

‘A VIRUS COULD BECOME A VIRUS’:
THE BODY AND THE WORLD IN *BUZUL AĞININ VİRÜSÜ*

MÜNİRE SEVGİ ŞEN

BOĞAZIĞI UNIVERSITY

2016

‘A VIRUS COULD BECOME A VIRUS’:
THE BODY AND THE WORLD IN *BUZUL ÇAĞININ VİRÜSÜ*

Thesis submitted to the
Institute for Graduate Studies in Social Sciences
in partial fulfillment of the requirements for the degree of

Master of Arts
in
Turkish Language and Literature

by
Münire Sevgi Şen

Boğaziçi University

2016

‘VİRÜS VİRÜSLEŞEBİLİRDİ’:
BUZUL ÇAĞININ VİRÜSÜ’NDE BEDEN VE DÜNYA

Sosyal Bilimler Enstitüsü
Türk Dili ve Edebiyatı Bölümü
Yüksek Lisans Tezi

Münire Sevgi Şen

Boğaziçi Üniversitesi

2016

DECLARATION OF ORIGINALITY

I, Münire Sevgi Şen, certify that

- I am the sole author of this thesis and that I have fully acknowledged and documented in my thesis all sources of ideas and words, including digital resources, which have been produced or published by another person or institution;
- this thesis contains no material that has been submitted or accepted for a degree or diploma in any other educational institution;
- this is a true copy of the thesis approved by my advisor and thesis committee at Boĝaziçi University, including final revisions required by them.

Signature.....

Date26.08.2016.....

ABSTRACT

‘A Virus Could Become a Virus’:

The Body and the World in *Buzul Çağının Virüsü*

In this thesis, I will argue how the sensation mechanisms in Vüs’at O. Bener’s novel *Buzul Çağının Virüsü* connect itself to the modernist literature tradition. To explain all these issues, I will discuss how the construction of time and narrative techniques create the world of the novel, and through all these, I will show through which parameters the subject who is in this world/ who is with this world / who has to live in this world shapes itself through all those parameters. During all these processes, I will describe the world limited/ opened through the gaze of the protagonist Osman, who is stuck in triangle of death-life-play.

(See Appendix A for the extended abstract.)

ÖZET

‘Virüs Virüsleşebilirdi’:

Buzul Çağının Virüsü’nde Beden ve Dünya

Bu tezde Vüs’at O. Bener’in *Buzul Çağının Virüsü* romanı merkezinde Bener yazımında beden üzerinden açılan algılama biçimlerinin modernist edebiyat geleneğine nasıl bağlandığını ele alacağım. Bunun için romanda kurgulanan zaman, anlatım teknikleri ile romanın diğer biçimsel öğeleri üzerinden romanın nasıl bir dünya yarattığını ve bu dünyada yaşayan/ bu dünya ile yaşayan/ bu dünyada yaşamak zorunda kalan öznenin yaratılan evrende hangi parametreler üzerinden kendisini şekillendirdiğini tartışacağım. Bunu yaparken de romanda dünyayı algılayan bedenin ölüm-yaşam-oyun üçgeninde şekillenen yaşamının sınırladığı/imkanını açtığı dünyayı tartışacağım.

TEŐEKKÖRLER

Bu tezin yazımında her zaman yanımda olan tez hocam Zeynep Uysal'a, Halim Kara'ya, Fatih Altuğ'a, Veysel Öztürk'e teőekkürü bir borç bilirim. Her zaman bana destek olan tüm aileme teőekkür ederim.

Tez yazma sürecimde her zaman yanımda olan Ömer Faruk Yekdeő'e, bulduğu kaynaklarla tezi yazmamı kolaylaştıran Yağmur Baőak Selimoğlu'na, Benerci'yi sıkılmadan okuyan Murat Narcı'ya, beraberce yokuő aşağı koőabileceđimi bildiğim Duygu Ergun'a teőekkür ederim.

Tez sürecinde hep yanımda olan İbo'ya sonsuz teőekkürler.

İÇİNDEKİLER

BÖLÜM 1: GİRİŞ.....	1
BÖLÜM 2: <i>BUZUL ÇAĞININ VİRÜSÜ</i> 'NÜ OKUMAK	7
2.1 <i>Buzul Çağının Virüsü</i> okunur mu?.....	7
2.2 Ayrıntılarda billurlaşmak: fragman.....	12
2.3 Algılanan dünya: mevkuf zaman	25
2.4 Algılanan dünya: beden.....	36
2.5 İki kısa çizgi arasında: diyalog.....	49
2.6 Tekil çokluk: <i>Buzul Çağının Virüsü</i> 'nde konuşma	58
BÖLÜM 3: ENTROPİK DÜNYA	68
3.1 Bir oyunda yaşamak: entropi	69
3.1 Bir bedeni parçalamak: entropi	82
BÖLÜM 4: <i>BUZUL ÇAĞININ VİRÜSÜ</i> 'NÜN MERKEZİNE ÇEKİLMEK.....	104
4.1 <i>Buzul Çağının Virüsü</i> 'nün yörüngesi: <i>Deniz bile ölür</i>	104
4.2 Ölülerle yaşamak: diyalog.....	112
4.3 Ölenle yaşamak: Faik Deniz	123
4.4 Buzul çağı: <i>Deniz bile ölür</i>	136
SONUÇ	152
EK A: EXTENDED ABSTRACT	155
KAYNAKÇA.....	158

BÖLÜM 1

GİRİŞ

Vüs'at O. Bener'in 1984 yılında yazmış olduğu *Buzul Çağının Virüsü* romanı, ana karakter Osman'ın gözünden onun yaşadığı ve algıladığı dünyayı ele alır. Osman'ın Akçay'daki yaşamından Ankara'ya taşınması, oradaki yaşamı ve İstanbul'a yaptığı geziye dek yaklaşık 30 senelik bir dönem romanda anlatılmıştır. Bu anlatım ise kapalı bir olay örgüsü içinden kurulmuş, bu yüzden de romanın okunmasını dahi güçleştirmiştir. Reyhan Tutumlu, "Vüs'at O. Bener'in Yapıtlarına Anlatıbilimsel Bir Yaklaşım" başlıklı tezinde tam da bu olayların hangi sıralarda yaşandığının dizimini çıkarır. Bunların ilki, Osman'ın Akçay'da yaşadıklarına ayrılmaktadır. Romanda toplumsal olaylara dair göndermelerden yola çıkarak olayların hangi zaman dilimlerinde gerçekleşmiş olduğunun izini süren Tutumlu, Osman'ın romanda büyük bir yer tutan gizli aşk ilişkisinin 1945-1947 yılları arasında yaşanmış olduğu tespitinde bulunur. Bu ilişki, Osman Yaylagülü ve Doğan Alp'le evli Şukufe Alp – takma adıyla Viola – arasında gerçekleşir. Romanda özellikle mektuplaşmalarla görünür kılınan bu ilişkide birbirlerine ve var oluşlarına dair birçok şeyi ele alırlar. Aynı dönemde Osman'ı çevreleyen iki önemli insan daha vardır. Bunlardan birincisi, Savcı Kemal'dir. Genel olarak içki sofralarında beraber olduğu bu arkadaşı, ilerleyen yıllarda karısını kaybedecek ve sonunda kendini akıl hastanesinde bulacaktır. İkincisi ise Osman'a daha yakın olan Faik Deniz'dir. Faik Deniz askerlik yapmaktadır. Osman gibi Faik Deniz de Viola'ya aşıktır. Ancak Viola ile bir ilişki yaşayan Osman olur. "İçine kapanık," "fazla konuşmayan" Faik Deniz ise intihar eder (Tutumlu, 2007, s. 49-50).

Romanın bu olay örgüsü romanı okuma sürecinde kendisini açık etmez. Romanın dilinin kapalılığı, olay örgüsünün bağlantılarını kurmayı talep eder. Bener'in dil ve olay örgüsü bakımından en zor kitabı sayılabilecek bu kitapta olayların bile dizimlenmesinin zorluğu bir problemi açığa çıkarır. Bu problem, neyin nasıl anlatılacağına dair bir sorunsaldır. Bir modernist yazar olarak edebi üretiminin merkezine anlatılacak olanın nasıl aktarılacağı sorusunu alan Bener, bütün dilini bu soru etrafında şekillendirmiştir. Bu soru ise *Buzul Çağının Virüsü*'nde dilin tamamen içine kapanması üzerinden vuku bulmuştur. Öyle ki bu olay örgüsünün nasıl sunulduğunun ortaya konması bir tezin bir bölümünü oluşturmuştur. Metnin parçalı yapısı olayların hangi sırada ilerlediğini okuyucusuna açmıyor, kitapta olayların bile nasıl işlediğini sunmuyordur. Böyle bir yapının içerisinde anlatıbilimsel bir yöntemle olayların dizimlenmesinde bile güçlük yaşıyordu. Bu ise Bener'in yazımının neden bu kadar çetrefilleştiği sorusunu beraberinde getirmektedir. Bu yapı ise Bener'in içine düştüğü dünyayı anlamak, onların kimlerle nasıl konuştuğunu anlamayı gerektirmektedir.

Bener yazımındaki bu dil problemi, Bener'in anlatıcıları üzerinden yaşanan dünyayı "tam" olarak anlayamama; bilgisine vakıf olamama problemiyle beraber açılır. Anlatıcılarının benliklerinin sürekli olarak bir sorgu odasına dönüştüğü Bener yazımında o dünyayı anlamak için kullanılan araçlar, bir türlü yaşananın bilgisini bütüncül bir biçimde vermezler; anlatıcıları bir bilme zeminine tutunarak yaşadıkları dünyayla uzlaşma zeminine varamazlar. Bu durumda daha fazlasını anlamak için algılama mekanizmalarının alanlarını açmaya ve yaşadıkları dünyada kendilerine bir pozisyon belirlemeye çalışırlar. Pozisyonun belirlenmesi ise Bener'in anlatıcıları için dünyayı alımlama teknolojileriyle, yani beden ve onun algılama mekanizmalarıyla ilişkilidir. Bener yazımında beden, sadece fiziksel duyumların gerçekleştiği ve ondan

ibaret olan bir şey değildir. Onun yerine duyumlar aracılığıyla özneyi şekillendirir, ona bakış açısının sınırlarını ve imkanlarını gösterir. Böylelikle karakterlerinin kendilerini dünyaya açmasını ve açtıkları dünyayı yine kendi duyumları aracılığıyla şekillendirmelerini sağlar. Böylelikle dünya, duyumlar aracılığıyla açılmış ve duyumlar aracılığıyla anlamlı kılınmış olur.

Buzul Çağının Virüsü'ne gelindiğinde duyumlar üzerinden kurulan Bener yazımında beden merkeze taşındığı görülür. Bir bellek romanı olarak kurgulanan roman, başkarakteri Osman'ın algıladığı dünyayı nasıl ele aldığına dönüşür. Hatırlama biçimlerinden hatırlananın nasıl ortaya konulduğuna dek romanda sürekli beden kendisi görünür kılınır. Bedenin sadece bütünsel bir yapısının gösterilmesinden ziyade onun hastalıklarının, atıklarının, hormonlarının, moleküllerinin gösterildiği bu anlatıda beden meselesi, romanın merkezine taşınmış ve algılanan dünyayı bunlar aracılığıyla görünür kılmıştır. Bu durumda romanda beden meselesinin nasıl açıldığını ele almak, modernist bir yazar olarak Bener'in imkanlarını açtığı anlama biçimlerinin de ortaya konmasını sağlayacaktır.

Bu tezde *Buzul Çağının Virüsü*'nün ana karakteri Osman'ı onun bedenselliğini (*corporeality*) merkeze alarak Osman'ın hangi paradigmlar içerisinden nasıl konuştuğunu; bu paradigmlar içerisinden kendi dünyasını nasıl kurduğunu ve tüm bu kurulan dünyanın nasıl bir estetik ve algılama biçimi önerdiğini tartışacağım. Bu tartışmada ise bir beden olarak Osman ve onun algılama mekanizmalarını merkeze koyacağım. Böylelikle modernist bir yazar olan Bener'in bu akıma nasıl bağlandığını ve bu alanı nasıl dönüştürdüğünü tartışacağım. Burada modernist romanlarda var olan dünyanın nasıl bir yapı olduğunu ve bunun nasıl bir biçimsellikle sunulduğunu da ele alacağım.

Bu tartışmaların ilki bir modernist roman olarak *Buzul Çağının Virüsü*'nün biçimsel özelliklerine ayrılacak. İlk olarak romanın okuma güçlüğünden başlanarak okuma güçlüğünün nasıl bir dünya yaratmış olduğu tartışması yapılacak. Bu tartışmalarda en büyük yeri ise metnin fragmanlı yapısının nasıl bir okuma biçimi ve okuma biçiminin nasıl bir anlama şekli sunduğu oluşturacak. Fragmanlı yapının bir bütün algısı yaratmaktan ziyade bütünü parçaladığı ve bu parçaların hiçbir zaman bütünü göstermediği; anlamı da tam olarak bütünü göstermemesi üzerinden kurması tartışılacak. Ardından romandaki bu parçalı yapı üzerinden romanın ana karakterinin nasıl bir biçimsellikle ele alındığı tartışılacak. Bunlardan en önemlileri ise Osman'ın zamanı nasıl kurguladığı ve bu kurgunun içerisinde bir beden-özne olarak kendisini nasıl konumlandığı olacak. Romanın bir bellek romanı, yani Osman'ın kendi belleğinden çıkan fragmanlardan oluşan bir yapı olması iddiasından yola çıkarak kurgulanan zamanın Osman'ın aslında kendisinin kapatamadığı; hala ona musallat olan anların parçaları olduğu fikri öne sürülecek ve böyle bir yapıda romanın nasıl bir zaman algısı ele aldığı tartışılacak.

Sonrasında ise romanın tamamını işgal eden bir beden algısı meselesinin bedeni nasıl bir sorgu alanına dönüştürdüğu tartışılacak. Bedeni bütünlüklü bir yapı olarak göstermekten ziyade beden algılama biçimlerinin sürekli değişime uğramasıyla birlikte böyle bir bütünlüklü yapının roman için mümkün olmadığı iddiasından yola çıkarak beden fiziksel fonksiyonları ve görme biçimlerinin nasıl oluştuğu ve bunun nasıl bir anlam üretimi sağladığını tartışacağım.

2. bölümün diyalogla ilgili kısmında ise kendisini bir beden algılama biçimleri üzerinden Osman'ın algılama biçimlerinin dışarıya doğru açılması sırasında nasıl bir etki yarattığını; başka bir biçimde söyleyecek olursak diğerleriyle nasıl konuştuğunu ele alacağım. Bu tartışmanın en önemli unsuru ise kendisini dışarı

doğru açmaya yönelen bedeninin her zaman kendisini bir imkansızlıkta bulması olacak. Bu imkansızlık, konuşmanın imkansızlığıdır. Karşısındakiyle iletişime geçemeyen Osman, başkasıyla konuşmak yerine kendisiyle konuşmayı ve kendisinin farklı seslerini konuşturmaya seendir. Bu konuşma ediminin dışa doğru açılmaması, bir diyalog zeminini hiçbir zaman kurulamamasını, modernist romanlarda görülen iletişim problemleri bağlamında ele alarak böyle bir problemin nasıl düşünülebileceğini tartışacağım.

Tezin 3. bölümü olan “Entropik Dünya”da Osman’ın romanın biçimsel özellikleriyle kendisine ördüğü bir çıkışsızlık evreninin Osman’da nasıl bir dünya tahayyülü yarattığını ele alacağım. Bunlardan ilki Osman’ın çizdiği dünyadaki ilişkileri nasıl ele aldığıyla ilişkili olacak. “Bir Oyunda Yaşamak: Entropi” bölümünde romanda dünyanın işleyişine dair kozmik bir yasanın açıldığını ve bu yasanın içerisinde kendisini tanıtlamaya çalışan bireyin her zaman bir bilme sınırında takıldığını tartışacağım. Bu tartışmaların hepsi ise bir skeptik düşünme sisteminin bireyde yaratmış olduğu yıkımlar üzerinden ele alınacak. Bir Şeyi bilmenin her zaman bilinenden Şüphe duymaya dönüştüğü Osman için bilinenin bilgisinde yetinmek yerine her zaman bilinemeyecek olanın bilgisine yönelme Şeklinde ilerlediğinden bahsedeceğim. Bunun nasıl bir entropik etki yarattığı üzerinden yola çıkarak yaşamanın kendisinin bir oyun zeminine dönüştüğünü tartışacağım.

Tezin 3. bölümünün son kısmı olan “Bir Bedeni Parçalamak: Entropi” bölümünde ise kendi yaşamını bir oyun alanı olarak kuran Osman’ın yaşarken kendi bedenini nasıl tahlil ve tetkik edilecek bir alana dönüştürdüğünü tartışacağım. Bu bağlamda Natüralist roman geleneğinde görülen bedeninin parçalara ayrılması, bir bütünü göstermemesi, hastalıkların ve i güdüsel davranışların anlatımına dönüşmesi fikrinden yola çıkarak öznenin nasıl bir kobaya dönüştüğünü ele alarak bunun

Osman'ın beden algısıyla bağına tartışacağım. Hastalıkların anlatımına dönüşen romanda Osman'ın kendisine bir denek olarak bakışının nasıl şekillendiğini ve bunun Natüralist roman geleneğinden ayrılarak onu nasıl dönüştürdüğünü göstereceğim. Böylelikle romanda beden bütünlüğü yerine bedenin parçalanmasının ve bu parçalı yapıda anlamı aramanın önemli olduğunu tartışacağım.

Romanın son kısmı 4. bölümde ise romanda yaşamak ile oyun arasında çizilen ve beden üzerinden açılan entropik yapının kendisini nereye bağladığını tartışacağım. Bu tartışmadaki en önemli ayağı ise Faik Deniz ve onun intiharı oluşturacak. Kendi bildiğine bir şüphe ile yaklaşan Osman'ın en bilemeyeceği şeye yani ölümün bilgisine Faik Deniz üzerinden nasıl yöneldiğini tartışarak bu bilme arzusunun yönelimleri tartışılacak. Bu bağlamda en önemli ayağı, biçimsel özellikler tartışılırken gösterilen diyalog oluşturacak. Romanda bir diyalog imkanının kapanmasının aynı zamanda bir cemaat kurma ihtimalinin kapanmasıyla beraber düşünülebileceği fikrinden yola çıkarak Osman'ın tam da bu cemaat fikrinin en kapandığı yerde, ölede bu fikri sorgulaması ele alınacak.

BÖLÜM 2

BUZUL ÇAĞININ VİRÜSÜ'NÜ OKUMAK

2.1 *Buzul Çağının Virüsü* okunur mu?

Bir modernist roman olarak *Buzul Çağının Virüsü*, ilk olarak metni okuma sürecini düşünmeyi zorunlu kılar. Metnin parçalı yapısı, okuma edimini baştan zorlayacak bir yerden başlamıştır. Bu parçalar arasında direkt olarak kurulan bir olay akışının olmaması, metni çetrefilleştirir. Bunun yanı sıra karakterlerin kim olduklarının anlaşılması için beklemek gerekir. Uzunca bir süre, kimin kim olduğu belli olmadan anlatı devam eder. Her bir bölümün birbirine bir dizi oluşturacak bir biçimde bağlanmaması, okuyucusundan bu bağlantıları kurmayı talep ederken okuyucusunu bir okuma güçlüğüyle de karşı karşıya bırakır o halde. Peki içine kapanan ve okuyucuya bu biçimsel zorlukla beraber bir okuma talep eden romanın bu zorluğu nasıl bir zorluktur?

Bu konuda romanın yazarı Vüs'at O. Bener'in ve romana dair yorumlar getiren eleştirmenlerin görüşlerine bakmak gerekir. Vüs'at O. Bener, "Yaşamı Nerede, Ölümü Nerede Bıraktık" adlı söyleşisinde *Buzul Çağının Virüsü*'ndeki yapının zorluğuna dair şunları söyler:

Romanı bitirdikten sonra dedim ki ... ben matematiği çok severim, bu romanın analitik çizelgesini çıkartayım. Grafik çıkardım. Kimse boşuna uğraşmasın. Günlerce çalıştım, sonra da onu yok ettim. Bu arada hem kendime yazık ettim, hem de belki ileride inceleyecek olanlara. Ben sözcükleri hep ayrı ayrı anlamlarda düşünürüm, sözlük tararım. O analitik inceleme de çok uzun bir çalışmaydı. Kitaptaki sözcükleri teker teker elden geçirdim. (Kolektif, 2004, s. 183)

Metin, Bener için bile zorluğuyla açılmıştır. Bir analitik çizelge çıkararak bir dizi oluşturulmasını dahi engellemiştir. Bu analitik çizelge, sadece bölümlerin birbirlerine bir olay akışı içerisinde bağlanmalarının değil, aynı zamanda cümlelerin kendisinin

zorluğunun izlerini de taşımaktadır. Cümlelerin bile güçleştiği bir anlatı, kendi içine doğru kapanmış ve okuyacak olanlara açılan kapıları sınırlandırmıştır. Titizlikle seçilmiş sözcüklerden oluşan bu yapı, kendisini yazarına dahi açmıyor, metnin yapısını oluşturan elementlerin bir çizelgesine dahi izin vermiyordu.

Bener'in romanın analitik incelemesinde karşılaştığı bu güçlük, romanı okuyan eleştirmenlerde de kendisini gösterir. Reyhan Tutumlu, "Vüs'at O. Bener'in Yazımına Anlatıbilimsel Bir Yaklaşım" adlı tezinde Bener'in romanının okuması zor bir roman olduğuna dair eleştirileri derler. Bu eleştirilerden birisi, romanın yarattığı zorluğun herhangi bir anlama biçimi ortaya koymadığını söyleyen Füsun Akatlı'ya aittir Füsun Akatlı'ya göre roman, kullandığı cümle kalıpları ve dil oyunları ile kabul edilemez bir zorluk yaratmıştır. Ona göre yaratılan, metinsel bir yoğunluktan ziyade, tıklılık ve tıkiş tıkişlıktır. Dil, gereksiz yere fazla içine kapanmıştır ve sonuçta anlaşılması güç bir roman ortaya çıkmıştır (Tutumlu, 2007, s. 47). Akatlı'nın romanı okuma biçiminden yola çıkılarak söylenebilir ki Akatlı, romanın yarattığı zorlukla herhangi bir anlam ilişkisi kurmamayı tercih etmiştir. Roman Akatlı'ya açılmamış ve Akatlı bu tarz bir anlatımın ne anlama gelebileceğine dair bir fikir üretmemiştir.

Dilin gereksiz yere zorlaştırıldığı varsayımını ortaya atan ve buna herhangi bir biçimde dayanak göstermeyen Akatlı'nın karşısına Semih Gümüş'ün metinle ilgili yaptığı yorum konulabilir. Gümüş de üretilen dilin çetrefilliğinin farkındadır.

Nitekim *Buzul Çağının Virüsü* hakkındaki düşüncelerini şöyle dile getirir:

... *Buzul Çağının Virüsü* geldi masaya. O güne dek görmediğim türde tuhaf kişiler, beride ilişkiler, adı gibi kırılğan ve hüznü Viola ile sertlikle malul Osman -yoksa Şükûfe ile Nijad mı demeli-, anlar ve durumlar... yetmedi, çetrefil bir dil ile kişilerle anların o dil içinde kazandığı değerler, çapraşık bir metin örgüsü...

Sökülmesi bu denli zor bir metinle karşılaşmış olmak canımı sıkıyordu; hem anlamakta güçlük çekiyor, hem de bu romanın gerçekten ne olduğunu kavrayamıyordum. Bir sonuca, dolayısıyla eleştirel bir yargıya varmak için tam çözümleme gerekir, ama bunu istediğim gibi yapamayınca, *Buzul Çağının Virüsü'nün* yazınsal değerini ölçmekte zorlanıyordum. Üstelik

benden önce verilmiş bazı olumsuz hükümler de dururken. Kalan tek çare, *Buzul Çağının Virüsü*'nü döne döne okumaktı. Bunun için yeterli sabrım vardı, belki de en çok Vüs'at O. Bener için bir kıyıda tuttuğum sabır taşımlı kararlılıkla aşındırmaya başlayınca, *Buzul Çağının Virüsü* de açılıp dökülmeye başlamıştı; ama gene de yazmaya başladığım ilk günden bugüne, karşılaştığım en çetin metnin *Buzul Çağının Virüsü* olduğunu söyleyebilirim. (Gümüş, 2005)

Gümüş, Akatlı gibi romanın zorluğuna vurgu yapar. Ancak bunu yaparken bu zorluğun ona doğru açılacak bir noktasını arar. Bir anlam üretmeye çalışır. Onun için problem, romanın biçimsel özelliklerinin anlamsızlığı değil, böyle bir biçimselliğin – kurgunun – ne anlama geleceğinin tam olarak kavranamamasıdır. Bunun yarattığı huzursuzluktur. Romanın okuma süreci tamamlandığında romanın ürettiği bir hakikati elde tutmanın zorluğudur. Başka bir deyişle, Bener'in dediği gibi romanın analitik çizelgesini; ayrıntılarını ortaya çıkaramamaktır. Sanki söylenen bir söz kendini iptal edebilir ya da bu okuma edimi sırasında ayrıntılar elden kaçabilir hissi yaratmaktadır roman. Bu yüzden de Gümüş için roman, tekrar tekrar okumayı talep etmektedir. O halde Gümüş'ün söylediklerinden yola çıkarak romanın okunmasından ziyade romanın tekrar tekrar okunmasından söz etmek gerekir. İlk okuyuşta yakalanamayan ayrıntılar göze çaracak ve bunun sonunda roman daha anlaşılabilir bir hale gelecektir.

Gümüş'ün bahsetmiş olduğu böyle bir okuma deneyimini, Orhan Koçak'ın Bener'in yazımının güçlüğü hakkında söylediği yorumlarla beraber düşünebiliriz.

Koçak, *Buzul Çağının Virüsü* hakkındaki düşüncelerini şu şekilde ifade eder:

“Aynılık, deprem beklentisini unutmusluğumuza bile güvensizliğini koruyan, karşı konulmaz somut güç” (B.Ç.V.) – böyle cümleler, Bener'in sırf “güç anlaşılır” olma peşinde koştuğunu, ama bu çetrefil yüzeyin altındakinin aslında yufka yürekli olduğunu söylemeye yönelttiydi bazı eleştirmenleri. Bunda da bir doğruluk payı vardır, cümlenin çetrefilliğinden ürkmüş eleştirmenin bile belki yüzleşmekten kaçındığı bir doğruluk. “Zor görünme” isteğinin dışında hiçbir nedenselliği, hiçbir güdülenmesi yok mudur bu türden cümlelerin? “Basitliğin” hep prim yaptığı bir kültürde, bu isteğin kendisi bile , başka etkenlerle birleşerek, yorumlanmayı “hak eden” bir güdülenmeyi oluşturuyor mudur? (Kolektif, 2004, s. 22)

Bener'in çetrefilli cümlelerinden birisini alıntılaman Koçak, Bener'in nasıl bir zorluk yarattığının farkındadır. Ancak bu zorluk, Akatlı'nın yaptığıın aksine bir çabayı talep etmektedir. O halde Bener'in bu şekilde yazmasının bir anlamlandırma süreciyle, bir algılama biçimiyle, yazının varlığını önceleyen bir bilme biçimiyle ilişkilendirilmesi gerekir. Yazı, bu bilme biçiminin iletişimini sağlayacak andır. "Nasıl yazmalı?" sorusunun taşıyıcısıdır. Böylelikle Koçak, sadece metnin hangi açılardan zor olduğuyula yetinmez; metnin neden zor bir metin olduğunu da irdelemeye başlar. Yazarın parmak izini arar.

Bu durum, Roland Barthes'ın *Yazının Sıfır Derecesi* adlı eserinde ele aldığı yazar ve onun yazımıyla ilişkilendirilebilir. Barthes, "Yazı Nedir?" adlı bölüme şöyle başlar:

Dilin çağın bütün yazarları için ortak bir buyurumlar ve alışkanlıklar bütünü olduğu bilinir. Bu demektir ki, dil tümüyle yazarın sözünün içinden geçen bir Doğa gibidir. Bununla birlikte, ona hiçbir biçim vermez, hatta onu beslemez bile: soyut bir gerçekler çemberi gibidir, yapayalnız bir sözün yoğunluğu ancak dilin dışında çökmeye başlar. Bütün yazınsal yaratımı aşağı yukarı gök, yer ve bunların birleşim çizgilerinin insan için bildik bir konut çizdikleri gibi kapsamı içine alır. Bir gereçler toplamından çok bir tür çevrendir, yani hem bir sınır, hem bir duraktır, tek sözcükle, güven verici bir düzenleme uzamıdır. Yazar, sözcüğün tam anlamıyla, hiçbir şey çıkarmaz ondan; yazar için dil, çığnemesi belki de dilyetisinin bir üstdoğasını gösterecek bir sınır çizgisi gibidir daha çok: bir eylemin alanı, bir olasılığın tanımı ve beklentisidir. ... bir kaynaktan çok bir sınırdır; dönüp geriye bakan Orpheus gibi, davranışının oturmuş anlamını ve toplumculuğunun temel edimini yitirmeden söyleyemeyeceği her şeyin geometrik yeridir. (Barthes, 2015, s. 17-18)

Barthes'ın bu yaklaşımında bir sınır olarak beliren yazı, aynı zamanda yazarına da bir alan açar. Sınırı belirleyecek; yer ve gök arasında anlatılabilecek olanın ne olduğunu tayin edecek kişi odur ne de olsa. O halde yazı bir parmak izine dönüşür. Yazarının içinde yaşadığı parametrelerin, yazar için nasıl bir yörüngeye gireceğini tayin edecek şeydir. Bu, yazının öncesinde gelen, yazıyı önceleyen, yazının üzerinde etkisini gösteren, yazana dair olan şeylerin referans noktasıdır. O halde dilyetisi bir

biçim ya da anlama şekli değil, bir varlığın parmak izidir. Ayırt edici özelliğidir. Varlığın anlama biçimi olarak oluşmuş, kaynağına direkt götüremeyecek bir izdüşüm olarak belirir yazı. Yazma eyleminin eylem anının sonrasına denk gelen, eylem anına götüremeyen bir alana işaret eder. Fakat bu izdüşüm, aynı zamanda muhatabına da işaret eder. İletişim anının bir noktasına denk düşer. Bu durumda bahsedilen izdüşüm, sadece söyleneceklerin bir aracısına dönüşmez; kimin bunu söylediğinin izini taşır. Onun dünyayı anlama şekline dair bilgileri bünyesinde barındırır. Böyle bir anlama şekli ise yazıda kendini gösterir. Peki *Bener'in Buzul Çağının Virüsü*'nün yazım biçimi, nasıl bir açıklamayı, yorumu ya da karşılaşmayı beraberinde getirecektir?

Reyhan Tutumlu bu sorunun cevabını, anlatıbilimsel bir yaklaşımla romanı ele almakta görmüş gibidir. *Buzul Çağının Virüsü*'nde işlenen konuları, geçen olayları, yazılma zamanını ve anlatıcının biçim özellikleri ile ana karakterlerin indeksini önümüze serer.¹ Tüm bu olayların sıralamasını yapmadan önce ise romanın temasını özetleme girişiminde bulunur: “*Buzul Çağının Virüsü*'nde temel olarak bireyin çevresine yabancılaşması, yalnızlaşması, yaşadığı korkular, kendini sorgulaması, yaşama tutunmaya çabalaması, var olan dünyaya uyum sağlayamaması anlatılır.” (Tutumlu, 2004, s. 52) Tutumlu'nun yaptığı özet, metnin yapısının nasıl olduğundan yola çıkarak yapılmış bir yorumdan ziyade, metnin konusuna göre yapılmış bir çıkarımdır. Metnin bunları nasıl anlattığını zaman ve anlatıcı üzerinden işleyerek metnin karmaşık yapısının analizini yaparken bu metnin neden bu biçimde yazıldığı sorusunu sormaz. Vardığı nokta, Barthes'in bahsettiği, yazıyı önceleyen,

¹ Olayları üç bölümde inceleyen Tutumlu, her bir bölümde kimin hikayesinin anlatıldığından yola çıkarak bir dizin ortaya koyar. Bu dizinde gerçekleşen olaylar şu şekilde sıralanır: A5-A6-A7-A14-A17-A21-A23-A25-A27-A30-A32-A34-A36-A37-A42-A26- A43-A44- A47-A19-A20-A45-A46-A50-A51-A52-A54-A55-A62-A64-A65-A69-A67-A71-A73-39-B10-B16-B29-B35-B61-C1-C4-[D8-D9-D12-D15-] CD33-C11-C40-C41-Ç18-Ç22-Ç28-Ç31-Ç38-C48-C57-C63-C66-C68-C53-C70-C59-C71-C72. (Tutumlu, 2007, s. 63)

yazının neden bu şekilde yazılmak zorunda bırakıldığı sorusunu görmezden gelerek metne dair varılmış bir çıkarım gibi görünür daha çok. Metnin fragmanlara ayrılmış yapısını gösterirken sadece bu fragmanların konuyla ilişkilendirilecek noktası üzerinde durmuş, olayların gelişim aşamalarını zamansal olarak sınıflandırmaya çalışmıştır. Ancak metnin neden böyle bir parçalı yapıya sahip olduğu sorusunu sormamıştır.

Bener'in zorluğuyla açılan bu metnini anlamlandırmak, okuma deneyimini zorlaştıran yapının ne olduğunu kavramaya yaklaşmak için ilk olarak metnin bu parçalı yapısının ürettiği anlamlandırma sürecini düşünmek gerekir. 217 sayfalık bir romanı 73 bölüm halinde yazan Bener'in her bir bölüme yaklaşık 3 sayfa ayırırken burada anlatılanları neden takip edilecek bir olaylar zinciri halinde yazmadığını sormak gerekir. Bunu sorarken bir modernist yazar olarak Bener'in kendisinin içine düştüğü paradigmlar ve onun bileşenleri, yani çevreni ile bunların içerisinde nasıl bir ufuk çizgisine yakınsadığını, yani biçimini tartışmak gerekir. Bunun belirleyeni olarak da Bener'in fragmanlı anlatımının nasıl bir biçimsellik sunduğu önemlidir.

2.2 Ayrıntılarda billurlaşmak: fragman

Vüs'at O. Bener, "Sanatçının Bir Yazar olarak Portresi: Vüs'at O. Bener" adlı söyleşisinde, *Buzul Çağının Virüsü* romanı hakkında şunları söyler:

... Bir de kesit seviyorum. Roman olabilecek birçok bölüm var karşımda, ama birden bitiyorlar bakıyorum. Sürdürülmesinde bir anlam yok diyorum. *Buzul Çağı*... kitabım bölüm bölüm kesitlerden meydana gelme. Pek çok kısa kısa bölümler var yine *Bay Muannit*... 'e, mini-roman dedim. Günlük biçiminde, orada da öyle kısa. Öykücükler gibi. Tabii aralarında organize bir bağ var. Ayrı ayrı olarak bu bölümlerden tad alınabiliyor. ... zaten dille çok uğraşıyorum. Dil ile müzik arasında... (Kolektif, 2004, s.129)

Bener, romanının kesitlerden oluştuğunu söylerken aynı zamanda romanın okuma deneyimine dair fikir de verir. Her bir bölümün kendi içinde tutarlılığı olması ve ayrı ayrı da okunabilecek olması, kitaptaki herhangi bir bölümün açılıp okunduğunda kendi içinde bir anlama biçimi sunduğunu gösterir. O halde romanı okurken olayların izlenmesi ve olayların merak edilmesi yerine bölümün kendi içinde ürettiği dizilimin anlamlandırılması, okuyucu için önem arz etmektedir. Okuyucu, “şimdi ne olacak?” sorusunun yarattığı bir merakla okumaya çalışmaz ve böylece sayfaları çevirerek bu merakın izini aramaz. Ancak bu, Bener için kesitlerin birbirlerinden kopukluğu anlamına da gelmez. Ona göre tüm bu kesitler, organize bir bağ etrafında birbirlerine bağlanmışlardır.

Bu organik bağın ne olduğunu ele alan Orhan Koçak, Bener yazımında kurulan konstrüksiyonu ele alır. Bener’in eserlerinde neredeyse hiç “ve” bağlacını kullanmadığına değinen Koçak, bunun nasıl bir anama biçimi yarattığını da ortaya koyar: “Söz birimleri arasında gevşek ve olumsal (zorunlu olmayan) bir bağ kurar bu edat: ‘Ve’ ile birbirine eklenen sözel veya düşünsel öğeler, ayrı ayrı da ayakta kalabilirler. (Kolektif, 2004, s. 15)” Ona göre Bener’in “ve” bağlacını bu kadar az kullanması ya da Koçak’ın dediği üzere dışlamasının bir işlevi de budur. Çünkü böylelikle her öge, bütüne bağımlı bir hale gelen bir konstrüksiyonu kurar (Kolektif, 2004, s. 18-19). Bu durumda Bener’in bahsetmiş olduğu organize bağ, Koçak’ta kurulan her cümlenin, yazılan her paragrafın, söylenen her şeyin birbirine bağlanmasını da içerir. Bir fiber ağ yapısının ördüğü sınıksız çeperler içerisinde hareket alanını, dolayısıyla anlamı yaratacak bir yapıdır bu. Ancak bu anlam, *Buzul Çağının Virüsü*’nde yapının bütünlüğünden mutlak bir anlama ulaşmayı sonsuz kere ve her defasında erteleyecektir. Kesitleri bir arada tutan organize bağ ya da Koçak’ın bahsetmiş olduğu konstrüksiyon, anlamın bir bütünlüğünün yarattığı bir çıkış noktası

olmayacaktır. Başka bir deyişle kesit, TDK'nın sözlük anlamını karşılamayacaktır.

Kesitin, sözlük anlamları şu şekilde sıralanır: “1. Bir şey enlemesine veya boylamasına kesildiğinde ortaya çıkan yüzey: *Ağacın kesiti*. 2. Bir toplumun bölümü, kesim. 3. Ayırıcı özellikleriyle belirlenen süreç. 4. *mat*. Bir cisim düz olarak kesildiğinde ortaya çıkan düzlemin biçimi, makta: *Bir kürenin her kesiti daire biçiminde olur.*” (TDK)

Sözlük anlamına bakıldığında kesit, bir bütünün belirli bir parçasına, total olanın bir bölümüne denk düşer. Bir geometrik alandır ve bu geometrinin koordinasyonları, biçimi ve uzanış biçimi belirlenebilir. Bütünün bir parçasına dönüşmüş anlamsal bir işlevin de kurucusudur aynı zamanda. Kesit, sözlük anlamında parça işlevini üstlenmiştir. Parça da belirli bir bütüne götüreceği bir araçtır. Oysa hem Bener'in kesitlerde aradığı organik bağ, hem de Koçak'ın bahsetmiş olduğu her cümlenin birbirlerine bir konstrüksiyon yasasıyla bağlanma işlemi, hali hazırda var olan – ağaç ya da küre gibi – bir bütünden ziyade, bir anlama biçiminin kuruluşuna işaret eder. Burada gerçekleşen şey, Adorno'nun fragmanlarını andırmaktadır.

Adorno, *Aesthetic Theory* adlı kitabında modern yazımın nasıl olması gerektiğini sorgularken temel olarak fragmanı alır. Ona göre modern sanat, artık bir bütünlüğü gösteren bir yapıdan ziyade bu bütünü parçalayacak olandır. Bütünün ahengi yiticek ve anlam bu parçalanmanın ardından doğacaktır: “Buradaki asıl meseleyi oluşturan bir kategori olarak fragman, [bütüne bağlı] bir tikellik olarak görülmemeli: Fragman, bütünün tam da bütüne karşı duran parçasıdır²” (Adorno, 2002, s. 45).

² Aksi belirtilmediği müddetçe İngilizce çevirilerin tamamı tarafımca yapılmıştır.

O halde fragman, tam da bütünün yaratacağı bir harmoniye karşı duran, ona kafa tutan, anlamını da buradan inşa eden bir yerde durur. Alanını böyle bir yerden açar. Bu durum ister istemez kendisini dile bağlayacaktır. Nitekim Maurice Blanchot, “Fragment Word” adlı yazısında fragman ile dil ilişkisini şu şekilde açıklar:

Bir uyum, ahenk ya da uzlaşma yaratmayan fakat konuşma yoluyla sonsuz tane merkezden açılarak ayrılma ya da çeşitliliği sağlayan yeni bir düzenleme ile bağıntı yaratılır: birleştirmeyen ama yan yana getiren, başka bir deyişle birbiriyle ilişkilenen terimleri birbirinin dışında bırakan, bu dışsallığa ve uzaklığa bütün (her zaman çoktan altı oyulmuş olan) göstergelerin ilkesi olarak onlara riayet eden ve onları koruyan bir düzenleme. Burada yan yana getirme ve sekteye uğratma adaleti sağlayan olağanüstü güçlere bürünür. (Blanchot, 1993, s. 308)

O halde Blanchot yazının temelinde bir bütünlüğün sağlanamayacağı bir anı koyar. Birbiri ardına dizilen cümlelerin bir bütünlük yaratacağı ahenginden ziyade tam da bu ahengin bozulduğu bir anı anlatırlar. Cümleler yan yana dururlar. Birbirlerine bu şekilde bağlanırlar. Ama birbirlerini tamamlama işlevlerini çoktan yitirmişlerdir. Peki bunu nasıl sağlar fragman?

Bunun için fragmanlığın yarattığı anlama biçimi ya da algının kurulumuna bakmak gerekir. Dan Mellamphy, “Fragmentality (thinking the fragment)” adlı makalesinde fragmanlar halinde yazılmış yazımın nasıl bir anlama biçimi sunduğunu arar (Mellamphy, 1998). Bir bilme halinin biçimsel alanına girerek fragmanlar halinde yazılanın aslında bilgi üretimi ve anlama biçimi arasındaki ilişkisini kurar. Kurmuş olduğu fragmanlık saptamalarında Hegel’in karşısına Nietzsche’yi koyar. Fragmanlık, bilginin diyalektik bir biçimde vuku bulmasından ziyade Şimdi’nin bengi dönüşüdür. Yani mutlak bir oluş (*being*) halinden ziyade bitmeyecek bir oluşum (*becoming*) halidir. Bir ilerleme anından ziyade kendisini sürekli tekrar eden ve buna mecbur kalan bir andır. Bu durumda fragman, bütünü gösterecek bir parça olmaktan, bütünün geometrik bir yerine tekabül eden bir kesite referans vermekten

çoktan kopmuştur. Fragman, bütünü parçalar, koparır, kurtulur. Fragmanlar, hiyerarşik bir düzene, katmanlaştırmaya, evrimsel bir bakış açısına karşı yazılırlar. Hegel'in diyalektik ilerlemesinin evrimsel aşamalarını izlemezler; onun yerine saparlar, çözülürler, yok olurlar. Mellamphy'nin Blanchot'dan alıntı yaparak söylediği üzere fragmanlar, bitmemiş bir ayrılma işlevi görür. Bu bitmemiş ayrılma da aslında sonun gelmesini engelleyecek olan şeydir. Sonun gelmesinin engellenmesi ise son beklentisinin askıya alınması olarak düşünülebilir. Önemli olanın fragmanın kendi yapısının ortaya koyduğu anlamlandırma sürecinin olmasıdır. Bu yüzden de fragmanlarda önemli olan, onda neyin bittiği değil, neyin uzadığıdır.

Mellamphy'nin Blanchot'dan yola çıkarak ortaya koyduğu uzama işlevi, fragmanlar halinde yazılan parçaların bir arada durmasını sağlayan şey olarak düşünülebilir. Anlam katmanlarını giriş, gelişme ve sonucun belirli olduğu bir kompozisyon içerisinden sunmayan bu yapıda, fragmanların kendilerini anlamaya yönelmek, onların bir aradalığını da düşünmeyi de getirecektir. Bir aradalık üzerinden açılan konstrüksiyon ise onların neden bir arada olduğu sorusu üzerinden aralarındaki bağı düşünmeyi zorunlu kılacaktır.

Bener'in kesitler halinde yazdığını iddia ettiği ve aralarında organik bir bağ olduğu varsayımını ortaya koyduğu *Buzul Çağının Virüsü* romanı da böyle bir anlamlandırma işlevinden doğar. Romanın yapısı, her seferinde birbirleriyle bağlantısız görülen parçaların nasıl birlikte olduklarını sorgulatırken onları bir arada tutan şeyi, organik bağı da düşünmeyi zorunlu kılar. Bu ise yalnızca bölümler arası geçişte değil, bir bölümün kendi içerisinde gerçekleşen fragmanlı yapıdan açığa çıkar:

Düşsüz uykulardan bile uyanmak. Yol tükendiğinde dönüşsüzlüğün mutlu kesinliğini ayırt edebileceğine inansa, dayanmak daha mı dayanılır olurdu? Yüreklere duranlar yaşama döndürülebildiklerinde ‘bitti’yi algılayabildiklerini söyleyemiyorlarmış. Karanlık da bir yargıdır, açıklamadır. Demek beynin kısacık dirimi bilinçle bağlantılı değil. Ne akıl, ne bellek susturulduğunu, sustuğunu bilmeden susacak. Tetiği çeken o bile olsa sonucu göremeyecek, ‘son’ hep bir umut narkozu ya da ‘yeniden doğuş’ Hristiyanlığına kulluk edecek. Varsın korkaklık saysınlar, hınç kesilsin başkaları, kıskanılsın! Önemli olan bu değil. Bilincin bilinçsizliğe dönüştüğünü saptayamamak. Olumlu tek işlevden yoksunluk. Bir işleve bağlanmak, Tanrım! Yeterince, yeterince ne demek? Saçmalayamıyor. Morg soğuğu bedeni.

Gözlemlerinde habersiz, birbirine sokulmuş iki gölge, denizin gri düzlüğünü sık örgü çıtalarıyla dilimlenmiş bir görgülü Osmanlı cumbasında, birden belirmesini, ağır büyümesini bekliyor o hayalet geminin; hemen her sisli sabah ürpertisinde yinelenen, belki kendi abarttığı duygusallık, onlarca doğal alışkanlıktır yargısına karşın, yavrusunu omuzlarında sıkıca sarmış sevgin kolların koruyuculuğuna sığındığın düşünüyor, büzüldüğü kanepesinde, üzünçle.

Parmakları parmak hesabına girişmiş. Babam kadar yaşarsam? Tam on sekiz yıl sürecek ot oburluk, taşıl dayanıklılığı. Sağ olsaydı; dün gece göğsüne utanmasız, akçıl başını gömerek, onun tirfil kokulu, duygun saçlarını fırtınayla karışık yağmur gibi ıslatan bitmez tükenmez gözyaşları – kızının gözyaşları olurdu belki, şimdi şu genç ananın sorumluluğunu yıllarca önce yüklenmeye başlayabilecek. O değil, o, güvenilir baba omuzlarında geçici yılgınlığının acısını dindirebilirdi. Ne zayıf ne süprüntü herifsin sen. Gizlenecek delik kaldı mı artık? Bin bela muştası yedi, kıyıldı baltasında umarsızlıkların. Anladık bir kolayını bulup sıvıştın, kaçtın hep unutma. ‘Onlar ki,’ gül attılar Azrail’e, uymayıp ‘hainin işvasına!’ Şahdamarında vuruntusu davulların, zurnalar, kemençeler, tulumlar, Erzurum barları erkek, görkemli; çayda çırallar, kolları hava – pamuk sakal seymenler, kalkan kılıç şakırtıları...

Ama, sızıntısı dinmiyor kuşkulu kanının içine ıgılayan, iblise teslim olmuş inançsızlığı; boğsa da tükürüklere o çatal dilli, kuyruklu zebani sırtıyor, zifir bağlamış kazma dişlerini göstererek.

Bir onluk diazem daha almalı. (Bener, 2012, s. 13-14)

Buzul Çağının Virüsü’nün – numaralandırarak olursak - 3. bölümünü, birinci kişi anlatıcı Osman’ın kendi zihninden geçenleri anlattığı böyle bir bilinç akışı oluşturuyor. Paragrafı başlatan ilk cümle ise bir kelimenin işgaliyle başlıyor; düşsüz uykulardan uyanmak değil, düşsüz uykulardan *bile* uyanmak. Bu kelime, bu bile edatı, tüm paragrafın ruh halinin taşıyıcısına dönüşüyor. Herhangi bir olayı açıklamayan bu anlatıda anlatıcı Osman’ın eylem olarak başlattığı şey, bir eylemlilik kazanamadan durduruluyor: “Düşsüz uykulardan bile uyanmak.” Eylem,

mastar ekiyle beraber zamansallık kazanmadan durduruluyor. Tamamen durağan, katı, taşlaşmış bir cümle bu. Bile edatının “-mak” eki ile anlamın taşıyıcısına dönüştüğü bir biçim. Ardından gelen ve bir zamansallık taşıyan cümleler ise eylem alanından tamamen uzak bir anda açılıyorlar. İkinci cümle: “Yol tükendiğinde dönüşsüzlüğün mutlu kesinliğini ayırt edebileceğine inansa, dayanmak daha mı dayanılır olurdu?” Bir olasılığın sadece sorusu sorulabiliyor burada. Bir eylemin taşıyıcısı olmaktan tamamen uzak bir zaman dilimi. Bir tayin etme çabasının, bir anlamlandırma sürecinin parçasının eksilti anlatımına dönüşüyor: Bu sorunun ardından gelen kısım ise paragrafı daha da donduran, anı taşlaştıran bir ana denk düşüyor: “Karanlık da bir yargıdır, açıklamadır.” Bu cümlede kullanılan ve zamanın taşıyıcısı olan “-dır” eki, sadece zamansallıkla ilişkili değil; aynı zamanda genelleştirici, bütünleyici, hatta mutlaklaştıran bir duruma, aforizmaya yönelen bir anlatıma yol açıyor. Ancak hala böyle bir mutlaklığın içinde anlatıda bir şey eksik kalıyor; anlatıcının neden bu durumu anlatmaya yöneldiği. Hala herhangi bir açıklama, somutlaştırma yok ilerleyen cümlelerde. Cümleler birbirlerine bağlanırken ve bağlanma işlevi sezgisel bir anlama işlevi, ölüme dair bir anlamlandırma sürecine dönüşürken, bunu anlatarak karakterin kendisine yaklaşırken karakterin neden buna yöneldiğinin cevabı hala yok. Ona musallat olan şey hala bilinmiyor. O halde okuma edimi, bu hala bilmemeyi anlama sürecinin içine katmak zorunda kalıyor. Kendi kendisini görünür kılan, kendisi üzerine kapanan bu paragraf, tam da Mellamphy’nin bahsettiği ayrılma işlevini görüyor. Bölüm kendi kendisini görünür kılıyor, fragmanlaşıyor. Bu cümleleri bir arada tutan konstrüksiyon, onları ölüme dair bir mantık yürütmeye birbirine bağlıyor. Bu yürütmenin bir eylem alanı var olabilirmişçesine açılan durumu ise sonda gelen cümleyle beraber tamamen iptal ediliyor, hatta yok sayılıyor: “Morg soğuğu bedeni.” “mak” ekiyle biten cümleyle

başlayan paragraf, o katı fazın eylemsizlik halini son cümleyle de sağlayarak, cümleye bir eylem alanı açmayarak sürekliliği sağlıyor. Böylelikle paragraf bitiyor. Fakat bu bitiş tam da Blanchot'un bahsettiği bir ayrılma işleviyle sağlanıyor. Paragraf, bir olay örgüsünün parçası olmaktan ziyade sadece ve sadece kendisini okutabilen ve buradan bir işlevsellik kazanan bir yapıya dönüşüyor. Tıpkı Mellamphy'nin Nietzsche üzerinden söylediği gibi, bir bengi dönüş halinde kendi içine kapanıyor. Öyle ki kendisinden sonra gelen paragrafa bir olay dizisi oluşturacak bir biçimde bağlanma ihtiyacını duymuyor.

İkinci paragraf ise bir sarılma sahnesiyle açılıyor. Osman'ın zihninden gelen bu görüntüde, bahsedilen kişilerin kimler olduğuna dair herhangi bir bilgi sunulmuyor. Kendisinin bu görüntüdeki kişilerden biri olup olmadığı, eğer öyleyse yanındakinin kim olduğu bir türlü netleşmiyor. Bunun da ötesinde bu paragrafta anlatılanlar, bir önceki paragrafta olay ya da konunun anlatımı açısından herhangi bir bağ kurmuyor. Bir morg soğuğuyla kapanan paragrafın ardından neden bir sarılma sahnesi geldiği; soğuğa sebep olanla sarılmanın gerçekleşmesini sağlayan şeyin neler olduğu anlatı içerisinde kendisine yer bulamıyor; soğuğa sebep olan durumla şu anda, tam da sokulma anında gerçekleşen eylemin sebebi anlatılmıyor. Sezgisel olarak kurulan bağ, olay akışında kurulmuyor. Eğer ortada var olan bir istekten bahsedebilirsek, böyle bir şeyin imkanı burada açıldıysa bile buna dair bir bağlantının sağlanmasından, sıkıca örülmüş bir diziden, açıklamalardan, neden ve sonuç ilişkisinin kurabileceği bir mantık jimnastiğinden tamamen uzak duruyor. O halde varılacak bir nokta, yapılacak bir çıkarım, her zaman ve sürekli olarak askıda kalıyor; okuyucusundan kurulan yapının anlatılma biçiminin neden bu şekilde kurulduğunu anlamaya çalışmayı talep ediyor. Bu yapı ise kendisinden sonra gelen diğer paragrafta da sürdürülüyor.

Anlatıcının bilincindeki bir sarılma sahnesinin anlatımının ardından bir iç hesaplaşma sahnesi anlatılıyor. Bu paragraf da yine kendisinden önce gelen paragrafla olay akışı üzerinden bir bağıntı kurmuyor. Bir akıl yürütme üzerinden açılan, kendisini babasıyla karşılaştıran Osman, neden babasıyla ilgili bir bağ kurduğunu, kendisinin neden “süprüntü [bir] herif” olduğunu açıklamıyor. Böylelikle anlatılan bir sarılma sahnesinden, onun yarattığı eylem anından sonra yine akıl yürütmelerin olduğu bir paragrafta geçilmiş oluyor. Bir iç hesaplaşma halinde kendisiyle konuşan iç ses, yine bir eylem anına açılmıyor. Bir olay anlatamıyor.

Son bölümde birbirine bağlanmama işlevi daha da artıyor. Osman’ın zihninden geçen akıl yürütmeler ve anıların görüntüsü, daha da karmaşıklaşıyor ve sonunda seslerin araya girmesiyle beraber ritmik bir kaos halini alıyor. Ses imgesi, sestem değil sesin göstericisi aletlerden geliyor: davul, zurna, kemençe, tulum, kakan kılıç şakırtıları. Bilinç artık kendisini kontrol edemiyor. Bir inançsızlık meselesinin, bölümü başlatan bir umutsuzluk anının, “son”un bir bitişi gösterdiği anda başlayan bölüm, yine bir inançsızlık sarmalına, bu sefer duyuşal bir boyuttan giriyor. Ses geliyor. Bu ses, duyulan bir ses de değil. Sadece bir anlatıma evrilmeye çalışan, anlatılabileceğine inanılan bir ses. Bir çözümleme süreci, mantık yürütme ve sonuca bağlanmayla başlayan bölümün bu sesli paragrafı, baştaki bölümden bir karmaşayla ayrılıyor. Öyle ki onu izleyen paragrafta da bu karmaşayı sürdürüyor ve sonda bu karmaşayı durduracak bir yere evriliyor: “Bir onluk diazem daha almalı.” Böylelikle bilinç yavaşlıyor ve bölüm sona eriyor.

Bir bölümün içerisinde bile birbirine bağlanmayan olay akışı, ne bu bölümden önce yazılan ilk iki bölümde ne de sonrasında gelen bölümde ne anlatıldığı üzerinden bir yoruma açılmıyor. İlk bölümde anlatılan bir ofis sahnesi, ardından gelen bir ev sahnesi, burada neden ölüm ve onun hesaplaşmasını getirdiğini

açıklamıyor. Aynı zamanda yazının kendisi bir sonraki sayfayı çevirdiğinde bunun sebebinin ne olduğunu açıklayacağını da ima etmiyor. Tam da bu parçalı yapıda, fragmanda okuyucusunu durduruyor. Sonrasında ne olacağını merakını doğurmak yerine “şimdi ne oldu?”yu merak etmeye çağırıyor. Okuma edimini bu anda hapsediyor. Yazılanın neden yazıldığını merak etmeye çağırıyor. Romanın okuma zorluğunu oluşturan en büyük etmen de bu olsa gerek. Akatlı’nın okuma anlaşmasını yırtmasına sebep olan, cümlelerin gereksizliğini söylediği şey tam da bu noktaya denk düşüyor. Gümüş’ü tekrar tekrar okumaya iten sebep, bir biçimde bu bağlantıları sağlayacak olmanın ümidi olsa gerek belki de. Bu tekrar tekrar bakma edimi, belki de metnin bir biçimde billurlaşmasının yolunu açması ümidini içinde besliyor. Peki giriş, gelişme ve sonucun tayin edilemediği bir akış içerisindeki metin nasıl bir anlamın ihtimalini açıyor bu şekliyle? Neyi bilmenin ihtimali var?

Bunun izleri, Adorno’nun Walter Benjamin’in fragmanlar halinde yazmasının ne anlama geldiğini sorguladığı bölüm üzerinden sürülebilir. Adorno, Benjamin’in yazım biçimi üzerinden Benjamin’in dünyayı anlama biçimini ve bunu nasıl bir biçimde ifade etmeye çalıştığını şöyle ifade eder:

Benjamin, doktora tezinin erken dönem Alman Romantizmi’nin temel teorik yönüne adanmış olması gibi, bölük pörçük ve eksik olarak evrensel olanın – kapsamlı bir tasarımda kaybolan – gücünden bir şeyleri barındıran fragmanların felsefi bir biçimde tasarımında da, Friedrich Schlegel ve Novalis’e tüm yaşamı boyunca bağlı kaldı. O halde Benjamin’in yapıtlarının fragman halinde kalmasının nedeni kör talih değil, düşünce sisteminin yapısı, başından bu yana taşıyıcı düşüncesidir. Benjamin’den geriye kalan en kapsamlı kitap olan *Alman Tragedyasının Kökenleri*’nin büyük bir bölümü, titiz mimarisine rağmen, düşüncelerin kesintisiz olarak birbirlerine ulaşması yerine, iç içe geçmiş, kendi içlerinde kesintisiz bölümlerin aynı anda nefes aldığı, yeniden canlandığı bir biçimde düzenlenmiştir. Bu edebi kompozisyon prensibi, Benjamin’in “gerçek”ten anladığını ifade etmesinden daha az iddialı bir şey değildir. Benjamin için sadece gerçeği ifade etmek, Hegel’deki düşüncenin konuya salt uygunluğu kadar önemsizdir – Benjamin’in hiçbir yazısı bu kritere uymaz – , aksine fikirlerden oluşan kompozisyonun tamamı tanrının adını oluşturur – Benjamin öyle tasavvur etmiş olmalı – ve bu fikirlerin her biri kendi güç alanları olarak ayrıntılarda billurlaşırlar. (Adorno, 2004, s. 34-35)

Benjamin'in yazım biçimiyle düşünce sistematığı arasındaki bağlantıyı kuran Adorno, Bener'in yazımında görülen bir şeyi Benjamin için dillendirir. Ayrı ayrı ayakta kalabilen bölümler halinde yazılmış Benjamin'in yazısı, ayrıntılarda billurlaşır. Anlamın açığa çıktığı, dokunduğu anlar, bu billurlaşma anlarının yakalanmasından ibarettir. O halde yazı, bütünüün konusunu ve olay akşını bilmeyi değil; ayrıntılarını bilmeyi talep ediyordur- okuyucusunda yakın okumayı talep ederek bu yapının kendisine yaklaşmayı temenni ediyordur. Bu ise Adorno için yazının zorluğunu da açmaktadır:

İnsan, kendinden kaynaklanan ve kendi için varolan bir varlıktan çok Benjamin'in felsefesinin sahnesi, yeridir. Bu konunun yarattığı dehşet belki de Benjamin'in metinlerinin en derin zorluklarını tanımlar. Düşünsel anlamdaki zorluklar nadiren sadece anlaşılır olmamaktan kaynaklanır; bu zorluklar daha çok bir şokun sonuçlarıdır. Kendi bilinci için ölümcül bir tehlike sezindiği düşüncelere kendini teslim etmekten çekinen kişi Benjamin karşısında sarsılır. Ancak bu tehlikeyi göze alanlar, verimli ve keyifli bir şekilde Benjamin'in yazılarını okuyabilir; ama onlar da varoluşun böylesine nitelik değiştirmesinin onları ilgilendirmediği konusunda ısrar etmemelidirler. (s. 40-41)

Benjamin'in yazımı, biçimiyle beraber vardır ve bu biçim bir anlama noktasında şok etkisi yaratmaktadır Adorno'ya göre. Tam da bu şok yüzünden metin bir zorluğu doğurmuştur. Sentezden ziyade açıklanmayan anların varlığı, bunu yaratandır. Bener'deki zorluk işte tam böyle bir andan doğar. Bir morg soğuşunu andıran, tamamen katı cümleler, kazanamadıkları akışla beraber eylem alanını yok ederler. Ancak bunu yaparken aynı zamanda bir eylem alanının devinimsel hareketliliğini sağlayacak bir izlenim de doğururlar. Fakat bu ikilik (morg soğuşu – sıcak bir kucaklaşma) birbirlerinin antitezi olarak işlemekten ziyade bir arada duran öğeler olarak belirebilirler ancak. İşte bu anlar, bir sentez oluşturmayan, yeni bir alana açılmayı engelleyen, başka ihtimali düşünmeyi tamamen iptal eden, sadece kendisinin varlığının konuşulmasını zorunlu kılan anlardır. Başka ihtimal yoktur. Başka bir dünyanın ihtimali yoktur. Tüm bunların varlığı ancak o anı konuşmayı

talep ederek o ana bütün anlatıyı hapseder. O halde denilebilir ki Bener'in yazımının yaratacağı bir şok anı varsa eğer, bu sadece eylem alanının iptal edildiğinin farkına varılmasıyla sağlanacaktır. Sürekli kıymık gibi batan, giriş-gelişme-sonuç şeklinde ilerleyen bir konstrüksiyona açılmayan yazının rahatsız ediciliği içinde *Buzul Çağının Virüsü*'nü okuyan kişi, sürekli sekteye uğratılacak, devamlı bir duraksama içinde okumaya zorlanacaktır. *Buzul Çağının Virüsü*, metinsel gücünü tam da böyle bir noktadan alacaktır. Akatlı'nın yaptığına tersine metinle etkileşime geçen birisi, zorluğunun farkına bu noktadan varacaktır.

Böyle bir yazım biçimi, bir dil oyunundan ziyade bir zorunluluk alanından doğmuştur. Anlatılacak olanın başka bir biçimde ifade edilememesinin yarattığı bir zorunluluktur. Orhan Koçak, Bener'in kitabında "biçim içeriği" belirlediğinden (Kolektif, 2004, s. 23) bahseder. Burada Koçak'ın söylediğinin bir adım ötesine giderek denilebilir ki biçim zorunlu bir halden vuku bulmuştur. Bu zorunluluk başka türlü anlatamayacak olmaya dairdir. Bu ise Bener için yazının neyi amaçladığı sorusuyla beraber gelir:

Her yanlış, bana doğrunun yanlışlığını anımsattı. Dürtülerle boğuşurken, dürtülere yenik düştüm. Tüm anlatılar neyi amaçlar? Yazmak hangi sapmayı, yan etkilerinden soyutlayabilir? Sorumluluk kavramına bel bağladım çoğu kez. Sonuç ters tepkilerle karşı karşıya kalmak oldu. Benim sorumluluğumu üstlenmek avuntusu, kışkırttı onlara karşı beni de. (Bener, 2012, s. 40-41)

Bener'in *Kapan* adlı kitabındaki "Sayıklama" öyküsünde geçen bu bölüm, yazı ve onun ürettiği anlamı sorgulamaya yönelir. Anlatıların amaçladığı şey üzerinden yola çıkarak yazmanın bir yan etki alanı oluşturduğu, sürekli bir sapma eksenine girdiği, bu sapmayla beraber anlamını kurduğu noktasından düşünülebilir. Yaratılan sapmayla beraber "bütüncül" bir anlamın, giriş-gelişme-sonuç şeklinde ilerleyen bir kompozisyonun kurulmasının önüne geçmiştir. Neyin nasıl anlatılabilecek olduğunun yarattığı kaygı, anlatımı kuran öğeye dönüşmüştür. Bu durumda Orhan

Koçak'ın Bener yazımı için söylediği şey, iki türlü işlemektedir; Bener yazımında biçimin içeriği belirlediği kadar içerik de biçimi belirlemiştir. Nasıl anlatılması gerektiği sorusunun açmış olduğu sorumlulukla beraber, yazıya neyi anlatması gerektiğinin sorumluluğu da yüklenmiştir.

Buradaki sorumluluk meselesi ise modernist edebiyat metinlerindeki anlatma biçiminin nasıl bir dünya yarattığı ile ilişkilidir. Fredric Jameson *Modernizm*

İdeolojisi aslı kitabında modernist estetiğin kurduğu dünyayı şu şekilde açıklar:

Zira modernist estetiğin, [...] örtük, üstü kapalı, hatta ideolojik mesajların kullanılması kadar gayrimeşru ve kabul edilemez bulduğu başka bir şey olmamıştır: Modern edebiyatın olay örgüsünden kopuşu, aslında -haklı olarak- hayatın ve deneyimin doğası hakkındaki, iler tutar yanı olmayan uzlaşım sal önkabuller olarak görülen eski anlatı şemalarından kopuş olarak ele alınırsa çok daha iyi anlaşılır. Demek ki, olay örgüsüz roman açmazı, ancak olay örgüsünün kendisinin bu tür uzlaşım sal şemalardan yapısal olarak ayrılamayacağı (zira okurun uzun bir dizi olay ve sayfayı daha geniş bir formun birliği içinde kavramasını sağlayan tek şey bu şemalardır) açıkça görüldüğü zaman ortaya çıkar. (Jameson, 2008, s. 121)

Modernist edebiyatın bağı, yaşanılan dönem üzerinden kuran Jameson, olay örgüsüz bir yapı üretme eylemini, “eski anlatı şemalarından kopuş” olarak okur. Bu şemalar ise ona hayatın ve deneyimin doğası hakkında yeterli bilgiyi veremiyordu. Şemalar, “insan deneyiminin kendisinin uzlaşım sal olarak saptadığı bir alan”dır (s. 120). Bu uzlaşım sal zemini ise deneyimin tekilliğini yok sayar. Olay örgüsünde deneyimin aktarımı sırasında uzlaşım sal yöntemlerin kullanılması sonucu aktarılan deneyim de sadece bu uzlaşım sal zemine aracılık etmektedir. Bu şemayı yıkan modernist metinlerde ise deneyimin tekilliği mevzu su açılmış olur. Bu tekillik ise öznenin algılama biçimlerinin kendi çevresinde nasıl kurulduğıyla ilişkilenecektir.

Bener'in *Buzul Çağının Virüsü* romanı da böyle bir tekil deneyimin imkanlarını sorgulamaktadır. Metnin olay örgüsüz fragmanlı yapısı, bir deneyimin gösterenine dönüşmüştür. Bu ise romanın ana karakteri Osman'ın dünyayı algılama biçimleri üzerinden doğmuştur. O halde romanda Osman'ın kendi yörüngesine neleri

aldığını; neyin etkisine maruz kaldığını, neye yönelmeye seçtiğini düşünmek, onun bu paramparça edilmiş dünyayı nasıl gördüğünü anlamaya bizi yaklaştıracaktır. Bu Bu ise Buzul Çağının Virüsü'nde Osman için algıladığı zaman, onun kurulma biçimleri ile böyle bir zaman algısının içinde nasıl bir dünya kurduğu üzerinden açılacaktır.

2.3 Algılanan dünya: mevkuf zaman

Bir geçmiş zaman anlatısı olarak *Buzul Çağının Virüsü*, Osman'ın geçmişinde yaşadığı anlara odaklanarak yaşananları onun optiğinden ele alır. Akçay'da yaşadıklarından Ankara'da geçirdiği zamana dek neredeyse hep onun zihnine odaklanır. Zaman zaman anlatı Osman'ın birinci kişi anlatımından üçüncü kişi anlatıma evrilse bile anlatıcı, Osman'ın zihnine odaklanır. Böyle bir durum, anlatıda birinci kişi anlatıcıya devredilen anlatma görevinin nasıl bir algılama süreci yarattığını sorgulamayı getirir.

Dorrit Cohn, *Şeffaf Zihinler* adlı kitabında birinci kişi anlatıcı ile üçüncü kişi anlatıcının geçmişe bakışlarını karşılaştırırken şunları söyler:

Bir anlatıcı, hikayesinde anlattığı benlikten “farklı bir şahıs” haline geldiğinde bile, iki benliği birinci şahıs zamiriyle birbirine bağlı kalır. Aralarındaki ilişki gerçek varlıkların zamansal sürekliliğini taklit eder. Üçüncü şahıs kurmaca metinlerde bir anlatıcıyı başkarakterine bağlayan saf işlevsel ilişkiden hayli farklı bir varoluşsal ilişkidir bu. Dolayısıyla genel beklentinin aksine, birinci şahıs anlatıcının geçmişteki ruhuna erişmesi, üçüncü şahıs kurmaca metinlerin her-şeyi-bilen anlatıcısının kendi karakterlerinin ruhuna erişmesinden daha zordur. Onun geriye bakışı temel olarak farklı bir optiğe dayanır: büyülü lense denk düşen bir büyülü ayna yoktur, yalnızca Proust'un sözünü ettiği “zamana ayarlı teleskop” vardır – bununla belleğin koşullandırdığı “gerçek” bir psikolojik hayali kasteder. (Cohn, 2008, s. 158)

Cohn, her şeyi bilen üçüncü kişi anlatıcısıyla birinci kişi anlatıcısını karşılaştırırken bir optik meselesinden yola çıkar. Bu optik, geçmiş zaman anlatılarında birinci kişi anlatıcı ile her şeyi bilen üçüncü kişi anlatıcısının karşılaştırılma zeminini kurar. Her şeyi bilen üçüncü kişi anlatıcı, lensini karaktere karşı uzaklığıyla beraber onun yaptığı her hareketi bilebilme lüksüne sahiptir. Ancak birinci kişi anlatıcı, belleğindeki parçaları, şimdi var olduğu kişi üzerinden düzenleyecek ve “şimdiki” benliğine dair düşünme biçimini de geçmiş anlatısının içerisine yerleştirecektir. Bu durumda birinci kişi anlatıcısının her şeyi gören ve gördüklerini belirli bir mesafeyle anlatan büyülü bir anlatısı yoktur. Onun yerine büyülü ayna kırılmıştır; artık anlatılacak olan, bu parçaların nasıl birleştirileceğine dairdir. Bunu yaparken ise anlatının şimdisindeki psikolojisi, ona yön verecektir. Böylelikle anlatılanlar kusursuz bir hafızanın yaşanan olayları anlatmasından çıkacaktır; anlatılacak olanlar, birinci kişi anlatıcısının olayları anlama biçiminden etkilenecek ya da Cohn’un Proust üzerinden dediği üzere “zamana ayarlı bir teleskop” üzerinden gerçekleşecektir. Bu zamana ayarlı teleskop ise üçüncü kişi her şeyi bilen anlatıcısının kullandığı gibi karakterlerinin her birinin panoramik bir biçimde görünmesini sağlayan ve böylelikle olayları kusursuz bir şekilde uzaktan anlatan bir teleskop değildir; aksine böyle bir teleskopik bakış tamamen yıkılmıştır. Bunu sağlayan şey ise birinci kişi anlatıcısının anlatısının şimdisindeki benini ile geçmişteki beninin sürekli bir konuşma içerisinde olmasından; başka bir deyişle birinci kişi anlatıcıların geçmişe bakışlarının bir bellek anlatısına dönüşmelerinden kaynaklanmaktadır.

Buzul Çağının Virüsü’ndeki anlatı da böyle bir noktadan açılmaktadır. Hem odaklanılan karakter hem de romanın birinci kişi anlatıcısı Osman, bir hatırlama edimi içerisinde yaşadıklarını sunmakta, romanı bir bellek anlatısına dönüştürmektedir. Ancak bunun da ötesinde anlatılanların belleğinin parçaları

olduğunun farkına varmaktadır: “Bellek tam silmiyor, yenilemiyor, pek değiştiremiyor, geliştirmiyor odaklıklarına dizimlediği negatifleri. Gereklikçe yıkayıp duyarlı imge yüzeyine yansıtıyor yaşananları; kimi aynı gözalcı parlaklıkla, kimi yas peçesi altına gizleyerek, uçagıtmiş leylak kokusunu duyurarak.” (Bener, 2012, s. 103)

Buzul Çağının Virüsü'nün karakteri Osman'ın bellek hakkında söyledikleri, romandaki zamanın nasıl işlediği konusunda da fikir verir. Bir geçmiş zaman anlatısı üzerinden kurulmuştur roman. Bunu da tıpkı Osman'ın söylediği gibi gerekli gördüğü noktalarda imgeleri, beynin diriminden açığa çıkararak yapmıştır. Bu imgeler, üçüncü kişi tanrısal bir anlatıcının belirli zaman dilimleri içerisinde gerçekleşmiş olayları, zamanı bir aracı olarak kullanarak dizimlemesiyle gerçekleşmez; onun yerine bir varlığın parçası olarak bellek, her kaydettiği anı, kişinin anlamlandırma ekonomisi içerisinde açığa çıkaracak, onun duyularının anlamlandırmalarını sunacaktır. Romanın fragmanlı yapısı belki de böyle bir bellek anlatısı üzerinden düşünülmelidir. Birbirlerinden kopuk, bölük pörçük anlar, kendilerini imge düzeyinde bulurlar. Zamanın bir kozmik zaman olarak algılanmasının önüne çoktan geçilmiştir. Artık anlatılacak olan, günlerin, ayların, yılların belirli bir ölçü ile belirlendiği takvimsel bir zaman olmaktan çıkmıştır. Zaman, hesap yapmak için kullanılan bir birim olmaktan ibaret değildir burada. Bunun yerine imgelerin nasıl duyumsandıklarını ele alabilecek parçalara dönüşmüştür. O halde zaman da Cohn'un bahsetmiş olduğu üçüncü kişinin karakterlere kurduğu mesafeyle beraber sağladığı uzaktan bakan teleskopik bir bakış olmasının önüne geçmiştir.

Duyargan negatiflerin imge düzeyinde kendini bulmasıyla beraber *Buzul Çağının Virüsü* romanı, bir bellek anlatısına dönüşmüştür. Roman, Osman'ın belleğinin lokal coğrafyasıdır. Anlatılacak olanlar, onun tarafından seçilmeleriyle beraber, onun algılama ve anlama biçimlerinin izdüşümüne dönüşmüştür. Peki romanın bir belleğin izdüşümü olarak kurgulanmasını sağlayan itici güç nasıl bir şeydir? Bener romanının böyle bir biçimde kurgulanmasını neden tercih etmiştir?

Bu sorunun cevabını, Philip Weinstein'ın *Unknowing: The Work of Modernist Fiction* adlı kitabında modernist romanların zamansal algılama biçimlerini nasıl kurguladığı üzerinden yaptığı biçimsel okumalarla beraber düşünebiliriz. Weinstein (c2005), kitabının "Unbound Time" bölümünde modernist romanlarda kurulan zaman algısının nasıl bir biçimde işlediğini açıklamak için Freud'tan yola çıkar. Ona göre Freud, bilinçaltı hakkında öne sürdüğü kuramlarla beraber modernist romanlarda zamanın nasıl işlediğini şekillendirmiştir. Bunun nasıl işlediğini açıklamak için Freud'un bilinç ve biliçaltını nasıl açıkladığı ele alan Weinstein, kişi için zamanda bir ilerlemenin yaşanmasından kişinin geriye dönüp bakma gereksinimi duyduğunu söyler. Bu bakış, kişinin yaşanan bir travma sonucu daha önceden yaşadıklarını tekrardan sahneleme ihtiyacı duymasıyla ilişkilidir. Travma, kişinin şimdisini işgal etmektedir; bu durumda kişi, ileriye doğru yönelmektense her seferinde geriye doğru dönerek bu geçmişe geri dönme ihtiyacı duymaktadır (c2005, s. 30-32).

Freud'un travma yaşayanlar üzerinden zamanın bilinç ve bilinçaltında nasıl işlediğini ele alan Weinstein, modernist romanlarda da benzer bir yapının işlediğini öne sürer. Realist romanlarda her seferinde daha ilerisini görmeye açılan ve ilerleyerek şimdi olandan daha iyisini vadeden bu yapıda zaman, ileride daha iyisinin geleceği vadiyle beraber yaşanacak olaylara aracılık eder. Böylelikle romanlarda

yaşanılan çatışma düzlemlerinin ilerledikçe giderileceği ve karakterin en sonunda yaşadığı toplumda bir anlaşma zeminine varacağı fikrini de içinde taşır. Böyle bir yapı ise Weinstein'a göre bir bilgi problemiyle ilişkilidir. Zaman içerisinde daha ileriye gitmenin, sonunda her şeyi bilmenin vaadini taşıdığını söyleyen Weinstein, böyle bir bilginin kişinin kendi kimliğini bilmesiyle bağını da kurar. Kendi kimliğini ararken her seferinde toplumla çatışmaya giren ama her seferinde toplumla uzlaşan ve böylelikle daha fazlasını “bilen” karakterlerin kimlikleri, en sonunda dışarıdan gelen toplum bilgisiyle uzlaşır. Böyle bir fikrin Aydınlanma'nın getirdiği bilme fikriyle paralel olduğunu söyleyen Weinstein, Aydınlanma'nın diyalektik yapısında birey ve toplum arasında böyle bir bağ kurulduğunu savunur (c2005, s. 36-37).

Aydınlanma fikrinin gelecekte bir uzlaşma getireceği üzerine kurulu olan bu yapıda, zaman, her zaman daha iyisini sunacak olan şeye aracılık etmektedir. Nitekim Franco Moretti *The Way of The World* adlı kitabında 19. yüzyılda çok fazla görülen *Bildungsroman* yapısının başlatıcı ögesi olarak böyle bir zamansallığı ele alır. Ona göre genç karakterlerin büyümesi üzerine kurulu *Bildungsroman*, merkezine genç karakterleri alarak onların anlamı geçmişte değil, gelecekte aramalarını vadederler (Moretti, 2000, s. 5).

Yüzünü geçmişten ziyade geleceğe yönelterek zamanı kurgulayan bu romanlardaki yapının modernist romanlarda biçimsel olarak değiştiğini öne süren Weinstein, bunun sebebi olarak realist romanlarda karakterlerin dış dünyayla çatışmaları sonucu bir uzlaşma zemini sağladıkları yapının modernist romanlarda görülmediğini öne sürer. Geçmişte yaşananlar, modernist roman karakterlerinde bir uzlaşma zemini yaratamamıştır. Yaşananlar hala etkilerini şimdi üzerinde gösteriyor, karakterlere musallat oluyordur. Bunun sonucu olarak özne, daha önce yaşadığı ana geri dönme, onu tekrar tekrar sahneleme ihtiyacını duyuyordur. Başka bir deyişle

zamanda ilerleme fikri bu romanlarda mevcut değildir. Yaşadıklarını hatırlayan kişi, geçmişin tahakkümü altındadır. Geçmişte yaşananlar, kapatılmamış; hatırlayan ben ise bunu kaydetme, belki de hesaplaşma ihtiyacını hissetmektedir. Bu da karakterin zamanın aracılık ettiği bir sistemde ilerlemesinin önüne geçmiştir. Bu durumda zaman mevkuttur. ilerlemesini engellemiştir Böyle bir sistem içerisinde zaman içinde ilerleyen özne, aynı zamanda geriye dönüşler, yaşanılan anı yeniden ziyaret etmeler ile var olur. Geçmiş ve şimdi birbirine yapışık haldedir. Realist bir romanda huzurlu bir biçimde ilerleyen, kafasını geleceğe doğru uzatmış ve zamanı olayların anlatımını sağlayacak bir araç olarak gördükleri bir zaman algısı modernist romanlar için söz konusu bile değildir. Onun yerine yaşadıklarının etkisi ona musallat olmuş ve bunları her seferinde tekrar tekrar sahnelemeye ihtiyaç duyan bir özne vardır. O halde zaman, mevkuttur. Karakterlerin yaşadıkları düzenle bir uzlaşma zeminin sağlanamaması, geçmişin kapatılmaması sonucu karakterini böyle bir zaman dilimine hapsedmiştir.

*Buzul Çağının Virüsü'*ndeki bellek anlatısını tam da bu nokta üzerinden düşünmek gerekir. Osman'ın Akçay'da yaşadıklarından Ankara'ya taşınması ve oradaki hayatının yanı sıra İstanbul'a yaptığı bir günlük gezinin anlatımının yer aldığı kitapta var olan görüntüler, aşılammış, önüne geçilememiş, hala etkisini şimdi üzerinde gösteren bir zamanın habercisidirler. Ancak Freud'un öne sürdüğü üzere bir iyileşme sürecinin yaşanmasından ziyade bu iyileşme sürecinin imkansızlığı üzerinden var olmaktadır. Zamanın algılanışını ele aldığı şu bölümde böyle bir algıyı ele verir: "Ölüm sürmeli; ama zaman büyütecisi altında kendini eleveren aşırı, yapma mutsuzluğa yer yok artık, gerçek yıkımları bile gölgeleme, gülmeceye dönüştürme becerileri edindi soluk fotoğraf, kalp duyarlılık, kıl akıllılık görüntüleri sergilememeyi de öğrenmiştir umarım." (Bener, 2012, s.19)

Anlatısını, kişinin beynine dizimlediği negatiflerin duyarlı imge düzeyinde kendisini göstermesi üzerinden kuran Osman, bu görülen imgelerin bir iyileşme sağlamadığını da imliyordur. Ölüm hakkında bir tahayyülle başlayan alıntıda, görülen şeyin soluk fotoğrafı, gördüğü şeye güvenmiyor, sahnelediği şeyin gerçekliğini sorguluyordur. Görülen şey, Osman'ın onları anlatma eylemi sırasında bir gülmeceye dönüşebiliyor; gerçek bir yıkımı olması gerektiği şiddetinde anlatmayı bile beceremiyordur. Tüm bunlar ise bir zaman büyüteci altında gerçekleşmektedir. Zaman, artık ne ilerlenecek bir noktadır ne de anlatıldıkça bir iyileşmeyi imlemektedir. Böylelikle Osman'ın duyarlı imgeler olarak baktığı anıları, ona bir çıkış noktası bile sunamıyordu.

Bir iyileşme sürecinin parçasına dönüşemeyen bu anlatı – o halde – artık geri gelemeyecek bir geçmişin unutulmaması adına anlatılmasına dönüşmüştür. Gelmeyecek olan için yakılan bir ağıta dönüşmüştür belki de. Ancak bunu yaparken geçmişi de bir yörüngeye sokmuş, nasıl algılanması gerektiğini ortaya koymuştur. Bu algılama biçimi ise kendisini yine fragmanlı yapı üzerinden açmaktadır.

Şimdi ile geçmiş arasındaki bağı fragman üzerinden okuyan Leslie Hill, geçmişle şimdi arasındaki bağı bu fragmanlı yapı üzerinden nasıl kurulduğunu şu şekilde açıklar:

Başka bir deyişle fragman zamanı, hiçbir zaman şimdinin bütünlüğü değildir. O, zamanlararası bir zaman dilimidir; unutma ve hatırlama; süreklilik ve kesinti; itaat ve itiraz arasındadır ve fragmanda konuşan en güçlü şey, hiç şüphesiz ki tam olarak sanat eseri ile onun sökülmesi arasında; onun bir araya getirilmesi ile onun çözülmesi arasında; çoktan geçmiş bir zamanla daha gelmemiş bir zaman arasındaki uzlaşmaya varılmamış gerilimdir. Bu gerilimin altında güçlü ve gözüpük bir enerji vardır ve bu, neden bugün eleştirel söylem ve sanat pratiklerinin birbirlerine benzediklerini açıklar; bugün fragman denilen şey, her yere yayılmıştır. Onun kullanım alanından çok az şey kaçır: ne kurmaca, şiir, tiyatro; otobiyografi, anı, deneme; ne felsefe, teori ne de eleştiri. Bazen peşi sıra gelen bir kıyamet imasına rağmen iddiasız bir sağduyu fikrine karşı koymayan fragmanlık, bugün yazmanın kendisinin ihtimali ile eşanlı görünüyor. (Hill, 2012, s. 2)

Fragmanın zamanının ne olduğu sorusunu ortaya atan Hill, bunun hiçbir zaman şimdinin bütünlüğünü göstermediği varsayımını ortaya koyar. Giriş, gelişme ve sonucun düzenlendiği, birbirlerini takip ettiği bir yapı sunmayan fragmanlı yapı, zamanlar arası bir yapı sunar. Bu ise bir bütünlüğün yaratabileceği uzlaşmacı yapıdan ziyade bir gerilim hattı ortaya koyar. Tamamlanamayan bir şimdinin bir sarkaç gibi unutma ve hatırlama; devamlılık ve kesinti arasında sürekli gidip geldiği bir hali canlandırmayı talep eder. Bu ise Hill için yazma eyleminin kendisine dönüşmüştür.

Hill'in sanat eserlerinin algılanma biçimleri üzerinden kurduğu yapının yarattığı gerilim hattını Bener'in *Buzul Çağının Virüsü* romanı üzerinden düşünebiliriz. Bir gerilim hattının üzerine oturmuş romanda Osman, anlattıklarının bir bellek anlatısı olduğunun farkında olan; bunu karakterin şimdinden anlatan ancak anlattıklarının görüntüsüne güvenmeyen pozisyonunun içerisinde olayları aktarmaktadır. Ancak bu aktarma eylemi, aynı zamanda anlatılan şeyin nasıl bir zamansallıkta ele alındığını da sorgulamaya dönüşmüştür:

Ilıca'dan ilçe merkezine inen yolu yarıladık. Güneş, incir ağaçlarının bodur yükseltisinde epey duraksayacak.

Hemen her akşam üzeri içmemeye karar verilen yitik saatler, Bektaşı özrü oluyor, gün batımından sonra pencerelerin tıkırdatılarak, genellikle birinin dermeçatma evinde ya da Lezzet Lokantası'nda beklenildiği haberini vermenin.

Taşköprü'nün paslı korkuluklarına tutunmak. Kendi duru akıntısını yorulmadan sürdüren dereye salt bakmak, boş, uzun. Arada bir atlı geçerse öteyakaya ayak değiştirmek. Susadığını sanmak, çıpırtı uyarısına bağlamayarak. *Pavlov* kuralı.

Aynılık, deprem beklentisini unutmuşluğumuza bile güvensizliğini koruyan, karşı konulmaz, somut güç.

Dün, kavak ağacına güdüsel iniş çıkışını yakaladığımız karınca dizisinin yuvasını araştırmıştık, oç almayı düşünüyorduk aksaksız işleyen bir düzenden. Bugün gene bakınacağız sağa sola. Olay. (Bener, 2012, s. 19)

Romanın beşinci bölümünde geçen bu “olay,” geçmiş zaman kipiyle başlar. Ancak ardından gelen anlatımda bir durumu, o anının içindeki bir genelleştirmeyi taşırlar. Yitik saatlere yönelik açıklamalar, genel bir durumun anlatısıdır artık. Geçmiş zaman kipindeki anlatıda durmak istemeyen anlatıcı ses, buradan kaçabilmek için bütün yolları arıyor gibidir. Öyle ki bunu yapabilmek için fiillerin mastar halini devreye sokar. Böylelikle yaşanan şeyler, zamansız bir evrende gerçekleşiyormuş ve bu şekilde mutlaklaşıyormuş hissini uyandırırılar: “tutunmak,” “değiştirmek,” “sanmak.” Bener bunu “tutundum,” “değiştirdim,” “sandım” şeklinde ifade etmeyi seçmemiştir. Bunun yerine mutlak bir zaman diliminde bu fiillerin eylemliliğini dondurmuştur. Zaman burada hapsolmuştur. Geçmişte olan bir şeyin geçmişte olduğuna dair herhangi bir izlenim yoktur. Geçmiş, şimdiyle bütünleşmekle kalmamış, tüm zamanı, zamansızlık boyutunda birleştirmiştir.

Ancak tüm bunları yaptıktan sonra tekrardan takvimsel bir zamana evrilir anlatı. Dün olan bir “olay”dan bahsediyordur. “Dün”ün varlığı, bugün ve yarının da olacağına işaret eder. Nitekim anlatıcı, dün yaşadığı bir şeyi, geçmiş zaman kipiyle anlatır. Ardındansa bugüne gelir ve bugün yapılacak bir olay daha anlatır – sağa sola bakılacaktır. O halde bugünün içerisinde bir de gelecekte yapılacak bir eylem alanı açılmıştır. Yaşanılan tüm sahne bir zamansızlık boyutundan bir anda zamanın içerisinde bulur kendini. Fakat açılan zaman, şimdinin zamanıdır. Belleğin algılama mekanizmaları içerisinde açılmış bir şimdidir bu. Geçmişini geçmiş zaman kipiyle anlatması beklenen anlatıda geçmiş, bir şimdilik kazanır. O halde geçmiş zaman ile şimdiki zaman birbirlerinin içine geçmiştir. Bu durum ise anlatıcı için bir “olay”dır. Sanki anlatı, anlattığı durumun geçmişten gelerek sergilenen bir durum olduğunu kabullenemiyor; bugünün anlatısına dönüştürmek istiyordur. Sanki olay anını yeniden sahnelemek istemiyor; yeniden o anın içinde, o anın deneyimi içerisinde

olmak istiyordur. Böylelikle daha önceden deneyimlenmiş olan şey, sadece geçmişte yaşanmış bir deneyim olarak bırakılmak istenmiyor, tekrardan o ana geri dönülerek deneyim anında yaşananların içinde olunmak isteniyordur.

Hem bir zamansızlık boyutunun hem de zamanın içerisinde bir boyutun açıldığı bir gerilimi yaşatır anlatı o halde. Belleğin pozitifini çıkardığı duyarlı imgeler, böyle billurlaşırlar. Weinstein'ın Freud'tan yola çıkarak söylediği zamanın şimdiye hapsolması ve geleceğe doğru açılmaması, *Buzul Çağının Virüsü*'nde kendisini böyle bir çatışma düzlemi üzerinden gösterir. "Geçmiş," sadece "şimdi"nin üzerinde bir hak talep etmiyor, aynı zamanda şimdinin yerine geçmek istiyordur. Geçmişin bugün olmaması, yitirilmesi ile geçmişe dönme arzusu, metnin momentumuna dönüşmektedir burada. Artık yitirilmiş olan zamana geri dönüş arzudur bu. Ancak geçmişe dönme arzusu, kendi deşillemesini de beraberinde getirir. Osman, geçmişe döndüğü, onu yaşamaya başladığı anda bile bunun bir deşişime, bir iyileşmeye varamayacağını biliyor gibidir: "Aynılık, deprem beklentisini unutmuşluğumuza bile güvensizliğini koruyan, karşı konulmaz, somut güç." Romanın ikinci bölümünde geçen bu anlatıda aynılık üzerine çetrefilli bir cümle üzerinden fikir yürüten Osman, aynılık fikrini, bir deşişimin mümkün olmadığı bir yerden kuruyordur. Bir deprem beklentisinin yaratacağı deşişime bile güvenemeyen Osman, böyle bir beklentiyi unutma anıyla beraber her şeyin aynılaştığı fikrine tutunuyordur. Bir felaket beklentisi bile bir çıkış sunamıyordu Osman için. Bu ise romanın şimdinden anlatan Osman'ın bir deşişim fikrine bel bağlayamamasıyla ilişkilidir. Osman, geriye dönülse bile bu dönüşün ona daha iyisini vadetmeyeceğinin farkına varmaktadır.

Buzul Çağının Virüsü'ndeki aynılık ve dönüşsüzlük fikri, modernist bir yazar olan Bener'in yazımında oldukça büyük bir yer edinmiştir. Onun yazımında bu fikrin en açık bir biçimde ifadesini ise *Kapan* kitabındaki "Dönüşsüzlüğe Övgü" adlı öyküsünde zamansallık ve özne arasında kurulan bağ oluşturur:

Zamanın boyutsuzluğunu, geriye ya da ileriye işlemeziğini ileri sürüyor, tüm akılcı ya da duygusal seçimlerin yinelenmekten ibaret kalacağını savlıyordu filozof. Doğru. Tastamam. Nereye varılacak? Varılamayacak bir yere demiştim ben de. Yeniden, ta baştan başlansa da, kendi istencimizle yaşayamayacağımızı ben de iyice biliyorum. (Bener, 2012, s. 9)

Zamanın bir boyutsuzluk üzerinden ele alındığı bu öyküde zaman, artık Weinstein'ın realist romanlarda bahsettiği gibi zamanın olayların akışını sağladığı araçsallığından bahsetmek mümkün değildir. Artık zaman, varılacak bir noktanın götürücüsü olmaktan ziyade böyle bir noktanın hiçbir zaman gerçekleşmeyeceğini imleyen bir varlığa dönüşmüştür. Bu ise zamanı algılayan özneye ilişkilidir. Kendi istenciyle yaşayamayacağını düşünen özne, yaşadığı olayları da zaman büyütücü altında görürken yaşanan herhangi bir olayın daha iyisini vadetmediğinin farkına varmaktadır. *Buzul Çağının Virüsü*'nün anlatıcısının deprem beklentisini unutmasının yarattığı aynılığın farkına varması gibi "Dönüşsüzlüğe Övgü" öyküsünün anlatıcısı da böyle bir aynılığın farkına varmaktadır.

"Dönüşsüzlüğe Övgü" öyküsünün anlatıcısının bir dönüşsüzlük övgüsü yarattığı, yeniden yaşamaya başladığında bile farklı bir şeyin yaşanamayacağını imlediği nokta, bir irade problemiyle açılmıştır. Bu ise kendi hareketlerini kendi istenciyle gerçekleştiremeyecek, kendi fiillerinin faili hiçbir zaman olamayacak olmakla ilişkilidir. Peki *Buzul Çağının Virüsü*'nde bu faillik alanı nasıl yaratılmıştır? Bener'in karakterleri böyle bir zaman algısının içinde hareket noktalarını nasıl bulmuşlardır? Bener'in karakterlerinin buldukları hareket alanından bahsedebilmek için ilk olarak içine düştükleri ve içine düşerken şekillendirdikleri dünyayı nasıl

algıladıkları ve kaydettiklerine bakmak gerekir. Bu ise *Buzul Çağının Virüsü*'ne gelindiğinde kendisini bir beden duyu organlarıyla beraber dışarıya doğru açtığı ve bunun üzerinden kendi algılama biçimlerini kurduğu; dünyasını yarattığı yerden kurulacaktır.

2.4 Algılanan dünya: beden

Tersyüz edilmişimdir aynada ... Arka, yan duvarlara birer içbükey ayna daha koyduracağım. Böylelikle sayısal yönden değil sadece, biçimsel, dolayısıyla tinsel başkalaşım açısından da artı sonsuz çoğalacağım. Nasıl değerlendiriyorsunuz buluşumu? (Bener, 2012, s.45)

Anlatıcı Osman, bu bölümde bir içbükey aynada oluşan tersyüz edilmiş görüntüsüne bakar. Bakışında oluşan görüntü ise onun için yeterli değildir. Bu görüntüyü mümkün olduğunca çoğaltmak için odanın diğer duvarlarına da içbükey ayna koyacağını söyler. Bu işlem sonunda ise görüntüsü sonsuz kere çoğalacaktır; sadece tek bir görüntüden ibaret kalmayacaktır. Osman'ın bu arzusu ise bir noktayı düşünmeyi önemli kılar. Oluşacak görüntüler, karşılıklı düz aynaların duvarı kaplaması sonucu kişinin bedensel orantısını bozmadan kendi replikalarını üretmesini sağlamayacaktır. Karşılıklı konulan içbükey aynada görüntüler, sonsuz kere çoğalma sırasında Osman'ın bedeninin orantısallığını bozacaklardır. Kendi bedeni çevreleyen, ona kendi görüntüsünü veren herhangi bir yansıma bu aynalarda oluşmayacaktır. Bedenin görüntüsü bu aynalarda biçimsel olarak deforme olacaktır.

Kendi görüntüsüne düz bir aynadan bakmak yerine içbükey aynadan bakmak isteyen Osman'ın bu istenci içerisinde Osman, kendine dair en temel şeyi, bedeninin görüntüsü ve onun sınırlarını bile göstermek istemiyor, onu mümkün olduğunca silikleştirmek, sınırlarını göstermemek istiyordur. Burada beden parçalanmış bile değildir; eğri büğrüleştirmiştir. Bedene dair bir sınır tayinini imkansız kılmıştır.

Sınır tayinin imkansız hale geldiği bir durumu arzulayan Osman'ın bu tutumu, bedenin kendisini düşünmeyi zorunlu kılar. Bu beden ise sadece öznenin biyolojik fonksiyonlarını imleyen bir beden değildir. Bütün bir bakış alanını şekillendiren; duyumlar aracılığıyla öznenin kendi sınırını/imkanlarını anlamayı sağlayan bir bedendir. Başka bir deyişle buradaki mesele, bedenselliğe (*corporeality*) ilişkindir.

Bedenin bedenselliği meselesini *Space Time and Perversion* adlı kitabında ele alan Elizabeth Grosz, bunu öznenin kurucu ögesi olduğunu söyler (1995, s. 103-106). Ona göre özne, beden ve zihinden oluşan iki ayrı parça değildir. Öznenin algılama biçimleri, kapladığı alan, bu alan üzerinden kazandığı perspektif, onun anlama biçimlerini de oluşturur. Bir sınır olarak deriyle yaşadığı fiziksel dünyadan ayrılan ama aynı zamanda bu deriyle beraber yaşadığı dünyaya bağlanan beden, bu sınır üzerinden dışarıya açılarak anlama biçimleri sunar. Bu anlama biçimi sırasında beden, onun dışarıya doğru açılmasını sağlayan organlarıyla (göz, kulak, deri) belirli bir perspektiften bir algılama biçimi sunarken bu algıladıklarının tayinini ise bu sefer beden içsel devinimleriyle sağlar. Bu içsel devinimler, algılanan şeyin nasıl düzenlenmesi gerektiğiyle ilişkilidir. Gelen *impuls*lar, beden kendi mekanizması içerisinde şekillenir. O halde kişinin bedeni, onun anlamı yakalayabileceği, üretebileceği tek noktadır. Beden, bir sınırdır. Kişiye dair her şey, onun üzerinden ve onunla beraber şekillenmek zorundadır.

Anlama ve algılama biçiminin bir sınır olarak görüldüğü, anlamın kurucusu olan beden *Buzul Çağının Virüsü*'nün baş karakteri Osman tarafından tamamen yok etmek istemesi ne demektir o halde? Sınırsız bir beden haline gelmek isteyen; çoğalmak isteyen; çoğalma eyleminde kendi görüntüsüne bile benzememek isteyen Osman, böyle bir istenci neden düşünmüştür? Bedenin varlığının ortaya koyacağı en

basit bir perspektifi bile elinden kaçırmayı neden düşünmüştür? Böyle bir sınırsızlıkta neyi bilmeyi amaçlamıştır? Sınırları deforme olmuş bir beden, nasıl bir bilgiyi yörüngesine alabilir?

Bu soruların cevabını yine Grosz'un beden in işleme mekanizmalarını açıkladığı bölüm üzerinden düşünebiliriz. Bir materyal olarak beden in yapısını ele alan Grosz, bu materyalin nasıl bir sistemle çalıştığını şu şekilde açıklar:

Beden denildiğinde yüzeyindeki fiziksel ve toplumsal ibareler yoluyla bir bütünlük, uyum ve formdan oluşan el, organlar, sınırlar ve iskelet sisteminden meydana gelmiş, sağlam, somut ve hareketli bir düzenlemeyi anlıyorum. Deyim yerindeyse beden, organik ve biyolojik olarak "tamamlanmamıştır;" toplumsal tetiklemeler, düzenlemelere ve uzun vadeli bir "yönetim"e ihtiyaç duyan belirsiz, amorf, plansız bir dizi potansiyelden meydana gelmektedir. Bir insan bedenine dönüşen bir beden, bir "şekle" ve ruhun alanı haline gelen bir beden, deneyimin sınırlarını ve özneliği sadece başkalarının müdahalesi ve nihayetinde Başkasıyla (dil ve yasayla çevrili toplumsal düzen) tanımlayan bir beden. (Grosz, 1995, s. 104)

Bir yapı olarak bedeni ele alan Grosz'un beden in tamamlanmamışlığına vurgu yapması önemlidir. Grosz, beden in üzerindeki deriyi kaldırarak onun devinimsel hareketliliğini, karmaşık yapısını, tamamlanmamışlığını görmeye çalışır. Artık bir sınır olarak deriyle çevrilmiş ve deriyle çevrilmesiyle beraber bütüncül bir yapı olarak ortaya konmuş bir beden söz konusu değildir. Onun yerine sürekli hareket halinde olan, organlar ve libidinal güçlerle hareket kazanan bir beden vardır. Bir sınır olarak deri kaldırılmış, derinin altındaki mikro faaliyetlerin hızına, ördükleri ağlara odaklanılmış ve bunların sonsuz gibi görünen potansiyeli içerisinde beden, çoğalmaya doğru açılmıştır sanki. Böylelikle beden, bütünsel ve tamamlanmış bir yapı olmaktan çıkarak amorf bir hal almıştır.

Grosz'un beden in üzerinden deriyi kaldırarak onun içsel devinimlerini anlattığı bu nokta, *Buzul Çağının Virüsü*'nde Osman'ın yaklaşıma çalıştığı hali andırır. Osman'ın kendi görüntüsünü bozarak sonsuz kere çoğalma isteği, beden in içerisinde gerçekleşme ihtimali olan sonsuz tane olaya benzer. O da bir derinin

sınırladığı bir bakış alanına girmek istemez; onun yerine bedenin içerisinde gerçekleşen sonsuz tane potansiyeli anlamaya uğraşır. Bunun içinse kendi bedeninin sınırını bozmak ister; kendini amorflaştırır; bedenini artı sonsuz kere çoğaltır. Böylelikle Osman'ın tüm algılama biçimlerinin taşıyıcısı olan beden bir sorgu alanına dönüşür. Algılanacak olan şeyin bir potansiyelin gerçekleşmesiyle sağlandığının farkına varır.

Bir potansiyelin gerçekleşme anlarını bedenin sınırı olarak düşünmek, bu çoğalma istencinin nasıl bir anlam ürettiğini anlamayı da sağlayacaktır. Bu durumda birçok potansiyel içerisinden bedenin nasıl bir sınıra kadar açıldığını, başka bir biçimde söyleyecek olursak neyi nasıl deneyimlediğini düşünmek önemli hale gelir.

Bu sorunun cevabını, Merleau Maurice-Ponty'nin beden ve özne arasında kurduğu ilişkiden yola çıkarak arayabiliriz. Ponty, *Fenomenology of Perception* adlı kitabında şöyle der: “Ben kendi bedenimden oluşuyorum” (Ponty, 2012, s. XV). Ancak bu önerme, sadece bedenin fizyolojik yapısına dair kurulmuş bir cümle değildir. Fizyolojik olanın akıl yürütme sürecinde etkili olduğu, açıklama ve yorumlamanın bir alan olarak bedenin algı mekanizmaları ile beraber şekillendiğinden bahseder. Böylelikle ruhsal yaşamın bedensel, belirli bir konuma sahip, fiziksel dünyadan yani bedenden ayrı düşünülmemeyeceğini savunur. Böylece Ponty'de beden sadece fiziksel bir alan olarak yer almaz; beden-özneye dönüşür. Beden-özneye dönüşme hali ise varlığın ve onun bilgisinin sorgulanmasını beraberinde getirir. Burada ampirizm ile rasyonalizm, yani deney ve duyuların ortaya sunduğu bir bilgi üretimi ile daha önceden var olan ve akıl yürütmeye dayalı bir bilgi üretiminin karşılaştırmasına girer. Ponty, algılamanın duyular aracılığıyla açıldığını söylerken bir yandan da bu duyuların onu taşıyan ortama, bedene bağımlılığından söz eder. O halde bilgi ve varlık, bir yandan duyular aracılığıyla dışarı açılırken diğer

bir yandan da algılamanın bedenini kendi yapısı içinde kullandığı teknolojilere; algı ve motor nöronlarına, refleks arkına ihtiyaç duyacaktır. Bu durumda hem kişinin yöneliminin ortaya çıkardığı bir bakış hem de bu yönelimin zorunlu olarak var olduğu algılama araçları var olacaktır. Varlık ve onun bilgisi, hem dışa açılarak kendini konumlandırma, hem de içe kapanarak dış dünyayı anlamaya muhtaç olacaktır. Bedenin kendi bakışı ve perspektifinden geçen algılama biçimleri – o halde – bir yönelimle beraber var olacak; Grosz’un bahsettiği sonsuz olasılığın potansiyelini teke indirdiği anlar yaratacaktır. Nitekim bu durum, *Buzul Çağının Virüsü*’nde kendi sınırını yok etmek isteyen Osman’ın görme biçimini de sağlayacaktır.

Osman, romanda aşık olduğu kadınla ilk karşılaşma anını şu şekilde kaydeder: “Kapkara saçlar. Dolgunca, yürek biçimli ağız. Şakak tüyleri ürpertili. Ufak tefek. Gözlerime sokulan *magnesium* pırıltısı. Hemen çekildim yüzünden. Sağlamca tuttu ellerimi. Boynuma dek kızardım.” (Bener, 2012, s. 25) Bir ilk bakış bu. Bakışın titreşimi. Bu titreşim içinde odağını seçme çabası. Odağını kullandığı lensle beraber *focus*layan, böylelikle odağının parçasını, fragmanını, bütün olmayanını durduran bir an: “Kapkara saçlar. Dolgunca, yürek biçimli bir ağız. [...] Ufak tefek.” Kaydedilen kişinin bütününe görünmediği; bir parçaya dönüştüğü bir an bu. Bakan tarafın duyumsadığı, böylelikle parçaya ayırdığı bir an. Sonrasında gelen ise bakılanın titreşimini algılamayı gerektiren, bir fotoğraf makinesi gibi anın fotoğrafının çekilmesinin yetmediği, hareketin titreşimin algılanmasını zorunlu kılan bir an: “Şakak tüyleri ürpertili.” Artık bakan, sadece parçaya odakladığı bakışla yetinmiyor, parçaların donmuş anlarını hareketlendirme, onların titreşimlerini duyma ihtiyacını da hissediyor. Şakak tüyelerine lensi kaydırmak yetmiyor; onun ürpertisini de duymak istiyor. Böylelikle karşısındakinin devinimi de kaydediliyor.

Ancak bu kıvıltıları kaydetmek de yeterli değil. Parçayı daha da parçalayarak, daha da maddeselleştirerek ona bakmaya çalışıyor: “Gözlerime sokulan *magnesium* pırıltısı.” Bakışın lensi artık kendi gözünün görebileceği şeyde bile yetinmiyor, bakıldığında görülemeyecek olanı, magnezyumu da yörüngesine alıyor. Burada magnezyum sadece karşısındakinin yüzünün parlaklığını, beyazlığını imlemek için kullanılmış bir imge değil; magnezyum, karşısındakinin bakışını atomlarına dek ayırmayı imliyor; atomik bir fragmanlaşmaya sebep oluyor. Maruz kalınan ise kişinin bir parçası yerine onun yerini alan bir element; magnezyum değil *magnesium* pırıltısı. Kelimenin kendisi de yabancılaşarak geliyor. Tıpkı bir maddeye dönüştürülerek bakılan kişi gibi. Artık bakılan şeyin inorganik olana dönüştüğü, bir yüz olmaktan çıkıp bir molekül etkisiyle var olduğu bir an bu. Anlatan ise bedeninin pırıltıya maruz kalan, gelen uyaran karşısında elinden hiçbir şeyin gelemeyen, kısacası pasifleşendir. Ancak pırıltının bakan bedende yarattığı etki, bedenin reflekslerini harekete geçiriyor: “Hemen çekildim yüzünden.” İnorganik olana yapılan mikroskopik *focus*, durduruluyor. Böylelikle odaklayan makine geriye çekiliyor. Tehlikeyi sezen bir bedenin verdiği *survival* güdüsüne dair ilk tepki bu. Ancak çekilme, bedenin *impulsa* verdiği ani bir hareket, bir refleks olarak kalıyor. Başka bir deyişle bakan beden, duruma sadece maruz kalmasının getirdiği bir pasifliği yaşıyor. İşte bu anda, sadece bakılan ve bakıldığı anda bir uyarıya dönüşenin ilk hareketi geliyor: “Sağlamca tuttu ellerimi.” İlk dokunma anı bu. Fragmanlaşmış nesnenin elinin bakanla bütünleştiği an. Aradaki uzamın yitirildiği; duyunun kendisini gerçekleştirebilmek için (hava gibi) bir mesafeye/maddeye ihtiyaç duymadığı bir an. Bu anın kendisi ise bedenin kendi devinimi içinde karşı koyamayacağı bir tepkiye sebep oluyor: “Boynuma dek kızardım.” Kendi bedeninin kendi iradesi dışında, karşılaştığı tensel etki sonucu karşı konulamaz bir biçimde

oluşana karşı yapılan bir hamle. Bedeninin kendisi dışında, kendi iradesinin hareket alanını iptal ederek gerekli algılar sonucu yarattığı güdümlü bir davranış.

Karşısındakine bakışını uzatan, onunla etkileşime giren; karşısındakinin bütününe değil fragmanlarına bakan ve bundan etkilenen; ama etkilenilen ya da maruz kalınan şeyin mutlak bir parçaya dönüştüğünü; sadece sıradan bir saç ya da bir ağız değil aynı zamanda bakılanın ağzı ya da saçı olduğunu bilen ve bütün bedeni bu parçalar üzerinden düşünen bir anlatıcı var. Titreşimleri de hisseden ve buna karşılık bir tepkisellik üreten bir makinenin duyumsayabildiklerinin sınırı üzerinden varoluşu söz konusu. Deneyim alanı, varoluşu açıyor ve bunu da baktığının büyük şemasına bakarak değil onu *focus*layarak ve bu *focus*un gerektiği yerde kalibresini değiştirerek yapıyor. Böylelikle yalnızca bakıldığında görülebilecek olanı değil, görülemeyecek olanı, *magnesiumu*, molekülü bakışının yörüngesine alabiliyor. Sadece bedeninin kaydına, onun anatomik tepkilerine ve titreşimlerine yer açan, sismografik bir kaydetme biçimini sunmuş oluyor.

Sismograf kavramı, biçimsel bir yöntem olarak Cohn tarafından *Şeffaf Zihinler* adlı kitabında modernist edebiyattaki anlatım biçimlerini anlamlandırmak amacıyla kullanılmıştır. Bir anlatım biçimi olarak beliren bu yöntem, modernist edebiyat üretimi sırasında ortaya çıkabilecek farklı biçimsel pratikleri açıklamaya yarar sağlayacak bir zemin de oluşturmuştur. Kitabında bu kavram üzerinden yaratılan farklı algılama biçimlerini tartışan Cohn, bu tartışmayı Kunt Hamsun ve Marcel Proust'un nasıl farklı algılama düzeyleri yarattıklarını tartışarak sürdürür ve bu tartışmada sismografik görme biçiminin yaratmış olduğu etkiyi şu şekilde açıklar:

[...] Fakat geriye dönüşlü anlatı duruşu sürdürülmesine karşın, anlatıcı hiçbir zaman sonradan fark ettiklerine dikkat çekmez: Ne analiz eder ne de geneller, yalnızca iç olayları kaydeder ve bunları nedensel bağıntılarını araştırmadan uyumsuz bir sıra halinde yan yana dizer. [...] Marcel'in bir yasa ya da en azından bir örüntü arayacağı noktada, Hamsun'un anlatıcısı “değişik, yabancı ruhsal durumu” olduğu gibi bırakır ve yalnızca “ayağının titreşip durma hareketlerini kaydettiği gibi bunu sismografik bir nitelikle kaydeder.”³ (Cohn, 2008, s. 170)

Cohn'un üzerinde durduğu bölümde, Hamsun'un *Açlık* romanının anlatıcısının kendisine dönen, refleksif bir anlamlandırma sürecinin varlığı söz konusudur.

Bedenin fizyolojik tepkileri, fizyonomik olana, fizyolojik olanın belirli bir anlama gelme sürecine kendisini terk etmiştir. Beden, anlama sürecinin merkezine dönüşmüştür. Varlığın maddeyle, ayakkabının benle kurduğu ilişki; kişinin gördüğü şeyleri kendisine dönerek, bakarak anlamlandırdığı bir sürecin içine çekilmiştir.

Bunlar ise Cohn'ın söylediği üzere belirli bir çıkarıma varmaktan uzak durmakta, bedene açılan ve beden üzerine kapanan yorumların her biri, kaybedilme ihtimali olanın yakalanmasına dönüşmüştür. Burada belirli bir çıkarım çabasından ziyade kaydetmenin, yorumlamadan önce anlatmanın, ya da başka bir şekilde söylersek sonuçtan ziyade deneyimin önem kazandığı bir durum söz konusudur. Bu deneyim, Proust'un kahramanı Marcel'deki gibi geçmiş zamanın izini gerekli negatifi

³ Burada Cohn, Hamsun'un romanındaki şu paragrafı ele almaktadır: “Birdenbire parktan doğru tiz perdeli iki klarnet sesi yankılandı. Ve düşüncelerime yeni bir hız verdi. Makalemi hazırlayamadığımdan dolayı keyfim kaçmış bir halde kağıtlarımı yeniden cebime soktum ve kanepenin arkasına yaslandım. [Bu] anda zihnim [o kadar açık ki] en çapraşık sorunları hiç yorulmadan düşünebilirim. [...] Böyle yarı uzanmış bir durumda bakışlarımı göğsümden bacaklarıma doğru kaydırınca, nabzımın her atışında ayağımın titreşip durduğunu fark [ediyorum]. Az doğrulup ayaklarıma [bakıyorum]. [O sırada] daha önce duymadığım ve şaşılacak derecede değişik, yabancı bir ruhsal durum [yaşıyorum]. Sinirlerimde sanki bir ışık sağanağına tutulmuşçasına ince ve olağanüstü bir ürperme oldu. Bakışlarımı ayakkabılarımın üzerinde dolaştırınca [sanki] yakın bir tanıdığa rastlamış ya da benliğimi kopup gitmiş bir parçasını yeniden elde etmiş gibi oldum: Bir yeniden tanıma duygusu ruhumu [ürpertiyor]. Gözlerim yaşla [doluyor]. Ayakkabılarımı içime işleyen hafiften uğultulu bir ezgi gibi [algılıyorum]. Kendi kendimi “zayıflık bu!” diye azarladım. Yumruklarımı sıkıp tekrar “zayıflık!” dedim. Bu gülünç duygulardan ötürü kendi kendime “sen bir delisin!” diye söyledim. Oysa bilincim tam olarak yerli yerindeydi, kendi kendimle çok acı ve mantıklı konuşuyor, gözyaşlarımı tutmak için gözlerimi sımsıkı yumuyordum. Ayakkabılarımı sanki daha önce hiç görmemiş gibi şimdi hep onlarla uğraşıyor, dış görünüşünü inceliyor, ayağımı oynattıkça yaptığım mimikleri aldığı biçim ve yıpranmış üst kısmını gözden [geçiriyorum]. Onlara bir fizyonomi, bir ifade veren şeylerin kıvrımları ve beyaz dikizleri olduğunu [keşfediyorum]. Kendi varlığımdan bu ayakkabılara bir şey geçmişti. Bu ayakkabılar beni öz benliğime üflenen bir soluk gibi etkiliyordu. Sanki varlığımın soluk alan bir parçası olmuşlardı...” (2008, s. 169)

toplayarak aydınlatma, pozitiflerini çıkarma üzerinden,⁴ yani yasanın kendisine ulaşma şeklinde biçimlenirken Hamsun'da bir kayıt cihazına dönüşür. *Buzul Çağının Virüsü*'nde Osman'ın Viola ile karşılaşma anına geri dönecek olursak bu an da bir sismografin gücüyle kaydedilir. Öne çıkan şey, Osman'ın deneyimidir. Herhangi bir çıkarım ya da deneyimin yorumlanması yoktur. Deneyim, yorumlamanın ötesine geçmiştir. Bu deneyim ise bedene dairdir. Osman'ın bedeninin tepkisellikleri, şiddetini göstermiş, bedenin reaksiyon ve güduları önemli hale gelmiştir. Burada var olan yasa, yalnızca deneyimdir, bedenin reaksiyonlarıdır. Onun haritasıdır. Onun anatomisinin duyarganlığıdır. Bu duyarganlık ise, ancak ve ancak sonsuz deneyim olanağını teke indirgeyen özneye bağlıdır.

Bu durumda Orhan Koçak'ın *Vüs'at O Bener*'in anlatıcıları hakkındaki yorumu tesadüf değildir. Koçak, "Kendi Kendinin İago"su adlı yazısında *Vüs'at O. Bener*'in "Kömür" öyküsünün anlatıcısını bir sismografa benzetir. Ona göre anlatıcı özne, kendi ahlaki yaşamındaki en küçük ayrıntıları bile kaydetmektedir (Kolektif, 2004, s. 76). Bu kaydetme eğilimi, sadece pasif bir biçimde onu kaydetmez; aynı zamanda da dönüştürür. Koçak bunu şu şekilde açıklar: "Bu sismograf, sadece iç kımıltıları değil, aynı zamanda dıştan gelen – gerçek ya da hayali – mesajların da etkisini şiddetle hisseden gergin bir zar gibidir, ya da aşırı gerilmiş bir yaylı çalgı teli – hafifçe paranoid bir kayıt cihazı" (s. 77). Tıpkı Ponty'nin belirttiği gibi beden, gerekli bilgiye ulaşmak için kullanılan bir ortamdan ibaret değildir; aynı zamanda bilgi üretimini sağlayandır. Pasifliğin olmaması bu nokta üzerinden düşünülmelidir.

Böylelikle *Bener*'in karakterleri, bedensel fonksiyonlarının farkında olarak algılama

⁴ Cohn, Proust'un *Kayıp Zamanın İzinde* kitabının kahramanı Marcel'in şu dediğini ele almaktadır: "İnsan bir şey deneyimler ama ne deneyimlediği hani şu ışığa tutmadan önce bir siyahlıktan başka hiçbir şey göstermeyen negatifer gibidir ve bunlara ters taraftan bakmak gerekir. Aklın süzgecinden geçirilmediği müddetçe ne olduğunu bilemeyiz. Ancak o zaman, bunu ışığa tutup aklileştirdikten sonra kişi hissettiği şeyin şeklini şemalini ayırt edebilir – ama edene kadar akla kararı seçer" Burada Cohn, bu alıntıdan yola çıkarak Marcel karakterinde öne çıkan şeyin deneyimlemek ya da hissetmek yerine akıl ve aklileştirmek olduğunu öne sürer. Böylelikle söz konusu olan şey, "deneyim anında kendisini bilmeyen bir iç yaşamın geriye bakışlı olarak kavranmamasıdır." (2008, s. 160)

biçimlerini şekillendirmektedirler. Karakterlerin bedeni, hem dışa açılan, algılayan, temas eden, kaydeden hem de bu kaydettiklerini kendisine yansıtan; bakışının kalibresini yapan ancak bunun sonucunda doğan etkinin kontrolünü elinde bulunduramayandır. Beden, karakterlerin kendilerini kurdukları yerdir. Bunun için dışa açılmaya, algılamaya, duyargalarını açmaya ihtiyaç duymaktadır. Nitekim *Buzul Çağının Virüs*'ünün anlatıcısı Osman Yaylagülü de böyle bir pozisyonda yer almakta, algılama biçimlerini stratejik noktalar olarak kurmaktadır.

Stratejik noktadan kasıt, anlatıcı öznenin nasıl bir anlatma eğilimi gösterdiğine referans vermektedir. Burada söz konusu olan ikili bir karşıtlıktır. Osman, bir yandan kendi fikrini söyleyebilme, kendi eyleminin faili olmayı sağlayabileceğini düşünürken bir yandan da bunun imkansızlığına varır. Bu imkansızlık, bedenin güdüsel davranışlarını kontrol edemeyen, bu davranışları, yöneldiği şeyle beraber kaçınılmaz olarak yaşamak zorunda olanıdır Osman. Pasif olma ve fail olma ikiliği içerisinde gelip giden Osman ise “ben”i, yani öznenin kurucu zamirini ya da “ben yaptım”ı, yani failliğin gösterenini bir iç huzur halinde söyleyemeyecek olanıdır. Nitekim bu durum daha romanın açılışında kendisini gösterir:

Buzlucam bölmeli dikdörtgen odanın, penceresiz, kapısı loş koridora hep açık üçte birine sıkışık, ayaklarından birinin kırığı takoz destekli masasına abanmış, sabah çayına eğri simidini daldırıp çıkarıyor. Ağzının kenarında yerleşikliğini inatla koruyan kabuk tutmuş uçuğu koparıp atarsa, çamaşırlıktan bozma barınağını bölüşmek zorunda olduğu çılgının gardiyanlığına gittikçe sıklaşan delirgen, kimi yalvar yakar başkaldırılarını gevşer belki. Önündeki şişkin, eprik dosyayı karıştırmamalı hemen, cermen türü kalorifer böcekleri hızla dağılır dört bir yana. (Bener, 2012, s. 9)

Bu bölüm, *Virüs*'ün açılış paragrafıdır. Paragrafta birinci kişinin sesiyle üçüncü kişinin sesi iç içe geçmiş gibidir. Bir üçüncü kişi anlatıcı tarafından anlatıldığı hissini uyandıran yazım, sanki daha çok kişinin kendisine dışarıdan bakma çabasını andırır. Bu durum, daha ilk cümlede tahribata uğramaya başlıyor. Ağzının kenarındaki uçuğu

koparıp atacak olan kişi, bu eylemin sonucunu kestirememekte; böylelikle cümlesini “belki” zarfı ile bitirmektedir. Belki zarfı, üçüncü kişiden ziyade bu eylemi gerçekleştirecek kişi tarafından söylenmektedir. Yapılacak olan, sadece ihtimallerin evrensel kümesidir. Eylem daha gerçekleşmemiştir. Bu eylemi gerçekleştirme ihtimali olanın, eylemin ihtimalleri konusunda akıl yürütmesinin bir ayağıdır yalnızca. Nitekim var olmayan eylemden, başka bir var olmayan eyleme geçilir. Önündeki dosya “hemen” karıştırılmamalıdır. Yapılmaması gereken eylem, bir sıklık zarfı ile pekiştirilmiş, böylelikle eylemin sonuçlarına göre bir denetim alanı açılmıştır. Bu eylemi eyleyecek olanın kendi içinde yönettiği bir iç denetimdir. Üçüncü kişi her şeyi bilen bir anlatıcı, karakterinin zihnine girerek ne olasılık zarfı olan “belki”yi ne de sıklık zarfı olan “hemen”i denetliyordur. Bu daha çok birinci kişi anlatıcının kendine dışarıdan bakarak tepkiselliğini denetlediği bir nokta olarak görülür. Nitekim anlatıcı, Özlük İşleri Şefi’yle aralarında geçen diyalogtan sonra bölümün son sayfası olan ikinci sayfanın sonlarına doğru ilk kez kendisi adına “ben” zamirini kullacaktır: “Tamam, anladık ben de müstahdem kadrosundan ücret alan bir zavallıyım. Ne olacak yetti be!” Anlatıcının “ben” zamirini kullandığı bu bölüm ile birlikte, üçüncü kişi anlatım kendi iptalini doğuruyor. Öyle ki bir akıl yürütme halinde ilerleyen anlatım, bir haykırış noktasında son buluyor, ünlemle biten bir cümlenin kullanılma ihtiyacı duyuluyor. O halde bölümün dizisi de tamamlanmış oluyor. Yalnızca giriş bölümüne bakılarak söylenerek yapılabilecek çıkarım, bölümün sonuna doğru gelen “ben” ile yıkılıyor. Ancak bu haykırış karşısındakine, Özlük İşleri Şefi’ne karşı yüksek sesle söylenmiş değildir. Tıpkı denetimin kendi içinde gerçekleşmesi gibi, haykırma da sesli ifade edilmemiş, kendi içinde oluşan bir durum olarak kalmıştır.

Burada anlatı sesinin nasıl bir iç konuşmaya dönüştüğüne gelmeden önce, anlatıdaki söylenmeyen “ben”in üzerinde durmak gerekir. Philip Weinstein, *Unknowing: The Work of Modernist Fiction* adlı kitabında kurucu özne ve onun ben zamirini nasıl kullandığını incelediği birinci bölümde Kierkegaard’ın İbrahim ile İshak’ın hikayesinin çözümlemesine girişir (c2005, s. 11-13). İbrahim’in tanrı ona seslendikten sonra verdiği “İşte ben buradayım” cevabını merkeze alarak “ben” ve “burada”nın referanslarını tartışan Weinstein, buradaki cümlenin spesifik zaman ve spesifik bir mekanda belirli bir özneyi gösterdiğinden bahseder. Bu spesifik zaman ve mekan ise “sonra” ve “orada”ya, yani karşılaştırma zeminine ihtiyaç duymaktadır. Böyle bir karşılaştırma zemininin olması, zamanın anlatıya aracılık etmesini sağlayacaktır. Bunun engellenmesi ise öznenin kaydolduğu ve hapsedildiği bir zaman ve mekan dilimi yaratacak; öznenin meşru bir zaman ve mekanda ilerlemesini engelleyecektir. Burada ilerleyecek olan özne, “ben”dir. Spesifik zaman ve mekanda beliren, belirli koordinatlar çerçevesinde ilerleyebilen, “ben yapabilirim”i söyleyebilen bir öznedir. Bunu örneklemek adına Charles Dickens’ın romanı *David Copperfield*’da Copperfield’in “ben doğdum” cümlesini söyleyebildiğinden ve sekiz yüz sayfa boyunca doğan kişinin nasıl zaman ve mekanda, her bir adımında biraz daha büyüyerek ve büyümeyle birlikte geçmişi arkasında bırakarak lineer bir biçimde geliştiğinden bahseder. Çatışmaya giren birey zamanla ve her bir yeni adımında öğrenir. Öğrenmeyle beraber ise olgun olmayan bir aşamadan olgunlaştığı bir evreye ilerler. O halde “ben doğdum” cümlesi, kendisini, belirli zaman ve mekanlar içinde bilen ya da bilmek üzere olan öznenin kendi failliğini nasıl ortaya koyacağını garantisini de sunar. Özne, olgunlaşma sürecinde, sahip olduğu karışıklıkları ya da sersemliklerini düzeltir ve böylece uzlaşımçı bir yapıyla varlığını ortaya koyar. Böyle bir olgunlaşma çizgisinin modernist romanlarda olmadığı üzerinden yola çıkan

Weinstein, Kierkegaard'ın İbrahim ve İshak hikayesini çözümlemesine geri dönerek Kierkegaard'ın insanların kurucu babası olan İbrahim'in nasıl olur da kendi oğlunu öldürmek üzere yola çıktığını sorgulamasına geri döner. Kendi oğlunu tanrıya bağlılık için öldürme fikri, var olan domestik bilgilerin dışındadır. Bir etik kırılış anıdır ve inancın sorgulandığı bir noktaya ihtiyaç duyulandır. Katlanılamaz olan şey – oğlunu kurban etmesi – olmak üzeredir. Bu, kişinin fonksiyonlarını yerine getirmesini engellemektedir. Böyle bir durumda kişi titrer. Bu eylem – küçük ve hızlı salınım hareketleri yapmak – onu belirli bir noktadan başka bir noktaya taşıyacak bir eylem değildir. Eylem, kişiyi belirli zaman ve mekanda daha ileriye; yeni bir senteze varmak üzere gerçekleştirmez. Varılamayacak olmanın bilinci varlığı işgal etmiştir. Böyle bir anlama hali ise, “ben”in sesini kısar. Onun yapabilme, eyleyebilme yetisinin yetersizliğini de gösterir. Sekiz yüz sayfa boyunca titremeyen David Copperfield'in aksine, böyle bir durumda, varılacak olanın kaybedildiği, koordinatların tahrip edildiği, inancın kendisini inancın imkansızlığına bırakmaya meylettiği bir yerde “ben” ya da “işte ben buradayım” demek, benin kendi failliğinin imkansızlığını konuşmayı gerektirecektir ister istemez.

Bener'in anlatıcısı da böyle bir tahribatın farkındalığını, romanın ilk bölümünde bir türlü “ben” diyemeyen karakteriyle gösterir. Kierkegaard'ın çıkış noktasının bir benzeri, *Buzul Çağının Virüsü*'nün anlatıcısı için de işlemektedir. Romanda bir yandan geriye çekilerek “ben” diyemeyecek, bir yandan da “ben” diye haykıracak bir anlatıcının varlığı söz konusudur. Tüm bu durum ise anlatıcının konuşma edimine bağlı olarak şekillenir. Daha önce de bahsedildiği üzere bir iç sesin kendisine nasıl bir denetim alanı açtığıyla beraber düşünülmelidir. Bu durumda anlatıcının hem kendisiyle hem de başkalarıyla nasıl konuştuğu; dolayısıyla nasıl bir diyalog ürettiğiyle ilişkilidir.

2.5 İki kısa çizgi arasında: diyalog

İşlevlerimizi tam özümseyememek, alışmaya yatkınlığın kanıtı değil mi? Gitgide bukağısını yaşamının ayrılmaz parçası sanabileceği anlamına gelmez mi kişiöğlunun katlanma yeteneği? Can simidine sarılırcasına, susturulduğumuza yapışmamızı nite yorumlayabiliriz? İnsan gerçekten susturulabilir mi? İç diyalogunu nasıl denetim altına alabileceğiz? Seni bilemem, susturdum diyemiyorum ben. Sustum düpedüz. (Bener, 2012, s. 58)

Buzul Çağının Virüsü'nde Osman'ın aşık olduğu kadın Viola'ya yazdığı mektuptaki bu bölümde Osman, işlev meselesi üzerinden kendi davranışlarını sorgulamaya girişiyor. İşlevin ne olduğunu, onu gerçekleştirenin kim olduğunu, bu durum içerisinde kişinin kendi failliğinin nasıl ele alınabileceğini sorgulayan Osman, kendi içindeki bir hesaplaşmayı başkasıyla paylaşıyor. Bu iç hesaplaşma öyle bir hal alıyor ki yorumlanan her şey bir soru olarak kalıyor, tüm cümleler soru işareti ile bitiriliyor. Kendi içinde bir çözüme ulaştıramadığı meselede işlevi gerçekleştirememenin sorumluluğunu ise kendi üzerine alıyor: "Seni bilemem, susturdum diyemiyorum ben. Sustum düpedüz." Susturulduğunu kabul etmeyen Osman, susmasının sebebi olarak kendisini işaret ediyor; kendi iradesinin bir eylemi sonucu bunun gerçekleştiğini imliyor. Bu susma problemi/açmazı/meselesi ise bir iç sesin denetim altına alınıp alınamayacağı meselesine bağlanıyor Osman için. Tek bir şeyde karar kılamayan; sorguladığı meseleye dair bir cevap üretmek yerine sürekli sorular soran; onun bilgisine yönelmeye çalışan; bunu yaparken de birden farklı sesin/pozisyonun devreye girdiğini fark eden ve bu yüzden de iç sesin denetim altına alınıp alınamayacağı meselesini masaya yatıran Osman, farklı pozisyonlar arasında gidip gelerek ama hiç birisine tam anlamıyla tutunamayarak kendi içinde yürüttüğü tartışmayı karşısındakine açıyor. Hem susma eyleminden bahseden hem de bu susmayı içinde bir türlü gerçekleştiremeyen Osman, kendisini, iç seslerinin diyalog

haline girdiği bir sorgu odasına dönüştürüyor böylelikle. Peki Osman, susma eylemini gerçekleştirdiğini söylemesine rağmen hala konuşmaya, sorgulamaya, anlatmaya nasıl çalışmaktadır? Osman, kime karşı susmuştur? Kiminle konuşmamaktadır?

Osman'ın kime karşı sustuğu, kiminle konuşmadığı meselesini anlamak için Bener yazımında iç diyalogun nasıl bir biçimde işlediğini anlamak gerekir. Bener yazımındaki iç diyalog konusunu “Vüs'at O. Bener'de Kurmaca ve Otobiyografi. Yazı Kurtarır mı?” adlı yazısında ele alan Orhan Koçak, Bener'de iç sesin nasıl bir biçimde vuku bulduğunu tartışır. Koçak'a göre Bener yazımı, bir bilinç akışı tekniği yerine sürekli kendisini denetleyen bir bilinçten açığa çıkmıştır. Bu denetim, daha önce de belirtildiği üzere paranoid bir denetimdir. Ancak bu bir iç monologdan ziyade bir iç konferansı andırır. Kendi iç bölünmesini yaşayan özne, farklı seslerini aynı anda konuşturabilir: “Özneliliğinin istilasını kaydederken bile, öznenin yekpare ve katıksız olduğu yansımasından muaftır” (Kolektif, 2004, s. 19). Koçak'ın bir iç yangın olarak adlandırdığı bu durumdaki karakterler, bir konuda birden fazla pozisyon belirlemede ama hiçbirinde tam olarak tutunamamaktadırlar.

Koçak'ın Bener yazımındaki iç sesi ele aldığı yorumlar üzerinden denilebilir ki Osman'ın bir iç diyalog meselesini tartışması, kendi içerisinde bir pozisyonda tam olarak tutunamamasından kaynaklanmaktadır. Osman, susma eylemini gerçekleştirdiğinde bile bu eyleme tam olarak güvenemiyor, kendisini sürekli bu sorgu odasına dönüştürüyordur. Koçak'ın deyimiyle bir iç konferansa dönüşen bu durum ise içinde farklı sesleri konuşturan karakteri neyin çevrelediği sorusunu beraberinde getirmektedir.

Dışarıdan gelen *impuls*ı algılayan ve kendisini buna göre denetleyen kişinin iç konuşması kadar dışarıyla konuşması, dışarıyla etkileşime girme şekli de önem kazanacaktır. Böylelikle susan şeyin ne olduğu konusuna bir adım daha yaklaşılabilecektir. Bu durumda Bener yazımında tam da dışarıyla konuşmaya yönelen öznelerin bunları nasıl yaptıklarına bakmak önemlidir. Burada kastettiğim şey, Bener'in kahramanlarının çevrelerindekiyle, diğerleriyle nasıl bir iletişim kurma biçimi benimsediğidir.

Bener'in özellikle ilk öykülerinde uzunca diyaloglar olduğu görülür. Bunlar genelde arkadaşlarıyla ya da tanıdık bir yüzle karşılaşan karakterlerdir. Bener, daha ilk öyküsü "Dost"ta böyle bir yöntem benimser. "Kasap Ali benim dostumdur." diyerek başlayan öykü, Ali'nin kasap dükkanına giden anlatıcının Ali'nin dükkanı ve evinde başından geçen olaylara odaklanır. Bir yandan arkadaşı olduğunu söylediği kişiyle sürekli diyalog halinde olan anlatıcı, karşısındakiyle konuşurken ona aklından geçenleri hiçbir şekilde söylemez. Onun yerine gündelik muhabbetleri sürdürür.

Öyküdeki şu diyalog sahnesi bu açıdan önemlidir:

- Ne güldün?
- Hiç.
- Nasıl hiç?
- Bakıyorum hayatından memnunsun da. İyisindenmiş seninki. Bizim karı dokuz canlı. Dört tane de piç... İçmezsin de ne halt edersin. Cevap vermedim. Çengele takılı bir öküz yüreğinden toprağa kan damlıyordu.
"Memnun muyum? Azap içindeyim. Çok çekti zavallı. Ne kadar hayata bağlıydı. Bense kurtuluşu ölümden bekliyordum. Beklediğim de oldu. Ne maskaralık! Kendime değil, ona ölümü yakıştırmak..." (Bener, 2011, s. 10)

Anlatıcı burada konuştuğu Kasap Ali'ye cevap vermek yerine çevresindeki şeylere odaklanır. İlk olarak gözüne yere damlayan kan takılır. Ardındansa anlatıcının iç sesi konuşmaya başlar. Anlatıcı, ölen karısı hakkındaki düşüncelerini anlatmaktadır.

Ancak bu ses, herhangi bir biçimde Kasap Ali'yle diyalogunda vuku bulmaz.

Anlatıcı, Ali'nin ahlaki konumundan memnun olmasa bile bunu Ali'yle tartışmaya

girerek çözmeye çalışmaz. Anlatıcının iç sesinin “Herifte kalp denen şey yok” (2011, s. 11) cümlesi, sadece iç sesin içinde kalır. Ali bunu hiçbir zaman duymaz. Karşılıklı konuşma, bir tez ve antitez üreterek bir senteze evrilmez ve bunun sonucunda bir mutabakata varılmaz. Fikirler, birbirlerini çürütmeye çalışmaz. Mutabakata varmama arzusu, sanki aradaki mesafenin kaybolmasını engellemeye, aynı dili, eşit düzlemlerde konuşmayı reddetme halini alır. Dostu olduğunu söylediği Ali’ye karşı bir yabancı kalmayı sürdürür – ne de olsa Ali’nin anlatıcının zihninden geçenlere dair bir fikri yoktur.

Bu durum, adeta Adorno’nun *Minima Moralia* adlı kitabında insanlar arasındaki ilişkinin modern zamanlarda nasıl kurulduğunu açıklamasına benzer. Adorno, insan arasındaki sohbetin herhangi bir yere evrilmeyen; bir tartışmayı başlatmayan yapısından söz eder. “Mektup yazmak yerine hitapsız ve imzasız ofis içi yazışmalar göndermek, insani temasta başgöstermiş bir hastalığın rastgele belirtileridir sadece” (Adorno, 2005, s. 42) ona göre. Birbirinin aynısına dönüşen – prefabrik evler gibi – insani ilişkiler de aynılaşımlardır. Düşüncenin sarmal halini alarak bir çözümlenmeye varışı yoktur. Onun yerine “düz çizgi, iki nokta arasında olduğu gibi iki insan arasında da en kısa yol sayılmaktadır” (2005, s. 46). Bener’in “Dost” öyküsünde de böyle bir düz çizgi vardır. İki nokta – anlatıcı ve Ali – birbirlerini anlamak uğruna sarmallar çizmeyi tercih etmek yerine böyle bir tercihi baştan yok ederler. Birbirlerini çözmeye çalışmazlar. Konuşmayı sadece kısa çizgiler – konuşma çizgileri – arasında sürdürürken buradan başka bir alanı açmayı düşünmezler.

Ancak anlatıcının mutabakata varmama arzusu başka bir kaynaktan beslenmektedir. Kendi ahlaki konumunu açıklamaya girişmemesinin sebebi, anlatıcının kendi ahlaki konumunun Ali’den çok farklı olmadığını bilmesinden

kaynaklanmaktadır. Öykünün ilerleyen bölümlerinde Ali ve anlatıcı, Ali'nin evine giderler. Orada Ali'nin karısı vardır ve kadının anlatıcıya “meyli” vardır. Kadınla yaşayabileceği cinsel ilişki, anlatıcıyı cezbetmektedir. Ali'nin karısıyla öpüşür. Öpüşmeden sonra aralarında başka bir cinsel temas olmaz. Kadın odasına gider. Anlatıcı da ona hazırlanan odada kalır. Ertesi gün ağzında “kiriş tadı” ile uyanan anlatıcı, yanında bir mektup bulur. Burada kadının onunla beraber kaçmak istediği yazıyordur. Kadın mektubunda, onunla olamazsa intihar edeceğini de yazıyordur. Anlatıcı, bunu okurken güldüğünü söyler. Mesele, onun için alay edilecek bir vaziyet almıştır. Ardından anlatıcının iç sesi, şunları söyler:“ ‘Zavallı basit kadın. Ben seninle nasıl evlenirim! Kabahat bende. Temizle bakalım şimdi. Ne mendebur talih be. Birinden kurtul, birine çat. Şu kadınlar kuş beyinli. Hiç düşünmüyor ki...’” (Bener, 2011, s. 20)

Hikayenin başında Ali'nin karısına acıyan anlatıcı, Ali'ninkine benzer bir konumdadır artık. Benzer bir ahlaki perspektiften Ali'nin karısına ve dolayısıyla kendisinininkine bakmaktadır. Anlatıcı içinde bulunduğu durumun farkındadır. Ali'yle aynılığa düşmüştür. Bu aynılık, anlatıcının daha önceden kendisinde olmayan bir şeyin başka şeylerle teması sonucu olmamıştır. Daha ziyade belirli durumların yaşanması sonucu bu potansiyel açığa çıkmıştır. Nitekim anlatıcı da bunun farkındadır. Ali'yle diyalogları sırasında Ali'nin ona “Ben fena adam mıyım?” (2011, s.13) diye sorduğu soruya “Herhalde ikimiz de pek iyi değiliz” (2011, s.13) diye cevap vermiştir. Anlatıcıda meydana gelen herhangi bir değişim ya da aydınlanma yaşanmamıştır kendisine dair o halde. Öyküde her şey başladığı gibi bitmiştir. Kimse birbiriyle konuşmamıştır. Yeni bir alana evrilen herhangi bir şey olmamıştır.

Bu aynılık hali, öykünün taşıyıcısına dönüşmüştür. Diyaloglar üzerinden herhangi bir anlaşma zeminin açılmamış, bunun ihtimali dahi kurulmamıştır. Bu durumda anlatıcı, öykünün başındaki konumundan başka bir noktaya evrilmemiştir; yalnızca kendi potansiyeli içerisinde dışarıdan gelen impulslara karşı farklı pozisyonlarını görünür kılmıştır. Bunu ise bir iç sese hapsolarak yapmıştır. Tıpkı Blanchot'nun Admetus mitini andıran bir yerden yapılır bu. Blanchot, *Infinite Conversation* adlı kitabında konuşmanın imkanını sorgularken Admetus'a odaklanır. Mitik bir karakter olarak Admetus'a Apollo şöyle der: "Sen bir ölümlüsün. Bu yüzden zihnin aynı anda iki fikri barındırmalı." (Blanchot, 2003, s. 80) (Blanchot'ya göre Apollo'nun bu söyledikleri, tek ve bölünmez düşüncenin taşıyıcısı olan tanrının bize yüklediği ikilik yüzünden bize acıması ve hor görmesidir. Tanrısal bir mutlaklığa sahip olmayan Admetus'un içinde bulunduğu ikilik ya da çoğulluk, birisinin katlanamayacağı kadar ağır bir yükür. Diyalog, tam da bu yükün paylaşılarak hafifletilmesini sağlar:

Admetus'a geri dönelim. Admetus'ta düşünmenin yükü – bir konuşma eyleminde çift taraflı konuşmanın yükü – genişletilmiştir: o bu ikiliğin düğümünü çözerek ve bunun eşit düzlemlerde konuşan iki kişi tarafından paylaşılmasını sağlayarak bu yükten kaçabileceğine inanıyordu. Bu durumda bir konuşma içerisinde konuşan iki söz belirir; birbirinden farklı ama aynı zamanda da özdeş. Evet, bir kez daha beyan edelim ki bu etkileyici bir beceridir. Fakat izlenen bu yolun gidişatında bir şeyler kaybolur. Bu kaybolan şey, farkın kendisidir: Her ne kadar bu iki söz sadece ayrılma ile beraber tutulsalar da hiçbir şeyin basitleştirmemesi gereken, hiçbir şeyin eşit düzleme indirgeyemeyeceği bir fark, esrarengiz bir biçimde konuşmanın iki farklı anını dile getirir. (Blanchot, 2003, s. 83)

Taşıdığı yükün tek başına taşınamayacak bir yük olduğunun farkına varan Admetus, tanrının sağlayabileceği bir mutlaklığa kendisini mümkün olduğunca bölerek ve genişleterek ulaşmaya çalışıyordu. Bu ikilikten eşit bir düzlemde konuşan iki kişinin varlığıyla kurtulabileceğine inanıyordu hem de. Bu yüzden de Blanchot'ya göre Admetus, diyalogun kurucu babasıdır.

Farklı seslerin varlığının yarattığı yükten kurtulmak için bunları eşit düzlemde konuşan iki kişiye devredip bunların ortaklaşması zeminin kurulmasını öneren tavır, Bener'in anlatıcıları için geçerli değildir o halde. Tıpkı “Dost” öyküsünde olduğu gibi ana karakterler, bunları paylaşma eğilimi göstermezler. Bir insanın taşıyamayacağı yükü omuzlarında taşımaya yeltenmişlerdir. Bölünmeyi sürekli ve mutlak bir surette kendi içlerinde taşımaktan kurtulmaya bile çalışmıyorlardır.

Bener'in bu şekilde yaratılmış kişileri arasında bunlardan biraz daha farklı bir yöntem izleyen bir anlatıcının olduğunu da belirtmek gerekir. Bu durum da Bener'in “Sarhoşlar” öyküsünde yaşanır. Öykünün anlatıcısı, bir arkadaşıyla beraber tanımadığı bir adamın evindeki içki sofrasına gider. Tıpkı “Dost” öyküsünde olduğu gibi burada da bolca diyalog hakimdir. Benzer bir biçimde anlatıcı, “Dost” öyküsündeki tavrını burada da sürdürür. Yine bir iç ses, dışarıya açıl(a)mıyor, kendi kendine bunları taşıyordur. Kalabalık masa etrafında toplaşmış kişilere dair izlenimler iç ses tarafından sürekli kaydedilmektedir. Ancak öykünün sonlarına doğru daha önceden Bener öykülerinde görülmeyen bir şey olur. Evin sahibi, anlatıcıyı kendisine doğru çekmektedir. Ev sahibi bir kadından ayrılmıştır ve bunun ızdırabını çekiyordur. Anlatıcı için ise bu basit bir olaydır. Nitekim ikisi arasında gerçekleşen şu diyalog bunu ele verir:

Gene hoşgörür, alay eder bir tavır takındı.

- Bildiğinizi gizlemekte ustasınız

Sustum. Nasılsa dökecek içini.

- Meselenin basitliğini mi düşünüyorsunuz?

- Yok canım, dedim. Küçük şeyleri size yakıştıramam.

Kaşları çatıldı:

- Saçma. Konuşmakla iyi etmedik.

İç cebinden bir kalem çıkardı:

- Aklınıza doğru bir şey gelirse yazarız. Varsa siz de kalem çıkarın. (Bener, 2011, s. 68)

Bu bölümde anlatıcı sussa da iç sesi araya girerek karşısındakini neredeyse hiç analiz etmez. İç ses, sadece tek bir yerde devreye girer. Anlatıcı, karşısındaki adama bir biçimde yaklaşmak istiyormuş hissini yaratır bu bölümde. Nitekim bir eşitlik zemini de sağlanmıştır. Anlatıcının karşısındaki kişi de konuşmanın iyi olmadığını düşünüyordur. Sanki onun kafasında da – bizim okuyucular olarak göremediğimiz – anlatıcınıninkine benzer bir algılama biçimi gelişmiştir. Sanki onun da anlatıcının gibi iç sesi konuşuyordur. Ardındansa daha beklenmedik bir istek gelir. Anlatıcıyla yazışmak ister. Anlatıcı bunu reddetmez. Birbirleriyle yazı ile iletişime geçerler:

Yazdım:

“Neden bir plak üç defa üstüste çalınır?”

Cevap verdi:

“Beni yıkılmış görmek size zevk veriyor. Çünkü sizin sahip olmayı düşündüğünüz şeyler bende fazlasıyla mevcut.”

Yenilgiye uğratmış olmanın tadı kısa bir an için yüzünde dolaştı.

“Güçlünün, zayıfın tekmesine karşı şaşırışı. Sonsuzluğa bakan gözler orada kendisini terkedene diz çöküyor.”

İrkildi. Çabuk çabuk cevabını karaladı:

“Beni terkeden budalaydı. Ben insanüstü bir takata malikim. Zayıfın tekmesine mukabele etmek istemeyişim zaafıma mı hamlediliyor?” (s. 68-69)

Bener’in anlatıcısını anlayan birisi karşısına çıkmıştır artık. Karşısındaki de onu analiz ediyor, onuninkine benzer bir biçimde cevap verebiliyordur. Anlatıcı iç sesini karşısındakine açmıştır; karşısındaki de ona. Admetus’un diyalogu burada başlamıştır. Birbirleriyle akıllarından geçeni paylaşan iki insan vardır. Bener’in anlatıcıları ilk kez iç sesin sorumluluğunu taşımayı bu denli bırakabilmişlerdir. Ancak bu sessiz bir konuşmadır. Birbirleriyle anlık bir iletişimin sağlayabileceği bir alanda yapılmıyordur. Yazıda yapılyordur. Yazının varlığı, söylenenin bir sesle beraber kaybolması yerine sürekli var olmasını da getiriyordur. Böylelikle anlık çıkarımların sonucunda duraksamadan yürüyen bir tartışma yerine konuşan kişiler birbirlerinin ne söylediklerini yorumlamak zorunda bırakılıyorlardır. Karşısındaki “bunu mu kastettiniz?” gibi sorular sorarak “evet” ya da “hayır” gibi cevaplar almak

yerine karşılıklarının yazdıklarının ne anlama geldiğini düşünüyor ve zihinlerinde ürettiklerini kağıda geçiriyorlar. Böylelikle havadan sudan konuşmanın zemininden sıyrılarak diğerlerinin arasında kendi paralel dünyalarını kuruyorlardır. Adeta iç ses, Admetus'un arzuladığı gibi ikiye bölünmüş ve birbirleriyle konuşabilen iki insanda vücut bulmuştur burada. Nitekim yazıda kullanılan tırnak işareti sanki bir iç sesin bölünerek farklı iki insanda vücut bulmasına işaret eder. Öyküdeki diyalog sahnelerinde kullanılan çizgi yerine anlatıcı ve ev sahibinin yazışmalarında iç sesin konuştuğu zaman kullanılan noktalama işareti – tırnak – kullanılmıştır. Böylelikle bilgi, paylaşılabilecek bir alan bulmuştur kendine. Artık kendi kendine konuşmanın ıstırabı, başkasıyla paylaşılmıştır.

Ancak bu paylaşım, bir acının dindirilmesini, Freud'un terimiyle bir iyileşmeyi beraberinde getirmez. Anlatıcı, ev sahibinin son yazdığı şeyle yine alay etmeye başlar:

Ne tumturaklı, karışık tümceler! Bu adam bir kadın sevdi. Kadın da onu terketti. İşte bu! Herhalde güzeldi, ateşliydi Niye kaçtı acaba? Adamın bakışları hiç iyi değil. Gene bir şeyler karalıyor. Önüme uzattı:
“Sizi de çözeceğim kapalı insan. Hakimden üstünlüğünüzü kabul ederim.”
- Üstünlüğün şerefine! (s. 69)

Anlatıcı, karşısındakiyle konuşmayı kesmiştir. Ev sahibinin yaşadıklarına dair bir şablon hazırlamış ve onunla konuşma zeminini bırakmıştır. Konu kapanmıştır. Bu kapatma yine bir diyalog sahnesiyle belirtilmiştir. O halde anlatıcının başkasıyla konuşma ihtimali varsa bile yitirilmiştir. Yine kendi kapanına çekilmek zorunda kalmıştır. Paylaşım askıda kalmıştır. Ancak öykünün sonuna doğru gelen diyaloglarda anlatıcı, ev sahibinin yazışmalar sırasında yazdığı bir cümleyi tekrarlamıştır: “Ben insanüstü bir takata malikim azizim!” Ardındansa ev sahibi cevap vermiştir: “Sen zavallı bir mahlusun!” (s. 69) Burada tekrarlanan bölümler bir ayna işlevi görürler sanki. Ev sahibi aynı cümleyi kurduğunda onun zavallı birisi

olduğunu düşünen anlatıcı gibi ev sahibi de anlatıcının zavallılığını görmektedir. Öyle ki bunu diyaloglar sırasında haykırarak ifade eder. Bu cümleden sonra ise öykü şu cümleyle sonlanır: “O akşam hepimiz sarhoştuk” (s. 69). Öykü bundan başka bir yere açılmaz. Açıldığı yer, anlatıcıyla ev sahibinin birbirlerinin iç seslerini gördükleri bir yer gibidir. Ancak anlatıcı bu sese yönelmez. Bu sesi duyduktan sonra şaşırmaz. Diyalogu sürdürmeye çalışmaz. Onun yerine öyküsünü bitirmeyi seçmiştir. Bunu duyduktan sonraki yer nedir? Bu sorunun cevabını aramaya bile yeltenmez. O halde anlatıcı paylaşmaz. Paylaşarak rahatlama, kendisinin var oluşuna benzer bir var oluş görerek böyle bir var oluşu tek başına üstlenmenin yükünden kurtulmaya çalışmaz. Bir razılık halindedir. Admetus haklıysa, kişinin içinde bulunduğu ikilik bir ıstırap halinden başka bir şey değilse, anlatıcı bu hali seçmiştir.

Bener’in yazımının ilk nüvelerini böyle bir iletişim ağı oluşturuyor o halde: kendi içine kapanan, her şeyi kendi kendine taşımayı kabullenen baş karakterler. Konuşma edimini yitirmiş, bunun ihtimalini sezinlediklerinde bunlardan kaçan kişiler. *Buzul Çağının Virüsü*’ne gelindiğinde de olayların etrafında şekillenen karakterlerin buna benzer bir şey yaptıkları görülür. Ancak burada bir yandan karşısındakiyle iletişim anını sıfırlarken bir yandan da buna doğru yönelme hali vardır. Başka bir deyişle “Sarhoşlar” öyküsündeki gibi yakalanan benzerlik alanı, bu sefer kapanmak için değil, konuşmak için açılmıştır.

2.6 Tekil çokluk: *Buzul Çağının Virüsü*’nde konuşma

Jean-Luc Nancy, *Being Singular Plural* adlı kitabında iletişim anlarının nasıl açıldığını ve anlamın buradan nasıl oluştuğunu sorar (2000, s. 5). “Biz” denilen şeyin ortak zemini kurmasının neye tekabül ettiğini sorgularken merkezine “ara”yı (*between*) alır. Ona göre her şey “ara”ımızda gerçekleşmektedir. Bu ara, adından da

anlaşılabileceği gibi, bir tutarlılık ve devamlılık göstermez. Bir şeyi bir yerden başka bir yere taşımaz; bir bağ dokusu, çimento ya da köprü işlevini görmez. Hatta özneyle direkt bir bağlantı kurduğunu söylemek bile doğru olmaz. Özne, araya ne bağlanmıştır ne de bağlanmamıştır; sadece özne ve başka özneler ya da nesnelerin arasındadır. Bütün bağlantıların merkezindedir. Ara, uzaklaşma ya da uzaklık ile sağlanan mesafe sonucu açılır. Anlam da tam bu açıklıkla sağlanır. Ara tek başına anlamı sağlamaz ancak tekil anlamın üretilmesini sağlayacak şeydir. Bu anlam da tekil öznenin karşısındakine ne kadar dokunabildiği ile ilintilidir. Ancak bir ayrılma ile sağlanabilecek dokunma, her zaman araya ihtiyaç duyar. Ancak bu şekilde temas sağlanır. Bu yüzden de Nancy'e göre temas, tamlık ve boşluğun ötesindedir:

Temas, bütünlüğün ve boşluğun, bağlantı ve kopukluğun ötesindedir. Eğer “temas kurar hale gelmek (*come into*)” bir başkasını anlaşılır kılmaya başlarsa, o zaman “gelmek (*coming*)” hiçbir şeye nüfuz edemez; hiçbir vasıta ve bağdaştırıcı bir “platform (*milieu*)” yoktur burada. Anlam, bizim içine daldırıldığımız bir platform değildir. Platform yoktur. Bu biri ya da diğeri, biri ve diğeri, biri ile diğeri ile ilgili bir meseledir ama hiçbir şekilde diğerrinin içindeki biri ile ilgili değildir. Böyle bir durum, biri ya da diğerrinin dışındaki başka bir şey (bir öz, başka bir doğa, genellemenin yayılması ya da aşılması) olabilir. Birinden diğerrine kurulan şey, dünyanın kökenlerinin aksak bir ritimde tekrar etmesidir ve bu her seferinde birinden ötekine doğru gerçekleşir. (Nancy, 2000, s. 5-6)

Nancy'nin teması açıldığı nokta, bir temas kurma hareketidir. Bu hareket ise başkasının yerine geçerek onun ne anlam ifade ettiği üzerinden açılmak yerine başkasına yönelmenin nasıl bir şey olduğunu sorguladır. Böylelikle başkasıyla temas kurmak, o kişiyi anlamak değildir; temasla beraber yeni bir anlam üretmektedir. Birisinin başka birisiyle kurduğu temas, kendi tekil alanını yaratmaktadır. Bu alan, anlamın sabit bir nokta olarak işlediği bir platform yerine yönelmeyle beraber anlam kazanan bir yerdir. O halde anlamın tekilliği, öznenin bir diğerr özne üzerinde ne anlam ifade ettiği üzerinden düşünülebilir. Her seferinde birisi ile girilen karşılıklı ilişki, kişinin kendi alanını yaratacaktır.

Buzul Çağının Virüsü'nde tekil temas alanları üzerinden tam da temas anıyla beraber yaratılan anlama ilişkisi, Nancy'nin bahsetmiş olduğu konum üzerinden düşünülebilir. Osman, hem "Dost"un anlatıcısı gibi karşısındakiyle iletişime geçmeyi reddetmiş hem de "Sarhoşlar" öyküsünde aralanan iletişim kapısından içeri girerek kendisini anlatmanın sınırlarını zorlamış; anlatıp paylaşarak kendi yükünden kurtulmaya çalışmıştır. Burada Osman'ın pozisyonunun anlaşılmasını sağlayacak nokta ise başkalarıyla ilişkilerinde kurduğu mesafe ve bu mesafenin nasıl bir temas biçimi yarattığıyla ilişkilidir.

Osman'ın böyle bir ikiliği nasıl kurduğunu anlamak için bu ilişki ağlarının düzenlenme biçimini düşünmek gerekir. Burada önemli olan şey, aradaki mesafenin her seferinde nasıl oluşturulduğu ve denetlendiğidir. Tıpkı "Dost" öykücüsünün anlatıcısı gibi Osman da karşısındakiyle iletişim kurarken aradaki mesafeyi koruyarak onların kendilerini anlayabilecekleri bir alan açmaz. Bu durum daha öykünün başında kendisini gösterir. İşyerindeki Özlük İşleri Şefi'yle girdiği diyalogda Osman için karşısındakiyle konuşma şöyle başlar:

[...] Kalkındı galiba koltuğundan, bakalım ne buyuracak.
"Gel birader! İçinden çıkamadım. Yirmi dört yılı tutturamıyorum."
Hırt. Savurdu rastgele gevelediği kurşun kalemi.
"Geldim."

[...] "Bak bu son. Bıktırdın. Emekli Sandığı'na bağlı tabi hizmetlerinin dökümüne gerek var mı? Kırk kere hesapladık."

"Yok. O tamam da, sen benim stajyer polislikte geçen hizmetlerimi hesaba katıyor musun katmıyor musun? [...] Olmaz ki, dokuz güne güne gider emeklilik. Gülme. Babadan kalma üç beş gayrimenkul kurtarmaz adamı. Herkes beni zengin beller. Yok kardeşim, karı, beş çocuk, anam, büyükannem elime bakar. [...]"

"Ya biz ne yapalım? Askerlikle birlikte on altı yılı bile bulduramadık. Dikili ağacımız bile yok. Ev kira. Karı çalışmasa bitik işimiz."

"Kıyırık bir memurdun. Şef yardımcısı yaptık seni. Daha ne istiyorsun. Çalıştıracak karı da bulmuşsun. Açtırma kutuyu, bilmediğimizi sanma şu meseleyi."

Çalıştıracak karı, bunların kocası boynuzludur demek. Bulaşmaktansa anlamazdan gelmeyi, sineye çekmeyi yeğliyor herkes, bu tür yarı kapalı çamur atma yöntemlerine, aşağılık dokundurmalara. (Bener, 2012, s. 9-10)

Bir hesap yapma işi sırasında başlayan diyalog, anlatıcının iç sesiyle devam eder. Bener'in öykülerinde olduğu gibi yine burada da iç ses, söylenmemesi gereken şeyleri denetleyerek iç sesinde konuşturuyordur. Ancak bu sefer, "Dost" öyküsünde görüldüğü gibi karşısındakiyle aynılaşıma durumunu yaşamıyordu. Aksine karşıdaki bir zıtlık oluşturuyordu; kapanamayacak, kesin bir zıtlık. Mesafe gittikçe açılıyordu o halde, bununla beraber karşısındakine yönelik zıtlığın kesinliği de. Konumlandığı durumda karşısındaki tam bir yabancıdır. Anlatmama ya da konuşmama eylemi, tam da onu anlayamayacak olana yönelmenin beyhude bir çaba olmasıyla ilişkilidir. Bu durum, roman içerisinde çok sık görülür. Osman'ın karısıyla ilişkisinden gizli aşkı Viola'ya; Akçay'daki arkadaşlarıyla ilişkilerinden yeni tanıştığı insanlara dek Osman her seferinde böyle bir tavrı benimser. Ancak bu tavrın en çok benimsendiği anlar, kesin zıtlığın fark edildiği ve iletişim imkanının; dolayısıyla anlaşmanın ve paylaşarak çoğalmanın / kendi varlığının yükünün hafifletilmesinin imkansızlığının anlaşıldığı anlardır. Bu anların en net biçimde vuku bulduğu sahneler ise Osman'ın içip gözaltına alındığı bölümler ile Osman'ın siyasi nedenlerle tutuklanması sonucu verdiği ifade görülür.

Osman, sarhoşluğunun ardından gözaltına alınması sonrasında komisere ifade verir. İfade sonrası aralarında şöyle bir diyalog geçer:

"Rasih Bey pek üzgün. İnanamamış. Pek korkmuş. Ailesi çok asildir, yazık, pek yazık dedi, durdu."

Pek'leriniz pekişsin, peklik çekin yaşam boyu, ne diyeyim.

"Asil kanımızı döktük, efendim. Gördük, gerçekten kırmızıymış."

Komisere put. Akli karıştı.

"Ne demek oluyor bu şimdi?"

"Memur beylere biraz anlattım, başınızı ağrıtmayayım."

"Siz çıkın. Buyur, otur bakalım!"

[...] "Tamam, değer mi bir eksik etek için. Boşa gitsin kaltağı! Al bir tane daha. Yakışıklı, aslan gibi adamsın."

Kırıttı:

"Şekerim ayol! Hangi aslanlık? Fındık faresinden bile ödüm kopar."

"Ya! Öhö! Bu hal daha önce de başımıza gelir miydi?"

[...] "Evet?"

“Cevap verdim, efendim.” Sabahlayacak nasıl olsa. Şunu biraz işletip eğlense mi, kara kara düşüneceğine.
“Bir çapanoğlu var bu işin içinde, ya ne?
“Olmaz olur mu, tabii var.”
“Ne gibi?
“Bilmem ki, nasıl anlatsam? Birikim Komiser Bey, birikim.” (Bener, 2012, s. 37)

Buradaki bölüm, Bener’in tüm yazısı boyunca belki nüvelerinin olduğu ama tam olarak olgunlaşmadığı bir yazı dilini gösterir. Karşısındakiyle arasındaki mesafe o kadar büyümüştür ki artık aynı dilin sınırları içerisinde konuşmuyorlardır. Gündelik gevezeliklerin durağan ve katı yapısı terk edilmiş; karşısındaki kişi bir özne olmaktan çıkmış, bir oyunun aracına dönüşmüştür tamamen. Bener’in yazımı için sıkça söylenen ironik dil, en sert haliyle vuku bulmuştur. Anlatıcı Osman eğlenmek istemiş, can sıkıntısından kurtulabilmek için karşısındakiyle alay etmeye başlamıştır. Özlük Şefi’yle arasındaki mesafe için yarık demiştik. Burada her bir diyalogda gittikçe genişleyen bir fay hattından bahsetmek gerek. Öyle ki genişlemenin yarattığı etki, artık en küçük bir karşılıklı konuşmaya bile izin vermez; iki kişiyi sonsuz kere birbirinden ayırır.

Osman’ın komiserle pozisyonun bu denli ayrışması ve sonunda kendisini ironinin içinde bulmasında Bener’in “Sarhoşlar” öyküsündeki anlatıcının bir an için bile olsa yakaladığı yaklaşma arzusunun tamamen bırakıldığını söylemek gerek. Ancak burada ötesinde gerçekleşen bir şey vardır. Artık bir nesneye dönüşmüş kişiler, anlatıcının karşısında hiçliğe mahkum edilmiş gibilerdir. En küçük bir konuşma anı bile ellerinden alınmış durumda. Böylesine ironik bir dile geçiş, kitabın atfedildiği kişiye – Oğuz Atay’a – bağlanma kaygısını taşıyor mudur hiç?

Nurdan Gürbilek, Vüs’at O. Bener yazımını incelediği “Anlatabilmeliydim” başlıklı yazısında bu konuya değinir. Bener’in dil yapısıyla Oğuz Atay’inkini karşılaştırırken bu dil yapılarının benzer bir kaygıdan – nasıl anlatmak gerektiği

sorusunun kaygısından – yola çıktığını ancak biçimsel olarak birbirlerinden ayırışan dil üretimi olduğunu söyler (Kolektif, 2004, s. 42-43). Ona göre Oğuz Atay yazımında bir “dil taşkınlığı” vardır. Örneğin Atay’ın *Tutunamayanlar*’daki Turgut karakteri, “iç dünyanın bütün seslerini kaydetme telaşıyla, can havliyle, inanılmaz bir sözcük seli, laf ebeliği, söz cambazlığıyla, topladığı bütün kelimeleri kırbaçlaya kırbaçlaya ‘anlatılamayan’ın emrine vermişti”r (s. 43) ona göre. Bener’de de duygu yoğunlukları ele alınır ancak bunlar bir taşkınlıktan ziyade “söz bıçkınlığı”nın ürünüdürler. Duygu yoğunluklarını o da ironi ile ele alır Gürbilek’e göre. Ancak bunu yaparken aynı zamanda durağan ve katılaşmış olan şeyi de korur. Burada Gürbilek’in bahsettiği durağanlığı sağlayan şeyler, eylemin taşıyıcısı fiillerin Bener yazımında –mak ekiyle beraber durdurulmasıdır. Ancak bu durum, Bener’in yukarıda bahsi geçen ironisine dair bir şey söylemez. Buradaki durum, çekilen bir acının ya da duygu durumunun “yumuşatılmak” için kurgulandığı bir yer değildir. Acıdan ziyade karşısındakine sadece ve sadece uzak kalmak için yazılmıştır. Karşısındakinin onu anlaması gibi bir derdi yoktur – varsa da yazının içerisinde kendine yer bulamamıştır. Buradaki ironi, karşısındakinin – varsa eğer – tüm ciddiyetini yıkmak için uygulanmıştır.

Buradaki bölüm, belki de romanın en anlaşılır bölümlerinden birisini oluşturuyor. Okuyucusunu kendi oyununa çekerek nesneye dönüşmüş özneye karşı bir taraf almayı talep ediyor. Adorno, *Minima Moralia* adlı kitabındaki fragmanlardan birisinde ironinin tam olarak bu yönünü eleştirir. Ona göre ironi, içinde yergiyi de içerir. Bu yergi de otoriteyle sıkı sıkıya bağdaşmaktadır. Yüzyıllar boyunca yergiyi savunanlar, yozlaşmış olarak gördüklerini hemen mahkum etmektedirler. Bu mahkumiyeti sağlayansa ironinin ürettiği biçimsel güçtür:

İroni yönteminin kendisi şimdi hakikatle çelişki içindedir, ironi, olduğunu iddia ettiği şey olarak sunmakla mahkûm eder nesnesini; ve bunu bir yargıda bulunmadan yapar: Gözleyen öznenin yerinde sanki kimse yoktur ve ironi de nesneyi kendinde varlığıyla ölçüyordur. Pozitifin karşısına onun kendi pozitiflik iddialarıyla çıkarak gösterir negatifi. Tek bir yorum cümlesi eklediği anda kendini iptal etmiş olur. Bunda, her şeyin apaçık olduğu fikrine yaslanıyordur, en çok da toplumsal apaçıklığına, ortak bir zihinler-arası ritim düşüncesine. Öznel düşünümü, kavramsal edimin icrasını, ancak yaptırım gücüne sahip bir özneler-arası mutabakat varsayımını gereksiz kılabilir. Yanına kahkahayı almış olanın kanıtı ihtiyacı yoktur. (Adorno, 2005, s. 218)

Adorno'nun bahsettiği otorite ve yergi ilişkisi içerisinde ironiyi kullanan taraf, pozitif olarak görünenin negatifliğini göstererek ironiyi kurar. Bunu da özneler arası mutabakat, yani hatibin seslendiği muhatapla sağlar. Bir gülme eylemi, neden sorusunu sormayı gerektirmez. Böylelikle önemli olan şey, karşısındakini sadece ve sadece gülünecek bir nesneye dönüştürmekten ibaret kalır. Bu ise hiyerarşik bir düzendir; gülünecek olan tarafın sesi, her zaman otorite olanın onu nasıl gösterdiği üzerinden şekillenmekte; karşı tarafın ne demek istediği sorusu üzerine düşünmeye olanak sağlamamaktadır.

Adorno'nun bahsetmiş olduğu hiyerarşik düzen *Buzul Çağının Virüsü*'ndeki alıntılanan bölüm için de geçerlidir. Komiser, tamamen ironik dilin içerisinde hapsolarak sahip olabileceği bütün "iyi" özelliklerinden arındırılmıştır. Kurulan dil, karşısındaki yukarıdan bakmaktadır. Bu dil, açıklığıyla beraber muhatabıyla "özneler-arası" bir mutabakat sağlama güdüsünü duyuyor gibidir. Nesneleşen komiser, anlatıcının dolambaçlı söz dizimi içerisinde ne söyleyeceğini bilemiyor, gittikçe daha da komikleşiyordur. Karşısındakinin ne demek istediğini anlamaması, bunu daha da hızlandırıyor. Adorno'nun eleştirdiği yer, tam da böyle bir yerdir. Nitekim Adorno, fragmanını, yerginin karşısına ciddiyeti koyarak bitirir.

Adorno'nun bu eleştirileri, romanın içerisinde de kendisine yer bulur. Ne de olsa böyle bir ayrışmayı yaşayan özne, aynı zamanda kendisini insanoğlundan ayırmıyor; onun sorumluluğunu da üstleniyor ve bu durumun karmaşası karşısında iç sesini

susturamıyordur. Ancak ayrışmanın büyüklüğü, bu sefer paylaşma edimini de içinde yükseltir. Böylelikle yalnızca uzak mesafede tutulan, bir yarılma ile birbirlerinden ayrılan durumun ötesine geçilir.

Bu paylaşma edimi, tıpkı “Sarhoşlar” öyküsünde olduğu gibi kendisini yazışmalardan açar. Osman ile Viola birbirlerine mektup yollarlar. Bu mektuplar, “Sarhoşlar” öyküsünde nüvelerinin oluştuğu ancak olgunlaşmadığı paylaşma edimini taşırlar. Osman, kendisini karşısındakine açar; karşısındaki de ona. Romanın 19. Bölümünü oluşturan Osman’ın Viola’ya mektubu, bu durumu anlamak açısından önemlidir:

Bir süre sustum; bunu tepkilerini ölçmek, yatışabilmek gibi amaçlara bağlamıyorum. Kaygın yerinde değil. Eşyalaşma dönemi denebilir. Işığın, sesin, ısının işleyemediği.

‘Hiç’i mi yeğlersin?’ sorusu üzerinde durmalıyım. Sonunda gelip dayandığımız şu içe sindirilmesi güç olgunluk çağımızda, bizim ancak her türlü gösteriyi gereksinmeyeceğimize inanabileceğimizi saptadım. İkimiz de duygu öksesine, çeşitlemelerine yakalanmaksızın, öyle çok gücenip, pek kırılmadan, dizimizi dövmelere kalkışmadan, hiç’in getireceği boşluk korkusunu küçümseyerek hiç’i demekten ürkmeyebiliriz. Bu konuda elini çabuk tutup, ilk bilinçli vuranın onurunu kurtardığını düşünmek, hele yaymak bayağılığına düşmeyebiliriz. Çünkü hep denli, sağlam, kesindir hiç. (Bener, 2012, s. 57)

Osman’ın mektubunun başlangıcıdır burası. Osman, burada aklından geçenleri denetleme gereksinimi duymaz. İletişim anındaki mesafeyi mümkün olduğunca sıfıra indirmek, mümkün olduğunca kendisini anlatmak; içindekileri – iç diyaloglarını – dökmek istiyormuşçasına davranır. Hiç kavramına dair düşüncelerini, ironi olmadan; ciddiyetini koruyarak; mümkün olduğunca açıklayarak; içindekileri masaya yatırarak bir olasılıklar zincirinin – ürkmemek, bayağığa düşmemek – ihtimalinden bahseder. Böylelikle varoluşun yarattığı yük birlikte paylaşılır. Özne sadece bir iç diyalogla sınırlı kalmayıp paylaşmayla beraber gelen bir “biz” olma ihtimalinin kapısını aralar. Komiser sahnesinde yitirilen temas, burada sağlanır. Nitekim böyle bir edim, Viola’nın mektuplarında da karşılığını bulur. Viola da aynı Osman gibi

karşısındakine mümkün olduğunca kendisini anlatmaya çalışır. Osman'a yazdığı mektubunda Viola, bir birlikte olamama halinin nasıl bir şey olduğunu anlatır. Bu durum öyle bir hal alır ki sadece bir ruh hali değil, ifade biçimi de ortaklaşmıştır:

[...] Yalnızlık birlikteliğe bırakmıyor, birliktelik yalnızlığa. Kapı ağzında seni sana verdim duygusu. Sen de beni bana. Ama bak, galiba sana demek istediğim buydu, 'sıcaklığı unutma' derken. Çünkü yalnızca o sıcaklıktır gibi geliyor bana, ayrılık acısını gülümsetebilen, sana kuruluğunu yaşatabilecek, zorlayabilecek bir süre kazandıran, bana dağınıklığının ayrıntı denizini kulaçlamayı kolaylaştıran. O hızla sobaları yaktım, evi derledim, topladım. Çok içim şenlendi giderek. Ölümüne hadi oradan demek. Yaşam, yalnızlık ve seninlelik. Zıtlık. Salt olamama. (s. 74)

Romanın 24. Bölümünde geçen bu bölümünde Viola, Osman'ın mektubuna cevap verir. Osman'ın olasılığın imkanını açan cümlelerinin bu olasılığın tam da kapandığı noktasına denk düşmüştür anlatı. Romanın sonundan da bildiğimiz üzere Viola ile Osman beraber olamazlar. Birliktelik, bir olma imkanı kapanmıştır. Ancak birbirlerine temas edebilmek için mümkün olduğunca yaklaşan karakterler, aynı zamanda kendi iç dünyalarını paylaşarak böyle bir ihtimalin kapısını da aralamışlardır. Bunu da birbirleriyle eşit bir düzlemde, birbirini konuşmada eşitleyerek, hatta eşleşerek yapmışlardır.

Fakat Bener'in yazımını düşündüğümüzde açılan "biz" ihtimalinin her zaman bir iptalle beraber geldiğini unutmamalı. Burada bahsettiğim şey, iki karakterin yaşadıkları olaylar sonucunda artık beraber yaşama ihtimallerinin kapanması değil. Bener'in yazımı, açılan konuşma imkanının her zaman kapanmak üzere açıldığını imliyordur. Hiçbir baş karakterine başka birisiyle uzlaşma zeminini sağlamamış; böylelikle huzur ve tanrısal bir tekillik bahşetmemiş Bener, bunu karakterlerin kurdukları paylaşma zemininde de sağlamamıştır. Böyle bir zemin, her zaman bozulmak için açılmıştır.

Nitekim paylaşımın sonlandırılması Osman ile Viola ilişkisinde de görülür.

Viola ile İstanbul'da yıllar sonra buluşan Osman'ın diyaloglarının nasıl şekillendiğini görmek bu açıdan önemlidir. İkisi arasında geçen diyaloglarda, mektuplarda sağlanan anlaşma zemini tamamen yitirilmiştir:

“Beni nasıl buldun?”

“Bulmadım. Hıh, mıymıntı! Saç sakal bir karış. Dünya başına yıkılmış. Beyim benim gibi civelek bi kızla, d’iil mi efem? Buluşmaya geliyor, taa Ankara’lardan, kılık, kıyafet.. hadi hadi burulma, cilet gibisiniz! Yarın, a’ah, olmaz, öbür gün iki dirhem bir çekirdek, takarsın koluna gaconu doğru Emirgan’a, olur?”

Eğik kafası, pırıltısı donuklaşmış pabuçlarına düşen buruşuk pantolonunda.

“Çeşmibülbüller gibi mi?”

“Helbet!”

“Yarın dönmek zorundayım.”

“Malesef. N’apalım. Kumkapı’dayız öyleyse bu akşam. Kaş-göz oynatıp durmasana adam!” Bir koşu tutturacak elinden gelse aşağılara doğru ardına bakmadan. ‘..ben koşarım aşağılara koşarım / yıkanacak boğulacak su bulsam..’ Tıkırdatıyor tırnaklarını tahtada. Anlatamayacak. Oysa nasıl uyumak istiyor, diri göğsünde. Biri konuşsa onun yerine. Konuşuyor ya! Nice çürük yıkımlardan gelip, sağlam yıkımlara gittiğini.

“Çok yorgunsun. Yordular.. Anlıyorum da.. Bak güzelcim, çok düşündüm seni. Niye? Bilemiyorum. Haha-hi-hiler bıkmıştım ben de, sordun hemen ‘nen var?’, ama sen? Of, çok karasın be annem. Peki neden? Neden dayanmak? Neyi bitirmek?” (s. 89-90)

Bu bölümde Viola'nın cümleleri deforme olmuştur. Mektuplarında karmaşık yapı ve bir varoluş probleminin açıldığı çetrefil cümlelerin yerini, gramatik açıdan bile doğru düzgün görünmeyen; yamuk yumuk cümleler almıştır. Bir birlikte olma probleminin yerini kıyafet gibi gündelik meseleler almış; bunun da ötesinde Osman, Viola'nın gözünde karanlık bir figüre dönüşmüştür. Viola Osman'a yabancılaşmıştır. Artık onunla konuşmuyordur. Oysa Osman, Viola'ya karşı tavrını sürdürmektedir. Birlikteliğin temasını arıyor ancak bu sefer kendisini, anlatmanın sınırında buluyordur. Başka bir zaman diliminde açılan anlatma ihtimali çoktan yitirilmiştir. O halde Bener, iki karakterin mutlak birleşmesinin olayların sürüklediği bir girdap yüzünden yitilmesi yerine baştan böyle beri böyle bir ihtimalin olanaksızlığını da gösteriyordur. Bu ihtimal, birlikte yaşamak ya da birlikte olmak; başka bir deyişle

birbirini bütünleştirerek bir olmaya dahildir. Böyle bir ihtimali neyin kapattığı sorusu, doğrudan Osman'ın algıladığı dünyanın sınırlarının içinde nasıl yaşadığıyla ilişkilenecektir. Bu ise kendi varlığıyla beraber kurulan dünyayı anlamlandırmaya çalışan Osman'ın anlama biçimleriyle ilişkilenecektir.

BÖLÜM 3

ENTROPİK DÜNYA

3.1 Bir oyunda yaşamak: entropi

Buzul Çağının Virüsü'ndeki anlatım teknikleri, zamanın kurgulanışı, anlatıcının algılama biçimleri ile karşısındakiyle kurduğu ilişki, sürekli bir çıkışsızlık evreninin gösterenine dönüşür. Böyle bir evrende var olan kişinin yaşamı bir sorgu alanı olarak belirir. Romanın belki de en büyük sorunsalını, yaşadığı dünyayı çözmeye çalışan bilincin bunu bir türlü sağlayamaması oluşturur. Gerek zamanın algılanışında yaratılan mutlaklık – tekillik karşıtlığında, gerekse bedenini kendini hem bütün algı mekanizmalarıyla açıp hem de bu açma eyleminin durduğu noktalarda hep böyle bir gerilim yaşanır. Yazı kendisine bir kapan örer. Böyle bir kapanın varlığı da ister istemez yaratılan çıkışsızlığın hangi parametrelere dayandığı sorusunu beraberinde getirir ve kişinin böyle bir dünyadaki yaşama algısı sorununu ortaya atar.

Romanın başkarakteri Osman için bu çıkışsızlık bir yasaya bağlanır. Bu yasa ise sadece yaşanan toplumsal düzenin çevrelediği ve onun yarattığı bir çıkışsızlık olmanın ötesine geçer. Var olan yasa, kozmik bir yasadır:

Genlerin çözülebile bile yeni şifreler oluşturması gücüne, şimdilik köleyiz,
ne yapalım?
Diyeceğim, devşirme seçenekler aracılığıyla çıkmazımızdan sıyrılmaya
zorlanmıyor muyuz acaba?
İmdi, didiklemenin, görmenin de kızılaltı ötesine gidebilinince 'zedelemek
korkusu' korku kavramına bile ters düşüyor mu?
Yorgunluğun, bıkmamanın da kendine özgü, tadı kokusu vardır. Yaşayamamak
da yaşamaktır. (Bener, 2012, s. 60)

Buzul Çağının Virüsü'nün 20.bölümünde Osman, Viola'ya yazdığı mektuba bu şekilde başlıyor. Biyolojinin temelini oluşturan molekülleri – genleri – var olma sürecini anlamlandırmanın bir parçasına dönüştürüyor. Bir biyolojik yapı olarak

genlerin kendisinden çok önce var olduğunu ve kendisinden sonra da var olacağını bilen Osman, kendi yapı taşını oluşturan bu molekülleri – doğanın yasasını – anlamaya çalışıyor. Bir biyolojik miras olarak genler, kendi varlığına dair bir hakikatin taşıyıcısına dönüşüyor. Sanki bu yapının çözülebilmesinin, kendi varlığını anlamlandırmasını sağlayacağı izlenimini yaratıyor. Bu yüzden de varlığının o daha doğmadan önce oluşmuş; onun varlığını öncelemiş yapısını çözmeye yöneliyor. Ancak bu yönelim, bilmenin ya da neyi bilebilecek olmanın sınırında takılıyor. Onun biyolojik şifreler olarak baktığı genlerin ürettiği anlam, her zaman yeni bir bilinemezliğe doğru açılıyor; yeni şifreler üretiyor. Osman ise bildiği şeyde yetinmek yerine sürekli olarak bilemediği şeye doğru yönelerek bunun iç sıkıntısını yaşıyor. Sanki düzenlenen ve tanımlanan ve böylelikle bilinen bilgi, hiçbir zaman kendisini anlamak için yeterli gelmiyor; bunun farkında olan Osman da bilemediğine yönelme ihtiyacını duyuyor. Ancak buradaki tehlikeli durum, bilinemeyenin ya da onun deyimiyle şifreler oluşturanın hiçbir zaman tam olarak bilinemeyeceği kaygısından kaynaklı. Burada şifreler olarak gördüğü şey, gizi aydınlatıldığında ortaya çıkacak bir hakikatten; bilinebilecek bir şeyden ziyade bir düzensizliğin hakim olduğu ve aklın erişemeyeceği bir alana tekabül ediyor. Öyle ki buna yönelen kişinin elinde kalan tek şey, devşirme seçenekler aracılığıyla bu bilinmeze yaklaştırmaya çalışmak oluyor. Aklın sınırları içinde her şeyi tam olarak bilerek; yani kategorilere ayırıp bir düzene oturtup buradan bir anlam üreterek elde edilecek şeyin imkansızlığı da bu şekilde gösterilmiş oluyor. Öyle ki başka bir biçimde görmeyi, tayin etmeyi, hedef bulmayı sağlayan kızılaltı ötesini görme fikri bile bir devşirme seçeneğe dönüşüyor; gördüğü şeyin görünüşünü zedelediği korkusuyla beraber var oluyor. O halde yapılan her eylem ya da algılanan her şey, salt bir hakikatten ziyade bir devşirmeye dönüşüyor; bu da öznenin algıladığı gerçekliğin her zaman şüphesini duymasına

sebepler oluyor. Bu şüphe, evrenin sonsuz tane bilinebilirliğini gören sınırsız aklın devşirme seçeneklerini her zaman sorgu alanına dönüştürmesine sebep oluyor. Öyle ki böyle bir sistemin içerisinde özne, kendi yaşamından dahi şüphe duymaya başlıyor; böyle bir kuşatılmışlığın içerisinde yaşama eylemini yaşayamamak olarak tanımlamaya kadar gidiyor.

Doğanın yasası üzerinden kendini anlamlandırmaya çalışan Osman'ın roman içerisinde çizmeye çalıştığı dünya ise tamamen kapalı bir sistemi andırıyor. Bir kapalı andıran bu sistem içerisinde Osman, kendi çıkmazının içinde var olmaya çalışırken attığı her adımın, onu daha iyi bir seçeneğe götürmekten ziyade seçeneklerin bir çıkışa izin vermediğini göstermek istiyor. Böyle bir doğa ve varlık ilişkisi içerisinde doğanın bilgisine vakıf olma çabası içerisinde yaşamaya çalışıyor.

Doğayı ve onun yapısını bilememek ve böylelikle kendisini bilememek, doğanın kaotik sistemini bilmeye işaret ediyor gibidir. Doğanın kendi varlığını da önceleyen yasasıyla varlığını anlamlandırma çabası, doğanın mevcut sisteminin yapısının da ne olduğu sorusuyla beraber varlığı düşünme gereksinimini açar. Bu yasa ise fiziksel dünyanın nasıl anlamlandırıldığıyla ve bir formüle döküldüğüyle ilişkilidir. Newton, tam da işleyen düzenin nasıl bir yapıya sahip olduğunu formüle döker. Bener'in karakterine önerdiği çıkışsızlık formülü, tam da Newton'un öne sürdüğü termodinamiğin ikinci yasasını andırır. Bu yasa, izole bir sistemin entropisinin asla azalmayacağına dayanır. Entropi, var olan sistemdeki düzensizliktir. Onun sıfırlanması, ancak mutlak bir düzenin sağlanmasıyla gerçekleşir. Ancak böyle bir sistem, kapalı sistemlerde mümkün değildir. Her bir reaksiyonda bir atık madde olarak açığa çıkan sıcaklık, kapalı sistemlerde varılan dengenin her zaman düzensizliğe doğru hareket etmesine sebep olur.. Böylelikle mutlak bir düzen asla sağlanamaz (Kostic, 2011, s. 3). Bener'in anlatıcısı Osman da sanki böyle bir

düzensizliğin farkına varır. İçine düştüğü dünyanın sürekli yeni şifreler üreterek düzenden kopması, böyle bir algı mekanizmasını bilmekle de ilişkilidir. Her şeyin bulunduğu dünyada olacağını bilen; bunun dışında başka bir dünyanın ihtimalinin olmadığını bilen Osman, kendi kapalı sistemini kurmuştur. Bu sistem içerisindeki eylemler, her birinin yeniden tekrarlanmasından başka bir şey değildir. Sürekli birbirini tekrar eden olaylar zinciri içerisinde sadece bir sistemin parçası olduğunu bilmenin sınırındaki Osman, bu çıkışsızlığını ifade etmektedir. Doğanın yapısının farkına varan Osman'ın alıntıda “genlerin çözülebilsen bile” demesi önemlidir. Bu bile edatı, tekrarlanmış bir eyleme işaret etmektedir. Çözülen bir şey, her seferinde yeni bir bilinemezliği de getirmiştir. Sanki aynı yollardan defalarca kez geçilmiş ve bunun sonucunda varılan sonuç bu olmuştur. Böyle bir çıkışsızlık evrenindeki Osman'ın yapmaya çalıştığı tek şey ise yaptığı eylemden şüphe duymaya doğru onu evriltmiştir; ne de olsa bilinen her şey, sadece devşirme bir seçenekten ibarettir.

Doğa ve kendisi arasındaki ilişkiyi – yasayı – anlamaya çalışan ve sürekli bildiği şeyin şüphesini taşıyan Osman'ın bu tavrı ise bir akıl yürütmeye dayanır. Bir mantık jimnastistiği içerisinde parçaları birleştirerek bir sonuca varmaya çalışır. Sanki doğa ve insan arasındaki ilişkiyi anlamaya çalışan bir felsefecidir. Nitekim Osman, yine akıl yürütmelerle örülü 19. Bölümde şöyle der: “Salt tanıtlama uğruna değilse bile, bugünkü incelmış, kullanışlı gücümüzün bize olsa olsa ‘hiç’i dedirtme yürekliliğini sağlamaktan özge işe yaramayacağını bilmeli değil miyiz?” Bener'in burada tanıtlama kelimesini seçmesi önemlidir. Bir felsefe terimi tanıtlama “öne sürülen bir iddianın doğruluğunu mantıksal yöntemle gösterme” (TDK) anlamına gelmektedir. Bener'in anlatıcısı ele aldığı meselelerin çoktan felsefenin konusu olduğunu anlamış ve bunun üzerinden bir akıl yürütme oyununun içine dahil olmuştur. Bu oyun ise her şeyi bir akıl yürütmeyele sağlanabilecek bir şekilde ele

almaktadır. Roman içerisinde bu durum, kendine oldukça yer bulur. Bu ilişkinin nasıl kurulduğunu anlamak için Osman'ın romandaki hep-hiç tartışmasını nasıl ele aldığını anlamak önemlidir:

Yapımıza, kan grubu tartışmalıysa da, yaraşır bir davranış biçimi gerekiyor idiyse; hep-hiç kesişmesinin önlenemeyeceği, bu iki görelî kavramın er geç birleşecekleri gerçeğini, doğanın ertelenemez kuralını göze alarak iki uçtan birine, daha doğrusu 'tek'e hemen, zamanında karar verebilmeliydik. Aklın sonsuzda sınırlanması, kendini bilmesindeki sınırlılık değil midir? (Bener, 2012, s. 57)

Osman'ın bu yukarıdaki alıntıdan sonra anlattıklarını tanıtılma olarak adlandırması önemlidir. Ortaya attığı iddiayı, hep-hiç gibi soyut kavramlar üzerinden açan ve bunları irdeleyen Osman, analitik bir akıl yürütme içinde bulunduğu izlenimi verir. Ancak buradaki cümlelerin çetrefilliği, bu akıl yürütme işlemini zora sokar. Hep ve hiçin birleşeceği ve doğanın ertelenemez kuralı olan şeyin ne olduğu belli değildir. Bu kavramlar, kategorilere ayrılarak istiflenmemiştir. Tek denilen şeyin ne olduğu ya da zamanında karar verilecek şeyin ne olması gerektiği açıklanmamıştır. Bunun Viola'ya yazılmış bir mektup olduğu üzerinden yola çıkarak tekin Viola ile kendisinin beraberliği olduğu savı ortaya atılabilir. Ancak başka bir biçimde bakıldığında bunun bir ölüm anı olduğu da düşünülebilir. Tam bilincin yok olduğu ve böylelikle hiçleştiği bir sınır tahayyülü de mümkün. Ancak Osman, bunların herhangi birisine olanak tanımaz. Söylemek istediklerini detaylandırmaz. Analitik bir çerçevede sunmaz. Sanki yapmak istediği tek şey, aklından geçen her bir şeyi yakalamak ve bunları anlatmaktır. Nitekim paragraf, sanki sadece son cümlenin söylenmesi için yazılmış gibidir: "Aklın sonsuzda sınırlanması, kendini bilmesindeki sınırlılık değil midir?" Osman, kendi bilincinin sınırsızlığını, kendi bilincinin sınırları içerisinde hapsedmiştir. Evrende var olabilecek sonsuz tane olasılığın kapanış noktası, tam da kendinde bilebileceğini keşfedebilme olasılığında takılı kalmıştır.

Bener yazımında sıkça görülen bu tür mantık yürütme eylemi ve bunun çetrefil cümlelerle anlaşılması güç bir yapı kazanması, tam da varlığa dair analitik bir çizelge çıkarmanın zorluğuyla ilişkilidir. Osman'ın şüphesi, bu zorluğu yaratandır. Kendi varlığını bir tanrı fikri ve onunla beraber gelen metafizik bir dünya algısı üzerinden açmayan; onun yerine doğa ve onun bileşenlerinin yasası üzerinden kendini anlamaya çalışan Osman, kendi sıkışmışlığının çözümünü de buradan aramaktadır. Doğanın devamlılığının varlığı öncelmesi ve doğanın her türlü olasılığın kombinasyonunu bünyesinde barındırması, tam da bilinemezliği açan ve kişinin kendi varlığını önceleyen bir alana doğru onu yöneltmiştir. Bu durum ise tanrının varlığının yerine tanrısal bir güç olarak doğa ve onunla beraber var olan insanı ele alan Nietzsche'nin tam da yaşamın döngüsünü kurduğu nokta üzerinden düşünülebilir. Nietzsche'de doğa, belirli güçlerin ve onların merkezlerinin içerisinde kaotik bir biçimde ilerleyen ve bünyesinde gerçekleşebilecek her türlü kombinasyonu barındıran bir yapı kazanır. Bu kombinasyonlar ise aynı döngüyü izleyen yapı içerisinde vuku bulur:

Eğer dünya belirli sayıdaki güçler ve belirli sayıdaki güç merkezleri olarak düşünülürse – ve bu durumda diğer tüm temsiller belirsiz ve bu yüzden de boşuna olacaktır – bu demektir ki varlığın büyük zar atma oyununda varlık, hesaplanabilir sayıda kombinasyonun içinden geçmelidir. Sınırsız zamanda, mümkün olan her türlü kombinasyon er geç gerçekleşecektir; daha da ötesinde bu, sınırsız bir zaman içinde gerçekleşecektir. Ve tüm kombinasyonlar ve onların tekürrürü arasında mümkün olan bütün kombinasyonlar vuku bulacağından ve bu kombinasyonların her biri, aynı serideki bütün kombinasyon dizisinin koşulu olacağından tamamen aynı kalan dizilerin dairevi hareketi kanıtlanacaktır: kendini sonsuz sıklıkta tekrarlayan ve oyununu sonsuzlukta oynayan dairevi bir hareket olarak dünya. (Nietzsche, 1968b, s. 549)

Dünyayı güçler ve belirli güçlerin merkezleri üzerinden okuyan Nietzsche, varlığı sonsuz tane olasılığın içerisinde belirli kombinasyonların gerçekleştiği bir merkez olarak açar. Bu sonsuz olasılıklar zincirinin açıldığı nokta ise kişide sınırlı bir deneyim imkanı yaratır. Gerçekleşebilecek olan şeylerin sonsuzluğu içerisinde

varlık, sadece sınırlı bir deneyim imkanına sahiptir. Tıpkı Bener'in anlatıcısının sadece devşirme seçeneklere sığınması ve her şeyi bilmemesi gibi burada da açılan sadece ve sadece belirli kombinasyonları bilebilecek bir varlıktır. Bu kombinasyonlarının tamamının toplandığı ve sonsuz zaman dilimi içerisinde bunların her birine açılacak olan şey ise dünyadır. Sonsuz zaman dilimi içerisinde her birinin imkanı açılmaktadır. Belirli güçlerin merkezinde aynı sistemin üretilerek tekrarlandığı ve bu tekrarlanan yapı içerisinde olasılıkların vuku bulduğu düzen, bir bengi dönüş halidir. O halde doğa aynı zamanda kaotik sisteminin içerisinde her türlü bilgiyi içinde barındırabilendir.

Nietzsche'nin dünyayı algılama biçimi, sadece Bener'in anlatıcının yaptığı gibi doğanın karşısında varlığın bilgisinin sınırlılığını göstererek doğaya bir yücelik atfetmekle kalmaz; aynı zamanda doğanın sürekli devingenlik gösteren yapısına da işaret eder. Her şeyin artık oluştuğu ve tamamlandığı bir yapıdan ziyade doğanın her an bir oluşum halinde olduğunu da ortaya koyar. Böylelikle doğada sağlanan bir dengeden ziyade her seferinde yıkılmaya doğru açılan bir dengeden; düzensizliğe doğru evrilen bir yapıdan; kısacası entropiden bahsetmek gerekir. Nitekim Elizabeth Grosz, Nietzsche'nin algıladığı dünyayı termodinamiğin ikinci yasası üzerinden okur.

Grosz'a göre Nietzsche'nin bengi dönüşünün iki yönü vardır. Bunlardan birincisi, 19 yüzyıldaki termodinamik ve kozmoloji anlayışıyla ilişkilidir. Nietzsche'nin düşünceleri, termodinamiğin birinci ve ikinci yasalarına bağlanır. Ontolojik olarak önerdiği sistemde enerjinin korunumu vardır ve korunan enerji her seferinde düzensizliğe doğru açılır. Bu ikisinin birlikteliği, dünyanın bir bütün olarak çöküş içinde olduğunu önerir. Kapalı bir sistem içinde gerçekleşen olayların sentezinin sonunda ortaya çıkan sıcaklık, dünyanın sonunu getirecektir (Grosz, 2004,

s. 139). Böyle bir dünyanın içerisindeki varlık ise yaşamını bir zar oyununa teslim eder. Grosz Nietzsche'nin ortaya koyduğu dünya algısı üzerinden varlığın zar atmasını şu şekilde açıklar:

Bengi dönüş fikri, Nietzsche'nin zar atma oyunundaki şansın azami doğrulamasıdır: Zarı öyle bir at ki bir olayın (raslantısal) sonuçlarını yalnızca sevinçle yaşamayasın, aynı zamanda bu olayın sonuçları sonsuza dek tekrar etsin. Bu yüzden tek bir zar atma ile örneklenen bengi dönüş fikri, hem tekrarın varlığını bir önkabul olarak ele alırken hem de tekrarı meydana getirir. Ve çeşitliliği var eden ve üreten alanı çevreleyen şey, tekrarlardır. (Grosz, 2004, s. 141)

Grosz'un bu okuması, sonsuz olasılığı içinde barındıran ve sonsuz zaman dilimi içerisinde her birinin gerçekleşeceği bir alan açan dünyanın içerisinde varlığın ne yapabileceğini göstermektedir. Bir zar oyununun şansına bağımlı olan varlık, varlığının gerçekleşebilmesini de bu zar oyununda bulur. Entropinin yaratmış olduğu çöküş içerisinde kişi, rastlantısal olayların yarattığı bir zevkle yaşayacak ve belirli güçlerin merkezinde bunu yapmaya devam edecektir

Doğanın tahakkümünün içerisinde kendine çıkış arayan varlık, bu durumda zarı attığında ortaya çıkan olasılıklar kümesinin kendisini tanımlamasına dönüşür. Bu ise atılan zarın getireceği şansa bağlıdır. Öyleyse bir oyunun zemini de kurulmuştur. Varlığın kendi sınırlarının, dünyanın; dolayısıyla doğanın sınırları içerisinde işlediği bir sınırdır. Bener'in anlatıcısı Osman, sanki zorunlu olarak içinde bulunduğu oyun düzeninin farkında olarak hareket etmek durumundadır. Öyle ki yaşama eylemi onun için bir oyuna hapsolür:

Nasıl anlatsam ki? Canlı insan yüzü kaç değişim gösterir? Say sayabildiğin kadar değil mi? Oysa önemli mi bu? Oynamakla yaşamak arasındaki sıkı bağ araştırılmalı. [...] Oynayan oyununu yaşıyorsa ko gitsin. Ya hem oynuyor hem yaşayamıyorsa? Ben neyin tutsağımı bilmiyorum; oynarken oynadığımı ayırmıyorum desem, hayli aşırı kaçacak, yaşadığımı ayırmıyorum desem, kendime bile inandırıcı gelmiyor; [...] (Bener, 2012, s. 46)

Osman'ın iç diyaloglarında geçen bu bölüm, ilk olarak bir anlatma problemiyle açılır. Ardındansa sorular/sorunlar yığılmaya başlar. Bu sorular, retorik sorulardır; söylenecek olana; yaşamın bilgisine dair varılabilecek bir sonuca karşısındakini hazırlamaktadır. Canlı insan yüzünün değişimleri, insanın deneyimleri sonucu ortaya çıkan fiziksel değişimleri andırır. Bunlar ise sayılamayacak kadar çoktur Osman'a göre. Adeta Osman, kendi geçirdiği sonsuz kere tekrarlanan deneyimin farkındadır. Bir döngünün içerisinde gerçekleşen olayların her biri, yüzüne bir çentik atmıştır; bir bengi dönüş içerisinde, her dönüşün kaçınılmaz olarak getirdiği farkın izini taşımaktadır. Ancak burada daha tehlikeli olan bir şey vardır; döngüyü sürekli olarak tekrarlayan varlık, bu tekrarın farkına varmaktadır. Bu farkındalık, var olmaya dair bir şüpheyi de beraberinde getirmiştir. Nietzsche'nin oyununun zemini, yavaş yavaş kaymaya başlar. Yaşam bir neşeden ziyade bir ıstırap odasına dönüşür. Bir deneyimin farkına varılması, yapılanın neden yapıldığı sorusunu beraberinde getirmiş; bu sorgulama ise bir yük olarak Osman'ın omuzlarına binmiştir. Sanki Osman, her hareketinde atılan zarın sesini duyuyor; yaptıklarının anlamsızlığını sorguluyor; evrenin ondan önce gelen ve kaçınılmaz olarak işleyecek yasası içerisinde yaptıklarının önemsizliğini farkediyor gibidir. Yaşam bir oyuna, hareketlerin belirli bir düzende tekrarlanarak vuku bulmasına ve şansın yardımıyla doğru hamleleri yapabilme becerisine dönüşmüştür. Ancak bu oyun, varlığıyla "yaşayan"ın üzerine çöreklenmiştir. Yapılan her hareket, stratejik bir jeste dönüşerek bir denetlemenin aracı olacaktır.

Bener'in anlatıcılarının iç seslerinin nasıl işlediği ele alınırken iç sesin nasıl bir stratejik noktaya dönüştüğü ve denetlendiği meselesi üzerinde durulmuştu. Burada da tıpkı iç sesin bir denetim mekanizmasına dönüşmesi gibi yaşamın tamamında kurulan ilişkilerin böyle bir noktadan açıldığı var sayımı üzerinde

durmak gerek. Bunu anlamak içinse Bener'in Buzul Çağının Virüsü'nden çok daha önce yazdığı "Yaşamamız" adlı öyküsünde yaşayamamanın nasıl bir merkezden açıldığına bakmak önemlidir.

"Yaşamamız" öyküsünde de *Buzul Çağının Virüsü*'nde olduğu gibi bir aldatma hikayesi vardır. Birlikte olduğu kadınla arasında geçen ilişki ise doğru hamlelerin yapılması gereken bir oyuna dönüşür. Anlatıcı kadının yanına gider. Aralarında cinsel bir ilişki yaşanmak üzeredir. Ancak bu ilişki, doğru hamlelerin doğru bir biçimde yapılması gereken bir alana dönüşür:

Kocasından doğma var olan güvenle gizlice alay edebilme yetisine erişmeyi diledi. Eh, bu da bir şeydir. Dizüstü çöktü. Başını kucağıma yatırdı. Tarazlıyorum saçlarını. Ona neler dediğimi *biliyorum*. Ölemeyen bir örümceğin ayaklarını titretişindeki büyüyle. Eğlendi. Düğüm böylesi uğraştırmadan çözüldü. Gereksiz bir sokulganlıkla uyuşuk. Daha da sokuldu. Ağzımı kapattı. "Sus. Bak ne diyeceğim." Sustum. "Sence elde edilmemesi eksiklik olacak hiçbir şeyi anlamazdan gelemem. Zaferin tam olmalı." Pek örtüsüz. "Zafer ha?" "Öyle! Hadi!" Oyun tam olmalı. Gülümsedim. Şaşırtıcı bir çabukluğun çirkinliğiyle soyundu. Burnumun ucuna durmadan bir görünmez tatarcık konup kalkıyor. "Artık gidebilir miyim?" "Memnun olmadığını iddia etmiyorsun ya?" "Hayır, hayır." Ne evet ne hayır diyebilmeliydim oysa. Ayak parmaklarının üstüne dikildi. Dudaklarını dudaklarıma yapıştırdı. Soluğum kesilinceye dek dayandım. Ne diye? Pis huy. Dayanırım. "Bu sahneyi hatırlayacaksın hep!" *Doğru, oyunlar anılır*. (Bener, 2011, s. 180)

Bir sevişme sahnesinde var olan tüm jestler, karşısındakine karşı yapılan doğru hamlelere dönüşür burada. Karşısındakine neler söylediğini "bilen" ve bildiğinin bilincinde olarak karşısındakinin devinimlerine cevap veren anlatıcı, kendisini bir oyunun içerisinde bulmaktadır. Kadınla aralarında geçen her şey, amaca ulaşabilmek için doğru hamlelerin yapılmasından ibarettir. "Gereksiz bir sokulanlık"la yanına yaklaşan kadının tüm hareketleri, doğru hamleler yapılarak cevap verilmesi gereken bir şeye dönüşmüştür. Birbirleri arasında geçen tüm diyaloglar, doğru şeylerin doğru anda söylenmesine dönüşmüştür. Tüm bu hamlelerin farkında olan anlatıcı, yaşadığı duruma yabancılaşarak dışarıdan bakmaya başlar ve bunun sonucunda da yapılan her

şey, bir deneyimin yaşanmasından ziyade doğru hamlelerin yapılmasından; doğru stratejilerin kurumasından sonra ulaşılabilecek sonuca doğru götürür. Nitekim anlatıcı, durumun o kadar oyun olduğunun bilincindedir ki yaşanılacak cinsel bir temasın deneyimine dair herhangi bir duygu geliştirmez. Sanki anlatıcının bedensel reaksiyonları tamamen silinmiştir; o reaksiyonlar sonucu oluşabilecek zevk ortada yoktur. Sadece gerçekleştirilmesi ve sonunda bitirilmesi gereken bir oyun vardır. Oyun, deneyim alanını tamamen yok etmiştir.

Deneyim alanını yok eden oyunu, Osman'ın oyun hakkında söyledikleriyle beraber düşünebiliriz. “Canlı insan yüzü kaç değişim gösterir? Say sayabildiğin kadar değil mi? Oysa önemli mi bu?” diyen Osman da tıpkı “Yaşamamız”ın anlatıcısı gibi deneyimin herhangi bir biçimde önemli olmadığı noktasına gelir. Yaşanılan anlar, bir bilinemezlik evreninde önemini yitirmiştir. Bu ise yapılan her şeyin bir güvensizlikle gelmesiyle ilişkilidir.

Bir yandan doğanın yasasının tahakkümü altında kaldığını hissetmiş, diğer bir yandan da bu yasanın kendi üzerine çöreklenmiş halini kabul edip içerisindeki kişinin içine sürüklendiği oyunun farkına varışı, bir yıkıntıya dönüşmeyi de göze almakla alakalıdır. Sanki anlatıcının bilincinde bu noktayı sorgulayan kısım, bunu sorgulama anıyla beraber bir hiçleşmiş noktaya evrilir. Bu hiçleşmiş ise bir özne için tamamen bir yıkım anının gerçekleşeceğini imlemektedir.

Kurulan dünyayı kozmik bir yasayla anlamlandırmaya çalışan, bunu bir oyun olarak algılayan Osman'ın bu dünyada bir hiçleşmiş noktaya yaklaşması, Sartre'ın var oluşu bir hiçleme hali olarak açıklamasıyla paralellik taşır. Varlık ve Hiçlik adlı kitabında Sartre, varlığın kendisini hiçlemesini şu şekilde anlatır:

Bilimsel gerçekleri halkın anlayacağı tarzda dile getirmeyi amaçlayan yazarların, enerjinin korunma ilkesini anlatmak için başvurdukları o hoş kurmacayı biliriz: derler ki, eğer evreni oluşturan atomlardan bir tanesi bile yok oluverseydi, bu, bütün evrene yayılacak bir felaketle sonuçlanır ve özellikle de Dünya'nın ve güneş sisteminin sonu olurdu. Bu imge bize burada yardımcı olabilir: kendi-için, kaynağını Varlığın bağrında bulan ufacık bir hiçleyiş olarak ortaya çıkar; ama kendindenin tam bir altüst oluşa maruz kalması için bu ufak hiçleyiş yeterlidir. Bu altüst oluş, dünyadır. Kendi-içinin, varlığın hiçlenişi olmaktan başkaca gerçekliği yoktur. Onun yegane niteliği genel bir varlığın değil, bireysel ve tikel kendindenin hiçlenişi olmasından gelir. Kendi-için genel olarak hiçlik değildir, tikel bir yoksunluktur; kendini buradaki bu-varlıktan yoksunluk halinde oluşturur. Kendi- için asla otonom bir töz olmadığından, onun kendinleyle birleşme tarzını sorgulamamız gereksizdir. Hiçleniş olarak, kendinde tarafından öldürülmüştür; içsel olumsuzlama olarak, olmadığı şeyi ve bunun sonucu olarak da, daha olacak olduğu şeyi kendisine, kendinde aracılığıyla duyurur. Eğer cogito zorunlulukla kendinin dışına götürüyorsa, eğer bilinç kaygan bir eğik düzlemse ve kendimizi bir anda dışarıda, kendinde-varlığın üzerinde yığılmış bir halde bulmaksızın bu eğik düzlemin üzerine yerleşmemiz mümkün değilse, bunun nedeni, bilincin kendi kendisinde, mutlak öznellik olarak olmanın hiçbir yeterliğine sahip olmaması, önce nesneye göndermesidir. Bunun için bir şeyleri açınlayan görü olmanın bu kesin mecburiyeti dışında varlık yoktur. (Sartre, 2009, s. 761-762)

Sartre'in açmış olduğu dünyanın yasasında tüm atomlar bir konstrüksiyon kurarlar. Bunlardan birisinin dağılması, bütün evrenin çöküşü demektir. Böyle bir kozmik sistem algısından varlığın kendisini nasıl anlayabileceğini, nasıl sorgulayabileceğini ele alan Sartre, varlığı kozmik bir sistemin işleyişine benzetir. Ancak bu benzetiş, kozmik yapının düzeninden ziyade nasıl parçalanacağıyla ilişkilidir. Sartre, tam da kozmik yapıyı oluşturan atomlardan birisinin eksikliği ya da onun deyimiyle hiçlenişi ile beraber varlığı düşünmeyi zorunlu kılar. O halde varlık, bir düzenin, harmonik bir yapının temsilcisi olmasından ziyade bu yapının yıkılmasıdır. Yapının yıkımının ardından gelen felakettir. Sartre'a göre varlık, her zaman içinde kendi yapısını oluşturan düzenin hiçlenişini de taşır. Bu hiçleniş, bir yoksunlukla ilintilidir. Doğada sağlanan bütünlüğü kendi tikel benliğinde sağlayamayan varlık, bunu bilincinde taşır. Varlığın bilinci, kendi varlığının eksikliğini her zaman duyuyordur. Başka bir deyişle varlık kendinden duyduğu şüphe ile birlikte her seferinde yıkıma

doğru sürükleniyordur. Kendisinde var olmayan şeyin eksikliğini duyarak ve her seferinde bunun eksikliğini duyarak yapıyordur hem de. Varlık, tıpkı doğa gibi kapalı bir sistem olarak ilerliyor; her bir reaksiyonu onu kaçınılmaz bir düzensizliğe itiyor, bir yok oluğa sürüklüyordur. Bu yüzden de Sartre'ın tam bir düzenin sağlandığı mutlak fazının öznenin üzerinde gerçekleşmesi mümkün olmuyor; özne her seferinde bir değişim göstererek bu değişimlerin yetersizliğini hissediyor ve bunun sonucunda da bir düzene evrilmek yerine kaçınılmaz bir düzensizliğe doğru ilerlediğini biliyordur. Bu açıdan Sartre'ın “bir şeyleri açınlayan görü olmanın dışında varlık yoktur.” önermesi önemlidir. Mutlak bir düzenin imkansızlığı içindeki özne, her seferinde çevresindeki kişiler ya da nesnelere sürekli bir reaksiyona girme mecburiyetini duyuyor ama bunu da sonunda gelebilecek mutlak bir düzen beklentisiyle yapamıyordur. Her hareket bir bile ile beraber geliyordur. Bu bile ile hem olayı kendisine dahil ediyor hem de yetersizliğini gösteriyor; attığı her adımın gerekli olduğunu ama aynı zamanda her seferinde yetersiz olduğunu gösteriyor; kendisini tanıtlamayı bir türlü başaramıyordur.

Kendini doğanın yarası, onun kalıtımsal mirası üzerinden anlamaya çalışan öznenin bedenini algılayışı da düzensizliğe yönelmeyle beraber bir çözülmeyi getirecek; onu bütünselliğini kurmuş ve böylelikle algı sistemleri oturtmuş bir yapı olarak ele almaktan ziyade her seferinde bir bozulmaya, çözülmeye doğru gittiğini hissedecek; yaşamı da tam böyle bir noktadan anlamaya çalışacaktır. Nitekim *Buzul Çağının Virüsü*'nde kendini bir kayıt cihazına dönüştüren Osman da tam da bedeninin bozulmaya, fonksiyonlarının yitirmeye başladığı yere odaklanacak ve bunu da roman boyunca süregelen hastalıkların anlatımı ve vücudunun tamamen parçalanarak organlarına ayırmasıyla sağlayacaktır.

3.1 Bir bedeni parçalamak: entropi

Buzul Çağının Virüsü'nde doğanın yasası ile kendi varlığını anlamaya çalışan Osman'ın akıl yürütmeleri, bu yasaların içinde sıkışmış bedenin kendisini nasıl ele alacağını önemli bir hale getirir. "Algılanan Dünya: Beden" bölümünde bahsedildiği üzere kendi bedenin sınırını dahi tayin etmek istemeyen, bu sınır her seferinde bulanıklaştırmaya çalışan Osman, bedenin harmonik bir yapı olarak sunulmasından ziyade varlığın kurucu yapısı olan bedeni bir sorgu alanına dönüştürmek istiyor, bunu da bedenini parçalayarak yapmak istiyor gibidir. Bedenin algı mekanizmalarının işleme biçimlerini anlamak için farklı algı mekanizmalarını devreye sokan; odağının kalibresini her seferinde değiştiren Osman, bir yandan da onu oluşturan ve onunla beraber oluşan bedenini anlamak istiyor; onu tahlil etmek istiyordur. Bu tahlil etme süreci ise tıpkı Natüralist romanlarda görüldüğü gibi bedeni tamamlanmış bir yapı olarak ele alıp onun artık kurulmuş algı mekanizmalarını göstermek yerine onu parçalayarak anlamaya yönelir. Beden tamamlanmış bir bütün değildir; onun yerine tıpkı Nietzsche'nin evreni açıklarken söylediği gibi belirli güçlerin çevresinde sürekli tekrarlanan olayların olduğu kaotik bir ortamdır. Böyle bir ortamda varlığı düşünmek ise bedenin parçalarını uygun koşullar altında tahlil etmeyi de getirecektir.

Bedenin tahlili ve onun yapısının tetkik edilmesi konusunu Emile Zola, *Thérèse Raquin* adlı kitabına yazdığı önsözünde ele alır (Zola 2004, s. 3-7). Zola, romanında bir karakteri anlatmak yerine bir mizacı anlatmaya yöneldiğinden bahseder. Sinir sistemi ve kalıtsal özellikleri tarafından yönlendirilen karakterlerden oluşturduğunu söylediği kitapta karakterler özgür iradede yoksundurlar. Roman, insanların tahlil edildiği bir alana dönüşmüştür. Buradaki insanlar, sadece kendilerini oluşturan etin güdüleriyle hareket eden bedenlerdir.

Romanın baş karakterleri Laurent ve Thérèse, “hayvansal” insanlardır ve bundan daha fazlası değillerdir. Burada yapılmak istenen ise bu kişilerde yatan arzuları, açığa çıkan iç güdülerini, sinirsel krizlere dayalı beyinsel bozuklukları göstermektir. İki karakteri bir arada tutan aşk, cinsel bir tatminden ibarettir. İşledikleri cinayet, yaptıkları zinanın bir sonucudur sadece. Kırılma noktasına ulaşmış sinir sisteminin isyanından oluşan organik bir bozukluktur. Burada ruh yoktur. Yapılmaya çalışılan şey, bilimsel bir tahlildir. Fizyolojik bir tetkiktir.

Zola'nın Natüralist romanın manifestosu olarak bakılabilecek bu önsözünde bir tetkik alanı açılmıştır. Karakterlerinin “hayvansal” özelliklerini gösterdiği iddiasıyla beraber, karakterlerin eylemlilik alanı, iç güdülerini özdeşleştirilmiştir. Beden, Zola'ya göre hayvansal bir şeydir; insanı oluşturan ruha dair bir şeyler taşımıyordur. Karakterlerin iç güdülerini hareket etmeleri sonucu olayların gerçekleşmesi ve yaptıklarının ahlaki boyutunu düşünmek yerine sadece mevcut koşullar altında *survival* sağlayacak seçenekler üzerinden varlıklarının ortaya konması, onları Zola'nın karakterlerini bir deney aracına dönüştürmesine sebep olmuştur. Algıladıkları dünyayı sorgulayarak hareketlerini denetleyen; kendilerine etik bir pozisyon sağlayan karakterlerden ziyade sadece bir bedenin güdümlerine göre hareket eden karakterler, içlerinde buldukları zor durumdan kurtulmaya çalışırken sadece güdümlerine teslim olurlar. Zola'nın burada güdüden kastettiği şey, kalıtımsal miraslarının salt bir biçimde ortaya konmasından ibarettir; kalıtımsal miras da Bener'in anlatıcısı Osman'ın dediği üzere bedeni oluşturan şeye, yani genetik özelliklere bağlıdır aslında.

Zola'nın kitabının önsözünde yapmaya çalıştığını açıklamaya çalışması, sadece romanın nasıl bir biçimde kurgulandığını açıklamaktan ibaret değildir. Bu bir savunma ihtiyacından gelmektedir. Romanın ikinci baskısında ortaya çıkan bu önsöz,

dönemin içerisinde ona yönelik eleştirilere cevap taşımaktadır. İnsanın ahlaki yapısını hiçe saydığını söyleyen eleştirilere karşı romanda ne yapılmak istendiğini detaylandırarak burada nasıl bir tetkik alanı açtığını ve neden yaptığını anlatmak istemiş gibidir. Bedenin çözülmesinin bir çözümlemesini yaparak bir et olarak bedenin yapısını açığa koymak istemiş ve böylelikle insana dair temel içgüdüleri masaya yatırmıştır. Tıpkı bir kadavrayı neşterle parçalarına ayıran bir doktor edasıyla deneklerini incelemiştir.

David Baguley, *Naturalist Fiction: Entropic Vision* adlı kitabında Zola'nın bu eğiliminin diğer kitaplarında olduğundan da bahseder. Sürekli hastalıkların incelenmesinden bedenin bir otopsi odasında tetkik edilmesine dek Zola'nın kitaplarında bedenin parçalarına ayrılarak incelenmesi vuku bulmuştur. Bu ise çürümeye başlayan bedenin anlatımına dönüşmüştür. Bu, Natüralist romanlarda çok sık rastlanan bir durumdur. Natüralist roman karakterleri rasyonel sınırların dışına çıkma eğilimi gösterirler. Bu durum ise başka Natüralist romancıların eserlerinde sadece bedensel bir çürüme veya yok oluşa değil, aynı zamanda ruhsal bir bozulmaya da dönüşmüştür. Baguley, bunu şöyle açıklar:

Natüralist görme biçimlerinin kalbinde, heba olmuş yaşamlara, yıkıcı yüçlere, harcanmış enerjilere; “canavarca,” “korkutucu,” “felaket getirici” imajlarla beraber hafifmeşreplik, aşağılama, bozulma, çürüyen bedenler, saldırgan bir materyalizm, cinnet sahneleri, aşırılık, yıkım, harabeler ve genelevler, ölüm çukurları ve mezbahalar, hastaneler ve mezarlıklar, çamur ve kan, yağmur ve acının olduğu dağılan ahlaki ve toplumsal yapılara dair sonu gelmez bir repertuar ile gerçekleşen çözülme, aşırılık, ölüm vardır. [...] Doğrusu istenirse bu, zamanın temel olarak problemlili olduğu bir edebiyattır çünkü zaman sürekli bir biçimde gerçekleşen bir erozyon halini almıştır. (Baguley, 1990, s. 222)

Natüralist romanlarda bedenin sürekli olarak bütünlüğünün yitirildiği bir noktaya evrildiği savını ortaya atan Baguley, sürekli olarak yıkımı gösteren imgelerin kullanıldığını söyler. Harcanmış yaşamların ve yıkıcı güçlerin etrafında örülmüş metinlerde hastanelerin, mezarların, cinnet anlarının anlatımı da tam bu bütünlüğün

bozulmasını gösterir. Zaman, ileride daha iyisini vadetmiyor; onun yerine bir yıkımı gerçekleştirebilmek adına işliyordur. Artık ileride bir bütünlüğün, harmoninin sağlanacağı beklentisi yoktur. Karakterler her adımlarında olgunlaşarak topluma dahil olmak yerine her adımda daha fazla bütünlüklerini yitiriyorlar; girdikleri reaksiyonlar dengesiz yapılarını bir adım daha arttırıyordur. Baguley, böyle bir anlatımı entropik bir algıyla özdeşleştirir. Tıpkı termodinamiğin ikinci yasası gibi anlatıda gerçekleşen de her bir reaksiyonun entropiyi arttırması yönündedir.

Entropik bir durumun yaratılarak metinlere sızması ise bir tesadüf eseri olmamıştır. Natüralist romanlardaki entropinin bir kurucu araç olarak işlenmesini 19. yüzyıldaki bilimsel çalışmalar üzerinden okuyan Eduardo A. Fables, Sadi Carnot tarafından 1824'te ortaya konan entropi ile Natüralist romanlar arasında bir analogi kurar. Bir endüstri devriminin yaşandığı dönemde seri halde bir üretimin gerçekleşmesi, kendi reaksiyonunu da beraberinde getirmekte; her bir endüstriyel faaliyette açığa çıkan atık madde olarak sıcaklık, dünyadaki entropiyi arttırmaktadır (Fables, 2010, s. 25-27). Bu durum ise sonunda ister istemez bir yıkımı getirecek ve dünyanın sonu gelecektir. Fables ve Baguley'in yorumlarından yola çıkarak denilebilir ki Zola ve diğer Natüralist romancılar, 19. yüzyılın yarattığı başka bir paradigmanın içinden konuşuyorlardır. Aydınlanmanın ve büyüyerek olgunlaşmanın ve böylelikle toplumla uzlaşmanın sıkça görüldüğü 19. yüzyılın roman yapısından çıkarak gerçekleşen her şeyin bir sonu getireceği düşüncesiyle beslenen bu düşünceleri çerçevesinde edebiyat eserini düşünmüşlerdir. Artık edebiyatta anlatılacak olan sağlıklı bedenler değil tıpkı bir sona doğru yuvarlanan dünya gibi bir yıkımdır. Bu yüzden de anlatılacak olan bir bütünlüğün göstereni olmak yerine bu bütünlüğü paramparça edecek bir yapı olmalıdır.

Buzul Çağının Virüsü'nde de özne için böyle bir yıkım söz konusudur. Algı mekanizmalarında teleskopik bir bakışın uzaklığından ziyade baktığı ve gördüğü şeyi moleküllerine dek parçalayan anlatıcı Osman'ın mikroskopik bakışı, aynı zamanda bedeni de sağlıklı bir yerin göstereni konumuna sokmaz. Beden de tıpkı Natüralist romanlarda görüldüğü üzere parçalanacak ve bütünlüklerini kaybedecek ve hastalıkların ördüğü bir anlatıya dönüştürecektir.

Nurdan Gürbilek, Bener yazımını üzerine yazdığı “Anlatabilmeliydim” başlıklı yazısında Bener'in anlatımında hastalıkların önemli bir yer tuttuğunu söyler. İçine düştüğü dünyada Bener'in anlatıcıları sadece ruhsal bir sıkıntıdan değil aynı zamanda “arıza çıkaran bir beden”den oluşuyordu⁵ (Kolektif, 2004, s. 42). Birçok ilaç adının geçtiği ve birçok hastalığın ele alındığı bu anlatı, tam da o düştüğü dünyanın arızasını, bedeninde görüyordur o halde. Natüralist romancıların göstermek istedikleri bozulma, burası için de geçerlidir. Beden *homeostatisi* sağlayamıyor, sürekli bir düzensizliğe doğru evriliyordur.

Böyle bir arızanın görülmesi, *Buzul Çağının Virüsü* için de geçerlidir. Güdülenme (Bener, 2012, s. 10), bağışıklık (s. 15), ruhsal hastalık ve onların tedavileri (s. 16); hastalıklara teşhis koyma (s. 48), koşullu öğrenme (s. 19) gibi bedene dair bilimsel bir tetkik alanının açıldığı romanda Osman'ın aldığı ilaçlar ve bedeninin fizyolojik deneyimleri de önem kazanmıştır. Bu alan ise yine kişinin kendisine dönmüş ve sonunda kendisini bir deneyin nesnesine dönüştürmeye başlamıştır. Bunlar ise bedenin fiziksel bir süreç sırasında dengesini nasıl sağladığıyla ilişkilidir: “Şimdi, büyük kalça, okşam kıvranmaları, sarsıntıları arasında gösterecek ak yuvarlığını. Hormonla azdırılmış asalak, mor halkalı

⁵ Nurdan Gürbilek bunu şu şekilde ele alır: “Yalnızca ruhsal çöküntü de değil, arıza çıkaran bir beden, yüksek tansiyon, damar sertliği, sırt ağrısı, gırtlak hırıltısı, bağırsak gurultusu. Vermidon, onadron, lidanil, isordil, nobraskin, parol, cipram. Ne çok ilaç adı geçer anlatılarında. Ne çok hastalık adı. (Güntekin, 2004, s. 42)

memeler, kara yosun bağlamış apış arası, kış çizgisi! ... Amacımız, küskün, sünük döl yataklarınızı kızıştırabilmek, gevşek sünger dokusuna alkolle sulanmış kan pompalayarak büyütebilmek erkeklik organlarınızı!”(Bener, 2012, s. 26)

Bu sahne, muhtemelen bir gazinoda geçiyor. Buraya gelen Osman, bir anda bir kayıt cihazına dönüşerek cinselliğe dair ayrıntıları kaydetmeye başlıyor. Ancak bu kayıta cinsellik, kişiler arasında yaşanan bir durum olmaktan çıkıyor; onun yerine ereksiyonu sağlayan organlar ve vücut içi sıvıların hareketliliğine dönüyor.

Böylelikle birileri birer kişi olarak anlatıda belirlemek yerine birer nesneye dönüşüyorlar. Makinenin lensi, ereksiyon olmayı sağlayacak bedenin parçasına *zoom* yapıyor: “büyük kalça.” Ardından bedenin parçasının hareketi geliyor: “okşam kıvrınmaları.” İşte tam bu noktadan sonra gelen şey, bedenin kendi devingen maddeselliği: “ak yuvarlar.” Artık makrolens yeterli değil, beden mikroskop altına yatırılıyor. Böylelikle sadece görünürdeki organların ereksiyon halleri değil; aynı zamanda bu organların ereksiyonunu sağlayan vücut içi hareketlilik de kaydedilmiş oluyor. Artık burada kişiler ya da onların düşünceleri önemini kaybediyor. O halde bir deneyim anından ziyade deneyden; öznedenden ziyade incelenecek bir kobaya dönüşmüş nesneden bahsetmek daha doğru olur. Beden, dolayısıyla onun sahibi varlık, sadece onu çeperleyen ete dönüşüyor. Herhangi bir duygu durumunun önemi kalmıyor. Beden bir laboratuvar ortamında uygun koşullar altında belirli maddelerin verildiği, uygun deney araçlarının kullanıldığı ve böylelikle gerekli sonuçların alındığı bir kobaya dönüşüyor: “Amacımız, küskün, sünük döl yataklarınızı kızıştırabilmek, gevşek sünger dokusuna alkolle sulanmış kan pompalayarak büyütebilmek erkeklik organlarınızı!” Madde, maddesellikte karşılığını buluyor böylece. Kızıştırılacak olan kişinin kendisinden ziyade onun döl yatağı, daha ereksiyon halinde olmayan cinsel organı oluyor. Bunu sağlayacak şey ise bir kişi

yerine bir madde – alkol – oluyor. Böylelikle deneyin reaksiyonları tamamlanıyor ve varılmak istenen amaç gerçekleşiyor: “Hormonla azdırılmış memeler.” Burada hormonun salgılanmasına sebep olan kişi ya da fantezi önemli değil artık, önemli olan vücudun içinde gerçekleşen tepkimeler. Ereksiyon anı, bir kişiyle temas halinden değil, vücudun kendi tepkiselliklerinden doğuyor ve böylelikle deney istediği sonuca ulaşıyor.

Anlatıcının gözlemleyerek tanık olduğu bu ereksiyon sahneleri, sadece dışarıda olan bir olay olarak kalmıyor; aynı zamanda yaşananlar, kendi vücudunda da tepkimesini üretiyor: “Şakaklarına sürekli vurulan ebonit tokmak. Bağırsaklarında uyuyan tatlı su yılanı, alacasız, kaygan. Kanım kırmızı değil. Boşaltıyorum, emiliyorum.” (Bener, 2012, s. 26) Ereksiyonun kendi vücudunda gerçekleşmesi sonucu bir boşalma anını yaşayan Osman, burada kendisinin deneyimini bir sıvının akışkanlığına indirir. Pompalanan kan, yerini meniye bırakır. Eylem sırasında hissedilen bir şey varsa dahi önemsizdir. Önemli olan, bir vücut hareketliliğinin değişimidir. Ancak çevresinde gerçekleşenlerin aksine, burada eylemin yine kendi başına geldiğini görmekte ve ona göre davranmaktadır. Osman, bir deneyin nesnesi olarak konuşabilendir aynı zamanda: “Boşaltıyorum, emiliyorum.” Böylelikle Natüralist romanlarda sıkça görülen üçüncü kişi anlatıcıların olaylara mesafeli bakışlarının görülmesi yerine burada gözlemleyen ve deneye maruz kalan kişi, aynı kişidir. Her şeyi bilen bir üçüncü kişi anlatıcı, olayları gözlemlemiyor; yaşananları kayıt altına almıyordu. Burada gerçekleşen şeyin zorluğu da tam da böyle bir noktadan doğmaktadır. Bir laboratuvar ortamında birbirinden ayrılan kobay ve araştırmacılar, burada aynı kişinin vücudunda toplanır; Osman bu iki eylemi de aynı anda gerçekleştiriyordu. Bu yüzden de Osman, Natüralist romancıların uyguladıkları tekniğin hem faili hem de göstereni konumuna düşüyordu.

Osman'ın hem deneyi gerçekleştiren hem de onun kobayı olan konumu, onun hem salt bir gözlemci edasıyla konuşmasını engelliyor hem de salt bir deney nesnesi olmasının önüne geçiyordur. Böyle bir ikiliğin içerisinde Osman'ın içerisinde bulunduğu durum onu bir Natüralist roman karakterine hem bağlıyor hem de ayırıyordu. Bir Natüralist roman anlatıcısı gibi çevresinde gerçekleşen olayları “doğal” bir biçimde kaydediyor ama aynı zamanda yaratılan bu doğallığın bir etkiyle, alkolün etkisiyle geldiğini hissettiriyordur. Böylelikle algının değişim anlarını göstererek bunların farklı biçimlerde görmekle de ilişkisini kurmuş oluyordur.

Bu durumda algılanan şey, bir içsel deneyime evriliyor. Kendini hem deneyin nesnesi hem de gözlemcisi konumuna sokan Osman, bu ikiliğin o anki deneyimiyle bağlantısını kuruyordur. Böylelikle durum, Zola'nın bir tahlil olarak gördüğü ve bilimin bir ideoloji olarak algılanmasının sonucu kültürel kodların bu bilimsel tetkik alanı içerisinde kurulmasına ve buradan ahlaki bir zemin kurulmasına yol açmaz. Bilimin bir mit haline getirilerek onun bilgisi üzerinden insanın doğasının açıklanması durumu söz konusu değildir.⁶ Onun yerine kendi içsel deneyimini algılarının değişimi üzerinden kuran Osman,, kendi bilincinde oluşabilecek farklı pozisyonların ne gibi bir alımlama sürecini açtığını düşünmeyi zorunlu kılar.

Bir içsel deneyimin sunulmasını farklı algı düzeylerinde gösterilmesi, önemli olanın yalnızca bu pozisyonlar olduğu düşüncesini doğrurur. Dışarıdan gözlemleyen bir anlatıcıdan ziyade kendi kendinin gözlemcisi olan Osman, deneye dönüşmüş bir içsel deneyimin ne olduğu sorgusunu da açmış olur.

⁶ Peter Prooks *Realist Vision* adlı kitabında Zola'nın ürettiği dilin nasıl bir kültürel koda dayandığını sorgular. Ona göre üretilen dil, dönemin ideolojisine bağlıdır ve bu ideoloji, bilimsel yöntemlerin bir ideoloji olarak belirmesine sebep olmuştur. Termodinamik, onun metinlerinde bir mite dönüşmüştür. Sürekli olarak hareket halindeki güçlerin anlatıldığı, onların arasındaki organik bağın sunulduğu bu metinlerde işleyen mit ise ahlaki bir yargılamanın aracına dönüşür. Bunu açıklamak için Zola'nın *Nana* kitabından örnek veren Brooks, ana karakteri Nana'nın çiçek hastalığından ölmesinin sebebini, metnin ahlaki duruşundan kaynaklı olduğunu söyler. Ona göre kendi oğlunu terk eden Nana, metnin kendi adalet sisteminde cezalandırılmıştır (Brooks, 2005, s. 125-126).

Farklı algılama mekanizmalarının gösterilerek bir içsel deneyimin ön plana çıkarması durumunu ele Peter Brooks, bunu modernist bir yazar olan Virginia Woolf'un "doğalcı" metinlerdeki anlatım tekniklerini nasıl sorguladığı üzerinden yapar. Sadece görünenin görüntüsünün betimleyici bir biçimde anlatılarak "doğal"lık hissinin verilmesini eleştiren Woolf, bunun insanı anlamak için en temel gereç olduğu görüşünü reddeder. Onun yerine eline alan karakterin içsel bir devinim taşıdığını; kendini düzenlediğini söyler (Brooks, 2005, s. 17-18).

Bir içsel deneyimin düzenlenmesinin anlatının konusuna dönüşmesi ise bu içsel deneyimin ne olduğu sorusunu beraberinde getirir. Bunun sorgusunu yapan , *Inner Experience* adlı kitabında içsel deneyimi dünyayı ve kendisini anlama potansiyeli olarak kurar. Ona göre içsel deneyim, kişinin kendi içerisinde gereksinimi duyduğu bir şeye cevap verir. Bunu ise çevresinde algıladığı her şeye karşı durmadan meydan okuyarak sağlar. Bu içsel devinimleri yaşarken yaşadıklarının onu başka bir aşamaya evrileceğini; başka bir şeyi bilmenin ihtimalini açacağını da düşünür. Bataille'a göre böyle bir içsel devinimin sağlanması ise dışarıya açılmakla ilişkilidir (Bataille, 1988, s. 3).

Dışarıya açılma konusunu bir iletişim problemiyle beraber düşünen Bataille, böyle bir durumda içsel deneyimin ekstaziye dönüşmesiyle ilişkisi olduğunu söyler. Bir kişiyle iletişime geçme sırasında yaşanan şey, karşısındaki kişiye dönüşmek anlamına gelmez. Çünkü böyle bir iletişim anı, kişinin hem kendisini hem de karşısındakini bildiği savını doğrurur. Ancak iletişim anında gerçekleşen asıl şey, ekstatik bir andır. Kişi, bilen ya da yeni bir şeyleri bulabilen değil; her seferinde bu bilgiyle cebelleşendir (s. 12). Bataille'ın bu durumu açıklamak için ekstazi kelimesini kullanması önemlidir. Antik Yunanca'daki *ekstatis* kelimesinden türemiş olan bu sözcük, etimolojik olarak kendi pozisyonunun dışında olmak anlamına

gelmektedir (Online Etymology Dictionary). O halde Bataille’ın içsel deneyimin yaşanması sırasında başkasıyla iletişim anını böyle bir noktadan kurması önemlidir. Bataille, tam da iletişim anının tamamlanmış, bütüncül bir bilgi alanı üretmek yerine her seferinde merkezden dışarı atılan, hiçbir zaman merkezinde bir bilgi ağı olarak bu bilginin gerçekliğinden emin olunduğu bir alanın olmadığını; bunun yerine her seferinde bu alanın sorgulanmasının gerçekleştiğini de savlıyordur.

Bataille’ın içsel deneyim üzerinden açmış olduğu ek-statik durumu, *Buzul Çağının Virüsü*’nün başkarakterleri Osman üzerinden de düşünebiliriz. Kendi bedenini moleküllerine dek parçalayan, onun içsel devinimlerini bir gözlemci edasıyla kaydeden ve kendi kendinin gözlemcisi olan Osman için yaşadığı deneyim dışarıya açılarak bir iletişim alanı yaratmaya meyillidir. Sadece biyolojik olanın devingenliği içerisinde kalmak istemeyen Osman için karşısındakine yönelim de bir iletişim problemine dönüşür. Bunu anlamak için Osman’ın diğer cinsellik sahnelerini nasıl ele aldığını anlamak önemlidir.

Osman, roman içerisinde yalnızca gazino sahnesindeki ereksiyon halini ve o ortamda gerçekleşen insanların cinsel güdülerini ele almaz. Biyolojik tepkimelere dönüşen bu sahnelerin dışında Osman’ın karısı ve Viola ile yaşamış olduğu cinsellik de önem kazanır. Buradaki cinsellik ise bir iletişim probleminden açığa çıkmıştır.

Viola’yla ayrıldıktan sonra Ankara’ya taşınan Osman evlenmiştir. Kitabın ikinci bölümünde ilk kez karısıyla ilişkilerine tanık oluruz. Evin içindeki atık maddeleri “ayda bir kez taşan hela çukurları”nı anlatan Osman, karısıyla ilişkilerinin bir iletişimsizlik problemine dayandığını hissettirir. Aralarındaki sessiz bir soğuk savaşın sürdüğü, kimsenin konuşmadığı yerde ise aralarındaki cinsel ilişki şu şekilde vuku bulur:

Ses yok. Çevirdim başımı, tutup öpücüklerle boğdum ıvıslak yüzünü, gözünü, gıdığını, mıdığını, yokladım taş memelerini ustaca. Kızıışıverdi, yükseldi nabzı. Anlaşıldı. Hooop, doğru yatağa! Ama ne sevişmek, göze göz, dişe diş. Çürüttüm, mosmor ettim her yanını, kırdım kemiklerini, o da koparayazdı şuramı buramı. (Bener, 2012, s. 17)

Aralarındaki ilişki bir savaş halini alır burada. Bu savaş ortamında önemli olan ise hareketin kendisini gerçekleştirmektir. Osman'ın karısının bedeni üzerinde gerçekleştirmiş olduğu hareketler, sonucu daha önceden kestirilmiş ve bu yüzden seçilmiş hareketler gibi görünür. Birbirlerine karşı savaşta ise muharebenin alanı, birbirlerinin bedenine dönüşmüştür. Sanki ikisi de karşılarındaki bedenin gördükleri kısımlarıyla yetinmiyor; bu yüzden de deriyi parçalamak; onu “mosmor” etmek; “koparayazmak” istiyorlardır. Bir anlaşılmanın imkansızlığı noktasında penetrasyonla yetinmiyorlar ve daha ötesine; derinin altına giderek başka bir ihtimali de görmek istiyorlardır. Burada gerçekleşen durum, her ne kadar karşılıklı bir ilişkinin getirdiği cinsel ereksiyon alanı içinde olsa da yine de Osman'ın gazinodaki mesafeli tutumunu andırır. Bir hareketin gerçekleşmesi, o hareket sonucu doğacak ya da yaratılacak bir etkiden ziyade o hareketin gerçekleşmesi önemlidir. Burada bedenlerin fiziksel değişimlerinin dışında herhangi bir duygudurumunun anlatımı yoktur. Önemli olan, sadece fiziksel bir sürecin işleme biçimini göstermektir. Bunlar ise karısıyla arasındaki ilişkiyi bir iletişimsizlik anıyla açan Osman'ın bu iletişimsizliği en maddeselleşmiş haliyle; bedendeki deformasyonlarla gösterme çabasıyla ilişkilidir.

Bir diyalog problemini her zaman sorgulamış; bunları hem algılama biçimleri hem de diyaloglarında defalarca kez tekrar tekrar irdelemiş Osman için cinsellik de böyle bir noktadan açılmaktadır o halde: anların değişimi ile beraber gelen bir değişim sürecinin yaşanması. Nitekim Viola ile ilişkilerinde de böyle bir durum gözlenir. Mektupları boyunca kendisini mümkün olduğunca açan ve

anlatmaya çalışan Osman'ın onunla yaşadığı cinsellik de hem karısıyla ilişkilerinde olduğu gibi sadece bir cinsel ereksiyon anının kazanılacak bir oyuna dönüşmesine sebep olacak hem de mektuplarda yakalanılan konuşma imkanının yarattığı başka türlü birlikte olma ihtimalini doğuracaktır. Nitekim Viola ile ilk birlikte oldukları gecenin ertesini şu şekilde anlatır: “Erken uyandım. Dinginlik, çoraklığı anımsatmayan. Bedenim bedenine yerleşik. Nabzımı yokluyorum, vurgusunu duyurmaktan yakınmalı değil, uysallığının sezilmesinden sıkılıyora benzer. Bütün gece yıkandım galiba yağmurla, öpüştüm meltemle. Daha soğumayan buğusunun çim kokusunu alıyorum bedenimin.” (Bener, 2012, s.107) Diğer bölümlerde sadece fiziksel bir sürecin tamamlanması biçiminde ele alınan cinsellik, burada şekil değiştirir. Artık anın kendisini bir gözlemci edasıyla anlatarak hareketlerin/hamlelerin nasıl gerçekleştiğini ele almanın dahi önemi yoktur. Önemli olan, anın ertesinde kalan etkidir. Osman, Viola'yla beraber olduğu sabahın ertesinde neler yaşadığını anlatabilmek için imgelere başvurmaktadır: yağmurla yıkanmak, meltemle öpüşmek. Burada fiziksel süreçleri sırasında nasıl bir birliktelik yaşadıklarına dair herhangi bir şey yoktur; hatta önemli de değildir. Yaşadığı şey, tahlilin gerçekleştirilmesi gereken bir alan olmaktan; anın süreçlerinin nasıl gerçekleştiğini bir gözlemci edasıyla kaydetmekten ziyade o anın deneyiminin ardından kalan etkinin önemli olduğu izlenimini yaratmaktadır. Bedenler birleşmiş; bir olma zemininin ihtimali de onunla beraber açılmıştır. Burada Natüralist romancıların parçaladıkları ve Zola'nın deyimiyle hayvansılaştırdıkları bir beden yoktur; beden birlikteliğin kapısını açmış; onun bozularak tahrip edilmesinin önüne geçmiştir.

Ancak bu durum, tıpkı Viola ile diyaloglarının ilerleyişinde de görüldüğü üzere bir denge noktasında kalmaz; sağlanan denge, her seferinde ve mutlak bir surette kendisini düzensizliğe doğru evrilir. Nitekim Viola ile ilişkilerinde de gerçekleşen durum budur. Bir bir olma ihtimalinin açılması, bu dengenin yıkımını da üstlenir ve sonuçta gerçekleşen şey, karısıyla ilişkilerinde görülen duruma evrilir: “İstim aldı bile yüreğim, onun da soluğu alabora. Ilıklığı ensemde. Nasıl erkeklik! *Phallus* putu! Ceberrut! Görecek! Fısıldayacak şimdi, ‘Al beni hemen burada!’ Aralanan ağzına gömdüm dişlerimi. Emzirmeyecek, koparılacaksın! Sevinçle dayanıyor, bile bile hoyratlığıma.” (Bener, 2012, s. 148)

Bu bölümde Osman, Faik Deniz’in ölümünün ardından Viola ile sevişmelerini anlatır. Burada da gerçekleşen şey, karısıyla ilişkileri sırasındaki bir cinsellik anlatımını andırır. Yine bir hücum etme hali vardır. Osman, karşısındakinin vücudunu ele geçirmek; onu deforme etmek; bütünlüğünü parçalamak istiyordu: “Emzirmeyecek, koparılacaksın!” Karısıyla ilişkilerinde olduğu gibi burada da seçilen hareketler, kimin ne söyleyeceği oyununa bağlı olarak gerçekleşiyor, stratejik birer jeste dönüşüyordur. Bedenler, birbirlerine karşı taarruza geçmişlerdir. Penetrasyon burada da yeterli değildir. Artık Osman’ın bedeni, Viola’nın bedenine yerleşik değildir. Daha önceden yaşanmış ve deneyimin etkisinin daha önemli olduğu bir an yitirilmiştir. Faik Deniz’in ölümü, bu anı yok etmiştir. Bunun farkında olan Osman ise bir daha yakalanamayacak olan bir anın hıncını duymaktadır. Böylece bedenler, yine fizyolojik tepkimelerin gerçekleştiği bir alana evrilmiştir.

Ancak Osman’ın sadece Faik Deniz’in ölümü yüzünden böyle bir değişim gösterdiğini söylemek, Osman’ın olaylar neticesinde sürüklenen ve böylelikle olayların kurbanı olan bir karakter olduğu sonucunu doğurur. Bu ise Osman’ı ya da Viola’yı yaptıklarının sorumluluğunu almaktan, başka bir deyişle kendi fiillerinin

failleri olmaktan kurtarır. Roman içerisinde ise böyle bir durum söz konusu değildir. Osman, her seferinde yaptığı eylemlerin sorumluluğunu üstleniyor ve bunların yaratmış olduğu iç sıkıntısını kendi bünyesinde taşıyor. Daha da ötesinde ayrılıklarını romantize etmeye yöneldiği anda bile bu ayrılığın sadece bu iki kişinin kendi sorumluluğunda olduğunu hissettiriyor; yıkılan biz olma ihtimalinin aynı zamanda bir iletişim imkanının yıkılmasından kaynaklı olduğunu da hissettiriyor. Nitekim Viola ile yıllar sonrasında buluşmalarında aralarındaki diyalog imkanının yıkıldığı görülmüştü. Bu durumda Osman'ın davranışları, kendi içerisinde gerçekleşen bir durumdan kaynaklanır, ihtimallerin kapanmasının verdiği bir hınçla ilişkilidir. Bu ise Osman'ın kendisine yönelik bakışıyla doğrudan ilintilidir.

4. bölümde Osman, karısıyla sevişmeden önce onunla kavga eder. Bu kavga sırasında bilinç akışından birçok şeyi geçiren Osman, kendisi hakkında şöyle söyler: “Tiksinti tortusu şimdi. Ah, ben ne yanlış adamım, atılacak safrayım.” Kendisini vücuttan atılması gereken atık bir maddeye dönüştüren Osman, kendisini vücuttaki *homeostatisi* bozan bir şey olarak görür. Artık Osman bir beden bile değildir; bedene zarar veren, dengesini bozan bir sıvıdan ibarettir. Varlığını gerçekleştirebilecek bir bedenden bile yoksundur. Bu ise tam da kendisinin yanlışlığını görmesiyle ilişkilidir. Sürekli bir bilinç yarılması yaşayan, kendini bir oyunun içine kaptıramayan, her zaman davranışlarının ne anlama gelebileceğini sorgulayan Osman, bu sefer kendi gözünde bir tiksinti tortusu olmuştur. Osman, karısının gözünde başka bir imajla görüldüğünü biliyor ve bu imajın karşısındakinin kafasında nasıl bir hal aldığını da göstermek istiyor gibidir.

Bir atık olarak tiksinti duyulan bir duruma dönüşmesi ise bir ilişkinin yıkım anını imlemektedir. Bu yıkım anı, sadece birlikte olmamayı değil, kendisinin uzak durulması gereken bir şey olduğunu da hissettiriyordur. Artık Osman, kendisini ne

bir nesne ne de bir özne olarak görebiliyor; bu ikisi arasındaki sınırdaki takılı kalıyordur. Julia Kristeva *Korkunun Güçleri* adlı kitabında tam bu sınırı irdeler. Ona göre ne nesne ne de özne olarak kalınamayacak durum iğrenme ile ilintilidir. İğrenç olan, nesne (ob-ject) değildir; bir tanımlamayı ya da tahayyül etmeyi mümkün kılan bir şeyin dışındadır. Kişide iğrenç olana karşı duyulan huzursuzluk, kendisiyle iğrenç arasında kurduğu bağıdır. Her seferinde bir adım daha ona yaklaştığını sezinlemekte olan bedenin verdiği bir tepkidir:

Engellenemeyen çürüme, iğrenç ve ölü şey olarak ceset, onunla kırılğan ve yanılğan bir rastlantıyla karşı karşıyaymışçasına yüz yüze gelen kişinin kimliğini daha şiddetli bir biçimde altüst eder. Kanlı ve irinli bir yaranın, terin veya çürümenin yavan ve keskin kokusu, ölüm anlamına gelmez. Ancak ölümü anlayabilir, ona tepki verebilir veya kabul edebilirim. Ama makyajsız ve maskesiz bir gerçek tiyatro misali atık ve ceset, bana yaşayabilmem için durmaksızın uzaklaştığım şeyi gösterir. (Kristeva, 2004, s.16)

İğrenç olanın yarattığı kaçınılması gerekenlik hali, bir *survivalı* andırır. Bedenin fonksiyonlarında meydana getirdiği uyarıcı etkiler – yavan ve keskin bir koku – kaçınılması gereken şeye dönüşmenin ihtimaline karşı zorunlu bir kaçış halini doğurur. Bu ise huzursuzluğun başlangıcıdır. Kendisi ile atık arasında ilişki kurmak, kendisinden çok da uzak olmayan bir halin gelecekte oluşma ihtimalini çağrıştırıyordu. Verilen tepkilerin her biri, bu ihtimalden uzaklaşmak için yapılması gereken hamlelerden ibarettir. Kendisini koruma altına almak isteyen bedenin içinde gerçekleşen reaksiyonlardır.

Bener'in anlatıcısı Osman kendisini atılacak bir safraya benzetirken kendisinin öznelik sınırını Kristeva'nın anlattığına benzer bir biçimde bulanıklaştırmak istiyor gibidir. Kendisinin karşısındaki üzerinde yaratmış olduğu etki, ona kaçınılması gereken bir durumu işaret ediyordu – hayatta kalabilmek için yapılması gereken bir hamledir bu. Ancak karşısındakinden ziyade Osman'ın kendisini böyle bir biçimde konumlandırması daha önemli bir hale gelir. Osman,

kendini bir çürüme olarak tanımlıyor ama bunu yaparken kendisine atık maddeden kaçacak bir alan da yaratmamış oluyor; kendini kaçınılması gereken olan şeye hapsediyordur. Ancak bu hapis, ne ölümü getirebiliyor ne de yaşamak için bir alan açabiliyordur. Böyle bir konumdaki Osman, bedeninin yaratmış olduğu bir kapanda bile kalamıyor, tiksinti verici olandan kaçacak bir açıklık dahi sağlamıyordu.

Ancak Osman, uzakta duran ve onu kaçınılması gereken bir konuma düşüren bu atık halinin yaratacağı yıkım halinde de kalamıyor; bir adım ötesine geçmek istiyordu. Nitekim romanın 15. bölümünde karısının onu terketmesi sonrasında sarhoş olup soluğu karakolda aldıktan sonra Osman şöyle der: “Kaçtım sanıyor şaşkın! Ne bilsin, belleğinde *carcinoma* gibi büyüyeceğimi” (Bener, 2012 s. 46). Osman, onu terk eden karısının beyininde bir kanser hücresi gibi yayılacağını düşünmektedir. O halde Osman, herhangi bir hücre bölünmesi denetlenmesi içermeyen; sürekli kendi genetik kodunu her bir bölünmede değiştiren; vücuttan gelecek ölüm sinyalini alarak *apoptosisi* yani programlı bir hücre ölümünü gerçekleştirilmeyen kanser hücreleri gibi davranmayı öneriyordu. Bunun da ötesinde metastaz yaparak, yani vücudun diğer organlarına da sıçrayarak var olduğu vücudun tüm işlevselliğini kemiren ve onu öldürene dek durmayan bir şeye dönüşeceğini düşünüyordu karşısındakinin kafasında. Bir sona ulaşana dek sürecek bir yıkımdır bu ve faili de kendisidir. Kendi varlığının öldürücü gücünü sezinliyor ve bunun ne gibi sonuçlar doğuracağını da fark ediyordu. Artık sadece uzak durulacak bir atık olmanın da ötesine geçmiştir; tıpkı sevişme sahnelerinde karısının bedenini dışarıdan deforme etme isteğinin yerini bu sefer onu içten kemirecek bir yapı almıştır. Artık Zola'nın – ya da diğer Natüralist romancıların – karakterlerinde ortaya çıkan ve onları yıkıma götüren şey, burada Osman'ın kendisidir. Onunla etkileşime girme hali böyle bir yıkıntıyı da beraberinde getirmektedir.

Osman'ın kendi yıkıcı gücü, sadece karşısındakine verdiği bir zararla ilişkili değildir. Osman, kendisini sürekli genetik bir deformasyona uğrayan parçalar olarak hayal ederken aynı zamanda kendisinin de sürekli yeni kodlar ürettiğini; yeni genetik şifreler oluşturduğunu da imlemektedir. Artık ortada deforme edilecek, parçalanacak bir beden dahi kalmamıştır; Osman, kendi infaz kararını da imzalamıştır. Bu karar, beynine yerleştiği kişinin ölümüyle beraber kendisinin de ölümü demektir. Onun varlığını kemirdikten sonra kendisinin de artık yaşay(a)mamasıdır. Kaçınılamaz bir felaketin gelme anıdır.

Osman, kendi varlığını, iç çelişkilerini, karanlık yanlarını, bir ölüm ve ardından gelen bir yıkım anı olarak algılamayı seçerken bir iç çelişkinin yarattığı huzursuzluğu göstermek istiyordur. Bu huzursuzluk ise kendisini kendi beden üzerinde de gösterir; Admetus'un sahip olduğu ikircikli bir düşünme yapısına sahip olan Osman, bu ikircikli yapının katlanılamazlığını kendi bedenini deforme ederek kurar. Kendisini hem bir atığa hem de bir kanser hücresine benzetir. Böylelikle durumun kendisi için katlanılamazlığını da ortaya koymuş olur.

Ancak Osman, her ne kadar kendisini bir hastalığın göstereni, bir felaketin taşıyıcısı, kaçınılması ve uzak durulması gereken bir madde olarak tanımlasa da hala başka ihtimallerin olabileceğini, başka bir şekilde yaşanabileceğini, başka türlü yaşamanın mümkünüğünü sorgulamaya yöneliyordur. Bu ihtimal ise yine kendisini biyolojiden açmaktadır. Osman. yaşamla ölüm arasında; yaşayabilenle yaşamamayı başarabilen arasında bir yerdir burası ve bu yer, kendisini yine biyolojik olandan açacaktır. Burası Osman için varlığın başlangıç ve bitiş noktası olan virüstür:

“Denizdi bakan sabaha, yorgun, ağır, derin, kırıksık, eskimesiz, çoğalmayan ve çoğaltmayan. O bile öldü ha? Sokuldum ısıyı oluşturan, dokunan, dokulabilmeyi bilmez ellerine. ‘Acımasız olma bunca.’ İşte, buzul çağının virüsü olmaya çoktan razıyım. Ya da ölüm mantıksa, o bile ölürse, biz neden yaşayalım? O bile ölüm öncesi ölüm bilincindeyse..

Ölüm öncesi ölüm bilinci kanıtlanmamış daha. Değişimsiz birkaç milyar yılı aşır geldiği söylenen, kendi kendinin yaratığı kutsandı! Virüs, virüsleşebilirdi. Hiç değilse virüsleşebilme bilinciyle ölür ölür dirilirdi. Korku evrenini nasıl küçültüyorum, görünmez kılıyorum içimde! Genişlemesi durdurulamayan çevren: Umud. Yaratmamış, yaratılmamışlık gibi. İşte böylesi bir yoruma sarıldım birdenbire. O nasıl dalkavuk sevinciydi, ölümlü olduğuna inanarak katlanmak yalanı.

Razı olmak gölölöl görünümünde salt yokluğa kafa tutmak, başka türlü daha kötü dürüstlük seçeneği değil mi? Doğaya, yenilenmeye tapınma. Ah, canım söylesene, ben nasıl dayanırım? Hay patla!

Ödündür bu sanrı, küsküçöl, apaşığılan. Virüs kuramına tutunmak da, beter bir ödünle bütünleşmektir. Ödünün kendisi ne ki, beteri olsun. Oyunbozan.

‘Sensin sebep berbatıma.’ Yaşama uğruna virüsleşmeyi göze almak!

Sevmiyorsun karanlık yanlarımı. Allah belamı versin ben de sevmiyorum!

Ama ne yapayım, ne yapalım? Kim dedi sana, okla yay gereçlerini aracılıktan çıkarabileceğine inanmaya çabalayan bu ahmağı dağla, öldürt kendini. İyi ki varım mı? Ne igrek çocuksun. Bula bula... Koy antika şamdanlarının arasına, bakalım bulabiliyor musun tek müşteri kendinden başka.” (Bener, 2012, s. 80-81)

Bir yok oluş anının her seferinde tekrardan var olma ihtimaline açıldığı yerde gelir virüs Osman için. Değişimsiz gelebilen, kendi kabuğunun altında hiçbir yaşam faaliyeti göstermeden kendisini donduran, taşlaştıran ama yine bu taşıl halden sıyrılabilen; yenilenebilen, yeninden yaşamaya geçebilen bir yerden açığa çıkar virüs. Bir ölüm bilincini bünyesinde barındırabilen; kendi kendisinin replikalarını da aynı bu bilinçle üretebilen bir varlık. O halde virüs her zaman ve her parçasında virüsleşebilme ihtimalini; yeniden doğma ve yeniden var olma olasılığını içinde barındırır. Ölümle yaşam arasındaki sınırda her zaman hayata dönebilmenin ihtimalini taşıyan aralık bir kapı gibidir. Bu durumda Osman’ın virüse bir umut alanı olarak bakmasına şaşırılmamalı. Tıpkı kendi kendinin yaratığı olarak tanrısal bir güce ulaşan virüs gibi umud da yaşamayan ve yaşatılmayanın alanından doğmaktadır. O halde virüsle Osman’ın kurduğu ilişki, tam da böyle bir alandan virüsü ya da onun deyimiyle virüs kuramını düşünmeyi zorunlu kılmaktadır. Doğanın tanrısal gücü

olarak işleyen, yenilenmeyi imleyen ve her seferinde ayakta kalabilmenin ihtimalini açan bir canlının varlığı, yaşanılanın başka bir biçimde olmasının ya da başka türlü yaşamanın; yani umudun kapısını aralamaktadır. Ancak Osman, kendi önerdiği çözüme, bir virüse dönüşerek hayatta kalabilme ihtimaline bir güvensizlik beslemektedir.

Varlığını virüsle özdeşleştirerek; “yaşamak uğruna virüsleşmeyi göze alarak” kendisini kurmaya çalışan Osman, bu açtığı ihtimalin kapısını da kendisi kapatır. Kendisini bir razılık haline mecbur eder: “İşte buzul çağının virüsü olmaya çoktan razıyım.” Tam da bir virüsün yaşam fonksiyonlarını gösteremeyeceği, kendi kalın kabuğuna çekilerek kendini donduracağı, kısacası yaşamayacağı bir yerdir burası. Bir çaresizlik alanı, bu ihtimali gerçekleştirmeyi düşünmeyi bile muhtemel kılmamıştır. Bunun da ötesinde başkalarının vücutlarını kemirerek kendi yaşamını sürdürürken ve bunu yaparken bir *carcinoma* gibi sonunda ölmezken yaşamayı göze almıştır.

Ancak Osman’ın kendisi bile böyle bir ihtimalde tutunabileceğine inanamıyordur. Kendisini kandırıldığının farkında ve bu farkındalıkla sanki böyle bir ihtimal varmış ya da böyle bir ihtimalin gerçek olması durumunda bunu seçmiş gibi konuşuyordur: “Ölümlülüğe sevinmek yalanı, ölümsüzlüğe vurgunluk aldanışı yanında daha mı yiğitçe, sağlam, düz, gerçeğe en yakın gerçek?” (Bener, 2012, s. 81) Bir katlanma noktasının sonu olarak ölümün yaratacağı sevinç, bir aldatmacadır Osman’ın gözünde. Ancak aksi seçenek de tutunulacak bir dal yaratmıyordur: Ölümsüzlük, bir tanrısal güç getirmiyor; ne her şeyi bilebilmenin ne de daha iyisinin ihtimalini açıyordur. Sanki tüm seçenekler, sadece imkansızlıklarını göstermek için anlatılıyor ancak anlatılmadan da edilemiyordur. İhtimallerin kümesinin başka bir dünyayı vadetmediği aşikardır ama buna rağmen bir kurama, bir ihtimale tutunma

ihtiyacı bir biçimde açılıyordur. Bunu düşünmekten, sorgulamaktan vaz geçemiyor, her seferinde her ne kadar yeni bir alana açılma ihtimali olmasa da bu yapıyı gösterme zorunluluğunu hissediyordur.

Tüm bu çikışsızlık anının yarattığı, umuda evrilemediği, tanrısal gücün elde edilemediği bir yerdir burası. Artık sonsuz ihtimallerin kapısının aralandığı sonsuz bir zaman dilimi bile yardımcı olamıyordur bedene. Arızalar her seferinde tekrardan ortaya çıkacakları ihtimalini taşıyor; algılanan, anlatılan, söylenen, yapılan, dokunulan her şey bu arızaların girdabında bir bulanıklaşma yaşatıyordur. Bu arıza ise bedenin kendi fonksiyonlarının ufacık bir hiçlenişi haline gelerek bir yıkıcı güce evriliyor ve sonunda katlanılmaz bir hale geliyordur. Kendi varlığının sorumluluğunu her seferinde hisseden; bir yargıç gibi her hareketini sorgulayan; bilincinin akışını denetlemek için ölesiye çaba sarfeden Osman, tüm ihtimalleri kapatırken sanki Bener'in en son kitabında daha açık bir biçimde söyleyeceği bir şeyi fark ediyordur:

Zamanın boyutsuzluğunu, geriye ya da ileriye işlemezliğini ileri sürüyor, tüm akılcı ya da duygusal seçimlerin yinelenmekten ibaret kalacağını savlıyordu filozof. Nereye varılacak? Varılamayacak bir yere, demiştim ben de. Yeniden, ta baştan başlansa da, kendi istencimizle yaşayamayacağımızı ben de iyice biliyorum. (Bener, 2012, s. 9)

Bener'in *Kapan* adlı son kitabının "Dönüşsüzlüğe Övgü" öyküsünde geçen bu bölümde anlatıcı, tam da üzerinde durduğu istenç meselesi ile bir sonu da hayal ediyordur. Bir virüs kuramının yaratmış olduğu alan, yeniden başlamanın umudu, yeniden başlanacak olan şeyin parametrelerini; yaratacağı dünyayı aynı kılmaktadır. Bu alanda değişecek bir şey yoktur. Kişi kendi genetik kodunu kendisi yazamayacak; o koda mahkum olacaktır. Kodunu her bölünmesinde değiştirebilme ihtimaline sahip virüs bile bunu kendi isteğiyle değil, bir arıza; denetlenmeyen bir DNA / RNA eşlenmesinin sonucunda ortaya çıkan bir bozukluk olarak yaşayacaktır. Anlatıcı

Osman'ın sürekli kendisini bir bozukluğa benzetmesi ise işte tam da kendisini hunharca denetlemeye çalışmasına rağmen bunu bir türlü sağlayamaması, denetimin elinden kaçması sonucu ortaya çıkan arızaları üzerinden düşünülmelidir.

Peki tüm bu istencin kaybolduğu noktada yaşamak nedir? Osman yaşamayı neden ve nasıl seçebilmiştir? Bir oyun düzeni olarak kurguladığı ve bir çıkışın sorgusunun olmasına rağmen ihtimalinin olmadığı yerde kendi varlığını bütünüyle hiçleme; kendini öldürme neden Osman için mümkün olmamıştır?

Bunların cevabını yine “Dönüşsüzlüğe Övgü” öyküsünde ele alınan intihar kavramı üzerinden düşünebiliriz. Osman'ın kendi varlığını algılama biçimiyle paralellik kurulabilecek bu öyküde anlatıcı yaşam için şunları söyler:

Yaşam bir deha işi değil. Bir sürgün, köle düzeni. İntihar seçimi bu yüzden gerekli. Ne ki yürek isteyen bir eylem. Hep tasarladım salt. Kendiliğinden oluşmasına bel bağlıyorum. ... Nasıl inanabilir, bekleyebilirim. Hemen tüm yazarların *ölüm beklentisine* bel bağladıkları gerçek. *Virginia Woolf, Ernest Hemingway*, daha niceleri. Bitti'yi algıladıklarında bu yolu seçtiler. Gerçekten yürekliydiler. Bencileyin zayıf, korkak değil. (Bener, 2012, s. 9)

Yaşam, Osman'ın kendisine ördüğü yaşayamama kapanını andırır burada da.

Kendisini kendi bedeninden sürgün eden Osman gibi buradaki anlatıcı da yaşamı bir sürgün olarak kurgular. Buradan çıkışı sağlayacak yer ise varlığının kendi bilincini; fiziksel fonksiyonlarını kaybetmesidir. Ancak bu eylem, onu gerçekleştireceği failine ihtiyaç duymaktadır. Bu fail ise tek çözüm olarak gördüğü eylemi gerçekleştirmekten bile yoksundur; yine bunun da kendi iradesi dışında gerçekleşmesini bekliyordur.

Öykünün içerisinde bu eylemi gerçekleştiren kişilerin yüceltilmesi boşuna değildir bu yüzden. Tam da bu eylemin gerekliliğini gören bilincin bunu gerçekleştirebilecek cesaretini övüyor ve bunu anlatmayı önemli görüyordur anlatıcı.

Nitekim *Buzul Çağının Virüsü*'nde Osman da tam da gerçekleşmediği eylemi gerçekleştirebilene; onun sergileyemediği cesareti gösterene; ölümün bilgisine kendi seçimiyle ulaşmayı seçmiş olana; yani Faik Deniz'e yönelerek en bilmediği ve en bilemeyeceğine; yani ölümün bilgisine yönelecektir.

BÖLÜM 4

BUZUL ÇAĞININ VİRÜSÜ'NÜN MERKEZİNE ÇEKİLMEK

4.1 *Buzul Çağının Virüsü*'nün yörüngesi: *Deniz bile ölür*

Buzul Çağının Virüsü'nde Osman karakterinin yaşamanın ne olduğu sorusu üzerinden kendi bedenini bir sorgu odasına dönüştürerek bunu parçalama, deforme etme arzusu, ne yaparsa yapsın bilemeyeceği şeye doğru yönelmektedir. Bu bilinmezlik ise romanda kendisini öldüren Faik Deniz'e yönelmesiyle vuku bulmuştur. Bu yönelim ise Vüs'at O. Bener'e göre romanın merkezine çöreklenmiştir. Bener, Nezihe Algan ile yaptığı bir söyleşide *Buzul Çağının Virüsü*'ndeki bu yapının nasıl işlediğini şu şekilde açıklar:

Kuşku duyarlığı, kuşku sentezi diyebileceğimiz Osman'ın karşısında, bunların tam ortasında bir Faik Deniz var. Osman'ın çıkmazı, Kemal'in yüzeysel denilemeyecek ama, daha basite indirgenebilecek çıkmazı; onun bakışıyla çekirdeğine kadar parçalanan – parçalanabiliyor – bir tür proton çılgınlığına dönüşüyor. Her biri o protonun çevresinde, uzak-yakın aralıklarla elektron işlevi görmekte. O zaman; bana kalırsa, Topal Osman eksenini asıl Faik Deniz'e büyük bir yük yüklemektedir. Daha doğrusu, romanın asıl varmaya çabaladığı nokta, istenç Faik Deniz durumundadır. (Kolektif, 2004, s. 116)

Osman'ın içinde yaşadığı kuşkunun çıkmasından kurtulabilmek için bakışını çekirdeğine dek parçaladığını söyleyen Vüs'at O. Bener, çekirdeğin merkezine Faik Deniz'i yerleştirir. Adeta romanı oluşturan çekirdeğin merkezindedir Faik. Onun durağan yapısı içinde diğer karakterler kendi hareket alanını, dolayısıyla yörüngelerini bulmaktadırlar. Protonun etrafına dizimlenmiş elektron işlevindeki kişiler, farklı yakınlıklarda dizimlenerek kendi orbitlerini bulmuşlardır. O halde romanda örülen ilişki ağları ve yapı, Faik'in merkezinde işlemektedir Bener'e göre.

Bener, roman boyunca kendisine kendini anlatma vergisi yüklenmiş karakter Osman ve onun algıladığı dünyayı merkeze taşımayı seçmemiştir. Osman'ın Viola'yla yaşadıkları ilişki ya da Kemal'le dostlukları da merkeze taşınmamıştır. Bütün bir aşk hikayesi, dünyayı tanıtlama çabası, bir merkezin üzerine oturulmuştur Bener için. Bu merkez ise Faik Deniz'in kendisidir. Roman boyunca neredeyse hiç konuşmayan, neredeyse hiç anlatılmayan bir karakter romanın çekirdeğini oluşturmaktadır ona göre. Faik Deniz tüm suskunluğu, suskunluğuyla beraber taş dönmüş imgesi bir çekim alanı yaratmaktadır. Bu durum ise diğer karakterler için yalnızca ve yalnızca bu çekim alanına yönelmeye dönüşüyordur.

Nitekim romanda kendisini anlatabilme lüksüne sahip olan anlatıcı Osman'ın bu yönelimi daha romanın üçüncü bölümünde kendisini göstermeye başlar. Romanda intihar eden Faik Deniz, ölümüyle beraber metni işgal etmiş ve daha romanın üçüncü bölümünün başında ölümün ne anlama gelebileceğinin sorgusunun yapılmasına sebep olmuştur: “Yükleri duranlar yaşama döndürülebildiklerinde ‘bitti’yi algılayabildiklerini söyleyemiyorlarmış. Karanlık da bir yargıdır, açıklamadır. Demek beynin kısacık dirimi bilinçle bağlantılı değil. Ne akıl, ne bellek susturulduğunu, sustuğunu bilmeden susacak. Tetiği çeken o bile olsa sonucu göremeyecek ...” (Bener, 2012, s. 13) Kendisini silahıyla öldüren Faik Deniz'in tetiği çekmesine gönderme yapılan bu bölümde ölüm ve ona dair bir sorgulama alanının açılması, Faik Deniz'in intiharı bilgisiyle açılmıştır. Ölümün nasıl bir şey olduğunu sorgulayan Osman, buna ölmeden ulaşamayacağını farkındadır ancak Faik Deniz'in ölümüyle beraber her ne kadar bu ölümün farkında olsa da ölümün bilgisinin ne demek olduğunu deşmeden edemiyordur. Faik, bu ölümüyle metni, dolayısıyla anlatıcı Osman'ı işgal etmiştir. Sürekli olarak yaşamın ne olduğu sorusuyla mücadele eden; nasıl yaşanır meselesinin içinden çıkamayan Osman, sadece yaşamakla oyun

arasındaki bağı değil, aynı zamanda yaşamla ölüm arasındaki bağlantıyı da anlamaya çalışmış; ölmek ya da hiç ölmemenin nasıl bir şey olduğunu irdelemiştir. Tüm aksaklık ve bozukluklarına rağmen yaşamayı seçmiş ama onun da herhangi bir iyiye ya da başkaya ihtimal vermediği noktasında Faik Deniz'e yönelme ihtiyacını duymuştur Osman. Sanki bütün ölümün bilinci Faik'in varlığında vuku bulmuş ve Faik'in ölümünün gerçekleşmesi, tüm yaşam fonksiyonlarını durduran bir noktaya evrilmiştir:

Beyni sulanmışlık oyunumu, oysa dalgınlık örgüme daha uygun bir dolandırıcılık madalyonudur, hem de dizbağı – çarpa çarpa vitrin yüzeylerine posterlerin, intihar tarihindeki çağanoz yerini almış gurursuz Monroe'ya, neden güleç ve çocuk hala – bir gizli selam sarkıtıp, bıyığı yeni terlemişlerden, hangi sapaktayım? sorusuna, 'yarım saat çeker beyamca, yo tuttur doğru, istersen yavaş yavaş, hava güzel, yola çıkma, hep sağdan' yanıtlarını alarak yolunu bulabilen, uğultularda bunalgan, far ışıklarından yılgın, kırılğan, kendini kendinden ayıramamış, dışarıdan bile varolduğuna bakamayabilendim. 'Deniz bile ölür'de durduruldum. (Bener, 2012, s. 79-80)

Romanda virüs kuramının da anlatıldığı 26. bölümde yer alan bu alıntıda Osman'ın iç sesi, Viola'ya yazdığı mektupta konuşmaya başlıyor. Cümleler ise art arda birçok konuya geçiş yaparken gittikçe uzuyor. Öyle ki ilk cümle bitmek bilmiyor. Kaydeden makinenin “duyarganlığı” artıyor. Tek bir odak noktası seçemiyor. Aynı anda kaydedilmeye çalışılan şeyler yüklemelerini yitirerek imgeleşmeye zorlanıyorlar. Belleğin odacıklarındaki negatifler üst üste biniyor. Tüm bunlar ise hızlı oluyor; sesler, görüntüler, devinimler, duylara dair kaydedilen her şey, birbirinin içine sokuluyor: “yarım saat çeker beyamca, yo tuttur doğru, istersen yavaş yavaş, hava güzel, yola çıkma, hep sağdan' yanıtlarını alarak yolunu bulabilen, uğultularda bunalgan, far ışıklarından yılgın, kırılğan, kendini kendinden ayıramamış, dışarıdan bile varolduğuna bakamayabilendim.” Sanki bedenin algılayabileceği, bilebileceği her şey, aynı anda ve tek seferde kaydedilmek isteniyor; böylelikle beynin dirimleri açılıyor, genişletiliyor. Bedenin tüm sınırlarının zorlandığı, beynin koruma

kalkanının kaldırılıp çevresinde ne varsa anlaşılacak istendiği, iç sesin her haliyle yükseldiği bu yerde, her şeyi durduran ise son cümle oluyor: “Deniz bile ölür”de durduruldum.” Faik Deniz’in ölümüne referans veren Bu kısacık cümle, bir anda yakalanmak, kaydedilmek, ulaşılmak istenen her şeyi unutturuyor. Faik Deniz’in ölümü, bir anda algılanabilecek her şeyin önemini yitirmesine sebep oluyor.

Bedenin algılama mekanizmalarının açılıp genişletilerek kaydedebileceği her şeyi mümkün olduğunca çok ve hızlı bir biçimde kaydedilmesi, Faik Deniz’in ölümünün hatırlanmasıyla beraber durdurulmuştur. Osman, kaydettiği her şeyin beyhude bir çaba olduğunun farkındadır burada sanki. Öyle ki algılanan hiçbir şey, onu durduran şeye dair bir bilgi vermiyor; asıl görülmek istenene dair bir bilgiye işaret edemiyordur. Bir devşirme seçenektir algılanan da. Kızılötesini görme fikrinin kişinin neyi nasıl gördüğünü zedelemesine benzer bir tahribat yaratan bir durumdur. Daha fazlasını görmek ya da açmanın bir işlevselliğin ötesinde anlam kazanamadığı bir an. Algılananın bir türlü bilinmemesini; algıların her şeyi ve her anı bilmesine dair bir yetersizliği de hissettirir. Bu durum, Merlau-Maurice Ponty’nin *Phenomenology of Perception* adlı kitabında tartıştığı algının nasıl bir süreç içerisinde şekillendiği tartışmasına bağlanır. Ponty, algının genel-tikel karşıtlığı içerisinde nasıl oluştuğunu şu şekilde açıklar:

Duyumsama her zaman sadece anonim bir şey olabilir çünkü duyum tikeldir. Onu gören ve dokunan tam olarak benim kendim değildir çünkü görünen dünya ve maddi dünya tamamen dünyanın kendisi değildir. Bir nesne gördüğümde her zaman o an gördüğümün ötesinde bir şeyler olduğunu hissederim; bu sadece görünen için değil, aynı zamanda dokunulabilen ve duyulabilen şeyler; sadece duyumsanan şeyler değil, bunun da ötesinde nesnenin hiçbir algı mekanizmasının tamamen ememeyeceği derinliği için de geçerlidir. Bununla ilişkili olarak, ben hiçbir zaman bu işlemlerin içinde tam olarak olamam; bunlar bir sınırdadır, benim önümde olur, onları gören ya da duyan benlik, varlığın küçük bir parçasıyla özelleşmiş bir benliktir. Ve tam olarak bu bedelle bakış ve el, algıyı kesinleştirecek hareketi tahmin etme ve otomatik bir refleksin görüntüsünü onlara veren bu öngörüleri sunma becerisine sahiptirler. (Ponty, 2012, s. 224)

Algılanan fiziksel dünyada neyin nasıl algılandığı sorusunu soran Ponty, görünen dünya ve dokunulabilen dünya içerisinde bu dünyayı algılamayı seçen kişinin dünyayı tamamen algılayamayacağını öne sürer. Bir objenin görüntüsü, görünmeye başladığı andan itibaren kişide o objenin tamamının görünmediği hissini uyandırır. Bu görünme ise sadece görme ile ilgili değildir; işitilen ve dokunulan şeyleri de kümesine alır. Ancak bunun da ötesinde gerçekleşen bir durum mevcuttur; objenin kendi derinliği öyle bir şeydir ki herhangi bir duyumsal sürecin onu tüm derinlikleriyle anlaması mümkün değildir. O halde objenin varlığı, onu algılamaya çalışana tam olarak açılmıyor; onu tüm algılarıyla emmeye çalışan kişi bunu başaramıyordur.

Kişinin algı mekanizmalarının tamamı ya da tamamı algılayamamasını ele alan Ponty'nin burada "ben" zamirini kullanması da önemlidir. Ponty, böylelikle algılanan her şeyin tikel bir perspektiften oluştuğunu görüyor ve algılama üzerine konuşmanın ancak kendi deneyim sürecinden çıkacak bir yorumlamayla sağlanacağını biliyordur. Nitekim anlatımında algılamanın sonucunda gerçekleşen şeylerin bütünüyle kendisini göstermediğini söylemek için "o" zamirini kullanmaya yöneliyor ve böylelikle olayların kendi önünde gerçekleştiğini ve algılayanın bedeninin motor fonksiyonları sonu otonom bir etkiyle var olduğunu da imliyordur. Algılayan kişiyi göstermeyen bu duyum süreçlerinin kendi otonom varlıklarını da hisseden Ponty, algılayan kişinin algıladıklarının her zaman kendisinin önünde olduğu varsayımını ortaya atar. Böylelikle "ben," gerçekleşen algılama operasyonlarına tamamen dahil olamaz; sadece bedenin refleksif bir biçimde yöneldiği algılama biçimlerine yönelir.

Ponty'nin algılamanın nasıl gerçekleştiği konusu üzerinden yapmış olduğu bu çıkarım, ilk olarak fiziksel dünyayı algılamaya yönelik varlığın bu dünyadaki hiçbir

şeyin mutlak bilgisine ulaşamayacağını imler. Fakat buna rağmen özne, algılamaya, kaydetmeye, yönelmeye devam edecek; bunu da yorulmak bilmeksizin yapacaktır. Bu, her zaman eksik kalacak bir anlama biçiminin de habercisidir. Dünyayı anlamak için bedenin kendi teknolojileri içinde ürettiği mekanizmalar yetersizdir; beden, görülenin bilgisini tam anlamıyla kavrayamıyor, açıklayamıyordur. Buna rağmen tekrar tekrar görmeye yetenen kişi, kendi benliğinde neyi nasıl görmek istediğinin de izlerini taşıyordur.

Bener'in anlatıcısı Osman'ın yukarıdaki alıntıda durmak bilmeksizin her şeyi kaydetmeye çalışması, fiziksel dünyadaki tüm devinim ve hareketleri yakalamak için uğraşmasına da bu açıdan bakabiliriz. Bitmek bilmeyen uzun cümleler arasında yorulmak bilmeksizin yakaladığı ses ve görüntüleri istiflemeğe çalışan Osman, hem bunu yapmaktan kaçamıyor hem de bunun yetersizliğini de hissediyordur. “Vitrin yüzeylerindeki posterler”den “bıyığı yeni terlemişlere” dek görüntüler yakalanmaya çalışıyor; dışarıdan gelen sesleri emiyor; gündelik konuşmaları bu hızlı bilinç akışına dahil ediyor; bunların arasında “bunalgan,” “yılgın,” “kırılğan” olduğunu söylüyor; algıladıklarının arasında onu çözüme götüren bir yere tutunamıyordur. Daha da ötesinde kendisine bir yığın halinde gelen ve “beynini sulandıran,” sulandırmayı bile bir oyuna çeviren bu algılama biçimi, düzgün cümle yapılarıyla ifade edilemiyor; bedenin kendisinden bağımsız bir biçimde açılmış ve artık refleksif olarak kaydedilen hareket, ses ve görüntülerine dönüşüyordur. Bu durum, Osman'ın fiziksel dünya üzerinde algıladığı ve kaydettiği şeylerin bir sınırdaki kalmasına ilişkindir. Osman, bir ölümün bilincini yakalayamayacak olduğunun bilincindedir; bu yüzden de kendisini bir bilinç akışının girdabına kendisi teslim etmiştir. Ancak bu teslim ediş de kendi refleksini üretmiş ve yine onun parçası olan başka bir bilincin eylemine mahkum olmuştur: Osman durdurulmuştur. Osman burada durmamıştır. Bir istence

bağlı bir hareketi gerçekleştirmemiş, bu eylemin faili olmamıştır. Onun yerine durdurulmuştur. Bu eylem, kendisinin dışındaki bir mecburiyetten ötürü olmuştur. Bilincinin yetmediği sınırdadır, yani ölümdedir; yani bedenin algılama mekanizmalarıyla erişemeyeceği yerde durdurulmuştur. Bedeninden gelen sesleri fütursuzca kaydetmekten vazgeçmeye; susmaya mecbur bırakılmıştır.

Osman'ın durdurulması, bir bilememe anından vuku bulmaktadır. Kızılaltı gibi farklı biçimlerde görme fikrinin bile bir devşirme seçeneğe dönüştüğü noktada Osman, onu durduracak olana; yani ölüme doğru kapı aralamıştır. Osman, doğum ve ölüm anlarının arasında gerçekleşenden başka herhangi bir şeye açılmayacak olan ve bilemeyecek olandır. Onun için bu iki an, sadece kör iki noktadan ibarettir. Böyle bir düşünme biçimi, Ponty tarafından şu şekilde ele alınır:

Ne doğum ne de ölüm anım bana benim kendi deneyimim olarak görünemez çünkü eğer onları kendi deneyimim olarak algılasam, kendimi kendimden önce doğmuş ya da kendi ölümümünden kurtulmuş olarak düşünmem gerekir ve bu yüzden kendi doğum ya da ölümümü gerçekten algılayamam. O yüzden kendimi ancak “çoktan doğmuş” ya da “hala yaşıyor” olan olarak kavrayabilirim – kendi doğum ve ölümümü ancak bireysellik öncesi bir görüşten kavrayabilirim: Bir kişinin doğduğunu ve aynı kişinin öleceğini biliyorum fakat kendi doğum ve ölümümü bilemem. Hem ölümün hem de yaşamın ucunda kalan olarak her duyu bir doğum ve ölümdür. Onu deneyimleyen özne, onunla başlar ve onunla biter ve ne kendisinden önce olamayacağı ne de kendinden sonra yaşayamayacağı için duyumsama anları kendisine mecburi olarak bir genelleştirme ortamı içerisinden görünecektir. Duyum bende benim altımda yatan bir şeyden oluşur ve onun önüne geçen, ondan kurtulan bir duyumdan kaynaklanır, tıpkı anonim bir doğma ve ölümlülüğe sahip olan doğum ve ölümüm gibi. Kendi kişisel yaşamım ve kendi davranışlarımın sınırında olarak duyumsama aracılığıyla kendi içlerinde çok doğal olan gözlerimin, ellerimin ve kulaklarımın canlılığı gibi bana sonradan anlamlı gelecek bir bilincin canlılığını kavrarım. Her bir duyumsama anımda benim kendi benliğimi ilgilendirmeyen bir şeyi deneyimlerim – kendimin sorumlu olduğu ve onun üzerinden bir karara vardığım bir deneyim – fakat bu, bazı yönleri dünyayla çoktan çevrili olan ve dünyanın bazı yönlerine çoktan açılmış ve bunlara senkronize olmuş bir başka benliktir. Benim duyumsamam ve deneyimim arasında her zaman deneyimimin bana açık bir biçimde görünmesini engelleyen özde yatan bir edimin yoğunluğu vardır. Duyumsamayı, çoktan fiziksel bir dünyaya kaderli olan genel bir varoluşun yöntemi olarak deneyimlerim ve bu da kendimin yazarı olmadığım bir şeyin bana doğru akmasına sebep olur. (Ponty, 2012, s. 223-224)

Ölüm ve doğum anlarının algılanmasının mümkün olmadığı noktasından hareket eden Ponty, bunun sebeplerini açıklar. Bir kişi için kendi doğum anını bilmek, mümkün değildir. Bunu bilebilmesi için kişinin bu an gerçekleşmeden önce de var olması gerekir. Yine benzer bir biçimde kişi, ölüm anını da bilemez. Bunun için kişinin öldükten sonra da canlı kalması, bir bilince sahip olması gerekir. Bu durumda özne için kendi doğum ve ölüm anları, bir bilinmezlik teşkil etmektedir ve öznenin kendisini anlamaya açılacağı tek yer, bu iki nokta arasında gerçekleşen eylemlerden ibarettir. Bir beden varlığı, ancak bu iki nokta arasında mümkündür. Bu durumda kişinin bilincinin hareket noktasını, çoktan doğmuş olmanın ve hala yaşıyor olmanın bilinci oluşturur. Böylelikle kişinin algılayabileceklerinin sınırını da çizer; hem bir hakikatin ertesinde doğmak hem de başka bir hakikatin ertesinden önce yaşamaktır bu sınırı belirleyen. Kişinin algılayabileceği her şey, bu iki sınır arasından doğmaya mecburdur. Bu durumda ölüm ve doğum anları, sadece genelleştirilebilecek bir süreçten ibarettir; herkesin yaşadığı ama bilmediği bir yer. Fiziksel bir dünyaya yazgılı kişi, bilebileceklerinin olasılıklarını buradan açmak zorundadır. Bunun için kullanılan her araç, yaşamın başlangıcı ve sonu arasındaki iki çizgi arasında gidip gelecek; kendi yaşamının ve hareketlerinin içerisinde belirlenecektir.

Osman'ın durmasını; bilinç akışını o an için durdurmasını sağlayan şey de tam böyle bir sonun bilgisine ulaşamayacak olmasından kaynaklıdır. Osman da her seferinde anlatmaya ve farklı bir biçimde anlamaya yeniden ve en baştan başlıyor ancak bu durum onu aynı çıkışsızlık evrenine doğru sürüklüyordur. Bu durumda Osman'ın yapabileceği tek şey, kurtulamayacağı, sağ kalamayacağı ama buna rağmen bilmek istediği şeye, yani ölümün bilgisine doğru yönelmeye dönüşmektedir. Ölümün bilgisi ise artık yönelmek istese de konuşamayacağı, bilemeyeceği, soru

soramayacağı; kısacası diyaloga geçemeyeceği kişiden; yani Faik'ten açılacaktır. Osman'ın Faik Deniz üzerinden bilgisine vakıf olmak istediği ölüm meselesi ise konuşabilme olasılığının yaratacağı bir imkanla ilişkilidir. Yok olmuş sesinin anonim bir ses olmaması, bir arkadaşın sesi olmasıyla bağlantılıdır. Ona kendisini sorgulama alanını da böyle bir sesin varlığı açmıştır. O halde Bener yazımında anonim bir sese yönelen bir karakterle tanıdık bir sese yönelen karakter, farklı duyular ve anlama biçimi gösterecektir. Bu ayrımı anlamak için Bener'in "Korku" öyküsündeki ses ile *Buzul Çağının Virüsü*'ndeki sesin birbirlerinden nasıl ayrıldıklarını anlamak gerekir.

4.2 Ölülerle yaşamak: diyalog

Bener, "Korku" adlı öyküsüne şu şekilde başlar:

Evim kasabanın mezarlığına yakın. Birkaç ziyaretten sonra hoşuma gitti. Bol servili, çiçeksiz, sade. Ukala taşlar var, ama çoğu adsız. Benim öyle acayip zevklerim yoktur. Burada rahatça içiyorum. Ölülerin duymadığına, kınamadığına eminim. Ne yaptığım onları ilgilendirmez. Sonra düşünüyorum da! En iyisi düşündüklerimi yüksek sesle söyleyebiliyorum. (Bener, 2012, s. 70)

Öykü bir mezarlığın anlatımıyla açılmıştır. Burası ise çoğunluğunu adsız mezar taşlarının oluşturduğu, bedensiz bir yerdir. Herhangi bir sesi işitebilecek, işittiklerine cevap verebilecek hiçbir beden yoktur. Duyu organları tamamen silinmiştir.

Karşısındakinin konuşmasına göre yönünü belirleyebilecek, onunla etkileşime geçebilecek, onu anlamaya çalışacak hiçbir şey yoktur. Beden burada yok olmuştur. O halde mezarlık, anlatıcı için sadece ve sadece sessizliğiyle açılmıştır. Bu ise mutlak bir sessizlik anıdır. Bölünmesi mümkün olmayan, bunun imkanının tamamen yok olduğu bir yer. Yok olmuş olan, artık orada olamayacak olanın ona cevap veremeyeceği, onu yargılamayacağı bir yer. Bu ise anlatıcı için sesli konuşma imkanını yaratmıştır. Bedene ve o bedene dair reaksiyonları göstermeye yetkisi olan tek kişi anlatıcının kendisidir ne de olsa. İç ses burada dışarıya açılma imkanını

yakalamıştır. Kendi sesini kendi kendine duyarak; herhangi bir müdahalenin gelmeyeceğini bilerek ve bunun yaratacağı rahatlığı yaşayarak konuşabilendir artık. Neredeyse tüm yazımı bir iç sesin kendi kendisiyle konuşmasına dönüşmüş, konuşma imkanını yakaladığı anda bu anlardan kaçmış; kendi iç sesinin yarattığı yükü, Blanchot'ya göre diyalogun kurucu babası olan Admetus gibi bir diyalog imkanıyla hafifletmemiş /hafifletememiş karakterlerden oluşan Bener yazımında ölümlerin sessizliği içinde anlatıcı karakter, yüksek sesle konuşabilme imkanı bulmuştur. Yüksek sesle konuşabilen karakter, yargılanma korkusuyla kendi kendini denetlemek zorunluluğunu artık hissetmiyordur.

O halde anlatıcının kendini rahat hissettiği sessizlik, bozulmak için açılmamıştır. Sessizlik, iletişime geçilemeyecek olanın sayesinde vardır; o halde hiçbir zaman bozulmayacak olmasının güvencesini de taşımaktadır anlatıcı. Bir ölüm sessizliği, onun bozulabileceği bir beklenti anını da sıfırlamıştır. Başka bir deyişle Blanchot'nun bahsettiği iki kişinin diyalogu sonrası gelen ve gergin bekleyişlerin sebep olabileceği bir sessizlik anı mevcut değildir.

Blanchot, *The Infinite Conversation* adlı kitabında sessizliğin bir diyalog sahnesinde nasıl yaşandığını ele alır. Ona göre diyalog, bir huzursuzluk anının taşıyıcısıdır. Karşıdakinin hareketine göre kişinin sessizlik içerisinde kendi konuşmasını düzenlenmesidir. Böyle bir sessizlik ise içsel bir deneyimin düzenlenmesine işaret etmektedir. Sonsuza dek konuşan bir kişinin olamayacağı diyalogun her seferinde bir sessizlik aracılığıyla karşı taraf üzerinden yıkılması ve düzenlenmesidir. Böylelikle anlamı, boş bırakılan, sessiz olan yerde de aramaktır. Ancak bu sessizlik, her zaman fragman halinde belirir ve aynı zamanda da konuşmayı fragmanlaştırır. Böylelikle sonsuza dek sürebilecek bir konuşma mümkün kılınmaz (Blanchot, 2003, s. XVI- XVII).

Bener'in "Korku" öyküsünün anlatıcısının huzur bulduğu sessizlik ise Blanchot'nun sürekli kesintiye uğrayan ve her zaman konuşmayı kesintiye uğratan sessizliği değildir. Mezarlık, sonsuz bir sessizliğin hüküm sürdüğü yerdir. Anlatıcı, söylediği herhangi bir şeye karşılık alamayacağını bilmektedir. İç sesin sesli konuşmasını sağlayan şey de tam bu bilgidir. Bedensiz olanların ördükleri mutlak bir sessizlik evreni içerisinde cevap alamayacağını bilerek konuşan kişi, kendi içsel deneyimini sessizliği yırtarak kendisine anlatabilmektedir burada. Artık yaşayanlara zorunlu olarak söylenmesi gereken herhangi bir şey burada mevcut değildir.

Bener'in öykülerinde sıkça görülen diyalog sahnelerinin çokça yaşandığı, iç sesin kendisini karşısındakine açmadığı, yine kendi iç dünyasının ördüğü kapanda kendi kendine konuştuğu bu öyküde sessizlik, konuşmanın zorunluluğunu da ortadan kaldırmıştır. Bu zorunluluk, doğru cümlelerin doğru kişiye mutlaka söylenmesini içeren bir zorunluluktur: "Güldüm. Başım ağrısız. Ay birazdan çıkar, ama sevdiğim yanımda olamazdı. Sevdiğim! Olsaydı herhalde parka giderdik. Ona, aya bak, demek zorunda kalırdım." (s. 73) Anlatıcının sevdiği kadının yanında olamaması, tam da sessizlikle elde ettiği şeyin yıkılmasına sebep olacak şeydir. Anlatıcı, onun yanında olmasıyla beraber sessizliği bozmak, ona doğru şeyleri söyleyerek sessizliği yıkmak zorunda kalacağını biliyordur. Yaşanacak en küçük romantizm – ayın güzelliğini anlatma fikri – bile anlatıcı için sessizliğin yıkılarak özgürlüğün bozulduğu bir alana işaret etmektedir. Oysa mezar taşlarının arasındaki anlatıcı, böyle bir zorunluluğu yaşamamaktadır. Orada, istediğini söyleyebilme ya da söylememe özgürlüğü ona bahşedilmiştir.

Tüm öykü boyunca bir iç sesin konuşmasının izlendiği öyküde istediğini özgürce konuşabilecek olmanın verdiği rahatlık, öykünün isminde kendisine yer bulamamıştır. Öyküye bu rahatlığın ya da özgürlüğün yarattığı bir isim verilmek

yerine özgürlük alanını dışarıdan gelerek tahrip eden, onun yeniden düzenlenmesine sebep olacak bir isim verilmiştir: korku. Dıştan gelen bir sinyal olarak korku ise anlatıcının kendi konumunu sürekli olarak yeniden düzenlemesine sebep olacak bir sinyal sistemini yaratmıştır. Bu ise onun sessizlik anlarında bile konuşmanın zorunluluğunu hissetmesine; bunu bozmasına sebep olmaktadır. Dıştan gelen hiçbir şeyin olmadığı yerde anlatıcı, kendi dışsal deneyimini yaratarak içsel deneyimini bunun üzerinden denetlemeye başlamıştır. Bu ise dışarıdan gelen bir denetlemeye, üzerinde daha önceden istişare edilmiş ve bu istişarenin bir türlü sonuca bağlanamamış sonuçlarına dairdir.

Öyküde anlatıcı, korku meselesini üç kere tekrarlar ve her seferinde farklı bir sonuca varır. İlki mezar sahnesinin hemen ardından gelir: “Eskiden böyle değildim. Mezarlık korkuturdu. İnsan ölmekten ziyade ölümden korkarmış. Daha doğrusu unutulmaktan. Yok olup gitmek kötü şey. Bu kasabada unutmaya da unutulmaya da alıştım; artık umursamıyorum.” (s. 70) Ölüme dair bir iç hesaplaşmayı, yaşadığı çevre üzerinden kendi içinde istişare etmiş olan anlatıcı, artık onun yaratabileceği bir korkuyu taşımadığını söyler. Bu korkunun silinmesi, dışarıdan gelebilecek herhangi bir sinyalin onu rahatsız etme kabiliyeti olmamasıyla ilişkilidir. Kasaba, tıpkı mezar taşları gibi ölü bir yerdir; sanki bedeni olmayan; katı, dondurulmuş ve taşlaştırılmış bir yerdir. Herhangi bir beklenti sunamıyor, herhangi bir dışsal güce sahip olarak anlatıcının kendisini denetlemesine; kurmasına izin vermiyordur. O halde anlatıcının anlattığı kasabaya dair tüm detaylar, onu tanıtmaya çabası, tüm durgunluğuyla belirir. Halis Usta'nın meyhanesi, oraya giden insanların tavırları, yine bir sessizlik alanını korumak için kurulur. Onlar da yaratılan sessizliğin içerisine herhangi bir diyalog imkanını kuramayanlar olarak dahil edilirler:

Yaz günleri kasabalı buraya taşınır. Bir yanında sel yatağı, öte yanında demir köprü. Söğüt ağaçları, kırık bacaklı tahta masalar, demir sandalyeler. Hoparlörün çığığından kimse birbirinin dediğini anlamaz. Buna gerek de yoktur. Boş gözlerle bakınılır. Köprüde “kasaba kızı” göründü mü, “ormancı”nın boztan sefası anılır. Zavallıları arkadan kötülerler, ama anlatırken ağızları keyifle gerilir. (s. 71)

Kasabaya dair verilen detaylar, bir durgunluk anına dönüşür. Her şey bir geniş zaman kipinde anlatılmış; sürekli ve kaçınılmaz olarak gelen tekrarlara dönüşmüştür. Bu tekrarlar ise bir devingenlik yaratacak güce sahip değildir; donuk bakışlar, hoparlörden gelen sesi umursamıyor, insanlar birbirlerinin sesini duyamıyorlardır. Birbirlerini duymamak için birinin bedeninin yok olması, ölmesi gerekmiyordur o halde. Yaşanılan yer, tüm gürültüsüne rağmen dinlemeyi, cevap vermeyi, sessizliğin yaratabileceği gergin anları vadetmiyordur. “Memur ailelerinin olabildiğince dikkat çekmeyecek yerlere” (s. 71) sığınmalarından, “meydanların hoş görüntüsü”ne (s. 71) dek her şey, ellerinden alınmış devingenliğin kaybıyla katılaşırlar. Her şey geniş zamanın içerisinde dondurulmuş hareketlerden ibarettir. Tepkisellikler bile anlık değildir, birer ritüele dönüşmüştür. O halde kasabada unutulmayı ya da unutmayı umursamayan anlatıcı, tüm bu katılığın, mezar taşlarına dönüşmüş kasabanın farkında olarak mezarlık korkusunu yenmiştir. Ancak bu yenilen korku, iki sayfa sonra kendisini yeniden gösterecektir: “Eskiden böyle değildim. Bu korku içime yeni girdi. Ne mezar taşlarından, ne de unutulmaktan korkuyorum. Değil. İçimde anlatılmaz bir ürperti var sade.” (s. 73) Korku kavramı, bir önceki bölümde tekrar eden cümleyle başlar. Sanki geniş zaman kipinde anlattığı tüm olayların ritüelliğini, kendi anlatım biçiminde de korumak istiyordur. Ancak bu sefer, onu korkutan bir şey vardır. Bu korku ise kaynağını bulamıyor, bulamamanın yarattığı şey ise bir ürpertiye dönüşüyordur. Ancak bu ürperti, bilmediği kaynağın huzursuzluğunu taşıyamıyordu. Anlatıcı, tüm öykü boyunca devam eden durağan yapıyla ilerleyerek bu ürpertinin neden kaynaklı olduğuna yönelmiyor, kendisini bunun üzerinden

denetleme çabasına girişmiyordur. Onun yerine anlatıcı, çözümü her şeyi en basit haline indirgeyerek, en beylik cümlelerle kendi yaşamını anlamaya çalışıyordu: “Başlangıç belli, son da. Ne diye haykırırız? Nereden geldik, nereye... Ananın karnından çıktın, toprağa gireceksin, basit.” (Bener, 2012, s. 73)

Yaşamının ne olduğuna dair bir kanıya, kendi deneyimi ve hareketlerinden varmak yerine beylik cümleler üzerinden yapılmış bir genellemeyle veren anlatıcı, herkesin yaşayacağı bir döngünün asıl önemli olan şey olduğunu söyler. Bu ise herkesin doğacağı ve herkesin öleceği gerçeğine dayanır. Böyle bir aynılık düzleminde ise yaşam, bir anlamın üreticisi olmaz. Haykırma eylemi bile beyhude bir çabadır. O halde burada yaşamın kendisi, bir hiçliğe hapsedmiştir. Eylemler, bir şeyleri değiştirebilme kabiliyetlerini kaybetmiş, yaşam bir sessizlik olarak belirmiş; bu iki uç arasında gerçekleşebilecek olan her şey önemsiz kılınmıştır.

Anlatıcının kendi yaşamındaki deneyimlerini ele almaması, bu deneyimlerin ne anlama geldiğini bile düşünmeden genel bir sonuca varması durumu, öyküde başkalarına yönelimlerinde de kendini gösterir. Bu yönelim ise en çok yakın arkadaşı Rahmi’yle aralarında geçen diyalogta kendisini gösterir. Beraber Halis Usta’nın meyhanesinde içki içtiği, beraber isimsiz mezar taşlarını çevreleyen servi ağaçlarının konuştuğu Rahmi, kendisini öldürmeyi düşünüyordur. Bu eylemi gerçekleştirebilmek için silah arayan arkadaşınaysa anlatıcı yol gösterir, silahı nereden bulabileceğini anlatır. Bu ise alaycı bir tavırla gerçekleşir. Anlatıcı, arkadaşı Rahmi’nin böyle bir eylemi gerçekleştiremeyeceğini biliyordu. Bu yüzden de onun gerçekleştirmeyi düşündüğü eylemi “ciddiye almak,” buradan ölümün ne olabileceğini, arkadaşının kendisini öldürme arzusunun ne anlama gelebileceğini sorgulamak yerine böyle bir ihtimalin olmadığı fikri üzerinden diyeceklerini kurmuştur. Ölüm fikrinden korkan Rahmi, bunu hiçbir zaman gerçekleştiremeyecek, tıpkı kasabadaki diğer insanların

ve anlatıcının yaşadığı gibi yaşamaya devam edecektir. Kasabada değişen hiçbir şey yoktur o halde. Bir ritüel şeklinde söylenenlerin tekrarlandığı, kişilerin kendi hareketlerini bir ritüel şeklinde yinelediği bu alanda yeni bir şey olmayacak; herkes ve her şey aynı kalmaya mahkum edilecektir.

Bener yazımının merkezini oluşturan çıkışsızlık evreni yaratımı, “Korku” öyküsü için de kurulmuştur. Ancak bu sefer çizilen evren, daha katı, mümkün olduğunca hareketin engellendiği; başka ihtimallerin bile anlatılmaktan vazgeçildiği bir yerdedir. Çıkış noktasına dönüşme ihtimali olan intihar eylemi bile onu gerçekleştirilmeye dair bir iç çelişki sunmuyor, ihtimalin olasılığından bahsedilmeden hemen kapatılıyor, alaycı bir tavırla ciddiye alınmıyordur. Böyle bir katılık ve durağanlık içerisinde gerçekleşen öykü ise yine başladığı noktada son bulur: “Bu korku, ertesi gün Halis Usta’nın meyhanesinde içerken doğdu içime. Yoksa, ölülerin duymadığına, kınamadığına eminim.” (Bener, 2012, s. 76)

Öykü, başladığı yere geri döner. Tek farkı, ölülerin kınamadığı fikrinin bu sefer mezarlıktan değil Halis Usta’nın meyhanesi üzerinden açılmasıdır. Başta ölülerin mezar taşlarındakiler olduğunu hissettiren öykü, bu sefer öyküyü başka bir ayağa taşır; onun yapacağı eylemi kınamayacak olan, sadece mutlak sessizlikteki ölüler değil, aynı zamanda o kasabada onunla beraber yaşayanlardır. Bir intihar fikrinin bile gerçekleşemeyecek olmasının verdiği bir huzursuzluk yerine onunla alay etmeyi seçen anlatıcı, ölü olmak ile yaşıyor olmayı birbirine eşlemiştir. Bunu yaparken ise neredeyse gerçekleşen her şeyi durağanlığa hapsedmiş; hiçbir gergin bekleyişe olanak tanımamıştır. Böyle bir gerginliğin yıkılışı ise Bener yazımının kurucu ögesini parçalamıştır aslında; öyküde kendi iç sesini denetlemeye çalışan, kendi düşüncülerinin huzursuzluğunu taşıyan; dıştan gelen uyarıcı sinyallerle kendine bir denetim ağı kurarak her seferinde konumunu değiştiren; düzenleyen,

yargılayan bir anlatıcı da ortadan kalkmıştır. Anlatıcı, artık dıştan gelen uyarıcı sinyallere gergin bir zar şeklinde cevap vermiyor, Orhan Koçak'ın bahsettiği paranoid kayıt cihazına dönüşmüyordur. Başka bir deyişle anlatıcının bedeni, dışa doğru açılmıyordur. Dışa doğru açılmayan beden ise gelebilecek herhangi bir sinyale karşı kendisini denetlemeye ihtiyaç duymuyordur. Anlatıcı, tüm anlattıklarına rağmen iç sesini konuşturmayarak bir mezar taşının sessizliğine gömülmüştür.

Bir mezar taşının sessizliğine dönüşme fikri ise anlatıcının yalnızlık üzerine akıl yürüttüğü bölümle ilişkilidir: “Solucanı ortasından bölersin, iki parça kendi yoluna gider. Kişi, *Zeus*'dan güçlü, ama solucandan zayıf. Tek kalmaya yargılı. Mezarlara bile teker teker giriliyor.” (s. 73) Kendisini bir solucanla karşılaştıran anlatıcı, solucanın kendisini eşlemesine bir yücelik atfetmektedir. Öyle ki mutlak gücün temsilcisi tanrı bile onun yanında daha zayıf olmakta; kendi parçasından kendisini eşleyebilen bir canlı olarak solucan, daha güçlü görünmektedir. Anlatıcının çiftleşmemesi, kendi kendini doğuramaması, her zaman yalnız kalması, birlikte yaşama denilen şeyin imkansızlığına işaret etmektedir. Anlatıcı, tamamen dışarısını yok ederken aynı zamanda yakınlaşma, yaklaşma, temas kurma ve böylelikle karşısındakini anlama ihtimalinin de üzerini kapıyor; kendini bir ölüm anının yalnızlığına hapsediyordur. Artık var olan tek şey, yalnızlıktır. Ölüm anının bilgisine tek başına sahip olma fikri, yaşamın da tek başına olacağı fikrine dönüşmüştür burada. Artık yaşama eylemi de tek başınalıktır.

O halde Bener'in hemen hemen tüm yazımının başlangıcını oluşturan iç ses, dışarıdan gelen tepkilerle sadece kendisini şekillendirmiyordur; aynı zamanda her ne kadar her seferinde imkansız bir ihtimalin sorgulanmasına dönüşse de dışarıdan gelen sinyale yönelimle beraber yöneldiği kişiyle yaşamının mümkün olup olmadığını da sorguluyor; bunu da temas alanlarını hangi biçimlerde ve nasıl

açtığıyla ilişkili olarak yapıyordur. Hiçbir zaman tek bir noktada karar kılmayan, gelen sinyale göre kendi potansiyali içerisinde bir reaksiyon oluşturan anlatıcılar, kurdukları temaslar; uzaklaşma ve yakınlaşmalarla bir hareket alanı elde ediyorlardır. Bu hareket alanı ise ortaklığın silinmesi ya da belirginleşmesine zemin hazırlıyordur.

Böyle bir ortaklık, bir merkeze doğru çekilerek anlamın o merkezde aranmasına dair değildir. Onun yerine her seferinde yaşam ile ölüm, yaşam ile oyun; oyun ile ölüm çizgisi üzerinde sarkaç gibi gidip gelerek tüm bunların ne demek olduğunu ve bunun üzerinden nasıl bir sorgulama alanının açılabileceğini ve ortaklaşılabilirliğini sorguluyordur. Başka bir deyişle Nancy'nin cemaat fikriyle bir ortaklık taşıyordur.

Jean-Luc Nancy *Inoperative Community* adlı kitabının “Myth Interrupted” adlı bölümünde bir miti dinleyen bir topluluğu tahayyül eder. Buna göre bir hikayeyi anlatan anlatıcının çevresinde insanlar toplanır ve bir topluluk oluştururlar. Bu topluluk aynı hikayeyi dinler ve aynı hikaye çevresinde ortak bir anlama biçimi oluştururlar. Başka bir şekilde söylenecek olursa mit, ortaklaşmış bir var olma ve anlama biçimi sunar. Bu anlama biçimi, bütünlüklü bir yapıdır ve onu anlayan kişilerin ürettiği ortak bir dili vardır. Topluluğun değişimi, aynı mite olan inancın yitirilmesini, o halde belki de hikayeyi dinlemeyi bırakmayı getirecektir. Sonuç olarak anlatılan hikaye büyüünü yitirecektir. Çünkü kodlar değişecek, birlikteliği sağlayacak gücünü yitirecektir. Başka bir deyişle mit, sekteye uğratılacaktır (Nancy, 1991, s.43-45).

19. yüzyıl sonrası toplumda oluşabilecek bir mitin varlığından artık bahsedilemeyeceğini söyleyen Bataille, insanların artık bir cemaat oluşturamayacağı fikrini savunur. Ona göre mit, 19. yüzyıldaki üstün insan mitinin yıkımıyla miladını doldurmuştur. Artık böyle bir mit arayaşından bahsetmek mümkün değildir.

Bataille'ın bu anlayışına başka bir bakış açısı getiren Nancy, bir cemaat fikrinin belirli bir anlama biçiminin merkezinde toplanarak aynı hikayeden aynı şekilde etkilenen ve böylelikle aynılaşan insanlar üzerinden kurulması fikrine karşı çıkar. Ona göre cemaat, donmuş, katı ve durağan bir yapı olmasından ziyade devingen bir yapıdır. Tekil kişiler karşılaştıkları tekil karşılaşmalar aracılığıyla bir anlam üretirler. Bu anlam üretiminde önemli olansa kişilerin hangi konularda ortaklaştıkları üzerine kurulu değildir. Aksine iletişimi sağlayan tek şey, karşılaşma anındaki zıtlıklar üzerinden karşılaştırma imkanının her seferinde yeniden kurulmasıdır:

Hangi açılardan olursa olsun sekte (*interruption*) bir cemaati belirli bir merkez etrafında birleştirmek yerine o merkezden atar. [...] Tekil benlikler karşılaştırılır: onların karşılaştırmaları kendi benliklerini oluşturur ve onların başkalarıyla iletişime geçmelerini sağlar. Bir cemaatin sekteye uğratılması, bir cemaati tamamlayan bütünlüğün sekteye uğratılması, tümüyle karşılaştırma yasaının kendisidir. Tekil benlikler, diğer tekil benliklere [kendi tekillileri içinde] görünürler; buradan tekil bir iletişim anı yaratılır. Bu bir temastır; sirayet etmez: dokunma, varlığın ayrıtında titremenin iletilmesi, bizi yoldaş yapan arzunun nakledilmesi ya da yoldaş olabilmek için arzunun nakledilmesidir. (Nancy, 1991, s. 60-61)

Cemaat fikrini insanların aynı hikaye etrafında toplanıp o hikayeden büyülenmesi, birbirleriyle benzeşmesi, aynılaşarak bir arada kalma fikrinin aksine insanların birbirlerinden farklı olması üzerinden ortaya koyan Nancy, bunu varlığın yaşam biçimi olarak kurar. Sürekli bir karşılaşma ve temas halindeki kişi ise yaratılan temas alanlarının ona nasıl dokunduğu üzerinden kendi tekil benliğinde bir reaksiyon geliştirir; bunların etkisiyle, titreşimiyle kendini ve dolayısıyla çevresini anlar. Bu iletişim anlarının devingenliği, cemaat fikrinin kurucusudur. Artık merkez bir hikayenin çevresinde toplanan insanlar yerine o merkezden atılarak kendilerine temas alanı arayan ve bunu da şiddetli bir biçimde yapan insan toplulukları vardır.

Nancy'nin benliklerin birbirlerinden farkları üzerinden kurduğu bu cemaat, her zaman dıştan gelenin etkisiyle dönüşmeye hazırdır o halde. Herhangi bir mit, böyle bir yapının içerisinde her zaman bozulacak, katı halini yitirecek ve merkezin

dışına itilecektir. Dinamik bir yapının içerisinde hem birbirleriyle ortaklaşabilecek yakınlıkların olasılığını taşıyacak hem de tamamen aynı olmanın imkansızlığın hissedecek tikel benliklerden örülü bir dünya fikrinin taşıyıcısı olacaklardır.

Tikel benliklerin ortaklaşma zemini yakalayabilmelerinin imkanının açıldığı bu dünya fikri ise Bener'in "Korku" öyküsü için geçerli değildir. Herkesin aynı hareketleri sergilemeye başladığı, olayların birer ritüel şeklinde seyrettiği öyküde – o halde – bir karşılaştırma zemininin imkanı yaratılmamıştır. Anlatıcı, yaşadığı toplumdaki herhangi birisiyle kendisini karşılaştırarak ortaklaşma ve uzaklaşma anları üzerinden anlamı aramıyor; onun yerine kendi iç sesi de dahil olmak üzere tüm bir kasabayı eşit düzlemde donduruyordur. Bu eşit düzlem ise adsız mezar taşları üzerinden açılıyordur. "Çoğu adsız mezar taşları," kişileri birbirlerinden ayıracak en ufak bir farka dahi izin vermiyor; doğum ve ölüm tarihleri gibi kendi tikel alanlarının yaratılmasını bir an için bile olsa müsaade etmiyor; her birini anonimleştiriyordur. Mezarlık, sessiz bir mezardır. Bunun sebebi, konuşacak ya da konuşmaya yönelinecek bir ölünün olmamasıdır. Mezarda yatan herhangi birisidir. Yakınlaşma çabası, taşların üzerinden silinmiş isimlerle beraber yok olmuştur. Hiç kimse belirli bir yakınlık kurulabilecek bir mesafede değildir o halde. Hiçbiri tekil değildir ancak bir de değildir. Beraber değildir; birlikte her şeyi aynı anda aynı şekilde anlayarak aynı anlama biçiminin etrafında toplaşmıyorlardır. Söz konusu olan, isimsiz bir topluluğun sonsuz sessizliğinin birlikte yaşama ihtimalini tamamen ortadan kaldırmasıdır. "Korku" öyküsü, intihar seçeneğine bile bel bağlayamayan, hareketsiz karakterleriyle anlamaya doğru yönelmenin tüm ihtimallerini kapamış ve birlikte yaşamının imkansızlığı noktasında susmuştur.

Ölümlerin sessizliğiyle açılan ve birlikte yaşamının ihtimline dair herhangi bir şeyi düşünmeyi vadetmeyen bu öyküdeki “biz” olma arzusunun eksikliği, *Buzul Çağının Virüsü*'ne gelindiğinde farklı bir yere evrilir. Artık isimsiz mezar taşlarının çevrelediği bir mezarlıkta kimsenin kim olduğunu bilmemenin yarattığı bir “huzur” anı yoktur. Onun yerine artık olmayan, olmamasıyla beraber Osman'ı işgal etmiştir. İç sesini durduramayan, sürekli bir iç hesaplaşmayla boğuşan Osman, bir anlam ararken yönelimi, her zaman onu artık olmayana, Faik Deniz'e sürüklemiştir.

4.3 Ölenle yaşamak: Faik Deniz

Buzul Çağının Virüsü'ndeki ölüm, “Korku” öyküsünden çok daha ayrıksı bir yerde işlemektedir. Anlatıcı Osman'ı ölüm fikrine yönelten şey, anonim mezar taşlarının çevrelediği bir mezarlık değildir; bir arkadaşın ölümüdür. Onun sessizliğe bürünmesidir. O yüzden de başkasının ölümü, bir eksiklikle beraber açığa çıkmıştır Osman'da; bu eksiklik, artık yaşamayandan alınamayacak cevaba daırdır. Artık onunla konuşamayacak olandan hiçbir zaman bir cevap alamayacağını bilmenin yarattığı huzursuzluktur. Kendisini dünyadan hiçlemiş olan – Faik Deniz – artık yoktur. Peki bir yokluğun bilgisiyle yaşamaya devam etmek ne demektir? Kişi, ölümün ardından nasıl yaşayacak ya da ölenle beraber nasıl yaşayacaktır?

Artık yok olmuş olanla nasıl konuşulabileceğini ele alan Derrida, *The Work of Mourning* adlı kitabında yok olanın, başkaları üzerinde yeni bir alan açtığını savunur. Bu alan üzerinden ölenlerin canlandırılmalarının sağlanmasıdır. Bu ise Derrida için ölümleri içlerinde taşıyanların, yani yaşayanların ölenin yasını tutabilmek adına yarattıkları imajlarla ilgilidir. İmajlar, ölenin görüntüsünün taşınmasının, hatırlanmasının yoludur:

Bizim “içimizde” dediğimizde, iç ve dış hakkında hem bu kadar basit hem de bu kadar acı verici bir biçimde konuştuğumuzda, bir uzama isim veririz; bedenın görünürlüğü, bakışın geometrisi, perspektifin konumlandırılması hakkında konuşmaya başlarız. *İmajlar* hakkında konuşuruz. Bizim içimizde olan şey – bunlar hatıralar ya da anılar olabilir – sadece imajlara indirgenebilir gibi gelir fakat her durumda sadece imajlardan ibaret olan *görüntülerden* meydana gelmiş bir hafızaya indirgenebilir çünkü imajlardan meydana gelmiş diğerleri sadece çoktan yok olmuş ya da ölmüş olarak görünürler ve çoktan ölmüş olanlar bizde yalnızca imajlar bırakırlar. (Derrida, 2001, s. 161-162)

Derrida, ölenin ölümünün yaşayanların “içinde” taşındığını söylerken içinde taşınanın her zaman bir imaja dönüştüğünü belirtir. Kişinin algılama mekanizmaları içinden çıkan imajlar bakışın geometrisini kurar. Bunlar ise artık ölmüş olana dair hatıralarla şekillenir. Hafıza ise her zaman bu ölüm bilgisini taşır. O halde bellekte bir imaja dönüşecek olan ölmüş kişi, her zaman onun öldüğü gerçeğinin yaratacağı bir imaja mahkumdur. Ölenin sessizliği, bunu yaratandır. Böylelikle artık olmayanın yaratmış olduğu hiçlik noktasına yönelimin yarattığı boşluk, bir imajla doldurulacaktır.

Derrida'nın bir arkadaşın ölümü üzerinden düşünmeye çalıştığı nokta, ölümün ardından nasıl yaşanacağı sorusunu da içinde barındırır. Mutlak bir sessizlik anının yarattığı bir yerde yaşam nasıl sürecektir? Bu durum Osman için kendisini bir bellek anlatısına dönüştürmekte vuku bulmuştur. Tam da kapatamadığı, ilerisine geçemediği, sonrasında ne yapacağını bilemediği nokta üzerinden anlatısını oluşturmuştur. Bu anlatı içerisinde yaşamındaki anlara odaklanmış, onların görüntülerini billurlaştırmaya çalışmıştır.

Romanın hem birinci kişi anlatıcısı hem de üçüncü kişi anlatıcısının odaklayan karakteri olan Osman, romanın tamamını bir bellek anlatısına dönüştürmüştür. Roman, Osman'ın kendisinin deyimiyle beyninin dirimlerine dizimlediği duyargan negatiflerin açığa çıkmasına dönüşmüştür. O halde romanda Faik Deniz'in anlatılmasından da Osman sorumludur. Faik Deniz'in mutlak sessizliğinin ertesinde

başlayan romanın bu ölümünden sonra gelen hiçliği – ölümü – nasıl ele alacağı, Osman’ın onu nasıl anlatacağıyla ilişkilidir. Bu ise Osman için mutlak bir sessizlik anını korumaya doğru açılmıştır. Osman, Faik Deniz’i neredeyse hiç anlatmamıştır. Osman, anlatma vergisini – ya da yükünü – Faik Deniz’i sessizliğe gömmek için kullanmıştır sanki. Faik Deniz, roman boyunca neredeyse hiç anlatılmamış, kendi sesinden hiç konuşturulmamıştır. Faik Deniz’e dair izlenimler romanda genişçe bir yer bile bulamamıştır. Artık sessiz olanı anlamaya çalışmak için daha önceden var olduğu anlar içerisinde bir bakışı bile dondurulmamış, ya da bu eylem başarılammıştır. Osman, Faik Deniz’in görünüşüne dair “basit” ayrıntılar vererek onun nasıl bir bedene sahip olduğunu dahi anlatamamıştır. Bu eylemin başarısızlığı, Faik Deniz’in görüntüsünün Osman için nasıl oluştuğuyla ilişkilidir.

Osman’ın Faik Deniz’in bedenini anlatmaya yönelememesi ise artık var olmayan bir bedenin görüntüsünün netleşememesiyle ilişkilidir. Faik Deniz, Osman için bir perdenin ardından sürekli olarak görünemeyendir: “Faik’in yüzeysel, gelgeç değil karamsarlığı. Açılrsa da hep buğu yüklü bir yüz. Durallığı düzmece. Kesinlik, özünden yana ağır. Sulandırılmamış doğası benimkine zıt. Gene de ona eğilimliyim.” (Bener, 2012, s. 61) Faik Deniz, Osman için suratına oturmuş kalıcı bir karamsarlıktan açılmıştır. Bu yüzde Faik Deniz’in organları yoktur. Ondan önce gelen ve yüzünü işgal eden başka bir şey vardır. Faik Deniz’in yüzü buğulanmıştır. Onu oluşturan organlarından; gözünden, ağzından saçlarından ziyade ilk olarak bu buğu fark edilmiştir. Diğer her şey önemsizdir burada. Kesinlik ve netlik kazanmayan bir görüntüdür bu. Bakılanda ilk ve tek odaklanılacak şeye dönüşmektir. Bu buğu aynı zamanda onu çevreleyen bir çeper gibidir. Duran ve konuşmayan Faik, bu durallığının arkasına gizlediklerini buğuyla sağlamıştır. Ancak ve sadece bu buğu üzerinden yakalanılabilecek bir bakışa izin vermektedir.

Osman'ın Faik Deniz'e yaklaşma anı da ancak ve ancak bu buğunun sınırındadır. Faik Deniz, ona ancak bu buğunun sınırından açılıyor, netleşmeyen şeylerin hiçbir zaman netleşmeyeceği gerçeği üzerinden var oluyordur. Bu ise Osman'a göre zıtlık gösteren bir doğayla ilişkilidir. Keskin bir biçimde kendi doğasından farklı olduğunu düşündüğü, farklı çekim yüklerine sahipmişçesine konuşturduğu, durallığıyla bir proton işlevi yüklediği Faik Deniz, tüm bu zıtlıklarıyla ona bir hareket kabiliyeti de sağlamıştır; Osman, Faik Deniz'e eğilimlidir. Sanki Faik Deniz, çekim alanıyla beraber Osman'ı yörüngesine hapsediyor, onunla iletişim kurma, beraber olma, biz olma arzusunu uyandırıyor. Bir iletişim anının yakalanması ve böylelikle kendi küçük topluluğunu kurmaya dairdir bu arzu. Aradaki sessizlik içinde tüm bu zıtlıkları görerek, bunlar üzerinden bir karşılaştırma zemini kurarak bir temas alanı yakalamak ve böylece kendi cemaatini kurma; yalnızlıktan kurtulma, sırtını başkasına dayabilme ihtimalinin de olduğunu içinde duyan bir arzu. Çekim alanının kurucu kuvveti de böyle bir noktadan beslenmekte ve Osman'ı kendisine doğru yönlendirmektedir.

Ancak Osman'ın tüm bu eğilimlerine rağmen Osman'ın Faik Deniz'le ne konuştukları, Faik Deniz'in Osman'la nasıl konuştuğuna dair romanda neredeyse hiçbir şey yoktur. Zıtlıkların hangi noktalarda nasıl fark edildiği belirli iletişim anlarının; diyalogların nasıl kurulduğu üzerinden şekillenmez. Akçay'daki gizli edebiyat toplantılarında beraber olduğu, aynı kadına aşık olduğu, beraber aynı kadına nasıl yaklaşacaklarını ele aldığı, aynı evde yaşadığı ve benzer bunalımları paylaştığı arkadaşı Faik'le bir türlü diyaloga geçemez Osman. "Yüzeysel" konuşma anlarının dışında Faik Deniz'le beraberken ne konuştuklarına dair herhangi bir şey yoktur.

25. bölümde Faik’le beraber içki içen Osman’la Faik’in arasında geçen diyaloglar, nerede içki içileceği, nasıl oldukları, Faik’in yeni aldığı radyosu hakkındadır; bunun dışında hiçbir şey konuşulmaz. Bunun dışında aralarında birbirlerini anlamaya yönelik herhangi bir diyalog sahnesi de yaşanmaz. Osman, Faik Deniz’le yaşadığı herhangi bir anı sahneleyemiyor, onu anlatamıyordur sanki. Onu sessizlikten çıkarmak, dediklerini yeniden söylemek, Faik’te gizli olan anlamı zedeleyecek izlenimini yaratıyor, roman boyunca neredeyse herkesle konuşmasına yer veren Osman, Faik Deniz’le konuşmalarına yer veremiyordur. Onun yerine ölümün bilgisini anlamaya çalışarak Faik Deniz’in ölümüne yönelmeye çalışıyordu. Osman, Faik Deniz’in cevap veremeyeceğinin farkındadır; Osman bir gerçeğin – Faik Deniz’in öldüğü gerçeğinin – ertesi günündedir. Tam da ertesi günden başlayarak anlattığının bilincinde olarak her şeyi, her olayı sahneliyor ve sahnelediklerinin arasında bir türlü Faik Deniz’e yer veremiyordur. Bu ise “Korku” öyküsünde kurulan yapıyla tamamen zıtlık içindedir; kendisini öldürmeyi düşünen arkadaşı Rahmi’nin bu düşüncesine bel bağlamayan anlatıcının 6 sayfalık bir öyküde arkadaşıyla sayfalarca sürdürdüğü diyalog, 270 sayfalık *Buzul Çağının Virüsü*’nde 2 sayfa bile sürdürülemedi. “Korku”nun anlatıcısının ortaya koyduyu alaycı tavır burada yoktur. Onun yerine sahnelemenin bir şeyleri, sessiz kalan bir şeyi zedeleyeceği korkusu vardır. Sanki Osman, hesaplaşamadığı şeyin bir buğu şeklinde kaldığını ve hiçbir zaman bu buğunun üstünün açılmayacağını; anlatarak rahatlayamayacağını biliyordu. Bu ise Faik Deniz’in bedeninin romandan silinmesiyle, sesinin hiç duyulmamasıyla sağlanmıştır. Romanda arkadaşın ölümünün yarattığı bir sessizlik anı vardır. Ancak bu durum, sadece arkadaşın ölmesiyle değil; kendini öldürmesiyle ilişkilidir. Faik Deniz, Osman’ın başaramadığını başarmıştır. Kendi kendisini en sonunda hiçlemiş; kendini yok

etmiştir. Bu an ise artık Faik Deniz'in konuşulmasının tek ve ana kaynağına dönüşmüştür. Artık Faik Deniz, sadece intiharı üzerinden anlaşılacaktır. İntihar, Faik Deniz'in yaşam dizisini başlatmıştır.

Bu durum, sadece Faik'in Deniz'in ölümüyle değil, kendini öldürmeden önce ardında bıraktığı bir intihar mektubuyla da ilişkilidir. Roman boyunca neredeyse hiç konuşturulmayan, sesi kısılan Faik ise ölümle yaşam; yaşamla ölüm; ölüm ile oyun arasındaki sınırdaki ilk ve son kez seslenir. İlk kez Faik Deniz anlatır. Bu anlatma, yok olduğu zaman ardında kalacak, onun imzasını taşıyacak, onun yaşam dizisini başlatacak olan şeydir. Bir başlangıç noktası çizer çünkü artık buğu olan yüze yaklaşılacak ilk nokta burasıdır. Ölüm, beden hakkında konuşulabilecek tek şeydir. Artık geriye bedenin kendisini nasıl dışarıya açtığından ziyade bedenin üzerine çöreklenmiş bir iz vardır. Bu iz, düşünülebiyecek, konuşulabilecek ilk şey olarak kendisini ortaya koymuştur. Onun öncesinde yapılan her eylem, durulan her dakika, yaşanan her an, onun bilgisi üzerinden açılmaktadır. O halde düşüncenin başlangıcı ve tek çıkış noktası, artık bu ölümün kendisidir. Faik Deniz'e yaklaşmak, ilk olarak onun ölümünü düşünmeyi zorunlu kılmaktadır.

Faik Deniz'in ölümü ise tüm sessizliği yıkan bir haykırış noktasıdır. Kendi sesiyle konuşturulmayan Faik, sadece kendi kendisini hiçlemesiyle konuşmayacaktır; aynı zamanda kendi sesiyle konuştuğu, ilk kez kendini anlatabilme ihtimalini yakaladığı bir yer de yakalamıştır. Roman boyunca hiç konuşmayan, anlatılmayan Faik Deniz, kendi ölümünün beyannamesini bırakmıştır. Bu, onun intihar mektubudur. Böylelikle Faik ilk kez kendini açıklamış, ilk kez bir sebep verebilmiştir:

Osman agam

Saat sıfır sonrası üç. Sen adını sevmezsin. Oysa ne şuh, kıpırdaktır türküsü: ‘Sabahlara dayanamam Osman agam.’ Kaçamadın sanırım, dönemediğine göre. Başlamaktır önemli olan, ölüme yahut hayata. Şerefinize, saadetinize sıkacağım şu gücünden habersiz zavallı kurşunu tufeyli kalbilme. Kadere kırk beş. Sanmam ya, sağ kalırsam, bu kere müthiş dayanacağım. Büyük servetim Telefunken marka radyomla kitaplarımı sana bırakıyorum. ‘Ağlarsa anam ağlar, gerisi yalan ağlar’ halk deyimi o kadar da geçerli değil. Canın çok yanacak biliyorum, ama değmez mi? Uzattım, hoşgör. Elim titremeyecek. Hedef tam on ikiden vurulmalı, atış talimleri bir işe yaramalı.

F.D.

- Hamiş: 1) Bilerek türkü dedim. Onuru, mutluluğu, dalkavuk yüreğimi sevmedim.
2) Daha ilk piyon sürüldüğünde, sonucu kestirebildiği için pes eden, pata kalmaktan hoşlanmayan usta satranççılara saygılar.

F” (Bener, 2012, s. 134)

Osman’a yazılmış bu mektupta Faik, ilk kez kendi sesiyle konuşabilme imkanını yakalamıştır. İlk kez kendini kendi sesinden anlatan Faik, bu ölümün gerekçelerine dair bir izlenim de yaratmıştır. Ancak bu gerekçeleri anlatmak bile ona zor görünmektedir. Kendi ölümünün sebeplerini anlatmayı geciktirmek için elinden geleni yapmaktadır. İlk olarak o anın ertesine düştüğünde önemli olmayacak zamanı anlatarak başlamıştır. Saat sıfır sonrası üçtür. Ancak bu zaman, aslında önemsizdir onun için; kendisini mutlak bir zamana hapsedecektir. Ardındansa Osman’ın adıyla ilgili “yersiz” bir bilgi vermeye girişir. Ancak bunun da önemi yoktur. Ortada olan sadece bir isimden ibarettir. Onun adının bir türküde geçen bir isim olması, biraz sonra anlamını yitirecektir. Tüm bunlardan sonra gelen ise Osman’a dair bir çıkarıma dönüşür. Osman’ın yaşamındaki hamleler masaya yatırılır: “Kaçamadın sanırım, denemediğine göre.” Ancak bir türlü mesele kendisine gelmez; Faik Deniz, kendi ölümünü gerekçelendirmeyi mümkün olduğunca bekletir. Osman’ın kaçamamasının ardından gelen ölümle ilgili bölüm bile bunu açıklamaya yetmez. Ölüm bir başlangıç olarak ele alınırken hala bu durum açıklanmaz. Sanki Faik’in mektubu, Osman’ın romanın 3. bölümünde bahsettiği ölümle ilgili iç hesaplaşmasına dönüşür. Osman’ın

neden ölümden ve ölüm bilincinden bahsettiğinin açıklanmaması, sürekli askıya alınması gibi Faik Deniz de neden kendisini öldürmek istediğini bir türlü açıklayamıyordur. Onun yerine cümleleri farklı bilgilere kayıyor, bilincinde onun için önemli olan noktalar arasında salınım yapıyordur. Bu salınım hareketi ise ilk kez kendi ölümüne dair bir noktada takılı tılır; Faik Deniz, ölümünün Viola ile Osman'ın ilişkisine bu şekilde çörekleneceğini; ona musallat olarak onu kesintiye uğratacağını hissediyordur – sıkılacak kurşun, Osman ile Viola'nın "saadeti"ne sıkılıyordu. Bu durumda mektup – dolayısıyla intihar – bir oç alma biçimine doğru evrilir. Konuşmayan Faik, içinde bulunduğu durumun sebebini, kendisinin dahil olamayacağı bir ilişki ağı üzerinden kurmuştur. Ardında bırakacağı kişinin canının yanacağını biliyor ve eylemini bunun için gerçekleştiriyordu ne de olsa.

Ancak Faik Deniz'in ölümü, böyle bir gerekçelendirmeye inanmayı güçleştirir. Osman'ın Faik Deniz'in yüzünde gördüğü ve ondan başka bir şey görmediği buğusu, burada da belirginleşir. Bu gerekçelendirme, yetersizdir. Nitekim sonda gelen ve bir dipnota düşen anlatı bunu daha da belirginleştirir: "Daha ilk piyon sürüldüğünde, sonucu kestirebildiği için pes eden, pata kalmaktan hoşlanmayan usta satranççılara gelsin." Ölümün ithaf edildiği, beraber kutlandığı kişiler vardır. Ölüm, sadece bir aşk hikayesinin üç noktasından birisinin artık olmamasıyla ilişkinin zedeleneceği bir yerde değildir. Bir satranç oyununun ilk hamlesini yaptığı anda yenişemeyeceğini anlayan kişinin kendisini hiçleme arzusunun açığa çıkmasıdır. O halde Osman'ın içine düştüğü ve farkına vardığı; her seferinde hamlelerini ona göre düzenlediği bir oyunun zeminini Faik Deniz de fark etmiş ama Osman gibi yaşamayı değil, ölmeyi seçmiştir. Faik Deniz de her hamlesinde atılan bir zarın sesini duymuş ancak duyulan ses, onda her türlü stratejik hamleye rağmen kazanılamayacak ya da kaybedilemeyecek bir oyunun içerisinde olduğu hissini uyandırmıştır.

Bir an sonra hiçbir önemi kalmayacak olan bir zaman diliminin anlatımıyla mektubuna başlayan Faik Deniz, varmak istediği istence – belki de – mektubunun sonunda ulaşmıştır. Muhatap olarak kendisine bir hedef belirlemiştir. Bu muhatap, yaşam ile oyun arasındaki bağı gören ve bunun bilinciyle yaşamaya çalışanlardır. Kendisinin ölümü ise onlar için yazılmış bir beyannamedir. O, ölüm anıyla beraber başka bir zaman dilimi; kaderin kırk beş sonrasını, saat sıfır sonrası üçten sonrasında gelecek olanı açtığını biliyordur. Bütün bir intihar eylemi, bu istencin taşıyıcısına dönüşmüştür. Faik Deniz, muhatabına seslenmiştir. Bu öyle bir seslenmedir ki bir var oluşun içinde stratejiye dönüşen bir aşk hikayesinin bile önüne geçiyor, yaşamın kendisini bir sorgu odasına dönüştürüyordur. Sorgu odasına hapsedilense hala yaşayan ve hala bu mektupla cebelleşmek, bellek anlatısının içerisinde bu mektuba yer vermek zorunda olan Osman'dır. İkisi de yaşam ile oyun arasındaki bağı sezinlemiştir. Ancak bu sezginin yarattığı temas alanının oluşturduğu dengeyi Faik Deniz bir felaket anıyla paramparça etmiş; dengenin sağladığı ölü noktadan başka bir faza geçmiştir. Bu faz, artık göz ardı edilemeyecek kadar kesin bir zıtlığın deklare edilmesidir: Faik Deniz ölmeyi seçmişken Osman yaşamayı seçmiştir.

Tüm bu zıtlıkların arasında yaşamı seçmek/seçebilmek ile ölümü seçmek/seçebilmek nasıl bir alanı işgal etmektedir? Osman ve Faik Deniz'i sonsuza dek zıt kutuplar olarak ayıracak bu birbirinin zıttı iki eylem, nasıl bir küme oluşturmaktadır? Bir arıza olarak atılan zarın sesini ikisi de duyabilen karakterlerin yönelimleri neyi imlemektedir? Osman'ın yaşamı sorgu odasına dönüştürürken ve hiçbir sonuçta tutunamazken Faik Deniz'in bu sorgulamadan bir sonuç çıkarması nereden düşünülebilir?

Bunun için intihar eyleminin nasıl bir faillik alanı yarattığı bilgisi üzerine düşünmek gerekir. Eylemi gerçekleştirebilme kabiliyetine sahip olanla onu bir türlü gerçekleştiremeyen arasında gerçekleşen ve her zaman eylemin ertesinde kalmak zorunda kalan sessiz diyalogu düşünmeyi zorunlu kılar. Bu ise yaşama ve yaşamaktan vaz geçme eylemlerinin nasıl mümkün olacağı sorularının sorumluluğunu üzerinde taşır.

Yaşamak ve yaşamamayı seçmek arasındaki sarkacın nasıl anlaşılabileceğini sorgulayan Blanchot, tam da bu ikisi arasındaki bağın faillik üzerinden nasıl irdelenebileceğini ele almıştır. “Death as Space” adlı makalesinde tam da intihar eyleminin nasıl bir eylem olduğunu sorgular. Ona göre gerçekleşen eylem, yaşamın mümkünlüğü ve intiharın mümkünlüğü sınırında takılı kalır:

İntihar, hiç şüphesiz yaşama dair bir soru sorar: “Yaşam mümkün mü?” Fakat daha da önemlisi kendisine bir soru sorar: “İntihar mümkün mü?” Böyle bir projenin gerçekleşmesini engelleyen psikolojik çelişkiler, aslında daha derin bir çelişkidir kaynaklanmaktadır. Kendini öldüren kişi, şunu der: “Kendimi bu dünyadan geri çekiyorum, bundan sonra hiçbir şey eylemeyeceğim.” Ancak bu aynı kişi, ölümünü bir eyleme dönüştürür; mükemmel ve mutlak bir eylemi gerçekleştirmek istiyordur. Gönüllü bir eylemin içinden parlayan bu mantıksız iyimserlik – kendini hiçliğin egemenliğine atarak, kendi kendisinin hiçliğinin yaratıcısı olarak ve tam bu düşünüş içinde bile kendisini kendi yüksekliğine çıkarmayı sürdürebilen kişinin her zaman sonunda muzaffer olacağına dair bu güven – bu kesinlik, intihar eyleminde intiharın reddetme talebinde bulunduğu tek şey olarak kendini beyan eder. Bu yüzden olumsuzlamayı benimseyen kişi, aldığı son kararla yeniden canlanır. Böyle bir teminatı hiçlik üzerinden açan yeis önemli değildir; önemli olan şeyden önce geriye çekilir; hiçliği, günah çıkarma yoluna dönüştürmenin dışında hiçbir şey aramaz. Hiçlikle yaşayan kişi, hiçliği kullanamaz. Hiçlikte olan kişi, artık kendisini oranın dışına çıkartamaz çünkü artık kendisi bile olmadığı yokluğun tarafsızlığına aittir. Bu durum, belki umutsuzluk, Kierkegaard’ın “ölüm üzerindeki hastalık” dediği şey değildir. Onun yerine ölenin ölümle sonuçlanmayacağı, artık ölmeye dair bir umudu taşıyamayacağı, ölümün artık gelemeyeceği bir hastalıktır. (Blanchot, 1982, s. 102-103)

Blanchot, bir intihar eyleminin ölmenin mümkün olup olmamasıyla ilişkisini sorgularken iki büyük soru sorar: Bunlardan birincisi yaşamaya dairdir: Yaşam mümkün müdür? İkincisi ise tam da bu yaşama istencinden vaz geçmeye dairdir:

İntihar mümkün müdür? Blanchot, bu iki soru arasındaki bağı irdelerken bunları bir fail olma ya da olamama durumu üzerinden ele alıyordur. Kendisini öldüren kişi, artık bir eylemlilik gösteremeyeceğini biliyordur. Ancak kendini öldüren kişi, tam da bu düşüncelerin ertesinde gerçekleştirebileceği en büyük eylemi, kendini yaşadığı dünya üzerinden mutlak bir surette hiçlemeyi gerçekleştirir. Böylelikle tam da hareket kabiliyetinin olmadığını söylediği anın ertesinde kendi kendisini yok ederek kendisiyle çelişen bir eylemin ortaya çıkmasına sebebiyet verir. İntihar eylemi, kişinin kendi ölümünün taşıyıcısı olmasını sağlar. Ancak bu aktif eylem de sonucunu göremeyecek olmanın kabullenilmesidir. Eylemi gerçekleştiren ve bu şekilde kendi varlığını deklare eden kişi, artık orada olamayacağının blinciyle bunu yapmıştır. Bir sınırdaki takılı kalmıştır; kendi eyleminin taşıyıcısı olmasına rağmen eylemin ertesine düşemeyendir. Bu durum ise Blanchot'ya göre bir aldatmacaya dayanır; bu aldatmacaya ise yaşamın katlanılmaz olmanın yükünü artık taşıyamama; umutsuzluğa katlanamamaya dairdir:

İntiharın zayıflığı, onu gerçekleştirenin hala çok güçlü olmasından kaynaklanır. Sadece bir dünya vatadaşına münasip olan bir gücü sergiler. Her kim kendini öldürürse sonrasında yaşamaya devam edebilir: Kendini öldüren kişi, bir umut yaratır; bu umut, her şeyi tamamen bitirmeye, yeniden başlama arzusunu açığa çıkarmaya, sonla beraber yeni bir başlangıç bulmaya, bu sonda yeni bir anlamı başlatmaya dairdir. Umutsuz kişi, doğal ya da gönüllü bir ölümü umamaz: Bunun için zamanı yoktur, kendisini ölmeyi arzulayacak bir şimdisi yoktur. Kendimi kimsenin geçemeyeceği ve üstünden gelemeyeceği “mutlak” bir anda öldürmek istiyorum, Ölüm, eğer bizim seçtiğimiz bir zaman gelirse, o anın ilahlaştırmasına dönüşür; mutasavvıfların konuştuğu harikuladeliğin çarpmasına dönüşür. Ve kesinlikle tam olarak bu yüzden intihar, istisnai bir beyanatın gücünü kazanır. (Blanchot, 1982, s. 102)

İntihar eylemini gerçekleştirenin zayıflığını onu gerçekleştirenin hala çok güçlü üzerinden okuyan Blanchot, aynı zamanda eylemi gerçekleştirenin kendisini deklare etme gücünün olduğunu da gösterir. O, eylemiyle beraber bir umudun temsilcisine dönüşür; her şeyi tamamen bitirebilecek olmaya dair bir umuttur bu. Yaşama dair bir karşı koymayı, ölüm anında bile gerçekleştirebilmektir. Bu yüzden de intihar edenin

eylemi, bir umutsuzluk alanından ziyade bir umudun mümkün olabileceği düşüncesinden açılmaktadır. O, ölümüyle beraber tarihte sabit bir noktaya dönüşmektedir. Tıpkı Faik Deniz'in intihar mektubunda tam olarak bir saat vermesi, saatin sıfır sonrası üç olması gibi, ölen kişi de anın içinde sabit bir noktaya dönüşeceğini biliyordur. Kendi sabit noktasını kendisi seçen kişi ise tanrısal bir güçle o ana hükmediyordu.

Blanchot'nun intihar hakkında yaptığı açıklamalar üzerinden Faik Deniz'i düşünecek olursak Faik Deniz'in ölümünü de böyle bir umut alanına açılan kapı olarak okuyabiliriz. Mektubunda "başlamaktır önemli olan, yaşama yahut hayata" diyen Faik Deniz, intiharına dair bir yörüngeyi de çizmiş oluyordur. Bu yörünge, kendisini bir sondan değil, bir başlangıçtan kurmuştur. Yeniden düzenlenecek, yeniden açılacak, öğrenilecek ve sürdürülecek bir yerdir burası. Umut alanı da tam böyle bir yerden doğmaktadır. Kendi bedenini yine kendi istenciyle tamamıyla hiçleyen kişi, bunu bir umut alanının imkanı olarak; yeniden başlanacak olan şeyin bir biçimde daha iyisini getirebileceği düşüncesinden kaynaklı olduğunu bilerek ve isteyerek yapıyordu. Ölüm, yeni bir başlangıcın mutlak beyannamesidir. Zaman bellidir. Mektup yazılmıştır. Yazan kişi, altına imzasını atmış, yazılanların kendisini olduğunu deklare etmiş, varlığını da hem o noktada durdurmuş; hem kendisi için yok etmiş; hem de yazıların etkisiyle beraber başkalarına musallat olmasını sağlamıştır. Sessizliğiyle bütün romanı işgal eden Faik, yaptığı istençli eylemiyle beraber bütün romanı işgal etmiş ve romanda umudun taşıyıcısı bir merkezi de yaratmıştır.

Bu merkeze çekilen Osman ise bu istenci gerçekleştirilemeyen ya da Blanchot'nun deyimiyle umut edemeyendir. Umutsuzluğa düşen kişi doğal yollarla ya da gönüllü olarak ölmeyi düşünemez. Çünkü kendisini ölmeyi isteyecek kadar kıskırtamaz. Osman'ın yaşam alanı tam da böyle bir an üzerinden kurulmuştur.

Sonun “hep bir umut narkozu ya da yeniden yeniden doğuş Hristiyanlığına kulluk (Bener 2012, s. 13)” ettiği fikrine tutunamayan Osman, bir umut alanına izin vermeyerek eylemi gerçekleştirmeyi de göze alamayana dönüşecektir. Ölüp ölüp dirinilen, virüsleşelebilinen virüs kuramı bile yeni bir olasılığın kapısını açmayacak; ancak belki açılır diye kapının sınırında beklemekten kendisini alamayacaktır. O halde Osman’ın bütün yönelimleri, bir istencin eksikliğine, kendi çekirdeğini parçaladığında bile açığa çıkmayacak olana yönelmekten başka bir şey değildir. Kendi iç sesinin tüm karmaşası içerisinde sorumluluğunu alamayacağı bir eylemin sınırında durmaktadır Osman. Ancak bu sınırdaki durma, bir adım ötesine geçmeyi vadetmeyecektir. Osman’ın genetik kodunun şifreleri, yeninin getirebileceği umut alanının izlerini taşımayacak, bunu da miras bırakamayacaktır.

Osman’ın Vüs’at O. Bener tarafından bir elektrona benzetilmesi tesadüf değildir o halde. Bir çekim merkezinin her zaman çevresinde ama hiçbir zaman içinde olamayacak olan Osman, hem kendi yaşamının hakimiyetini sağlayamayacak hem de istemsizce bir çekim kuvvetiyle onu sağlayana yönelecektir.

Romanın içerisinde sessiz kalan ölüm, bir var oluş noktasının sorgusunu da Osman üzerinden açmıştır böylelikle. Bir eylemi gerçekleştirebilme kabiliyetine sahip kişinin sustuğu metin, onun suskunluğuyla işgal edilmiştir. Metnin fragmanlı yapısı içerisinde Osman’ın tüm algılama mekanizmaları, bu suskunlukla işgal olmuştur. Ancak algılanan şey Osman için sadece bir ölümün anlatılmasına denk düşmemektedir. Algılanan şeyler, Osman’ı çevreleyen dünyayla da bağlantılıdır. Bu durumda Osman’ı çevreleyen dünyanın – toplumun – bu ölümün bilgisiyle Osman için nasıl şekillendiğini anlamak, romanda kurgulanan yapının anlaşılmasını da sağlayacaktır. Bu ise Faik Deniz’in ölümünün nasıl bir tarihsel nokta yarattığının anlaşılmasıyla ilişkilidir.

4.4 Buzul çağı: *Deniz bile ölür*

Buzul Çağının Virüsü'nde Faik Deniz'in ölümü, bir kişinin ölmesinden ibaret değildir. Ortada istemli bir eylem vardır. Bu eylem ise bir şiddetle açığa çıkmıştır; kişi tetiği çekerek kendi yaşamını sonlandırmış ve bu şiddetin etkisi romanın içine yayılmıştır. Romanda bunun etkisinin en açık biçimde görüldüğü anlar ise Osman'ın ölümle ilgili bir sorgu alanı açtığı anlardır. Hem Viola ile mektuplaşmalarında hem de kendi iç sesinde bunun hesaplaşması vardır. Ancak romanda hiçbir zaman, Faik Deniz'in ölümü ne mektuplaşmalarda ne de iç seste Faik Deniz'in adının bahsedilmesi üzerinden açılmaz. Kendi ölüm mektubunu kendi adıyla imzalayan Faik, onun ölümünün yarattığı alanı adıyla işgal etmez. Sadece ve sadece, onun ölümünün çağrışım anları vardır. Bu alanı yaratan en önemli unsur ise romanda sürekli olarak tekrarlanan bir dizeden gelir: "Deniz bile ölür." Lorca'nın Franco rejimi sırasında arenada bir boğa tarafından öldürülen matador Ignacio Mejias Sanchez adına yazdığı ağıt şiirlerinin toplandığı kitabın adıdır bu cümle. Bener, anlatıcısı Osman üzerinden tekrarladığı bu dizeyle beraber okurunu bir şekilde Lorca'nın şiirlerine gönderiyor, onun şiirleriyle Faik'in ölümü arasında bir bağ kurmak istiyordur. Kendi kendisini öldürenle başkası tarafından öldürülen bir şekilde bir bağ ile birbirlerine bağlanıyorlar ve okuyanı bu bağı araştırmaya mecbur bırakıyorlardır. O halde toplumsal bir mesele haline gelen ve üzerine ağıt şiirleri yazılan Ignacio ile yaşamından bir oyunun içerisindeki eşitlik alanının yıkılması sonucu vazgeçen Faik Deniz arasında onları tutan bir harç vardır.

Peki onları bir arada tutan ve aynı düzlemde buluşturan harç nedir? Faik Deniz, kendi yaşamının var oluşu dışında başka bir alanda da mı bir anlam taşımaktadır? Kendi kendisinin göstereni olmaktan çıkarak başka ölümlerle bağ

kurmak, başka ölümlerle konuşmak ve böylece giderek yayılan bir anlama açılmak zorunda mı bırakılmıştır? Başka bir deyişle Faik Deniz'in ölümü, alegorik bir ölüm müdür?

Alegori kavramından konuşmak, ilk olarak onun üretmiş olduğu anlam alanını düşünmeyi zorunlu kılar. O halde ilk olarak alegorinin ürettiği anlama biçiminin nasıl tanımlandığına bakmak gerekir. Alegori, *A Glossary of Literary Items* kitabında şu şekilde tanımlanır:

Alegori, şiir ya da düzyazıda, kişilerin ve olayların ve bazen de kurgunun yazar tarafından bütüncül bir anlamı edebi üretimde, anlamlandırma düzeniyle ilişkili olarak birincil ve ikincil düzeydeki anlama biçimleriyle kurduğu bir anlatıdır. (Abrams, 1999, s. 5)

Bu tanıma göre alegori, bir anlatıda asıl gösterilen olaylar dizisinin ardında yatan ikincil bir anlam katmanı açar. Bu süreçte tarihsel olaylar ve kişiler, bir soyut kavramı göstermek için kullanılabilirler. Bunlara örnek olarak Milton'un *Paradise Lost* adlı kitabının örnek verildiği sözlükte Şeytan, Günah ve Ölüm adlı karakterlerin kurulmasının nasıl bir alegorik okuma etikisi yarattığından bahsedilir. Milton'ın kitabında Günah ve Ölüm, Şeytan'ın çocuklarıdır. Böylece kitapta soyut kavramların bedene bürünmesiyle aralarında akrabalık ilişkisi kurulmuş ve anlamını alegorik bir gösteren olan bu isimlerin daha önceden var olan anlamlarını da anlamlandırma sürecine dahil ederek okuma zorunluluğunu getirmiştir. Böylelikle didaktik bir yapı içerisinden hikaye doğar (Abrams, 1999, s. 6). Bu öyle bir yapıdır ki anlamı sabitler. Soyut bir kavramın bedenselleştirilmesi, bu karakterlere hareket alanı yaratmaktan ziyade sonucu önceden kestirilebilen bir eylemin sonucunun öğretisine dönüşür. Karakterlerin anlık hareketleri, onlarda herhangi bir değişime sebep olmayacaktır ne de olsa. Karakterlerin mutlaklık kazanmasıyla birlikte karakterler zamansız ve mekansız bir evrene de taşınmış olurlar. Bu ise karakterlerin taşıdıkları anlamın daha önceden ne anlama geldiklerinin kestirilebilmeleriyle ilişkilidir.

Alegorinin metnin kendisi dışındaki anlama biçimlerine referans vererek açmış olduğu gösterenlerin yarattıkları sabit noktalar ve onların okuması ise bu sabit noktalar yaratan ve başka bir okumaya açılmayan yapısının sorunlu olduğunu düşünen Graham Ward, “Language and Silence” adlı makalesinde bu yapının anlamı sabit bir noktada kilitlemek yerine her an yeniden şekillenebilecek bir yapıdan kurulduğunu öne sürer. Bunun açıklamak için Derrida’nın “Différance” adlı yazısında açtığı dünyayı ele alan Ward, alegori ile différance arasında bir bağ kurar. Ona göre Derrida metninde negatif bir teoloji kurmuştur. Söylenenin ötesinde başka bir şey olmadığı, bir tanrıyı göstermediği ama kendi söylediğinin tam olarak karşısındakine aktarılamamasıyla; kendisini bir bütün olarak deklare edememesiyle beraber söylenenin ne söyleyen ne de söylenen kişi tarafından sadece söylenenden ibaret olmadığı algılandığını ve böylelikle sessiz kalan şeyin de anlama sürecine etki ettiğini öne süren Ward, Derrida’nın makalesinde tam da bu noktaya yoğunlaştığını öne sürer. Böylelikle Derrida, mistik bir tanrının olmadığı ama buna rağmen mistik bir güç olarak sessizliğin olduğunu; bu sessizliğin de söylenen üzerinde hükmü olduğunu ele almış olur. Bu da alegorinin kendi bedeninin ne olduğunu bilen ve ona cevap veren kişilerden oluşan yapısını bozar. Bu durumda artık Şeytan, şeytanın ne olduğunda uzlaşıldığı ve ona göre hareketlerinin katı referanslar sistemi içerisine oturtulduğu bir sistem içerisinden ele alınmak yerine oluşturulan şeytanın nasıl bir anlama ve bilgi düzlemi yarattığı sorusunu beraberinde getirecektir (Kolektif, 2004, s. 175-176).

Alegorinin belirli bir gösteren üzerinden kurulması ve böylece kendi bedenini bir gösteren olarak kullanma gücüne sahip olmasından okuyan Ward, aynı zamanda isim meselesini de ele alır. Ona göre alegorik isimler, bir tanımlama içerirler. Bu tanımlama mistik bir var oluşun gösterenidir. Bu isimlerle beraber kişi, kavramları

“bir şey olarak” görür ve bunu mutlak bir zamanda sabitler. Ancak Ward’a göre böyle bir durum mümkün değildir. Anlam, zaman içerisinde değişime uğrayacak ve böylelikle alegorik karakterlerin mutlak birer gösteren olmasının da ötesine geçecektir. Mutlak bir anlamın üretilmesi için gerekli olan anlamın bir noktadan diğerine taşınmasının ötesine geçecektir; çünkü anlamın bir yerden başka bir yere transfer olması, mutlak bir bilginin elde edilmesiyle ilişkilidir. Ancak alegorinin var olmasını sağlayan asıl şey, stabil bir noktadan ziyade her zaman değişen ve sabit kalamayan noktanın bilinmesidir. Bu ise İsa’nın bedeninin kendini deklare etmesi gibidir: “Bu benim bedenim (*Hoc est enim corpus meum*)” diyerek kendi bedeninin kendisine ait olduğunu söyleyen ve bu bedenin içine tanrısal bir gücü de sığdırarak tanrıya atfedilen özellikleri kendi bedeni içerisinde toplayan ve bunun da böyle olduğunu söyleyebilen bir figür asla mümkün olamayacak; böyle bir sabit nokta yaratılamayacaktır. Çünkü kişi, her zaman yeni bir noktaya ulaşarak vardığı tanımlamayı yeni duyularla yeniden düzenleyecek; sabit bir gösteren olamayacaktır (Kolektif, 2004, 176).

Kendi bedenini hiçleyerek yaşamla ölüm arasındaki yapabileceği en güçlü beyannameyi imzalayan Faik Deniz, kendi bedenini deklare etmiştir. Ancak bu deklarasyon, her ne kadar zamanda bir sabit nokta yaratsa; ölümün artık gerçekleştiği ve geri döndürülemeyecek bir gerçekliğini kurmuş olsa da burada var olan ölüm, anlamı sabit bir noktaya götüremiyor, Faik Deniz’i bir anlamın temsilcisi konumuna indirgeyemiyordur. O halde Faik Deniz’in neyi temsil ettiği sorusu, Şeytan’ın Günah’la ya da Ölüm’le kurduğu sabit noktalar olarak işleyemiyordur. Metnin parçalı yapısında bu olayı çevreleyen anlama-anlatma biçimi, Faik Deniz’in ölümüyle beraber onu oluşturan yapıyı da açıyordur. Ancak aynı zamanda sadece kendi ölümünde de yetinmiyor, başka ölümlerle kurduğu bağlarla beraber kendi

ölümü dışındaki başka bir şeyin göstereni olmaya doğru açıyordu. Ölümünün açılan anlamla beraber düşünülmesini zorunlu kılıyordu. Bu ise kendi ölümünün çok öncesinde gerçekleşmiş başka bir ölümle bağlanıyordu. Bağlandığı nokta, toplumsal bir figüre dönüşmüş bir matadorun ölümü ve onun için yazılmış ağıt şiirlerindedir. O halde tüm bu bağlar, romanda konuşulmayan, sessiz bir alan olarak kalan, negatif bir teolojinin ürünü olarak okunmaya açılmayı; bu teolojinin içinden nasıl bir alegorinin düşünülebileceği alanını tartışmayı gerektirmektedir. O halde bu aradaki bağ, konuşulmamasıyla beraber mistik bir bağı da yaratmıştır. Peki bu bağı sağlayan, sessiz olanın negatif bir teolojiyle başka bir yere bağlanmasını sağlayan, ulaşılamayacak bir alegoriyi kurmasını sağlayan şey nedir?

Romanda açılan bu noktayı, Ignacio Sanchez'e yazılan ağıt şiirlerinin birer ağıt olması, ölenin ardından onun yasının tutulması üzerinden düşünebiliriz. Lorca (Lorca 1960), şiirlerinin toplandığı bu kitabını bir ölüm fikri üzerinde birleştirir. Bu ölüm, yalnızca birisinin ölmesini içermez; bir intihar eylemini, birileri tarafından öldürülmeyi de içerir."Umutsuz Aşka Gazel" de vardır, "Sezilmemiş Aşka Gazel" de. Sürekli bir ölüm fikrinin çeperlerine takılan bu ağıt ve gazellerde ise "Artık Olmayan"ın sesi vardır. Bu ses onun yokluğunun hem beyan edilmesi hem de bu yokluğun yüceltilmesini içerir. Bir ölüm algısı etrafında birleşmiş bu şiir kitabının son üç şiirini ise Ignacio'nun öldürülmesi, öldürüldükten sonra arta kalan "yüce" beden anlatımı, bu "yüce" beden gömülmesi ile gömüldükten sonra artık olmayanın anlatılması oluşturur.

Ignacio'nun öldürülme anına odaklanılan "Ignacio Sanchez Mejias İçin Ağıt" şiirinin "Cogida ile Ölüm" isimli birinci bölümü, bir zaman diliminin tekrar edilmesi üzerinden açılır. Saat öğleden sonra beştir ve tam öğleden sonra beştir ve her şey tam saat öğleden sonra beşte yaşanıyor. Şiirin içerisine birden çok karakter ve cismin

birden farklı hareket sergiliyor, bu hareketlerin her biri ise tam olarak bu zaman diliminde yaşıyor. Bir çocuğun beyaz bir örtüyü getirmesinden rüzgarın pamukları sürüklemesine; oksidin nikeli kristalle yaymasından arenanın iyotla örtülmesine dek her şey bu zaman içinde gerçekleşiyor. Sanki yaşam ve onun tüm hareketliliği, sadece bu ana kilitleniyor ve bu anın ötesinde gerçekleşen her şeyi önemsiz kılıyordur. Bu an, şiirin sabit noktasıdır. Kendi katılığı içindeki şiir, etrafındaki herkesi bu nokta etrafında topluyor ve bu noktanın dışında herhangi biri varsa bile şiirde kendisine yer bulamıyordu. Böylelikle herkes, bir merkez kuvvetin çekim alanında devinimlerini sergiliyorlardı. Birçok insan ve nesnenin yönelimine sebep olan, onların hareket alanını belirleyen bu sabit nokta ise, gerçekleşmiş eylemin – ölümün – sonucunda oluşmuştur. Bu durum ise Faik Deniz’in ölümünün ardından imkanı açılmamış bir şeyi de açmış oluyor; ölüm hakikatinin yarattığı alanda insanların bir olay etrafında bir araya gelebilecekleri düşüncesini uyandırıyor.

Lorca, şiirdeki tüm nesnelere ve kişileri bu sabit noktanın yörüngesine soktukten, onları bu ölüm fikri etrafında birleştirdikten sonra bu kişileri bir mit üzerinden de birleştirir. “Ignacio Sanchez Mejias İçin Ağıt” şiirinin “Dökülen Kan” adlı ikinci bölümünde Ignacio’nun cansız bedeninin yarattığı imgeler anlatılır. Bu imgeler ise ona bakmayan şiir personasının onun içerdiği özellikleri destansı bir dille anlatmasına dönüşür. Onun “kılıcı gibi kılıç yok”tur, “yüreği gibi yürek” de. “Aslanlardan bir ırmak”tır, gücünün benzeri görülmemiştir; onunla boy ölçüşebilecek hiçbir prens yoktur; heykeller kadar kibirsizdir. Ignacio’nun tüm bu “yüce” özelliklerinin dizimlendiği, birçok farklı referans ve durum üzerinden Ignacio’nun bedeninin yarattığı anlamın genişletildiği; Ignacio’nun sadece yerde yatan bir beden olmaktan çıkıp yeryüzündeki bütün kahramanlıkların, bütün

destansılıkların vücut bulduğu bir bedene dönüştüğü bu şiir, ölümün ardından gelecek olan bedenın çürümesini değil; onu kavramlar ve referanslar aracılığıyla yaşatacak olan bir alanı açmaya çalışıyordur. Bu ise bir önceki şiirde bir araya getirdiği, aynı zaman diliminde, aynı sabit noktada aynı çekim alanına soktuğu insanların neden bir arada olduğunu anlatmaya çalışan bir görüntü de almıştır; aynı çekim alanındaki herkes, artık bu destansı şiirdeki “kahraman”ın ölümü etrafında toplanmıştır.

Bu toplanan kalabalık ise Ignacio’nun cenazesinde bir arada olacak ve onun cenazesine beraber bakacak olanlardır. Bu ağıt şiirinin ardından gelen “Uzatılmış Gövde” isimli şiirde bir yücelik kazanarak var olan destansı özelliklere dair referansların Ignacio’nun ölü bedenine bir hareket alanının kazandırılmasının ardından var olan tüm imgeler bir taş imgesine döndürülmeye başlanır. Bu taş, bütün soğukluğuyla ölümün gerçeğini üzerinde taşır. Her hareket alanını kısıtlayan, kendi içine doğru emen, bütün devingenliği sona erdiren bir imgedir taş: “Ne kıvrılan suları var, ne donmuş selvileri / Düşlerin yas tuttuğu bir alındır taş. (1960, s. 24)” Böylelikle taş, tüm destansı referansları taşıyan Ignacio’nun da bedenini emecek, onu kendi içine alacak bir yapıya da dönüşür. Ignacio’nun başı, artık “taşta yatıyor (s. 24)”dur; ölüm “onu solgun kükürtle (s. 24)” kaplamıştır. Doğaüstü özellikleri içinde barındıranın artık taşta yatan “uzatılmış gövdesi” ise sadece tek bir kişinin baktığı ve gördüğü bir şey değildir. Onun ölümü etrafında toplananlar, ona beraberce bakıyorlardır: “Ne diyorlar? Çöküyor yanımıza sessizlik, / Duruyoruz solup giden, uzatılmış gövdeyle (s. 24)” Böylelikle Ignacio’nun ölümü, bir kişinin gördüğü değil, birçok kişinin beraberce gördüğü, beraberce sessizleştiği bir alanı da açmış oluyor. Bir yas anı, yası tutulanı görenlerin bir arada yaptığı bir eyleme dönüşüyor, Ignacio’nun nasıl bir “kahraman” olduğu beraberce dillendiriliyor, onun ölümünün

yaratmış olduğu anlam alanı beraberce konuşuluyordur. Ignacio hakkında birçok gösterenin kurulduğu ve beraberce dinlendiği, ortaklaşıldığı alanda ise tek bir kiři yalnız kalıyordu; bu da Ignacio'nun kendisidir. Persona, onun tek başına olduğunu; sadece ve sadece Ignacio'nun öldüğünün ve sadece onun başının taşta yattığı biliyordu. Nitekim şiirin son dörťlüđünde şunları söyler: “İstemiyorum, örtmesinler yüzlerini mendillerle, / Alışsın, bu taşıdığı kendi ölümüdür. / Git, Ignacio; duyma sıcak böğürmeleri. / Uyu, uç, dinlen: deniz bile ölür.” (s. 25) Yalnız ölen Ignacio, artık bu ölümün sorumluluğunu tek başına taşıyacak olandır. Bu tek başınalık ise artık bir huzur anının habercisidir. Kendi başına ölen ve bu ölümün sorumluluğunun üstlenilmesini isteyen persona, şiirin son iki mısrasında Ignacio'nun artık dinlenebileceğini söylemektedir. Ama bunun da ötesinde gerçekleşen bir řey vardır; kitap boyunca ölümün çerperlediği bir sınırın çevresinde gezinen tüm şiirler, artık bir başka boyuta açılmıştır. Bu boyut bir kabulleniş anını imlemektedir. Ölenin ardından yakılan ağıtlar ve ardından tutulan yas, artık ölmüş olanın yarattığı sessizlik içerisinde bu ölümün gerçekleştiğini bilen kişileri bir araya getirmiş; onların beraberce aynı řeye yönelmelerini sağlamıştır. Tüm sonsuz görüntüsüne rağmen denizin bile öldüğu, ölebileceği fikri üzerinde sağlanmış bir ortaklıktır bu. Artık olmayan, deniz gibi olan ama deniz gibi ölebilen Ignacio, yarattığı boşluğu da bütün “yüce” referanslarıyla doldurmuş, bakılan ve görülen her “yüce” şeyin kendisine dönüşmesini de sağlamıştır.

Lorca'nın Ignacio'nun ölümü ardından yazdığı ve hem onun ölüm anının öncesine, hem ölüm anına hem de ölümünün sonrasına odaklanılarak yazdığı bu ağıtlar, sesli bir konuşma, anlatma eyleminin ardından bir rahatlamayı da imlemektedir. Böylelikle ortak paylaşılan bir acının, o acının anlatımıyla beraber dindirilmesine dair bir imkan da açılmıştır; en azından buna dair bir yönelim vardır.

Ancak *Buzul Çağının Virüsü*'ne gelindiğinde Ignacio gibi artık olmayacak, yaşayamayacak olan Faik Deniz'in ölümünün ardından yaşananlar, bir acının paylaşılması, yasının tutulması üzerinden dindirilmesine dair bir imkanı açmaz. Böyle bir operasyona izin vermez; yası tutulacak kişi, her zaman bir huzursuzluk hissi yaratmakta; ondan bahsetmek, varlığı daha da umutsuzluğa sürüklemektedir. Onun yaratmış olduğu bir umut alanı olarak intihar fikri ya da bir kurtuluş alanı olarak virüs kuramı bile bir rahatlık sağlayamıyor, farklı algılama biçimleri, davranış biçimleri içerisindeki anlatıcı Osman, belleğini fragmanlara ayırarak anlattığı her şeyde bir şeylerin kıymık gibi batan rahatsızlığını hissediyordur. Bir türlü yas fikri etrafında birleşme ve ortaklaşma alanı yaratamıyor; Faik Deniz'in bedenini sürekli bir buğunun ardından görüyordur. Tüm bunların içerisinde ise ortaklaşma yerine entropiyi arttırarak var olan düzeni bile alt üst ediyor, bedeni parçalıyor, ilişkileri paramparça ediyordur. O halde burada bir yas tutma fikri varsa bile bir türlü gerçekleşemiyordur.

Gerçekleşemeyen yas fikri kendisini en çok Faik Deniz'in ölümünün ardından kaldırılan cenazesinde gösterir. Faik Deniz'in intihar mektubunun da olduğu 42. bölümde, intihar mektubunun hemen ardından gelen bir cenaze sahnesi vardır. Bu bölüm ise şu şekilde anlatılır:

Götürdük, gömdük, servi ağaçlarının gökyüzüne en meydan okuyanın altına. Ezan çiçekleri diktik Mahmut'la 'bereketli toprağına'. Üç gece baykuş çığlıkları, kırmızı camgöz parıltıları bozmadı saygımı. Karşı koydum dirençle, uyuşturmadım beynimi. Hafta sonu, Viola'nın kapısına beş, on adım kala, usturupluca vurdu bedenim kendini taşlara. Bulun, alın beni, götürün ona.

Doktorla bekçinin kollarında taşlığa serilen battaniyeye uzatıldığımı anımsıyorum. Sıyrılan kolumun eter soğukluğu.

Öpüşleri diriltti beni.

"İyiyim doktor. Kaygılanmayın. Giderim tek başıma. Umarım bağışlanmaz deliliğimi, gereğinden çok önemsemezsiniz." (Bener, 2012, s. 135)

Osman, tıpkı “Uzatılmış Gövde”nin personası gibi bir cenazenin kaldırılmasını anlatıyordur. Ancak burada ölenin anlatımından ziyade, ölenin ardında kalanın, Osman’ın anlatımı vardır. Faik Deniz’in bedeni ya da onun genişleyerek açılan ve böylece tüm “yüce”liği içerisinde barındıran beden imgesi burada yoktur. Onun yerine Osman’ın bedeni vardır. Faik Deniz’in ölmesinin ne anlama geldiğinin sesli bir ifadesi yoktur. Onun yerine Osman’ın üç gece boyunca onun mezarında dikilmesinden Viola’nın evine gitmesi ve baygınlık geçirmesine dek Osman’ın yaşamış olduğu bir yas tutma süreci vardır. Ancak bu yas, kaybedilenin bilgisine dair bir şeyler söylemektense yine onu kaybedenin hareketlerine, bilinç kaymalarına odaklanıyordur. Bu kaybedense tek kişidir. Osman, mezarlıkta üç günü tek başına geçiriyordur; “biz” diye bahsedebileceği hiçkimse mevcut değildir. O halde ortada bir yas varsa bile anlatılamayan, konuşulamayan, paylaşılamayan bir yastır. Var olan duruma direnme eylemi tek başına yapılmakta, acı üzerinden kurulabilecek herhangi bir ortaklığa izin vermemektedir. Bu durumda eğer ortada tutulan bir yas varsa bile “Uzatılmış Gövde”dekiyle bir benzerlik taşımamaktadır.

Peki tutulan yasin bile benzemediği, ölümlerin benzeşmediği noktada Bener, Ignacio’nun ölümü ile Faik Deniz’in ölümü arasında nasıl bir bağlantı görmüştür? Niye Lorca’nın bu dizesini tekrarlama üzerinden Faik Deniz’in ölümü meselesini kurmuştur?

Bener’in bu istencini anlamak için Faik Deniz’in ölümüyle beraber açılan sessiz alanın kendisine odaklanmak gerekir “Deniz bile ölür”deki denizin Faik’in isminde nasıl bir alegori yaratıldığını açacak nokta, sessiz alanın nelerle işgal edildiğini anlamakla sağlanabilir. Burada ise Ward’ın Derrida okuması üzerinden önerdiği negatif teoloji kavramı önemlidir. Alegorinin mistik bir tanrısal güce nasıl götürdüğünden ziyade mistik bir güç olarak sessizliğin nasıl bir referanslar sistemini

açtığı anlamak önemlidir bu noktada. Bu ise Buzul Çağının Virüsü'nde romanın parçalı yapısı içinde hangi olayların nasıl anlatıldığı, hangi ilişkiselliklerle beraber kurulduklarını düşünmekle yorumlanabilir.

Sessizliğin yaratmış olduğu alanı anlamak ise ilk olarak romanın kurgusunu düşünmeyi zorunlu kılar. Fragmanlı yapısı içerisinde olay örgüsünü takip etmeyi neredeyse imkansızlaştıran; olaylar arasındaki bağlantıların kurulmasını zorlaştıran; farklı algılama tekniklerinin kullanımıyla ve çetrefilli diliyle beraber okuyucusundan kurulan bağlantıların izini sürmeyi talep eden *Buzul Çağının Virüsü* romanı, 270 sayfalık fragmanlı yapısının içerisinde yaklaşık otuz senelik bir zaman dilimini kapsar. Roman içerisinde bu zaman diliminin anlaşılmasını sağlayan noktalar ise toplumsal göndermelerin izinin sürülmesiyle gerçekleşir. Demokrat Parti'nin kurulduğu tarihin bahsedilmesinden Demokrat Parti döneminde yapılan ilk seçimlere; 27 Mayıs 1960 darbesinin yapıldığı gün Osman'ın başından geçen bir olayın aktarımına dek metin içerisinde yapılan tarih odaklı göndermeler, metnin kaç yıllık bir zaman dilimini kapsadığını anlamayı sağlar. Metne dışarıdan gelen bu toplumsal bilgiler ise metnin anlatıcısının içine düştüğü dünyaya dair sürekli sinyal vermektedir; onun bir türlü uzlaşma zeminine giremediği, diyalog imkanını her seferinde kaybettiği, mutabakata varamadığı; Lorca'nın şiirlerinin personalarının Ignacio'nun ölümünün ardından yakalamış oldukları cemaat fikrini bir türlü başaramadığı bir toplum yapısına dair bir sinyaldir bu. O halde Osman'ın kendi bireysel tarihinin anlatımına; onun anılarına ve yaşamına dair imgelerin ve olayların sunulduğu bu yapının içerisinde metne dışarıdan gelerek onu işgal eden bu tarihler ve onların Osman'ın algılama biçimlerinde yaratmış olduğu düzenleme biçimini anlamak, bir türlü kurulamayan cemaatin neden kurulamadığını; neden birlikte yas tutulamadığını anlamak açısından önemlidir.

Romanın merkezine Faik Deniz'i yerleştirdiğini iddia eden ama buna rağmen Osman ve onun deneyimlerini kurgulayan Bener, Osman'ın yaşamına dair birçok ayrıntıyı roman içinde sunar. Bşylelikle otuz senelik bir zaman dilimini Faik Deniz'in yaşamı ve onun şlümü üzerinden anlatmak yerine onun şlümü ardından *hala* yaşayanın, Osman'ın üzerinden verir. Kendini şldürme istencine sahip olmasına rağmen bunun cesaretine sahip olmayan Osman ise ona bir buğu ardından görülen Faik Deniz'i anlatmak yerine kendi yaşamının ayrıntılarına yşnelir. Ignacio'nun şlümünün ardından sadece Ignacio ve onun şlümünü ele alan ve onu anlatan Lorca'nın şiir personalarının aksine Osman, bu alanı sessiz bırakır. Ancak bu sessizliğin içerisinde örülen referans noktaları, Faik Deniz'in kendisini şldürmesinin neden gerşekleşmek zorunda kalan bir eylem olduğunu, metnin içindeki toplumsal göndermelerin alegorik bir biçimde okunmasına olanak sağlayarak yeni bir alan açar. Bu ise iktidar-özne ilişkileri içinden açılan bir şiddet tarihidir.

Roman içerisinde iktidarın ne olduğu, onun neyi engellediği, neyin yapılmasının önüne geşilerek özneyi sınırlandırdığı, Osman'ın kamusal alana aşılması üzerinden kendisini gösterir. Bahsedilen kamusal alanı ise gerek Osman'ın arkadaş ortamındaki toplaşmaları sırasında var olan kişiler, gerekse daha belirgin bir biçimde iktidarın varlığının hissedildiği karakol ve duruşma sahneleri oluşturur. Demokrat Parti rejimine dair ayrıntıları partiye girmeye çalışan ve gizli edebiyat sohbetlerinde beraber yasaklı Nazım Hikmet şiirlerini okuduğu arkadaşı Savcı Kemal üzerinden veren Osman, aynı zamanda darbe dönemi sırasında kendisinin nasıl tutuklandığını ve sorguya çekildiğini de anlatır. Bu sorgu sahnesinde ise Osman'ın sarhoş olup kendisini karakolda bulması ve sonrasında komiserle ironik bir üslupla diyaloğa geşmesi gibi bir durum söz konusu değildir. Burada karşıyndakine – iktidar olana – doğru stratejik hamlelerle doğru şeyleri söylemenin zorunluluğu

vardır. Bu zorunluluğun yaratmış olduğu gerginlik, onu doğru şeylerin söylenmesini zorunlu kılan stratejik bir oyunun içine doğru çekiyordur. Bu ise bir yenişme güdümünden ziyade iktidar olanın belirlemiş olduğu yasa içerisinde hayatta kalabilme güdümüne dayanıyordu. Peki böyle bir noktada hayatta kalmak nasıl sağlanabilir?

Bir iktidar alanının içerisinde doğru hamlelerin yapılması fikrinin karşısında iktidara karşı nasıl mücadele edileceğini sorgulayan Benjamin de “Tarih Kavramı Üzerine” adlı yazısında iktidar alanını bir oyun üzerinden kurar. Ancak bu oyun, hayatta kalmayı değil, hayatta kalabilme şansının verilmesiyle ilişkilidir:

Hep söylenegeldiğine göre, bir otomat varmış ve bu öyle yapılmış ki, bir satranç oyuncusunun her hamlesine, kendisine partiyi kesinlikle kazandıracak bir karşı hamleyle yanıt verirmiş. Geniş bir masanın üstündeki satranç tahtasının başında, sırtında geleneksel Türk giysileri bulunan, nargile içen bir kukla oturmuş. Aynalardan oluşan bir sistem aracılığıyla, ne yandan bakılırsa bakılsın, masa saydammış gibi görünürmüş. Gerçekte ise masanın altında, satranç ustası olan kambur bir cüce oturmuş ve kuklanın ellerini iplerle yönetirmiş. Bu mekanizmanın bir benzerini felsefe alanı için tasarımıyabilmek olasıdır. Bu bağlamda sürekli kazanması öngörülen, “tarihsel maddecilik” diye adlandırılan kukladır. Bu kukla, bilindiği üzere, günümüzde artık küçük ve çirkin olan, kendini göstermesine de izin verilmeyen tanrıbilimi de hizmetine aldığı takdirde, herkesle rahatça başa çıkabilir. (Benjamin, 1995, s.)

Bir iktidar alanını sonucun ne olacağını görebilen tanrı fikri üzerinden kuran Benjamin, bir iktidar alanını da yaratır böylelikle. Bu iktidar alanı, karşılıklı olarak bir oyuna giren iki kişi tarafından belirlenmez; onun yerine oyunu oynayanlar tarafında görülmeyen başka bir güç, oyunun sonucunu tanrısal bir güçle yönlendirebilmektir. O halde eşit düzlemde birbirleriyle yenişmeye çalıştıklarını düşünen kişilerin oyunlarının sonucu baştan bellidir; kazanacak taraf çoktan seçilmiştir. Masanın altında duran ve artık tanrısal bir yüceliğin herhangi bir izini taşımayan bir cüce tarafından yapılmıştır bu hem de. Benjamin’e göre bu cüce, artık görünmeyecek kadar küçülmüştür. O halde kendisini olabildiğince küçültmesiyle

beraber, yayılmış, her tarafa sirayet etmiştir. Böylelikle kontrol etme becerisini de görünmemesiyle beraber sağlamış, buradan gücünü kurmuştur. O, sirayet ettiği her yerde gizli bir elin gücü olarak işlemektedir.

Benjamin'den ödünç aldığını söyleyerek iktidar ilişkilerini tam da Benjamin'in bahsettiği gibi görünmeyen ama sirayet eden bir güç üzerinden okuyan Marc Nishanian da *Edebiyat ve Felaket* adlı kitabında eşit düzlemde var oluyormuşçasına görülen bir oyunun zeminini ele alır. Ancak bu oyun artık iki kişi tarafından oynanan ve stratejik hamlelerle ilerlenen bir oyun değildir; bir savaş arenasıdır. İlyada'daki Troya Savaşı'nın sahnesidir. Ona göre destan, iki rakip arasında – Hektor ve Akhilleus – bir simetri varmış izlenimini uyandırır. Ancak aslında herkes kararın çoktan verilmiş olduğunu bilmektedir; tanrılar kendi taraflarını seçmişler ve bu taraf seçme oyununda kaybedecek ve ölecek olan Hektor'dur. Ancak yine de savaş yapılır, sanki eşit düzlemde bu savaşıma eylemi gerçekleştirilebilirmiş gibi davranılır. Destanı yazabilecek iktidara sahip olanlarsa sadece ve sadece destanlarını daha da destansı yapabilmek için bunu yapmışlardır; yoksa ölümün tarafı bellidir. (Nichanian, 2011, s. 15)

Yasa koyucuların yaratmış olduğu oyunda onların sirayet ettiği her alanda kendilerini göstermeyi başaran gücün alanı içerisinde Osman, kendi kapanımı bu sefer de iktidar alanı üzerinden kurmuş olur. O, attığı her adımda sadece kendi var oluşunu sorgulamıyor, aynı zamanda kendi varoluşunu kısıtlayan bir eli de sürekli omzunda hissediyordur. Buradan çıkış noktası ise onun için Faik Deniz'e yönelmektir. Bir satranç oyununda pata kalacağı anda vazgeçen usta satranççılara ölümünü ithaf eden Faik Deniz'in ölümünü de böyle bir nokta üzerinden düşünebiliriz. Pata kalma eyleminin gerçekleştirilebileceğine inanan Faik Deniz, eylemlerinin tüm istençlerini kendi üzerinde yükleyerek bir denize dönüşerek, bütün

denizleri içine alarak bir iktidar alanının da hiçlenmesine sebebiyet vermektedir. Faik Deniz oyunu terk etmiştir. Kendi hamlesini kendisini yapmayı seçmiştir. Ölüm fermanını kendisi imzalamıştır. Bu alanı, satranç tahtasının altında oturan bir cücenin eline bırakmamıştır.

Faik Deniz'in bu eylemi ise bir paradoksla vardır. İktidara karşı oynamış olduğu bu oyunu terk ederek, kendi ölümünün faili olarak aynı zamanda kendi kendisinin tanığı olma fırsatını da kaçırmıştır. Ardından kalanlar onun ölümü üzerine ancak yorum getirebilme, olayın olduğu anı bilememektedirler. Bireysel bir hiçlemenin yarattığı felakete yaşamak zorunda bırakılmaktadırlar. Bu bireysel hiçlemenin yarattığı felaket alanında ise artık var olması mümkün olmayan bir cemaat fikri vardır. Onun ardından kalanlar, artık uzlaşma noktalarını kaybetmişlerdir. Osman, sevdiği kadın Viola ile ayrılmış, birbirleriyle bütün diyalog imkanını kaybetmiş; Savcı Kemal delirmiş ve akıl hastanesine yatırılmış; Osman ise kendisini birçok hastalığın taşıyıcısı olarak kurgulayarak bedenini parçalamıştır. Bu bir çözülme süreci olarak işlemiştir. Artık bir arada yaşayabilecek hiçkimse yoktur. Roman bir "biz" ihtimalini tamamen kapatarak sonlanmıştır.

Bu çözülme süreci romanın biçimsel yapısında da kendisini göstermiştir. *Buzul Çağının Virüsü'nün* sonlarına doğru gelindiğinde artık metnin çetrefilli yok olmaya başlar. Metin, olayların ve kişilerin anlatımını daha açık bir dille verir. Böylelikle olayların akışının izlenmesi kolaylaşır. Sanki metin, artık kapanan bütün ihtimallerin farkına varıyor, böylelikle çözülmeye doğru gidiyordur. Ancak bu çözülme, olayların ardındaki gizinin çözülmesinin getirdiği bir rahatlamanın aksine anlatılan her şeyin bir çıkışsızlığa vardığını sezinlemenin getirdiği bir vaz geçişe dönüşmektedir. Artık kimsenin birlikte olmadığı, bir cemaat kurma fikrinin tamamen yıkıldığı; bir ölümün bile birlikte olmayı değil de bu birlikteliğin imkansızlığını

açtığı romanda “biz” fikri, tamamen yıkıma doğru sürüleniyordur. Artık biz denilen şey, olması mümkün olmayan bir şeye işaret ediyordur. Dış dünya, bunun kurulmasının zeminini sağlamıyor, biz ihtimalini gerçekleştirmek için herhangi bir parametre sunmuyordur.

SONUÇ

Buzul Çağının Virüsü, bir çıkırsızlık evreni yaratmıştır. Bu evren ise sadece işlenen konuyla değil, konunun biçimsellikle örtüşmesiyle sağlanmıştır. Metnin fragmanlı yapısı içerisinde kurgulanan zaman da parçalanmış, hem anlatıcı hem de protagonist olan Osman'ın belleğinin parçalarına dönüşmüştür. Bu bellek parçaları ise yaşandıktan sonra bir türlü kapatılmamış, ileride ne olacağını düşünmekten ziyade geçmişte ne olduğunu anlatmayı önemli görmüş bir belleğin ürünüdür. O halde Osman, geçmişte yaşadıklarını bir türlü atlamamış, onun istilasına uğramış ve bir iyileşme umuduyla tekrardan bu yaşananları sahneleme ihtiyacını duymuştur. Ancak geçmişte yaşananlar, algılayan için bu umudu bir türlü yaratmayı başaramamıştır. Bu ise algıladığı dünyada artık var olamayacak bir ihtimalin kapatılmasının sonucu vuku bulmuştur.

Romanda defalarca kez açılan ve her seferinde üzeri kapatılan bu ihtimal ise diyalog kurmaya dairdir. Anlamı her zaman başkasının; algıladıklarının kendi algı mekanizmalarında şekillenmesi üzerinden kuran Osman, geçmişte açılmış bir ihtimali yitirmiştir. Bu ihtimal ise birlikte yaşabilecek olmanın umuduna dairdir. Sürekli kendi iç sesini konuşuran, iç sesini denetlemeye çalışan; karşısındakine göre anlatacaklarının yakınlığını/uzaklığını kontrol eden Osman, kendisini karşısındakine anlatabilmenin ihtimalini yitirmiştir. Bu artık var olmayan ihtimalin yokluğu içerisinde Osman, bu ihtimalin hem sonuna dek açıldığı hem de hiçbir zaman böyle bir ihtimalin mümkün olmadığı anlara yönelme ihtiyacını duymuştur.

Osman'ın kendine yarattığı dünya ise entropik bir dünyadır. Hiçbir denge anında tutunmayan, bildiği her şeye şüpheyle yaklaşan, bir şeyi bilmenin her zaman devşirme bir seçeneği bilmek demek olduğunu düşünen Osman, sürekli olarak kendi

denge anlarını bozma ihtiyacını duymaktadır. Yaşam, onun için felakete doğru sürüklenen bir oyuna dönüşmüştür. Sürekli stratejik hamlelerin yapıldığı, düzenlendiği, denetim altına alındığı bu oyunda Osman, yaşadığı dünyayı bir türlü tanımlayamıyor, bilgisine vakıf olamıyordur. Osman'ın bilmeye dair şüphesi üzerinden açılan bu durum ise Osman için kendi varlığını gerçekleştirebileceği tek yerde, bedende de etkisini göstermektedir. Tıpkı algılanan dünyanın bilgisinin sürekli entropiye yönelmesi gibi beden de sürekli olarak düzensizliğe doğru açılmaktadır. Bedenin arızalarına odaklanan, onun bütüncüllüğünü göster(e)meyen; onu hücrelerine dek ayıran Osman'ın bu istenci ise yine algılananın yetersizliğini hissetmekle ilişkilidir. Bir umudun alanı olarak açılan virüs kuramı bile bir ihtimal olarak açılmıyor ama böyle bir ihtimalin var olabilmesinin mümkün olup olmayacağını anlatmadan da edemiyordur. Osman, attığı adımların hem her seferinde gerekli olduğunu ama her seferinde de yetersiz olduğunu hissediyordur. Bu ise ölümle yaşam arasında kurulan denklemin başka bir ayağa; ölüme ve onun bilgisine açılmasıyla ilişkilidir.

Ölüm ve onun bilgisi fikri, romanda Faik Deniz'in intiharı üzerinden açılmıştır. Onun ölümünün işgal ettiği, sessiz bir biçimde metni ele geçirdiği ölümü, Osman için bir yönelim noktası oluşturmaktadır. Bu yönelim ise bir yandan artık olmayacak olanla konuşma ihtimalini açmaya çalışırken bir yandan da bunun artık mümkün olmadığını görüyor; böylelikle ölmenin ne demek olduğu bilgisine birçok farklı algılama araçları üzerinden yakalamaya çalışıyordu. Ancak bu algılama mekanizmaları Osman için her zaman devşirme seçenektir; çünkü Osman *hala* yaşamaktadır. Bunun bilgisiyle yönelim hareketleri, Faik Deniz'in yaratmış olduğu sessiz alanının doldurulmasına dönüşmüştür.

Kendi ölümünü kendi intihar mektubunu yazıp bu ölümü sadece bedenini hiçleyerek değil aynı zamanda metinsel bir düzlemde de deklare eden Faik Deniz, romanda bir sabit nokta yaratmıştır. Ona dair her şeyin artık gerçekleşmiş olan bu ölümün bilgisinden açılmasına sebep olmuştur. Faik Deniz'in bütün yaşam dizisi, bu ölümle başlamıştır. Romanın asıl istencinin Faik Deniz olması ise romanın da dizisini bu ölümün hakikatinden açmak zorunda bırakmıştır. Nitekim Osman, daha romanın başında ölümün bilincini sorgulamış, buraya ulaşmanın ne anlama gelebileceğine dair fikirler yürütmüştür. Bu ise Osman'ın kendi failliğini sorgulamasıyla ilişkilidir. Kendi ölümünün faili olan Faik Deniz, Osman'ın gerçekleştiremeyeceğini gerçekleştirmiştir; kendisine kendini hiçleyerek yaratmıştır bunu da. Böylelikle eyleme kabiliyetinin sınırlarının tartışılmasının da alanını açmıştır.

Osman'ın Faik Deniz'in ölümüne yönelimi, sadece bir faillik tartışması üzerinden şekillenmez. Bu, aynı zamanda içine düşülen toplumun içerisindeki bir faillik tartışmasını da içerir. Romanın tarihsel olaylara sürekli gönderme yapıldığı yapısı içinde failliğin sınırının ne olduğu tartışmasını da açarak kendi hiçleyen Faik'in eyleminin ne anlama gelebileceğini sorgular. Bu sorgulama ise romanın okumasında yeni bir boyut açacağı kanısındayım. Sürekli olarak bir "biz" olma ihtimalinin sorgulandığı romanın içine düştüğü toplumsallık üzerinden yapılacak bir okuma denemesi, metne dair yorumları zenginleştirecektir. Bu açıdan üç darbe dönemini yaşamın Vüs'at O. Bener'in 1980 darbesi sonrası yazmış olduğu *Buzul Çağının Virüsü* romanı, Faik Deniz'in ölümünü merkeze alarak ve onun ölümüyle sessiz bıraktığı alanın ne olduğu sorgusunu daha detaylı bir biçimde verip yaşanan tarihsel dönemlere bağlanarak bir darbe romanı olarak okunacağı kanısındayım.

EXTENDED ABSTRACT

In this thesis, I will argue how the sensation mechanisms in Vüs'at O. Bener's novel, *Buzul Çağının Virüsü* connect themselves to the modernist novel tradition. This process works in *Buzul Çağının Virüsü* through the very process of writing. The structure of the text does not provide a harmonic composition, in which there is the possibility of following the succession of the events. The text, instead, is fragmented. By showing the effect of fragmentation in the reading process, I will discuss how such a structure plays a role within the modernist novel tradition. Through this, I will argue that every narrative technique that is used throughout the novel creates an effect of fragmentation, which does not provide a harmonic structure.

In my discussion, I will also focus on how the subject can be understood in this fragmentation process, and what kind of sensation is produced by the subject. I will make my argument by focusing on the main character, Osman, who is the narrator, as well as the protagonist of the novel. By taking his body as my central point, I will show how his relationships are constructed in time and space through his body and his bodily expressions, and how he incorporates the space as he structures the world/space he falls into through his sensory machines. By showing all the details about his expressions, I will make a point that Osman opens a world in which body becomes a point to be examined. The body is not provided as a complete and harmonical structure but the body is also fragmented. In this fragmentation, it cannot be shown as a complete and organic structure but it always changes, which makes the body itself a place to question.

Questioning the body itself is related to the questioning of the subject. As a subject who cannot make negotiation with the world which surrounds him, and who cannot have a relief in its present, Osman makes his gaze upon the past and tells what has happened before “now” in this fragmentary writing. He turns his gaze on his life that has already past and searches the meaning of his life through the past events. In this process, he desolutes his body and deforms the very structure of the body. In a novel which becomes an index of a lot of diseases, Osman shows himself as a diseased body and also the disease itself. So, he does not provide a static structure or a point of equilibrium, but every equilibrium takes place to destroy it. So, there is an entropic movement, which cannot stay in homeostatis. The loss of homeostasis is related to the desire for the unknown, which connects itself to the idea of the entropic movement.

As a phenomenon of 19th century, entropy is not only related to the physical understanding of the world but the idea of entropy shows its effect in social sciences, literature and philosophy. By taking those discussion as my focus points, I will show how the subject orients itself in the world and how the world is shaped through this subject. As a body who fragments itself and who shows itself as a defect, he always goes into the entropic movements of his body and those entropic movements create the effect that the body, through its degradation, goes to a catastrophic end, causing the degradation of the complete structure of the body.

The concept of end, in this case, is connected to the idea of living in *Buzul Çağının Virüsü*. As a person who cannot orient itself in the world, Osman starts to question what it means to be alive. He, who cannot contends itself with the knowledge he knows, he tries to understand the world through different mechanisms. But he always feels the skepticism in what he knows such that he cannot hold any of

the idea he bears knowledge. This process also creates an entropic effect such that any time he tries to hold an idea, there are destructive forces that destroys his point of view. In this skeptical mind, Osman becomes aware of every movement of his own and this makes life itself for him a ground of a play. This play, however, does not bring a relief for him but on the contrary, it becomes a suffering room in which there is no relief.

As a body who cannot have a relief in life and sees the life as a playground, he gravitates to the knowledge of death through his friend Faik Deniz. Faik Deniz, who kills himself, opens the possibility of the death and provides a gravitational field for Osman. Osman tries to talk with Faik Deniz with his discussions on death. In my discussions, I will make my argument about death through the possibility of community. In his search for the knowledge of being death, he actually questions the possibility of the dialogue, a process in which there is a possibility of community through the shared knowledge. However, this possibility of community works as a destructable force throughout the novel, a process in which there is no possibility of construction of community. In my thesis, I will discuss how the interruption of the idea of community connects itself to the tradition of the modernist novel tradition.

KAYNAKÇA

- Abrahms, M. H. (1999). *A glossary of literary items*. Massachusetts: Heinle & Heinle.
- Adorno, T. (2002). *Aesthetic theory*. New York: Continuum.
- Adorno, T. (2005). *Minima moralia*. İstanbul: Metis Yayınları.
- Adorno, T. (2004). *Walter Benjamin üzerine*. İstanbul: YKY.
- Baguley, D. (1990). *Naturalist fiction: entropic vision*. New York: Cambridge University Press.
- Barthes, R. (2015). *Yazı ve yorum*. İstanbul: Metis Yayınları.
- Bataille, J. (1988). *Inner experience*. Albany: State University of New York Press.
- Bener, V. O. (2012). *Buzul çağının virüsü*. İstanbul: YKY.
- Bener, V. O. (2011). *Dost – yaşamamız*. İstanbul: YKY.
- Bener, V. O. (2012). *Kapan*. İstanbul: YKY.
- Benjamin, W. (1995). *Pasajlar*. İstanbul: YKY.
- Blanchot, M. (2003). *The infinite conversation*. Minneapolis ve Londra: University of Minnesota Press.
- Blanchot, M. (1982). *The space of literature*. London: The University of Nebraska Press.
- Brooks, P. (2005). *Realist vision*. New Heaven: Yale University Press.
- Cohn, D. (2008). *Şeffaf zihinler*. İstanbul: Metis Yayınları.
- Fables, E. A. (2010). *Explosive narratives: terrorism and anarchy in the works of Emile Zola*. London: Cienfuegos Press.
- Grosz, E. (2004). *The nick of time*. Sydney: Southwood Press.
- Grosz, E. (1995). *Space, time and perversion*. New York: Routledge.
- Gümüş, S. (2005). “Yalnızlık Burcu'nu Vüs'at O. Bener anlatsın.” Online kopyasına şuradan ulaşılabilir:
http://www.radikal.com.tr/ek_haber.php?ek=ktp&haberno=4036.
- Hill, L. (2012). *Maurice Blanchot and fragmentary writing: a change of epoch*. New

York: Continuum.

Jameson, F. (2008). *Modernizm İdeolojisi*. İstanbul: Metis Yayınları.

Kristeva, J. (2004). *Korkunun güçleri*. İstanbul: Ayrıntı Yayınları.

Koçak, O., Gürbilek, N., Soysal, A., Öngören, V., Yüksel, A., Şener, S. ... Pınarbaşı, E. (2014). *Vüs 'at O. Bener: "Bir tuhafyalvaç."* İstanbul: Norgunk.

Kostic, M. M. (2011). "Revisiting The Second Law of Energy Degradation and Entropy Generation: From Sadi Carnot's Ingenious Reasoning to Holistic Generalization." Online kopyasına şuradan ulaşılabilir:
<http://www.kostic.niu.edu/2ndLaw/Revisiting%20The%20Second%20Law%20of%20Energy%20Degradation%20and%20Entropy%20Generation%20-%20From%20Carnot%20to%20Holistic%20Generalization-4.pdf>.

Lorca, F. G. (1960). *Deniz bile ölür*. İstanbul: Kitap Yayınları.

Mellamphy, D. (1998). "Fragmentality (thinking the fragment)" Online kopyasına şuradan ulaşılabilir:
https://www.jstor.org/stable/40837249?seq=1#page_scan_tab_contents.

Moretti, F. (2000). *The way of the world: the bildungsroman in European culture*. London: Verso

Nancy, J. L. (2000). *Being singular plural*. California: Stanford University Press.

Nancy, J. L. (1991). *Inoperative community*. Minneapolis: University of Minnesota Press.

Nancy, J. L. (1993). *The birth to presence*. California: Stanford University Press.

Nichanian, M. (2011). *Edebiyat ve felaket*. İstanbul: İletişim Yayınları.

Nietzsche, F. (1968). *The will to power*. New York: A Division of Random House.

Online Etymology Dictionary. Online kopyasına şuradan ulaşılabilir:
http://www.etymonline.com/index.php?allowed_in_frame=0&search=ecstasy

Ponty, M. M. (2012). *Phenomenology of perception*. New York: Routledge.

Sartre, J.P. (2011). *Varlık ve hiçlik*. İstanbul: İthaki Yayınları.

TDK *Güncel Türkçe Sözlük*. Online olarak şuradan ulaşılabilir:
http://www.tdk.gov.tr/index.php?option=com_gts&arama=gts&guid=TDK.GTS.57c30467c50963.42472878.

Turner, D., Fiddes, P. S., Soskice, J. M., McCabe, H., McGinn, B., Williams, R., MacIntosh, M. A., Ward, G. (2004). *Silence and the word: negative theology and incarnation*. Cambridge: Cambridge University Press.

Tutumlu, R. (2007). *Vüs 'at O. Bener'in Yapıtlarına Anlatıbilimsel Bir Yaklaşım*. (doktora tezi). Bilkent Üniversitesi, Ankara.

Weinstein, P. (c2005). *Unknowing: the work of modernist fiction*. Ithaca, N.Y. : Cornell University Press.

Zola, E. (2004). *Thérèse Raquin*. New York: Penguin Books.