

T.C.
MARMARA ÜNİVERSİTESİ
SOSYAL BİLİMLER ENSTİTÜSÜ
RADYO TELEVİZYON VE SİNEMA ANABİLİM DALI
İLETİŞİM BİLİMLERİ BİLİM DALI

**İLETİŞİM SORUNSAĞI AÇISINDAN
TASARIM VE EDEBİYAT**

Yüksek Lisans Tezi

SEMA ASLAN

İSTANBUL 2006

T.C.
MARMARA ÜNİVERSİTESİ
SOSYAL BİLİMLER ENSTİTÜSÜ
RADYO TELEVİZYON VE SİNEMA ANABİLİM DALI
İLETİŞİM BİLİMLERİ BİLİM DALI

**İLETİŞİM SORUNSAĞI AÇISINDAN
TASARIM VE EDEBİYAT**

Yüksek Lisans Tezi

SEMA ASLAN

PROF. DR. NURÇAY TÜRKOĞLU

İSTANBUL 2006

Marmara Üniversitesi
Sosyal Bilimler Enstitüsü Müdürlüğü

Tez Onay Belgesi

İLETİŞİM BİLİMLERİ Anabilim Dalı İLETİŞİM BİLİMLERİ Bilim Dalı Yüksek
Lisans öğrencisi SEMA ASLAN nın İLETİŞİM SORUNSAĞI AÇISINDAN
TASARIM VE EDEBİYAT adlı tez çalışması, Enstitümüz Yönetim Kurulunun
13.07.2006 tarih ve 2006-7/11 sayılı kararı ile oluşturulan jüri tarafından Yüksek Lisans
Tezi olarak kabul edilmiştir.

Öğretim Üyesi Adı Soyadı

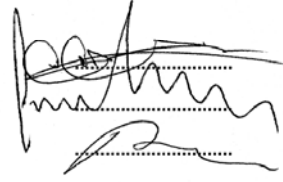
İmzası

Tez Savunma Tarihi : 06.10.2006

1) Tez Danışmanı : PROF. DR. NURÇAY TÜRKOĞLU

2) Jüri Üyesi : DOÇ. DR. İSMAİL COŞKUN

3) Jüri Üyesi : YRD. DOÇ.DR. AYŞE BİLGE GÜRSOY



İÇİNDEKİLER

	Sayfa No.
GİRİŞ	1

BİRİNCİ BÖLÜM

DON KİŞOT'TAN BUGÜNE ARANAN GERÇEKLİK

I. Edebiyat Hangi Gerçeği Anlatır?	4
A. Gerçeği Söylemek ya da Söz ve Oyun	11
B. İroni ya da Dilin Politikası	15

İKİNCİ BÖLÜM

DÜNYANIN BETİMİ

I. Doğru Sözcükler mi, Kullanışlı Metaforlar mı?	19
A. Okurun Metne Yaklaşımındaki Yöntem	21
B. Yazarın Metni Dillendirmede İzlediği Yöntem.....	25

ÜÇÜNCÜ BÖLÜM

YARATICI ETKİNLİĞİN İZLEDİĞİ ADIMLAR

I. Latife Tekin ve Mehmed Uzun'un Ortaklığı	29
A. Dayanışmanın İmkânları	33

DÖRDÜNCÜ BÖLÜM
ÇER, ÇÖP VE YOKSULLUK ÜZERİNE

I. Latife Tekin’in ‘Evi’nin Dili	40
A. Yeni Bir Dil Arayışının Romanı	44
B. Tasarım Olarak Edebiyat	55

BEŞİNCİ BÖLÜM
YASAKLI DİL

I. Mehmed Uzun’un Diller – üstü Dili	58
A. Sözlü Dil Nedir, Önündeki Engeller Nelerdir?	66
B. Sözü Yazıya Aktarmak Ne Kadar Mümkündür?	74

SONUÇ	80
KAYNAKÇA	82
EKLER	85

GİRİŞ

“Küçük not defterine yazdığın her sözcük için eşanlamı bir sözcük daha var. Bizim kullandığımız ve senin asla bilemeyeceğin sözcükler. Aslında bunları da öğrenebilirsin, ama nasıl kullanılacaklarını, ne gibi nüanslar taşıdıklarını bilemezsin. Çünkü bilmenizi istemiyoruz.”

“Beni Ayakta Gömün”, Isabel Fonseca¹

Doğu Avrupa’nın çeşitli ülkelerinde dört yıl süreyle gezerek Çingene topluluklarının tarih ve coğrafyayı reddeden dünyalarını araştıran gazeteci Isabel Fonseca’nın çalışması, elbette ki söz konusu toplulukların ticari örgütlenmelerinden düğün törenlerine, fiziksel engelli insanlara bakış açılarından eğitim anlayışlarına pek çok detayı içermekle birlikte, ‘dil’ en önemli unsur. Araştırmacı, Çingene topluluğu tarafından kabul gördüğü ‘cüret’ine kapıldığı her an, geçiş izni vermeyen sözcük duvarına çarpmış çünkü. Yukarıdaki alıntı, Fonseca’nın Brüksel seyahati sırasında sohbet ettiği bir Roman öğretmenin, kendisine söylediklerinden. Aynı zamanda bir militan da olan öğretmenin sözlerini Fonseca, Çingenelerin varlıklarını sürdürebilmelerinin önkoşulu olarak yorumluyor.

Dillerinde ‘okumak’ ve ‘yazmak’ anlamlarına gelen sözcüklerin bulunmadığı² Romanlar gibi, yazılı dil ile ‘medeni dünya’nın zamanlamasına ‘ayak uyduramayarak’ epey geç ilişki kuran, şiir ve söyleyişi tercih eden toplulukların sayısını bilmiyoruz. Ancak bu çalışma, o toplulukların verdiği esinle edebi metinlerinde çeşitli oyunlar oynayan yazarların temsil gücünü araştırmayı amaçlıyor.

‘Temsil’den kaynaklanan güç, ne türden bir güçtür? Temsil etmek ne demektir? Bir yazar kimi veya neyi temsil eder?

Bu çalışmanın odağını, Türk edebiyatının yazı dilleriyle fark yaratan iki yazarı ve onların eserleri oluşturuyor: Latife Tekin ve Mehmed Uzun, “Sevgili Arsız Ölüm”³ ve

¹ Isabel Fonseca, “**Beni Ayakta Gömün / Çingeneler ve Yolculukları**”, Çev. Özlem İlyas, Ayrıntı Yayınları, 1. basım, 2002, s. 22.

² Fonseca, s. 21.

³ Latife Tekin, “**Sevgili Arsız Ölüm**”, Yapı Kredi Yayınları, 1. basım, 2005.

“Abdalın Bir Günü”⁴ isimli eserleriyle çalışma boyunca yol gösterici olacak. İleriki bölümlerde daha detaylı olarak işlenecek olan bu eserler, çalışmaya özellikle temsil ettikleri yapı nedeniyle dahil edildiler. Türk edebiyat dünyası Latife Tekin’i yoksulluğun yazarı; Mehmed Uzun’u ise Kürt yazar olarak tanımlar. Biz, bu çalışma ile, bu iki yapıyı temsil eden yazarların yazma güçlerinin nelere kadir olduğunu araştıracağız. Daha açık bir ifadeyle, Latife Tekin yoksulları yazarak, onların dünyayı nasıl da farklı algıladıklarından söz ederek, yoksullarla zenginler arasındaki mesafeyi –hiç değilse- kısaltabildi mi? Ya da Mehmed Uzun, Kürtleri anlatarak Kürt kimliğinin siyasi ve edebi dünyadaki yeriyle ilgili bir değişime ön ayak olabildi mi?

Denilebilir ki edebiyat ekonomik ve politik sistemleri değiştiremez. Belki. Ama edebiyat, tüm sanat dalları gibi etkili bir iletişim aracı olarak nitelendirilir. Hayal gücü ile beslenen estetize edilmiş kurguyu, sınır tanımaz bir şekilde tüm insanlığa aktarırken, farklı coğrafyalarda, farklı tarihlerde, farklı yaşam koşullarından gelen insanlar hakkında da bilgiler taşır. En nihayetinde her eser, yüzde yüz kurgu bile olsa sırtını yaşanmışlıklara dayar. Bundandır ki biz, bir ülke edebiyatına tutkunsak, o ülkeye hiç gitmemiş bile olsak, hakkında çok şey bildiğimizi hissediyoruz. Ve yine aynı nedenle, dünya hâlâ eserleri yasaklı, kendileri tutuklu yazarları konuşuyor. Peki bu durumda edebiyatçıların yasaklı ve tutuklu olması nasıl açıklanabilir? Dünyayı değiştirme gücünden yoksunlarsa onlardan neden korkulur?

Edebiyatın bir kitle iletişim aracı olduğu gerçeğinden yola çıkarak, Latife Tekin ve Mehmed Uzun’un eserlerinin yarattığı sanatsal ve politik yansımaları araştırırken edebiyatın aynı zamanda bir tür tasarım olduğu bilgisine de başvuruldu. Değil mi ki dil, hayat tasarımıımızın en önemli araçlarından biridir ve hatta kendisi de bir tasarımdır. Tekin ve Uzun’u seçmemizin en önemli nedeni de bu. İçinden geldikleri yapılar bir yana, hem Tekin hem de Uzun, kullandıkları dilsel yapı nedeniyle ilgiye değer.

Bu çalışma için, yazarların kendi eserlerinin yanı sıra, onlar hakkında yazılmış makale ve eleştiri metinlerinden, yanı sıra kendileriyle yapılmış söyleşilerden yararlanıldı. Ayrıca yazarlarla söyleşiler de yapıldı. Söyleşilerin tam metinleri ekli dosyalar halinde çalışmanın sonunda yer alıyor. Latife Tekin ile, çalışma konusu yazara bildirilerek ve

⁴ Mehmed Uzun, “Abdalın Bir Günü”, İthaki Yayınları, 1. basım, 2005.

doğrudan çalışma için bir söyleşi imkânı yaratıldı. Mehmed Uzun’la ise, bu çalışmanın henüz şekillenmekte olduğu dönemde dille ilgili bir söyleşi yapılmış⁵, çalışmanın sınırlarının netleşmesiyle birlikte söyleşinin güncellenmesi ve derinleştirilmesi için yurt dışında yaşayan yazarın Türkiye’deki editörü ile bağlantı kurulmuş, fakat Uzun’un ciddi bir rahatsızlık geçirmesi nedeniyle söyleşi şansı bulunamamıştır. Bu nedenle Mehmed Uzun ile daha önce e-mail ile yapılan söyleşiden yararlanılmıştır.⁶ Bu çalışma devam ederken, mide kanseri teşhisiyle yaşamını sürdürdüğü İsveç’ten Türkiye’ye, Diyarbakır’a gelen ve ağır bir tedavi sürecine giren Mehmed Uzun ile yüz yüze görüşmenin olanakları da araştırıldı. Ancak Uzun’un doktoru, Diyarbakır Tabipler Odası Başkanı Dr. Adem Avcıkıran ile yapılır telefon görüşmesiyle yazarla söyleşinin –en azından bu süreçte- mümkün olamayacağı öğrenildi.

Mehmed Uzun ile ilgili bölümde internet ortamından da faydalanıldı. Alternatif haber kaynaklarına daha kolay ulaşılabilen bu medya, özellikle Kürt forumlarıyla ilgili dökümanların bulunmasını kolaylaştırdı. İnternet ortamından elde edilen bilgiler çalışmada gerekli yerlerde kullanılmış olmakla birlikte, söz konusu medyanın güvenilirliği ile ilgili şüpheler de göz önünde bulunduruldu; internet sayfaları da ekli halde dosyaya dahil edildi.

Elbette, birebir yazarların kitapları ve onların etrafında kaleme alınmış yazılar dışında, edebiyat ve dil ile ilgili yurt dışında yapılmış kimi çalışmalardan ve konunun açıklanmasına yardımcı olacağına inanılan kimi başka edebi eserlerden de yararlanıldı.

⁵ 2 Kasım 2005, Mehmed Uzun ile e- mail yoluyla tarafımdan yapılmış söyleşi.

⁶ Söyleşi için yazarla yapılan ön görüşmenin kayıtları da ekli dosyalar arasındadır.

BİRİNCİ BÖLÜM

DON KİŞOT'TAN BUGÜNE ARANAN GERÇEKLİK

I. EDEBİYAT HANGİ GERÇEĞİ ANLATIR?

Burjuva çağının bir ürünü olarak roman türünün ilk örneği, Miguel de Cervantes Saavedra'nın "Don Kişot" adlı yapıtı olarak kabul edilir –ki Cervantes "Don Kişot"u 1605 yılında yayımlamıştır. Milan Kundera, Don Kişot'un ortaya çıkışıyla birlikte dünyanın kuşkularla parçalandığını anlatır:

“Tanrı kainatı ve değerler düzenini yönettiği, iyiyi kötüden ayırdığı ve her şeye bir anlam verdiği yeri yavaş yavaş terk ederken, Don Kişot evinden çıktı ve artık dünya tanınmayacak hale geldi. Dünya ilahi yargıcın yokluğunda birden kuşku verici bir bulanıklığın içinde kaldı; tek ilahi gerçek insanların paylaştığı yüzlerce görece değer halinde parçalandı. Böylece, Modern Çağ'ın dünyası, onunla birlikte de yansıması ve modeli olan roman doğdu.”⁷

Pek çok edebiyat araştırmacısı / kuramcısı, Cervantes'in 400 yıl önce "Don Kişot" aracılığıyla sorduğu soruların hâlâ geçerli olduğunu söyler. Cervantes'in sorularına geçmeden önce, Frankfurt Okulu'nun en önemli üyelerinden Theodor W. Adorno'nun 1950'lerdeki uyarısını hatırlamakta fayda var: “Artık öykü anlatmak mümkün değil, oysa roman biçimi anlatı gerektiriyor,”⁸ diyor Adorno. Cervantes, La Manchalı Şövalye Don Kişot'un öyküsünü anlatarak başlattı roman türünün serüvenini; Daniel Defoe (1660 – 1731) “Yorklu Gemici Robinson Crusoe'nun Kendisi Tarafından Yazılan Yaşamı ve Garip

⁷ Milan Kundera, “**Roman Sanatı**”, Çev. Aysel Bora, Can Yayınları, 1. basım, 2002, s. 18.

⁸ Theodor W. Adorno, “**Edebiyat Yazıları**”, Çev. Sabir Yücesoy – Orhan Koçak, Metis Yayınları, 1. basım 2004, s. 40.

Şaşırtıcı Serüvenleri” (1719) ile belki de edebiyat tarihinin ilk best – seller kitabına⁹ imza attı; Jane Austen (1775 – 1817), kendilerini ‘duygusal roman’ nitelemesine hapsetmiş kadın yazarların izinden gitmeyi reddederek taşralı orta sınıf ailelerin hikâyelerini anlattı ve İngiliz edebiyatının ilk büyük kadın yazarı oldu; Amerikalı yazar Herman Melville (1819 – 1891), Kutsal Kitap ve mitolojiden de beslenerek yazdığı romanı “Billy Budd”da iyi ile kötü, uygarlık ile barbarlık, toplum ile birey karşıtlıklarına yer verdi; Dostoyevski (1821 – 1881), bir yanıyla polisiye kurguya yaslarırken sırtını, diğer yandan da karakterlerinin ruh hallerini derinlemesine analiz etti; Avusturyalı yazar Robert Musil (1880 – 1942), üzerinde 20 yıl süreyle çalıştığı “Niteliksiz Adam” ile modernizm sürecindeki bir toplumu ve o toplumun üyesi bireyin iç çatışmalarını anlattı; yazınında özgün, ulusal, yerli bir tat bırakmayı başarak siyahlarla beyazların çatışmasını aktaran William Faulkner (1897 – 1962), romanlarında çizgisel zaman anlayışını kırdı... Edebiyat tarihi, yazılmalarının üzerinden on yıllar, yüz yıllar geçmiş olmasına rağmen bugün hâlâ okurunu sarsan pek çok nitelikli eser barındırıyor içinde. Yukarıdaki listeyi uzatmak zor değil; ancak roman türünün gelişim hikâyesi bir yerde kırılmış olmalı ki, Adorno anlatıcı olarak yazarın konumuna şüpheyile yaklaşıyor:

“Roman, burjuva çağının özgül edebi biçimiydi. (...) Gerçekçilik, romanın içkin bir özelliği; malzemesi bakımından fantastik olan romanlar bile, içeriklerini gerçek olana yönelik bir önerinin çıkabileceği şekilde sunmaya özen göstermiştir. On dokuzuncu yüzyıla kadar geri giden ve bugün son derece hızlanmış bulunan bir gelişme sonucu, bu tavır sorgulanır hale geldi. Anlatıcı açısından bu süreç, dönüşmemiş hiçbir malzeme bırakmayan ve tam da bu yüzden epik nesnellik ya da somutluk buyruğunun altını oyan bir öznelcilik aracılığıyla gerçekleşti.”¹⁰

⁹ Mina Urgan, “İngiliz Edebiyatı Tarihi”, Yapı Kredi Yayınları, 1. basım, 2003, s. 762. “...*Robinson Crusoe* öyle bir tutuldu ki, o sıralarda pek ender görülen bir durum oldu; günümüzün ‘best – seller’ları gibi, sadece dört ayda *Robinson Crusoe*’nun dört yeni baskısı çıktı.”

¹⁰ Adorno, 2004, s. 40.

Adorno'nun vurgusu 'gerçeklik' üzerine. Roman neyin ve / veya kimin gerçeğini anlatır? Coğrafyası Avrupa olan roman, 18. yüzyılda İngiliz orta sınıfının politik, ekonomik ve kültürel alandaki dönüşümüne paralel bir şekilde gelişti. O dönem aristokrasiye başkaldırmış olan orta sınıf, roman türünün gelişmesi için uygun koşullara sahipti. Yukarıdaki örnekler gösteriyor ki, roman, sosyolojik bir bağlamla var ediyor kendisini: Robert Musil "Niteliksiz Adam"ı Avusturya – Macaristan İmparatorluğu'nun çöküş sürecinde, bu sürecin yarattığı koşullardan beslenerek yazmıştır; William Faulkner, Amerikan İç Savaşı'nın yaşandığı, Ku Klux Klan'ın ırkçı cinayetler işlediği bir ortamda anlatmıştır siyahları. Ancak roman, belli bir tarih ve coğrafyayla da sınırlı kalmıyor: Daniel Defoe, orta sınıfın ticaretle uğraşan tipik bir temsilcisiydi sözgelimi ya da Jane Austen, eğitimini papaz olan babasının vasat kütüphanesinde tamamlamıştı. Her iki yazarın da ortak özelliği, gerçeğe düşü buluşturabilmeleri. Daniel Defoe, Robinson Crusoe hikâyesini gerçek bir olaydan esinle yazmıştı; aynı hikâye, hikâyenin kahramanı ve yakın tanıkları tarafından daha önce kaleme alındığı halde bir best – seller yapıta imza atan kişi Defoe oldu. Aynı şekilde "Kırsal bölgede bir köyde üç dört aile. İşte işleyeceğim şey tam budur,"¹¹ diyerek sınırlarını belirleyen ve kısa yaşamı boyunca aşktan hep uzak duran Jane Austen da "Aşk ve Gurur" romanını kazandırdı edebiyat tarihine. Ki Mina Urgan da gerçek ve düş arasındaki ilişkiye dikkat çekiyor:

"Bir romancının sadece gözlemlerinden değil, düş gücünden de yararlandığını; Yorkshire'ın ıssız tepelerinde hiç kimseyle ilişkisi olmadan yaşayarak, Emile Bronte'nin salt düşgücünden yararlanarak *Wuthering Heights*'ı yazabileceğinin ya da Arthur Rimbaud'nun daha denizi hiç görmeden, dünyanın en büyük deniz şiiri *Le Bateau Ivre*'i yazabileceğinin hiç farkında değildir Jane Austen."¹²

Belki de "Roman neyin ve / veya kimin gerçeğini anlatır?" sorusu şöyle de formüle edilebilir: Roman hangi gerçeği anlatır? Kundera, Hermann Broch'tan alıntıyla, roman dışındakinin anlatamayacağı gerçeğe işaret eder: "Bir romanın tek var olma nedeni, ancak

¹¹ Urgan, s. 886.

¹² Urgan, s. 887.

bir romanın keşfedebileceği şeyi keşfetmektir. Hayatın o zamana kadar bilinmeyen küçük bir kesitini keşfetmeyen roman ahlâka aykırıdır.”¹³ Milan Kundera, bazı gerçeklerin keşfedileceğini söylerken esasında romanın yapısal olarak çok katmanlı oluşuna vurgu yapıyor ve okuru gerçeğin farklı görünüşleri hakkında düşünmeye sevk ediyor. Ki zaten Milan Kundera’nın yapıtlarında da bu bakış açısının hakimiyeti dikkat çeker. Kundera’nın karakterleri gerçeği ‘bozar’. Yazarın “Gülünesi Aşklar” kitabında yer alan “Otostop Oyunu”¹⁴ hikâyesi bunun tipik bir örneğidir. Tatile gitmek üzere yola çıkmış olan genç bir çift, yolculuğun bir noktasında bir oyun oynamaya başlar; genç kadın otostopçu rolüne girer ve tüm masum, utangaç kişiliğini, kendisini rolüne giderek daha fazla kaptırması nedeniyle bir anda yitirir. O kadar inandırıcı olur ki, sevgilisi bir süre sonra onun gerçekten de otostopçu bir kadın olduğunu düşünmeye başlar ve oyunun sonunda ona tecavüz eder. Kundera, romanın tek bir gerçeğinin olamayacağını söyler: “Tek bir gerçek üzerine dayalı dünya ile romanın çok anlamlı ve görece dünyası birbirinden tamamen farklı bir hamurdan yoğrulmuştur.”¹⁵

İyi ama, roman, gerçekleri anlatan bir tür değil mi? Bu noktada gerçeklik ve gerçekçilik kavramlarına yaklaşım farklarının olduğunu da hatırlamalı. Edebiyat tarihi boyunca farklı edebi dönemlerin etkisiyle yazılmış romanlardaki gerçeklik düzeyinin farklı olması ya da eninde sonunda bir sanat dalı olarak sırtını kurgusal olana dayayan romanın ancak yanılsamalı bir gerçeklik sunabileceği söylenebilir. Hatta gerçeği bozdukları bile söylenebilir. (Portekizli yazar Jose Saramago’nun karakterlerinden redaktör Raimundo Silva, “Haddini bilen bir düzeltmen için, yazar, eğer yazarsa yanılmazdır” cümlesini kendisine düstur edinmiş olmasına rağmen, redaksiyonunu üstlendiği tarih kitabında, kitabın yazarının kullandığı olumlu bir fiile olumsuzluk takısı ekleme fikrine kapılır. Raimundo Silva’nın da düşündüğü gibi, Nietzsche’nin ‘Tanrı öldü’ sözünü ‘Tanrı ölmedi’ şeklinde değiştiren bir düzeltmen, tarihin akışına doğrudan müdahale ederdi kuşkusuz; Silva, bu fikirli epey eğleniyor roman boyunca.¹⁶)

¹³ Kundera, 2002, s. 18.

¹⁴ Milan Kundera, “Gülünesi Aşklar”, Ayrıntı Yayınları, 1. basım, 1988, s. 65.

¹⁵ Kundera, 2002, s. 26.

¹⁶ Jose Saramago, “Lizbon Kuşatmasının Tarihi”, Çev. ipek Babacan, Türkiye İş Bankası Kültür Yayınları, 1. basım, 2004.

Ancak bir diğerk bakış açısı da bizzat yabancılaşmanın, estetik bir araç haline geldiğı.¹⁷ Adorno'dan alıntıyla:

“...insanlar, bireyler ve topluluklar birbirine ne kadar yabancı olursa, birbiri için o kadar da bilmecemsi hale gelir. Romanın asıl itkisini oluşturan, dışsal yaşamın bilmecesini çözme girişimi böylece öze ulaşma çabasına dönüşür; çünkü öz ve toplumsal uzlaşımların (*Konventionen*) oluşturduğu gündelik yabancılaşma içinde yolunu şaşırarak bir çifte - yabancılaşma halinde görünüyordur şimdi. Modern romandaki anti-realizm anını, yani romanın metafizik boyutunu güncel kılan şey, kendi gerçek konusudur -insanların birbirinden ve kendi kendilerinden koparılmış bulunduğu bir toplum. Estetik aşkınlıkla yansıyan, dünyanın büyübozumudur.”¹⁸

Edebiyat eleştirisi ve incelemesi ister istemez Platon'un idea'lar dünyasına götürüyor bizi. Platon'a göre, gerçek ve sanat bir arada olamaz. Çünkü doğanın kendisi bile bir idea'nın temsili ya da taklididir. Gerçek, bir yansıma ise, sanat yansımanın yansımasıdır. Yani sanat, gerçekten üç kere uzaktır. İdea, nesnenin özünü oluşturur ve varlığı kendiliğindendir; bir bağlama ve başka bir nesneyle bağlantıya ihtiyaç duymaz. Ancak idea, nesne olarak tahayyül ettiğimiz maddi varlık değildir; nesne değişmeye, bozulmaya ve yok olmaya açıktır nihayetinde. Oysa nesnenin özünü oluşturan, nesnenin olduğu gibi algılanmasını sağlayan idea sonsuzdur, değişmezdir ve de gerçektir. Sözelimi bir masa deforme olabilir, eskiyebilir, rengi değişebilir, kırılabilir vs. fakat o her zaman bir masa olarak kalır zihnimizde. Şu halde denilebilir ki, nesneler, ideaların yansıması, kopyası, temsidir.¹⁹ Platon, gerçek olanın, duyularla algılanan nesneler evreni değil; akılla algılanan idealar evreni olduğunu söyler. Yaşadığımız yeryüzü bir nesneler evrenidir ve gerçek değildir.

¹⁷ Adorno, 2004, s. 42.

¹⁸ Adorno, 2004, s. 42 -43.

¹⁹ Mehmet Ali Ağaoğulları, “**Kent Devletinden İmparatorluğa**”, İmge Kitabevi Yayınları, 4. basım, 2004, s. 191.

Bu durumda, sanatla ilgili değerlendirmelerde en çok kullandığımız sıfatlardan olan ‘güzel’ sıfatı da sorgulanır hale gelir. Platon, gerçeklik tanımını gereği bazı kavramlar üzerinde tekrar düşünür. Güzellik de bunlardan biridir. Güzelliği duyularımızla buluruz ve duyularımızla bulduğumuz her şeyin bozulmaya ve yok olmaya mahkûm olduğunu biliriz. Platon, güzellik tanımımıza değil ama bizde var olan yetkin güzellik fikrine seslenir öğretisiyle. Hâl böyleyken güzellik de, tıpkı iyilik ve eşitlik kavramları gibi felsefenin ilgi alanına girer; sanatın değil.

Platon’un öğrencisi Aristoteles’e göre ise temsil, bizzat doğanın kendisinden kaynaklanır. Taklit, insanın doğasında bulunur ve zaten öğrenme de taklitle gerçekleşir. Aristoteles, insanların tragedya ve resim gibi taklit üzerine kurulu yapılardan doğal bir haz aldığını da söyler.

Gerçekliğe yaklaşım, Antikite’den bugüne pek çok farklı bakış açısıyla gelişti. Sanatsal üretimin çeşitlilik kazanması, dijital çağın sunduğu olanakların yaratımda neredeyse sınırsız imkânlar tanınması, disiplinlerarası çalışmaların yaygınlığı, gerçeklikle ilişkimizi doğrudan yönlendiriyor. Sanat tarihi üzerine uzmanlaşan ve sanat ve propagandanın politik imgeleri yorumlama biçimlerini inceleyen Toby Clark, “Gerçeklik meselesi temel sorunsal olarak kalsa da gerçekçiliğin tanımlanma biçimleri gittikçe çeşitlenmiştir. Gerçekçilik, karmaşık bir kavramdır, çünkü sadece görüntülere sadık kalan ‘gerçekçi’ bir tarzı değil, gerçekçiliğin net bir şekilde algılanmış olmasını da gerektirmektedir. Gerçek dünyanın doğru algılanış biçiminin nasıl olduğu konusunda sanatçılar her zaman farklı görüşlere sahip olmuştur,”²⁰ diyor.

Roman türünün gerçekleri anlatıp anlatmadığı sorusuna önce Aristoteles, sonra da Cervantes’ten aldığımız mirasla yanıt verecek olursak, çizmeye başladığımız daireyi tamamlamış ve “gerçek” ile “temsil”in ilişkisine odaklanmış oluruz: Cervantes’in 400 yıl önce sorduğu soruların bugün hâlâ geçerliliğini koruduğunu belirtmiştik. Bu soruları şöyle sıralıyor Jale Parla: “Yazı neyi temsil eder? Yazının temsil ettiği herhangi bir gerçeklikten söz edilebilir mi? Bu gerçekliğin ne olduğu konusunda iki kişinin anlaşması mümkün müdür? Bir yazın metni ne kadar yazarının, ne kadar okurun yapıtıdır?”²¹ İşte gerçekliğin bir

²⁰ Toby Clark, “Sanat ve Propaganda / Kitle Kültürü Çağında Politik İmge”, Çev. Esin Hoşsucu, Ayrintı Yayınları, 1. basım, 2004, s. 26.

²¹ Jale Parla, “Don Kişot’tan Bugüne Roman”, İletişim Yayınları, 6. basım, 2005, s. 331.

temsil ve taklit olduğunu söyleyen Aristoteles’in sözlerini onaylayan Cervantes de, Don Kişot’ta aslında taklidi över. Şu halde gerçek, bir tekrardan fazlası değildir.

“Cervantes, *Don Quijote*’nin önsözünde, ‘önemli olan tek şey, yazılanlarda taklitten yararlanmaktır; taklit ne kadar mükemmel olursa, yazılan da o kadar iyi olacaktır’ derken sanat kuramının belki de en eski kavramını, *mimesis*’i kasteder. (...) Aristoteles’in *Poetika*’sı ve özellikle *mimesis* kavramı, Cervantes *Don Quijote*’yi yazarken süren bu tartışmanın belkemiğini oluşturuyordu. Yunanca *mimesis* sözcüğünün Türkçe çevirisi ‘temsil’ olmalıdır sanırım. Çünkü temsil hem misal fikrini hem de resimlendirme fikrini içerir. Antikite’den Rönesans’a temsil taklit yoluyla ‘yapmak’, bir başka deyişle, üretmek demektir.”²²

Şu halde başka bir ifadeyle roman, sadece daha önceden şu veya bu şekilde bildiğimiz, öğrendiğimiz bir gerçeğin tekrarı mıdır?

Cervantes, kitabına yazdığı önsözünde benzersiz olamadığını ve olamayacağını duyururken okuruna, bizim sorumuza da yanıt vermiş oluyor: “Aylak okur: Bu kitabın, zihnin, düşünülebilecek en güzel, en zarif, en akıllıca ürünü olmasını isterdim; buna yeminsiz inanabilirsin. Ancak, tabiat kanununa karşı çıkamadım; tabiat her şey, benzerini doğurur. Benim kısır, gelişmemiş dehâm da, her türlü rahatsızlığın hâkim olduğu, her türlü hazin sesin duyulduğu bir hapishanede doğmuşçasına kuru, kırışık, maymun iştahlı ve çok çeşitli, kimsenin aklına gelmeyecek düşüncelere boğulmuş bir evlattan başka ne doğurabilir?”²³

‘Gerçek’le ilgili bir soru daha: Roman gerçeği nasıl yansıtır? Jean Paul Sartre, “İnsan bazı şeyleri söylemeyi seçtiği için değil, onları belli bir biçimde söylemeyi seçtiği için yazardır,”²⁴ diyor.

²² Parla, 2005, s. 328.

²³ Miguel de Cervantes Saavedra, “*Don Quijote I*”, Çev. Roza Hakmen – Ahmet Güntan, Yapı Kredi Yayınları, 1. basım, 2003, önsöz.

²⁴ Jean – Paul Sartre, “*Edebiyat Nedir?*”, Çev. Bertan Onaran, Can Yayınları, 1. basım, 2005, s. 34.

Edebiyatçının gerçeği söyleme biçimine geçmeden hemen önce “Bir yazar kimi veya neyi temsil eder?” sorusuna geri dönebilir, edebiyat tarihi boyunca yanıt aranan bu soruya, bizzat sanatın çağrışımlarıyla da yanıt verebiliriz: Eğer sanatın büyüyle insanları buluşturmak gibi evrensel bir umuda ve ulvi bir güce inanıyorsak, yazarın, sanatın büyüünü temsil ettiğini ve hatta bir büyücü olduğunu söyleyebiliriz.

Bu büyücü, yazdıklarıyla insanları bir araya getirebilecek midir?

Bu büyücü sözcüklerle ne yapmaktadır ki, birbirlerinden çok uzakta yaşayan insanlar birbirlerini tanır, anlar hale gelmektedir? Nasıl bir oyun oynamaktadır bu büyücü?

A. Gerçeği Söylemek ya da Söz ve Oyun

“Edebiyatın bir işe yaramadığını –ya da Vladimir Nabakov’un belki de daha iyi olan deyişiyle ‘faydasız’ olduğunu- ve anlamının da tam bu işe yaramazlığında yattığını düşünüyorum. Edebiyatın oluşturduğu soylu oyun en iyi çalışma türüdür. Çalışmak da gövdeyi rahatlatır ve ruhu ferahlatır.”

John Banville²⁵

Söz söylerken ‘oyun’a başvurulması modernite öncesi döneme kadar uzanıyor. Michel Foucault, modern öznenin peşine düştüğü “Doğruyu Söylemek”²⁶ isimli çalışmasında, Antik Yunan ve Latin metinlerinin izini sürerek ‘her şeyi söylemek’ anlamına gelen *Parrhesia* sözcüğünü irdeliyor. Foucault’ya göre, her şeyi –hakikati- söyleyen konuşmacı *Parrhesiastes*, esasında bir oyun oynar: “*Parrhesia*, daima hakikati söyleyen ile dinleyici arasındaki bir ‘oyun’dur.”²⁷ Bu oyunun belli kuralları vardır. “Konuşmacı söylediği şeyin kendi fikri olduğunu kesin ve açık bir şekilde belirtir. Ve bunu düşündüklerini gizleyecek herhangi bir retorik biçim kullanmadan yapar. *Parrhesiastes*, retorik yerine

²⁵ **Sözcükler Edebiyat Dergisi**, Sayı 2 / Temmuz – Ağustos 2006, s. 22. İrlanda’nın yaşayan en büyük yazarlarından John Banville’e Sözcükler Edebiyat Dergisi “Edebiyat ne işe yarar?” diye sormuş; Banville’in yanıtı kısa ve öz.

²⁶ Michel Foucault, “**Doğruyu Söylemek**”, Çev. Kerem Eksen, Ayrıntı Yayınları, 1. basım, 2005.

²⁷ Foucault, 2005, s. 15.

bulabildiği en dolaysız sözcük ve ifade biçimlerini kullanır”²⁸. Ancak doğrudan ve sakınımsız ifadeyi boşboğazlıkla karıştırmamalı ve hatta “Tanrı’nın tefekkürünün zorunlu koşulu olan sessizliğin karşıtı”²⁹ şeklinde tarif edilen ‘kötü’ parrhesia’dan ayırmalı. Hakikati korkusuzca söyleyen kişi, belli bir risk alıyordur. Ya da başka bir ifadeyle, risk almayan kişi, hakikati söylüyor bile olsa, hakikati söylemek edimi olan parrhesia’yı gerçekleştiriyor sayılmaz. “Bir insan ancak hakikati söylemenin risk ya da tehlike arz ettiği durumlarda *parrhesia* kullanıyor sayılır ve *parrhesiastes* olarak kabul görmeyi hak eder. (...) *Parrhesiastes* risk alan bir insandır. (...) O halde *parrhesia* tehlike karşısındaki cesaretle ilintilidir ve belli bir tehlikeye rağmen hakikati söyleme cesaretine sahip olunmasını talep eder. Ve hakikati söylemek, en uç biçimiyle, yaşam ve ölüm ‘oyunu’nun bir parçası sayılır.”³⁰

Atina demokrasisinin asli özelliklerinden biri olarak nitelendirilen parrhesia³¹ ve onun kuralları, belli ölçülerde edebiyatçılarımıza da uyarlanabilir. Bir hakikatten söz ediyorlar; kendi hakikatlerinden söz ediyorlar ve bir tiranlığın olmasa da bazen hükümetlerin, bazen politik / sınıfsal grupların, bazen de etnik / dini kesimlerin karşısında durarak risk alıyorlar. Bir yazar, bir parrhesiastes’ten farklı olarak, dolaylı sözcük ve anlatım biçimlerini tercih edebilir, düşüncelerini gizleyecek değilse de örtecek retorik biçimler kullanabilir. Foucault’nun izini sürdüğü modern öznenin edebiyattaki yansıması, iki soru ve sorumluluğun kıskacı altında:

1- Ünlü edebiyat kuramcısı Mihail Bahtin, 1919 tarihli kısa denemesinde³² sanat ve hayat arasında bir bütünlük olmadığını, ancak, sanat ve hayatın tekil kişinin sorumluluğunda birleşmesi gerektiğini söyler:

²⁸ Foucault, 2005, s. 11.

²⁹ Foucault, 2005, s. 12.

³⁰ Foucault, 2005, s. 13 – 14.

³¹ Foucault, 2005, s. 19.

³² Mihail Bahtin, “**Sanat ve Sorumluluk / İlk Felsefi Denemeler**”, Çev. Cem Soydemir, Ayrıntı Yayınları, 1. basım, 2005. (Yazarın Mikhail Mikhailovich Bakhtin olan orijinal ismi, bu kitapta Türkçe okunuşuyla kullanılmış. Bu çalışmada da yazardan söz ederken ismin orijinal yazılışına sadık kalınması gereken yerler hariç, Türkçe okunuş tercih edilmiştir. S. A.)

“Şair, hayatın bayağı nesrinden kendi şiirinin suçlu olduğunu unutmamalıdır; ama gündelik hayatın insanı da, sanatın yararsızlığının aslında kendisinin özensizliğe eğilimli olmasından kaynaklandığını bilmelidir. Birey her şekilde sorumluluk üstlenebilmelidir”³³.

O halde edebiyatçı, kendi dışındakinden bağımsız olamaz ve hatta edebiyatçı bir anlamda kendi dışındakini, içsel benliğiyle ilgili olmayanı anlatabildiği ölçüde başarıya ulaşabilir, denilebilir.

2- Ya da tersten bir bakış açısıyla, yazar, kendi içine, benliğine bakabildiği ölçüde anlayabilir ve anlatabilir dünyayı da diyebiliriz. Yazar Stefan Zweig, “Kendi Hayatının Şiirini Yazarlar”³⁴ kitabını, dünya edebiyat tarihinin unutulmaz isimleri Casanova, Stendhal ve Tolstoy’a ayırmıştır. Zweig, kitaba yazdığı 1928 tarihli önsözde bu yazarlar için şöyle bir yorumda bulunuyor:

“Onlar, kendi sanatlarının temel görevinin, büyük evreni, hayatın ya da varlığın bütününi anlatmak değil, dünyanın önüne kendi benliklerinin küçük evrenini açmak olduğunu içgüdüleriyle sezmişlerdir. Hiçbir gerçek, onlar için kendi varlıklarının gerçeğinden daha önemli değildir.”³⁵

‘Dışarı’yı ya da ‘içeri’yi gözlemlemek, ‘dışarı’yı ya da ‘içeri’yi anlatmak, aynı ortak kaygının sonucu olsa gerek: Hakikat arayışının. Amerikalı felsefeci Richard Rorty, insanların ilişkilerini belirleyen dile dayalı ifade biçimlerini incelediği çalışmasında³⁶ önce dünya ile hakikatin adresini veriyor. Rorty, hakikatin tümcelerle ifade bulduğunu, dolayısıyla da insan zihninden ve ediminden bağımsız bir şekilde ve insanın dışında var olamayacağını söylüyor:

³³ Bahtin, 2005, s. 13.

³⁴ Stefan Zweig, “**Kendi Hayatının Şiirini Yazarlar**”, Çev: Ayda Yörük, Türkiye İş Bankası Kültür Yayınları, 6. basım, 2000.

³⁵ Zweig, önsöz.

³⁶ Richard Rorty, “**Olumsuzluk, İroni ve Dayanışma**”, Çev. Mehmet Küçük – Alev Türker, Ayrıntı Yayınları, 1. basım, 1995.

“Dünyanın orada, dışarıda olduğu iddiasıyla hakikatin orada, dışarıda olduğu iddiası arasında bir ayrım yapmaya ihtiyacımız var. Dünyanın orada, dışarıda olduğunu, bizim yaratımız olmadığını söylemek, sağduyuya yaslanarak mekân ve zamandaki şeylerin çoğunun insani zihinsel durumları içermeyen nedenlerin sonuçları olduğunu söylemektir. Hakikatin orada, dışarıda olmadığı söylemek, basitçe, tümcelerın olmadığı yerde hakikatin de olmadığını, tümcelerın insan dillerinin öğeleri olduğunu ve insan dillerinin insan yaratımları olduğunu söylemektir. Hakikat orada, dışarıda olamaz. İnsan zihninden bağımsız var olamaz, çünkü tümceler bu şekilde var olamaz ya da orada, dışarıda olamaz. Dünya orada, dışarıdadır ama dünyaya dair betimler orada, dışarıda değildir. Yalnızca dünyanın betimleri doğru ya da yanlış olabilir. Kendi başına dünya –insanların betimleme faaliyetlerinden yardım almayan dünya- doğru ya da yanlış olamaz.”³⁷

Rorty’ye göre konuşan, yani bir dil kullanan, insanın kendisidir; yoksa üzerinde yaşadığı dünya konuşmaz. Elbette bir imgeler ve simgeler yığınağı olarak pek çok kez ‘dile gelir’ ama bunu alışıldık bir biçimde yapar. Sözelimi bir insana edebi ya da politik bir dil kullanmasını söylemez ancak aktardığı imgeler yoluyla insanın kimi seçimler yapmasına neden olur. Bu seçimler de o insanın kendisini bir dile programlamasını sağlar.³⁸ Çoğu kez, içine doğduğumuz toplumsal grupla aynı şekilde programlarız. Bulduğumuz bölgenin coğrafi ve tarihsel özellikleri, geleneksel yapısı, dinle ve diğer kurumlarla ilişkisi, yani toplumsal kodları ortak bir dil, ortak bir ‘söyleyiş’ biçimine neden olur. Richard Rorty buna ‘kabilenin dili’ diyor. Ancak kimi durumlarda da –göç, eğitim, kitle iletişim araçlarının varlığı vs.- kabilenin dili çatlamaya, kırılmaya başlar. Bu kırılmalar, kendi hakikatine yaklaşmanın işareti olduğu kadar, kendinden olmayan ile iletişim kurma arzusunun bir sonucu şeklinde de değerlendirilebilir. Rorty, başka insanlarla, diğerleriyle iletişimimiz sırasında hem ‘öteki’ni hem de kendimizi yeniden betimlediğimizi ve bireysel olmayan,

³⁷ Rorty, s. 26.

³⁸ Rorty, s. 27.

farklı toplumsal grupların iletişimde bu betimlemeyi kitle iletişim araçlarının, politikacıların ve edebiyatçıların yaptıklarını söyler.³⁹

Richard Rorty'nin 'kabilenin dili' tanımlaması ile edebiyatçılara yüklediği görev, bu çalışmanın odağını oluşturuyor.

B. İroni ya da Dilin Politikası

*“bir kerede anlatmak mümkün mü kendini
bir kelime bile etmez binlerce duygu”
“Gece Başlangıçları”, Murathan Mungan⁴⁰*

Hakikati ararken kullandığımız sözcük dağarından şüphe ettiğimiz durumlarda ne yaparız? Yeni sözcükler bulmaya çalışırız. Ancak bu şüphe 'üslûb'umuza yansır. Bu şüpheyeye 'ironi' diyoruz. İroni kavramı, Sokrates ile birlikte gelmiştir dünyamıza.⁴¹ Kierkegaard, “Herkes 'ironi' sözcüğünün geleneksel olarak Sokrates ile bağdaştırıldığını bilir, ama bu demek değildir ki herkes ironinin anlamını bilir,”⁴² diyor ve eserinin ilerleyen bölümlerinde ironiye tarih boyunca ne kadar önem verildiğini belirtiyor. “Bir zamanlar insanlar bir parçacık ironiyle servet kazanır, aynı ironi kişinin diğer tüm zayıflıklarını kapatır ve dünyada onurlu bir kişi olarak yaşamasını sağlardı; insan okumuş, hayata bakışı olan ve dünyayı biraz anlamış biri gibi görünürdü...”⁴³ Soren Kierkegaard, ironiyi tanımlarken konuşmacı – dinleyici ikilisinin diyaloguna büyüteç tutar: Buna göre, konuşan öznenin, konuşurken söyledikleri ile söylemek istediklerinin birbiriyle kesin olarak örtüşmesi ve dinleyicinin de tam da anlatılanı anlıyor olması hali, konuşmacıyı olumlu olarak özgürleştirir ve “Söz ağızdan bir kere çıkar” sözünü de doğrular. Ancak, konuşmacının konuşurken

³⁹ Rorty, s. 19, 25.

⁴⁰ Murathan Mungan, “**Timsah Sokak Şiirleri**”, Metis Yayınları, 1. basım, 2003, s. 35.

⁴¹ Soren Kierkegaard, “**İroni Kavramı**”, Çev. Sıla Okur, Türkiye İş Bankası Kültür Yayınları, 1. basım, 2003, s. 11.

⁴² Kierkegaard, s. 13.

⁴³ Kierkegaard, s. 226.

söylediklerinin esasında söylemek istediklerinin tersi olması hali de ona bir özgürlük sağlar çünkü bu şekilde konuşmacı ne kendisine ne de dinleyenine bağlanmış olur. Konuşmasının ironik özelliği, konuşmanın kendisini ortadan kaldırır çünkü. Kierkegaard, ironiyi “Söylev sanatında sık kullanılan bir söz oyununun adı ironidir ve özelliği, söylenen sözün aksinin ima edilmesidir. (...) Buna ironik konuşma biçimi diyoruz çünkü ciddiyeti hakkında ciddi değildir”⁴⁴ şeklinde tanımlıyor. Bu arada Kierkegaard, ironinin entelektüel anlamda üst düzeyde olanlar tarafından ‘anlaşılmamak’ amacıyla da kullanıldığını, bu haliyle ironinin giderek soyutlandığını da belirtiyor. Bir de ‘ironist’ var tabii. Kierkegaard, ironistin tek amacının kendisini özgür hissetmek olduğunu söylüyor: “İronist, kendisini olduğundan farklı gösterdiği zaman, amacının insanları buna inandırmak olduğu düşünülebilir. Ancak asıl amacı kendisini özgür hissetmektir ve bunu ironiyle elde eder.”⁴⁵

Richard Rorty ise ‘ironist’i şöyle tanımlıyor:

“İronistin öbür sözcük dağarlarından, karşılaştığı insanların nihai kabul ettiği sözcük dağarlarından etkilenmiş olmasından ötürü kendisinin halihazırda kullanmakta olduğu nihai sözcük dağarı hakkında radikal ve süregiden kuşkuları vardır; kendisinin şimdiki sözcük dağarı içerisinde ifade edilen argümanın bu kuşkuları ne garantileyeceğini ne de dağıtacağını idrak eder; kendi durumu hakkında felsefe yapması ölçüsünde kendi sözcük dağarının gerçekliğe başkalarınınkinden daha yakın olduğunu, kendisine ait olmayan bir güçle ilişki içinde olduğunu düşünmez.”⁴⁶

Dolayısıyla ironist, kendisini gereğinden fazla ciddiye almaz; kendi sözcük dağarının kırılabilirliğinin farkında olarak yaşar.

⁴⁴ Kierkegaard, s. 227 – 228.

⁴⁵ Kierkegaard, s. 236.

⁴⁶ Rorty, s. 114.

İroni, bir retorik aracı, bir konuşma hüneri, bir felsefi tercih ve sonra giderek dilin kaçınılmaz bir fonksiyonu ve metnin yapısına işleyen ve metinden kolay kolay ayırt edilemeyen bir biçimsel seçim olarak tanımlanır hale geldi.⁴⁷

Dil, aynı zamanda kusursuz bir ideolojik göstergedir. İroni terimi ile ilgili tanımlamalar da buna işaret ediyor. Dil felsefesiyle son yıllarda giderek daha fazla ilgilenen Marksist ideolojiye göre herhangi bir fiziksel beden, herhangi bir üretim aracı veya herhangi bir tüketim nesnesi de ideolojik gösterge halini alabilir. Sözgelimi herhangi bir fiziksel beden, doğal eylemsizlik ve zorunluluk simgesiyle; herhangi bir üretim aracı hizmet ettiği amacın ötesinde bir temsil aracına –Sovyetler Birliği’nin orak ve  eki  simgeleri gibi- ve herhangi bir tüketim malı da doğal varlık nedeninden kutsal bir araca –Hıristiyanların ekmek ve şarap ayinlerinde olduğu gibi- dönüşebilir. Bütün ideolojik göstergeler süreç içerisinde anlam kazanarak gösterge halini almıştır. Bir gösterge, yalnızca gerçekliğin bir parçası değildir buna göre; o, başka bir gerçekliği yansıtan ve hatta saptırandır. Tam da bu nedenle her gösterge, ideolojik bir değerlendirmeye tabi tutulur. Bu değerlendirmeye göre bir gösterge iyi, doğru, adil veya yanlış olarak nitelendirilebilir. Özetle, nerede bir gösterge varsa, orada bir ideoloji de vardır ve ideolojik her şey bir göstergesel değere sahiptir.⁴⁸

Bu akıl yürütmesinin sonunda toplumsal iletişimin olanaklarını ara tırabiliriz. İletişimi, kişilerin birbirlerini anlamaları temelinde tanımlayacak isek ve anlatma faaliyetini de sözcükler ya da bedensel hareketlerle gerçekleştirecek isek, birbirimizi göstergeler üzerinden anladığımızı söyleyebiliriz. Ancak birbirimizi göstergeler üzerinden anlamak demek, söz konusu gösterge hakkında ortak bir algıya sahip olduğumuzu kabul etmek demektir. Ya da başka bir ifadeyle, karşımızdaki kişiye ilişkin ‘geçici bir teori’ geli tirmi izdir. ‘Geçici teori’, Richard Rorty’nin Donald Davidson’dan alıntılıadı ı bir kavram. Rorty, teoriyi şöyle açıklıyor:

“...Beklenmedik bir şekilde para  tle aralarına indi im tuhaf bir kültürün bir yerlisinin halihazırdaki davranışı hakkında böyle bir teori olu turdu umu hayal edin. Beni en az kendisini gördüğüm kadar yabancı

⁴⁷ Beliz G   bilmez, “Sophokles’ten Stoppard’a İroni ve Dram Sanatı”, Deniz Kitabevi, 1. basım, 2005, s. 12.

⁴⁸ V. N. Volo inov, “Marksizm ve Dil Felsefesi”,  ev. Mehmet Küçük, Ayrıntı Yayınları, 2001, s. 48 - 49.

gören bu ilginç kişi, benimle eşanlı bir şekilde benim davranışlarım hakkında bir teori oluşturmakla meşgul olacaktır. Eğer kolayca ve hoşnutlukla iletişime gecebilmeyi başaracak olursak, bu, söz konusu yabancının, benim daha sonra çıkartacağım gürültüler dahil, daha sonra ne yapacağım hakkındaki tahminleri ile benim belli koşullar hakkında ne yapacağım hakkındaki beklentilerimin aşağı yukarı çakışacak olmasından ötürü ve bunun tersinin de doğru olmasından ötürü olacaktır. O ve ben birbirimizle, tıpkı mangolarla ya da boa yılanlarıyla uğraşabileceğimiz gibi uğraşmaktayızdır –bir sürprizle karşılaşmamaya alışıyoruzdur. Bizim aynı dili konuşur hale geldiğimizi söylemek, Davidson’un belirttiği gibi ‘geçici teoriler hakkında birbirimize yaklaşma eğilimindeyiz’ demektir. Davidson’un savunusu şudur: ‘Eğer birbirlerini konuşma yoluyla anlayacaklarsa, iki insanın ihtiyaç duyduğu tek şey sözcelemeden [utterance] sözceleme geçici teoriler üzerinde birbirlerine yaklaşabilme yeteneğidir.’⁴⁹

Benzer şekilde Terry Eagleton da insanların birbirlerini belli ön-kabuller ve alışkanlıklar üzerinden anladığını söyler. Ve bazen, karışımızdakini anlamamanın kendimizi daha iyi hissettirdiğini de ekler. Yani bir gösterge hakkında her zaman ortak bir algıya ve kavrayışa sahip olmayız; söz gelimi bir doktor bize “Yaşlı midenle aran nasıl?” diye sorduğunda bu soruyu yadırgamayız. Ama aynı doktor klinik notlarına “Yaşlı mide şu sıralar biraz yaramazlık ediyor” diye yazarsa, onun profesyonelliğine olan güvenimiz ve inancımız sarsılır. Terry Eagleton, son derece eğlenceli bir üslupla, neleri duymak istemeyeceğimizi örnekliliyor:

“Bir sanat eleştirmeni, tuvalin ortasında küçük sevimli bir kırmızı şey var, diye yazarsa, herhalde onun eğitimine harcanan kamu kaynaklarının gerçekten yerinde kullanılıp kullanılmadığını sorgulamaya başlarız. Gemicilerin de, içine bineceğimiz cankurtaran

⁴⁹ Rorty, s. 39.

botlarını suya indiren hayati mekanizma hakkında aynı üslûpta konuştuğunu duymak istemezdik. Hayatta, etrafımızda konuşulanları anlamaktan mutsuz olacağımız birçok durum vardır. ‘Biraz sol yap, sonra bir müddet dosdoğru süzül’, hava trafik kontrolünden, bindiğimiz uçağın pilot telsizine geçmesini isteyeceğimiz türden bir cümle değildir.”⁵⁰

Eagleton, gündelik dilin önemli bir kısmının aslında jargon olduğunu unuttuğumuz jargon olduğunu söylüyor ve yukarıdaki örneklerden hareketle bazen jargonu, bazı durumlarda da gündelik dili tercih ettiğimizi / edeceğimizi belirtiyor. Fakat sanat dilini soyut olarak nitelendiriyor. Sanatın kendisi gibi, hakkındaki konuşmaların da soyutlamalarla konuşmalar olacağını belirtiyor.⁵¹

⁵⁰ Terry Eagleton, “**Kuramdan Sonra**”, Çev. Uygur Abacı, Literatür Yayınları, 1. basım, 2004, s. 77.

⁵¹ Eagleton, 2004, s. 75 - 76.

İKİNCİ BÖLÜM

DÜNYANIN BETİMİ

I. DOĞRU SÖZCÜKLER Mİ, KULLANIŞLI METAFORLAR MI?

Okuduğumuz bir metinde zaman zaman yazarın başvurduğu metaforik anlatım ve / veya ironi, nasıl oluyor da, tüm okuyanlar tarafından aynı şekilde yorumlanıyor, aynı biçimde anlaşılıyor?

Richard Rorty, tam da bu noktada metaforlara sığınır, birbirimizi anlamamızın temelinde metaforların olduğunu söyler. Rorty'ye göre, biz birbirimizi zaten seçtiğimiz 'doğru' kelimeler aracılığıyla değil, bulduğumuz 'kullanışlı' metaforlar aracılığıyla anlarız. Ya da başka bir deyişle, o kullanışlı metaforların güç verdiği betimlemelerle. Rorty, "Dilin doğası diye bir şey yoktur," der. Ona göre sadece dünyayı, kendimizi, birbirimizi vs. betimlemekte kullandığımız birçok olumsal sözcük dağarı vardır. Bu sözcük dağarlarının birbirlerinden daha 'doğru' olduğu söylenemez, ama bazıları daha 'kullanışlı' metaforlar yaratırlar. Yani düşüncenin tarihi 'hakikat'e giderek daha çok yaklaşmanın değil, şeyleri sürekli yeniden betimleyen ve birçok rastlantı sonucu daha kullanışlı olduğu anlaşılan metaforların yaratılmasının tarihidir. Aynı şekilde doygun bir hayat da dışarıda duran insan-üstü bir hakikati bulmaya çalışan kişinin değil, içinde olduğu kabilenin diliyle yetinmeyip kendi metaforlarını, kendi dilini, kendi zihnini kendisi yaratan kişinin hayatıdır. Böylesi kişiler, yaratmayı hedefleyen bir kültürün kahramanı, metaforlar icat eden kişi anlamında 'şair' olacaktır.⁵²

İnsanların birbirlerini anlamasında, uzaklıkların yakın olmasında şiirin ve şiirselliğin önemine deyinen bir diğer isim de Sartre. Jean – Paul Sartre, şiirsel evrenin öneminden söz eder:

"...şiirsel sözcük küçük bir evrendir. Yüzyılın başlarındaki dil bunalımı, şiirsel bir bunalımdır. Toplumsal ve tarihsel etkenleri ne olursa olsun, bu bunalım sözcükler karşısında yazarın tutulduğu

⁵² Rorty, s. 47.

kişisizleştirme nöbetleriyle kendini belli etti. Yazar artık sözcükleri nasıl kullanacağını bilemiyordu ve, Bergson'un o ünlü deyişiyle söylersek, onları artık şöyle böyle tanıyordu; onlara, pek yararlı bir yabancılik duygusuyla yanaşıyordu; sözcükler artık onun malı değildiler, yazarın kendisi değildiler; ama bu yabancı aynalara gök, toprak ve kendi yaşamı yansıyor; ve sonunda bu sözcükler şeylerin kendisi ya da şeylerin kara gözü olup çıkıyordu. Ozan bu küçük evrenlerden birkaçını bir araya getirdiğinde, elindeki renkleri bez üzerinde birleştiren ressamın yaptığı işi görmektedir; bir cümle kurduğu sanılır, oysa bu bir dış görünüştür: o bir nesne yaratmaktadır. Nesne – sözcükler, tıpkı renk ve sesler gibi aralarındaki uygun ve aykırı büyümlü çağrışımlarla bir araya gelir, birbirlerini çeker ya da iterler, *tutuşup yanarlar* ve bir araya gelişleri, *nesne – cümle*'yi, yani asıl şiirsel birliği oluşturur.”⁵³

Peki bu şiirsel birlik nasıl oluşuyor?

Bunun iki açıdan incelenmesi mümkün:

- Okurun metne yaklaşımındaki yöntem
- Yazarın metni dillendirmede izlediği yöntem

⁵³ Sartre, 2005, s. 23.

A. Okurun Metne Yaklaşımındaki Yöntem

“Dille ilgileniyorum çünkü beni yaralıyor ya da hoşuma gidiyor. Bu noktada acaba sınıfsal bir erotizmden söz edilebilir mi?”

“Yazı Üzerine Çeşitlemeler & Metnin Hazzı”, Roland Barthes⁵⁴

Walter Benjamin dili, “tinsel içeriği iletme ilkesi” olarak tanımlıyor.⁵⁵ Buna göre müziğin dilinden, Alman mahkeme kararlarının kaleme alındığı dilden, teknik adamların jargonundan ya da dini yasaları anlatan dilden söz etmek mümkündür. Benjamin hem canlı hem de cansız doğada dilden nasibini almamış hiçbir şeyin olmadığını çünkü eninde sonunda her şeyin tinsel içeriğini iletme itkisini içsel olarak taşıdığını söyler. Ancak bir tinsel öz kendisini dil aracılığıyla değil, bizzat dilde iletir. Örneğin bir lambanın dili, lambayı değil, iletilebildiği ölçüde dışavurulan lambayı iletir. Yani şeylerin dilsel özü, onların dilidir.⁵⁶ Walter Benjamin, savını insana uyarladığında ulaştığı önerme, “İnsanın dilsel özü dildir,” şeklindedir.⁵⁷ Buna göre insan kendi dilsel özünü dilinde iletir; ancak bunu sözcüklerle yapar. Bir başka ifadeyle insan kendi tinsel özünü, kendi dışındaki şeyleri adlandırarak iletir.

“Kendi dışındakileri adlandırmak”, daha çok, okuma ihtiyacımızı açıklamamızda bize yardımcı olan bir cümledir. Dilin tek aktaranı olmasa da önemli aktaranlarından biri olan kitaplara ve kitap okuma alışkanlığına konumuz nedeniyle biraz daha yakından bakabiliriz.

Kitap okumak, anne – baba ile ilişkiden feminist teori ve bireyin özgürleşmesine uzanan geniş bir yelpazede etkiler bireysel ve toplumsal yaşamı. Sadece boş vakitleri doldurmak için tercih edilebilecek bir uğraş değil, yaşamsal bir ihtiyaç olarak tanımlanır. Kimileri bu ihtiyacı farkındalıkla karşılar, kimileriye tutkuyla. Yazarların kitapla nasıl tanıştıklarını öğrenmekse çoğu kez şaşırtıcı ve eğlencelidir. Milliyet Kitap Eki’nin 14 kadın

⁵⁴ Roland Barthes, “Yazı Üzerine Çeşitlemeler & Metnin Hazzı”, Çev: Şule Demirkol, Yapı Kredi Yayınları, 1. basım, 2006, s. 121.

⁵⁵ Walter Benjamin, “Son Bakışta Aşk”, Çev. Nurdan Gürbilek, Metis Yayınları, 3. basım, 2001, s. 169.

⁵⁶ Benjamin, 2001, s. 171.

⁵⁷ Benjamin, 2001, s. 171.

yazarı bir araya getirerek yaptığı kapsamlı kapak çalışması⁵⁸, yazarların kitapla ilişkilerini, okurdan beklentilerini, yazma stillerini ve Türkiye’de sanatsal yaratıyla ilgilenmenin zorluklarını anlatıyor. Yazarlar, kitap okuma alışkanlığının oluşumunda kişisel itkilerin etkili olduğunu, ancak devletin de bu alışkanlığın yaratılmasında rol sahibi olabileceğini vurguluyor, söz konusu dosyada.

Dosyanın konuklarından Füzûzan, okuma alışkanlığının gelişimi için Cumhuriyet’in ilk dönemlerinde gündeme getirilmiş projelerin büyük önem taşıdığını söylüyor:

“Köy Enstitüleri ve halk evleri, okumanın yaygınlaşması için çok akıllı projelerdi. Çocuklar ve gençler arasında bir eğitim eşitliği sağlamayı amaçlıyordu. Almanya’nın Ruhr Havzası’nda maden işçileriyle yaptığım bir çalışmada birçok soru yöneltildi bana. Onlara Köy Enstitüleri projesini anlattım. Bu çok size ait, zekice bir proje, niçin vazgeçildi diye sordular. Verdiğim yanıtı tahmin edersiniz.”⁵⁹

Ülke yönetimlerinin, bireyler üzerindeki etkisi kuşkusuz çok fazla. Ancak okuma alışkanlığının edinilmesinde tek sorumlu devlet de değil. Kimi yazarlar, okuma alışkanlığının tamamen kişisel ihtiyaç ve yönelimlerle kazanılabileceğini söylüyor. “Kişiden kişiye, hayattan hayata değişir. Kimi bir atımlık baruttur, başlar ve çabuk bırakır. Gündelik hayhuy içinde artık aramaz olur kitapları. Kimi geç başlar ama çıkamaz bir daha bu denizden. Başlangıcından ziyade, bağımlılık yaratıp yaratmadığıdır önemli olan” diyor Elif Şafak.⁶⁰

Kitap okuma alışkanlığının oluşması nasıl etkiler bir toplumu? Bu sorunun yanıtı, bizi başka bir soruya götürebilecek nitelikte. Aynı dosyada görüşlerine yer verilen yazar Sema Kaygusuz, “Kitap bir sonuçtur, başlangıç değildir”⁶¹ diyor. Tıpkı roman karakterinin dediği gibi: “Bir türlü çözemediğim okuma hazzının altında yatan gizem sonunda açığa çıkmıştı; insanlar ancak bildikleri kitapları okuyabiliyorlardı. Ne bildiklerini tam olarak

⁵⁸ Filiz Aygündüz – Sema Aslan, “**Büyük Edebiyat Buluşması**”, Milliyet Kitap, Şubat 206, Sayı 3.

⁵⁹ Aygündüz & Aslan, s. 7.

⁶⁰ Aygündüz & Aslan, s. 7.

⁶¹ Aygündüz & Aslan, s. 9.

bilemediklerinden, kitap okumaya mecburdurlar. Oku(ya)madıkları kitaplar, onların yazmaya tenezzül etmedikleri veya yazamayacakları kitaplardı...”⁶²

Belki de bir iç terbiyeniz yoksa kitap okumanızın anlamlı bir yanı da yoktur; pek çok disiplinin ve sanatsal akımın öncüsü ve mimarı olan Almanların tarih sahnesindeki rolleri, iç açıcı olarak değerlendirilemez sözgelimi... Bu noktada kitaba / metne yaklaşımın etkisinden söz edilebilir. Kaygusuz, “İyi bir edebiyat metni, anlattığı kişileri biricikleştirir. Okur da kendi biricikliğini kitaplar aracılığıyla elde eder,”⁶³ diyor. Okur, neden okur? Kimi zaman, sosyal yaşamında başarılı olamadığı, belki de sosyal yaşamında bulamadığı sahicilik duygusunu kitaplarda bulabildiği için; kimi zaman tesadüfen, fakat çoğu kez anlamak için. Kendini ve içinde olduğu bütünü kavramak, anlamlandırabilmek için. “Ben kendimi bir puzzle gibi duyumsuyorum. Çünkü lise mezunuyum, sonradan öğretmen oldum. İki yıllık hukuk eğitimim belki bir temel verdi ama o puzzle’da çok boş yerler olduğunu, 70 yaşına geldim, hep duyumsadım. Bunu kitaplarla doldurduğuma inanıyorum”⁶⁴ diyor ünlü çocuk kitapları yazarı Gülten Dayıoğlu.

İçimizdeki boşluğu doldurmak, sınırsız bir ihtiyaç. Her yeni bilgi, yeni ve belki daha büyük bir boşluk duygusu uyandıracaktır çünkü. Özellikle de kitaplarla / metinlerle ilişkinin karşılıklı, etkileşime dayalı bir ilişki olduğu bilinirse. Bir metni anlamak, Şara Sayın’ın belirttiğine göre, yazar ve / veya metinle özdeşleşmeyi gerektirmez, sadece anlatılana yönelmek yeterlidir:

“Anlama uğraşı metinlere yöneldiğinde, başka deyişle, okur bir metni *anlamak*, yorumlamak için *metne* yaklaştığında, yorumbilimsel bir durum çıkar ortaya. Ancak okur – metin ilişkisinde, okuru özgür, bağımsız bir özne; metni ise, öznenin üzerine eğildiği dural bir nesne olarak değil, her ikisini de etkileşim süreci içinde oluşan bir bütün olarak görmek gerekir. Tıpkı insanlararası söyleşide olduğu gibi, metin de bir şeyler iletme istemektir okura. Okur, metni anlamak istediğinde ne (...) yazarıyla özleşmesine gerek vardır, ne de metinle.

⁶² Sema Kaygusuz, “**Yere Düşen Dualar**”, Doğan Kitap, 1. basım, 2006, s. 48.

⁶³ Aygündüz & Aslan, s. 9.

⁶⁴ Aygündüz & Aslan, s. 9.

Sadece yazarın bakış açısına, söylemek istediğine, metnin nesnel konusuna yönelmesi, Gadamer’in deyişiyle, ‘ortak anlama katılması’ gereklidir. Okur ile metin arasındaki söyleşiyi, okurun metni dışlamayacağı, sürekli içten izleyeceği bir *yorumbilimsel durum* başlatır. Yorumbilimsel söyleşide metni, yorumbilimsel durumu oluşturan diğer ögenin, okur’un aracılığıyla dile gelebilir ancak. Ancak yorumcu aracılığıyla, dilsel göstergeler anlama dönüşür. Ve ancak anlama süreci sonunda metnin söz ettiği şey, konu, dile gelir.”⁶⁵

Bir metni anlamak, o metni yazan kişiyle aynı yerde durarak bakmaktan geçiyor şu halde. Doğrudan yazan ile özdeşlik kurulmasa da, yer değiştirmek, açıyla oynamak gerekiyor. Ancak bir metni anlamaktan öte, kendimizi anlamak denildiğinde de durum çok farklı değil. Yukarıda da belirtildiği gibi, yazarlar bile kendilerini ve var oldukları dünyayı anlamak için başlamışlar okumaya. Şu halde denilebilir ki, bir metni anlamaya çalışmak, o metin dolayımıyla kendimizi anlamaya çalışmaktır. Ve biz kendimizi Mihail Bakhtin’e göre, ancak başkasının gözüyle görüp anlayabiliriz.

“...Anlamak için, anlayan kişinin, yaratıcı anlayışının nesnesinin *dışında konumlanmış* olması son derece önemlidir. Çünkü insan kendi dış görünümünü bile görüp bir bütün olarak anlayamaz; hiçbir ayna ya da fotoğraf yardımcı olamaz ona bu konuda; gerçek dış görünümümüz yalnızca başkaları tarafından görülüp anlaşılabilir çünkü onlar mekân içinde bizim dışımızda konumlanmışlardır ve onlar *başkalarıdır*.”⁶⁶

⁶⁵ Şara Sayın, “**Metinlerle Söyleşi**”, Multilingual, (kaçıncı basım olduğuna dair bilgi verilmemiş) 1999, s. 14 – 15.

⁶⁶ Mihail Bakhtin, “**Karnavaldan Romana / Edebiyat Teorisinden Dil Felsefesine Seçme Yazılar**”, Çev. Cem Soydemir, Derleyen ve Önsöz: Sibel Irzık, Ayrıntı Yayınları, 1. basım, 2001, s. 8.

Tam da bu noktada, bu çalışmada yeri olan Latife Tekin'in "Ben yoksul olduğumu başkalarından öğrendim,"⁶⁷ sözünü anımsayabiliriz. Edebiyat tarzı, yazarlığı, eleştirmenler ve basın tarafından "yoksulların yazarı" olarak nitelendirilmesine neden olsa da Latife Tekin, kendisindeki yoksulluk bilgisini aslında nasıl da sonradan ve başkalarından öğrendiğini, kendisiyle yapılan pek çok söyleşide dile getirdi.

Okurun metne yaklaşımı her ne kadar –teorik olarak- anlama çabası üzerine kuruluysa da kimi zaman bu çabanın gerçekliği / samimiyeti tartışılabilir. Yine Latife Tekin'den bir alıntı yapabiliriz. Tekin, okurun sevgisine güvenmediğini söylüyor: "Gece Dersleri ile ilgili tartışmalar sırasında okur neymiş, kimmiş anladım, sevgisi bir anda nefrete dönüşüyor. Tehlikeli, tehdit dolu bir ilişki... Benim için uğruna kitap filan yazılacak okur yok, hiçbir zaman olmadı. Okurlarımın bunu bilmesini isterim, kuşlar için yazıyorum ben, insanların bana hayranlık duymaları, beni merak etmeleri... Böyle şeyler kandıramaz beni..."⁶⁸

B. Yazarın Metni Dillendirmede İzlediği Yöntem

"Yazmak, ilk eylemdir."

"Edebiyatın Yaratılışı", Florence Dupont⁶⁹

Tarih boyunca yazı, insanoğlunun akla ulaşmasının en doğrudan yolu olarak algılandı. Bu düşünceye göre demokrasi, tarih, edebiyat ve felsefeye ancak yazıyla ulaşılabilirdi. Öyle ki, yazı, Yunanistan'ı ve Roma'yı akıldışından, boyun eğmişlikten, barbarlıktan ve Ortaçağ'dan söküp alacaktı.⁷⁰

⁶⁷ "Ben yoksul olduğumu başkalarından öğrendim ya... Kardeşlerimden öğrenmedim. Ötekileştiren ben değildim. Ötekilerin nasıl ötekileştirdiğini öğrendim ben aslında." (30 Nisan 2006 tarihinde Latife Tekin'in Bodrum'daki evinde kendisiyle tarafımdan yapılmış söyleşiden.)

⁶⁸ Milliyet Gazetesi, 10 Eylül 2001, Filiz Aygündüz tarafından yapılan söyleşiden.

⁶⁹ Florence Dupont, "Edebiyatın Yaratılışı / Yunan Sarhoşluğundan Latin Kitabına", Çev. Necmettin Sevil, Ayrıntı Yayınları, 1. basım, 2001, s. 21.

⁷⁰ Dupont, s. 15.

Ancak tarih içinde bazı toplumlar yazıyı kullanmakla birlikte, onu, günümüzde olduğu gibi yaşamın her alanına ve de otomatik bir şekilde dağıtmamış, sınırlı bir ortam içinde yaşatmışlardır. Şiir yazmak ya da yasa yapmak için sözgelimi. Bu da demektir ki yazı, bir dönem, bugünkü haliyle fayda ve gereklilikle değil, simgesel bir anlayışla tanımlanıyordu. Antikite'nin iki önemli yazınsal metninin şiir ve yasa olduğu düşünülürse bu simgesel anlayış 21. yüzyıldan bakıldığında anlamlandırılabilir.

Şiir ya da 'söyleyiş', Batı kültüründe, insanların Tanrı ile ilişkilerinde ortaya çıkan ayin geleneğinin bir parçası olarak değerlendirildi. Eski Yunan'da sözlü geleneğin kaynaklarına inildiğinde, onun gücü de görülür: Felsefe, sözlü olarak öğretilirdi sözgelimi. Pythagoras, hiçbir yazı biçimini kabul etmiyordu.⁷¹ Yunan demokrasisi de, temelde sözlü dile dayalıdır. Yazı, sadece elçi mektuplarında, davalarda, tanıklık belgelerinde ve yasaların yayımlanmasında kullanılır.⁷²

Yazılı dilin ortaya çıkmasının da çok anlaşılır bir nedeni var Eski Yunan'da; burada yazının işlevi insanların sözlerini kaydetmek değildir, dilsiz şeyleri konuşturmadır! Kupaları ve mezar taşlarını mesela.⁷³

Yazı, bir güç ve egemenlik aracı olarak ve hatta dünyayı ele geçirmenin bir yolu olarak İskender döneminde ortaya çıktı. Öyle ki, siyaset tarihi sahnesinde emperyalist bir zafere imza atan İskender, kültür tarihi sahnesinde de kütüphanesiyle başka bir zaferin sahibi olur. Yazı, bu dönemde hem İskender'e hem de insanoğlunun kültürel belleğine en büyük hizmetlerinden birini yapar.

Çalışmamız yazar – yapıtı - okur üçgenine odaklıysa, yazar ve okur ilişkisi bağlamında yazı, birinci eylem; amacını ortaya koyduğu okuma da ikinci eylemdir. Birçok farklı okuma çeşidi vardır. Yazılı her şey, edebiyat değildir. Dini ayinlerde, kötülüklerden korunmak için okunan metinler, edebi değildir mesela. Ya da Martialis'in 'çok satan' Epigramlar'ı da edebi değildir; Romalılar, gönderdikleri armağanları şiirsel bir şekilde sunabilmek için Martialis'in dizelerini alıntılarını. Martialis, ithaf amaçlı bir gereçtir burada.⁷⁴

⁷¹ Dupont, s. 19.

⁷² Dupont, s. 19.

⁷³ Dupont, s. 20.

⁷⁴ Dupont, s. 21.

Yazarın metinle ilişkisine ya da başka bir ifadeyle, yaratıcı etkinliğin izlediği adımlarla ilgili söylenebileceklerle geçmeden önce, doğrudan ‘yazı’ terimine yakından bakabiliriz. Roland Barthes, ‘yazı’ terimini maddeliyor:

- a. Yazı, ses çıkarma eyleminin aksine, elle gerçekleştirilen bir eylemdir (...)
- b. Yazı, kalıcı işaretlerden oluşan yasal bir kayıttır, zamana, unutmaya, hatalara, yalana karşı zafer kazanmayı amaçlar.
- c. Öznenin bütünüyle bağlandığı, bütünü olmayan bir uygulamadır ve bu uygulama, iletilerin basit bir şekilde kağıda aktarılmasından farklı bir özellik taşır; yazı (...) farklı kullanımlarına ve felsefelere göre farklılaşır: Bazen bir tavidir, bazen bir kanun, bazen de bir doyum.⁷⁵

Yazarlar ‘yasal’ bir kayıt bırakma arzusuyla mı hareket eder? Her zaman değilse de kimi zaman, sözel olanın yerine yazının tercih edilmesinde bunun etkisinden söz edilebilir. Hem kelimenin doğrudan anlamıyla ‘yasal’ hem de tarihe not düşme yetisi ve göndermesiyle ‘yasal’. Yine çalışmamızda yer alan isimler arasında olan Mehmed Uzun’un yazıyla ilişkisi, bu türden bir ilişki olarak nitelendirilebilir mesela. Kürt dilinin yazılı kültürde yaşayan en büyük temsilcisi olan Mehmed Uzun’un yazıyla ilişkisi, bu bağlamı nedeniyle ilgiye değer.

Bu noktada Sartre’ın sözleri oldukça anlamlıdır:

“...yazmak, hem dünyanın üstündeki örtüleri kaldırmak hem de onu okuyucunun cömertliğinin karşısına görev gibi çıkartmaktır. Yazmak, varlığın bütünlüğü için *pek gerekli* olduğumuzu kabul ettirebilmek üzere başkasının bilincine başvurmaktır; bu, önemliliği aracı kişilerde yaşamak istemektir; ama öte yandan gerçek dünya ancak eylem içinde ortaya çıktığından, bu dünyayı ancak onu değiştirmek üzere aştığımız zaman kendimizi onun içinde hissettiğimizden, romancının evreni bir aşma girişimi sırasında bulup ortaya çıkarmamış olsaydık, sığ kalacaktı. (...) Yazar, yazma zahmetine katlanışıyla okuyucularının özgürlüğünü; okuyucu da, daha kitabı açtığı an yazarın

⁷⁵ Roland Barthes, “Yazı Üzerine Çeşitlemeler / Metnin Hazzı”, Çev. Şule Demirkol, Yapı Kredi Yayınları, 2006, s. 59 - 60.

özgürlüğünü tanıdığına göre, sanat yapıtı hangi yönden bakılırsa bakılsın, insanların özgürlüğüne güvenme işidir.”⁷⁶

Sartre’ın sözlerini, Mehmed Uzun’un yazarlık gerekçesine istinaden alıntılادی. Uzun, yaratma eylemi ile kendisini var etmiş, ne olduğunu ve ne olmadığını sanatı aracılığıyla duyurmuştur. O bir yandan Kürt diliyle edebiyat yapmasını meşruluğunu anlatmaya çalışırken diğer yandan da kendi ben’ini yeniden kurgulamıştır. Mehmed Uzun’u Mehmed Uzun olmaya götüren yol, baştan aşağıya bir mücadeledir. Uzun, içine doğduğu gelenekten kopmuş (veya koparılmış), sonra tekrar o geleneğe dönerek, köklerini araştırarak, kendi öz dilini öğrenerek dünyanın üzerindeki örtüleri kaldırmıştır. Tıpkı Latife Tekin gibi...

⁷⁶ Sartre, s. 70 – 72.

ÜÇÜNCÜ BÖLÜM

YARATICI ETKİNLİĞİN İZLEDİĞİ ADIMLAR

I. LATİFE TEKİN VE MEHMED UZUN’UN YAZINSAL ORTAKLIĞI

“Teori düzeyinde özyaratımı adaletle bir araya getirmenin yolu yoktur. Özyaratımın sözcük dağarcığı zorunlu olarak mahrem, paylaşılamaz ve tartışılmaya uygun olmayan bir nitelik arz eder. Adaletin sözcük dağarcığı ise zorunlu olarak kamusaldır ve paylaşılır, tartışmaya dayalı alışveriş için bir kanaldır.”
“Olumsuzluk, İroni ve Dayanışma”, Richard Rorty⁷⁷

Bu çalışma için Latife Tekin ve Mehmed Uzun’un seçilmesinde ‘özyaratım’ ve ‘adalet’ kavramlarının –Richard Rorty’nin de “Olumsuzluk, İroni ve Dayanışma” isimli kitabında işaret ettiği gibi-, içinde taşıdığı zıtlıklarla doğrudan ilişkisi var. Her iki isim de özyaratımları nedeniyle ilgimizi çekiyor. Ve her iki isim de toplumsal kimliklerinin varlığını özyaratımları sayesinde duyuruyor; yanı sıra, bir ortak yaşam alanının yaratılması için sanatsal boyutta da olsa bir bağlam yaratmaya çalışıyor. Bir başka yorumla, Latife Tekin ve Mehmed Uzun, tam da adalet için özyaratımlarını devreye sokmuş iki sanatçı. O halde özyaratım ve adaletin yan yana gelememesini nasıl yorumlayacağız?

Bu noktada hem Latife Tekin hem de Mehmed Uzun’un gerek kişisel yaşamlarına gerekse sanatsal yaşamlarına biraz daha yakından bakmakta fayda var. Her ikisi de aynı kuşağın yazarları olan Tekin ve Uzun, edebiyata da yaklaşık aynı dönemde, 1980’lerde adım atmışlar. Her ikisi de edebiyat dünyasının çok uzağından ve hatta tamamen dışından gelen bu iki sanatçı, yazdıkları sayesinde kelimenin tam anlamıyla bu yabancı dünyanın içine düşmüşler. Bu düşüş onlar için olduğu kadar, edebiyat dünyası için de sürpriz, ezber bozan bir düşüştür.

Latife Tekin, ilk romanı “Sevgili Arsız Ölüm”ü 1983 yılında yayımlandığında edebiyat dünyası bu küçük kıza şüpheyile bakmıştı. Mehmed Uzun, ilk romanı “Tû”yu yayımladığında şüpheli bakışlardan biraz daha fazlasıyla karşılaştı; kitap tek baskıda kaldı,

⁷⁷ Rorty, s. 16.

sonrasında da yasaklandı. 2006 yılının Mayıs ayında Uzun'un Türkiye'deki yayıncısı olan İthaki Yayınları "Tû" romanını "Sen" adıyla Türkçede yayımladı ancak bu o kadar da kolay olmadı. Yayınevi, kitabın Kürtçe kopyasına bile zorlukla ulaşabildi. "Tû", epey derinlere gömülmüştü.

Latife Tekin de Mehmed Uzun da bir tür adalet arayışı içindeydi. Her ikisini de yazmaya iten nedenler benzerdi. Biri Türkçe, diğeri Kürtçe yazıyordu ama ikisi de kendi 'kabilelerinin dilleri'ni aşmaya çalışıyorlardı. Biri politik, diğeri ahlaki nedenlerle de olsa, her ikisi de 'daha kullanışlı metaforlar'ın peşindeydi. Ve bu başlangıç noktası onları aynı sonuca getirdi. Richard Rorty, "Dünyanın Betimi" başlığı altında da belirttiğimiz gibi, düşüncenin tarihinin hakikate daha çok ulaşmanın değil, daha kullanışlı metaforların yaratılmasının tarihi olduğunu ve bu tarihi yaratanların da bir anlamda 'şair' olacağını söylüyordu. Latife Tekin, kendisiyle yaptığımız söyleşide, edebiyat çevrelerinin tepkisini aldığı dönemlerde kendisine en çok şairlerin sahip çıktığını, bunun nedenini tam olarak bilmediğini ama sezindiğini söylüyordu: "Çok tuhaf, şairler benim yazarlığım için direndiler ve beni çok sevdiler. Edebiyat ortamına kalsaydı beni silerlerdi. Sanırım duruşum romancılara uygun bir duruş değil, biraz şairane bir duruş. Bir de çok fazla imge kullanıyorum. Böyle bir şeyi büyük kalabalıklara okutmak kolay değil. Oysa bayağı ciddi okurum var."⁷⁸

Mehmed Uzun, kendi romanını yaratabilmesinde dayandığı unsurlardan birinin de dengbêjler ve dengbêjlik olduğunu söylüyor. Dengbêjler, belli bir makamla, yaşanmış aşk ve kahramanlık hikâyeleri aktaran kişilerdir. Bir yanıyla şair ve tarih anlatıcısıdır: "Dengbêjler, ses ve sözün ustalarıdır. (...) Tüm Kürt tarihinde Kürtlerin en çok gurur duyabilecekleri geleneklerden biri de dengbêjlerin yarattığı gelenektir. Dengbêjlerin sayesinde Kürtler bugün bir dil, tarih ve hafızaya sahipler. (...) Tüm Kürtler, özellikle yazarlar, dengbêjlere çok şey borçlu. Eğer onlar olmasaydı, gelenekleri bugünlere varmasaydı, ne Kürt dili bu kadar canlı olabilirdi ne de yazarlar Kürtçe yazabilirdi."⁷⁹

Hem Latife Tekin hem de Mehmed Uzun, Sartre'ı haklı çıkartıyordu; "Yazmak, varlığın bütünlüğü için *pek gerekli* olduğumuzu kabul ettirebilmek üzere başkasının bilincine

⁷⁸ 30 Nisan 2006 tarihinde Latife Tekin'in Bodrum'daki evinde kendisiyle tarafımdan yapılmış söyleşiden.

⁷⁹ Yayına hazırlayan: Abidin Pariltı, "**Mehmed Uzun / Bir Dil Yaratmak**", İthaki Yayınları, 4. basım, 2006, s. 27.

başvurmaktır...” diyordu Sartre. Tekin de Uzun da yazdıklarıyla yok sayılan insanların varlığını bir kez daha gösterdi. Latife Tekin yoksullara ses verdi; Mehmed Uzun, Kürtlerin sözünü kayda geçirdi.

Latife Tekin ve Mehmed Uzun, edebiyat ortamlarının dışında birbirlerini tanımıyor olabilir, birbirlerinin edebiyata katkılarından habersiz de olabilirler ama pek çok ortak noktaları var. Yukarıda saydığımız özellikleri tek bir sonuç cümlesinde de toplamak mümkün: Latife Tekin ve Mehmed Uzun, Türkiye’nin en başarılı iki ‘çevirmeni’dir!⁸⁰ Ki her ikisi de kendileriyle çeşitli tarihlerde yapılmış söyleşilerde bunu doğrulayan, onaylayan açıklamalar yapıyor. Biz, çalışmamızın devamında Tekin’i ve Uzun’u daha yakından tanımaya çalışıp çevirmenliklerine büyüteç tutacağız.

Belki de tamamen içgüdüsel bir şekilde ulaştıkları anlatım stili, Tekin ve Uzun’u edebiyat çevrelerinde marjinal bir yere itti. Her ikisi de temsil ettikleri toplumsal kesimlerin, yaygın ve iktidar sahibi toplum tarafından anlaşılmasına çalışan yazarlar, zaten ‘öteki’ ilan edilmiş bu kesimin bir kez daha ötekileştirilmesine tanık oldu. Latife Tekin’in yoksulluğu yazmasının ardından ona kucak açan çevreler, Tekin’in belirttiğine göre, her fırsatta Tekin’i doyurmaya, onun açlığını gidermeye çalıştılar.

“*Sevgili Arsız Ölüm* yayımlandıktan sonra herkesin beni yemeğe davet ettiğini anımsıyorum. Giderek buna tepki vermeye başladım. Kitapta anlatılanlardan öyle etkileniyorlar ki, benim karnımı doyurmak istiyorlar gibi bir düşünce doğdu kafamda. *Sevgili Arsız Ölüm*’de

⁸⁰ Latife Tekin, “Latife Tekin Kitabı”nda çevirmenliğini şöyle vurguluyor: “Ben yoksulluğumu koruyarak edebiyat yapmak istiyorum diyorum ısrarla, ama o zaman da dilin sahipleri ‘İzin yok,’ diyor. Çünkü edebiyat da onların... İşin doğası, yoksullara dışarıdan bakmayı gerektiriyor. Öyle olunca edebiyat dışı olduğumu söylüyorum. Anlamaz anlamaz bakıyorlar yüzüme. Ben de ‘Tamam o zaman, edebiyat da yapmıyorum, edebiyat dışıyım, alın sizin olsun, edebiyatınız beni hiç ilgilendirmiyor, ben çevirmenim,’ diyorum.” (S. 102) Aynı şekilde Mehmed Uzun da, “Mehmed Uzun / Bir Dil Yaratmak” kitabında bunun altını çiziyor: “...roman, açık toplumların sanatıdır, hüneridir. Roman dili, bireyselleşmiş toplumların dilidir. Buna uygun bir transformasyon gerekliydi dilde. Bunu sağlamaya çalıştım. Ve yirmi beş yıl sonra, çok dezavantajlı, çok olumsuz (...) bir noktadan çok avantajlı bir yere ulaştım. Çünkü duru bir dile sahibim.” (S. 70)

anlattığım, özel bir hikâye değildi, Türkiye'nin hikâyesiydi. Sanki bu bana duyulacak acımayla hafifletilebilecek bir durummuş gibi.”⁸¹

Ve son olarak, hem Latife Tekin hem de Mehmed Uzun'un yazarlığı, zorunlu bir yazarlıktır. Her ikisi de başka türlü mümkün olamayacağı için ve sadece kendi yaşamlarına borçlanarak, kendilerinden esinlenerek, kendilerinden öğrenerek yazmaya başlamışlardır. Yazı dillerinin farklılığı biraz da bundan, bu kendiliğinden oluş halinin sağladığı özgürlükten kaynaklanıyor olsa gerek. Latife Tekin, “Yazdıklarımı edebiyat tarihine borçlu değilim. Okuya okuya heves edip yazar olmadım çünkü. Çocukluğundan başlayarak edebiyatın en iyi örnekleriyle karşılaşmış yazarlar gibi değilim. Bunları da rahatlıkla söyleyebilmem, yoksulluğun bana kazandırdığı bir çeşit lüks. Yani değil mi ki ben edebiyat eliteine yabancıyım, o zaman istediğim gibi yazarım” diyor.⁸²

Mehmed Uzun'un da benzer bir açıklaması var. İmkânsızlıklarla beslenen bir yazarlık hikâyesi var, başka bir deyişle. Ona da ne olmaması ve/veya ne olması gerektiği öğretilmeye çalışılmış hep. Mehmed Uzun, bu niyete öfkeyle açıklıyor yazarlığını:

“Hep bana kim olmam gerektiği söylendi, bana atfedilen özelliklerle kim olduğum hatırlatıldı. Hayatımın hiçbir evresinde bu sorulardan uzak, rahat bir nefes alarak, sadece o günü, o anı düşünerek yaşayamadım; buna müsaade edilmedi. (...) Yazarlığımın da temel belirleyicisi, ana dinamizmi, büyük ihtimalle her zaman beni fazlasıyla yoran bu vahşi, bu aptalca çelişki oldu. Yazarlığım, başarılı olmak için değil, daha fazla yıkılmamak, daha fazla mağlup olmamak ve o derin başarısızlıklar girdabında daha fazla boğulmamak içindir. Öteki yazarlar gibi başarıdan, edebi zaferlerden söz etmem mümkün değil. Ne böyle bir olanağım var ne de hakkım; başarı, özgür doğmuş ve

⁸¹ Pelin Özer, “**Latife Tekin Kitabı**”, Everest Yayınları, 2005, s. 25 – 26.

⁸² Özer, s. 129.

hayatının nasıl olması gerektiği konusunda önünde birçok alternatifi olan normal insanın hakkı.”⁸³

A. Dayanışmanın İmkânları

İnsanlar birkaç satırla yoksulluğu, ezilmişliği, eğitimsizliği, açlığı, hastalığı anlıyor, üzüntü duyuyor, belki de özdeşlik kuruyor ama o yoksulluğun, ezilmişliğin, eğitimsizliğin, açlığın ve hastalığın yaşadıkları ülkeye ait olduğunu, yani kendilerini de çevrelediğini anlayamıyor, bu yanılla anladıklarını düşündükleri ötekiyi, tüm bu sayılanların sonsuza dek biricik mahkûmları olarak görüp ikinci bir kez ötekileştiriyorlar. Bu durumda anlamak kavramını da sorgulamalı. Anlamak, paylaşmak, müdahil olmak değilse ne işe yarar?

Richard Rorty, dayanışmanın refleksif olarak gelişemeyeceğini, ancak yaratılabileceğini söylüyor:

“Dayanışma, düşünüm [reflection] tarafından keşfedilen bir şey değil, yaratılan bir şeydir. Dayanışma, tanımadığımız, başka insanların acılarının ve yoksunluklarının tikel ayrıntılarına duyarlılığımızı artırmamız sayesinde yaratılacaktır. Böylesi artmış bir duyarlılık, ‘onlar bizim gibi hissetmiyorlar,’ ya da ‘ıstırap her zaman olacaktır, öyleyse niçin *onları* ıstıraplarıyla baş başa bırakmayayım ki?’ şeklinde düşünerek kendimizden farklı olan insanları marjinalleştirmemizi zorlaştıracaktır.

“Başka insanları ‘onlar’dan ziyade, ‘bizden biri’ olarak görmeye başlama süreci, tanıdık olmayan insanların neye benzediklerini ayrıntılı bir şekilde betimlemeyi ve kendimizin neye benzediğini yeniden betimlemeyi gerektirir. Bu, teorinin değil, etnografi, gazete haberi, mizah, belgesel drama ve özellikle roman gibi türlerin üstlenmesi gereken bir görev. Dickens, Olive Schreiner ve Richard Wright gibi yazarların kurmaca [fiction] eserleri bizim daha önce aşına

⁸³ Mehmed Uzun, “**Ruhun Gökkuşağı**”, İthaki Yayınları, 1. basım, 2005, s. 39.

olmadığımız insanların ne tür ıstıraplara katlandıklarını ayrıntılarıyla anlatır. Choderlos de Laclos, Henry James ya da Nabokov gibi yazarların kurmaca eserleri bizzat kendimizin ne türden zalimlikler yapabileceğimizin ayrıntılarını verir ve böylece kendimizi yeniden betimlememize davetiye çıkartır. Ahlaki değişme ve ilerlemenin asli vasıtaları olarak vaaz ve bilimsel incelemenin yerlerini tedricen ama düzenli olarak roman, sinema ve televizyon programına bırakmasının nedeni budur.”⁸⁴

Tam bu noktada “Yazar, niçin yazar?” diye sorabiliriz. Richard Rorty’nin çalışmaları sırasında sürdürdüğü akıl yürütmeleri, onu, ahlaki değişimin asli vasıtalarından birinin roman olduğu sonucuna götürmüş. Latife Tekin de Mehmed Uzun da, Richard Rorty’nin çalışmalarından bihaber –Rorty’nin çalışmasının Türkiye’de yayımlanış tarihi 1995’tir, yani her iki yazarın da yazma serüvenin çok sonrası- Rorty’nin sözlerine paralel bir şekilde başlamışlar yazarlık serüvenlerine.

George Orwell, düzyazı için gerekli olan en az dört nedenden söz eder ve nedenlerin her yazarda değişik ölçülerde bulunduğunu söyler. Bu nedenler, ‘salt bencillik’, ‘estetik merak’, ‘tarihsel dürtü’ ve en geniş anlamıyla ‘siyasal amaç’tır.⁸⁵ Orwell, kendi yazma sürecinden söz ederken de “Birinci amacım sesimi duyurmak,”⁸⁶ der. Orwell’ın sözleri ile Rorty’nin sonuç önermesi Tekin ve Uzun’un yazarlığında hayat buluyor. Şöyle ki: Latife Tekin’in de Mehmed Uzun’un da amaçları aynı; seslerini duyurmak. Fakat kendi kişisel dertlerinden ziyade, içlerinden geldikleri geleneğin, sınıfın sesini duyurmak. Bu nedenle diyebiliriz ki, her iki yazar da Orwell’in nedenleri arasında en çok dört numaraya uygun düşerler. Tekin ve Uzun, siyasal nedenlerle yazan isimler; bu amacın yoğunluğu farklı olabilir; söz gelimi Mehmed Uzun, ahlaki gerekçelerini vurgulamayı tercih ediyor. Ancak son noktada ahlaki amaç ve gerekçeler de politik bir duruşun yansıması olarak kabul edilebilir.

⁸⁴ Rorty, s. 18 - 19.

⁸⁵ Murathan Mungan, “Yazhane / Murathan Mungan’ın Seçtikleriyle”, Metis Yayınları, 1. basım, 2003, s. 25.

⁸⁶ Mungan, 2003, s. 28.

Mehmed Uzun'un yazarlığında, daha önce de belirttiğimiz gibi, bir var olma savaşı var. Yazar, eseriyle hem temsil ettiği dilin ve yaşayışın meşruiyet kazanmasına çalışıyor hem de tarihe kayıt düşürmeye.

“Şan, şöhret, mal, mülk için yazmıyorum. Eğer bunları düşünseydim, başka bir dil ile yazardım. Sayılamayacak kadar çok engel ve zorlukların içinde eğitim dili olarak yasaklanmış bir dilden, edebi bir roman dili kurmaya çalışıyorum,”⁸⁷ diyen Mehmed Uzun'un yazarlığı kolektif bir yazarlıktır:

“Ben kendi yazarlığımı kolektif bir yazarlık olarak görüyorum. (...) Kürt dili için çaba sarf etmiş herkesin yaratılan bu yazarlıkta payı var. Hiç kimsenin emeğini göz ardı etmek istemem. Tersine onları göstermek, yüceltmek isterim. Sözelimi bunun için ‘Destpêka Edebiyata Kurdî’yi (Kürt Edebiyatına Giriş) yazdım. Orada modern edebiyatın gelişimi de, tüm isimlerle birlikte tarihi olarak inceleniyor. Ayrıca 1984 yılına kadar yazmış tüm Kürt yazar ve şairlerini kapsayan iki ciltlik bir ‘Antolojiye Edebiyata Kurdî’ (Kürt Edebiyat Antolojisi) yayımladım. Öteki yazarların yazdıklarını da en az kendi yapıtlarım kadar önemsiyorum.”⁸⁸ Mehmed Uzun, bir yazılı dil yaratmaya çalışarak dünyanın geri kalanıyla dayanışma imkânlarını araştırıyor. “Farklılıklar ve çelişkiler her zaman olur ve olmalıdır da. Çünkü gelişmenin dinamosu farklılıklardır,”⁸⁹

diyen Uzun'un farklılığını savunmasının iki anlamı var: O hem yazarlığını hem de dilini baştan kurgulamak durumundadır. Mehmed Uzun bu noktada diğerleriyle değil, kendisinden önceki gelenekle dayanışarak başlar serüvenine. Ancak Uzun'un işi, edebiyat tarihinin deneyimlerinden faydalanan diğer yazarlardan biraz daha zor, biraz daha karmaşıktır. O, yazılı bir dil yaratmaya çalışır. Ve hatta varlığı tartışmalı bir dil ile edebiyat

⁸⁷ Parıltı, s. 21.

⁸⁸ Parıltı, s. 59 – 60.

⁸⁹ Parıltı, s. 46

yapmaya çalışır. Tıpkı roman karakterinin yaşadığı ikileme benzer bir ikileme adım atar yazarlığına:

“Doğrudur, kelam kelimedir her zaman. Buna rağmen bana göre, yazılı kıssalarla sözlü kıssalar farklı şeylerdir. Sözgelimi ben nasıl dengbêj oldum, nasıl stran, şarkı ustası oldum, bilmiyorum. Kendimi bildim bileli dengbêjim ben. Deyişin, sözün nereden, nasıl geldiğini, nasıl inci ve yakut gibi art arda dizilerek sıralandıklarını, parıldadıklarını bilmem. Şimdi oturup sizin için günlerce çıkarabilirim. Ama yazmak, bana çok yabancı... Yazmanın kaideleri, havası ayrıdır. Şimdi bu cümleleri yazarken ne ezalar, ne cefalar çektiğimi bir Allah bilir. (...) Rahmetli babam, ‘Her kuş kendi öbeğiyle uçmalı’ derdi her zaman. Dengbêjler dengbêjlerle, yazarlar yazarlarla...”⁹⁰

Uzun, önce Kürtçe’nin yazıya dökülmesinin imkânlarını araştırmak, sonra da bu imkânları geniş kitlelere izah etmek durumundadır; yani bir yandan bir gelenekten beslenerek, o geleneğin imkânlarıyla / mirasıyla dayanışma içinde olarak kurgularken kendi yazarlık kimliğini, diğer yandan da bu dönüşümü, sözlü dilden yazılı dile geçişi izah etmelidir.

Latife Tekin’in yazarlığı da benzer bir deneyim içeriyor. Tekin, yazarlığı süresince yazarlığının politik ve kolektif bir yazarlık olduğuna ikna etmeye çalışır herkesi. Latife Tekin, yazarlığın getirdiği iktidar duygusunu nasıl da sindiremediğini anlattığı bir söyleşisinde, kendisine verilen yanıt üzerine yazarlığının çoğulluğundan söz eder. Söyleşide, Tekin’e ‘80 sonrası en fazla reklamı yapılan ve en çok konuşan, konuşabilen “genç yazar” olduğu hatırlatılınca Tekin şöyle konuşur:

“Evet haklısın ama o sanki hepimiz adına alınmış bir intikam gibiydi. Bir de o dönemi hatırlaman lazım. Mesela daha hiçbirimiz ya da hiç değilse ben, benim çevremdekiler, solun yenilgisinin derinliğini

⁹⁰ Uzun, “Abdalın Bir Günü”, 2005, s. 18 – 19.

kavramamıştık. Tabii mahalleler elimizden alınmıştı, arkadaşlarımız tutuklanıyor, işkence görüyorlardı, aranıyorlardı. Ama bütün bunlara rağmen enerjimizi politik bir anlamı olacak bir şekilde değerlendirmek hâlâ mümkün görünmüyordu. İşte benim yazmamın da, yazarlığın etrafında üretilen onca lafin da böyle politik bir anlamı vardı. Yanılmış olabilirim. Ama o dönemde benim yazıyor olmamın çevremdeki insanlara büyük bir moral katkısı oldu. (...) Ve bu herkes için büyük bir heyecandı, üstelik ben üniversiteli falan değildim, daktilo kullanmayı bilmiyordum, bir tane de çocuk büyütüyordum. Bütün bunlar, yazarken de kitap çıktıktan sonra da insanların benimle özdeşim kurmasını kolaylaştırdı. ‘O yapıyorsa, biz de yapabiliriz’ türünden bir duygu...”⁹¹

Latife Tekin’deki öyle bir çoğul duygudur ki, ilk romanı “Sevgili Arsız Ölüm”ü tek başına yazmadığını çeşitli yerlerde dile getirmiştir. Kitabın yayımlanmasından kısa bir süre sonra bir arkadaşıyla birlikteyken Cevat Çapan ile karşılaşan Tekin, arkadaşını Cevat Çapan’a tanıtır; “Arkadaşımı ‘*Sevgili Arsız Ölüm*’ü birlikte yazdık’ diye tanıştırdım. Gerçi o çok kızmış, utanmıştı (...) Sanki bir yazar gibi değil de, onlardan biri olarak ünleniyor, konuşuyordum.”⁹²

Latife Tekin bu duygusunu ciddiye alır ve hatta onu teorize eder. O, bir sınıfla dayanışmanın arzusu içindedir. Yoksullarla buluşmak istemektedir. Bu buluşmanın devrimci niteliğine inancı tamdır:

“*Sevgili Arsız Ölüm*’ü yazmakla, geçmişteki politik çalışmalarım arasında, duygu bakımından, gerçekten bir süreklilik vardı. Kendi yaşamış olduğum acıya hâlâ politik bir anlam atfediyordum. Onu yazıya dökmenin, paylaşmanın diri kalmayı mümkün kılacağını düşünüyordum. Bu yüzden sadece kendim yazmakla da kalmıyor,

⁹¹ İskender Savaşır – Latife Tekin söyleşisi: “**Defter Dergisi**”, Ekim – Kasım 1987, Sayı 1, “Yazı ve Yoksulluk”, s. 133 – 134.

⁹² Savaşır & Tekin, s. 134.

etrafımdaki insanları da yazmaya zorluyordum. Sanki bütün bu ezilmiş, yenilmiş insanlar kendi hayat parçalarını yazarak paylaşabilseler, bu savrulmuşluk yerine yeni bir tür devrimci bilincin doğacağını umuyormuş gibi davranıyordum. Delice bir şey yani... Üstelik bir de bunu teorize ediyordum; ilkeler koyuyor, kurallar saptıyordum.”⁹³

Aslında tam da bu noktada ilginç bir çatışmadan söz etmeli. Mehmed Uzun’un yazılı dile olan tutkusu, çok anlaşılır. “Söz uçar, yazı kalır” deyişi (sözlü gelenekten gelen ve yüzyıllarca bu geleneği, sahip olduğu tarihsel mirası koruyan toplulukları düşününce bu deyişin doğruluğu şüpheli; ancak sözün uçması kimi durumlarda çok mümkün. Sözgelimi politik yönelim, sözün uçmasını kolaylaştırabilir) ve Kürtçe’nin uzun bir süre ‘yasaklı’ oluşu hatırlanırsa, denilebilir ki, yazılı dilden başka alternatifi olmayan bir yerden geliyor Mehmed Uzun. Kürtler ancak birileri onları yazarsa var olabilecektir. Oysa Latife Tekin’in durumu biraz daha farklı. Yoksulluk, ülkenin önemli sorunlarından ve en aleni gerçeklerinden biriyken, yoksullar ve yoksulluk üzerine pek çok sosyolojik araştırma yapılmışken, çeşitli siyasi gruplar yoksullarla ilişki kurmuşken, Latife Tekin’in yoksulları anlatmasıyla ortaya çıkan sonuç, şaşırtıcı. Türkiye sanki yoksulları ilk kez Latife Tekin’in anlatısı sayesinde görüyordu.

“*Sevgili Arsız Ölüm*’de bu kadar çarpıcı, olağanüstü şeyler de yok. Çok daha kısmi, tahammül edilir acılar. Ama yine de ben yaşarken hiçbir hükmü olmamış benim olan bu acıları anlattığım için ödüllendiriliyordum sanki. İnsanlardaki yazılı metin hırsı, estetize edilmiş biçimler hırsı sarsıcıydı, korkutucuydu. Dirmit’i çok seviyorlardı ama benim için hayatın her yanı Dirmit’le, yaşayabildiğim, dokunabildiğim Dirmit’lerle doluydu. Oysa bana hayatın içinde hiç karşılaşmadıkları şeylerden söz ediyormuşum gibi davranıyorlardı. Acayip bir yerden gelmiş bir yaratılmışım gibi bakıyorlardı. Müthiş bir

⁹³ Savaşır & Tekin, s. 135.

dil kopukluğuydu bu. ilk defa o zaman hissettiklerimi hiçbir zaman aktaramayacağımı düşündüm.”⁹⁴

Özetle denilebilir ki, her iki yazar da önce tanıdıkları, bildikleri, içinden çıktıkları fakat sonra bir biçimde kendisinden koptukları çevreyle dayanışmaya çalışıyor. (Sözelimi Latife Tekin’de bu dayanışma kendisini ilk olarak Tekin’in ‘geleneksel bilgi’ dediği yoksulluk bilgisinde gösteriyor. Latife Tekin de tıpkı kendi gibi olan çocukların tamamıyla birlikte ‘ne olmaması’ gerektiğini öğreniyor.⁹⁵) Sonra buradan aldıkları güçle kendilerinin olmayan, kendilerinin dışındaki çevreye kendilerini anlatmak ve mümkünse onlarla da dayanışma içine girerek başka türden amaçlar için (sınıfsal ya da etnik mücadele gibi) mücadeleye başlamak üzere kalemi ellerine alıyorlar.

Şimdi artık Latife Tekin ve Mehmed Uzun’un yazarlık serüvenlerine ayrı ayrı bakabiliriz.

⁹⁴ Savaşır & Tekin, s. 136.

⁹⁵ Savaşır & Tekin, s. 144: “Dayanışma tek başına bir şey değil, bir örnek, başka bir şeyin örneği. Ben diyorum ki, yoksul bir insan olduğumu öğrendiğimde, belli bir yaşta bunu hissettiğimde ve öğrendiğimde, aynı zamanda kendimi yoksul bir insan olarak nasıl taşıyacağımı da öğrenmiştim. Mesela çocuklara büyüyünce ne olmak istediklerini sorarlardı değil mi? Bu, bütün çocuklara sorulur. Yoksul çocuklara ne olmamaları gerektiği hakkında bir bilgi aktarılır. Mesela benim en çok olmaktan korktuğum şeylerden biri hırsız olmaktır. Çünkü sürekli olarak yoksul çocukların çalmasına karşı açık ya da gizli önlemler alınır. Farklı bir psikolojidir bu. Üstünden ne kadar zaman geçerse geçsin, insanın üzerinden atamayacağı bir şeydir, sana aktarılan bir bilgidir. Yoksul bir insansın ve kendi yoksulluğunu, kendine ve çevreye zarar vermeden, kendini en iyi hissedebileceğin bir biçimde şöyle taşıyabilirsin diyen bir bilgidir. Tenine siner.”

DÖRDÜNCÜ BÖLÜM

ÇER, ÇÖP VE YOKSULLUK ÜZERİNE

I. LATİFE TEKİN'İN 'EVİ'NİN DİLİ

“Yeryüzü karşısında konuşmak ne zor!”

“Dağ”, Birhan Keskin⁹⁶

Latife Tekin, 1957 yılı, Kayseri doğumlu. ‘60’lı yılların ikinci yarısında ailesi İstanbul’a göçünce bir kentleşme yaşayan Tekin, 1983 yılında, henüz 25 yaşındayken yayımlanan ve büyük ses getiren ilk romanı “Sevgili Arsız Ölüm”de de ağırlıklı olarak göç temasını işledi. 1984’te “Berci Kristin Çöp Masalları”, 1986’da “Gece Dersleri”, 1989’da “Buzdan Kılıçlar”, 1995’te “Aşk İşaretleri”, 2001’de “Ormanda Ölüm Yokmuş” ve 2004’te “Unutma Bahçesi” isimli romanları yayımlandı.

Yaşamını Bodrum’da sürdüren Latife Tekin, 2000 yılında Gümüşlük Akademisi’nin kurulmasına öncülük etti. Bu akademi, yazarların ve yazar adaylarının çalışmalarını yapabilmeleri için uygun koşulları yaratmayı hedefleyen, konuklarından ücret almayan ama onlara herhangi bir hizmet sunmayı da taahhüt etmeyen bir yapıya sahip. Sadece Türkiye’den değil, yurt dışından da katılımcılara açık. (Tekin, Nisan Yayınları’ndan çıkan “Gümüşlük Akademisi” adlı bir anı kitabı da yayımladı.) Gümüşlük Akademisi, denilebilir ki, yaşamı boyunca paranın ‘yük’ünden kurtulmaya çalışan ve özel alanını sosyal çevresiyle paylaşmakta herhangi bir sakınca görmeyen Latife Tekin’e, onun tarzına çok uygun bir yapı.

“Sevgili Arsız Ölüm”, yayımlandığı yıllarda edebiyat kuramcılarının olduğu kadar sosyologların ve dilbilimcilerinin de ilgisini çekti; hakkında çok fazla makale yazıldı. Yazarın kült kitabı olarak da nitelendirilebilecek olan “Sevgili Arsız Ölüm”, bu çalışmada sosyolojik ya da dilbilimsel bağlamda değil, duygusal bağlamda ele alınacak. Yazarla 31 Mart 2006 tarihinde Bodrum’daki evinde gerçekleştirilen söyleşinin, söz konusu ‘duygusal arayış’a en büyük katkısı, kuşkusuz, bir yazarın bir gününe ortak olmak ve gazetecilik deneyim ve alışkanlıklarının ötesinde, bir yazarlık atölyesinin iki elemanıymış (yazar ve

⁹⁶ Birhan Keskin, “Yeryüzü Halleri”, Metis Yayınları, 2005, s. 21.

yazar – aday) gibi ucu açık ve uzun uzun sohbet edebilmektir. Ancak bu arada “neredeysse mistik bir deneyimle” yazdığını söyleyen bir yazarla böylesi bir sohbetin kimi handikapları da olacaktı: Kelimelerin zeminle mesafesini koruma güçlüğü.

Latife Tekin ile yolculuğun duygusal bir arayış olarak tanımlanması, tesadüf değil. Latife Tekin’in dil tasarımı üzerine bir inceleme yaparken ‘duygu’yu odağa almanın en önemli nedeni, bizzat Latife Tekin’in yazarlığının referansıdır. Tekin, “evimin dili” dediği dili tekrar araştırarak ve ondan koparak, fakat en nihayetinde onu referans alarak yazmaktadır. Tekin bu kopuş ve geriye dönüş hikâyesini şöyle anlatır:

“Sezgisel bir karar almıştım yazmaya başlarken. Evimin diliyle yazacaktım. Elbette tepkiye dayanıyor. İşte önümü açacak şeyi doğru sezmişim. Geçmişte, evimin diliyle kent dili arasında bölünmemin bana yaşattığı mutsuzluğun anısı pek öyle silinecek gibi görünmüyordu. Konuşmaya konuşmaya, artık evimin dilini unutmuştum o sıralar. Bazı yazarların konuşma diliyle yazı dilleri, birbirine yakındır. Gerçi yazabilmek için insanın evinin dilinden kopması gerekir. dili dışarıdan seyretemeyen kişilerin yazabileceklerine pek inanmam doğrusu. Tabii ki yıllar sonra, geri dönüp o dili eskiden olduğu gibi, aynı masumiyetle yeniden mırıldanabilmem olanaksız. Bu kez, kendimi evimin diline misafirliğe gitmişim gibi hissettim...”⁹⁷

Peki neden Dirmiş, neden yazarın ilk kitabı? Dirmiş’in ve “Sevgili Arsız Ölüm”ün bu çalışmadaki yeri için neler söylenebilir? “Ev Ödevi” isimli kitabında Latife Tekin’in dili üzerine bir inceleme kaleme alan Nurdan Gürbilek’in makalesinden alıntıyla:

“Berci Kristin Çöp Masalları’nın İngilizce çevirisine yazdığı önsözde ‘Kitap dil üzerine,’ diyor John Berger: ‘Latife postmodernist ya da yapısalcı olduğu için değil, çöp tepelerindeki yaşama aşına olduğu için böyle bu. Her şeyin geçici, derme çatma, yasadışı, kaypak ve tümüyle güvenceden uzak olduğu bir ortamda takma adların,

⁹⁷ Özer, s. 27.

öykülerin, söylentilerin, tekerlemelerin, dedikoduların, şakaların, atışmaların bir tür yuva oluşturabileceğini çok iyi biliyor. Rüzgar, toz, rüzgar. Yine de masallar, çatılardan çok daha iyi bir korunak unutuluşa karşı.”

Bu çalışma için Tekin’in “Sevgili Arsız Ölüm” isimli kitabının seçilmesinin özel bir nedeni var. Yoksulluğun yazıyla ifade buluşundan öte bir neden bu. Çünkü esas ya da ‘tek’ mesele yoksulluk olsaydı belki de Tekin’in “Buzdan Kılıçlar” romanını seçmek gerekirdi. Denilebilir ki Latife Tekin, “Buzdan Kılıçlar” ile yoksulluğun manifestosunu yazmıştır. Tekin, söz konusu kitabında yoksulluğun dili üzerine ciddi bir çalışma yapmış, özel olarak yoksulluğun dili ile ilgilenmiş. Elbette Latife Tekin’i anlamaya çalışırken “Buzdan Kılıçlar”dan da –bağlamı nedeniyle- söz edeceğiz. Fakat odağımızdaki kitabın “Sevgili Arsız Ölüm” olmasının nedeni, bu kitabın başkişisinin kentle ilişkisinden kaynaklanıyor. Ya da John Berger’in bize sunduğu ipucundan hareket edebiliriz; Berger, tamı tamına şöyle demişti: “...Yine de masallar, çatılardan çok daha iyi bir korunak unutuluşa karşı.” Berger’in cümlesindeki üç kelime dikkat çekici: Masal, çatı ve unutuluş. Sorunumuz bu kelimelerde düğümleniyor. “Sevgili Arsız Ölüm”, unutuluşa karşı mücadele eden ve savaşımını çatılardaki meydan okumasıyla noktalayan küçük bir kızın masalıdır. Ki zaten Dirmit’ten beklenen de budur; onun, köylünün adını dünyaya duyuracağına ilişkin köylüde oluşmuş yaygın bir inanç vardır. Elbette bu, kelimenin olumlu anlamıyla bir inanç değil, Dirmit’in garipliklerine vurgu yapan bir inanmadır.

Bir başka okumayla, henüz 25 yaşındaki yoksul bir kızın, yazdığı bir romanla tüm edebiyat dünyasını ve büyük şehri ele geçirmesidir “Sevgili Arsız Ölüm”le ifade bulan. Ya da üçüncü bir yorumla, bu çalışmayı yapan kişinin göç olgusuyla olan sorununun yansımasıdır.

“Yazdığım kitaplardan bir şey öğreniyorum ve bu değiştirilemez oluyor. Bir şey öğrenmek ya da bir şey anlamak istiyorum ve biliyorum ki, insan imgeyle öğreniyor. Ben *Sevgili Arsız Ölüm*’den şehrin ele geçirilebileceğini öğrendim. Siz de bunu öğrendiniz çünkü bu bilgiye ihtiyacınız vardı. Şehre göçle gelmişsiniz; küçük bir çocuğun şehri ele

geçirebileceğini görünce o imgeyi seçtiniz! Ki zaten ben deneyimin kendisinin yazılması gerektiğini düşünüyorum.”⁹⁸

Latife Tekin’in “Sevgili Arsız Ölüm”ü yazma süreci de anlamlı. Tekin, kitabı kalabalık bir ortamda yazmış. Bir anlamda topluca kurtulma çabasının ürünüdür kitap; o, -en azından Tekin’in gözünde- herkesi kurtaracaktır. Arkadaşları, Latife Tekin’in roman yazmaya karar verdiğini öğrenince ona kitaplar hediye etmeye başlar; roman yazabilmek için çok okumak gerektiğini hatırlatırcasına. Ancak kısa bir süre sonra Latife Tekin’in anlaşılabilir bir hızla ve yaratıcılıkla yazdığını fark ederler. İşte bu noktadan sonra Tekin’in yazarlığı ciddiye alınmaya başlanır. Öncesinde her şey adeta bir oyundur.

“*Sevgili Arsız Ölüm*’ü, içinde çok başka başka insanların yaşadığı bir evde yazdım. Epeyce insan saklanmıştı o dönemde bizde. Onlar, sıkıntıdan sessiz film oynarlardı, ben *Sevgili Arsız Ölüm*’ü yazardım. Yazdığım bölümler, masanın üstünde dururdu. Arkadaşlarım sürekli karıştırır, elden ele dolaştırıp bazı yerlerini karalar, kenarlarına hiç hoşuma gitmeyen cümleler yazarlardı. Kitabımı hırsla koltuğumun altına sokuşturup, arka odaya gider, onların yaptıklarını silerdim. *Sevgili Arsız Ölüm*, böyle göz önünde, bir sürü insanın ortasında yazılmış bir kitap.”⁹⁹

“*Sevgili Arsız Ölüm*”, 12 Eylül 1980 darbesinden kısa bir süre sonra, 1983 yılında yayımlandı ilk kez. Latife Tekin, darbenin hemen öncesinde, yoksul mahallelerde fabrika işçilerini örgütlemeye çalışan, edebiyatla / yazarlıkla ilişkisi olmayan biridir.¹⁰⁰ Ancak daha önce de belirttiğimiz gibi, politik nedenlerle yazarlığa ‘bulaşır’: “Çaresizlikten yazar oldum

⁹⁸ Yazarla yapılan söyleşiden. 31 Mart 2006, Bodrum, Sema Aslan – Latife Tekin

⁹⁹ Özer, s. 20.

¹⁰⁰ Ama kitabın yayımlanmasından hemen sonra ilk hediyesini de işçilerden alır Tekin. “*Sevgili Arsız Ölüm* çıktığında işçi arkadaşlarım bana çok güzel bir deri mont dikip armağan ettiler. Hepsi işlerinden atılmış, iş bulabilenler küçük küçük atölyelerde çalışmaya başlamışlardı o zamanlar. Uzun süre o montla dolaşım. Hâlâ saklarım.” Özer, s. 62.

ben. O dönemde, o kadar önemliydi ki benim bir şey yaparak kendimi kurtarabilmem... 12 Eylül'ün şiddetini bertaraf edip parçalanmamak için benim de o şiddette bir şey yapmam gerekiyordu. O koşullarda elimi uzatabileceğim tek şey kâğıt ve kalem..."¹⁰¹ Ancak bu bile kolay olmamış. Latife Tekin, o kâğıt ve kaleme bile sahip olmayanlardan o dönem. Tıpkı dil gibi kâğıt ve kalem de ödünç alınmış şeyler, Tekin için. İlk romanını ödünç bir daktiloyla yazan Latife Tekin, bu daktiloyu "kocaman, ağır bir daktilo, bavul büyüklüğünde"¹⁰² şeklinde tanımlıyor. Tekin'in dili, yazı malzemesi ve hatta ilk romanından sonra gelen tepkilere göre yazarlığı da ödünç alınmış bir yazarlıktı.¹⁰³

Kitabı yayımlama düşüncesi Latife Tekin'de daha sonra gelişmiş. İlk anda aklında olan, kitabını tamamlayıp, annesinin mezarına gömmek.¹⁰⁴ Latife Tekin ne zaman ki kitabı yayımlamaya karar verdi, işte o an şehri ele geçirdi ve evinden koptu!

¹⁰¹ Özer, s. 21.

¹⁰² Özer, s. 20.

¹⁰³ "Sevgili Arsız Ölüm'ün yayımlanmasından sonra, benim durumumdaki birinin, tesadüfen ancak böyle bir kitap yazabileceği bile konuşuldu. Başka ne yazabilirdim? Farklı bir hayatın içinden geliyor olmam, o hikâye bolluğu yazarlık için yeterli bir şey miydi? Daha açık söylersem, edebiyat yapmaya layık biri miydim? Bildiğim neydi? Roman yazmak, birikim ve deneyim gerektiriyor. İleride yazacaklarımı bir kenara bırakalım, *Sevgili Arsız Ölüm*'ü yazmayı nasıl becerebildim? Gizli açık, bunun araştırması yapılıyor. Sordukları sorulardan, edalarından, bana bilgisizliğimi kabul ettirmeye çalışıyorlarmış gibi gelirdi. (...) Bunun kişisel bir kötülük olmadığını, sınıfsal bir niteliği bulunduğunu sezmemek olanaksız." Özer, s. 34 – 35.

¹⁰⁴ Özer, s. 21.

A. Yeni Bir Dil Arayışının Romanı

“Yoksulların ruhları en iyi birbirleriyle tanışır ve anlaşırlar! Yoksulluk ölüm kadar keskin ve keskin olan tek şeydir ve yoksullar, bu gerçeğin baskısına direnebilmek için, yoksul olmayanların asla öğrenemeyeceği sessiz işaretleri ve gizli dilleriyle yüzyıllardan beri durmamacasına mırıldanıyorlar.”
“Buzdan Kılıçlar”¹⁰⁵

“Sevgili Arsız Ölüm”, Dirmet isimli karakterin ekseninde bir ailenin göç hikâyesini anlatır.

Alacüvek köyü, Huvat’ın büyük şehirden getirdikleriyle bazen hareketli bazen de korku dolu anlar yaşamaya artık alışmıştır. Huvat büyük şehirden kâh minübüs, kâh radyo, kâh soba getirip köylüleri şaşırtıyordu. (Huvat, bir anlamda Latife Tekin’in babasıdır. Şehirde çalışan ve ancak uzun aralarla köye, ailesinin yanına gelen Tekin, bu gelişlerin her birinde elinde ‘tuhaf’ nesnelerle dönermiş köye. Latife Tekin’in aktardığına göre bir keresinde bir gramafon ile gelmiş.¹⁰⁶) Ancak Huvat, günlerden bir gün köye sarışın bir kadın getirdi. “...Bu defa yüzü alev alev yanan, başı kıcı açık, süt gibi beyaz bir kadın vardı yanında. Zavallı kadın, günlerce orasını burasını elleyen, yüzündeki kırmızılığın boya olup olmadığını anlamak için yaşmaklarının ucunu tükürükleyip yüzüne çalan, saçını eteğini çekiştiren bir dolu kadın ve çocuğun arasında iğne ipliğe döndü.”¹⁰⁷ Kadının adı Atiye’dir. (Atiye de Latife Tekin’in annesidir biraz. Zaten Tekin, “Sevgili Arsız Ölüm”ün kişisel bir hikâye olduğunu pek çok farklı yerde belirtmiştir.¹⁰⁸) İlk andaki şaşkınlığın ardından hem

¹⁰⁵ Latife Tekin, “Buzdan Kılıçlar”, Metis Yayınları, 1990 (baskısı yok), s. 7.

¹⁰⁶ Özer, s. 45.

¹⁰⁷ Tekin, 2005, s. 8.

¹⁰⁸ Atiye nasıl Azrail ile sürekli bir sohbet ve pazarlık halindeyse, Latife Tekin’in annesi Hatice de meleklerle durmaksızın konuşmaktadır: “Omuzlarının üzerinde melekleri vardı annemin. Biri günahlarını, biri sevaplarını yazardı. Annem sürekli sağ ve sol yanındaki meleklerle kavga halindeydi. ‘Bunu yazdın mı? Unutma çabuk bunu da yaz’ diye söylenir, azarlardı onları. O iki meleğe salak muamelesi yapar, tepesindeki Allah’a da ‘Bak gördün mü şimdi şu yaptığını!’ diye hesap sorardı. Sağ omzu, sol omzu ve gökyüzüyle sürekli kavga eden bir kadındı annem.” (Özer, s. 7.) Dolayısıyla kitabın en önemli özelliklerinden biri, sahip olduğu kişisel ses.

“Sevgili Arsız Ölüm, politikanın bana öğrettikleriyle ama çok kişisel bir dille yazılmıştır. Sevgili Arsız Ölüm

Atiye köylülere hem de köylüler Atiye'ye alışır. Ve hatta bütün köyü maharetiyle Atiye çekip çevirir. Atiye ve Huvat'ın iki oğlu, iki de kızı olur. Kızlardan Dirmit adını verdikleri çocukları için vaktiyle bir kehânet dile getirilmiştir. Cinci Memet, doğacak çocuğun eksiksiz olması halinde başlarına büyük işler açılacağını söylemiştir. Gerçekten de eksiksiz doğan Dirmit kızın öyle özellikleri vardır ki, annesi ve hatta tüm köy halkı ondan çekinmektedir. (Bahçedeki tulumbayla konuşan, evlerin içini gören Dirmit'in buna benzer başka pek çok doğaüstü gücü vardır.) Nihayet, hem ailenin köy ve şehir arasında bölünmüş olması hem de Dirmit'e köyde kötü davranılması nedeniyle aile şehre göçmeye karar verir. Bu karar Dirmit'i ilk anda mutlu etse de sonrasında epey üzer:

“Tulumba, duydun mu babam bizi götürecekmış.”

“Duydum Dirmit Kız, duydum.

Sen camdan bakarken ağzımı aya dikip

Onun için itler gibi uludum.”

“Üzülme, seni de götürürüm yanımda.”

“Götüremezsın Dirmit Kız.”

“Götüremezsem gitmem.”

“Gidersin.”

“Tepinirim, ağlarım.”

“Tepine tepine, ağlaya ağlaya gidersin.”

“Gitmem, görürsün kaçarım.”

“Nereye kaçarsın cinli kız?”¹⁰⁹

için bir sürü şey düşünmüştüm; kitabı tamamlayıp annemin mezarına gömmekten cinlerden, perilere kadar. Kitaba ruhunu veren şey bence, o insanların inandığı her şeye benim de inanmam. Kitabın serildiği düzlem bu. Anlattığım insanların dünyasına ait olan boş inançları, hurafeleri vs. gerçekliğin bir parçası olarak kabul ettim ve yazdım. O insan cine inanıyorsa, yazan kişi de ona inanıyor, inanıyormuş gibi yapıyor. Böyle bir dünya tasarımı olduğu için *Sevgili Arsız Ölüm*, çarpıcı.” (Yazarla yapılan söyleşiden. 31 Mart 2006, Bodrum, Sema Aslan – Latife Tekin)

¹⁰⁹ Tekin, 2005, s. 58.

Bu şehre gidiş hikâyesi, ilk olarak bir gecekondu mahallesinde noktalanır. Ama esas hikâyemiz bitmez; Dirmir'in ve diğler aile üyelerinin başlarına gelen türlü olaylarla devam eder. Söz gelimi, erkek kardeşlerden birinin geneleve giderek hastalık kapması, Dirmir'in ergenlik çağına girmesi nedeniyle yeni yeni yasaklarla karşılaşması, Atiye'nin her başı sıkıştığında ölüme yatması yaşananlardan birkaç örnektir. Mesele şu ki, Dirmir büyümektedir ve büyürken hem çevresini korkusuzca gözlemlemekte hem de hayatı sorgulamaktadır. Gözlem ve sorgudaki ısrarı yasaklarla karşılaşmasına neden olur; diğlerleri Dirmir kadar cesur değildir çünkü. Ve en nihayetinde aile meclisi toplanarak Dirmir'e kimseyle konuşmama cezası verdiğinde, Dirmir de yapması gerekeni yapar. Kendisine küçük gelen varoşlar, artık Dirmir'i tutsak edemez.

“...Dirmir omuz silkti. Başını önüne eğdi, ağlamaya başladı. O ağlarken herkes elini yüzüne alıp bir köşeye çekildi. Sonra sırasıyla herkes düşündüğünü söyledi. Allah'ın gökte duran yıldızıyla, yerden kaynayan suyuyla uğraşıp durduğu için yedi gün, evin içinde kimseyle konuşmama cezası verildi. Dirmir hiç ses etmeden kararı dinledi. Burnunu çekiş gözünün yaşını sildi. ‘Size mektup yazabilir miyim peki?’ dedi. Kimseden karşılık gelmedi. Dirmir tek tek kardeşlerinin, annesinin, babasının yüzüne baktı. Sonra oturduğu yerden kalktı. ‘Hepinize birden yazıyorum, iyi okuyun ha,’ dedi. Yüzünü onlara döndü. Güldü. Sonra, ‘Ben yıldızlarla ve ayla konuştum, köyde defterler karnımda, öğretmen yokken okula gittim, bir sabah erkenden, damda şehir beni korkuttu çünkü,’ diye başlayan ve tam altı gündüz, yedi gecede biten upuzun bir mektup yazdı. Kağıtları birbirine ekledi. Düşündüklerini alt alta sıraladı, yazdıklarını gece koynunda sakladı, gündüz gözünün önüne, elinin altına koydu. Mektubu bir köşeden bir köşeye odanın ortasına ip gibi astı. Kalanını duvarlardaki çivilere taktı. Bir ucunu da alıp inadına dama çıktı. Damdan aşağı sarkıttı. Yavaşça damdan inip yatağına sokuldu. Yorganı başına çekti. Neden sonra kulağına, annesinin ‘Deli meli değil, her şeyi bilerek yapıyor,’ diyen sesi geldi. Sesin ardından Halit gelip Dirmir'in başından yorganı çekti, ‘Mektubun gerisi nerede kız?’ dedi. Dirmir eliyle damı gösterdi. Halit dama çıktı, mektubun gerisini bulamadı. Kiremitlerin altına, bacanın içine baktı. Damda dört döndü. Neden sonra upuzun ak şeridin şehrin üstünde dolaştığını

gördü. Elini gözüne siper edip uzun uzun izledi. Gözleri dolu dolu oldu. Usulca şehre ‘Benim için bacım ne yazmış?’ diye sordu.”¹¹⁰

“Sevgili Arsız Ölüm”, bir göç ve büyüme hikâyesi olmakla birlikte, Latife Tekin’in dil ile ilgili sorgulamasının da önemli bir örneğidir. Tekin, politik mücadelesinin devamı olarak gördüğü yazarlığını öyle bir dil üzerine kurmalıydı ki, ortaya çıkacak olan ürün, mücadelesine hizmet etsin. Bunun için öncelikle yoksulları doğru olarak tanımlamak gerekiyordu. Yoksulların dünyasında zaman durmuştu, değişimlere yer yoktu. Onların değişim düşüncesine ilişkin tavırları ne kadar iyi bilinebilirse, toplumsal dönüşüm hareketinin stratejisi de o kadar doğru belirlenebilirdi. Dikkat edilirse görülür ki, “Sevgili Arsız Ölüm”ün tamamı –di’li geçmiş zaman kipinde yazılmıştır. Bu, aslında değişime kapalı oluşun da bir göstergesidir. Roman boyunca ilerlemeyi temsil eden tek şey, Dirmit’in büyümesidir. İlerleme fikrine dayanan devrim hayali ile, anlatılan insanların ‘duran’ halleri birbiriyle çelişiyor ancak onların anlatılmış olmasının nedeni tam da bu: İki kesim arasında bir köprü kurabilmek.

“Her şey, her zaman şimdi olduğu gibiydi. Bu insanlar ilerleme fikrine sahip değil çünkü. Hayat hep öyleydi ve hep öyle kalacak. Bir değişim sürecini içselleştirmemiş, çizgisel zaman duygusu olmayan insanlardan söz ediyorum. Dirmit’in büyüme hikâyesi de olmasa,

¹¹⁰ Tekin., 203 – 204. Romanın odak noktası olan bu bölüm, Latife Tekin’in romanı yazma şekliyle de bir paralellik içeriyor. Tıpkı Dirmit’in yazdığı mektupları uç uca ekleyerek şehrin üzerine salması gibi Latife Tekin de yazdığı romanın sayfalarını uç uca birleştirerek edebiyat dünyasının üzerine salmış. Leyla Erbil’den Sevim Burak’a pek çok yazarı kitabının yayımlanmasında sonra okuduğunu ve ‘edebiyat şeyi’ne yabancı olduğunu söyleyen Latife Tekin, kendisiyle yaptığımız söyleşide bu uç uca birleştirilmiş sayfalardan söz etti. Ama, bir bavulun içindeki dosyalardan çıkardığı kitabın ilk nüshasında da Tekin’in yazma sürecindeki ‘sıra dışı’ nitelik görülebiliyordu. İlk baskısı Adam Yayınları’ndan yapılan kitabın editörü Memet Fuat, nüsha üzerinde neredeyse hiç düzeltme yapmamış, kitabı teslim aldığı gibi basmış. Fakat esas ilginç olan, Latife Tekin’in her bir sayfayı bir diğeriyle bantlayarak upuzun bir rulo elde etmesi. “...Paragraf bile açmamıştım ben! Mistik bir süreçti adeta. Deliliğe doğru gidebilecek olanı çok büyük bir kontrol ve akılla yazıya dönüştürdüm. Sayfaları sanki uçacaklarmış gibi birbirlerine bantlıyordum...” (Yazarla yapılan söyleşiden. 31 Mart 2006, Bodrum, Sema Aslan – Latife Tekin)

neredeysse bir roman bile değil bu kitap. O halde onu ne tutuyor? Takip edecek bir macerası yok, bir merak uyandırmıyor ama bir şey anlatılıyor ve hem de çok hızlı anlatılıyor. Kitapta anlatılan insanlar dramatik bir maceraya atılmaya uyumlu değil. Evet, bu insanlar coşarlar, bu insanlar taşarlar ama onlara nasıl sesleneceğiz? Bunu bildiğimi düşünüyordum, çünkü ben onların dünyasının içinden geliyordum. Bunun üzerine evimin dili üzerine düşünmeye başladım. Düşündükçe de doğruladım kendimi. Öyle bir insan gördüm ki, o, roman kahramanı olamaz; çünkü birey değil, çünkü içinde bir şey birikmiyor. Bilinçaltı altı yok. Batılı anlamdaki psikiyatrik çözüm, bizimkilere çözüm olmaz. Bizim dünya tasarımı, Batı'daki tasarıma uymuyor.”¹¹¹

Ki Sibel Irzık da, Dirmit'in evle ve şehirle ilişkisine dikkat çekerek, esasında şehri ele geçirebilme gücünün altında evin diline hakim olma durumunun yattığını söylüyor. Yani Latife Tekin, yazarlığa evinin damından başlamıştır. Irzık bu arada Dirmit'in 'deliliği'ne de vurgu yapar. Latife Tekin'in yazar olarak ortaya çıkışı da bir tür delilik gibi algılanmış, sonra sonra onun yazarlığının bir tesadüf olmadığı kabul edilmiştir.

“*Sevgili Arsız Ölüm*'de Dirmit'in, kendisini korkutmaya çalışan şehrin üzerine upuzun ak bir mektup salıp ona meydan okuyuşu, yani yazar olmaya doğru ilk kesin, geri dönülmez adımı atışı, evinin damında gerçekleşmişti. Dama çıkmanın delilikle yakın ilişkisi ne okurun ne de Dirmit'in annesi Atiye'nin gözünden kaçmış, herkes uyurken damda oturan Dirmit'in gösterdiği cinlenme belirtileri, gaipten sesler duymalar, yıldızla, ayla, karla konuşmalar, anaya, babaya, kardeşlere tanımaz gözlerle bakmalar kaygıyla izlenmişti...”¹¹²

¹¹¹ Yazarla yapılan söyleşiden. 31 Mart 2006, Bodrum, Sema Aslan – Latife Tekin

¹¹² Derleyenler: Sibel Irzık – Jale Parla, “**Kadınlar Dile Düşünce / Edebiyat ve Toplumsal Cinsiyet**”, İletişim Yayınları, 1. basım, 2004, s. 201.

Latife Tekin, kendisiyle yaptığımız söyleşide, fabrika işçilerini örgütlemeye çalışırken fark ettiği bir gerçeğin altını çizdi sıklıkla. Aynı tarafta olduğu düşünülen yoksullar ve devrimciler aslında birbirlerinin dillerinden anlamıyorlardı. Yani grev yapan ve devrimcilerle birlikte fabrika önlerindeki çadırlarda kalan işçiler, Cuma günü camiye gidiyordu ve devrimciler bunu anlamıyordu. Benzer şekilde işçiler de adaletten, haktan, hukuktan söz eden devrimcilerin maddi dünya anlayışına anlam veremiyordu. Latife Tekin bu noktada girdi devreye. O hem yoksulların içinden geliyordu hem de devrimci mücadelenin bir üyesiydi. Hem yoksulların dilini hem de devrimcilerin söylemini biliyordu.¹¹³ Geriye bir tek, kapıları açmak kalmıştı. “Bir yandan polisten kaçıyoruz, çok genciz ve çok yoksuluz. Karanlık bir dönem. Şehrin içinde bizden gizli ve bizden saklanan bir şey vardı; ben onun dil olduğunu anladım. Bütün kapılar kapalı, giremiyoruz içeri. Fakat sonra anladım ki, onlar da –yani yoksul olmayanlar da giremiyor içeri, onların da kapıları kapalı. Söyleyecek sözüm oldu.”¹¹⁴

Latife Tekin sözünü söyledi ancak bu onu tahmin ettiğinin çok dışında bir şekilde etkiledi. Bunun bir nedeni, evinin dilini deşifre ederek evinden kesin kopuşunu da

¹¹³ Latife Tekin’in anlatısında dini bir ses de vardır. Büyük ihtimal, o insanların dillerinde olan duyguyla ilgili bir durum bu. ki zaten yazar, kendisiyle yapılan pek çok söyleşide cinlerden, perilerden, “Sevgili Arsız Ölüm”de anlattığı insanların dinle ilişkilerinden söz ediyor. Fakat bir de Tekin’in kulağındaki sese bakalım. Tekin, kulağında babasının Kuran okuyan sesiyle yazmıştır “Gece Dersleri” isimli romanını. “Her kitabı ayrı bir sesle yazıyorum ben ve kitaptaki ses babamın Kuran okuma sesi. Kendi uydurduğu bir melodiyle evde yüksek sesle Kuran okurdu babam. Babam abdest aldığı anda, suyunu ben dökerdim çocukluğumda. Zevk alırdım bu işten, hoşuma giderdi. Su sesi gelirdi kulağıma, sonra babam Kuran okurdu. Kendine göre, türkü söyler gibi mırıldanırdı. Sözcüklerin sonunu uzatarak, durarak... O ses çocukluktan başlayarak kulağımda yer etmiş benim. O yıllardaki halimizi hatırlıyorum, sanki tapınma duygusuyla o politik hareketin içindeydik ama Tanrılarımızın kim olduğu belli değildi. Namaza giden işçiler için üzülyorduk ama camilere giden insanlardan çok da farkımız yoktu. Tabii kılığımız kıyafetimiz farklıydı; bizim parkalarımız, botlarımız vardı. Yaptığımız her şeyde bir törensellik, kutsama, tapınma edası... Kurallar ne katıydı, sanki bir tarikatın üyeleriyiz... Bazı şeyleri söyleyeceksiniz, bazı şeyleri asla söylemeyeceksiniz. Bir çeşit dindarlardık biz de sonuçta. Onun için, bu kitabı, kulağımda kalan o Kuran okuma sesiyle yazayım dedim. Şimdi oturup o sesle ‘Gece Dersleri’ni okusam bayılırsınız. Yazdığım zamanlarda Kuran okuma ritmiyle okurdum evde sesli sesli. Hâlâ da okurum, gerçekten çok güzel oluyor öyle okunduğu zaman. O sese ikna oldum, o sesle yazmayı sürdürdüm.” (Özer, s. 95.)

¹¹⁴ Yazarla yapılan söyleşiden. 31 Mart 2006, Bodrum, Sema Aslan – Latife Tekin

gerçekleştirmesi idi. Latife Tekin, “Sevgili Arsız Ölüm”de evinin dilini kullanmıştı ama bu hem bildiği hem de bilmediği –ya da başka bir ifadeyle, belli noktalarda uzağına düştüğü- bir dildi. Bu nedenle bir ön çalışma yapmıştı. Romanı yazmaya karar verdiğinde Etiler’de yaşayan, çocukluğunun önemli bir bölümünü de Beşiktaş semtinde geçiren Latife Tekin, “Sevgili Arsız Ölüm” için Ümraniye’de dolaşmayı tercih ettiğini söylüyor.¹¹⁵ Ümraniye’de, kendisini çocukluğundan itibaren tanıyan insanlarla söyleşiler yapan Latife Tekin, babası ve kardeşlerinden de bol miktarda köy hikâyesi dinlemiş. “Dili kaydediyordum... Bir roman yazabilmek için en çok buna ihtiyacım var...”¹¹⁶ Ama bu çaba, devrimcilerin yoksulları, yoksulların da devrimcileri daha iyi bilmesini sağlamadı. Zaten Latife Tekin, kendisiyle yapılmış pek çok söyleşide –ve bu arada bizim söyleşimizde de- yoksullar için, yoksullar okusun diye yazmadığını söyledi.¹¹⁷ Şu halde bir tek meselemiz kalıyor: Devrimcilerin yoksulları anlaması. Latife Tekin’in hayal kırıklığına bakarsak, bu arzu gerçekleşmemiş. “Kitap yayımlandıktan sonra, kardeşimin deyimiyle, moral bozukluğundan komaya girdim. On beş gün boyunca sebepli sebepsiz ağlayıp durdum; çok alınganlaşmıştım, kendimi çok yalnız hissediyordum.”¹¹⁸

Buradan ikinci nedene bağlanabiliriz; sözünü söylemiş olmak, Latife Tekin’i neden tahmin ettiğinin dışında bir şekilde etkilemişti? Söz konusu dille insanların ilişkisinin şaşırtıcı bir boyut kazanmış olmasından söz etmeli. Yoksullarla ilişki kurmak bir yana, onlara hayranlıkla karışık bir uzaklık içine girmeleri, Tekin’i oldukça şaşırtmıştır. “Bir

¹¹⁵ Özer, s. 16.

¹¹⁶ Özer, s. 16.

¹¹⁷ “Bu benim çocukluğumdan, gençliğimden bildiğim bir şey. Kentle aramda bir mesafe var ve bunun dille ilgili olduğunu sezgisel olarak biliyorum. Aslında dilsizler. Dili tekerleme söyler gibi mırıldanıyorlar. Daha önceki dil kalıplarını almışlar anne babalarından, o sözcükleri tekrarlıyorlar kuşaktan kuşağa. Ötekiler yani yoksul olmayanlarsa, dile hakim. Masumiyet meselesinin de burada düğümlendiğini düşünüyorum. Yoksullar dili, kendilerine dışarıdan bakarak dünyayı anlamlandırmak için kullanmıyorlar. Yayık yaymak neyse, dil de o, bu insanlar için. Dil üzerine düşünmüyorlar. Başkalarının üzerinde dil ile üstünlük kurmuyorlar. Onun için yoksulların sessiz ve dilsiz olduğunu, mırıldandıklarını söylüyorum. Diğerleriye güç ve iktidara sahip. O zaman mırıltıyı ‘diğerleri’nin diline çevirmeye başladım. Yoksullar için yazmadım ben yani. Sonra da başım belaya girdi. Neden susan insanların dünyasını bu heriflere anlatıyorum ki, dedim.” (Yazarla yapılan söyleşiden. 31 Mart 2006, Bodrum, Sema Aslan – Latife Tekin)

¹¹⁸ İskender & Tekin, s. 135.

günlük gazetede bile insanı çok heyecanlandıracak, daha çok da sarsacak, etkileyecek şeyler okuyorsun. Mesela adamın biri işsizlikten çocuklarıyla birlikte trenin altına atlıyor...”¹¹⁹ (Yıllar önce Alman Kültür Merkezi’nde düzenlenen bir panelde, dinleyicilerden biri Latife Tekin’e, onun kitaplarını Batı’nın Doğu’yu okuması gibi okuduğunu söylemişti...) İnsanlar, bu dil sayesinde yoksullara yaklaşmamış, tersine, onlarla aralarında başka türden yeni bir uzaklık oluşmuştu.

Bu, ne tür bir uzaktır peki? Bu ülkede yaşayan herkes aynı dilin öğretildiği okullara gidip aynı dilde yayın yapan televizyon kanallarını izleyip aynı dildeki şarkıları söylemiyor mu? Uzaklığı ve farklılığı yaratan tam olarak nedir?

“Bu dili seyretmeye başladım; ama Yaşar Kemal, Fakir Baykurt, Kemal Tahir (köy romanları özellikle) var, onlar Türkçeyi bütün zenginlikleriyle kullanmışlar ve büyüleyici kitaplar yazmışlar. Ne yapabilirim diye düşünmeye başladım. Dilim onlarınkiyle aynı dil, yazmanın en önemli aracı, o da olağanüstü güzel bir biçimde kullanılmış. Kendime bir yol bulmaya, bir yazı dili kurmaya uğraşırken bu beni ister istemez duraksatmış ve dil hakkında ayrıca düşünmemi sağlamıştı. İşte o zaman, dili seyrederken bir yandan da dil üzerine düşünmeye başlamıştım...”¹²⁰

Latife Tekin, dilinin, sözünü ettiği diğer yazarların dilleriyle aynı dil olduğunu söylüyor. Zaten bizim bütün sorunumuz da bu: Aynı dilden söz ederken nasıl oluyor da, aslında bilmediğimizi fark ettiğimiz bir sesle, bir söyleyişle karşılaşıyoruz? O dile farklı kılan nedir?

Latife Tekin, bir dili farklı kılanın, o dile bir biçimde nüfuz eden bilgi olduğunu sezdiriyor kitaplarıyla bize. Biz, dili bilgilerimizle, yaşam hakkındaki deneyimimizle ve duygumuzla kurarız; herkesin dili bir diğerinden farklılık gösterebilir bu noktada. Latife Tekin’in yaptığı da aslında bu; o, yoksulların bilgisini ve duygusunu katarak yazdığı romanlarıyla aslında yoksulların dillerinin ne kadar da başka olabileceğini gösterdi. Bunun

¹¹⁹ Savaşır & Tekin, s. 135 – 136.

¹²⁰ Özer, s. 28.

somut örneğini, yazarın “Ben bu romanla yoksulluğun manifestosunu yazmaya çalıştım,”¹²¹ dediği romanı “Buzdan Kılıçlar” romanında yer alan bir iş teklifi mektubunda görmek mümkün:

“Yeni arıtma tesisinizde bulunan 3. Ad. (1 tanesi 120 m2) 360 m2 havuzlarınızın. Aside dayanıklı Ç.T.P. (plastik çelik) ile kaplanması işinin teknik tarifi ve ayrıntılarını aşağıda sunuyorum. Yapacağım işin insan sağlığına zararsız olduğunu, belirtir. ayrıca örnek olarak bütün türkiye dünyada yıllarca içme. kullanma suyu depoları olarakta kullanılan halk arasında fiberglas olarakta kullanılan malzemedir. Ç.T.P. müşterek malzemelerden oluşan birleşik bir Kompozitör. kaplama malzemesidir. Tatbikatı: düzgünleştirilmiş zemine takribi. 650 gr. mek-kobalt karıştırılmış. Poliester. sürülür poliester. kurumadan bir kat Kortel yapıştırılır. Kortel çok iyi bir Şekilde polyesterle doyurulur. Üzerine EK: 450 cam keçe yapıştırılır. Keçede iyice doyurulur. bu sefer önceki keçenin üzerine ters gelecek şekilde 300 keçe yapıştırılır. keçeler. iyice doyurulunca bol miktar. tekrar. poliester. sürülüp Kortel yapıştırılır. Kortelin kuruması 1 – 2 gün Beklenir sonra düzgünlük sağlamak için Jelkote sürülüp işlem. bitirilir. Bu işin. m2. fiyatı tl. dir.”¹²²

Latife Tekin, yoksulların vurgularına dikkat çekmeye çalışır. Ona göre yoksullar, noktalama işaretlerini kuralına uygun olarak değil, duygularına uygun olarak kullanırlar. Kendileri için lüzumlu gördükleri herhangi bir yerde durur, duraksar ya da kesin bir tonlamayla cümlenin akışına müdahalede bulunabilirler: “Buzdan Kılıçlar”da bir bölüm var, parayı kapmak isteyenlerin nasıl iş teklif mektubu yazacağını gösteren. Onlar, noktalama işaretlerini bile farklı kullanırlar; vurgulamak istedikleri, en önemli gördükleri yerlere koyarlar noktayı, ünlemi, virgülü.”¹²³ Noktalama işaretleriyle ilişkilerinde korku da rol sahibidir:

¹²¹ Yazarla yapılan söyleşiden. 31 Mart 2006, Bodrum, Sema Aslan – Latife Tekin

¹²² Tekin,1990, s. 67.

¹²³ Yazarla yapılan söyleşiden. 31 Mart 2006, Bodrum, Sema Aslan – Latife Tekin

“Yoksulların noktalamaları farklıdır, farklı bir mantık yürütürler. *Buzdan Kılıçlar*’da böyle bir iş mektubu var. O kadar çok düşündüm ki bunun üstünde, o kadar iş mektubu inceledim ki bunu çözebilmek için... Yoksullar yazıya yabancı, onların yazdıklarından iç dünyalarına ilişkin ipuçları yakalayabilirsiniz. Kalıplaşmış cümlelerle yazar onlar, dille aralarında korku ilişkisi vardır. Noktalama işaretlerinin tam olarak nerelere konduğunu bilemezler. (...) Noktalama işaretlerini çok yoruldukları, güç harcadıkları yerlere koyarlar. Onlar için vurgulanması gereken, okuyanı durdurmak istedikleri yerler oralardır çünkü. Çok güç harcayıp çok emekle yapılacak şeyler söz konusu olduğunda, en can alıcı yere koyarlar işareti. En ağır işi tarif ettikleri yere, üç nokta koyarlar örneğin. (...) Onların yazdıklarını okuduğum zaman, başkalarına yanlış gibi görünen şeyler, oradaki hayatın doğrusudur demek gelir içimden.”¹²⁴

Tekin’in ‘parayı kapmak isteyenler’ dediği insanlar, fabrika işçileri değil; çünkü onlar fabrikalara katılmışlar. Onların dillerinde bu nedenle bir değişim olmamıştır. Tekin’in asıl kast ettiği insanlar, parayı bulmak isteyenlerdir. Bir başka ifadeyle iktidarı isteyenlerdir. Bu nedendir ki, “Buzdan Kılıçlar” dilleri değişmeye başlayan yoksulları anlatır. İktidarın peşinde olan yoksulları anlatır. Ve hatta Tekin, bu iktidar arayışını daha çok erkeklerin dillerinde görebileceğimizi söyler. Bugünkü iktidarın da o zamanki göstergesi, erkeklerin değişen dilleridir Latife Tekin’e göre:

“*Sevgili Arsız Ölüm*’de yoksulların, masumların dilini ve masallarını kullandım. Parayı kapmak isteyenlerin hikâyesini anlattığım *Buzdan Kılıçlar*’da ise değişen bir dil vardı. Daha çok erkeklerin dilinde yaşanmaya başlandı bu değişim. Arabeskin gelişi de bir işaretti bu kırılmaya zaten. Ağlayan erkekler vardı etrafta artık. Dilleri değişmeye başlayan bu erkekler, zenginlerin taklidini yapmaya

¹²⁴ Özer, s. 48 – 49

başlamışlardı. Çünkü parayı onlardan kapacaklar, öyleyse onların dilini öğrenmeleri gerekir! Tilkinin tavuk maskesi takıp tavukların yanına gitmesi gibi. Gördüklerinin sahtesini yapmaya başladılar. Gide gele, gide gele ustalaştılar bunda. Bugün neden Türkler İngilizce öğreniyor da, İngilizler Türkçe öğrenmiyor? Çünkü biz onlar gibi olmak istediğimiz için onların dilini öğreniyoruz. Fakat bir süre sonra öyle bir öğrenirsiniz ki, hem yoksulların hem de zenginlerin bilgisine sahip olup iktidarı alırsınız! Dönüyorlar bu tarafa yoksullarla konuşuyorlar, dönüyorlar öbür tarafa Bush’la konuşuyorlar. Çünkü iki dünyayı da biliyorlar.”¹²⁵

Latife Tekin, yoksulların dilini çözerek -ya da başka bir ifadeyle içinden geldiği o dili tekrar öğrenerek- kapıları açmıştı. Artık yoksul olmayanlar, yoksul olanların ‘nece’ konuştuğunu anlamış bulunuyorlar. Fakat yine aynı noktaya geliyoruz; yoksul olmayanlar, yoksul olanları anlayınca ne değişti? Bölüm başındaki pasajda yazarın “Buzdan Kılıçlar” romanından bir alıntı var. Bu alıntı, tıpkı Isabel Foncesca’nın Çingenelerle ilgili anlatısından yaptığımız alıntıyı çağırıştırıyor. Yoksullar da Çingeneler gibi kendilerini korumak için özel bir dil geliştirmiş. Latife Tekin, bu dili –kendisinin mırıldı dediği dili- tercüme ederek amaçladığı sonuca ulaşabildi mi, yoksa yoksulların dilini deşifre ederek iktidarın eline bir koz mu verdi? Tekin, bu sorumuzu şöyle yanıtladı:

“İktidarda da aynı şifreler yok mu? Karşılıklı bir şey bu. Şifreleri çözmedim ayrıca. Muammayı artırdım. Ben bir şey anlatıyorum, anlayan anlıyor. *Buzdan Kılıçlar*’ı ‘84’te yazdım. Şimdi Müslümanların başucu kitabı. Ben bu insanların iktidarı alacağını biliyordum, görüyordum çünkü. Onlar yoksullardı! Yoksullar ve zenginler öyle ayrık durmuyor ki... Yoksulların arasından birileri zenginlerin dünyasına atlıyor, birileri de yoksullaşıp iktidarsızlaşıyor. Ayrıca zenginlerin arasında da dili iktidar aracı olarak kullanmayanlar var. Bir

¹²⁵ Yazarla yapılan söyleşiden. 31 Mart 2006, Bodrum, Sema Aslan – Latife Tekin

sürü masum zengin var, biliyor musunuz? Zenginler, ama yine de masumlar! Evet, bazıları da hiç masum değil.”¹²⁶

Fakat Latife Tekin, Defter dergisinde kendisiyle yapılan söyleşide “Sevgili Arsız Ölüm”ün yazılma süreciyle ilgili sorulan soruya şöyle bir yanıt veriyor: “Daha çok acı verici bir yanı vardı. İçinde büyüdüğüm insanları teşhir ediyormuşum gibi bir duygu. Bir tür onur kırıklığı...”¹²⁷

Yani kapıları açmak iyi mi oldu, kötü mü? “Bir duyarlılığı yerleştirdiğimi düşünüyorum doğrusu. Benim meselem ağırlıklı olarak güç ve iktidar meselesiydi. Yoksulların benden haberi var mı bilmiyorum ama alt sınıflardan pek çok insan, Türk edebiyatına benim açtığım kanaldan girdi. Ben edebiyatı kirleten biriydim; steril ortamlarına girdim bir barbar olarak ve onlara bir barbar aşısı yaptım!”¹²⁸

B. Tasarım Olarak Edebiyat

“Dirmiş o günden sonra hep sözcüklerden bir yorgana sarındı. Sözcüklerden bir yatağın üstünde uyudu. Sözcüklerden yapılma bir sandalyenin üstünde oturdu. Atiye günleri sayılı binlerce sözcük oldu. Huvat sözcük dolu şişelere baktı. Nuğber sözcük bekledi. Sekiye sözcük ağladı. Seyit bembeyaz takma sözcükten dişleriyle güldü. Mahmut dilini dişlerinin ardına dayayıp sözcük çaldı. Halit sözcükleri duvarlara vurdu. Dirmiş ne yana bakacağını, hangi birini yazacağını şaşırdı.”
“Sevgili Arsız Ölüm”, Latife Tekin¹²⁹

Latife Tekin, kendisiyle yaptığımız söyleşi boyunca en çok ‘yapmak’ fiilini kullandı. Yazmaktan söz ederken, ısrarla ‘yazmak’ yerine ‘yapmak’ diyordu. Tekin, “Sevgili Arsız Ölüm”ü politikanın kendisine öğrettikleriyle ama kişisel bir dille yazmış. Kendi yaşam

¹²⁶ Yazarla yapılan söyleşiden. 31 Mart 2006, Bodrum, Sema Aslan – Latife Tekin

¹²⁷ Savaşır & Tekin, s. 135

¹²⁸ Yazarla yapılan söyleşiden. 31 Mart 2006, Bodrum, Sema Aslan – Latife Tekin

¹²⁹ Tekin, 2005, s. 145.

öyküsünden esinle kaleme aldığı roman, yoksullara değilse de Tekin’e bir iktidar getirdi. Tekin bir anlamda kendisine yeni bir hayat yaptı romanlarıyla. Hem bu iktidarın varlığını hem de ‘yapmak’ fiilini kabul eden Tekin, iktidarın kendisiniye reddediyor. Ki zaten Latife Tekin’in anlattığı yoksullar, dilsizler. Onlar sadece mırıldanarak konuşuyorlar; anne – babalarından öğrendikleri sözcükleri tekrarlamakla yetiniyorlar. Bu ise dil değil, mırıltıdır. Ne zamanki bir dile sahip oldular, o zaman yoksulluklarını ve masumiyetlerini de yitirdiler. Latife Tekin’e göre, dille mırıltı arasındaki fark, tıpkı beste ve ağıt arasındaki fark gibi: “Ağıt ve beste farklı şeylerdir; ağıt hayatın içinden çıkan bir şey; öteki ise hayata eklenen bir şey. İşte roman da yapılan bir şey. Roman, masa başında yapılır. Biri tasarım, ötekiye çılgıktır...”¹³⁰

Latife Tekin, bu tarifi hemen arkasından da ekliyor: “Yoksul insanların üzerinde de çok ciddi bir propaganda var ve onlar oradan, o yoksulluktan çıkmak istiyor. Bunun için de çılgılık atıyorlar. Görünen yoksulluk da o. Yoksa yoksulluk görülebilen bir şey değildir.”

Latife Tekin’in bir dil kazandırdığı yoksulları belki de hiçbir zaman anlamadık. En azından yazarın kendisi, anlattığı insanlarla özdeşlik kurulmasını beklemedi fakat hiç değilse inandırıcı bir sesi olduğunu söyledi:

“Benim malzemem çer, çöp ve yoksulluktu. Oraya bakıyordum. Uçacak tenekeler var benim kurgumda... Bu malzemeyle artistik bir form yapacaktım. İmgenin peşinden gidiyordum. Hiçlikte tarifliyorum meselimi. Hiçlikte tarif ettiğinizi bilerseniz, malzemenizi tanırsanız ve dile hakimseniz o zaman ikna edici olursunuz. Farklı algılar ve kavrayışlar arasında aynı anlamları yaratıyor muyuz, bilmiyorum ama çok inandırıcı bir yazar olduğumu biliyorum. Benim bir sesim var; o inandırıcı.”¹³¹

¹³⁰ Yazarla yapılan söyleşiden. 31 Mart 2006, Bodrum, Sema Aslan – Latife Tekin.

¹³¹ Yazarla yapılan söyleşiden. 31 Mart 2006, Bodrum, Sema Aslan – Latife Tekin

“Yoksunluk, içinde bulunduğumuz politik durum- aslında tabii ki bu süreci imkansız kılıyordu. Öyle bir durumda yazmak hiç de kolay değildi. Ama öyle bir durumda ve öyle bir zamanda yazdığında aslında bir şey ele geçirmiş oluyorsun. Senin olmaman gereken bir yerde, istenmediğin bir yerde, tüm yaşamsal olanaklarının elinden alındığı bir noktada sen bir şey yaparsan, o olmayanlarla bir şey yaparsan yansıması da elbette farklı olur. Ama ben her üretimimle kendime bir yaşam alanı yaratmış oluyorum. Yazarlık dünyam aynı zamanda nefes almaya başladığım yaşamsal dünyamdır. Ben sadece yazmadım, aynı zamanda içinde yaşayacağım hayatı yarattım. Benim yaşamım da o kitaplar gibi yapılmış bir yaşam. Ben hayatımı gerçekten kendim yaptım yani.”¹³²

¹³² Yazarla yapılan söyleşiden. 31 Mart 2006, Bodrum, Sema Aslan – Latife Tekin

BEŞİNCİ BÖLÜM

YASAKLI DİL

I. MEHMED UZUN’UN DİLLER – ÜSTÜ DİLİ

“Tanrı insanı kelimadan yaratmamış ve adlandırmamıştır. Onu dile tabi kılmak istememiş, aksine kendisine yaratışın ortamı olarak hizmet etmiş olan dili insanda elden çıkarıp serbest bırakmıştır. Yaratıcılığını insanda kendi halinde bırakınca da Tanrı dinlenmeye çekilir. Tarihsel edimselliğinden sıyrılan bu yaratıcılık bilgi haline gelir. İnsan, Tanrı’nın yaratıcılık yaptığı dilin bilenidir. Tanrı, insanı kendi suretinden yaratmıştır. Bu nedenle ‘insanın tinsel özü dildir’ önermesi açıklama gerektirir. İnsanın tinsel özü, yaratılışın gerçekleştiği dildir. Yaratılış kelimada gerçekleşmiştir ve Tanrı’nın dilsel özü kelimadır.”

“Son Bakışta Aşk”, Walter Benjamin¹³³

Kürt edebiyatının yaşayan en önemli temsilcilerinden Mehmed Uzun, 1953 Siverek doğumlu. Kürtçe okuma ve yazmayı 12 Mart’ta, 17 yaşındayken cezaevine girdiğinde öğreniyor. Ankara’da çıkan ve kendisinin yayın yönetmenliğinde yayımlanan Kürtçe – Türkçe bir dergi nedeniyle 1977 yılında yargılanınca yurt dışına çıkan Uzun, 1980’lerin başında vatandaşlıktan atılır. Uzun’un vatandaşlıktan çıkarılma gerekçesi, yazdığı bir yazı. ‘77’deki yargılanmasının ardından İsveç’e yerleşen ve bir süre sonra da buradaki entelijensiya içinde kendine bir yer edinen Uzun, büyük bir İsveç gazetesinin kültür sayfasında yayımlanmak üzere, 12 Eylül süreciyle birlikte kapatılan Türkiye Yazarlar Sendikası ve tutuklanan yazarlar hakkında bir yazı yazmış; bu yazının yayımlanmasıyla birlikte de 1981 yılında Türkiye Cumhuriyeti vatandaşlığından çıkarılmış.¹³⁴ Uzun, 1992 yılında 200’den fazla Kürt aydınıyla birlikte vatandaşlığa tekrar alındı. Uzun, bu gelişmeyle birlikte, 15 yıl süreyle uzağında kaldığı Türkiye’ye tekrar gidip gelmeye başladı.

Kürtçe, Türkçe ve İsveççe edebi çalışmalarıyla çok dilli, çok kültürlü olan Mehmed Uzun, uzun yıllar İsveç Yazarlar Birliği yönetim kurulu üyeliği yaptı. Ayrıca İsveç Pen

¹³³ Benjamin, s. 176.

¹³⁴ Mehmed Uzun, “Küllerinden Doğan Dil ve Roman”, İthaki Yayınları, 1. basım, 2005, s. 99.

Klübü ve Uluslararası Pen Klüp'te çalıştı. İsveç ve Dünya Gazeteciler Birliği'nin de üyesi olan Mehmed Uzun, romanlarını Kürtçe yazmayı tercih ediyor ancak deneme ve araştırmalarını Türkçe ve İsveççe yazıyor. Yazarın Türkçe olarak kaleme aldığı otobiyografi / anlatı türündeki kitabı “Ruhun Gökkuşağı”¹³⁵, bu nedenle bir istisna. Yazar sözü edilen bu kitapta, ayrıca neden roman dili olarak Kürtçeyi benimsediğini de açıklıyor:

“Çevremde birçok dil vardı ancak bunların içinden üçünü, Kürtçe, Türkçe ve İsveççeyi entelektüel, edebi dilim olarak kabul ediyordum ve anadilim Kürtçe ile modern bir roman sanatı yaratmaya, ötekilerle de denemeler, edebi makaleler yazmaya karar vermiştim. Yazarlığımın temeli, romancılığım olacaktı ve denemeciliğim de bu temeli güçlendiren, onun arka planını izah eden, ona teorik bir çerçeve kazandıran öge olacaktı. İsveççe ve Türkçe roman yazmayışıımın çeşitli nedenleri vardı ancak bunlardan biri, dönüp bana ait olana bakmamı sağlayan nedendi; İsveççe ve Türkçe yazan yazarların benzeri olmak istemiyordum. Onların yazdıklarını tekrarlayan, onların etkisinde ya da gölgesinde, o dillerin öngördüğü öyküleri yazan ve o dil dünyalarında bir yama gibi duran birisi olmayı asla arzulamıyordum. Her dilin kendine özgü bir mantığı, tarihi, referanslar sistemi, değerler dünyası, mirası ve geleneği var ve İsveççe ya da Türkçe roman yazdığımında, ister istemez o dünyaların içine çekileceğimi, dilin farkında olmadan beni arzulamadığım yönlerde doğru sürükleyeceğini, bir özgünlük yaratamayacağımı, en iyi ihtimalle o dillerle yazılmış eserlere, onlara benzer yeni bir eser ekleyeceğimi, en kötü ihtimalle de onların basit ve bayağı bir kopyası olacağımı düşünüyordum...”¹³⁶

¹³⁵ Mehmed Uzun, İthaki Yayınları, 2005. Uzun, “Aşk Gibi Aydınlık, Ölüm Gibi Karanlık” kitabıyla ‘yasadışı silahlı terör örgütüne yardım etmek’ suçundan 2001 yılında İstanbul 4 No’lu DGM tarafından yargılanmış ve beraat etmişti. Yazar, “Ruhun Gökkuşağı”nda bu davayı bir başlangıç noktası olarak ele alıyor, Türkiye’den İsveç’e, oradan tekrar Türkiye’ye uzanan yaşamöyküsünü geri dönüşlerle anlatıyor.

¹³⁶ Uzun, 2005, s. 100 – 101.

Romanları, denemeleri ve araştırmaları birçok dile çevrilen Uzun, "Aşk Gibi Aydınlık Ölüm Gibi Karanlık" romanı ve "Nar Çiçekleri" adlı deneme kitabı ile ilgili olarak 2001 yılında yargılandı ama aklandı. Aynı yıl Türkiye Yayıncılar Birliği'nin her yıl verdiği Düşünce ve İfade Özgürlüğü Ödülü'nü; roman sanatına ilişkin belirleyici katkılarından dolayı Berlin Kürt Enstitüsü'nün Edebiyat Ödülü'nü; yarattığı edebiyat ve sözün özgürlüğüne ilişkin duruşundan dolayı İskandinavya Torgny Segerstedt Özgürlük Kalemî Ödülü'nü ve 2002'de İsveç kültür yaşamına sunduğu katkılarından dolayı İsveç Akademisi'nin Stina-Erik Lundeborg Ödülü'nü aldı.

Sırtını sözlü bir geleneğe yaslayan Kürt dilinden modern bir roman yaratabilmenin mücadelesini veren Mehmed Uzun'un yaşamöyküsüne biraz daha yakından bakmakta fayda var. Uzun, otobiyografik metni "Ruhun Gökkuşağı"nda doğumu, adı ve kökeniyle ilgili detaylı bilgiler veriyor. Bu bilgilere göre sormamız gereken soru şu: Mehmed Uzun'u tanıyor muyuz? Rimbaud'dan çağrışımla, "Ben, ben değilim artık..."¹³⁷ diyen Mehmed Uzun, aslında kimdir?

Mehmed Uzun, yukarıda belirttiğimiz kimlik bilgilerine hem sahiptir hem de değil. Şöyle ki: Uzun, resmi kimlik bilgilerine göre 1 Ocak 1953 tarihinde Siverek'te Mehmet Uzun adıyla doğmuştur. Ancak gerçek böyle midir?

"Kim olmadığımı söylemek, kim olduğumu izah etmemin en kolay yolu. İsmim Mehmed. Soyadım, Uzun. Doğum tarihim 1.1.1953. Herkes beni böyle biliyor. Tüm kitaplarımda, denemelerimin yayımlandığı dergi ve gazetelerde, kitaplarımla yayımlandığı ülkelerdeki kitap kapaklarında bu bilgiler var. Kimlik kartlarımda, pasaportlarımda, başka işlemlerde böyle yazıyor. Her yerde benim kim olduğumu anlatan bilgiler bunlar. Ama bunların hiçbirisi gerçek değil;

¹³⁷ Uzun, s. 41. "Dünya edebiyatının asi dahisi Rimbaud'nun bize kazandırdığı olağanüstü bir cümle var; *Je est un autre*. Yani, 'Ben, bir başkasıdır'. (...) Bu cümlemin sunduğu olanaklar müthiş; siz hem sizsiniz hem de değilsiniz, hem yazar – şair – sanatçı Ben'siniz hem de birey Ben. Hem yaratıcı sürecin mucidi hem kahramanı hem de bireyisiniz. Hem somutsunuz hem soyut; bir Ben'in içinde birçok Ben'siniz ve bu Ben'ler size yaratıcılığa ilişkin tasarladığınızdan da fazla olanak sunuyor; istediğinizde yaratırsınız, istediğinizde de yaratılan."

ismim Mehmed değil, soyadım Uzun değil, doğum tarihim bu rakamlar değil.”¹³⁸

İlk anda edebi bir oyun, bir yazarın ironik üslûbundan kaynaklanan bir anlatıyla karşı karşıya olduğunuzu düşündüren bu satırlar, aslında tamamen gerçek. Ama bu öyle bir gerçek ki, terimin kendisini, yani absürd bir durumu karşılayan gerçeklik olgusunu tekrar tekrar sorgulamamıza yol açacak nitelikte. Kitapları onlarca dile çevrilen, hakkında davalar açılan, yargılanan, yargılanma talebiyle yüz yüze gelen, dünyaca ünlü pek çok aydının ve edebiyatçının desteğini arkasına alan bir yazar, eğer müstear isim kullanmıyorsa adı, sanı ve doğum tarihi hakkında neden yanıltıcı bilgiler versin?

Yanıtı yine Mehmed Uzun’un kendisinde:

“İsmime ilişkin öyküm kısaca şöyle; esas ismim yasak olduğu için Mehmet oldum. Esas soyadım yasak olduğu için Uzun oldum. Bir insan olarak hiçbir değerim olmadığı, sadece ehlileştirilmesi gereken bir sürünün mensubu olarak görüldüğüm için de en rahat şekliyle, künyeme 1.1.1953 yazıldı. Tüm edebi, şiirsel metaforların ötesinde olan gerçek işte bu; hep çok zalim, çok vahşi olarak algıladığım ve hiçbir insana layık görmediğim bir gerçek.”¹³⁹

Mehmed Uzun’un esas adı, dedesinin de adı olan Hemê’dir. Aile büyüğünün anısını yaşatmak ve bir sürekliliği sağlamak amacıyla ailesinin ilk çocuğu olan yazara bu isim verilmiş. Uzun, bu ismin kökleri için iki kaynak gösteriyor: Nuh Nebi’nin oğlu Hem (Ham) ve İslam dininin peygamberi Muhammed.¹⁴⁰ Uzun’un doğduğu yörede en çok kullanılan isimlerden olan Hemê, Türkiye Cumhuriyeti nüfus kayıtlarına Mehmet olarak geçiyor. Ancak 1977’de yurt dışına çıkan ve uzun yıllar Türkiye’ye dönmeyen, dahası İsveç kültür sanat camiası içinde kendisine bir yer edinen Uzun’un ön adı, -t sesini daha yumuşak söyleyen Avrupalılar tarafından Mehmed olarak telaffuz ediliyor; Uzun da bu söyleyişi

¹³⁸ Uzun, 2005, s. 42.

¹³⁹ Uzun, 2005, s. 43.

¹⁴⁰ Uzun, 2005, s. 43.

tercih ediyor. Çünkü bu sayede ailesi ya da kendisi tarafından seçilmemiş bir isim olan Mehmet'e bir alternatif yaratıyor, Mehmet'i dışlıyor ve yeni bir kimlik oluşturabiliyor. "Mehmed Uzun adına yaratılan yazarlık, Mehmet Uzun'a karşı bir başkaldırıdır."¹⁴¹

Yazarın soyadı ise bağlı olduğu aşirete dayanıyor. Uzun, Mili aşiretinin bir kolu olan Birodirej sülalesine mensuptur. Biro, yazarın belirttiğine göre İbrahim'dan (İbrahim) gelen ve yazarın dedesinin dedesinin adı olan bir isim. Direj ise bir lakap; uzun anlamına geliyor. Yani yazarın dedesinin dedesinin adı Uzun Biro'dur. Yazarın soyadı da isimlere ilişkin kanun uyarınca Türkçeleştirilir ve Uzun olur. "Mehmet ve Uzun benim isimlerim değil, tüm ağırlığıyla omzuma bindirilmiş boyunduruklar, benim hapishane gardiyanlarım, beni kontrol altında tutan bekçiler..."¹⁴²

Mehmed Uzun, anlatısında sözlü geleneğe ve hatta dini mesellere dayıyor sırtını. Ancak buradan kasıt, anlatının içeriğinin dini motiflerle bezenmiş olması değil, yaratıcısının evliyalardan, peygamberlerden ve efsanelerden beslenen bir coğrafyadan gelmesi ve dini bir sese sahip olmasıdır.¹⁴³

"Dini mesel geleneği, İslamiyetten çok önce bu mekânlarda yaşamış ve ölmüş peygamberlerden geliyor; doğduğum şehrin biraz ötesinde (yaklaşık 30 – 40 km.), geniş aşiretin merkezi Viranşehir'e yakın, zamanında Biroyê Dirêj'in sahibi olduğu ve hâlâ Kûrî aşireti mensuplarının elinde olan Eyüp Nebi isimli köyde sabır ve vefanın evrensel sembolü Eyüp Peygamber'in mezarı var, onun biraz ötesinde sadakatin ve inancın sembolü olan, tüm dinlerin peygamberi İbrahim'ın yaşadığı Harran, Harran'ın biraz doğusunda hepimizin, tüm insanlığın atası Nuh Nebi'nin Cudi Dağı'nın eteklerinde, Cizre'deki mezarı var ve daha aşağılarda, Dicle kıyısında Mezopotamya'yı bekleyen felaketleri insanlara ulaştıran Ninovalı Yunus Peygamber var. Ve daha nice evliya, ermiş, bilmiş, kahin meselleriyle canlı bir biçimde o mekânlarda yaşıyor; tüm bölge bir mesel küpü, bir sözlü anlatı hazinesi."¹⁴⁴

¹⁴¹ Uzun, 2005, s. 45.

¹⁴² Uzun, 2005, s. 45.

¹⁴³ Tıpkı Latife Tekin'in babasının Kuran okuyan sesinin yazar üzerindeki etkisi gibi, Mehmed Uzun da köklerindeki bu sese kulak vermiş, bu sesin tınısını yansıtmıştır eserlerine.

¹⁴⁴ Uzun, 2005, s. 53 – 54.

Formel anlamda hiçbir dini eğitim almamış olan Mehmed Uzun'un dini mesellerle ilişkisi, yaşadığı sosyal hayatın zorunlu bir sonucudur. Bulunduğu mekânlarda doğal bir şekilde dini figürlerin isimleri, öyküleri, efsaneleri ve öğütleriyle dolu bir ses ve söz zenginliği vardır çünkü.

Mehmed Uzun, yazarlığında işte bu ses ve söz zenginliğinden yararlanır. Ancak bu o kadar da kolay olmaz. O da tıpkı Latife Tekin gibi, önce, koptuğu evine, evinin diline dönmek zorundadır. Fakat Mehmed Uzun, Tekin'den farklı olarak başka türden bir sorunla karşı karşıyadır: Oryantalist metinler üreten bir yazar olma tehlikesi.

“...söylenmesi kolay, yapması zor bu işi nasıl gerçekleştirebilirdim? Tüm uzaklığa ve yaşadığım felaketlere rağmen kendime, bana ait olana, dilime dönmem gerektiği açıldı ancak engelleri aşarak oralara döndüğümde neyle karşılaşacaktım; bana ait ne vardı, anadilimin mantığı, tarihi, referanslar sistemi, değerler dünyası, mirası ve geleneği nelerdi? Bunlar, 1980'lerin başında hayatımı tamamıyla işgal eden sorulardı ve bu sorular doğrudan doğruya beni, çoktan geride bıraktığım bir dünyaya, sözünü ettiğim o cehenneme götürdü.”¹⁴⁵

Uzun'un 'cehennem' diye nitelediği, evi değil, eviyle bir arada hatırladığı politik baskı dönemidir. Aynı kitapta, kendisini mutlu, güvende ve sağlıklı hissettiği tek dönemin de yine evinde yaşadığı dönem olduğunu söyler fakat bu dönem, kısacık bir süreye denk gelir.

Mehmed Uzun, ailesinde okula giden ve Türkçe eğitim alan ilk kişidir. Uzun'un ilkokula başlamasının kararı, yazarın babası ve dedesi tarafından alınır. Bu, önemli, sıra dışı bir karardır. Coşkuyla karşılandığı kadar, şüphe ve korku ama en önemlisi, özlem de içerir. Dili kaydedecek bir oğul yetiştirme özlemidir bu.

“Benim ilkokula başlamam ve o yeni dil, yeni eğitim, yeni sistemle tanışmam kararını, dedemle birlikte vermişlerdi ve bu karar, onların geleneklerinde, hayatlarında yepyeni bir adımdı; zaman

¹⁴⁵ Uzun, 2005, s. 102.

değişiyordu, bu yeni zamanlara uygun hareket etmek gerekiyordu. Rejimin eğitim, öğrenim ve okulla neyi amaçladığı bilindiği için bana hem bir kahraman hem de bir kurban gözüyle bakılıyordu; yazıyla tanıştıktan sonra belki ilerde, çektiği acıların ardından, onların bir türlü ifade edemediği şeyleri ifade edebilecek sihirli bir varlık, büyüklerin neler düşündüğünü, neler tasarladığını henüz yeterince bilmeyen bir çocuğun acılı deneylere yatırılacak körpe ruhu...»¹⁴⁶

Uzun, kendisine yüklenen bu misyonu yerine getirecektir. Bunda aldığı eğitimden çok, kulağındaki sesin ve hafızasında yaşattığı imajın etkisi vardır. Uzun'un sese ilişkin deneyiminden ve altyapısından söz etmiştik; imajdan kasıt ise, Uzun'un babasının çizdiği bir saksı resmidir. Mehmed Uzun'un okula başlayacağı dönem, Uzun ailesi için zorlu bir dönemdir. Hayvancılık yapan baba, o dönemler revaçta olduğu üzere Türkiye – Suriye sınırı boyunca koyun kaçakçılığı yapmaya başlamıştır. Ancak bu kaçakçılık seferlerinden birinde yakalanmış ve cezaevine konulmuş olan baba, artık aile için bir umut ifade etmemektedir. Babasını cezaevinde ziyarete giden ve özel izinle iki günlüğüne onun yanında kalan Mehmed Uzun, bu iki gün boyunca babasıyla en yoğun yakınlaşmayı yaşadıklarını, ne öncesi ne de sonrasında bir daha aralarında böyle bir yakınlık olmadığını söylüyor. Babası, Uzun'a bir saksı ve gökkuşağından oluşan bir resim yapmış, sonra da baba – oğlun arasında, resmin ifade ettikleri üzerine kısa bir sohbet geçmiş.

“...tüm ömrü boyunca rejimin kurum ve kuruluşlarından öğrendiği tek şey buydu işte; askerdeyken bir saksı çizmesini öğrenmişti. O saksı, onun ruhundaki bilgi, eğitim, öğretim özleminin, bir türlü öğrenemediği yazıya sevdasının, yeni ve uzaklarda olana ilişkin tutkusunun, ona reva görülmüş kapalılığın, dışlanmışlığın, tehdidin, dünyanın içinde olamamanın yarattığı ezikliğin bir ifadesiydi. Saksı, ötekiydi, uzaklardı, yok edilmiş umutlar ve hayal edilen gelecekti. (...) Gökkuşağı yazıydı; yazı, bireyselleşmenin, bireysel öykünün tarihiydi; dedemin, babamın gökkuşağı aracılığıyla bana

¹⁴⁶ Uzun, 2005, s. 179 – 180.

aktardıkları özlemse, yaşadıkları o korkunç yok olma sürecine karşı durabilecek, unutulmayacak, yazılı, bireyselleştirilmiş renkli anlatıydı. Belki bu tam böyle değildi ama asık suratlı sıkıyönetim rejimlerinin mutlak, otoriter fermanlarının ötesinde, onlara ait renkli bir yazılı sözü ve anlatıyı arzuladıklarını biliyorum.”¹⁴⁷

Mehmed Uzun, o renkli anlatıyı sunmayı başardı. Diliyle, kelimenin tam anlamıyla renkli bir anlatı dünyası kurdu. Uzun’un ki öyle bir dildi ki, onu tek başına Kürtçe, tek başına Türkçe ya da tek başına İsveççe diye nitelemek mümkün değildi. Elbette biz, yazarın sadece Türkçe metinleri üzerinden konuşabiliriz, çünkü sadece Türkçe metinlerini okuyabiliyoruz. Fakat buradaki vurgu, ‘yazarın Türkçe metinleri’dir; yazarın Türkçeye çevrilmiş metinleri değil, doğrudan Türkçe yazdığı metinlere işaret ediyoruz. Çeviri, başka bir alan; başka türden bir yorum gerektirir. Ama Mehmed Uzun’un Türkçe olarak yazdığı metinlerde bildiğimiz Türkçe’nin dışına taşan bir anlam, bir ses var. Tıpkı Latife Tekin’de olduğu gibi. Tekin, kelimeleri bilmenin kendisine yetmediğini, onların içlerini görmeyi istediğini söylüyordu kendisiyle yaptığımız söyleşide. Mehmed Uzun da, benzer yazarlık sürecinden geçmiş olmakla birlikte, onun durumunda çok dilli olmak gibi bir farklılık da söz konusu. Uzun, kendisiyle yaptığımız söyleşide aynı farklılığın Kürtçe ve İsveççe olarak yazdığı metinlerde de sezinlenebileceğini söyledi:

“Benim melez bir dilim var. Yani ben bir Türk ya da bir İsveçli yazar gibi kullanmıyorum o dilleri. Benim çok – kültürlü kişiliğime uygun bir ses var bütün o dillerimde. Kürtçe metinlerimde de öyle. (...) Farklı bir Türkçe kullanmaya özen gösterdim; bana ait olmalı bu Türkçe. Birkaç dili birden düşünerek yazıyorum; İsveççe yazdığım metinlerde de aynı yabancılık duygusu var; yabancılık benim kimliğim çünkü. Özellikle öyle yazdım. Kendim gibi bir Türkçe yazmak istedim.”¹⁴⁸

¹⁴⁷ Uzun, 2005, s. 180, 184 – 185.

¹⁴⁸ Sema Aslan – Mehmed Uzun söyleşisi: **Milliyet Sanat Dergisi**, Mart 2005, sayı: 552, “Yazarlığım Daha Fazla Aşağılanmamak İçindi”, s. 80 - 81.

Mehmed Uzun, “Ruhun Gökkuşağı”nda Türkçeyi tercih etmiş, çünkü Kürtçesini şarj etmesi gerekiyormuş.¹⁴⁹

Uzun gibi, kesintiye uğramış, yasaklanmış bir dilin temsilcisi olan bir yazardan anadilini ‘pür’ haliyle kullanması beklenebilir. Ancak Uzun, dilinin melez halini bir zenginlik olarak nitelendiriyor:

“Bir edebiyat yazarıyım ve benim için önemli olan kendimi olabildiğince yalın, şiirsel, güçlü ifade etmektir. Özcülük kaygısından dolayı aksayan, topallayan bir metindense akan, rahatlıkla hareket eden bir metni hep tercih ettim. Hiçbir zaman öz Kürtçeci olmadım. Bu doğru da değil. Çünkü ne Kürtçe ne de başka herhangi bir dil öz ve pürdür.

“Benimle ilgili yazan İsveçli edebiyat eleştirmenleri de özellikle dilimin farklı olmasına dikkat çekiyorlar. Türkiye’de de durum aynı. Kürtçede de. Bu bilinçli bir tercih; nasıl ki farklı bir edebi ses yaratmaya çalışıyorsam aynı biçimde tüm dillerde farklı bir dilimin de olmasına özen gösteriyorum.

“Bunun ötesinde bir de sürekli birkaç dille okuyor ve çalışıyorum ve bu dillerin tınları, kodları hatta sözcük ve idyomları, ben farkına varmadan, iç içe geçiyor. Bu da farklı bir ses, renk veriyor dilime. Hayatım birkaç dille, bölgeye, edebiyata, kültüre bölünmüş durumda ve madem böyle bir kaderim var o zaman dil de dahil yazarlığım da buna uygun olmalı, diye düşünüyorum. Biliyor musunuz, ben tüm dilleri artık aksanlı konuşuyorum, hatta Kürtçe’yi bile; bunu da bir olumsuzluk olarak değil, kaderimin bana sunduğu bir zenginlik olarak değerlendiriyorum.”¹⁵⁰

Uzun, Türkçeyi Yaşar Kemal ile tekrar keşfetmiş; Türkçeyle ilişkisinde Yaşar Kemal’in “Teneke” adlı romanı etkili olmuş. (Latife Tekin de kendi Türkçesini oluştururken, Türkçeyi tüm zenginlikleriyle kullanan Yaşar Kemal’i izlemişti...)

¹⁴⁹ Aslan – Uzun, Milliyet Sanat Dergisi.

¹⁵⁰ Aslan, Mehmed Uzun ile Kasım 2005 tarihinde e-mail üzerinden yapılan ve 8 Kasım 2005 tarihinde Milliyet gazetesinde yayımlanan söyleşiden.

“Türkçenin farklı bir biçimde kullanılabileceğini ben Yaşar Kemal ile öğrendim. Ona benzer daha pek çok isim var: Ahmed Arif, Cemal Süreya... Bu isimler, bir protez ameliyattan geçmiş yazarlar. Yani dilleri koparılmış, yerine başka bir dil yapıştırılmış. Buna rağmen ruhlarındaki tüm duyguları bu protez dile aktarabildiler. Yaşar Kemal’i Yaşar Kemal yapan da bu zaten; var olan resmi edebiyatın ötesinde, farklı bir edebi ses yaratması. Bu ses, ailesinin anlatı referansını taşır. Özel sohbetlerinde, mülakatlarında söyler bunu. Yaşar Kemal’in bu kadar görkemli bir anlatı diline sahip olmasında, eminim Kürt dengbêjlerinin önemli bir payı var. Böyle melez yazarlar, dünya edebiyatında çok önemlidir. Farklı diller ve kültürler arasında köprü görevi görürler.”¹⁵¹

Mehmed Uzun, hakim olduğu melez diliyle modern bir roman yaratmaya çalışıyordu ancak buradaki ‘modern’ kavramına biraz daha detaylı bakmak gerekir. Egemen ülkelerdeki modernist edebiyat ile Mehmed Uzun’un Kürtçenin olanaklarıyla yaratmaya çalıştığı modernist edebiyat aynı olmasa gerek. Kürt edebiyatının geçmişi, Türk edebiyatından daha da taze; Osmanlı – Türk romanı, 1870’lere; Kürt romanı ise 1970’lere dayanıyor.¹⁵² Arada 100 yıllık bir fark var yani. Şu halde Mehmed Uzun’un işaret ettiği ‘modern’ ile, Avrupalı entelektüelin ve hatta Türk yazarın işaret ettiği ‘modern’ farklıdır. Edebiyat araştırmacısı ve eleştirmen Necmiye Alpay, Mehmed Uzun’un edebiyat ile ilgili

¹⁵¹ Aslan – Uzun, Milliyet Sanat Dergisi.

¹⁵² Mehmed Uzun, “Bir Dil Yaratmak”, İthaki Yayınları, 2006, 1. basım, Önsöz, Ömer Türkeş, s. 10 - 11. Ömer Türkeş, aynı kültürel mirası paylaşmış ve benzer bir ‘milli eğitim’ müfredatından geçmiş olan iki toplum arasında roman yazımı bakımından 100 yıllık bir fark olmasının ve Kürt romanının bu denli geç gelişmesinin Kürtlerin edebiyatın bu dalına meraksızlığıyla açıklanamayacağını söylüyor: “Meseleyi yalnızca Kürt diline getirilen yasaklarla çözümlemek de mümkün görülüyor. Romanın edebiyat tarihinde yerini almasının, burjuva sınıfının kendisinin farkına varması ve ifade etmesiyle aynı ana denk gelişi bir tesadüf değilse eğer, Kürt romanının doğuşunu da bu etnik grubun kendi kültürel kimliğini –ancak bu yıllardan başlayarak- sahiplenmesiyle ilişkilendirmek yanlış olmaz; Anadolu’nun dışındaki coğrafyalarda Kürt diliyle yazılmış pek çok edebi metin varken, Türkiye Cumhuriyeti vatandaşı olan Kürtlerin kendi dillerine sahip çıkmayışlarının ve roman alanında sessiz kalışlarının arkasında, bir kimlik ve kültür tasavvuru oluşturamamaları yatmaktadır.”

söyleşilerini bir araya getirdiği “Küllerinden Doğan Dil ve Roman” adlı kitabına yazdığı önsözde bu konuya açıklık getirir.¹⁵³ “Egemen ülkelerin ‘modernist’ adı verilen edebiyatı, gerçekte içerik açısından edebiyat dışı modernin reddine dayanıyordu. Ama modernin reddedilmesi, getirdiği yıkımı göstermek anlamına geliyordu; modern öncesine dönmek anlamına değil. Başka bir deyişle, dili ve anlatımı yenilediği için ‘modernist’ olan bu edebiyat, hiç modern yaşam, modern, dünya, modern toplum yanlısı olmadı. Eleştirdi ya da reddetti bunları.”

Mehmed Uzun’un önünde engeller birden fazlaydı. Bir kere, modernizm ile henüz tanışmamış, modernizmin en önemli göstergelerinden biri olan yazılı dile bile ulaşmamış bir kültürün sözcüsüydü. Bu kültürün sözcüsü olarak yazdıklarında bir ‘milli edebiyat’ yaratma kaygısının izlerine rastlanabilirdi, tıpkı oryantalist etkilere rastlanabileceği gibi. Uzun, yazının hem bu etkilerden kurtarmak hem modern bir yazın oluşturmak hem de metnin içeriğiyle modern dünyanın izleklerine karşıt bir tavır sergilemek durumundaydı. Onun metni, sömürüye, baskıya, adaletsizliğe ve yasaklara başkaldıran bir metin olmalıydı. Fakat önce var olmalıydı. Bunun da yolu edebiyattan geçiyordu. “Sözlü / yazılı kültür ve edebiyat ürünlerine rastlamadığımız pek çok dünya dili artık yaşamıyor. Çünkü B. Croce’un ifadesiyle; ‘Dil felsefesi ve sanat felsefesi bir ve aynı şeydir. Dillerin var olan milletler ve belirli tarihsel dönemlerde konuşulan veya yazılan cümlelerin veya cümle bağılıklarının dışında hiçbir realitesi yoktur’. Kürtçe de dahil olmak üzere bir dilin varlığını ilan edip meşruiyetini kanıtlayabileceği en önemli alan edebiyattır.”¹⁵⁴

¹⁵³ Mehmed Uzun, “Küllerinden Doğan Dil ve Roman”, İthaki Yayınları, 2005, 1. basım, s. 6.

¹⁵⁴ Uzun, 2005, Ömer Türkeş’in önsözünden, s. 9.

A. Sözlü Dil Nedir, Önündeki Engeller Nelerdir?

“Senin Yunancan her zaman güzel ve müziklidir.

Şimdi tüm ustalığını göstermeni istiyoruz.

Aşkımız ve üzüncümüz yabancı bir dilde akıyor.

Mısırlı duygularını dök yabancı dile...”

Kavafis

Mehmed Uzun, “Yanlış zamanda yanlış yerde olduğunuzu düşündünüz mü hiç?” şeklindeki sorumuza şöyle yanıt vermişti: “Her zaman. Çünkü yabancıyım ben, barbarım.”¹⁵⁵

Uzun’un barbar nitelmesi, kuşkusuz onun yabancılığından ve sürgünlüğünden kaynaklanıyor. Ancak bu sıfat genel olarak yazılı dille ilişkisi olmayan toplumlar için kullanılır.

Edward Tylor, kültürü, bilgi, inanç, sanat, ahlak ve geleneksel olarak öğrenilmiş yapı şeklinde tanımlar.¹⁵⁶ Buna göre kültür, uygarlık kavramını kapsar. Ve toplumlar da ikiye ayrılır: Uygar olanlar ve olmayanlar. Uygar toplumlar, yazıyı kullananlarken, ‘yabanlar’ ya da ‘ilkel’ler, yazıyla ilişki kurmamış olanlardır. Ancak Claude Levi Strauss, bu ayrıma göre, kültürel çeşitlilik faktörünün atlandığını söyler:

“Beklenmeyen bir durumla karşılaştığımızda hepimizde yeniden ortaya çıkma eğilimi gösteren ve kuşkusuz sağlam psikolojik temellere dayanan en klasik tavır, kendimizle özdeşleştirdiğimiz kültürel, yani ahlaksal, dinsel, toplumsal, estetik biçimlere uzak düşen biçimlerin açıkça yadsınmasından ibarettir. Bize yabancı olan yaşam, inanış ve düşünme biçimleriyle karşılaştığımızda, ‘yaban alışkanlıklar’, ‘bu bizden değil’, ‘buna izin verilmemeliydi’ vb. gibisinden, söz konusu ürperti ve tiksintiyi dile getiren kaba tepkiler gösteririz. İlkçağ da Yunan kültürünün içinde yer almayan her şeyi ‘barbar’ adı altında

¹⁵⁵ Aslan – Uzun, Milliyet Sanat Dergisi.

¹⁵⁶ Gordon Marshall, “**Sosyoloji Sözlüğü**”, Çev. Osman Akınhay – Derya Kömürcü, Bilim ve Sanat Yayınları, 2003, 2. basım, s. 442.

topluyordu; Batı uygarlığı daha sonra yaban deyimini aynı anlamda kullandı.”¹⁵⁷

Strauss, ‘yaban’ teriminin ormana ait oluşuna vurgu yapar ve bu çağrışımdan yola çıkarak, barbar diye nitelendirilenin doğaya atıldığını söyler: “Yaşamımızı düzenleyen normlara uymayan ne varsa, kültürün dışına, doğaya atılması yeğlenir.”¹⁵⁸

Belki de önce sözlü ve yazılı kültürü anlamak gerekir. Ancak sözlü kültürü anlamak o kadar da kolay değildir. Bir kere, yazılı kültürün en önemli özelliği, bir imaja dayanması, görsel hafızaya da seslenebilmesidir. Oysa sözlü kültür bu olanaktan yoksundur. Eldeki tek veri, sestir. Peki ses, ne kadar, nereye kadar yardımcı olabilir? Üstelik söz konusu olan, karmaşık, hızlı, akışkan ve geçişken bir dünya ise. Sözlü kültürden gelen bir insan, anlamını bilmediği bir kelime için sözlüğe bakar mı söz gelimi? Veya çocuklarına geçmişini ne ölçüde doğru aktarabilir? Sözlü kültürü anlamak, belki özellikle bizim için, biz okuryazarlar için zordur. Walter J. Ong, “Sözlü ve Yazılı Kültür”¹⁵⁹ isimli kitabında, bu kültürün sırrını açığa çıkarmaya çalışır.

“Kimsenin kelimeleri ‘açıp bakmadığı’ bir kültür düşünün. Sözlü kültürde ‘açıp bakmak’, zaten hiçbir şey ifade etmeyen bomboş bir deyimdir. Kelimeler göze görünen nesneleri temsil etse de, yazı olmadığı sürece kelimelerin görsel bir varlığı olamaz. Kelimeler sestten ibarettir. Sözleri hatırlamaya çalışabilirsiniz fakat sözleri ‘arayıp bulacağınız’ somut bir kaynak yoktur. Sözün ne odak noktası, ne bir izi (yazıya bağımlılığı sergileyen bir görsel benzetme), ne de ağızdan çıkmasıyla vardığı yer arasında elle tutulur bir yörüngesi vardır. Kelimeler başlı başına bir olay, bir eylemdir.”¹⁶⁰

¹⁵⁷ Claude Levi Strauss, “**İrk ve Tarih**”, Çev. Reha Erdem, Haldun Bayrı, Arzu Oyacıoğlu, Işık Abel, Metis Yayınları, 1985, 1. basım, s. 39.

¹⁵⁸ Strauss, s. 39.

¹⁵⁹ Walter J. Ong, “**Sözlü ve Yazılı Kültür**”, Çev. Sema Postacıoğlu Banon, Metis Yayınları, 2003, 3. basım.

¹⁶⁰ Ong, s. 46.

Bu eylem, büyü bir eylemdir üstelik. Ong, sözlü kültürden gelen insanların –en azından bilinçaltında- kelimelerin büyüüne inandıklarını ve hatta onların zorunlu bir güçle harekete geçtiklerini düşündüklerini söyler.¹⁶¹ Latife Tekin de Mehmed Uzun da kaynaklarını sözlü kültürden aldıkları gibi, büyüden, büyü olandan, perilerden, efsanelerden ve inançtan söz ediyorlar. Yani Ong’un tespiti ile yazarların uygulamadaki tavırları örtüşüyor. Ong, Adem’in hayvanlara teker teker ad vermesini de böyle açıklıyor: “Bir tür kelime olan isim, sözlü kültürde adlandırılan nesneye güç katar Tevrat’ın ‘Yaradılış’ bölümünde (2: 20) Adem’in hayvanlara teker teker ad vermesi, tuhaf ve eski sanılan bu inancın yabana atılamayacağını kanıtlar.”¹⁶²

Fakat galiba Ong’un çalışmasında Mehmed Uzun’un pratiğiyle özdeşleşen en önemli bölüm, Ong’un sözlü kültürdeki ritm duygusundan söz ettiği bölümdür. Bu, dengbêjlerin Kürt toplumundaki yerini de açıklıyor çünkü. Ong, anımsamak üzerine yaptığı zihinsel çıkarımında, sözlü kültürden gelen insanların anımsayabilmek için konuşmalarına hareket ve ritm kattıklarını söyler. Buna göre ritm, hatırlamaya yardımcı olur. “Uzun süreli ve sözlü temele dayalı düşünce, şiir kalıbına girmese bile ritm ağırlıklıdır; çünkü ritm, bedensel ritm de dahil, anımsamayı kolaylaştırır. Jousse (1978), Arami ve Yunan ‘Targum’larındaki ve dolayısıyla eski İbrani dilindeki ritmik sözlü anlatım biçimiyle, nefes alıp verme, el kol hareketleri ve insan bedeninin çift yönlü simetrisi arasındaki sıkı bağı kanıtlamıştır.”¹⁶³

Ses ve hareket, sözlü kültürün tamamlayıcılarıdır yani. Ancak bu kültürde görselliğe ve imgelere yer yoktur. Mehmed Uzun, sözlü kültürü yazılı dile aktardığında oluşan farklılığın temelinde bu yatar. Sözlü kültür, bir nesneyi tüm detaylarıyla tanımlamaya olanak tanıdığı halde o nesnenin görüntüsüne dair pek bir şey söylemez. Bu nedenle zengin bir tarif ve tanımlamadan söz edilebilir ancak bu son derece işlevsel ve duruma göre yapılmış bir tanımlama olur. Kategorik olarak düşünmek ve soyutlamalar yapmak, sözlü kültürden gelen insanlar için çok kolay değildir. Ong, kitabında, 1930’lu yıllarda Özbekistan ve Kırgızistan’ın ücra köylerinde okuma yazma bilmeyen ve okuma yazmayı çok az bilen köylüler üzerine yapılmış bir araştırmadan söz eder. Araştırmayı Sovyet ruhbilimcisi Lev

¹⁶¹ Ong, s. 47 – 48.

¹⁶² Ong, s. 48.

¹⁶³ Ong, s. 50.

Vygotsky'nin önerisi üzerine A. R. Luria gerçekleştirir. Araştırmacı, köylülerden 4 nesneyi sınıflandırmalarını ister; benzer nesneleri aynı grupta toplamaları, farklı olan nesneyi ise ayırmaları gereken köylüler, bu sınıflandırmayı yapmaya ısrarla karşı çıkarlar. Onlar için, söz konusu nesneler bir arada bulundukları müddetçe anlamlı ve işlevseldir çünkü. Çekiç, testere, kütük ve el baltasından oluşan bu nesneleri amaca uygun olarak bir arada düşünen köylüler, bu sınıflamanın bir başkası tarafından yapılabiliyor olmasını ise şöyle açıklarlar: “Onun soyu sopu böyle düşünüyor olsa gerek”.¹⁶⁴ Bu örnek gösteriyor ki, sözlü kültürden gelen insanlar kültürlerinin devamlılığının soy soplâ doğrudan ilgili olduğunun da kesinlikle farkında. Kahramanlık ve aşk öykülerinin, savaşların, doğal felaketlerin özenle kuşaktan kuşağa aktarılmasının nedeni de budur.

Mehmed Uzun çok manidar bir şekilde böyle bir algı dünyasından geliyor işte: Yazılı dil, ilk kez Mezopotamya’da kullanıldı; oysa zaman içinde Mezopotamya yazı ile ilişkisinden giderek uzaklaştı, sözlü kültüre sığındı. *Homo sapiens* yaklaşık 50 bin yıldır yeryüzünde. Bilinen ilk el yazısı ise M. Ö. 3500 yıllarında Mezopotamya’da yaşayan Sümerler tarafından geliştirilen çivi yazısıdır. Bunu takip eden süreçte M. Ö. 3000’de Mısır hiyeroglif; M. Ö. 3000 – 2400 yıllarında Hint yazısı; M. Ö. 1500 yılında Çin; M. Ö. 1200 yılında Minos ya da Mikenai ‘B çizgi’ yazısı; M. S. 50 yılında Maya ve M. S. 1400 yılında Aztek yazısına kavuştu insanoğlu.¹⁶⁵

Peki okuryazarlık kimi yerlerde neden yaygınlık kazanmamıştır? Ong, bunun bir nedeninin yaratılmak istenen dini efektler olduğunu söyler. Geniş kitleler, yazılı metinlerle araçlar sayesinde ilişki kurarlar, böylece de söz konusu metinlerin içsel bir dini değer taşıdığını hissederek. “Örneğin bazı okuma yazma bilmeyen kişiler, kitabı alınlara değdirmenin veya okuyamadıkları metinleri içeren upuzun dua şeritlerini ellerinde çevirmenin kendilerine fayda sağlayacağına inanırlar.”¹⁶⁶ Ong, Eski Yunan’da bile yazının ancak Platon devrinde yaygınlık kazandığına dikkat çeker. Bu döneme kadar yazı, bir zanaat olarak kabul edilmiştir; tıpkı başka zanaatlar gibi sadece uzmanlarının bilmesi gerektiği bir

¹⁶⁴ Ong, s. 68.

¹⁶⁵ Ong, s. 103 – 105.

¹⁶⁶ Ong, s. 113.

bilgi olarak değerlendirilmiştir. Ki, Batı Afrika krallıklarında, mesela Mali’de 20. yüzyıla dek bu algı değişmemiştir.¹⁶⁷

Mehmed Uzun’un Kürtçe okuma ve yazmayı ancak 17 yaşında ve cezaevindeyken öğrendiği hatırlanacak olursa, okuryazarlığın kimi yerlerde gelişmemesinin politik nedenleri olduğu da söylenebilir. Uzun’un kendi iç sesine kulak verelim: “Koş, Uzun, koş. Koş, Uzun, koş. Peki ama niçin hep koşacağım, hep yalnız ve farklı olacağım, başıma olmadık işler gelecek, yargılanacağım, mahkemelere çıkmak üzere Türkiye’ye geleceğim?”¹⁶⁸ Tüm bunlar Uzun’un kendi diliyle ilişkisini diri tutma çabasının sonuçları. Uzun, ‘yeni dil’ dediği Türkçe ile kendisini ifade edemediğini düşünüyordu çünkü:

“Yeni dil, ruhumdaki beni öldürüyordu; dedemin, ninemin sözcüklerini, geçmişlerine ait anıları, dengbêjleri, onların anlatılarını, geçmişimi, kimliğimi, geleceğimi, çevremde yaşadığım mutlulukları, sevinçleri, o çevrenin bana verdiği güveni, huzuru, yalanlardan uzak sadeliği, çocuksu heyecanı öldürüyordu. Yeni sözcükler bildiklerimin yerlerini alıyor, bildiklerimin anlamını ve önemini yok ediyor, yeni öğrendiklerimin anlamını ve önemini belirleyici hale getiriyordu. (...) Bir dili dil yapan ne varsa hepsini öldürüyordum; ortak duyguları, anadilime ait tarihi, öyküyü, şarkıyı, zamanı, mekânı, aidiyet psikolojisini, toplumsal değer yargılarını, sözcüklerin ifade ettiği anlamları, sembolleri, izahları ve en önemlisi de beni ben yapan hafızayı, beni ben olarak yeniden yaratacak kültürel ortamı yok ediyordum. Bana zorla öğretilen her sözcükle ifade gücüm azalıyor, yeni sözcük benim aracılığımla, bir türlü ulaşamadığı mekânlara, ilişkilere, duygulara, düşüncelere ulaşıyor ve onları birer birer zapt ediyordu.”¹⁶⁹

¹⁶⁷ Ong, s. 114.

¹⁶⁸ Uzun, 2005, s. 206 – 207.

¹⁶⁹ Uzun, 2205, s. 145 - 146.

Türkiye’de uzun süre yasaklı olan, AB uyum süreci yasalarıyla birlikte son iki yıldır kademeli olarak serbest bırakılan Kürtçe, bu yasaklar nedeniyle sözlü kültüre sığınmak durumunda kaldı. Mehmed Uzun, Diyarbekir.net adlı internet sitesinde yayınladığı “Fıratın Sularıyla Yıkanmış Sözler” başlıklı yazısında bunu şöyle açıklıyor:

“Kürt dili resmi ve kamu dili olarak Türkiye’de yasak. Çünkü bu yasak nedeniyle Kürtler söze, özellikle de sözlü anlatıma, destana, atasözlerine sığınmış durumda. Çünkü bu nedenle Kürtlerin olağanüstü zengin bir sözlü edebiyatları var. Yasak, baskı, zor, asimilasyon ve benzeri anti – demokratik uygulamalar ancak yaygın bir korku ortamı yaratılığında gerçekleşebiliyor. Korku ortamında yaşayan insanlar da, koşulları nedeniyle az ve öz konuşma ve anlatma sanatını öğreniyor. Az ve öz anlatma sanatı, aynı zamanda, insanlık tarihinin bize bıraktığı en önemli miras; az ve öz söyleyen kalmış, laf kalabalığı yapan ve karışık söyleyen gitmiş. İnsanlığın ortak kültür mirasının temel özelliği tam da budur; insan için en gerekli, en zorunlu olan kalacak, gerisi atılacak. Tüm tarih boyunca insan aklı ve duyguları bu geleneğe uygun biçimde gelişti. Gılgamış, Homeros, farklı dil ve kültürlerle ait destanlar, anlatılar, Memê Alan... Bunların hepsi en damıtılmış, en yoğun hale getirilmiş sözcüklerle günümüze ulaştı.”¹⁷⁰

¹⁷⁰ <http://www.diyabekir.net>

B. Sözü Yazıya Aktarmak Ne Kadar Mümkündür?

“Her hakikat dilde, kendi meskeninde, kendi atalarının sarayında barınır.”

Walter Benjamin¹⁷¹

Dengbêj, yani hikâye anlatıcısı, Mehmed Uzun’un edebiyatında en etkili olan unsurlardan biri gibi görünüyor. Benzer şekilde Yaşar Kemal’in de dengbêjlerden esinle yazdığı, çeşitli yerlerde ifade edilmiştir. ‘Deng’, ses; ‘bej’, söyleyen, aktaran anlamında kullanılıyor. Dengbêjler, anlatılarını bir ritm ile aktarırlar.

Kürtlerin en önemli dengbêjlerinden biri olan Evdalê Zeynikê, Mehmed Uzun’un son romanına konu oldu. Uzun, bu ünlü dengbeji şu sözlerle anlatıyor: “Sayısız dengbêj var ama bunların içinde özgün bir sese sahip olmuş, kendine özgü bir gelenek yaratmış dengbêjler azdır. Evdalê Zeynikê işte böyle bir dengbêjdir; özgün bir ses, tarihi bir hafıza, güçlü, yüksek bir üslûp, sanat olarak köklü bir gelenek yaratmış bir anlatı, vicdani bir duruş, söze ve anlatıya ilişkin sarsılmaz bir inanç.”¹⁷²

Ne zaman yaşadığına dair kesin bir bilginin bulunmadığı Evdalê Zeynikê, Mehmed Uzun’un romanından öğrendiğimiz kadarıyla, 30’lu yaşlarına kadar çobanlık yapmış, düğünlerde ve çeşitli gecelerde sesiyle dikkat çekmiş, gittikçe namı yayılmış bir dengbêjdir. “Mülkü geniş ve verimli, hükmü yumuşak ve adilane”¹⁷³ olan Tahar Xan’ın yanında dengbêjlik yapmaktadır. Miri Tahar Xan, “Acem hududunun kapısında, Kafkas yurdunun dağlarının sınırının kapısında, Bitlis ve Hakkari beyleri hududunun kapısına kadar”¹⁷⁴ geniş bir alanın sahibiydi. Evdalê Zeynikê de artık usta bir dengbêjdi, hastayken bile ‘stran’larını söylemekten vazgeçmiyordu:

¹⁷¹ Uzun, s. 8. (Aktaran Ömer Türkes).

¹⁷² Aslan, Mehmed Uzun ile Kasım 2005 tarihinde e-mail üzerinden yapılan ve 8 Kasım 2005 tarihinde Milliyet gazetesinde yayımlanan söyleşiden.

¹⁷³ Uzun, “**Abdalın Bir Günü**”, 2005, s. 74.

¹⁷⁴ Uzun, “**Abdalın Bir Günü**”, 2005, s. 75.

*“Gecedir, güzel gecedir,
Irmaklar, pınarlar üstümüze akar sırıltıyla,
Sesim kavaldır benim, dilimse kalem,
Eşim dostum şu dünyanın âşık ve dengbêjleridir,
Bu gece okuyacağım, okuyacağım vallahi,
Oğlun oğlu bile anıncaya dek bu geceyi...”¹⁷⁵*

Mehmed Uzun, Kürtlerin Homeros’u olarak nitelendirilen Evdalê Zeynikê’nin yaşamını, bir başka dengbêj olan Ehmedê Fermanê Kîkî’nin ağzından anlatır. Yaklaşık 200 sayfa uzunluğundaki bu roman, kurgusu gereği Evdalê Zeynikê’nin yaşam öyküsünü bir gün içinde aktarır. Romanın en önemli özelliği, bir dengbêjin bir başka dengbêji anlatıyor olmasıdır. Daha doğru bir ifadeyle, bir dengbêjin, istek üzerine bir başka dengbêjin yaşamını kaleme almasıdır. Şöyle ki: Ehmedê Fermanê Kîkî, dilbilimci, şair ve araştırmacı Celadet Alî Bedirxan’ın yönetiminde 1932 – 1943 yılları arasında Latin harfleriyle Şam’da yayımlanan Kürtçe edebiyat dergisi Hawar’ın¹⁷⁶ ozanıdır. Şam’da, Mir Celadet Bedirxan ve kardeşi Mir Kamiran’ın yanında kalır. İki kardeş, hem edebiyatla ilgilenir hem de kimi akşamlar Evdalê Zeynikê’nin stranlarıyla coşar. Ancak gün gelir ve Ehmedê Fermanê Kîkî’den bir talepte bulunurlar: “Kürt starn ve masalları en büyük varlık ve zenginliğimizdir. Zaman değişiyor. Eğer bunlara sahip çıkmazsak kaybolup gidecekler. Onları deftere geçirmeliyiz”.¹⁷⁷ Bu talep üzerine Ehmedê Fermanê Kîkî her gece yorulmadan, durmadan mirlerine Evdalê Zeynikê’nin hikâyesini anlatır. O anlatır, Mir Celadet Bedirxan ve kardeşi Mir Kamiran kayda geçer. Ancak bu ortam, çok geçmeden bozulur.

“...şimdi başıma bir bela sarmış durumdalar. Benden bir şey istiyorlar ki, öyle akli başında olanların isteyeceği cinsten değil. Belki de şimdiden benden ne istediklerini anlamışsınızdır... Benden Evdalê Zeynikê’den söz etmemi istiyorlar, evet. Benden Kürt dengbêjlerinin piri olan Evdalê Zeynikê’yi anlatmamı istiyorlar. Bütün hikâyesini kelime kelime anlatmamı istiyorlar ama. Başka neler istediklerini biliyor musunuz? Evet, benden hikâyeyi yazmamı ve Kürt stranlarının, deyişlerinin babası Evdâle Zeynikê’yi

¹⁷⁵ Uzun, “**Abdalın Bir Günü**”, 2005, s. 83.

¹⁷⁶ Uzun, “**Abdalın Bir Günü**”, s. 9.

¹⁷⁷ Uzun, “**Abdalın Bir Günü**”, s. 14.

diriltmemi istiyorlar!”¹⁷⁸ Bu istek, Ehmedê Fermanê Kîkî’yi kelimenin tam anlamıyla dehşete düşürür. “Deyişin, sözün nereden, nasıl geldiğini, nasıl inci ve yakut gibi art arda dizilerek sıralandıklarını, parıldadıklarını bilmem. Şimdi oturup sizin için günlerce çığırabilirim. Ama yazmak, bana çok yabancı... Yazmanın kaideleri, havası ayrıdır. Şimdi bu cümleleri yazarken ne ezalar, ne cefalar çektiğimi Allah bilir. Her kelime üzerinde uzun uzun düşünüyor, öyle yazabiliyorum. Öyle görünüyor ki, yazmak da kuyumculuk gibi zahmetli iş. Zaman istiyor, sabır istiyor, kuyumcu ustalığı istiyor.”¹⁷⁹

Walter Benjamin, “...hikâye anlatıcısının hayatımızda hiçbir hükmü yok,”¹⁸⁰ der. Bu yargısını açıklarken de hikâye anlatmanın, esasında deneyimlerimizi paylaşmak olduğunu söyler. Modern dünyanın bağrımızda açtığı iki yara; deneyim kaybı ve bellek yitimi. Modernleşen dünya, hikâye anlatıcılarını yavaş yavaş yitirdi. Benjamin, deneyim kaybının I. Dünya Savaşı ile başladığını söyler. Savaş sonrasında insanların birbirlerine anlatacak hikâyeleri kalmamıştır:

“Savaş bittiğinde cepheden dönenlerin dilsizleştiğini, başkalarıyla paylaşabilecekleri deneyimler bakımından zenginleşmediklerini, aksine yoksullaşmış olduklarını fark etmemiş miydik? On yıl sonra ortalığı saran savaş kitaplarının, ağızdan ağza aktarılan deneyimle hiçbir ilgisi yoktu. Çünkü deneyim hiçbir zaman, stratejik deneyimin siper savaşı, iktisadi deneyimin enflasyon, bedensel deneyimin mekanik savaş, ahlaki deneyimin iktidar sahipleri tarafından boşa çıkarıldığı bu dönemdeki kadar yalanlanmamıştı.”¹⁸¹

Benjamin’e göre, anlatıcılığın gerilemesiyle sonuçlanan sürecin ilk belirtisi, modern çağın başında romanın doğuşudur. Roman, hikâyeden ya da dar anlamda destandan farklı olarak, durağandır. Edebiyatın diğer tüm türleri, sözlü edebiyattan gelir ve sözlü edebiyata

¹⁷⁸ Uzun, “**Abdalın Bir Günü**”, s. 16 – 17.

¹⁷⁹ Uzun, “**Abdalın Bir Günü**”, 2005, s. 19.

¹⁸⁰ Benjamin, s. 77.

¹⁸¹ Benjamin, s. 78.

döner, oysa roman, tecrit edilmiş bir aklın ürünüdür. “Anlatıcı, hikâyesini deneyimden çekip alır, kendi deneyiminden ya da ona aktarılanlardan ve o da bunu kendisini dinleyenlerin deneyimi haline getirir. Romancı ise kendini tecrit etmiştir. Romanın doğduğu oda, en temel kaygılarından misal verip kendini ifade edemeyen, kimsenin akıl vermediği ve kimseye akıl veremeyen, tek başına kalmış bireydir. (...) Roman, hayatın bütün dolululuğu içinde ve bu doluluğu tasvir ederek, yaşayanların derin akılsızlığını ortaya serer.”¹⁸² Benjamin, “Don Kişot”u örnek göstererek, onun, bilgeliğin kırıntısını bile taşımadığını hatırlatır.

Benjamin’in bu sözleriyle modern çağın vaatleri birbiriyle çelişir gibidir. Modern çağ, bilgi çağı değil midir? Enformasyon, hızına yetişilmez durumdayken, Benjamin’in sözlerini nasıl değerlendirmeli? Walter Benjamin, soruyu kendisi sorup, kendisi yanıtlıyor; enformasyonun değerinin doğduğu ana özgü olduğunu, oysa hikâyenin kendini tüketmediğini, gücünü toplayarak yıllar sonra dahi var olabildiğini söyler.¹⁸³

Walter Benjamin’in açtığı yolda, Mehmed Uzun’un romancılığını ve anlatıcılığını düşünmek, daha da ilgi çekici. Uzun, sözlü anlatı geleneğinden beslenerek birçok roman yazdığı gibi, çalışmamıza konu olan romanında anlatı geleneği ile roman sanatını buluşturdu. Ancak Uzun, ne yaptığının farkında. Bu buluşma, bir tesadüf değil. Uzun, hem iki geleneği buluşturuyor, fakat hem de anlatı geleneğini romanın zemininde dahi korumaya özen gösteriyor. Her şeyden önce romanının birinci tekil kişisi, yazarın kendisi değil, bir anlatıcıdır: Ehmedê Fermanê Kîkî. Yani Uzun yine bir anlatıcı, yine bir hikâye, yine sese dayalı bir kurgulama yapmıştır. Geri sarmalar ve ileriye atlamalarla zaman sınırını da ortadan kaldıran Uzun, roman dilini oluştururken destansı söylemi yansıtmayı da başarmış. Bunda, seçtiği dengbêjlerin etkisi de var:

“İki dengbêj arasında önemli farklılıklar da var. Her şeyden önce Evdal, bir Serhat dengbêjidir, Kîkî ise bir ova dengbêjidir. Biri kuzeyli, biri de güneylidir. Bu nedenle ikisi, tam da arzuladığım biçimde, bu romanda buluştu. Ehmedê Fermanê Kîkî’nin Evdal geleneğinden gelmemesi ve onu yeterince tanımaması, benim rahatlıkla arzuladığım fiktiv (kurgu) romanı oluşturmama yardımcı oldu. Çünkü Kîkî’nin anlattığı öykü, doğrudan

¹⁸² Benjamin, s. 80.

¹⁸³ Benjamin, s. 83.

doğruya Evdal'ın hayatı değil, o da öykü olarak kuruyor ve gerçek Evdal'ı değil, arzuladığı Evdal'ı anlatıyor.”¹⁸⁴

Mehmed Uzun, dengbêjlerle ilişkisini, roman sanatını dönüştürme ihtiyacının bir yansıması olarak yorumluyor. Uzun'a göre Batı taklidi romanın dışına çıkmanın tek yolu, anlatı geleneğine yaslanmaktır:

“Dengbêjlerle dostluğumda roman sanatına ilişkin de önemli şeyler gördüm. Bilindiği gibi roman sanatı tamamıyla Batı türü bir sanat ve tamamıyla Batı'nın damgasını taşıyor. Doğulu yazarlar da dil, üslup, teknik, tasvir, estetik olarak, neredeyse tam tamına, Batı taklidi eserler yaratıyor. Ve anlatı sanatı ne yazık ki bugün tamamıyla bir pazar sorunu haline gelmiş durumda. Biz Doğuluların, pazar dalaverelerinin dışında, bu sanata ekleyebilecek, bu sanatı daha zengin ve daha bize ait hale getirebilecek bir şeyleri yok mu? Yazarlığımın en önemli kaygılarından biri de bu. Dengbêj geleneği ve mirası, bizim de anlatı ve roman sanatına ekleyebileceğimiz şeylerin olduğunu gösteriyor. Dengbêj dilindeki yalınlık, sadelik, şiirsellik, doğrudanlık, sıcaklık; teknik ve üsluptaki tekrarlar, ara kaymalar, bir öyküden bir başkasına anlatıyı bozmadan rahatlıkla geçişler; anlatıdaki insana ve insani deneye doğrudan yaslanmak, ritim ve harmoniye önem vermek, anlatıcıyı da anlatının bir ögesi haline getirerek söylemek ve tüm fazlalıkları atarak hep ilginç bir öyküyü anlatmaya odaklanmak.... Sanırım bu konularda dengbêj geleneğinin günümüz anlatı sanatına öğreteceği çok şey var. Pazar ilişkileri ve endüstriyel gelişmeler bu sözünü ettiğim özellikleri anlatıdan uzaklaştırdı. Anlatı da tıpkı günümüz insanı gibi artık fazlasıyla kurnaz, fazlasıyla uzman, fazlasıyla bir teknokratın cetveliyle çizilmiş gibi mükemmel. Ama ruhsuz, insani samimiyet ve sıcaklıktan uzak, ama gerçek bir anlatı olarak değil, o anlatının bir parodisi gibi...”¹⁸⁵

¹⁸⁴ Aslan, Mehmed Uzun ile Kasım 2005 tarihinde e-mail üzerinden yapılan ve 8 Kasım 2005 tarihinde Milliyet gazetesinde yayımlanan söyleşiden.

¹⁸⁵ Aslan, Mehmed Uzun ile Kasım 2005 tarihinde e-mail üzerinden yapılan ve 8 Kasım 2005 tarihinde Milliyet gazetesinde yayımlanan söyleşiden.

Dünya edebiyat tarihi sözlü anlatıyla başladı; insanoğlu yaşadığı deneyleri bir kıssadan hisse olarak çevresine anlatı ve anlatı doğdu. Sonra yazıyla anlatı tarihi günümüze kadar geldi; neredeyse köklerini ve anlatının niçin doğduğunu unutarak. Bugün kitap dünyası, bir araba endüstrisi gibi; para getirmeyen anlatıya yer yok... Çok satmak, insanları günlük meşgalelerinden biraz uzaklaştırmak, heyecanlı, sürükleyici ucuz şeyler yazmak ve insanları ideolojik, siyasal olarak manipüle etmek moda. Ve buna ne yazık ki edebiyat deniliyor.¹⁸⁶

¹⁸⁶ Aslan, Mehmed Uzun ile Kasım 2005 tarihinde e-mail üzerinden yapılan ve 8 Kasım 2005 tarihinde Milliyet gazetesinde yayımlanan söyleşiden.

SONUÇ

Dil, nelere kadirdir?

Latife Tekin ve Mehmed Uzun'un yazın ve yazarlık serüvenleri, onları yazmaya götüren sürecin, tutkulu bir yazma isteği olmadığını gösteriyor. Onlar, sanatsal bir aşkınlıkla yazar olmamış, edebiyatın mihenk taşlarını dahi yazarlığa adım attıktan sonra, daha ileri yaşlarda okumuşlardı. Bir edebiyat ortamında yetişmemiş, kitap okuyan ve yazı yazan insanlardan etkilenmemişlerdi. Edebiyatın uzağında yetişmiş, edebiyatın içine düşmüşlerdi. Ancak edebiyatın uzağında olmakla birlikte, büsbütün dışında da değillerdi. Her ikisi de farklı dil dünyalarının içindeydi. Her ikisi de bir anlamda sözlü gelenekten, sözlü anlatıdan etkilenmiş; eserlerini kaleme almadan önce sözlü tarih çalışmaları yapmışlardı. Latife Tekin, "Berci Kristin Çöp Masalları"nı yazarken, şöyle bir süreçten geçmişti:

"İstanbul'un ilk gecekondu bölgeleri olan Gültepe'ye, Zeytinburnu'na gittim. Hâlâ oralarda yaşamayı sürdüren, gecekondu kurmuş kişilerden kuruluş hikâyelerini dinlemeye başladım. Kendim, birebir dinleyerek notlar aldım, kaydettim. İnsanlar o hikâyeleri anlatırken geçmişe geri dönüyor, onu yeniden yaşıyorlardı. O zamanki atmosfer, ruh halleri, hepsi aslında o hikâyelerle bana akıyordu. Fabrikalar için de böyle bir çalışma yaptım. İlk grev kararının alındığı yıllarda o fabrikalarda çalışan insanlarla yüz yüze konuştum. O dönemde direnişlere katılan insanlar fabrikaların içinde olup biten şeyler, sendikalaşma süreci ve onun da öncesine ilişkin bildiklerini anlattılar. Fabrikaların kurulma hikâyelerini dinledim onlardan. Bütün bu bilgileri o dönemi yaşamış insanlardan kendim topladım. Bunları yaparken dil de zaten ortaya dökülüyordu. O konuşmalar sırasında benim bu hikâyeleri nasıl anlatacağım, nasıl bir dille anlatacağım konusunda bir fikir oluştu kafamda. Malzeme kendi kendini topladı. Malzemeyi toparlamam aşağı yukarı bir yılımı aldı."¹⁸⁷

¹⁸⁷ Özer, s. 65.

Benzer şekilde Mehmed Uzun da “Abdalın Bir Günü” için dengbêjlerin sesiyle büyümüş olmasıyla yetinmemiş, bir ön çalışma yapmıştı:

“Bir de elbette dengbêj geleneğindeki o inanılmaz sadelikte söylemek, anlatabilmek ve doğrudan okuyucunun ruhuna ulaşmak sorunu var. Bu sanıldığından daha zor bir yaratıcı süreci gerektiriyor. Bu romanı yazarken ben her hafta, Cuma günleri, öğleden sonra okuma yazması olmayan ama dengbêj geleneğini yakından bilen dört, beş yaşlı kadına o hafta yazdıklarımı okudum, onlarla konuştum, düşüncelerini aldım ve metni devamlı değiştirdim, -biraz daha sade, biraz daha doğrudan ve biraz daha sözlü biçime yaklaştırmak için.”¹⁸⁸

Peki kodlarla oynadılar da ne oldu? Latife Tekin de Mehmed Uzun da inancını koruyor. Her ikisi de kendileriyle birlikte edebiyatta bir kanal açıldığını, hem yazı hem de çeviri olanaklarının artmasında rol sahibi olduklarını söylüyor. Ancak Tekin ve Uzun, birer ‘öteki’ olarak anlaşılabildiler mi? Öncelikle Tekin de Uzun da dil tasarımları sayesinde kendilerine yeni birer hayat tasarladılar. Tekin, yaşamını Bodrum’da; Uzun ise Türkiye’ye geldiği zamanlarda Cihangir’de sürdürüyordu. Farklı bir algı ve tüketim dünyasının içine girmişlerdi. Yazdıklarında, temel sorunsallarını korumayı başarmış olsalar da artık başka bir hayatı yaşadıklarını ikisi de söylüyor. Ötekini anlamak ise, şu aşamada farklı bir sanatsal tat ile buluşmuş olmanın heyecanı ile sınırlanmış gibi.

Çalışmanın ilk sayfalarında Şara Sayın’ın bir metni anlamak için yazarıyla özdeşleşmek gerekmediğine ilişkin sözlerine yer vermiştik. Hatta Sayın’a göre, metinle özdeşleşmeye de gerek yoktu. Buna göre sadece yazarın bakış açısına, söylemek istediğine, metnin nesnel konusuna yönelmesi, ‘ortak anlama katılması’ yeterli olacaktı.

Tekin ve Uzun’un okurları, kuşkusuz o ortak algıyı paylaşıyor; her iki yazarın çalışmaları hakkında yapılmış sayısız araştırma, bunun göstergesi olsa gerek. Bu paylaşım bir dönüşümü getiriyor mu beraberinde?

Anlamak, paylaşmak demek değilse nedir? Paylaşmak, dönüşmek değilse nedir?

¹⁸⁸ Aslan, Mehmed Uzun ile Kasım 2005 tarihinde e-mail üzerinden yapılan ve 8 Kasım 2005 tarihinde Milliyet gazetesinde yayımlanan söyleşiden.

KAYNAKÇA

- Adorno, Theodor W. **Edebiyat Yazıları**. Çeviri: Sabir Yücesoy – Orhan Koçak. Birinci Basım. İstanbul: Metis Yayınları, 2004.
- Ağaoğulları, Mehmet Ali. **Kent Devletinden İmparatorluğa**. Birinci Basım. Ankara: İmge Kitabevi Yayınları, 2004
- Aygündüz, Filiz – Aslan, Sema. “*Büyük Edebiyat Buluşması*”, **Milliyet Kitap**, Sayı 3 (Şubat, 2006) s. 7 – 9.
- Bahtin, Mihail. **Sanat ve Sorumluluk / İlk Felsefi Denemeler**. Çeviri: Cem Soydemir. Birinci Basım. İstanbul: Ayrıntı Yayınları, 2005.
- Bakhtin, Mihail **Karnavaldan Romana / Edebiyat Teorisinden Dil Felsefesine Seçme Yazılar**, Çeviri: Sibel Irzık. Birinci Basım: Ayrıntı Yayınları, 2001.
- Barthes, Roland **Yazı Üzerine Çeşitlemeler & Metnin Hazzı**, Çeviri: Şule Demirkol. Birinci Basım. İstanbul:Yapı Kredi Yayınları, 2006.
- Benjamin,Walter. **Son Bakışta Aşk** , Çeviri: Nurdan Gürbilek, Üçüncü Basım. İstanbul: Metis Yayınları, 2001.
- Clark, Toby. **Sanat ve Propaganda / Kitle Kültürü Çağında Politik İmge**. Çeviri: Esin Hoşsucu. Birinci Basım. İstanbul: Ayrıntı Yayınları, 2004.
- Dupont, Florence **Edebiyatın Yaratılışı / Yunan Sarhoşluğundan Latin Kitabına**. Çeviri: Necmettin Sevil. Birinci Basım. İstanbul:Ayrıntı Yayınları, 2001.
- Eagleton, Terry **Kuramdan Sonra**, Çeviri: Uygur Abacı. Birinci Basım. İstanbul:Literatür Yayınları, 2004.
- Fonseca,, Isabel. **Beni Ayakta Gömün / Çingeneler ve Yolculukları**. Çeviri: Özlem İlyas. Birinci Basım. İstanbul: Ayrıntı Yayınları, 2002.
- Foucault, Michel **Doğruyu Söylemek**, Çeviri: Kerem Eksen, Birinci Basım. İstanbul: Ayrıntı Yayınları, 2005.
- Güçbilmez, Beliz **Sophokles’ten Stoppard’a İroni ve Dram Sanatı**. Birinci Basım. Ankara: Deniz Kitabevi, 2005.
- Irzık, Sibel – Parla, Jale **Kadınlar Dile Düşünce / Edebiyat ve Toplumsal Cinsiyet**. Birinci Basım. İstanbul:İletişim Yayınları.
- Kaygusuz, Sema. **Yere Düşen Dualar**. Birinci Basım. İstanbul: Doğan Kitap, 2006.
- Keskin, Birhan. **Yeryüzü Halleri**. Birinci Basım. İstanbul:Metis Yayınları, 2005.

- Kierkegaard, Soren. **İroni Kavramı**. Çeviri: Sıla Okur, Birinci Basım. İstanbul: Türkiye İş Bankası Kültür Yayınları, 2003.
- Marshall, Gordon. Sosyoloji Sözlüğü. Çeviri: Osman Akınhay – Derya Kömürcü. İkinci Basım. Ankara: Bilim ve Sanat Yayınları, 2003.
- Kundera, Milan. **Roman Sanatı**. Çeviri: Aysel Bora. Birinci Basım. İstanbul: Can Yayınları, 2002.
- Mungan, Murathan. **Timsah Sokak Şiirleri**. Birinci Basım. İstanbul: Metis Yayınları, 2003.
- Mungan, Murathan. **Yazıhane / Murathan Mungan'ın Seçtikleriyle**. Birinci Basım. İstanbul: Metis Yayınları, 2003.
- Ong, Walter J. **Sözlü ve Yazılı Kültür**. Çeviri: Sema Postacıoğlu Banon, İstanbul: Metis Yayınları, 2003.
- Özer, Pelin. **Latife Tekin Kitabı**. Birinci Basım. İstanbul: Everest Yayınları, 2005.
- Parla, Jale. **Don Kişot'tan Bugüne Roman**. Altıncı Basım. İstanbul: İletişim Yayınları, 2005.
- Rorty, Richard **Olumsuzluk, İroni ve Dayanışma**. Çeviri: Mehmet Küçük – Alev Türker, Birinci Basım. İstanbul: Ayrıntı Yayınları, 1995.
- Saavedra, Miguel de Cervantes. **Don Quijote I**. Çeviri: Roza Hakmen – Ahmet Güntan, Birinci Basım. İstanbul: Yapı Kredi Yayınları, 2003.
- Saramago, Jose. **Lizbon Kuşatmasının Tarihi**. Çeviri: İpek Babacan. Birinci Basım. İstanbul: Türkiye İş Bankası Kültür Yayınları, 2004
- Sartre, Jean – Paul. **Edebiyat Nedir?** Çeviri: Bertan Onaran, İstanbul: Can Yayınları, 2005.
- Savaşır, İskender – Tekin, Latife. “Yazı ve Yoksulluk”. **Defter Dergisi**. Sayı 1 (Ekim – Kasım 1987). s. 133 - 144.
- Sayın, Şara. **Metinlerle Söyleşi**. Birinci Basım. İstanbul: Multilingual. 1999.
- Strauss, Claude Levi. **İrk ve Tarih**. Çeviri: Reha Erdem, Haldun Bayrı, Arzu Oyacıoğlu, Işık Abel, Birinci Basım. İstanbul: Metis Yayınları, 1985.
- Tekin, Latife. **Buzdan Kılıçlar**, Birinci Basım. İstanbul: Metis Yayınları, 1990 (baskısı yok).
- Tekin, Latife. **Sevgili Arsız Ölüm**, Birinci Basım. İstanbul: Yapı Kredi Yayınları, 2005.
- Urgan, Mina. **İngiliz Edebiyatı Tarihi**. Birinci Basım. İstanbul: Yapı Kredi Yayınları, 2003.
- Uzun, Mehmed. **Mehmed Uzun / Küllerinden Doğan Dil ve Roman**. Yayına Hazırlayan: Aslı Tohumcu, İstanbul: İthaki Yayınları, 2005.
- Uzun, Mehmed. **Abdalın Bir Günü**. Birinci Basım. İstanbul: İthaki Yayınları, 2005.

- Uzun, Mehmed. **Mehmed Uzun / Bir Dil Yaratmak**. Yayına hazırlayan: Abidin Parılı. Birinci Basım. İstanbul: İthaki Yayınları, 2006.
- Voloşinov, V. N. **Marksizm ve Dil Felsefesi**, Çeviri: Mehmet Küçük. Birinci Basım. İstanbul: Ayrıntı Yayınları, 2001.
- Zweig, Stefan. **Kendi Hayatının Şiirini Yazanlar**. Çeviri: Ayda Yörükan. Altıncı Basım. İstanbul: Türkiye İş Bankası Kültür Yayınları, 2000.
- **Milliyet Gazetesi**, 10 Eylül 2001.
- Banville, John. **Sözcükler Edebiyat Dergisi**. Sayı 2 (Temmuz – Ağustos 2006) s. 22.
- http://www.diyarbakir.net/cgi-bin/index.pl?mod=news:op=author_id:id=16
- http://www.kurdishlibrary.org/Kurdish_Library/Freedom/Uzun_Mehmed/Uzun_Savunma_020419.htm

EKLİ SAYFALAR:



LATİFE TEKİN'İN YAYIMLANMIŞ KİTAPLARI

- “Unutma Bahçesi” / Roman / Yapı Kredi Yayınları / 2005
- “Sevgili Arsız Ölüm” / Roman / Yapı Kredi Yayınları / 2005
- “Unutma Bahçesi” / Roman / Everest Yayınları / 2004
- “Gece Dersleri” / Roman / Everest Yayınları / 2004
- “Aşk İşaretleri” / Roman / Everest Yayınları / 2003
- “Buzdan Kılıçlar” / Roman / Everest Yayınları / 2003
- “Gümüşlük Akademisi” / Anı / Nisan Yayınları / 2003
- “Ormanda Ölüm Yokmuş” / Everest Yayınları / 2002



MEHMED UZUN'UN TÜRKÇEDE YAYIMLANMIŞ KİTAPLARI

- “Zincirlenmiş Zamanlar, Zincirlenmiş Sözcükler” / Deneme / İthaki Yayınları / 2006
- “Dengbejlerim” / Deneme / İthaki Yayınları / 2006
- “Kürt Edebiyatına Giriş” / İnceleme / İthaki Yayınları / 2006
- “Yaşlı Rind’in Ölümü” / Roman / İthaki Yayınları / 2006
- “Nar Çiçekleri” / Deneme / İthaki Yayınları / 2006
- “Sen” / Roman / İthaki Yayınları / 2006
- “Aşk Gibi Aydınlık, Ölüm Gibi Karanlık” / Roman / İthaki Yayınları / 2006
- “Kader Kuyusu” / Roman / İthaki Yayınları / 2006
- “Yitik Bir Aşkın Gölgesinde” / Roman / İthaki Yayınları / 2006
- “Dicle’nin Sürgünleri: Dicle’nin Sesi 1 – 2” / Roman / İthaki Yayınları / 2006
- “Abdalın Bir Günü” / Roman / İthaki Yayınları / 2005
- “Küllerinden Doğan Dil ve Roman” / İnceleme / İthaki Yayınları / 2005

- “Ruhun Gökkuşığı” / Otobiyografi / İthaki Yayınları / 2005
- “Kürt Edebiyatına Giriş” / İnceleme / Gendaş Yayınları / 2004
- “Dicle’nin Sesi” / Roman / Gendaş Yayınları / 2004
- “Kürt Edebiyatı Antolojisi” / Antoloji / Gendaş Yayınları / 2003
- “Dicle’nin Yakarışı” / Roman / Gendaş Yayınları / 2002
- “Dengbejlerim” / Deneme / Gendaş Yayınları / 2001

30 Nisan 2006 tarihinde Latife Tekin'in Bodrum'daki evinde kendisiyle tarafımdan yapılmış söyleşinin tam metni.

“SESSİZ İNSANLARIN SESSİZLİĞİNİ DİLE ÇEVİRDİM”

Edebiyata adım atmanızla birlikte bilinmeyen bir dünyanın kapılarını açmış oldunuz. Edebiyat dünyasını tanıyor muydunuz?

Hayır, çünkü edebiyat dünyasının çok dışında bir yerden geliyordum; kitap fuarının bile ne olduğunu bilmiyordum. ‘Edebiyat şeyi’ne yabancıydım. Bir sürü yazarı, kitaplarım yayımlandıktan sonra okudum; Leyla Erbil’den Sevim Burak’a kadar. Zaten çok gençtim ve politik hareketin içindeydim. Ama politik bir hayatın içinden geldiğim için söyleyeceklerim vardı. Bir de “Sevgili Arsız Ölüm”ün yazılma süreci de önemli. O kitabın başarı kazanması, bir anlamda topluca yazılmış bir kitap duygusu taşıyor olmasıyla da ilgili. Kalabalık içinde yazdım ben onu...

“Sevgili Arsız Ölüm”, pek çok okurda olduğu gibi bende de kitabın baş kişisi Dirmit’in yazdığı mektup imgesiyle özdeş. Bu sahne, şehrin varoşuna göçen bir ailenin küçük kızının şehri ele geçişi simgeliyor; bir diğer ifadeyle yoksulların içinden gelen Latife Tekin’in şehri kuşatmasını...

Kitap bittikten sonra imgesi kalacak, biliyorum. Daha yazmadan o kitabı, onun imgesi vardır bende. “Sevgili Arsız Ölüm”ü yazarken mutlaka o mektup imgesi -tam olarak mektup şeklinde değilse de- bir coşkunculuk olarak, bir duygu olarak vardı; kitabı öyle kurmuştum zaten. En sonda kalacak imgeyi önceden biliyorum ve okura o imgeyi geçirmeye çalışıyorum. Ben bir hikâye veya bir masal anlatmıyorum, bir kurgu yapmıyorum. Bir şey yapıyorum ama ne? Başlangıçtan itibaren bildiğim o imgeyi amaçlıyorum, onu tasarlıyorum zihnimde. Onun bende kokusu, rengi ve ışığı var. Yazma süreci, o imgeyi görünür hale getirme süreci benim için. Dil, bunun en önemli araçlarından bir tanesi ama tek aracı değil. Anlamları, duyguları ve sözcükleri yaydığım boşluk ve ses değerleriyle çok boyutlu bir tasarım bu. Bir diğer ifadeyle, gelecekteki kitabın imgesine yaklaşma çabası. Seçimlerimi, o imgeye daha çok yaklaşabilmek yönünde yapıyorum.

Peki bu imgenin bir coğrafyası ve bir zamanı oluyor mu zihninizde?

Yer ismi kullanmıyorum; benim için bir değeri yok. Çünkü ben bir yere yapmıyorum o kitapları. Türkiye’ye ya da İstanbul’a veya herhangi bir zaman içindeki bir insana yapmıyorum kitaplarımı. Neye yazıyorum? Bir imgeye yazıyorum.

İmgelerin okuruna doğru olarak geçeceğini nereden biliyorsunuz?

Bütün kitapların bir imgesi vardır ve o imgeler doğru olarak geçer diye düşünüyorum. Ya da şöyle söyleyeyim, geçtiğinde ben anlarım. “Sevgili Arsız Ölüm”ü öyle tasarlamıştım mesela. Kitabın yazılma sürecinde hikayeler buldum ve yazdım fakat mesele o hikayeler değildi; ben imgeyi bulmuşum zaten.

Nasıl buluyorsunuz o imgeyi?

Zihnimde oluşuyor.

Üzerinde düşünmüyor musunuz sonra; nasıl bir dürtü beni o imgeye yaklaştırdı diye?

İmge, hayata katılmayan bir şeydir, onu alıp tüketemezsiniz, kendiliğinden doğar. İlişkilerde de böyledir; bir şey yaşarız, sanki anlam orada doğmuş gibidir. Bir derinlik vardır. O doluluk hissi indirgenemez. Yani, benim yazdığım şey, gündelik olarak tüketilebilecek bir şey değildir. İmgenin nasıl doğduğunu sorarsanız, bilmiyorum. Bizim bilinç düzeyinde kaybettiğimiz şeyler var; bütün soruların cevabı yok ki! Dilden önceki bir zamana ait –dil bir soyutlama ve işaretler toplamıysa- bir şey taşıyoruz. İmge de oraya ait. Ve o imge böyle olmasaydı, onu gündelik yaşam içinde kullanabilirdik; yıldız gibi çakılı kalmazdı gökyüzünde. Ama o zaman da imge olmazdı zaten. Bence imge, insanın en temel algısında ve deneyiminde parçalanmamış olan bilinç ötesine ait bir kaynak. İmgelerin yitirdiğimiz bir dünyaya denk düştüğünü düşünüyorum.

Yazma sürecinize geri dönecek olursak, siz bulduğunuz imgeye nasıl yaklaşıyorsunuz?

Onu tekrar tekrar canlandırarak, onun sesine, kokusuna uyarak... Onun etrafını yavaş yavaş bir duygu ve düşünceyle örerek...

İmgeyi örüyorsunuz yani?

İmgeyi örüyorum. İmgeyi kağıt düzlemine almaya çalışıyorum. Diyelim ki o imgeyi roman olarak görüyorum. Karanlıkta gördüğüm aslında bir cümleymiş de ben onu okumaya çalışıyorumdur sanki. Romanlarımı yazarken çoğu kez gözlerimi kapatırım ve o ilk sayfayı görmeye çalışırım. Fakat onu uzun süre göremem. Ne zannediyor insanlar biliyor musunuz? Ben kağıdı koyarım, hikayeyi planlarım, karakterleri oluştururum... Çarşı pazarda dolaşır gibi bir tane roman yazarım! Oysa yazmak için kendinizi sonsuz sileceksiniz! Kitabın enerjisini öyle bir yerden alırsanız, neredeyse Allah'ın sözü gibi yazarsınız. İmgeyi tasarlayabilmek için her şeyi silmeniz gerekir.

Tasarımı hem kabul hem de reddediyorsunuz...

Bir tasarım var ama aynı zamanda tasarlanmış her şeyle bir inatlaşma da var. Ben bir şey tasarlamışım ama onu tasarlayabilmek için inatlaşmayı tasarlamışım! Gündelik dilde söylediğimizde politik bir şey bu. Ben verili olan bilgiyi reddetmişim.

Keşif sürecinden söz eder misiniz?

O imgenin bana ne söylediğini anladığımda zaten kitabımı da yazmaya başlarım. Dediğim gibi, hikaye değildir anlatacağım; yüzlerce hikaye var sonuçta. Daha çok, o imgenin bana söylediklerini hissetmek için zihnimdeki kelimenin etrafında dolanırım. Ama bazen yanlış şeyler söylediğim de olur. Bir de ben aslında hep aynı şekilde yazıyorum; konular değişiyor, ilgim değişiyor, imgeler değişiyor, imgelere yaklaşımım değişiyor ama “Sevgili Arsız Ölüm”ü nasıl yazdıysam “Unutma Bahçesi”ni de öyle yazdım. Bazen cümleler gelmeye başlıyor; mesela bir cümleden vazgeçemediğim oluyor. Fakat o cümle, romanın yapısında o sayfaya oturmuyor! Sonra sonra öğrendim ki, o cümlelerin kitabın içinde bir yeri var ama o yer, durduğum yer değil! Kendini o imgeye adanmak ve onu elle tutulur hale getirmekle ilgili bir süreç bu. O vazgeçemediğim cümleyi belki 5. sayfada bulmuşumdur; oysa onun yeri 90. sayfada gelir. Bu bence zihnin yaptığı bir şey.

İmgeyle bu yakın ilişki sizi nerelere götürüyor?

Ne kadar hayal ederseniz o imgeyi, o kadar esner ve büyür. O zaman bir forma girmesi de çok zor olur. Benim romanlarım sona doğru çok daha fazla açılıyor mesela. Çünkü ancak o zaman zihnim o romanı yazabilecek hale gelmiştir! İlk anda o romanı yazacak halde değildir yani. Bir çeşit tanışma gibi bu. Mesela “Unutma Bahçesi”ni bitirdiğim anda, unutma konusunda bir başkasına aktarabileceğim hemen her şeyi, o imge etrafında ortaya koymuşumdur. Ben bir unutma uzmanıyım artık! Ve siz imgeyle yeterince dalaştığınızda zihniniz de size uğraştığınız o şeyin bilgisini ve estetik formunu verir. Yazdığım kitaplardan bir şey öğreniyorum ve bu değiştirilemez oluyor. Bir şey öğrenmek ya da bir şey anlamak istiyorum ve biliyorum ki, insan imgeyle öğreniyor. Ben “Sevgili Arsız Ölüm”den şehrin ele geçirilebileceğini öğrendim. Siz de bunu öğrendiniz çünkü bu bilgiye ihtiyacınız vardı. Şehre göçle gelmişsiniz; küçük bir çocuğun şehri ele geçirebileceğini görünce o imgeyi seçtiniz! Ki zaten ben deneyimin kendisinin yazılması gerektiğini düşünüyorum.

“Sevgili Arsız Ölüm”ün yazılma sürecinde ilgi çekici bir şeyden söz ediyorsunuz “Latife Tekin Kitabı”nda; ödünç bir daktiloyla yazdığınızdan. ‘Ödünç’ ve ‘çalıntı’ terimlerini sıklıkla tekrarlıyorsunuz kitapta. Ödünç ve çalıntı malzemeler biçiminize nasıl yansıyor? Biraz daha konforunuz olsaydı ne olurdu?

Başka türlü yazardım ve başka şeyler biliyor olurdum. Çünkü başka türlü bir hayatın içinden geliyor olurdum. Tabii ki daktilonun, kağıdın, kalemin bana verilmemiş olması ve elbette yoksunluk, içinde bulunduğumuz politik durum, yazma sürecini de imkansız kılıyordu. Öyle bir durumda yazmak hiç de kolay değildi yani. Ama öyle bir durumda ve öyle bir zamanda yazdığınızda aslında bir şeyi de ele geçirmiş oluyorsunuz. Olmamanız gereken bir yerde, istenmediğiniz bir yerde, tüm yaşamsal olanaklarınızın elinizden alındığı bir noktada bir şey yaparsanız, yaptığınız şeyin yansıması da farklı olur elbette. Ama ben her üretimimle kendime bir yaşam alanı yaratmış oluyorum. Yazarlık dünyam aynı zamanda nefes almaya başladığım yaşamsal dünyamdır. Ben sadece yazmadım, aynı zamanda içinde yaşayacağım hayatı yarattım. Benim yaşamım da o kitaplar gibi yapılmış bir yaşam. Ben hayatımı gerçekten kendim yaptım.

Bu anlattıklarınız bence işin artistik kısmı... Bir de içinde bulunduğunuz politik hareketin bir açmazından söz ediyorsunuz: Gittiğiniz fabrikalardaki, mahallelerdeki insanların dillerini bilmemek! Politik hareket içindekiler, ‘onların dilini’ bilmiyorlardı. Ve siz, bu iki dünyayı dil aracılığıyla tanışık kılmaya, kapalı kapıları açmaya çalıştınız. Bir anlamda çevirmenlik yaptınız... Onların dili ve sizin çevirmenliğinizden söz edelim...

Tarihsel olarak dil üstüne pek düşünülmemiştii daha önceki edebiyatımızda. “Sevgili Arsız Ölüm”, politikanın bana öğrettikleriyle ama çok kişisel bir dille yazılmıştır. Dünyayı değiştirmek istiyoruz ve mutlu değiliz. Bütün gençler dünyayı değiştirmek ister! O zamanlar bir iyilik duygusuyla, yoksulların arasından geliyordum ben de. Büyük kalabalıklar halinde bir politik hareketin içine girmiştik, fakat bir türlü istediğimiz kadar insanı harekete geçiremiyorduk; devrim yapacağız, yapamıyoruz. O zaman bu sürece bir katkı yapayım istedim. Bu fikir doğal olarak vardı zaten; politik bir insandım nihayetinde. Bu noktada sessiz insanların sessizliğini dile çevirdim. Aslında ‘onların dili’ dediğim şey, bir çeşit dilsizlik. Onlarla aydınlar arasında bir köprü olacaktım. Böyle bir görev yüklenmişim.

Fakat bir yandan da kitabı tamamladığınızda onu annenizin mezarına gömmeyi tasarlıyordunuz.

Zaten kitaba ruhunu veren şey yüklendiğim bu görev değildi. “Sevgili Arsız Ölüm” için bir sürü şey düşünmüştüm; kitabı tamamlayıp annemin mezarına gömmekten cinlerden, perilere kadar. Kitaba ruhunu veren şey bence, o insanların inandığı her şeye benim de inanmam. Kitabın serildiği düzlem bu. Anlattığım insanların dünyasına ait olan boş inançları, hurafeleri vs. gerçekliğin bir parçası olarak kabul ettim ve yazdım. O insan cine inanıyorsa, yazan kişi de ona inanıyor, inanıyormuş gibi yapıyor. Böyle bir dünya tasarımı olduğu için “Sevgili Arsız Ölüm”, çarpıcı.

“Sevgili Arsız Ölüm”de bir tür ‘zamansızlık’ var. Oysa devrim bir ilerleme bilincini içermez mi?

“Sevgili Arsız Ölüm” -di’li geçmiş zamanda yazılmış bir roman; o -di’li geçmiş zaman sürekli olarak tekrarlandığında bir müzik gibi geliyor kulağa. Her şey, her zaman şimdi olduğu gibiydi. Bu insanlar ilerleme fikrine sahip değil çünkü. Hayat hep öyleydi ve hep öyle kalacak. Bir değişim sürecini içselleştirmemiş, çizgisel zaman duygusu olmayan insanlardan söz ediyorum. Dirmit’in büyüme hikayesi de olmasa, neredeyse bir roman bile değil bu kitap. O halde onu ne tutuyor? Takip edecek bir macerası yok, bir merak uyandırmıyor ama bir şey anlatılıyor ve hem de çok hızlı anlatılıyor. Kitapta anlatılan insanlar dramatik bir maceraya atılmaya uyumlu değil. Evet, bu insanlar coşarlar, bu insanlar taşarlar ama onlara nasıl sesleneceğiz? Bunu bildiğimi düşünüyordum, çünkü ben onların dünyasının içinden geliyordum. Bunun üzerine evimin dili üzerine düşünmeye başladım. Düşündükçe de doğruladım kendimi. Öyle bir insan gördüm ki, o, roman kahramanı olamaz; çünkü birey değil, çünkü içinde bir şey birikmiyor. Bilinçaltı altı yok. Batılı anlamdaki psikiyatrik çözüm, bizimkilere çözüm olmaz. Bizim dünya tasarımı, Batı’daki tasarıma uymuyor.

Dili seçtiğim ve ona baktığım anda doğru bir şey sezdim ama sezdiğim şey, bütün bir birikime o kadar karşıydı ki... Daha baştan, roman kurgusundaki hiyerarşiyi alt üst eden bir tasarımı vardı; dili böyle sezmiştim.

“Sevgili Arsız Ölüm” yayımlandığında çok gençtiniz. O yaşta bir tasarım yaptığınızın ne kadar farkındaydınız?

Mutlaka yaratıcı bir zeka gerekiyor. Akılla, programla yapılabilecek bir şey değil bu. Ben 20 yaşındayken bir tasarım yaptığımı elbette biliyordum. Benim malzemem çer, çöp ve yoksulluktu. Oraya bakıyordum. Uçacak tenekeler var benim kurgumda... Bu malzemeyle artistik bir form yapacaktım. İmgenin peşinden gidiyordum. Hiçlikte tarifliyorum meselimi. Hiçlikte tarif ettiğinizi bilerseniz, malzemenizi tanırsanız ve dile hakimseniz o zaman ikna edici olursunuz. Farklı algılar ve kavrayışlar arasında aynı anlamları yaratıyor muyuz, bilmiyorum ama çok inandırıcı bir yazar olduğumu biliyorum. Benim bir sesim var; o inandırıcı.

O ses nasıl oluştu?

Yaza yaza... Süreç içinde. Sonra o ses derinleşiyor. Ama inandırıcı olmakla aynı anlamları hissettirmek arasında bir fark var.

Anlamdan çok, duygu... Bu duyguyu geçirmeyi nasıl başarıyorsunuz?

Malzemeniz kırık dökük, yalın olabilir. Benim elimde bir İstanbul romanı yazacak malzeme ve dil yoktu. Evet, bir kentleşme geçirdim; 9 yaşımdayken geldik İstanbul'a; Beşiktaş'ta büyüdüm ama yaşanmışlık olarak yeniyim ve hakim değilim o kente. Peki yaptığımı nasıl sezdim? Bir biçimde çevirmenlik yapmak istiyordum... Solcular, bu insanları örgütlemeye çalışıyorlardı, oysa onları tanımıyorlardı. Politik hareketin içindeydim zaten ama mücadeleye bu anlamda da bir katkı yapmak istiyordum, ayrıca da çok büyük bir basınç vardı üstümde. Bir şey yapmak zorundaydım. Benim durumumda bir çok insan bunu yapamayabilirdi, yapamadılar da. Ama benim çok yönlü bir tasarımı vardı. Bir rüyada gördüm sanki bunun nasıl yapılacağını. Bazı yazarlar, usta yazardır. Doğuştan. Bence büyük yazarlar öyledir. Yazarlık, öğrenilemez.

Yazıyı, yazmayı sever miydiniz?

Yazı benim sevdiğim bir şey değildi. Ama ben konuşurken insanlar not alırdı. Kitaba yabancıydım. Ama artistik bir şeydi yazı benim için. Başladığımda biliyordum ki, güzellik duygumla bir şey yapacaktım. Meselem, bunu nasıl anlatmalıyım değildi... Sanki o insan o dille benim elime doğmuştu; benim için zor değildi onu anlatmak.

Dirmiş'in şehri ele geçireceğini daha baştan nasıl biliyordunuz peki? Ya da siz miydiniz gerçekten de şehri ele geçirmeyi isteyen?

Bir yandan polisten kaçıyoruz, çok genciz ve çok yoksuluz. Karanlık bir dönem. Dirmiş'e derler ki kitapta, bu kız köylünün adını dünyaya duyuracak. Bunu bilerek yazdım. Şehrin içinde bizden gizli ve bizden saklanan bir şey vardı; ben onun dil olduğunu anladım. Bütün kapılar kapalı, giremiyoruz içeri. Fakat sonra anladım ki, onlar da –yani yoksul olmayanlar da giremiyor içeri, onların da kapıları kapalı. Söyleyecek sözüm oldu. Ve şunu seziyordum ki, hikayelerin bir önemi yok. Herkesin hikayesi çok önemli ve herkes kendisini dünyanın merkezi olarak görüyor. Belki de bir duygu geçirmektense bir şey öğretiyordumdur?

Bunu bilerek mi yapıyorsunuz?

Ben bilmeden hiçbir şey yapmam. Bilmeyen birisi bir roman yazamaz.

Bana ne öğretmek istediğinizi de daha baştan biliyorsunuz?!

Biliyorum. Bir şey göstermek istiyorum. Size geçen, bilgi. Bilgiden kast edilen de deneyim. Nasıl geçiriyoruz? Ben bir şeyler planlıyorum. Hiç masum değil. Büyük bir tasarım. Her şeyi tasarlarım ben.

Bunu ilk kitapta da mı yaptınız?

Yaptım. Belki duruma şimdiki kadar hakim değildim ama yaptım, yapmışım. Çünkü çelişkisi yok, kurguda sarkan bir şey yok. “Sevgili Arsız Ölüm”ün ilk kopyasında bir tane bile düzeltmeye rastlayamazsınız. Paragraf bile açmamıştım ben! Memet Fuat hemen hiçbir düzeltme yapmadan yayımladı o kitabı. Mistik bir süreçti adeta. Deliliğe doğru gidebilecek olanı çok büyük bir kontrol ve akılla yazıya dönüştürdüm. Bizim dünyaya karşı bir sorumluluğumuz vardı. Biz, öyle bir politik havanın içine doğmuştuk. Meselesi olan çocuklardık. Yazmak istiyordum; devrimden sonra bırakın beni, ben yazacağım diyordum. Dünyayla ilişkimiz nedeniyle, coşup taşım yazısı olamazdı benim yazdıklarım. Fakat bir yandan da kendiliğinden akmasaydı yazamazdım. Bu ikisi aynı anda vardı yani. zaten bu iki duygu bir arada olmasaydı nahif bir kitap olurdu “Sevgili Arsız Ölüm”: Oysa ben çok şeyi bir arada düşünüyordum.

Peki ama siz o kitabı tamamladığınızda onu annenizin mezarına gömecektiniz.

Evet.

Nereye gidecekti o deneyimler?

Belki de deneyimlerimiz her zaman geçmiyordür insanlara. Belki de çok güzel kitaplar kayboluyordür. Bugün elimize ulaşmışların dışında bir yerlerde unutulmuş, kaybolmuş çok şey olabilir.

Yoksul insanlar için ‘dilsiz’ dediniz. Biraz söz eder misiniz bundan?

Bu benim çocukluğumdan, gençliğimden bildiğim bir şey. Kentle aramda bir mesafe var ve bunun dille ilgili olduğunu sezgisel olarak biliyorum. Aslında dilsizler. Dili tekerleme söyler gibi mırıldanıyorlar. Daha önceki dil kalıplarını almışlar anne babalarından, o sözcükleri tekrarlıyorlar kuşaktan kuşağa. Ötekiler yani yoksul olmayanlarsa, dile hakim. Masumiyet meselesinin de burada düğümlendiğini düşünüyorum. Yoksullar dili, kendilerine dışarıdan bakarak dünyayı anlamlandırmak için kullanmıyorlar. Yayık yaymak neyse, dil de o, bu insanlar için. Dil üzerine düşünmüyorlar. Başkalarının üzerinde dil ile üstünlük kurmuyorlar. Onun için yoksulların sessiz ve dilsiz olduğunu, mırıldandıklarını söylüyorum. Diğerleriye güç ve iktidara sahip.

O zaman mırıltıyı ‘diğerleri’nin diline çevirmeye başladım. Yoksullar için yazmadım ben yani. Sonra da başım belaya girdi. Neden susan insanların dünyasını bu heriflere anlatıyorum ki, dedim. İlk zamanlar, politik bir hareketin içindeki insanlar olmaları nedeniyle onlarla bir meselem yoktu ama daha sonra “Gece Dersleri”nin yayımlanmasıyla oluşan ortam nedeniyle bu soruyu da sormaya başladım.

Çevirmenlik, dilsizlerin dilini tercüme etmek, yani mırıltıyı iktidara çevirmektir.

Evet ama bu bana bir iktidar getirdi, yoksullara değil. Benim başarıyı reddetmem ve ortalıklarda görünmemem de bu yüzden.

Yoksulların dilini çevirerek aslında onların şifrelerini iktidara verdiğinizi düşündüğünüz ve suçluluk hissettiğiniz oldu mu?

İktidarda da aynı şifreler yok mu? Karşılıklı bir şey bu. Şifreleri çözmedim ayrıca. Muammayı artırdım. Ben bir şey anlatıyorum, anlayan anlıyor. “Buzdan Kılıçlar”ı ‘84’te yazdım. Şimdi Müslümanların başucu kitabı. Ben bu insanların iktidarı alacağını biliyordum, görüyordum çünkü. Onlar yoksullardı! Yoksullar ve zenginler öyle ayrık durmuyor ki... Yoksulların arasından birileri zenginlerin dünyasına atlıyor, birileri de yoksullaşıp iktidarsızlaşıyor. Ayrıca zenginlerin arasında da dili iktidar aracı olarak kullanmayanlar var. Bir sürü masum zengin var, biliyor musunuz? Zenginler, ama yine de masumlar! Evet, bazıları da hiç masum değil. “Buzdan Kılıçlar”ı yazarken amaç çok açıktı; ben bir yoksulluk manifestosu yazacaktım. Bu kitap, “Sevgili Arsız Ölüm”den daha farklı bir bakışla değerlendirilmeli. “Sevgili Arsız Ölüm”de cinler gerçektir mesela. Ya da başka bir ifadeyle, ben onların gerçek olduklarına inanarak yazmıştım onları. Burada tam tersi bir bakış var: Sanki benim sahip olduğum yoksulluk bilgisine diğer tüm yoksullar sahipti. Tersi bir süreç yani. “Buzdan Kılıçlar”ı yazarken bir noktada ürktüm; bu benim bilgim, niye anlatıyorum dedim. Bu benim bilgimdi ve yoksullar belki de orada anlatıldığı gibi değildi. Bu benim dünya tasarımı. Bütün yoksulların böyle olduğunu söylemiyorum. Suçluluk duymam için bir neden yoktu. Ben yoksul olduğumu başkalarından öğrendim... Kardeşlerimden öğrenmedim mesela. Ötekileştiren ben değildim. Ötekilerin nasıl ötekileştirdiğini öğrendim ben aslında. Ve bizimkiler, benim öğrendiğim gibi, pek çok insan, onların dünyasında var olup onların silahlarını ellerinden aldı, iktidar oldu. İktidarı alanlar kimlerdi? Şimdi yoksul değil onlar artık. Bütün iktidarsız insanlar dilsizdir çünkü.

Çevirmenliği tamamladığınız noktada bir tehlike hissettiniz mi? Bunu çevirmekle doğru mu yaptım, yanlış mı dediniz mi?

“Sevgili Arsız Ölüm”ün bir kısmında tabii... İçim acıdı. Ama bu belki tam öyle bir hesaplaşma değildi. Çünkü o zaman onu anlatmayı istiyordum. Ama üstün açılır, bir üşüme hissedersin ya... O zaman doğrudan yoksulluk meselesi üzerine de düşünmüyordum zaten. Göç üzerine odaklanmıştım daha çok. Sonraki süreçte gelişmeye başladı yoksulluk fikri ve giderek oradaki sınıfsallığın derinliğini gördüm.

Kapıları açmak iyi mi oldu?

Bir duyarlılığı yerleştirdiğimi düşünüyorum doğrusu. Benim meselem ağırlıklı olarak güç ve iktidar meselesiydi. Yoksulların benden haberi var mı bilmiyorum ama alt sınıflardan pek çok insan, Türk edebiyatına benim açtığım kanaldan girdi. Ben edebiyatı kirleten biriydim; steril ortamlarına girdim bir barbar olarak ve onlara bir barbar aşısı yaptım!

İçinde bulunduğunuz politik hareketin doğası gereği, yapmanız gerekeni yaptınız. İnsanlar birbirlerini anlamadan zaten iletişim kuramaz ve de dönüştüremezler hayatı ya da herhangi bir şeyi. Ama bunu yaparken belki farkında olarak belki de olmayarak bilinmeyene dair bazı sırları da açığa çıkardınız. Buna ahlâkî olarak karşı mısınız? Bir başka boyutu daha var meselenin: Ortaya çıkan bilgi, zenginlerin, yoksulların yanında tavır almalarını sağlamadı. Oysa yoksulların zenginlerin dilini öğrenip yoksulluklarını yitirdiler! Politik harekete katkınız olsun istiyordunuz halbuki... Bu noktada yazar olarak nerede duruyorsunuz?

Masum insanların yanındayım. Semboller aracılığıyla kavranan dünyanın gerçek dünya olmadığını düşünüyorum. Güç ve iktidarı kullanan ve bundan memnun olan insanları sevmem. İyi bir yazar bunlardan uzak bir yerde olmalıdır. Ben de tüm bunların ve hatta kendi yazarlığımın karşısında duruyorum. Ben bir şeye ait değilim aslında. Türkçe yazıyorum sanıyorlar ama aslında ışık diliyle yazıyorum. Çünkü bir dile, bir yere ait olmayı adalet duygusuyla bağdaştıramıyorum. Ben Türkiye'nin hava sahasından geliyorum! Bir uçan halının üzerinden bakıyorum Türkiye'ye ve oradan gördüğümü yazıyorum.Çocukluğumdan beri yazıyordum.. Hatta önceleri şiir yazıyordum... Ama gerçeği bilmiyordum; ben gerçeği zihnimde kurdum.Yani Türkiye'yi ben kurdum, yoksulluğu ben kurdum, ötekileri de ben kurdum! Ben uçtum yani! Bu çok kişisel bir deneyim, dolayısıyla çok genelleiyemem. Fakat borçsuz bir yerde duruyorum ve kalbi masumların yanında yer alıyorum. Ve masumların dilsiz olduğunu düşünüyorum. Şöyle söyleyeyim, ağıt ve beste farklı şeylerdir; ağıt hayatın içinden çıkan bir şey; öteki ise hayata eklenen bir şey. İşte roman da yapılan bir şey. Roman, masa başında yapılır. Biri tasarım, ötekiye çığıktır.

İşte yoksul insanların üzerinde de çok ciddi bir propaganda var ve onlar oradan, o yoksulluktan çıkmak istiyor. Bunun için de çığık atıyorlar. Görünen yoksulluk da o. Yoksa yoksulluk görülebilen bir şey değildir.

Yazdıklarınız bana bir okur olarak edebi bir haz verdi ama bu hazzın dışında şunu merak ediyorum: Neye yaradı? Sizi ve yoksulları ötekileştirmeye devam etmişler çünkü. “Ancak içeride yaşanılarak elde edilebilecek bir bilgiydi benim bilgim” diyorsunuz. O bilgi

nasıl paylaşılır hale gelir, paylaşılmayı sağlayan unsurlar hangileridir ve bir paylaşım girdiğinizde başka bir boyuta geçmek gerekmez mi?

“Sevgili Arsız Ölüm”ü yazdığımdan bu yana duygum değışti; o zaman dünyayı değıştirebileceğimi zannediyordum. Şimdi artık öyle yazmıyorum. Yazma yöntemim değışmedi ama yazıyla ilişkim değışti. Neredeyse 25 yıl önce yazmışım “Sevgili Arsız Ölüm”ü. O kadar zaman içinde zaten bir sürü şey farklılaşıyor. Ben kimle konuşabilirim? Benim şimdi sesimi duyurmak istediğim insan, aşağı yukarı benim yaşlarımda, yazıya yönelmiş ve yazarak özgürleşmek isteyen insan. O insanla konuşmak istiyorum, büyük kalabalıklarla değil. Bir okur seçiyorum artık.

Ne değışti?

(...) Çok tuhaf, şairler benim yazarlığım için direndiler ve beni çok sevdiler. Edebiyat ortamına kalsaydı beni silerlerdi.

Neden özellikle şairler sahip çıktı sizce?

Bilmiyorum. Sanırım duruşum romancılara uygun bir duruş değil, biraz şairane bir duruş.

Belki de müziği olan bir şey yazıyorsunuz.

Evet. Bir de çok fazla imge kullanıyorum. Böyle bir şeyi büyük kalabalıklara okutmak kolay değil. Oysa bayağı ciddi okurum var.

Diğer yoksulların değilse de sizin özgürleşmenize aracı olmadı kitaplarınız?

Tabii. Kendime bir hayat yaptım ama özgürlüğü kazanırsın ve kaybedersin. Onu doğru dürüst korumazsan kaybedersin. Başarı beni köleleştirebilirdi mesela. Ama öyle olmadı.

Yoksulların dilini öğrenmek meselesine dönelim...

“Sevgili Arsız Ölüm”de yoksulların, masumların dilini ve masallarını kullandım. Parayı kapmak isteyenlerin hikayesini anlattığım “Buzdan Kılıçlar”da ise değışen bir dil vardı. Daha çok erkeklerin dilinde yaşanmaya başlandı bu değışim. Arabeskin gelişi de bir işaretti bu kırılmaya zaten. Ağlayan erkekler vardı etrafta artık. Dilleri değışmeye başlayan bu erkekler, zenginlerin taklidini yapmaya başlamışlardı. Çünkü parayı onlardan kapacaklar, öyleyse onların dilini öğrenmeleri gerekir! Tilkinin tavuk maskesi takıp tavukların yanına gitmesi gibi. Gördüklerinin sahtesini yapmaya başladılar. Gide gele, gide gele ustalaştılar bunda. Bugün neden Türkler İngilizce öğreniyor da, İngilizler Türkçe öğrenmiyor? Çünkü biz onlar gibi olmak istediğimiz için onların dilini öğreniyoruz. Fakat bir süre sonra öyle bir öğrenirsiniz ki, hem yoksulların hem de zenginlerin

bilgisine sahip olup iktidarı alırsınız! Dönüyorlar bu tarafa yoksullarla konuşuyorlar, dönüyorlar öbür tarafa Bush’la konuşuyorlar. Çünkü iki dünyayı da biliyorlar. Ama burada sözünü ettiğim insanlar işçiler değil, parayı arayanlar. İşçiler fabrikalara kapatıldılar, onlarda bir dil değişimi olduğunu zannetmiyorum. “Buzdan Kılıçlar”da öteki tarafa geçmek isteyenleri anlattım; değişen, onların diliydi. Mesela “Buzdan Kılıçlar”da bir bölüm var, parayı kapmak isteyenlerin nasıl iş teklif mektubu yazacağını gösteren. Onlar, noktalama işaretlerini bile farklı kullanırlar; vurgulamak istedikleri, en önemli gördükleri yerlere koyarlar noktayı, ünlemi, virgülü.

Yoksulların masumiyeti ya da ironinin şeytansı gücü... İroninin yoksullarda doğal olarak doğal olarak var olduğu söylenebilir mi?

İktidar dediğimiz ne? Para ve bilgi. Birileri, ben senden daha üstünüm diyor. Bu zaten yeterince komik değil mi? Bir atasözü vardır: “Köleler, efendisinin önünde saygıyla eğilir, gizlice osurur!”. İroni, bence bizim kültürümüzde olan bir şey; yoksulluğa ve yoksullara özgü değil. Fakat yoksullar nasıl güler meselesine gelince... Yoksullar ironisiz güler. Bir antropoloğun ifade ettiğine göre yoksullar, ‘karınlarından ve büyük bir coşkuyla’ gülerler! Gördüğümde de içimi sevinçle dolduran bu gülüşü biliyorum. Biz çocukken öyle gülerdik...

Konuşur gibi yazmak bir başarı mıdır?

Konuşur gibi yazamazsınız. Yazı yazıdır.

Siz bize bilmediğimiz bir dili aktarıyorsunuz. Bilmediğimiz insanların konuştuğu dili aktardınız bize... Belki de bir yanılsamadır söz konusu olan?

Evet, bazen onu söylüyorlar. “Biz bunları bilmiyorduk, bilmediğimiz için yazamadık,” diyorlar. Evinizin dilinden kopuş gerekiyor diyorum ya... Hayır, sözlü dil asla yazıya dökülemez. Ben mesela hiç folklorik bir yazar değilimdir. Konuşma ve yazmanın ritmi tamamen başka.

Siz bu dili nereden buldunuz?

Sırrımı mı öğrenmek istiyorsunuz? O imgeye bakarak buldum!

Mehmed Uzun ile “Abdalın Bir Günü” isimli kitabının yayımlanması nedeniyle Milliyet Gazetesi için yapılan, bir bölümü 8 Kasım 2005 tarihli gazetede yayımlanan söyleşinin uzun versiyonu.

“MODERN DİL ANCAK KÖKLÜ BİR GELENEĞİN BAĞRINDAN ÇIKABİLİR”

“Abdalın Bir Günü”, Evdalê Zeynikê’nin bir gününü anlattığınız bir roman. Sizi, Evdalê Zeynikê’yi anlatmaya götüren süreç neydi?

Kürtçe roman sanatına uygun bir dil oluşturmak, yazarlığımın ilk serüvenidir. Modern bir roman sanatına uygun bir dil yaratılmadan saygınlığı olan bir romanın da yaratılamayacağını acılı pratiğimle gördüm. Bu ilk adım, beni öteki tüm yazarlardan da ayıran yandı; herkes varolan bir geleneğin üstünde, kendisine ait bir üslup kurarken, ben, modern anlamda gelenek de dahil, her şeye sıfırdan başlamak durumundaydım. Konuşulan günlük dille, klasik edebiyat diliyle ya da sözlü edebiyatın diliyle kayda değer modern bir roman yaratamayacağım açıldı. Sözüünü ettiğim bu dillerle, Kürtçe’nin tüm lehçeleri ve ağızlarıyla harmanlanmış yeni ve modern bir dile ihtiyaç vardı. Bu durum, aynı zamanda dile ilişkin ciddi bir transformasyonu da zorunlu kılıyordu; kapalı toplumun kod ve referanslarından alınıp günümüz modern, açık toplumların kod ve referanslarına uygun hale getirilmiş, yenilenmiş, modernize edilmiş, dinamik, anlam ve vurgu gücü yoğun, şiirsel, edebi bir dile ulaşmak.

Böyle bir dile ilişkin tüm araştırma, inceleme ve çalışmalarımda karşıma her keresinde sözlü anlatı mirası çıktı. O muazzam, zenginlikleri henüz yeterince keşfedilmemiş sözlü edebiyat, yani dengbêj geleneği. Bu geleneğin derinliklerine dalmadan, o zenginliklere ulaşmadan roman sanatına ilişkin herhangi yeni bir dil kurmanın da mümkün olmadığını her keresinde yeniden anladım; vahiylerle yeni bir dile kavuşamayacağıma göre yeni ve modern dil ancak bu köklü, arkaik geleneğin bağrından çıkabilirdi. Bir dinleyici olmanın ötesinde bir yazar olarak dengbêjlerle ebedi dostluğum böyle başladı işte. Dengbêjler, benim öğretmenlerim, ustalarımıdır. Onlara çok şey borçluyum.

Sayısız dengbêj var ama bunların içinde özgün bir sese sahip olmuş, kendine özgü bir gelenek yaratmış dengbêjler azdır. Evdalê Zeynikê işte böyle bir dengbêjdir; özgün bir ses, tarihi bir hafıza, güçlü, yüksek bir üslup, sanat olarak köklü bir gelenek yaratmış bir anlatı, vicdani bir duruş, söze ve anlatıya ilişkin sarsılmaz bir inanç. Ehmedê Fermanê Kîkî gibi. Ancak bu iki dengbêj arasında önemli farklılıklar da var. Her şeyden önce Evdal, bir Serhat dengbêjidir, Kîkî ise bir ova dengbêjidir. Biri kuzeyli, biri de güneylidir. Bu nedenle ikisi, tam da arzuladığım biçimde, bu

romanda buluştu. Ehmedê Fermanê Kîkî'nin Evdal geleneğinden gelmemesi ve onu yeterince tanımaması, benim rahatlıkla arzuladığım fiktiv (kurgu) romanı oluşturmama yardımcı oldu. Çünkü Kîkî'nin anlattığı öykü, doğrudan doğruya Evdal'ın hayatı değil, o da öykü olarak kuruyor ve gerçek Evdal'ı değil, arzuladığı Evdal'ı anlatıyor.

Dengbêjlerle dostluğumda roman sanatına ilişkin de önemli şeyler gördüm. Bilindiği gibi roman sanatı tamamıyla Batı türü bir sanat ve tamamıyla Batı'nın damgasını taşıyor. Doğulu yazarlar da dil, üslûp, teknik, tasvir, estetik olarak, neredeyse tam tamına, Batı taklidi eserler yaratıyor. Ve anlatı sanatı ne yazık ki bugün tamamıyla bir pazar sorunu haline gelmiş durumda. Biz Doğuluların, pazar dalaverelerinin dışında, bu sanata ekleyebilecek, bu sanatı daha zengin ve daha bize ait hale getirebilecek bir şeyleri yok mu? Yazarlığımın en önemli kaygılarından biri de bu. Dengbêj geleneği ve mirası, bizim de anlatı ve roman sanatına ekleyebileceğimiz şeylerin olduğunu gösteriyor. Dengbêj dilindeki yalınlık, sadelik, şiirsellik, doğrudanlık, sıcaklık; teknik ve üslûptaki tekrarlar, ara kaymalar, bir öyküden bir başkasına anlatıyı bozmadan rahatlıkla geçişler; anlatıdaki insana ve insani deneye doğrudan yaslanmak, ritim ve harmoniye önem vermek, anlatıcıyı da anlatının bir ögesi haline getirerek söylemek ve tüm fazlalıkları atarak hep ilginç bir öyküyü anlatmaya odaklanmak.... Sanırım bu konularda dengbêj geleneğinin günümüz anlatı sanatına öğreteceği çok şey var. Pazar ilişkileri ve endüstriyel gelişmeler bu sözünü ettiğim özellikleri anlatıdan uzaklaştırdı. Anlatı da tıpkı günümüz insanı gibi artık fazlasıyla kurnaz, fazlasıyla uzman, fazlasıyla bir teknokratın cetveliyle çizilmiş gibi mükemmel. Ama ruhsuz, insani samimiyet ve sıcaklıktan uzak, ama gerçek bir anlatı olarak değil, o anlatının bir parodisi gibi...

İşte bu romanı yazmamı sağlayan nedenler. Ve elbette dengbêjlere karşı borcumu ödemek için yaptığım mütevazı bir uğraş, onlara ve size sunduğum mütevazı bir yadigar...

Kitap, tekniğiyle ilgi çekici. “Abdalın Bir Günü”nden alıntıyla, “Kelam, her zaman kelam değil midir sanki? Ha yazmış, ha söylemişsin! Nasıl söylüyorsan öyle yazacaksın,” diyor roman karakterlerinden biri. Kullandığınız tekniği açıklayan bir cümle mi bu? Çünkü siz de anlatı geleneğini kullanarak yazmışsınız romanı?

Dünya edebiyat tarihi sözlü anlatıyla başladı; insanoğlu yaşadığı deneyleri bir kıssadan hisse olarak çevresine anlatı ve anlatı doğdu. Sonra yazıyla anlatı tarihi günümüze kadar geldi; neredeyse köklerini ve anlatının niçin doğduğunu unutarak. Bugün kitap dünyası, bir araba endüstrisi gibi; para getirmeyen anlatıya yer yok... Çok satmak, insanları günlük meşgalelerinden biraz uzaklaştırmak, heyecanlı, sürükleyici ucuz şeyler yazmak ve insanları ideolojik, siyasal olarak maniple etmek moda. Ve buna ne yazık ki edebiyat deniliyor.

Tüm bu konularda da bence geriye dönüp, o köklere, bize çok yakın olan mirasa bakmak ve onu günümüze ulaştırarak, tekrar insanlığa sunmak gerekiyor. Anlatı tarihinin ilk kaynakları bizim topraklardı. Kimse bundan şüphe duymuyor. O halde hiç kimse bizi izlemese bile biz tekrar o kaynaklara dönmek zorundayız, -eğer gerçekten insan ve anlatının birliğine, bütünlüğüne inanıyorsak, samimiysek. Yazılı ve sözlü anlatı arasında artık çok önemli farklar var ama bunları daha da çoğaltmak yerine azaltmakta fayda yok mu? Unutmamak zorundayız; sözlü anlatı doğrudan insanı ve insani deneyi esas alır. Tüm dini kitaplar niye hep musibetleri anlatır? Yaşanmış kötü insani deneylerin bir mesel olarak yeni kuşaklara ulaştırabilmek için.

“Abdal’ın Bir Günü”, deneysel bir romandır; sözlü ve yazılı anlatı geleneklerinin birleştirilmesine çalışılmış bir deney; gelenek ve modernite, arkaik anlatı biçimi ve modern hatta modern ötesi anlatı biçimlerini roman potasında eritmeye uğraşan çok farklı bir deney. Ama folklorik ya da antropolojik bir çalışma durumuna düşmeden roman sanatının ölçülerine bağlı olarak ve eğer mümkünse bu ölçüleri zenginleştirmeyi, genişletmeyi amaçlayarak.

Bir edebiyatçı olarak “anlatır gibi yazma”nın mümkün olabileceğini mi söylüyorsunuz?

Elbette buna inanıyorum ve çeşitli biçimlerde bunu gerçekleştirmeye çalışıyorum. “Abdal’ın Bir Günü”, söz konusu biçimlerden biri. “Dicle’nin Sesi”ndeki Biro’nun anlatısı da başka bir biçim. “Aşk Gibi Aydınlık-Ölüm Gibi Karanlık”taki anlatıcı yazarın sözü de yine bir biçim denemesi olarak görülebilir. Biz Batı’nın bize sunduğu tekniklerle, üsluplarla, biçimlerle yetinemeyiz. Bize ait muazzam bir anlatı geleneği ve mirasının olduğunu bilmek ve bunu göstermek zorundayız. Bir düşünün, Mezopotamya, Anadolu, Ege ve Akdeniz... Elbette bizim Batı kadar ne imkânımız ne de gelişmiş kanallarımız var ama anlaşılma hatta geri çevrilme ve yayınlanma pahasına, gerekli cesareti gösterip özgün bir dil, üslup, biçim ve teknik yaratmaya çalışmak gerekli, diye düşünüyorum. Baudelaire, Eliot gibi şiir yazar, Joyce, Proust, Faulkner ve Eco gibi roman yazar o kadar çok Arap, Fars, Türk, Kürt vb. var ki... Bunlar, sadece bir Batı anlatı geleneğinin sürdürücüleri durumunda. Ama önemli olan, bu geleneği farklı biçimlerde genişletmek, zenginleştirmektir. Bundan kastım, bize ait çeşitli folklorik, tarihsel özellikleri bilinen şablonlara oturtmak değil, dil, üslup, teknik ve biçim olarak da farklı ve özgün olabilmektir. Çabam bu, işte.

Yine kitaptan bir alıntıyla, “Her kuş kendi öbeğiyle uçmalı”. Siz de “Abdalın Bir Günü” ile aslında kendi öbeğinizden ayrılarak bir anlamda dengbêjlîge soyunmuş gibisiniz?

Ben hiç bir zaman benden önce yazılmış olanları taklit ederek bir yazarlık yaratmaya çalışmadım. Tersine, edebiyat tarihine ve onun sunduğu mirasa, ölçülere çok sadık olarak kendime

ait bir yazarlık yaratmaya çalıştım. Bir İsveçli yazar, bir Türk yazarı, geleneksel bir Kürt yazar gibi yazmak ve yaratmak, hiçbir zaman amacım olmadı. Tüm yaratıklarında farklı bir edebi ses olmaya çalıştım hep. Ne kadar başardım bunu bilmiyorum ama hep buna dikkat ettim. Yazarlığında hiçbir zaman şanı, şöhreti, parayı, pazarı düşünmedim ve yaratırken onları hesaplamadım. Bu yanıyla da hesapsız, kitapsız dengbêjleri kendime çok yakın hissettim.

Yazılı bir dengbêjlik mümkün mü? Yazarlığımın kaynakları, referansları ve geldiğim gelenek, miras, doğal olarak beni böyle bir soruyla da karşı karşıya getirecekti. “Abdal’ın Bir Günü”, bu soruyu cevaplandırabilme çabamdır.

Ama ben sadece bu tür yazan bir yazar değilim. Başka dilleri, üslupları, teknikleri denediğim yapıtlarım da var. Tümü, acılı bir edebi yazarlık projesinin parçalarıdır.

Sözlü dil geleneğine yaslanan Kürtçe ile yazıyorsunuz. Bu, başlı başına bir mücadele olsa gerek. Fakat bunun yanında bir de ‘çeviri’ meselesi var. Selim Temo’nun çevirisi oldukça başarılı; Kürtçe’nin çeviri olanaklarından söz eder misiniz?

Evet, sözlü anlatı geleneği yazarlığında çok önemli. Ancak benim bu konuda da öteki yazarlardan ayıran bir farkım var; öteki yazarların sözlü anlatıdan yararlanırken onu koruma gibi bir kaygıları yok. Çünkü onu koruyacak enstitüleri, üniversiteleri, akademileri, kurum ve kuruluşları var. Sözlü anlatıdan hareket ederek modern bir edebiyat yaratan yazarların sayısı çok fazla. Sözgelimi Joyce, Homeros geleneğine yaslanarak “Ulysses”u yazdı. Broch, Virgilius’u kendi zamanının vahşi ortamına getirerek ölümsüz romanını yazdı. Mann, Tevrat’taki Yusuf ve kardeşlerinin öyküsünü yine zamanının bir alegorisi olarak yazdı. Ve hepsinin tek kaygısı, güçlü, modern bir anlatı yaratabilmektir.

Ama benim bir de o geleneği ve mirası korumak gibi bir kaygım var; ne enstitüyonlarım ve üniversitelerim var ne de edebiyat uzmanları ve kuruluşlarım. Yaslandığım o zengin gelenek ve miras vahşice yok edilmek isteniyor; buna karşı da durmayı ahlaki bir sorumluluk olarak duyuyorum. Bu nedenle Abdal’ın bir Günü’nde bu geleneği değiştirmek ya da kendime ait modern bir anlatının görülür görülmez bir rengi haline getirmek yerine, doğrudan onları da romanın aktif bir parçası haline getirerek yazdım. Bu da farklı bir özelliğidir romanın. Okuyucu doğrudan doğruya o gelenekle yüz yüzedir hatta içindedir. Böylelikle romanın olağanüstü gücü sayesinde o gelenek yok edilmekten de kurtarılıyor.

Bir de elbette dengbêj geleneğindeki o inanılmaz sadelikte söylemek, anlatabilmek ve doğrudan okuyucunun ruhuna ulaşmak sorunu var. Bu sanıldığından daha zor bir yaratıcı süreci gerektiriyor. Bu romanı yazarken ben her hafta, Cuma günleri, öğleden sonra okuma yazması olmayan ama dengbêj geleneğini yakından bilen dört, beş yaşlı kadına o hafta yazdıklarımı okudum,

onlarla konuştum, düşüncelerini aldım ve metni devamlı değiştirdim, -biraz daha sade, biraz daha doğrudan ve biraz daha sözlü biçime yaklaştırmak için.

Böyle bir metnin çevirisi de yine çok zor. Bir paradoks aslında, çok kolay gibi görünüyor ama karmaşık modern bir metni çevirmekten daha zor. Bu roman nasıl çevrilecek, diye hep düşünüyordum. Ama Selim Temo, Kürtçe ve Türkçe dil yetkinliği, şair yeteneği ve edebi birikimiyle, bu işin üstesinden hakkıyla geldi ve beni çok mutlu etti. Ancak romanın çevirisinde bir şey ne yazık ki kayboldu; yoğun şiirsel anlatım. Anlatıyı, tamamıyla Memê Alan destanındaki manzum şiirsel anlatıya uygun kurdum ve Kürtçe başarılı oldu. Ancak bunu başka bir dile aktarabilmek mümkün değil, ne yazık ki. Bunda da ne Selim Temo'nun, ne benim ne de yayınevinin bir günahı var.

Kürtçe zengin bir dildir. Eğer öyle olmasaydı zaten ne ben bu romanları yazabilecektim ne de bunlar Türkçe'ye, Arapça'ya, Avrupa dillerine çevrilebilecekti. Ne Kürtçe'den çeviride bir sorun var ne de başka bir dilden Kürtçe'ye. Ama çeviri sahası da, tıpkı modern yazarlık, roman sanatı gibi, alabildiğine bakır. Bu nedenle profesyonel çevirmen konusunda ciddi sıkıntılar var. (Benim bugün edebiyat dünyasındaki en önemli sorunum işte bu; profesyonel, kaliteli çevirmen bulamıyoruz.) Ama yazarların ve edebi yapıtların sayısı artıkça bu sorun da çözülecektir.

Sizinle daha önce “Ruhun Gökkuşağı” için konuştuğumuzda da dil üzerine söyleştik ve o zaman da “Türkçe gibi olmayan bir Türkçe” okuduğumuz hissine kapıldığımı söylemiştim. Siz de İsveççe, Türkçe ve Kürtçe yazabildiğinizi ama bu dillerden herhangi birini tercih ettiğinizde bile aslında kendisine benzemeyen bir dil yapısı kullandığınızı söylemiştiniz – ki bu çok ilgimi çekmişti. Ancak şöyle bir sorum var: Kürtçe için konuşacaksak, dilin ‘pür’ halini korumak gibi bir kaygınız var mı?

Hayır benim böyle bir kaygım yok. Hiçbir dilde de böyle bir kaygı duymuyorum. Bir edebiyat yazarıyım ve benim için önemli olan kendimi olabildiğince yalın, şiirsel, güçlü ifade etmektir. Özcülük kaygısından dolayı aksayan, topallayan bir metindense akan, rahatlıkla hareket eden bir metni hep tercih ettim. Hiçbir zaman öz Kürtçeci olmadım. Bu doğru da değil. Çünkü ne Kürtçe ne de başka herhangi bir dil öz ve pürdür.

Benimle ilgili yazan İsveçli edebiyat eleştirmenleri de özellikle dilimin farklı olmasına dikkat çekiyorlar. Türkiye’de de durum aynı. Kürtçe’de de. Bu bilinçli bir tercih; nasıl ki farklı bir edebi ses yaratmaya çalışıyorsam aynı biçimde tüm dillerde farklı bir dilimin de olmasına özen gösteriyorum.

Bunun ötesinde bir de sürekli birkaç dille okuyor ve çalışıyorum ve bu dillerin tınları, kodları hatta sözcük ve idyomları, ben farkına varmadan, iç içe geçiyor. Bu da farklı bir ses, renk veriyor dilime. Hayatım birkaç dille, bölgeye, edebiyata, kültüre bölünmüş durumda ve madem böyle

bir kaderim var o zaman dil de dahil yazarlığım da buna uygun olmalı, diye düşünüyorum. Biliyor musunuz, ben tüm dilleri artık aksanlı konuşuyorum, hatta Kürtçe'yi bile; bunu da bir olumsuzluk olarak değil, kaderimin bana sunduğu bir zenginlik olarak değerlendiriyorum.

Kitapta yer alan stranlar bir arşiv çalışmasının sonucunda mı çıktı ortaya yoksa onlar da sizin yazarlığınızın ürünleri mi? Yani sizin kurgunuz, sizin kaleminizden mi?

Bu romanı yazarken, öteki romanlarımda olduğu gibi, hem alan çalışması hem de arşiv çalışması yaptım. Abdal'ın öyküsüne ilişkin de bulabildiğim her şeyi inceledim. Ancak yazdığım roman kesinlikle onun yaşanmış öyküsü değil. Tamamıyla kurgu. Bu yanıyla da roman, deneyseeldir. Tüm bu kurgunun içinde gerçek hayattan alınmış şeyler de var; Abdal'ın, Kîkî'nin isimleri gibi. Stranların bir bölümü de böyle, onlar Abdal'ın stranları ama anlatıcım Kîkî'nin, anlatısını kurabilmek için Abdal'a yakıştırarak yarattığı birçok stran ya da stran içinde dize de var! Kîkî'nin bize bir oyunu bu; neyin hayal neyin gerçek, neyin kurgu neyin doğru olduğunu tam bilemiyoruz işte! Tam da Abdal'ın stranı, dediğimiz bir yerde, Kîkî'nin usturupluca, sanki Abdal'ın ağzından çıkmış gibi, oraya eklediği dizeler de var. Eğer bu soruyu Kîkî'ye sorsaydınız, eminim, şöyle cevaplandıracaktı; dengbêjlerin işine akıl ermez...

'Kürtçe çevirmen bulamıyorum'

**Yazar
Mehmed
Uzun:**

Yeni romanında destan anlatıcısı (dengbêj) Evdalê Zeynikê'yi konu alan Mehmed Uzun, profesyonel Kürtçe çevirmen konusunda ciddi sıkıntı yaşadığını söyledi



Sema Aslan
Mehmed Uzun, yeni romanı "Abdalın Bir Günü"nde, Kürtlerin ünlü destan anlatıcısı (dengbêj) Evdalê Zeynikê'nin bir gününü, bir başka destan anlatıcısı, Ehmede Ferhane Kiki'nin ağzından aktarıyor. İthaki Yayınları'ndan çıkan roman, anlatı geleneği ile yazını buluşturuyor.

Yazar, sözlü anlatı geleneğini koruyarak, bir destan anlatıcısının 'anlatır gibi yazma' çabasına ortak ediyor okurunu. Destan anlatıcılar, yaptıkları doğaçlamalarla bir geleneğin ve yaşamışlıkların kuşaktan kuşağa aktarılmasını sağlayan sanatçılar. Uzun, bu anlatı geleneğini romanlaştırmış ve gelecekle moderniteyi buluştururken, çoğu kez okuma yazması olmayan ama "dengbêj" geleneğini iyi bilen yaşlı kadınlardan destek almış. "Ab-

dalın Bir Günü"nün başarısı, folklorik bir metne dönüşmeden, ağıtları ve düşünleriyle, hayalleri ve gerçekleriyle bir geleneğin izini sürmesi.

■ **Abdalın Bir Günü'nde "dengbêj" geleneğinden yararlanıyorsunuz. Neden?**

Yazarlığımın ilk serüveni, Kürtçe roman sanatına uygun bir dil oluşturmaktır. Modern roman sanatına uygun bir dil yaratılmadığından saygınlığı olan bir romanın da yaratılmayacağı acı pratiğimle gördüm. Herkes var olan bir geleneğin üstünde, kendisine ait üslup kurarken, ben, modern anlamda gelenek de dahil, her şeye sıfırdan başlamak durumundaydım. Konuşulan günlük dile, klasik edebiyat diline ya da sözlü edebiyatın diline kayda değer modern bir roman yaratamayacağım açıktı. Sözü ettiğim bu dillerle, Kürtçenin tüm lehçeleri ve ağızlarıyla harmanlanmış yeni ve modern bir dile ihtiyaç vardı. Bu ihtiyaçla yaptığım araştırmalarda karşıma her defasında sözlü anlatı mirası, yani dengbêj geleneği çıktı. Bu geleneğin derinliklerine dalmadan roman sanatına ilişkin herhangi yeni bir dil kurmanın da mümkün olmadığını anladım.

Özgün sese sahip

■ **Ve Kiki'nin ağzından Zeynikê'yi anlatmayı tercih ettiniz...**

Sayırsız dengbêj var, ama bunların içinde özgün sese sahip olmuş, kendine özgü gelenek yaratmış dengbêjler azdır. Zeynikê ve Kiki gibi. Ancak bu iki dengbêj arasında önemli farklılıklar var. Her şeyden önce Zeynikê, bir Serhat dengbêjidir, Kiki ise ova dengbêjidir. Biri kuzeyli, biri de güneylidir. Kiki'nin Zeynikê'nin geleneğinden gelmemesi ve onu yeterince tanımaması, benim rahatlıkla arzuladığım kurgu romanı oluşturmama yardımcı oldu. Çünkü Kiki'nin anlattığı öykü, doğrudan doğruya Zeynikê'nin hayatı değil, o da öykü olarak kuruyor ve gerçek Zeynikê'yi değil, arzuladığı Zeynikê'yi anlatıyor.

■ **Anlatı geleneğinin roman sanatına faydası ne oldu?**

Roman sanatı tamamıyla Batı türü bir sanat. Doğulu yazarlar da dil, üslup, teknik, tasvir, estetik olarak neredeyse bütünüyle Batı taklidi eserler yaratıyor. Dengbêj geleneği ve mirası, bizim de anlatı ve roman sanatına ekleyebileceğimiz şeylerin olduğunu gösteriyor. Dengbêj dilindeki yalnlık, sadelik, şiirsellik, doğrudanlılık, sıcaklık; teknik ve üsluptaki tekrarlar, ara kaymalar, bir öyküden bir başkasına anlatıyı bozmadan rahatlıkla geçişler; insana doğrudan yaslanmak, ritim ve harmoni gibi...

'Miras' kaygısı

■ **Sözlü dil geleneğine yaslanan Kürtçe ile yazıyorsunuz. Kürtçenin çeviri olanaklarından söz eder misiniz?**

Evet, sözlü anlatı geleneği yazarlığında çok önemli. Ancak bu konuda da öteki yazarlardan farkım var; sözlü anlatıdan yararlanırken onu koruma gibi bir kaygıları yok. Çünkü onu koruyacak enstitüleri, üniversiteleri, akademileri, kurum ve kuruluşları var. Ama benim o geleneği ve mirası korumak gibi bir kaygım var. Yaslandığım zengin gelenek ve miras vahşice yok edilmek isteniyor. Buna karşı durmayı ahlaki bir sorumluluk olarak görüyorum.

■ **"Abdalın Bir Günü" de bu sorumluluğun bir parçası mı?**

Evet. Bu nedenle "Abdalın Bir Günü"nde bu geleneği değiştirmek ya da kendime ait modern anlatının bir rengi haline getirmek yerine, doğrudan onları da romanın aktif bir parçası haline getirerek yazdım. Böyle bir metnin çevirisi çok zor. Ama Kürtçe zengin bir dil. Ne Kürtçeden çeviride bir sorun var ne de başka bir dilden Kürtçeye. Çeviri sahası da, tipik modern yazarlık, roman sanatı gibi, alabildiğine bakır. Bu nedenle profesyonel çevirmen konusunda ciddi sıkıntılar var.



Mehmed Uzun

Mehmed Uzun'un
savunması

19 Nisan 2002

Mehmed Uzun'un Diyarbakır 4 nolu Devlet Güvenlik Mahkemesine sunduğu savunma

19.04.2002 – Diyarbakır

Sayın Başkan,

Sayın Mahkeme Heyeti Üyeleri,

Davaya ilişkin küçük bir savunma olarak hazırladığım bu metnime başlarken ilkin sayın Savcı'nın bölücülük iddiasını cevaplandırmak istiyorum. Kürtlerin dil ve kültür haklarını savunduğum için bana ve yazarlığıma yöneltilen böyle bir iddia doğru değil. Ayrıca yazarlığıma karşı yapılmış bir haksızlık. Eğer sayın Savcı benim herhangi bir romanımı ya da denememi okumuş olsaydı, ya da dava konusu olan konuşmamın tümünü dikkate alsaydı, bir ihtimal böyle bir iddiada bulunmazdı.

Ben çok dilli, çok kültürlü bir yazarım. Hem Türkiye Cumhuriyeti hem de İsveç vatandaşıyım. Bir kaç dil ile yazıyor, birçok dil ile okuyor, devamlı birkaç dil ile düşünüyorum ve yaşıyorum. Türkiyeli Kürdüm ve ömrümün yarısından fazla bir bölümünü Avrupa'da, İsveç ve İskandinavya'da geçirdim. Hem Mezopotamya, Anadolu, Ege kültür mirası hem de Avrupa ve İskandinavya edebiyatları ve anlatı gelenekleri yaşamım ve yazarlığım için çok önemli. Gılgamış Destanı, Tevrat, İncil, Kuran ve Zerdüşt inancındaki öyküler, çeşitli peygamberlere ait meseller, doğduğum ve büyüdüğüm kültür ortamının ayrılmaz, yaşayan parçaları. Kürt dengbêjleri, Türkmen aşıkları, Ermeni nağmeleri, Asuri, Süryani ezgileri, Yezidi kavılları çocukluğumun ve gençliğimin canlı sesleri olarak hala benimle yaşıyor. Tarih bilincine ilişkin ilk kaynaklarımdan biri Egeli Herodot, yazarlığım ilk öğretmenlerinden biri de Çanakale, Dardanos'daki Truva savaşını bir anlatı olarak anlatan Egeli Homeros'tur. Daha sonra Avrupa'ya, İsveç'e gittiğimde, orada o muazzam dil, kültür ve edebiyat mirasıyla çok yoğun biçimde yaşamaya başladım. Bunları öğrendim, inceledim ve hayatımın ayrılmaz zenginlikleri haline getirdim. Bugün İsveç modern edebiyatı ve şiiri, Norveç ulusal edebiyatı, İzlanda sagaları, Finlandiya Kalevala destanı, Danimarka anlatı geleneği ve burada ismini yazmama gerek olmayan çok fazla yazar ve yarattıkları edebi ses, artık tamamıyla bana ait ve tümü yazarlığımın bir parçası durumunda. Eğer Avrupa ve İskandinavya'daki edebi, entelektüel deneylerim olmasaydı Mezopotamya, Anadolu ve Ege'ye çok bağlı olan yazarlığımı da yaratamayacaktım. Şansızlıklarla dolu hayatımın belki de en önemli şansı şu oldu; gerçek bir çokkültürlülük.

Rüyalarını bile birkaç dil ile gören, devamlı farklı dil, kültür ve entelektüel ortamlarda yaşayan bir yazar olarak benim bölücülük yapmam, istesem bile mümkün değil. Benim görevim bölücülük yapmak değil, birleştirici olmaktır. Asıl olan, benim için bölmek değil, birleştirmektir. Bölücülüğü sadece bir aptallık olarak değil aynı zamanda tehlikeli bir düşünce olarak da görüyorum.

Çokkültürlü bir yazar olarak ırkçılığın, milliyetçiliğin, totaliter ideolojinin ve öteki dil, din, kimlik ve kültürlere karşı varolan önyargıların nasıl bir canavar olduğunu kendi özel deneylerimden biliyorum ve bu tür şeyleri kesinlikle sevmiyorum. Bir yazar olarak tüm roman ve denemelerimde, edebi konuşma ve uğraşımda gerçekleştirmeye çalıştığım bir tek şu oldu; kin, nefret ve önyargının ötesinde dillerin, dinlerin, kültürlerin ve farklı bireylerin buluşabileceği, tüm insanlığın hizmetinde olan bir edebi mekan yaratabilmek.

Kürt bir ana ve babanın çocuğu olarak buradan yaklaşık 70 kilometre uzakta küçük bir kentte dünyaya geldim. Anadilim Kürtçe oldu, Kürt sözlü edebiyatı ruhumun ilk zenginliğini oluşturdu. Bu nedenle ve ahlaki bir sorumluluk duyduğum için romanlarımı Kürtçe yazıyorum. Tüm zorluklara rağmen Kürtçe insani bir modern roman sanatı yaratmak, hayatımın neredeyse merkezi görevi. Ancak bunu aptalca bir bölücülük yapmak için değil, Kürtlere, Türklere, Türkiye ve dünyaya farklı bir sesi, farklı insani kader ve öyküleri sunabilmek için yapıyorum. Ayrımcılık yapmak için değil, varolanı zenginleştirmek için yazıyorum.

Kürt olmasaydım da Kürtlerin bir dil, kimlik ve kültür hakları olduğunu söyleyecek ve bunları savunacaktım. Çünkü bana göre dünyada herkesin bu hakları olmalı ve bu haklara hiçbir zaman dokunulmamalı. Bir bölüm insan için bu hakları savunmak ve başka bir bölüm için savunmamak, bence, en hafif deyimiyle uygar bir davranış değil. Bireyin hak ve özgürlükleri benim için çok önemli ve bu hakların herkes için geçerli olması gerektiğini savunuyorum. Sözgelimi diktatör Jikov döneminde Bulgaristan'daki Türk azınlığın haklarını savundum ve bu haklar için elimden gelen herşeyi yaptım. Orada Türklerin dili yasaklanmıştı, isimleri değiştirilmiş, dini vecibelerini yerine getirmeleri engellenmişti. Bunun kabul edilmesi mümkün değildi. Bulgaristan'daki Türklerin doğal hakları için yaptıklarımın tanığı, Jikov'un devrilmesinden sonra Cumhurbaşkanı yardımcısı olan şair Blaga Dimitrova'dır. Kosova'daki Arnavutlar için de elimden gelen herşeyi yaptım. Sırp rejimi Kosova Arnavutların dil, kimlik ve kültür haklarını baskı altına almış, onlara neredeyse köle muamelesi yapıyordu. Buna karşı çıkmak gerekiyordu. Çok fazla bir şey yaptığımı iddia edemem ama yaptıklarımın tanığı da geçenlerde Kosova'da cumhurbaşkanı olarak seçilen şair İbrahim Ragova'dır.

Bu örnekleri şunun için veriyorum; bana göre bireyin dil, din ve kimlik hakkı kutsaldır. Tüm sözcükler, diller, dinler, kültürel özellikler insani ihtiyaçlardan doğmuştur ve insanların özellikle ruh ve duygu dünyalarına ilişkin ihtiyaçlara cevap vermektedir. Bunların varlığı ve gelişmesi hepimizi zenginleştirir, yasaklanması ve yokedilmesi ise hepimizi yani insanlığı fakirleştirir. Herkesin bir ideolojisi, siyaseti, düşüncesi olabilir ama hiçbir zaman, hiçbir yerde, hiç kimse dili, dini ve kimliği siyasetin, ideolojinin, menfaat hesaplarının aleti haline getirmemeli; başkalarının dilini, dinini ve kimliğini yasaklamamalı; bunları rencide etmemeli. Bireyin dilini, dinini ve kimliğini yasaklamak ya da yoketmek için çalışmak bölücülüktür. Sadece bölücülük değil bir insanlık suçudur da.

Tüm savaşlara, siyasi çalkantılara, sosyal ve ekonomik iniş-çıkışlara rağmen insanlığın şaşmaz ölçüleri vardır; insani vicdan ve merhamet. Benim bir birey olarak hayata ve insanlara bakışımın ölçüsü, ideolojiler ya da siyasetler değil, vicdan ve merhamettir. Çoğu zaman kavga ve günlük siyasi gürültü

patırtı nedeniyle yeterince duyamadığımız bu insani vicdan ve merhametin sesi, tüm tarih boyunca, bize hep şunu söylemiştir; bireyin diline, dinine, kimliğine dokunma. İnsani vicdan ve merhamet her zaman insani gelişmenin belirleyicisi olmuştur. Rejimler, devletler, örgütler, siyasetler, ideolojiler ve bunlara uygun oluşan hukuk sistemleri zaman zaman, yer yer insani vicdan ve merhametin sesini boğmak isteseler bile sonuçta haklılığı ve doğruluğu anlaşılan yine bu ses olmuştur.

İnsani vicdan ve merhametin sesi Türkiye'ye ilişkin de, bence, bize şunu söylemektedir; hem Kürtler hem de Türkiye Cumhuriyeti vatandaşı olan herkes dil, din ve kimlik konusunda özgür ve eşit haklara sahip olmalı. Siyasi olarak sorunlar nasıl çözülür, bunu bilmiyorum ama bence Türkiye Cumhuriyeti vatandaşlarının kendi dil, din ve kimlikleriyle yaşamalarının önündeki siyasi, hukuki, kültürel engeller kaldırılmalı, bunların gelişmesi için yardımcı olunmalıdır. Çünkü uygar, müreffeh ve demokratik bir Türkiye'ye ancak böyle ulaşılabilir. Çünkü Türkiye'nin yararı ve uygar geleceği buradadır. Dünyanın her tarafında defalarca tanık olduğumuz bir gerçek var; yasaklar ve engeller ne bireyleri ne de toplumları çağdaş ve uygar hale getiriyor. Çağdaş ve uygar olmanın koşullu, özgürlük, eşitlik ve hoşgörüdür. Benim dava konusu konuşmamda söylediklerim bunlar. Sayın Savcı bunlara katılmayabilir ama bundan dolayı hakkımda davalar açması ve bir terörist muamelesiyle, anti terör yasasına göre yargılanmamı ve cezalandırılmamı istemesi korkunç bir şey.

Ama Türkiye'nin bugün geldiği noktada bir şey çok açık biçimde görülüyor; herşeye rağmen Türkiye insani vicdan ve merhametin sesine çoktan kulak vermiş durumda. Üç-beş ırkçı ve fanatiğin dışında tüm toplumun, Cumhurbaşkanı sayın Ahmet Necdet Sezer'den sokaktaki sade vatandaşa kadar herkesin Kürtler de dahil, tüm Türkiye Cumhuriyeti vatandaşlarının dil, din ve kimlik haklarından konuşması, bunlara ilişkin neredeyse tüm toplumun çalışmalar yapması, sözkonusu gelişmenin örneği.

Başka yerlerde daha derli toplu yazdığım görüşlerimin kısa bir özeti olan o konuşmam olsa olsa bu gelişmeler konusunda küçük bir edebi, kültürel katkıdır. Başka bir şey değil.

Sayın Savcı, geçen yüzyılın Kürtlere ve öteki uluslara karşı cömert davranmadığını söylediğim için de beni suçlamaktadır. O konuşmada söylediğimi burada tekrarlamak zorundayım; geçen yüzyıl sadece Kürtlere karşı değil hiç kimseye karşı cömert davranmadı. Geçen yüzyıl, bence, tüm insanlık tarihinin en kanlı, en cani ve vicdani olarak en cimri yüzyılı oldu. Savaşın, ırkçılığın, milliyetçiliğin, totalitarizmin ve fanatizmin yüzyılı oldu. Elbette şimdi burada o kanlı yüzyılın bilançosunu çıkaracak değilim. Ancak bir tek örnek o yüzyılın nasıl bir yüzyıl olduğunu göstermeye yeter; yedi milyon civarında Musevi, sadece Musevi oldukları için, çoluk çocuk, yaşlı genç, erkek kadın, Nazi toplama kamplarında, son derece sistemli biçimde, akıl almaz metodlarla yok edildi. Eğer o yüzyıl biraz cömert olsaydı, biraz insani vicdan ve merhamete kulak verseydi bu tür korkunç insani katliamlar yapılabilir miydi? Ben dava konusu olan konuşmayı 15 Ocak 2000 tarihinde yaptım. Yeni bir yüzyılın ilk günlerindeydik ve zahmet edip beni dinlemek üzere salona gelmiş 6000 insan civarındaki sevgili dinleyicilerime geride bıraktığımız yüzyılın katil bir yüzyıl olduğunu ve yeni yüzyılın geçen yüzyıla benzememesi gerektiğini vurgulamam ahlaki bir görevdi. Kendi adıma

söylersem, geçen yüzyılın sadece iki özelliğiyle övünebilirim. Birincisi, bireyin hak ve özgürlükleri, haysiyet ve saygınlığı için verilen mücadele. İkincisi de o kanlı yüzyılda, tüm zorluklara rağmen yaratılan görkemli insani edebiyat. Bir yazar olarak şimdi bunları söylerken, Nazilerden kaçarken bir sınır boyunda intihar etmek zorunda kalan Benjamin'i, sürgünün dayanılmaz koşullarında 'Yusuf ve Kardeşleri' romanlarını yaratan Mann'ı, 'Virgilius'un Ölümü'nü yaratan Broch'u, Stalin'in işkence odalarında katledilen Mandelstam'ı, kalemini bir diktatörün hizmetine sunmadığı için olağanüstü kampanyalarla devamlı aşağılanan ve yalnızlığa terk edilen Pasternak'ı, halkın oylarıyla seçilmiş cumhurbaşkanını öldürerek iktidara gelmiş et kafalı bir diktatörün, gerekli ilaçları vermediği için ölüme terk edilen Neruda'yı, Çin Kültür Devriminde kalemleri kırılan ve ölümcül sürgüne mahkum edilen sayısız yazarı, Nazi toplama kamplarında yokedilen sayısız aydını, Ortadoğu cehenneminde dillerine kilit vurulan şairleri, düşünce ve sanatlarından dolayı hayatlarını zindanlarda geçiren sanatçıları düşünüyorum. Tüm bu yazar ve aydınlar, ölümleri pahasına, anlatılmaz acılar pahasına bize, onlardan sonra gelen kuşaklara çok görkemli, hepimize ait, hepimizin gurur duyacağı bir sanat, edebiyat mirası bıraktılar. Yazarlığında bana çok yardımcı olan ve sözün saygınlığını koruyan bu yazar, aydın ve sanatçılara huzurunuzda yeniden teşekkür ediyor ve onları minnetle anıyorum.

Ben 1953 yılında doğdum ve doğduğumda İkinci Dünya Savaşı çoktan bitmişti. Ama buna rağmen geçen yüzyılın cinayetlerinde Almanı, Japonu, Amerikalısı, Kürdü, Türkü hepimizin ortak bir sorumluluğu olduğuna inanıyorum. Sayın Savcı böyle düşünmüyor olabilir ama bence kolektif bir sorumluluğun olduğuna inanmak ve buna uygun davranmak, yeni yüzyılın geçen yüzyıla benzemesini önlemek için önemli.

Eğer Türkiye geçen yüzyılın özelliklerinden etkilenmemiş olsaydı, büyük ihtimalle bugün Türkiye'nin yaşadığı sorunların büyük bir bölümü de olmayacaktı ve biz ne Kürtlerin dil, kimlik haklarını konuşmuş olacaktık, ne bu tür yargılamalar olacaktı ne de Türkiye'nin bölünmesi, parçalanması gibi endişelerimiz olacaktı. Geçen yüzyılın özelliklerini eleştiren, bunları roman ve denemelerinde edebi ölçülerle anlatan bir yazar olarak, dil, din ve kimlikleri bölücü bir tehlike olarak değil, zenginleştirici bir insani miras olarak görüyorum. Hele sözkonusu olan, bölgemizde hala çok canlı biçimde yaşayan Kürtçe, Aramice, Süryanca, Ermenice, Arapça, Farsça, İbranice gibi insanlık tarihinin en eski dillerinden olan diller ise durum daha da önemli. Biraz ötemizde akmakta olan Dicle ve Diyarbakır havzasını öte tefarındaki Fırat nehirlerinin suladığı bu topraklara ait bu kadim diller hem insanlığa ait ilk uygarlıkların dilleridir hem de birçok insani dinin dilidir. Eğer bu dilleri bilseydim, sadece Kürtçe ve Türkçe değil, bu dillerle de yazardım. Bunu da ilkel bir bölücülük yapmak için değil, henüz anlatılmamış insani kaderleri, edebiyatın henüz şahitlik yapmadığı insani felaketleri, sesi henüz duyulmamış sesleri, kendisini anlatmakta güçlük çekmiş mekanları modern edebiyat dünyasına katabilmek, böylelikle belki günümüz edebiyat dünyasını biraz daha zenginleştirmek için yapardım. Bu dillerle yazamadığım halde tüm romanlarımda birçok dilin, dinin, mekanın, kimlik ve kültürün hep olması belki de bu nedenledir.

Sonuç olarak şunu söylemek istiyorum; ne bu dava ne de buna benzer davalar bize ve çoktandır insani vicdan ve merhametin yoluna girmiş olan Türkiye'ye yakışmıyor. Türkiye'nin geleceği söz, düşünce, dil, din ve kimliğe



ilişkin özgürlüklerdedir.

Saygılarımla.

Mehmed Uzun, 19.04.2002 - Diyarbakır