneği olarak okunabilir. Bu okuma minör edebiyatın üç temel özelliğinden yola çıkarak yapılabilir. Birincisi kadınların majör dili ne kadar *yersizyurtsuzlaştırdıkları*. İkincisi kadın modernleşmesinin kadın yazarların eserlerinde siyasal bir konu olarak işlenip işlenmediği ve üçüncü olarak da kadın yazarların sözcelemin kolektif biçim alma sürecinde yerinin ne olduğudur. Böyle bir okuma kadın yazarların majör edebiyat kapsamındaki durumlarını değerlendirmek için faydalı olacaktır



7. KAYNAKÇA

- Akay, A. (1996). Yersizyurtsuzlaşma Üzerine, *Toplumbilim Dergisi*, Sayı:5, Sayfa: 19.
- Akay, A. (2004). *Tekil Düşünce*, Doğubatı yayınları, İstanbul.
- Akbulak, E. N. (2019). Leylâ Erbil Edebiyatında Felaket, Tanıklık ve Anti Edebî Direnç *Edebiyat Eleştirisi Dergisi*: 40-55.
- Akçam, A. (2017). *Dilin Dört Atlısı (Leylâ Erbil; Dilin Yazıya İtirazı)*, Tekin Yayınevi.
- Alpay, N. (2009). İki Büyük Etikçi, 4 Haziran Radikal Gazetesi.
- Altuğ, F. (2013). Leylâ Erbil 'in Vapur'unun Minör Hareketleri, Bir Tuhaf kuştur, Gölgesi Zihin,, : Putkırıcı Bir Usta Leylâ Erbil'in Ardından, Aylak Adam Kültür Sanat Yayıncılık, İstanbul, 205-231.
- Aydın, H. (2015). Türk Edebiyatındaki Direnme Noktası: Leylâ Erbil, *Hacettepe Üniversitesi İletişim Fakültesi Kültürel Çalışmalar Dergisi*: 272-288.
- Aydınalp, E. B. (2020). Hélène Cixous'ta Dişil Yazı: "Oidipus'un Adı-Yasaklanmış Bedenin Şarkısı" ve "Dora'nın Portresi" Adlı Eserlerinin Yapısökümü, *Edebî Eleştiri Dergisi*, c. 4/1, s. 26-37.
- Başlı, Ş. (2007). Leylâ Erbil'de Aykırı Mekânlar, 'Tuhaf' Kadınlar, *Leylâ Erbil'de Etik ve Estetik* , haz. Süha Oğuzertem. İstanbul: Kanat Publications:49-62.
- Berktaş, F. (2021). *Tek Tanrılı Dinler Karşısında Kadın*, Metis Yayınları.
- Bogue, R. (1996). Örnek Bir Okuma Parçası Kafka'nın Kök sapsal Yazı Makinesi, *Toplumbilim Dergisi*, Sayı:5, Sayfa:123.
- Buchanan, I. (2014). *Deleuze ve Guattari'nin Anti-Ödipus'u* (Okuyucu Rehberi), bs yayınları, Ankara.
- Chul Han, B. (2021). *Kapitalizm ve Ölüm Dürtüsü*, İnkı Yayınları, İstanbul.
- Colebrook, C. (2013). *GillesDeleuze*, Doğubatı yayınları, İstanbul.

- Çalışkan, U. (2019). Taş, Beden, Tarih: Üç Başlı Ejderha 'daTrajik Bilinç, Travmatik Bellek, *Kültürel Bellek 2016*, Hacettepe Üniversitesi Yayınları, Ankara.
- Deleuze, G. (1996). Felsefe ve Azınlık, *Toplumbilim Dergisi*, Sayı:5, Sayfa:69.
- Deleuze, G. Guattari, F. (2000). *Kafka Minör Bir Edebiyat İçin*, YKY, İstanbul.
- Deleuze, G. Guattari, F. (2017). *Anti-Ödipus, Kapitalizm ve Şizofreni 1.*, bs yayınları, Ankara.
- Deleuze,G.(1996). Göçebe Düşünce, *Toplumbilim Dergisi*, Sayı:5, Sayfa:63.
- Demir, Ş & Sesli, M. (2007). Kamusal Alan (Türkiye’de Kamusal Alan Kavramlaştırılmasının Muhtevası: Tektiplilik mi, Çoğulculuk mu?), *Sosyal Bilimler Araştırmaları Dergisi*, Cilt:2, sayı:1.
- Demirtaş, M. (2016). Metnin Türle İmtihani, *Edebiyat Eleştirisi Dergisi*, ISSN 2148-3442,2016/6: (41-51).
- Develioğlu, F. (2001). *Osmanlıca Türkçe Ansiklopedik Lügât*, Aydın Kitabevi, Ankara.
- Dirlikyapan, J.Ö. (2019). *Kabuğunu Kıran Hikâye (Türk Öykücülüğünde 1950 Kuşağı)*, Metis Yayınları, İstanbul.
- Durmuş, G. (2017). Leylâ Erbil’in “Tuhaf Bir Kadın” Romanında Mustafa Suphi Cinayetine Yönelik Yaklaşımının Postmodern Tarih Kuramı Çerçevesinde Değerlendirilmesi, *Yeni Türk Edebiyatı: Hakemli Altı Aylık İnceleme Dergisi*, Cilt: 0, Sayı: 16.
- Dündar, H. (2004). Leylâ Erbil’in Romanlarında Cinsellik Sorunsalı, Yüksek Lisans Tezi, Ankara: Bilkent Üniversitesi.
- Erbil, L. (1956), *Sanrı, Yeni Ufuklar*. 5: 717-720.
- Erbil, L. (1968), *Postacı, Papirüs*.28:33-45.
- Erbil, L. (1983), *Gecede*, Adam Yayınları.
- Erbil, L. (1988), *Mektup Aşkları*, Can Yayınları.
- Erbil, L. (1999), *Hallaç*, YKY.

- Erbil, L. (2001), *Tuhaf Bir Kadın*, Türkiye İş Bankası Yayınları.
- Erbil, L. (2010), *Zihin Kuşları*, Türkiye İş Bankası Yayınları.
- Erbil, L. (2014), *Karanlığın Günü*, Türkiye İş Bankası Yayınları.
- Erbil, L. (2015), *Cüce*, Türkiye İş Bankası Yayınları.
- Erbil, L. (2015), *Kalan*, Türkiye İş Bankası Yayınları.
- Erbil, L. (2015), *Tuhaf Bir Erkek*, Türkiye İş Bankası Yayınları.
- Erbil, L. (2015), *Üç Başlı Ejderha*, Türkiye İş Bankası Yayınları.
- Erbil, L. (2017), *Eski Sevgili*, Türkiye İş Bankası Yayınları.
- Erdönmez, I. Ç. (2014). 20. Yüzyılın Postmodern Düşünürü Olarak “GillesDeleuze”, *Marmara Sosyal Araştırmalar Dergisi, TheJournal of Marmara SocialResearch*, Sayı: 5.
- Foucault, M. (2001), *Kelimeler ve Şeyler İnsan Bilimlerinin Bir Arkeolojisi*, İmge Kitabevi, Ankara.
- Gazagnadou, D. (1996). Deleuze ve Göçebeler, *Toplumbilim Dergisi*, Sayı:5, Sayfa:61.
- Holland, E. W. (2013). *Deleuze ve Guattari'nin Anti-Oedipus'u: ŞizoanalizeGiriş*, Otonom Yayıncılık, İstanbul.
- Karaçetin Sarıkaya, G. ve Kaymaz, S. (2022). Postmodern düşüncenin mekân açılımı üzerine kavramsal bir deneme: arada mekân. *bab Journal of FSMVU Faculty of Architecture and Design*. 3 (1), s. 124- 133.
- Kemik, D. (2014). Gilles Deleuze’ün Felsefesi ve Queer Teori: Kadın-Oluş Kavramının Düşündürdükleri, *Kaos gl*, Sayı: 138, Sayfa: 42-47.
- Kızıler, R. (2020). *Ahmed Arif'ten Leylâ Erbil'e Mektuplar*, Türkiye İş Bankası Yayınları.
- Koşan, Z.E. (2021). Modern Türk Romanında Ayna İmgesi, Doktora Tezi, Bursa: Uludağ Üniversitesi.

- Mulla, G. (2019). Bir Tanık Olarak Mekân, Sanatta Yeterlilik Tezi, Ankara: Hacettepe Üniversitesi.
- Mumcu, C. (2000). Yaratıcılık, Varoluş ve Leylâ Erbil, *Kitaplık Dergisi*, Sayı:43, YKY.
- Oğuzertem, S. (2007). *Leylâ Erbil’de Etik ve Estetik*, Kanat Yayınları.
- Sutton, D., Jones,D.-M. (2016). *Deleuze*, Kolektif Yayınları, İstanbul.
- Şahin, E. (2011), Mektup Aşklarında İntikam, *acta turcica*, Yıl III, Sayı 1/2, Çevrimiçi Tematik Türkoloji Dergisi.
- Şahin, E. (2012). Kargışlar İçinde Eski Sevgili, Çukurova Üniversitesi Türkoloji Sempozyumu, Adana.
- Şahin, E. (2015). *Leylâ Erbil Kitabı*, Yitik Ülke Yayınları.
- Şeyda, M. (1968). Sanatçılarla Konuşmalar Leylâ Erbil’e Beş Soru, *Varlık Dergisi*,710:9.
- Taburoğlu, Ö. (2020). Beckett Anlatılarında Varoluş Sorunları, *Doğu Batı Dergisi*:252.
- Temizyürek, M. (2004). Leylâ Erbil İşaretleri, *Varlık Dergisi*,1158:39.
- Timuroğlu, S. (2013). Kara Kıta’nın Türkçe Hali: Leylâ Erbil, *Remzi Kitap Gazetesi*.
- Tunç, A. (2000). Annelerin Dayanılmaz Ağırlığı, *Kitaplık Dergisi*, Sayı:43.
- Ulaş, S. E. (2002). *Felsefe Sözlüğü*, Bilim ve Sanat Yayınları.
- Uzunlar, B. (2018), Deleuze’de Edebiyatın Politik Rolü, Doktora Tezi, İzmir: Ege Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü.
- Yalçın, M. (2003). Türkiye’de Deneysel Edebiyat Antolojisi, *Kitaplık Dergisi 60.sayısı Armağanı*, YKY.

Elektronik Kaynaklar

- Altuğ, F. (2016). Leylâ Erbil'in Karanlığın Gününde Tarih, <https://t24.com.tr/k24/yazi/karanligin-gunu,886/> 17/08/2021 tarihinde görüntülendi.
- Aydoğdu, N. (2020). Sanat Eseri Ne Yana Düşer, https://www.ifsakblog.org/sanat-eseri-ne-yana-duser/?doing_wp_cron=1672091490.3986420631408691406250/ 27/12/2022 tarihinde görüntülenmiştir.
- Ayıtgu, G. (2016). Deleuze'ün Felsefesi ve “Tarih”, <https://dergipark.org.tr/tr/pub/dortoge/issue/40209/478754/> 30/11/2022 tarihinde görüntülenmiştir.
- Çevik, Ç.(2013). Politik Bir Roman Yazmak İstemiştim, <https://www.hurriyet.com.tr/kelebek/politik-bir-roman-yazmak-istemistim-22975944/> 21/12/2022 tarihinde görüntülenmiştir.
- Eker, D. Kadının Benliği ve Hiçliği Arasında Cüce, <https://www.literaedebiyat.com/post/kadinin-benligi-ve-hicligi-arasinda-cuce/> 03/03/2021 tarihinde görüntülenmiştir.
- Giray, K. (2020). Düşler Dünyasının Gizil Ressamı Komet, <https://artam.com/makaleler/sanatci/dusler-dunyasinin-gizil-ressami-komet/21/12/2022> tarihinde görüntülenmiştir.
- Guattari, F. Arzu iktidardır: Şizo-Kültüre yanıtlar- <http://yeniyasamgazetesi1.com/arzu-iktidardir-sizo-kulture-yanitlar-felix-guattari/06/05/2020> tarihinde görüntülendi
- Gürkan, H. (2013). Modernleşme ve Postmodernizm İçerisinde Gilles Deleuze'ün Tarih Anlayışı Üzerine Bir İnceleme, https://turkishstudies.net/turkishstudies?mod=makale_tr_ozet&makale_id=16957 01/12/2022 tarihinde görüntülenmiştir.
- <http://nazimhikmetmerkezi.com/projeler/leyla-erbil-bibliyografyasi//> 21/04/2022 tarihinde görüntülenmiştir.
- Kafaoğlu-Büke, A. (2021). Bir Yazar Bir Falcı, <https://www.literaedebiyat.com/post/bir-yazar-bir-falcı/05/04/2022> tarihinde görüntülenmiştir.

- Kaya, R. (2015). Post-Anarşizmin Sirt Çantasındaki Deleuze. <https://yesilofke.com/guncel/post-anarsizmin-sirt-cantasindaki-deleuze/> 28/04/2020 tarihinde görüntülendi.
- Oktay, A. Leylâ Erbil’le Bir Konuşma, <https://www.literaedebyat.com/post/leyla-erbil-ile-bir-konusma/> 10/04/2021 tarihinde görüntülenmiştir.
- Parnet, C. Deleuze ile Söyleşi, <http://melihapa.blogspot.com/2017/10/claire-parnet-gilles-deleuze-ile.html> 05/05/2020 tarihinde görüldü.
- Peker, A. Farandola Kelimelerin Dansı, <https://asliperker.com/yazilar/farandola-kelimelerin-dansi/> 04/04/2022 tarihinde görüntülendi.
- Sarpkaya, D. Usta Bir Sınır Yıkıcı: Leylâ Erbil, <https://www.literaedebyat.com/post/usta-bir-sinir-yikici-leyla-erbil/> 01/02/2022 tarihinde görüntülenmiştir.
- Soyşekerci, H. Hayalet Oğuz-Edebiyatta Yaşayan Hayalet, <http://postdergi.com/hayalet-oguz-edebiyatta-yasayan-hayalet/> 05/05/2021 tarihinde görüntülendi.
- Tanrıyar, E. Leylâ Erbil’in Gayriresmî Portresi, <https://t24.com.tr/k24/yazi/leyla-erbil,287/> 18/03/2021 tarihinde görüntülenmiştir.
- Timuroğlu, S. Kim Bu İki Sosyalist Erkek Eleştirmen, <https://t24.com.tr/yazi/kim-bu-iki-sosyalist-erkek-elestirmen,1883>.
- Yılmaz, O. (2011). Leylâ Erbil’den Kalan, <http://www.sabitfikir.com/sahanebirkita/leyla-erbil-den-kalan/> 29/12/2022 tarihinde görüntülendi.
- Yılmaz, O. Gecenin Kalbine Çöken, <https://www.literaedebyat.com/post/gecenin-kalbine-coken/> 04/04/2022 tarihinde görüntülendi.
- Zileli, I. Leylâ Erbil ile Söyleşi, <http://www.dipnotkitap.net/ROMAN/Kalan.htm/> 29/12/2022 tarihinde görüntülenmiştir.