

SINIRDAKİ EDEBİYAT: BELLEK, KÖTÜLÜK, ÇÖPLÜK

Başak Güntekin
109667002

İSTANBUL BİLGİ ÜNİVERSİTESİ
SOSYAL BİLİMLER ENSTİTÜSÜ
KARŞILAŞTIRMALI EDEBİYAT YÜKSEK LİSANS PROGRAMI

PROF.DR.JALE PARLA
2011

SINIRDAKİ EDEBİYAT: BELLEK, KÖTÜLÜK, ÇÖPLÜK

Başak Güntekin
109667002

Tez Danışmanı: Prof. Dr. Jale Parla
Jüri Üyesi: Dr. Süha Oğuzertem
Jüri Üyesi: Dr. Rana Tekcan

Tezin Onaylandığı Tarih : 26. Temmuz 2011

Toplam Sayfa Sayısı: 98

Anahtar Kelimeler (Türkçe)

- 1) Çöplük
- 2) Atık
- 3) Yaşam Döngüsü
- 4) Bellek
- 5) Kötülük

Key Words

- 1) Garbage
- 2) Waste
- 3) Life Cycle
- 4) Memory
- 5) Malice

ÖZET

Son yıllarda , “çöplük” daha geniş tanımıyla “atık” temasının birçok sanat dalında kendini gösterdiğini söyleyebiliriz. Benim bu sembolün, edebiyattaki kullanımıyla “metaforun”, işaret ettikleri ile ilgilenmem, çağdaş Türk edebiyatındaki kullanım sıklığını fark etmem ile aynı zamana rastlıyor. Özellikle kadın yazarlarımız tarafından 80’li yıllar sonrasında sıkça kullanılan bir metafor olarak “çöp”ün neye işaret ettiğini merak etmeye böyle başladım. Araştırdıkça gördüm ki çöpün genel anlamda “atık” ve Kristeva’nın geliştirdiği (ve Türkçeye “zelil” olarak çevirilen) “abject” ile doğrudan bir ilişkisi var.

Edebiyatta “atık ve çöp” simgesinin kullanımlarını incelemeye çalıştığım bu tezde, Kristeva’nın işaret ettiği psikanaliz kuramlarından başlayarak konuyu çözümlemeye çalıştım. Fakat psikanaliz kuramının “çöplük” metaforunu açıklamada yetersiz kaldığı alanlar oldu. Zira, çöplüğün çağrıştırdığı meseleler istenmeyen ve “dışarı atılardan” başlayarak, temiz-kirli, ruhsal-bedensel, bilinç-bilinçötesi, iyilik-kötülük, kutsal-günah gibi “içinde zıtlık barındıran” birçok konuyu içeriyor.

Dolayısıyla konuyu sınırlandırmak ve güncelleştirmek amacıyla, incelememi üç bölüme ayırdım. Birinci bölümde Oedipus Miti’nden günümüze temizlik, kirlilik ve buna bağlı olarak kabul edilmiş kutsal ve mundar kavramlarına odaklandım. Bu bölümde Turgay Nar’ın *Çöplük* metnini ve Michel Tournier’in *Meteorlar* romanını merkeze alarak, atığın bildiğimiz ilk korkularımızla, kirlilikle ve bedensel günahlarla olan ilişkisini incelemeye çalıştım. İnancın dayattığı temizlik ve kutsallık karşısında, günahkâr olarak dışlanan kirlinin, bir kötülük simgesi olmasına ve kötülük simgesinin sorgulanmasına değindim. İkinci bölümde “atık ve hafıza” ilişkisine odaklandım.

Geçmişimizde, hatırlamak istemeyerek belleğimizin çöplüğüne attığımız hatıraların, romanların da aslında bir “anımsama” olduğu gerçeğiyle olan ilişkisine dikkat çekmeye çalıştım. Şebnem İşigüzel’in *Çöplük* romanını bu bağlamda inceledim. Son bölümde, atığın toplumsal hayatın organizasyonu açısından oynadığı role değindim ve toplumun bazı kesimlerinin dışlanması ve ötekileştirilmesiyle, atığın kirliliği ve uzaklaştırılması arasında bir bağ kurdum. Ele aldığım romanları bu açıdan incelemeye çalıştım. Birbirlerine verdikleri cevaplar olduğunu düşündüğümünden Dan DeLillo’nun *Beyaz Gürültü* ve Latife Tekin’in *Berci Kristin Çöp Masalları* romanlarını bu bölümde karşılaştırmalı olarak ele aldım.

Sonuç olarak “çöp” metaforunu incelediğim tüm romanlarda zıtlıklar arasında bir “sınır” çizdiğine ve yazarların metinlerindeki zıtlıkların birbirleri ile kurdukları “iletişim” için çöp metaforunu bir araç olarak kullandıkları kanısına vardım. Bu yüzden incelediğim metinleri isimlendirmede “sınır edebiyatı” kavramını kullanmayı uygun gördüm.

Çöp ve atık sembollerinin edebiyattaki kullanımının ise sınırlandırmaya kuvvetle karşı koyan bir konu olduğu kuşkusuz. Bu tezde eminim ki konunun sadece belli başlı başlıklarına değinebildim. Bu girişin konunun incelenmesi ile ilgili olarak, hem benim hem de konuyla diğer ilgilenenler için bir başlangıç olmasını ve konunun zihnimizde başka soru işaretlerine yol açarak, bizi yeni tartışma konularına taşımasını umut ediyorum.

ABSTRACT

In the recent years, it can be said that the “garbage” in the broader sense “waste” is used in many art forms. My interest in this symbol, or metaphor as it’s called in literature, started with my discovery of its excessive usage in contemporary Turkish literature. I started wondering about what waste pointed out as a metaphor, since it’s widely used especially in the female author’s works after the 80’s. As I extended my research, I figured that waste as a concept, has a meaningful connection with the word “abject” which Kristeva invented.

In this thesis, I started analyzing the usage of “garbage and waste” symbols starting with the psychoanalysis theory that Kristeva pointed out. But there have been parts that the psychoanalysis theory was left inadequate in explaining the metaphor. For the issues this metaphor evoke, consists of a lot of subjects- beginning with the notions like “unwanted” and “left outside”, continuing with numerous contradictions such as clean and dirty, spiritual and physical, conscious and subconscious, good and evil, holy and sin-.

So as to confine the subject, I have divided my study into three subtitles:

In the first part, I focused on the clean-dirty contradiction along with the holy-filthy, starting from Oedipus myth up to present day. This part consists of the close readings of “Çöplük” the play script by Turgay Nar and the novel “ Meteors” by Tournier. I focused on these two works to analyze the relationship between waste and our primal fears: filth, physical sins.

In the second part, I dealt with the subject from another point of view and studied the relationship between “waste” and “memory”, emphasizing that the

memory also functions as a wasteland embodying our memories. I analyzed the novel “Çöplük” by Şebnem İşigüzel in this manner.

In the last part, I referred the role; that the waste plays in the organization of social life. I related the exclusion of a class of society to the evacuation of waste. I analyzed the “White Noise” of Dan DeLillo and “Berci Kristin Tales from Garbage Hill” in a comparative approach, emphasizing the way they take the “class” and “garbage” notions.

I came to the conclusion that in all the novels and texts that I have studied, the metaphor “waste” serves as a “border” for the “communication” of these contradictions that the writers use. As for this reason, I found it appropriate to use “border literature” as a concept, to name the texts I have examined.

Unfortunately I had to limit the area of research in order to maintain my focal point of dirty-clean contradiction. But I’m sure “waste and literature” as a field of research will continue to be subject of further explorations.

TEŞEKKÜR

İki sene boyunca, bilgilerini cömertçe paylaşan ve desteklerini esirgemeyen değerli hocalarım, Prof. Dr. Jale Parla, Prof. Dr. Murat Belge, Prof. Dr. Nazan Aksoy, Dr. Süha Oğuzertem ve Bülent Somay'a en içten sevgi, saygı ve teşekkürlerimle...

İÇİNDEKİLER

GİRİŞ.....	1
BİRİNCİ BÖLÜM	
Kirli ve Kutsal	
a- Turgay Nar'ın “Çöplük” Metni.....	13
b- Şiddeti Temizlemek, Onu Aldatmak İçin Ayın.....	18
c- Farklılıkların Kaybolduğu Biricik Kaza: İkizlik ve Meteorlar Üzerine....	21
ç- Çöplükten Seyredilen Bir Meteor Manzarası.....	27
d- Bedensel Atıklar ve Atık Bedenler.....	30
İKİNCİ BÖLÜM	
Hafızanın Çöplüğünde	
a-Yeni Bir Dünya: Çöplük Krallığı.....	48
b-Benim Evrenimde Kötülüğün Zaferi Mutlaktır.....	55
ÜÇÜNCÜ BÖLÜM	
Zilletin Ötekiliği	
a- Ânı Dondurmak Üzerine.....	70
b- Ötekinin Başına Gelen Kötülükler.....	76
c- Ölüm Korkusu ve Çöplük.....	84
ç- Berci Kristin'in Çöp Masalları.....	89
SONUÇ.....	94
KAYNAKÇA.....	96
ÖZGEÇMİŞ.....	98

GİRİŞ

“Tahammül ve tahayyül edilebilir olasılığın dışına defedilmiş
bir tehdide karşı o şiddetli, karanlık, isyanlardan biridir iğrenme.”

Julia Kristeva, Korkunun Güçleri

“Çöplük,” genel olarak “atık,” özellikle son yıllarda sanatsal alanda artarak kullanılan bir metafor haline geldi. Şehirleşmenin, özellikle şehirlere göçün şiddetle arttığı bu yıllarda, sanayileşme ile birlikte fabrikalar, fabrikalarla birlikte fabrika atıkları giderek arttı. Kalabalıklaşan nüfusun kendine yeni yerleşim alanları araması ile birlikte, eskiden “uzağa” bir yere atılan “çöp,” artık çok yakınımıza geldi. Öyle ki artık onun duyularımıza hitap eden varlığı bir yana, çağrıştırdıklarından dahi kaçabilmek neredeyse imkânsız.

Çöp metaforunun edebiyattaki kullanımı daha çok sanayi toplumu ile geçerlilik kazanır. 19. yüzyılda kentleşmeyle beraber üretimin artması ile “tüketim” kavramıyla da daha sık karşılaşmaya başlarız. Tüketim kavramı ile tüketimden “artan” olarak karşımıza çıkan çöp, romanlarda daha çok ekonominin ve toplumsal hayatın, bir parçası olarak karşımıza çıkar. Dickens’ın Londra’sından, Zola ve Baudelaire’in Paris’ine kadar çöpe ve onu toplayanlara rastlamak mümkündür. Fakirlikten paçavralar toplayan bu kahramanlar bir yana, “çöp” metaforunun edebiyattaki kullanımının doruğa ulaşması 20. yüzyıla rastlar.

İncelememe konu olan çöplük metaforu üzerine düşünmeye başlamam, çağdaş Türk edebiyatında ardı ardına yazılan ve metaforu adlarına kadar taşıyan romanlarla aynı zamanlara rastlar. Latife Tekin'in *Berci Kristin Çöp Masallar*'ı, Elif Şafak'ın *Bit Palas*'ı, Şebnem İşigüzel'in *Çöplük*'ü ve Oya Baydar'ın *Çöplüğün Generali* isimli kitapları ilk akla gelen romanlar olarak sayılabilir.

Fakat Türkiye sınırlarını aştığımızda “çöp” metaforunun edebiyatta evrensel bir boyuta çoktan ulaşmış olduğunu görürüz. Amerika'dan Don DeLillo *Beyaz Gürültü* ve henüz Türkçeye çevrilmemiş *Underworld* romanlarında, Donald Barthelme *Pamuk Prenses* romanında, Fransa'dan Michel Tournier *Meteorlar* romanında, İtalya'dan İtalo Calvino *San Giovanni Yolu*'nda, Çin'den A. Cheng *Üç Kral*'da ve büyük ihtimalle benim ulaşmadığım daha birçok yazarın farklı romanlarda “çöp” metaforunu çeşitli şekillerde kullanırlar.

Tezimde ele aldığım roman ve metinlerde, bu metaforun çeşitli kullanımlarının ortak bir özelliğine dikkati çekmeyi hedefliyorum. Yakın okuma metodu ile incelediğim bu metinlerde, çöp metaforunun birbirine zıt kavramları aynı anda ve olabilecek en uygun şekilde kapsayabildiği sonucuna vardım. Romanlarda çöplük metaforu iki zıt kavramı birbirinden ayıran sınırdan durarak, aynı anda iki yöne de bakabilmeyi sağlıyor. Biz zıtlıkları birbirinden uzaklaşmaya ve birbirini reddetmeye meyilli kavramlar olarak düşünmeyi seçerken, “çöplük” metaforu bu zıtlıkları yan yana getiriyor ve aralarına sızıyor. Bu tezin, daha ayrıntılı açıklanabilmesi için ilk iş olarak “çöplük” metaforunun incelenmesini “bireysel” ve “toplumsal” olarak iki ana başlığa ayırmamız gerekiyor. Bireysel ana başlığının altına hemen “biyolojik” ve “ruhsal” olarak iki alt başlık açabiliriz.

Biyolojik alt başlığında değerlendirilmesi gereken “ilk” gelen kavram doğum olur. Çünkü “doğum” hali hazırda “başlangıçlar” için en sık kullanılan metaforlardan biridir. Fakat sembolik doğumu bir yana bırakırsak, biyolojik doğum da gerçek anlamda bir “atık”

yaratır. Birey, doğumla, ait olduğu rahimden ayrılmış, kanlı, sancılı ve tehlikeli bir süreç sonucunda dünyaya gelmiştir. Fakat doğumu her zaman “başlangıç” olarak imlememiz ne kadar doğrudur? Doğum sırasında aynı anda ölüm de gerçekleşebilir. Anne ya da bebek bu riskli ve sancılı süreçte kaybedilebilir. Doğum aynı anda ölüm riskini de içinde taşır. Birey dünyaya geleceği o ilk anda tam anlamıyla sınırdadır. Yeni bir yaşamın ya da ölümün sınırında. Bu biyolojik “atım” süreci kimimiz için mucizevi, kimimiz için iğrenç, kimimiz içinse korkunçtur. Bir başlangıç ânının bu kadar “karmaşık” hislere aynı anda tercüman olabilmesini nasıl açıklayabiliriz? Zıtlıkları aynı anda kapsayan bir metafor işte tam da bu anda imdadımıza yetişir.

Biriktirdikçe dışarı atılması gereken, “çöp”. Belli rutinlerde kapının önüne koyduğumuz o “istenmeyen” atık. Ve o atıkların “birleşerek” dönüştüğü yeni bir organizma, “atılmanın” sonucunda oluşan “toplanan”; Çöplük, metafor olarak bu döngüyü mükemmel bir şekilde karşılar.¹

Başlangıçları sembolize etmeye elverişli olduğundan araştırmama, çöplüğün seçtiğim metinlerde bedensel olanla doğrudan ilişkide olan “doğum” ve diğer “bedensel atıklarla” sembolize edilmesini incelemekle başladım. Her bölümde incelenen kitabın ya da metnin başında rastladığımız “doğum” simgesini özellikle vurguladım. Örneğin incelediğim ilk metin olan Turgay Nar’ın *Çöplük* adlı oyununun başında, çöplüğe atılanları toplayarak yaşamaya çalışan Haço ve İsrail bir sabah aynı rüyayı görmüş olarak “uyanırlar.” Rüyalarında çarpmıha gerilmiş olan Aymelek bir bebek doğurmuştur. Rüya aslında gerçektir ve Aymelek hamiledir. Günahının kefareti için rüyada çarpmıha gerilmiştir, yani ölmek üzeredir. Ama bir yandan da dünyaya yeni ve günahsız bir bebek gelmek üzeredir. Doğum ve ölüm iç içedir.

¹ Kadın, aylık kanamaları ile atılan ve toplanan simgeleyen döngüyü, doğurganlığı ile yaşamın ve ölümün sınırını tecrübe edebilecek yegane muhataptır. Bu anlamda Türkiye’de çöplük metaforunu kullanan yazarların neredeyse tamamının kadın oluşu ve metaforla ilgilenen metinlerin feminist okumalara açık olması daha ilk bakışta anlaşılabilir.

İlk bölümde incelenen bir başka metin ise Michel Tournier'in *Meteorlar* adlı romanıdır. Tournier, romanını tek yumurta ikizleri Jean ve Paul'ün ikizlik "hücrelerini" terk etmeleriyle ve dünyaya iki "ayrı" birey olarak doğmaları ile başlatır. Ana rahminde mutlu ve huzurlu bir "bütünlük" içindeyken, birden "bedensel" ve "korkunç" bir parçalanmayla ayrılan ikizlerin hayatı, yine iki zıt uca -bundan sonra ayrı kişilikler olma, ya da birlikte kurdukları evreni muhafaza etme- savrularak geçecektir. İkizlerin doğumu onlar için hem yeni bir hayatın başlangıcını hem de JeanPaul olarak isimlendirilen ve aslında ikisinin de bir parçası oldukları organizmanın ölümünü simgelemektedir. Romanda çöplüğün kralı olan Alexandre'in hem işi hem de eşcinselliği utanç verici olarak düşünülse de, çöplüğün nasıl hem bedensel hem de ahlâksal olanı beklenenin aksine "incelik" karşıladığı ise ikizlerin hikâyesine eklenerek anlatılır.

Doğumun başlangıç ve sona aynı anda atıf yapan imi, bu iki metinle kalmaz, çöp metaforunu kullanan diğer metinlerde de devam eder. Şebnem İşigüzel'in romanı *Çöplük*, yine bir doğum-ölüm karşıtlığı ile açılır. Çöplüğün tepesinde bulunan adamın bedeninin büyük bölümü yanıktır. Ölmek üzere olduğu düşünülen bu adam, çöpler kraliçesi Leyla tarafından bulunacak ve yeni bir isimle, yeni biri olarak, yeniden doğacaktır. Ama durduğu o noktada, romanın başlangıcında, hem doğuma hem ölüme aynı mesafede durur. Son bölümde incelenen Don DeLillo'nun, romanına adını veren Beyaz Gürültü (White Noise) ise romanın adı olmanın yanı sıra bebeklerin anne karnında işittikleri sesler için kullanılan bir kavramdır. Ama "beyazlık" romanda aynı anda ölümü ve sonsuzluğu da simgeler. Latife Tekin'in romanı; *Berci Kristin Çöp Masalları*'nda ise çöplüğün kıyısına bir mahalle kurulur. Ölümün kıyısına yeni doğmuş bebekleri ile yerleşenlerin, "kondu" sözünden de anlaşılacağı üzere, eğreti ve sınırda bir halleri vardır. Onlar hem doğumun hem de ölümün iç içe olduğu bir yerde yaşamak zorundadırlar.

Çöplük metaforunu kullanan metinler ve romanlar sanki söz birliği etmişçesine bir “doğum-ölüm” zıtlığı ile başlar. Ve bu zıtlığı bedensel olandan alıp ruhani olana, psikanalizin sahasına taşırlar. Çöplük metaforu bedenden çıkan her türlü bedensel atığı sembolize etmekle kalmaz, aynı zamanda “kirlilik” özelliği sayesinde “istenmeyene, bastırılana, reddedilene” atıf yaparak ruhsal göndermelere de zemin sağlar. Bu özelliği sayesinde metinde hem saf ve temiz olan başlangıcın yani doğumun hem de iğrenç ve kötücül olan sonun yani ölümün izini sürmeyi mümkün kılar. Fakat en önemlisi metinlerde ortak bir işaret konmuş hissi veren ve özellikle metnin başında konumlandırılan doğum ve ölüm zıtlığıdır. Çöplük metaforu, yazara adeta başa ve sona aynı anda hâkim olma, bu iki ucu büküp, yaşam döngüsünü simgelercesine birleştirme imkanını verir. Hatta bununla kalmayıp, bizzat yazmanın kendisini bir “doğuma” benzeterek, yazarın topladıklarını atması, ya da atılanları toplayıp yeni bir metin yaratmasını simgeler.

İlk bölümde çöplüğün bedensel atıkları simgelemesinin yanında bastırılmışlıkla, iğrenmeyle ve reddedilenle olan ilişkisinin başlangıcına dönmeyi amaçladım. Bunun için Julia Kristeva’nın *Korkunun Güçleri; İğrençlik Üzerine Deneme* adlı kitabında izlediği yolu takip ettim. Reddedilenin kökenine inmek için ilk yasakları ele aldım. Freud’a göre ilk tabular; ikisi de bedensel özellikler taşıyan ensest ve katletmeydi. Kabul edilenin temiz, reddedilenin kirli olarak kabul edilmesi kutsallık kavramının etrafında şekillendiğinden, metaforun bedensel olduğu kadar ruhsal yanına da ışık tutabilmek için kirlilik ve kutsallık ilişkisine odaklandım. Hem kutsallık atıflarına sahip olması hem de ensest ve katletme günahlarının vazgeçilmez anlatısı olması açısından Oedipus mitini referans aldım. Kirlilik, temizlik, kurban etme ve arınma gibi kavramları daha iyi açıklayabilmek içinse René Girard’ın *Şiddet ve Kutsal* kitabından yararlandım.

Bedenselin dışında ikinci alt başlık olan ruhsalı, psikanalitik kuramın yardımıyla incelerken, çöplüğün istenmeyenliği, dışlanmışlığı ve kirliliği ile özdeşim kuran roman

kahramanlarının iç dünyaları ile “çöplük” metaforundan yararlanarak bağlantı kuran metinlerin ortak noktalarını belirledim.

Toplum da birey kadar “çöplük” metaforu ile ilişki içindedir. İkinci bölümde Şebnem İşigüzel’in *Çöplük* romanı ile bireysel hafızaların birleşip kolektif hafızayı oluşturmasının izini sürdüm. Çöpler nasıl bir bireyin istenmeyeni olarak simgeleniyorsa, çöplükte yaşayanlar da toplumun istenmeyenleri olarak simgelenebiliyordu.

Çöplük romanında “çöplük krallığı” sakinleri, çeşitli nedenlerden, kurulu düzende kendilerine yer bulamamış, mutlaka bir travma atlatarak “yıpranmış” ve bu sarsıntının sonucunda çöplüğe “düşmüş”lerdir. Artık topluma bir “faydaları” dokunmak bir yana, toplum için bir tehdit oluştururlar. Tıpkı kullanım değerini kaybetmiş ve çöplüğe düşmüş nesneler gibidirler. Bu noktada hem İşigüzel’in “çöplük krallığı” tebaası, hem de Latife Tekin’in *Berci Kristin Çöp Masalları*’nda, çöplüğün kenarına kurulan “Çiçektepe”li konu sakinleri benzeşir. Tıpkı istenmeyen eşyaların önce atılıp, sonra birleşerek çöplüğü oluşturması gibi bu bireyler de önce dışlanmış sonra bir araya gelerek kendilerine alternatif, hatta “distopik” bir alternatif evren yaratmışlardır. Don DeLillo’nun *Beyaz Gürültü*’sünde kendilerini dışarıdan gelecek her türlü tehdide kapatmış, düzenli ve temiz bir hayat süren kasabalıların aksine çöplüğe yakın hatta onunla iç içe yaşayanlar, yaşam kadar ölümü de içselleştirmiştir. Bu noktada yine romanın başlangıcında vurgulanan yaşam-ölüm döngüsünün birleştirilmesi izleğini hatırlarız.

Çöplük aynı zamanda “hafıza” kavramını da simgeleyebilmektedir. Çöplüğe düşen her insanın, çöplüğe düşen her nesne gibi bir “geçmişi” vardır. Bu geçmiş unutulmaya meydan okur. Yeni kimliklere sızar. Tıpkı temiz sitelerin eteklerine kurulmuş, onların “modern ve yalıtılmış” hayatını tehdit eden gecekondular gibi. Çünkü çöpe atılanlar biz ne kadar istesek de yok olmazlar, bilinçaltımıza yerleşen ve bir türlü kurtulamadığımız kötü anılarımız gibi sürekli ortaya çıkar ve “yeni” hayatımızı tehdit ederler.

İkinci bölümde “hafıza” kadar işlenen bir başka motif de “kötülük”tür. Kabul edilen ne kadar temiz ve iyi ise, reddedilen o kadar kirli ve kötüdür. Kötüler günahkârdır ve arınmadıkları sürece, iyileri de kötülükleriyle “kirletebilirler”. İşıgüzel’in romanındaki kahramanlar kendilerine yapılan “kötülükler” sonucunda çöplüğe düşmüşlerdir. Ama bir farkla, onlara kötülük eden “güvenilir” sistemin ta kendisidir. Toplumun da tıpkı bireyler gibi meşruluğunu ve “iyiliğini” kanıtlamak için kötüler yaratması gerekir. Fakat bazen “iyi ve temiz” olan da çöplüğe düşebilir. Kimin neden ve ne derece kötü olduğunu tam olarak anlayamayacağımız gibi, çöplüğe atılanların da ne kadar “kirli” olduğunu bilemeyiz. Çöplük yine iki zıtlığı; iyiliği ve kötülüğü aynı anda barındırır. Ve hayatta buna denk gelen örnekleri simgesel olarak karşılar.

Modern dünyanın ekolojik ve ekonomik sorunlarına aynı endişelerle fakat farklı yönlerden baktıklarını düşündüğüm için, son bölümde Don DeLillo’nun *Beyaz Gürültü*’sünü ve Latife Tekin’in *Berci Kristin Çöp Masalları*’nı birlikte okumayı uygun buldum. DeLillo’nun Blacksmith kasabası sakinleri üst orta sınıf ve temiz bir kasabada yaşarken, kimyasal atıkların tehdidi ile karşılaştıklarında bunun başlarına gelecek son şey olduğu düşünerek şaşkınlığa uğrarlar, onlara göre kasabaları tam da bu tip felaketlerden yalıtılmışlığı hak edecek bir ekonomik refaha sahiptir. Diğer yandan, Çiçektepeliler fabrikaların kimyasal atıkları yüzünden suları maviye döndüğünde bile, buna şaşırarak yerine durumu içselleştirerek “kondu mavis” diye bir renk icat ederler. Ekonomik refah ölçütüne göre, çöplük, kimyasal atık, kısaca ölüm, dışlanan ya da içselleştirilen bir kavram haline gelir. Ayrıca çöplük metaforu, yaşam döngüsünü tehdit eden, insan kaynaklı tüm atıkları da simgeleyerek ekolojik okumalar açısından da hayli verimli bir kaynak sağlar.

Sonuç olarak, çöplük metaforu sadece temizlik ve kirlilik zıtlığını değil, metaforik olarak doğumdan ölüme, bedensel olandan ruhsal olana, bireysel olandan toplumsal olana kadar, çeşitli karşıtlıkları çok verimli bir şekilde, aynı anda simgeleyebilmektedir. Bu kadar

çeşitli alanda, birbirine bu kadar uzak görünen iki zıt ucu bir araya getirebilme özelliğinden ötürü, “çöplük” metaforunun derinlemesine incelenmeyi hak ettiğine inanıyorum.

Kristeva’nın dediği gibi tahammül edilenin dışına defettiğimiz isyanlardan biridir iğrenme. Ama çöplük metaforlu roman ve metinler, iğrenilerek toplum dışına defedilenlerin şiddetli ve karanlık isyanlarına bizi de ortak ederek, yine iki zıt kutbu birleştirmeyi başarır.

I. BÖLÜM

KİRLİ VE KUTSAL

Oedipus, Azra Erhat'ın da belirttiği gibi, “Yunan mythos’unun en trajik kahramanıdır” (Erhat 226). Trajedisinin sebebi lanetlenmiş olmasıdır. “İstemeyerek ve bilmeyerek” günah işleyen kahramanımızın günahları “tüyler ürpertecek kadar” dramatik bulunduğundan adı bütün bilim ve sanat dallarına karışmış, her alanda derin iz bırakmıştır (Erhat 226).

Thebai kralı Laios’un oğlu olan Oedipus’un annesi Iokaste’dir. Anne gebeyken bir düş görür; düşünüyü kahin Teiresias, karnında taşıdığı çocuğun babasını öldüreceğine yorar. Bu kehanetten korkulur ve “ayağı şiş” anlamına gelen Oedipus önce ayak bilekleri delinmiş olarak dağa bırakılır, sonra büyütölmek üzere çocukları olmayan Kral Polybos’a ve karısı Priboia’ya verilir. Delikanlılık çağına gelince kralın oğlu değil, bulunmuş bir çocuk olduğuna dair bir dedikodu işitip, gerçeğı öğrenmek üzere yola çıktığında, arabalı bir adama rastlar ve yoldan geçiş hakkına dair bir kavgaya tutuşurlar. O anda bilmesine de karşılaştığı babası kral Laios’tur. Oedipus babasını burada öldürür. Bu olaydan sonra Thebai şehrine varan kahraman, Sphinks denen canavarın sorduğı bilmecelelere doğru yanıt verir ve halkı canavardan kurtarır. Artık bir kurtarıcı olarak sayğı duyulan trajik kahramana kraldan kalan taç takılır ve evlenmesi için kralın dul karısı Iokaste verilir. Annesi ile evlendiğinden habersiz olan Oedipus’un bu evlilikten dört çocuğı olur.

Yıllar sonra kentte veba salgını görölmeye başlar. Oedipus, salgının sebebini bilemez, fakat genel kanı Kral Laios’un katilinin bulunması ve sürgüne yollanması şartıyla

lanetin üzerlerinden kalkacağı yönündedir. Kahin Teiresias’a katilin kim olduğunu sorar Oedipus. Kahin cevap vermekten çekinir. Çıkan kavgada Iokaste araya girer ve yıllar önce gördüğü düşe göre Laios’un dar bir geçitte öldürüldüğünden bahseder. Bu sırada bir ulak gelir; Kral Polybos ölmüştür, Oedipus kral olmak için çağrılmaktadır. Ulak, durumdan şüphelenen Oedipus’a aslında Polybos’un oğlu olmadığını açıklar. Kendisini krala veren çoban da gelip durumu açıklayınca her şey ortaya çıkar. Kraliçe Iokaste canına kıyar. Oedipus hem annesi hem karısı olan kadının iğnesi ile kendini kör eder ve oğulları tarafından Thebai’den Kolonos şehrine sürülür. Kendisini süren oğullarını, şehrini lanetler ve ölür. Onun ölümünden sonra oğulları arasında çıkan kavgada Thebai şehri yıkıntılar altında kalır.

Freud’un Oedipus kompleksi tezi, Oedipus mitinin en bilinen psikanaliz yorumlarından biri olagelmıştır. Bilinçdışında erkek çocukların anneye olan sevgisinin ve onu babayla paylaşmak zorunda kalmaktan doğan öfkenin sonucu olarak, erkek çocuklar bilinçaltında babayı bir rakip olarak görür ve onu ortadan kaldırmak isterler. Bundan dolayı da babalarının onlardan öç alacağını ve kısırlaştıracağını düşünürler. Çocuğun cinselliğini keşfettiği bu döneme kısaca Oedipal Devre adı verilir.

Freud kutsallığın dinsel olanla arasındaki bağı “kurban” ile oluştuğunu savunur. Kutsal’ın ortaya çıkışını ise tabuya ve totemizme bağlar. Buradaki totemizmde totem hayvanı yerine babanın konması gerektiğini savunur.

Freud’un babanın katli konusundaki tezi daha da özgül olarak Musevilik hakkında (Musa ve Tektanricılık) geliştirdiği tez: Komplocu oğullar ilkel sürünün arkaik şefini öldürürler; sonra bu edimden dolayı ikircikli duyguların yol açtığı bir suçluluk duygusuyla baba otoritesini artık keyfi bir iktidar olarak değil, bir hukuk olarak oluştururlar; buna bağlı olarak oğullar

tüm kadınlara sahip olmaktan vazgeçerler, bu vazgeçmeyle aynı anda kutsalı, egzogamiyi ve toplumu kurarlar. (Kristeva 86)

Frued'un etnoloji ve dinler tarihi alanlarındaki pek çok yapıta dayanarak insan "ahlakının" totemizmdeki iki tabuyla başladığını savunduğunu biliyoruz. Bunlar; ensest ve katletme. Freud, *Totem ve Tabu*'nun başında, insanın geçmişte enseste duymuş olduğu arzusu yüzünden hissettiği derin tiksintiden ısrarlı bir şekilde bahseder. Kutsal olarak konumlanan şey genelde yasak, tehlikeli ve pis gibi tekinsiz düşmanlar tarafından çevrelenmiştir. Tabu olarak belirlenen ve yenilmemesi gereken yiyeceklerin öncelikle "pisliği" dikkati çeker. Burada akla Türkçedeki "murdar" kelimesi geliyor. Kurban "kutsal" iken, kendi kendine ölen bir hayvanın eti "murdar" dır. Yani zayi olmuştur. Boşa gitmiş, kaybedilmiş anlamına gelen zayi ise, bir yitirilme anlamı taşır. Kullanılacak bir değeri varken "kirlenmiş" dolayısıyla, elden çıkmak, boşluğa atılmak zorunda kalınmış "şeyler" için kullanılan bu kelimenin çağrışımlarının temel ekseninde yine temiz-kirli karşıtlığının olduğunu söyleyebiliriz.

Bu noktada kutsaldan ayrılan ve yitenlerden bahsedebiliriz. Burada kabul edilecek olan kutsal ise dışlanan elbette ki zayıttır. Kutsal dışı olarak da bahsedilen bu alan tabunun, günahın, kirliliğin alanıdır. Bu alan giderek "çöplüğe" dönüşecek olan alandır. Bu ipucunu takip etmek üzere elde tutarken diğer yandan "öznenin ötekinden ayrılmasını" tarif eden bir farklılaştırmaya Melanie Klein'in savunduğu kuram çerçevesinden bakabiliriz. Anne ile bir olan nesne ancak, babanın dilini öğrendiğinde kendini anneden ayıracak ve öznel kimliğini bulacaktır. Öz benliğin ilk koşulu olan anneden kopuş, tabudan da hatırlayacağımız gibi ensesti yasaklar. Kristeva'nın dediği gibi;

Ensest yasağı ilk narsisizmin ve onun öznel kimliğe yönelttiği genellikle ikircikli tehditlerin üstünü örter. Bu yasak, öznenin simgesel işlevindeki edilgenlik statüsüne doğru hem iğrendiren hem de haz veren geriye dönme

eğilimine son verir. İçerisi ve dışarısı, acı ve zevk, edim ve söz arasında salınıp duran özne, simgesel işlevde Nirvana'nın yanı sıra ölümle de kucaklaşacaktır. (Kristeva 93)

Ensestten kaçınmanın, annede kaybolma korkusundan kaçmaya, tehdit edici bir unsur olarak kadının dışlanması, kadının temiz kalan öznenin “dışında” temelden farklı bir ötekiye evrilmesi birbirine bağlı sonuçlar olarak takip edilebilir.

Kutsal olanın dışlanmayla olan ilişkisine geri dönecek olursak, basit bir “murdar” kelimesi ile “kirliliği dışlamanın” mümkün olduğunu görmüştük. Böylece temiz özne ile kirlilik arasında bir sınır oluşturuluyor, bu sınır temizliğin bir güvencesi olarak savunuluyordu. Toplum da aynı düzeneğe hareketle “temiz” ilan edilen kutsal değerleri savunuyor ve çizdiği sınırla ayırım çizgilerini belirterek, üyelerinin hareketlerini bu çizgiler dâhilinde “koruyor”. Böylece toplumsal bir bellek, bir değerler sistemi, kısacası toplumu bir yığından ayırarak, belli bir düzenin çevresinde bir araya gelen bir topluluk yapacak sistem kuruluyor. Dışlananlar, bu mantıksal düzenin elinden kaçan “murdarlar” oluyor. Dinin simgesel sisteminin dışındakileri tanımlarken de kullandığı bu kutsallık dışı, kaçak bireylerin dünyasında hiç kutsallık yok mu peki? Yoksa onlar kutsaldan dışarı atıldıklarında, tıpkı dünyaya atılan insan gibi hala Tanrı'dan bir parça mı taşıyorlar?

a- Turgay Nar'ın *Çöplük* metni:

İnsanı tanımak mı istiyorsun, gel de pisliğine bak!..

Turgay Nar, Çöplük

1995'te sahnelenen *Çöplük* oyununun² metnine baktığımızda yazar Turgay Nar'ın edebiyata, simgelere ve şiire olan meylini de okuyoruz. Birçok ödül kazanan bu oyunun metnini de içeren kitabın içinde “Çöplük’ün Öyküsü” adında, yazarın oyundaki simgeleri açıkladığı bir bölüm yer alıyor. Bu bölümden de yardım alarak, oyundaki metaforları çözümlemeye çalıştığımızda şimdiye kadar açıklanan, -kutsaldan ayrılanın tabunun, günahın ve kirliliğin alanına girdiği ve bunun sonucu olarak insanın ahlâk dayatmaları ile içgüdülerinin arasında kaldığı. simgesel sistemin edebiyattaki yansımaları hakkında ipuçlarına ulaşabileceğimizi düşünüyorum. Zira oyun çöplük metaforunun dini simgeler ile birleştiğinde ortaya çıkaracağı anlatımlar bakımından çok yerinde bir örnek oluşturuyor.

Çöplük oyunu, çöplükte yaşayan üç kişiyi konu eder. Haço, kız kardeşi Aymelek ve sonradan çöplüğe gelerek onlarla yaşamaya başlayan amcaoğlu İsrail. Çöplüğe atılanları toplayarak yaşamaya çalışan Haço ve İsrail bir sabah aynı rüyayı görmüş olarak uyanırlar. Rüyalarında çarmıha gerilmiş Aymelek, bir bebek doğurmuştur. Çöplükten buldukları *İncil* sayesinde kilisenin karınlarını doyurduğu Haço ve İsrail, bu sefer de bebeği, geri dönmesi

² Tiyatro, Turgay Nar'ın *Çöplük* isimli oyunundan sonra, özellikle tezin yazıldığı günlerde, “atık” metaforunu kullanmaya devam ediyordu. *Geri Dönüştürülemeyenler* ile *Dağaçar Bey ve Çöpün Altın Tektoniği* yakın zamanda özel tiyatrolarca sahnelendi.

beklenen Mesih olarak kiliseye vermeyi düşünürler. Uyandıklarında aynı düşü gördüklerini fark eden ve dehşete düşen ikili, yeni dökülen çöpleri karıştırmak için işe koyulduklarında, çöplükte bir şişme bebek bulurlar. Şişme bebeği kiralamaya çalışırken çöplüğü kontrol altında tutan İdris'in adamları olduğundan şüphelendikleri adamları öldürürler ve başlarını kesip kilisenin bahçesindeki kuyuya atarlar. Bu sırada Aymelek sürekli rüyasında gördüğü yilandan bahsetmektedir. Yılan gecekonduya taşındıklarında gördükleri yilandır ve öcünü almak için geri dönmüştür. Cinci kadına danışan Haço, Aymelek'in içine yılan girdiğine ikna olur. Yılanı çıkarmanın tek yolu Aymelek'i baş aşağı asmak ve çanağa konan bir tabak ılık süte tav olacak yılanın, onun ağzından süzülmesini beklemektir. Yılan çıksın diye baş aşağı asılı duran Aymelek'in karnına sopalarla vururlar, acıyla inlemesi karşısında "sabır" derler, "yılan elbet çıkacak". Bu sırada İsrail'in oyun boyunca süren korkak hali iyice depreşir ve oradan kaçır. Aymelek son nefesinde içindekinin yılan değil, İsrail'in çocuğu olduğunu, adını İsa koymayı hayal ettiğini itiraf eder. Haço öfkeyle bir bebek gibi kundağa sardığı baltasıyla İsrail'i takip eder. Kuyunun içine kaçmış, orada günah çıkarmaya çalışan İsrail'i bulur ve öldürür.

Turgay Nar, "Çöplüğün Öyküsü" bölümünde, bebeğin doğumunun rüyasıyla başlayıp, kundağa sarılı "bebek taklidi yapan bir baltanın" elinden gelen ölümle biten, doğum ve ölüm anlatısı için "Çocukluk, belleğin ıssız beşiğidir. Hem beşiğiz hem de o beşikte büyütüleniz. Dün ile bugün arasında bir parçalanma yaşanır. Beşik geçmişte kalırken, büyüme bugüne sürüklenir..." der (Nar 14).

İlk soruyu "Bir metafor olarak 'çöplük' bu parçalanmanın neresinde yer alır? Çöplük kendi dışında, 'toplananın dağılması' daha sonra 'dağılanın toplanması mıdır?" (Nar 14) şeklinde sorarak çöpün varoluşunu insanın varoluş hikâyesi ile bağdaştıracakının sinyallerini verir. Aslında "kirliliğin" ortasında varolmaya çalışan bu insanlar da, hallerinden çok şikâyetçi değillerdir. Yazarın dediği gibi onlar "Kendi 'temizliği' adına bir

‘çöplük’ oluştururken, aynı zamanda onun nesnesi olmaktan da kurtulamıyor, hatta bundan huzur bile duyabiliyorlar”dır (Nar 15).

Yazar, çöplüğü oyununda insanın aynası olarak konumlandırarak, ikisinin birbirini var ettiğini, insanın çöplüğün, çöplüğün de insanın bir parçası olduğunu belirtir:

Biri neyse diğeri de odur. Ne bir fazla ne bir eksik... Çöplüğün büyüdüğü, yükseldiği yerde yaşam vardır. Belleğinde, çürümenin başladığı bir yaşam... Çöplük, Tanrı’nın insanı, insanın da yarattığı Tanrı’yı tanıyabileceği biricik yerdir. Ya da insanın kendi pisliğinden kurtulmasından öte, pisliğin insandan kurtulduğu yerdir çöplük... (Nar 15)

Kutsalın yani Tanrı’nın evi Kilise ise çöplüğün dışındadır. Ama kutsallıkla ilgili simgelerle doludur çöplük. Çünkü yazarın deyimiyle “dışı ile sürekli ilinti içindedir. Tıpkı veba gibi” (Nar 15), çöplük sürekli dışarıdan topladıkları ile var olur. Kendi dışından toplanan parçalar onun bedenini oluşturur.

Oedipus’un işlediği ama bilmediği günahlarını öğrenmesine nasıl bir “veba salgını” vesile olduysa, çöplük de aynı veba gibi bizim bilmediğimiz günahları “dışarıdan” bize taşır. Turgay Nar’ın metninde de aynı Oedipus’un farkında olmadan günah işlemesi gibi bir “bilinçsizlik” vurgusunun devamlılığı dikkati çeker. “İnsan farkında olmadan Tanrı’yı yaratır, çünkü insan olduğunun da ayırında değildir.” “Aymelek amcaoğlu tarafından tecavüze uğrar. Tecavüz uykuda, Aymelek uyurken, yani kendi bilgi ve iradesinin dışında gerçekleşir.” (Nar 16) “İsrafil’in davranışları altında yatan etmen de doğal bir zorunluluktur, çünkü o, sevgilisi uyurken ona yaklaşabilme hakkına sahiptir ancak. Bu da onun suçu değildir.” (Nar 17)

İnsanın bilinci dışında hasbelkader “doğası gereği” işlediği suçlar, günahlar, dışarıdan bir kutsalın bildirimiyle beraber “suç ve günah” olarak var olurlar. Ve ceza ancak bu bildirimlerin ve bilinçlenmenin sonucunda gelecektir. Ya arınma ya da bedelini ödeme

gibi iki seçenek vardır yalnızca. Ya da arınmanın, kefaretin tek yolu ölümdür. O zamana kadar sürecek olan korku (aynı İsrail’in içini bir ‘yılan’ gibi kemiren korku gibi) kaçınılmaz sona dek sürekli taşınacak, zaman zaman ortaya çıkacaktır. Tıpkı metinde kah rüyada, kah gerçekte ortaya çıkan, ve üç kişi arasında sürekli yer değiştirerek beliren yılan gibi. Ne zaman bir vicdan azabı ya da bastırılan günah söz konusu olsa metinde yılanın ortaya çıkışı kaçınılmaz olur. Aymelek içinde taşıdığı “günahı” bir yılanla simgeler, gebeliğini gizlemeye çalışırken sürekli yılan korkusunu dillendirir, Haço İdris’in adamlarını öldürmesinden sonra gecekonduya yerleştiklerinde öldürdüğü yılanı hatırlar (yılanın öldükten sonra yavrusunun olduğunun ortaya çıkması, Aymelek’i yine hamile olduğunu bilmeden öldürmesinin bir önceden bildirimi gibidir), İsrail³ ise kuyuda ölümü beklerken “o yılan benim içimde” der ve artık doruğa çıkmış olan ölüm korkusunu dillendirir.

Yılan, farkında olmadan işlenen tüm günahların, bilinçlenmeyle su yüzüne çıktığını belli eden bir haberci gibidir. Uğursuz şeylerin kapıda olduğuna, yanlış bir iş yapıldığına ve bunun bir “dışlanmayı” ya da “hayatın dışına atılmayı” hazırladığına delalettir. Her ne kadar cinselliği, üremeyi yani doğal olanı simgelese de, bu doğallık, kendini kutsalın değil, içgüdünün ve ilkelin cazibesine bırakmanın yani ilk günahın simgesidir. Bu haberciyi tiyatro metni olan “Çöplük”ün yanı sıra ele alacağımız diğer metinlerde de sık sık göreceğiz. Yılan çöplük metaforu kullanan metinlerin, vazgeçemediği bir simge olarak karşımıza çıkacaktır.

Yılan dışında çok sık kullanılan bir başka simge de “çarmıh”tır. Günahların kefaretinin ödemeyi simgeleyen bu çarmıha ilk vurulan Aymelek olur. Haç her ne kadar üç semavi dinden birinin sembolü olsa da, yazara göre bir yön göstericidir:

³ Burada “İsrail” isminin de bilinçli bir tercih olduğundan bahsedebiliriz. Kıyametin habercisi melek İsrail’in, bir yok oluşu bildirmesi, ismin hem kutsallık hem de yok olma izleklerini beraber taşımasına olanak sağlamaktadır.

Sağ ve sol kollarının gösterdiği yere paralel iki yön, iyi ve kötü kavramları ya da doğru ve yanlış temsil ettiği gibi, baş ve ayakların gösterdiği yere dikey konumdaki iki yön de Tanrı ve insan, ya da macro cosmos ve micro cosmos'u işaret eder. İşte insan bu iki çizginin kesişim noktasında çarmıha gerilerek acı çeker. Üstelik bu 'yön göstergeci' insanın bedeni düşünülerek tasarlanmıştır. (Nar 17)

Yazara göre bu konumlama aslında insanın acı çekmesinin sebebidir. Tanrı ve kutsallık her zaman yukarıda olacak, insan daima doğru ve yanlışın arasında kalmış olarak acı çekecektir. Doğasının dayattıkları ile doğrunun dayattıklarının çatışma alanı olarak, daima kaosa sürgün edilecek, huzur bulmayı istese de karşıtlıkların geçiş yolu tam da kendi bedeninden geçtiğinden bunu bir türlü başaramayacaktır.

Haço⁴ ve İsrail, İncil'i kiliseye getirdiklerinde yemek olarak "murdar" sayılan domuz eti ikramı ile karşılanırlar. Ama açlık yani "hayatta kalma" içgüdüğü söz konusu olduğunda "murdar," kaçınılan bir sınır olmaktan çıkar. "Domuz momuz bir güzel yemiştik" der Haço. (Nar 25). Yazar da bu durumu şöyle yorumlar "Doğanın dayattığı yerde hiçbir din ve ahlak kuralı iradeyi belirleyemez" (Nar 18).

Yazarın bu söylediklerini metinde kahramanların başına gelenler ile de bağdaştırabiliriz. İlk bölümde belirttiğimiz gibi Freud'a göre ahlakı oluşturan iki tabudan biri enest sayılırken diğeri de katletmedir. Fakat metinde kahramanlar bu iki günahı da işlerler. Ahlak dışı olduğunu bilse de kendisine "abi" diyen, amcasının kızına tecavüz etmekten kendini alamaz İsrail... Diğer yandan korkudan herkesten şüphelenmeye başlayan Haço önce İdris'in adamları sandığı iki kişiyi, sonra şifa vermek isterken karnına vurarak hamile kız kardeşini ve bebeğini, en son da intikam ve biraz da tecavüzün "kirliliğini" temizlemek için İsrail'i öldürür. İndikleri kuyu da önce kimse bulunmasın

⁴ "Haço" ismindeki haç göndermesi de açıktır. Haç, o.

diye çöplüğün dışına atılan kesik iki başla, sonra bir arınma ritüeli için işlenen cinayetle başka bir çöplüğe yani çöplüğün çöplüğüne dönüşür.

Kahramanlar aslında çöplüğe düşmüş, diğerlerinin adına acı çeken birer kurbandırlar. Ama aynı zamanda katildirler. Katletme gibi bir günahı, kurban ederek dönüştürmeye, kurban ritüeli ile bu günahı arınmaya çalışırlar. Kurban etme aslında bir maskeleyedir. Haço'nun dediği gibi "Elimizi kana bularız da birbirimize kına diye gösteririz." (Nar 49) Kurban kanı aslında "kirli" olan kanı "temizler". "Lekelenmiş" kadının adını ise cinayet "temizler". İşte bu temiz ve kurban ile kirli ve günahkâr ikilemine metin boyunca pek çok kez rastlamak mümkündür. Örneğin, Aymelek, ayaklarından baş aşağı sarkıtıldığında İsrail "Aymelek kurbanlık koyun gibi elimizin altında" (Nar 58) der.

Kutsal ile şiddet arasındaki bağlantıyı kurmakta kurbanın önemli bir rol oynadığını bu noktada görebiliyoruz. Aradaki bağı daha iyi anlamak için René Girard'ın *Şiddet ve Kutsal*'ı yardımcı olacaktır.

b- Şiddeti 'temizlemek', onu aldatmak için ayin

-Nerede alıp götürdü beni delilik, nerede yıktı beni?

-Sunağın yanında. Kutsal ateşte ellerini arındırıyordun.

Herakles'in Deliliği, Euripides

Kurban bir ikamedir. Şiddete karşı, onun gözünü boyamak için, şiddete kurban gidecek insan yerine daha az önem verilen ya da hiç önem verilmeyen bir varlığın feda

edilmesi gerekir. “Joseph de Maistre’in bir gözlemine göre, kurban edilen hayvanlarda her zaman, şiddetin gözü boyanmak istercesine insansal bir şeyler bulunmaktadır. Maistre; Kurbanlık olarak seçilen hayvan türleri, deyim yerindeyse nitelikçe en *insani* olanlardı” der. (aktaran Rene Girard 4)

Bu ikame edişi, Girard daha çok şiddeti başka bir yöne yöneltilim olarak alıyor. Kurbanın düşmanın önüne atılan, onu tatmin edecek bir ganimete benzemesi, hatta çocuk masallarında kurban yerine koca bir taşı yutan kurdun anımsanması da bununla ilgilidir. (Girard 5)

Akan kanın genelde “kirli” olmasından bahsetmiştik. Aymelek metinde, karnındaki çocuğu, yılanla değiş tokuş ederek, kardeşini bir anlamda aldatmakta, onun şiddetini yılan imgesine çekerek, gebe oluşunu saklamaktadır. Oysa Haço’nun gözünde lekelenmesi an meselesi olan Aymelek bir kurbandır ve yılan bir tas ile “kandırılarak”, Aymelek arındırılmalı, iyileştirilmelidir. Bu sefer değiş tokuşun nesnesi Aymelek’in bedeni yerine süttür. Kadın bedeninin korkulan, kanayan dolayısıyla da şiddeti anımsatan hali bu gebelikle bir “dışarı atım” daha gerçekleştirmek üzeridir. Aymelek kurban ritüeli esnasında öldüğünde ise, akan kanın cinsellik ile “kirlendiği” anlaşılır. Bunu “temizleyecek” tek kan bu noktada İsrail’in kanıdır. René Girard’ın deyişiyle “kanın şiddete ait bütün bir işleyişi dikkate değer biçimde simgelediği” açıktır. (Girard 49)

İçten dışa akan kanın, yine bir karşıtlığa dikkati çekecek şekilde, dışa aktığında kirli ya da temiz olarak ayrılması ve sınıflandırılması söz konusudur. Kirli ise bulaşıcıdır. Hastalığın, şiddetin, ölümün, intikamın kanıdır. Tek bir madde “kan,” hem kirleten hem temizleyen, hem insanları öfkeye, çılgınlığa ve ölüme sevk eden, hem de yatıştırarak yaşama döndüren” bir madde olabilir. (Girard 50) Burada önemli olan yine ayırt etme, farklılaştırmadır. Kirli ve temiz ayrıldığında sorun yoktur. Bu güvenlidir. Ne zaman ki ikisi karışır, tekinsizlik ortaya çıkar. Çöplük kirlinin temizlenemez şekilde, bulaşıcı bir

tekinsizlikle var olduğu yerlerden belki de en belirginidir. Bu toplanmışlık, karmaşa, ayırt etmenin güçlüğü, içinden çıkabilecek tekinsiz her türlü şeye karşı (ceset, beden parçası, kanlı herhangi bir nesne, ölü doğan bir bebek, bulaşıcı hastalık taşıyan bir hayvan gibi, ‘güvenliğin’ dışına atılmış her hangi bir şey) korkuyu canlı tutar. Burada artık arınma kolay kolay gerçekleşebilecek gibi değildir. Temiz kire bulanmıştır. Ve her an kol gezen kirlenme korkusu, “içgüdüsel şekilde” ortaya çıkar ve şiddeti çağırır.

Hissedilen dehşetin bir diğer sonucu da Girard’ın deyimiyle “kurban bunalımı”dır. Burada kurban edilen temiz kana, şiddetin kirli kanı karışır. Yine bir ayırt edilemezlik durumu ile karşı karşıyayızdır. Kurban edilecek hayvan yerine, ayin sırasında delirerek eşini ve çocuğunu da kurban eden *Herakles’in Deliliği*’nde Herakles’in durumu buna bir örnektir. Temizlik ve arınma sırasında bazı “kazalar” olabilir ve bu tip kazalara doğru ile yanlış arasında sıkışmış insan hakkında anlatılan ilk hikâyelerden beri rastlamak olasıdır.

Oedipus miti de dahil olmak üzere, temizlik ve kirlilik arasındaki fark, diğer tüm zıtlıkları peşinden sürükler. Bir kez farklılık ortadan kalktığında, kirlilik yani şiddet bulaşıcı bir hal alır. Kurban edim sürecine, kirli kan karışır. Ahlak yasalarının içine günah sızar. İnsanlar arasında da fark yiter, içgüdüler öne çıkar. René Girard’ın da farklılıkların yitimi hakkında söylediği gibi “kültürel düzen, düzenlenmiş farklılıklar sisteminden başka bir şey değildir. Bireylere ‘kimlik’lerini veren, kendilerini başkalarına göre konumlandırmalarını sağlayan bu farklardır.” (Girard 67)

Temiz ve huzurlu kalabilmek için halihazırda düzenlemiş sistemin içinde, kurallar dâhilinde yaşamamız gerekir. Kimliğimizin bu bağdan koparılması, kargaşa ve kaos içine atıldığımız anlamına gelmektedir. Şiddetin her daim kirli olduğu, bulaşıcı hastalıkların kol gezdiği, kimliğimizi korumanın da artık çürüme karşısında imkânsız görüldüğü bu kirliliğin beşiğini tarif için “çöplük” bu noktada imdada yetişir.

c-Farklılıkların kaybolduğu biricik “kaza” ikizlik ve Meteorlar üzerine

Sırtını mitlere dayayarak yazan Michel Tournier, *Meteorlar* kitabında dünyaya “atılan” insanlığın, nesiller boyunca süren hikâyesini yazar. Halihazırda cennetten düşmüş insanoğlunun, dünyadaki öyküsünde de iyilik ve kötülüğün, erkek ve kadının, beden ve ruhun mücadelesi devam eder. Düşen insanoğlu için roller yeniden paylaştırılmış, yansımaları giderek çoğaltacak aynalar kurulmuş, bu düzenin dışında kalanlar ise düzensizler olarak kendi düzenlerini “kaos”un içinde yaratmışlardır.

Tournier, ana temasında “aslında aynı olan ikizlerden birinin farklı olma, kendi olma çabası ile çıkan çatışmayı” merkeze koyarak, kitabını “hem farksızlık hem karşıtlık” simgelerinin üzerine kuracağının sinyallerini verir. Yazar, hem farksız olmayı hem de alabildiğine farklı olma savaşı vermeyi aynı potada eriterek aslında konuyu farksızlık karşısında verilen savaş olarak da okumamıza olanak sağlar. Zira farksızlığın dayatması karşısında savaş veren sadece ikizler değildir. Hem bir eşcinsel hem de bir marjinal olarak alabildiğine farklı olan amcaları Alexandre, erkeklerin dünyasında tek farkı olan doğurganlığına ara vermeden devam eden anneleri Maria Barbara, orta sınıf aile yapısının kendisine verdiği “bunaltan ama güven veren” huzuru delmek ve kimliğini bulmak için sürekli Paris’e kaçan baba Edouard (ki o da bölünmüş bir kişiliğin örneğidir), hatta Jean’ın ikizinden kaçarken rastladığı neredeyse her kahraman farklı olmanın savaşının verir. Bir yandan Nazizm dünyayı kasıp kavurur ve farklıları “kıyarken”, aslında microcosmos’ta her birey kendi olmanın kanlı savaşını vermektedir. Dolayısıyla romanda okuduğumuz her karakterin ortak noktası belki de “kendilerini bulma/yaratma yolunda” sürgünü de, dışlanmayı da göze alarak öz kimliklerinin peşinden gitmeleridir.

Anne karnında adeta bir olarak var olan, bütünlüklerinden doğumun parçalaması ile ayrılmak zorunda kalan ikiz kardeşlerin öyküsüdür bu. Birbirlerine tıpatıp benzeyen bu

kardeşler ben bilincine erişebilmek için ayrılmak zorundadır. Anneden ayrılma bu durumda yeterli değildir. Birbirinin aynı olan ikizler, ayrı insanlar olabilmek için, birlikte kurdukları “dili, evreni” ve en önemlisi “bir olma halini” terk etmek zorundadırlar.

Fransızca bir isim olan JeanPaul parçalanmalı ve bu ayrılıktan iki ayrı insan Jean ve Paul doğmalıdır. Turgay Nar’ın oyununun başında bahsettiği parçalanmanın “başlangıç” motifi olarak burada da kullanıldığına şahit oluruz. Bütünden kopma, ayrılma izleği çöplük metaforunu kullanan romanların çoğunluğunda karşıtlığı oluşturmanın bir ilk adımı olarak kullanılacaktır. Zira daha önce de değinildiği gibi bütünden kopan ve ayrılan parçaların, yeniden toplanma yeridir çöplük. İkizlerin hayatı da oluşturdukları evreni içlerinden birinin parçalayarak kendi evrenini kurmak için bir nevi “isyan” çıkarması ile sekteye uğrar. Artık anlaşma tek taraflı olsa da bozulmuştur.

Farksızlığın, şiddeti ve çatışmayı çağrıştırdığını, insanda ta başından beri bir huzursuzluk yarattığını biliyoruz. Ayırt edememenin bulaşıcı rahatsızlığı, söz konusu ikizlik olduğunda iyice göze batmaya başlıyor. İkizlik konusunda Rene Girard’ın değindiği bulgular da bu kanıyı doğrular nitelikte: “Pek çok ilkel toplumda ikizlerin olağanüstü bir endişe yarattığı, ikizlerden birinin, hatta daha sık olarak her ikisinin de yok edildiği görülmektedir. Budunbilimcileri uzun süredir uğraştıran bir bilmecedir bu.” (Girard 78)

İkizlerin toplumun düzenini ve dirliğini bozacağı kaygısının ve “fark gözetmeyen bir şiddetin” temsilcileri olarak algılanmalarının nedeni nedir? Girard’a göre “ikizlerde ‘kötücül’ bir şey bulunduğundan şüphe eden topluluk onları teşhir ve terk etmekte, ölümlerinin kaçınılmaz olacağı bir yere bırakmakta fakat direkt bir şiddet uygulamaktan da kaçınmaktadır.” (Girard 79)

Bu cümleden anladığımız şudur ki, ikizler toplum “dışına atılmakta”, onlardaki bir şey, bulaşıcı bulunduğundan, herhangi bir temastan kaçınılmaktadır. Bu dışlanmanın sebebi Girard’a göre “ikizlerin kirliliğinin bulaşıcı olduğu” gerçeğidir. Girard’ın kitapta değindiği

budunbilim çalışmaları “ikizlerin kirliliğinin kıyıda dökülen kanla sarhoş olmuş savaşçının, enest suçlusunun ya da aylık kanaması olan kadının kirliliğiyle aynı çerçevede” yer aldığını gösteriyor. (Girard 80) Daha önce değinildiği gibi kutsalın kirlilikle olan tüm bağlantısı ancak şiddetle ve kan ile kesilebiliyor. Bu noktada ikizliğin bulaşıcı kirliliğinde bir şiddet izleği aramak da bir o kadar mantıklı. Bu mantığı hem Tournier’nin hem de Girard’ın kitapta “düşman kardeşler” simgesini kullanarak pekiştirdiğini görebiliyoruz.

Annesi, babası bir olduğundan aynı aileyi, ikisi de erkek olduğundan aynı cinsiyeti, kardeş olduklarından aile ve toplum açısından büyütölmeleri sırasında aynı sosyal statüyü dolayısıyla onlara gösterilen aynı davranışları “paylaşan” kardeşler, geriye kalan tek farklılık olan fiziksel görünümü de paylaştıklarında, onları birbirlerinden farklı kılacak unsurlardan tamamen yoksun kalıyorlar. Paylaşılanlar konusunda anlaşmazlık ortaya çıktığında ise, şiddet kaçınılmaz oluyor. René Girard, mitolojik, edebi ve tarihsel örneklerin hep çatışma örnekleri olduğuna dikkatimizi çekiyor: “Habil ile Kabil, Yakub ile Esav, Eteokles ile Polyneikes, Romus ile Romulus, Aslan Yürekli Richard ile Topraksız John vb.” (Girard 85)

Aynı göndermelerin izini neredeyse birebir Tournier’in kitabında da sürebiliriz. Örneğin ikizlerin annesi Maria Barbara’nın “Romalı dişi kurt”a benzetilmesi, Romus ile Romulus’u emziren dişi kurda açık bir gönderme niteliği taşıyor. (Tournier 30)

Jean ve Paul’ün parçalanma dehşeti aslında doğdukların anda başlıyor. İkizlerden, ayrılmamayı dolayısıyla farksızlığı savunan Paul, bu dehşeti anlatırken “kopma ve ayrılma” sözlerinin yinelendiğine şahit oluruz:

Ardından da o kopma, bizi ayıran o balta darbesi, tüm dünyada yeniden yerine koymak için çare aradığım kolun, bacağın, korkunç biçimde kesilip alınması, nihayet beni ikinci kez kendimden koparan ve sularının hareli

yaygın katmanlar halinde ters akışını gördüğüm Arguenon Koyu’nun karşısında beni şezlonga çivileyen bir başka yara geldi. İkizliğin ana karnındaki huzuru bozulduktan sonra da yaşamayı sürdürdüm. (Tournier 50)

Yine bir balta darbesi, yine bir parçalanma izleği. Katletme ritüeli için kullanılan balta, *Çöplük* oyununda kundağa sarılı bir şekilde geliyor ve doğum maskesi ile ölüm sunuyordu. Bu sefer tam tersi bir şekilde, bir doğum anlatısının ölüm metaforları ile bezenmesine vesile oluyor. Her iki metin de ölüm ve doğumu benzer bir simgeyle birleştiriyor. Tıpkı çatışmadan önce bir olan ikizler gibi.

İkizlik ve farksızlık bağlantısına dönecek olursak, Tournier’in bunu ima etmediğini, apaçık kullandığını görüyoruz. Yine Paul “Tıp kitaplarının yazdıkları kesin: Gerçek ikizliğin hiçbir zaman kesin kanıtı yoktur. Bu kanıt en çok, ikizliği tartışma konusu yapan bir ‘farklılığın yokluğuna’ dayanabilir” derken “mitolojideki Kastor ile Polydeukes, Remus ile Romulus gibi çiftlerin dışında Jean ile ben şimdiye kadar gelmiş geçmiş tek gerçek ikizler miyiz” diye kendine sormaya başlar. (Tournier 113)

İkizlik ve farksızlık bağlantısı kitaptaki ana tema olduğundan, okudukça farksızlık vurgusuna neredeyse düzenli olarak rastlarız.

Kitapta düzen karşıtlığı ve isyankârlığı ile neredeyse şeytan ile kıyaslanan Alexandre’in öyküsünde kendisi eşcinsel olsa da sevgilisinden kendisine bir ikiz kardeş yaratmaya çalıştığının açıkça altı çizilir. Ayrıca papaz kolejindeki en iyi arkadaşlarından Thomas’ın İsa takıntısı bile dönüp dolaşıp ikizlik ile bağdaştırılır:

Adını aldığım aziz koruyucum Thomas’ın gizi aklımdan çıkmadığı için, uzun süre henüz hiçbir yorumcunun açıklamadığı bir bilmeceye takılıp kaldım. Aziz Yuhanna’ya göre İncil’de Thomas’ın adı Didimos’tur.

Yunanca Didumos’tan gelen didimos ikiz demektir. Oysa, kutsal metinler o

ya da bu kişi arasındaki kardeşlik bağlarını belirtmeyi hiçbir yerde ihmal etmezken Thomas’ın ikiz kardeşinden hiç söz edilmez. Ben tek kalmış ikizin alter egosunu (öteki “ben”ini) boşuna aradım, oysa bana öyle geliyordu ki o, tamı tamına benzer, ama tanınmaz durumdaydı; burada çok yakında olmalıydı. Cesurca, çılgınca, ama reddedilemez bir düşünce yavaş yavaş zihnime kendini kabul ettirdi. Thomas’ın ikiz kardeşinden hiç bahsedilmemişti, çünkü bu ikiz kardeş İsa’nın kendisiydi. (Tournier 105)

Esasen bu noktada farksızlığın yarattığı bir farklılıktan söz edildiğini hissetmeye başlıyoruz. İkizlerin farksızlığı onları bir noktada ucubeliğe, tekinsiz, anlaşılmaz bir farklılığa itiyor⁵. Birbirlerinden anne ve babalarının bile ayıramadığı bu kardeşler, aslında insanların içlerine farksızlıklarının yarattığı bir korku salıyorlar. Aynı izleği “Masumlar Tepesi” isimli bölümde de takip edebiliyoruz.

Azize Brigitte Kurumu’nda, birbirlerinden “farksız” görünen fakat genel toplum düzenine uyum gösteremeyecek kadar da “farklı” çocuklar bakılmaktadır. Çocuklar kendi içlerinde zihinsel engellerine göre sınıflandırılmış olsalar da, dış görünüşleri bakımından çoğu benzerdir. Farksızlaşmanın ancak “temiz”in tekelinde olduğunu hatırlatmak istercesine kendilerine “Babamız” duasının basitleştirilmiş bir versiyonu öğretilir:

“Her şeyden daha büyük olan Babamız

Herkes seni tanısın

Herkes senin adını övsün

Herkes senin sevdiğini yapsın

Her zaman ve her yerde

Amin.” (Tournier 41)

⁵ Burada Hindistan’daki kast sisteminin dışındakilere verilen isimle *untouchables* (dokunulmazlar) sınıfından bahsedebiliriz. En sağlıksız işlerde çalışan, en bulaşıcı hastalıklara kapılan bu insanlar sosyal iletişimin de dışında bırakılmışlardır. İbadet yerlerine girmeleri yasaklanmıştır, yanlışlıkla onlara dokunan insanların saflığının bozulacağına ve arınmaları için yıkanmaları gerektiğine inanılırdı. Bu “bulaşıcı farklılığı” yanlış bulan Gandhi daha sonra onlara *Harijan* (Tanrı’nın çocukları) ismini vermiştir.

Bu çocuklar şüphesiz “herkes” gibi olamayacaklardır. Onlar toplumun gözden çıkardığı, rahatsız olduğu “atık”lardır. Görünümleri diğer çocuklara benzemez, temizlik kurallarına uyamazlar, altlarını kirletirler onlar da tıpkı ikizler gibi “kirli” dirler. Herkese uymaları farklılıklarından imkânsız olsa da, “kabul edilen aynılığa ve farksızlığa” bu duanın basitleştirilmesiyle bir nebze olsun yaklaşabilirler.⁶

İkiz izleğinin üzerini ısrarla çizmekte olduğu “fark” anlatısı Rene Girard’ın sözleriyle pekiştirilebilir;

İkizler simetriyi ve aynılığı tam olarak temsil ediyor; farksızlık, farksızlık olarak olağanüstü bir görüngüde somutlaşmış durumda ki yeni bir farklılık oluşturuyor. Temsil edilen farksızlık sonunda pekâlâ fark gibi, canavarca olanı tanımlayan ve elbette kutsalın ön planında rol oynayan bir fark gibi görülebiliyor. (Girard 89)

İşte kutsalı tehdit ettiği kabul edilen bu fark “kirliliği” ile bulaşıcı olarak konumlanıyor ve dışlanıyor. Alexandre çöplüğün yönetimini ele alarak kendine yeni bir “imparatorluk” kuruyor, ikizler kendi dil ve evrenlerinde yaşamaya başlıyorlar (ta ki biri farksızlığa özenene kadar), zihinsel engelliler kendileri için hazırlanmış bir hayır kurumuna kapatılıyorlar. Tüm bu “kendi içinde farksız” olan insanlar yeni bir sistem oluşturarak, mevcut sistemi tehdit ediyor, ona bir anlamda meydan okuyorlar. Toplum kendi bünyesinden çıkan bu insanları yok etmeyi şiddetin kirliliğini kendisine bulaştırmayı göze alamadığından, onları makul bir mesafede tutmayı yeğliyor. Bir “parçalanma” sonucu toplumdan ayrılan bu topluluk, kendi içinde tasnif edilerek yeniden “toplanıyor”. Sonra bu toplanma sonucunda oluşan micro cosmos’lar tekrar dışa atılmaya, ya da parçalanmaya hazır hale geliyor.

⁶ “Babamız” duasının çağrıştırdıklarından biri de yine Oedipus kompleksi oluyor. Babayı tek ideal alan ve onunla “aynı” olmaya çalışan oğul, sevgisini de onun “sevdiğine” yöneltiyor.

ç- Çöplükten seyredilen bir meteor manzarası

İkizlerden Jean “farksızlaşmak” için evlenme yolunu dener fakat ikiz kardeşi Paul, diğer yarısını bir kadınla paylaşmaktan pek de memnun olmaz. Bütünün arasına giren bu “fazlalık”ın bertaraf edilmesi uzun sürmez. Jean “herkes” gibi evlenmesinin ve çocuk sahibi olmasının imkânsızlığını fark ettiğinde, geriye tek seçenek kalır. Uzaklaşmak. Gönüllü bir sürgünü seçen Jean, yola çıkar. Fakat Paul ikizi olmadan var olamayacağından o da peşinden gider.

Jean ve onu gölgesi gibi takip eden Paul’ün yolculuğu sürerken, bir yandan da diğer bir “farklının” çöplükler kralı Alexandre’ın yolculuğu anlatılır. Cennetten düşmüş bir meleş andıran Alexandre, kardeşi ölünce ondan çöp imparatorluğunun tacını devralır. Böylece o da dünyanın bir suretinden, “kullanılmış eşyalardan, bir zamanlar o dünyada olan ama istenmeyen nesnelerden” yeni bir dünya kurar. Atıklardan oluşmuş, hem taklit hem alternatif bir dünya.

Çöplük hüküm sürülen bir “alternatif evren olarak”, birbiri ardına gelen bu ikililik hikâyelerinde önemli bir yer tutar. Bu taklit dünya hem bir aynadır, hem de Narkissos’un kendi görüntüsünü görerek âşık olduğu sudur. Çöplükte insanın “gerçek” yüzü “gizli” yüzü ortaya çıkar. Kutsalın yarattığı kirliliği çok çabuk fark eden Alexandre’ın, çöplükte gördüğü bu gizli yüze âşık olmaması elbette ki kaçınılmazdır.

“İğrenç” sayılan bir nesneler evi gibi olan bu “kirlilik” yuvası, “iğrenç” olanın içinde bir dürüstlük bulan ve hatta onu faydalı bulan yeni kral için bambaşka manalara gebedir. “İşte, pislikler, çöpler kralı, içi kutsal kalıntılarla dopdolu, çöp sandığına dönüşmüş kutsal kalıntı sandığı olarak gizli imparatorluğunun altılı mührüne sahip durumda, tüm dünyada çalım satarak böyle dolaşıp duracaktı!” (Tournier 28).

İkizlerin bir türlü çözemedikleri (ve ölüme dek çözemeyecekleri) karşıtlıkları, babaları ve amcalarının, yani bir nesil önceki erkek kardeşler Edouard ve Alexandre’ın da taşıdığını görürüz. Güzel ve mutlu bir çocuk olan Edouard, yakışıklılığının da bir sonucu olarak yeniyetmelikten çıkar çıkmaz kendini evliliğin içinde bulur. Alexandre ise küçük, çirkin ve mutsuz bir çocuk olarak, yani kardeşinin tam zıddı olarak tarif edilir. Doğuştan mutlu Edouard, kendini kardeşinin deyimiyle “standart” bir hayatın içinde bulur ama bu hayat giderek yıpranır. Alexandre ise onun tam tersidir, hatta onda düpedüz bir “terslik” vardır. (Çöp toplama işinin, hayata alışılmışın dışında bakan bu adam için bulunmaz bir nimet olmasına bu yüzden şaşırmayız.) Yapması beklenen işlerin tersini yapan bu adam, aslında olması gereken kişinin yani kardeşinin tam tersidir.

Fakat Edouard’ın da kendi içinde karşıtlıkları vardır. Daha önce bahsettiğimiz gibi, kendisini sakın ev hayatı ve sefahat içindeki Paris yaşamı arasında bulacak, o da bölünecek, böylece kendi içinde bir zıtlık daha barındıracaktır.

Çöpten çıkan çöp, karşıtlığın doğurduğu karşıtlık, avın peşinde olduğu av gibi tekrar eden izleklere roman boyunca rastlayacağız. Bölünmeler, parçalanmalar, karşıtlığın bir bütünü ikiye ayırmasına ve daha sonra bunların dağılmasına imkân tanıyacak vesileler olacak.

Yinelenen karşıtlıklardan biri de, yeniden boşaltma. Yani çöplerin boşaltıldıkları yerden alınıp, toplanarak, yeni bir mekâna, şehir dışındaki bir araziye taşınması:

Yeniden boşaltma! Bu söz sindirimle ilgili bir tıp elkitabından ya da vicdan durumlarını inceleyen bir dinsel kitaptan kaçmışa benziyordu.

Gustave’ı tümüyle içine alan bu deyim -bunu bir sözlükte aramak boşunaydı- onu, sözde bağırsak-tin araştırmalarıyla o korkunç mesleğinin aşağılık yanını dengelemek için harcadığı çabayı çok iyi dile getiriyordu.

(Tournier 27)

Her ne kadar Alexandre, kardeşinin “çöpü yeniden boşaltma işine” alaycılıkla yaklaşırsa da, bedensel ve ruhani göndermelerin çöplük teması çevresinde bolca kullanılacağını haber veren bu cümleyi aslında kitaptaki nice karşıtlığın küçük bir temsili olarak ele alabiliriz. Buradaki karşıtlık hem beden-ruh karşıtlığına hem de Alexandre’ın içindeki çelişkili hale göndermeler içeriyor (tıpkı kardeşinin içindeki bölünme gibi). Zira o bir yandan işin doğasından gelen aşağılık, korkunç diye tanımlanabilecek yanlarını dengeleme çabası ile alay ederken, bir yandan da işin kendi deyimiyle “ters çevrilmiş” yanına vurulmaktan kendini alı koyamıyor. Kısacası çöplük çöplüktür diyor ama çöplüğün vaat ettiği gizeme de kapılmadan edemiyor.

Aslında bu noktada belirtmek gerekir ki, kitap zıtlıklarla adeta bezenmiş durumda. Çöplüğün de temiz ve kabul edilebilir olanın tam karşısında yer aldığı noktada, Alexandre’ın papaz okulundaki kutsalı yıkarak, ama yine de ondan parçaları alıp kendi “marjinal” kutsalını yarattığına şahit oluyoruz. Sadece erkek öğrenci kabul eden bu okulda, bir yanda ruhsal ve bedensel zaafı ile savaşıyor “iyi” Hristiyanlar, diğer yanda onları muzip bir gülüşle seyrederek erkek aşkını yücelten “düzen karşıtı” bir öğrenci topluluğu var. Daha önce bahsedilen Thomas’ın İsa aşkını bir eşcinsel aşk olarak yaşamasını buna bir örnek olarak gösterebiliriz. O da İsa ile kendisi arasında bir ikizlik/farksızlık bağı kurarak, aslında kendi farklılığına bir kılıf yaratıyordu. Ancak bu kullanımla kutsalı “dönüştürüyor” çoğunluğun aslında kendisini ezmek için kullanacağı kuvvetten kendine bir sığınak yapıyordu.

Alexandre’ın çoğunluk hakkındaki düşünceleri de bu iki karşıt grubun sınırlarını belirgin şekilde çizecektir:

Biz ötekiler, yani yürüyenler, görenler, dokunanlar, koku alanlar, bu küstahça suçlamayı, önümüzde bulunan arkadaşların, yani uşak olarak kullanılmak üzere yetiştirilmiş, dolayısıyla felç olmuş, görmeyen, duygusuz,

koku almayan tüm bu genç dangalakların sırtlarını, popolarını gözlerimizle okşaya okşaya haykırarak duyuruyorduk. (Tournier 37)⁷

Elbette ki başta Alexandre olmak üzere tüm “ötekileşmiş” arkadaşlarının, farklılıklarını heteroseksüel bir sistem içinde, eşcinsellik üzerinden kurduklarını görüyoruz. Kutsala olan muhalefetlerini de arzularını “temiz bir bakire”den çekip, “kirli bir eşcinsel” aşka yönelterek somutlaştırıyorlar. Ruhsal olandan kendilerini çekip, kendilerini bedensel olana (hem de kabul edilmeyecek, kendileriyle aynı bedenlere) yöneltmeleri başta Alexandre olmak üzere, bütün marjinal “papaz koleji öğrencileri” için geçerli.

Aslında burada heteroseksüellik karşıtı cinselliğin düzen karşıtlığına açılan esas ve biricik kapı olarak konumlandırılması, bedenin ve dolayısıyla ilkelin tüm çağrılarına kulaklarını tıkaması ve kendisini “arındırması” gereken insanoğlunun, bedensel “atık” ile olan ilişkisini tartışmak açısından da elverişli bir zemini romancıya hazırlamış oluyor. Böylece bedenin çağrısına kapılıp giderken, normalde “uzaklaştırılması” gereken tüm atıklar, bir noktada geri dönüyor. Başlangıca bakış tersine dönüyor, kaçınılan son “yaklaştırılmış” oluyor.

d- Bedensel atıklar ve atık bedenler

Bu noktada görüyoruz ki hem ensest hem de katletmede, ahlakı oluşturmak için yasaklanmış bu iki eylemde -yani “yasaklanmış cinsel ilişki” ve “yasaklanmış kan dökme” de- ortak nokta aslında “beden”dir. İnsanların cennetten kovulmalarına sebep olan “çıplaklığını fark etme” dâhil, günahın en büyük simgesel alâmetifarıkası cinselliğini fark

⁷ Burada Joyce’un *Sanatçının Bir Genç Adam Olarak Portresi*’nde bahsedilen, Katolik bir egzersiz olarak duyuları köreltme deneyimini hatırlamamak imkansız. Hatta “uşak olarak kullanılmak üzere yetiştirilmiş” ifadesi akla hemen Joyce’un ünlü sözü ‘hizmet etmeyeceğim’i getiriyor.

etme, daha sonra da bunu üremek değil “haz duymak için” kullanmaya başlamaktır. Beden “belirince” kutsal ilk yarasını almıştır.

Bundan dolayıdır ki hem *Çöplük* metninde hem de Tournier’in *Meteorlar* romanında bedensel olanın üzerine kurulmuş bir günahkârlık tanımı yapılmaktadır. Kirli olan bu bedensel atıkların insanı temiz kılmak için olabildiğince uzaklaştırılması gerektiğinden, “çöplük” tüm bu günahkâr atıkların toplandığı ikinci bir “kirli evren”dir. Dolayısıyla cinselliğinden ötürü dışlanan bir roman kahramanı için en elverişli mekândır.

Burası “iğrenç”in evidir. Korkarak, iğrenci “korkuluk” yaparak uzak durduğumuz ev. Dışarıda kalması gereken, bize yaklaştıkça bulaşacak olandır. İğrenç olanın Kristeva’nın “abject” kavramı ile birlikte incelenmesinin uygun olacağını düşünüyorum zira bedensel tüm atıklar (dışkı, aybaşı kanı, ceset gibi) bu terim yardımıyla incelenebilir.

Kristeva “abject” kavramını nesne anlamına gelen “object”i esas alarak yaratır. “Object” kelimesini “ob-jet” şeklinde yazarak “jet” ile *jeter* yani “atmak” fiiline gönderme yapar. “Ob” öneki ise öndeki ya da karşıdaki anlamı katar (Kristeva 14 ç.n). Bu açıklamadan anlıyoruz ki nesne bizim karşımızda duran “biz” olmayan bir “atık”tır aynı zamanda. Fakat “abject” benim dışımdadır, benden çıkmış bir “iğrençliktir”. Dışarı sürgün edilse bile, gittiği yerden meydan okumaya, tehdit etmeye, bulaşıcılık hissini korumaya devam eder. Bu benden çıkmış olanın halen beni tehdit eder halde olmasını Kristeva şöyle tarif eder:

Bulanık ve yitip gitmiş bir yaşamdan arta kalanlardan kısmen hatırlar gibi olduğum, ama şu an benden tamamen ayrı ve tiksiniç bir şey olarak yakama yapışan bir yabansılık, aniden yoğun bir şekilde belirir. Ben değil. Şu da değil. Ama hiçbir şey de değil. Bir şey olarak tanımlayamadığım bir “bir şey”. (Kristeva 15)

Bu ne olduğuna tam karar veremediğimiz, kendimizden ayrı tutmak için umutsuzca çabaladığımız ama bizimle olan bağlantısını içten içe iğrenerek hissettiğimiz şey “atılmış” olanın, dışlanmış olanın, etkili bir tarifini oluşturur.

Bedenin atması gereken, ancak atarak “bütünlüğünü koruyabileceği” bedensel atıklar. Bu atıklardan kurtulabilme becerimiz, kirli ile temiz, saf ile murdar arasındaki “farkı” bildiğimizi gösterir. Bu atıklar üzerine düşünmemiz bile bir kural ihlali ya da “iğrençliğin ta kendisi” olarak algılanabilirken, onlardan “kurtulmamamız” büsbütün kabul edilemezdir.

Asıl günahkârlar, bedensel atıkları bir esrime kaynağına çevirenlerdir o halde. Kirli olana bulanmakla kalmayıp onu kendi kutsalına dönüştürenler, dışlananlar içinde ilk sırada olmalıdır.

Tournier kahramanlarının atık üzerine düşüncelerini çeşitlendirerek onları iyiden iyiye günaha iter. Ötekileştirilmenin altını çizmek için, onları her türlü bedensel atıkla “muhatap” kılar. Alexandre etkilendiği arkadaşları içinde başı çeken Thomas’ı, onunla ilgili en belirgin anılarından bir tanesiyle, Thomas’ın meni polenlerinden oluşan bir rüzgâra huşu içinde kapılmasıyla hatırlar:

Her sabah yatakhane, şapele inmeden önce, herkes yatağının çevresinde bir şeyle uğraşırken, onun içine düştüğü bir tür esrimeyi söyleyeyim.

Yönetmelik gereği, yataklarımızı yapmadan önce çarşaflarımızı silkelemek zorundaydık. Kırk çocuğun aynı anda yaptığı bu basit silkeleme işi çarşafların üstündeki kurumuş menilerin oluşturduğu kabukların püskürmesine neden oluyor ve havayı meni tozuna doymuş duruma getiriyordu. Bu ilkyaz aerosolü gözlerimizi, burun deliklerimizi, ciğerlerimizi dolduruyor ve bizleri sanki bir polen esintisiyle döllüyordu.

Yatılı öğrencilerin büyük çoğunluğu bu etkili, ince döllenmeyi

algılamıyorlardı bile. Flörelere bu, sabah ereksiyonlarını uzatan, hafif, müstehcen bir keyif veriyordu yalnızca; Thomas'ı ise adamakıllı allak bullak ediyordu. Kutsal ile kutsal olmayanı birbirinden ayıramayan haliyle, tin ve rüzgâr sözcüklerinin etimolojik benzerliğini dolu dolu yaşıyordu. (Tournier 35)

Kutsal ile kutsal olmayanı birbirinden ayıramayan Thomas, aslında “farksızlaştırarak” en büyük günahı işliyordu. Ayrılması, tiksiniilmesi gereken bir bedensel atık, nasıl huşu verici olarak algılanabilir? Uzak bir noktada mümkünse yok edilmesi gereken bir “çöplük” herhangi bir insana nasıl “keyif” verebilir? Alexandre ve arkadaşlarının en büyük “ötekiliği” farklı olması ve dışlanması gerekeni, mutlulukla kabul etmelerinde, hatta bunda kendileriyle “özdeşleştirecekleri” bir avuntu bulmalarında gizli olmalı.

Alexandre'ın çoğunluk için geçerli olan “iğrençlikte” böyle bir avuntu buluşunu, açıkça anlayabilmek için aşağıdaki alıntıya göz atmamız yeterli olacaktır:

Çöp sanıldığı gibi yoğun, değişmez ve bütünüyle dayanılmaz pis kokular yayan bir şey değildir. Burun deliklerinin durmadan çözmeye çalıştıkları son derece karmaşık, anlaşılması güç bir şeydir. Eski bir araba lastiğinin yanmış kauçuk kokusunu, bir ringa balığı fiçisinden çıkan dumanlı kötü kokuları, bir kucak dolusu solmuş leylaktan yayılan ağır kokuları, gebermiş bir sıçanın tatlımtırak idrarının mayhoş tadını, bir kamyon dolusu ekşimiş elmanın eski Normandiya içki mahzeni kokusunu, bir yığın herifin sağımsal dalgalar halinde yerden kaldırdıkları inek derilerinin yağlı kokusunu bir bir duyurur bana çöpler. Tüm bunlar rüzgârla karışmıştır; içlerine keskin amonyak kokularıyla aralıklı olarak yayılan Doğu miski kokusu da sinmiştir. Sergilenen böyle bir zenginlik karşısında insan nasıl üzülür, kötü

koktukları için bunları toptan geri itecek kadar nasıl kaba olur? (Tournier 70)

Tıpkı Thomas'ın rüzgârla tin sözcüklerinin etimolojik “benzerliğini” dolu dolu yaşaması gibi, Alexandre da rüzgâra “karışan” kokuların bu karmaşık zenginliği karşısında etkilenmiş görünmektedir. Rüzgâr yinelenmesinin bir bütünlüğe, kitabın isminin de işaret ettiği “meteorolojinin”, yani “doğal olanın adaletine” atıfta bulunması ilgi çekicidir. Doğal olan “atıkları” dışlamaz. Doğal olan da aynı “çöplük” gibi bütünleştirici ve içkindir.

Bedensel atıkların en çok tartışılanlarından biri dışkı diğeri de bedenin artık kendisinin bir atığa dönüşmüş hali olan cesettir. Bülent Somay'ın “Çöp Nereye Gider?” isimli makalesinde savunduğu gibi “Uygarlığın başlangıcından bu yana, üç şeyden kurtulmanın, onları görünmez kılmanın yolu ya da yolları, uygarlığın varoluş biçimini belirlemiştir. Bu üç şey sırasıyla ceset, çöp ve dışkıdır” (Somay 162). Somay, bu makalesinde insanı insan yapan özelliklerden birinin bu üçünden “kurtulma gayreti” olduğunu, hayvanların bu tip bir sorunları olmadığını altını çizer. Fakat bu kurtulma ya da görünmez kılma gayreti uygarlık geliştikçe ve insanlar şehirleşme ile birlikte yaşayacak daha çok alana ihtiyaç duydukça daha da zorlaşmıştır. Apartmanlar çöplüklerle ve mezarlıklarla burun buruna gelmiş, görünmez kılınan şeyler kaybolmamış, tersine gitgide kaçınılmaz olmuşlardır.

Bu üç istenmeyenden dışkı, Ortaçağ Avrupası'nda iç içe yaşanan bir olguyken (yolların ortasında akan lağımlar, pencerelerden dışarı dökülen lazımlıklar vb.), Modernite bu “fazlalığı” görünmez kılmak için elinden geleni yapar, tuvaletler, lağım boruları, dışkıyı bir sifon marifetiyle çok uzaklara, bizden uzak bir denize ama aslında bir “yokluğa” çıkarmak için tasarlanır. Somay'a göre bu anlamda dışkı da çöp de birer “bastırma metaforu” olarak kullanılıyor, “ama çöp daha yüzeyde, daha kabul görebilir olan bir tür ön bilinç gibi işlev görüyor” (Somay 166).

Bu anlamda çöpten de dışkıdan da kurtulmakta o kadar aceleci olmayanların, kabızlık (bilimsel deyimle fekal retansiyon) çektiğine ya da bir çöp evi sahibine dönüştüğüne şahit oluyoruz. Somay birincisi için “mükemmeliyetçilik yüzünden hiçbir iş çıkaramayanları, bir yazıyı bir türlü bitiremeyen yazarları, ya da aslında tuvalet terbiyesi gördükleri sırada kendilerine serbestçe dışkılamayı yasaklayan ebeveynlerine için için öfkelenip, dışkılarını (ürünlerini, benliklerinin bir parçasını) onlardan esirgeyenleri” örnek gösteriyor (Somay 167).

Söz konusu örneklerden “öfkelenip dışkısını esirgeme”nin *Meteorlar* romanının Alexandre’na uygun düştüğünü pekala düşünebiliriz. Hatta daha da ileri gidip Alexandre’ın hangi parçası olursa olsun kimseyle paylaşmayacak kadar narsisizmden muzdarip olduğunu söyleyebiliriz:

Kabızlık çeken ben, eğer her sabah bir heteroseksüelin yüzü karşımda olsaydı, bu yüzü dışkıma bulayarak kabızlıktan kurtulurdum. Bir heteroseksüeli pisletmek... Ama bu ona fazla değer vermek olmaz mı? Benim dışkım onun iğrençliği karşısında saf altın değerinde değil mi? (Tournier 98)

Kendisini dışarı atan toplum ile çatışmasının en büyük sebebi cinselliği olan Alexandre, her ne kadar “mağdur” olsa da, öfkesi ona aynı mağduriyeti kendisini bu konuma itenlere reva görerek rahatlatmasını söyler. Ama bu sadece “içinden geçirdiği bir fantezi” olarak kalmaya mahkûm olduğundan öfkesini “dışa” vuramayan Alexandre, bir anlamda “dışarı çıkmakta” da güçlük çekmektedir.

Diğer yandan bu dışarı ile alıp verememe hali, onun bir “parazit”e, bedeninden atılması gereken “tenya”ya bile sempati ile bakmasını sağlar. Kendince dışarısı öylesine “pis”tir ki onun yanında, “Senyör Tenya” bile asil ve temiz kalır:

Tenya var bende. Bu ilk kez olmuyor, son kez de olmayacak. Bağırsak kurdu çöpçülerin hastalığıdır. Aslında bir hastalık mı bu? Bana acı vermiyor, yalnızca daha zayıfım ve her zamankinden çok daha büyük bir iştahla yemek yiyorum. Bir başka deyişle içimdeki konuğum, beni tam doğamın istediği yöne itiyor. Bundan daha kibar da olunmaz. Onun için eterli eğreltiotu ekstresi kullanmakta acele etmiyorum. Gerçekte, Senyör Tenya kimi zaman sessiz sedasız dışarıya çıkan çok uzun bir şerit parçasını koyuvermek hevesine kapılmasa, içimdeki bu hayvanı beslemeye katlanacağım. (Tournier 78).

Alexandre’a göre “doğasının istediği yön” onu ne tarafa yöneltirse, o tarafa dönmekte hiçbir sakınca yoktur. Sadece toplum öyle istiyor, ya da iğrenç buluyor diye “doğasından” ödün vermesi söz konusu bile olamaz. Çöpçülerin hastalığına tutulmak, çöp ile içli dışlı olan herkesin başına gelebilecek bir şeydir, zira “tenya” da dışarı atılması gerekenler ile uğraşanların, bu atıklar sebebiyle kendi “bedenlerinden atmaları” gereken bir bağırsak kurdudur. Şehrin bağırsaklarında çalışanların, kendi bağırsaklarında “tenya” olması kadar “doğal” bir şey olamaz. Alexandre için nasıl çöpler sadece atık değilse, tenya da sadece tenya değil, Senyör Tenya’dır.⁸

Çöp ve dışkıdan başka üçüncü istenmeyen atık da “ceset”tir. Burada ölü bir beden artık “nesneleştiğini” ama yine de onun “ruhtan arınmış” kabul edilemediğini, yaşayan dünyaya artık ait olmasa da, halihazırda “var olan” bir beden insanı yarattığı çelişkili hisleri görüyoruz. Yaşadığının farkında olan insan, ölü bir bedene baktığında ilk

⁸ Tıpkı dışkısından kurtulamayanlar gibi, çöplerinden kurtulamayanlara da rastlamak mümkündür. Elif Şafak’ın *Bit Palas* romanında, apartmanın bitlenme sebebinin çöplerini atmaya direnen, hatta dışarıdan çöp taşıyarak evini bir “çöp eve” dönüştüren komşu olduğu ortaya çıkacaktır. Bülent Somay’a göre “melankolikler bir çöp evde yaşıyorlar. Kabızlık da beden melankolisi” (Somay 167). Dolayısıyla kabızlık çekenler ve çöp evlerde yaşayanlar benzer bir “hastalıktan” muzdarip oluyorlar.

aklına gelecek şey “kendi ölümü” olacağından, bu duyguyu, olabildiğince uzaklaştırmaya çalışıyor.

Fakat “ölüm” ne kadar kaçılmaya çalışılsa da kurtulabildiğimiz bir şey değil. Yok sayılsa dahi bir gerçeklik olarak var. Ve biz, “çöp metaforu” kullanılan bütün romanlarda istisnasız ya ölümün kendisine ya da imasına rastlıyoruz. Zira Kristeva da atık ve ceset arasındaki bağı, bedenin nihai olarak kendisi atığa dönüşene kadar atmayı sürdürmesi ile kuruyor:

Makyajsız ve maskesiz bir gerçek tiyatro misali atık ve ceset, bana yaşayabilmem için durmaksızın uzaklaştığım şeyi gösterir. Bu sıvılar, bu kir, bu dışkı yaşamın zor katlandığı, ölüm sıkıntısıyla katlandığı şeylerdir. Ölümle karşı karşıya kaldığımda, yaşayan varlık olma halimin sınırlarında yer alırım. Bedenim canlılığını bu sınırlardan alır. Bu atıklar yaşayabilmem için atılır, bu atılma atıla atıla bana geriye hiçbir şeyin kalmadığı ve bedenimin tamamen sınır ötesine geçtiği, ölüye, cesede dönüştüğü ana kadar devam eder. (Kristeva 16)

Burada “sınır” deyiminin yine önemli bir noktaya işaret ettiğini, sınırı geçenin iğrenç olarak konumlandırıldığını görüyoruz. İğrenç, yaşamı ve ölümü aynı anda simgeleyebiliyor, bizi kaçıttığımız, yüzleşmek istemediğimiz gerçeğe “pislikle ve ölümle” yüzleşmeye davet ediyor. Oysa biz “farklı” olmalıyız, iğrenç bize “farksızlığımızı” hatırlatıyor. Ne kadar kaçsak da, aynı kaderin bizi beklediğini... İkizlerin farksızlıkları ile neden şiddetin ve korkulanın habercisi olabileceklerini daha iyi anlıyoruz. Çünkü ölüm şiddeti ile herkes için “farksız” olan sonu hatırlatıyor.

Farklılığın da “farksızlaştırarak” cezalandırılması, daima biricik olduğu yanılmasına tutunarak yaşamaya çalışan insanın, ölümün eşitleyiciliği karşısındaki dehşetini andırıyor. İnsanları topluca katletmeyi seçenlerin, farklı oldukları için seçtikleri

kişileri (eşcinseller, cadı oldukları düşünülen kadınlar, Yahudiler, vb.) toplayarak onlardan bir “yığın” oluşturduğunu, kendi içlerinde farksızlaşan bu grubu daha sonra toptan ortadan kaldırdıklarını biliyoruz. Ölümün bu farksızlaştırıcı şiddetini inceleyeceğimiz “çöp metaforu” kullanan romanlarda takip edeceğiz. Şu noktada Alexandre’ın çöp yakma işleminin dehşeti ile Nazi soykırımı arasında kurduğu benzerliği hatırlatmakla yetinelim.

Bu insanların tam da özüne yönelik, kaba, korkunç bir saldırı söz konusu; yalnızca maddi değil, ahlaksal bir saldırı çünkü çöp yakma fabrikalarının ateşinin engizisyonla bir benzerliği var. Hiç kuşkusuz ateşe atılması düşünülen şey, bizim gözümüzde, biz düzensizlerin bedeni ve ruhu.

(Tournier 83)

Ölmüş insanların bedeninin yakılması ile pek bir derdi olmayan Alexandre, çöplerin geri kullanımı ile ilgili birçok mesleğin sonu olacak çöp yakım işlemi ile ilgili engizisyon benzetmesini kullanmaktan çekinmez. Zira burada hâlâ kullanımda olabilecek, işlevi olan bir nesnenin yok edilmesi söz konusudur. İşçilerin geçimlerini sağladıkları bir işi yok etmek onların bedenlerini yok etmekle bir görülmektedir.

‘Ne kaçınılmaz bir benzerlik!’ der Alexandre. ‘Tam da çöpleri yakmaktan söz edildiği sırada Almanya’dan üzücü söylentiler ulaşıyor: Adolf Hitler düşüncesini uygulamaya koymak üzereymiş. Eşcinseller toptan tutuklanmışlar ve hiçbir yargılama yapılmadan toplama kamplarına hapsedilmişler; buralarda bunları kötü muamele yapıp öldürecekler.’

(Tournier 85)

Tıpkı eşcinseller gibi Yahudiler de ister kadın, ister eşcinsel isterse çocuk olsun, hiçbir fark gözetmeksizin soykırımı kurban gideceklerdir. Soykırım yaşama dair olanla, ölümü acımasızca birleştirdiği ve gözümüzde ölüme en uzak olması beklenen çocukları bile fark gözetmeksizin yok ettiği için bu kadar iğrençtir. Kristeva’nın dediği gibi “beni

kaçınılmaz bir şekilde zaten ele geçirecek ölüm, yaşadığım evrende beni ondan kurtarması gereken şeye, örneğin çocukluğa, bilime ve benzeri şeylere karıştığında, Nazi iğrençliği zirvesine ulaşır.” (Kristeva 17)

Görülüyor ki, “çöp meteforu” var olması ile olduğu kadar “yok edilişi” ile de bizi korkunç anıları hatırlamaya zorluyor. Çöpün yakışı hem yok edilen insanları hem de onlardan artakalanları (Auschwitz’de sergilenen çocuk ayakkabıları, oyuncak bebekler gibi) hatırlatıyor. Bedenler tıpkı yok edilmek istenen “çöp”ler gibi yakılırken, yaşayan insanlara ait tüm farklar, yaşayan tüm renkler, ölüyor. Alexandre’ın çöpün yakılmasını bu kadar dehşetle anlatmasının ardında, bunun aslında bir soykırım tablosu için kullanılan bir simge olması yatıyor:

Ahtapotun kolları gevşiyor ve cehennemlik nesneler sert bir düşüşle batıyorlar; altüst olmuş, birbirlerine karışmış durumda, sel gibi akarak, uğuldayan harlı ateşlere doğru koşuyorlar. Kişilikleri, anıları, sözleri, renkleri, ara renkleri, hazları, tiksintileriyle birlikte alevlerin içine giriyorlar. Bu, öfke yüklü ve her türlü incelikten, her türlü nüanstan, varlığın içinde taklit edilemez ve eşi bulunamaz olan her şeyden yoksun bir yok olmadır (Tournier 98).

Fakat insanlar ya da nesneler yok olsa da yok olmaya direnen bir şey var. Geçmiş... İnsan belleğindeki anılar da tıpkı artık yok edilemez boyutlara gelmiş olan “çöp yığınları” gibi, bilincin sınırlarına dayanıyor ve bir türlü yok olmuyor. Çöp metaforunun bir diğer kullanımı da işte bu bir türlü “yok olmayı” kabul etmeyen, ısrarcı anıları konu ediyor. İkinci bölümde hafıza “çöplüklerinde” gezintiye çıkan yazarların, tıpkı “bir nesnenin unutulmasını göze alamayarak onları toplayan koleksiyoncular” gibi bu sefer “geçmişle yüzleşmemizi” sağlamalarını inceleyeceğiz.

2. BÖLÜM

HAFIZANIN ÇÖPLÜĞÜNDE

Bugün ne korkunç bir gündü böyle, her şeyi hatırlıyordu.

Şebnem İşigüzel, Çöplük

Şebnem İşigüzel’in romanı *Çöplük* (2004), her ne kadar tiyatro oyunu adaşı ile aynı ismi taşısa da, çöp metaforunun kullanımı bakımından ondan ayrılır. İşigüzel’in romanında en büyük vurgu “geçmiş ve hafıza”yadır. Bu vurguyu merkeze alarak, çöplük metaforunun yansıttığı bir başka alana girecek olsak da, bu yeni çöplüğün hafızanın parçalarından olduğu kadar şimdiye kadar hali hazırda tanışmış olduğumuz bazı izleklerden de bir parça taşıdığını görebiliriz.

Turgay Nar’ın metninde çöplükte yaşayanlar konu edilse de onların nasıl olup da “çöplüğe düştükleri”nden bahsedilmez. *Meteorlar*’ın ana kahramanlarından biri “çöplüğün kralı” dahi olsa, hali hazırda çöplükte yaşamaz, bu olsa olsa onun için bir “deneyim”den ibarettir. Oysa bir cümleyle özetlenebilirse *Çöplük*’ün en büyük sorusu şu olur: “Bizim gibi insanlar sokaklara ve çöpe neden düşerler?” (İşigüzel 63)

Çöplükteki atıkların “bizden çıktığı” bir anlatımdan, insanın “bizzat çöp olduğu” noktaya geliyoruz. İnsan ölmeyi ve ceset olarak bir “uzaklaştırılan” olmayı beklemeden, kimi zaman kendi rızasıyla, kimi zaman da önlenemeyen bir trajedi sonucu toplumun gözündeki “çöp” olmuştur. Peki nasıl? Çöplük romanı, bir zamanlar hepsi temiz yataklarda uyuyan, temiz giysiler giyen, aileleriyle yaşayan bu “hepimiz gibi” insanların nasıl “kaybolduklarını”, nasıl “düşüklerini” anlatır. Ve bu düşüşün aslında sandığımızdan da

kolay olduğunu... Çöplük cemaatinin arasındaki bir sohbetle açılan romanda, bu “ortak” sorunun cevabı aranır:

Çöpler, çöp dağını yaratan çöpler de bizim gibi defterlerinin dürüldüğü bir geçmişten gelirler. Önceki hayatları vardır ve de şimdiki. Üstelik onlar da, bizim gibi, buraya neden geldiklerini bilmezler. Neden bazı insanlar evlerinde, bizim gibiler çöplükte, sokaklarda diye sormamızın gereksiz olduğu gibi.

‘Neden?’ dedi Leyla, mat edilmesi çok zor, korunaklı bir noktada dimdik duran bir Şah gibi.

‘Bizim gibi insanlar sokaklara ve çöpe neden düşerler, öyle mi?’ dedi Ejder. Oyunun notasyonunu tutan beceriksiz bir yazıcı gibi ağır ağır sormuştu soruyu.

‘Bizim gibiler ve başkaları’.

‘Kama ne diyordu bir merdivenden yuvarlanır gibi düşersin çöplüğe, sokağa ya da bok çukuruna; ilk basamaktan kaderin yani Allah iter seni, sonra tek bir insan, sonra tanıdığın insanlar, tanımadıkların, devletin. Paldır küldür inersin basamakları, nasıl düştüğünü anlayamazsın. Alışır, kurtulursun.

Kurtulmaktansa alışmaya bak demişti Kama bana.’ (İşigüzel 63)

İşigüzel, romanı iki kadın karakterin üzerine kurar. Çöplüğe düşmüş olan Leyla ve düşmek üzere olan Yıldız. İki kadın da üst orta sınıf ailelere mensuptur. İkisinin de eğitimi ve zekâsı ortalamanın üzerindedir. Leyla Kasparov ile aynı satranç okuluna gitmiş, ona denk zekâyâ sahip, geleceğin büyük satranççısı olmaya aday bir çocukken, anne ve babasının bir kazada ölmesiyle Rusya’dan Türkiye’ye yollanır. Hayatı burada altüst olacak, başına gelen her talihsizlik onu çöplüğe daha da yaklaştıracaktır. Leyla’ya paralel olarak hikâyesi anlatılan Yıldız ise müzikolog olarak akademik kariyer yapmış, genç yaşında

profesör unvanı almaya hak kazanmıştır. Despot ve kontrolcü annesinin baskısı ile kariyerini bırakır ve dünyaca ünlü bir orkestra şefi olan Şefik Karacan'ın biyografisini yazmaya niyetlenir. Fakat otoriter olmasının yanı sıra bir kötülük kaynağı olarak da tanınan şef Yıldız'ın ruh durumunun iyice kötüleşmesine, öldüğünü düşündüğü annesinin hayaletiyle konuştuğu şizofren rüyalara dalmasına sebep olur. Ardı ardına gelen bölümlerde Leyla kraliçesi olduğu çöplüğünden kovulurken, Yıldız'ın hastalıkları onu sokağa düşürecek kadar kötüleşir.

Yalnız Leyla ve Yıldız değil, çöplük tebaasındaki tüm karakterler birer düşmüştür. Her şey normal devam ederken, bir hata, bir kaza, bir travma, kısacası bir “şok” sonucu, dengelerini kaybetmiş ve düşmüşlerdir. “Düşme” sözü, kullanımındaki bütün çağrışımlarının yanı sıra en çok “kayıbı” simgeler. Sokağa düşmek, düşkün ruhlar, aşka düşmek, düşmüş kadın, düşük yapmak, oyundan düşmek gibi... Kabul gören bir durumdan, dışarıya, sonunuzun ne olacağı bilinmeyen bir boşluğa düşmek... İşte romanda “geçmiş” tam da bu kabul gören hayatı simgeler. Karakterler ise bu kabul içinde yaşamaktan acı duyduklarında, onlar için kendilerini dışarı atmak belki de bir kurtuluş olacaktır. Kendi kontrolleri dışında düşenlerin, yanı sıra bilerek ve isteyerek oyundan düşenler, kendilerini atarak, düşenler de vardır. Topluca “sokağa düşmüş” olan insanların barındığı bu yere bir antropolog tarafından “kayıp yer” isminin verilmesi de manidardır. (İşigüzel 78) Çünkü bu insanlar aynı zamanda “onları kaybeden değil, muhafaza edebilen” bir “ülke” nasıl olurdu sorusunu da simgelemektedirler. Onlar bir ülkenin kayıp hafızasıdır. O hafızayı sakladıkları için de kendi kayıp ülkelerinde yaşamak zorunda kalmışlardır.⁹

Leyla ve Yıldız'ın çevresindeki tüm karakterler ya dışlanmış, ya da dışlanmak üzeredirler. İlk akla gelen “evin korunaklı” hâli, kahramanlar için tersine işlemiştir ya da işleyecektir. Geçmişe dönüşler hep bir kaçılan “ev” ile beraber anılır. Bir kez evinden çıkan

⁹ Çöp metaforunun simgelediği izleklerden biri olan “kayıp” Aslı Erdoğan'ın *Mucizevi Mandarin* romanında da yer bulur. Romanda tek bacaklı olan bir adamın, olanca dikkatiyle çöplüğe baktığını fark eden anlatıcıya yanındaki “kayıp bacağını arıyor” der (Erdoğan 61-62).

ve sokağa düşen, bir daha asla “aynı kişi” olamaz. Yazarın deyimiyle “geri dönüşüm” yoktur (İşigüzel 159). Sokaklar, yer altı, çöplükler, insanları değiştirir. Ama geçmişleri değişemeyecek şekilde, donar. Tıpkı Leyla’nın sürekli yanında taşıdığı ve “geçmişim” dediği fotoğraf karesi gibi.

Romanda “geçmiş ve hafıza” sözcüklerinin göze batar denli sık kullanılması, bireysel hafızanın, kolektif hafıza ile paralel ya da iç içe verilmesi, geçmişte içinde yaşanılan toplumun bir üyesi iken birden “toplum dışı” olmak, birey, bellek, hafıza, geçmiş, benlik, ötekilik gibi temaların roman boyunca iç içe geçeceğini sezdirir. Aslında bir “ayrılışı” hatırlatan “düşüş” kelimesinin roman boyunca kullanımını izleyerek, bu kelimenin öncesi ve sonrası, beden ve ruh, hayat ve ötesi, toplum ve toplum dışı, beden ve beden dışı gibi birçok karşıtlık arasında bir “bağlantı” kurduğunu görebiliriz.

Romanın ilk satırlarında da bunu doğrular şekilde bir düşüş ile karşılaşırız:

Çöplükte bir adam bulundu. Bulunduğu günü takiben, şuursuz, baygın, dünyadan habersiz yattığı yirmi sekiz günün sonunda Kafa Koparan adını alacaktı ama şimdilik onu bulan Çöplük Kraliçesi Leyla için çöplükte bulunan bir adamdı. Çöplüğün en yüksek tepeciğinin, çöplüğün zirvesinin üzerinde yatan bir adam. Allah katında haklanıp oraya düşmüş gibiydi, gökten düşmüş gibiydi, ölüden farkı yoktu. Zaten göğsünün, hatta kalbinin tam üzerine çöreklenmiş lağım faresi de bunu anlamaya çalışıyordu.

(İşigüzel 9)

Buradaki “düşme” aslında yeni bir başlangıca, yeni bir hayata, hatta bir yeniden “doğuma” işaret eder. Tıpkı ana rahmine düşen “bebek” gibi ilk zamanlarda şuursuz ve dünyadan habersiz olan adam, daha sonra kendisine verilen “isim” ile “biri” olacaktır. Fakat doğduğunda ölüden farkı yoktur. Zaten ölmesi de yeniden doğması kadar mümkündür o anda. Çünkü “sınırın” tam üzerinde, çöplüğün zirvesindedir. Burada bedeni

bir atığa da dönüşebilir, hayata dönüp yeni bir “kimlik” ile başka birine de dönüşebilir. Yeniden bir romanın başlangıcında iki zıt yöne gidebilecek durumdayız. Zıtlıklar yine çok yakın, hatta yan yanalar. Çürüyen ile çürümek üzere çöplüğe “yeni” düşenin yan yana olması gibi. Fakat yazar buradan ölüme (en azından şimdilik) değil, yeni bir başlangıca gidileceğini, başka bir dünyadan çöplüğe atılan bu adamın yeni bir kimlikle doğacağını belirterek yönümüzü bulmamıza yardımcı oluyor. Zaten yazarın roman boyunca sesini gitgide yükselteceğini hatta romanın sonunda duyulan tek ses olacağını göreceğiz. Bu sonuçta bir düşüşün hikâyesi ve yazar bize sonuna kadar sadece “istediği kadarını” anlatacak. Tıpkı bizim sadece “istediğimiz kadarını hatırlamamız” gibi.

Sayfalar ilerledikçe çöplükte bulunan adam ile birlikte, çöplüğün kendisi de bir metafor olarak canlanmaya başlayacaktır. Bunu hemen ikinci sayfadaki kesin sonuçlandırmadan anlarız. Şu anda çöplükteyiz ve “hayatta her şey çöptür!” (İşigüzel 10). Ve eğer şu an çöplüğün içindeyssek, geçmişimiz de bir çöplüktür.

Sevgilinizin ağır ağır yürüyüşünü seyrettiğiniz bir an ile yerlerde sürüklendiğiniz bir an aynı hafıza çöplüğünde koyun koyuna kokuşur. En güzelini seçip hatırlamak isterken, en kanlısı da kendini unutturmaz. Siz de Leyla’nın martıları gibi akıllısınız, bunun, anıları karıştırmanın, bir çöplüğü deşer gibi yapıldığını anladınız. (İşigüzel 12)

İşte şu an hafızamız içinde tüm bir geçmiş nasıl muhafaza ediyorsak, çöplük de bütün karmaşasıyla geçmiş ve bugünü aynı anda muhafaza eder. İlk kural hiçbir şey asla yok olmaz ise, hayatta da çöplükte de geçmişte de hiçbir şey yok olmaz. Ama aynı zamanda hayatta, geçmişte ve çöplükte her şey ayrıştırılır, sınıflandırılır bunun için üçü de “deşilir”. Yeniden çöpün “içkinliğine” dönüş yapmak zorunda kalırız.

İşte bu yüzden tıpkı çöpler gibi çöplük insanları da bir geçmiş taşırlar. Ve her insanın geçmişi bir diğerkinki ile bağlantılıdır. İnsanlar geçmişte başlarına gelenler

sonucunda şimdiye vardıklarından, yanlarında da benzer geçmişe sahip olan “kendileri gibileri” bulurlar. Çöplük tebaası da hemen hemen aynı geçmişe sahiptir ve tıpkı “işe yarayan çöplerin” bir kenara ayrılması gibi, onlar da bu hayatta bir kenara ayrılmışlardır, yazarın deyimiyle onlar “seçilmiş” insanlardır. (İşigüzel 28)

Romanda en sık geri dönülen geçmişlerden biri elbette ki Leyla’nınkidir. Fakat diğer karakterlerle karşılaştıkça, onların geçmişleri üzerine de bilgiler ediniz. Örneğin Fehmi, “yirmi yıl önce düşen bir yolcu uçağından koltuğıyla uçmuş, bir tepeciğın üzerine konmuş, gözlerinin önünde dağılan, parçаланan ve içindeki güzeller güzeli karısı ve üç çocuğıyla yanan uçağı seyretmişti.” (İşigüzel 27) Bu şoku hiçbir zaman atlatamayan Fehmi, önce bir klinikte yatar, daha sonra oradan kaçır. Çöplüğün kralı Kama onu bulup getirene kadar sokaklarda, kuyularda, zindanlarda yaşır. Organ ticareti yapan Doktor vasıtası ile Fehmi’yi bulan Kama, onu tebaasına dâhil eder. Grubun bir diğer üyesi Ejder, “sekiz yıl önce şehrin tam göbeğinde birdenbire nereden gelip nereye gittiğini unutmuş bir kuryeydi.” (İşigüzel 59) “Depersonalizasyon. Bildiğı şehirde, yollarda bir yabancı gibi kaybolma. Ama bir adım ileride bir şey daha vardı: Adını, kim olduğunu unutmuştu.” (İşigüzel 60) Ejder’i bulan yine Kama’dır. Ama uyku ile uyanıklık arasında ağzından alevler çıktığını gören ve ona Ejder ismini veren Leyla olur (gerçek dünyada rastlanmayacak fantastik olaylara roman boyunca yer yer rastlayacağız). Leyla yine isimlendirerek, yeni bir kişilik daha yaratır. Birden kendini şehrin ortasında bulan bu gencin hafızası olmadığından, kimliğı de yoktur. Çöplükte doğduğu için belalı bir geçmiş ve belalı bir kimliğı vardır. Ta ki Meryem Ana görünüp, alnından öpene kadar. İkinci dirilişi, “onu dünyanın en mantıklı ve en akıllı adamı” yapan bu öpüş ile olmuştur. (İşigüzel 62) Bakire Meryem tüm temizliğı ile gelmiş ve onu kötülüklerinden arındırmıştır.

İnanç izleğı bir diğer üyenin hikâyesinde devam edecektir, kitap gibi konuşan Tolstoy’unkinde. Burada bir parantez açıp Tolstoy’un hikâyesinin *Çöplük* oyunundan izler

taşıdığını, dışlanmışların karnını ellerindeki İncil’i görüp doyuran kilise hikâyesini hatırlattığını söylemeliyiz:

Ben sokaklara düşmek üzereyken... Açken ve evsiz kalmama az bir zaman kalmışken tabii bütün kitaplarımı satmıştım. Okuyacak bir şeyim kalmamıştı elimde. İsveç Konsolosluğu’nun yanında şu Almanca kitap falan satan dükkânın vitrininde “Ücretsiz İncil” ilanını gördüm. İçeri girdim, sol köşede bir kutunun içinde vişneçürüğü el kadar İnciller vardı. Sormadan bir tane aldım ve çıktım. Bir yabancı olmuşum artık. Nezakete ihtiyacım yoktu. Bir kitaba ve biraz ekmeğe ihtiyacım vardı. Ama içimden o ilahi ses ‘senin inanca ihtiyacın var’ diyordu. Allah’ın evine girmeye çalışıyordum. Camilerde kapıdan kovuyor, ayakkabı çalmak için geldiğimi sanıyorlardı. Kiliselerde sadece gündüzleri oturabiliyordum. Bir iki tanesinde papazın bana bir fincan çorba verdiği oldu. Haşlanmış yumurta ve patates de.

İşigüzel 64)

Daha sonra yemek için oraya gittiğinin sanılmasından korkan dürüst Tolstoy, İncil’i okumaya başlar ve inanır. Kendisi gibi sokaklara düştü düşecek halde olan bir kızı sever. Ama kız ona “inançsız” dediği için çok üzülür, üzüntüsünden günlerce bir istasyonda uyur. Tekrar uyanmak üzere yıkılacakken göğsünde sakladığı İncil “düşer”. Kitabı ona geri uzatan yine birini seçmek üzere olan Kama’dır. Biraz konuştuktan sonra ona “gerçek bir inançsız” olduğunu söyler. Tolstoy ona inanır, İncil’e inanmaktan vazgeçer. “Sokağa düşmemek için çabalamaktan vazgeçtiği gibi.”(İşigüzel 65) Burada da “oyundan düşer gibi” günlük hayattan çekilen, inancını da geride bırakan Tolstoy’un toplumun bir ferdi olmakla, sokağa düşmek arasında bir seçim yaptığını görüyoruz.

Meryem Ana’nın bir anda ortaya çıkıp Ejder’i öpmesi, Kama’nın etrafına havariler toplayan bir Mesih gibi kendisine bir “seçilmişler” topluluğu yaratması, o ortalıktan

kaybolduktan sonra, birden çöplüğün zirvesinde “doğan” bedeni “yanık” bir adam.

Leyla’nın onu Kama’nın yerine geçecek diye düşleyerek tedavi etmesi, onu adeta “geri dönen” Kama olarak görmesi, Tolstoy’un kilisede karnını doyururken sırf vicdanen rahat etmek için İncil okuması ve kendini inandığına dair kandırması... Çöplük metaforunun din ve inanç üzerine yapılması mümkün göndermelerden yeniden ve yeniden faydalanıldığını göstermiyor mu bize?

Çöplük romanı da inancı, aynı *Çöplük* oyunu gibi “ihtiyaç” anında kullanılan bir “araç” olarak sunuyor. Kama aslında organlarını Doktor’a sattığı, dışarıdan getirdiği arkeologlara “ucubelerini” göstererek hava attığı insanlar olarak tebaasını kullanıyor. Karşılığında korumak şartıyla aslında onları sömürüyor. Korunma ihtiyaçlarını kullanarak, onlardan faydalanıyor. Kilise de yanında İncil yani inanç taşıdığı belli adama “ekmek” vererek, Tolstoy’u inanması için bir anlamda şartlamış oluyor. Sokağa düşme korkusu ve inancı birbirine sıkı sıkıya bağlı olan Tolstoy, ne zaman ikisini birden kaybediyor, işte o zaman Kama’nın eline “düşüyor”. İki metinde de din ve kurumları, “karşılıksız” vermeyi kabul etmiyor. Kirliden yanan olan çöp metinlerinin ortak noktasının temiz kalabilmek için kirlitene olan “isyan”da birleştiğini söyleyebiliriz.

Bu noktada “seçilmişlerin” ortak özelliğine bakacak olursak, hepsinin bir kayıp içerisinde olduğunu görebiliyoruz. Fehmi hayatta en çok değer verdiği varlıklar olan ailesi ve çocuklarını kaybediyor, sonra da aklını, Ejder hafızasını kaybediyor, bununla birlikte kimliğini. Tolstoy inancını kaybediyor. Ve aynı anda korkularını... Çok az bahsi geçen Turist ise İstanbul’a gelmiş gerçek bir turist. O da kimliğini çaldırdıktan sora ülkesine geri dönemiyor. Dolayısıyla hem kimliğini kaybetmiş oluyor hem de vatanını.

İşte tüm bu “kaybedenler” birer birer seçilip, “kayıp yer” adı verilen çöplüğe getiriliyorlar. Ve burada yeniden diriliyorlar. İkinci hayatları başlıyor:

“ ‘Öldünüz ve dirildiniz’ diyordu ki Kama, her söylediği gibi bu da doğrudu. Ölmüşler ve ölüleri sokaklardan, lağım çukurlarından, sur diplerinden, köprü altlarından, çöp konteynerlerinden Kama tarafından toplanmış, Çöplük Krallığı’nda diriltilmişlerdi.” (İşigüzel 62)

a- Yeni bir dünya: Çöplük Krallığı

Adından da anlaşılabilirceği gibi Çöplük Krallığı, bizim dünyamızın dışında, muallâk bir evrende, kendine ait bir zamanda yaşayan bizden çok başka insanlarla dolu bir yerdir. Biz onu ancak hayalimizde canlandırabiliriz, rüyalarımızda görebiliriz. Ve bu gördüklerimizi ancak “masal” olarak anlatabiliriz. Çünkü rüyalar “gerçek dışı”dır. Fakat rüyalar Freud’a göre bizim unuttuğumuzu bile unuttuğumuz anların “geri gelmesi” ile oluşur. Aslında kaybolmayan anlardır bunlar. Biz sadece onları kayıp sanırız. Tıpkı aslında var olan ama ismi “kayıp yer” olan Çöplük Krallığı gibi. Peter Pan’ın *Neverland*’i (olmayan ülkesi) gibi masalsı ama çocuk saflığının tersine alabildiğine kirli, vahşi bir yerdir burası. Çünkü burası olmayan bir ülke değildir, hayal değildir, rüyadır. Vardır ama sadece unutulmuştur.

İşigüzel bu “masalsılık” bağlantısını romanın başından sonuna sürdürerek, roman içindeki “fantastik” öğeler ile birleştirir ve romana yeni bir renk katar.

Romanın başında daha Leyla sokaklara yeni düşmüşken, ortaya herkesin “Kurt” dediği bir yaratık çıkar. Zira Kurt gerçekten insandan çok vahşi bir hayvana benzemektedir. Yazarın anlatımıyla ava çıkmış gerçek bir kurt canlanır gözümüzde: “Üstelik Kurt dört ayak üzerinde durur gibi eğilmişti yere, başını döndürüşü, sırtını yukarı doğru iyice kamburlaştırışıyla adıyla müsemma bir kurt gibiydi gerçekten. Hayvani bir çılgılık atarak bir girdaba düşer gibi Leyla’nın bacaklarının arasına, kendisini çeken karanlığa daldı. (İşigüzel

22) “Seni burada yiyeceğim” diyen Kurt tam emelini gerçekleştirecekken, *Kırmızı Başlıklı Kız*’ı Kurt’un elinden kurtaracak olan avcı yani Kama ortaya çıkar. Masalda avcı kurdun karnına taş doldurup dikerken, romanda Kama “gamalı bir haçı derin bıçak darbeleriyle onun karnına çizer.” (İşigüzel 26) Daha sonra salladığı gürz, bir yay çizer ve yayın ucu tuvaletin tepesindeki aynaları kırar, böylece “incecik bir kristal yağmur başlamış olur”. Gezi Park’ının tuvaletinde geçen bir tecavüz ve cinayet hikâyesi için oldukça masalsı bir anlatım seçildiğini söyleyebiliriz. Korkunç ama masalsı... “Kama, kendisine kızıl bir gül yaprağının üzerine yatırılmış “parmak çocuğu” anımsatan ve daha o anda bütün kalbiyle çöplüğün kraliçesi olduğuna inandığı Leyla’yı” kucaklayarak Taksim İlkaydım Hastanesi’ne götürür. (İşigüzel 26)

Gerçek hayatta masalsılığın yanından bile geçemeyecek kirlilikte bir tuvalette, kan ve idrar gölünün ortasında, aynaların kırılması ile başlayan bir kristal yağmuru... Tıpkı *Meteorlar*’da Alexandre’ın kendisinden başka kimseye “büyülü” gelmeyen meni polenlerinin savruluşunu izleyişini anlatan Tournier gibi, İşigüzel de bizim için en olmayacak yerde “düşsel bir imgelem” kurmayı başarıyor. *Kırmızı Başlıklı Kız*’dan *Parmak Çocuk*’a, *Kibritçi Kız*’dan *Yedi Uyurlar*’a kadar hafızamızda yer etmiş masal ve efsanelerden parçaların izini romanın sayfalarında sürebiliyoruz. Fakat her ne kadar Çöplük Krallığı sakinleri kendilerine ait “düşe yakın” bir dünya kursalar da, gerçeğe halen temas halindeler. Ve gerçeğe değdikçe düşleri parçalanıyor, parçalar olası dünyaların yansımalarını taşıyan aynalar gibi etrafa saçılıyor ve onları kaçınılmaz bir yok oluşa doğru sürüklüyor.

Belki de rüyalar nasıl unutulmayan bir geçmişten, parçalanmaya direnen anılardan ibaretse, romanlar da tıpkı böyle akılda kalmış, nesiller boyu unutulmayan masallardan ve efsanelerden ibarettir. İnsan anısını her anlatışında nasıl bir şeyler ekliyor ya da çıkarıyorsa ve böylece anı kendi gerçeğinden gitgide uzaklaşıp bambaşka bir hikâyeye dönüşüyorsa,

masallar da her anlatıldığında değişerek başkalaşıyor, kaybolmayan bir yanları zamana dayansa da, anlatıldığı ana göre kabuk değiştiriyordur. Belki bu noktada kahramanların geçmişe her dönüşlerinde bir şey anımsamaları gibi, onların hikâyesini her anlatışında yeni bir masal anımsayan bir yazardan bahsedebiliriz. Bunu romanın sonuna doğru anlatılan geçmişin gerçekliğinin sürekli değişmesi sırasında da saptayacağız.

Leyla masalsı bir kurtarılsı ile hastaneye götürüldükten sonra iyileşir ve seçilmiş kraliçe olarak Kama ile çöplüğe döner. Bir süre sonra Leyla hamile kalır. Fakat Çöplük oyunundaki lanet, yani doğum ve ölümün birleşikliği “geri dönmüştür”. Leyla’nın bebeği ölü doğar. Bebeğin organlarına talip olan doktora, kalbi ve gözleri dışındaki organlar verilir. Çünkü “bir kez daha öldüğünde kalbi ve gözleri, son kez bakmak ve ölümü hissetmek için” ona lazım olacaktır. (İşigüzel 52) Kama’nın bu sözlerinden anlarız ki, o birden çok kez doğmaya ve ölmeye inanmaktadır.

Kama, kalbi ve gözleri dışında bütün organları alınmış, karnı gamalı bir haç şeklinde dikilmiş, rafadan yumurtanın keyifli kahvaltı sofralarında bıçakla bölünen çıkıntısı gibi ikiye ayrılmış kafatası siyaha yakın kan lekeleriyle dolu gazlı bezlerle sarılmış oğlunu çöplüğe götürdü. (İşigüzel 52)

Daha doğmadan ölen prensin bu tasviri, akla kolaylıkla *Frankenstein*’ı getiriyor. Ceset parçaları birleştirilerek “diriltiren” bir “atıkadam” olan yaratık da, ne kadar uğraşırsa uğraşsın onu yaratan bilim adamı babası Frankenstein tarafından sevilmez. Korkunç görüntüsü ve bir geçmişi olmadığı halde bir yetişkin bedenine sahip olması, canavar olarak algılanmasına yol açar. İşte daha doğmadan ölen bu bebek de, verdiği organlar sayesinde tekrar dirilteceği bebekleri anımsatırcasına Frankenstein’e benzer.

“Yeniden dirilme”, “yeniden boşaltma” gibi “tekrar” izlekleri, döngüsellliği hatırlatacak şekilde sürekli karşımıza çıkıyor. Ölüm ve hayat arasında sürekli bir gidip gelmeye dikkatimizi çeken kahramanların bazıları tekrar hayata “dönüyor”. Romandaki

yeniden dirilmenin sadece ölümle burun buruna gelip, ölümden dönmeden ibaret kalmadığını, bu izleğin “büyülü gerçekçiliğe” kadar gidip bazı ölmüş hayvanların “yeniden” dirildiğini ve hayata geri döndüğünü görüyoruz.

Leyla Kafa Koparan’ı Kama’nın yerine geçiremeyip, ikisi de çöplükten kovulduktan sonra, Taksim Meydanı’ndaki bir kuytuda tinercilerle uyurlar. Tinercilerin tinere buladıkları kedi, oradan geçen ve ölü hayvanları toplayan Fesat’ın dikkatini çeker. Fesat aslında Leyla’yı tanımaktadır, yıllar önce can çekişen bir lağım faresini öldürmeye çalışan esnafın elinden kurtardığında yine karşılaşmışlar, esnafın zalimce “yaktığı” fareyi kurtaran Fesat, onu diriltmiştir. Hikâyeye göre “o lağım faresi İstanbul’daki bütün farelerin anasıymış. Tam bin yaşındaymış.” (İşigüzel 147) Bin yaşındaki bir “bellek” böylece kurtulmuştur. “Ve Fesat tarafından yeniden diriltildikten sonra şehrin bütün lağım fareleriyle onun emrine girmişlerdi. Fesat’ın istemediği hiçbir şey artık bu hayatta kalamazdı.” (İşigüzel 152)

Fesat, roman ilerledikçe anlayacağımız gibi Yıldız’ın öldüğünü sandığı, fakat aslında sokaklarda yaşamakta olan annesidir. Ölen hayvanları yeraltındaki sığınağında diriltmektedir, özellikle de insanlar tarafından acı çekerek öldürülmüş hayvanlardır bunlar. Fesat bir yandan “hayata döndürme” yeteneğini kullanırken, diğer yandan da lağım faresinin kendisine verdiği hediye kullanılarak “ölümle tehdit eder”. Fesat karakterinde de diğerleri gibi yaşam ve ölüm yan yanadır. Hangi yeteneğini kullanacağına kendisi karar verir: “Ağaç köklerine asılmış ölü hayvanlar ağır ağır sallandılar. Kökler kendiliğinden esnemişti çünkü. Sanki yeryüzünde bir çocuk ağaca binmiş ve dallarını silkelemiş gibi. En çok tinere bulanmış kedi sallandı.” (İşigüzel 165)

Diğer yandan romanda doğaüstü güçler ve masallar sözkonusu olduğunda yani hikâyeye fantastik bir öge eklendiğinde, bunun genelde hayvanlarla ilişkilendirerek yapıldığını görüyoruz. Örneğin Leyla’nın çöplükteki köpeği Kömür, her ne kadar sahibine

âşık normal bir köpek gibi anlatılsa da sadece bir noktada, beklenmeyen bir özelliğinden bahsedilir. Çöplükte yürüyen Kömür’ün patileri kirlenmemektedir:

Kömür’ün patilerinin çamura gömüldüğünü ama kirlenmeden çıktığını görüyordu da, korkup başını çeviriyordu. Başını çevirmekten ve tanık olduğu doğaüstü şeyden dolayı dehşete düşüp sersemledi ve yerleri süpüren, bir kraliçeye çok yakışan kat kat yün eteklerine takılıp düştü.” (İşigüzel 71)

Bir seferinde günlerce, üzüntüsünü unutmak için uyuyan Tolstoy gibi, uyuyan Leyla’nın yanında *Yedi Uyurlar*’ı anımsatacak şekilde köpeğinin olması da manidardır. Ne yazık ki Leyla’nın koruyucusu çöplüğün ortasında temiz kalabilen “iyilik” simgesi köpeği, dış dünyadan gelen kirli “kötülük” tarafından öldürülür.

Fareli Köyün Kavalcısı gibi arkasından şehrin tüm farelerini sürükleyebilecek güçlere sahip bir kadın, Leyla’nın asla kirlenmeyen, neredeyse “evliyalara karışmış” köpeği, kötülüğün simgesi adı gibi, gerçek bir kurttan farkı olmayan Kurt. *Çöplük* fantastik öğelerin yer aldığı anlatısını bir iki cümleyle başlatıp, sonra giderek geliştiren ve onu bir motif olarak fazlasıyla kullanan bir romandır diyebiliriz. Hayat ve ölüm arasındaki gelgitlerin yanına bir de gerçek ve büyülü gerçeklik arasındaki geçişler katılır. Toplum düzeni içinde yer bulamayan “gerçekdışı olaylar, doğaüstü güçler”, toplumdan uzaklaşıp alternatif bir “krallık” kurulduğunda, ya da Fesat’ın örneğinde olduğu gibi yeraltına çekildiğinde kendilerine yeni, büyülü bir gerçeklik kuracak mekâna kavuşurlar. Toplum düzeni içinde yaşamaya gayret eden tek kahraman olan Yıldız’ın, bu düzene bir türlü ayak uyduramamasını, arada kalmasını ise, yine, bu sefer ölümle hayat arasında kalan “hayalet annesi” simgeler. Hayatının kontrolünü elinde tutan annesi birden hayatından çekilince, onu bir “hayalet” olarak geri çağırır Yıldız. Aslında annesi yeraltında bambaşka bir hayat yaşamaktadır. Evin anahtarını hala yanında taşıyan anne, “geri dönecektir” elbet. Ama hayalet olarak değil, yeraltındaki hayatından sıkılmış Fesat olarak.

Romanın kadın kahramanlarının “kadınlık, doğurganlık ve annelik” vurgusunun yanında, “can alıcılık, tekinsizlik, acımasızlık” özelliklerini de aynı anda taşıdıklarını söylemek sanırım yanlış olmaz. Yıldız’ın annesi ile sorunları bitmemiştir, hayalet annesi onu terk etmez. Kendisi anneliğe soyunup bir çocuk kaçırdığında, hayata tutunma yetilerinden yoksun Yıldız, çocuğun ölümüne sebep olur. Leyla’nın annesi çocukken ölmüştür. Ama hafızasında gezinirken annesinin zalim ve alkolik olduğunu anlarız. Zaman değişip Leyla anne olacağına ise, bebek ölü doğar. Yıldız’ın annesi Fesat ise hem hayvanları “diriltecek” bir kutsallık taşır, hem de istediği insanı “yok edecek” bir vahşilik. Kadın kahramanların neredeyse her biri doğanın döngüsü olan yaşam ve ölümü, “bedenlerinde” taşıdıklarına örnekler verilerek anlatılmıştır.

Bedenimizin “hafızasında” olan ve masalarda gün yüzüne çıkan bu vahşiliğin, hayvansal içgüdülerle olan bağlantısı konusunda Zeynep Direk’in bir yorumunun konuyu biraz daha açabileceğini düşünüyorum:

Çocuk masalları hayalgücünü serbest bırakıp geliştirmez, olsa olsa imgeleme kendini denetlemeyi öğretir. Çünkü masalın bir adım ötesi, nesneler dünyasını tehdit eden içkinliğin kâbusudur. Bir yandan iyi ile kötü güya baştan bellidir ama öte yandan tekinsiz bir hayalgücü özneler ve nesneler dünyasının güvenli sınırlarının dışına çıkarak ayrımları belirsizleştirebilir ve bizi hayvansal bir içkinliğe taşıyabilir. Hayvanların insani özellikler kazandığı bu dünyada insanlar da hayvanileşir.(Direk 138)

Direk’in sözlerinden yola çıkarak, çöplüğün bütün karmaşasına masalların bize içten içe hissettirdiği, bir tekinsizliğin sindiğini, “çöp” metaforunun bir yüzüyle de, bu “ilkel hafızayı tetikleyerek” bizi yine dışlanan/“abject” ile buluşturduğunu söyleyebiliriz. “Bir hayvan parçalayıp yediği başka bir hayvandan ayırmaz kendini, ama insan kızartmadan, haşlamadan ya da ızgara yapmadan yani arzusuna göre dönüştürüp nesne

haline getirmeden yemez bir hayvanı” yorumunu Bataille’den alıntıl原因an Direk, insanın doğadan uzaklaşmasının sakıncalarına tıpkı incelediğimiz romanlarda değinildiğı gibi dikkat çeker: “Parçalanın beden karşısında duyduğumuz dehşet, hayvanlığımızın geçmişine artık nostaljik biçimde bile yaklaşamayacak kadar ondan uzaklaşmış ve onu hiç bizim olmamış bir geçmiş gibi düşünmeye başlamış olmamızdan kaynaklanmıyor mu? (Direk 138)

Fikirler dünyası ne kadar uğraşırsa uğraşsın hafızanın derinliklerine itilerek “abject” olarak dışlanmış bu hayvaniliğı silemez. Bu ortak bilinç bir yolunu bularak anlatılara sinmiştir ve yok olmayı reddeder.¹⁰

İyi ve kötünün baştan belli olduğunu varsaydığımız masalların tersine, roman bize hayatta iyi ve kötünün o kadar da kolay ayırt edilemeyeceğini anlatır. Yazarın da savunduğı “tıpkı reddedilemez hayvansılık gibi reddedilemez kötölük de insanın içinde mevcuttur” önermesi olacaktır.

Yıldız’ın hayatta tutamayıp çöpe düşürdüğü çocuk da, annesi Fesat’ın da aralarında bulunduğı yeraltı sakinlerince bulunur. Burada başka bir hikâyenin doktoru Doktor Jivago çıkar karşımıza. Bileğinde Hitler’in kol saatiyle... Kaçırılan, bulunan, kayıp insanların böbreklerini alan Doktor, aslında kötülüğün yeraltına inmiş halidir. Yok sayılanlar kaybolmaz, kirli günahlar, kötölükler, cinayetler... Hepsi ya yeraltına çekilir, ya da geçmişte saklanırlar. Bugün gün yüzü gören gerçeklerin içinde kurtulamadıkları anılarını görenler ya aklını kaybedip “hayaletleriyle” yüzleşirler, ya da ölmeyi göze alıp sokaklara, oradan da yer altına inerler. Burada kaçacak bir delik olmadığı gibi kaçılacak bir gerçeklik de yoktur, gerçek işte tam da bu anda büyülenir.

¹⁰ Kirlilikle bağdaştırılan iki hayvanın fare ve böcek olduğunu söyleyebiliriz. Farelerden bahseden yeni bir roman : *Öfkenin Şenliği*, yine geçmişimizdeki bir travma ile, 6-7 Eylül ile, hesaplaşmayı, farelerle iç içe anlatıyor. Diğer yandan Kafka’nın Samsa’sı bir böcek olarak “dirildiğinde”, yaşamı yine süpürölüp “çöpe atılarak” son buluyor. Bu iki hayvanın “çöp” ile olan en büyük akrabalığının “iğrençlik” olduğunu söyleyebiliriz. Kaçınılmaya çalışılan varoluş iğrençliği, geçmişte yaşanan iğrençlikler, bilinçlerimizde ya fare ya da böcek olup geziniyor.

ii) Benim evrenimde kötülüğün zaferi mutlaktır

Faşizm iki kişi arasında başlar.

İngeborg Bachman

Romandaki Leyla karakterinin de Yıldız karakterinin de “düşme” sebebi bir “başkasıdır”. Kama’nın romanın başında dediği gibi onlar hem tanıdığımız (aileler, akrabalar, dostlar) hem de tanımadıklarımızdır (yönetenler, toplumun baskı aygıtları vb). Bu başkaları lafının adeta tek başına simgesi olan aslında baştan beri süren baskının, diktanın ve insan kıyımının sembolü olarak çöplük anlatılarına bir “hayalet” gibi sızan, Hitler’in ta kendisidir.

Hitler kıyımı, Fransız romancı Tournier için de, dilbilimci, psikanalist Bulgar asıllı Kristeva için de, Türk Şebnem İşigüzel için de ve ismini sayamadığımız pek çok yazar için de aynı şeyi simgeler. Kesişen hafızalar kümesinde, iş kolektife dökülünce “insanlık suçu ve soykırım” hanesinde herkesin hafızasının birleştiği ve ortaya Hitler isminin çıktığı aşikârdır.

İşigüzel’in romanında da bir türlü çekip gitmeyen, insanlığın zalimliği söz konusu olduğunda sanki mezarından hortlayan bir cesettir Hitler. Hem Leyla’nın hikâyesinde hem de Yıldız’ın hikâyesinde başköşeye oturur. Kama’nın iktidar sembolü, ölülerinin üzerine işlediği gamalı haçlarla başlayan faşizm izleği, yer altında karşılaşılan Doktor

Jivago'nun kolundaki Hitler saatinin hatırlattığı geçmişle devam eder. O gün Jivago'nun babası Hitler'i ziyaret eden Türk heyetinin içindedir:

Jivago'nun uşak babası, peşinde dikildiği heyetin sessizliğine dayanamamış ama daha çok kendine hâkim olamayarak bir Hitler selamı çakmış, ardından, 'İyi ki doğdun!' diye bağırmişti. Heyette bulunan Yunus Nadi, Falih Rıfkı Atay, Ali Fuat Cebesoy, Hüseyin Cahit Yalçın, Org. Asım Gündüz ve Pertev soğuk soğuk terlemişler, ceplerinden çıkardıkları bembeyaz mendillerle terlerini silmişlerdi. İtiraf edelim 1939'da bu sahne karşısında Hitler'in aklından ilk geçen, Türklerin mendillerinin çarşaf kadar büyük olduğuydu. Sonra, 'Kim bu münasebetsiz?' diye merak etmişti. Misafir falan dinlemeyip bu münasebetsizi Führer'e hakaretten tutuklatabilir, Yahudiler için düşündüğü ve bir bölümünü 9-10 Kasım 1938'deki katliamda gerçekleştirdiği projeleri, O Türk üzerinde deneyebilirdi. Hatta bu nedenle Türklere savaş ilan edebilirdi. Onları da yok etmek isteyebilirdi. İşte Hitler tarihte Jivago'nun babasına doğru bu düşünceyle bir adım attı. Attığı bir adımda, bir insan, bir diktatör için o kısacık mesafede bütün bunların muhasebesini yaptı ve o gün 'Geburtstag'ı olduğunu hatırlayıp bu yirmi beşlerinde var yok delikanlıyı selamladı. Geriye dönüp gidecekken de kol saatini çıkarıp yüzüne bile bakmadan ona uzattı. (İşigüzel 168)

İşte "Hitler amcasından" verilen bu "mirasla" büyüyen ve ismi "Önder" konan cerrah, yeraltına indiğinde yine kimlik değiştirecek, bizim bildiğimiz Doktor Jivago olacaktır. Böylelikle romandaki kimlik yönlendirmelerinin ya da değişimlerinin hep "isimlendirilme" ile başlaması âdeti yine bozulmamış olur. İsimlerin anlamları ardında mutlaka bir "geçmiş" gizlidir çünkü. Saatin "insan derisinden olma ihtimali", insanı

nesneleştiren, insan bedeninden sabun yapabilen, ya da bedenleri kazanlarda yakabilen zihniyetin günümüze kadar gelmiş “iğrenç ve kirli” hatırasıdır. Bu simgenin geçen zamanı gösteren bir saat olması ama hatırlattıklarının bir türlü “geçmiş” olamaması, arkada bırakılamayıp, kolda adeta “ayrımcılığın simgesi bir damga” gibi taşınması anlamlıdır.

Doktor Jivago’nun kolunda taşıdığı bu saat, tıpkı Leyla’nın çantasında taşıdığı, ünlü bir satranççı olduğu günlere dair bir gazete haberi gibi, geçmişin bir damgasıdır. Ve aslında acı verir. Nietzsche’nin kurduğu bağlantıyı haklı çıkaracak şekilde, bellekte kalanlar çoğu zaman acı verecek nitelikte olanlardır:

Kim insan denen hayvan için bir bellek yaratır? Bu biraz körelmiş, biraz da abuk sabuk, bir anlık bir anlama yetisinde, bu etli kemikli unutkanlıkta, orada kalması için nasıl bir iz bırakılır?... Bellekte kalan şeyi yakmalı:

Ancak acı veren kalır bellekte- işte budur, yeryüzündeki en eski (ne yazık ki, aynı zamanda en uzun süren) psikolojinin temel tezi...kansız, işkencesiz, kurbandsız yapamaz. (Nietzsche 59-60)

Savaş acıları, katliamlar, soykırımlar elbet ki işkenceleriyle, dökülen kanlarıyla kurbanlarının hafızasına kazınmış, ne kadar gizlenmeye çalışılsa da geçmiş üzeri örtülmeye çalışılan kirli bir çöplük gibi eşelendikçe, katliamın iğrençliği ortaya çıkmıştır. İnsan bedenleri yok edilebilir ama bellekte yer edenler hafızalara kazınır ve zamana meydan okur. Nusret Polat’ın bir makalesinde belirttiği gibi “bellek zamanın mekânıdır” (Polat 78).

Zamanın izlerini taşıyan çöplük de aynı bellek gibi ona mekânsal bir zemin hazırlama işlevi görür. Fakat çöplükte bulunan zamanın izleri, genelde acı doludur. Gözden ve vicdandan ayrı tutulmak istenen, tehditkâr, tekinsiz ve acı dolu “deliller” ile doludur çöplük. Bazen insan parçalarıyla, mezar yerine yanlış mekâna “düşmüş” bedenlerle, bazen ölü hayvanlarla, bazen işkence aletleriyle... Yok edilmek istenen, daha önce de

belirttiğimiz gibi kolaylıkla çöplüğe düşer. Ama bellek çöplüğüne düşenler kolay kolay yok olmaz.

Doktor Jivago'nun eline düşenlerden intikam alma sebebi, “kötülüğe kötülük ile karşı koyabileceğine” inanmasındandır. Yerüstünde günlük hayatlarını yaşayanlardan, itaat edenlerden, kendileri “temiz” kalabilmek için “kirlenenlere” ne olduğunu sormaya korkanlardan intikam almaktadır o. “Bize bulaşmayan pislik daha pisliktir, bize varmayan kötülük daha kötüdür” diyen doktor, eline düşen kurbanlarına şöyle seslenir: “Pis bir düzenin, korkunç bir devletin elinde güler eğlenirsin. Yerin dibinde neler olduğunu bilir ama bilmezsin. Bunu değiştirmeye muktedir değilsin. İşte bu senin cezan.” (İşigüzel 169)

Kurbanların cezası pis bir düzenin kendisinden değil, pis dediğinden iğrenmeleri idi. Bu Doktor Jivago'ya göre de böyleydi çöplük kralı Alexandre'a göre de. Düzenin pisliliği ve kokuşmuşluğunun sebebi onun böyle kalmasına baş kaldırmayanlardır. Bu yüzden onlar çöplüktekilerden daha kirlidirler. Çünkü onlar bizzat çöpe gönderendirler, onlar çöplüğü var ederler. Tıpkı kutsalın kirliyi var etmesi gibi.

İnsan bedeni hafızanın taşındığı yegâne mekândır aslında. Teni yapılan işkenceleri, bedenindeki kesikler ondan alınmış organları anlatır. Kama ardındaki cesetlerde gamalı haç izi bırakırken, Jivago kurbanlarını bedenlerinde “etlerine gömülmüş hamam böceklerine benzer” teğellerle uğurlar. Leyla'nın kolları kobay olarak kullanıldığı testlerden iğne izleri taşır. İnsanın kurtulamadığı tek şey bedeni ve geçmişi midir? Tenimize kazınması da bundan mıdır?

Bu noktada bedensel ve psikolojik hastalıkların metafor olarak kullanım bakımından çöplük metaforunun kullanımı ile benzerlikler hatta akrabalıklar taşıdığını söylemek, sanırım yanlış olmaz. Zira hastalık metaforunun da çöplük metaforunun da ortak noktası kirliliktir. Şebnem İşigüzel'in kişilerin hafızalarında çıktığı bu yolculuğun fonu olarak ülke hafızasına, geçmişteki darbelere ve baskı dönemlerine atıfta bulunması ile

Nurdan Gürbilek'in "İktidarın Sağlığı" adlı makalesinde altını çizdiği bazı noktalar, sanırım çöplük metaforlu anlatılarda neden hastalık ve iktidar baskısının yan yana geldiğini daha etkili bir şekilde açıklayacaktır.

Hastalıklı bireylerin, toplum sağlığı için toplumdan ayrılması ile suçlu görülen bireylerin toplumdan ayrılıp kapatılması arasında düşünce açısından bir benzerlik görür Gürbilek. İkisinde de "toplum sağlığının tehdit edilmesi" sözkonusudur.

Türkiye’de ise hastalıkların, hastalıklara karşı alınan tedbirlerin ve iktidarın topluma düzen vermek için aldığı tedbirlerin tarihi Avrupa’dakiyle farklılıklar gösteriyor. Biraz da bu yüzden Türkiye’de hastalıklar politik söyleme pek ayrıştırılmadan, bilimsel bir sağlıklılaştırma ideolojisinin bir parçası olmaksızın, çoğu zaman askeri bir tehlikenin ya da ahlaki bir yozlaşmanın mecazı olarak genellikle de daha tesadüfi ve keyfi bir biçimde giriyor. Siyasal söylemde kullanılan hastalık metaforlarının çoğu da bilimsel bir tedavi ya da ıslah girişiminden değil, cerrahiden alınma. Evren 12 Eylül operasyonunu bir ameliyata, hastanın rızası olmadan, hastaya rağmen gerçekleştirilen bir ampütasyona benzetiyor; ya da bugün hükümetin yönetici kadrolara, bürokrasiye yaptığı müdahaleler tıkanan damarları kesip atan bir "by-pass" metaforuyla ifade ediliyor. Sonuçta "by-pass"ın ampütasyona benzeyen yanı vurgulanmış oluyor; Türkiye’deki iktidarın yaygın stratejisine denk düşen bir pratik: Bozukluğu kesip atmak, ortadan kaldırmak. (Gürbilek 40)

Romandaki doktorların "bozukluğu kesip atmak, ortadan kaldırmak" ile ne kadar sık meşgul olduğunu aklımıza getirirsek benzerliği daha net olarak görebiliriz. Bireysel hafıza ve kolektif hafızanın iç içe geçmesi gibi, bireysel olarak "ameliyat" yapan doktorlar da, aslında güç ve iktidarlarını bizzat bir "temizlik yapan" baskıcı hükümetten alıyorlar.

Doktor Jivago da her ne kadar düzene başkaldırmayan sıradan insanları cezalandırmaya soyunsa da, aslında kullandığı yöntem düzen karşıtlarını kah tedavi etmeyi kah ortadan kaldırmayı ama sonuç olarak “ıslah etmeyi” düşünenlerinkiyle aynıdır.

Çöplük, kirlilik ile hastalığın kol gezdiği bir mekân olduğundan, metaforun yan yana gelmeyi seçtiği hastalıklar genellikle bedensel ve ahlaksal temizlik ihlali olarak ortaya çıktığı düşünülen veba, frengi gibi hastalıklardır. Bu durumda Nazilerin propagandalarında, bir kirlilik olarak da düşündükleri bu hastalıkları kullanmaları kaçınılmazdır:

Susan Sontag, ‘Bir Metafor Olarak Hastalık’ kitabında, hastalığın özellikle de verem ve kanser metaforlarının 18. yüzyıldan itibaren Batı edebiyatında ve düşüncesinde ne kadar yaygınlıkla kullanıldığına işaret eder. Kitabın son bölümünde de hastalık metaforunun politik ideolojilerde aldığı biçimlerden örnekler verir: Kanser, frengi ve verem, Nazilerin Yahudi aleyhtarı propagandalarının temel unsurlarından biridir. (aktaran Gürbilek 42)

Tıpkı beden bu hastalıkların izini taşıması gibi, çöplük anlatılarındaki kahramanlar da hem zihinlerinde hem de bedenlerinde geçmişin izlerini taşırlar. Arınmak için sunağa en yakın tutulan “kurbanlar” kuşkusuz onlardır.

Ve daha önce Nietzsche’nin belirttiği gibi bellek kurbandsız yapamaz. Doktor Jivago geçmişin, ailesinin ve travmalarının kurbanı olduğundan, kendi kurbanlarını yaratır.

Avcının avı olduğu gibi kurbanın da kurbanı olması kaçınılmazdır. Yıldız’ın hikâyesinde ise bu Eşref Şefik Karacan’dır. Almanya’da Türk bir baba ve Alman bir anneden doğmuş fakat eski Nazi subayı Bay Thomas tarafından yetiştirilmiş olan Karacan, maalesef babası ve Thomas arasındaki çekişmeden Thomas’ın galip gelmesi sonucu, despot ve kötücül olmuştur.

Babasından Eşref Şefik’i evlatlık olarak istemeye giden Thomas önce babasının yerinde bir an Hitler’in oturduğu sanrısını görür, sonra da gözü duvardaki resme takılır:

Karşı duvarda asılı duran, İbrahim peygamberin oğlunu kurban edişini gösteren çerçeveli resme gözü takıldı. Kederlenmişti Bay Thomas. İbrahim peygamberin oğlunun boğazına o koca bıçağı indirecek gibi durmasından, arkasından bir meleğin kucığında inen koçun gürbüzlüğünden değil de Eşref Şefik'in divanda kaykılmış oturan kendisini epey şaşırtan adamın oğlu olması gerçeğinden epey kederlenmişti. (İşigüzel 191)

Kendisinin “kurban” olarak alacağı bir çocuğun “diktatör” bir babasının olması neden kederlendirir Bay Thomas'ı? Çocuk için üzüldüğünden olmasa gerek, onu bu “ilkel kültür”den kurtarmasının o kadar da kolay olmayacağını anladığından olabilir. Bu yüzden babanın çocuğunu vermeyeceğini anladığında, tecavüz etmeye çalıştığı ama ona direnıp omzuna bıçak saplayan Yahudi kızı hatırlar. Bir şeye “zorla sahip” olamayacağını tersine “aşağılanacağını” anladığı andaki korkuyu duyar. Ülkelerin, devletlerin aralarındaki iktidar savaşının, iki insan üzerinden anlatılması, iki kültürün iki insanda sembolize edilmesi metinde giderek daha da belirginleşmeye başlar.

Bir yanda “Biliniz ki dünya hayatı bir oyun, bir eğlence, bir süs ve aranızda bir övünme, mal ve evlad da bir çokluk yarışından ibarettir. Bu tıpkı bir yağmura benzer ki: bitirdiği ot toprağı işleyenleri imrendirir, sonra heyecana gelir, bir de ne görsün sararmıştır, sonra da çerçöp olur” diyerek Kuran'dan alıntı yaparak doğulu bakış açısını simgeleyen Türk baba, diğer yanda doğunun değerlerine el koymayı hakkı olduğunu farz eden sömürgeciliğin sesi batılı Bay Thomas. Bu mücadeleyi Bay Thomas kazanacaktır. Eşref Şefik'i ona el koyacak batılılaşmadan koruyabilecek tek kale olan babası da beklenmeyen bir hastalığa yenik “düşer”. Adı Ingeborg Bachmann'ı çağrıştıracak şekilde Ingeborg olan annesi Şefik'i Thomas'a, dünyaca ünlü bir orkestra şefi olarak yetiştirilmek üzere, evlatlık verir.

“Auschwitz'den sonra, kültürün/uygarlığın acil eleştirisi de dâhil olmak üzere her türlü kültür, çöptür” diyen Adorno’yu hatırlayacak olursak, Auschwitz kültürün iflasını çürütülmez biçimde kanıtlamış oluyor. Bütün aydınlanmacı sanatın tarihin bu döneminde yaşananlara engel olamayışı, sanatın insanlara ulaşarak onları dönüştürememesi gerçeği düşündürücüdür. Kültür, gözler önünde hiçbir dirençle karşılaşmaksızın olup bitenlerin ardından kendini yeniden tesis ederek, tin ile bedensel çalışmanın ayrımının maddi varoluşun yoksun bırakılan ışığının ona bahsettiği, potansiyel bir ideolojiye dönüştü. Kökünden suçlu ve acınası bir kültürün devamını isteyen, işbirlikçiye dönüşürken, kültürü reddeden ise kültürün asıl gerçekliği olarak açığa çıkan barbarlığa dolaysız katkıda bulunuyor. Adorno, Hitler'den sonra aşağı yukarı bunları söylüyor. Fakat eski Nazi olan Bay Thomas da dünyaca ünlü sanatsal yeteneği ile ışıyacak bu çocuğu yetiştirirken, kötücüllüğünü de ona aktarmaktan geri duramıyor. Sanatın güzelliği Bay Thomas’ın neredeyse hayvani bir içgüdü gibi anlatılan kötücüllüğünü “tedavi edememek” bir yana maskeleyemiyor bile. Kültürün Aushwitz’den sonra tamamen değersizleşmesi ile neredeyse tümü “entelektüel olan kahramanların” çöplüğe düşmesi arasında bir bağlantı olmalı. İşte İşigüzel metninde yer yer bu bağlantıya dikkat çekiyor:

Eğitimli bir insanın ne kadar kötü olabileceğine dair sorusunun cevabını da Bay Thomas’ın ve onun safında iyi eğitimli binlerce Alman’ın yaptıklarıyla almıştı. Bay Thomas’ın Gisela Boch toplama kampında çoğu kadın ve çocuk binlerce Yahudi ve Çingene üzerinde yapılanlara yardım etmesi, bir amaca inandırılmanın, düşünememenin ne olduğunu anlatıyordu. Eğitimli bir kadın olan Yıldız’ın, Bay Thomas’dan ve onun gibilerden ne farkı vardı? (İşigüzel 198)

Yazarın bu cevabı belli sorusunun bizi götüreceği yer aslında hepimizin içinde aynı kötülüğün izlerini bulabilecek olduğumuzdur. Varoluştan bu yana insanın içindeki “kötülük

kirini” ne kültür, ne de sanatın arındırabildiğidir. “Bilgi, inanç, aile, çevre, toplum, genlerimiz, din... Bizi kötülükten ne korur? Cevabını elinde olmadan seslice veriyor Yıldız: ‘Belki de hiçbir şey’ diyor.” (İşigüzel 203)

Romanın başında ‘bizi çöplüğe düşüren nedir?’ sorusunun cevabı olan başkalarının yanına bilgi, inanç ve genlerimiz gibi çöplüğe düşmeye engel olamayacaklar da eklenmiş oluyor böylece. Bizi kötülükten koruyacak hiçbir şeyin olmadığı bu dünyada “bir çöp gibi oradan oraya savrularak ilerliyoruz.” (İşigüzel 237)

Romanın sonuna geldiğimizde son bir savruluşla, kendisini karanlık yolun tam ortasına fırlatır Leyla. Tam o anda yazar hafıza çöplüğünden Anna Karenina’nın ölümünü çıkartır ve Leyla’nın hafızasına yerleştirir. “Kalkmak, kendini geri atmak istedi ama kocaman acımasız bir şey çarptı başına. Devirdi onu. Bu kocaman şeyin karşısında güçsüzlüğünü bir anda anladı.” (İşigüzel 275)

Bu kocaman şey derken neyi kastetmişti yazar? Toplumu, dünyayı, evreni, hayatın sona ermesinin kaçınılmazlığını, kötülüğü? Ya da her şeyin çürümeye doğru evrilmesi karşısındaki güçsüzlüğümüzü?

Leyla’nın sonu ile biten “kurgu” roman burada sonlansa da, romanın aslında ne kadar “kurgu” ne kadar “gerçek” olduğunu, kısacası romanın hangi “geçmiş kırpıntılarından” oluştuğunu anlatmak ya da düpedüz okuyucuyu muhatap almayı en üst düzeye çıkarmak için romanın sonuna çeşitli röportajlar, bir dergide yayımlanmış bir öykü gibi romanı oluşturan diğer parçalar eklenmiştir. Eklenen her parça ile anlatılmış olan bir önceki hikâyeye bakışımız değişir. Leyla ile Yıldız’ın aynı kişiliğin değişik tezahürleri olduğunu düşünürüz. Daha sonra eklenen öykü ile anlatılan hikâyenin yalanlığına, yazarın dedesi ile yaptığı röportaj ile romanın aslında gerçeklerin bükülmesi ile oluşan bir kurgu olabileceğine kanaat getiririz.

Yazar oyunu “satranç” hamlelerinin benzeri hamlelerle kurar ve yıkar. Aynı geçmiş gibi romanın da oluştuğu parçaları ayırt edebilmemizin mümkün olduğunu, romanın da aynı çöplük gibi değişik geçmiş artıklarından ibaret olduğunu söylemek ister gibidir. Yazar bu noktada çöplükten geçmiş izi sürenler gibi, değişik yaşanmışların izini geçmişte sürerek, onları yeniden toplar, birleştirir ve romanını oluşturur. Roman da ismine yani çöplüğe benzer, toplanmışlıktan, içkinlikten ibarettir.¹¹

¹¹ Orhan Pamuk’un *Kara Kitap* romanında da benzer bir “kolaj” tekniğine rastlayabiliriz. Roman hatırlananlardan ve bunların hikâye boyunca değişmesinden olduğu kadar, eski köşe yazılarından, masallardan, ansiklopedik bilgilerden oluşur. Özellikle “Boğazın Suları Çekildiği Zaman” ismini taşıyan ikinci bölüm ve nice tekinsizlik barındıran apartman boşlukları, unutulmak istenen geçmişi simgeleyen ve “çöplük ve bellek” konusu çerçevesinde ele alınabilecek örnekler olarak sayılabilir.

3. BÖLÜM

ZİLLETİN ÖTEKİLİĞİ

Bu noktaya kadar “abject” kavramının çeşitli kullanımlarına şahit olduk. Çoğu kullanımın romanlarda ortak noktalara işaret ettiğini saptadık. Reddedilenler ve ötekiler arasında çıktığımız bu gezintide “atığın” çağdaş romandaki yerinin altını daha belirgin olarak çizebilmek ve konuyu güncel bir zemine oturtabilmek için, yayım yılları neredeyse aynı zamanlara denk gelen (1984-1985) iki romanı karşılaştırarak devam edebiliriz.

Bu bölümde ilk olarak Don DeLillo’nun Türkçeye *Beyaz Gürültü*’yü daha sonra Latife Tekin’in *Berci Kristin Çöp Masalları* romanını ele alacağız.

Türkçeye *Beyaz Gürültü* olarak çevrilen *White Noise*, sözlük anlamı olarak, rastgele frekansların üst üste eklenmesi ile oluşturulan gürültü olarak açıklanabilir. Elektrik süpürgesi, saç kurutma makinesi ve televizyonda görüntü bozulduğunda ortaya çıkan ses, beyaz gürültüye örnek olarak verilebilir. Bunun doğadaki karşılığı ise tüm sesleri içeren bir sessizlik olarak açıklanabilir belki. Dikkat etmediğiniz sürece duymadığınız ve rahatsızlık vermeyen bir gürültü. Anne karnındaki bebeğin duyduğu ilk seslerden biri olduğu da iddia edilen beyaz gürültünün, doğumdan sonra bu sesi duyamayan bebeklerde sıkıntıya yol açtığı da gözlenmiştir. Elektrik süpürgesi, saç kurutma makinesi gibi aletlerin çıkardıkları ses ile anne karnında bebeğin algıladığı ilk gürültünün birbirine çok benzer olmasından

dolayı, doğumdan sonra bu rahatsızlığı çeken bebeklere elektrikli süpürge ya da saç kurutma makinesi sesi gibi sesler dinletildiğinde sakinleştikleri gözlenmiştir (bknz <http://www.belgeler.com/blg/ust/kolikli-bebeklere-beyaz-gurultunun-etkisi-the-influence-of-white-noise-on-colicky-infants>).

Anne karnında bu gürültüye alışan bebek, doğduktan sonraki yeni evreninde yine bu sesi aramakta ve ancak duyduğunda rahatlayabilmektedir. Beyaz gürültünün yaşamın başladığı yerde, yaşamın atan nabzında duyulan, birleştirici ve sakinleştirici bir ses olarak nasıl simgeleştiği ve bunun “atık” metaforu ile nerede buluşabileceği konusuna metin incelememiz sırasında döneceğiz. Burada yeniden, bir metnin başında, hatta bu sefer başlığında, doğum ve ölümün, yaşamın ve yaşam öncesinin, doğal olanın ve teknolojinin, bir seste, sessizliğin sesinde birleştiğini bir ipucu olarak göz önünde bulundurmakla yetinelim.

Romanda tam olarak zaman belirtilmese de roman kahramanlarının ayrıntılı olarak anlatılan yaşamlarından, alışkanlıklarından ve belki de en çok korkularından, günümüze çok yakın bir “zamanın ruhu” ile karşı karşıya olduğumuzu anlayabiliriz. Romanın günümüz dünyasında “modern yaşamı alışkanlık haline getirmiş” her bireye “tanıdık” gelecek psikolojik tahlillerle dolu olduğunu söylemek, sanırım yanlış olmaz.

Beyaz Gürültü’de romanın merkezinde “Hitler Araştırmaları” bölüm başkanlığı yapan Jack Gladney ve ailesi yer alır. Ve onların “modern hayatının” beşiği Blacksmith kasabası. Kasaba College on the Hill okulunun merkezinde olduğu “temiz, düzenli ve sürprizlere kapalı bir kutudur”. Bu düzenli ve rutin hayatı vurgulamak için, gündelik hayatın akışına dikkati çekecek şekilde kurulur cümleler:

Babette koşu yapar, kürekle kar temizler, küveti ve lavaboyu kalafat eder.

Wilder’la sözcük oyunları oynar ve geceleri yatakta yüksek sesle erotik

klasikler okur. Ben ne yaparım? Çöp torbalarının ağzını büzüp düğüm

atarım, üniversite havuzunda birkaç tur yüzerim. Yürüyüşe çıktığımda, jogging yapanlar hiç ses çıkartmadan arkamdan yetişip aniden yanımda belirir ve ahmakça bir ürküntüyle sıçramama sebep olurlar. Babette kediler ve köpeklerle konuşur. Ben sağ gözümün köşesinde renkli benekler görürüm. Babette, yüzü heyecanla parlayarak, hiç gerçekleştirmediğimiz kayak gezileri planlar. Ben okula gitmek için yokuş yukarı yürürken, daha yenice evlerin araba yollarını belirleyen kireç taşları fark ederim. (DeLillo 27)

Babette, alışılmış düzen gereğince evin temizliğinden, alışverişten ve çocuklardan sorumludur. Eşlerin gündelik düzeninin ipuçlarını veren cümleleri dikkatle okursak, önceliğin evi ve bedenlerini yani yaşadıkları “mikro cosmos”u temiz hale getirmek daha doğrusu olabildiğince “temiz kalmasını sağlamak” olduğunu tespit edebiliriz. Babette ve Jack evlerini, kendi temiz ve kapalı kutularını “dıştan gelecek” herhangi bir “kirliliğe” karşı korumak için sürekli, “çöpleri çıkartır, karları kürer, atıkların kirlettiği küveti ve lavaboyu temizlerler”. Ev temiz ve “yeni” göründükçe, başka bir nevi ev olan “bedenlerinin” sağlıklı ve atletik” görünmesi için uğraşırlar. Jack yürüyüşe çıkar, Babette ise sürekli “diyet yapar görünür”. “Görünürde” ikisi de “hayat” doludur. Fakat zıtlıklar kuralı burada da işler. Bedensel bu kadar uğraştan sonra asıl gerçek soru zihinlerinde belirir: “Önce kim ölecek?” (DeLillo 27). Görünür olan ile hissedilen arasındaki zıtlık bu sorunun romanın devamında giderek güçlenmesi ve dehşet verici hale gelmesi ile derinleşecektir.

Romanın başında görünür olanın hâkimiyetinin sürekliliği esasına olan vurguya, roman boyunca rastlanabilir. Düzenli bir yaşamda, “olması gerekenler” belirlenmiştir ve bu kodlar içine girebilmek için çeşitli “görünümlere uyumlu hale gelmek” gerekecektir. Aksi halde “dışarıda kalmak” işten bile değildir. “Hitler” izleğinin bir devamı

olarak, onun adına bir bölüm kurmuş Jack de kendisini bu “tasarlanmış” pozisyona uygun hale getirmesi için olduğu gibi değil “olması gerektiği” gibi görünmesi gerektiğini bilir:

“Böyle gecelerden birinde, yatağa girip Babette’in yanına uzanmış ve bir Hitler yenilikçisi olarak ciddiye alınmak istiyorsam ismim ve görünümüm hakkında bir şeyler yapmamı rektörün 1968 yılında nasıl tavsiye ettiğini anlatmıştım ona. Jack Gladney olmaz, demiş ve kullanabileceğim başka hangi adlarım olduğunu sormuştu bana. Sonunda fazladan bir ön ad icat etmem ve kendimi böyle adlandırmam gerektiğine karar vermiştik: J.A.K Gladney, ödünç alınmış bir giysi gibi üstümde taşıdığım bir etiket” (DeLillo 29).

“Rektör, kendimi güçsüz bir şekilde sunma eğilimi diye ifade ettiği özelliğim konusunda da beni uyarmıştı. Kilo almamı şiddetle tavsiye etmişti. ‘Serpilip büyüyerek’ Hitler’leşmemi istiyordu. Kendisi de uzun boylu, göbekli, pembe yüzlü, gerdanlı, koca ayaklı ve iç sıkıcıydı. Eğer daha çirkin olabilirim bunun kariyerime inanılmaz bir faydası dokunacağını ima ediyordu adeta” (DeLillo 30).

Jack’in bir Hitler “yenilikçisi” olarak ciddiye alınmak istemesi elbette ki mizahi bir öğedir. Zira “yenilikçi” görünebilmek için hali hazırda var olan beklentileri karşılamaya çalışarak, kendisine “yeni” ama aslında çok “eski” bir “ciddiye alınır adam” görüntüsü araması, iktidarını “fikir” üzerinden değil de “görüntü” üzerinden sağlamaya çabalaması elbette ki manidardır. Burada yazarın günümüzde “görüntü” üzerinden dayatılan yeni ama eskisinden de pek farkı olmayan bir faşizme gönderme yaptığını söyleyebiliriz.

Ayrıca “yeniden isimlendirme” izleğinin de bu noktada devam ettiğini görüyoruz. Karakterin durduğu nokta ister toplum içi ister toplum dışı olsun, “doğması ve kabul görmesi için” mutlaka yeni bir isme, “konumunu belirten” bir isme sahip olması gerekiyor.

Gladney’in ne kadar -gündelik işlerin içinde kaybolarak- unutmaya çalışsa da, ölümün temsil ettiği gerçeklikten kaçmasına hiçbir “sahteliğin” izin vermeyeceğini anlamaya başlamasının önce kendi sahteliğinin farkına vararak başladığını ileri sürebiliriz. “Bir adın peşinden giden sahte karakterim ben” diyen Jack (DeLillo 30), aslında gerçek olamayacak kadar düzenli ve kargaşadan uzak bu kasabada, içten içe yaklaşan ölümü hissedecek, her gün biraz daha yaklaşan “kaos”tan kaçabilmesi giderek daha da imkânsız hale gelecektir. Gece uyumadan önce, güvenli evinde ve rahat yatağında, “tekinsiz” bir his metnin daha ilk satırlarında karakterleri- belki biraz da bizi- yoklamaya başlar:

Arka bahçenin öte tarafında, evimizin epey aşağısında, bir ekspres kara yolu var şimdi. Geceleri pirinç yatağımıza girdiğimizde, تنها trafik bir rüyanın kıyısında fısıldaşan ölü ruhlara aitmiş gibi uykumuzu çevreleyen uzak ve istikrarlı bir çağıltı ile ağır ağır akmayı sürdürüyor. (DeLillo 14)

Uzaklarda kente ait olan, onun merkezine, kalbine giden damarlardan biri olan ekspres kara yolunun trafiği تنها da olsa akmaktadır. Çöplüklerle, atıklarla, kimyasallarla dolup taşan bu “sağlıktan uzak, ölüme hızla akan canlı”nın, uzağında, durağan bir uykunun eşliğinde Jack, “beyaz gürültü”nün uzak ama istikrarlı sesine kulak verir. Bu ses aynı zamanda hem tekinsiz hem de teskin edici olabilmektedir. Beyaz gürültü de çöplüğün bir özelliğini taşır, karşıtları bünyesinde barındırmak.

a- Ânı dondurmak üzerine

Jack gibi bir başka “kaçak” da üniversitede ders vermeye başlamak üzere kasabaya yeni gelmiş Murray’dır. Günümüz şehrini “teşhis”te çok başarılı olan Murray, “şehrin sıcaklığından” kaçmak için Blacksmith’i seçmiştir. Ona göre şehirler “havanın, insanların, trafiğin, yemeğin ve seksin” sıcaklığı ile doludur. Sıcaklık soluyan bu kalabalık organizmadan kurtuluşu küçük bir kasabaya kaçarak bulan Murray, aslında yeterince uzağa kaçamadığını çok geçmeden anlayacaktır. Jack ve Murray birlikte “Amerika’nın çok en çok fotoğrafı çekilen ahırını” ziyaret etmek için yola koyulurlar. Görüntüye “ayın” niteliğindeki bu yerin bizim açımızdan bir başka önemi ise “tekrar ve inanç” izleklerine dair açık bir örneğe sahip olmasıdır:

‘Burada olmak ruhani bir feragat... Gördüklerimiz başkalarının gördüklerinden ibaret. Geçmişte buraya gelmiş olan binlerce insanın, ileride gelecek olanların. Kolektif bir algının parçası olmayı kabul etmişiz. Bu durum görüşümüzü gerçek anlamda renklendiriyor. Dinsel bir deneyim bir bakıma, tüm turizm çeşitleri gibi.’ Bunu bir sessizlik daha izledi. ‘Resim çekmenin resmini çekiyorlar’ dedi. (De Lillo 25)

Murray’in bu sözleri bize, daha önceki metinlerde incelemiş olduğumuz “dini sembollerin” endüstri sonrası topluma nasıl uyarlandığı konusunda bir fikir veriyor diye düşünüyorum. Kolektif hafızaya bir atıf da taşıyan bu saptama, bireyselliğin öne çıktığı modern toplumda attığımız adımın ileriye, postmoderne doğru olduğu iddia edilirken aslında bir “yenileme” ile eskiyi yaşatmanın, daha doğrusu adımı aslında geriye attığımızın bir belirtisi gibi düşünülebilir. Daha önce ziyaret edilmiş bir yeri tekrar ziyaret etmenin,

dinsel ve turistik öğeler barındıran bir faaliyet olan hacca benzetilmesi, bireysellikten feragat ederek, genele, sürüye, topluma karışmak... Onun bir parçası olarak anlam kazanmayı baştan kabullenmek. Atığın atığı, avcının avı olmaya, resim çekmenin resmini çekmeye razı gelmek... Tekrarların tesis ettiği güvenliğe bir saygı duruşu sunan Murray, “auranın bir parçası olmayı” önemser, bu durumdan mutludur, hatta yazarın deyimiyle “buna son derece sevinmiş görünür”. Bunu kabullenmeyen “ötekiler” dışarıdadır, bu “auranın” dışına atılmışlardır. Dışarı atılmış, haysiyetsizleştirilmiş görüntülerin *-abject art* adını alarak- sanat kabul edilmesi ise konuyla aslında birebir bağlantılı olarak incelenebilir. Zira fotoğraf ve atık bağlantısı son zamanlarda tam anlamıyla bir patlama yaşamış, estetiği, güzelliği, “sergilenecek biricik özellik” olarak alan sanat, bunun dışına çıkabilmeyi başarmıştır.

Zeynep Sayın “beden ve görünüm, haysiyet ve zillet zıtlıklarını incelediği” makalesinde “plastik sanatlarda gizlenen şeyin (korku, iğrençlik, dehşet vb.) edebiyatta gözler önüne serilmesi, belirli sınırlar çerçevesinde kalındığı sürece sakıncalı değildir” fikrinden yola çıkar. Edebiyat ve görsel sanatlar arasındaki fark Lessing’den aktardığı üzere “artsüremlilik”tir. Görsel sanatlar artsüremlilikten yoksundur, onlar sadece bir anın “dondurulması” ile ve donmuş anın sergilenmesi ile yetinirler. Sayın’ın deyimiyle “anı sonsuzlaştırmaya ya da zamanı mekânsallaştırmaya” çalışırlar (Sayın 168).

Beyaz Gürültü’de sonsuzlaşan mekân “Amerika’nın en çok fotoğrafı çekilen ahır”dır. Fakat resim çekmenin resmini çekmeye çalışan karakterler artsüremli bir dal olan “edebi bir metnin” içinde yer almaktadırlar. Çöplük bu ilişkinin neresinde duruyor? diye sorabiliriz. Çöplüğün ve atığın, çağdaş görsel sanatlarda kullanılan adıyla “abject art”ın bir yandan “anı donduran” bir yanı vardır, fakat metafora dönüşüp, artsüremli bir sanat dalında kullanıldığında, dondurduğu nesneler metinselleşir. Atık, fotoğrafın anı donduran özelliğini, edebiyatta kullanmak üzere alır ve peşinden sürüklediği çağrışımlarla beraber bir

süreklilik kazanır. Biz bu noktada tam da bu sürekliliğin “Beyaz Gürültü” içine –hem roman hem de ses olan- yedirilmiş, bir âna, “şimdi”ye denk geliyoruz. Atık günümüzde, görsel sanatın yansımalarını edebiyata taşıyan bir metafor vazifesi de görmektedir diyebiliriz belki de.

Kurban ediş tablolarını, çarmıh ve ikonaları, cennet ve cehennem tasvirlerini düşündüğümüzde, aslında bir “âna” odaklanan bu görüntülerin, öncesiz ve sonrasızlığını da fark ediyoruz. Atıkla “düşünsel” anlamda ilişkilendirilebileceğini şimdiye kadar incelediğimiz romanlardan yola çıkarak söyleyebileceğimiz tüm bu “dehşet öncesi” anlar, “acının, kurbanın, ölümün” bir an öncesine odaklanır. Sonrası sizin bu korkuyu belki de katlanarak çoğaltacağınız imgelemenize kalmıştır. Geçmiş değil, gelecek değil şimdi de değil, bir önceki an. Tıpkı Kristeva’nın “ben değil, benim dışımda da değil, tam olarak arada kalmış bir ben olmayan ben” olarak tasvir ettiği zillet gibi... Bir “kopuş”u simgelemesine ramak kalmış anlar. Sınır anları...

Görüntünün ve ikonun bizi mahrum bıraktığı bu “dehşet sonrası” anlarını acaba “çöp metaforlu romanlarda” ne kadar yaşayabiliyoruz? Aslında bu romanlar bize bir “düşüş sonrası hikâyesi” de sunmuyor mu? “Abject art” öncesi olarak genellemekle yetineceğimiz görsel estetiğin bizi tam da o “felaket gerçekleşmeden önceki” bir anda donup bırakması sonrasında, çürümeye doğru giden “kişileri, olayları, düşünce parçalarını” artsüremli olarak takip edebileceğimiz bir kaos sonrası hikâyesi... Metin görüntünün donduğu o noktada devreye girip, işte bundan sonra “Leyla çöplüğe düştü, Alexandre ölüme yürüdü, Aymelek doğum yapamadan öldü, İsrail ve Haço böyle katil oldu” demiyor mu? İşlerin kötüye gittiğini, bir çürümenin başlangıcında olduğumuzu aslında görüntüden “dışlanan” hikâyeyi okuyarak “görebiliyoruz” belki de...

Öncesinin dondurulduğu anı ileri sarıp, sonrasının dondurulduğu ana geçerse, Daniel Spoerri’nin 1972 tarihli “Trap Picture” (anı yakalayan ve bir kutuya kısıran resim

çağrışımları yapan bir isim) isimli çalışmasından bahsetmemiz şart olur. Sanatına kısaca “Yemek Sanat” (*Eat Art*) adını veren Spoerri, yemek yendikten, herkes masadan çekildikten sonra masada kalanları o haliyle dondurarak bir “sonrası” anını ölümsüzleştiriyor. Çöp ve atığın, kalıntının, geri kalanın estetiğini dondurarak aslında “tüketimden arta kalanı” sanatsallaştırıyor. Melih Başaran’ın deyimiyle “Yiyemediğim, yediğimden, tükettiğimden arta kalan sanattır” diyor. (Başaran 59)

Burada aslında zilletten öte, arta kalanın, atığın verniklenerek bizzat dondurulduğuna, tüketildikten sonra ama çöpe atılmadan önceki o biricik anın ölümsüzleştirildiğine tanık oluyoruz. Bu şekilde dondurulan bir yemek masasının, aslında üzerindekiyle beraber bir gecenin anılarını, hafızalardan belki silinecek ayrıntıları da dondurduğunu, aslında “çöp”ün hafıza işlevine de atıfta bulunduğunu söyleyebiliriz:

Spoerri’nin zorunlu olarak üç boyutlu olan tabloları, tabak, çanak, bardak dışında, sigara izmaritleri, can sıkıntısından peçeteye yapılan çiziktirmeler veya notlar, kullanılmış biletler, vb. şeylerle doludur. Neye benzediklerini görmemiz için, dostlarla paylaşılmış bir akşam yemeğinden sonra kendi masamıza bir göz atmamız yeterlidir. Ne var ki Spoerri’nin her yemeği, bir “son yemek” (küçük harfle olduğu kadar büyük harfle de “Son Yemek”, yani *Céne*) yoğunluğu taşır. Kanıtı şudur ki, o zamandan (sonucu olduğu o tekil ziyafetten) bu yana, duvara çivilidir. Maddi, somut bir vasiyetnamedir. (*testament*) (Başaran 59)

Başaran’ın değindiklerini buraya kadar tartışmış olduğumuz konular ile ilişkilendirerek devam edersek söz konusu masadakiler eğer dondurulmamış olsa idi “çürümeleri”, daha sonra çöpe atılmaları, yok olmaları söz konusuydu. Fakat Spoerri bu çalışması ile o “ana” tutunarak, onu tıpkı bir anı hafızamızda dondurmamız ve

unutamamamız gibi, onu unutulmaktan, yok olmaktan korumaya çalışıyor. Bir anlamda sınırı geçmesine gönlü razı olmuyor.

Bir sonraki çalışmasında dostlarını pikniğe çağıran Spoerri, “bütün gün yenilip içildikten sonra, üç metreye yakın uzunluktaki ‘son yemek’ masasını” toprakta açtığı aynı boyutlardaki çukura “törenle” gömer. Burada artık anı dondurmak değil, bir cesedi gömmektir söz konusu olan. Hatıraya tıpkı bir dosta veda eder gibi, törenle veda edilecek, böylelikle hem o ana sahip çıkılmış hem de o andan kopulmuş olunacaktır.

Masanın bu şekilde gömülmesini, yine psikanaliz ile ilişkilendirerek açıklar Başaran:

Spoerri’nin şüphesiz çöpe, atığa ilişkin bitimsiz bir “yas çalışması” var. Artıklardan hem kopuyor, hem de kopamıyor, tıpkı bir yakının ölümünde olduğu gibi, onu yücelterek , ondan kopmayı garip bir operasyonla güvence altına aldıktan sonra, onu ölümsüzleştirerek ondan kopmuş oluyor. (Başaran 61)

Kopuş anı şüphesiz yine “ölüm” ile bağdaştırılırken, kopamama hali de sadece nesnelerden değil, yaşamdan da kopamama olarak yorumlanabilir. İşte *Beyaz Gürültü*’de DeLillo’nun ana teması da tam olarak budur.

Spoerri’nin atık olmadan önce “çürümeden himaye etmek için” muhafaza ettiği “nesneler” ile kullanılmadan önce “tüketilmemiş, açılmamış, hali hazırda paketlenmiş” tüketim nesnelerinin süpermarketlerde, hissedilebilecek kadar soğuk bir derecede adeta tüketim öncesi “dondurulmuşlukları” arasında bir bağlantı kurabilir miyiz? Sanırım Don DeLillo, bu öncesi ve sonrası üzerinden kurduğumuz akışın tam da bu noktasında bize yardımcı olabilir.

Kahramanımız Jack, karısı Babette ve çocukları süpermarkette alışverişteyken arkadaşları Murray ile karşılaşırlar. Kasketini hiç başından çıkarmayan kızları Denis

hakkında konuşurken Murray “bu onun dünyayla arasındaki ara yüzey” der. (DeLillo 57)

Süpermarketin bir metafor olarak romanda yer almaya başlaması bu cümleyle başlar diyebiliriz.

“Buraya her geldiğimde aklımdan bu geçiyor. Bu yer bizi ruhani olarak yeniden şarj ediyor, bizi hazırlıyor, bu bir geçit ya da yol. Baksana ne kadar aydınlık... Psişik verilerle dolu” (DeLillo 57) diyen Murray, süpermarketi bir geçide, bizi ölüme hazırlayan ruhani bir teselli mekânına benzetir. Raflarda tüketilmeyi bekleyen “donmuş” nesneler, ışıklar içinde onları satın almamızı ve böylece bizim de “yenilenmemizi” vaat etmektedirler sanki. Ama bu teselli sanki ölüme hazırlıktan çok, ölüm fikrinden kaçışa doğrudur. Metnin ilerleyen satırlarında Murray de geçit fikrinden çok, “ölümsüzlük duygusuna” vurgu yapmaya başlar. Fakat onun düşüncesindeki ölümsüzlük aslında ölümden sonra meydana gelecek bir “zamansızlık, sonsuzluk” ile daha iyi açıklanabilir:

Yaşama yapay bir şekilde sarılmak zorunda değiliz ya da hatta ölüme de. Tek yapacağımız sürmeli kapılara doğru yürümektir. Dalgalar ve radyasyon. Her şey ne kadar güzel aydınlatılmış baksana. Bu yerin kapıları sımsıkı kapatılmış, bağımsızlaştırılmış. Zaman mefhumu yok. Tibet’i düşünmemin bir sebebi de bu. Tibet’te ölmek bir sanattır. Bir rahip içeri girer, oturur, ağlayan akrabalara dışarı çıkmalarını söyler ve odanın tüm çıkışlarını tıkar. Kapıları, pencereleri kapatır. Halletmesi gereken ciddi bir iş vardır. İlahiler, numeroloji, yıldız falları, ezberden okunan dualar. Biz burada ölmüyoruz, alışveriş yapıyoruz. Ama aradaki fark sandığın kadar büyük değil.” (DeLillo 58)

Fakat Murray, aradaki farkın sandığımız kadar büyük olmadığını gören azınlık içindedir. Dondurulmuş gıdalarla dolu bu zamansız mekânın (tıpkı donmuş bir an gibi), simgesel/maddesel olarak çürümenin başladığı yer olan çöplüğün öncesi, hazırlayıcısı,

geçidi olduğunun çok fazla “farkında” olan ya da bu farkındalığa gönüllü olan çok kişinin olduğunu söylemek zordur. Tam tersine süpermarketten alışveriş yapabiliyor olmak, aralarında Jack’in de bulunduğu çoğu kişi için, “hayatta” olmanın, hatta konforlu, tüketebilen, tatminkâr bir varoluşta olabilmenin bir işareti gibidir. Romanın ilk sayfalarında alışveriş sonrası Jack’in “ sanki daha az şeye gereksinim duyan, daha az şey bekleyen, yaşamlarını akşamları yalnız başlarına çıktıkları yürüyüşlerle planlayan insanların tanımadığı bir varoluş doygunluğuna ulaşmış” (DeLillo 34) gibi hissettiğini hatırlarsak, çelişkiyi daha net görebiliriz.

b- Ötekinin başına gelen kötülükler

En dayanıklı olduğumuz acı, başkasının acısıdır

La Rochefoucauld

Burada aslında sözkonusu olan bizim daha önce “kurban” kavramını tartışırken üzerinde durduğumuz “farksızlaşma korkusu” olabilir mi? Zira Jack bu doygunluğunu tarif ederken, duyguyu yine “ötekinin bir eksikliği” üzerinden tanımlayabilir. İkizlerin “öteliliğinin” en büyük nedeni olan “farksızlık” bu sefer şehir insanlarını tanımlarken kullanılan bir çekince olarak yine karşımıza çıkar. Jack alışveriş yapabildiği için yapamayanlara göre farklıdır. Ve Murray’e göre şehir insanlarının ölümü kimse için bir şey ifade etmezken -çünkü kalabalık farksızlık getirir, kimliğin silinmesi için zemin hazırlar- kasabada ölen biri “fark edilir.” O, tanınmasa bile “portakal Mazda’sı olan adamdır” (DeLillo 59) ve onun hakkında onu o yapacak birkaç gereksiz şey mutlaka bilinir.

Murray’nin ölüm karşısında teskin edici bulduğu kasabanın, tam tersine aslında ölüm korkusuyla dolu olduğunu söyleyebiliriz. Bu ölüm korkusu o kadar şiddetlidir ki,

“tüm tehlikelerden yeterince uzak” bu kasabada yaşayanların bir prototipi olan Jack Gladney ve karısının en büyük kâbusu olmuştur.

Jack ve karısı ile tanıştığımızda, ölümü çağrıştıran kirliliklerin taşıyıcıları olan “ötekiler” üzerinde durmak yerine, “ötekiyi yaratanların” saflarına geçiyoruz. Jack ve ailesi farksızlaşmaktan ve dolayısıyla ölümden o denli korkmaktadır ki bu korkunun belirtileri önce kendini hissettirir, daha sonra ise kaçacak yer bırakmayacak denli somutlaşır.

Kirlilik kendini önce, okulda hastalanan öğrenciler ile gösterir. Bunun üzerine tetkik için okula gelen maskeli ve Mylex giysili adamlardan biri, olduğu yere yığılır kalır. Ölmüştür. Daha sonra süpermarketten gelen aile alışveriş torbalarını açmaktadır. Aldıkları sakızın içindeki bir maddenin laboratuvar hayvanlarında kansere sebep olduğu üzerine aralarında bir tartışma çıkar. Annesini üzerinde bu tip bir uyarı olan sakızı çiğnememesi için uyaran Denise’in “yüzünde zaptedilmiş öfkeyi gizleyen usta işi bir maske” vardır (DeLillo 62).

Arka arkaya aktarılan bu iki olayda ortak noktanın “maske” olduğunu saptayabiliriz. Maske bir durumda tetkik ile sorumlu görevliyi kirlilikten, dolayısıyla ölüm tehdidinden, diğerinde öfke içinde bir çocuğu “ötekiden” ayırır. Birinde maske içteki öfkeyi gizler, diğerinde kirlilikten ve doğuracağı hastalıktan korur. Yine Murray’nin süpermarkette Denise’in şapkası için kullandığı “ara yüz” simgesine gelir çatarız. Bu defa sınırda bir maske vardır. Bu maskenin işaretlediği sınırın öte yanında ise hastalık, zillet ve öteki vardır. Dolayısıyla zillet ve öteki birdir.

Aynı izlek kendini ailenin topluca televizyon seyredirken ardı ardına gelen “felaket” görüntülerinden kendilerini alamamalarında gösterir. Bütün aile büyük bir ilgiyle peş peşe gelen lav, çamur ve azgın su görüntülerini izlerler, bu görüntüleri izlemeye doyamazlar. Bunun sebebini merak eden Jack, üniversitedeki arkadaşlarına konuyu açar. Arkadaşının konu hakkındaki saptaması nettir:

“ ‘Bu akış sürekli’ dedi Alfonse. ‘Sözcükler, resimler, sayılar, olgular, grafikler, istatistikler, noktalar, dalgalar, partiküller, granüller. Dikkatimizi sadece bir felaket çekebilir. Onları isteriz, onlara ihtiyaç duyarız, onlara muhtacız. Başka bir yerlerde oldukları sürece. İşte California bu noktada devreye girer. Toprak kaymaları, fundalık yangınları, kıyı erozyonu, depremler, toplu cinayetler, vesaire vesaire. Rahat rahat oturup, bu felaketlerden keyif alabiliriz. Çünkü kalbimizde California’nın tüm başına gelenlere müstahak olduğuna hissediyoruz. ‘Yaşam tarzı’ kavramını California’lılar keşfetmiştir. Tek başına bu bile kör talihlerini mazur göstermeye yeter.” (DeLillo 93)

Felaketi izlemenin en büyük sebeplerinden biri “felaketin başka bir yerde, bir başkasının başına gelmiş” olmasıdır. İnsanların kendilerinden uzak olacak “kurban” olarak seçilenlerin başına gelmiş felaketleri izleme eğiliminde olmaları da kurbanın mutlaka başına gelen şeyi hak etmiş olması, felaketin bu durumda bir “ceza” görevi görmesidir. Uzlaşanlar böylece kural dışına çıkmamanın güvencesini yaşayabilirler. Televizyonlarının başında “ötekinin” başına gelenleri seyrederken, onların kirliliği üzerinden kendi temizliklerini tekrar tekrar onaylayabilir ve kendilerini rahatlatırlar. Sonuçta Alfonse’un dediği gibi “çoğu insan için dünyada yalnızca iki yer vardır. Yaşadıkları yer ve televizyonları. Eğer televizyonda bir şey oluyorsa, onu cazip bulma hakkına sonuna kadar sahibiz, o şey ne olursa olsun.” (DeLillo 94)

Belki de televizyonun beyaz camı bizi ötekinden ayıran başka bir ışıklı teskin aracıdır. Tıpkı süpermarketin ışıklandırılmış reyonları gibi... Televizyonda gördüklerimizden ve süpermarketlere gidemeyenlerden “farklıyız”. Ya da en azından böyle olduğunu düşünmek, kendimizi “emniyette” hissetmenin tek yolu.

Fakat Jack Gladney ve ailesi ne kadar “farklı” olduklarını hissedерlerse hissetsinler, onların da diğerleriyle “ortak” bir kaderi paylaştıkları gerçeğı ile yüzleşmeleri uzun sürmeyecektir. Zira ismi sürekli değışen “tehlike” çok yakındadır. Tehlikeli bir kimyasal olduğı söylenen Niyodin T. sızıntı sonucu bir bulut halinde havaya karışmıştır. Medyanın isimlendirmekte zorlandığı (önceki isimlendirmeleri düşünecek olursak varlığını kabullenmekte zorlandığı da diyebiliriz) bu bulut için önceleri “tüylü sorguç” daha sonraları “kabaran kara bulut” ve en nihayetinde de “havadan gelen toksik tehlike” ismi uygun bulunmuştur. Sızıntı devam eder, bulut büyür, rüzgâr sonucu Jack ve ailesinin yaşadığı mahalleye doğru kayma ihtimali artar. Fakat Jack gelen bilgiler ne olursa olsun, bu ihtimali reddeder. Böyle bir şeyin onun ve ailesinin başına gelebileceğı fikrine her defasında şiddetle karşı çıkar:

Bu tip şeyler korunmasız bölgelerde yaşayan yoksul insanların başına gelir. Toplum öyle bir şekilde oluşturulmuş ki doğal ve yapay afetlerin esas darbesini yiyenler yoksul ve eğitimsiz insanlar olur. Su baskınları alçakça yerlerde yaşayanların başına gelir, hortum ve fırtınalar derme çatma binalarda oturanları vurur. Ben bir üniversite profesörüyüm.

Televizyonlardaki o sel felaketlerinde bir salın içinde kürek çekerek kendi sokağında dolaşan bir üniversite profesörü gördün mü hiç? Eski ve saygın bir isme sahip bir üniversite civarında kurulu, güzel ve düzgün bir kasabada yaşıyoruz. Blacksmith gibi yerlerde öyle şeyler olmaz. (DeLillo 153)

Hava dönmektedir. Doğanın insanların oluşturduğu “atığı” yeniden onların üzerine yağdırmaması için hiçbir sebep yoktur. Fakat Jack kimyasalların şimdiye kadar hep “temiz” kıldığı bu kasabayı şimdi “ölümle kirleteceğini” kabullenmez. Bu fikrin zihnine girmesine izin vermek adeta ileride olacak “ölümün bedenine girmesi”nin ilk adımıdır onun için. Reddetmek için var gücüyle uğraşır:

“Ben sadece bir üniversite profesörü değilim. Ayrıca bir bölüm başkanıyım. Kendimi havadan gelen toksik bir tehlikeden kaçarken hayal edemiyorum. Balık üretme çiftliklerinin bulunduğu çorak bölgelerdeki seyyar evlerde yaşayan insanlara mahsustur bu.” (De Lillo 157)

Ne yazık ki bütün bu reddedişleri onu korumaya yetmeyecektir. Ölümcül kimyasal bulut kasabayı tehdit ettiğinden, kasabalılar acilen tahliye edilmeye başlanırlar. Yoğun kar yağışının altında (beyaz gürültü ismine yakışacak bir beyaz fonda) arabaya dolu olan aile, yaşadıkları kasabadan uzaklaşır. Yol üzerinde gördükleri bir ev dekorasyon mağazasında ironik bir şekilde “yaşam tarzı ucuzluğu” yazar. (De Lillo 161)

Yolculuğun sonunda, diğer kasabalılarla beraber bir süre karantinada kalacakları boş bir tesise varırlar. Burada karşılaştığımız ve anlatımdan bir tür misyoner olduğuna kanaat getirebileceğimiz bir adam Jack’i diriliş günü hakkında sorguya çekmeye başlar:

“Hepimiz dirilecek miyiz?”

“Ya kötüler ya da kurtarılmışlar arasında yer alırsın. Kötüler yürürlerken çürümeye başlarlar. Kendi gözlerinin yuvalarından dışarı aktığını hissederler. Onları yapış yapışlıklarından ve eksik uzuvlarından tanırırsın. Kendi ürettikleri yapışkan sıvıyı takip ederler. Mahşerin göz alıcılığı çürümeden ileri gelir. Kurtarılmışlar birbirlerini temizlerinden ve dokunulmamışlıklarından tanırırlar. Kurtarılmış bir kişiyi tanımanın yolu, göz alıcı bir hali olmamasıdır.” (DeLillo 181)

Daha önceki metinlerdeki “kutsal” bağlantısının izini Don Delillo’nun romanında da sürebiliyoruz. İnsanlar iyiler yani kurtarılmışlar ve kötüler yani gözden çıkarılmışlar olarak ikiye ayrılıyor. İyiler “temizler” ve “dokunulmamışlar” fakat kötüler kendini “çürümüşlükleri” ile belli ediyorlar. Kirlilikleri “yapış yapışlıkları”ndan belli. Bu kirlilik

giderek kokuşmaya, daha sonra da çürümeye yol açacak. Bu insanlar adeta “çöpe” atılmışlar. Diğer yanda iyiler hep temiz, hep kullanılmamış, hep yeni ve dokunulmazlar.

Dokunulmazlığa kutsallık inancına göre, “iyiler” layık. Günümüzde Jack’in inancı ise biraz farklı: Dokunulmazlığa sadece “iyi aileler” layık. İyi semtlerde oturan, iyi okullara giden, iyi beslenen ve “temiz” yaşayanlara. Fakat okuduğumuz çöp temalı romanlardan bazılarının iddiası tam da bu tezi çürütmek üzerine değil mi? *Meteorlar* suçlular, eşcinseller, Yahudiler, kısaca bir şekilde farklı olanların dışlanması üzerineydi. *Çöplük* romanında ayırım yapılmaksızın “herkesin” çöplüğe düşebileceğini gördük. *Beyaz Gürültü* ise aynı iddiayı bir kez daha yeniliyor. İstedığınız kadar ayrışın ve birbirinizi dışlayın, kendinizi “kaçınılmaz sondan” ayrı düşünmeye çalışın, ayrı değilsiniz. Ölüm ve çürüme hepimizin ortak kaderidir.

Romanın başında Jack’in çöpü “dışarı” çıkaran aile reisi olduğuna şahit olmuştuk. Tıpkı süpermarkette yapılacak “alımlardan” sorumlu olduğu gibi, tüketim maddelerinden ayrılmayı da Jack “iş” edinmiştir. Ailenin bir şeyleri satın almasına olanak sağlayan “kazanan” olarak Jack, bu ayrıcalığı ailesine sağladığı gibi, çöpü dışarı çıkararak onların bir zamanlar kendileri tarafından “tüketildiğini” bir kez daha vurgular gibidir. Refah içinde yaşadığı, alışveriş merkezlerinin konforu ile devamlı bir paralel kurgu içinde anlatılan aile, bu tüketim malzemelerinin artık “evi terk etme” zamanı geldiğinde, onları “küçük bir törenle evden uzaklaştırarak” kendini temiz tutar, böylelikle kendi alım gücünü “çöp” üzerinden ve her akşam yeniden bir iç rahatlığı ile kanıtlamış olur. Jack bu küçük ritüellerle “koruduğu” hayatı tehdit edildiğinde gerçeği kabullenmekte tam da bu yüzden bu denli zorluk çeker. Her şeyi “kurallara” göre yapmıştır. Özel hayatında ve toplumsal hayatta, hep olması gerektiği gibi davranmıştır. Rutin alışverişini süpermarketin o korunaklı ışıklandırmaları eşliğinde yapmış, kendi görünümünü bile “olması gerekene” uydurmuştur.

Bir aile reisi olarak, her şeyin planlandığı gibi gitmesi gerekirken, oluşacak ve oluşan krizlerden de kendisi sorumludur.

Çöp ve toplumsal hayat bağlantısı üzerine Italo Calvino'nun da benzer saptamaları olduğunu söyleyebiliriz. Zira aynı Jack gibi, o da “çöpü dışarı çıkarmak” ile görevli bir aile reisidir:

Bir kaptan ötekine aktarma işi, metropolde yaşayanların büyük bir bölümü için özel yaşamdan kamu alanına bir geçiş niteliği taşıırken; benim için, evimizde, gün boyunca büyük *poubelle*'i tuttuğumuz garaja, özel yaşamın üzerinde yükseldiği törenin son edimidir yalnızca, bu niteliğinden ötürü söz konusu edimi gerçekleştirmek aile reisine, yani bana düşer –şeylerin arta kalanlarından ayrılış, o şeyleri daha önce geri döndürülemez biçimde sahiplenmeyi doğrulasın diye (Calvino 63).

Bu sözler sonrasında çöpü çıkarmakla yükümlü aile reisinin, onlara sahip olmayı sağlamak ile doğrudan bağlantılı olarak, ve bunun karşılığı olarak, toplum kurallarının ailedeki “temsilcisi” olduğu, yani hem onların aile içinde uygulanmasıyla, hem de toplum tarafından verilen güvenceleri kendi iktidarı yolu ile aileye aktarma konusunda bir temsilcilik görevi üstlendiği sonucuna varabiliriz. Zaten sonuç olarak seçilenin kelimenin, “*poubelle agréée*” olması boşuna değildir:

Hoş, onaylanan, benimsenen anlamına çöp sepeti anlamına gelir bu söz.
(ima yoluyla: valilik yönetmeliklerince ve bunların dış yüzü olan yetkililerce onaylanan, benimsenen; bireylere gelince, onlar toplum sözleşmesi ve uygar yaşam görenekleri temelinde bu kuralları vicdanlarında içselleştirirler)
(Calvino 64)

Aile düzeni ile çöp bağlantısındaki “ataerkil” özelliğe dikkatimizi çeken Calvino, “*poubelle agréée*” deyişindeki yalnızca sıfatın değil (*agréée*) değil, adın da (*poubelle*)

ataerkil şehir bürokrasilerinin damgasını taşıdığını” söyler (Calvino 64). *Poubelle*, çöp için kullanılan bir cins addır fakat aynı zamanda bir kişiyi gösteren özel bir addır. “İlk kez 1884’te, Paris’in o zamana dek pis sokaklarında bu çöp sepetlerinin kullanımını öngören” kişinin adıdır: Seini Valisi Mösyö Poubelle. (Calvino 64)

Evin içi ile dışı arasındaki temsilciliği ile iktidarını pekiştiren “aile babası”, aileyi “dış tehlikelere karşı” korumakla yükümlüdür. Zaten aile babası ve onun maddi gücü ve itibarı sayesinde, aile “diğerlerinden” ayrılabilmiştir. Böylece toplum ile “uzlaşabilmiş” çöpü toplayan değil, dışarı çıkaran olabilmiştir.

Çöpü üretenler ve toplayanlar üzerinden de bir ayrıştırıcı olarak ötekileştirme sisteminin çalıştığına daha önce değinmiştik. Calvino bu denemesinde bir adım daha atarak, çöpü toplayanlar ve kutsallık izleği arasında bir bağlantı daha kurar. Kutsalın dışladığı ile toplumun dışladıklarını birleştirir, yabancıları dış dünyadan gelen meleklerle benzetir. Çöp toplamak “iğreti” bir iştir ve ancak şehirde kök salamamış yabancılara layıktır. (Calvino 70) Geldikleri ülkenin “sınırını” henüz geçmiş bu göçmenler için, yeni geldikleri bu ülkede yapılacak yegane iş çöp toplayıcılığıdır:

İblislerin ve meleklerin tipik özelliği, yabancılar olarak, başka bir dünyadan gelen ziyaretçiler olarak görülmeleridir. Sabah sisinin içinde böyle beliriverirler *éboueurs* (çamur temizleyicileri), dış çizgileri çevrelerindeki sis gibi belirsiz kalır: Toprak tenliler-Kuzey Afrikalılar-, seyrek bir sakal, başlarında bir kep; ya da –kara Afrika’dan olanlar- karanlıkta yitmiş yüzlerini aydınlatan gözlerinin akı yalnızca; çöp kamyonunun hafif uğultusuna karışan sesler, bizim kulaklarımıza anlamsız gelen sesler, sabah uykuna süzüldüklerinde, sana bir süre daha uyumaya devam edebileceğinin güvencesini veren-başkaları senin için çalışmakta olduğu için- rahatlatıcı sesler. Ve insan uykusunda, çöp kamyonunun yalnızca çöpü değil, insan

yaşamlarını, toplumsal rolleri ve ayrıcalıkları öğüttüğünü ve öğütme tamamlanincaya kadar hiç durmadığını duyar. (Calvino 70, 71)

c) Ölüm korkusu ve çöplük

Niyodin T. ise yepyeni bir “toksik atık” oluşumu olarak, kendinden önceki, sakıncası sadece “rahatsız edici bir kirlilik” olan atıklardan çok farklıdır. Teknoloji harikalarının zamanında “atıklar” da artık teknolojinin son ürünüdür. Bu atığın “trilyonda bir parçası bile bir fareyi mezara yollayabilir” (DeLillo 184). Ve ne yazık ki, kasabadan tahliye edildikleri sırada, ailenin arabasının benzini bittiğinden, terk edilmiş bir benzincide duran, arabadan çıkarak benzin alan Jack iki dakika için bile olsa bu yeni “atık” türünün ölümcül tehdidine maruz kalır. Yeni teknolojinin son ürünü atık, onu kullanmaya layık olanların başında gelen aileyi es geçmemiştir. Aile babası artık vücuduna ölümün girdiğini bilerek yaşamak zorundadır. Şimdi iş yeni bir “hafıza becerisini” kullanmaya gelir. Bu gerçeği unutmak. Ne zaman öleceğini bilemeyen Jack’in imdadına, ölüm korkusunu yenebilmesi için yeni icat edilen bir teknoloji ürünü yetişmekte gecikmez: Dylar hapları.

Bu hapları, başta manidar bir şekilde çöpte arayan Jack sonuçta onları radyatör kapağının alt tarafına bantlı halde bulur. Karısının gizlice kullandığı haplar, bir türlü kurtulamadığı ölüm korkusunu dindirebilmek içindir. Daha dünyaya gelmeden, anne karnında bütün bir dünyamız boşluk ve karanlıktan ibaretken duyduğumuz uğultuya yani Beyaz Gürültü’ye, içinde olduğumuz “karanlığın” tersine bizi teskin ettiğinden, yatıştırdığından olsa gerek, beyazlık uygun görülmüştür. Şimdi ise gelinen yeni, parlak, çeşitli renk ve seslerle dolu dünyadan ayrılmamız, yeniden o karanlığa dönmemiz gerektiğini bilerek yaşamamız beklenmektedir bizden. Bu sefer Beyaz Gürültü bir doğum değil, bir ölüm simgesi olur çıkar. İsminin simgelediği beyazlığı değil, karanlığı çağrıştıran bu isim, artık teskin edici değil, tersine tekinsiz ve endişe verici hale gelmiştir:

“ ‘Ne garip değil mi? Kendimiz ve sevdiklerimiz hakkında böylesine derin, kalıcı ve feci korkularımız var. Ama yine de ortalıkta dolaşıyoruz, insanlarla konuşuyoruz, yiyip içiyoruz. İşlerimizi görmeyi beceriyoruz. Bu hisler derin ve gerçek. Bizi felce uğratmaları gerekmez mi? Nasıl oluyor da onlara katlanabiliyoruz, bir süre için de olsa? Araba kullanıyor, ders veriyoruz. Nasıl oluyor da dün gece, mesela bu sabah, kimse böyle derin bir korku içinde olduğumuzu görmüyor? Söz birliği etmişçesine, hepimizin birbirimizden sakladığı bir şey mi bu? Yoksa bilmeden aynı sırrı mı paylaşıyoruz? Aynı maskeyi mi takıyoruz?’

‘Ya ölüm sestten başka bir şey değilse?’

‘Elektronik bir gürültü.’

‘Sonsuza dek duyuyorsun. Her tarafta ses. Ne ürkünç.’

‘Tekdüze, beyaz.’” (DeLillo 257)

Ölüm fikri bu denli yaklaşıp, kafa kurcalamaya başladıkça Jack, kendi bedeninin atık olmasını geciktirmek ister gibi, eşyalarını ayıklamaya ve onlardan kurtulmaya başlar. Bunu çaresizce, bilinçsizce yapmaktadır:

Bir takım şeyleri ayıklayıp çöpe atmaya başlamıştım. Dolabımın üstündeki ve altındaki şeyleri, bodrumda ve tavan arasında kutular içinde duran şeyleri. Mektupları, eski ucuz baskı kitapları, okumak için sakladığım dergileri, yontulması gereken kurşun kalemli. Tenis ayakkabılarını, spor çoraplarını, parmak kısımları lime lime olmuş eldivenleri, eski kemerleri ve kravatları attım. Öğrencilere ait ödevler geçti elime, reji sandalyelerinin kırık çubukları. Onları da attım. Kapağı olmayan bütün sprey kutularını attım (DeLillo 284)

Jack'in "attıklarına" baktığımızda, hepsinin içinde cılız da olsa geleceğe dair bir "olasılık" taşıdıklarını görüyoruz. Zayıf bir inanç yüzünden, gelecekte belki kullanılırlar umuduyla saklanmış, elden çıkarılmamış eşyalar. Şimdi bir tür "rahatlama, arınma" hissi yaratabilmek umuduyla, çöpe gidiyorlar. Asla okunmayan ama atmaya da kıyamadığımız mektuplar, tenis oynamayacağımızı bildiğimiz halde saklanan tenis ayakkabıları, modası geçmiş ama belki yine moda olur kaygısı ile saklanan giysiler... Hepsi tavan arasında (bir tür hafıza gibi) saklanıyorlar(dı). Fakat bu yeni his... Artık çok vakit olmadığı hissi, Jack'in içinde bir şeyleri harekete geçiriyor. Sanki batmakta olan bir gemiyi su yüzünde tutmaya çalışır gibi, ya da yere çakılmasına sebep olacak eşyaları uçaktan atar gibi, fazla bulduğu eşyalardan kurtularak "hayatta kalmaya" çalışıyor. Ağırlaşmak ve sürüklenmek yerine atmak, simgesel olarak bize "yenilenme" ve "hafifleme" gibi aldatıcı ve geçici de olsa, "rahatlatıcı" hisler veriyor olabilir mi?

Ölüm fikrinden nasıl kurtulacağımızı bilmediğimizden, eskiden beri bildiğimiz bir şeyden kurtulmanın yegane yolu olan "atmayı" tekrar tekrar deniyor olabilir miyiz? Bizi rahatsız eden o biricik duygu ne yapsak bizden uzaklaşmıyor ise, onun yerine "atabileceğimiz" diğer eşyalardan kurtulmak, geçici ve iğreti bile olsa bir "kurtulma" simülasyonu mu yaşıyor bizlere? Bunun böyle olup olmadığını tam olarak söylemek mümkün olmasa da, Jack'in çöpün içinde ölüm korkusunu dindirecek Dylar isimli hapları bulamadıktan sonra yeniden bir şeyler atmaya, tıpkı bir bağımlı gibi dönmesini başka türlü açıklayamayız sanırım. Tek ihtiyaç olan ölüm korkusunu giderecek hap sonsuza dek yok olmak üzere "çöpe gitmişken", bu korkuyu bastırmak için tekrar tekrar bulduğu her eşyayı elden çıkarması Dan Delillo'nun çöp ve ölüm bağlantısının bir değil, birkaç defa altını çizdiğini düşündürüyor bize.

Sonuç olarak “ölüm korkusundan muaflık” ihtimali hayal olmuştur. Bu kaderden kaçmayı, ölen yerine öldüren olmayı bile deneyen Jack, sonunda kendini, romanın başladığı yerde, süpermarket raflarının ışıklı ve renkli dünyasında bulur.

Don DeLillo’nun romanı boyunca belli başlı birkaç konuyu merkeze aldığını ve anlatısını bu konuların etrafında ördüğünü söyleyebiliriz. DeLillo romanda günümüz dünyasını karamsar, hatta distopik bir anlatıyla yorumlarken; gittikçe çoğalan ve sıklaşan doğal felaketleri (ki tam bunlar yazıldığı sırada Japonya yeni bir deprem ve tsunami dalgası ile sarsıldı), teknolojinin hem bir ölümsüzlük umudunu hem de bir ölüm tehdidini aynı anda barındırıyor oluşunu ve bunların tam ortasındaki günümüz insanının “ruh halini” yansıtmaya soyunuyor. Karakterlerin süpermarket ziyaretleri ve çöp üretimleri arasında, tüketim toplumunun kendini “satın alarak” iyi hissetmesi ile “bir zamanlar satın aldıklarını” elden çıkarma zamanı arasındaki boşluk hissinin altını çiziyor. Kahramanını bu iki duygu arasında salınan ve ancak iki uçta anlık bir rahatlama hissine kavuşan biri olarak konumlandırıyor.

Eko-kritik bir okumaya son derece müsait olan metin, teknolojinin aldatıcılığına kapılıp giden, onun ölümsüzlük sözüne kanan modern zaman insanını kıyasıya eleştiriyor:

“ ‘Bunu nasıl atlatırım?’ dedim.

‘Mesela teknolojiye itimat edebilirsin. Seni buraya o getirdi, çıkarmayı da başarabilir. Teknolojinin tüm manası budur. Bir yandan ölümsüzlüğe yönelik bir iştah yaratır. Öte yandan evrensel bir imha ile tehdit eder. Teknoloji doğadan sökülüp alınmış şehvettir.’

‘Öyle mi?’

‘Çürüyen vücutlarımızın feci sırrını saklamak için icat ettiğimiz şeydir o.

Ama aynı zamanda yaşamdır, öyle değil mi? Ömrü uzatır, miyadı dolduran organların yerine yenilerini temin eder. Her gün yeni yeni aygıtlar, yeni yeni

teknikler. Lazerler, maserler, işitim ötesi sesler. Kendini onun ellerine bırak Jack. İnan ona. Seni ışınlar saçan br tübün içine sokacaklar, vücuduna evrenin temel maddeleriyle ışın tedavisi uygulayacaklar. Işıkla, enejjiyle, rüyalarla. Tanrı'nın kendi cömertliğiyle.” (DeLillo 364)

Teknoloji bu diyalogda Murray tarafından bir “kurtuluş” sunması açısından “dini inanç ve Tanrısallık” ile özdeşleştiriliyor. Teknoloji de aynı kutsallık gibi, ödülü ve cezayı, hastalığı ve sağlığı tartışılmaz bir biçimde insan için icat ediyor sanki. Önce kimyasalları ile zehirliyor, daha sonra geliştirdiği yeni tekniklerle tedavi vaat ediyor. Yazarın da kutsallık ve teknoloji arasında açık bir kıyası ima ettiğini iddia edebiliriz. Zira önceki metinlerdeki kutsallık izleğinin, insanın iyilik ve kötülük, daha doğrusu günahkârlık ve kendi doğası arasında düşürüldüğü ızdırap çekme halinin yerini, bu metinde teknolojiyi kabul etmek ya da reddetmek arasındaki kararsızlık ve çaresizlik alıyor diyebiliriz.

Teknoloji insana “kendisi ile vedalaşmayı geciktirme” sözü veriyor. Bu söze ne kadar inanmak istesek de içten içe korkuyoruz. Kristeva'nın kitabının ismi gibi “korkunun güçleri”ne esir düşüyoruz. Kristeva'nın bahsettiği atık korkusu, insanın kendi sınırları ile yüzleşmeden imtina etmesi, bu metinde iyice somutlaşarak “ölüm” korkusunun en somut anlatımına olanak veriyor.

Beyaz Gürültü yok oluşa giden yolculuk izleğinin her anlamda altı çiziliyor. Ailenin en küçüğüne yüklenen büyük anlamın ve sevginin aslında onun ölüm fikrine sahip olmamasından ileri gelmesi -metindeki kullanımı ile “sınırlardan muafiyetinin” olması- (DeLillo 369), diğer yandan yaşlıların sözkonusu sınıra yaklaştıkça giderek tedirginleşmeleri ve aslında önlenemeyecek olanı engellemek için olan boşuna gayretleri gibi. Doğumdan itibaren yok olmaya, her gün biraz daha yaklaşıldığını bilerek yaşamının verdiği, sadece anlık unutuşlarla yaşanılır kılınabilen bir hayat. Metni okurken anlatının karanlık öngörülerinden etkilenmemek, günümüzde yaşanan felaketleri hatırlamamak,

anlatılan hayat ile kendimizinki arasında endişe verici bir paralellik kurmamak imkansız. Bu yönden DeLillo amaçladığı atmosferi yaratıyor ve sizi modern hayata yabancılaştırma gayesinde başarılı oluyor.

Ölüm ve atık izleklerinin arasında kurulabilecek diğer bağlantıların izini ise *Berci Kristin Çöp Masalları* ile sürmeye devam edeceğiz.

c) Berci Kristin'den Çöp Masalları

Latife Tekin'in romanı *Berci Kristin Çöp Masalları* (1984) da, şehrin kıyısında bir mahallenin kuruluş/doğum öyküsü ile başlar. “Bir kış gecesinde, gündüzleri kocaman tenekelerin şehrin çöpünü getirip boşalttıkları bir tepenin üstüne, çöp yığınlarından az uzağa, fener ışığında, sekiz konu kuruldu.” (Tekin 1) Gecenin karanlığında yağın beyaz kar, karanlığın içinde fener ışığının aydınlığı, çöpün yani “atılanın” üzerine “kurulan” bir hayat... Zıtlıkların yine yerli yerinde olduğu bu açılış, bize yine ölümün içinden bir doğum, çöpün içinden bir hayat çıkacağını haber verir gibidir. Çöplük “sonu” işaret etmesi gerekirken yine yapacağını yapar, “yeni” doğmuş bebekleri ile kalacak bir yeri olmayan bu insanların eteklerine tutunmasına izin verir. Fakat onun eteklerinde şehirde esmeyen rüzgârlar eser, çöplüğün bu kadar yakınında, “hayata” tutunabilmek için “ölümü” göze almak gerekir. Çünkü İşigüzel'in roman açılışından hatırlanabileceği üzere, çöplük iki yöne de gidebilecek bir “sınır” sunar bize. Ve bu sınırdaki insanın ayağı “her iki yöne” doğru da kayabilir.

“Sert, zorlu bir rüzgâr, sesleri orta yerinden bölüp durdu. Bir ara konduları alıp gidecek oldu. Çöp ayıklayıcılar, konduların eğri duvarlarının, iğreti çatılarının rüzgâra dayanamayacağını söylediler. Kurucular da çatılara ip bağlayıp tutmaya, duvarlara destek çakmaya karar verdiler.” (Tekin 2)

Konducuların bir gecede, başlarını sokacak bir evi kelimenin tam anlamıyla ile “kondurmak” telaşındadırlar. Fakat konan şeyin kök salması o anda mümkün değildir. Bu

iğretlik *Meteorlar* romanının baş kahramanlarından olan rüzgâr ile simgelenir yine. Mevsimlerin azizliği, doğanın gücü, bu sefer konu kurucularının başına dert olur. Hayatta kalmak, varoluş (varolmak ile varoş arasındaki benzerlik tesadüf mü diye durup soruyor insan) bu sefer bir “evi” yani kendi dünyasını kurmaktan ibarettir. Bunun için verilecek ilk kavga da rüzgârla olandır.¹²

Rüzgâr gece yarısından sonra konduların çatılarına yanaştı. Çatıları söküp kanatlandı. Çatılara bağlı beşiklerde uyuyan bebekler de çatılarla birlikte uçup gitti. İnsanlar derin uykularından sıcak yüzlerine konan karla uyandılar. İlk gökyüzünün kar olup konduların içine döküldüğü güzel bir rüya gördüklerini sandılar. Sonra bağıra çağıra karanlığı yırttılar. Kadın erkek, çağ çocuk, herkes içlikleriyle dışarı döküldü. Fenerler yakıldı. Topluca çatı ve bebek aranmaya çıkıldı. Kadınlar bebekleri daha da uzağa sürüklenmesin diye rüzgârın yolunu bağladılar. Bir ağıtla mendillerin, yazmaların ucuna düğüm attılar. (Tekin 3)

Daha ilk esen rüzgâr ile çatıları uçan, bebeklerini kaybeden konu sakinleri aslında tam da *Beyaz Gürültü*’de ve “La Poubelle Agréée” isimli denemede bahsedilen “ötekiler”dir. Çünkü onlar “naylon leğenden çatıları, eski kilimden kapıları, muşambadan camları, ıslak briketten duvarlarıyla çöp yığınlarının çevresinde, ampul ve ilaç fabrikalarının alt yanında, tabak fabrikasının karşısında, ilaç atıklarının ve çamurun kucağına” doğan bir mahallede yaşamaktadırlar (Tekin 2). Onlar Jack Gladney’nin her türlü felaketin başlarına gelmesini “normal karşıladığı” insanlardandır. Calvino’nun denemesinde bahsettiği resmi adı *éboueurs* yani “çamur temizleyicileri” olan çöpçüleri hatırlatırcasına çamurla içli dışlıdır. Aslında bu insanlar değil ölümden kaçmak, bizzat

¹² Rüzgâr kelimesi kitabın 17. sayfasında tam 15 kez yinelenmektedir. Rüzgâr ölüm tehdidi taşır. Tıpkı *Beyaz Gürültü*’de kimyasal atık taşıyan bulutu kasabanın üzerine sürükleyen rüzgâr gibi. Fakat kasabalılar evlerini terk ederken, konducular rüzgârlı oyunlar icat eder, ona kurban verir, şiddeti savmaya çalışır. Tıpkı çöpler gibi onların da artık gidecek başka yerleri yoktur.

onun kucağına doğmuşlardır. Yaşamları da ölümden kaçarak değil onunla her gün bir kez daha savaşılarak geçmeye mahkûmdur. Zira “havadan gelen toksik tehlike”den bahsetmek yerine “havada olan toksik tehlikeden”, suya karışan zehir yerine, suyla gelen zehirden bahseder Tekin.

Yaz başında bu fabrikada Çiçektepe’nin üstüne ilkin insanların kar sanıp şaşırdıkları beyaz beyaz bir şeyler yağmaya başladı. Kondulara dayanılmaz bir koku yayıldı. Üç gün içinde bu fabrika karı Çiçektepe’nin ilk çiçeklerini kuruttu. Ağaçların dallarını sarkıttı. Tavuklar boyunlarını büküp büküp kıvrıldı. İnsanlar başlarını dik tutamaz oldu. Çocuklar hap yemiş gibi mosmor kesilip oyun oynarken uykuya daldı. Uyuyan çocuklardan biri hiç uyanmadı. (Tekin 12)

Fabrika atıkları, havadan sonra su ile de ölüm saçmaya devam eder:

Bu suyla yıkanan insanlarda çok geçmeden garip değişimler ortaya çıkmaya başladı. Kiminin derisi soyuldu. Kiminin yüzü mosmor kesildi. Çocukların bedenlerinde mavi mavi benekler belirdi. İki kadının saçları beyazladı. Çamaşırlar maviye çalan bir renk aldı. Bu renge Çiçektepe’de “Kondü mavisi” denildi. (Tekin 13)

Bütün bu olanlara rağmen artık ismi “Çiçektepe” olan kondü mahallesinde yaşayanlar, mahallerini bırakıp kaçmazlar. Bu ölüm saçan yeri terk etmezler. Tersine kaderlerini kabullenmiş gibidirler. Evlerin yüzüne vurulacak kireç bu mavi ile karılınca, bütün evler mavi olur. Zehir mavisi, ölümün tehdidin bir işareti gibi her evi mavi yaptığından, kimse evini ayırt edememeye başlar. Evler ikizler gibi farksızlaşır. Bunun üzerine yeni bir çözüm bulunur. “Kimi bahçesine ağaç diker, kimi önüne direk dikip, direğe bez bağlar”. İnsanlar birbirlerinin isimlerin bulamadıkları an yeni isimler icat ederler: “bez bağlayan”, “taş kakan” (Tekin 14). Böylece bir zaman sonra mahalleli

birbirinden bu isimlerle bahseder olur. İsim verme izleği daha önceki metinlerde de konu edilmişti. Mahalleli bir gecede var olan bu konu mahallesinin varlığını onaylamak için önce “Çiçektepe” ismini uygun bulur, daha sonra evler isimlendirilir. Hatta ölüm saçan suyun rengine bile “kondu mavisi” denir. İsim vererek aidiyet pekiştirilir. Fakat ait olunan hayat hep ölüme kaymaktadır. Aslında içselleştirilen hayat değil pekala ölümdür.

Çocuklar çöpten bulup kaçırdıkları kafası bacakları kopmuş naylon bebeklerle gizli gizli oynadılar. Kadınlar buldukları süslü aynaları , çöp bekçilerini kollayıp ceplerine attılar. Çöpten çıkardıkları taraklarla geceleri bu aynalara bakıp saç taradılar. Taranan saçlara çöp sinekleri kondu. Rüzgâr fabrikalardan çıkan kokuları çöp kokularına kattı. Durmadan kondulardan içeri taşıdı, insanların burnuna çarptı. İnsanlar camlarını, kapılarını sımsıkı örttüler. Zehirlenmemek için tas tas yoğurt yediler. Sineklerden korunmak için geceleri naylon çuvallar giydiler. Çocuklar naylon çuvalların içinde kayboldu. Büyükler dizlerini kırıp yatakların içinde dertop oldu. Naylon çuvalların ağızlara gelen yerlerine nefes delikleri açıldı. Naylon çuvalların içi buğulandı. Gece yarısından sonra çuvallar naylondan bulutlara döndü. Damla damla sıcak yaş döktü. (Tekin 16)

Çiçektepe sakinleri artık ölüm ve onun yegâne habercisi çöp ile koyun koyunadırlar. Tıpkı *Çöplük* romanındaki Çöplük Krallığı’nda yaşayanlar gibi. Fakat onlar bir adım ileri gidip uykularını da bir ölüm ritüeline dönüştürürler. Geceleri kefene benzer çuvallara girip uyurlar. Atık nesnelerin çöp torbasına konup, bilinmeyene yollanması gibi, konu sakinlerinin bedenleri de çuvala konmuştur. Çuvallar kefenin önceleyen bir simgeye, çöp de bedenlerinin çürüyüşünü simgeleyen ürpertici bir metafora dönüşür.

Beyaz Gürültü ve *Berci Kristin Çöp Masalları*’nı beraber okuduğumuzda, izleklerin birçok noktada kesiştiğini görebiliriz. Bunlardan biri rüzgâr ise diğeri teknolojinin kutsal

ile kıyaslandığı bölümlerdir. Tıpkı DeLillo gibi Tekin de, teknolojinin yeni bir kutsallık kılıfına sığınarak, insanları çaresiz bıraktığını ima eder:

Çiçektepe kondularının alnında kara derin harflerle, fabrikalar, çöp ve rüzgâr yazılıydı. Kondulara iyilik ve kötülük onlardan gelecekti.

Çiçektepe’ye eğri boyunlu erkeklerin çalışacağı fabrikalar açılacaktı.

Fabrikalar öyle çoğalacaktı ki, kadınlar ve çocuklar çöp ayıklamayı bırakıp bu fabrikalara doluşacaktı. Kondulara bolluk girecek ama yaraların ardı arkası kesilmeyecekti. (Tekin 29)

Çiçektepe’de yaşayanların simgelediği, fakir ve çaresiz insanların kaderi boyun eğmekti. Teknoloji ürettiği söylenen fabrikalar bir yandan onları çöplükten kurtarmayı vaat ediyor, karşılığında onları kimyasalları ile zehirliyordu. “İyiliğin ve kötülüğün” kaynağı bu güç karşısında tamamen ediletiler.

SONUÇ

Çöplük, artık bir “kullanım değeri” olmadığı düşünülen nesnelerin gönderildikleri yeni bir varoluş mekânıdır. Aslında nesneler bu “yeni” mekâna “yok olmaları” niyetiyle yollanmıştır. Reddedilen, iğrenilen, yok sayılan bu nesnelerin mümkün oldukça uzağa gönderilmesi yok saymakla birdir. Fakat çöpler yok olmazlar, inadına var olurlar.

Dolayısıyla hem bir reddedilişi hem de bir dışlanmayı içeren bu nesnelerin doğasında vardır arada kalmışlık. Ölüme yollanıp tekrar doğmuş olmakla birdir bu. Ortak paydaları bu olan tüm nesneler, yeni bir dünyada toplanarak var olurlar. İşte tam da bu döngüden dolayı, “çöplük” metaforu yaşam döngüsünü de simgesel olarak karşılayabilmektedir. Bundandır ki bu ortak metaforu kullanan tüm romanlarda ölüm ve doğumu içiçe, yanyana buluruz. Bu iki uç, çember misali bükülerek yanyana gelmiş ve döngüyü simgeleyen bir daire olarak hepsine adeta iliştilmiştir.

Doğum da aslında bir “dışarı atma” ile başlar. İlk insan da dünyaya “atılmıştır,” hem varoluşun hem de yok oluşun mümkün olması için “kopuş” mutlak bir gerekliliktir. Yeni bir hayat kendi kuralları ile başlar. Var olmak için, “temiz” kalmak, kirlenmemek gereklidir. Kirlilik, günahı, günah, cezalandırılmayı çağırıştırır. Günahın sonu ise yeni bir uzaklaştırmadır. Döngünün bu ucu karanlığa ve belirsizliğe yakın olduğundan, insan hep kabul edilene yakın durmaya çalışır.

Fakat söz konusu “çöp” metaforu olunca diyalektikten kaçınmak imkânsız olur. Zıtlıklardan birine ya da diğerine doğru meyletsek de karşı taraf ile var oluruz. Var oluş, yok oluşa doğru bir yolculuğu da kaçınılmaz olarak beraberinde getirir. Bu “temel”

kanundan dolayıdır ki, “atık” yolculuğu sırasında hep “arada kalır” ve “sınırı” işaret eder. Dünyevilikten bahsederken öteki dünyayı, bedenden bahsederken ruhu, şimdiden bahsederken geçmişini okurken buluruz kendimizi. Yok olmadan önceki son durak “çöplük” olduğundan var olmanın ucuna gelindiğini, içinde bulunulan durumun tersine evrileceğini işaret eder “çöplük” metaforu. Karşı yakaya geçileceğinin, isyanın, tepkinin ancak reddedilenden doğacağını bir işareti gibidir ve çoğu zaman da bu görevi görür.

Tezim boyunca temiz ve kirli zıtlığını esas alarak, metinlerdeki benliğin kirliliği, kötülüğe, günaha ama esas olarak başkaldırıya meyleden yanının altını çizmeye çalıştım. Çöplüğü bir metafor olarak alan romanlar kanımca esas olarak kirlilikle ve dışlanmışla damgalı bu yüzün kendine has güzelliğini savunuyor. Tıpkı artıklarla dolu bir masayı donduran Spoerri tablosu, ya da yeni doğum yapmış bir kadının bedenini “güzelleştirmeye çalışmadan” sunan Cindy Sherman fotoğrafları gibi. Resimde ve fotoğrafta güzel bir anı dondurarak, onu sabitleyen, sonrasını sergilemekten kaçınan “anlayış”, günümüzde artık “sonrasına” çok daha rahat odaklanıyor. “Atık” artık sunduğu sonsuz simgesel çağrışımla önceki ve sonrayı bünyesinde birleştirebiliyor. Hem gündelik hayatın içindeki yaşayışı, hem de yeraltındaki hayatı, hem temiz bedenleri hem de atık bedenleri aynı hikayede anlatabiliyor. Temiz kalmak için kirlitenler, kutsallığını korumak için diğerini mundar sayanlar, Kristeva’nın deyimiyle kendi bedeni bir atığa dönüşene kadar tüketmeye, atmaya devam edenler ile bu atık ile yaşamını sürdürenler, kendileri atık ile bir olanlar, siyah ve beyaz olsalar da yanyana geliyorlar. Yaşam döngüsünü ve sürecini simgeleştiren “atık” sembolü kendine özellikle inanç, günah, reddedilen ve yok sayılan, hafıza ve bellek, kötülük ve nedenleri gibi birbirine sürekli referans veren konular ile meselesi olanlara yeni anlatım imkânları sunmaya devam ediyor.

KAYNAKÇA

Aykut, A. Sait. “Varlık, Benlik, Hatırlayış ve Unutuş Üzerine”. *Cogito, Bellek: Öncesiz, Sonrasız*. (Bahar 2007): 158-69.

Başaran, Melih. “Tuhaf Bir Cazibe Olarak Çöp”. *Defter* 31 (Sonbahar 1997): 49-64.

Bataille, Georges. *Lanetli Pay*. Çev. Işık Ergüden. Ankara: Dost Kitabevi, 2010.

Calvino, Italo. “La Poubelle Agréée”. *San Giovanni Yolu*. Çev. Kemal Atakay. İstanbul: Yapı Kredi Yayınları, 2008. 62-80.

Cioran, E.M. *Çürümenin Kitabı*. Çev. Haldun Bayrı. İstanbul: Metis Yayınları, 2000.

DeLillo, Don. *Beyaz Gürültü*. Çev. Handan Balkara. Ankara: Dost Kitabevi, 2002.

Direk, Zeynep. “Cindy Sherman”. *Defter* 39 (Bahar 2000): 132-40.

Douglas, Mary. *Saflık ve Tehlike; Kirlilik ve Tabu Kavramlarının Bir Çözümlemesi*. Çev. Emine Ayhan. İstanbul: Metis Yayınları, 2005.

Erdoğan, Aslı. *Mucizevi Mandarin*. İstanbul: Everest Yayınları, 2006.

Erhat, Azra. *Mitoloji Sözlüğü*. İstanbul: Remzi Kitabevi, 2007.

Girard, Rene. *Şiddet ve Kutsal*. Çev. Necmiye Alpay. İstanbul: Kanat Kitap, 2003.

Gürbilek, Nurdan. “İktidarın Sağlığı”. *Defter* 8 (Şubat-Mart 1989): 38-44.

İşigüzel, Şebnem. *Çöplük*. İstanbul: İletişim Yayınları, 2004.

Kristeva, Julia. *Korkunun Güçleri; İğrençlik Üzerine Deneme*. Çev. Nilgün Tural. İstanbul: Ayrıntı Yayınları, 2004.

Nar, Turgay. “Çöplük”. *Toplu Oyunları 1*. İstanbul: Mitos Boyut Yayınları, 1997.

Nietzsche, Friedrich. *Ahlakın Soykütüğü*. Çev. Ahmet İnan. İstanbul: Yorum Yayınları, 2001.

Sayın, Zeynep. “Batı’da ve Doğu’da Bedenin Temsilinde Haysiyet ve Zillet”. *Defter* 39

(Bahar 2000): 159-204.

Somay, Bülent. “Çöp Nereye Gider?” *Cogito, Çer-Çöp* (Yaz 2005): 162-69.

Tekin, Latife. *Berci Kristin Çöp Masalları*. İstanbul: Everest Yayınları, 2009.

Tournier, Michel. *Meteorlar*. Çev. Yaşar Avunç. İstanbul: Ayrıntı Yayınları, 2001.

Pamuk, Orhan. *Kara Kitap*. İstanbul: Can Yayınları, 1992.

Polat, Nusret. “Bellek ve Yabancı İçin Sorumluluk: Etik ‘iyi yaşam’ Fikri İçin Kısa Bir Giriş”. *Cogito, Bellek: Öncesiz, Sonrasız* (Bahar 2007): 77-86.

ÖZGEÇMİŞ

1977 yılında doğan Başak Güntekin, 1988-95 yılları arasında Kültür Koleji'nde eğitim gördü. 1995 yılında girdiği İstanbul Üniversitesi, İletişim Fakültesi, Halka İlişkiler Bölümü'nden 1999 senesinde mezun oldu. Özel sektörde on sene kadar çalıştıktan sonra İstanbul Bilgi Üniversitesi Karşılaştırmalı Edebiyat Bölümü'nün yüksek lisans bölümüne girerek, edebiyat uğraşına geri döndü. Bu süre içinde denemeleri ve makaleleri çeşitli dergilerde yayımlandı. Halen Everest Yayınları'nda editör olarak çalışmaktadır.