

TRAUMATIC POETICS:
WITNESSING AND ITS HORIZONS IN LEYLÂ ERBİL'S LAST TEXTS

UĞUR ÇALIŞKAN

BOĞAZIÇI UNIVERSITY

2018

TRAUMATIC POETICS:
WITNESSING AND ITS HORIZONS IN LEYLÂ ERBİL'S LAST TEXTS

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
Uğur Çalışkan

Boğaziçi University

2018

TRAVMATİK POETİKA:
LEYLÂ ERBİL'İN SON METİNLERİNDE TANIKLIK VE UFUKLARI

Sosyal Bilimler Enstitüsü

Türk Dili ve Edebiyatı Bölümü

Yüksek Lisans Tezi

Uğur Çalışkan

Boğaziçi Üniversitesi

2018

DECLARATION OF ORIGINALITY

I, Uğur Çalışkan, 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 Boğaziçi University, including final revisions required by them.

Signature.....

Date13.08.2018.....

ABSTRACT

Traumatic Poetics: Witnessing and Its Horizons in Leylâ Erbil's Last Texts

This thesis, centered upon the examination of the traumatic discourse and its ethical, political, and cultural constructions in Leylâ Erbil's *Üç Başlı Ejderha* (2005), *Kalan* (2011), and *Tuhaf Bir Erkek* (2011) reveals that Erbil merged a peculiar trauma understanding by reconsidering representation, the root cause of literature. By labeling Erbil's original theoretical effort as "traumatic poetics", this thesis shows that it is functionalized in the textual imagination of a Messianic redemption. Erbil's implementation and re-functionalization of mimetic and diegetic representational modes are named as "traumatic mimesis" and "traumatic diegesis". In addition to these two modes, in this thesis, it is claimed that Erbil invented an original representational mode called "traumatic semiosis," which creates signifiers that open the way to Messianic redemption by their annihilation while the signified got multiplied endlessly in time and place. While Erbil's such ethical-political intervention that takes place in the context of trauma is exposed via textual analyses, her intervention is interpreted in its relations with the post-Vietnam trauma theory, literary trauma theory, continental philosophy, and psychoanalytical theory in their circulations in the world and Turkey.

ÖZET

Travmatik Poetika: Leylâ Erbil'in Son Metinlerinde Tanıklık ve Ufukları

Leylâ Erbil'in *Üç Başlı Ejderha* (2005), *Kalan* (2011) ve *Tuhaf Bir Erkek* (2013) metinlerindeki travmatik söyleme ve bu travmatik söylemin etik, politik ve kültürel inşasına odaklanan bu tez, Erbil'in bu metinlerde özgün bir travma anlayışını edebiyatın kök meselesi olan temsil sorununa geri dönerek inşa ettiğini göstermektedir. Bu tezde "travmatik poetika" olarak isimlendirilen Erbil'in özgün kuramsal çabasının Mesihçi bir toplumsal kurtuluşun metinsel tahayyülünde işlevselleştirildiği ortaya konmaktadır. Erbil'in temsil dizgelerinden mimesis ve diegesis'i travma bağlamında yeniden işlevselleştirme biçimi "travmatik mimesis" ve "travmatik diegesis" olarak isimlendirmiştir. Bununla birlikte, bu tezde, Erbil'in zamandaki ve mekândaki gösterilenleri sonsuza dek çoğaltılmış ve Mesihçi kurtuluşun önünü yok edilmeleriyle açacak gösterenlerin icat edilmesinde "travmatik semiosis" olarak adlandırılan yeni bir temsil dizgesini icat ettiği iddia edilmektedir. Erbil'in travma bağlamındaki bu etik-politik müdahalesi, ele alınan metinlerin çözümlenmesiyle serimlenirken, dünyadaki ve Türkiye'deki biçimleriyle post-Vietnam travma kuramı, edebi travma kuramı, Kıta Felsefesi ve psikanalitik kuramla ilişkileri ile içinde anlamlandırılmaktadır.

TEŞEKKÜR

Çimen Günay-Erkol'a şu hayatta nasıl teşekkür ederim, hiç bilmiyorum. Çimen Hoca, benim için zor bir zaman olan tezin yazım sürecini de kapsayan yıllarda sadece danışmanım olarak değil, akademiye ve teze devam edebilmemin maddi ve manevi koşullarını sağlayarak da hayatımı kolaylaştırdı, hayatı çekilir kıldı; hepsi için teşekkür ediyorum. Yine tez danışmanım Halim Kara'ya da bana duyduğu güven ve sağladığı özgürlük için çok teşekkür ediyorum.

Tez sürecinde başka başka vesilelerle de kapılarını aşındırdığım, hiçbir zaman geri çevrilmediğim, her zaman büyük bir özenle karşılandığım, yapıcı eleştirileriyle tezin bu hali ve bundan sonraki hayatı için önemli müdahalelerde bulunan Olcay Akyıldız ve Mehmet Fatih Uslu'ya her şey için çok teşekkür ederim. Zeynep Uysal'a *Kalan*'la tanışmamı sağladığı için, Erol Köroğlu'na bu tezde de faydalandığım tür kuramı dersi için teşekkür ederim. Nur Gürani Arslan'a, Ceyda Arslan Kechriotis'e, Boğaziçi Üniversitesi Türk Dili ve Edebiyatı'nda kendisinden öğrendiğim bütün arkadaşlarımla hocalarıma ve Akgül Zorbay'a teşekkür ederim. Tez savunmamda bulunan Murat Gülsoy'a, Veysel Öztürk'e ve ayrıca yine kendisinden öğrendiğim Fatih Altuğ'a da ayrıca teşekkür ederim.

Dört insana özellikle teşekkür etmem gerekiyor. Fatma Damak ve Güneş Sezen olmasaydı bu tez bitmezdi, teşekkür etme nedenlerim o kadar çok ki tek tek sayamam. Her bakımdan, sadece onlar gibi dostlarım olduğu için kendimi dünyadaki şanslı insanlardan sayıyorum. Hazal Halavut'a da ayrıca teşekkür ediyorum. Hazal bu tezi okuyarak büyük bir zahmete katlanmakla kalmadı; yıllar içinde birbirimizden habersiz, yollarımızı sürekli kesiştirdiğimiz; kendi kendime didinmelerimi temize çektiğim bir düşünce yoldaşına dönüştü. Bu dört isimden Hilal Yavuz'un ise

neredeşye on yıldır başını ağrıtıyorum. Tezin yoğunlaştığı son iki yılın büyük bir bölümünde ayrı ülkelerde ya da ayrı şehirlerde olsak da tezin yazılışında önemli bir dönüm noktası olan Erivan'daki bir hafta ve sabahlara kadar süren tartışmalarımız için ayrıca teşekkür ediyorum.

Özyeğin Üniversitesi'nden başta öğrencilerime; ofis arkadaşlığı ile uzun ve verimli tartışmalarımız için Senem Timuroğlu'na; dostlukları ve destekleri için Egem Atık ile Esra Derya Dilek'e; varlıklarıyla rahatlatan ve neşelendiren hocalarım Ali Serdar'a, Deniz Sert'e, Güray Erkol'a, Reyhan Tutumlu'ya ve annesiyle geçireceği vakitten çaldığımız, beni tez savunmamda bile yalnız bırakmayan Ali Liber Erkol'a çok teşekkür ederim. Birlikte yazmaya başladığımız tezleri benden iki yıl önce bitiren Bilge Ulusman ve Yağmur Başak Özsan'a dostlukları için teşekkür ediyor, TEZ-AR-KOM isimli çalışma grubumuza ihanet ettiğim için özür diliyorum. Leylâ Erbil Arşivi'nden, tezi teslim edene kadar beni yalnız bırakmayan Merve Şen, Semiha Şentürk ve Seda Yücekurt Ünlü'ye incelikleri, dostlukları ve çalışma arkadaşlıkları için (ve bu ortamı mümkün kılıp paylaştığı için bu vesileyle bir kez daha Olcay Hoca'ya) çok teşekkür ederim.

Canım ablam Özlem Çalışkan Toprak ve Cihan Toprak'a da çok teşekkür ederim. Birlikte eğlendik, birlikte dertlendik bu süreçte; iyi ki varlar. En büyük teşekkür etme ihtiyacını ise sona sakladım. Tezin ortaya çıkışı bir üretim süreci olarak yoğun bir görünmeyen-emek de içeriyor; bu görünmeyen-emeğin önemli bir kısmı onundur. Belki, bu üretim sürecinden dolayı onun adı da tezin kapağında yer almalıydı. Tez sürecinde kendini yeniden yaratma cesareti ve kabiliyetiyle bana ilham veren en yakın dostum, ev arkadaşım ve annem Sevgi Göktaş'a ne kadar teşekkür etsem azdır. İyi ki var, onunla gurur duyuyorum.

İÇİNDEKİLER

GİRİŞ.....	1
1. BÖLÜM: POST-VİETNAM TRAVMA: TEMSİL, KÜLTÜR VE SİYASET.....	24
1.1 Vietnam Savaşı sonrası travma anlayışı.....	29
1.2 Hafıza Savaşları.....	52
1.3 Edebi travma kuramı.....	68
2. BÖLÜM: LEYLÂ ERBİL'İN EDEBİYATINDA TRAVMATİK DÖNÜŞ VE TRAVMATİK POETİKA.....	89
2.1 Kıta'nın travması: Freud'dan Žižek'e.....	90
2.2 Bir kuram olarak travmatik poetika.....	123
2.3 Unutulmuş bir-sıfır yenmek.....	147
3. BÖLÜM: ÜÇ BAŞLI EJDERHA VE TRAVMATİK POETİKANIN DOĞUŞU.....	186
3.1 Üç Başlı Ejderha diye bir metin ve travmatik poetika metinlerinin türü.....	187
3.2 Kuşaklar ve mit.....	209
3.3 Trajik bilinç, travmatik anlatı.....	236
4. BÖLÜM: KALAN VE TUHAF BİR ERKEK'TE TRAVMATİK POETİKANIN GELİŞİMİ.....	259
4.1 Bir prolog olarak <i>Kalan</i> 'ın “önsözce”si.....	260
4.2 İmanın diyalektiği, inayetin saçmalığı: tarihten ikmale kalmak.....	290
4.3 Zeus'un tanıklığı: sorumluluk.....	320
SONUÇ.....	336
EK: UZUN ÖZET (EXTENDED ABSTRACT).....	344
KAYNAKÇA.....	347

GİRİŞ

Leylâ Erbil'in (1931-2013) geç dönem metinlerinden *Üç Başlı Ejderha* (2005), *Kalan* (2011) ve *Tuhaf Bir Erkek*'i (2013) merkezine alan bu tez, bu metinlerdeki travmatik tanıklıkların ve travmatik söylemin inşasını incelemektedir. Bu tez, aynı zamanda, Erbil'in bu metinlerde kullandığı temsil biçimleri ve bununla ilişkili olarak Erbil'in travma anlatılarının kurulumuna dair yürüttüğü etik-politik tartışmayı tarihselleştirmektedir. Bu perspektifle, bu tezde, Vietnam Savaşı sonrasında ortaya çıkmış ve kimlik politikalarıyla iç içe geçmiş, "olduğu gibi" olanın "olduğu gibi" temsilinin mümkün ve ideal olduğu anlayışına dayanan bir mimesis'i merkezine alan travma anlayışlarına karşı olarak, Erbil'in "travmatik poetika"sının özgün bir kuramsal, etik-politik ve edebi müdahale olarak ortaya çıktığı öne sürülmektedir. Karşılaştırmalı bir perspektifle, bu tez Erbil edebiyatını son dönem metinlerinin ekseninde, Türkçe edebiyat içerisinde ve Erbil edebiyatının söz konusu dönemindeki kendi kuramsal kaynaklarıyla ilişkisi bağlamında yeniden konumlandırmayı ve tarihselleştirmeyi amaçlamaktadır.

Erbil edebiyat üretimine ortaokul yıllarında başlar (Şahin, 2015, s. 22). Hem şiir hem öykü yazdığı bu gençlik döneminin sonunda Sait Faik Abasıyanık'ın da tavsiyesiyle öyküde karar kılmıştır (Varol, 2013). 1956 yılında yayımlanan ilk öyküsü "Uğraşsız", bu öykünün de yer aldığı ilk öykü kitabı *Hallaç*'tır (1960). *Hallaç*'ı *Gecede* (1968) takip etmiştir. 1971'de ise ilk romanı *Tuhaf Bir Kadın* yayımlanmıştır. 1977'de yayımlanan *Eski Sevgili* son öykü kitabı iken 1980'li yıllarda *Karanlığın Günü* (1985) ve *Mektup Aşkları* (1988) isimli romanları yayımlanır. Bununla süreçte, Erbil'in ilk öykülerinden beri kadın özneler ve anlatıcılar, onların kadınlık deneyimleri ön plandayken *Gecede*'deki "Vapur" öyküsü

Erbil edebiyatında kent ve tarihle kurulan ilişki bakımından dönüm noktasını işaret etmektedir. Erbil'in birbirinin üstüne binen tarih katmanları arasında salınarak devam eden soruşturmalarıyla kent yüzeyinde dolanan anlatıcıları 1968 sonrasındaki öykü ve romanlarında Erbil edebiyatının alamet-i farikalarından biri haline gelmiştir. Kent ve tarihle sıkı ilişkiler kuran *Tuhaf Bir Kadın* ve *Karanlığın Günü*'nün yanında, *Mektup Aşkları*'nda bu ilişki daha zayıftır. Bununla birlikte, *Tuhaf Bir Kadın*'daki Mustafa Suphi'lerin öldürülmesi ile bir novella olmaya yaklaşan "Eski Sevgili"de Mahir Çayan'ların hapisaneden kaçışları ve Deniz Gezmiş'lerin idamı gibi uğraklarda Erbil edebiyatı bir tarihçi titizliğiyle tarihin "gerçeğine" ulaşmak, bu ölümlerin arkasında gizli kalan olayları ve nedenleri araştırmak için çaba gösterir. Öyle ki, iki metin de neredeyse her baskılarında Erbil'in düzeltmelerle yenilediği ve ayrıntılandığı metinler haline gelmiştir. Erbil'in 1970'lerde ürettiği ve "sahih" bir tarih anlayışıyla belirlenen bu metinlerinin aksine 1980'lerin ortasında yayımlanan *Karanlığın Günü*'nde Erbil'in tarihle kurduğu ilişkiler çeşitlenmeye başlamıştır. *Karanlığın Günü*'nde anlatıcı Neslihan ve diğer karakterlerin farklı tarih anlayışlarının karşılaşması bir söylem çeşitliliği yaratırken, Nermin karakteriyle birlikte Erbil edebiyatında hafıza da bir problematik olarak derinleşir¹.

Erbil edebiyatının konu ve içerik bakımından genişleyerek devam eden kurmaca üretimi 1988'de *Mektup Aşkları*'nın yayımlanmasından 2001'de *Cüce*'nin yayımlanmasına kadar on üç yıllık bir araya sahiptir. Kurmaca yayımlamadığı bu uzun dönemde Erbil, daha önce de yazdığı deneme türünde sınıflandırılacak yazılarının üretimini artırmıştır. Erbil'in bu dönemde ürettiği denemeler medyadan hümanizme, yazar ve metin incelemelerinden edebiyat ve eleştiri kuramlarına,

¹ Bu konuda detaylı bir tartışma için Fatih Altuğ'un *Karanlığın Günü*'ndeki farklı tarih anlayışlarına dair incelemesine (2016) bakılabilir.

mitolojiden etik soruşturmalara kadar geniş bir konu, kuram ve bağlam çeşitliliğine sahiptir. Erbil'in denemeleri 1998 yılında *Zihin Kuşları* başlığı altında toplanmıştır.

Erbil edebiyatının son dönemi olarak sınıflandırılabilir, kurmaca üretimine on üç yıl ara verdikten sonra 2001'de *Cüce*'yle başlayan üretimi ise Erbil edebiyatı açısından travmatik bir dönüş noktasıdır. Erbil 1993 Sivas Madımak Katliamı sonrasında, *Cüce*'yle başlayan bu süreçte metinlerinin haricini travmatik olayların ve onların tanıklığının temsilinden kurarken aynı zamanda roman türünün Mihail Bahtin (2014) tarafından işaret edilen kökenlerine –yine kuram üzerinden– bir dönüş gerçekleştirmeye çalışmıştır. Bu anlamda, Erbil'in kurmaca basmadığı on üç yıllık arada denemelerde görünür olan çabasını kurmacanın içine taşıdığı iddia edilebilir. Erbil, *Cüce*'de Bahtin'in romanın kökenlerinden biri olarak işaret ettiği ve kuramla edebiyat arasında salınan yarı-komik bir tür olarak tarif ettiği *menippea*'nın özelliklerini edebiyatına devşirmek için çabalamış ve Cüce figürünü Menipo olarak isimlendirerek de bu niyetini bir “arzu” olarak ortaya koymuştur. Öte yandan, *Cüce*'nin bir ayağı Madımak Katliamı'yla birlikte Türkiye'nin yakın tarihinin diğer katliam ve suikastlarındayken diğer ayağı ise mitolojik katmandadır. Bu bakımdan, Erbil'in edebiyatının tarihle kurduğu ilişkiler *Cüce*'de mitolojik katmanla birleşerek yeni bir boyuta ulaşmıştır.

Bu tezde, incelemeye tabi tutulan Erbil'in son metinleri *Üç Başlı Ejderha*, *Kalan ve Tuhaf Bir Erkek* ise Erbil edebiyatında kent ve tarihle kurulan ilişkide yeni bir aşamayı imlemektedir. Bu üç metnin 2001'de yayımlanan ilk parçası “Bir Kötülük Denemesi” kuramsal alıntılarla başlayıp kuramsal alıntılarla kapanan, bu tezin Üçüncü Bölüm'ünde ele alınacağı üzere edebiyat eleştirisi tarafından da kurmaca niteliği büyük ölçüde tanınmamış bir metindir. “Bir Kötülük Denemesi” ile başlayan bu üç metinde Erbil edebiyatında daha önceden ortaya çıkan kentle kurulan

ilişki, tarihle kurulan ilişki, mitolojiyle kurulan ilişki ve kadın anlatıcıların konumlanışları da Erbil tarafından işlevselleştirilen travmatik olayların anlatıları bağlamında değişmiş ve dönüşmüştür. Travma anlatıları Erbil tarafından kenti, tarihi ve anlatıcıların sahicilik iddialarının bozuşturulmasında işlevselleştirilirken bu metinlerin kuramla kurduğu metinlerarası ilişkiler ve bu metinlerde ortaya konan kuramsal çabanın bu bozuşturmayla kesişimi Erbil edebiyatını kurama yakınlaştıran bir hal almıştır. Erbil'in *Cüce*'de başlayan ve romanın kökenlerine geri dönüşle edebiyatını "kuramla kurmaca arasında yarı-komik bir tür" olarak yeniden icat etme "arzusu" *Cüce*'de tam anlamıyla gerçekleşmemekle birlikte, bu tezde ele alınan metinlerle kendisine uygun nesnelere yaratmıştır. Erbil edebiyatında, kuramla kurmaca arasında salınan bu yeni dönem Orhan Koçak tarafından "edebiyat dışı, edebiyat karşıtı bir malzemeyi de içermeye –ya da edebiyatı kendi karşıtıyla tartma– çabası" (2002, s. 10) olarak değerlendirilen eğilimin güçlenerek kurmacanın karşıtı olan kuramsal metinleri içermesiyle ortaya çıkmıştır. Süha Oğuzertem ise bu yönelimi Erbil metinlerini "felsefî ve antropolojik bir deneme" diye niteleyerek işaret etmiştir (2007, s. 161).

Bu tezde, Erbil edebiyatında kuramla kurmaca arasında salınan bu yeni aşama "travmatik poetika" olarak isimlendirilmektedir. Bu isimlendirme tercihinde, bir yandan Erbil'in bu metinlerde yeni bir temsil anlayışı kurduğu işaret edilirken diğer tarafta ise bu temsil anlayışının travma anlatılarının işlevselleştirilmesiyle yaratıldığı işaret edilmeye çalışılmaktadır. Bu tezde, Erbil'in inşa ettiği iddia edilen travmatik poetika "olağanüstü hal"ın gerçekte bir kural olduğunu (Benjamin, 2002) ortaya çıkarmayı; onu aşmayı, dışına çıkmayı, "Mesih'in imparatorluğu"na (Benjamin, 2002) açılmayı; simgesel düzenin yırtılma anını hazırlamayı amaçlayan temsil biçimlerini yarattığı iddia edilmektedir. Travmatik poetika yeni bir temsil kuramı

olarak işlemekle birlikte temsilin edebiyat ve politikadaki iki ayağını Antik Yunan'a geri dönerek, yeniden kendinde bütünlemektedir. Travmatik poetika, bu anlamda, suikastlarla, kitle katliamlarıyla, gözaltında “kaybetmelerle”, darbelerle, etnik ve dinsel nefretle, kimlik [*identity*] politikalarının ve kimlikçi [*identitarian*] politikaların yükselişiyle, kapitalizmin ve cinsiyet rejiminin yapısal eşitsizlikleriyle dolu bir dünya ve Türkiye coğrafyası tarihini, bu tarihten kurtulacak şekilde temsil etmeyi başarabilmenin; bu tarihi olumsuzlayarak kat etmenin aracıdır. Bununla birlikte, travmatik poetikanın olumsal bir etik-politik önerisi yoktur. Bu üç metinde geleceğe yönelik “dünya vatandaşlığı”, “ortak insanlık durumu” gibi değişik isimlerle adlandırılan, politik olduğu kadar etik bir belirleme olan, kelime anlamıyla “komün-ist” beklenti içeriksizdir. Travmatik poetikanın geleceğe yönelik beklentisi çerçevesi çizilmediği, bugünün simgesel düzeni içinden belirlenmediği ve içeriksiz olduğu için olumsal bir öneri olarak ortaya çıkmadığı gibi, tam da bu yüzden Mesihçi bir beklentidir. Travmatik poetika metinlerindeki mitolojik, tarihsel ve karakterler bağlamında inşa edilen kuşaklar arası ilişkiler aracılığıyla, Mesihçi beklenti dünyanın yeniden açıldığı bir kopuş, devrimci bir hakikat anı olarak ortaya konmaktadır.

Bu tezde, travmatik poetika bağlamında temsil tekniği yani basit *poiesis* (yapma etme, varlığa getirme) anlamında üç tane travmatik temsil dizgesi tespit edilmektedir: “Travmatik mimesis”, “travmatik diegesis” ve “travmatik semiosis”. “Travmatik mimesis”le Erbil’in travma bağlamında yeniden işlevselleştirdiği, en temel anlamıyla “gösterme” dizgesi işaret edilmektedir. Bu üç travmatik temsil dizgesinden Erbil’in en az kullandığı travmatik mimesis’tir. Görgü tanığının travmatik olayın akışını göstermesine dayanan ve travmatik “yineleme zorlantısıyla” sürekli tekrar eden travmatik mimesis parçalı bir şekilde ve katarsis’i Mesihçi kurtuluşa erteleyerek gerçekleştirilmektedir. Erbil’in metinlerinde travma

anlatılarındaki mimesis'in anlatıcıları sürekli olarak Jacques Lacan'ın kullandığı anlamıyla Gerçeğe çağırdıkları, Gerçeğe dair izlerin saklandığı yerlerde mimemisi'in ön plana çıktığı tespit edilmektedir. Travmatik mimesis'in en belirgin biçimde gerçekleştiği metin *Üç Başlı Ejderha*'dır.

Diegesis'in Erbil tarafından travma anlatısında yeniden işlevselleştirmesi anlamında "travmatik diegesis" dizgesi ile ise sadece edebiyat üzerine şekillenen modern anlatıbilim kuramlarındaki şekliyle (travmatik) olayın "hikâye edilmesi, tahkiyesi" kastedilmemektedir. Tahkiye anlamına ek olarak, diegesis'in tragedyadaki anlamına giderek, Aristoteles'in tragedyanın unsurlarında diegesis'e dahil ettiği ve bir eylemin mimesis'ini içermedikleri için en alt artistik düzeyde konumlandığı *opsis* –dekor, kostüm, sahne kurulumu; seyirlik elemanların tümü– ile *melos* –koro ve ona eşlik eden müzikal unsur– da işaret edilmektedir. Erbil'in travmatik diegesis'inin özgün tarafı, diegesis'in *opsis* ve *melos* ile gerçekleşen halini de, bir edebiyat metninde nadir rastlanan bir şekilde ön plana çıkarılmış olmasındadır. Bu açıdan, Erbil metinlerinde travmatik bağlamda diegesis'in yine sürekli kendini tekrar eden Ben'e dönüşlerde, Ben tariflerinde, bütün dünyayı Ben'e içererek anlatma tavrında ortaya çıktığı tespit edilmektedir. Üç metin içinde travmatik diegesis'in en belirleyici olduğu metin *Tuhaf Bir Erkek*'tir.

Bu tezde travmatik mimesis ve travmatik diegesis olarak adlandırılan temsil dizgeleri ile halihazırda var olan temsil dizgelerinin yeniden işlevlendirilmesi işaret edilirken "travmatik semiosis" in bir temsil dizgesi olarak Erbil'in özgün bir keşfi olduğu iddia edilmektedir. Travmatik semiosis'le bu üç metindeki, gösterilenleri sonsuz biçimde çoğaltılmış, içine coğrafyaların ve tarihlerin sığdırıldığı gösterenlerin metinde icat edilmesi süreci işaret edilmektedir. Bununla birlikte, travmatik semiosis ile ise semiyoloji ya da var olan bir gösterene uygulanan bir anlamlandırma işlemi

değil; ancak semiyolojinin inceleme nesnesi olabilecek anlamın ve gösterenlerin metinsel düzeyde üretilmesi, icat edilmesi kastedilmektedir. Bu bakımdan, kendiliğinden bir açıklığa, söküğe sahip olan, gösterilenleri kolayca işaret edilemeyen ve travmatik durumların tarih içindeki anlamını, tarihin *telos*'unu bulma aracı olarak konumlandırılan gösterenlerin yaratılması süreci olarak travmatik semiosis, metafor üretiminin analogiyi esas alan üretiminden de farklı bir süreci anlatmaktadır.

Travmatik semiosis'le üretilen, kökenini Walter Benjamin'in tarih felsefesindeki "monad" ve "diyalektik imge" fikirlerinden alan bazı gösterenler, bu metinlerde var olan simgesel düzenin düğüm noktası, onun yıkılmasıyla bütün bir varoluşun altüst olacağı işaretler olarak konumlandırılmıştır. Bununla birlikte, metinsel düzlemdeki travmatik semiosis'in Erbil'in özgün ve edebiyatının bu dönemine has bir icadı olduğu; aynı zamanda hem anlatıbilimsel hem de etik-politik bir öneriye sahip olduğu iddia edilmektedir. Travmatik semiosis, bu metinlerde bazen biri, bazen diğeri daha ön planda olmak üzere yine bu metinlerde tespit edilen mekânsallaştırma ve metinselleştirme jestlerinin tamamlayıcısı olarak gerçekleştirilmektedir. Bu bakımdan, bu üç metin okuyucusunu metinden sokağa atmakta, sokaktan metne toplamaktadır. Bu metinlerin Mesihçi kurutuluşa yönelen geleceğe dair beklentisinin oluşturulmasında da travmatik semiosis araçsallaştırılmıştır; travmatik semiosis metnin her parçasına dağılmış gösterilen parçalarıyla metni tek bir gösteren etrafında organize etmekte, metinlerin her parçasını her parçasıyla anlamsal bakımdan ilişkili hale getirmektedir. Metnin içine bir ağ gibi yayılan bu anlamsal inşa bu üç metin içinde en yoğun haliyle *Kalan*'da tespit edilmektedir.

Bu tezde, *Kalan*'ın "önsözce"sinin *Üç Başlı Ejderha* ve *Tuhaf Bir Erkek*'te de işleyen bir üstkurmaca olarak ortaya çıkarılmasıyla birlikte bu üç metin, tek bir metin; aynı metinsel evreni paylaşan üç özerk metin olarak ortaya konmuştur. Buna ek olarak, her özerk metni bir ağ gibi saran travmatik semiosis, bu üç özerk parçayı da birbirine bağlamaktadır. Travmatik semiosis'le anlam üretme süreci metinden metine genişlemekte, bir metinde yaratılan gösteren ilk ortaya çıktığı metindeki ağın içindeki anlamıyla diğer metinlere taşınmaktadır. Bu ağ tipi yapılanmanın etkisiyle, örnek vermek gerekirse, bir metnin ilk on sayfasında tek kelimelik bir değinmeyle yer alan bir işaret, metinde elli sayfa ileride ortaya çıkan bir başka şeyin anlamında kurucu hale gelebilmektedir. Bununla birlikte, bu ilişkiler Erbil tarafından, metinde çağırışının gücüne yaslanan bir rastgelelikle değil, sıkı bir matematiğin üzerinde yükselen bir mimari tarzda inşa edilmiştir. Travmatik semiosis'in bu özelliği Erbil'in bu metinlerinin okunmasını güçleştiren, bu metinlerin mübadelesini; alımlamalarını ve dolaşımlarını kısıtlayan bir etken olarak tespit edilmektedir.

Travmatik semiosis'in ağ şeklinde yapılanmasına ek olarak Erbil'in bu metinlerinin kuramsal yükü de hayli ağırdır. *Cüce*'de bir arzu nesnesi olarak ortaya çıkan *menippea* türü, kuramla edebiyat arasında salınan yarı-komik eleştiri tarzının tür olarak hedefi *Cüce*'de İkinci Bölüm'de açıklanan sebeplerle gerçekleştirilememişken travmatik poetika metinlerinde tam olarak karşılığını bulmuştur. Erbil'in travmatik poetika metinlerinde doğrudan referans verdiği kuramcı sayısı bir tezin kaynakçasını doldurmak için yeterlidir. Bununla birlikte, Erbil kuramla olan ilişkisinde çoğu akademisyenden daha gelişmiş bir "akademik dürüstlikle" davranmakta, bir edebiyat metninde az rastlanır şekilde kuramsal kaynaklarını açık etmektedir; ironik bir biçimde, kaynak olarak gösterdiği kuramcılardan daha az obskürantisttir. Bu kaynağı "açık" etme tavrı bazen sadece

kuramcının adının anılmasıyla, bazen sadece kavramın adının verilmesiyle, bazen metin içinde sayfa numarasına kadar bildirilen doğrudan akademik kaynak göstermeyle, bazen dipnotlarla, bazen yer değiştirmelerle gerçekleşmektedir. Ancak, Erbil’in kuramsal kaynakları kullanma ve devralıp olumsuzladığı argümanları birbirleriyle ilişkilendirme biçimi travmatik semiosis’in ağsal kurulumuna benzer bir yapıyı takip eder. Örneğin, anlatıcısı Lahzen’in kendi yazdığı metni kuram olarak da işaret ettiği *Kalan*, metnin her satırının katkıda bulunduğu bir Søren Kierkegaard eleştirisidir.

Travmatik semiosis’le kurulan anlamların zor erişirliği ve metinlerin kuramsal yüküne ilave olarak, travmatik poetika metinleri tarih, mitoloji, ilahiyat ve İsrailiyat ile tıka basa doludur. Travmatik poetikanın etik-politik düzeyinin hedef olarak yöneldiği Mesihçi beklenti başta olmak üzere, bu metinlerde ilk bakışta yüzeye en yakın görünen tarih referansları, ilk izlenimin tam tersine bu metinlerin en alttaki ve en temel anlamsal katmanlarını oluştururlar. Öyle ki, *Üç Başlı Ejderha*’nın farklı anlatıcılara, karakterlere ve zamansallıklara sahip iki bölümü arasında olay örgüsü düzeyindeki bağlantı ve zamansal artardalık bile ancak bu tarih referanslarının dikkatli bir yakın okumasıyla ortaya çıkarılacak şekilde dibe gömülmüştür. Bununla birlikte, bu tarihsel-dinsel okuma ve göndermeler üç ana aksta toplanabilir: İlki coğrafya ve özelde İstanbul temelli Roma ve Osmanlı sürekliliğinde “cihan imparatorlukları” ve cihan imparatorluğu fikrinin semptomu olarak Türkiye tarihidir. İkinci aks, yine İstanbul’un önemli bir yere sahip olduğu, cihan imparatorluğu fikrinin organik bir parçası olan “tektanrılı dinler” tarihidir. Üçüncü aks, yine Konstantinopolis Hipodromu’nda ve Erken Roma’da içerilmesi bağlamında Antik Yunan dini, mitolojidir ve bu ilksel katman metinlerdeki “dünya vatandaşlığı” hedefinin diyalektik kökenini oluşturur. Erbil, bu tarihi de kaynağını

Sigmund Freud'un "tarihsel romanı" *Musa ve Tektanrılı Din*'den (2012) alan özgün bir semptomatik okumayla yorumlar. Bu da travmatik poetikanın bir başka kuramsal yüzüdür.

Erbil edebiyatının Marks ve Freud'u birleştiren semptomatik okuma yöntemini sahiplenşi, gösterenle gösterilen arasındaki mesafeyi sökme işleminden edebiyat üretmesi erken dönem metinlerinde de görülmekle birlikte Erbil'in travmatik poetika metinlerinde referans da vererek alıntılıdığı yöntem Slavoj Žižek'in ideoloji eleştirisi. Postmodernitenin sinik aklının eleştirisi için işlevselleştirilen bu yöntem, semptomatik okumada durmaz ve semptomatik okumayı yapanın, ideolojiyi sökenin artı-keyfini de sökmeye yönelir. Bu bağlamda, travmatik poetika metinlerinde semptomatik okumaları üreten, dünyayı söken anlatıcıların da ideolojileri, hakikat iddiaları ve travmatik anlatıları sökülür. Geriye yukarıda da işaret edildiği gibi olumlanan hiçbir söylem, karakter, travmatik anlatı bırakılmaz. Erbil'in hem semptomatik okumada hem Žižek'çi ideoloji eleştirisinde kendi yönteminin kökenleri diyalektiktir. Bununla birlikte, Erbil'in diyalektik yöntemi kullanma biçimi, olumlamayı yok etmesi bağlamında, *Kalan*'da ve *Tuhaf Bir Erkek*'te kendisine atıf da yapılan Theodor W. Adorno'nun (2016) "negatif diyalektik" önerisine yakınsar. Özellikle metinlerin kapanış bölümlerinde, anlatıcı karakterlerin kendilerini söktükleri; kendilerinin eleştirdikleri kurulumlarla ortaklıklarını sergiledikleri ve bunu olumsuzladıkları; ancak "doğru" söylediklerini de olumsuzladıkları tavırda Adorno'nun diyalektik süreci olumlamayla sona erdirmeme, diyalektik karşıtlıkları çelişkili haliyle bırakma önerisinin etkisi görülür.

Erbil'in travmatik poetika metinlerinde, travmatik semiosis'le sağlanan anlamın ağ şeklinde örgütlenmesi, yukarıda sayılan tarihsel ve kuramsal kaynakların içerilme biçimi ile bu metinlerde ele alınan bütün materyalin halihazırda

semptomatik okumayla sökülmüş durumda olması bu metinlere yapılacak, metnin süreçlerine baştan sona eşlik eden, yorumu ve anlamı da bu mimetik eşlik çabasının katartik bir sonucu olarak doğuran yakın okumayı temel alan ve metinlerin hakkını vererek yapılacak bir analitik incelemeyi imkânsıza yaklaştırmaktadır. Kuramla metin arasında kuramdan metne ya da metinden kurama lineer bir ilişki kuran bir analitik çabayla travmatik poetika metinlerinin bütününe görmek ve göstermek mümkün değildir. Nitekim, bu tezin yakın okumayı “alıkoyduğu” ve metnin süreçlerine eşlik ettiği bölümlerden örnek vermek gerekirse Dördüncü Bölüm’ün ikinci kısmında *Kalan*’dan odaklanılan beş altı sayfalık, travmatik semiosis’in yoğunlaştığı bir parçanın çözümlenmesi yaklaşık olarak otuz sayfa sürmüştür. Eleştiri tarihinde de Erbil metinlerine analitik bakış açısıyla yapılan okumalar, tam olarak Erbil metinlerinin diyalektikle şekillenmiş olmasından kaynaklanan bir güçlkle karşılaşmışlardır. İkinci Bölüm’ün üçüncü kısmında ve Üçüncü Bölüm’ün birinci kısmında serimlenecek olan, edebiyat eleştirisinin Erbil metinlerini, metinlerin fiziksel bütünlüklerine dahi müdahale ederek, yazarın ortaya koyduğu metinlerden hacimsel anlamda farklı metinler çıkararak okuma girişimlerinin önemli bir kısmının başarısızlığında da eleştirmenlerin süreci ve sarmal yapıyı esas alan diyalektik düşünceyi analitik düşüncenin düzlemine ve çizgiselliğine tercüme etme çabası birincil nedendir.

Yukarıda sayılan nedenlerden ötürü Erbil’in özellikle birbirine ağsal anlam bağlarıyla bağlanan ve kendi içlerinde de böyle bir kurulumu esas alan bu üç metni diyalektiği esas aldıkları gibi eleştirel bir araç olarak da diyalektiği çağırmaktadırlar. Erbil’in diyalektikle söktüğü yapılar, ancak “diyalektiğin birleştirici güçleri” (Jameson, 2015) seferber edilerek anlaşılabilir. Bu tez, metinlerin çağrısına uyarak diyalektiği yönteminin ve biçiminin temel belirleyeni olarak kullanmaktadır. Bu

tezde, Erbil'in travmatik poetika metinlerinde negatif diyalektikten beslenen ve neredeyse hiçbir olumlamaya varmayan, bütün materyalini semptomatik okumayla söken diyalektik anlayışı, inşacı olması bakımından pozitif bir diyalektik yaklaşımla karşılanmıştır. Tezin yapısını, biçimini, okuma tarzını belirleyen bu diyalektik yaklaşımda ise Fredric Jameson'ın diyalektik eleştiri anlayışı esas alınmıştır. Bununla birlikte Jameson'ın diğer diyalektik anlayışlardan ayrılmasını sağlayan ve Hegel'den alıp edebiyat eleştirisi bağlamında yeniden işlevselleştirdiği, kendi diyalektik eleştirisinin tümünü imleyecek şekilde kullandığı "üstyorum" [*Aufhebung*, alıkoyarak aşma] bu tezin temel yöntemidir. Bu yöntemsel sahiplenmeyle birlikte bu tez kendisini (Kültürel-)Marksizm çerçevesinde konumlandırmaktadır.

Jameson'ın üstyorumu üstyorumla anlattığı "Üstyorum" (2008, s. 33-53) makalesinde üstyorum, bir yorum sorunu olarak açılır. Edebiyat metni, örneğin plastik sanatlardan farklı olarak, en baştan yorumlanmış bir malzemeyi alarak yeniden yorumlamaktadır. Dolayısıyla eleştirinin yorumuna ihtiyacı yoktur. Ancak, Jameson'a göre metnin yoruma ihtiyacının olmaması yorumu gerektirir. Bu bağlamda yorum, metnin içindeki yorumu temel almalı, onun içinden geliştirilmeli ve metinlerin içine, dışarıda hazır bulunan anlamları taşımamalıdır. Ancak, metindeki yorumu "içkin eleştiri"yle ortaya çıkararak, metnin dışındaki yorumlarla yani tarihle yan yana getirmelidir. Jameson, edebiyat metni eleştirisinde diyalektiği işlevselleştirme biçimini yani üstyorumu aşağıdaki gibi açıklar:

[D]iyalektik metni kendi kullanımlarını temel alıp üzerine ekleme yaparak geliştirir, başlangıçtaki geçici formülleştirmelerini ya bir kenara atılacak ya da metnin daha sonraki "uğraklarında" altımıza sürülecek bir merdiven olarak kullanır. (2016, s. 29)

Metnin kendi çevrimlerinden hareket eden geçici formülleştirmeler kullanarak metni açmak, bir metni "alıkoyarak aşma", üstyorumdur. Bu diyalektik eleştiri tanımına uygun bir şekilde, bu tezde, Erbil metinlerinin travmatik poetikası, öncelikle metin

dışındaki travma anlayışlarından neyi dışarıda bıraktığı ve sonra neyi metne dahil ettiğiyle; metinlerin travma kuramlarını “kendi kullanımları” ortaya çıkarılarak açıklanmaktadır.

Jameson üstyorumun ne olduğunu da üstyorumla, alıkoyup aşmayla anlatır. Jameson’ın alıkoyduğu şeylerden ilki Freud’da temellendirdiği semptomatik okumadır. Jameson’a göre üstyorum, “semptom ile bastırılmış düşünce arasındaki, belirtik içerikle örtük içerik arasındaki, gizlemeyle gizlenmiş ileti arasındaki ayrıma dayalı bir model”dir (2008, s. 48). Ancak, Jameson’daki üstyorum Freud’da olduğundan farklı olarak içeriği yorumlamaya yönelmez çünkü içerik zaten anlamlıdır. Jameson’ın konumlandırmasında da üstyorumdan beklenen, metnin çarpıtılmış, örtük içeriğini² içeriğin neden çarpıtılmış olduğunu açıklayarak ortaya çıkarmaktır:

İçerik zaten somuttur, çünkü içerik özü itibariyle toplumsal ve tarihsel deneyimdir; onunla ilgili olarak, Michelangelo’nun taşı için söylediğini söyleyebiliriz: “Mermer blokta zaten gizli olarak var olan heykelin ortaya çıkması için, taşın bütün yabancı parçalarını kaldırmak yeterliydi.” Demek ki, eleştiri süreci, içeriğin bir yorumu olmaktan çok, onun açığa vurulması, özgün iletinin, özgün deneyimin sansürcünün çarpıtmaları altından su yüzüne çıkarılması, eski haline kavuşturulmasıdır: Bu açığa çıkarma da, içeriğin niçin böylesine çarpıtılmış olduğuna dair bir açıklama biçimini alır; sansür mekanizmasının kendisinin betimlenmesinden ayrı tutulamaz. (2008, s. 48-49)

Jameson’ın üstyorumunun kuruluşu, içeriğin ortaya çıkarılmasıyla sansür mekanizmasının kendisinin betimlenmesini birleştirdikten sonra yapısalcılığı “alıkoyarak aşar”. Bu bağlamda, bu tezde tespit edilen üç temsil dizgesi, Erbil metinlerinin tarihsel ve toplumsal travmatik deneyimi hangi biçimlerde “sansüre” tabi tutarak edebiyatlaştırdığını ortaya çıkarmaktadır.

² Jameson’a göre edebiyat metninin içeriği bu tezde Birinci Bölüm’de travma bağlamında Walter Benjamin üzerinden ele alınacağı üzere *Erlebnis*’tir (Jameson, 2008, s. 48).

Jameson, yapısalcılığın ikili karşıtlıklar, dilbilgisel araçlar gibi temel araçlarının yapısalcılıktaki kullanımları bağlamında zihnin nihai ve değişmez kategorileri olarak Kantçı bir şekilde kavrandığını ortaya çıkardıktan sonra, yapısalcılığın gerçek bir üstyoruma dönüştürülmesi için bu araçların Kantçı kategoriler olmaktan çıkarılarak tarihsel kategorilere dönüştürülmesi gerektiğini salık verir:

Ne var ki, bizim için mesele, yalnızca sfenksin bilmecesini çözmek, yani onu bir karşıtlıklar yeri olarak anlamak değil; aynı zamanda, bu bir kez yapıldıktan sonra, edebi bir tür olarak bilmecenin biçimini ve tarihin kendine özgü belirli bir ânının yansımaları olarak bizzat kendi anlayış kategorilerimizi kavrayacak şekilde geriye çekilmektedir. (2008, s. 47)

Jameson, üstyorumun kurulumundaki bu noktada yapısalcılığın esas yöntemi olarak ortaya çıkardığı ikili karşıtlıkları diyalektik gerilimleri ve çelişkileri sergilemeyi kolaylaştıracak ve bu sayede tarihselleştirmeyi sağlayacak biçimde alıkoyarak aşmayı önermektedir.

Bu tezin Jameson'ın üstyorumuyla girdiği yöntemsel ilişki ise esasen bu bölümün başından itibaren açığa çıkarılmamış biçimde iş başındadır. Bölümün başından itibaren, travmatik poetikanın temsil dizgeleri olarak ortaya konan travmatik diegesis, travmatik mimesis ve travmatik semiosis, metnin kendi kullanımlarının üzerine yapılan, metinde travmatik deneyimin hangi biçimlerde ve neden örtüldüğünü tarihsel ve toplumsal bağlamıyla ortaya koymaya yarayan biçimci araçların alıkoyup aşılmasıyla kazanılmış yeni ve özgün, metinde örtük olandan çıkma pratik amaçlarla tanımlanmış bir kavram setidir. Bununla birlikte, bu bölüm Jameson'a gelene kadar olan süreçte bu metinlerin neden tezin iddiasındaki yoruma ihtiyaç duyduklarını metnin belli özelliklerini alıkoyarak ortaya çıkarmıştır. Jameson'ın üstyorumu tezin geriye kalanında da yorumun gerekçelendirilmesi, ikili karşıtlıkları tarafların argümanlarını ve akıl yürütme süreçlerini serimleyerek iptal

etme, yapısalcı analizi tarihle çevreleme, metinlerde örtük tarihsel ve toplumsal deneyimleri ortaya çıkarma ve metinlerin bu ortaya çıkarma jestine duyduğu ihtiyacı tarihselleştirme bağlamlarında kullanılmaktadır.

Bu tez, Jameson'ın diyalektiği edebiyat metinlerine uygulayış biçimini ya da genel olarak diyalektiği esas almakla bu yaklaşımın kendine has gerilimlerini de devralmaktadır. Jameson örtük içerikle belirtik içerik arasındaki farkı tarihselleştirdiği *Siyasal Bilinçdışı*'nda (2011) bu gerilimi şu şekilde açığa kavuşturur:

Eğer yegâne alternatif, pozitivist filolojik doğruluk anlayışı ise, şimdiki halde güçlü yanlış okumaların zayıf yanlış okumalar karşısında kışkırtıcı biçimde kutlanmasını onaylamayı tercih ederim. Bir Çin atasözünde denildiği gibi, bir balta sapını bir başka sapı kesmek için kullanırsınız: Bizim bağlamımızda ancak daha güçlü bir başka yorum şimdiki bir yorumu devirebilir ve pratikte çürütebilir.

Bu nedenle, bu kitabın teorik kısımlarının onun yorumlayıcı pratiği bakımından yargılanması ve sınanması beni memnun edecektir. Ancak bu antitez bile günümüzün bütün kültürel araştırmalarının içerdiği çifte standardın ve formel ikilemin sınırlarını belirler. *Siyasal Bilinçdışı* da bundan, modeller ile tarih arasındaki, teorik spekülasyon ile metin analizi arasındaki huzursuz öncelik mücadelesinden pek muaf değildir. Bu mücadelede birincisi, ikincisini kendi soyut önermelerini desteklemek için öne sürülen örnekler haline getirmeye çalışırken; ikincisi ısrarla bizatihi teorinin, ciddi pratik eleştiri işi bir kez yoluna girdiğinde kolayca sökülebilecek yönetsel yapı iskelesinden ibaret olduğunu göstermeye devam eder. Teori ve edebiyat tarihi olarak bu iki eğilimin birbiriyle kesinlikle bağdaşmaz olduğu Batılı akademik düşüncede o kadar sık hissedilmiştir ki, okura, sonuç olarak her ikisini de aşan üçüncü bir konumun var olduğunu hatırlatmaya değer. Bu konum, elbette, Marksizmdir. Marksizm, diyalektik formda teorinin üstünlüğünü onaylar; bu da bizatihi tarihin üstünlüğüne ilişkin bir kabulle birarada ve aynı zamanda gerçekleşir. (2011, s. 15)

Bu tez, Jameson'ın yukarıda tarif ettiği biçimde “filolojik doğruluk” anlayışına, başka bir deyişle biçimciliğin tarih-ötesi aklın kategorileri olarak icat edilen ve yanlışlanamaz araçlarına yaslanmamaktadır. Bununla birlikte tezde ortaya sürülen temsil dizgeleri gibi biçimci araçlar, metinlerdeki travma anlatılarının kullanımının çözümlenmesinde araçların kendilerini tarihselleştirilerek kullanılmaktadır. Birinci

Bölüm ve İkinci Bölüm'ün genişçe bir kısmı, bu biçimci araçların tarihsel anlamlarını ve toplumsal kullanım biçimlerini araştırmaktadır. Bununla birlikte bu tez, Jameson'ın yukarıda değindiği, edebiyatı “teorik spekülasyon” uğruna feda etmeme çabasını da sahiplenmektedir. Bu tez, bu iki uç nokta arasında yakın okumayı da kuramsal çabayı da tarihselleştirme bağlamında alıkoyan diyalektik bir konumlanışı tercih etmektedir. Bununla birlikte, tezin diyalektiğe has sıçramaları, Jameson'ın “filolojik doğruluk” ya da “zayıf yanlışı” diye nitelediği Rus Biçimciliği ve Yeni Eleştiri'nin yöntemlerinin ancak üstyorum bağlamında işlevselleştirilerek içerilmesi bağlamında “güçlü yanlışı okumaların zayıf yanlışı okumalar karşısında kışkırtıcı biçimde kutlanmasını onaylamayı” tercih etmektedir. Bu bakımdan, Jameson'ın işaret ettiği biçimde, Türkiye akademisinde de yaygın bir “inanç” olduğu gibi kuram ile kuram-dışı olarak anlaşılan metin analizi arasında bulunduğu varsayılan karşıtlık bu tezin teorik konumlanışının meselesi değildir; tezde tercih özbilinçli bir şekilde teorinin diyalektik önceliğinden yana yapılmıştır. Yine Marksizm bağlamında teorinin diyalektik önceliğine uygun bir şekilde, bu tezde, metni yorumlamada metinde işaret edilmemiş hiçbir hazır kuram metin çözümlemesinde kullanılmamıştır. Ancak metinden çıkarılan kuramsal düşünceyi metin dışındaki yoruma, kurama yapılan sıçramalarla tarihselleştirme tavrının kökeni de tarihin/metnin diyalektik olarak anlaşılan önceliğinden gelmektedir.

Tezde yapılan bu tercih, malzemesiyle de uyumludur. Erbil, edebiyatının özellikle *Cüce*'yle başlayan ve travmatik poetika metinlerini de içine alan döneminde Erbil, yukarıda da işaret edildiği üzere, muhtemelen hiçbir örneğini okumadığı *menippeia* türünün Bahtin'in listelediği özelliklerini, kuramı edebiyat metninde “alıkoyarak aşmada” edebiyatını “alçaltıcı” bir şey görmemiştir. Hatta kuramın üstünlüğünü ilan edercesine bu kaynaklarını sayıp döken ve bir yandan kullandığı

bütün kuramsal malzemeyi tarihselleştirme ve metinselleştirme jestiyle sarıp sarmalayan, bu çabasının kuramsal bir çaba olduğunu da dolaylı olarak yazar-karakterlerine söyleten, edebiyat üretiminin ilk yıllarından beri edebiyatının kaynaklarını “edebiyatta” değil, Marks ve Freud’da işaret eden bir yazardır.

Bu tez, Erbil’in kuramsal çabasının anlamını belirginleştirmek üzere, bu çabanın ancak bu çabanın karşıtını aşma biçiminin aşılmasıyla anlaşılacağı yolundaki diyalektik belirlemeye yaslanarak, Erbil’in kuramının “dışının” –ve dolayısıyla içinin– tarihselleştirilmesiyle başlamaktadır. “Post-Vietnam Travma: Temsil, Kültür ve Siyaset” başlığını taşıyan ilk bölüm, Vietnam Savaşı sonrasında ABD’de icat edilen “travma sonrası stres bozukluğu” (TSSB) tanısıyla birlikte değişen ve tıbbileşen travma anlayışı ile bu travma anlayışının siyasal bilinçdışı ortaya çıkarılıyor. Birinci bölümün ilk kısmı olan “Vietnam Savaşı sonrası travma”da TSSB tanısının İkinci Dalga Feminizm ve ABD’deki muharip [*veteran*] kültüründen gelen kökenlerini serimlemekle işe başlanmaktadır. TSSB tanısının inşa edilmesi bağlamında edebi travma kuramına da epistemolojik kaynaklık eden başta Judith Herman ile Vietnam muharipleriyle çalışan Bessel van der Kolk olmak üzere bir dizi psikiyatrin argümanları, onlardaki örtük içeriği açığa çıkarmak amacıyla dönemleri içerisindeki eleştirilerinden destek alarak üstyorumla ele alınıyor. Post-Vietnam travma anlayışında belirtik içerik olan Freud’un reddi ve Pierre Janet’nin yeniden sahiplenilmesinin örtük içeriği ise “olduğu gibi” olanın “olduğu gibi” temsil edilebilirliğine dair özcü bir “kendinde dünya” anlayışını devralan bir uzlaşım olarak mimesis’in özel ve tarihsel bir türü, tezde ele alınan kuramsal metinlerden devşirilen ismiyle “modernist şair özne beklentisi” olarak ortaya çıkarılıyor.

Birinci bölümün ikinci kısmı olan “Hafıza Savaşları” bölümünde ise post-Vietnam travma anlayışının “olduğu gibi” olanın “olduğu gibi” temsil edilebilirliği

iddiasına dayanan mimesis anlayışı, post-Vietnam travma anlayışının toplumsal dolaşimleri bağlamında yine farklı eleştirel karşıtlarıyla birlikte ele alınıyor. Post-Vietnam travma anlayışının siyasal biliçdışını göstermeye, onu tarihselleştirmeye niyet eden bu kısım, travma anlayışının kimlikselci [*identitarian*] “yeni sağ” hareketlerden ezilen kimliklerin yeni toplumsal hareketlerine, Latin Amerika ve Türkiye’de “demokrasiye geçiş” ideolojisi bağlamında, “barışma”, “yüzleşme”, “hakikat komisyonları” gibi taleplerde birinci tekil şahsın dünyayı “olduğu gibi” olumlayıcı anlatısıyla bu anlatının siyasal anlamları ve bunları ortaklaştıran bir örüntü olarak “postmodernitenin sahicilik jargonu” ortaya çıkarılıyor. Bu tarihselleştirme işleminden sonra, Birinci Bölüm’ün üçüncü kısmı olan “Edebi travma kuramı”nda ise edebi travma kuramcılarının TSSB tanısındaki travmayı tarih-ötesi aklın kategorilerinden biri olarak, Freud, Frankfurt Okulu ve Lacan sonrasındaki travmayla arasındaki farkı yok ederek yorumlamaları açık ediliyor. Bununla birlikte, Vietnam muharıplerinin deneyimi üzerinden tanımlanan tanıyı Auschwitz kurbanlarına “etik” bir müdahaleyle uyarlayan bu kuram Cathy Caruth, Shoshana Felman ve Dori Laub metinleri temelinde ele alınıyor. Bu isimlerin “travmanın anlatılamazlığı” yolundaki iddiasının örtük içeriği, “olduğu gibi” olanın “olduğu gibi” temsili idealini taşıyan bir mimesis uzlaşımının temel alınmasıyla bu mimesis anlayışıyla “anlatmanın” eş anlamlı kılınması olarak açığa çıkarılıyor. Bununla birlikte, bu kuramcılar ABD bağlamındaki farklı eleştirilerinden destek alınarak olumsuzlanıyor.

İlk bakışta Türkiye bağlamıyla ve Erbil’le ilişkisizmiş gibi görünen bu kuramsal seyir, Erbil’in travma bağlamındaki etik-politik müdahalesinin anlamını öne çıkarmak için İkinci Bölüm’de Erbil’in travmatik poetikasının ve onun kaynaklarının diyalektik olarak anlamlandırılması için işlevselleştiriliyor. Bununla

birlikte, tez, metin yorumlanmasına geçtiğinde ise post-Vietnam kuramını kullanmamaktadır. Ancak tezde Leylâ Erbil'in travmatik poetikası *Cüce*'de post-Vietnam kuramının alıkonup aşılmasıyla ortaya çıkan bir kuramsal çaba olarak konumlandırıldığı için, TSSB tanısı etrafındaki kuramsal seyrin diyalektik karşıtı olarak inşa edildiği için, edebiyat metinlerini Erbil'de keşfedilen araçlarla okuduğunda ya da travmatik poetikadan bahsedilen her yerde bu ilk bölümün anlamı diyalektik olarak içerilmektedir. Bununla birlikte, Birinci Bölüm'ün Türkiye bağlamında anlamı da Erbil'in metinlerinin travma alanına kuramsal müdahalesini ortaya çıkarmaya çalışmaktadır. Örnek vermek gerekirse, Erbil'in kendi yazar-anlatıcısı tarafından da kuramsal bir çaba olarak ortaya konan *Kalan*'ın basıldığı 2011 yılında Leyla Neyzi'nin *Nasıl Hatırlıyoruz?: Türkiye'de Bellek Çalışmaları* derlemesi ile Marc Nichanian'ın *Edebiyat ve Felaket* kitapları da yayımlanmıştır. Caruth, Felman, Laub gibi kaynakları söz konusu derlemenin giriş yazısı da dahil olmak üzere 2000'lerin başındaki çalışmalarından beri kullanan Neyzi'nin kitabı, Neyzi'nin yazarlığından ayrı olarak, Türkiye'de hem post-Vietnam hem Kıta kökenli hafıza çalışmalarının geldiği kurumsallaşma aşamasını imlemektedir. İngilizce yayımlanan metinlerinde post-Vietnam travma anlayışlarını eleştirel yaklaşımlar da üreten Nichanian ise *Edebiyat ve Felaket*'te Felman'ın Derrida'ya karşı çıkarak Kantçı dilbilimci J. L. Austin'den devşirdiği, Laub'un kendi Holokost deneyiminden destek alarak Auschwitz'in "biricikliği" bağlamında oluşturdukları ortak kavramları "tanığı olmayan olay"ı Ermeni Kırımı ve Ermeni Kırımı'nın tanıklığı analizinin temel meselesi yapmıştır. Erbil'in travmatik poetikası ise Freud ve Frankfurt Okulu'ndan destek alan, Žižek'i içeren kaynakları sayesinde yüz yıllık süreçte post-Vietnam anlayış ve onun kökenlerinin karşıtı olarak ortaya çıkan bir kuramsal seyri sahiplenmektedir. Post-Vietnam travma anlayışının ve bu konuda çalışan

akademisyenlerin bazı temsilcilerinde ABD'deki Muharip İşleri Departmanı'yla, devletle iç içe geçmiş siyasal konumundan ve bu konuma izin veren modelin kurulumundan çok farklı bir biçimde Türkiye'de radikal bir eleştiri olarak alımlanan bu travma anlayışı ve onun edebiyat versiyonunda bu kuramcılarının obskürantist tavırları da etkilidir. Bu bakımdan tezde, bu örtük içeriğin açığa çıkarılmasıyla Erbil ve onun "bir kuram olarak" travmatik poetikasının bu konuda Türkiye'deki travma literatürüne sunduğu eleştirel katkının da ortaya çıkarılması amaçlanıyor.

"Leylâ Erbil'in Edebiyatın Travmatik Dönüş ve Travmatik Poetika" başlıklı İkinci Bölüm ise, yukarıda da özetlendiği gibi Erbil'in travmatik poetikasının özgün kurulumunu ve onun kaynaklarını Birinci Bölüm'le diyaloga girerek ortaya koymaktadır. Bununla birlikte, Erbil edebiyatının altmış yıla yaklaşan tarihinin travmatik poetikaya kadar olan kısmı, *Cüce*'nin bu tarihin semptomu olarak konumlandırılmasıyla kat edilmektedir. İkinci Bölüm'ün ilk kısmı "Kıta'nın travması: Freud'dan Žižek'e" Freud'un Janet'yle görüşlerinin ortak olduğu, yani onu alıkoyduğu dönemden başlayarak, özgün yöntemi olan psikanalizi travma üzerinden ve mimetik anlayıştan ayrılarak icadına kadar takip ediyor. Bununla birlikte, Freud'un "tarihsel romanı" *Musa ve Tektanrılı Din*'de (2012) travmayı ele alışı, Erbil'in travmatik poetikasının Mesihçi beklentisi, imparatorluk ve onun dinsel kurulumu olarak tektanrılı din okuması bağlamında, travmatik poetika Freud'un bu metnin bir yeniden yazması olarak da anlamlandırılmaktadır. Bu bölümde, kısaca Lacan ve onu alıkoyup aşan Žižek yine Erbil'in travmatik poetikasında onları alıkoyduğu kadarıyla ele alınmakta, travma ve temsil bağlamındaki temel argümanları serimlenmektedir. Bölümün ikinci kısmı, "Bir kuram olarak travmatik poetika"da ise Erbil'in travmatik poetikası üstyorumla, yukarıdaki kuramsal kaynaklarla girdiği ilişki bağlamında ele alınmakta ve travmatik poetikanın bir temsil

kuramı olduğu iddiası temellendirilmektedir. Bununla birlikte, travmatik poetika metinlerinde travmatik poetika sebebiyle örtük bırakılan bütünsellik üstyorumla, bu kısımda yakın okuma kullanılmaksızın ortaya çıkarılmakta ve tarihselleştirilmekte; Türkiye ve dünya bağlamına yerleştirilmektedir. Burada ortaya çıkarılan üstyorum, Üçüncü Bölüm ve Dördüncü Bölüm’de metinlerin yorumunda işlevselleştirilmektedir. İkinci Bölüm’ün son kısmı “Unutulmuş bir-sıfır yenmek” kısmında ise *Cüce*, Erbil edebiyatının semptomu olarak konumlandırılmakta, böylece travmatik poetikayla *Cüce*’nin karşıtlığı üzerinden Erbil’in travmatik poetika öncesi edebiyatının poetikası ve geçirdiği dönüşümler ele alınmaktadır. Bununla birlikte, bu kısımda Erbil edebiyatının konumlandırılması için metinlerin içi ile metinlerin dışı; metinler ile onların piyasa ve edebiyat eleştirisi tarafından “satın alınmasının” biçimleri yine karşılıklı ilişkileriyle ele alınmakta, Erbil edebiyatını konu alan eleştirilerin ana çizgileri alıkonarak aşılmaktadır.

Tezin üçüncü bölümü olan “*Üç Başlı Ejderha* ve Travmatik Poetikanın Doğuşu”nda, bu bölümün birinci kısmı olan “*Üç Başlı Ejderha* diye bir metin ve travmatik poetika metinlerinin türü”nde ise edebiyat eleştirisinin travmatik poetikanın bu ilk metnini yazarının piyasaya sürdüğü haliyle “okuyamayışları”, *Üç Başlı Ejderha*’yı ancak parçalı olarak ya da yazarın piyasaya sürdüğünden hacimsel olarak farklı nüshalar üreterek okumaları serimlenmektedir. Bununla birlikte, bu kısımda *Üç Başlı Ejderha* bağlamında travmatik poetika metinlerinin türünün ne olduğu da tartışılmaktadır. Bu bölümün ikinci kısmı olan “Kuşaklar ve mit”te ise *Üç Başlı Ejderha*’nın iki bölümü arasındaki bütünlük, olay örgüsünün iki bölüm arasındaki devamlılığı metnin örtük mitolojik kurulumunun ortaya çıkarılması ve bir bütün olarak yeniden inşa edilmesiyle keşfedilmektedir. Bu bölümün “Trajik bilinç, travmatik anlatı” başlıklı üçüncü kısmında ise mitolojik katmanda da kullanılan,

örtük bırakılmış kuşaklar anlatısı, travmatik poetikanın tragedya türüyle kurduğu ilişki, tragedya türünden yararlanma biçimi ve bunun travmatik poetika bağlamında tarihsel anlamı yine yakın okumanın bir yöntem olarak alıkonmasıyla, Mesihçi beklenti bağlamında tarihselleştirilmektedir. Yine bu bölümün son iki kısmında travmatik poetikanın temsil dizgeleri metin içinde gösterilmekte, metindeki farklı düzeylerdeki travma anlatılarının hakikat iddialarının olumsuzlanması bağlamında tarihselleştirilmektedir.

Tezin, tamamında yakın okumayı alıkoyan dördüncü bölümü “*Kalan ve Tuhaf Bir Erkek*’te Travmatik Poetikanın Gelişimi”nin birinci kısmı olan “Bir prolog olarak *Kalan*’ın ‘önsözce’si” isimli kısımda *Kalan*’ın “önsözce” isimli bölümü *Üç Başlı Ejderha ve Tuhaf Bir Erkek*’e yapılan kesmelerle birlikte, bu üç metni bütünleyen bir üstkurmaca olarak ortaya çıkarılıyor. Bununla birlikte, bu yakın okuma, metnin anlatıcısı Lahzen’in travmatik anlatılarla ilişkisini ortaya koyacak şekilde, bu bölümün örtük prolog işlevleri ortaya çıkarılarak tarihselleştiriliyor. Bu bölümün ikinci kısmı olan “İmanın diyalektiği, inayetin saçmalığı: tarihten ikmale kalmak” kısmında ise metinde travmatik semiosis’in kreşendo yaptığı kısa bir bölüme odaklanarak travmatik poetikanın *Kalan*’da geçirdiği dönüşüm ortaya çıkarılmaktadır. Bununla birlikte, Lahzen’in travmatik anlatısının metinde işaret edilen ancak örtük bulunan “sahte” hammaddeleri ortaya çıkarılmakta; Lahzen’in kendisinin sinik aklını sökmesi, kendinde bastırılan içeriği kusmasıyla “sorumluluğu” hayal etmesi, metnin olumsal olanı bir hayal olarak gören yapısı yine yakın okuma aracılığıyla tarihselleştirilerek ortaya çıkarılmaktadır. Bu bölümün “Zeus’un tanıklığı” başlıklı son kısmında ise karakter kadrosundan, olay örgüsüne *Kalan*’ın metinsel örüntülerini büyük ölçüde kendi özgünlüğünde içeren, bu anlamda onu alıkoyarak aşan *Tuhaf Bir Erkek*’te diğer travmatik poetika metinlerinden farklı

olarak ön plana çıkan travmatik diegesis ve “sorumluluğun” yükselişi yakın okumayla ele alınmaktadır. *Tuhaf Bir Erkek* diğer metinlerde travmatik semiosis’le üretilen anlamları devralmakla birlikte, örtük içeriği en az olan metin olduğu için bu metnin yorumu daha kısa tutulmuştur.

Tezin yukarıdaki yöntem bağlamındaki üstyorumu, tezin anahatlarını, yaptığı kavramsallaştırmaları, kurduğu ilişkileri ve araştırdığı bağlamları ortaya çıkarmakla birlikte “Giriş” bölümünden sonra terk edilecektir. Tezin ana bölümlerinde, bölümün uygulamaya soktuğu yöntemsel araçlar tek tek açıklanmayacaktır. Zira, yöntem zaten yorumun içindedir ve Jameson’ın dediği gibi, yorumun yoruma ihtiyacı yoktur. Bu bağlamda, yukarıdaki tezin yorumunun üstyorumu, tezin ana gövdesini yöntem bakımından anlamlandırmak için araçsallaştırılmış bir merdivendir.

1. BÖLÜM

POST-VİETNAM TRAVMA: TEMSİL, KÜLTÜR VE SİYASET

Leylâ Erbil metinleriyle travma teorisini birlikte zikretmek ilk bakışta anlamsız görünebilir. Zira, 1990'lı yıllarda ABD'de ortaya çıkan edebi travma teorisi yazarların biyografilerinden yola çıkmaktadır ve en başından edebiyat metninin yazar öznenin travma sonrası stres bozukluğu (TSSB) deneyiminin mimesis'i olduğunu varsaymaktadır. Yine bununla birlikte, travmanın Kıta Avrupası'nda Sigmund Freud'un son dönemi ve Jacques Lacan'daki haliyle insan olmak yaralı, yarı, travmatize olmakla eşlenmesine karşıt olarak, edebi travma teorisinde yaralı olarak ele alınan sadece belli travmatik olaylara maruz kalanlardır. Radikal bir Aydınlanmacı ve örgütlü bir sosyalist olmasına rağmen Erbil'in yazar personası ise, indirgemeci bir şekilde "Kemalist" sıfatıyla; egemen olarak işaret edilen, Türkiye tarihindeki travmatik olayların failliğini imleyen bir adlandırmayla birlikte anlamlandırılmıştır (örneğin; Varlık 2013).

Yine, edebi travma teorisinin Nazi döneminin toplama kamplarındaki Yahudiler dışındakileri neredeyse görmezden gelen "Holokost" merkezli bakış açısından dolayı, edebi travma teorisinin ele aldığı travmatik durumlar da etnik ve dinsel şiddet durumlarına odaklanmıştır. 1977 Kanlı 1 Mayıs'ta Taksim Alanı'nda bulunmakla birlikte, Erbil, Türkiye'deki etnik ve dinsel kökenli kitlesel katliamların, kıyımların hiçbirinin olayın içinde yer alan bir görgü tanığı, bir "bakiye", "kalan" [*survivor*] değildir. Öte yandan, Erbil'in bu kitle katliamlarının Ermeni, Alevi, Kürt, Rum, Yahudi kurbanlarının hiçbirisiyle kimlik düzeyinde yakınlığı da yoktur. Ancak Erbil 1961'de Türkiye İşçi Partisi'nin kuruluşundan beri sosyalist solun çeşitli

örgütlenmelerinde, sendikacılıktan milletvekili adaylığına kadar değişik konumlarda mücadele etmiştir. Bu bağlamda Erbil'in Kanlı 1 Mayıs gibi solun maruz kaldığı travmatik olaylarla biyografi düzeyinde ilişkisi kurulabilirse de, genel olarak Erbil edebiyatının son dönemi düşünüldüğünde onun metinlerindeki kadın anlatıcılar da bu kurbanlarla, mazlumlarla ya da bu olayların mağdurlarıyla³ biyografik bir yakınlık göstermemektedir. Ancak bütün bu uyumsuzluğa rağmen, Erbil'in metinleri *Cüce*'den başlayarak 1993 Sivas Katliamı, 1978 Maraş Katliamı, 1990'ların faili meçhul cinayetleri, 6-7 Eylül 1955 İstanbul Pogromu, 1915 Ermeni Kırımı, 1938 Dersim Tertelesi, Aşkale Kampı gibi travmatik olayların etrafında dönüp duran metinler olmuştur. Erbil'in personası, son dönem edebiyatı ve travmadan anlaşılan şey arasındaki bu ilk bakıştaki “uyumsuzluk” nedensiz değildir ve hem Erbil edebiyatının alımlanışının tarihiyle hem de bu süreçteki travma teorisinin tarihselliğiyle yakından ilişkilidir.

³ Travma teorisinde, “travmatik olaydan etkilenen” anlamında İngilizce literatürde *victim* kelimesi kullanılmaktadır. Bu kelimenin “kurban” anlamının ön plana çıkması, Auschwitz deneyiminin *Eski Ahit*'ten alınma bir toplu kurban etme biçimi olan “shoah” ve *Eski Ahit*'in Katolikler tarafından kanonikleştirilen çevirisi *Vulgata*'da “shoah”ın karşılığı olarak kullanılan “holokost” kelimeleriyle adlandırılmasının etkisiyle gerçekleşmiştir (Agamben, 2008, s. 29). Bununla ilişkili olarak, travma bağlamında da *victim* kelimesi Türkçede çoğunlukla “kurban” kelimesiyle karşılanmıştır. Bu, travma teorisinin “Holokost” merkezli, Auschwitz'in Yahudi ölümlerini “olayın anlamı” haline getirirken hem imha kamplarının diğer ölümlerini olaydan dışlayan hem de Yahudi eskatolojisini dünya tarihinin diğer travmatik olayları üzerinde anlamlandırıcı tek araç olarak konumlandıran yapısını açık eden şeylerden biridir. Öte yandan Türkçe özelinde “kurban” karşılığının kullanımı, genel olarak “şiddet içeren bir olaya maruz kalan” anlamında kullanılan ve İslam eskatolojisi çıkışlı “mazlum” kelimesiyle travma içeriğinin bağlantısının kesilmesine yol açmaktadır. Oysa İngilizcede *victim* kelimesi hem kelimenin Latince kökeninden gelen dinsel anlamda travmatik şiddete bir *telos* atfeden “kurban edilme” anlamını hem de zamanla kazandığı seküler bağlamda şiddete maruz kalma anlamını birlikte işaret edebilme kapasitesine sahiptir. Bununla birlikte *victim* kelimesi etimolojik olarak şiddete işaret ederken, Türkçede ve İslam'da “kurban” kelimesinde şiddet anlamı tamamen silinmiş, “kurban”ın anlamı dinsel anlam olan “Allah'a yakınlaşma”ya sabitlenmiştir. İslam'da kurbanın sadece İbrahim-İsmail meseliyle tekil bir örnek üzerinden anlaşılması toplu ölüm anlamından kelimeyi uzaklaştırırken, şiddetin hayvana yönlendirilmesi insanı da şiddete maruz kalmanın dışına iter. İslam'da toplu olarak şiddete maruz kalmak “mazlumlar” üretir ve teleolojik olarak Mesih-Mehdi'nin ortaya çıkışıyla “zulüm” sona erer. Bu tez boyunca *victim* kelimesini dinsel bir *telos*'un ima edildiği durumlarda literatürdeki bu sürekliliği takip etmek için “kurban” kelimesiyle ve bu Türkiye bağlamına uyarlandığında “mazlum” kelimesiyle değişmeli olarak kullanılacaktır. Seküler bir bağlamı işaret edildiğinde ise bu kelimeler yerine “travmaya uğrayan”, “travma mağduru” gibi çeviriler kullanılacaktır.

Bu bölüm Erbil'in travmatik metinlerini ürettiği yıllardaki ABD'den başlamak üzere dünyada ve Türkiye'de yaygınlık gösteren travma kuramlarını, klinik travma çalışmalarını, travma kültürünü, travma anlatıları üzerine şekillenen politik hareketleri ve Vietnam Savaşı sonrası hakim paradigması haline gelen birinci tekil şahıs kipindeki "hakikat" anlatılarını postmoderniteyle ilişkileri bağlamında ele alarak Erbil'in travmatik poetikasının içinden doğduğu kültürel, düşünsel ve siyasal dönemi haritalandırmaya çalışmaktadır. ABD'de travma kuramında yaşanan değişim Erbil'in kaynaklarının söylemsel karşıtı olan bir tarihsel-düşünsel kökeni ve temsil anlayışını sahiplenmekle birlikte toplumsal hareketlerle karşılıklı etkileşimi sayesinde hem akademide hem de toplumsal muhalefet alanında Vietnam Savaşı sonrasında hegemonik hale gelmiştir. Buna karşılık, Holokost'un yaşandığı Kıta Avrupası'nda post-Vietnam travma kuramı karşılık bulmamış ve toplumsal muhalefet alanındaki kuşatıcılığı da Türkiye ve ABD bağamlarına göre zayıf kalmıştır. Akademik alanda ise ABD'de Pierre Janet'nin yeniden sahiplenilmesi üzerine yükselen travma çalışmaları Kıta Avrupası'nda karşılık bulmamıştır. Mimesis'in özel bir türüne yaslanmasıyla ABD'deki travma anlayışına benzer bir hafıza anlayışı Kıta Avrupası akademisinde Henri Bergson'dan İkinci Dalga Feminizm'e ve Gilles Deleuze'e sıçramalı bir çizgide yol alır. Kıta Avrupası'ndaki travma anlayışında ise Freud, Lacan ve Frankfurt Okulu'nda Marksizmle birleşen düşünce seyrini esas alan, travmayı insanın insan oluşunda açıklayan ve mimesis'e eleştirel yaklaşan anlayış minor bir çizgi olarak var olmayı sürdürmüştür. Türkiye'ye ise Lacan ve Frankfurt Okulu'nda temsil olunan bu travma anlayışı İngilizce üzerinden, 1980 sonrasında ABD'deki post-Vietnam travma anlayışının süzgecinden geçerek ulaşmıştır.

Erbil bu noktada, ABD’deki post-Vietnam travma anlayışı, onunla birlikte ele alınabilecek Avrupa’daki hafıza çalışmaları ve yine Avrupa’daki travma anlayışı arasından diğerlerinin eleştirisini yapan Freud, Lacan ve Frankfurt Okulu’nu esas alan çizgiye eklenmektedir. Bu çizgiyi Türkiye’deki ABD akademisi dolayımı yaygın okunma biçimlerinden bağımsız olarak çoğunlukla birincil metinlerden okuduğu sezilen Erbil, bu teorik hattı yeniden düzenleyerek ve kendi eklerini yaparak sahiplenmektedir. Erbil’in Kıta Avrupası’nın travma anlayışını sahiplenmesi ve ondan yeni araçlar üretmesi İkinci Bölüm’de özgün bir kuramsal çaba olarak açıklanacaktır. Bu bölüm, Erbil’in travmatik poetikayı kurarken olumsuzlama bağlamında ilişkilendiği kaynakların kendi seyirlerindeki düşünsel süreklilikleri ve farklılaşmaları ile bu seyrin Erbil’in travmatik poetikasına giden yoldaki özellikle *Cüce*’de ortaya çıkan diyalektik etkileri serimlemektedir. Bu bakımdan, bu bölüm Erbil’in kuramsal çabasında olumladığı kuramsal kaynaklara, edebiyatındaki travmatik dönüşe ve onun kurduğu travma anlayışı olarak travmatik poetikaya giriş niteliği taşımaktadır.

Bu bölümde, Erbil’in travmatik poetikasının kuramsal kaynaklarını ele alıştaki bu sahiplenme ve olumsuzlama ilişkisi karşılaştırmalı olarak ortaya konmaktadır. Anti-Freud bir kuram olarak açılan post-Vietnam travma kuramı, bölümde, eleştirel bir şekilde kat edilirken bu kuramın farklı kollarını birleştiren mimesis anlayışı ve dünyayla olumlayıcı ilişkilene biçimi bu kuramsal seyrin ana hattı olarak ortaya çıkarılmaktadır. Buna ek olarak, Erbil’in eleştirel ilgisinin yöneldiği postmodern dönemin kültürel ve siyasal kurumlarının da post-Vietnam travma anlayışıyla karşılıklı etkileşimleri çözümlenmektedir.

Bölümün ilk kısmı olan “Vietnam Savaşı sonrası travma anlayışı”nda, 1970’li yıllardan itibaren psikiyatride anti-Freud hareketin yükselişiyle eş zamanlı olan

Pierre Janet epistemolojisinin yeniden sahiplenilmesi ele alınmaktadır. Travma sonrası stres bozukluğu tanısını kerteriz noktası olarak belirleyen kısımda, bu post-Vietnam anlayışın Janet ve Freud’la kurduğu ilişki ve bu ilişkilendirmedeki örtük mimesis tartışması ön plana çekilmektedir. Bu kısımda, post-Vietnam anlayışın argümanları diyalektik karşıtlarıyla birlikte serimlenmektedir. Bölümün ikinci kısmı olan “Hafıza Savaşları” başlığı altında ise post-Vietnam travma anlayışının hegemonik hale gelmesi sonrasında 1990’lardaki travma hakkındaki kültürel, politik ve etik tartışmalar ele alınmakta, post-Vietnam travma anlayışının toplumsal alanda girdiği mübadele ilişkileri ortaya çıkarılmaktadır. Bununla birlikte, bu kısımda Arjantin ve Türkiye örnekleri üzerinden post-Vietnam travma anlayışının ABD dışındaki bağlamda kazandığı etki de belirginleştirilmektedir. İlk kısımda ele alınan mimesis tartışması, ikinci kısımda ele alınan mübadele süreçleriyle birlikte post-Vietnam travma anlayışından 1990’lı yıllarda çıkarılan “edebi travma kuramı” üçüncü kısımda ele alınmaktadır. Hem Freud psikanalizi hem Janet psikoterapisi kökenlerini mimesis, katarsis gibi anlatsal elemanlardan alan anlatsallaştırma teknikleri oldukları gibi iki ismin travma çalışmaları da en başından edebiyatla iç içe geçmiş durumdadır. Ancak, 1990’lı yıllarda kendini yeni –ve kendine atfettiği yenilikteki seçmeci tavır nedeniyle en başından kanonlaşma eğiliminde olan bir kuram olarak– icat eden edebi travma kuramı post-Vietnam anlayışın edebiyat metinlerine dair ufku olarak yine kendi argümanları ve bu argümanlara yöneltilen eleştirilerle birlikte ele alınmaktadır.

Birinci kısımda mimesis ve post-Vietnam anlayışın ilişkisi, ikinci kısımda birinci tekil şahıs anlatısı ve ondaki “hakikat”in fetişleştirilmesinin kültürel ve politik bağlamı, üçüncü kısımda Auschwitz tanıklığının biricikliği iddiasıyla Auschwitz tanıklığının bir edebi modele dönüştürülmesi, “anlatamamanın” fetişleştirilmesi ve

bu edebiyat modelinde “hakikatin” diegesis’ten esirgenmesi ortaya çıkarılmaktadır. Erbil’in genel düzeyde olumsuzlamayla ilişkilendiği bu örüntülerin ortaya çıkarılması, Erbil’in travmatik poetikasının Türkiye’deki ve dünyadaki bağlamının ve travmatik poetikadaki etik-politik akıl yürütmenin görünür hale getirilebilmesi için elzemdir.

1.1 Vietnam Savaşı sonrası travma anlayışı

Günümüzde “travma” denildiğinde ilk anlaşılan, 1980’li yıllarda, ABD’de psikiyatrinin bir teşhisi olarak ortaya çıkan “travma sonrası stres bozukluğu” (TSSB) kapsamında ele alınabilecek durumdur. Travma kavramının eleştirel bir soykütüğünü çıkaran Ruth Leys (2000), post-Vietnam dönemde Holokost deneyiminin tanınmasını ve tanımlanmasını da mümkün kıldığını iddia ettiği travma anlayışının temelindeki TSSB’yi şu şekilde tanımlar:

Travma sonrası stres bozukluğu temelde bir bellek bozukluğudur. Temel fikir şudur; belli olaylar tarafından tetiklenen dehşet [*terror*] ve şaşkınlık duyguları sebebiyle akıl yarılmış ya da ayrılmıştır: [akıl] farkındalığın ve bilişin sıradan mekanizmaları zarar gördüğü için yarayı ruha işleyemez. Sonuç olarak, kurban acı veren deneyimleri normal bilinç halinde anımsayamaz ve içeremez; tersine, travmatik anılar tarafından uğratılmış [*haunted*] ya da ele geçirilmiştir. Travmanın zamanda sabit ya da donmuş deneyimi geçmiş olarak temsil edilmeyi reddeder; ancak acı dolu, ayrılmış, travmatik bir şimdide sürekli olarak yeniden deneyimlenir. Travma sonrası stres bozukluğuna has bütün semptomların –geriye dönüşler, kâbuslar ve diğer yeniden deneyimlemeler, duygusal donukluk, depresyon, özerk uyarılma, taşkın şiddet ya da aşırı duyarlık eğilimi– bu temel mental ayrışmanın [*mental dissociation*] sonucu olduğu düşünülür.⁴ (2000, s. 2)

Travmanın ABD’de bağımsız bir çalışma alanı olarak ortaya çıkmasını sağlayan ve travma sonrası stres bozukluğunun müstakil bir teşhis olarak kabulünü sağlayan süreçte iki önemli etki vardır. Tekil bir travmatik olayı eksenine alan bir travma

⁴ Çeviri ve köşeli parantezle yapılan eklemeler bana ait.

teşhisinin tanınması yolunda ilk talep –bu yoldaki etkisi muhariplere göre muhalif bir hareketten kökleniyor olması bakımından daha zayıf olsa da– İkinci Dalga Feminizm’den gelmiştir. Cinsel istismar mağduru çocuklarla çalışan New York’lu sosyal hizmet görevlisi Florence Rush, 1970’lerde Freud’un erken döneminde yaptığı histeri çalışmalarını ve daha sonra bu konudaki fikrini değiştirmesini yeniden gündeme taşımıştır (Rush, 1996). Freud, ilk döneminde histeri konversiyonlarını çocuklukta yaşanmış cinsel travmaların yeniden uyarılmasından kaynaklandığını iddia etmiş ve çoğu vakada cinsel travmanın failinin aileden bir erkeğin olduğunu ortaya çıkarmıştır. Daha sonra ise fantazi kavramını ortaya atarak, çocuklukta travmaların annenin baştan çıkarmasından ve bu histerik vakaların çocuk cinselliğinin arzularının bastırılmasından kaynaklandığını, ortada bir istismar durumunun olmadığını iddia etmiştir⁵.

Rush’ın “The Freudian Coverup” olarak adlandırdığı “örtme”, Sigmund Freud sonrasında Anna Freud üzerinden ilerleyen ABD-İngiltere merkezli pratisyen psikanalistlerin ve psikiyatrların çocukların cinsel istismarı vakalarını dışsal gerçeklikten uzakta, ağırlıklı olarak Oedipus kompleksiyle yorumlanmasının yolunu açmıştır. Florence Rush, birlikte çalıştığı çocuklardan edindiği tecrübeyle cinsel travmaya maruz kalan çocukların gerçek bir travmatik olayın mağduru olduğunu, Freud’un babanın istismarından annenin baştan çıkarmasına, fantaziye kayan odağının ise bu travmaları görünmez kıldığını iddia etmiştir (Rush, 1996, s. 263). Rush’ın iddiası, travmatik “sonradan etkinin” [*Nachträglichkeit*] iki olay arasındaki mesafesinin ve Freud’un sonraki çalışmalarındaki libidinal ekonominin yerinin, travma durumundaki dışsal gerçekliğin ruhsal gerçeklikle dolayımın

⁵ Freud’un erken dönem travma çalışmaları genel hatlarıyla İkinci Bölüm’de ele alınacaktır.

üzerinden atlamaktadır⁶. Rush'ın Freudyen Örtme dediği, psikanalizin doğuşunu mümkün kılan “bastırmanın” Sigmund Freud kadar, hatta belki ondan daha çok, Anna Freud eliyle gerçekleştirildiği Freud Arşivi yöneticisi Jeffrey Moussaieff Masson (1984) tarafından –ancak Anna Freud’un ölümünden sonra ve Masson’un daha sonraki baskılarda itiraf edeceği bir “yanlış anlamayla”– ortaya çıkarılabilecektir. Bu ilk feminist itirazdan sonra konuya eğilen Judith Herman gibi önemli kadın psikiyatrlar post-Vietnam travma anlayışının şekillenmesinde etkili olmuşlardır.

Judith Herman, 1981’de çerçevesini Rush’ın sorduğu sorulardan devşirdiği, kırk cinsel istismar mağduru çocuğun incelenmesinden oluşan vaka analizlerini *Father-Daughter Incest* (Baba-Kız Ensesti) ismiyle yayımlamıştır (Herman, 2000). Herman’ın 1987’de Emily Schatzow ile birlikte yayımladıkları “Recovery and Verification of Memories Childhood Sexual Trauma” (Çocukluk Cinsel Travma Anılarının Doğrulanması ve İyileşmesi) başlıklı makale ise, 1990’larda gelişmeye başlayan edebi travma kuramının temel dayanaklarından biri olacak, travmanın bellek yitimi [*traumatic amnesia*] ile ilişkilendirilmesinin önünü açmıştır. Herman ve Schatzow’un uyguladıkları ölçeğe göre çocukluğunda cinsel istismara maruz kalan 53 kadının yüzde 64’ü cinsel istismar olayını “tamamen” hatırlamamıştır ancak sadece yüzde 28’i hafızasında eksikliklerin olduğunu söylemiştir (Herman ve Schatzow, 1987, s. 4). Fakat, öbür yandan, hastaların hepsi cinsel istismarın failinin ismini ya da muhtemel failinin ismini söylemişlerdir. Bununla birlikte, örneklem grubunun o gün için güncel olan DSM ölçüleriyle başka bozukluk tanıları da vardır.

⁶ İkinci Dalga Feminizm’in sosyalist kanadının Anglosakson dünyadaki öncülerinden Juliet Mitchell de hem Freud hem Lacan hem de Erbil için, analizlerinde en temel anlayışlardan olan “sonradan etki”yi 2000’de yayımlanan kitabı *Mad Men And Medusas: Reclaiming Hysteria* (Deli Erkekler ve Medusa’lar: Histeriyi Yeniden Sahiplenmek) kitabında cepheden reddederken histeri bağlamında mimetik bir travma anlayışını yeniden olumlar.

Sonuç olarak, çalışmada incelenen kadınlar bir cinsel istismara maruz kaldıklarını bilmekte, faili işaret edebilmektedirler. Çalışmanın yapısından bağımsız olarak, Herman ve Scahtzow'un ortaya koyduğu sorun “tamamen hatırlama” [*full recall*] ile ilgilidir⁷.

Herman ve Scahtzow'un merkeze çektikleri “tamamen hatırlama”, o güne dek Freud üzerinden ilerleyen psikanaliz çalışmaları için tamamen yeni bir sorunsallaştırmadır. Hatırlama süreçleri, psişik süreçlerle dolaymlandıkları için – ister travmatik bir olayın hatırlanmasında olsun ister gündelik bir olayın hatırlanmasında olsun– olayın “tamamen hatırlanması” diye bir şey psişe dolayımının var olduğu herhangi bir yerde zaten en başından mümkün değildir. Herman ve Scahtzow'un sorunsallaştırması, en başından gerçeğin “olduğu gibi” algılanabileceği ve hatta “olduğu gibi” hafızada depolanabileceği ön kabulüne ve bilinçdışı ile savunma mekanizmalarının reddine dayanmaktadır. Bu sorunsallaştırma, hafızayı gerçeği birebir kopyalayan bir mimesis süreci ve anımsamayı ise bu depolanan bilginin birebir açığa çıktığı ikincil bir mimesis süreci olarak ortaya koyarak mimesis tartışmasını örtük olarak travma tartışmasının merkezine taşımıştır. “Tamamen hatırlama” Bessel van der Kolk gibi 1970'ler boyunca özellikle Vietnam muharıpleriyle çalışan başka psikiyatrların çalışmalarıyla birlikte, o günden sonraki TSSB tanı ölçütlerini değiştirecek, edebi travma çalışmalarının doğuşunu tetikleyecek ve Herman'ın ilerleyen çalışmalarıyla

⁷ Shelman, Rush'ın çocuk cinsel istismarında kadının beyanının esas alınması yolundaki düzeltiminden hareketle çerçevesini çizdiği ve 1981'de yayımlanan enest üzerine çalışmasında hatırlamayla ilgili bir soruna işaret etmez. Ele alınan 40 vakanın hepsi travmatik cinsel istismar olayını hatırlamakla birlikte sadece 7 kişi tek bir olay hatırlamaktadır, geriye kalan 33 kişi ise birden fazla olayı hatırlamaktadır (Shelman, 2000, s. 85). Shelman kitabının 2000 yılında, “Janet'ye dönüş” sonrasında yapılan baskısına travmatik bellek yitimini bu vakalarda neden tespit edemediklerini açıklamak için bir önsöz, bir sonsöz, bir de yeni bir bölüm ekleyerek 1981 çalışmasını yeniden yorumlamış, “aslında” bu vakalarda da bellek yitiminin tespit edilebileceğini iddia etmiştir.

psikiyatri literatürüne “karmaşık TSSB” ismiyle yeni bir tanının eklenmesini sağlayacaktır.

Travmanın Atlantik’in öbür yakasındaki yolculuğunda en önemli kırılma ise Vietnam Savaşı’nda savaşan ABD’li askerlerin eve dönüşü sonrasında gerçekleşmiştir. 1980’de Amerikan Psikiyatri Derneği’nin (APA) mental bozuklukların teşhisindeki kriterleri belirlemek için hazırladığı ve dünya çapında kullanılan *Mental Bozuklukların Tanısal ve Sayımsal El Kitabı III*’te (DSM-III) ilk defa “travma sonrası stres bozukluğu” ismiyle bir bozukluk tanımlanmıştır. ABD’de akademiden sosyal hayata her alanda belirleyici olan muharip kültürü ve on beş federal yürütme departmanından (bakanlıktan) biri olan Birleşik Devletler Muharip İşleri Departmanı düzeyindeki muharip örgütlülüğü nedeniyle TSSB psikiyatride “bereketli” bir çalışma alanı olarak açılmıştır. Ordu ve Departman destekli bu klinik ve vaka bolluğunun sağladığı ortamdan psikiyatriden yazdıkları “kişisel gelişim” kitaplarıyla çoksatar raflarında da yer alan Peter A. Levin, Bessel van der Kolk, daha önce bahsedilen Judith Herman gibi travma konusunda uzmanlaşmış akademisyenler çıkmıştır. Bu yeni kuşak TSSB’nin DSM-III’ye kabul edilmesini sağlarken, aynı zamanda aralarından bir kısmı travma çalışmasını tekrar nörobiyolojinin alanına, Freud öncesine taşımışlardır.

Edebi travma kuramının şekillenmesinde Herman’la birlikte en çok etkili olan, onunla birlikte 1980’ler boyunca ortak makaleler de yayımlayan, esas olarak Vietnam muharipleriyle çalışan Bessel van der Kolk’tur. Herman’ın Rush’ın anti-Freud çıkışından güç alması gibi, van der Kolk da Henri F. Ellenberger’in 1981’de yayımlanan *The Discovery of the Unconscious: The History and Evolution of Dynamic Psychiatry* (Bilinçdışının Keşfi: Dinamik Psikiyatrinin Tarihi ve Evrimi) kitabından güç alır. Ellenberger, söz konusu kitapta Janet, Freud, Carl Gustav Jung

ve Alfred Adler'i merkezine alarak modern psikiyatrinin "atasını" bulmaya çalışmıştır (Ellenberger, 1994, s. v-xii). Janet ve Freud'un Jean-Martin Charcot'nun histeri ve histerinin travmatik nedenleri üzerine çalışmaları yaptığı dönemde asistanları oluşundan yola çıkarak modern "psikiyatrinin" ve "bilinçdışı"nın "atası" pozisyonuna Janet'yi yerleştirir. Ellenberger'ın bu müdahalesi Janet'nin bulduğu "bilinçaltı" ile Freud'un topografik kuramında anlamlandırılan "bilinçdışı"nın birbirleriyle mesafesi, Freud'un özgün bir düşünür olarak ortaya çıktığı döneminin yöntemi olan psikanalizin psikiyatriyle neredeyse hiçbir ilgisinin bulunmamasını görmezden geldiği gibi, Freud bu tarihsel denemede sadece erken dönemiyle ve Avusturyalı bir Yahudi olmakla ilgili biyografisiyle temsil edilmiştir.

Ellenberger'a göre Freud'un Charcot'yla karşılaşması herhangi bir hoca-öğrenci karşılaşmasından ziyade "varoluşsal bir karşılaşma"dır (1994, s. 538). Yine Ellenberger'a göre bu karşılaşmanın Freud'daki varoluşsal etkisinden dolayı, Freud Charcot'yu "idealize edilmiş bir Fransız efendi" olarak yorumlamış, bu karşılaşmanın varoluşsal şiddetinden dolayı "Charcot'nun hipnoz yönteminin bilimsel bir eksikliğin olmadığı" kavrayacak kadar Salpêtrière'de kalmamış, Charcot'nun histerinin etiolojisinde ayrılmış kalıtıma [*dissimilar heredity*] atfettiği önemi "abartmış" ve Charcot'nun asistanlarından fizyolog Paul Richer'in 1881 tarihli histeri etiolojisinde cinsel travmaya dikkat çeken kitabını okumadığı için daha sonra histeri etiolojisinde cinselliğin rolünün keşfini kendisine mal etmiştir (s. 538). Dolayısıyla Ellenberger'a göre, Freud'un psikanalizi keşfi bir Avusturyalı Yahudi ile onun "Fransız efendisinin" varoluşsal karşılaşmasından doğan bir "yanlış anlama" iken Janet, Charcot'nun gösterdiği yolda, "doğru" hedefe ilerlemiştir. Ellenberger'ın ABD'de Janet'yi "kurucu baba" olarak yeniden doğurması ve psikiyatride nörobiyolojinin yükseldiği yıllarda van der Kolk ve Onno van der Hart

tarafından TSSB teorisinde ön plana çıkarılması post-Vietnam travma klinisyenliğinde ve edebi travma teorisinde Janet'nin hipnoz ile katarsis yöntemlerinin ve bununla ilişkili olarak mimesis sorununun bir kez daha kurucu hale gelmesini sağlamıştır⁸.

Bessel van der Kolk 1987'de yayımlanan ve edebi travma teorisini önceleyen *Psychological Trauma* (Psikolojik Travma) kitabında ilk defa TSSB ile ilişkili bir semptom olarak "lâl dehşet" [*speechless terror*] kavramını ortaya atmıştır. Van der Kolk'un ortaya attığı bu lâl dehşet kavramı o kadar etkili olmuştur ki Cathy Caruth'un yazar ve editör olarak kanonunu çattığı bütün bir "birinci kuşak edebi travma kuramı" bu iddia üzerine kuruludur. Janet'nin korkutucu ve yeni deneyimlerin, bilgilerin beynin bilinçten farklı bir bölgesinde depolandığı ve bilinçte halihazırda var olan şemalarla ilişkilendirilmediği müddetçe ayrılmış [*dissociated*] olarak bulunduğu varsayımından yola çıkan van der Kolk, bu farklı depo yerinin dille ilişkili olduğunu sekiz denek üzerine yaptığı deneyle kanıtladığını iddia etmiştir:

En şaşırtıcı buluşumuz korteksin sol frontal lobunda, Broca alanı denilen bir bölgede beyaz bir lekeydi. Bu durumda renk değişikliği beynin söz konusu bölgesinde önemli bir düşünüş meydana olduğu anlamına geliyordu. Broca alanı, bu bölgeye kan akışı kesildiğinde felçlilerde genelde etkilenen beynin konuşma merkezlerinden biridir. İşleyen bir Broca alanı olmadan, düşünce ve duygularınızı kelimelere dökemezsiniz. Taramalarımız bir geridönüş [*flashback*] tetiklendiğinde Broca alanının çevrimdışı olduğunu gösterdi. Başka bir deyişle, travmanın etkilerinin felç gibi fiziksel lezyonlardan ille de farklı olmadığını, hatta bunlarla çakışabileceğinin görsel kanıtlarına sahiptik.

Bütün travmalar konuşma öncesidir. Sheakespeare bu lâl dehşet durumunu *Macbeth*'te, kralın öldürülmüş bedeninin bulunmasından sonra yakalar: "Korkunç! Korkunç!.. Korkunç felaket! Diller anlatamaz seni! Yürekler dayanamaz sana! Böylesine canavarlık görülmemiş."⁹ İnsanlar, aşırı şartlar

⁸ Ellenberger'in Janet'nin erken dönemine yönelttiği bilinçli "yanlış okuma" sayesinde, Janet'nin travma teorisinde ve hafıza kuramlarında, van der Kolk ve van der Hart da dahil olmak üzere Vietnam sonrası psikiyatrinin epistemolojisinde nasıl kurucu hale getirildiğine dair ilham verici bir tartışmayı Kanadalı bilim felsefecisi ve tarihçisi Ian Hacking 1995'te çıkan *Rewriting the Soul: Multiple Personality and the Sciences of Memory* (Ruhu Yeniden Yazmak: Çoklu Kişilik ve Hafıza Bilimleri) kitabında yapmaktadır.

⁹ *Macbeth*'in Türkçesinden yapılan alıntılar Sabahattin Eyüboğlu'nun çevirisindedir (2013).

altında küfürler savurur, annelerini çağırabilir, dehşet içinde inleyebilir ya da basitçe donakalırlar. Tecavüz ve kaza kurbanları acil servis odalarında sessiz ve donmuş otururlar; travmaya uğramış çocuklar “dillerini kaybeder” ve konuşmayı reddederler. Muharip askerlerin fotoğrafları boşluğa sessizce bakan çukur gözlü adamları gösterir.

Yıllar sonra bile, travmaya uğramış insanlar genelde diğer insanlara kendilerine ne olduğunu anlatmakta büyük güçlükler yaşarlar. Vücutları savaşa ya da kaçma dürtüsünde olduğu gibi dehşeti, öfkeyi ve çaresizliği yeniden deneyimler; ama bu duyguların artikülasyonu neredeyse imkânsızdır. Travma, doğası gereği, bizi anlamanın sınırlarına iter, bizi dil temelli ortak deneyimden ve tahayyül edilebilir bir geçmişten koparır.¹⁰

Van der Kolk’un saydıklarından, muharip askerlerin fotoğraflardaki “çukur gözlerinin” boşluğa bakması ve ilginç (!) bir şekilde fotoğrafların sessiz oluşları hakkında olanı van der Kolk’un gerçeklik, temsil ve dil arasındaki ilişkilere dair anlayışının niteliklerini de ortaya koymaktadır.

Travmatik bir durumla ilişkili olsun ya da olmasın, duygular insan dilinde van der Kolk’un beklediği şekilde temsil edilemezler. Eylemlerden ve varlıklardan farklı olarak, insan dilinde dehşeti, korkuyu, ürpertiye, aşkı ve sevgiyi; herhangi bir duygunun deneyimini doğrudan anlatabilen, gösteren sözsel ifadeler yoktur. Duygusal deneyimin “gerçeğine uygun” anlatısına da ancak yakınlaşılabilir ama bunun üç cümlede gerçekleşmesi imkânsıza yakındır. Duygular, insan dilinde iki şekilde ifade edilebilir: Bunlardan ilki halihazırda van der Kolk’un *Macbeth*’ten alıntılacağı şekliyle olur: “Korkunç! Korkunç!..” Bu ilk durumda duyguyu ifade etmek için o duygunun her durum, her çağ ve her insan için gösterileni farklı olan, her organizmanın içsel deneyimiyle belirlenmiş ve bu açıdan aslında birer “boş-gösteren” olan gösterenlere, duygulara atfedilen isim ve sıfatlara başvurulur¹¹.

¹⁰ Çeviri bana ait.

¹¹ Örnek vermek gerekirse, burada kitap nesnesi ile dildeki “kitap” göstereninin mesafesinden daha geniş bir açıklığı ima ediyorum. “Kitap” göstereninden herkesin anladığı şey hemen hemen aynıdır ve verili bir toplumda ve zamanda, o zaman-mekânın insanları için bu tip bir gösteren-gösterilen ilişkisindeki “fark” kolayca işaret edilemez. Ancak, duyguların gösterilenlerinin yaratımı basit dilsel dolayımın ötesindedir; gösteren ile gösterilen arasındaki mesafe sadece bilişsel süreçlerle değil psikik süreçler tarafından da dolayımlandırıldığı için katmerlidir.

Duyguları insan dilinde temsil etmenin ikinci yolu ise onları analogilerle; onları bir başka şeye ya da fiziksel deneyimlere benzeterek anlatmaktır: “Ciğerimi dağladı”, “yüreğim pırpır ediyor” gibi. Van der Kolk’un Shakespeare’den verdiği örnekte bu da gerçekleşmiştir aslında: “Böyle canavarlık görülmemiştir!” ifadesi olayın bir canavarlık olduğunu, daha önce bir “canavarlıkla” karşılaşıldığında hissedilen şeylere benzer şeyler hissedildiğini anlatır.

Van der Kolk’un verdiği örneklerden küfürler savurmak, anneyi yardıma çağırmak da daha önce deneyimlenen benzer duygusal durumlarla ilişkili dilsel ifadelerdir. İnleme ise insanın hayvan oluşunu imleyen, gösterilenle gösteren arasında herhangi bir açıklığın bulunmadığı, dolaysız ve “dil dışı” ifadelerdir. “Konuşma” bu ifade biçimi için şart olmadığı gibi, gösterenle gösterilenin mesafesizliği zaten insan dilinin dışına işaret etmektedir. Geriye van der Kolk’un lâl dehşet tanımını uygun, gerçekten lâl olmuş, konuşma yetisine sahipken buradan geriye düşmüş, iki dehşet durumu kalır: Acil servise ulaşmış tecavüz mağduru büyük ihtimalle konuşacaktır, travmaya uğramış çocuk büyük ihtimalle dili geri kazanacaktır. Dolayısıyla ortadaki sorun, dilsel ifadenin imkânsızlığı değil; van der Kolk’un iddia ettiğinin aksine, dilsel ifadenin gecikmişliği ve örtüklüğüdür [*latency*].

Van der Kolk’un Shakespeare’den yaptığı alıntıda bilinçli bir çarpıtma da vardır. *Macbeth*’ten alıntılanan pasajda iddia edildiği üzere dilsel ifade imkânsız olmadığı gibi gecikmiş veya ayrışmış da değildir. Söz konusu sahnede İskoçyalı soylu Macduff, Macbeth’e kral babasının öldüğünü haber vermektedir:

MACDUFF

Korkunç! Korkunç!.. Korkunç felaket!

Diller anlatamaz seni! Yürekler dayanamaz sana!

MACBETH VE LENNOX

Ne var? Ne oldu?

MACDUFF

Böylesine canavarlık görülmemiş.

Cinayetlerin en cehennemliği

Tanrının evini talan etmiş de sanki

Tapılan canı almış elinden...

MACBETH

Neler söylüyorsun? Ne canı?

LENNOX

Krala mı bir şey oldu?

MACDUFF

Gidin odaya da taş kesilsin gözleriniz,

Yılan saçlı Gorgon'u görmüş gibi.

Sonra kendiniz konuşun konuşabilirsiniz.

(*Macbeth ve Lennox çıkarlar.*)

Uyanın!.. Uyanın!.. Ölüm çanları çalın!..

Kralı öldürdüler! Pusuya düşürdüler!

Banqou!.. Donalbain!. Malcolm!.. Uyanın!.. (Shakespeare, 2013, s. 37-38)

Van der Kolk alıntıyı İkinci Perde'nin 68. satırında bitirir. Halbuki Macduff, 69. satırda gördüğü şeyin, yaşananın bir cinayet olduğunu adlı adınca söylemektedir. Yukarıdaki alıntıda görüldüğü gibi birkaç satır sonra –konuşma zamansallığında saniyeler içinde– cinayete kurban gidenin kral olduğunu ve cinayetin gerçekleşme biçiminin ise bir pusuya düşürme olduğunu söyler. Arkasından herkesi görevinin başına çağırır. Karşılaşılan “şok” durumunun ayrışmış bir niteliği yoktur. Dilsel ifade de yerli yerindedir. Macduff'tan kralın nasıl öldürüldüğünü anlatması da beklenemez, zira kralın odasına kral öldürüldükten sonra girmiştir. Bu durumda van der Kolk'un dilsel ifadesini beklediği şey, yine Macduff'ın cesetle karşılaşma anının içsel deneyiminin “birebir” dilsel ifadesi olarak ortaya çıkmaktadır. Bu anlamda, travmatik tanıklıktan beklenti bir kez daha “olduğu gibi olan” gerçekliğin “olduğu gibi” temsil edilmesine dayanan bir mimesis'in beklentisi haline gelir. Böyle bir beklentiye ise sadece Shakespeare'den alıntılanan parça değil, hiçbir Shakespeare

metni karşılamaz. Zira mimesis'in bu özel türü, "olduğu gibi" olanın "olduğu gibi" ve "birebir" temsil edilebilirliğine dair uzlaşım ve bu uzlaşımın dair beklentinin kendisi de tarihten azade değildir. Bu beklenti, Ian Watt'ın (2007) tabiriyle 18. yüzyılda ortaya çıkan ve roman epistemolojisini mümkün kılan, tanrısalın ve diğer doğaüstü nedenselliklerin elendiği, dünyanın "kendinde dünya" olarak algılandığı ve aynı şekilde temsil edilebileceğine duyulan inancın yaygınlaştığı, "otomatik yazma"da ve bilinçakışında en uç noktasına açılan mimesis'i temel alan "biçimsel gerçekçiliğe" dair beklentidir. Shakespeare'in döneminde böyle bir temsil anlayışı imkânsız olduğu gibi, bu uzlaşım ortaya çıktıktan sonra da tek temsil biçimi ve dünya yorumu olmamıştır.

Van der Kolk'un yukarıdaki alıntıda örneklediği durumları dilsel ifadenin imkânsızlaşması olarak yorumlamasının arkasında yine dil, gerçek ve temsil arasındaki ilişkilerle alakalı başka bir varsayım bulunmaktadır. Freud psikanalizinde gerçekliğin sadece bir düzenleyici ilke olarak ego dolayımıyla psişe tarafından temellük edilmesinin aksine, Janet'nin psikoterapisinde "sağlıklı" durumda dış dünyanın gerçekliği ile psişenin gerçekliğe dair algısı arasında bir fark yoktur. Gerçekliğe dair algı "bozulduğunda" ise ayrışma ya da psikolojik "hastalıklar" ortaya çıkar. Van der Kolk'la birlikte Janet psikoterapisinin post-Vietnam travma anlayışında kurucu hale gelmesini sağlayan¹² ve van der Kolk'la ortak makaleler de yazan van der Hart, travmatik anıları Janet'nin "sabit fikir" kavramıyla anlamlandırmıştır (van der Hart ve Horst, 1989). Janet'ye göre sabit fikirler belli duygular, fiziksel davranışlarla ve bedensel hareketlerle çevrelenmiş düşünce, imge ya da ifadelerden oluşabilirler (s. 5). Bu imge, ifade ve düşünceleri sabit fikir yapan

¹² Psikiyatri alanında TSSB'de Pierre Janet epistemolojisinin kanonikleşmesi de aslında Bessel van der Kolk ve Onno van der Hart sayesinde olmuştur. İkisinin birlikte hazırladığı *Journal of Traumatic Stress*'in 1989 yılında yayımlanan ikinci cildinin dördüncü sayısı bu konuda dönüm noktasını teşkil etmektedir.

ise bunların abartılı oranları temel alması ve gereğinden fazla duygusal yük taşımalarıdır (s. 7). Janet psikoterapisinde buradan hareket ederek hipnozda gerçekliğin “bozulmuş” proporsiyonlarından oluşan bu ayrışmaların yok edilmesi ve “benliğin tam ve bütünleşmiş halinin” ortaya çıkarılması amaçlanmaktadır.

Janet’ nin ünlü Lucie vakası bu yöntemin tam ve bütüncül bir benlik anlayışına yaslandığının eşsiz örneğini teşkil eder. Janet, hipnozdaki Lucie’ den otomatik yazı yazmasını ister ve Lucie bu yazıyı Adriene diye imzalar (van der Hart ve Horst, 1989, s. 3). Janet, ilerleyen seanslarda Lucie’ nin bilincinin üç paralel sistemden oluştuğunu keşfeder ve onları Lucie 1, Lucie 2 ve Lucie 3 (Adriene) olarak adlandırır. Lucie 1 hipnoz öncesi haldir, Lucie 2 Lucie 1’ in hipnotize edilmesiyle ortaya çıkar, Lucie 3 ise Lucie 2’ nin devre dışı bırakılmasıyla. Lucie 2, Lucie 1’ in deneyimlerini de bilmektedir. Lucie 3 ise hem Lucie 2’ nin hem de Lucie 1’ in deneyimlerini bilmektedir. Janet’ nin buradan çıkardığı sonuç ise şu olur: Lucie 3 “tam ve bütün” [*total and complete*] olan bireysel bilinci temsil eder (van der Hart ve Horst, 1989, s. 3). Bununla birlikte Lucie 2 uyuşmuş haldedir ve bedensel olarak hiçbir şeye tepki vermez, ancak Lucie 3 uyuşmuş halde değildir. Janet, gerçek ve “tam ve bütün” olan Lucie 3’ ün Lucie 1 ve Lucie 2’ yi ayrıştırmasının sebebi olarak ise travmatik bir olayı bulur: Lucie 3, yedi yaşındayken bir perdenin arkasındaki iki erkek tarafından korkutulmuştur.

Yine Janet’ ye göre Lucie 1, Lucie 2 ve Lucie 3’ ün hepsi bilinç düzeyinde yer almaktadır. Çağdaşlarının Lucie 2 ve Lucie 3’ ün bilinçdışını temsil ettiğine dair uyarılarına Janet ısrarla karşı çıkar ve karşı-argüman olarak bu üç Lucie’ nin birbirlerinin deneyimlerini parçalı olarak bilmesini öne sürer. Ayrışmış durumdaki bu kişilikler birbirlerini hem bilirler hem bilmezler ve hepsi bilinç alanının

içindedirler¹³. Van der Hart ve Horst, Janet’de bilinç ve bilinçaltı arasındaki ayrımı, bunların gerçeklikle ilişkisini ve parçalı bilincin gerçeklik algısıyla travma durumu arasındaki ilişkiyi şu şekilde ortaya koyarlar:

Bilinç etkinlikleri, yaşayan organizma ile onun çevresi arasındaki etkileşimlerin keşif kolundan başka bir şey değildir. Bilinç etkinlikleri mevcut durumun her yönüne *ad hoc* öncelik verirler ve bu, gerçeklikle temasın korunmasında en önemli değere sahiptir. Uzak geçmiş ve yakın gelecek daha az gerçeklik değerine sahiptir. Bununla birlikte, bunlar [geçmiş ve gelecek] sistemsel etkinliği belirleyerek, daha temel, dış duyarlı bilinç aktivitelerine ana arkaplanı sağlarlar. Aynı zamanda beklentiler, idealler, alışkanlıklar, anılar, sonradan kazanılmış veya doğuştan gelen yetenekler bu arkaplana dahildir.

Janet bütün bu işlevsel arkaplanı bilinçaltı kavramında özetler. Janet’nin öncelleri ve çağdaşları bilinçaltına genelde doğüstü ve insanüstü nitelikler atfediyorlardı ancak o, bu görüşlere onları bilim-öncesi ilan ederek karşı çıktı. Janet’ye göre bilinçaltı psikolojik otomatizmi içeriyordu. Histerik otomatizmden yeni bilinç çekirdeklerinin kurulmasını gözlemledi [Lucie vakası]. Bu ayrılmış bilinç çekirdekleri merkezi kişilikten bağımsızdı ve şiddetli duygusal deneyimlere tepki olarak gelişmişlerdi. Sonuncusu [Lucie 3] özellikle travmatik olaylarla ilgiliydi.

Sadece psikolojik otomatizmler olarak bu çekirdekler uyarlanma konusunda eksiktir. Gerçeklik düzeyinde işlevleri yoktur ve çevreyle uyumlu etkileşim için gerekli irade, muhakeme ve dikkat kuvvetlerine sahip değildirler. Buna rağmen, bu çekirdeklerden bazıları yeni düşünce ve imgelerin bağlanması [*association*] sayesinde büyürler ya da genişlerler. Merkezi kişilik zayıfladığı ve ayrışma eğilimi güçlendiği için bu alternatif bilinçlilik durumları ya da uyurgezerlik [hipnoz] durumları vücut üzerindeki kontrolü daha sık ele alırlar.¹⁴ (s. 3-4)

Van der Hart ve Horst’un TSSB’yi anlamak için ortaya sürdüğü Janet’nin çoklu kişilik bozukluğuna dair modeli hakkındaki bu üç paragrafın sözcelemi değiştirilirse Cathy Caruth’un ve Shoshana Felman’ın edebi travma kuramlarının özeti elde edilebilir. Yukarıdaki alıntıya göre travma (ya da çoklu kişilik bozukluğu) doğrudan “olduğu gibi olan” gerçekliğin, çevrenin algılanmasındaki bir bozulmayla ilişkilidir.

Lucie 1 travmatik olayın arkasından Adriene personasının (Lucie 3) bilincini merkezi

¹³ Bu, edebi travma teorisine Shoshana Felman tarafından travmatik olayı deneyimleyen bir “ben”in olmayışı olarak, Cathy Caruth tarafından ise ayrılmış bilincin travmatik olayı aynı anda “bilmesi ve bilmemesi” [*knowing and not knowing*] olarak tercüme edilecektir.

¹⁴ Çeviri ve köşeli parantezlerle yapılan eklemeler bana ait.

kişiliğinden ayırtmıştır. Lucie 3'ün bilincinin ayırıştırılmasıyla Lucie 3'ün bilinci ve bilinçaltı Lucie 1'in bilincine erişilemez duruma getirilmiştir. Dolayısıyla travmatik olay ve onun hafızası ancak hipnozda ortaya çıkan Lucie 3'te yalıtılmıştır. Böylece, Lucie (yani Lucie 1) travmatik olayın hiçbir dilsel ifadesine sahip değildir, travma hakkında konuşamaz. Çünkü Lucie konuştuğunda ortada travmayı deneyimleyen ben (Lucie 3) yoktur, Lucie travmatik olayın deneyimini bu nedenle kendine mal edemez. Dolayısıyla Lucie (Lucie 1) konuştuğunda travmatik olayın herhangi bir tanığı yoktur. Çünkü travmatik olay gerçekleştiğinde bu deneyimin Lucie 3'te yalıtılmasıyla travmatik olayın tanığı “ölmüştür”, Lucie 1'in bilincinde ondan eser yoktur. Dolayısıyla tanıklık imkânsızdır. Tanık ancak klinikte (toplumsal olaylar için Shoshana Felman'ın deyimiyle “tarihin kliniğinde”) doğurulur.

Travmaya maruz kalan bu yüzden tanık olarak kendisini doğurabilmek için (ya da tedavi olmak için) her zaman bir dinleyiciye ya da muhataba ihtiyaç duymaktadır.

Ayrıca, Lucie 3'ün “kendi” bilinçaltında yer alan travmatik olay tarafından belirlenen bilinci (ya da gerçekle ilişkilene tarzı) Lucie 1'in bilincine musallat olmuştur. Lucie 1'in bilinç düzeyinde gösterdiği çoklu kişilik bozukluğu semptomu budur. Dolayısıyla Lucie (Lucie 1) bilincine musallat olan Lucie 3'ün bilincinin halihazırda travmatik olay tarafından şekillenmesi nedeniyle travmatik olayı “bilmektedir” ancak travmatik olay Lucie 3'ün bilinçaltında yer aldığı için travmatik olayı aynı zamanda “bilmemektedir”. Yine bununla birlikte, bu musallat olma durumunda Lucie 3'ün bilinci Lucie 1'in erişimine açık olmadığı için Lucie 1, Lucie 3'ten, yani travmatik olayı deneyimleyen tanıktan üçüncü tekil şahıs kipiyle bahsetmektedir.

Ayrıca Lucie'lerin hepsi gerçekle ayrı ayrı ilişkilene biçimleri oldukları için Freud'un kuramında travmatik olayın bilinçten uzaklaştırılmasında iş başında olan

bastırma mekanizmalarından, bilinçdışına itmeden epey farklı bir süreç işlemektedir: Lucie 3'ün yalıtılması Janet psikoterapisinde “bellek yitimi” [*amnesia*] olarak adlandırılır. Freud'da bilinçdışına itme Ben'in kendi bütünlüğünü koruması, kendini devam ettirmesi için yapılır, Ben'in sağlıklı kalmasının koşuludur; hatta çoğu zaman travma durumunda sorun Ben'in aşırı güçlenmesidir. Janet'de ise zaten bilincin dışı var olmadığından paralel bilinç halinde bir ayrışma söz konusudur ve bu ayrışma yeni benler, yeni bilinçler ve bozukluklar üretir. Merkezi bilincin paralel bilinç çekirdeğinin travmatik anısını unutmaması Janet'ye göre “inkâr edilmiş davranış”tır (van der Hart ve Horst, 1989, s. 6). Janet psikoterapisinde bu sürecin amnezi olarak adlandırılması aynı zamanda şunu ifade etmektedir: Gerçek ve onun gerçeğe sadık algısı paralel bir bilinçte “olduğu gibi” saklı haldedir, hipnozda travmatik olayın mimetik tekrarıyla hasta katarsis'e ulaştırılmalı, böylece paralel benlerin etkileşime girdiği bu kendinden geçme anında merkezi kişiliğin paralel ben'de saklı olan travmatik olayı hipnotik telkin yoluyla tanınması sağlanmalıdır. Böylece inkâr edilen “gerçek” –merkezi ben tarafından tekrar kendine mal edilmesiyle– “olduğu gibi” olanın “olduğu gibi” temsili olarak bir hakikat şeklinde ortaya çıkacaktır. Bu sayede, travmatik olayın gerçeğini kendine mal eden, yani hakikate dönüştüren birey klinikten “şifa” bulmuş bir şekilde uzaklaşacaktır.

“Olduğu gibi” olan gerçekliğin “olduğu gibi” temsil edilebilirliğine dair bu uzlaşımın tarihten azade bir şeymiş gibi ele alınması, metinlerinde birbirlerini sürekli alıntılamanın üç çağdaşın Janet, Henri Bergson ve Marcel Proust'un dostluklarında vücut bulmuş gibidir. Bu uzlaşım neredeyse çağdaşları sayılabilecek ve Erbil'in travmatik poetikada önemli kaynaklarından biri olan Walter Benjamin tarafından bu niteliğinden dolayı tam da bu uzlaşımın tarih-dışılığı nedeniyle eleştirilmiştir. Janet ve Bergson üniversiteden sınıf arkadaşlarıdır ve hafıza kuramlarını bakışlımlı olarak

oluşturmuşlardır. Bergson, ilk baskısı 1896'da yapılan *Madde ve Bellek*'te sıkça Janet'ye referans vermiş, kuramının biyolojik temelini Janet'nin afazi ve kişilik bölünmesi çalışmalarına dayandırmıştır (Bergson, 2007). Janet ise yukarıda post-Vietnam travma kuramında da esas alınan 1889'da yayımladığı *L'automatisme psychologique*'de (Psikolojik Otomatizm) temel varsayımlarını Bergson'la ilişkilendirmiş ve sıkça Bergson'a referans vermiştir (van der Kolk ve van der Hart, 1995). Bergson, *Madde ve Bellek*'in yedinci baskısına yazdığı önsözde Janet'ye geri dönmüş ve çağının bütün hafıza çalışmalarına karşı *L'automatisme psychologique*'i "gerçeğe dikkat"e önem vermesi itibarıyla övmüştür (Bergson, 2007, s. 12). Bergson ile Proust arasındaki bağlantı ise daha çok işaret edilen bir bağlantıdır. Bergson, Proust'un kuzeniyle evlenmiştir ve düğünlerinde Proust, Bergson'un sağdıcısıdır (Gunter, 2013, s. 163). Bergson, yayınlarını kişisel olarak Proust'a göndermiş, Proust *Kayıp Zamanın İzinde*'yi yazmaya başlamadan önce 1908 ve 1909 boyunca *Madde ve Bellek* üzerinde çalışmış, kitap hakkında birkaç defterlik notlar almıştır (Gunter, 2013, s. 163). Benjamin ise 1939'da yayımladığı "Baudelaire Üzerine Bazı Motifler"de *Kayıp Zamanın İzinde*'yi Bergson'un hafıza kuramının uygulama girişimi ve aynı zamanda Bergson'un kuramının uygulanamazlığını da deşifre eden bir içeriden eleştiri olarak konumlandırmıştır (2012).

Bergson, *Madde ve Bellek*'te işe iki aşırı tez olduğunu iddia ettiği "idealizm" ve "gerçekçilik" arasında bir ikili karşıtlık kurarak başlar (2007, s. 7). Ona göre idealistler maddeyi insanın maddeye dair sahip olduğu tasarıma indirirken; gerçekçiler ise maddenin insan zihninde tasarımlar ürettiğini ama bu tasarımların gerçekte var olan şeyden tamamen başka nitelikte olduğunu iddia etmektedirler (2007, s. 7). Bergson'un ortaya koyduğu şekliyle bu ikili karşıtlık, zaten en başından, kendisinin kuramını meşrulaştırmak için kurduğu bir korkuluk olarak ortada

durmaktadır. Zira “gerçekçilik” ile kastettiği gelenek Descartes’ta, “idealizm” ile kastettiği ise Berkeley’de dondurulmuştur. “Gerçekçilik” diye addedilen sınıflandırmada –yine Erbil’in temel kaynakları– Hegel sonrasında Marks ve Freud üzerinden devam eden semptomatik okuma; gerçekte “imgesi” arasındaki ilişkide diyalektiği esas alan düşünce Bergson’un denkleminin tamamen dışındadır. Nitekim Bergson, ortaya diktiği bu korkuluk niteliğindeki, Kant’ın ortaya çıktığı tarihsel anda kesintiye uğratılan ikili karşıtlığı yıkmak için Kant’a geri dönmenin zorunlu olduğunu iddia edecek, Kant’ı idealizmin de panzehiri olabilecek bir düşünce olarak yeniden icat edecektir. Bu anlamda, Bergson’da “idealizm” ve “gerçekçilik” karşıtlığından kurtulmanın yolu Alman İdealizmi’dir. Dolayısıyla gerçekçiliğe ve bir çeşit idealizme başka bir idealizmle cevap veren bütün bir proje semptomsuz bir dünyanın, ideasıyla uyumlu şeyin, “kendinde” dünyanın yeniden olumlanması üzerine kuruludur. Buradan yola çıkan Bergson, Janet’yle aynı şekilde maddeyi “imgeler bütünü” olarak tanımlar:

Bizce madde, “imgeler” bütünüdür. “İmge”den bizim anladığımız şey ise bir tür varoluştur ve bu varoluş, idealistin tasarım olarak adlandırdığından daha fazlası, gerçekçinin şey olarak adlandırdığından ise daha azıdır; “şey” ile “tasarım” arasında yan yolda duran bir varoluş. Bu madde kavrayışı, basitçe sağduyuya özgüdür. (2007, s. 7-8).

Ancak burada, “imge” imajinasyonla ilgili, insan muhayyilesinde yaratılan bir şey değil; maddenin kendisinde hâlihazırda var olan bir “şey”dir. Dolayısıyla karşımızdaki dünya Kant’ın “kendinde” dünyasıdır ve insan bu dünyayı “olduğu gibi” deneyimlemektedir, “olduğu gibi” bilinç düzeyinde hatırlamaktadır. Kant’a geri dönüşle kendi madde, deneyim ve hafıza anlayışını ortaya çıkaran Bergson, anlayışını Janet psikoterapisi ile “bilimsel” olarak da meşrulaştırmıştır. Daha sonra Janet de kendi “bilimini” *Madde ve Bellek* ile felsefe düzeyinde meşrulaştırmıştır.

Benjamin ise kendi deneyim, hafıza ve gerçekçilik anlayışının temellerini Bergson'a yönelttiği eleştiri, bu bağlamdaki Proust okuması ve Freud'a dönüş sayesinde atmıştır (Benjamin, 2012, s. 116-155). Benjamin, Baudelaire'in şiir yazdığı dönemde lirik şiirin alımlanmasını mümkün kılan deneyim koşullarının ortadan kalkmaya başlamasından yola çıkmaktadır. Benjamin'e göre lirik şiirin deneyiminin imkânsızlaşması üç nedenden dolayı gerçekleşmiştir: Lirik şair artık "kendisi için" şair olarak görülmemektedir ve bir türe dahil olmuştur, lirik şiir Baudelaire'den sonra bir başarı gösterememiştir ve okuyucu lirik şiirden soğumuştur (s. 116-117). Buradan Benjamin lirik şiirin okurun deneyimiyle ilişkiye girebildiği durumun istisnai olduğu, 19. yüzyılın başlarından itibaren deneyimin yapısının değiştiği sonucuna çıkar. Buna karşılık, "geçen yüzyılın başından bu yana felsefe, uygar kitlelerin standartlaştırılmış, doğallığı kalmamış varoluşlarında kendini gösteren bir deneyime karşı 'gerçek' deneyime erişmek için bir dizi çabaya" girişmiştir (s. 117). Benjamin, Bergson'un *Madde ve Bellek*'ini "Lebenphilosophie" [yaşam felsefesi] olarak adlandırdığı "bu çabaların doruk noktasında kendini anıtsallaştıran bir metin" olarak işaret etmektedir (s. 117). Benjamin'e göre ampirik araştırmalara başvuruyor olması ve biyolojiye yaslanması yani esasında Janet psiko-fizyolojisini esas alması onu önemli yapmaktadır. Ancak, bu övgüymüş gibi görünen ilk sözler, büyük bir eleştirinin habercisidir.

Bu doğrultuda Benjamin, Bergson felsefesini, deneyimin her türlü tarihsel belirlenimini reddetmekle eleştirmektedir:

Böylece her şeyden önce felsefesinin kaynaklandığı ya da felsefesinin ona karşı sunulduğu deneyime yaklaşımdan kaçınır. Bu, büyük sanayi çağının itici, köreltici deneyimidir. Kendisini bu deneyime kapayan göze, onu tamamlayan başka bir deneyim, onun adeta kendiliğinden bir sureti kendini sunar. Bergson'un felsefesi, bu sureti ayrıntılandırma ve kaydetme çabasıdır. (2012, s. 118)

Benjamin'e has, bu anlamı erteleyen girişte kastedilen deneyim türleri metnin ilerleyen bölümlerinde birbirinden ayrıştırılacaktır. Benjamin'e göre lirik şiirin deneyimini mümkün kılan ve büyük sanayi kapitalizmiyle imkânsızlaşan deneyim türü *Erfahrung* (deneyim) iken, büyük sanayi çağında yaygınlık gösteren deneyim türü *Erlebnis* (yaşantı) olmuştur. Benjamin'in yaptığı ayrımında, *Erfahrung* var olan anlam dizgelerinin dışına çıkan, bilinçdışında depolanan Freud'çu anlamda hafızayla, Proust'un "gayri iradi hatırlama" dediği durum ve travmatik şok durumuyla da ilişkili bir deneyim türü olarak konumlandırılır. *Erlebnis* ise bilincin devrede olduğu durum, bilincin kendine mal ettiği uyarıcı ve izlenimler, Freud'da anı olarak önbilinçte yer alan geçmişe dair kurgularla ilişkili bir deneyim türü olarak ortaya konmaktadır. Bu bakımdan lirik şiiri mümkün kılan deneyim türü *Erfahrung*'tur. Bergson ise bilinçdışını yok sayan, dünyayı kendinde varlıklardan oluşan bir düzlem olarak konumlandıran felsefesini *Erlebnis* üzerine kurar, ancak *Erlebnis*'in tarihselliğine kör olduğu gibi her *Erlebnis*'i kendine özgü sahicilik jargonu içerisinde kendi imgesini açan birer *Erfahrung*'muş gibi konumlandırmıştır.

Benjamin'e göre Bergson'un tarif ettiği deneyim en başından imkânsızdır.

Bergson'un tarif ettiği şekliyle deneyim ancak sentetik olarak bir şair tarafından üretilebilir:

Madde ve Hafıza deneyimin özünü *durée* içinde öyle bir tanımlar ki, okur kendi kendine şöyle demek zorunda kalır: Yalnızca şair böyle bir deneyimin uygun öznesi olabilir. Bergson'un deneyim kuramını deneyen, gerçekten de bir şair oldu. Proust'un *À la recherche du temps perdu* (Yitik Zamanın Peşinde) adlı yapıtını, Bergson'un düşündüğü biçimiyle deneyimi bugünkü toplumsal koşullarda sentetik yoldan üretme çabası olarak görmek mümkündür. Çünkü bu deneyimin doğal yoldan oluşma ihtimali gittikçe azalıyor. (2012, s. 118)

Travma kuramının üzerinde yükseldiği kapitalizmle biçimlenen deneyim, Benjamin'e en başından –travmatik olsun ya da olmasın– tarihsel olarak imkânsız görünür. Benjamin'e göre sanayi toplumunda her deneyimin bir şoka dönüşmüş

olması şokun anlamını yerinden eder. Dolayısıyla *madelaine*'le yani herhangi bir meta biçimiyle karşılaşmanın sentetik olarak bir “şok” haline dönüştürülmesi, yani sentetik bir *Erfahrung* olarak deneyimlenebilmesi Proust'un Bergson'un içkin eleştirisini yapmasıyla mümkün hale gelmiştir. Bergson'un kuramının bu ilk uygulaması, Benjamin'e göre, Proust'un *mémoire involontaire* (gayri iradi hatırlama) kavramını devreye sokmasıyla mümkün olmuştur. Gayri iradi hatırlama, baştan başa Bergson ve Janet'nin anlayışlarını tersyüz eder, zira ikisinde de bilincin dışından gelen bir hatırlama süreci ya da hafıza materyali mümkün değildir. Benjamin de metnin doğrualtusunu bu noktada, bilinçdışına ve travmaya, Freud'un “Haz İlkesinin Ötesinde”sine çevirir.

Benjamin'in Bergson (ve Janet) kuramında hafıza için yaptığı son belirleme Freud'dan alıntılanan kavramlarla *Erfahrung* ve *Erlebnis* ayrımı ortaya konduktan sonra yapılır:

Bir zamanlar tatil günlerinin bir parçası olan çanlar, tıpkı insanlar gibi takvimden dışarı atılmıştır. Aranıp duran, ama tarihleri olmayan zavallı ruhlar gibidirler. Baudelaire “Spleen”de ve “Vie antérieure”de gerçek tarihsel deneyimin dağılmış parçalarını elinde tutuyorsa, Bergson *durée* kavramında tarihe çok daha fazla yabancılaşmıştır. “Metafizikçi Bergson ölümü örtbas eder.” Bergson'un *durée*'sinde ölümün yer almaması, onu tarihsel (aynı zamanda tarih öncesi) bir düzenden tecrit eder. Bergson'un action (eylem) kavramı da buna uygundur. “Pratik insan”ı ayırt eden “sağduyu”, bu kavrama vaftiz babalığı yapmıştır. İçinden ölümün silindiği *durée*, bir süsün kötü sonsuzluğuna sahiptir. Geleneğin içerilmesini olanaksız kılar. Deneyimden (*Erfahrung*) ödünç alınmış bir kılıkta caka satan bir yaşantının (*Erlebnis*) timsalidir. (2012, s. 146)

Bergson'daki haliyle *durée* kavramı, Janet'nin teorisinde de aynı şekilde bulunur.

Yukarıda da alıntılандığı üzere Janet'ye göre asıl olan şimdiki zamandır ve geçmişle gelecek daha az “gerçeklik değerine” sahiptir; üç zaman dilimi bilinçli bir şimdiki zamanda iç içe geçmiş durumdadır. Yine yukarıda alıntılандığı gibi van der Kolk tarafından bu zaman anlayışı travmatik olayın geçmiş olarak temsil edilmeye direnişi, sonsuz bir şimdi olarak sürekli “olduğu gibi” mimetik bir şekilde

tekrarlanması olarak travma bağlamına tercüme edilmiştir. Benjamin'in Bergson (ve Janet) eleştirisinde bu deneyim ve hafıza anlayışının tarihsizliğine dair ortaya çıkan şudur: Bergson kapitalizmin ve Aydınlanmanın belirli bir tarihsel momentine uygun olan, yabancılaşmanın göz ardı edilebildiği, her şeyin bilince mal edilebildiği ve her tikel şeyden “aşkın” olana açılmanın mümkün olduğu bir dünya anlayışını biyolojiden de destek alarak tarih üstü bir “gerçek” olarak ortaya koymaktadır. Böylesine bir deneyim ve hafıza anlayışı “yaşamdan değil teoriden” doğar (Benjamin, 2012, s. 117) ve ancak bir modernist şairin elinde büyük bir revizyonla sentetik olarak üretilebilir.

Söz konusu deneyim, hafıza ve gerçeklik anlayışının bir “modernist şair” özneye gereksinim duyduğu ve bu gereksinimin Batı-merkezci niteliği hakkındaki eleştiri Cathy Caruth ve Shoshana Felman gibi edebi travma teorisinin ilk kuşağında da en sık yapılan eleştirilerdendir (Balaev 2014, Craps 2013, Rothberg 2000, Leys 2000, Alfred 2016). Edebi travma teorisiyle Bergson ve Janet arasındaki bağlantıyı kuran van der Kolk'un yukarıda bahsedilen, dile gelişe ikna olmayan ve dile geleni yok sayarak “lâl dehşet” olarak tanımlayan Shakespeare okumasında da ortaya çıkan tutum bu “modernist şair” özne beklentisiyle ilgilidir.

Van der Kolk ve van der Hart, editörlüğünü Caruth'un yaptığı *American Imago* sayılarında da yayımlanan ortak makalelerinde yine Janet'ye dönerek “travmatik hafıza” [*traumatic memory*], “alelade hafıza” [*habit memory*] ve “anlatısal hafıza” [*narrative memory*] arasında bir ayırım yapmaktadırlar (1995, s. 160). Alelade hafıza, insanlarla diğer hayvanlarda ortak olarak bulunan hafıza türüdür ve Janet'ye göre alelade hafıza ortada ne olup bittiğine çok dikkat etmeden olayın bilgisini bu hafıza tipinde hazır olan bilişsel şemalara otomatik olarak işler. Anlatısal hafıza ise insana özgüdür ve insan hafızasının sıradan, normal işleyişi bu

hafıza tipine uygundur. Bu hafıza tipinde insan etrafında olup bitene, “gerçeğe” özel bir dikkatle yaklaşır ve deneyimini anlamlandırır, deneyim diğer deneyimlerle ilişkilendirilerek bilişsel şemalara işlenir. Anlatısal hafızada, yani insan hafızasının normal işleyişinde bu bakımdan her şey bilinçlidir. Travmatik hafıza ise kişinin yeni ya da korkutucu bir durumla karşılaşmasında “ortaya çıkamayan” hafızadır. Bu durumda deneyim parçalı bir biçimde bilişsel şemalara işlenir ya da tamamen bilişsel şemaların dışına itilir ve beynin başka bir bölgesinde depolanır. Bu anlamda bilinçli durumdan ayrışır ve iradi kontrolden kaçarlar (van der Kolk ve van der Hart, 1995, s. 160). Janet’den ise konuyla ilgili şu alıntıyı yaparlar:

Sadece kullanılabilirlik açısından ondan “travmatik hafıza” diye bahsediyoruz. Özne genelde, olay söz konusu olduğunda bizim hafıza dediğimiz gerekli anlatıyı inşa etme kabiliyetine sahip değildir; ancak yine de kişi tatminkâr bir rol oynayamadığı, dolayısıyla kendi uyarlamasının kusurlu olduğu ve bu yüzden sürekli uyarlamak için çaba sarf etmeye devam ettiği zor durumla karşılaşmaya devam eder.¹⁵ (akt: van der Kolk ve van der Hart, 1995, s. 160)

Janet’den alıntıladıkları pasaja göre hakkında kusursuz ve tam bir anlatı kurulamayan olayların esasında hafızası yoktur, Janet’in “travmatik hafıza” isimlendirmesi bir boş kümeye işaret etmektedir. Uyarlama tamamlanırsa bilişsel şemalara işlenerek zaten anlatısal olma niteliği, yani hafıza olma niteliği kazanacaklardır ya da uyarlanamayıp tamamen bilişsel süreçlerden dışlanmış olarak kalacaklardır. Van der Kolk ve van der Hart ise “travmatik hafıza” kategorisini içeriği olan bir kategori olarak Janet’in ana kategorilerine eklerler. İkiliye göre tamlıktan uzak, kusurlu olan, bilinçten kaçan, “gayri iradi” hafıza travmatik hafızadır. Aslında bir anlamda Proust’un Bergson’a yaptığı *mémoire involontaire* ekini van der Kolk ve van der Hart, Janet’ye “travmatik hafıza” adıyla eklerler. Oysa böylesine gayri iradi, bilinçten kaçan bir hafıza türü Janet epistemolojisi için oksimorondur.

¹⁵ Çeviri bana ait.

Travmatik hafıza kategorisi dolayısıyla en başından tam ve kusursuz bir şekilde anlaşılabilen ve anlatisallaştırılabilen bir dünyanın istisnası olarak kurulmuştur ve “istisnanın” tedavisi onun tam ve kusursuz bir mimetik anlatıya dönüştürülmesiyle sağlanacaktır. Öte yandan, tam ve kusursuz olarak anlaşılmanın “anlatisal” olarak işaretlenmesiyle eksik, kusurlu ya da travmatik olan da bir “anlatamama” hali olarak tanımlanmaktadır. Yine anlatisal hafızanın olayın ayrıntılarına, gerçekliğine yöneltilen dikkatle tanımlanmasının karşısında “gerçekliğe” uygun olmayan anlatılar, detayların atlandığı ya da bunların “gerçekliğe” uygun olmayan şekilde ifade edildiği anlatılar da “travmatik” ya da “anlatamama” olarak işaretlenir. Tersinden bir çıkarım yapmak gerekirse “anlatılan”, tarif edilen şekilde “anlatisal” bir forma kavuşmuş olan olay travmatik sayılmaz. Bu anlayışa uygun olarak, –van der Kolk’un Shakespeare’in “canavarlık” nitelemesini lâl dehşet olarak işaret etmesine benzer bir şekilde– edebi travma teorisinde Auschwitz’in dinsel referanslarla Holokost ya da Shoah diye isimlendirilmesi yani “gerçekliğe uygun olmayan bir şekilde” anlatılması olayın travmatik olduğuna ve “anlatılmadığına” yorulur. Öte yandan, Auschwitz’de olup bitenleri bilinir kılan ya da olayı kronolojik bir şekilde anlatan tanıklıklar, olayın tümel bilgisine tikeller üzerinden değil, doğrudan diegesis’le ulaşmaya çalışan ve “adalet” talebini formüleştirebilen tanıklıklar; yani tarif edilen “anlatisal” olma vasfını yerine getiren tanıklıklar ise hakikatle ilişkilendirilen travma tanımından dışlanır. Travma tanıklığından beklenen, Janet’nin ifadesiyle deneyimi sürekli uyarılma çabasında olan öznenin uyarılma çabası esnasında ortaya koyduğu düşünsel sürecin mimetik ifadesi, bir anlamda bilinçakışı olarak bir kez daha ortaya çıkar. Travma anında beynin farklı bir yerinde “olduğu gibi” depolandığı varsayılan travmatik olayın hafızasının mimetik dışavurumunda ortaya çıktığı düşünülen hakikati dile getirme

gücü, böylece travmayı deneyimleyen ancak tarif edilen TSSB semptomlarını geliştirmeyen, yani tutarlı bir anlatı oluşturabilen travma mağdurlarından esirgenmiştir.

1.2 Hafıza Savaşları

Judith Herman ve Bessel van der Kolk'un iki ana kurucu figür olduğu bu post-Vietnam travma anlayışı, TSBB tanısında "hakikati" ortaya çıkarma iddiasında olan bu psikiyatrik eğilim, Janet'ye dönüşle birlikte bazı uygulayıcılarının hipnoza da geri dönmesini sağlamış; "göz hareketleriyle duyarsızlaştırma ve yeniden işleme" [*eye movement desensitization and reprocessing*, EMDR], duygusal özgürleşme tekniği [*emotional freedom technique*], travma duyarlı yoga, resim yapma kürü, somatik deneyimleme [*somatic experiencing*] gibi sahte-bilim ya da yarı-bilim olarak sınıflandırılan birçok teknikle birleşmiştir. Post-Vietnam travma anlayışı, henüz ondan bir edebiyat teorisi çıkarılmadan önce, 1980'lerden başlayarak ABD'de hem toplumsal alanda hem de akademide önemli eleştirilere tabi tutulmuştur. 1990'da Philadelphia'da başta yanlış yönlendirilmiş olduğunu düşündükleri terapilerle çocukları tarafından taciz veya tecavüzle suçlanan aileler bir araya gelmeye başlamışlardır. Bu aileler 1992'de Sahte Anı Sendromu Derneği'ni (False Memory Syndrome Foundation) kurmuş; 1994'e gelindiğinde on bin aile dernekle iletişime geçmiş, 6.007 aile ise derneğe üye olmuştur (Hacking, 1995, s. 121). Derneğin Anglosakson dünyasının diğer merkezlerinde, Kanada ve Britanya'da da benzerleri kurulurken 1990'lar boyunca bu derneklerin üyelerinin ön ayak olduğu tartışmalar – kimi zaman paparazzi boyutuyla ve kimi ailelerin kuramdaki açığı suiistimal etmeye çalışmalarıyla birlikte– ABD, Kanada ve Britanya medyalarında ve kamuoyunda geniş yankı bulmuştur (Hacking, 1995, s. 121-125).

ABD'deki derneğin bilim kurulunda birçok akademisyenin yanı sıra 1974'ten beri sahte anılar üzerine çalışan Elizabeth Loftus da yer alır (Hacking, 1995, s. 121). Loftus, bugünlerde ABD'de Donald Trump'ın başkanlık kampanyası sürecinde tekrar tartışılmaya başlanan “yanlış bilgi etkisi” [*misinformation effect*] ile insanın gözüyle tanık olduğu bir olay hakkındaki hafızasının, olaydan sonra ve manipülasyonlara açık bir biçimde şekillendiğini vaka analizleriyle 1970'li yıllarda ortaya koymuştur. Loftus'un alana yönelmesindeki itki de kendi travmatik deneyiminden, amcasının manipülasyonu yüzünden yıllarca annesinin katili olduğunu düşünmesinden kaynaklanmıştır. 1990'ların “Hafıza Savaşları” olarak da adlandırılan dönemde ise, 1994 yılında Loftus, Katherine Ketcham'la birlikte post-Vietnam TSSB anlayışı hakkındaki eleştirilerini *The Myth of Repressed Memory: False Memories and Allegations of Sexual Abuse* (Bastırılmış Anı Miti: Sahte Anılar ve Cinsel İstismar Suçlamaları) isimli kitapta toplamışlardır. Loftus ve Ketcham Janet psikoterapisine karşı çıkararak Freud'un Janet'yle yollarını ayırdıktan sonraki dönemini, yani psikanalizi ön plana çekerek “bastırılmış” hafızanın gerçekte olduğu gibi değil, bilinç ve bilinçdışı süreçlerinden geçerek depolandığını, dolayısıyla hafızada hakikatin izini aramanın zannedildiği kadar kolay olmadığını iddia etmişlerdir.

Loftus ve Ketcham, bu “yanlış okumanın” “Freud'un Amerikan okuma biçimi” diye işaret ettikleri Herman, van der Kolk, Ellenberger ve Masson gibi isimlerin elinde topografik kuramın göz ardı edilmesi ve yine bu isimlerce dillendirilen Freud'un –psikanalizi bir yöntem olarak icat ettikten sonra reddettiği– Janet'yle paralel okunabilen “baştan çıkarma teorisini” “bastırdığı” iddiasından ileri geldiğini öne sürmektedir. Bu kitabın yayımlanmasının öncesinde ve sonrasında van der Kolk, Loftus'u küçük düşürmeye çalışmış (Hacking, 1995, s. 125), dalga

geçercesine “Loftus hakkında söylenecek tek iyi lafım yok” demiştir (Neimark, 1996). Herman ise Loftus’un çalıştığının “normal hafıza” olduğunu, çalışmalarının “travmatik hafıza” ile ilgili olmadığını iddia etmiştir (Neimark, 1996). Buna karşılık, Loftus (1994) ise –yukarıda da söylenenlere benzer bir şekilde– Herman’ın 1981 tarihli *Father-Daughter Incest* kitabındaki vaka analizlerinde de travmatik amneziye ya da travmatik hafızanın özel bir biçimine rastlanmadığını, hatta “kurtarılmış anı” olarak isimlendirdikleri post-Vietnam anlayışın hiçbir vaka analizinin “travmatik hafıza” olarak tanımladıkları şeye delil gösterilemeyeceğini iddia etmiştir.

Loftus’un van der Kolk ve Herman için dile getirdiği bu iddia ile Benjamin’in Bergson ve Janet için dile getirdiği böylesine bir hafıza anlayışının hayattan değil, teoriden doğabileceği yolundaki iddialar benzerdir. Nitekim, bu travma ve hafıza anlayışının “hayattan” doğmadığı ABD mahkemelerince de ispatlanmıştır. “Hafıza Savaşları”nın devam ettiği sırada, van der Kolk’un 1996 yılında bilirkişi olarak görev yaptığı bir davanın seyri onun 1995 yılında yayımladığı ve Google Scholar’ın Temmuz 2018 verilerine göre 1467 kez atıf almış olan “Dissociation and the Fragmentary Nature of Traumatic Memories: Overview and Exploratory Study” (Ayrışma ve Travmatik Anıların Parçalı Doğası: Genel Çerçeve ve İstikşafi Çalışma) isimli travmatik hafızaya dair Janet’ye dönerek teoride bulduklarını vaka analiziyle kanıtladığını iddia ettiği makalesinin sorgulanmasına dönüşmüştür. Söz konusu davada dava vekili olarak görev yapan psikolog Christopher Barden halihazırda internette ulaşılabilir olan mahkeme kayıtlarını da içeren bir e-postayla olayı yakın zamanda kamuoyuna açmıştır.

Van der Kolk’un o dönemki asistanlarından Danya Vardi’nin iddiaları üzerine, kendisine daha önce bir davaya bilirkişi raporu olarak sunduğu bu makalenin verilerine sahip olup olmadığı sorulur. Van der Kolk, daha önce

makalenin mahkemeye sunduğu versiyonunda Danya Vardi'yi ortak yazar olarak göstermiştir, ancak makaleyi editörü olduğu *Journal of Traumatic Stress*'te yayımladığında Danya Vardi'nin adını makaleden silmiştir. Van der Kolk önce Vardi'nin sadece verileri bilgisayara işlemekle ilgilendiğini iddia etmiş, ancak dava vekilinin bilgisayar işletmeninin adının neden makaleye ortak yazar yapıldığı sorusuyla Vardi'nin de makale için Vietnam muharipleriyle görüşme yaptığını kabul etmiştir. Van der Kolk, daha sonra Vardi'nin görüşmelerdeki verileri çarpıttığını iddia etmiştir, ancak verilerin kontrolünü yapan da kendisidir. Bundan sonra ise Vardi'nin işine son verildiğini ve tüm görüşmelerin verilerinin de bilgisayardan silindiğini itiraf eder. Dava vekili Barden ise ters köşe sorularıyla van der Kolk'un Vardi'nin "verileri çarpıttığını" makaleyi davaya sunmadan önce fark ettiğini, Vardi'nin görüşmeleri "çarpıtılmış" olmasına rağmen makaledeki istatistiklere bu görüşmeleri de dahil ettiğini itiraf ettirmiştir. Özetle, 46 Vietnam muharibiyle görüşme yapıldığı iddia edilen söz konusu makaleyle ilgili ortada hiçbir veri yoktur ve zaten Vardi'nin suçlaması da van der Kolk'un verileri kendisinin "imal ettiği" yolundadır. Sonuç olarak, van der Kolk'un davadaki bilirkişiliği "bilimsel sahtekârlıktan" ötürü düşürülmüştür. Davadan kısa bir süre sonra, van der Kolk bu olaydan ötürü Harvard Üniversitesi Tıp Fakültesi'ndeki yardımcı doçentlik pozisyonundan da uzaklaştırılmıştır.

Loftus'un "kurtarılmış anı" pratisyenlerinin verilerinin vakaya dayanmadığı yolundaki iddiası kitabın yayımlanışından iki yıl sonra kanıtlanırken, van der Kolk'un o yıllarda "dalga geçtiği" Loftus 1990'lardan 2000'lere Leiden, Oslo, Goldsmiths, Miami gibi seçkin üniversiteler tarafından onursal doktora dereceleriyle taltif edilmiştir. Son olarak ABD'de Twitter üzerinden başlayan ve akademisyenlerin, ünlülerin, kamusal figürlerin cinsel istismar uyguladığı kadınlar

tarafından ifşa edildiği #MeToo sürecinde van der Kolk'un kurucusu olduğu ve yöneticiliğini de yaptığı Travma Merkezi'ndeki görevine kendisinden alt pozisyonlardaki "özellikle" kadın çalışanları travmaya uğrattığı için son verilmiştir¹⁶.

1990'lardaki "Hafıza Savaşları"yla eş zamanlı olarak Loftus dışında da temel varsayımlarını Herman ve van der Kolk'un ortaya attığı post-Vietnam travma anlayışını ve TSSB tanısını eleştiren birçok akademisyen ortaya çıkmıştır. Daha önce de bahsedilen, 1995'te yayımlanan Ian Hacking'in *Rewriting the Soul: Multiple Personality and the Sciences of Memory* isimli kitabı bunların en önemlilerinden biridir. Yine Kanadalı bir akademisyen olan Allan Young ise 1995'te *The Harmony of Illusions: Inventing Post-Traumatic Stress Disorder* (Aldatmacaların Ahengi: Travma Sonrası Stres Bozukluğunu İcat Etmek) isimli kitabını yayımlamıştır. Young, Janet'yi ve erken dönem Freud'u da katarak asıl sorunun "geçmişin tıbbileştirilmesi" olduğunu, bu tarihsel epistemolojik kırılmayla birlikte TSSB'nin de onun semptomlarının da ancak birer tarihsel ve sosyal inşa olarak "gerçek" olduklarını iddia etmiştir. 1990'lardan bugüne, TSSB tanısının ve post-Vietnam travma anlayışının eleştirisini konu alan, TSSB tanısının hem akademik hem politik eleştirisini yapan literatür sayısız katkıyla büyümüştür. 2000'de yayımlanan Ruth Leys'in *Trauma: A Genealogy* kitabı hem Caruth şahsında edebi travma teorisini

¹⁶ Travmaya uğrayanların kimliklerini gizli tutmak istediği bu süreçte van der Kolk'un ifşası Travma Merkezi'nin de bağlı olduğu Justice Resources Institute (Adalet Kaynakları Enstitüsü, JRI) yöneticilerinden Andy Pond tarafından Mart 2018'de gerçekleştirilmiştir (Greenfield, 2018). Van der Kolk ise bunun karşısında travmaya uğrayan çalışanlarının travmatik hafızasında dile gelenin "hakikat" değil de, adeta "sahte anı" olduğunu iddia ederek kişisel web sitesinden iddiaların iftira olduğunu iddia etmiş, JRI'ı kendisinin bağışlarla topladığını iddia ettiği 2.7 milyon dolarlık araştırma fonuna el koymakla suçlamış, daha önce birlikte çalıştığı insanları kendisi hakkında şahsiyet tanıklığına çağırarak ve bu "van der Kolk iyi adamdır, yapmaz öyle şey" minvalindeki tanıklıkları web sitesinden yayınlamıştır. Twitter'da ise olayın şokunu paylaşan insanlarla birlikte, yine #MeToo etiketi altında, van der Kolk'la çalışmış, ondan eğitim almış ya da terapi görmüş birçok kadın iddialara şaşırmadıklarını ve kendilerinin de van der Kolk tarafından benzer travmatik deneyimlere maruz bırakıldıklarını iddia etmişlerdir. Bu tez bitirilirken van der Kolk'un kariyerinin bir bölümü –ve dolayısıyla post-Vietnam travma anlayışının da önemli bir sayfası– ironik bir biçimde bayraktarlığını kendisinin yürüttüğü travma anlayışı nedeniyle kapanmış gibi görünmektedir.

hem de onun epistemolojik kaynağı olan van der Kolk şahsında post-Vietnam travma teorisini Kıta Felsefesi'nin imkânlarını da kullanarak sınamıştır. Son yıllarda ise Yunan tragedyası, Frankfurt Okulu ve psikanaliz üzerine çalışan siyaset bilimci C. Fred Alford adanmış bir şekilde TSSB kavramsallaştırmasını ve psikiyatrideki izdüşümünü eleştirmektedir. Konu hakkında yazdığı kitapların sonuncusu olan ve 2016'da yayımlanan *Trauma, Culture, and PTSD*'de (Travma, Kültür ve TSSB) TSSB'yi bu ilk psikiyatrist kuşağı ve edebi travma kuramının kurucu isimlerini hedefine oturtarak Vietnam muhاریplerinin baskısıyla kabul edilen tamamen politik bir tanı olduğunu, travmada ortaya çıkan “boşluğun” trajik bilgisinin bugünün “anlamsızlığına” içerilmesine yaradığını iddia etmektedir.

Ancak bütün bu eleştirel çabalara rağmen, Herman ve van der Kolk'la yaygınlaşan post-Vietnam travma anlayışı bugüne kadar etkisinden hiçbir şey kaybetmemiş, tam tersine kuşatıcı bir söyleme dönüşmüş durumdadır. Bu etkideki birincil sebep APA'nın DSM kriterlerinin dünyanın neredeyse her yerinde kullanılmasıdır. Bu kriterlerle yaklaşık kırk yıldır insanlara TSSB tanısı konmakta, reçete yazılmakta ve insanlar bu tanıyla “tedavi” edilmektedirler. Bu klinik etkinin dışında, van der Kolk'un kurum-insan şahsında, TSSB tedavisi kliniğinin de dışına çıkmış, birçok New Age teknolojisiyle birleşerek kuşatıcı bir “şifa” [*healing*] ideolojisine dönüşmüştür. Van der Kolk'un 1982'de kurduğu ve bir sivil toplum kuruluşu olan JRI'nin parçası olan Travma Merkezi, web sitelerindeki verilere göre son beş yılda 20.000'in üzerinde psikolog, hemşire, hasta bakıcı, sosyal hizmet görevlisi, hukukçu gibi değişik uzmanlık alanlarından gelen insanlara Amerikan Psikoloji Derneği tarafından da tanınan, van der Kolk'un kitapları üzerine şekillenmiş bir müfredatla travma uzmanlığı eğitimi ve sertifikası vermiştir. Bunun yanında, van der Kolk'un kendisi de yöneticisi olduğu Travma Merkezi de travma

tedavisinde “alternatif tıp” yöntemlerini ön plana çıkarmıştır. Hipnoz, yoga, göz hareketleriyle duyarsızlaştırma ve yeniden işleme, drama, hikâye anlatıcılığı, sinirsel geri bildirim [*neurofeedback*], nöroterapi gibi yöntemler bunlardan bazılarıdır. New Age’le post-Vietnam travma anlayışının ilişkisi sadece New Age’ten “alternatif tıp” yöntemlerinin ve epistemolojisinin alıntılanmasından ibaret değildir. New Age’in temelinde yatan dünyayı, varlığı, geçmişi “olduğu gibi” olumlama jesti ile post-Vietnam travma anlayışının anıları “olduğu gibi” olumlama jesti arasında da bir koşutluk vardır ve iki söylem karşılıklı olarak birbirlerini yaygınlaştırmışlardır. Yine ABD popüler kültüründe post-Vietnam travma anlayışıyla New Age esinli “barışma” ideolojileri aynı dönemde etkili olmaya başlamışlardır. Bu karşılıklı ilişki, sadece ABD’yle de sınırlı değildir. Türkiye’den örnek vermek gerekirse İstanbul’da kimi doğrudan Bessel van der Kolk’a referans vererek “travma duyarlı yoga” eğitimi veren onlarca yoga stüdyosu bulunmaktadır. 1997’den beri göz hareketleriyle duyarsızlaştırma ve yeniden işleme (EMDR) yani modernize edilmiş hipnoz eğitimi ve sertifikaları veren Türkiye EMDR Derneği, web sitesindeki verilere göre sadece İstanbul’da 334 tane psikoloğu akredite etmiştir.

Post-Vietnam travma anlayışının yaygınlaşması New Age’le çakışan yönlerinden de ötede hem ABD’de hem dünyada geniş bir etki sahibi olmuştur. 1990’larda Latin Amerika’da, Afrika’da, Yugoslavya’da, Sovyet ülkelerindeki “demokrasiye geçiş” uygulamaları ve yine 1980’lerden itibaren “yeni sağ” da dahil olmak üzere yeni toplumsal hareketlerin ortaya çıkışlarındaki momentler de post-Vietnam travma anlayışıyla iç içe geçmiş durumdadır. Latin Amerika’daki askeri diktatörlüklerin yıkılışı sonrasındaki süreçte ortaya çıkan “yüzleşme” söylemi, travmatik durumda saklı kalan “hakikati” ele geçirmek üzerine şekillenmiştir. Askeri diktatörlükler öncesinde devrimi hayal edenlerin, adalet arayışını devrimci bir

çözümle ifade eden insanların diktatörlüklerin etkin oldukları dönemde maruz kaldıkları kısımlar hakkındaki total adalet talepleri diktatörlük sonrasında “demokratik çözümünün” adalet anlayışına içerilmiştir. Darbe sonrası adalet arayışında, darbe öncesi adalet arayışındaki devrimin yeri –“hakikat komisyonları” aracılığıyla– travmanın kişisel tanıklığının hakikati ortaya çıkarma “potansiyeli” ile ikame edilir. Bu dönüş “başka bir dünyayı” düşleyenlerin total adalet arayışının – “başka bir dünyanın” mümkün olmadığı, “tarihin sonu”nun ilan edildiği bir dünyada– “bugünün” içine gömülmüş bir adaletle giderilmesi çabasıdır. Sistem dışına çıkmış öfkenin –katliamlar, zorla kaybetmeler ve işkence sonrası sağ kalanlarının ve bu sürecin devamı olarak– sisteme yeniden içerilme çabasıdır.

Arjantinli edebiyat eleştirmeni, akademisyen ve diktatörlük döneminin önemli muhaliflerinden Beatriz Sarlo, *Geçmiş Zaman: Bellek Kültürü ve Özneye Dönüş Üzerine Bir Tartışma* (2012) isimli kitabında Arjantin’deki hakikât komisyonları deneyimi sonrasında ortaya çıkan öznellik anlayışını, hatırlamanın değerinin sürekli yükseldiği ancak hatırlama üzerine düşünmenin değerini yitirdiği bir dönem içinde anlamlandırmaktadır:

Bugünlere iyimserlik hâkim, bütün diğer anlatıların kaynaklarına iyi kötü sadık kalacaklarından kuşku duyulsa da, deneyimin birinci tekil şahıs anlatısı olarak inşa edilmesi kabul görüyor. “Kurgu olmayan” diye adlandırılan anlatılar gerek gazetelerde gerekse toplumsal etnografya ve yazın alanında yaygınlaşıyor: tanıklıklar, hayat hikâyeleri, söyleşiler, özyaşam öyküleri, anılar, kimlik öyküleri... Bugünü yoğun bir biçimde öznellik belirliyor (altmışlı ve yetmişli yıllarda öldüğüne inanılan öznelliğin gerçek bir yeniden doğuşu). (...) Görüldüğü kadarıyla tüm tanıklık çeşitleri deneyime anlam verebilme gücüne sahip. Sözü geri dönüşü, sözün fethi ve söze hak tanımak, toplumsal ve kişisel bellek aracılığıyla kimliği “sağaltma” ideolojisi aracılığıyla katlanarak yaygınlaşıyor. Kültürel modernitenin son evresine nasıl güvensizlik ya da deneyimin yitirilmesi damgasını vurduysa, postmodernitenin rengine de öznellik damgasını vuruyor. Birinci tekil şahısın hakları bir yandan serbest bırakılması gereken bastırılmış haklar olarak öne sürülürken diğer yandan hakikate ulaşma araçları olarak gösteriliyor. (...)

Benjamin’e göre tarihin belli bir ânına dek mümkün olan şey, modern kapitalizmin öznelliğe geri dönüşü olmayan müdahalesiyle imkânsıza

dönüşmüştü. Ama artık bugün, hatta Benjamin'den alıntı yaparak, esaslı bir anlatıyla deneyimi yeniden canlandırmanın mümkün olduğuna inanılıyor ve tam da Benjamin'e göre çağdaş durumu trajikleştiren şey gözden kaçırılıyor.

Nitekim, sözcükler aracılığıyla gerçekleşecek bir kimlik *healing*'ine, sağalmasına olan inanç, özneliği 19. yüzyıl sonlarından beri odaklandığı sorunlu boyuttan kurtarıyor ve özetleyerek söylersek, yalnızca kapitalizmin açtığı kültürel yaranın keşfedilmesini sağlayan bakış açısının değil, Nietzsche'den Freud'a dek, tüm kuşkuculuk epistemolojilerinin de terk edilmesine yol açıyor. Özne deneyimlere sahip olmakla kalmıyor, bu deneyimleri başkalarına da iletebiliyor, anlamını inşa ediyor ve böylece özne olarak kendini doğuruyor. Bellek ve bellek anlatıları yabancılaşmaya, şeyleşmeye karşı bir "sağaltma" olarak görülüyor. Günümüzde bir "Hakikat"ın varlığını iddia etmek mümkün değilken, otuz yıl öncesine dek ideoloji tarafından gizlendiği ya da basit içebakışla erişilemeyecek süreçlere gömüldüğü varsayılan o şeyi bildiklerini öne süren bir dizi öznel hakikat ortaya çıkmıştır. Büyük harfli Hakikat yoktur, ama paradoksal olarak özneler bilinebilir hale gelmişlerdir. (s. 33-34)

Sarlo'ya göre 1980'lerden itibaren, özellikle Claude Lanzmann'ın *Shoah* filminin etkisiyle başlayan ve Auschwitz'i travma anlatısı tartışmasının ortasına taşıyan entelektüel üretimi, Arjantin'de "demokrasiye geçiş" sürecinde "kuşkuculuk epistemolojilerinin" terk edilmesi olarak anlamlandırır:

Önemli olayları körükleyen ve göz ardı edilemeyecek bir rastlantı ile, Güney Amerika'daki demokrasiye geçiş süreci, yeni entelektüel üretim itkisi ve ideolojik tartışmalarla çakıştı. Her iki tartışma kaçınılmaz olarak bir noktada buluşuyordu, özellikle de Holokost her tür benzeri suç için bir model olarak sunulduğu ve devlet terörünün ulusa özgü yönlerini araştırmaktan ziyade yarattığı devasa dehşeti kınamakla ilgilenenler de bunu böylece kabul ettiği için. (s. 41)

Sarlo'ya göre mahkemelerde adaletin aranması için diktatörlüğün travmatize ettiği insanların tanıklık etmesi tek koşuldur ancak "suçlu olanlar hariç", hiç kimse bu tanıklıkların "hakikatini" sorgulamamıştır. Sarlo, mağdurların konuştuğu ve bir "demokratik" dönüşümü tetikledikleri bu ilk anda tanıklıklara metodolojik kuşku ilkelerinin uygulanmasının "bir tür canavarlık" olacağını da iddia etmiştir. Ancak, tam da muhaliflerin kuşkucu metodolojiden diktatörlük dönemi kurbanlarının tanıklığı söz konusu olduğunda geri çekilmiş olmaları ve aynı zamanda, aynı muhaliflerin birinci tekil şahıs anlatısı dışındaki bütün anlatılarda kuşkuculuk

ilkelerini –olması gerektiği gibi– sonuna kadar kullanmaları tanıklığın ya da öznel hakikatin tek hakikat haline gelmesinin önünü açmıştır¹⁷:

Kimi zaman, bu düşünce ortamında aynı anda “yumuşak” bir felsefi yazıpbozumculuk ile kimlikçi iyimserliğin bir arada bulunması şaşırtıcı olabiliyor. Her ne kadar bu birliktelik 20. yüzyılın o eski “Özne”sinin üstünlüğünü geri getirmiyor olsa da, çarpışmalarda Odysseus gibi kimliklerini korumayı ve değiştirmeyi becerebilen Çoklu özneler inşa ediyor. Bu özneler geçmişi geri getirip bugüne uyarlıyor; yabancıyı bir maske olarak kabul ediyor ve kabullenir kabullenmez de deforme ediyor, değiştiriyor, karikatürize ediyor; çelişkileri sürdürüyor ama aynı zamanda basit ikiliklerden kurtarıyor, vb. Bu kuramın en parlak temsilcisini izleyen Homi Bhabha bu ilkelerle uyuşmayan yazıları (Gramsci’nin sömürgecilik sonrası kullanımları gibi) yeniden yorumlamakla kalmıyor, –tutarlılık adına kimlik söyleminde hiçbir olgusalığa izin vermeyecek– yapıbozumcu bir etki yaratan felsefi bir düzen içinde sunuyor. *Aynı zamanda* hem Hakikat’i söylemenin mümkün olmadığını hem de deneyim söylemindeki kimlik hakikatini kabul eden kuramsal çelişkiler sadece felsefe alanında sorun yaratmakla kalmayıp tarih alanında da sorun yaratıyor. (s. 35)

Sarlo’nun tarif ettiği biçimiyle “aynı zamanda hem Hakikat’i söylemenin mümkün olmadığını hem de deneyim söylemindeki kimlik hakikatini” kabul etmek post-Vietnam travma anlayışının veciz bir özetidir. Bu noktada darbenin mağduru devrimcinin Devrim’i Hakikat söylenemeyeceği için, bir “büyük anlatı” kurduğu için eleştirilirken, aynı öznenin bir kimlik anlatısı olarak inşa ettiği işkencedeki beden anlatıları olumlanır. Sınıf için, devrim için mücadele eden ve darbe döneminde katledilen devrimcinin adalet anlayışının, devrimci idealinin sınırsız bir şüphecilikle sınındığı, ancak işkenceden sağ çıkan “eski devrimcinin” deneyiminin hakikatinin hiçbir şüpheciliğe maruz kalmadan adalet aramanın tek yolu haline getirildiği, “eski devrimciliğin”, “kayıp yakınlığının”, “tanıklığın” kimlik olarak yükselişte olduğu bir Arjantin’in hikâyesini anlatmaktadır Sarlo.

Hakikat’i her türlü metodolojik kuşkuya tabi tutan, ancak birinci tekil şahıs anlatısındaki deneyiminin niteliğini “hakikat” olarak olumlayan, postmodernitenin

¹⁷ Beatriz Sarlo’nun psikanaliz terminolojisini kullanmadan tarif ettiği “özneye dönüş”te ortaya çıkan tavır, bu anlamda Slavoj Žižek’in geç kapitalizmin hakim ideolojisi olarak ortaya koyduğu “sinik uzaklık” [*cynical distance*] ile akraba olarak ele alınabilir.

ruhu da sayılabilecek bu anlayış, burada, bu epistemolojinin en önemli kurucularından bir “kurum-insan” olarak van der Kolk şahsı üzerinden ele alınan post-Vietnam travma anlayışının doğrudan, tek yönlü bir nedensellikte belirlenmiş bir sonucu değildir. “Hakikat”leri yıkarken “hakikat”leri olumlayan anlayışla post-Vietnam travma anlayışı arasındaki nedensel ilişki yumurta-tavuk ilişkisi gibidir: Yumurta tavuktan çıkmıştır, tavuk da yumurtadan. Bununla birlikte, ikisinin de kökleri neoliberal dönemin üretim süreçlerini parçalamasında aranabilir. Post-Vietnam travma anlayışıyla, ona benzer bir olumlamayı esas alan New Age ile postmodernitenin felsefesi aynı zamansallığı paylaşırlar; Theodor W. Adorno’nun tabirinden ilhamla isimlendirilirse “postmodernitenin sahicilik jargonunu”¹⁸ ya da

¹⁸ Erbil’in hem *Kalan* hem de *Tuhaf Bir Erkek*’te referans verdiği Adorno, sahicilik jargonunu Benjamin’in “aura” kavramını kullanarak açıklar:

Jargonun sözcüklerinin, bağlamdan olduğu kadar kavramsal içerikten de bağımsız olarak, ifade ettiklerinden daha yüce bir şey söylüyormuş izlenimini bırakması, *aura* terimiyle açıklanabilir. Benjamin’in bu terimi tam da, bu terimden anladığı şeyin kendi kuramı uyarınca deneyimlenmeden buharlaştığı anda öne sürmesi pek de tesadüfi değildir. Sahicilik jargonunun sloganları ilahi bir içeriğe sahip olmadıkları halde ilahi sayılan donuk sızıntılar olarak *aura*’nın çözülüşünden arta kalanlardır. Kendini büyüünden arındırılmış bir dünyanın ortasında emre amade ya da paramiliter yeni Almandaki ifadesiyle “seferber”

(*einsatzbereit*) hale getiren bir bağlı-olmama durumuyla eşleşmiştir *aura*. Şeyleştmeye yönelik itirazın, jargonun temsil ettiği itirazın kendisi şeyleşmiştir. (Adorno, 2012, s. 14)

Aura Benjamin’in yukarıda ele alınan kapitalizm öncesi sanat eseriyle birlikte Erfahrung kavramıyla da ilişkili olarak kullandığı kavramlardan biridir ve bu deneyim türünün sahicisi (otantisite yaklaşan) tarafını anlatır. Bununla birlikte, sanat eserinin tekniğin vasıtasıyla üretilebildiği çağda sanat eserinin aura’sı da Erfahrung da kaybolmuştur, zira sahicilik (otantisite) yeniden üretilemez. Benjamin’in Bergson’da (ve yaşam felsefesinde) “*Erfahrung* kılığında caka satan *Erlebnis*” olarak tarif ettiği “kuramsal” çabanın adı, Adorno’da “sahicilik jargonu”dur. Sahiciliğin mümkün olmadığı dünyada, şeyleşmekten kurtulmak için sahiciymiş gibi yapan ve buna inanan dil, ancak bir jargon olabilir Adorno’ya göre. Yukarıdaki kullanımda “postmodernite” ön ekiyle ise temelde post-Vietnam travmada Adorno ve Benjamin’in eleştirdiği dönemdeki Alman İdeolojisi ve Bergson-Janet epistemolojisinin başka bir zaman diliminde ve başka bir mekânsal bağlamda (dünya) yeniden temellük edilmesi anlatılmaya çalışılmaktadır. Postmodernitedeki versiyonunda eskisine benzer bir şekilde “hakikat” gibi kelimelerin yanı sıra, bu döneme has “politik doğruluk”, “yüzleşme”, “barışma”, “iyileşme” gibi günlük kelimeleri bolca ve yüce şeylerden bahsediyormuş gibi imanlı bir şekilde kullanan bu tutumda Adorno’ya göre faşizmin dildeki kökeni yatmaktadır:

Sahicilerin dilindeki kutsal niteliğin kaynağı, etrafta ulaşılabilecek başka bir otorite olmadığı için Hıristiyanlığın dilini andırdığı yerlerde bile, Hıristiyanlık kültüründen ziyade sahicilik kültürüdür. Sahicilerde düşünce belirli bir içerik kazanmadan önce bu dilin kalıbına dökülür ve böylece tam da tabi olma hedefine başkaldırma niyetinde olduğu yerde, bu hedefe uyum sağlar hale gelir. Mutlağın otoritesi, mutlaklaştırılmış otorite tarafından alaşağı edilir. Faşizm bir komploydu ama salt komplodan ibaret değildi; muazzam bir toplumsal gelişim sürecinde yeşerdi. Dil faşizme bir sığınak sağladı; için için yanan kötücüllük bu sığınakta kendini kurtuluşun ta kendisiymiş gibi ifade etti. (2012, s. 11-12)

“Postmodern sahicilik jargonu”nun böyle bir eğilime yol açıp açmayacağını tarih gösterecektir ancak hem kuramın ortaya çıktığı zamandaki ve halen ABD akademisindeki asker kültürüyle ilişkisi hem de

yaygın isimlendirmeyeyle “politik doğruculuğunu” birlikte inşa ederler. Bu sahicilik jargonunda ya da politik doğruculukta, bütün her şey sorgulanabilirken “sahih” bulunan ya da “doğru” temsil edilmesi gereken tek şey travmatik bir geçmiş yüklenen “öteki”nin ortaya koyduğu birinci tekil şahıs anlatısı ve kendini anlamlandırma biçimidir. Bundan öte “doğru” da yoktur.

TSSB tanısı ya da post-Vietnam travma anlayışı kökenini ABD bağlamında muharip askerler ve İkinci Dalga Feminizm gibi biri sağda, biri solda iki etkiden devşirmiştir. Buna paralel olarak, “yeni sağ” da dahil olmak üzere yeni toplumsal hareketler travmatik bir hafızanın hakikat olarak temellük edilmesiyle kurulan kimlik anlatıları olarak –ya da “postmodernitenin sahicilik jargonu”nun bütün bir toplumsal kurulumu belirleyen politik hareketleri olarak– bu dönemde ortaya çıkarlar. Heteroseksüelliğin doğallaştırılması ve onun normlarının karşısına dikilen, ancak bununla birlikte LGBTİ oluşu, “gizli” eşcinselliği “bastırılmış” bir hakikat olarak “açığa çıkarmaya” [*coming out*] çalışan Judith Butler öncesi eşcinsel hareket “postmodernitenin sahicilik jargonunun” tipik örneklerindedir. “Bedensel hakikat” iddiasına dayalı ikili toplumsal cinsiyet rejimi özgürleştirilmeye çalışılırken cinsel yönelim ve cinsiyet kimliği bir başka açıdan, “kimlik hakikati” olarak ortaya konmuştur. Bütün bu sahicilik jargonunu hedef alan kuir teori bile, bu jargon tarafından LGBTİ kısaltmasına eklenen Q harfiyle uzunca bir süre “kimlik fikrini reddeden bir kimlik” olarak içermeye çalışılmıştır. Beyazlığı, ırkçılığı sorunsallaştırırken ırk fikrini olumlayan siyah (kadın) hareketi; Avrupa-merkezci özneyi bozarken sömürgecinin kendine özgülüğünden emin olan postkolonyal hareketler; Marksizm’in büyük anlatısını sorgularken işçi sınıfını da kapitalizmin

“yeni sağ” hareketlerin post-Vietnam travma kuramıyla kurdukları ilişki bu konuda bir fikir vermektedir.

ezilen bir “kimliği” olarak konumlandırılan ve ezilen diğer kimlikler ile “hak savunucuları”yla birlikte bir renk olarak içermeye çalışan “gökkuşağı” partileriyle temsil olunan yeni sol hareketler Hakikat’i sorgularken öznenin travmatik hakikatini ve bunun birincil tekil şahıs anlatısının hakikat niteliğini sorgulamadan kabul eden bu döneme özgü hareketler olarak ortaya çıkmıştır.

Yine Donald Trump’ın ABD Başkanı sečilmesi, Avrupa’da yükselen neo-Nazi partilerle birlikte tartışılmaya başlanan “yeni sađ” da –ya da postmodernitenin sahicilik jargonuyla kendilerini isimlendirdikleri gibi adlandırılırsa “alternatif sađ” da– yapısal olarak bu post-Vietnam travma anlayışı etkili yeni toplumsal hareketleri taklit etmektedirler. “Yeni sađ”ın söyleminde, baskın olduğunu iddia ettikleri çokkültürcülüğe dayanan demokratik Hakikat’e bütün kuşkuculuk metotları uygulanırken, bir kimlik olarak konumlandırıdıkları Beyazlık ve onun “travmaları” hakikatin timsaline dönüşür. Postmodernitenin sahicilik jargonunun kendi silahıyla vurulma anı, yine aynı sahicilik jargonunun içeresinden “post-hakikat” [*post-truth*] olarak isimlendirilmeye başlanmıştır. 21. yüzyıl, travmatik bir anlatıyı sahiplenmekle bir araya gelen, Hakikat’i kabul etmeyen, “ötekinin” hakikatini sürekli olarak bir “maske”ye indirgeyen, büyük anlatıları deşifre ederken minöre yaslanan “büyük anlatılar” kuran ve dolayısıyla kendi hakikat rejimleri içeresinde yaşayarak birbirlerine kulaklarını kapayan bir dünya olarak açılmış gibi görünüyor. Erbil’in travmatik poetikası da böyle bir bağlama verilmiş bir yanıt olarak anlam kazanmaktadır. Erbil’in travmatik poetikası, biyografi ve kimliğin travmasından yaratılan hakikatlerin karşısına, biyogarifiyi ve kimliği dışlamayan, ancak dünyaya karşı duyulan “sorumluluk” dışında herhangi bir řeyi “hakikat” olarak sahiplenmeyen bir etik ve politik konumlanış önermektedir. Erbil’in metinleri önüne diktiği “dünya vatandaşlığı”, “ortak insanlık durumu” gibi hedeflerle metinlerin

anlatıcıları başta olmak üzere bütün sahicilik iddialarını sökmeye çalışarak travmadaki hazzı görünür kılmaya, travmatik anlatıdaki hazzı ve otoriter kökeni deşifre etmeye çalışmaktadır.

Erbil'in "ortak insanlık durumu" amacına yönelen edebiyatının tarihsel malzemesi İstanbul ve coğrafyasıdır. Sarlo'nun Arjantin örneği üzerinden açıkladığı "özneye dönüş" ve onun post-Vietnam travma anlayışıyla ilişkisi Türkiye açısından da aydınlatıcıdır. Birbirine yakın tarihlerde gerçekleştirilen ve neoliberal dönüşüm programları uygulayan, geride faili meçhullerden kitle katliamlarına kadar birçok travmatik olay bırakan askeri darbeler yapısal olarak benzerdir. Yine 1983 iki ülke açısından da "demokrasiye geçiş" yılı olurken, Arjantin'de bu bir "yüzleşme süreci" olarak yaşanmış, Türkiye'de ise "sıradan" bir seçimle gerçekleşmiştir. Beatriz Sarlo'nun tespit ettiği bu "yüzleşme süreci" ile paralel giden "özneye dönüş" sürecini 1980'li yıllar boyunca Türkiye'de de kültürel alanda takip etmek mümkündür. Nurdan Gürbilek'in *Vitrinde Yaşamak: 1980'lerin Kültürel İklimi* başlığı altında topladığı makaleleri Beatriz Sarlo'nun Hakikat yıkılırken birinci tekil şahıs anlatısındaki hakikatin yükselmesi hakkındaki belirlemesine benzer bir tabloyu 1980'ler Türkiye için çizmiştir. Edebiyat üzerinden ise "özneye dönüş"ü, sınıfın bedeninden devrimcinin işkence ve hapisanedeki travmatik deneyiminin birinci tekil şahıs anlatısına kayan odağı üzerinden 1970'li yıllara, 12 Mart edebiyatı olarak adlandırılan tanıklık edebiyatının ortaya çıkışına kadar geriye götürmek mümkündür¹⁹.

Ancak 1980'li yıllarda Türkiye'de ortaya çıkan muhalif "yeni" toplumsal hareketler o kadar da "yeni" değildirler. 1980'li yıllarda Kürt Hareketi henüz "halk

¹⁹ Bu konuda daha detaylı bir tartışma için Çimen Günay-Erkol'la birlikte yazdığımız, *Monograf Edebiyat Eleştiri Dergisi*'nde yayımlanan "Bellekten Beklentiler: Eleştirinin Darbe Romanlarına Tanıklığı" isimli makaleye (2016) bakılabilir.

savaşı” ideolojisiyle bağlıdır, yine 1980’lerde feminizm ise esasen gecikmiş bir İkinci Dalga Feminizm olarak gelişmiştir. Türkiye’de 1980’li yıllarda, dünyadaki durumun tersine, iktidara ve iktidar olanaklarına daha yakın duran ve hatta Türkiye’nin yakın tarihindeki önemli travmatik olayların başlıca faillerinden sayılabilecek, kendi travma anlatısının “hakikatini” Hakikat’i eleştirirken sahiplenen toplumsal hareket “Türk-İslam Sentezi” olmuştur. Fethi Açıkel’in 1996’da yayımlanan ve artık klasikleşen “Kutsal Mazlumluğun Psikopatolojisi” isimli makalesi, 1980’li yıllarda değişen “Türk-İslam Sentezi”nin travmatik bir söylem olarak açıldığının tespitini yapan, bu “sağ travmatik anlatıya” kuşkucu metotları uygulayan en erken ve en yetkin makalelerden biridir²⁰.

Türkiye’de muhalif ya da sol olarak nitelendirilebilecek yeni toplumsal hareketlerin “özneye dönüş” uyarlanması ise daha çok 1990’lı yıllardan 2000’li yıllara doğru olmuştur. Bu yıllarda Kürt Hareketi’nin ideolojik tutumu “halk savaşından” “demokrasiye geçiş” evrilirken feminizmler çeşitlenmiş, bir kimlik hareketi olarak (kuir teori öncesi) eşcinsel hareket ortaya çıkmıştır. “Hakikat komisyonları”, “yüzleşme”, “barışma”, “iyileşme” gibi olumlayıcı talepler bütün bir toplumsal muhalefetin ve 2000’lerden itibaren iktidarın diline dönüşmüş; “halk savaşının”, “sınıf savaşının”, “cihadın” antagonizmalar üzerine şekillenen ve total/devrimci bir adalet arayan dünya görüşlerinin yerini almıştır. 90’ların ikinci yarısında İslamcı kitlelerin başörtüsü yasağı gibi travmatik etkilerle yeniden

²⁰ Fethi Açıkel’in makalesini de içeren *Toplum ve Bilim*’in “Psikanalizle Bakmak” başlıklı, 70 numaralı özel sayısı travma bağlamında erken bir tartışma olarak da okunabilir. Aynı sayıda Fethi Açıkel’in makalesinin yanı sıra Ulus Baker’in dünyayı olduğu gibi olumlamanın peygamberi sayılabilecek Spinoza’ya geri dönerek Deleuze ve Guattari’den daha radikal bir şekilde hem Oedipus kompleksini hem de bilinçdışını reddettiği “İgnoramus = Bilmiyoruz: Bilinçdışının Bir Eleştirisine Doğru” isimli makalesi de aynı sayıdadır. Ulus Baker’in yanıt verdiği Slavoj Žižek’in hem sahte anı ve Hafıza Savaşları tartışmalarına hem de edebi travma teorisinin kurucu kurmaca metni sayılabilecek Claude Lanzmann’ın *Shoah* belgeselinin Hegelyen bir okumasını da üretmek yaygınlaşan kimlik politikalarının yapısını sorguladığı, travmayı Lacan ve Freud’daki anlamına döndürerek fantaziyle ilişkilendirdiği ve “sınıfa dönüş”e çağırdığı, aynı zamanda Türkçeye çevrilmiş ilk metni “Müstehcen Efendi” de bu sayıda yer alır.

toparlanması, Madımak Katliamı sonrası Alevi cemaatinin temel taleplerinin “müze” ve anımlarla belirlendiği bir hafıza cemaatine dönüşmesi de bu kapsamda ele alınabilir. Yine bu dönemde Nilüfer Göle’nin (2000) Kemalizm’de tespit ettiği – ve aslında Kemalizm’in olumsal bir otoriter-Aydınlanmacı, ulusçu kalkınma modeli olmaktan hafızaya, hatırlamaya, anıtsallaştırmaya yaslanan ve sürekli olarak arzu nesnesinin kaybını yeniden deneyimleyen travmatik bir kimlik anlatısına dönüşmeye başlaması olarak da okunabilecek– “sivilleşme” süreci gibi belirtilerle yan yana bulunduğu “özneye dönüş”, travmatik hakikatin birinci tekil şahıs anlatısının “hakikiliğine” yaslanan kimlik görüşüne içerilmemiş neredeyse hiçbir toplumsal kesim kalmamıştır.

Ancak bütün bu bakışlımı değişimler yaşanırken “Türk-İslam Sentezi”nin ve Kemalizm’in travmatik kimlik anlatılarına yöneltilecek metodolojik kuşku, muhalif toplumsal hareketlerin travmatik söylemlerine yöneltilmemiştir²¹. Postmodernitenin sahicilik jargonunun bir başka belirişi de bu eleştirel eksikliklerdir. Travma mağdurlarının birincil tekil şahıs anlatılarının dile getirdiği hakikate –belki Türkiye bağlamında bu travmalara her geçen gün bir yenisi daha eklendiği için de– Sarlo’nun deyimiyle “canavarlık” yapmamak için eleştirel bir mesafeden temas etme girişimi pragmatik olarak bilinmeyen bir geleceğe ertelenmiş gibidir. Erbil ise travmatik varoluşla Sarlo’nun sözünü ettiği “canavarlık” yapma cesaretini de dışlamayan, sinik uzaklığı aşan, “kirlenmeyi” göze alan, Hegel’in “güzel ruhunun” ve “mutsuz bilincinin” sınırlarını aşan bir etik, politik ve kuramsal bir karşılaşmayı edebiyatta gerçekleştirmeye çalışmıştır.

²¹ Bu noktada, muktedir İslamcılığın ve “ulusalcı sol” olarak isimlendirilen kesimin genelde nefret söylemlerinden beslenen, Sarlo’nun tabiriyle “suçlunun itirazı” olarak da anlaşılabilir girişimleri kuşkuyu metodolojik olarak kullanmadıkları, tam tersine kendi Hakikat’leri yararına kullandıkları için eleştiri olarak sınıflandıramayacak düzeydedir.

1.3. Edebi travma teorisi

Ölümlle olan ilişkimizin yaşamımız üzerinde de güçlü bir etkisi var. Yaşam oyunlarına, başka bir deyişle yaşamın ta kendisine son derece yüksek bir müdahalede bulunma cesareti gösterilmediği takdirde ilgilerini yitirip yoksullaşmaktadır yaşam. Sözgelimi her iki tarafın da beraberinde getirdiği ciddi sonuçları asla unutamayacağı bir kıta Avrupası aşkıyla karşılaştırıldığında, hiçbir şey olmayacağı zaten baştan belli olan Amerikan tarzı bir flört gibi yavan ve içeriksiz bir hale gelmektedir.

(Sigmund Freud, *Savaşın ve Ölümün Güncelliği*)

Türkiye’de de son yıllarda popüler hale gelen; Sabancı, Boğaziçi, İstanbul gibi önde gelen üniversitelerde üzerine dersler açılmaya başlanan edebi travma kuramı 1990’ların başında “Hafıza Savaşları” yaşanırken, Yale Üniversitesi’nde doğmuştur. Kuramın Yale’de doğmasının sebebi üniversitenin geniş bir Holokost tanıklığı arşivine sahip olmasıdır. 1979 yılında kurulan Fortunoff Holokost Tanıklıkları Video Arşivi’nin varlığı, bu arşivden Dori Laub’un da katkıları ve Lanzmann’ın *Shoah* (1985) filminin etkisiyle 1990’larda ise Yale Ekolü’nün ikinci kuşağı ve periferisi sayılabilecek isimler klinik alandaki TSSB çalışmasıyla edebiyat teorisini evlendirmeye karar vermişlerdir. Cathy Caruth ve Shoshana Felman 1991’de yayımlanan makaleleriyle bu girişimi başlatmışlardır. Edebi travma kuramının post-Vietnam travma anlayışıyla kurduğu ilişki etik saiklerle de kurulmuş, toplumsal alanda bir iyileşme umudu arayan bir yönelimin sonucudur. Edebi travma kuramı, ilk zamanlarından başlayarak Auschwitz’den Hiroşima’ya, AIDS’ten cinsel istismara kadar geniş bir yelpazedeki toplumsal travmatik durumlardan etkilenen mazlumlar kitlesinin deneyimlerini anlama ve bu mazlumların sesinin duyulur kılınması amacını gütmektedir. Bununla birlikte, edebi travma kuramı TSSB tanısını

sorunsallaştırmadan sahiplenmiş, bu bakımdan, bu tanıyı acil toplumsal sorunlara yanıt verebilecek pragmatik bir kategori olarak işlevselleştirmiştir. TSSB tanısını tarih-ötesi bir kategori olarak konumlandırılmasında, bir model olarak Auschwitz deneyimi de edebi travma teorisi tarafından ön plana çıkarılmıştır. Böylece, geniş bir mazlumlar kitlesine birbirlerinin seslerini duymalarını sağlayacak kullanışlı bir araç sağlanmak istenirken, bu kuram, tam tersine Auschwitz gibi bir sınır durumunu merkezine aldığı için birçok akademisyen tarafından kolonyal travmatik deneyimleri (Craps, 2013), Uzak Asya gibi Ben'in bireysellikle değil toplumsallıkla belirlendiği iddia edilen kültürlerdeki travmaları (Alfred, 2016), ABD bağlamında siyahların travmalarını (Rothberg, 2009) görünmez kıldığı için eleştirilmiştir.

Yale French Studies dergisinin 1991 Ocak sayısında Cathy Caruth'un "Unclaimed Experience: Trauma and the Possibility of History" (Sahiplenilmemiş Deneyim: Travma ve Tarih İmkânı) adlı makalesi ile Shoshana Felman'ın "In an Era of Testimony: Claude Lanzmann's *Shoah*" (Bir Tanıklık Çağında: Claude Lanzmann'ın *Shoah*'sı) birlikte yayımlanmıştır. Yine 1991'de *American Imago* dergisinin Bahar ve Kış sayıları Caruth'un editörlüğünde "Psychoanalysis, Culture and Trauma" (Psikanaliz, Travma ve Kültür) başlığıyla yayımlanmıştır. 1991'in son günlerinde Felman ile Laub'un bu dergilerdeki makalelerini de içeren ortak kitabı *Testimony: Crises of Witnessing in Literature, Psychoanalysis, and History* (Tanıklık: Edebiyat, Psikanaliz ve Tarihte Tanıklığın Krizleri) isimli kitapları yayımlanmıştır. *American Imago*'nun bu iki sayısı Caruth tarafından *Trauma: Explorations in Memory* (Travma: Hafızada Araştırmalar) adıyla 1995'te kitap olarak yayımlanmıştır. 1996'da ise Caruth, *Yale French Studies*'deki ilk makalesini de içeren ve edebi travma teorisinin en temel referans metni haline gelecek olan *Unclaimed Experience: Trauma, Narrative, and History* (Sahiplenilmemiş Deneyim:

Travma, Anlatı ve Tarih) isimli kitabını yayımlamıştır. Birinci kuşak edebi travma teorisinin kurucu metinleri bunlardır ve hepsinin en azından bir parçası yazar ya da editör sıfatıyla Caruth'un elinden geçmiştir. 1991'den 1996'ya kadar devam eden edebi travma kuramının bu en başından kanonik olan üretim süreci, aynı sürece damgasını vuran Hafıza Savaşları'nın içinde bir "orta yol" bulma uğraşdır.

American Imago'nun sözü edilen iki sayısında, birinci kuşak edebi travma kuramının kanonu Caruth editörlüğünde tanzim edilmiştir. Caruth bu sayılarda kendi yazılarında halihazırda Freud ve Janet bağlamında yüz senedir, genelde ise yüz elli senedir var olan travma kuramından TSSB tanısı merkezli edebi travma kuramını yeni ve ayrı bir kuram olarak üretirken bu geçmişten kimlerin, hangi çerçevede içerilip dışlanacağına; güncel kuramdan neyin seçileceğine editör olarak karar vermiştir. İlk sayıda Caruth TSSB ile edebiyat ve özellikle Auschwitz tanıklığı arasında bağlantılar kuran uzun bir giriş yazısı yazmıştır. Bu çerçevenin içinde yine Auschwitz'i TSSB çerçevesinde anlamlandıran Laub'un ve Felman'ın da birer makaleleri vardır. *American Imago*'nun aynı konudaki ikinci sayısında ise Caruth bu kez daha kısa bir giriş yazısı, Claude Lanzmann ile kendisinin yaptığı bir röportaj ve AIDS krizi üzerine yine kendisinin yaptığı bir röportajla yer almaktadır. Kanon kurulumu açısından röportaj biçimi ayrıca kullanışlıdır. Caruth bu sayede, bir bakıma kendisinin tek başına uzanamadığı konuları kendi söyleminin içinden ifade etmenin aracını inşa etmiş ve bunu kariyeri boyunca da kullanmıştır. Caruth'un giriş yazısından sonra yer alan, sayının başyazısı van der Kolk ve van der Hart'ın yukarıda eleştirilen ortak makalesidir. Aynı zamanda bu makale, bu iki sayıda travma ve TSSB'de ortaya çıktığı iddia edilen travmatik hafızaya dair kuramsal bir temel sunan tek metindir.

Post-Vietnam travma anlayışı, yani TSSB tanısı üzerinde yükselen edebi travma kuramının kanonunun çatıldığı bu iki *American Imago* sayısının da yapısı ve içeriği ortaya çıktığı bağlam bakımından da belirlenmiştir. Caruth'un editörlüğü ve hem Felman'ın hem de Caruth'un travma kuramı öncesinden de gelen kuramsal yaklaşımlarıyla da birleştiğinde edebi travma kuramı kaynaklarını gizlemek açısından, kanonun hükmünün de genelleşmesini sağlayacak şekilde obskürantisttir. Aynı zamanda, Caruth ve Felman'ın travma bağlamındaki ilk makalelerinden başlamak üzere bugüne kadar edebi travma kuramını ve kendilerini de bu kuramın kurucuları olarak icat ettikleri süreç, *American Imago*'daki ilk sayısına dahil edilen Harold Bloom'un (2008) kavramsallaştırmasıyla "etkilenme endişesinin" hemen hemen bütün izlerini taşımaktadır.

En başta *American Imago*'daki sayının bileşimi edebi travma kuramının obskürantist tutumunu ele verir niteliktedir. Sayıların başlığı psikanaliz, travma ve kültürün birlikte ele alınacağı iddiasındayken doğrudan travma ve kültür arasındaki bağlantılara dair klinik çalışmaların dışına çıkan makaleler iki sayının toplamında sadece Caruth'un yazdığı kuramsal giriş yazıları, Felman'ın makalesi ve Laub'un makalesidir. Bunun dışındaki neredeyse bütün yazılar, psikanalizi de temel almayan klinik çalışmalar hakkındadır. Röportajlarda konuşulan klinik çalışmalar da yine Caruth'un sorularıyla post-Vietnam travma kuramına hizalandırılmıştır. Ancak hepsinden daha ilginç şudur: Caruth, Felman ve Laub'un makaleleri ve klinik çalışmalar da dahil olmak üzere bu iki sayıda psikanalizi yöntem olarak kullanan ya da psikanalizi merkezine taşıyan makale yoktur. Bunun tek istisnası ise Freud'un kendisini biyografisiyle psikanalizin divanına uzandıran Harold Bloom'un "meta-psikanaliz" olarak da değerlendirilebilecek makalesidir. Kuramın ortaya çıkışı itibarıyla, en başından psikanalizin anlamı "yanlış tanınmış", bir başka şeyle;

dinamik psikiyatri, psikoloji ve psikoterapiyle yer değiştirmiş durumdadır.

“Bilinçdışı”ndan bahsedilen yerlerde aslında Janet’ nin kuramında bilincin bir parçası olan ve Freud’un topografik kuramında ise hemen hemen önbilince denk düşen “bilinçaltı”ndan bahsedilmektedir. Freud’un kendine has bir kuramının olmadığı ve Janet’yle paralel okunabilen psikanaliz öncesi çalışmaları hem psikanalizin hem de Freud’un üretiminin tamamını temsil eden bir yer değiştirme olarak kullanılmıştır. Bütün bu obskürantist yer değiştirme jesti, Hafıza Savaşları bağlamında okunduğunda ise Elizabeth Loftus’ta temsil olunan hafızayı bir hakikat kaynağı olarak ele almaya karşı çıkan Freudyen rakibin “yanlış okunarak” kendi kuramlarına içerilmesi sürecini tamamlar.

Bununla birlikte Caruth’un *American Imago*’daki sayıların ilkinde yazdığı giriş, travma kavramsallaştırmasında kuramın kendisini nereye konumlandırıldığını açık etmektedir. Metnin ilk cümlesi Vietnam Savaşı’yla başlamakta, bu yıllarda yeni bir travma anlayışı ortaya çıktığını onaylamaktadır. Hemen arkasından, APA’nın 1980’de bu uzun zamandır başka başka isimlerle “bilinen” şeyi TSSB adıyla nihayet “tanındığını” söylemektedir (Caruth, 1995, s. 3). Caruth, daha bu ilk cümlelerinde Vietnam öncesindeki travma anlayışlarıyla Vietnam sonrasındaki çalışmaların farkını yok eder; sanki ortada bir iktidar odağının tanımamak için yıllarca direndiği *bir* ve aynı şey vardır. Başka başka isimlendirilen şeylerin başka başka şeyler olabileceğine dair herhangi bir kuşku en başından yok edilmiştir. İlerleyen kısımlarda Caruth projesinin amacını şu sözlerle ifade etmektedir:

Travmayı daha fazla tanımlamakla çok fazla ilgilenmiyorum, bunun yerine onun şaşırtıcı etkilerini anlamaya çalışmakla ilgileniyorum: [İlgilendiğim] Travmanın psikanalitik teoride olduğu gibi bizim terapistimizdeki, sınıftaki ve edebiyattaki deneyim ve iletişim nosyonlarımızı nasıl yerinden ettiğini ve

bunlar hakkında bizi nasıl yeniden düşünmeye sevk ettiğini incelemek.²² (s. 4)

Yukarıdaki alıntının da ortaya koyduğu üzere, edebi travma kuramı projesi başlı başına verili bir travma tanımından, TSSB tanısından, post-Vietnam travma anlayışından yola çıkmaktadır. Bu konuda bu kavramsallaştırmanın Herman ve van der Kolk gibi kaynakları ve TSSB tanısının tarihselliği örtülmüştür. Yine yukarıda bahsedilen yer değiştirmelerle bu tarihsel fark post-Vietnam travma anlayışıyla öncesinin “aynı şeyle” ilgilendiğini iddia eden yaklaşımla silinmiştir. Anti-Freud hareketin post-Vietnam travma tanısını verili olarak kabul eden bu giriş yazısında Herman, van der Kolk ya da van der Hart’ın adı bir kez bile anılmazken Freud’un adı sadece bu yazıda on altı kez geçmektedir²³. Freud’un adının geçtiği yerlerde ise TSSB tanısındaki travma tanımıyla Freud’un travma tanımının “aynı şeyler” olduğu Freud’un henüz psikanalizi keşfetmediği 1890’lardaki histeri çalışmalarına ve Birinci Dünya Savaşı dönemindeki çalışmalarına referans verilerek iddia edilmiştir. Böylece Freud’un psikanalitik çalışmasından doğan kavramları da anlamları yerinden edilerek bu tartışmanın içine çekilmiştir.

Sarlo’nun post-Vietnam travma anlayışı hakkında söylediği “Benjamin’in imkânsız gördüğü şeyi Benjamin’e referansla anlatmaya çalışma” tavrını; etkilenme endişesiyle belirlenen ve Hafıza Savaşları’nın etkisindeki bu “arabulucu” obskürantist tavrı Felman ve Laub’un ortak kitabında da aynı şekilde tespit etmek mümkündür. TSSB tanısındaki travma tanımı kullanılırken van der Kolk ya da Herman’a, ya da herhangi bir güncel travma kuramcısına atıf yapmazlar. Bununla birlikte Freud ve Kıta Felsefesi’nin neredeyse her ismine tek tek atıf yaparlar. Kuzey

²² Çeviri bana ait.

²³ Caruth’un bu konudaki tavrı 1996’da, ilk makalelerin eleştirilerinden sonra yayımlanan kitabında ise değişmiştir. Yine Freud’un teorisiyle aynı şeyler olduğunu iddia etmekle birlikte bu kitapta van der Kolk ve van der Hart’a da kritik yerlerde referans verir.

Amerika'nın önde gelen felsefecilerinden Stanley Cavell, Felman'ın *The Scandal of Speaking Body: Don Juan with J.L. Austin or Seduction in Two Languages* (Konuşan Bedenin Skandalı: J. L. Austin'le *Don Juan* ya da İki Dilde Baştan Çıkarma) isimli kitabının 2002'de yapılan baskısına yazdığı eleştirel önsözde Felman şahsında bu tutumu ortaya sermektedir:

Ne yaptığını söylemek yaptığı şeyin tam olarak asli göreviymişçesine, Felman metninin görevini yazımı boyunca sürekli olarak yeniden betimliyor. Bana kendisini sunduğu şekliyle görevinin baskın karakteri, kötü bir şekilde isimlendirilmiş “analitik” felsefenin karşı çıkılan düşünme stilinden gelen etkili bir metni yansıtmak için ya da daha çok o metni –yine kötü bir şekilde isimlendirilmiş “kıta” felsefesinden tevarüs edilmiş bir düşünce stilinin, farz edelim ki, içinden doğru– yansıtmak için [yazılmış] halihazırda bildiğim en genişletilmiş ve en uzatmalı çabaymış gibi olmasıdır. Böyle bir görev, benim zihnime göre, zor olduğu kadar önemlidir de çünkü ben felsefenin bu stillerini, seslerini ya da imzalarını –öngörülebilir geleceğinden dolayı– felsefenin mevcudunun birbirleriyle yarışan –neredeyse birbirini tüketen– algılarının kurucusu olarak görüyorum.²⁴ (s. xii)

Cavell yazdığı giriş yazısının ilerleyen bölümlerinde de Felman'ın J. L. Austin'in dil kuramını metinlerde anlamlandırmak için, onun analitik felsefesini “yansıtmak için” Freud ve Lacan'dan taşıdığı kavramları içlerini boşaltarak kullandığını ve bu kavramların artık kendi orijinal kuramlarındaki yerlerine sahip olmadıklarını, Felman'ın kavramları haline geldiklerini savlamaktadır. Bu bağlamda, Cavell'e göre Felman'ın “stili” Kıta'nın bu isimlerini “tüketmektedir”. Felman ve Caruth'un travma kuramlarında, yukarıdaki alıntıda Cavell'in tarif ettiği şekliyle birbirini değillemek, neredeyse yok etmek üzerine kurulu iki felsefe geleneğinden biri yararına (Anglosakson geleneği, analitik felsefe ve yine onun içinde anlamlandırılabilir post-Vietnam travma anlayışı) diğerini (Kıta Felsefesi, Freud, Lacan ve onların travma anlayışları) kullanışlı hale getirmek, içini boşaltmak için araştırmalarıdır.

²⁴ Çeviri bana ait.

Freud'dan ve Kıta Felsefesi'nden yapılan bu ekler sayesinde edebi travma kuramı post-Vietnam travma anlayışını bir "etik" yanlış okumayla sahiplenmiştir. Vietnam'ı işgal etmek üzere savaşan ve aslında bir felaketin failleri olan ABD'li muharip askerlerin deneyimleri üzerinden tanımlanan TSSB teşhisi hiçbir sorgulamaya tabi tutulmadan Auschwitz'in kurbanlarının deneyimiyle ilişkili "etik" bir kavramsallaştırmaymış gibi konumlandırılmıştır. Travmada saklı olan ve dile getirilemediği iddia edilen "hakikati" dinlemek, onu ortaya çıkarmaya çalışmak Auschwitz kurbanları bağlamında travmanın yapısından kaynaklanan etik bir görev olarak ortaya konmuştur. Bu etik görev ortaya çıkarılırken TSSB tanısının post-Vietnam travma anlayışında Auschwitz kurbanı kadar krematoryumda görev yapan Nazi subayının da travmasına, ölümle karşılaşmasına uygulanabileceğinin üzerinden atlanmıştır. Edebi travma kuramında "kurban" olmayan herkesten esirgenen travma tanısı, travmatik anlatısının tarihe yapılan "etik" bir müdahale olarak yorumlanmasının, travmanın "anlatamayan" anlatısının fetişleştirilmesinin önünü açmıştır.

Caruth'un travma anlayışı TSSB'nin DSM'de belirlenmiş semptomlarından yola çıkarak kurulmuştur; Herman ve van der Kolk'un travma anlayışlarının bütün etkilerini taşımaktadır. Caruth TSSB semptomlarını saydıktan sonra travmayı travmatik olayın "bozulmuş imgesi" ya da Janet'nin jargonunda ifade edilecek olursa "sabit fikir" olarak konumlandırır:

Bu patoloji ne olayın kendisi tarafından –olay yıkımsal [*catastrophic*] olabilir ya da olmayabilir ve herkesi eşit olarak travmatize etmeyebilir– ne de ona iliştilen kişisel anlamların bozulmasının sonucu olarak musallat olma gücünü başaran, olaydaki bir *bozukluk* şeklinde tanımlanabilir. Daha ziyade, patoloji sadece olayın alımlanmasının ya da *deneyiminin yapısını* ihtiva eder: olay bağlanmamış ya da zamanında tam olarak deneyimlenmemiştir; sadece gecikmiş olarak, onu deneyimleyeni tekrar eden *ele geçirişinde* deneyimlenir. Travmaya uğramak tam olarak bir imge ya da olay tarafından ele geçirilmektir. Ve bu yüzden travmatik semptom, basit bir şekilde, ne

gerçekliğin bir bozulması ne inkâr edilmek istenen bir gerçekliğe bilinçdışı anlamın ödünç verilmesi ne de bir zamanlar arzulananın bastırılması olarak yorumlanabilir.²⁵ (Caruth, 1995, s. 4-5)

Caruth bu açıklamadan hemen sonra Freud'un kendisini de tanık göstererek Freud'un da "aynı modern analistler gibi" travma bağlamında bilinçdışını işaret etmediğini iddia etmiştir. Ancak daha önemlisi burada kurduğu travma anlayışı net bir şekilde, bir Janet tekrarıdır. Janet'yle hemen aynı aynı sözcüklerle travma bir imge tarafından ele geçirilmek olarak tanımlanır. Her ne kadar olayın bir travmatik "doğaya" sahip olup olmadığı tartışılmaya açılmış gibi yapılsa da bu tartışma olayda "bir bozukluk" olmadığı ve kişiyi ele geçiren "imgenin" bilinçdışından, bastırmadan değil; olayın kendisinden kaynaklanmadığını iddia etmek; olayın "kendinde dünya"nın bir parçası olduğu fikrini yeniden olumlamak için araçsallaştırılmıştır. Caruth'un açtığı dünyada gerçekliğin kendisinde ya da olayda hiçbir "sorun", "semptom" yoktur. Sorun onun sahiplenilememesindedir. Caruth'un en önemli kitabının ve travma hakkındaki ilk makalesinin başlığında da işaret edilen durum budur; travma sahiplenilemeyen deneyim [*unclaimed experience*] olarak açıklanır. Bu aynı zamanda, tersinden, "normal" deneyimlerimizi sahiplenebildiğimizi, onları bütünüyle "bildiğimizi", onların anlamını tamamen ele geçirebildiğimizi söylemektir. Bu anlamda, gerçeklik ve Benjamin'in işaret ettiği şekilde "*Erfahrung* kılığında caka satan *Erlebnis*'lerin" kutsanması anlayışına dayanır, Adorno'da denk geldiği yer "sahicilik jargonu"dur. Caruth, yine "postmodernitenin sahicilik jargonunu" jargonun kendisine hiçbir mesafesi olmadan inşa etmektedir. Ona göre travmada saklı olan şey hakikatin ta kendisidir:

Aslında, modern analistler de tam olarak aslına uygun kaldıkları ölçüde tedavi edilmeye direnen travmatik rüyaların ve geridönüşlerin şaşırtıcı biçimde aslına uygun ve simgesel olmayan doğalarına işaret ettiler. Bu aslına uygunluk ve sonuç olarak travmayı teşkil eden onun inatçı geri dönüşü travmanın esrarengiz çekirdeğine işaret eder: bilmede ve hatta görmede

²⁵ Çeviri bana, vurgular yazara ait.

tamamlanmamışlık ya da gecikme, sonraya kalan kuvvetli bir vuku bulma, onun ısrarcı geri dönüşü, olaya mutlak bir şekilde sadakat. Aslında onun patolojisinin ve semptomlarının merkezini kuran travmatik deneyimin bu hakikatidir; bu anlamın yanlışlığının ya da yerinden edilmesinin patolojisi değildir, tersine tarihin ta kendisinin patolojisidir. Eğer TSSB'nin patolojik bir semptom olarak anlaşılması gerekiyorsa, o zaman, o bilinçdışının semptomu değil, tarihin semptomu olarak anlaşılmalıdır. Travmaya uğrayanlar, diyebiliriz ki, içinde imkânsız bir tarihi taşırlar ya da tamamıyla sahip olmadıkları bir tarihin semptomu olarak kendileri olurlar.²⁶ (Caruth, 1995, s. 5)

Caruth burada Freud'daki semptom fikrini yerinden ederek ve yerinden ettiği anlama Freud'u da tanık göstererek travmayı bir kez daha patoloji olarak doğurur. Oysa travma, Freud'da patolojinin kendisi değil, ancak belli koşullar altında patojen etkiler gösteren nevroz nedenlerindedir; “hastalıkla” değil “hastalığın” etiyojisiyle ilgilidir.

Caruth'a göre travmanın hafızası en başından, Janet'de olduğu gibi “aslına uygunlukla” belirlenmiştir. Ancak, travmaya uğrayan olayı deneyimlemede bir eksikliğe sahiptir. Bununla birlikte bu deneyim “aslına uygun” bir şekilde tekrarlanıp durur. Tam da olayın aslına uygunluğu, bir “hakikat” olarak olayın özünü içinde barındırır. Tam olarak bilinmediği ve deneyimlenmediği için bu hakikat aynı zamanda bir “hakikat krizi” olarak açılır. Travmanın bu aslına uygunlukla belirlenen mimetik anlatısının neredeyse fetişletştirilmesi de bu yüzdendir: Onda hakikat saklıdır. Freud'daki semptom fikrinin yerinden edilmesi de burada kendini gösterir. Freud'a göre dünyaya dair algılarımız ya da dünyanın kendini göstermesi semptomdan ibarettir; zaten tarih en başından bir semptom olarak açılır. Ancak Caruth'un yer değiştirmesiyle travma tarihin semptomuna dönüşür ya da tersinden ifade etmek gerekirse tarih sadece travma durumunda semptomatik bir şeye dönüşür.

²⁶ Çeviri bana ait.

Buna paralel olarak Caruth'un "normal" tarihi, deneyimlerin aslına uygun olarak bilindiği ve sahiplenildiği bir tarihtir.

Caruth'un travma anlayışı aynı zamanda travmatik olayı "anlatılamazlığıyla" kuramının merkezine taşımaktadır. Caruth'a göre, deneyimi öznel tarafından sahiplenilememiş, tarih tarafından "bağlanamamış" travmatik olay hakikati ortaya çıkarma potansiyeline sahiptir. Bu anlamda, olay "anlatılamamaktadır" ve anlatılamazlığında olayın hakikati gizli durmaktadır. Anlatılamayan travmatik olay bu bakımdan, "travmatik yüce" olarak da isimlendirilebilecek istisnai bir hakikat anlayışıyla yüklenmiştir. Olayın anlatıldığı, tutarlı bir anlatıya dönüştürüldüğü durumlar ise travmatik olma niteliğinden ve dolayısıyla "hakikati" içerme potansiyelinden, "travmatik yüce"den dışlanırlar. Öte yandan, Caruth'un inşa ettiği bu "sahicilik jargonu" edebiyat metnini, tanıklığı ya da sinemayı kurmaca olma niteliklerinden; bilinçli yaratıcı eylemin ürünü olmaktan çıkarmaktadır. Bu tutumun temeli, yine Janet psikoterapisinden gelen, travma (ya da çoklu kişilik bozukluğunda) bilinçaltının serbest kaldığı durumlarda (hipnoz ya da travmatik durum) mümkün olduğunu iddia ettiği, bilinçakışı tekniğinin de temelini oluşturan "otomatik yazma" kavramından gelir. Travma mağdurlarının yazdıkları metinler, otomatik yazma kavramı sayesinde Caruth'un kuramında olayın hakikatini hiçbir değişikliğe, düzenlemeye uğratmadan taşıma potansiyeline sahip metinler olarak konumlandırılmıştır.

Birinci kuşak edebi travma kuramının diğer kurucu isimleri olarak konumlandırılan Felman ve Laub'un travma kuramları da Caruth'ununkiyle epey benzerdir. Laub ve Felman da post-Vietnam travma anlayışını verili olarak kabul etmekte ve travma kuramlarını DSM'deki TSSB tanısının belirtileri üzerine inşa etmektedirler. Yine Caruth'la çok benzer bir şekilde travmatik tanıklıkta hakikatin

dile geldiği (dile gelemediği) yolundaki sahicilik jargonunu, travmaya “etik” bir nitelik atfetme tutumunu da devam ettirmektedirler. Ancak, travmatik durumun anlatılmadığına dair iddiaya Laub ve Felman, Caruth’tan farklı bir patika izleyerek ulaşmaktadırlar. Felman ve Laub travmanın “hakkında konuşulamaz” [*unspeakable*] bir doğaya sahip olduğunu iddia etmektedirler. Bunun nedenini ise travmatik olayı “tanığı olmayan olay”²⁷ olarak kavramsallaştırmalarıdır.

Kendisi de Auschwitz’in çocuk “kalan”larından biri olan Laub’a göre “tanık, bir olay esnasında ne olup bittiğinin hakikatine tanık olandır” (Laub, 1991, s. 80). Laub, Holokost’u ise tanık üretmeyen “biricik” olay olarak tanımlar (s. 80). Yine burada, “normal” olan her olayın bilgisinin ve “hakikatinin” öznel tarafından temellük edilebildiği, eksikliği gediği olmayan bir mimetik dünya tarif edilmekte; travma böyle bir dünyanın istisnası olarak ortaya çıkmaktadır. “Tanığı olmayan olay” tanığı ise sadece Nazilerin zaten halihazırda olayın tanıklarını ya da deneyimleyenlerini öldürmüş olmasını anlatmaz. Laub’a göre Nazilerin Yahudileri yok ettiği esnada “olayın hakikati” içeriden ve dışarıdan tanıklarca algılanmış ve hafızaya kaydedilmiş de olabilir. Ancak olayın içeriden tanıkları Nazilerce

²⁷ Marc Nichanian (2011) “tanığı olmayan olay” tanımlamasının Felman’ın 1989 yılında Fransızca yayımlanan *Shoah* üzerine makalesinde geçtiğini belirtmektedir. Ancak, ben bu Fransızca makaleye ulaşamadım. Nichanian, ayrıca Fransızca yayımlanan bu makaleyle 1995’te Caruth editörlüğünde yayımlanan *Trauma: Explorations on Memory* kitabında Felman’ın yazdığı bölümün aynı metinler olduğunu iddia etmektedir. 1995’teki kitapta yer alan metinle 1991’de *American Imago*’da yayımlanan metin aynı metindir. Ancak, *American Imago*’da 1991’de yayımlanan makalede, makalenin daha önce başka bir yerde yayımlandığına dair herhangi bir ibare bulunmamaktadır. Bununla birlikte, 1991’deki metnin Felman ve Laub’un ortak kitaplarında yayımlanan halinde Felman, “tanığı olmayan olay” kavramında Laub’un yine aynı kitapta yer alan “An Event without a Witness” (Tanığı Olmayan Olay) makalesini kaynak göstermektedir. 1991’de *American Imago*’daki sayılar yayımlandığında Laub’la Felman’ın ortak kitabının bittiğini ve kendisi tarafından okunduğunu Caruth bildirir. Yine bununla birlikte, kitabın giriş bölümünde de bu kavramdan Laub’un adıyla bahsedilmektedir. Ortada birkaç ihtimal bulunmaktadır: Felman’ın 1989’da Fransızca yayımlanan metniyle 1991’de *American Imago*’da, yine 1991’de Laub’la yazdıkları ortak kitapta ve 1995’te Caruth’un editörlüğünde çıkan kitaptaki metinle aynı metin olmayabilir. Felman bu kavramı Laub’dan ve makale yayımlandığında zaten bitmiş bulunan kitaplarından ya da Laub’un daha önceki makalelerinden birinden almış ve kaynak göstermemiş olabilir. Ya da 1991’deki kitapta kavramı ayrıntılı olarak tartışan Laub olduğu için kavram ona atfedilmiş olabilir. Kavramın kime ait olduğu tartışmasına girmeden ikisi de aynı kavramı kullandığı için “tanığı olmayan olay”dan ikiliye ait bir kavram olarak bahsedeceğim.

“insandışı” ya da “insanaltı” olduklarına inandırıldıkları için tanıklık yapma potansiyeline sahip değildirlen²⁸. Olayın dışındakiler ise buna inandıkları için zaten tanık olma potansiyeline sahip değildirlen. Ancak, Laub’a göre, olayı deneyimleyenler, bu “gerçekliğin” bozulmuş” hafızasının altında olayın “hakikatini” taşıdıkları için ilerleyen zamanda tanık olabilirler. Bu yüzden tanıklık yapmak, inkâr edilmiş “hakikatin gerçekleşmesi”dir (s. 91). Fakat tanık olan, “hakikati” anlatmaya başladığı için hiçbir zaman bunu başaramaz: “Tanıklık bu gerçeğin kayıp hakikatinin yeniden yakalanmasına talip olur, ancak tanıklığın gerçekleşmesi bu sözün yerine getirilmesi değildir” (s. 91). Çünkü Laub’a göre tanıklık hakikate sıkı sıkıya sadık olmasından dolayı hakikat iddiasında “parçalı gediklere, başarısızlıklara ve vazgeçmelere” (s. 91) sebep olur. Ayrıca, tanığın bu hakikati ortaya çıkarma iddiasına dinleyerek de tanık olunabilir; tanıklığın tanığı da hakikati taşır. Bütün bunlardan ayrı olarak, Laub bütün bu iddiayı doğrudan bir Holokost tanığı olduğunu, Furtunoff Arşivi’nde çalıştığını hatırlatarak başladığı makalesinde, Furtunoff Arşivi’nde yer alan ve çoğunu kendisinin çektiği (tanığa soruları da kendisinin sorduğu) video-tanıklıklar haricinde hiçbir metne referans vermediği makalesinde anlattığı için makalenin anlatıcısına “inanacak” olursak kuramın taşıdığı “hakikat” de içerilen Holokost tanıklığı sayısında katbekat büyük görünecektir.

Felman ise travma tanıklığını kişinin kendi sözünü hakikatin maddi kanıtı olarak ürettiği, performatif bir söz-edim [*performative speech act*] olarak tanımlar (Felman, 1991, s. 5). Felman’ın Kant’tan etkilenen dilbilimci J. L. Austin’den devraldığı ve dönüştürdüğü dilbilimsel kurama göre ise performatif söz-edimler bir

²⁸ Laub, Giorgio Agamben’in (2008) Auschwitz’in istisnası olarak Musellmann konumunda tespit ettiği tanıklık potansiyelini yitirme durumunu, olayın kendisini merkeze taşıyarak ve olayın herkes için anlamını teke indirerek önce bütün Auschwitz kurbanlarına, sonra bütün insanlığa genellemektedir. Bu tutumla aynı zamanda gerek imha kamplarında, gerek gettolarda, gerekse kentlerdeki direnişler de yok sayılmaktadır.

hakikat krizini içlerinde taşırlar. Çünkü bu söz-edimlere “hakikat” [*truth*] ya da “yanlışlık” [*falsity*] değerleri uygulanamaz. Söz konusu söz-edimler ise Felman’ın Austin’de yaptığı bir yerinden etmeyle belli bir grup fiile indirgenirler: Düşünmek [*to think*], onaylamak [*to affirm*], bilmek [*to know*] ve tanıklık yapmak [*to bear witness*] gibi genel olarak diegesis’in araçları olan fillerdir. Felman’a göre bu söz-edimlerde “deneyimleyen ben” ortada yoktur. Ancak, bu söz-edimlerde dil “hakikati aktarmanın aracı yani bilgiyi aktarmanın aracı; gerçekliği bilmenin aracı” (Felman, 2000, s. 13) haline gelir²⁹. Felman söz-edim kuramını travma bağlamına uyarladığında ise şu sonuç ortaya çıkar: Tanık zaten ortadan kaybolmuştur; tanıklık yapmak her zaman tanığın yerini almaya dönük etik olarak olumlanan bir çabadır. Bu bakımdan travmatik olay hakkında doğrudan “konuşulamaz” ancak tanığın yerini alarak onun hakkında konuşmaya çalışılabilir. Bu durumda da tanıklık hakikati bilmenin aracı haline gelir. Tanıklık yapan da, tanıklığı dinleyen de dolayısıyla “hakikatin” yanında yer alarak etik bir davranış sergilerler. Felman’ın kuramında bir kez daha “normal” olan yani performatif olmayan mimetik olarak işaretlenir. Travma hakkında konuşulamazlık yolundaki iddiası ise “deneyimleyen ben”in hazır bulunduğu, bilgiyi ve hakikati zaten aktarabilen ve yanlışlanabilen mimesis anlayışına uygun bir mimetik ifadesinin “mümkün olmamasından” kaynaklanır.

Caruth, Laub ve Felman’dan oluşan edebi travma kuramının kurucu kanonununun 1991-1996 yılları arasında içermedikleri ve dolayısıyla kanonikleşmeyen, Freud’a daha yakın duran edebiyat, tarih ve travmayı bir araya getirmeye çalışan

²⁹ Felman’ın bu kavramsallaştırması aslında Derrida’nın *Limited, Inc.*’da yaptığı J. L. Austin eleştirisine karşı bir Austin savunusu niteliğindedir. Derrida’nın Saussure dilbilimine dönerek gösteren-gösterilen açıklığının zaten her zaman ve her yerde bulunduğunu iddia ettiği, dolayısıyla konuşmanın ve ondan daha öncelikli olarak yazmanın her zaman bir performatif bir edim olarak açıldığı yönündeki iddiasına karşı Felman performatif edimi önce diegesis’le, sonra travmayla sınırlandırır. Bu bakımdan Felman’ın tavrı, Sarlo’nun da üstü kapalı olarak kendisini işaret ettiği gibi “yapıbozumcuymuş gibi” yaparken yapıbozumcu olmayan, Hakikat’e karşı bozumcuyken hakikatlere karşı bozumcu olmayan olarak nitelediği tavrın tipik bir kuramsal örneğidir.

kuramsal çalışmalar da vardır. Cornell Üniversitesi'nden kültür tarihçisi Dominick LaCapra 1994'te *Representing the Holocaust: History, Theory, Trauma* (Holokost'u Temsil Etmek: Tarih, Teori, Travma) adlı kitabını yayımlar. LaCapra Freud'a geri dönerek travma çalışan tarihçiyle ya da akademisyenle malzemesi arasında klinikte danışanla danışman arasında gerçekleşen "aktarım"ın [*transference*] ortaya çıktığının altını çizmiştir. LaCapra'ya göre travma çalışırken, travmayı temsil ederken yapılması gereken –Caruth ve Felman gibi travma mağduruna kapılan ve kuramı da travma tanığının tanıklığını taklit eden bir "eylemleme"ye [*acting out*] dönüştürmekten kaçınarak– travmatik anlatıda Freud'un yöntemi olan "çözümleme"yi [*working through*] gerçekleştirmektir. Yine benzer bir eleştiriyi Kali Tal 1996'da yayımladığı ve çevrimiçi kopyasını yeni bölümler ekleyerek bugüne kadar güncellediği *Worlds of Hurt: Reading the Literatures of Trauma* (Yaranın Dünyaları: Travma Edebiyatlarını Okumak) isimli kitabında yapmaktadır³⁰. Caruth, Felman ve Laub'un tanığın yerine kolayca geçebildikleri, kendi tanıklığın tanıklığı pozisyonlarından da yerine geçtikleri tanıklıklardan da "hakikat" devşirebilen kuramını "kibirli" bulan Tal, anlatılamazlık iddiası üzerine kurulan travma kuramlarının tarihi, sosyolojiyi ve psikanalizi dışladığını iddia etmektedir. Yine Felman ve Laub özelinde, travma kuramının olayı ve dünyayı olduğu gibi olumlayıcı, temellük edici [*appropriative*] bir model haline geldiğini iddia etmektedir. Travma kuramının "hakikat" söylemini hedefine oturtan, muhalif Vietnam muharıpleriyle çalışan ve Birleşik Devletler Holokost Anıt Müzesi'nin kuruluş aşamasında da önemli pozisyonlarda çalışan Tal, Freud'a geri dönerek

³⁰ Kali Tal, aslında bu kitabın temelini oluşturan doktora tezini Yale Üniversitesi'nde 1991'de tamamlamıştır. Tal'in 1996'daki baskıya yazdığı önsöz, kendisinin politik tutumundan dolayı doktora bursunun kesilmesinden ve hatta kendisine ödenen bursun geri istenmesinden, öğretim yardımcılığının elinden alınmasına ve dekandan enstitü müdüründen işittiği hakaretlere kadar post-Vietnam travma kanonuna karşı gelmenin akademideki izdüşümlerini de ortaya koymaktadır.

travmanın anlatılamazlığı iddiasına karşı çıktığı gibi, travma tanıklıklarını olayın “hakikati” olarak değil, birer “gösteren” olarak okumayı önermiştir. ABD bağlamında “muhalif” görünen Auschwitz gibi kitlesel katliam tanıklıklarının “terörizm”, “vatanseverlik” gibi ABD’nin resmi tanıklık söylemleriyle benzer yapılara sahip olduğunu iddia etmiştir. Tal başka çalışmalarında da TSSB’nin ilaç şirketleri ve Birleşik Devletler Muharip İşleri Departmanı arasındaki bağlarda ortaya çıkan ekonomi-politiğini deşifre etmeye çalışmaktadır.

Bu ilk güçlü ve eleştirel çabalara rağmen, travmatik anlatının yapısını sorgulamaya başlayan “ikinci kuşak travma kuramı” (Balaev, 2014) 2000’lerde ortaya çıkmıştır. 2000’lerdeki bu dönüşün en büyük sebeplerinden biri ABD’de postkolonyal çalışmalardan antropolojiye, Latin Amerika bölümlerinden karşılaştırmalı edebiyat bölümlerine kadar travma ve tanıklık –Latin Amerika özelinde bir tür olarak *testimonio*– bağlamında temel metinlerden biri olarak okunan ve yazarı 1992’de Nobel Barış Ödülü’yle taltif edilen Rigoberta Menchú’nun *Me llamo Rigoberta Menchú y así me nació la conciencia* (Benim Adım Rigoberta Menchú ve Bu Benim Bilincimin Nasıl Oluştugu) isimli “otobiyografik” anlatısının “uydurma” olduğunun ortaya çıkmasıdır. Söz konusu dönemde Menchú’nun metni ABD üniversitelerinde Shakespeare’den daha çok okunmuş ve zamanla tek başına ABD üniversitelerinde lisans öğrencilerine okunması en çok ödev verilen metin haline gelmiştir (Nance, 2006, s. 4). 1999’da antropolog David Stoll, Menchú’nun anlattığı hikâyenin aslını, bu hikâyenin Guatemala’nın tarihindeki önemli olaylarla çelişmesinden yola çıkarak araştırmaya başlamıştır. Stoll, Menchú’nun eğitimsiz olduğu konusunda yalan söylediğini, anlattığı aile bireylerinin ölümlerini aslında “uydurduğunu” ve iç savaşla ilgiliymiş gibi anlattığı birçok olayın yaşadığı bölgede

ailesinin tekel olarak sahip olduğu topraklar hakkında yerel cemaatle aile arasında yaşanan problemlerle ilgili olduğunu ortaya çıkarmıştır (Nance, 2006, s. 4).

Menchú'nun tanıklığının “uydurma” bir tanıklık olduğunun ve “anlatılamayan” travma anlatısının TSSB'ye ve otomatik yazmadan kaynaklanan bir *parrhesiastes* [hakikat soyleyen] konumu olarak algılanan konuma bağlı olmadan, bilinçli bir üretim sonucunu olarak da yaratılabildiği fikrinin ortaya çıkması travma kuramında ikinci kuşakta epistemolojik kuşkunun yeniden ön plana çıkmasının önünü açmıştır. 2000'li yıllardan bu yana ABD'de travmanın birinci kuşağının iddiasının aksine “fazlaca” anlatıldığı iddiasına yaslanan ve bu anlatıların yapısını tahlil etmeye başlayan bir çok geç akademisyen ortaya çıkmıştır. 2014 yılında yayımlanan Michelle Balaev'in editrlğindeki *Contemporary Approaches in Literary Trauma Theory* (Edebi Travma Teorisinde Güncel Yaklaşımlar) kitabı bu konuda kapsamlı bir seçki sunmaktadır. Ancak burada, bu kırılmanın tamamının haritalandırılması yerine Leylâ Erbil'in travmatik poetikasını anlamlandırmak açısından kullanışlı olacağı düşünülen Michael Rothberg'in çalışmasına değinilecektir. Rothberg, Adorno'ya ve Benjamin'e geri dönüşle, travma anlatılarını hakikat ya da deneyim kriziyle ilişkili birer “hakikat süzgeci” olarak incelemeyi çıkarıp; temsille ilgili bir krize işaret eden birer anlatı olarak incelemenin anlatıbilime has araçlarını da etik-politik tartışmayı dışlamadan kullanmanın yollarını açmıştır.

Rothberg'in *Traumatic Realism: The Demands of the Holocaust Representation* (Travmatik Gerçekçilik: Holokost Temsilinin Talepleri) isimli kitabı 2000 yılında yayımlanmıştır. Rothberg, “travmatik gerçekçilik” kavramını açıklamaya kendi kitabına kadar Holokost çalışmalarında var olan eğilimleri genel bir çerçeveye oturtmaya çalışarak başlar. Rothberg'e göre Holokost alışmaları

“gerçekçi” ve “anti-gerçekçi” iki kamp tarafından belirlenmiş durumdadır. Gerçekçi kamp daha çok sosyoloji ve tarih gibi disiplinlerin epistemolojisinden kaynağını almakla birlikte Hannah Arendt, Zygmunt Bauman gibi temsilcilerinde olayın sıradan, modernliğe içkin yönlerine vurgu yapmaktadır. Buna karşılık, anti-gerçekçi kamp olayın anlaşılabilirliği, temsil edilemezliği gibi spekülasyonlarda açığa çıkmaktadır, “yücelik” söylemi üzerine kuruludur ve “felsefe, din, edebiyat teorisi ve psikanalizin bazı versiyonlarının” epistemolojisinden (Rothberg, 2000, s. 6) kaynaklanmaktadır. Rothberg’e göre disiplinlerin halihazırdaki epistemolojilerinden de beslenen bu bölünmenin iki tarafı da Holokost’un temsilini kuramsallaştırmakta yetersizdir. Rothberg’in bakış açısında Holokost tam da sıradanla olağandışının birlikte ve iç içe deneyimlenmesidir. Rothberg imha kamplarının bu sıradanla aşırı arasında salınan gerçekliğini “yoğunlaştırıcı evren” [*the concentrationary universe*] olarak adlandırır.

Rothberg’e göre Holokost ya da bu travmatik durum temsilde üç şeyi talep eder: Belgelendirme talebi, temsilin biçimsel sınırlarında bir tepki talebi ve olay hakkındaki söylemlerin riskli kamusal dolaşımı için talep (Rothberg, 2000, s.7). Bununla birlikte Rothberg, travmatik olayın bu taleplerinin Caurth, Laub ve Felman’ın “olayın doğası” diye açıkladıkları aşkın ya da mistik bir durumdan kaynaklanmadığını, tam tersine toplumsal bir doğaya sahip olduklarını; kurbanlar, ikincil tanıklar, Holokost’tan sonra doğan ve olayın hükümranlığıyla uğraşanlar tarafından ortaya konduğunu iddia etmektedir (s. 7). Rothberg bu üç talebi, sırasıyla üç “sosyo-estetik” kategoriyle eşler: Realizm, modernizm ve postmodernizm.

Bir tarihsel olayın temsilinde, başka bir deyişle, bir metnin “realist” bileşeni dünyayı işaret etmek ve belgelendirmek için stratejiler arar; onun “modernist” tarafı tarihi şeffaf bir şekilde temsil edebilme ihtimalini sorgular; onun

“postmodern” momenti ise olayın onun ortaya çıkışının ekonomik ve politik koşullarına mukabele eder.³¹ (s. 9)

Rothberg’in bu kavramsallaştırmasında realizm, modernizm ve postmodernizm tarihsel kategoriler olmaktan ziyade ilişkisel bir kavramsallaştırma olarak iş görmektedir. Rothberg birer temsil modu olarak işaret ettiği realizm, modernizm ve postmodernizmin bir aradalığı Adorno’dan alıntılanan “yıldız kümesi” [*constellation*] ve Benjamin’den alıntılanan “montaj” kavramlarıyla açıklamaktadır. Böylece her tanıklık ya da “yoğunlaştırımcı evreni” temsil etme iddiasındaki her metin bu üç mod arasında kendine has bir bileşim oluşturur ve Rothberg’e göre farklı disiplinlerin verili epistemolojileriyle tanıklık metinlerini açıklayamamaları ya da onları uç örneklerden yola çıkarak anlamlandırmaya çalışmaları bu yüzdendir. Kendi incelemesinin temel kurmaca metni olan Art Spiegelman’ın *Maus* isimli çizgi romanında bu temsil modlarını yine sırasıyla metnin fare’ye, Maus’a ve Mickey Mouse’a gönderme yaptığı yerlerde arar.

Rothberg’in “travmatik realizm” kavramsallaştırması ise “anti-realist” olarak isimlendirdiği kampın sahicilik jargonunu küt bir determinizme saptamadan kırmayı başarır. Bununla birlikte, temsil ilişkilerini, olayın “gerçekliğinin” hem temellük edildiği durumları hem olayın gerçekliğinin sorgulandığı hem de bu sorgulamanın yeniden var olan ekonomik ve politik dizgeler içinde anlamlandırılmaya çalışılmasını açıklaması bakımından tutarlı ve açıklayıcı bir temsil kuramıdır. Rothberg, kuramını bir adım daha ileri taşıyarak travmadaki mimesis tartışmasıyla ilişkilendirir:

Travmatik realizm dediğim yazı, tersine, “travmanın izlerini” öne çıkarmaya, olağan gerçeklikle gerçek aşırılık arasındaki abis’i korumaya ve hatta açığa çıkarmaya çabalar. Bu abis’ler realizmin ihtimal koşullarını engeller: yüzeyden derine ve parçadan bütüne olan hareket, “toplumsal olarak paylaşılan anlam evreni” varsayımı. Ancak travmatik gerçekçilik, gerçeğin simgeselleştirilemeyen bakiyesini ve temsil edilemeyen ya da göndergesel olmayan estetik pratikler yönündeki hareketi tanıyan diğer yazı formlarından

³¹ Çeviri bana ait.

ayrılır. Travmatik koşullar altında toplumsal olarak paylaşılan bir anlam evreni vardır ama başka bir dünyadan ayrılmazlığı tarafından yabancılaştırılmıştır [*defamiliarized*]: bu vakada, yoğunlaştırımcı evren. Travmatik gerçeklik, modernist biçimsel deneycilikle ve postmodern pastişle temsilin güvensizliğini paylaşırsa da, yine de, kendini mimesisin iddialarından özgürleştiremez ve kültürün dolayımıyla gerçekleştirilen tarihsel tanınma yolundaki bir projeye bağlı kalır. Travmanın kalbindeki abis sadece gerçeğin sürgününü değil, onun ısrarlılığını da gerektirir. Travmatik gerçekçilik olağan dünyanın içine gömülü aşırılığın hayatta kalışıyla işaretlenir ve, sayesinde gerçeğin yokluğunun, gerçek yokluğun kendisini gerçekliğin tanıdık tamlığına denk düşürdüğü karmaşık zamansal ve mekânsal örüntüleri haritalandırmaya adanır. Modern ve postmodern kuşuculuğun peşinde, travmatik gerçekçilik realizm projesine yeniden hayat verir –ancak sadece ölüyü diriltmeyeceğini bildiği için.³² (s. 139-140)

Rothberg’in buradaki mimesis yorumu Lukacs’çı bir realizm okumasından beslenir ve mimesis’le gerçekçiliği neredeyse eş anlamlı olarak kullanır. Bu anlamda travmatik realizm, içinde realizmle çatışan “modernist” ve postmodernist” unsurlar taşıyan bir realizm, yeni bir Lukacs’çı realizm olarak konumlandırılır. Temsil ilişkilerini göstermekte başarılı olan Rothberg’in eleştirel projesi bu üç temsil durumunu realizm, modernizm ve postmodernizm kavramlarıyla çakıştırdığında zayıflamaktadır. Zira en başından modernizm ve postmodernizmin realizm tartışmasından hangi ölçüde bağımsız konuşulabileceği akıl yürütmesinin dışındadır. Bununla birlikte bu kavramların tarihsel anlamlarıyla kullanılmadığı okuyucuya bildirilse de oldukça şişkin olan bu kavramlar Rothberg’in onlardan her birinin anlamını sabitleme çabasına rağmen ve bu kavramlar mimesis tartışmasına taşındığında Rothberg’in ifade ettiği niyetinden bağımsız bir genişlikte göndergesel manevralara yol açmaktadır. Bu yüklü kavramların taşınmasıyla Rothberg’in kuramı “modernizm” ve “postmodernizm”le mimesis arasında bir çelişki olduğunu ima eden bir hale gelmektedir. Bu anlamda Rothberg realizm, postmodernizm ve modernizm kavramlarını biraz da Kıta Felsefesi’ni ABD akademisine tercüme etmenin pratik araçları olarak konumlandığını ifade etmektedir. Ancak, bu kavramların tarihsel

³² Çeviri bana ait.

anlamalarının kastedilmediği, ilişkisel bir niteleme olarak bu kavramlara başvurulduğu açıklaması ise derinleştirilmemiştir. Bu anlamda Rothberg'in kuramı temsil ilişkilerinin abis'lerine doğru bir hareket yaparken kötü yapılandırılmış bir terminolojiyle yola çıkmaktadır. Yine bununla birlikte mimesis ve realizmin ufku ise katarsis'le sınırlandırılmıştır.

Rothberg'in özgünlüğü ise kendi kavramsallaştırmasını ürettiği yerde ortaya çıkmaktadır. Rothberg'in bu bağlamda ortaya sürdüğü “yoğunlaştırımcı evren” kavramsallaştırması Erbil metinlerinde de karşılaşılan “travmatik semiosis”e benzer bir anlatı stratejisi olarak ele alınabilir. Rothberg'in yoğunlaştırımcı evren tanımlamasının doğrudan imlediği şey imha kamplarının mekânı, kampların mimari yapısı ve bu mekânın deneyimidir. Rothberg, imha kampını olağandışıyla olağanın iç içe geçtiği ve evreni temsil etme kapasitesine sahip bir evren olarak anlamlandırır. Auschwitz'in travmatik tanıklıklarını incelemeye başladığında bu tanıklıkların da birer yoğunlaştırımcı evren kurduklarını, bu yoğunlaştırma jestinin bu anlatıların ayırt edici yönü olduğunu iddia etmektedir. Erbil'in travmatik poetikasına yakından bakıldığında ise bu yoğunlaştırımcı ve mekânsallaştırımcı jestin benzerleri Erbil'in baştan başa travmatik bir tarihi semptomatik okumaya tabi tutmasında, bu tarihin semptomlarının mekânlaştırılmasında ve kurtuluş imkânının hemen öncesini ima eden, kurtuluşun onların yok edilmesiyle ortaya Mesihçi bir şekilde çıkacağı Yılanlı Sütun, “gog mogog” ve “gorgo” gibi gösterenlerinin metinsel inşasında kendini göstermektedir.

2. BÖLÜM

LEYLÂ ERBİL'İN EDEBİYATINDA TRAVMATİK DÖNÜŞ

VE TRAVMATİK POETİKA

Bu bölüm Leylâ Erbil'in travmatik poetika bağlamındaki kuramsal çabasının kaynaklarını ve bu kaynakları temellük etme biçimini serimlemektedir. Erbil'in travmatik poetika metinlerinde Sigmund Freud'dan Slavoj Žižek'e psikanalitik kuramla ve Walter Benjamin özelinde Frankfurt Okulu'yla girdiği ilişkiler ortaya konulmakla birlikte, Erbil'in parçalı olarak sahiplendiği bu düşünce silsilesiyle kurduğu diyalog ve travmatik poetikada post-Vietnam travma anlayışı ile onun Pierre Janet'den başlayan düşünce silsilesine verdiği cevaplar birlikte ele alınmaktadır. İlk iki kısmında Erbil'in travmatik poetikasını sözü edilen kuramsal çizgide bu kuramsal seyirlerle konuşan, diyaloga giren bir kuramsal çaba, bir tür praksis olarak konumlandırılan bölüm, son kısmında ise Erbil edebiyatında travmatik poetika metinlerinin yolunu açan, Erbil'in post-Vietnam travma anlayışını olumsuzlama çabasıyla içerdiği *Cüce*'yi bu edebiyatın semptomu olarak konumlandırmaktadır. Bu konumlandırmayla birlikte, Erbil edebiyatının piyasada girdiği mübadele ilişkileri ve bu edebiyata yöneltilen alımlama çerçeveleri kat edilmeye çalışılmaktadır.

Psikanaliz ortaya çıkışında travmatik durumu nesnesi olarak konumlandırılan ve bu nesneyi inceleme yöntemi olarak tragedya ile onun anlatı elemanlarını kullanan bir anlatısallaştırma metodu, bir temsil kuramıdır. Bununla birlikte, psikanalizin ortaya çıkışı Freud'un yine travma bağlamında Janet ile ortaklaşan bir epistemolojiyi alıkoymasına ve onu içinden eleştirerek aşması sayesinde mümkün

olmuştur. Bu bakımdan, bu bölümde Freud, Janet'yle ortak olan mimetik anlayıştan koparak onun diyalektik karşıtı olan temsil ve çözümleme kuramını geliştirmesi itibariyle, bu yoldaki akış belli noktalarda durdurularak ele alınmaktadır. Travmatik poetika metinlerinin tartıştığı isimlerden biri olan Slavoj Žižek ise hem Jacques Lacan ve Erbil arasındaki bağlantı noktası hem de ideoloji kavramsallaştırmasıyla travmatik poetikada içerilişiyle konumlandırılmaktadır. Bu bölümde, bu düşünce zincirinde bir halka olarak konumlandırılan Erbil, psikanalitik gelenekten özgün devrimci anlayışı perspektifinde seçmeci bir biçimde devraldığı okumalarından, Benjamin'den alıntılacağı ve dönüştürerek kullandığı düşünceden özgün temsil biçimleri ve yöntemleri yaratan, yarattığı bu temsil biçim ve yöntemleri ile özgün bir tarih okuması kuran ve geleceğe yönelik bir toplumsal öneri inşa eden bir “kuramcı” olarak ortaya çıkarılmaktadır. Travmatik semiosis, mekânsallaştırma jesti, Erbil'e özgü Mesihçilik, tarih bağlamında coğrafyanın ve kentin semptomatikleştirilmesinde ortaya çıkan bu kuramsal çaba, tam da inşa ettiği temsil biçimlerinin üzerine bütün bir insanlık tarihinin imgelerini toplayan ve bu sayede gösterileni silikleştirilen gösterenleri inşa etmesi ve tek bir metin olarak ele alınan *Üç Başlı Ejderha*, *Kalan* ve *Tuhaf Bir Erkek* metinlerinin bölünmüş ve birbirinin üzerine kapanan yapısı itibariyle yakın okuma yerine bu metinlerdeki tekrar eden ve birbirinin üzerinden gelişen örüntüler işaret edilerek ortaya konmaktadır.

2.1 Kıta'nın travması: Freud'dan Žižek'e

Yaşamöyküsel gerçek ele geçirilemez.

(Sigmund Freud, *Yaşamım ve Psikanaliz*)

Psikanaliz, travma çalışmasından doğmuştur (Blum, 2003). Sigmund Freud “psikanaliz” yöntemini travma vakalarını inceleyerek icat etmiş ve kendi psikanaliz çalışmasını *Musa ve Tektanrılı Din*’de yine travma konusuna geri dönerek sona erdirmiştir. Bununla birlikte, Freud’un hiçbir metninde travma –post-Vietnam dönemden farklı olarak travma bir patoloji değil de patojen olarak ele alındığı için– esas konu olmamıştır ancak önemli bir alt akıntı olarak kritik dönüş noktalarında kendini göstermiştir.

Travma çalışması, bir iç hastalıkları hekimi olan Freud’un fizikten psişenin alanına geçmesi için elverişli koşulları sağlamıştır. Ancak ilk dönemdeki travma ile ilgili görüşlerini değiştirmiş, 1925’te tamamladığı psikanalizin ortaya çıkışını anlattığı *Yaşamım ve Psikanaliz*’de bu dönemini bir yanılgı olarak ele almıştır. Bu ilk dönemin yakın çalışma arkadaşı Wilhelm Fliess’la “tutkulu” dostluğunu bu fikir değişikliği nedeniyle bitirmiştir³³. Travmayı çalışmalarının odağından uzaklaştırmıştır. Fakat, travma yinelenir. 1913’te *Totem ve Tabu*’da psikanalizi antropolojinin verileriyle buluşturarak bir insanlık tarihi psikanalizine başladığı bu ilk dönemde travma yeniden önemli araçlarından biri olmuştur. Burada travmayı grup kimliklerinin oluşumunun anlaşılmasında bir araç olarak kullanmıştır. Üç oğlunun ve çalışma dostu Ferenczi’nin de askere alındığı Birinci Dünya Savaşı yıllarında yayımladığı “metapsikoloji” metinlerinde travma Freud’un çalışmasına geri dönmüştür. Travma, kayıp nesnenin Ben’in yüceltilmesi olarak deneyimlenmesinin, yas ve melankolinin anlaşılması ve kültürün, Aydınlanma’nın savunusu için iş başındadır bu kez. 1920’de en önemli metinlerinden biri olan ve bütün dürtü kuramını, kültür okumasını gözden geçirmesine neden olan; daha sonra

³³ Burada ve ilerleyen kısımlarda Freud’un biyografisiyle ilgili tarihlerin hepsi Jean-Michel Quinodoz’un *Freud’u Okumak: Freud’un Eserlerinin Kronolojik Olarak Keşfi* kitabından alınmıştır.

kişilik kuramının temelini oluşturacak olan “Haz İlkesinin Ötesinde”de, travma yeniden Freud’un çalışmasında merkeze oturmuştur. Freud, bu metinde travmaya geri dönüşle yineleme zorlantısı ve ölüm dürtüsü gibi Freud-sonrası için en belirleyici kavramlarını ortaya koymuştur. Nazi işgali sonrasında göç etmek zorunda kalmasıyla 1938’de Viyana’da ve 1939’da Londra’da parça parça yayımlanan son metni *Musa ve Tektanrılı Din*’de travma bu kez Yahudiliğin ve tektanrıcı bilinçdışına itmenin ortaya çıkışının, antisemitizmin kökenlerinin, Aydınlanma’nın şiddet kökeninin araştırılması için son kez çalışmasında kilit bir yere oturtmuştur.

TSSB merkezli edebi travma teorisinin Freud’la Janet’yi ve ikisinin travma anlayışlarını aynı “şeylermiş” gibi ele alma çabalarına rağmen Freud kendi metodolojisini tarihselleştirdiği 1925’te yayımlanan *Yaşamım ve Psikanaliz* isimli kitabında “aynı” oldukları düşünülen zamandan başlayarak Janet’den ayrıldığı noktaları özellikle kesinleştirmektedir. Freud, 1880 yılında Joseph Breuer ile tanışmıştır ve Breuer kendi katartik yöntemini uyguladığı ilk hasta olan Anna O.’yu 1881 yılında “tedavi etmiştir”. Birinci Bölüm’de gösterildiği gibi post-Vietnam travma anlayışının temel dayanak noktalarından Henri Ellenberger yorumunun aksine, Freud, Breuer aracılığıyla hipnoz ve katartik yöntemden daha Paris’e gitmeden haberdardır. Freud, 1885’te Paris’e Salpêtrière’ye gidip Charcot’nun yanında asistan olarak çalışmıştır. 1886’da ise Viyana’ya dönerek kendi kliniğini açmıştır. Henri Ellenberger’in kitabından sonra yeniden yaygınlık kazanan Freud’un bu dönemde Janet’nin yöntemini Paris’teyken öğrenip Viyana dönüşünde uyguladığı yolundaki iddiaya ise Freud doğrudan karşı çıkmaktadır (Freud, 2016, s. 86). Gerçekten de, Janet’nin aynı zamanda hekimlik hakkını kazandığı, post-Vietnam travma anlayışının merkezinde duran doktora tezi olan *L’automatisme psychologique*’inin (Psikolojik Otomatizm) yayım tarihi 1889’dur. Freud, 1886’da

Viyana'ya döndüğünde ise zaten Kıta'da yaygınlık kazanmış olan hipnoz metodunu elektroterapiyle birlikte, telkine başvurmadan kullanmaktadır (Freud, 2016, s. 91-92). Freud 1889'da ise hipnotizma tekniğini geliştirmek üzere Hippolyte Bernheim'in yayına gitmiştir. Bu yolculuğa çıkmadan önce ise hipnotizmanın sınırlılıklarının farkına varmaya başlamıştır. Yaşlı hastalar hipnotize olmamaktadır ve hipnozda beklediği kadar derin bir uyku yaratamamaktadır (Freud, 2016, s. 93).

Freud 1889'da Bernheim'in yanındayken ise Viyana'dan davet ettiği bir hastasının Bernheim tarafından da tedavi edilemediğini görünce, Bernheim'in kullandığı hipnotizmanın da kısıtlılıklarını anlayarak Breuer'in "katartik hipnoz" metodunu kullanmaya başlamıştır. 1889'da başlayan bu süreç, Breuer'in 1881'de tedavi ettiği Anna O. vakasının birlikte yorumlanmasının da dahil edilmesiyle 1893 yılında bir ön bildiri ve 1895 yılında *Histeri Üzerine Çalışmalar*'ın yayımlanmasıyla son bulacaktır. Freud bu dönemde 1889'a kadar kendi metodunu Freud'a tam olarak açıklamayan Breuer'in kitap teklifini kabul etmesinde Breuer'in metodunun Janet tarafından da "doğrulanmasının" etkili olduğunu da kabul etmektedir (Freud, 2016, s. 100-101).

Janet'nin yöntemine benzer bir yöntemi kullanan ve yine histeriye odaklanan bu çalışmanın bulguları da Janet'ninkilere benzemektedir. Janet gibi Freud ve Breuer de histeri ya da çoklu kişilik bozukluğunun sebepleri olarak travmaları ve anıları bulmuşlardır. Freud ve Breuer'e göre de ruhsal travma ve onun anısı "nüfuz ettikten uzun süre sonra bile etkin bir rol oynamayı sürdüren yabancı bir cisim gibi hareket" etmektedir (akt: Quinodoz, 2016, s.22). Bu bakımdan Janet psikoterapisinde travmatik anının "olduğu gibi" depolanan gerçek olduğu yorumuna benzer bir sonuca ulaşmışlardır. Ayrıca Freud ve Breuer de hipnotik durumda bu anının mimesis'inin sağlanmasıyla katartik bir sağaltım sağlanacağı görüşündedirler:

Büyük bir şaşkınlıkla, histerik belirtilerden her birinin, onu tetikleyen olayın anısını açığa çıkarmayı ve ona eşlik eden duygulanımı canlandırmayı başardığımızda ve ardından hasta, başına gelen şeyi ayrıntılı biçimde anlatıp duygusunu sözcüklere döktüğünde, hemen ve kalıcı olarak ortadan kalktığını keşfettik. (akt: Quinodoz, 2016. s. 22)

Breuer ve Freud'un histerinin travmatik nedenlerle ilişkisine dair 1895'teki kuramlarının Janet'yle benzerliği bununla kısıtlı da değildir. Travmatik anının bu şekilde bilinçten yalıtılmasını hipnoid durum olarak tanımlı ve bir ikili bilinç durumuna işaret etmişlerdir. Edebi travma teorisinde Freud ve Janet benzerliği vurgulandığında Freud'un bu ilk dönem histeri çalışması merkeze alınmaktadır. Yine Florence Rush'tan başlayarak Freud'un sonradan "bastırıldığını" düşündükleri dönemde de bu dönemdir. Bu dönem, Cathy Caruth gibi kuramcılarının elinde Freud'un son dönem metinlerine uygulanarak Freud'un özgün döneminin anlamının Freud'la yerinden edilmesinin, başka kimseye referans vermeden Freud'un son dönemini Janet epistemolojisine yakınlaştırmanın da bir aracına dönüşür. Oysa, Freud'un bu noktadaki dönüşü diyalektik olarak, Janet'nin alıkonarak aşılması, karşıtıdan doğan ve karşıtını içeren bir düşünsel ve yöntemsel sıçrama olarak anlaşılmalıdır. Freud, bu dönüm noktası öncesinde, Janet'yle aynı epistemolojiden gelen Breuer'in metodunu uygulayarak ondaki imkânsızlıkları keşfetmiş ve buradan hareketle daha sonra bu epistemolojinin "karşıtı" haline gelecek olan yeni bir senteze varmıştır. Ancak, Freud'a özgü olan bu "sentez" Janet'yi içermekle birlikte onunla aynı şey değildir.

Freud'un bu dönemdeki çalışma yönetimini ve buradaki bulgularını geride bırakması bir "bastırma" sonucu değil, derin bir sorunsallaştırmanın ürünü olarak ortaya çıkmıştır. Freud, *Histeri Üzerine Çalışmalar* hakkında şunları söylemektedir:

Kendi halinde, fazla iddialı olmayan bir kuramdır bu; gözlemlerin doğrudan açığa vurduğu bilgilerin ötesine taşar yanı yoktur. Histerinin ne olduğunu araştırmayıp, histeri belirtilerinin salt nedenlerini (*Ätiologie*) açıklığa kavuşturmayı amaçlar. (Freud, 2016, s. 101)

Bu bakımdan, en başından bu 1895'teki "semptomların tedavisiyle" ilgilenen bu çalışma Freud'un semptomu bir gösteren olarak icadının öncesinde yapılmış bir araştırmadır. 1895'teki kuram, hastalık semptomlarını, hastalıkla birebir ve doğrudan ilişkileri olmayan birer gösteren olarak okumaktan ve buradan hastalığa ulaşmaktan ziyade semptomda görünen şeyin hastalığın kendisi olduğu –ya da cinsel taciz anlatısında ortaya çıkanın cinsel tacizin "kendisi" olduğu– varsayımı üzerine kuruludur ve bunların ortadan kaldırılmasıyla ilgilenmektedir. Bu dönemde Freud da "olduğu gibi" olanın "olduğu gibi" temsil edilebilirliğine dayanan bir mimesis anlayışından beslenir. Freud "katarsisten asıl psikanalize geçiş dönemini" (Freud, 2016, s. 102) ise Breuer'le arasındaki histerinin nedenlerine dair görüş ayrılığına dayandırır:

Ruhsal bir olayın akışının ne zaman hastalandırıcı (*patojen*) karakter taşıyacağı, yani normal bir sonuca ulaşmasını engelleneceği konusunda, Breuer, daha çok fizyolojik denebilecek bir kuramı benimsemişti. Kanısınca, olağandışı (*hypnoid*) ruh durumlarında baş gösteren olaylar, normal bir akış izleme gücünden yoksundu. Bu da, söz konusu hipnoid durumların nasıl ortaya çıktığı gibi yeni bir sorunun doğmasına yol açmaktaydı. Ben, ruhsal bir olayın hastalandırıcı bir akış izlemesini, daha çok, çeşitli güçlerin bir ürünü sayıyordum ki, bu durum normal yaşamda da gözlenebilmekteydi. Böylece Breuer'in "hypnoid histeri" (*Hypnoidhysterie*) görüşüyle benim "savunu nevrozu" (*Abwehrneurose*) görüşüm, birbirine karşıt iki görüş kimliğiyle belirip ortaya çıktı. (Freud, 2016, s. 102-103)

Burada Freud'un açıkladığı ayrışma, psikanalizi yaratan en temel çelişkidir ve post-Vietnam travma anlayışıyla Freud psikanalizindeki travmanın da birbirlerine karşıt yapısını açığa çıkarma potansiyeline sahiptir. Breuer'in ulaştığı fizyolojik model Janet'ninkiyle hemen hemen aynıdır. Bessel van der Kolk'a kadar Broca alanı deneyleriyle travmayı nörobiyolojik nedensellikte açıklayan, olay merkezli bakış açısının izi buradaki ayrılığa kadar takip edilebilir. Freud ise burada travmatik durumun nedenlerini "çeşitli güçler" olarak açıklaması, yukarıda söz konusu dönemde Freud'un Janet ile ortaklaşan Beuer epistemolojisini olumsuzlamasının

işareti olarak okunabilir; Freud'un travma bağlamında katı bir determinizmden uzaklaşma noktası burasıdır. Freud, daha sonra, buradaki “çeşitli güçleri” içsel gerçekliğin çeşitli bilinçli ve bilinçsiz mekanizmalarla dolaylanması olarak ortaya koyduğunda ise kendisini bütün bir fizyoloji geleneğinden ayıracaktır. Bu anlamda, travmanın doğası üzerine söz konusu tartışma psikanalizin doğuşunu mümkün kılan sıçramadır.

Freud'un *Histeri Üzerine Çalışmalar*'dan itibaren kendi yöntemini ayırtmaya başlamasının en önemli ürünleri de yine 1895'te ortaya çıkmaya başlamıştır. Freud, 1895'te yayımlanmış “Bilimsel Bir Psikoloji Taslağı”nda yine travma üzerinden psikanalitik yöntemin temel dayanaklarından biri olacak “sonradan etki” [*Nachträglichkeit*] kavramını *Histeri Üzerine Çalışmalar*'da kendisinin incelediği vakalardan Emma vakasına ve onun travmasına dönerek ortaya çıkarmıştır. Bu aşamada henüz bilinçdışının keşfini gerçekleştirmemiştir, bastırma daha çok Janet'ninkine benzer bir bastırma ancak Freud *Nachträglichkeit* kavramıyla bastırmanın Janet'nin tasarımının aksine, bir seferde ve hipnoz durumunda katarsis yaşanmadan geri dönüşü olmaksızın değil, iki aşamada ve bilinç durumunda geri dönmek üzere gerçekleştiğini iddia etmiştir. Emma sekiz yaşındayken bir bakkal dükkânında cinsel tacize uğramıştır ancak bu olay ilk anda travmatik bir etki yaratmaz. Emma on üç yaşına geldiğinde, cinsel erişkinliğe adım attığında olayın travmatik etkileri ortaya çıkmıştır; Emma bir dükkânda iki satıcıyı gülerken görünce oradan kaçarak uzaklaşmıştır. Deneyimlendiğinde travmatik bir etkiye ve anlama sahip olmayan olay ikinci deneyimle birlikte travmatik bir nitelik kazanmıştır. Freud, burada travma mağdurunun ilk travmanın cinsel niteliğini tanıyamamasını “histeriğin ilk yalanı” olarak yorumlamış ve terim olarak da Aristoteles'ten devşirdiği “*proton pseudos*”u [akıl yürütme sürecinde ilk hata, temel

yanılgı] kullanmıştır. Bu bakımdan, *Nachträglichkeit* (sonradan etki) kavramının icadıyla Freud'un travma anlayışı Breuer'den de Janet'den de kopmuştur. Bu yeni anlayışta travma mağdurunun olaya dair anlatısı temel bir hata üzerine kurulduğu için travmatik “gerçek” daima bir “yanlış hikâye” olmak zorundadır. Burada artık travmada “hakikate” dair aranacak şey, sadece onun nasıl deforme edildiği, Ben'in mekanizmalarına hangi biçimlerde bağlandığı olabilir. Yine Freud sonrasında, *Nachträglichkeit* kavramı Lacan'ın “Freud'a dönüş”te ön plana çıkardığı temel kavramlardan biridir ve Lacancı Gerçek'in kavramsallaştırılmasında, anlamın ertelenmesinde, arzunun giderilmesinin ertelenmesinde, ertelenmiş eylemde Lacan bu travmatik durumu merkezine alır. Erbil'in bu tezde travmatik poetika kapsamında ele alınan metinleri de bu kopuş sonrasında, bu imkânsız ve ertelenmiş “hakikat”in arayışını merkez edinirler. Bu metinlerde travmatik poetika kapsamında, Erbil'in önceki metinlerinden de farklı olarak travmatik olayın ne olduğu, nasıl gerçekleştiği değil; özellikle metinlerin anlatıcıları tarafından travmatik olayların Ben'lerine nasıl bağlandıkları, bunun “hakikat” olma/olmama niteliği bu metinlerin temsil kuramı olması bağlamında en temel sorunsallaştırmalarıdır. Hakikat anının, bir kuşak olarak Mesih'in ortaya çıkmasıyla anlaşılan ve travmatik poetikanın içeriksiz *telos*'u sayılabilecek kapanışların ortaya çıktığı bölümler de yine *Nachträglichkeit* anlayışı üzerine inşa edilmiştir.

Nachträglichkeit gibi son metinlerine kadar kullanacağı buluşlar sayesinde Freud, henüz hipnozu bırakmadan travmada Janet'nin teorisinden farklı bir teori, Janet'yle ortak bir epistemoloji içinde hareket ederken onun karşıtını kuracak nüveyi geliştirmeye başlamıştır. Freud'un hipnozu bırakmasında teorik ayrışmanın yanı sıra, klinik tecrübeye ortaya çıkan zorlukların da payı vardır. Freud'a göre hekimle hasta arasındaki herhangi bir bozulma hipnozu imkânsız hale getirmektedir. Yine hekimle

birlikte katarsis'e ulaşan hasta, hekime karşı güçlü bir duygusal bağlılık geliştirmektedir ve bu faktör denetim altına alınabilmekten uzaktadır. Freud, bu faktörü "hipnotizmada varlığı hissedilen mistik öge" (s. 109) olarak isimlendirmiş ve çareyi hipnozu terk etmekte bulmuştur. Ancak önce, Breuer'in karartik metodundan hipnozu çıkardıktan sonra katarsis amacını yok etmeden, hipnozun yerine daha sonra "serbest çağrışım" olarak adlandıracağı şeyi koyar:

Bu güç durumda, ansızın aklıma gelen bir deney imdadıma yetişti. Bernheim'in yanında çalışırken sık sık görmüştüm; denek ayılıp kendine geldiğinde uyurgezerlik durumunda yaşadığı bütün olayları unutmaya benziyordu. Ama Bernheim hastaya bunları bileceğini söylüyor, kendisinden söz konusu olayları anımsamasını istiyor, beri yandan elini hastanın alınına koyarak hiçbir şeyi unutmadığını, her şeyi açıklayabileceğini kesinlikle belirtiyordu; derken yaşanmış olayların anıları ilkin kesik kopuk, sonra bir sel gibi ve alabildiğine duru bir biçimde akmaya başlıyordu. Ben de Bernheim gibi davranmaya karar verdim. Nihayet benim hastalarımın da, normal olarak hipnotizma yardımıyla anımsadıkları bilgileri bu yoldan açığa vurabilmeleri gerekiyordu. Örneğin elimi alınlarına koymakla destekleyeceğim uyarmalar ve güven vermeler, daha öncesine ilişkin olay ve sahneleri hastaların bilinç alanına çekip çıkarabilecekti. Gerçi hastayı hipnotize etmekten daha zordu bu, ama belki çok daha öğreticiydi. Dolayısıyla hipnotizmadan el çektim ve ilgili yöntemden yalnız bir tek şey aldım: hastanın bir şezlongta arka üstü yatması. Ben hastanın gerisinde duruyordum, hasta tarafından görülüyordum, ama kendim onu görebiliyordum. (Freud, 2016, s. 109-110)

Freud'un yönetimindeki bu kırılma noktası Janet ve post-Vietnam travma anlayışlarının temelinde yatan "ayrışmış bilinç çekirdeği" ya da "ayrışmış bilinç" varsayımından kopuş noktasını imlemektedir. Bu kırılmayla birlikte Freud, travma durumunda ortaya çıktığı iddia edilen "hipnoid durum" ya da "ikili bilinç" varsayımlarını alaşağı etmektedir. Artık onun çalışmasının bu halinde, hasta bilinç halindeyken bütün anılarını "anlatabilmektedir" zira artık "olduğu gibi" olanın "olduğu gibi" temsilinin mümkün olduğuna dayanan mimesis anlayışı geride bırakılmıştır. Dolayısıyla 1896 sonrası Freud'u esas alan herhangi bir travma anlayışında "travmanın anlatılamazlığı" imkânsızdır.

Freud'un katarsis amacını tamamen geride bırakıp psikanalizi bir yöntem olarak inşa etmesinin önünde bu aşamadan sonra, bilinçdışının keşfi tek basamak olarak kalmıştır. "Bilinçdışına itme" ile birlikte ise hem kuramı dinamik ve ekonomik bir hal alacak hem de Ben, savunma mekanizmaları, semptom, içgüdü, karşı koyma, birincil ve ikincil süreçleri birlikte keşfedecektir:

İçgüdü ve karşı koyma diye nitelemeyi uygun gördüğümüz iki dinamik etken, bilincin de enikonu katıldığı bir boğuşmayı bir vakit sürdürüyor, sonunda içgüdü kapı dışarı edilerek içerdiği enerji yükü kendisinden çekilip alınıyordu. Normalde izlenecek seyir böyleydi. Ancak nevrozlarda bilinmedik nedenlerden ruhsal çatışma bir başka sonuca ulaşmaktaydı: *Ben*, hoş gitmeyen içtepiyle adeta ilk karşılaşmasında kendini geriye çekerek ona kapılarını kapıyor, onun bilinç alanına ayak atmasını ve doğrudan devinimsel (*motorik*) bir boşalma kavuşmasını engelliyordu. İşte bu olaya *bilinçdışına itim* (*refoulement*) adını verdim. Bu yeni bir şeydi, şimdiye kadar ruhsal yaşamda bir benzeri gözlemlenmemişti. Besbelli bilinçdışına itim, bir kaçış denemesine benzetilebilecek birincil (*primer*) savunma mekanizmasıydı, sonradan başvurulacak normal bir işlemin öncüsüydü. Derken ilk bilinçdışına itim, ardı sıra başka eylemleri çekip getiriyordu. En başta *ben*, geriye itilmiş isteğin giderek güçlenen saldırısına karşı alabildiğine çaba harcayarak bir karşı istekle kendini korumak zorunda kalıyor, giderek yitiriyor gücünü, derken *bilinçsiz* karakter kazanan bilinçdışına itilmiş içtepiyel istek dolambaçlı yollardan kendisine bir boşalım (*deşarj*) olanağı ve yerdeş (*substitutive*) doyumlar sağlayarak, baskılamayla güdülen amacı başarısızlığa uğratabiliyordu. Dönüşüm histerisinde (*konversiyon histerisi*) bu dolambaçlı yol organizmanın sinirlenmesinden (*innervasyon*) geçiyor, baskılanmış içtepi vücudun herhangi bir yerinde kendini açığa vuruyor, kendine birtakım *semptomlar* (hastalık belirtileri), yani uzlaşma ürünleri sağlıyordu. Uzlaşma ürünleri yerdeş doyumlar olmakla beraber, *ben*'in karşı koymasıyla biçim değişikliğine uğruyor ve amacından saptırılıyordu. (Freud, 2016, s. 112-113)

Freud burada bir kez "travma" kelimesini anmasa da histeri ve nevrozları travmatik nedenlere bağladığı bir dönemde konuşmaktadır. Emma vakasının ilk olayı unutulması, ikinci olay ortaya çıkana kadar "bilinçsiz" kalması, artık bilinçdışına itmedir. Bu anlamda bilinçdışının, "bilinçsiz" in ve bu alanın yerdeş doyumlarla, dolaylanılmış boşalmlarla dile geldiğinin keşfiyle birlikte artık, Freud'un semptom anlayışında bir gösteren olarak semptomla gösterileni (hastalıkla) arasındaki doğrudan ilişkisi ortadan kaldırılmıştır. Bir gösteren olarak semptomla gösterileni arasındaki ilişki neredeyse rastgele, tek tek takip edilemeyecek denli uzun ve çeşitli

dolayımleme mekanizmalarının ürünü haline gelmiştir. Artık, semptom üzerinden “hakikate” dair iz sürebilmek mümkün değildir; psikanalizde yapılacak olan semptomdan iz sürerek “hakikati”, yaşantıyı varsayımsal bir şekilde, bunun hakikat olmadığını bilerek inşa etmektir. Bununla birlikte semptomlar “uzlaşma ürünleri” olmaları vasıtasıyla travmatik olayın “orijinal” deneyimiyle Ben’in şimdisinin devam ettirilmesi ve korunması arasında, dışsal gerçeklikle içsel gerçeklik arasındaki denge unsurları olarak ortaya çıkarlar. Bilinçdışının keşfi, kendi gerçeğini temellük etmiş bir olay, Janet terminolojisiyle imgesine sahip olan gerçekliği; hakikat iddiasını sonsuza kadar yok eder. Bununla birlikte, Freud’un Nietzsche’ye yakınsayan tarafı da hemen bu noktada ortaya çıkmış durumdadır: Semptomlar ya da travma mağduru kişinin acı çekme hali aynı zamanda yerdeş doyumları; yani hazzı ortaya çıkarmaktadır.

Freud bilinçdışını keşfiyle katarsis’ten uzaklaşması da birbiriyle ilişkilidir; bu aşamada Freud’un Janet epistemolojisini olumsuzlaması nitel bir sıçrama gerçekleştirmiştir. Zira, bir kez semptomun ortaya çıkışı, bilinçdışının kendini göstermesi “gösteren” olarak kavramsallaştırıldıktan sonra katarsis, bir tanımaya (*anagnorisis*) eşlik etme vasfını kaybetmiştir. Dolayısıyla travmanın birinci tekil şahıs anlatısında dile gelen de hakikatin kendisi değildir, semptomdur. Tanıklığın tanınma talebinin kabul ya da reddinden hakikatin olumlanması ve inkârına doğrudan sıçranamaz. Bilinçdışından gelenin tanınması, ortaya çıkan bir gösteren olduğu için, her zaman bir “yanlış tanıma” olmak zorundadır ve çözümlemeye ihtiyaç duymaktadır. Psikanaliz yani katarsis’in yerini alan “çözümlemeyi” [*working-through*] Freud bu noktada doğurur:

Böylece, bilinçdışına itim kuramı, nevrozların anlaşılmasını sağlayan temel taşlardan biri oldu. Hekime düşen sağaltıcı ödev şimdi başka bir yerde aranacaktı, tedavinin amacı ters yollara saptırılmış duygulara serbest boşalım

olanağının sağlanması değildi artık; baskılanmalar üzerindeki örtünün kaldırılıp, bir vakit baskılanmış içtepilerin yadsınması ya da benimsenmesiyle sonuçlanacak bir yargılamanın egemen kılınması gerekiyordu. Bunu dikkate alıp, hastalar üzerinde uyguladığım muayene ve sağaltım yöntemini artık *katartik* değil, *psikanalitik* diye niteledim, böylelikle ortaya çıkan yeni durumun hakkını vermeye çalıştım. (Freud, 2016, s. 113)

Birbirlerinin eş anlamlısı olarak katarsis'in reddi ve psikanalizin doğuşu, Freud'da aynı zamanda –Birinci Bölüm'de post-Vietnam travma anlayışı bağlamında işaret edilen ve İkinci Bölüm'de *Cüce*'de tespit edilen– şifa [*healing*] ideolojisiyle de mesafelenmeyi doğurur. Zira hastanın da etkin ve bilinçli olarak katıldığı çözümleme süreci boyunca Ben yine işin başındadır ve çözümlemede ortaya çıkanın olumlanıp olumlanmaması ya da çözümlemenin ne şekilde gerçekleşeceği Ben'den ve onun dolayımına süreçlerinden bağımsız düşünülemez hale gelmiştir. Sonuç ne olursa olsun bu dinamik ve ekonomik mekanizma durulmayacak ve herhangi bir “barış durumu” ya da “nötr” bir hal sağlanmayacaktır.

Bu yöntem değişikliğine bir başka açıdan bakıldığında ise, Freud'un katarsis'in ve anagnorisis'in yerine çözümlemeyi geçirerek aynı zamanda mimesis'ten vazgeçtiği, diegesis beklentisini yükselttiği yorumu yapılabilir. Bilinçdışı zaten her zaman “olduğu gibi” mimesis'i mümkün olmayan, kendi yarığını içinde barındıran sembollerle dile gelmektedir; dolayısıyla artık klinikte bastırılanı ortaya çıkaran hastanın anlatısı “olduğu gibi” olan olayların “olduğu gibi” anlatısı, mimesis'i değil; “olduğu gibi” anlaşılması mümkün olmayan olayın “olmadığı gibi” gerçekleşen, simgesel düzeyde dışavurumdur. Freud'un yöntemde yaptığı değişiklikle bilinçdışının kendini göstermesinin kendine has simgesel dili tek başına bir anlatı, anlatısal bir değer olarak ve anlatılabilmenin kendisi olarak değerlendirilir. Hipnotizmadan başlayarak Freud'un yönteminde psikanalizin doğuşuna kadar olan dönemde, hastadan beklenen anılarını geri çağırarak onları yeniden deneyimlemesi, deneyiminin mimesis'ini üretmesiyle analizin ön plana çıkmasıyla beklenti

hastanın deneyiminin çözümlemesini yaparak deneyiminin üzerinde yükselen bir diegesis'i ve bunun çözümlemesini gerçekleştirmesine dönüşmüştür.

Freud'un psikanalizi bir yöntem olarak doğurduktan sonra travmaya dönüşleri de yine kuramın gelişiminin kritik noktalarında gerçekleşmiştir. Freud'un geç döneminin başlangıcını işaret eden ve Freud'un psikanalizi icat edişinden sonra Freud'da en önemli kırılma sayılan, 1920'de yayımladığı "Haz İlkesinin Ötesinde"de travma anlayışı ön plandadır. Birinci Bölüm'de işaret edildiği gibi Benjamin'in travma anlayışında –ve bu bölümde ileride işaret edileceği gibi Erbil'in Benjamin'i sahiplenmesi bağlamında– önemli bir dönüm noktasını işaretleyen "Haz İlkesinin Ötesinde"de Freud haz ilkesinin her yerde ve her zaman geçerli olduğunu iddia etmektedir. Ancak "travmatik nevroz"da haz ilkesiyle ilk bakışta çelişiyormuş gibi görünen bir yineleme bulunmaktadır:

Travmatik nevrozda düşler, hastayı her seferinde yeni bir dehşetle uyandırdığı, kaza durumuna durmadan geri götüren bir nitelik taşımaktadır. Denilmektedir ki bu, travmatik yaşantının bıraktığı izin gücünün kanıtıdır, öyle ki uykuda bile durmadan onu zorlamaktadır. Hasta travmaya saplanmış gibidir. (...) Hastaların geceleri gördükleri düşlerin onları yeniden travmaya yol açan olaya döndürmesini normal kabul etmek, düşlerin doğasını yanlış anlamak demektir. Düşlerin hastaya geçmişteki sağlıklı günlerine ya da umulan iyileşmesine dair tablolar göstermesi, doğalarına daha uygun olurdu. (Freud, 2009, s. 26)

Freud bu yineleme durumuna ikinci örnek olarak ise bir buçuk yaşındaki torununun Fort-Da oyununu kullanmaktadır. Çocuk eline geçirdiği şeyleri kendisinden uzağa, yatağın altına, odanın bir köşesine fırlatmakta ve "O-o-o-o!" (Freud bunu "Fort!", "Gitti!" diye tamamlar) diye bağırarak. Arkasından ise nesneyi yeniden bulup "Da!" ("Burada!") diye bağırarak, iki parçalıymış gibi görünen, "gözden kaybolmak" ve "yeniden gelmek" motifleri üzerine kurulu bir oyun oynamaktadır. Ancak, asıl büyük haz yeniden bulma eylemine bağlı olsa da çocuk çoğu zaman

yalnız birinci hareketi, kaybetme hareketini tekrarlamakta ve oyun ilk bakışta

bundan ibaret sanılmaktadır. Freud buradan şu sonucu çıkarır:

Başlangıçta çocuk pasifti ve yaşantıya maruz kalıyordu; oysa hoşnutsuzluk verse de durumu oyun gibi yineledikçe aktif bir rol almaya başladı. (...) Çocuğun yaşantının pasifliğinden oyunun aktifliğine geçmesi, hoş olmayı bir oyun arkadaşına uygulayarak bu muadilin kişiliğinde öç almasını sağlar. Bu açıklamalardan, oyunun güdüsünün bir taklit dürtüsü olduğunu çıkarsamanın gereksiz olduğu anlaşılmaktadır. Ayrıca, çocuğunkilerden farklı olarak seyirciye yönelik olan erişkinlerin sanatsal oyunlarında ve taklitlerinde, tragedya örneğinde olduğu gibi, seyircinin en acılı deneyimlerden bile esirgenmediğini ama gene de bu deneyimlerin çok yüksek bir zevkle algılandığını unutmamalıyız. Böylece, haz ilkesinin egemenliği altında bile, hoşnutsuzluk verici olanı da anıların ve ruhsal uğraşının nesnesi haline getirebilmek için yeterli araçlar ve yollar olduğundan emin olabiliyoruz. Sonunda haz elde etmeye doğru ilerleyen bu olgular ve durumlar ekonomik yönelişli bir estetik sağlıyor olabilir. (Freud, 2009, s. 28-29)

Freud metnin ilerleyen bölümlerinde haz ilkesinin “ötesinde” bir ilke bulamayacaktır ancak bu haz ilkesinin ötesiymiş gibi görünen, travmada ve çocuğun oyununda ortaya çıkan yineleme zorlantısından yeni bir dürtü tanımlayacaktır: Ölüm dürtüsü [*Todestrieb*]. Metnin ilerleyen bölümlerinde ölüm dürtülerini egemen olma anlayışıyla iç içe geçtikleri için “Ben dürtüleri”, ölüm dürtüsünün karşıtı olarak ise libidoyu, yani “yaşam dürtülerini” konumlandırmıştır. Freud’un dürtü kuramını diyalektik bir şekilde yeniden yapılandırdığı bu metin, “Tüm yaşamın hedefi ölümdür.” dönüşünü gerçekleştirdikten sonra ölüm dürtüleri ile yaşam dürtülerini Ben’i, kimliği mümkün kılan, sürekli olarak birbirinin yerine geçen organizmanın temel diyalektik çelişkisi olarak ortaya koyar. Bu anlamda ölüm dürtüleri, organizmayı inorganik bir bütünlüğe geri döndürmenin dürtüsü olarak haz ilkesinden daha temelde yer alan bir dürtü olarak ortaya çıkarılmıştır. Erbil’in travmatik poetika metinlerinde ise yine travma bağlamında anlatıcıların taşla kurdukları ilişkiler, yine bu metinlerde tekrar eden karakterlerin bedenlerinden taş çıkarmaları, taş dönme

arzuları ve taşa çevirme tehdidi doğrudan ölüm dürtüsüyle, inorganik bir bütünlüğe dönme arzusuyla ilişkilidir.

Travmatik durumda ve oyunda keşfedilen ölüm dürtüleri Freud'un travma kuramına da yukarıdaki temsil ilişkilerini boydan boya kesen paragrafında olduğu gibi birçok yenilik getirmiştir. İlk başta, travmanın anlatısı ya da Caruth için sürekli travma mağdurunu olay yerine döndürdüğü için travmanın "anlatılamayan" anlatısı, bir acı çekme ve ayrışma durumu olarak değil; haz ve bağlanma dolayımında, öznenin egemenliğini yeniden inşası olarak ortaya çıkmaktadır. Bu anlamda Ben'in egemenliğini devam ettirmek amacıyla travmatik olayın yerine sürekli geri dönüş artık "olduğu gibi" olanı "olduğu gibi" tekrar eden bir mimesis olarak anlamlandırılmaz. Bu olay yerine geri gidiş, artık psişenin ekonomik ve libidinal mekanizmalarıyla dolayımlanmış bir yineleme olarak ortaya çıkmaktadır. Özne artık olay yerine, haz ilkesi ve ölüm dürtüsünün etkisi altında Ben'ini yeniden kurmak, Ben'in egemenliğini artırmak, Ben'i büyötmek için geri dönmektedir. Travmatik poetika kapsamında, kayıp nesnenin (*Üç Başlı Ejderha*'da "kaybedilen" oğlun, *Kalan*'da Rosa'nın, *Tuhaf Bir Erkek*'te Ferit Amca ve anlatıcının erkek kardeşinin) ele alınışında olay yerine dönmek, Üçüncü ve Dördüncü Bölüm'de metinlerde gösterilecek olan temsil dizgelerinden travmatik diegesis ile anlatıcıların bu travmatik olayları kendi Ben'lerine içerecek anlatısallaştırma tavrında ortaya çıkmıştır.

Bununla birlikte, Freud burada yineleme zorlantısını haz ilkesiyle bağdaştırarak bütün bir sanat kuramını da yerinden eder. Bu noktadan sonra artık, sanat taklit dürtüsünün sonucu olarak değil, ölümlle yaşam arasındaki diyalektik gerilim ve yer değiştirmelerde ortaya çıkan yineleme zorlantısının bir sonucudur. Ayrıca, Freud burada travmanın içinden bir tarih anlayışını psikanalitik düzlemde

geliştirmeye başlar. Travma durumunun haz ilkesinin dolayımı altında, yineleme zorlantısıyla anlatisallaştırması bu tarih anlayışının bir yüzünü oluştururken, diğer yüzünde ise ölüm dürtüsü, kendini yok ederek var etme, kahramanın yolculuğu, pasif yaşantılara maruz kalıktan aktif özne konumuna yükselmek için travmaya uğrayan çocuğun durumunda olduğu gibi “hoş olmayanı bir oyun arkadaşına uygulayarak bu muadilin kişiliğinde öç alma”sı, ardışık olarak sürekli yer değiştiren ve sürekli birbirlerine ya da birilerine şiddet uygulayan travma mağduru ve travma faili ilişkisi geçecektir.

Yine “Haz İlkesinin Ötesinde” Freud, travma kuramını iki açıdan daha keskinleştirmektedir. İlki travmatik olayın, hangi koşullarda bir patojen olduğu, hangi koşullarda travmaya yol açtığına dair dinamik belirlemedir. Freud, organizmayı iç ve dış enerjilerden koruyan bir uyarın kalkanının olduğunu varsaymaktadır. “Haz İlkesinin Ötesinde”de ise travmayı bu koruyucu kalkandaki yara olarak anlamlandırmaya başlar. Freud’a göre koruyucu kalkanda bir dış enerjinin müdahalesiyle bir travma oluştuğunda, bütün yatırım bu yaraya yönelir ve bütün savunma mekanizmaları Ben’in koruyucu kalkanını yeniden onarmak için iş başına geçer:

Oluşan çatlağın çevresinde gereken yüksek enerji gücünü sağlayabilmek için her taraftan güç enerjisi toplanacaktır. Böylece diğer bütün ruhsal becerilerin giderek yayılan bir felcine ya da indirgenmesine, bütün öbür ruhsal sistemlerin fakirleşmesine yol açan büyük bir “karşı yatırım” ortaya çıkacaktır. (...) O halde bu davranıştan da, en çok kullanılan bir sistemin bile yeni gelen, akan enerjiyi almaya, onu durağan bir yatırıma çevirmeye, yani onu ruhsal olarak “bağlamaya” muktedir olduğu sonucuna çıkıyoruz. Sistemin kendi durağan yatırımı ne denli yüksekse bağlayıcı gücü de o denli yüksek olacak, bunun tersine kendi yatırımı ne denli düşükse o sistem akan enerjinin alımına o kadar az yetkin olacak, uyarılara karşı koruyucu kalkanın yıkımının sonuçları da o denli korkunç olacaktır. (Freud, 2009, s. 41)

Freud travmatik durumun oluşumunda bu dinamik düzenlemeyi hesaba dahil ederek Freud’un muhatabı olan Janet’in teorisindeki olay merkezli travma anlayışı

yıkılmaktadır; artık herhangi bir olayın travmatik duruma yol açıp açmaması olayın travmatik doğasıyla değil; öznenin psişik yatırımıyla ilişkilidir³⁴.

Freud'un dinamik faktörü hesaba katması, travmatik olayın farklı öznel üzerindeki etkilerini de anlaşılır kılmaktadır. Post-Vietnam travma anlayışı olayı merkeze alarak travmatik durumun anlamını ya da travmatik durumun hakikatini psişik yeteneklerin en çok fakirleştiği özneler üzerinden anlamaya çalışmakta, travmanın anlamını bu deneyime sabitlemeye çalışmakta, travmayla psişik yetenekleri belirgin bir fakirleşme yaşamadan ilişki kuranların deneyimini ve hatta karşı-yatırımla travmadan psişik yeteneklerini güçlendirerek, Ben'lerini büyüterek çıkanları travmanın anlamından dışlamaktadır. Yine post-Vietnam travma anlayışı, travmanın anlamını bu uç örnekte sabitleyen bakış açısıyla olayı ve onun tanıklığını merkez haline getirmektedir. Uç örnekte sabitlenen anlamla olayın ve görgü tanıklığının merkez haline getirilmesiyle ve psikiyatride yine olayları, grupları temsil edici uç örnekleriyle ele alınan hem Nazi doktorlarının hem Avrupalı Yahudilerin, hem ABD'li Vietnam muharıplerinin hem de Hiroşima kenti sakinlerinin aynı TSSB belirtilerini gösterdiği bir durum ortaya çıkmaktadır. Zira, post-Vietnam travma anlayışının TSSB tanısını tanımlayan belirtiler içeriksizdir; kabusun içeriğiyle değil tekrarıyla, sayıklamada dile gelenle değil sayıklamanın kendisiyle, insan olan bir özneye değil tıbbileştirilmiş bir görgü tanığıyla ilgilenir. Edebi travma teorisi ise bu noktada "etik" –aslında normatif olması dolayısıyla ahlaki– bir müdahale yaparak

³⁴ Bu belirleme, aynı zamanda post-Vietnam anlayışının "Freudyen Örtme" diye isimlendirdiği durumun da bir örtme olmadığı anlamına gelir. Çocuk istismarı ile ilgili durumda, olayın zaten taciz ya da tecavüz biçiminde gerçekleşmiş olması –ya da çocuğa yetişkin cinselliğinin dayatılması– çocuğun bu yarananmaya ilişkin yeterli durağan yatırımının olmaması anlamına gelir. Bununla birlikte, çocuk cinselliği vardır; çocuk durağan yatırımı ölçüsünde akranlarıyla ve başta ebeveynleri olmak üzere yetişkinliklerle hem fantazi düzeyinde hem anne memesiyle olan ilişkide olduğu gibi gerçeklik düzeyinde ve bazen de çeşitli yer değiştirmelerle cinsel içeriğe sahip ilişkiler kurmaktadır. Bu ilişkiler, Ben'in koruyucu kabuğunda bir zorlanmaya yol açmadığı müddetçe travmatik olarak nitelendirilemez.

travmaya bakışı tarihsel ve sosyolojik olarak “mağdur” olanın üzerinde –ve onun özneliğini, konuşabildiği, eyleyebildiği durumları yok saymak pahasına– toplamaya çalışmaktadır. Öyle ki, post-Vietnam bakışta, kamplardaki isyanlardan kentlerdeki sosyalistlerin ve gettolardaki Yahudilerin silahlı direnişlerine “dilsizleşmeyenlerin” ve hatta tarihin en muktedir, en travmatize edici simgeselleştirme jestlerinden biri olan İsrail Devleti ile onun Auschwitz sonrası ortaya çıkışındaki (teokratik-)ulus-devlet anlatısının bile Auschwitz travmasıyla hiçbir ilgisi yoktur.

Oysa Freud’un travma kuramı dinamik ve ekonomik yönelimiyle, genel düzeyde Nazi doktorlarıyla Avrupalı Yahudi’yi travmaya maruz kalmak ve travmaya maruz bırakmak bakımından, olayın anlamını ikisinden birine sabitlemeden ve ikisinin birlikte-oluşunu bozmadan anlamlandırma potansiyeline sahiptir. Travmatik poetika metinlerinde, “hakikat”e olan inancın yitimiyle de birlikte, herkesin “hem suçlu hem güçlü” olması, “mağdurun” hakikat anlatısının olumsuzlanmasıyla birlikte sürekli zalim ve mazlum konumları arasında gidip gelen öznellikler ortaya çıkarılmaktadır. Bu bağlamda, yepyeni bir düzenin, varlıkla ilişkilendirme biçiminin ortaya çıkması anlamında Mesihçi beklenti, sürekli birbirine değişen bu travmaya uğratanlar ve travmaya uğrayanlar arasında salınan tarihin sonunun hayal edilmesidir. Birinci Bölüm’de bahsedildiği üzere, Kali Tal’in Vietnam Savaşı bağlamında dikkat çektiği ABD’li Vietnam muhاریlerinin “vatanseverlik” gibi söylemlerle kuşanmış olanları da bu bağlamda travmatik bir karşı-yatırımla belirlenmiş durumdadır, psikişik yetenekleri zayıflamış Vietnam muharibi ise durağan yatırımının zayıflığı nedeniyle yaralanmayı savunma mekanizmalarıyla telafi edememektedir³⁵.

³⁵ Bir başka açıdan ise Freud’un bakış açısı, post-Vietnam travma anlayışının ve edebi travma teorisinin yok saydığı bir konumu daha, neredeyse bütün travmatik durumlarda ortaya çıkan direniş hareketlerini de anlamlandırma potansiyeline sahiptir. Nazi döneminin sonundaki direnişler, 1915

Son olarak, Freud travma kuramına yaptığı bu ekonomik eklemeyeyle travmatik hafızanın ayrışma ihtimalini tamamen kapatır, “bağlama” her zaman mümkündür. Bağlamada savunma mekanizmalarının devrede olduğunu hatırladığında ise bu süreç Auschwitz’deki Muselmann konumunda olduğu gibi konuşmayı, yemek yemeyi reddetmeye varan bir münzevileşme şeklinde ödünleme, yer değiştirme ve yüceltme sayesinde de; yine travmatik direnişçinin ve Fort-Da oyunundaki çocuğun konumundaki gibi yüceltme ve yansıma sayesinde gerçekleştirdiği bir Ben yüceltimiyle de ortaya çıktığı iddia edilebilir. Bütün bu bağlama mekanizmalarında, post-Vietnam travma anlayışındaki gibi “olduğu gibi” olanın “olduğu gibi” imgesine sahip bir “hakikat” arama çabası nafiledir.

Freud geç döneminde travma kuramıyla ilgili son düzeltimini, travmayı bir tarih okumasına çevirerek *Musa ve Tektanrılı Din*’de yapmaktadır. Bu metin, Freud 82 yaşındayken ve Nazi işgali karşısında “Yahudi” oluşu nedeniyle Viyana’dan Londra’ya göçünün ortasında yazılmış olması bakımından sıklıkla Freud’un kendi travmasının anlatısı, bastırılmış Yahudiliğinin simgesel geri dönüşü olarak yorumlanmıştır. Kökeni “metapsikoloji” başlığı altında toplanan metinlerini ürettiği döneme kadar giden, “Haz İlkesinin Ötesinde”den sonra ise Freud’un yazısının geç döneminin belirgin özelliği haline gelen psikanaliz kuramını vaka analizlerinden ziyade önvarsayımsal inşayla, kendi deyimiyile spekülasyonla ve yeniden yapılandırma ile daha geniş bir kültürel alanda ilerletme eğilimi *Musa ve Tektanrılı*

Ermeni Kırımı’ndan sonraki örgütlenmeler, 12 Eylül ertesinde biçim ve içerik değiştiren Kürt Hareketi, Latin Amerika’da diktatörlük koşullarında doğan gerilla hareketleri gibi direnişçi durumlar 1871 Paris Komünü, 1917 Ekim Devrimi gibi milis terörünü temel alan birer kitle hareketi olmaktan ziyade –kitlenin eylemini imkânsız kılan koşullarla da ilişkili olarak– “öncünün” terörünü yöntem olarak benimseyen ve halkın, toplumun “yerine” eyleyen öncüler hareketleri olarak ortaya çıkmıştır. Bu “öncü” hareketlerini karşı-yatırımın aşırı güçlendiği durumlarda, genelde abartılmış bir Ben iddiasıyla birlikte ortaya çıkan ve kitlenin yerine kendini koyan, travma tarafından belirlenen, fazlasıyla anlatan, fazlasıyla simgeselleştiren travmatik direnişler ve anlatılar olarak okumak mümkündür.

Din'de zirve noktasına taşınmıştır. Bazı baskılarında “Ein historischer Roman” [bir tarihsel roman] alt başlığını taşıyan *Musa ve Tektanrılı Din*'in ilk cümleleri şunlardır:

Musa'nın hikâyesi ve Mısırlı kökeni öncelikle tarihi bir roman gibi ele alınacaktır. Yaşamöyküsü tarihsel ve psikolojik eleştirinin hassas araçlar ile inşa edilecek. Yapıtlarının ve Yahudi halkının tarihi, Musa'nın hikâyesinden yola çıkılarak oluşturulacak. Yahudi tektanrıcılığının kökeni ve gelişimi – tinsel gelişime atılan adım–, Mısır'a bağımlılığı ve yazgısının süreci ve tüm bunların hepsi aslında bu dini yaratanın öyküsünden çıkartılabilir. (Freud, 2012, s. 9)

Metnin türünün roman olarak işaret edilmesi metnin Freud literatüründen başkaldığını Freud'un kendi göç travması bağlamında okumak için yeterli şartları sunmaktadır. Ancak burada, metnin travma kuramına odaklanan kısımlarıyla ilgilenilecektir.

Musa ve Tektanrılı Din'de Freud, Tevrat'taki Musa hikâyesinin altını kazıyarak bu hikâyedeki örtük olan Musa'yı bulmaya çalışır, Tevrat'taki Musa'yı mümkün kılan örtük Musa'nın niye öldürüldüğünü ortaya çıkaracak şekilde örtük Musa'nın sansürlenmesinin hikâyesini yeniden inşa eder ve Yahudiliğin tektanrılı bir din olarak ortaya çıkışını bu travmatik öldürme eylemiyle anlamlandırır³⁶. Freud'un

³⁶ Freud'un inşa ettiği hikâyede ilk Musa bir “Yahudi” değil, Mısırlı bir soyludur. Freud, bu Musa'nın doğuşunun Tevrat'ta yer alan hikâyesinde, Otto Rank'ten alıntılıdığı kahraman mitlerinin özelliklerine ters düşecek şekilde, Musa'nın Mısırlı soylu kökeninin Yahudi ve fakir bir aileden geldiği ancak daha sonra Nil'e bırakılarak dönemin firavnu tarafından evlat edinilmesiyle yer değiştirdiğini iddia eder. Bu ilk Musa'dan önce Mısır'ın bir imparatorluk haline gelmesiyle, Freud'a göre, dini düşünce gelişmiş ve dünya hakimiyeti iddiasına uygun bir tektanrı dini, Aton dini ortaya çıkmıştır. Aton dini, Yahudi inancıyla benzer özelliklere sahiptir; o da büyü ve sihri yasaklar, tektanrı dışındaki bütün inanışları batıl ilan eder. Aton dini, M.Ö. 1300'lerde Firavun İkhnaton tarafından zorla Mısır halkına dayatılmaya çalışılmıştır, İkhnaton öldükten sonra ise halk bu dini terk etmiştir. Ancak, İkhnaton iktidarından hemen sonra yaşayan Mısır soylusu Musa bu dine inanmaya devam etmiştir. Mısır'da iktidar olma ümidi kalmayan ve yalnızlaşan Musa birkaç nesil önce bölgeye yerleşen Semit bir halkla ilişki kurmuş, “yitirdiklerini onlarda telafi etmeye, onları kendi kavmi haline getirerek, ideallerini onlarda gerçekleştirmeye çalışmış”tır (Freud, 2012, s. 84). Musa, bu Semit kavimle birlikte Mısır'dan çıkmış, daha önce Ermenilerin Kenan'ı işgal etmesinden ilham alarak bu halkla birlikte Kenan'ı işgal etmiştir. Bu süreçte birlikte ise Musa, halkına bir Mısır adeti olan sünneti dayatmış ve bu sayede onları simgesel olarak içişi ederek kültüre sokmuş ve yücelterek kutsamış, en azından Mısırlılarla eşit düzeye getirmeye çalışmıştır. Musa Aton dinini Semitlere dayatmada İkhnaton'dan daha baskıcı olmuş, bu yüzden Semitler ona isyan etmiş ve Musa'yı öldürmüşlerdir. Aton dinini de terk etmişler, ancak sünneti yani kendi kutsallıklarının –ve aynı zamanda içişi edilmişliklerinin– nişanesi yarayı korumuşlardır. Ancak Kenan'da huzur bulamayınca Musa'yı

bu hikâyeyle psikanaliz arasında kurduğu bağı ise travma ve özelde çocuklukta cinsel travmalardan kaynaklanan nevrozlar aracılığıyla sağlamıştır. Freud burada psikoseksüel gelişim evrelerinin ilk dönemlerinde, genelde beş yaş civarında maruz kalınan travmalardan, özellikle Oedipus kompleksi ve iğdiş edilme korkusundan bahsetmektedir. Freud'un önceki dönemlerinde travma olarak konumlandırılmayan bu kavramlar, burada travma olarak konumlandırılırlar. Bu sayede, Ben'i tehdit eden ve dışarıdan gelen bütün baskıcı, zorba müdahalelere travma anlamını vermiş olur. Travma artık tamamen Ben'in –ve her Ben'in– kurulumuyla ilgili bir şey haline gelmiş olur. Freud burada, travma çalışmalarının ilk dönemlerinde tespit ettiği *Nachträglichkeit* kavramını ön plana çekerek, içeriğini yeniden düzenler. Psikoseksüel gelişim evrelerinin bu ilk dönemine dair anılar, Freud'un çocukluk amnezisi olarak isimlendirdiği şekilde unutulmaktadır. Dolayısıyla, bu evrelerde yaşanan ve cinsel gelişimi etkileyen travmalar da unutulmuş haldedir (Semit halkın Mısırlı Musa'yı öldürdüğünü unutmaması). Beş yaşa kadar deneyimlenen travmalar, etkilerini bir uyuklama evresinden sonra (latent dönem) ergenliğe girişle birlikte ortaya gösterebilmektedirler, nevroz olarak ortaya çıkmaktadırlar. Nevroz

öldürdükleri için pişman olmuşlar ve onun ya da kendi kutsallıklarının simgesel ifadesinin bir gün geri geleceğini ummaya başlamışlardır; bu bütün Mesih beklentilerinin ilkidir.

Mısır'dan çıkıp Kenan'a yerleşenler, bu ilk Musa'nın öldürülmesinden yaklaşık yüz yıl sonra ise aynı bölgede yaşayan Medyenlilerin etkisi altına girmiş ve Kadeş'te toplanarak volkan tanrısı Yehova'ya tapınmayı kabul etmişlerdir. Bu anlaşmada bir taraf Yehova'ya tam itaat istemiş, Mısır'dan gelenler ise bu talebi kabul etmiş ancak yeni yabancı tanrı Yehova'nın adının kullanılmasını kısıtlamayı başarmış ve önderleri Musa'nın anısıyla kendi kutsallıklarının nişanesi sünneti korumayı başarabilmişlerdir. Bununla birlikte Yehova, o dönem için bölgede hüküm süren tanrılardan herhangi biridir ve sonradan Musevilerin tanrısı olacak tektanıyla bir benzerliği yoktur. Ancak, ilerleyen yüzyıllarda halk Yehova'yı asimile ederek, Aton dininin tektanısının özelliklerini ona yükleyerek, kendilerini tektanının seçtiği bir halk olarak yeniden icat etmişlerdir. Yehova'nın Musa'nın tanrısına tam olarak dönüşmesine kadar geçen yaklaşık beş yüz yıllık dönemi ise Freud uyuklama dönemi olarak isimlendirir ve bu dönem boyunca yazıda silinmesine rağmen gelenekte Musa'nın tanrısının gittikçe güçlendiğini iddia etmiştir. Son aşamada ise öldürdükleri Mısırlı Musa'nın kişiliğini Kadeş'teki anlaşmada Medyenli Şuayb'ın damadı Musa ile kaynaştırırlar ve bu yeni dini de "Musa" kurmuş olur.

semptomları yani travmanın etkileri ise olumlu ve olumsuz olmak üzere iki şekilde ortaya çıkarlar. Olumlu etkiyi Freud şu şekilde betimler:

[T]ravmayı tekrar öne çıkartmak için, yani unutilan olayı hatırlamak ya da daha doğrusu onu gerçek kılmak, onun tekrarını yeniden yaşantılatmak için, bu önceden yaşanan duygusal bir ilişki dahi olsa, benzerini başka bir kişi ile benzer bir ilişki içinde yeniden yaşamak için gösterilenlerdir. Bu çabaları *Travmaya Saplanma ve Travmayı Yineleme Baskısı* şeklinde özetleyebiliriz. Bu çabaların tümü normal diye adlandırılan Ben'in içine alınıp, gerçek gerekçeleri, tarihi kökenleri unutulmasına rağmen hatta bundan dolayı aynı şeylere sürekli eğilim göstererek Ben'e değişmez karakter özellikleri verebilir. (Freud, 2012, s. 105)

Bu etkinin olumlu olarak nitelenmesi Ben'in psişik yeteneklerinin ve egemenliğinin gelişmesini sağlamalarından kaynaklanır. Freud bu olumlu etkiye örnek olarak çocuklukta annesine aşırı bir bağıllık gösteren bir erkeğin hayatını annesine benzer bir cinsel partner arayarak geçirmesini ve çocuklukta cinsel ayartmaya maruz kalan bir kadının yetişkinliğinde sürekli bu ayartılmayı tahrik etmek üzere davranmasını gösterir. Yani olumlu örnekler de nevrozludur.

Travmanın olumsuz etkilerini ise travmanın hiçbir şekilde hatırlanmaması üzerine kurulu "savunma tepkileri" olduğunu açıklar, bunların ise genelde tutukluk ve fobilerle ortaya çıktığını iddia eder. Bu etkilerin olumsuz olarak nitelenmesinin sebebi ise Ben'in yeteneklerinin sınırlamalarıdır. Freud, hem olumlu durumda hem olumsuz durumda travmatik durumun benliğin tamamını etkisi altına alan bir "saplantı" olduğunun da altını çizer:

Tüm bu fenomenler, yani gerek belirtiler, gerekse de Ben'in sınırlamaları ve kalıcı karakter değişiklikleri saplantı özelliği taşırlar; bu, güçlü ruhsal bir yoğunlukta reel dış dünyanın taleplerine uyumlu, mantıklı düşünmenin yasalarına itaat eden diğer ruhsal süreçlerin örgütlenmesinden oldukça bağımsız oldukları anlamına gelir. Dış gerçeklikten hiç etkilenmezler ya da çok az etkilenirler, dış gerçeklik ya da onun psikolojik temsilleri ile ilgilenmezler, dolayısıyla her iki tarafla kolayca aktif bir çelişkiye düşerler. Aynı anda devlet içinde devlettirler, ulaşılamayan, iş birliğine yanaşmayan ancak normal olarak adlandırılan diğerini aşp kendine hizmete zorlayabilecek bir parti gibidirler. Böylece tüm bunlar gerçekleştiğinde içsel psikolojik gerçeklik dış gerçekliğin üzerine hükümlanlığını kurar, psikozun önü açılır. Bu derece ileri gitmeyen

durumlarda dahi, bu bağlantıların pratikteki karşılığını görmezden gelmek neredeyse mümkün değildir. (Freud, 2012, s. 106)

Yukarıdaki alıntıda Ben'in normal işleyişinden saptırılmış durumdaki içsel gerçekliğinin dış gerçekliğin üzerinde hükümranlığını kurması olarak tanımlanan travma, Janet'de ve post-Vietnam travma teorisinde travmatik olayın tanıgın hayaleti olması, onu ele geçirmesi olarak tanımlanan travma anlayışının tam tersidir. Burada travma durumunda söz konusu olan bir hakikat krizi değil, bir öznelik krizidir.

Freud, *Musa ve Tektanlı Din*'de psikoseksüel gelişim evrelerinde yaşanan aksamaları birer travma ve travmayı da Ben'in yaralanması olarak tanımlayarak, bu son metninde psikanalizi başka bir düzleme taşımaktadır. Zira psikoseksüel gelişim evreleri de bir inşadır ve bu ardışık evrelerin mükemmel deneyimi yani travmasız örneği yoktur. Tam tersine travma bu evrelere içkindir. Leylâ Erbil açısından da önemli olduğu için sadece Oedipus Kompleksi'nin "kusursuz" hali üzerinden, psikoseksüel evrelerin travma olarak anlaşılmasının nasıl bir yorum doğurduğu örneklenebilir: İçkin biseksüel olarak doğmuş "erkek" çocuk, cinsiyet kimliğine sahip olmadığı gibi biyoloji temelli bir cinsiyet algısına dair de sahip değildir.

Anneyle bedensel bütünlük fantazisinin travmasını, yani resmen fiziksel bütünlüğünün elinden kayıp gidişini deneyimleyen çocuk, bunu anneyi arzu nesnesi olarak icat ederek telafi etmiş, travmatik nesne kaybını kendi Ben'ine bağlamıştır.

Bu verilerle belirlenen içsel gerçekliğe dıştan gelen müdahalelerin etkisiyle (önce biyoloji temelli farkın keşfi ya da dayatılması) aşamalar şöyle sıralanacaktır:

Suçluluk hissi ve cezalandırma korkusuyla, arzu nesnesinden vazgeçmeye zorlanması; en sonunda bedeninin simgesel ifadesini, anlatısını, içsel gerçekliği ile Baba arasındaki söküğü dikerek kendi Ben'ini "erkek" olarak kurması, simgeselleştirmesi ya da erkekliğini yineleme zorlantılı travmatik bir semptom olarak deneyimlemesi ve eylemesi; sonradan etki bağlamında anne memesindeki

travma öncesi birliğe –ya da anne memesindeki birliğin yer değiştirmeyeyle cinsel birleşmeye ve onun yer değiştirmelerine– saplantılı hale gelmesi... Bu bakımdan Freud’un bu son metninin mantıksal sonuçlarına ilerletilmesinde görüldüğü üzere, İkinci Dalga Feminizm’in Freud’un ilk dönemindeki biyolojik cinsiyete dayanan görüşü üzerinden Freud’u olumsuzlamalarının aksine, Lacan’ın bayrağı devraldığı noktada Freud’da cinsiyet kurulumları da travmatik birer anlatı haline gelmiştir. Erbil edebiyatının ilk dönemlerinden başlayarak bugünden bakışla, anakronik bir biçimde İkinci Dalga’nın ortaya çıkmasından önceki dönem için yapılan “feminizm” tespitinin de kökenlerinin Erbil’in yukarıda özetlenen biçimde Freud’u işlevselleştirme biçimi olduğu iddia edilebilir.

Freud’un son dönem metnlerinin tümünde olduğu gibi Freud’un akıl yürütmesinin sonucuna erdirilmesinde varılan yer yine Lacan –ve hatta yukarıdaki örnekte post-Lacan kuram– olur. Lacan’da Ben’in oluşumunda Freud’un latent döneme kadar olan psikoseksüel gelişim evrelerinin yerini tutan ve Erbil’in *Kalan*’da yeniden yazdığı ayna evresinde Ben’in simgesel düzende belirmeye başladığı yerde bir yarık olarak ortaya çıktığını iddia ettiği yer bu noktadır. Lacan’da ayna evresi aynı zamanda kastrasyonun tanındığı yerdir. Ben, Babanın Yasası’nı, ensest yasağını tanıyarak, yani iğdiş edilmeye uğrayarak ve bu sayede imgesel bütünlük imgesinden çıkarak simgesel düzene katılır. Yukarıda da işaret edildiği gibi Freud, Yahudiliğin doğuşunu da iğdiş edilme endişesinin travmatik sonradan etkisi olarak okumaktadır. Freud’a göre, Şuayb’ın damadı Musa ile Mısırlı Musa’nın eşlendiği ve Tevrat’ın ortaya çıktığı anın, Homeros’un ve diğer Akdeniz medeniyetlerinin ulusal destanlarının ortaya çıktığı tarihsel ana denk gelmesi tesadüfi değildir. Tevrat’taki hikâyede bastırılan örtük Musa ve Yahudiliğin Musa’sının ortaya konusu, Mısırlı Musa ile fakir Musa arasındaki yarığın bir destan (Tevrat) formunda simgesel

düzyeyde bağlanarak içerilmesi kastrasyon endişesine işaret etmektedir. Bu anlamda sonradan etki bağlamında travmanın gecikmiş dile gelişi bir yarığın içerilmesi, kastrasyonun kabulü sayesinde –aynı zamanda Yahudilik bağlamında sünnet aracılığıyla Ben’i yüceltmeyle– mümkün olmuştur.

“Haz İlkesinin Ötesinde”de ortaya çıkan, travma bağlantılı görüngülerin birbirinin yerine geçen ölüm dürtüleri ile yaşam dürtüleri olarak okunması fikri de Lacan’ın (2013) “Freud’a dönüş”üyle birlikte daha rafine bir kavramsallaştırmaya kavuşmuştur: *jouissance* [keyif]. *Jouissance* kavramı, Lacan’ın Freud’daki acı veren deneyimlerde ortaya çıkan yineleme zorlantısının aynı zamanda hazla ilişkili olduğunu anlatmak için kullandığı kavramdır. Lacan’da haz ilkesi bu bağlamda hazzın sınırlandırılması olarak da okunmaktadır. Ancak, Lacan’ın arzu kavramsallaştırmasında yeni bir bağlam daha kazanmıştır: Lacan ölüm dürtüsüyle ölümün farkını da ortaya koyarak, sınır ihlalinin [*transgression*] hiçbir zaman mümkün olmadığını, sınırın etrafında dolaşmanın sınır ihlaliyle aynı şey olmadığını altını çizmektedir. Lacan’ın arzunun doyuma ulaşmasından Gerçek anlayışına belirleyici olan bu ayrıştırma, yine de sınıra yaklaşma halinde başka bir özellik tanımaktadır. Lacan’a göre, arzunun ulaşılamayan nesnesi *objet petit a*’nın Marks’tan alıntıladığı kavramsallaştırmayla bir “kullanım değeri” yoktur. Zira *objet petit a*’nın ya da Gerçek’in sınırına yakınlaşma, yani haz ilkesinin dayattığı hazzın sınırını aşma çabasında duyulan hazzın büyüklüğüyle acının büyüklüğü de artmaktadır. Bu bakımdan, bu sınıra yaklaşma durumunda ortaya çıkan *jouissance* kendinden başka bir amaç taşımaz ve bu artık bir artı-keyif [*plus de jouir*] olarak ortaya çıkar.

Lacan’dan Žiřek ve Erbil’e yaklaşmak için Lacan’ın Freud’daki id-ego-süperego ve bilinçdışı-bilinç öncesi-bilinç üçlemelerini birlikte içeren üç ardışık

düzenini ve bunların travmayla ilişkisini de ortaya koymak gereklidir. Lacan'ın Gerçek, İmgesel ve Simgesel arasında yaptığı ayrım da travma kavramı iş başındadır. Gerçek ya da gerçekliği tanımlamaya çalışmak zordur çünkü Gerçek zaten en başından ilişki kuramadığımız şeydir ve hakkındaki bütün tanım çabaları yani simgeselleştirme girişimleri eksik kalmak zorundadır. “Gerçek, insan öncesi dünyadır” diye bir pozitif bir tanımlama yapılabilir ancak insan öncesi bir dünya, dünya denen bir “şey” yoktur. Bu anlamda Gerçek imkânsızdır. Negatif olarak yapılabilecek başka bir tanım ise Gerçeğin simgeselleştirilemeyen bir çekirdek olmasıdır. Dış gerçeklik, gerçek ya da gerçek diye bilebildiğimiz bütün şeyler ise Gerçeğin simgeselleştirilebilen kısmıdır, gerçeğin temsilidir, gerçek hiçbir zaman Gerçeği tamamen içeremez; bu içerilemeyen fazla Gerçeğin ta kendisidir ve bizim içerilemeyen fazlanın kendisine hiçbir zaman doğrudan erişimimiz yoktur. İnsan hayatı açısından ise, bebeğin henüz dile girmediği ve imge oluşturamadığı anne rahmindeki döneme denk düşer.

İmgesel düzen, insan hayatı açısından, bebeğin doğumundan ayna evresinin sonuna kadar geçirdiği süreyi kapsar. Bebek bu dönemde dile henüz girmemiştir, benlik algısı ortaya çıkmamıştır. Bu dönemde bebek, Gerçeği imgelere hapsederek anlamaya çalışır ancak imgeler arasında ilişkiler kurulamadığı için anlam üretilemez. Bu bakımdan imgesel düzen, rüyada ya da herhangi bir durumda gösterenini kazanmamış bir bilinçdışına, bilinçdışının bilinçdışındaki haline benzetilebilir. İmgesel düzen de Gerçeği ancak eksikle içerebilir.

Simgesel düzen ise ayna evresinin bittiği imgesel düzende oluşmakta olan Ben'den Ben'in doğrudan işaret edebilir hale geldiği, dile girişle açılan düzendir. Lacan'da dile “girilir”, çünkü dil ya da simgesel düzen bir gramatik ve kültürel yapı olarak her zaman vardır. Olmasaydı da olmadığı bilenezdi çünkü simgesel düzen

dışında anlam yoktur. Dolayısıyla “girişi” olan dilin “çıkışı” yoktur, dilsizleşme imkânsızdır. Aynı zamanda simgesel alana giriş Yasa'nın alanına giriştir ve bu alan Babanın Adı sayesinde tanınır. Konuşmaya başlayan özne, yani simgesel düzenin içine giren özne konuşmaya başladığı anda Gerçek'in imgesel özdeşleşmelerini ve Gerçek'in tanımsız genişliğini gösterenler içine hapsederek Ben'ini de parçalar. Ben'in parçalanmışlığının sebebi Gerçek'in ve imgeselin hiçbir zaman tamamıyla Simgeselin Yasasına dahil edilemeyecek oluşudur. Bütün bunlarla birlikte anlamın alanı simgesel düzendir, simgesel düzen dışında anlam üretmek mümkün değildir. Simgesel Gerçeğin semptomudur ve semptom simgesel alandadır. Dolayısıyla Gerçeğe ancak semptomları aracılığıyla yaklaşılabilir.

Lacan'ın hem insanın gelişim evrelerini hem de bütün bir dünyayı anlamlandırmaya çalışan bu üçlü temsil yapısında “olduğu gibi” olan ve “olduğu gibi” temsil edilen hiçbir şey yoktur. Burada artık otantik bir hakikat imkânı kalmamıştır. “Olduğu gibi” olan tek şey Gerçek'tir, ancak Gerçek insan deneyiminin ve anlam dünyasının (simgesel düzenin) dışındadır. Gerçek'e karışabildiğimiz iki an vardır aslında: ölüm ve doğum öncesi. Tam da bu nedenle Gerçek varlığımızın sınırlarının dışındadır. Gerçeğe temas ettiğimizde yok oluruz, bir başka deyişle fiziksel düzeyde simgesel belirişimizi kaybederiz. Ancak Gerçek'teki imgeselde ve simgeselde temsil edilmeyen fazla sürekli kendini semptomatik olarak hissettirmektedir. Travmatik durumlarda ortaya çıkan budur. Deprem, felaket, salgın hastalık, kanser gibi toplumsal düzeyde de ortaya çıkan travmatik durumlar Gerçeğin simgeselleştirilemeyen çekirdeğinin sezilir olduğu durumlardır. Bu durumlarda simgesel düzen yırtılır ve ancak yeniden dikilir. Travma Gerçek değildir; Gerçeğin temsili, göstereni, semptomudur. Travma durumları böyle sınır deneyimleri olduğu için, burada dile gelen Gerçeğin travmatik çekirdeği bütün organizmayı kendine

mıknatıslar ve belirler. Bu tam anlamıyla bir *jouissance* halidir, travmatik çekirdeğe yaklaştıkça keyif katlanır ve artı-keyfe dönüşür. Öte yandan, Gerçeğin sürekli “olay yerine”, Gerçeğe döndürmek isteyen travmatik çekirdeği aynı zamanda simgesel düzenin varlık koşuludur, simgesel düzenin tanzim edici istisnasıdır. Bu anlamda bütün bir simgesel düzen, anlam dünyası, varlık, özne, gerçeklik travmatiktir.

Baştan sona Erbil edebiyatında önemli bir motif olan ayna, travmatik poetika metinlerinde ise başka bir anlam kazanarak, öznenin en başından travmatik oluşunu imleyen bir hal alır. Erbil’in *Kalan*’da Lacan’ın anlattığı ayna evresini yeniden yazmasında, Lahzen annesinin kendisini Fener’deki evde, Babanın Yasası’nın çatısı altında aynaya ilk kez tutmasını, kendi adını ve annesinden ayrı bir varlığının oluşunu öğrendiği anda, aynada iki anne ve iki çocuk görür (s. 163-165). Lahzen’in kendisinin imgesiyle aynadaki simgesel belirişi arasındaki travmatik farkı tanıdığı bu an diğer travmatik poetika metinlerinde de kullanılan ve doğrudan Lacan’dan alıntılanan kavramlar olan “sökük” ile “yarıgın” anlamlandırıldığı yerdir.

Erbil’in travmatik poetikasının oluşmasında Freud ve Lacan’dan sonra en önemli isim Slavoj Žižek’tir. Žižek *İdeolojinin Yüce Nesnesi*’nden –2000’lerin ilk on yılının ortalarına kadar olan ve kendi ideoloji kavramsallaştırmasını geliştirdiği metinlerinde daha ağırlıklı olmak üzere– bugüne kadar Marks, Hegel, Lacan ve Freud’u bir araya getiren özgün okumasında döşemeci düğmesi [*le point de capiton*] olarak travma kavramını kullanır. ABD’de cereyan eden Hafıza Savaşları’na denk gelen bu yıllarda, Žižek psikanalizin doğuşunu mümkün kılan ve sonrasında – ABD’de Anna Freud üzerinden gelişen ve klinisyenlikle sınırlarını tanımaya çalışan halinin tamamen dışında– Lacan’ın bıraktığı yerden bir kültürel teori olarak yine Kıta Felsefesi’yle harmanlanan halini merkeze alarak post-Vietnam travma anlayışına *karşı* olarak kurulan bambaşka bir kültürel kuram geliştirir. Daha önce

işaret edildiği şekilde Elizabeth Loftus'un konumunu sahiplenmesi gibi post-Vietnam travma anlayışının ortaya çıkışındaki kritik dönüm noktalarından Jeffrey Masson'un Freud'un baştan çıkarılma teorisini "bastırarak" kendisine ve "hakikate" sırtını döndüğü yolundaki eleştirisini de doğrudan hedef almaktadır:

Aynı karar verilemez muğlaklığın daha somut bir örneği, psikanalize yöneltilen standart "ilerici" eleştiride görülür. Buradaki suçlama, psikanalizin sefaleti ve psişik ıstırapı bilinçdışı libidinal karmaşalar yoluyla, hatta doğrudan doğruya "ölüm dürtüsü"nden bahsederek açıklamasının, yıkıcılığın gerçek nedenlerini görmezden geldiği yolundadır. Psikanalize yöneltilen bu eleştirinin nihai teorik ifadesi, psişik travmanın nihai nedeninin çocuklukta yaşanan gerçek bir cinsel taciz olduğu fikrinin rehabilitasyonudur: Freud travmanın fantazmik kökeni kavramını devreye sokarak, kendi keşfinin hakikatine ihanet etmiştir, denir. (Žižek, 2011a, s. 50)

Žižek bu noktada Masson'a dipnotla referans verdikten sonra post-Vietnam travma anlayışının kanonik kinik öznesinin sahicilik jargonunu ironik bir tonda alıntılıyarak kendi konumlanmasına bu jargonun içinden sorular sorarak tartışmasını sürdürmektedir:

Dışsal, fiili toplumsal koşulların –ataerkil aile, bu ailenin kapitalist yeniden üretiminin bütünlüğü içindeki rolü, vs.– somut analizi yerine, bize böylece çözümsüz libidinal çıkmazların hikâyesi sunulur; savaşa yol açan toplumsal koşulların analizi yerine, "ölüm dürtüsü" sunulur; toplumsal ilişkileri değiştirmek yerine, iç psişik değişikliklerde, bizi toplumsal gerçekliği olduğu gibi kabullenir hale getirecek "olgunlaşma"da çözüm aranır. Bu perspektifte, toplumsal değişimi istemenin kendisi bile çözümsüz kalmış Oidipus karmaşasının çözümsüz kalmış dışavurumu olarak görülüp umursanmaz... Toplumsal otorite karşısındaki "irrasyonel" direnişi sayesinde, çözümsüz kalmış psişik gerilimlerini sahneye koyan asi nosyonu, ideolojinin en saf hali değil midir? Gelgelelim Jacqueline Rose'un gösterdiği gibi, nedenin "toplumsal koşullar" içinde böyle dışsallaştırılması da en az öbür tutum kadar sahtedir, çünkü özneyi kendi arzusunun gerçeğiyle yüzleşmekten kaçmaya teşvik eder. Özne Neden'i bu şekilde dışsallaştırarak, artık kendi başına gelenlere bağlanmaz; travma karşısında basit, dışsal bir ilişki geliştirir: Travmatik olay, öznenin arzusunun açıkça kabul edilmemiş çekirdeğini harekete geçirmek şöyle dursun, dışarıdan öznenin dengesini bozar. (Žižek, 2011a, s. 50-51)

Yukarıdaki alıntıda Žižek'in özetlediği dışsal gerçekliğe, "hakikate" saplanan bu tavır Žižek'in ideoloji kavramsallaştırması içinde anlam kazanır. Žižek, ideolojiyi söküklere diken malzeme olarak tanımlar; Lacancı yarığı kapatan, Freud'da

semptomla “hastalık” arasındaki mesafeyi yok eden, Marks’ın tabiriyle kullanım değeriyle değişim değerinin arasındaki açığı kapatan; gösterenle gösterilen arasındaki mesafeyi yok eden ve aynılaştıran şeydir. Bu anlamda, travmatik poetika metinlerinde “sökük”, “yarık” gibi aynı kavramlarla devam eden bu tartışmada, travmatik anlatılarla travmaya maruz kalanların travma anlatıları arasındaki farkın yok edilmesi; travmatik anlatının travmatik olayı Ben’e bir hakikat olarak bağlamaları söküğün dikilmesi, yani Žižek’in kullandığı anlamda ideoloji olarak işaret edilirler. Travmatik poetika metinlerinde Erbil’in işlevselleştirdiği semptomatik okumanın yöneldiği temel hedef travmatik olaylar bağlamındaki bu dikilmiş söküklere yeniden açmaktır.

Žižek, Marksizm’in genel ideoloji tanımının Marks’ın Luka İncilinden çekip çıkardığı “bilmiyorlar ama yine de yapıyorlar” sözünde kristalize olduğunu iddia etmektedir (Žižek, 2011b, s. 43). Žižek’e göre bu kavramsallaştırmanın kendisi kurucu bir “naiflik” içermektedir. Bu ideolojiyi “yanlış bilinç” olarak tanıyan bakış açısı sayesinde eğer yanlışın yanlışlığı gösterilirse ya da ideolojinin simgesel ve imgesel özdeşleştirme süreçlerinde gerçeklikten dışarıda bıraktıkları ortaya konursa, yani “semptomatik okuma” ile ideoloji eleştirisini tamamlayacağını düşünmektedir. Oysa simgesel ya da imgesel ifadesi yok edilen Gerçek, hemen başka bir simgeselliğe bürünür ya da hiçleşir. Bu yüzden Marks’ta kapitalizmi yıkmak yani simgesel düzeni imha edip gerçekliğe açılmak yeterli değildir, proletarya diktatörlüğünü yani gerçekliğin yeni bir simgesel örgütlenmesini inşa etmek gereklidir. Žižek Frankfurt Okulu’nu ise naif bilincin arka planındaki Aydınlanmacı tutumun içeriden eleştirisini yapmaya başladıkları noktada Marksist ideoloji eleştirisi silsilesinde daha ayrıcalıklı bir yere yerleştirir. Ona göre, Frankfurt Okulu ideoloji eleştirisinde meselenin sadece bir “maske düşürme eylemi” sayesinde şeyleri

“gerçekte” oldukları gibi gösterme işlemi olmakla kısıtlı kalmadığını, çünkü zaten gerçekliğin bu ideolojik mistifikasyon olmadan yeniden üretilmeyeceğini tanımıştır.

Žižek’in yukarıdaki alıntıda post-Vietnam travma teorisini ele alışımda ortaya çıkan eleştirisi Žižek’in ideoloji kavramsallaştırmasında şu şekilde anlamlandırılabilir: Sürekli gerçekliğe (Gerçek’e ya da hakikate) geri çağırırlar ancak bütün simgeselleştirmeleri de “ideolojik” oldukları için reddederler. Gerçek’e yapılan bu çağrı, anlamsızlığa çağrıdır çünkü Gerçek simgesel ve imgesel özdeşleştirmeler olmadan kavranamaz. Travma dışsallaştırılarak Gerçek’e gömülmesiyle zaten ele geçirilemez, anlatılamaz bir yere en başından hapsedilmiştir. Dolayısıyla tam da post-Vietnam travma anlayışının bu jesti sebebiyle travma olarak tanıdıkları anlatılamaz olmak zorundadır. Bu bakımdan post-Vietnam travma anlayışı gerçeklikle simgesel belirlenimi (travma) arasındaki söküğü dikme girişimiyle ideolojinin ta kendisidir. Žižek, yukarıda alıntılıdığım paragrafı şu şekilde devam ettirir: “Bütün bu örneklerdeki paradoks, *ideolojinin (ideoloji olarak yaşadığımız şeyin) içinden çıkmamızın, ona köle olma tarzımızın ta kendisi oluşudur.*”³⁷ (Žižek, 2011a, s. 51)

Semptomda “hakikat” gören post-Vietnam travma anlayışının Shoshana Felman şahsında Lacan’ı ve Benjamin’i, Caruth şahsında bu dünya yorumuna Freud’u ortak etmesi; travmatik durumu TSSB’de yalıtarak “normal”e has gördükleri simgeselle, anlamla, dille Gerçek arasındaki söküğü bir çırpıda yok eden tutumlarında açığa çıkan başka bir şey daha vardır. Žižek, bunu semptomatik okumanın “bilmiyorlar ama yine de yapıyorlar”ını tersine çevirerek postmodernitede “sinik akıl” olarak isimlendirdiği tutumun artık naif olmadığını, “biliyorlar ama yine de yapıyorlar”

³⁷ Vurgu yazara ait.

tutumuyla belirlendiğini iddia etmektedir. Žižek postmodern dönemin sinik aklını şu şekilde tanımlar:

Sinizm ise egemen kültürün kinik bozuşturmaya verdiği cevaptır. İdeolojik evrenselliğin arkasındaki tikel çıkarı, ideoloji ile gerçeklik [Gerçek] arasındaki mesafeyi tanır, hesaba katar, ama yine de maskeyi korumak için nedenler bulur. Bu sinizm dolaysız bir ahlaksızlık konumu değildir, daha çok ahlaksızlığın hizmetine koşulmuş bir ahlaktır –sinik hikmetin, modeli, doğruluğu, dürüstlüğü en üst namussuzluk biçimi olarak, ahlakı en üst utanmazlık biçimi olarak, doğruyu da en etkin yalan biçimi olarak kavramaktır. Dolayısıyla bu sinizm resmi ideolojinin “olumsuzlanmasının olumsuzlamasının” sapkın bir türüdür[.] (Žižek, 2011b, s. 45)

Resmi ideolojilere karşı çıkan, gerçeklikle ideoloji arasındaki mesafeyi bilmekle birlikte hesaba da katan sinik akıl kendisini tam da bu noktada bir ideoloji-sonrası pozisyona oturtmaktadır: O zaten ideolojiyi çözmüştür; hakikatlerden, gerçeklerden bahsetmektedir. Ama paradoksal olarak, ideoloji tam olarak bu konumlanmadır: Gerçeğin simgeselleştirilmesinde bir şiddet olduğunu, onun travmatik çekirdeğinin temsil edilemez oluşunu ifade ederek ideolojiyi çözdüğünü, söktüğünü düşünmek, Gerçeğe ulaştığını iddia etmek başka bir açıdan tam da Gerçeğe yeni bir simgesel şiddet uygulamaktadır. Gerçeğin simgeselleştirilmesi dışında bir olanak yoktur, ancak sinik akıl kendi söken simgeselleştirilmesini Gerçek’le “aynı” olarak konumlandığı noktada ideoloji haline gelmiştir. Bu noktada sinizmle belirlenen yeni ideolojiye semptomatik okuma yapmak bu ideolojiyi sökmek için yeterli değildir; sinik akıl zaten semptomu tanıyor ve “biliyor”, kendisi de bir çeşit semptomatik okuma konumundan geliyordur.

Žižek bu noktada –Freud’un histeriklerin semptomlarının gerçeklikten dışarıda bıraktığını, çocuklukta yaşanan cinsel tacizin gerçekliğini, histeri “ideolojisinin” gerçekte “bastırdığı” şeyi ortaya çıkardıktan sonra bu “ideoloji eleştirisiyle” hiçbir şeyi düzeltmemesini fark ettiğinde yaptığı gibi– “fantazi” kavramını devreye sokar. “Fantazi, Öteki’nin, simgesel düzenin, travmatik bir imkânsızlık etrafında,

simgeselleştirilemeyen bir şey –yani *jouissance*'ın gerçeği– etrafında (fantazi sayesinde *jouissance* evcilleştirilir, ‘mutenalaştırılır’) yapılanmış olduğunu gizler” (Žižek, 2011b, s. 140-141). Bu bakımdan, post-Vietnam travma kuramı ve onun edebi versiyonu ölüm dürtüsünün reddi, travmatik deneyimdeki *jouissance*'ın gizlenmesi, Gerçeğin ya da hakikatin zaten simgeselleştirilemez olmasının örtülmesi, bununla birlikte Gerçek için “bildiğini” TSSB’de yalıtarak, “yapmaya devam etmeleri” bakımından postmodernitenin sinik aklının en temelinden teorisi olarak ortaya çıkmaktadır. Žižek’in verdiği bir örnekte olduğu gibi; fantazi “cinsel senaryonun varlığı[nın] cinsel ilişkinin imkânsızlığını gizleyen perde işlevi görmesi” (Žižek, 2011b, s. 140) post-Vietnam travma teorisinde travmanın varlığı, gerçekliğin travmatik yapısının örtüsüne, fantaziye dönüşmüştür.

Žižek fantazi kavramını ideoloji kavramsallaştırmasına dahil ettikten sonra, ideolojinin halihazırda semptomatik olarak söküldüğü bir zamanda ideolojik etkinin bir gösterenler ağı, bir anlam örüntüsü olarak bizi tutmasının son dayanağının fantazide ortaya çıkan keyfin ideoloji öncesi çekirdeği, fantazideki artı-keyif olduğunu iddia eder. Dolayısıyla Žižek’e göre bir ideoloji eleştirisinin artık iki işlemi olmak zorundadır:

- Bunlardan biri, ideolojik metnin söylemsel, “semptomatik okuması”dır; bu okuma ideolojinin anlamının kendiliğinden deneyimini “yapıbozuma” tabi tutar – yani verili bir ideolojik alanın, heterojen “yüzgezer gösterenler”in montajının, bu gösterenlerin belli “düğüm noktaları”nın müdahalesiyle bütünselleştirilmelerinin sonucu olduğunu gösterir;
- Öbürü ise keyif çekirdeğini çıkarmayı, bir ideolojinin –anlam alanın ötesinde, ama aynı zamanda da bu alanın içinde– fantazide şekillenmiş bir ideoloji öncesi keyfi nasıl ima ve manipüle ettiğini, nasıl ürettiğini göstermeyi amaçlar. (Žižek, 2011b, s. 142)

En başından beri semptomatik okumanın belirleyici olduğu Erbil’in metinlerinde de yukarıda özetlenen ideoloji eleştirisinin iki işlemini travmatik poetika metinlerinde kullanılmaya başlanır. Travmatik poetika metinlerinde, yukarıda işaret edildiği –ve

Üçüncü ve Dördüncü Bölüm’de metinlerde gösterileceği– üzere travmatik olay ile onun Ben’e içerilmesi ya da travmatik olayı hakikat olarak konumlandırın anlatısı arasındaki farkın sökülmesi, bu noktada işlevselleştirilen semptomatik okuma, Žižek’in konumlandırmasında sinik aklın da yaptığı ideoloji eleştirisinin ilk işlemidir. Žižek’in yukarıdaki sinik aklın ideolojik eleştirisinde tanımladığı ikinci işlem ise travmatik poetika metinlerinde, bu metinlerin ana anlatıcılarının kendi Ben anlatılarının sökülmesiyle gerçekleştirilir. Bu metinlerde ana anlatıcılar, bütün dünyaya travma bağlamında semptomatik okuma sayesinde bir ideoloji eleştirisi yaparken, metinlerin özellikle kapanış bölümlerinde kendilerinin semptomatik okuma konumundan doğan konforlarını deşifre eder; metinlerde tanrıçalaşma eğilimi olarak ortaya çıkan fantazilerini, kendi eleştirel tavırlarının ideoloji olduğunu ifşa eder ve kendi travmatik anlatılarını olumsuzlayarak kendilerindeki sinik aklı, kendi travmatik varoluşlarındaki artı-keyfi teşhir ederler.

2.2 Bir kuram olarak “travmatik poetika”

Leylâ Erbil’in *Üç Başlı Ejderha, Kalan ve Tuhaf Bir Erkek*’teki kuramsal uğraşı, en başta Žižek’in önerisine uygun, semptomatik okumayla birlikte fantaziye kat etmeye, artı-keyfi teşhir etmeye çalışan bir ideoloji eleştirisidir. Travmatik poetika metinlerinde Freud’un psikanaliz sonrası travma teorisi ve Lacan’daki travma teorisi Žižek’in ideoloji eleştirisi bağlamında sahiplenilerek postmodernitenin sahicilik jargonu ve onun post-Vietnam travma anlayışta ortaya çıkan hakikat iddiası sıkı bir biçimde, iki boyutlu bir bozuma tabi tutulur. Bu travmatik söylemlerde ortaya çıkan hakikat söyleminin “hakiki” olmadığı semptomatik bir okumayla ortaya konmaktadır, bunun da ötesinde travmatik söylemin artı-keyfi de ifşa edilir. İki

düzeyde ilerleyen bu ideoloji eleştirisi Žižek’in, Lacan’ın ve Freud’un metinlerine verilen referanslar ve onların kavramlarının doğrudan kullanılmasıyla yapılır.

Üç Başlı Ejderha’da hakikat iddiasını sahiplenmeyen bir travma anlatısı üreten, ailesinden altı kişi gözünün önünde öldürülen Maraş Katliamı tanığı Leyla Ünver ile ve 12 Eylül’de oğlu hapishanede “kaybedilmiş” anlatıcı anne ve Cumartesi Anneleri’nin travma simgeselleştirmeleri metnin diğer yüzünde erkek şair Tanrıçay’ın travmatik Ben anlatısıyla ve Tanrıçay’ın zevkle öldürülmesiyle karşılaşılır. *Kalan*’da ve *Tuhaf Bir Erkek*’te de sayısız örnekte bir araya getirilen travma ve travmatik söylemde post-Vietnam travma anlayışı ve postmodernitenin sahicilik jargonuyla Lacan’cı travma anlayışı Žižek’in artı-keyfi teşhir etmeyi salık veren perspektifinden karşı karşıya getirilir. Dolayısıyla Erbil ve anlatıcıları bu metinlerde edebi travma teorisindeki anlamıyla hiçbir şeyin “tanığı”, hakikat taşıyıcısı olmazlar.

Bununla birlikte, hakikat iddiasını üreten bir tanık üretmeme tercihi Erbil’in biyografisiyle ilgili bir tercih değil; travmatik bir hakikat iddiası kurmamak üzerine şekillenen, kuramsal kaynaklarını da metinlerde işaret eden etik-politik bir tercihtir, bilinçli bir seçmenin ürünüdür. *Cüce*’den sonra yayımlanan, bu tezin konusunu oluşturan üç metinde travmatik olayların görgü tanıkları ve hatta onların kurmaca olmayan tanıklık ifadeleri, bununla birlikte ikincil tanıklar da yer alır. Ancak buna rağmen, hiçbiri, Felman’ın iddia ettiği gibi olayın tanığı olarak bir hakikati sırtlanan tanıklar ve bu tanıklığa tanık olarak hakikati paylaşan ikincil tanıklar olarak konumlandırılmazlar. Erbil, tam tersine hakikatin mümkün olmadığı ve hakikate sahip olduğunu sanmanın artı-keyfi ve hatta travmatik olayı Ben anlatısına çeviren mazlumun ötekileri travmatize ederek zalim haline gelmesini ele alır. Mazlumun zulmünü sökmeye çalışan bu çaba, Birinci Bölüm’de Beatriz Sarlo’nun işaret ettiği

anlamda metodolojik şüpheden vazgeçmeyen bir “canavarlık”tır. Ancak Erbil’in bu üç metindeki yaratıcı eylemi bu geç Freud-Lacan-Žižek travma ve ideoloji okumasının sahiplenilmesiyle kısıtlı kalsaydı, bu metinlerin bir teori “uygulaması”, her zamankinden biraz daha karmaşık, teorik yükü fazla bir uygulama olduğunun iddia edilmesi gerekirdi.

Bu bakımdan, travmatik poetikanın metodolojik şüphedeki ısrarda belirginleşen “canavarlık” tavrı, Lenin’in “Devrimci teori olmadan devrimci pratik olmaz.” sözünde somutlanan ve Erbil’in Marksist konumlanışından gelen, ilk metinlerinden beri inşa etmeye çalıştığı etiğin temel dayanak noktası olarak anlaşılabilir bir praksis anlayışının da bir sonucudur. Bu praksis anlayışında, Erbil’in –özellikle travmatik poetika metinlerinde– kendi edebiyatının kökenini kuramda bulmasında somutlanan ve travmatik poetika metinlerinde sürekli sorgulanan “bir pratik olarak” edebiyatın kuramla ilişkisi birincil önceliklidir. İkincil düzeyde ise ortaya koyduğu ideoloji eleştirisiyle travmatik poetikanın, ortaya çıktığı zaman diliminde Türkiye’de ve dünyada toplumsal alanda devam etmekte olan travmatik bir tarihle “yüzleşme”, “demokrasiye geçiş” tartışmasına yaptığı etik-politik müdahalenin de bu praksis anlayışından kaynaklandığı iddia edilebilir. Üçüncül düzeyde ise travmatik poetika metinlerinin ortaya çıktığı zaman diliminde, burada ele alınan kuramsal çabayı yüklenen ve toplumsal alanda eyleyen bir insan olarak, bu bölümde ileride değinilecek olan Erbil’in önceki dönemlerinden farklılaşan “devrimci pratiğinin” de bu praksis anlayışından kaynaklandığı iddia edilebilir.

Bu tezdeki en basit iddiaya geri dönülecek olursa, Erbil’in *Üç Başlı Ejderha*, *Kalan ve Tuhaf Bir Erkek*’te “travmatik poetika” kurduğu iddiasındaki isimlendirme tercihine biraz daha yakınlaşmaya çalışıldığında ise ilk başta sorunsallaştırılması gereken şey edebiyat metinlerinin “poetika” olarak kavramsallaştırılmasında neyin

içerilmek istendiğidir. Bu edebiyat metinlerinin poetika olarak işaret edilmesiyle, bu metinlerin esasen kurmaca ile kuram arasında, her ikisi olarak da işleyen bir konumu sahiplendikleri iddiası dile taşınmak istenmektedir. Gerek Türkçe edebiyatta gerek dünya edebiyatlarında poetikaların kurmaca biçiminde, karakterler aracılığıyla tartışılması ya da edebiyat metni olarak tanzim edilmesi nadir karşılaşılan bir durum değildir. Ancak bu durumlarda, bu poetika niteliği gösteren metinlerde ele alınan kuram genelde doğrudan edebiyatın ya da yazarın/şairin ürettiği edebiyatın niteliklerine dair bir tartışmayla sınırlanır. Bu kapsamda ele alınabilecek şekilde, bu tezde Erbil'in travmatik poetika ismi altında sınıflandırılan metinlerinde hem Erbil'in kendi metninin hem de edebiyatın niteliklerine; edebiyat metninin neliğine, metnin dünyayla ilişkisine, metnin yazarıyla ilişkisine, yazarın dünyayla ilişkisine dair soruşturma metinlerin ana akslarından biridir. Bununla birlikte, temsil meselesine dair bu metinsel tartışmanın yanında, daha geniş bir alanda yaygınlık gösteren ve kuramsal bir düzeye varan bir temsil tartışması daha gerçekleşmektedir. Erbil bu metinlerde İstanbul coğrafyası üzerinden özgün bir dünya tarihi okumasını ve aynı zamanda bu tarih okumasının yöntemini inşa etmekte ve bu tarihin devrimci *telos*'unu kuramsal bir tartışma içerisinde işaret etmektedir. Travmatik poetika metinlerini kuramsal tartışma ve kuramsal çaba o denli kuşatmış durumdadır ki Erbil, onları alıkoyması ve aşması; onların metinlerinden alıntılıdığı kavramları ve fikirleri yeniden yazması ve içinde yazıldığı zamana mukabele edecek şekilde işlevselleştirmesi bağlamında Freud-Lacan- Žižek kuramsal silsilesine bir halka olarak eklenebilir.

Erbil'in travmatik poetika metinlerinin kuramsal olma niteliğinin aşırı uçlarında, bu metinlerde, kurmacasal dolaylılamalara ihtiyaç duymadan, hatta obskürantist bir tutuma da düşmeden, olabilecek en sarıh biçimiyle, doğrudan adıyla

sanyyla kuramsal tartişma yürütülür. *Tuhaf Bir Erkek*'te sayfa numarasına kadar bildirilerek metnin gövdesinin orta yerinde ŒiŒek'ten, Paul Riceur'den alıntı yapılır. *Kalan*'da "gizli din" meselesiyle, "ego masalıyla" Freud ve özelde *Musa ve Tektanrılı Din* tartişılır, "imanın diyalektiğiyle" Sren Kierkegaard, Kierkegaard'ın Tevrat okuması, Lacan'ın Kierkegaard'ı ve ŒiŒek'in Lacan'ın Kierkegaard okumasını okuması kat edilmeye girişilir. Yine *Kalan*'da Lacan'ın ayna evresi gibi, Benjamin'in "XIX. Yüzyılın Başkenti Paris" metni Pera ve İstanbul bağlamında yeniden yazılır. *ç Başlı Ejderha*'da Michel Foucault'dan ve Jos Guilherme Merquior'un *Foucault* isimli eleştirisinden blok alıntılar yapılır. Bu listelemeye çok sayıda örnek dahil edilebilir. Bütün bu isimleri lafzen zikredilen alıntılarla kurulan kuramsal tartişmanın yanında, dolaylı olarak temas edilen meselelerle de metnin kavramsal yükü bir kat daha artar. Hakikat, gerçek, metin gibi temsil tartişmasının kültürel üretim boyutunun kavramlarının yanı sıra demokrasi, proletarya diktatörlüğü, halk, "biz-halk", cumhuriyet, dünya vatandaşlığı, imparatorluk, cihan imparatorluğu gibi temsil tartişmasının politik boyutunun kavramları da bu üç metnin sürekli yinelenen izleklerindedir. Bununla birlikte bu kavramlar içeriksiz de bırakılmaz; Antik Yunan-Roma-Bizans-Osmanlı-Türkiye tarihi, mitlerden İbrahimi dinlerin kutsal metinlerine ilahiyat, Türkçe edebiyat ve dünya edebiyatlarından edebiyat metinleri, müzik, sinema, peyzaj ve arkeoloji bu kuramsal çabanın kavramsal tartişmasının içerikleri haline getirilirler.

Bu kuramsal içermeye topluca bakıldığında, bütün bu listenin edebiyatın alışıldık felsefe ve kuramı edebiyata "monte etme" girişimi olmadığı, böyle bir referans listesinin ve kavramsal yükün hacimleri itibariyle bu üç metinde "edebi uygulama" imkânını bulamayacağı açıktır. Erbil'in kavramlarından sadece biri sayılabilecek "gayri iradi hatırlama" gibi tek bir kavramı edebiyatta ete kemiğe

büründürmek için Proust'un yedi cilt yazdığı Birinci Bölüm'de ele alınmıştı.

Edebiyat-kuram ilişkisine tersinden yaklaşıldığında ise, yukarıdaki dökümden sonra, Erbil'in bu son metinlerinde karşılaşılanın kavramları silerek edebiyatın "içinden", "edebiyat gibi" yapmanın gelişen bir kuramsal düşünce üretme pratiği olmadığı da zaten en başından bellidir.

Bununla birlikte, Erbil'in bu özgün temsil kuramını kurmacanın içinde ve deneme yazdığı uzun aranın ardından döndüğü kurmaca formunda inşa etme nedeni, travmatik poetikanın kendisiyle yakından ilişkilidir ve onun Žižek'in ideoloji kavramsallaştırmasına –dolayısıyla Freud'a ve Lacan'a– yaslanan tarafından, fantaziyi kat etme, artı-keyfi ifşa etme çabasıdır. Fantaziyi kat etme, artı-keyfi ortaya çıkarma çabası Žižek'in her seferinde popüler edebiyata ve sinemaya sapmasında ve hatta bunu zaman zaman belgesel formunda yapmasında; Lacan'ın bunu seminer formunda teatral bir performans olarak adeta sahneye koymasında; Freud'un yine sürekli mitolojiye ve edebiyat metinlerine yaslanmasında, hatta travma kuramını artık bir Ben inşası olarak kurduktan sonra "tarihsel roman" biçimine sapmasında olduğu gibi kuramın dilinden, semptomatik okumanın verili formlarından sapan bir çaba olmak zorundadır. Çünkü, Žižek'in iddia ettiği şekilde, postmodernitenin sinik akılla belirlenen temsilcisi kuramsal düzeydeki semptomatik okumayı zaten "bilmekte", kendisi de o konumdan gelmektedir. Bu ortak konumlanışı aşmak, artı-keyfi ortaya çıkarmak, sinik akılı okuduğu metne mesafelenemeyeceği bir şekilde "alıkoyabilmek" için kurmaca metinle girilen haz ilişkisine ihtiyaç vardır.

Erbil'in anlatıcıları travmatik poetika metinlerinin kuramsal bir çaba içinde olduğunu açıktan ifade de ederler. *Kalan*'ın anlatıcısı Lahzen hakikate ulaşamayacağının bilincindeki hakikat arayışını, metnin türünü de sorunsallaştırarak kuram niteliğini de tartışmaya açar:

diyorum ki soren, dayandırdı mı kuramını bilimsel bir kökene? hayır!
bir filozof mit'leri, dini, ideolojileri, cinsiyet sorunlarını
aileyi
toplumsal güç süpürülerinin tümünü atmadan omuzlarından
arınmadan bu tsunamilerin kirliliğinden
erişebilir mi gerçek bir kurama?
gerçeğin hakikatine
hakikatin gerçeğine
özüne ve kendinde tözüne
denir ki soren'in asıl derdi hegel'i
alaşağı etmekte
söyler misiniz sevgili okurlarım
nasıl erişir
bir düşünür
düşünür olmanın taçkapısına
nasıl erişir
bir düşünür
bilgelige
arınmadan
düşmanlık ve haset duygularından
nasıl
bir şiiirdir düşünür
ürpeticidir
ay gelir ıştır / hayalin erişir
gibidir

soren, "ben dinin şiiirini yazdım" diyordu zaten... dancada okunduğunda
şiiirsel de olabilir dili kim bilir,,, meraklısı okur... (Erbil, 2011, s. 119-120)

Lahzen'in kendisinin yazmakta olduğu metnin üzerine düşündüğü bu bölümde kendi
çabasını kuramsal bir çaba olarak işaret ederken kuramın da ne olduğu üzerine
düşünmektedir. Kierkegaard'ın *Korku ve Titreme: Diyalektik Lirik*'te bir kurmaca
deneyi gibi her versiyonunda hikâyedeki birkaç örüntüyü değiştirerek ve Tanrı'nın
konumuna talip olarak yazdığı çeşitli İbrahim-İshak hikâyeleri ile bunların yorumu
üzerinden iman biçimlerini, varlık felsefesini, bilgi türlerini inşa etmesiyle

kendisinin yine meseller, anlatılar, mitler üzerine şekillenen kuramını kendisinininkinin eşi –anlamsal düzeyde ise bir olduğu diyalektik karşıtı– olarak konumlandırmaktadır. Yine *Tuhaf Bir Erkek*'in anlatıcısı Sevda kendisini “bilge” olarak icat ettiğinden, “Üç Başlı Ejderha”nın anlatıcısı ise sıradan bir “deli” değil, “entelektüel bir deli” olduğunu ileri sürer. Freud'un tarihsel roman biçimine, Lacan'ın seminer performansına, Žižek'in belgesele yönelmesi gibi Lahzen yukarıdaki alıntıda kendi çabasına eş gördüğü Kierkegaard'ın da şiirsel yönelişini ön plana çıkarmaktadır. Bu bakımdan, Lahzen'in kendi metninin kuramsal yönünü gösterdiği bu parça aynı zamanda metnin edebi tercihlerinin, şiirsel yöneliminin de gerekçelendirilmesi işlevini üstlenmektedir. Bu, aynı zamanda metnin klasik anlamda bir poetikaya yakınsadığı yerlerden biridir.

Travmatik poetikanın metinlerinden *Üç Başlı Ejderha*'da da yukarıda *Kalan*'da alıntılanana benzer bir bölüm vardır. “Üç Başlı Ejderha”nın 12 Eylül'de oğlu kaybettirilmiş isimsiz anlatıcısı, ölen oğlunun arkadaşının kendisine bıraktığı mektubu çözmeye çalışmaktadır:

hiçbir şey bulamadım ben,, ben ki entelektüel bir deli sayılıyım ötekilere göre,, bulamadım,, oysa eminim sıkıştırmıştı bir yerlere ölümünü,, oğlum,, bu kez gerçekten delirecektim,, neresinden bakarsam neresinden okursam okuyayım ortaya onun bana yazdığı tek satır çıkmadı; ortaya çıkan onun bana değil benim ona yazdığım,, ortaya çıkan, ondan bana söylemesini yazmasını beklediğim sözlerdi,, kendi istencimle yan yana koyup dizdiğim her anlama büründürebileceğim sonsuza değin uzanan cümlecikler; kesinliği olmayan her an değiştirilebilen duyguların yarattığı belirsizlik dolu düşünceler, o düşüncelerin ürünü olan belirsiz duygular ve bu yumağın ürünü bir biçem, benzersiz ama kesinlik taşımayan bir dil; kurulduğu an tükenen, eskien, yok olan dil ama oğlum yer almıyordu içinde,, biraz kırgın bıraktım ucunu bu oyunun; dostumu da bu kutuyu da unutmaya karar verdim,, (Erbil, 2012, s. 41)

Yukarıda bir metnin biçemi tarif edilmektedir. Ancak, tarif edilen biçemin

“kaybedilmiş” oğlun arkadaşının bıraktığı mektubun biçemiyle alakası yoktur; onun mektubu “4x4” gibi üç matematiksel işlemle birlikte hiç de kısa olmayan, eksik

bırakılmamış, tamamlanmış birkaç cümleden oluşmaktadır. Buna rağmen, isimsiz anlatıcının bu mektuba bakarak tarif ettiği biçem, oğlun arkadaşının böyle bir vaadi olmamasına rağmen onda kendi oğlunun ölümünü araması gibi kendisinin biçemidir. Bu anlamda bu parça da klasik anlamda bir poetikaya yakınlaşmaktadır. Ancak, bununla birlikte, isimsiz anlatıcının bu mektuba bakarak kendi metnini anlatmasında, travmatik poetikanın Freudyen kökleri de durmaktadır. Travmaya uğramış isimsiz anlatıcı baktığı her şeyi kendi Ben’iyle ilişkilendirmekte, kendi Ben’inin bildirisine dönüştürmekte, Ben’i güçlendirmekte ve tanrıçalaşmaktadır. Nitekim, bu satırların hemen arkasından da vajinasını Konstantinopolis Hipodromu, kendisini imparatoriçe/tanrıça/peygamber olarak gördüğü ve yeni bir düzen kurduğu rüya gelmektedir. Bu bakımdan, “kurulduğu an tükenen, eskiyen, yok olan dil” olarak tarif edilen sadece biçem değil, aynı zamanda simgesel düzenin yırtılışı ve yeniden dikilişi, İstanbul özelindeki katliamlar tarihinin yeni aşaması olarak da açılmaktadır.

Travmatik poetikanın kurmaca biçiminde bir kuram olarak (da) inşa edilmesinin “özgün” yanı kuramdan neyi sahiplenip neyi dışarıda bıraktığıyla birlikte bu kuramsal çabanın neyi konu edindiği ve bu kuramsal çabanın hangi içeriklerde işlevselleştirildiği de ortaya konmalıdır. Erbil’in –aslında tek bir metin olduklarını Dördüncü Bölüm’de gösterilecek olan– bu üç metnindeki travmatik poetika en başta özgün bir tarih okumasıdır. Erbil tarih okumasının ana kaynaklarından biri Freud’un *Musa ve Tektanlı Din*’idir. Freud bu metinde Yahudiliğin tarihinin travmatik anlarında durdurarak Yahudiliğin “bastırılanlarının geleneği”nin anlamını, Yahudilik’te simgeselleştirme tarihinde her bir travmatik anda yeni simgeselleştirme momentinin bir önceki simgeselleştirme düzeyinden neleri dışarıda bıraktığını açığa çıkararak bir tarihsel anlam üretmeye çalışır. Bu bakımdan, Freud, Aton dini ya da tektanrılı din bir imparatorluk haline gelen

Mısır'ın semptomu, Musa İkhnaton döneminin semptomu, Semitler Mısır'ın semptomu, Musa'nın katli soyun Kenan'a yerleşmesinin semptomu, Yehova'nın kabulü Musa'nın katlinin unutulmasının semptomu ve nihayet Tevrat bastırılan geleneğin ve soyun kastrasyon endişesinin semptomu olarak ortaya çıkarılır.

Erbil de benzer bir şekilde okumasını Antik Yunan'dan beri süregelen geleneğin içinden Hıristiyanlığın ortaya çıkışını Roma İmparatorluğu'nun semptomu olarak ortaya koyar. Ancak Erbil bu üç metinde, Freud'dan alıntılacağı bu tarih okuma biçimine özgün bir müdahalede bulunarak semptomu mekânsallaştırır. Erbil, *Üç Başlı Ejderha ve Kalan*'da Konstantin I'in şahsında imparatorluğun ve cihan hakimiyeti iddiasının içinden tektanrılı dinin semptom olarak ortaya çıkışını Konstantinopolis'in yeni bir Roma (Nova Roma), yeni bir dünya başkenti olarak ortaya çıkışıyla kesiştirir. İlk iki metinde elde ettiği anlamı *Tuhaf Bir Erkek*'te Ayasofya ve Sultanahmet'le ilgili bölümlerde de kullanır. Erbil'in bu mekânsal müdahalesinden sonra Doğu Roma bir imparatorluk olmasıyla Antik Yunan'dan gelen geleneğin semptomu olarak, Osmanlı ise Fatih Sultan Mehmet şahsında Roma'nın semptomu olarak ortaya çıkar. Erbil'in okumasında Fatih Sultan Mehmet, dinsiz *ya da* çok-dinli ve tanrılık iddiasında olan bir insan *ya da* tektanrılı bir dinsiz olarak ortaya çıkar. Fatih Sultan Mehmet'in Konstantinopolis'i işgali bütün bir simgesel düzeni belirleyen bir travmatik an olarak inşa edilir ve bu travmatik anın, zamanında ortaya konmuş, Stefanos Yerasimos (2014) tarafından derlenen travmatik anlatıları, Konstantinopolislilerin oluşturduğu söylenceler metinlerde önemli bir yer edinir. Konstantin ile Fatih, Konstantin'in işgalinin anlatıları olarak Hipodrom'daki anıtlar ile Fatih'in işgalindeki anlatılar birbirinin anlamını inşa eden simgesel müdahaleler olarak okunur. Bu müdahalelerin, sırasıyla, Antik Yunan'dan gelen gelenekten ve Roma'dan neleri dışarıda bıraktıkları ortaya konur. Antik Yunan

geleneğinden tektanrılı imparatorluğa, Hıristiyanlıktan Müslümanlığa geçiş aynı zamanda birer iğdiş etme işlemi, Babanın Adı'nı tanıyarak babanın katli olarak okunur; ikisi de yeni birer simgesel düzenin açılışıdır, yeni birer dile giriştir.

Tarihsel akış olarak bir sonraki aşamada ise Bayezit II, Fatih'in semptomu olarak doğurulur. Erbil'in metinlerinde "Sünniler Sünnisi" diye tarif edilen Bayezit II'nin babasının ölümün arkasından onun "dinsizliğini" dile getirmesi, Cem Sultan'ı ve Erbil'in metinlerinin anlatıcılarının da inandıkları rivayetlere göre Fatih'i öldürmesinde somutlanan travmatik müdahalesi, Fatih babanın katli olduğu kadar, onun yeni bir simgeselleştirmeye devam ettirdiği imparatorluk fikrinin, bir dünya/tanrılar kenti olarak yeni Roma fikrinin de katli olarak okunur. Osmanlı'nın bu döneminden sonrası evrensellik iddiasındaki Aton dininin geleneğe gömülerek "gizil" hale gelmesine benzer bir şekilde Fatih'in evrensellik iddiası da resmi Sünniliğe rağmen halkın geleneğinde "gizli" bir şey haline gelir. Üç metinde de Fener ve Pera, anlatıların şimdisine kadar, halkın geleneğinde gizli evrenselliğin konumlandırıldığı mekânlardır. Bundan sonrası için Erbil yine özgün bir müdahale yaparak, bu latent dönemden sonra ortaya çıkan semptomları çeşitlendirir.

1908'den Erken Cumhuriyet'in sonuna kadar olan dönemdeki Aydınlanmacı eğilim, bu latent dönemden sonra bastırılmış evrensellik fikrinin geri dönüşü olarak okunur. Ancak bu tam olarak travmatik bir dönüş olarak konumlandırılmaz. Çünkü zaten bu dönüştaki evrenselci olarak görülen (otoriter-)Aydınlanmacı eğilim, var olan eğilimlerden sadece biridir, döşemeci düğmesi işlevi üstlenerek bütün düzeni kendi etrafına mıknaatıslayamamıştır. Bu anlamda, Erbil'in okumasında Cumhuriyet Fatih Sultan Mehmet'in geri dönüşü olduğu kadar Bayezit II'nin de geri dönüşüdür. 1908'deki evrenselci iddianın karşısına 1915 Ermeni Kırımı çıkarılır, Mustafa Kemal'in evrenselci-Aydınlanmacı iddiasının karşısına Dersim Tertelesi, Aşkale

Kampı çıkarılır. Bu, ikili geri dönüşlerin olduğu, daha doğrusu evrenselci iddianın da simgesel düzeni belirleme ihtimaliyle arada belli belirsiz göz kırpar olduğu ara dönem ise 6-7 Eylül İstanbul Pogromu'yla metinlerde tamamen kapatılır. *Tuhaf Bir Erkek* ile *Kalan*'ın hareket noktası buradadır. İstanbul Pogromu artık İstanbul'un da bir tanrılar kenti, cihan imparatorluğunun mekânı olarak tamamen iğdiş edilmesi şeklinde anlamlandırılır. Bayezit II'nin simgesel düzeni belirleme gücünü hiçbir ikilik olmadan elinde tuttuğu bir dönem olarak konumlandırılan bu dönemde kitle katliamları sürekli olarak yeniden dönmektedir. Kanlı Pazar, 12 Mart, Kanlı 1 Mayıs, Maraş Katliamı, Sivas Katliamı, 12 Eylül, 1990'lardaki faili meçhuller, demokrat aydınlara düzenlenen suikastlar, canlı bomba eylemlerinde öldürülenler, Gazi Katliamı ve en son Hrant Dink'in katli bu bağlamda önemli travmatik anlar olarak bu metinlerde ön plana çıkarılmaktadır. Ancak, metinlerde İstanbul Pogromu'ndan sonraki hiçbir travma simgesel düzenin yırtılmasına yol açan, bir döşemeci düğmesi işlevi üstlenerek simgesel düzeni yeniden tanzim eden bir işlev üstlenmezler. Bu anlamda, 6-7 Eylül sonrasındaki tarih bitmiş, sona ermiş bir tarih gibi konumlandırılır.

İstanbul Pogromu sonrası simgesel düzenin semptomları ise sol ve Bayezit II'nin simgesel düzenine dinsel bakımdan dahil edilemeyenlerdir. Burada söküğü dikerek Bayezit II ile Sünnilik aynı şeymiş gibi davranılmaz. Aleviler, Yahudiler, Rumlar, Ermeniler zaten Sünni simgeleştirmenin dışında bıraktıklarıdır. Ancak Bayezit II de bir bakıma Sünniliğin semptomu olarak inşa edilir, metnin diliyle söyleyenecek olursa, Bayezit II "Sünniler Sünnisi"dir. Onun da Sünni "gerçeklikten" içeremediği geniş bir kesim vardır. Yine metinden örnek vermek gerekirse, *Kalan*'ın anlatıcısı Lahzen de Sünni'dir. Ancak, bununla birlikte Bayezit II'nin simgesel düzeni Sünniliğin semptomu olması bakımından, etnik ve dinsel düzeyde işlemez.

Tam tersine, *Kalan*'ın Lahzen ve Rosa'sının sınıf arkadaşları örneğinde olduğu gibi lümpenler, Erbil'in klasik yer değiştirmelerinden biriyle "Balkan mübadilleri" ve "Rumeli mültecileri" olarak adlandırdıkları, Makedonlar, Kürtler, "mütedeyyin" ve "mutaassıp" olanlar, "gizli cemaat" mensupları bu simgesel düzende kendilerine yer bulurlar; hiçbiri bu simgesel düzeni yerinden etme potansiyeline sahip bir semptom olarak ele alınmazlar. Bununla birlikte etnik düzeyde semptom olarak işleme potansiyeli kısmi olarak tanınan tek istisna vardır: Kürtler. Örneğin, Kürt Hareketi Mustafa Kemal'i örnek alıp ulus-devlet kurmak isteyerek "militan kesilenler" olarak kavramsallaştırılır. Mustafa Kemal'i örnek almaları bu anlamlandırma çerçevesi içerisinde evrenselci simgesel düzenin yeniden belirişidir; burada bir semptom olma ve simgesel düzeni kendine mıknatıslama ihtimali görülür. Ancak benzetme yönünün ulus-devlet kurma niyeti olduğunun ve "militan kesildikleri"nin ilan edildiği anda bu ihtimal hemen sökülür.

Ulus-devlet iddiası ve bütün kimlik iddiaları Erbil'in metninde travmatik bir geçmişi hakikat ya da kimlik hakikati olarak sahiplendikleri, kendilerine mal ettikleri, böylece otantiklik iddiasındaki özneler haline geldikleri anda benzer şekillerde kendi semptomlarından aldıkları keyif ima edilerek altüst edilir. Otantiklik iddiasına uygulanan bu sökme işlemi sola da uygulanır. Yukarıdaki örnekteki "militan kesilme" ifadesi de bununla ilişkilidir. Erbil'in Türkiye İşçi Partisi üyesi olduğu yıllarda yazdığı *Tuhaf Bir Kadın*'dan beri çeşitlemelerle kullandığı, metnin ana karakteri ve anlatıcılarından Nermin'in Taşlıtarla'da bir gecekonduya taşınmasında somutlanan ve bu metinlerde de tekrar eden "biz-halk" tabiri, örgütlü solun ve solcunun halk olduğunu iddia ettiği her anda halk tanımlamasının dışarıda bıraktığı gerçeklik çekirdeğini ve aslında solun halk kategorisini sahiplenerek hem

örgütlü solcuyla sınıf arasındaki hem de sınıfla halk arasındaki farkı dikmeye çalıştığını ifşa etmek üzere icat ettiği kavramdır.

Erbil'in okumasında, 6-7 Eylül Pogromu sonrasında travmaları bu bağlamda sol da dahil olmak üzere simgesel düzeni yeniden belirleyecek bir döşeme düğmesine dönüşmemektedirler. Bu dönemde travmatik anlatılar da, tam olarak hakikat iddialarından ve kimlik kurulumuna, abartılmış Ben kurulumlarına yol açtıkları için eleştirilir. Travmaya uğratan düzen de travmaya uğrayanlar da artı-keyif sarmalında, fantazi düzeyinde danışıklı bir şekilde salınmaktadır. Adeta, tarihin bitmiş gibi görüldüğü bu noktada Erbil travmatik poetikanın kaynaklarından bir başkasını, Benjamin'in tarih felsefesini travmatik poetikanın kurulumuna dahil eder.

Benjamin'in "ezilenlerin geleneğini" ortaya çıkarmak için inşa ettiği tarih felsefesiyle Freud'un "bastırılanların geleneğini" ortaya çıkarmak için yazdığı *Musa ve Tektanrılı Din* halihazırda akraba metinlerdir. Dolayısıyla Erbil travmatik poetika bağlamında Freud'la Benjamin'i birlikte içermek için büyük bir makas kapatmak zorunda kalmaz. Benjamin'in Mesihçi kurtuluş, travma (şok), tarihin akışını durdurma, kaynağa dönme, anı ele geçirme, tarihin akışını parçalama bilinci gibi kavramlarının altından Freud okuması kendini duyurmaktadır. Bununla birlikte Freud'un "bastırılanın geleneğini" ortaya çıkarma çabası bugünden geçmişe doğru yönelen bir çabadır, kaynağa ulaşmaya çalışır ve ancak orada durur. Geleceğe dair nihai amacının psikanalizin çabasına uygun olarak Yahudiliği ya da din fikrini; patolojiyi yani malzemesini yok etmek olarak ortaya çıkarılabilir. Bu bakımdan, patoloji öncesi durumun öznenin patolojik semptomları yok ettikten sonra yeniden kurması hedeftir ancak bu açık bir program olarak Yahudilik bağlamındaki çalışmasında sahiplenilmez. Ancak Benjamin'in tarih okuması geçmişe yönelik olduğu kadar geleceğe de yöneliktir ve bu yönelimini program düzeyinde ifade eder.

Kaynağa ulaşıp orada durmaz, kaynağı geleceğe taşınacak diyalektik bir hedef olarak sahiplenerek döner. Marks'ın ilkel komünal toplumlara dönerek komünizmi hedef olarak ortaya çıkarmasını örnek alır. Bu anlamda, Benjamin'de Freud'un tarih anlayışından farklı olan en temel noktada, erek noktasında Erbil'in travmatik poetika metinlerindeki tarih okuması Benjaminsci bir hal alır. Erbil'in ereği metindeki adlarıyla “ortak insanlık durumu”, “evrensel insanlık hali” ve “dünya vatandaşlığı”dır³⁸. Tabii ki burada “dünya vatandaşlığı” ile kastedilen neoliberalizmin üretim süreçlerini parçalılaştırmasıyla ortaya çıkan diasporik çokkültürcü ütopya değildir.

Erbil'in “dünya vatandaşlığı” ereğindeki “dünya” yukarıda özetlendiği üzere travmatik-semptomatik tarih okumasında köken olarak işaret edilen Antik Yunan'dır. Lacan'ın Gerçek tanımının diğer bir adlandırması da dünyadır. Bu bakımdan Gerçek'in temas edilemeyen ancak kendini simgesel olarak duyurabilen tarzıyla Antik Yunan'daki trajik dünya görüşünde dünyanın doğrudan ilişki kurulamayan, ancak tanrısallıkla simgeselleştirilerek ulaşılabilir kılınması arasında da bir paralellik vardır. Erbil metinlerinde ise halihazırda yukarıda ana hatları işaret edilen tarih okumasında görünür olduğu şekliyle İstanbul, Antik Yunan'ın semptomudur. Üç metinden *Üç Başlı Ejderha* ve *Kalan İstanbul*'da ve özel olarak İstanbul'un da semptomları olarak ortaya çıkan At Meydanı ve Fener'le iç içe geçmiş, her şeyin kentin üzerine yansıtıldığı ve her şeyin kentin yüzeyinden okunduğu anlatılardır. Tarihsel olarak son metin *Tuhaf Bir Erkek* ise yine Fener'le birlikte İda Dağı'nı, Yunan kozmogonisinin ve *pantheon*'unun Zeus'u kendi semptomu olarak, üstelik kadın direnişiyle doğurduğu yeri mekân tutar. Bununla

³⁸ *Cüce*'de ise yine bu kavramlarla akraba Zenîme'nin kendisini “Aitsiz Kimlik” olarak yaratma isteğiyle, toplumsal bağlamda ise “katharsis niteliğinde hızlı bir kurtuluş özlemi” olarak ifade edilmiştir (Erbil, 2012, s. 80).

birlikte özellikle *Üç Başlı Ejderha*'da yüzeydeki Antik Yunan-Roma-Osmanlı-Türkiye'nin birbirinden semptomatik ve travmatik olarak doğuşunun hikâyesini, Üçüncü Bölüm'de açığa çıkarılacak şekilde Kaos'un yarılması, Gaia ve Uranos'un ve buradan Kronos'un doğuşu hikâyesiyle tamamlanır. Bu anlamda, dünyanın oluşumu Antik Yunan kozmogonisindeki haliyle travmatik poetika metinlerindeki en temel meselelerinden biridir. Yunan'daki dünya anlayışının ya da dünyanın açılmasının "dünya vatandaşlığının" trajik bakış açısıyla sahiplenilmesine Benjamin'in tarih felsefesiyle Erbil'in travmatik poetikasını birbirine bağlayan birkaç ilmek daha ekledikten sonra geri dönecektir.

Benjamin'in tarih tezleriyle Freud'un tarih okuması yakından ilişkilidir ancak Benjamin'in "monad" kavramsallaştırması Freudyen semptomun ilerisine varır. Benjamin'in tarihsel maddeciye biçtiği görevlerden "olağanüstü halin gerçekte kural olduğunu" (Benjamin, 2002, s. 41) ortaya çıkarmak ve buradan devrimci bir kurtuluşa ulaşmakta monad düşüncesi merkezî bir öneme sahiptir:

Maddeci tarihçilik ise yapıcı bir ilkeyi temel alır. Düşünme eyleminin çerçevesinde yalnızca düşüncelerin akışı değil, ama durdurulması da vardır. Düşünme eylemi, gerilimlere doymuş bir konumda ansızın bir mola verdiğinde, bu konuma bir şok uygulamış olur ve bu sayede o konum, bir monad niteliğiyle belirginleşir. Tarihsel maddeci, tarihî bir konuya, o konu ancak karşısına bir monad olarak çıktığı noktada yaklaşır. Bu yapı içersinde, olayın Mesihçi bir tutumla durağan kılınmasının göstergesini saptar; başka deyişle, ezilen bir geçmiş adına sürdürülen kavga açısından devrimci fırsat görür. Bu fırsattan, belli bir dönemi tarihin bağdaşık akışından koparmak için yararlanır; böylece, dönemden belli bir yaşamı, bir yaşam boyunca oluşturulmuş yapıtların tümü arasından bir yapıtı koparıp almış olur. Yöntemin ürünü, yapıt içersinde bütün bir yaşam boyunca yaratılanların, bunlar içersinde belli bir çağın ve çağ içersinde de tarihin tüm akışının korunmasıdır. Tarihsel olarak kavrananın besleyici meyvesi, zamanı değerli, ama tadı bulunmayan bir tohum niteliğiyle içinde barındırır. (Benjamin, 2002, s. 47-48)

Benjamin'in düşünce eyleminin gerilimlere doymuş bir konumda ansızın kesilmesi olarak işaret ettiği ve şok etkisiyle açıkladığı psikanalizin jargonunda travmatik dönüş anları, semptomların ortaya çıktığı anlardır. Bu anların bir yapıcı ilkeyle

belirlenmesi ise Freud'un *Musa ve Tektanrılı Din*'de, Erbil'in travmatik poetika metinlerinde tarihsel akışı gerilimlerle doymuş, yeni simgesel düzenlerin yaratılmış olduğu anlarda durdurup bunların semptomlarını belirlemesi ile benzer bir çabadır. Ancak Benjamin'in monad düşüncesi burada durmaz; monadı belli bir yaşam boyunca yaratılanları, onun içinde çağı, çağın içinde tarihin akışını koruma potansiyelini taşımasıyla ayrıştırması monad'ı tekil bir semptom olmaktan çıkararak daha çok semptomları üzerinde toplayan, travmaların üzerine yansıtıldığı, tarihi tek başına temsil etmeye aday tek bir gösteren haline getirir. Benjamin'in bütün yapıtı bu bağlamda 19. yüzyıl Paris pasajlarını burjuva medeniyetinin buluntu imgelerinin (semptomlarının) toplandığı –Benjamin'in diyalektik süreci dondurma jesti bağlamında– bir diyalektik imge (monad) olarak inşa etmiştir.

Erbil'in travmatik poetika metinlerindeki kurmacasallaştırma tekniğinin içinde semptomatik düzeylerin ortaya çıkarılmasında iş başında olan travmatik diegesis ile travmatik semiosis'in birbirinden ayrıştığı nokta da böyle bir farkı ima etmektedir. Bu metinlerde, travmatik diegesis'in işlevselleştirildiği bölümlerde semptomlar açıkça, doğrudan işaret edilerek dile getirilir. Yukarıda özetlenen tarih okumasının metinlerde kurulma biçiminde genel olarak travmatik diegesis iş başındadır. Bununla birlikte, yukarıda işaret edilen Erbil'in tarihsel okumasında travmatik dönüş noktalarını işaretleyerek ortaya çıkardığı semptomlar, aynı zamanda "anlatmaya" ek olarak, diegesis'in dekor ve kostüme vurgu yapan elemanları mekânsal okumada, metinlere iliştilen müzikte ve metnin materyalliğinde, tipografide açığa vurulur. *Üç Başlı Ejderha*'da genel olarak Konstantinopolis Hipodromu; *Kalan*'da kent yüzeyi, Beyoğlu pasajları ile 1950'lerin müzik ve kıyafetleri; *Tuhaf Bir Erkek*'te İda Dağı üzerinden yapılan Antik Yunan-Roma-Osmanlı-Türkiye okuması travmatik diegesis

düzeinin ürünüdür. Ancak, Erbil de Benjamin gibi semptomdan daha karmaşık gösterenler üretir.

Üç Başlı Ejderha'da kitaba da adını veren Yılanlı Sütun, *Kalan*'da Tevrat'ın "Gog ve Magog"u ile Kuran'ın "Yecüc ve Mecüc"ünün yeniden dolayımlanması olarak "gog mogoglar", *Tuhaf Bir Erkek*'te ise Yunan mitolojisindeki Medusa ve kardeşlerinden, Gorgonlardan devşirilen "gorgo" birer semptom olmaktan çok, monad ya da diyalektik imge olma özelliği gösterirler. Coğrafyanın tarihindeki bütün travmatik olayların anlamı metinlerde bu gösterenlerin üzerine yığılır. Böylece bu gösterenlerin anlamları bütün metni saran bir ağ şeklinde inşa edilir. Bununla birlikte burada örnek olarak ele alınan bu üç gösteren, birer gösteren olarak neyi gösterdikleri tam olarak işaret edilemeyen gösterenlerdir. Simgesel düzenin gösterenle gösterilen arasındaki ilişkisinde, semptomun Gerçek'le kurduğu ilişkide gösterilenle gösteren arasında bir örtüşme yoktur; gösterenin ya da semptomun gösterilenden her zaman dışarıda bıraktığı bir pay vardır ancak gösterilenden içerdiği kadarı bellidir; simgesel olmaları bu yüzden. Ancak, monad özelliği gösteren bu üç metindeki gösterenlerin Gerçek'ten ya da tarihin akışından neyi içerdiği de kolayca işaret edilemez. Tek tek katliamlar sayılabilir, ancak bu gösterenlerin anlamlarının ortaya çıkarılması için yeterli değildir. Bunlar, daha çok bir gösteren olmaları itibarıyla simgesel düzene katılsalar da simgesel düzenin istisnası olarak konumlandırılırlar. Bir ayakları travmalar bağlamındaki bilinçdışına itmeler dolayısıyla imgesel alanda, bir ayakları gösteren vasfını yerine getirmeleri bağlamında simgesel alanda, diğer ayakları ise Gerçek'ten taşıdıkları travmatik iz dolayısıyla Gerçek olarak dünyadadır. Sanki bu istisnalar imha edilse; Yılanlı Sütun yıkılsa, "gog mogog" ve "gorgo"lar yok edilse güneş yeniden parlayacak, simgesel düzen yeniden belirecek, bir Gerçeğe değme anı yaşanacaktır. Bu bağlamda, bu

gösterenlerin hepsi devşirildiği yapıtlar itibarıyla da Mesihçi kurtuluş anına yaklaşan anlamları içlerinde gizlerler. “Gorgo” Gorgonların taşa döndürme potansiyeliyle inorganik hale, kaynağa geri döndürme potansiyeline sahiptir. “Gog mogog” Gog ve Magog, Yecüc ve Mecüc olarak zaten doğrudan Mesih-Mehdi’nin dönüşünün habercisidir. Yılanlı Sütun ise iki düzeyde kaynağı geri getirme potansiyeline sahiptir: hem taş olmasıyla hem de Delfi’den getirilme, dünyanın kutsal merkezini işaret eden bir anıt olmasıyla. Bu bağlamda, Benjaminci monadların kurmacanın içinde, bu tezde travmatik semiosis olarak isimlendirilen işlemle inşa edilmeleri Mesihçi kurtuluşun temsil araçlarının da keşfi anlamına gelmektedir.

Erbil’in söz konusu metinlerinde anlatıcıların taşlarla kurduğu ilişkiler de travmatik poetika açısından oldukça önemlidir. İlk başta anlatıcıların travmatik dünya algısının ölüm dürtüsüyle harekete geçen eylemleri olarak taşlarla haz dolu bir ilişki yaşandığı görülür. Anlatıcılar gördükleri tanrı heykellerini, şehrin taşlarını ona geri dönme isteğini de ifade eden, hem ölüm hem cinsellik anlamlarını da ihtiva eden bir “taşla birleşme” çabalarıyla ele alırlar. Diğer tarafta ise hem *Üç Başlı Ejderha*’da hem de *Kalan*’da karakterlerin bedenlerinden taş çıkardığı anlar vardır. Bu anlar yine metin boyunca tekrarlanan imparator ve peygamber olma hayalleriyle birlikte okunduğunda Erbil’in kendi yarattığı üzerine düşündüğü, kendi anlatıcılarının Mesih olma çabasını deşifre ettiği ve bununla mesafelendiği yerler olarak okunabilir. Bütün bir dünyanın, varoluşun, ezilenler tarihinin semptomunu, artı-keyfini, travmalarını kendi ürettiği metinlerde ifşa etme çabası yazarın gözüne de haddinden büyük bir peygamberlik, tanrıçalık iddiası olarak görünür. Bu noktalarda ise anlatıcılar kendi artı-keyiflerini sökmeye başlarlar. Bu taşlar, Benjamin’in bütün uygarlık belgelerinin aynı zamanda birer barbarlık belgesi olduğu yolundaki uyarısına uygun bir biçimde gibi “alçaklık taşları” ve aynı zamanda “tanrının taşları” olarak isimlendirilir.

Karakterlerde bedenselleştirilen taşlar ise onların zalimliklerinin ve her Mesih'in kendi simgesel düzenini inşa ettikten bir süre sonra Yasa'ya dönüşerek zalim hale geleceğinin işaretleri olarak konumlandırılır. Bu sebeple metinlerdeki yine Benjamin'in tarih felsefesinden alınan kuşaklar okumasıyla Mesihçi kurtuluş beklentisi ya da arzusu bir kez daha belirginleştirilir. Mesih bir peygamber olarak değil, bir kuşak olarak gelecektir ve bir kereliğine gelmeyecektir. Kuşaklar yenilendikçe yeni Mesihlerin gelmesi gerekecektir. Dolayısıyla Mesih var olan simgesel düzende hangi semptomları, monadları devireceği belli olan –ancak anlamı şimdiden belirlenmiş bir devrimin gerçekleşmesi olarak değil– içeriği hakkında şimdiden bir şey söylenemeyecek, Gerçek'ten yeni bir simgesel düzenin sil baştan inşası anlamında bir “hakikat anı” olarak açılacaktır.

Bu bağlamda, Erbil'in travmatik poetikasının ereği olan “dünya vatandaşlığı” da içeriksiz bir erektir. Bu erek herhangi bir içeriği sahiplenmemekle birlikte bir kendini gerçekleştirme tarzını sahiplenir. Daha önce de işaret edildiği gibi Antik Yunan'ın dünyayla kurduğu trajik ilişkinin bir köken olarak sahiplenilmesi ve diyalektik bir erek olarak hedef olarak belirmesi bu bağlamda anlam kazanır. Travmatik poetikanın üç metninde *Tuhaf Bir Erkek*'e doğru artan “sorumluluk” vurgusu, Antik Yunan'dan devralınan bu kendini gerçekleştirme biçiminin yüzeye en çok yaklaştığı anlamdır. Erbil'in Freud'un son dönemindeki travma anlayışı ve Lacan'da ortaya çıkan Gerçeğin ve öznenin travmatik varoluşunu travmatik poetika metinlerini üretirken metodolojik olarak sahiplenmesi ve Benjamin'den buna yapılan devrimci ekle birlikte bütün bu psikanalitik tarih okumasının bir “hakikat anı” olarak kavranan Mesihçi kurtuluş için erekselleştirmesi özgün bir bileşimdir. Ancak Erbil'in en özgün müdahalesi daha önce işaret edildiği gibi mekânsallaştırma jestinden gelir. Bu mekânsallaştırma jesti, ilk bakışta Benjamin'in pasajı 19. yüzyıl

modernliğinin başkenti (septomu) olan Paris'in septomu olarak doğurmasından esinlenmiş gibi görünebilir. Ancak Benjamin'in gösterenleriyle Erbil'in gösterenleri birbirinin tam zıddıdır: Benjamin her şeyi olabilecek en yeninin üzerinde toplar, Erbil ise bulabildiği en kadimin. Bu ikisi arasındaki bir farka daha işaret eder: Benjamin'in tarih felsefesinde birincil erek kapitalizm sonrasını hazırlamaktır. Erbil'in travmatik poetikasında Erbil'in önceki metinlerinden de daha güçlü olarak dünyanın bedenindeki yarığa yeni bir düzen verme, trajik sorumluluk çabası, travma ve zulüm tarihini sona erdirmek –tabii kapitalizmi de bu tarihe gömerek– temel mesele haline getirilir.

Erbil'in septom ve monad özelliği gösteren bütün gösterenlerin birer mekân içinde keşfetmesi, Mesihçi beklentinin özellikle imparatorluk fikri bağlamında “dünya vatandaşlığı” fikrinin kökeninin çatıldığı İstanbul'da mekânsallaştırılması, yine devrimci ereğin de “dünyanın bedeni” bağlamında mekânsallaştırılmasıyla, temellük edilmek istenen kaynağın ve ölüm dürtüsünün nesnesinin ise yine taşlarla, heykellerle işaret edilmesi bütün bu travmatik-poetik kuramı sadece mekân üzerinden anlamlandırabilmenin imkânını açar. Bu noktada, bir hakikat anı olarak devrimle bu “mekânın içinden düşünme” jesti bir araya geldiğinde kaynak zaten kendini ortaya çıkarmaktadır: trajik bilinç. Tragedyalar simgesel düzenin yırtıldığı ve yeniden dikildiği metinlerdir. Simgesel düzenin yırtılmasını işaret eden *hamartia*'ların bir kısmı –özellikle *hamartia*'nın failiyle *hamartia*'ya maruz kalıp trajik sorumluluğu üstlenen karakter aynı kişi olmadığı koşullarda– bugünün terminolojisinde tek tek birer travmatik olay olarak işaret edebilecek olaylardır. Trajik kahraman, *hamartia* ile yırtılan simgesel düzeni, iptal edilen *Dike*'yi her biri birer mekânsallaştırma jestiyle inşa edilmiş olan tanrıların hepsini yani dünyanın bedenini hoşnut edecek yeni bir simgesel düzeni, yeni bir *Dike*'yi yine mutlaka

mekânsal bir anlamı olan eylemle inşa eder. Bunun gerçekleşmesi ise yine travma çalışmasında kullanılan anagnorisis ve katarsis ile gerçekleşir. Bununla birlikte her tragedyaya bir hukuk ve tarih tartışması; mitlerin yeniden ele alınması ve düzenlenmesidir. Bu anlamda Erbil'in her mekânsallaştırma jestine bir metinselleştirme jesti eşlik eder. Travmatik poetikanın metinleri okuyucusunu simgesel alandan dünyaya atar, dünyadan toplayıp simgesel düzene geri çeker. Erbil bu bakımdan yukarıda özetlenen kuramsal tartışmayı kurmacada inşa ederken türsel olarak en çok tragedyalardan faydalanır. Ancak yine onu da olduğu gibi sahiplenmez. Devrimci ereğin içeriksiz bırakılması gibi tragedyardan alınan şey, sadece travmanın açılmasına benzer hamartia'nın ve dolayısıyla trajik bilincin ortaya çıkışıdır. Anagnorisis ya da travmanın hakikat iddiasındaki anlatısı ve bu anlatıyla sağlanan dönüşüm olarak katarsis Erbil'in travmatik poetikasıyla dışlanır; Mesihçi beklentiyle bu dönüşüm bir devrim anı olarak geleceğe havale edilir.

En üst düzeyde travmatik poetikayı özetlemeye çalışıldığında varılacak sonuç şu olur: Erbil'in travmatik poetikası geç Freud ve Lacan'da geliştirilen travma kavramsallaştırmasının Freud ve Benjamin etkili bir tarih anlayışı ile Žižek'çi bir ideoloji eleştirisi bağlamında, Erbil'in bu alıntılara yaptığı özgün mekânsallaştırma jesti ve trajik bilinç ekleriyle kurmacaya has tekniklerle çatılmış bir kuramsal çerçevedir ve bir kuramsal çerçeve olmanın fazlasına da sahiptir. Kuramsal çerçevenin fazlası, Erbil'in anlatıcılarının taşan coşan, kışkırtıcı sesinde temsil olur; Erbil sadece bir edebiyat üretmez; bu edebiyatın dışına, dünyanın bedenine inşa ettiği kuramsal devrimci anlayışın mekânsallaştırma jestiyle davet eder. Bu anlamda pratik bir devrimci önerisi de vardır. Bu öneri karikatürize edilerek şu cümlelere indirgenebilir: İdeolojinizin ve birer ideoloji olarak kimliklerinizin keyfinden kaçın! Semptomlarınızdan keyif almayı bırakın; semptomunuzun ve keyfinizin katliamlar

dolu tarihleri var! Kurtuluş için tarihselleştirin! Tarihi, yıkmak için yapın! Onu kendinizde değil, mekânda arayın! Dünyanın bedenini unutmayın ki trajik bir bilince, yeni bir simgesel düzeni kurma kudretine, Mesih'i çağırma gücüne sahip olasınız!

Bu semptomatik mekânsallaştırma jesti bu anlamda bütün toplumu, kimlikleri, sınıfları, ulusları, dünyayı baştanbaşa kat edebilecek bir yeni simgeselleştirme aracının, Mesihçi bağlamsallaştırmasıyla yeni bir trajik-devrimci kategorinin de önerisidir. Dördüncü Bölüm'de tek bir metin olduğu iddia edilen bu üç metnin üretim sürecinin 2003'te başladığı göz önüne alınırsa Erbil'in önerisinin öngörülü olduğu da ortaya çıkacaktır. En başta Erbil'in kendisi toplumsal alandaki eylemiyle bu öneriyi dünyaya taşımıştır. Erbil, kendisinin de tanık olduğu Kanlı 1 Mayıs'tan sonra Taksim'deki kitlesel ilk 1 Mayıs kutlamasının, 1 Mayıs 2009'un çağırıcısı olmuştur. Erbil'in girişimiyle, kurucusu olduğu üç meslek örgütlenmesi Türkiye Yazarlar Sendikası, PEN Türkiye ve Edebiyatçılar Derneği adına yapılan ve Erbil tarafından yazılan çağrı metni Latife Tekin tarafından okunmuş, kurulan bu 1 Mayıs'ı tertip eden Yazarlar Komitesi'ne Erbil başkanlık etmiştir ("Yazarlar Açıkladı"). Erbil, kaleme aldığı bu 1 Mayıs çağrı metninde de travmatik poetikanın mekânsallaştırma ve metinselleştirme jestlerini bir arada tutmaktadır:

Biz şair, yazar, çevirmen, editör gibi edebiyat emekçileri 1 Mayıs'ta Taksim Alanı'nda onlarca insanımızın öldürüldüğü, yüzlencesinin yaralandığı yerlerde onlara saygı duruşunda bulunma kararlılığındaız. Bu duruşumuz hem edebiyatçı hem yurttaş olma sorumluluğumuzun bir sonucudur. ("Yazarlar Açıkladı")

Bildirinin başında Taksim Alanı, Kanlı 1 Mayıs'la işaretlenir ancak bildirinin devamında Latife Tekin'in *Berci Kristin Çöp Masalları*'ndan alıntılanan bir paragrafin ardından "çadır tutan yürek işçilerinin" mekânına dönüşür:

İşte biz de “Çadır Tutan Yürek İşçileri” olarak 2009’da Taksim Alanı’nda olacağız; arkasızlara varolan gücümüzü katmak için; elini yoksulun cebinden çekmeyen, düşene bir tekme daha vurana seyirci kalan, kalbimizi yoran, ufkumuzu karartan, biber gazları, şunları bunlarıyla hayatımızı çalan kim varsa, onlara karşı; topraktan öğrenip kitapsız bilen, dokundukça solgun bir gül olanın, aşındıkça bizi de aşındıranın, karaca’nın, yunus emre’nin, nazım’ın, memleketin yanında... “Yaşasın 1 Mayıs, işçinin emekçinin bayramı.” (“Yazarlar Açıkladı”)

Erbil’in 1 Mayıs’ı tekrar mekân olarak Taksim’e yoğunlaştırmaya, eylemi yeniden Taksim’de bütünlemeye çalışan çağrısı travmatik poetikanın inşa edildiği ve bu çağrıyı takip eden yıllardaki toplumsal mücadelelerin seyri düşünüldüğünde öngörülü bir çağrıdır da. Dünyadaki “Occupy!” Hareketleri, Türkiye’de ise Boğaziçi Üniversitesi Starbucks İşgali ve nihayet –Erbil’in vefatından sonra imgesine dönüşecek olan, elinde limon, ağzında maske, gözünde gözlükle fotoğrafının da çekildiği– Gezi, Erbil’in travmatik poetikada ortaya koyduğu mekânsallaştırma jestine benzer bir şekilde, tarihin semptom ve monadlarını mekânsallaştıran, toplumsal mücadeleyi mekânı *yeniden* ele geçirmeye odaklayan ve devrimci bir etki yaratma potansiyeline sahip bir jest ortaya çıkmıştır. Erbil’in travmatik poetikası, bu potansiyelin gerçekleşmemesinin, bu eylemliliklerin yeni bir simgesel düzeni inşa edememesinin muhtemel sebeplerinden birini de gösterme potansiyeline de sahiptir: Mekânsallaştıran öznenin kendi eyleminin “yüce”sinde kaybolması, travmatik bir geçmişin onda dile gelmesinden ve eyleme kudretinden aldığı artı-keyif.

Erbil edebiyatında travmatik poetikada ortaya çıkan bu trajik-devrimci önerinin izlerini sürmenin, onun Erbil’in edebiyatının kuruluşundan beri taşıdığı Marks-Freud etkinliklerden ayrıştırmak için bir yol da Erbil’in edebiyatının seyrini takip etmektir. Erbil’in travmatik poetika bağlamında ortaya çıkan metinleri “tanıklık çağında” bağlamsallaştırarak, metinlerin içine girmenin bir vasıtası olarak konumlandırılmaktadır

2.3 Unutulmuş bir-sıfır yenmek

Leylâ Erbil'in poetikasını tarif etmeye çalışan, Erbil edebiyatını anlamlandırmak için bir değerlendirme çerçevesi sunan ve bu bakımdan bu tezin de öncüllerinden biri olarak konumlandırılabilir olan Süha Oğuzertem'in "Kaybolmayan Yazar: Leylâ Erbil'in Özgünlüğü, Özgürlüğü" başlıklı bildirisi (2007) Erbil metinlerinin alımlanmasını Erbil'in "özgünlüğünden" bakarak sorunsallaştırmıştır:

Yaygın kanının tersine, şöyle düşünülebilir: Yazarın Türkiye'deki edebiyat çevresince, okurlarca alımlanmasının tarihi, mükemmel bir tarihtir. Leylâ Erbil, eğrisi ve doğrusuyla, tam olması gerektiği gibi, olabileceği gibi alımlanmıştır. Bu tarihte eğrilerin doğrulardan daha çok ses getirmesi, herhalde kaçınılmazdır. Onun özelliklerine sahip bir yazarın bazı okurlarca okunmaması, belli eleştirmenlerce anlaşılabilmesi gerekli, hatta zorunludur. (s. 150)

Oğuzertem Erbil'in edebiyatının alımlanmasında "eğrinin" ön planda olmasına dair yorumu, Erbil'in metinlerinde dolaşıp duran tanrıçalar gibi neredeyse Erbil'i de bir tanrıça katına oturtur. O doğurulmamış ve doğurmamıştır: "Taklit edilemeyen, edilemeyecek olan Leylâ Erbil, kendi semasını yaratmıştır." (Oğuzertem, 2007, s. 152) Oysa Erbil de bir yazar olarak doğurulmuştur, doğurmuştur da. Sadece, onları kullanma biçimini bazen bir reçeteyi uygulamaya kadar vardığı kuramsal kaynakları edebiyat eleştirisinin ufuklarının uzağındadır³⁹.

Erbil'e atfedilen bu tanrı düzeyindeki özgünlük vasfı da Erbil edebiyatının alımlanma tarihinden bağımsız değildir. Oğuzertem'in söz konusu poetikayı 2006'da Erbil adına düzenlenen ilk akademik toplantıda dile getirmiş olması da Erbil

³⁹ Oğuzertem de Leylâ Erbil'in Freud'u en iyi anlayan insanlardan biri olduğunu iddia eder. Ancak, Freud'un kırk yıl içinde kendi karşısına dönüştüğü çalışmasının neresinden ne şekilde etkilendiğiyle ilgilenmez. Bunun gibi psikanaliz, Marksizm, varoluşçuluk ve feminizm; 19. yüzyıldan bu yana kendi içinde sonsuz çeşitlenmelerle gelişmiş dört büyük dünya sanki tutarlı bir bütün, monoblok birer pratik metotmuş gibi algılanarak Erbil'in isminin yanına yapıştırılmıştır. Halbuki Erbil de neredeyse her metninde yeni bir edebiyat üretmeye çalışan, herhangi bir kuramın "genelleştirilmiş" etkisiyle açıklanamayacak kadar incelikte sivriltilmiş bir edebiyat üretmiştir. Travmatik poetikanın üst kurulumunu ortaya çıkarırken gösterildiği üzere Erbil kuramla nokta atışı, edebiyatına her seferinde yeni bir öz devşiren ilişkiler kurmaktadır ve bu nokta atışlarını tespit edecek bir bakış henüz edebiyat eleştirisinin ufukuna girmemiştir.

edebiyatının alımlanma tarihinin *Cüce* sonrasındaki dönüm noktasına işaret etmektedir. Bir yazar olarak Erbil'in özgünlüğü ve özgünlükteki ısrarı tartışmayı gerektirmeyen şeyler olsa da, bu kendine özgünlüğün nasıl tercüme edildiği, "eğriliğin" yönelimlerini tespit etmek –herhangi bir yazarın edebiyatı için olduğu gibi– Erbil edebiyatını anlamlandırmak açısından da önemlidir.

Erbil'in kurmaca üretiminde on üç yıl aradan sonra, travmatik poetikanın keşif kolu olarak konumlandırılabilen *Cüce* ile birlikte 2001'de başlayan üretimi Erbil'in edebiyatına olan popüler ve akademik ilgide bir kırılmaya yol açmıştır. Nilay Özer'in 2007 yılında hazırlamış olduğu Leylâ Erbil bibliyografyasına göre 1969'dan 2001 yılına kadar Erbil'in edebiyatı hakkında edebiyat dergilerinde sadece 13 tane inceleme yazısı yayımlanmıştır. *Cüce*'nin yayımlandığı 2001 yılından bibliyografyanın basıma hazırlandığı 2007 yılına kadar ise edebiyat dergilerinde Erbil hakkında 32 tane edebiyat incelemesi yayımlanmıştır. Edebiyat dergilerinin sayı ve erişim bakımından daha güçlü olduğu 1969-2001 arasındaki otuz iki yılda yayınlanan 13 incelemeyle edebiyat dergilerinin sayıca epey azaldığı, kapsamlarının cılızlaştığı 2001-2007 arasındaki altı yılda yayınlanan 32 inceleme, bu bağlamda sayısal değerlerin ötesinde bir kontrasta işaret etmektedir. Üstelik söz konusu 2001-2007 döneminde, henüz *Kalan* ve *Tuhaf Bir Erkek* ortada yoktur.

Kapsam bakımından daha geniş olan Elmas Şahin'in 2013 yılında yayımladığı Erbil bibliyografyası ise internet mecraları da dahil olmak üzere Erbil edebiyatını konu edinen makale, tanıtım ve inceleme yazılarını listeler (Şahin, 2013). Şahin'in hazırladığı bibliyografyaya göre 1960'tan 2000 yılına kadar geçen kırk yılda Erbil edebiyatı hakkında 48 tane makale, inceleme ve tanıtım yazısı yayımlanmıştır. Buna mukabil, 2000 yılından bibliyografyanın hazırlandığı 2013

Temmuz ayına kadar geçen on üç yılda bu sayı 114'tür⁴⁰. Bununla birlikte Erbil edebiyatı üzerine, Erbil edebiyatının yaklaşık ilk elli yılında, Türkiye'de tez de yazılmamıştır. 2000 öncesinde yazılan üç tezden biri ABD'de, diğer ikisi Almanya'daki üniversitelerde yazılmıştır. Erbil edebiyatı üzerine konuşmanın, düşünmenin yaygınlaştığı bu son dönemde kaleme alınan edebiyat incelemelerine daha yakından bakıldığında bu incelemelerin ağırlıklı olarak Erbil'in o gün için güncel olan edebiyat üretimini konu almadığı; hatta daha çok Erbil edebiyatının ilk dönemlerinin, özellikle öykü yazdığı dönemlerinin edebiyat kamusunun gündemine taşındığı anlaşılacaktır. Erbil edebiyatı, edebiyat kamusunun geneli tarafından, Erbil'in on üç yıl aradan sonra edebiyatını yeniden icat ettiği 2000'lerde keşfedilmiştir. Erbil'in edebiyatına yönelen bu retrospektif ilgi ileride ayrıntılandırılacağı üzere, Erbil'in ilk öykülerinden beri kullandığı semptomatik okumanın ondaki devrimci "fazlanın" farklı biçimlerde silinerek postmodernitenin sinik aklının zevklerine asimile edilmesiyle, post-Vietnam travma ve hafıza anlayışlarıyla, özel olarak ise *Cüce*'nin inşa ettiği söylemle yakından ilişkilidir.

Erbil'in edebiyatının alımlanmasını ve ona yönelen ilgide ve talepteki değişimlerde piyasanın etkisi de göz ardı edilemez; Erbil edebiyatı okumalarının bugünkü bağlamını anlamlandırmak açısından da edebiyatın izini piyasadan sürmek bu edebiyat hakkında yeni bir kavrayış sağlayacaktır. Erbil edebiyatının alımlanmasının, görünürlüğünün kaderini değiştiren etkenlerden ilki Erbil'in birlikte çalıştığı ya da kitaplarını bastırabildiği yayınevleridir. Erbil'in ilk öykü kitabı *Hallaç* 1960'ta Ankara'da Dost Yayınları'ndan yayımlanmıştır; 1988'de Can Yayınları tarafından yeni baskısı yapılanaya kadar, yani yaklaşık otuz yıl yeni bir baskı

⁴⁰ Şahin'in listelemesine sadece süreli yayınlar ve internet mecraları dahildir, Erbil hakkında kitaplarda yazılanlar dahil değildir.

yapmamıştır. Erbil'in ikinci öykü kitabı olan *Gecede* ise ilk çıktığında yayınevleri tarafından kabul edilmemiştir, 1968'de Erbil tarafından yayımlanmış ve 1983'te Adam Yayınları'ndaki baskısına kadar, on beş yıl boyunca başka bir baskı yapmamıştır. Erbil'in ilk romanı olan *Tuhaf Bir Kadın* ise 1971'de İstanbul'da Habora Yayınevi'nden yayımlanmıştır. Ancak *Tuhaf Bir Kadın*'in yayımlandıktan hemen sonraki yıllarda yayın macerası Erbil'in daha önce çıkardığı öykü kitaplarından farklı olur. 1971'deki ilk baskısından hemen sonra 1972'de yine Habora Yayınevi tarafından ikinci baskısı yapılmıştır. Bununla birlikte 2000'li yıllara *Tuhaf Bir Kadın* da yaklaşık her on yılda bir baskı yaparak gelecektir.

Bir başka açıdan Erbil'in çalıştığı yayınevlerine bakıldığında ise şöyle bir manzara ortaya çıkacaktır: 1961'den 1977'de *Eski Sevgili*'nin Cem Yayınevi'nden çıkmasına kadar geçen on altı yıl, Erbil metinlerinin piyasadaki mübadelesi ve alımlanması açısından ilk dönem olarak kabul edilmelidir. Bu ilk dönemde Erbil'in tek kitaplık sözleşmelerle kitaplarını yayımlamaya çalıştığı görülecektir. Hatta *Gecede* için yazarın bir yayıneviyle tek kitaplık bir sözleşme dahi yapamadığı da ortadadır. Erbil'in çalıştığı ilk yayınevleri olan Dost Yayınları ve Habora Yayınevi de Erbil'in edebiyatının ilk döneminin okuyucuya sunulduğu andaki alımlanmasında ve görünürliğünde özel bir etkisinin olduğu iddia edilebilir. 1961'de Dost Yayınları Ankara'da henüz yeni kurulmuş bir yayınevi olarak edebiyat dünyasının esas merkezi olan İstanbul'dan uzaktadır. Habora Yayınevi ise Erbil'in çalıştığı yayınevleri arasında sol eğilimi en güçlü olan ve merkezden en uzak düşen yayınevidir. 1961'de Dost Yayınları'ndan yayınlanan *Hallaç*'ın ve Erbil'in kendi imkânlarıyla 1968'de basıp dağıttığı *Gecede*'nin bu sebeplerle okuyucusuna ulaşmasında güçlük yaratmıştır. Yine *Tuhaf Bir Kadın*'in ise Habora Yayınevi'nin inceleme-araştırmadan dönemin "sosyalist gerçekçi" Sovyet yazarlarının çevirilerine

uzanan bir yelpaze içinde okura ulaştığı görülmektedir. *Tuhaf Bir Kadın*'ın böyle bir kompozisyon içerisinde ortaya çıkmasının da dönem açısından solun –Erbil'in ilk öykülerinden beri eleştirdiği– belli bir kesimiyle buluşmasını kolaylaştırırken geniş okur kitlelerine ulaşmasında bir engele dönüştüğü iddia edilebilir.

Eski Sevgili'nin 1977'de Cem Yayınevi'nden yayımlanmasından 1988'de *Mektup Aşkları*'nın Can Yayınları'ndan çıkmasına kadar geçen on bir yıllık süre ise Erbil'in edebiyatının yayın macerasındaki ikinci dönemini oluşturur. Erbil için yayınevleriyle yapılan tek kitaplık sözleşmeler dönemi geride kalmıştır. Ancak bununla birlikte, henüz Erbil'in bütün kitaplarının toplu basımı için yaptığı sözleşmelerin dönemi de başlamamıştır. Cem Yayınevi 1977'deki *Eski Sevgili*'nin ilk baskısına ek olarak 1980'de *Tuhaf Bir Kadın*'ın üçüncü baskısını yapmıştır. Erbil'in Adam Yayınları'yla olan macerası ise 1983'te *Gecede* ve *Eski Sevgili*'nin ikinci baskılarıyla başlamıştır. *Eski Sevgili* üçüncü baskısını da 1984'te Adam Yayınları'ndan gerçekleştirmiştir. 1985'te ise Erbil'in ikinci romanı *Karanlığın Günü* ilk baskısını Adam Yayınları'ndan yapmıştır. Erbil'in edebiyatının yayıncılık dünyasındaki 1977-1988 arasını kapsayan bu ikinci döneminde okuyucuya ulaşmaktaki ilk döneme özgü engeller önemli ölçüde ortadan kalkmıştır. Hem Adam Yayınları hem de Cem Yayınevi dönem açısından yine sol eğilimli yazarların kitaplarını basmakla birlikte dönemin önemli yazarlarını bünyelerinde barındıran büyük yayınevleridir. Yine bu yayınevlerinin genel kompozisyonu göz önüne alındığında Erbil'in edebiyatının daha merkezde yer alan okuyucuya ulaşma imkânına da bu dönemde kavuştuğu iddia edilebilir.

Erbil'in edebiyatının yayıncılık dünyasındaki son dönemi ise 1988'den 2013'teki ölümüne kadar süren yirmi beş yıllık son dönemdir. Bu dönem Erbil'in 1988'de *Mektup Aşkları*'nın Can Yayınları'ndan çıkmasıyla başlar. Can Yayınları

dışında Erbil bu dönemde Yapı Kredi Yayınları, Okuyan Us Yayınları ve Türkiye İş Bankası Kültür Yayınları'yla da çalışır. Bu dönemin Erbil edebiyatı açısından dağıtım ve okuyucuya erişimdeki engellerin ortadan kalktığı bir dönemdir. Böylece 1983 ve 1984'te Adam Yayınları'ndan arka arkaya iki baskı yapmış olan *Eski Sevgili* hariç, Erbil edebiyatının büyük bir bölümü bir yayınevinden toplu olarak piyasaya sunulmuştur.

Ancak beklentinin aksine, Erbil'in Türkiye edebiyat dünyasının en büyük yayınevlerinden biriyle yaptığı anlaşma yine de Erbil'in kendi ifadesiyle okuyucuyla buluşmasının önündeki engelleri ortadan kaldırmamıştır. Erbil, *Vatan* gazetesinin 1 Şubat 2004'te Can Yayınları'nın kurucusu ve sahibi Erdal Öz'le yaptığı bir söyleşi üzerine "Türkiye'nin soytarısı zavallı 'etik'" başlıklı bir yazıyı 13 Şubat 2004'te *Radikal Kitap*'ta yayımlatmıştır. Bu yazıda Erbil, Erdal Öz'ün kendisi hakkında bir kitaptan üç kez telif aldığı yolundaki iddiaya Erdal Öz'le ticari ilişkisini ortaya koyarak yanıt verir:

Can Yayınları'yla, (Erdal Öz'le) 'sözleşmesiz yazar' olarak çalıştım: (1988-1990). Yayınevi o zamanlar yazara karşı çağdaş sorumluluklar almadan sürdürüyordu ilişkilerini. Şimdi nasıl çalışıyor bilmiyorum. Yani, işveren isterse keyfine göre kimi yazarlara çok kimilerine az reklam yapar ya da yapmaz, bazı kitapları iyi dağıtır bazılarını dağıtmaz, kimi yazarları öne çıkarır kimilerini de çıkarmayarak, yazarın geleceğinde tayin edici rol oynar. E. Öz böyle yapardı demek istemiyorum, ama 'sözleşmesiz yazar' bu riski kabul etmiş yazar demektir. (Erbil 2004)

Leylâ Erbil, yazısının bu kısmında her ne kadar "Erdal Öz böyle yapardı demek istemiyorum" dese dahi, yazısının ilerleyen kısımlarında kitaplarının dağıtımının yayınevi tarafından engellendiğini iddia edecektir:

Mektup Aşkları, Can Yayınları'nda çıktıktan (1988) ve üst üste baskılar yaptıktan sonra hatta, Erdal bana, kitabın çok satışı karşısında 'Maalesef Korsan Yayın'a düştüğünü öğrendiğini bizzat söyledikten sonra, bir gün aramızda geçen önemsiz bir başka tartışmanın ardından, kitap satışının durduğunu fark ettim. Bir süre sonra bilgi istediğimde, 'Depoda duruyorlar,

satmıyor; istersen geri alabilirsin, gel, say, al' gibi iktidar diliyle konuşmaya başladı. Ben de kitaplarımı depoda bekleteceğine o sıra yeni kurulmuş olan Kelepir'e satabileceğini söyledim. Böyle bir riski göze almak en azından prestij açısından enayiliktir; ben aldım. O da kabul etti. Böylece kendi isteğiyle Kelepir ortakları, Sayın Atıl Ant ve Cem Yayınevi sahibi Sayın Ali Uğur ile anlaşıp kalanları onlara sattı. Parasını da aldı. Adı geçen arkadaşlar henüz hayatta ve olayın tanığıdır. O halde hangi 'etik'ten söz ediyor E. Öz? (Erbil 2004)

Tartışmanın temelinde Erdal Öz'ün ve Can Yayınları'nın basım haklarına sahip oldukları kitapları "korsan" olarak piyasaya dağıtması vardır. Ancak Erbil'in konuşmaya başlamasıyla birlikte tartışma, yalnızca Öz'ün kendi bastığı kitapları "korsana" düşürdüğü iddiasının doğruluğunu değil yayınevleri tarafından yazarın hangi yollarla itibar ve prestijinin "ayarlanabildiğini" de ortaya çıkarmaktadır. Erbil, büyük yayınevleriyle çalışmaya başladığı, okuyucusuyla arasındaki en büyük engeli kaldırdığı bu dönemde kendi *rızasıyla* "ucuz kitaplar"ın arasında yerini almıştır. Bir "beyaz dizi" kitabını andırır şekilde adı da *Mektup Aşkaları* olan kitabın "ucuz kitaplar" kategorisinde okuyucuyla buluşmasının Erbil edebiyatının alımlanmasında ne gibi etkilere sahip olduğunu tam olarak kestirmek mümkün değildir. Ancak yine de, ilk öykülerinden beri kadınlık performansının bilincinde, kadınlığın bilinciyle uğraşan ve bir kadın olarak eleştiriden geri durmayan tutumdaki anlatıcılarının gerek solla gerek başka toplumsal kesimlerle karşılaşmalarında başlarına gelenler Erbil'in edebiyatının başına da gelmiştir sanki: Ucuzlukla yaftalanmak. 1990'ların başındaki bu sürecin de Erbil'in okuyucusunu ve özellikle eleştirel okuyucusunu bulmasında geciktirici bir süreç olduğu iddia edilebilir.

Erbil'in edebiyatının yayıncılık macerasında, 1988-2013 arasında büyük yayınevleriyle çalıştığı bu son döneminde ikinci durağı Yapı Kredi Yayınları olur. Ancak Erbil'in 1990'da Can Yayınları tarafından yazarın da *rızasıyla* kitaplarının "ucuz kitap" olduğu dönem 1998'e kadar devam eder; aynı yıl Yapı Kredi

Yayımlarıyla bütün kitaplarının baskısı tükendikçe yeniden yayımlanması için anlaşma yapar. Erbil'in edebiyatının alımlanmasındaki dönüm noktası *Cüce* ise 2001 yılında Yapı Kredi Yayınları'ndan yayımlanır. *Cüce*'nin basılmasıyla birlikte Erbil'in hem edebiyatında hem de edebiyatının alımlanmasında, görünürlüğünde ve edebiyatının seyrinde yeni bir dönem başlayacaktır. Nitekim PEN Türkiye tarafından 2002'de Nobel Edebiyat Ödülü'ne Türkiye'den aday gösterilen ilk kadın yazar olacaktır. Erbil'in Yapı Kredi Yayınları ile olan ilişkisi de tam olarak ifade etmediği "etik sorunlardan dolayı" aynı yıl son bulacaktır (Erbil 2004). *Cüce* ve Nobel adaylığı sürecinin Erbil'in edebiyatının görünürlüğünde nasıl bir değişim yarattığını, *Cüce*'nin Türkiye İş Bankası Kültür Yayınları'ndan yapacağı 2012 sonrası baskılarda arka kapağında yer alan alıntıyla Füsun Akatlı şöyle değerlendirecektir:

Leylâ Erbil, çağdaş Türk edebiyatının, modern ve kentli edebiyatımızın yüz akıdır. Yerelliğin sınırlarını aşmış da değil, hiç tanımamıştır. Pek çok şeyin sınırını tanımadığı gibi. Bugün, Pen Edebiyatçılar Derneği şaşılmalı bir değerlilikle, hiçbir "popülerite"si olmamış ve olmayacak bu yazarımızı Nobel Edebiyat Ödülü için aday gösteriyor. Bu, Erbil için, muhtemelen hiç alamayacağı Nobel'den daha değerli olmalı: Kendi gerçeğinin izinden ayrılmamakta direnmek ve buna rağmen, Unutuluş'u bir-sıfır yenmek!

Ancak, Füsun Akatlı'nın iddiası "unutuluşu yenme" iddiası bakımından tarih tarafından doğrulanırken Erbil edebiyatının hiçbir popülaritesinin olmayacağı yolundaki iddiası epey haksız çıkmıştır.

Cüce'ye yönelen ilgiyle birlikte Leylâ Erbil'in edebiyat piyasası içindeki konumu da yayınevleriyle ilişkisi bağlamında güçlenmiştir. Erbil'in edebiyatının yayıncılık dünyasında 1998-2013 yıllarını kapsayan son dönemi Türkiye İş Bankası Kültür Yayınları'nda son bulacaktır. Erbil'in kendi ifadesine göre kitaplarının Yapı Kredi Yayınları'ndaki baskılarının tükenmelerine paralel olarak kitapları 2002 yılından 2004'e kadar Türkiye İş Bankası Kültür Yayınları'ndan tekrar basılacaktır (Erbil 2004). 2002'de *Karanlığın Günü*, *Eski Sevgili*; 2003'te *Cüce*, *Zihin Kuşları*;

2004'te ise *Gecede, Mektup Aşkları, Hallaç*'ın yeni baskıları Türkiye İş Bankası Kültür Yayınları'ndan çıkacaktır. 2005'te ise bir ara uğrak olarak Leylâ Erbil dostu Cem Mumcu'nun sahibi olduğu Okuyan Us Yayınları'ndan kitaplarını yayımlamıştır. Erbil'in eski kitaplarından sadece *Tuhaf Bir Kadın*'ın yeni baskısı Okuyan Us Yayınları tarafından yapılmıştır. Erbil'in Türkiye İş Bankası Kültür Yayınları'na geçtikten sonra *Tuhaf Bir Kadın*'ın basılmamış olması göz önüne alındığında Yapı Kredi Yayınları'ndan 2001 yılında yapılan son baskısının ancak Okuyan Us'a geçtiğinde tükenmiş olduğu yorumu yapılabilir. Erbil, yine 2005'te *Üç Başlı Ejderha*'nın ilk baskısını da Okuyan Us Yayınları'ndan yapar. 2007'de Diyarbakır merkezli Lîs'ten çıkan ve *Üç Başlı Ejderha*'nın kitapla aynı adı taşıyan ilk bölümü ile Erbil'in öykülerinden oluşan bir derleme olan Kürtçe-Türkçe çift dilli *Ejdehayê Sêserî – Üç Başlı Ejderha* yayıncılıktaki bu ara dönemin ürünlerindedir. Kürtçe çevirisi Dilawer Zeraq tarafından yapılan; ön kapaktan Kürtçe, arka kapaktan Türkçe başlayan bu çift dilli kitap aynı zamanda Türkiye'nin yayıncılık tarihinde de eşine az rastlanır örneklerden biridir.

Erbil yayıncılıktaki bu son dönemini kısa bir aradan sonra 2009 yılında Türkiye İş Bankası Kültür Yayınları'na bütün kitaplarının telif haklarını taşıyarak noktalar. Edebi üretiminin ürünlerinin dergilerde görünür olmaya başlamasından elli yılı aşkın bir süre sonra, ilk defa Erbil'in bütün kitapları aynı yayınevinde toplanmıştır böylece. Bu bakımdan, Erbil edebiyatının piyasa içindeki bu dağınık görüntüsü elli yıllık bir yazar için istisnai bir durumdur. 12 Eylül sonrasında yayıncılıktaki yeni kurulum –“eski solcuların” sahibi oldukları yayınevleri örneklerinde olduğu gibi yayınevlerinin kendi dağıtım şirketlerini de kurmasıyla başlayan tekelleşme süreci ve banka yayınevlerinin edebiyat yayıncılığında önem

kazanmasıyla edebiyat sermayesinin finans kapitalle iç içe geçmesi süreci– Erbil’i 2009’a kadar bir bütün olarak içerelememiş ya da içermek istememiştir.

2011’de *Kalan*, 2013 yılında ise *Tuhaf Bir Erkek* ilk baskılarını Türkiye İş Bankası Kültür Yayınları’ndan yapmıştır. *Kalan* Erbil’in yayımlandığı andan itibaren en çok dikkat çeken kitaplarından biri olmuştur. Yayımlandığı ayda arka arkaya üç baskı yapar. Ancak bu dönem aynı zamanda, yayınevlerinin artık baskı adedini kitaplarda bildirmeyi bıraktığı, baskı sayısının spekülatif bir nitelik kazanmaya başladığı dönemdir. Erbil edebiyatının *Cüce* sonrası dönemine yönelik popüler ilgiye karşın sanki *Üç Başlı Ejderha*, *Kalan* ve *Tuhaf Bir Erkek* okunmamış gibidir. Bu dönemde Erbil’in kitaplarının çıkışını haber veren tanıtım ve inceleme yazıları, Erbil’le yapılan röportajlar, Erbil edebiyatının gazete ve kitap dergilerindeki görünürlüğü artmıştır. Ancak, akademide ve özellikle edebiyat eleştirisinde Erbil edebiyatına yönelik ilgi *Cüce* sonrasında ziyade *Cüce* öncesine odaklanmış durumdadır. Akademideki durum, birçok Yeni Türk Edebiyatı kürsüsünde güncel edebiyat çalışmanın “makbul” görülmemesiyle anlaşılabilir niteliktedir. Ancak, *Cüce*’den sonra Erbil’in önceki metinlerinin önem kazanmasına, piyasadaki durum da örnektir: Erbil’in *Cüce* öncesi kitapları *Cüce*’den sonra, 1960’lardan 2000’lere kadar süren “on yılda bir baskı” ortalamasını kırarak arka arkaya baskılar yapmaya başlamışlardır.

Cüce ise Erbil’in edebiyatındaki her dönemi takip eden Ahmet Oktay gibi isimler dışında Orhan Koçak’tan Nurdan Gürbilek’e edebiyat okur-yazarlığının “en prestijli” isimleri tarafından onurlandırılmışken *Üç Başlı Ejderha*, *Kalan* ve *Tuhaf Bir Erkek* konusunda “eleştirel” bir suskunluk hakimdir. Koçak (2002) ve Gürbilek (2008) *Cüce*’nin “çift kaplılığını” farklı açılardan olumluşturmuşlardır; ancak *Üç Başlı Ejderha*’nın metnin ikiye bölünmüşlüğünde de temsil olunan “çift kaplılığını” sadece

bir bölümü okuyarak görmezden gelirler. Gürbilek (2008) Erbil'in "kadın yazarlığı" bağlamında *Üç Başlı Ejderha*'nın ikinci bölümü "Bir Kötülük Denemesi"ni ufak bir değinmeyle de olsa Erbil okumasına dahil ederken, Koçak (2007) daha önce *Cüce*'de tespit ettiği "çilekeşin arzusu" ve novella biçimi ilişkisi bağlamında Erbil'in *Üç Başlı Ejderha* başlığı altına bastığı "novella" tür başlığını metnin ilk bölümü olan "Üç Başlı Ejderha"ya yakıştırır. Edebiyat kamusunun büyük isimlerinin *Kalan* konusundaki sessizliği ise *Kalan*'ın hem hacimsel hem de niteliksel büyüklüğüyle orantılı olarak daha da ilginçtir. *Kalan* ve *Tuhaf Bir Erkek* akademideki Erbil edebiyatının diğer metinlerini de kapsayan tematik birkaç inceleme ve edebiyat eleştirisindeki Şükrü Argın (2012) gibi bir iki istisna dışında, kendi sorunsallarıyla eleştirel incelemeye tabi tutulmamış metinler olarak durmaktadırlar.

Erbil edebiyatının edebiyat piyasasında marjinden merkeze yolculuğundaki dönüm noktasında yer alması, Erbil edebiyatına yönelen ilginin kapsamını ve niteliğini değiştirmesi, kurmaca üretimine verilen uzun bir sürenin sonunda doğmuş olması bakımlarından *Cüce* Erbil edebiyatının dolaşımında en önemli kırılma noktasıdır. Bu sebeple, *Cüce*'yi bir kerteriz noktası olarak –ya da Erbil edebiyatının semptomu olarak– konumlandırmak, Erbil edebiyatının ortaya çıkışından itibaren edebiyatının niteliğini ve alımlanma çerçevelerinin dönüşümünü takip etmek açısından yeni anlamları ortaya koymaya elverişli bir yaklaşım olacaktır.

1988'de yayımlanan *Mektup Aşkları* sonrasında Erbil'in üretim sürecinde başlayan ara 2001'de *Cüce*'nin yayımlanmasına kadar on üç yıl sürmüştür. Erbil'in ilk kitabının yayımlandığı *Mektup Aşkları*'na kadar geçen sürede ortalama olarak dört ila beş yıl arasında bir kitap yayımladığı görülmektedir. Bu dönemde en uzun ara 1977-1985 arasında *Eski Sevgili* ile *Karanlığın Günü* arasında geçen süredir. Erbil 2001 itibaren ise hayatta olduğu on iki yıla dört kitap sığdırmıştır; bu dönemde

ortalama olarak üç yılda bir kitap üretmiştir; en uzun ara ise *Üç Başlı Ejderha* ile *Kalan* arasında geçen altı yıllık süredir. *Karanlığın Günü* ve *Kalan*'ı önceleyen dönemlerin diğer metinlere göre daha uzun bir hazırlık dönemi gerektirmesi bu kitapların materyal koşulları, Erbil'in ortalama bir kitabının iki üç katı kadar hacme sahip olmaları dolayısıyla üretim sürecinin nesnel koşullarıyla, emek-zaman düzleminde anlamlandırılabilir. Bu perspektiften bakıldığında *Cüce*'yi hazırlayan ve Erbil'in kurmaca metin yayımlamadığı, deneme türüne yöneldiği on üç yılın istisnai niteliği bir kez daha ortaya çıkmaktadır. Bu on üç yıllık aranın sebebi ise *Cüce*'nin de içinden doğduğu 2 Temmuz 1993 Sivas Madımak Katliamı olarak konumlandırılabilir.

Madımak'ta yakılanlardan, Füsun Akatlı'nın ilk eşi Metin Altıok, Erbil'in yakın arkadaşlarındandır. Yine Madımak'ta yakılanlardan diğer şair ve yazarlardan Erbil'in kendi yaşına yakın olanları tanıdığı, bildiği, özdeşleşim kurabileceği insanlar olduğunu tahmin etmek zor değildir. Füsun Akatlı'nın ölümünden sonra Leylâ Erbil, Akatlı'ya veda mahiyetinde yazdığı ve kendisinin Sivas Katliamı'na dair "kurmaca olmayan" tanıklığı olarak da okunabilecek açık mektupta Füsun Akatlı'nın 4 Temmuz 2010'daki ölümünün nedenini soruşturmaktadır:

yargısız infazları seyretmekten, çorum, gaziantep, maraş olaylarını seyretmekten, ülkenin başını durmadan belaya sokan yeminli bir grup tüccar çetesine, din sömürücülerine dayanamadığından yani, kanser adını almış, nerede ise tüm ülkede metastas yapmış olan yozlaşmaya, çürüyüşe dayanamadığından da öldü. bu dediğim kimilerince 'kader' diye bilinir. 'kader'in doğru yanı türkiye'de doğmuş olmanın zorunlu sonucu anlamına gelir. tıpkı maden kazalarında, trafik kazalarında, tersanelerde, kot taşlamada, çocuk istismarında, kadın katiliğinde, savaşta, hrant dink kaderiyle ölmek gibi ve her adaletsiz ölümden farkında olmadan hepimizin her gün biraz öldüğü gibi.

elbette sevgi dolu ve derin hoşgörü sahibiydi füsün, ama hangi insan o canavar yangıncıları unutabilir ki? (Erbil, 2010)

Erbil burada, Füsun Akatlı'nın kanser nedeniyle ölümüne dair Wilhelm Reich'in kanserin etiyojisini faşizm ve onun ürettiği otoriter ahlakla açıklayan dirimsel (biyolojik) enerji kuramına yaslanarak yaptığı okumasını, *Cüce*'de henüz oluşmamış ve travmatik poetikayla ortaya çıkardığı, maden kazalarından Hrant Dink'in ölümüne uzanan tarihsel okumasıyla çakıştırmaktadır. Mektubun ilerleyen kısımlarında ise Sivas Katliamı'na dair kendi tanıklığını da ortaya koymuştur:

üstelik daha dün halâ 'madımak otelini' müze yapmaya yan çizen, "koskoca beş katlı han nasıl müze olur!" diye diretenleri dinlerken! orada 37 can yanarak kül oldu; hanın 37 odası var mı bilmiyorum. varsa her bir cana bir oda düşecek demektir! peki, hangi ana baba evladını bir hana kurban eder?! 'hapur hupur zincir dükkanları'nın sahibinin anası mı, 'gemicik' sahibi çocuğun ebeveyni mi yoksa ötekilerinki mi? masal değil; evladımız, kardeşimiz, eşimiz, dostumuz yakıldı. her şey gözlerimizin önünde oldu: içeride alevler, dışarıda "tekbiir" sesleri! askerinin geri çekildiği, zamanın tekinsiz başbakanı çiller'in "çok şükür halkımızdan burnu kanayan olmadı" diye utanmazca demeç verdiği, bizlerin seyretmekten başka bir şey yapamadığımız bir utanç, ilkelik, alçaklık trajedisi yaşadık. nasıl unutulabilir ki! (Erbil, 2010)

Her şeyin gözlerinin önünde olup bitmesi, görgü tanıklığı ile seyretmekten başka bir şeyin yapılamadığı bu çaresizlik anını, Füsun Akatlı'yla sohbetlerinde nasıl çözümlediklerini, bütün bu travmatik geçmişin yarattığı kendi "katlini" beklemenin ruh halini de Nazi Almanyasında ölümünü bekleyen Yahudilerin bekleyişiyile anlamlandırmıştır:

son zamanlarda ikimizin de sağlığı bozuktu daha çok telefonla tartışıyorduk ve sonuçta kısaca şu noktada karar kılıyorduk: hani hitler, "bana on yıl verin size tanıyamayacağınız bir almanya vereyim!" demişti ya, türkiye de öyle bir süreçten geçiyordu! hitler'in hayal ettiği cennet vatan, yahudilerden arınmış almanya idi! biz de buranın yahudileriydik; solcu, ulusalcı, yurtsever, cumhuriyetçi, laikçi, çağdaşlık yanlısı, aydınlanmacı şucu bucu diye dışlanan kesim! (Erbil, 2010)

Kurmaca olmasa da hem duygulanımsal etkisiyle hem de yazarlık maharetiyle bu şiddetli metinde Sivas Katliamı'nın üretilen anlamı Erbil'in tek seferde ürettiği bir anlam değildir. Erbil'in *Cüce*'den başlayarak metinlerinde sürekli tekrar eden, yine Freud'un "sonradan etki" ve "yineleme zorlantısı" kavramlarıyla anlaşılabilir

şekilde Sivas Katliamı'nın *Cüce* ve *Cüce* sonrası metinlerde yaratılan anlamları üst üste düşürülmüştür.

Sivas Katliamı'nda arkadaşlarının yakılmasını izlemeyle açılan yara, Erbil'in biyografisinde Sivas Katliamı'nın ertelenmiş bir travmatik anlatısı olarak *Cüce*'nin on üç yıllık hazırlığını anlamlandıran travma olarak konumlandırılabilir. Bununla birlikte, Erbil'in hayatındaki bu travmatik dönüş noktası, Erbil'in on üç yıllık aradan sonra edebiyatını yeniden icat etmesinin ve edebiyatına yönelen ilgideki değişimin de metin dışındaki referans noktası, her şeyi etrafına çeken döşemeci düğmesidir. Ancak Erbil edebiyatında bu on üç yıllık aradan sonra açılan dönem tek seferde yaşanan ve bir anda yepyeni bir edebiyat üreten bir kopuş olarak da yorumlanamaz. Yine Erbil'in biyografisindeki bu dönüş noktasıyla metinler arasında edebi travma kuramında varsayıldığı üzere birebir ilişki, otomatik yazmadan kökenlenen bir olayın "hakikatini" taşıma yorumu da yapılamaz. Madımak Katliamı ya da ele alınan her travmatik olay Erbil'in bilinçli yazarlı edimiyle dolayım lanmıştır. Bununla birlikte, *Cüce* travmatik poetikanın nüvelerini taşımaktadır ve ancak onunla aynı şey değildir.

Erbil, yukarıda bahsedilen açık mektubu travma ve hakikati peygamberlikle ilişkilendiren E. M. Cioran'dan yaptığı bir alıntıyla sonlandırır:

Kişi bir peygamberin pençelerinden kolay kolay kurtulamaz... İster sema adına, ister site veya başka bahaneler adına sesini yükselttiğinde kaçın ondan: Yalnızlığınızın satiridir, onun hakikatlerinin ve taşkınlıklarının berisinde yaşamanızı affetmez; histerisini, varını yoğunu onunla paylaşmanızı ister; bunu size dayatmak ve sizi tanınmaz hale getirmek ister. (akt: Erbil, 2010)

Erbil'in *Cüce*'den başlayarak kurduğu travmatik anlatılarındaki en belirleyici gerilimlerden biri peygamber/tanrı olmak ve peygamberlere/tanrılara inanmak arasındaki gerilimdir. Peygamber/tanrı olmak, Erbil'de bir olayın gerçekliğini "hakikat" olarak sahiplenmek iddiası olarak anlamlandırılmıştır. Bu bakımdan peygamberlik/tanrılık Erbil'in travmatik poetikasının bir post-Vietnam travma

anlayışı ve postmodernitenin sahicilik jargonu eleştirisi olarak ortaya çıkmasının en çok kristalize olduğu motiftir. Travmatik olayın anlamının dünyaya anlamını veren bir “hakikat” olarak sahiplenip sahiplenilmeyeceği, sahiplenildiğinde karakterlerin kendilerini peygamber/tanrı olarak gördükleri ve ancak travmatik olayın failinin de halihazırda peygamberlere/tanrılara inananlar olduğu bu dünyada travmatik poetika metinleri peygamberliği/tanrılığı olumsuzlayarak, travmanın “hakiki” anlatılarının artı-keyfini ifşa etmektedirler. Ancak *Cüce*'nin ana gövdesi yukarıdaki peygamberlik eleştirisinin tam tersine peygamberliği/tanrılığı tanrıçalık olarak sahiplenilen, Cioran'dan alıntılanan tabirle bir “yalnızlık satiri”dir.

Cüce'nin ana gövdesini oluşturan ikinci bölümü, bu bölümün anlatıcısı Zenîme'nin yazdığı yine adı “Cüce” olan bir kitaptır. Leylâ Erbil isimli anlatıcı-karakterin birinci tekil şahıs dilinden yazdığı birinci bölüm, metnin çerçeve hikâyesi ise “Cüce”nin başkarakteri ve anlatıcısı Zenîme'yi ve Zenîme'nin yazdığı metni tanıtmaktadır. Bu bağlamda, ilk bakışta görünen, Erbil'in *Tuhaf Bir Kadın*'dan beri kullandığı, *Cüce*'den hemen sonra yayımlanan metni *Üç Başlı Ejderha*'da yine metnin adını taşıyan bir bölümün varlığıyla tekrarlanan, farklı anlatıcılara ve farklı anlatı zamanlarına sahip parçaların bileşiminden oluşan roman yapısıdır. “Cüce”de Zenîme'nin kendi anlatısında yıllar sonra bir röportaj teklifini kabul etmiş, röportajı yapacak gazetecinin gelmesini beklemektedir. Yine “Cüce”de yukarıdaki Erbil'in açık mektubunda olduğu gibi yakın arkadaşlarından birinin Sivas Katliamı'nda yakılışını televizyondan “seyretmiştir”. Bu bakımdan, “Cüce” boyunca beklenen Zenîme'nin travmasının travmatik olaya görgü tanıklığı yapmasını sağlayan, katliamın çerçevesi ve materyal belirişi, anlamı katliamla iç içe geçmiş şeydir: Medya. Röportajı kabul etmesi de kendi katlini beklemekten vazgeçmesidir bu anlamda. Bununla birlikte, Zenîme'nin abisi de hapiste yatmış, işkence görmüş ve

son nefesinde de şunları söylemiştir: “Arkamda değil gözüm, çünkü benim naçiz vücudumu elbette bir gün işkencecilerimin ellerinden toprak alacaktır ama bu yurt sonsuza kadar kıyamla boğuşacaktır” (2012, s. 22). Bunun dışında, gerçek hayatta olayın gerçekleştiği dönemde Erbil’in örgütlü olduğu Türkiye İşçi Partisi’ne üye yedi üniversite öğrencisinin öldürüldüğü Bahçelievler Katliamı “Cüce”de anılır.

Zenîme’nin travmasını oluşturan bu olayların yanı sıra metinde bir de gazete alıntıları vardır: 1991’den beri faili hala “meçhul” cinayetlerden, ailesinin Cumartesi Anneleri’yle halen nöbet tuttuğu Yusuf Erişti’nin Sağmalcılar Cezaevi’nde öldürüldüğünü bildiren bir gazete haberi ile Gazi Katliamı’nın otuz birinci duruşmasında oğlu öldürülen yaşlı annenin mahkeme esnasında “yazıklar olsun” deyip kürsüye yürüdüktan sonra jandarmalar tarafından yere yıkıldığını bildiren bir başka haber. Leylâ Erbil isimli anlatıcı, birinci bölümde Zenîme’nin kedisine 1996’da faili meçhul bırakılmış bir cinayetle öldürülen Evrensel gazetesi muhabiri Metin Göktepe’den de bahsettiğini de aktarmıştır.

Bütün bu katliam tarihi ise Zenîme’nin, bu medyayı bekleyişinde kendisini tanrısız bir ana tanrıça olarak konumlandığı anlatının içinde yer alır. Zenîme ise okuyucunun Leylâ Erbil isimli anlatıcıdan öğrendiği kadarıyla uzun yıllar ABD’de yaşamış, İslam felsefesi üzerine çalışmış bir üniversite hocasıdır. Emekli olduktan sonra Leylâ Erbil isimli anlatıcının da yazları gittiği bir köyde, bürokrat babasından kalma evine taşınmıştır. Evinin nerede olduğu belli değildir ve evinden çıkmamaktadır. Ev bir tepededir ve sisten görünmemektedir, röportaja gelecek gazetecinin evi bulup bulamayacağından da emin değildir. Bu anlamda coğrafya içindeki konumu tamamen silikleştirilmiş evine ise sadece anlatıcı Leylâ Erbil ve Hatçabla’yı kabul etmektedir. Kendisine Sivas Katliamı yaşanırken televizyonu açmasını söyleyen Hatçabla’nın oğlu Yıldırım da birkaç kez evin kapısında görünür.

Zenîme'nin yazdığı metin de diyalogun olmadığı bir iç konuşma olarak gerçekleşmektedir. Bu anlamda, “Cüce”nin Zenîme'nin zihninin dışında kalan hiçbir tarafı yoktur.

Zenîme'nin kendi zihninde yaşadığı ancak hiçbir olay hakkında konuşmadığı bu travmatik geçmişle kendini tanrıça olarak yaratma isteği metinde karşılığını şu şekilde bulur: “uymuyorsa da bu çağın hırsları hırslarına sanırım sen ileride (çağın gerçeğine varmak için daha ilerde); dönüp bakılacak bir motif olmak arzusu içindesin?” (2012, s. 16) Bu daha önce açıklanan Erbil'in Benjamin'in tarih felsefesinden alıntılandığı ve travmatik semiosis'le travmatik poetikanın metinlerinde Yılanlı Sütun, “gog mogog” ve “gorgo” olarak ortaya çıkarılan “monad” fikrinin veciz bir özetidir. Ancak hem Benjamin'in monad tanımındaki yapıt vurgusu hem de travmatik poetikadaki mekânsallaştırma jesti ve bununla bağlantılı olarak ortaya çıkan trajik bilinç “Cüce”de yoktur⁴¹. “Cüce”nin yarattığı bu Gerçeğin sezildiği gösteren, Zenîme'nin kendi içine kapanmış zihni ve bu zihnin birinci tekil şahıs anlatısıdır.

Bu birinci tekil şahıs anlatısında ise travma anlayışı, bir tarafıyla Freud'un yine geç döneminden beslenmektedir. Bütün bu travmatik olayların bir kısmı Zenîme doğrudan dile getirilmemeseler de Ben'in yüceltilmesiyle bağlanırlar. Gazetecinin yani Zenîme'yi bekleyen travmatik sonun “zihnine” gelmesiyle “monad” olarak yaratılan Zenîme'nin zihni, “monad” tabirinde tınlayan tanrısallık iddiasını da başarıyla gerçekleştirir:

Sonunda haki rengi kadife pantolonunun kısıcık fermuarını yukarı çekti. İlk kez görüyormuşçasına süzdüm erkeğimi. Tanrı Zeus'un kafasından bin yıllık

⁴¹ *Cüce*'de Zenîme'nin arzusu olarak ya da fikri olarak kalmış ancak uygulamasını bulamamış başka travmatik poetika nüveleri de vardır. Travmatik poetikada travmatik semiosis'le inşa edilen Mesihçi kurtuluş anlamı, metinde karşılaşılan katmanlardan biri olmamasına rağmen “katharsis niteliğinde hızlı bir kurtuluş özlemi” (s. 80) şeklinde dile getirilir.

ana tanrıçayı yeniden yaratması gibi bir kez daha doğurmuştu beni; Asya'da es-em, Hinduca'da ah-am, Vedalar'da aum, Mısır'da t-ama kitap olan tanrıçayı. (Erbil, 2012, s. 85)

Gazeteci Cüce'yle zihnindeki cinsel birleşmelerinden⁴² Zenîme tanrıça olarak

doğmuştur. Cüce'yle birlikte yaptıkları, cücelik temsili, bütün ayinsel oyunlar metnin

Carl Gustav Jung'a referans vermesiyle bu figür de Jung'un öze döndüren şaman

fikrinin bir yansıması olarak anlamlandırılmalıdır. Tam da Jung'un fikrine uygun

olarak, bir "şifacı" olarak gelen şaman, dışarıdan gelmemiş, herhangi bir diyalojik

ilişkiden kaynaklanmamış; bir monad olarak zihnin kendisinden doğmuştur. Bununla

birlikte, başka şifacılık örnekleri olarak garip karışımlar, "Kalp Şarabı" gibi şeyleri

de kullanır Zenîme. "Cüce"nin sonunda kıyameti andıran bir sahnenin içinden adının

⁴² Zenîme'nin arzu nesnesi Cüce'nin metindeki bir diğer adı Menipo'dur. Menippos isminin Erbil'e özgü bozumlarından biri olan bu isimlendirmeye Menippos yergilerine ya da Mihail Bahtin'in (2014) kısaltmasıyla menippea türüne gönderme yapar. Bu bağlamda bu cinsel birleşme imgesinde Leylâ Erbil, on üç yıl aradan sonra edebiyatını yeniden icat edişini de Bahtin'in Dostoyevski romanını incelerken Sokratik diyalogla birlikte modern romanı önceleyen yarı komik-yarı ciddi türlerden saydığı bu türle bir yeniden karılma, romanın kaynağına gidip onu kendine yeniden mal etme girişimi olarak işaret etmektedir. Erbil, *menippea* türünde metin okumuş mudur, incelemiş midir; bilinmez ancak Bahtin'in menippea üzerine incelemesini okuduğunu kestirmek zor değildir. Hatta, Bahtin'in yorumlamasında sık sık tekrar eden ve bu türe has addettiği ikilikler, çiftlikler *Cüce*'nin "çift kalpliliğinin" ilhamı olduğu da iddia edilebilir. Yine bununla birlikte, Erbil'in *Cüce*'yle birlikte travmatik anlatılarını inşa etmeye başlarken ve sonrasında travmatik poetikayı inşa ederken travmayı kurmacalaştırmak konusunda kuramsal okumalarına ek olarak bir edebi biçim "programı" olarak Bahtin'in on dört maddede özetlediği menippea türünün özelliklerinin aklında bulunduğu iddia edilebilir. Bahtin'e göre türün en önemli özelliği şudur:

[S]ırf fikinsel ve felsefi bir amaç tarafından gerekçelenip bu gerçeğe adanmış olmasıdır: Felsefi bir fikrin, bir söylemin, hakikatin peşindeki bilge bir insanın imgesinde cisimleşmiş bir *hakikatin* yolunun açılması ve sınanması için *olağandışı durumların* yaratılması. Fantastiğin burada hakikatin kesin *cisimleştirmesine* hizmet etmediğini, daha ziyade hakikati arama, yolunu açma ve en önemlisi de *sinama* kipi olduğunu vurgulayalım. (2014, s. 213-214)

Bununla birlikte Bahtin'in türün diğer özelliklerini mistik-dini öğenin uç örnekleriyle ele alınması, gazetecilik ya da propaganda havası taşıması, ölümler diyarına özel bir önem vermesi, evrenselcilik iddiası taşıması, yazarın günlüğü niteliği taşıması, türün "nihai sorunlar"la ilgilendiğini ve bu bağlamda toplumsal ütopya öğelerine sıkça yer vermesi, hatta bazen tamamen ütopya metinlerine dönüşmesi, iç içe geçmiş türleri kullanması, düşünce ve ideoloji alanından dönemin ustalarının isimlerinin geçirilmesi ve deliliğin, bölünmüş kişiliklerin, intiharların denetlenemez hayal kurmaların tema olmaktan öte türün yapısını belirlemesi olarak ortaya koyar (2014, s. 213-219). Bu özelliklerin hepsi *Cüce*'de tespit edilebilir, ancak türün temel belirleyeni Bahtin'in akademik düzeye kadar vardığını iddia ettiği fantastikle iç içe geçmiş felsefi tartışmanın ve diyalojik olmanın *Cüce*'de gerçekleştirdiğini iddia etmek zordur. *Cüce*'de felsefeden ziyade mitolojiden, dinden "alıntılar" görülür ve Zenîme kendi zihninden başka kimseyle ya da başka bir söylemle diyalojik bir ilişki kurmaz, Zenîme'nin zihnin diyalojik ötekisi sayılabilecek anlatıcı Leylâ Erbil'in söylemi ise çerçeve hikâyede yalıtılmıştır. Zenîme'nin arzusu olarak beliren menippea'dan devşirilen programın bu temel niteliklerinin bazıları yine monad fikri, Mesihçi kurtuluş gibi *Cüce*'de uygulama olanağı bulamamış, niyet ya da arzu olarak ifade edilmiş ve eksilteli ya da artırılmış olarak travmatik poetika metinlerine taşınmıştır.

çağırılmasını umursamamasıyla tam bir tanrı olmuştur. Travmatik poetikanın mekânsallaştırarak ve bu sayede trajik bilince erişerek Mesih’i çağırın anlatıcılarının karşısında “Cüce”de kendisini şifacılıkla tanrı olarak icat eden Zenîme vardır.

Zenîme’nin “Cüce”sinin kendi geçmişinin travmatik olaylarıyla belirlenen zihninin birinci tekil şahısın anlatısı olma, travmatik olayların tamamını doğrudan kendi dilinden anlatmama, kendi “hakikatini” sahiplenme, bu “hakikati” “delilikte” bulma çabasında, bunun için şifacılığın araçsallaştırılmasında post-Vietnam travma anlayışıyla ve postmodernitenin sahicilik jargonuyla örtüşen taraflar vardır. Ancak, “Cüce”nin kurduğu travma söylemiyle *Cüce*’nin kurduğu travma söylemi aynı şey değildir, *Cüce*’nin söylemi “Cüce”deki pos-Vietnam travma anlayışını diyalektik karşıtı olarak içermektedir. “Cüce”de travmanın içinden inşa edilen metnin sonunda inşa edilen tanrılık iddiası ve onun metin boyunca devam eden “çift kalpliliği” Leylâ Erbil isimli anlatıcı tarafından sökülür. Kendisinin bir şatoymuş gibi anlattığı ev hımış bir eve dönüşür. Ateist olduğunu iddia etmesine rağmen yatağının başucunda bir Kuran asılıdır, oruç tutar. Zenîme’nin merhametten doğduğunu iddia ettiği çift kalpliliğiyle dalga geçercesine onun anlatıcı Erbil’e davranış biçimini, Boston’da “İslâm’da Yalansızlığın Ürettiği Estetik Merhametin Dünya Hümanizmine Katkıları” isimli bir ders vermesini anlatır. 2000’de intihar ettiğinde seksen ya da doksan yaşlarında olan Zenîme, ABD’ye gitmeden “Ümraniye Musiki Mekteb-i Hümayun”unda “Nazariye-yi Musiki” dersleri almıştır. Ancak bu dönemde değil böyle bir okul, Ümraniye diye bir semt bile yoktur. Zenîme’nin aile kökeni ortaya çıkarılır, bürokrat ve şeyh bir babanın taşrada doğmuş çocuğu olmasıyla Chanel markasına takıntısında ortaya çıkan burjuva zevkleri gülünçleştirilir. Zenîme’nin bir dönem kendisinin hapiste yatması ve işkence görmesini anlatmasını yine Leylâ Erbil isimli anlatıcı “en kutsal anısı” olarak tarif eder. Leylâ Erbil isimli anlatıcının yaptığı

bütün bu bozma jestiyle ve ayna motifinin tekrarıyla Zenîme, Erbil'in kullandığı tiplerden biri olarak konumlandırılabilir. *Gecede*'deki "Ayna"nın modernleşme projesine safdil bir biçimde inanmış, memur kökenini (Türk-Müslüman) burjuvazinin yokluğunda bu projeyle birlikte edindiği ayrıcalıklar sayesinde burjuva zevkleriyle örtmüş ve bu yüzden de bu burjuva zevkleri sürekli iğreti olarak kalmış anlatıcısıyla akraba hale getirilmiştir. Bu bakımdan, Leylâ Erbil isimli anlatıcının olduğu üstkurmacada Zenîme'ye dair hiçbir hakikat iddiası bırakılmaz. Ancak travmatik poetika metinlerinde kurmacanın ana gövdesine dahil edilecek olan – Zenîme'nin bir ideoloji olarak deliliği ve tanrıçalık sevdasının– artı-keyfinin ifşasının *Cüce*'de anlatıcı Leylâ Erbil'in söyleminin çerçeve hikâyede yalıtılmış olmasından dolayı niyet edilen potansiyelini gerçekleştirememiştir.

Ancak Leylâ Erbil isimli anlatıcının bütün bu Zenîme'yi de Zenîme'nin çift kalpliliğini, travmadan doğan artı-keyfi sergileme jesti de ince ayrıntılara saklanmış, metnin gövdesinden koparılmış, metnin yapısını açıklamak ve inançsızlığı askıya almayı sağlamak için yazılan çerçeve hikâyenin içine gömülmüştür. Duygulanımsal etki bakımından da oldukça sönük olan ve edebî olmaktan kaçan bu çerçeve hikâye Zenîme'nin metninin yanında ikincil önemde olan bir ek gibi durmaktadır. Buna ek olarak, bu çerçeve hikâyedeki anlatıcının adının yazarın adıyla aynı olması, bu çerçeve hikâyenin kurmaca gibi davranmaktan kaçan tavrıyla birlikte buradaki artı-keyfi sökme işlemini başarısızlığa uğratmaktadır. Bu bölümün başlarında açıklandığı üzere, postmodernitenin sinik aklı zaten bir semptomatik okuma konumundan geliyordur ve onun artı-keyfiyle yüzleşmesini sağlaması için kurmacadan doğan keyfe içerilmesi gerekmektedir. Kurmaca olmayan, travmaya uğrayanın hakikat iddiasını söken tavır, gerçeği işaret ettiğini iddia eden eleştirel yazı zaten sinik aklın kendisinin de konuşma kipiştir. Bununla da ilişkili olarak, edebiyat kamusunun *Cüce*

olarak “satın aldığı” metin *Cüce* değil, “Cüce”dir. Orhan Koçak’ın (2002, 2007) da Nurdan Gürbilek’in (2008) de incelediği, *Virgül* dergisinin zamanında kapağına taşıdığı, Süha Oğuzertem’in tanrı olarak konumlandığı *Cüce*’deki anlatıcı ya da gerçek hayattaki yazar Leylâ Erbil değil, Zenîme’dir. Bu bakımdan, Zenîme’nin travma kökenli şifacılık ideolojisiyle çevrili tanrıçalık iddiası Erbil edebiyatının alımlanmasındaki dönüm noktasıdır. Bu an Erbil’in, *Cüce*’nin çerçeve hikâyesinde bir potansiyel olarak duran, ancak başarılı olamayan fazlanın silinerek postmodernitenin sahicilik jargonuna, post-Vietnam travma anlayışına ve bunların piyasasına asimile edilmesiyle kabul edildiği anlık bir çakışmadır.

Nitekim, edebiyat okur-yazarlığının Erbil’e yönelik eleştirel ilgisi Erbil metinlerinde artı-keyfin sergilenmesinin dışarısını bırakmadığında, mekânsallaştırma jestiyle trajik bilinci çağırduğunda, Mesihçi kurutuluşla yeniden devrimci bir söyleme açıldığında bıçakla kesilmiş gibi duracaktır. Edebiyat okur-yazarlığı *Üç Başlı Ejderha*’nın parçalı yapısından “Üç Başlı Ejderha”yı travmatik bir söylemin içinden konuşan solcu şairin artı-keyfinin ifşasının yapıldığı “Bir Kötülük Denemesi”nin inkâr ederek ayrıştırması da, *Kalan* ve *Tuhaf Bir Erkek*’te farklı anlatıcıları temel alan bölümlü roman yapısını terk etmesiyle ve travmatik söylemin sökülmesinin dışı kalmadığında da Erbil’in metinlerini tamamen görmezden gelecektir. Erbil’in toplumsal alanda eyleyen bir insan olarak şahsı da bu alımlama çerçevesinin oluşmasının sorumluluğundan dışarıda bırakılamaz. Tomris Uyar’dan Orhan Koçak’a kendi edebiyatını ve söylemini yanlış temsil ettiğini düşündüğü herkese daha önceleri eleştiriler yazan, tekzipler yayınlatan Erbil *Cüce* sonrası dönemde edebiyatının ilk döneminde edebiyat eleştirisine ve onun yapılarına yönelen “gang of four” eleştirisini geride bırakmış, verdiği röportajlarda kendi metinleri üzerine yapılan ve birbiriyle çelişen yorumları tekrar etmiş (Koçak, 2002), metinlerine

yapılan her türlü eleştiriyi Erbil'in sivri dilli kişiliğinden beklenmeyecek bir "yüce gönüllülükle" kabul etmiş, Zenîme'ye benzer bir biçimde kendi ölümünün şekliyle, Medea'yla Faustvari bir anlaşma yapmıştır. *Cüce* ile edebiyatının alımlanmasında yaşanan bu dönüşümün birkaç kişi sayesinde gerçekleştiğini bu isimleri onurlandırarak *Kalan*'ın yayımlanmasından önce yaptığı son röportajında dile getirmiştir:

ben de ancak onlar rahmetli olduktan kim bilir kaç yazar kuşağından sonra şimdi genç kuşaklarla buluşabildiğimi sanıyorum. tabii eleştirmenler olmasa da başından beri ahmet oktay, selim ileri, enis batur, demir özlü, tezer özlü, sennur sezer gibi birçok yazar ve daha çok ikinci yeni şairleri ve ahmed arif, metin eloğlu gibi büyük şair arkadaşlarımın ne yapmak istediğimi anlamış, desteklemişlerdir beni... ancak şu son durumu, gene de, başta olağanüstü bir beyin giderek deha saydığım orhan koçak, mahmut temizyürek, ismail ertürk gibi kalemlere borçlu olduğumu söylemeliyim. bence bu dediğim doğru olmasaydı siz de kaç yıldır çıkarmakta olduğunuz *yeni yazı*'nın önceki sayılarında ulaşmak isterdiniz bana! (İrmak ve Armağan, 2011)

Leylâ Erbil Medea'yla/medyayla yaptığı bu yeni anlaşmada edebiyatının rütbesinin "ucuz kitaplar" rütbesine düşürüldüğü *Cüce*'nin çıkışına kadar 1990'lardaki bütün polemiklerini unutmuş gibidir. Hatta burada deha saydığı Orhan Koçak'la polemiklerinin; 1996'da Koçak'ın Orhan Pamuk'u savunurken Erbil'i Orhan Pamuk'un iyi yazdığını bildiği için onu yıkmaya çalıştığını iddia ederek "soldaki toplumsal haset" olarak işaret etmesinin ve Erbil'in Koçak'ın bu iddiasına "sanki hiç roman okumamış"tan Koçak'a mealen "Allah mısın, devlet misin?" demeye vardığı bir yazıyla cevap vermesinin (Erbil, 2010, s. 113-130) zamanı çok uzakta gibi görünmektedir. Oysa, Erbil'in aynı iddiaları 1997'de verdiği bir röportajda tekrarlayarak Koçak'ı "yargısız infaza dalan yeni aydınlar", "bu yasakçı kafalarla aynı zamanda sosyalist mücadelenin içinde birlikte yer almamız; komiklikle ürkütücünün bu iç içeliği" (Erbil, 2010, s. 190-191) diyerek işaret etmesinin, Erbil'in *Cüce* yayımlanmadan üç yıl önce çıkan bütün bunları *Zihin Kuşları*'na dahil

etmesinin; her şeyin üzerine bir sünger çekilmiştir⁴³. Belki Erbil de *Cüce*'nin Zenîme'si gibi –ve hatta *Cüce*'yi yazarak– bu dönemde “değerlerine” tanık olunsun, doya doya kendisini kimsenin anlamadığını söylesin istemiştir.

Erbil'in edebiyatının alımlanmasındaki bu dönüş noktasıyla Erbil her zaman büyüklüğü teslim edilmiş bir yazarmış gibi icat edilmiştir. Halbuki yukarıdaki baskı adetlerinden, yayınevleri arasındaki yolculuğundan ve hatta *Gecede*'yi basacak yayınevi bulamayışından, Erbil'in ilk kitabını yazdığı 1960'tan *Cüce*'ye kadar hakkında eleştiri kapsamında ele alınabilecek sadece on üç yazı yazılmasından da anlaşılacağı üzere Erbil'in edebiyatı Türkçe edebiyatın hem marjlarından gelen hem de bütün piyasa ilişkileri tarafından marja itilen bir edebiyattır. Bununla birlikte *Cüce* sonrasında Erbil edebiyatı elli yaşına yaklaşmışken adeta sıfır noktasından ortaya çıkan ve Erbil'in metinlerini retrospektif bir şekilde ele alan akademik ilgi

⁴³ Orhan Koçak'ın Erbil'e “soldaki toplumsal haset”i yakıştırması 1990'lardan 2000'lere uzanan çizgide Erbil'e yöneltilen ithamlardan hafifçe olanlarından; en azından Erbil'i solda konumlandırır. Onur Behramoğlu, travma anlatısını ele alışlarında da Erbil'in tam karşısına yerleştirilebilecek Ayşegül Devocioğlu'nun Erbil'e üçünün de yer aldığı 1 Mayıs Komitesinde “faşist” dediğini iddia etmektedir (Behramoğlu, 2013). Erbil 1990'lar boyunca belki yaşadığı travmatik durumun da etkisiyle gazete ve dergilere politik durum üzerine soruşturmalara cevap vermiş, yazılar yazmıştır. 1995 seçimlerinde Halkın Demokrasi Partisi'ne (HADEP) oy vermeye çağırmıştır. 1996'da F tipi cezaevlerine karşı ölüm orucuna yatan devrimcilerin taleplerinin hükümet tarafından kabul edilmesini sağlamak için Yaşar Kemal ile birlikte yüz yazarın imza attığı Aydınlar Dilekçesi'ni örgütlemişlerdir. Erbil, 1999 yılında Adalet Ağaoğlu, Mina Urgan, Fethi Naci gibi birçok isimle birlikte kurucusu olduğu Özgürlük ve Dayanışma Partisi'nden milletvekili adayı gösterilmiştir. İslamcılığın yükselişte olduğu 1990'lar dünyasında Erbil'in hem İslamcılığa karşı çıkışı hem de Orhan Pamuk şahsında edebiyatta yükselen postmodernizmle kavgası, bununla birlikte edebiyatının ilk günlerinden beri ısrarcı olduğu radikal bir Aydınlanma etiğinin ve yorumunun savunusu; Erbil'in adının indirgemeci bir şekilde Türkiye'nin kimlik siyaseti dışındaki bütün solu Kemalizm'e yuvarlayan 12 Eylül sonrası dar siyasi yelpazesinin “Kemalizm” ya da “sol-Kemalizm” hanesine yazılmasına neden olmuştur. Ancak Erbil düşünsel ve örgütsel olarak Kemalizmle hiç ilişkilennememiştir. Hem edebiyatının en erken örneklerinden beri hem de 1961'de TİP'te başlayan ve sendikacılıktan ÖDP'ye, 2009'da Kanlı 1 Mayıs'tan sonra 1 Mayıs'ın ilk kez Taksim'de kutlanmasını sağlayan komitenin çağırıcılığına kadar uzanan çizgide toplumsal eylemiyle kendini Kemalizmin içinde değil, sosyalist solun içinde ifade etmiştir. Çeşitli röportajlarında da bu konuya açıklık getiren Erbil, Mustafa Kemal'le ilişkisinde Marks ve Lenin'in Robespierre'leri, burjuva devriminin geleneğini sahiplenmesine benzer bir şekilde, ortodoks Marksist bir tavırla Mustafa Kemal'in Jakobenizmini, burjuva demokrasisi fikrinin ortaya çıkışı aşamasındaki ilerliliğiyle sahiplenmiş ve ancak onun devriminin burjuva niteliğini teşhir etmiştir. Bu bakımdan Mustafa Suphilerin öldürülmesini anlatırken Mustafa Kemal'i fail olarak işaret eden, Cumhuriyet'in ilk kuşağını temsil eden modernleşmeci babayla mesafelenen *Tuhaf Bir Kadın* da 12 Mart sonrasında Kemalizm'i eleştiren Sevgi Soysal, Adalet Ağaoğlu, Oğuz Atay'ın metinlerinden önce, 1971'de yayımlanmıştır.

Erbil'in edebiyatını kendi zamansallığı içinde, Erbil'in ilk dönemlerini içinden yazdığı dönemde marja itenin ve bugün merkeze çekenin ne olduğunu sorunsallaştırmamıştır. Buraya kadar kurulan çatı böyle bir sorunsallaştırmanın iskeletini oluşturmak için elverişlidir.

Leylâ Erbil'in edebiyatına *Cüce* sonrasında yönelen eleştirel ilgide Erbil'in metinlerini anlamlandırmada iki kuramsal çerçeve ön plana çıkmaktadır: Psikanaliz ve feminizm. Bununla birlikte Erbil'in metinlerinin diline ve tekniğine modernizm bağlamında eğilen yapısalcı –ya da en azından yapı üzerine düşünen– incelemeler bulunmaktadır. Erbil ise kendi edebiyatının kaynağı olarak hemen hemen her röportajında Marks ve Freud'u işaret etmiştir. Burada ortaya çıkan kuramsal çerçevelerden; feminizm, modernizm, Marksizm ve psikanalizden dolayı da olsa etkilenmemiş, Erbil çapında bir 20. yüzyıl yazarı herhalde yoktur. Dolayısıyla bu anlamlandırma çerçeveleri, bu genelleme düzeyinde Erbil'in edebiyatının *Cüce* öncesinin niteliği ve onun dönemi içindeki alımlanışı, marj oluşu hakkında hiçbir şey söylememektedir. Bu üç çerçeve içinde ise en anakronik olanı hele Erbil'in edebiyat üretiminin 1950'lerde başladığı düşünüldüğünde İkinci Dalga bağlamında kullanılan feminizmdir.

Erbil edebiyatını feminist çerçevede yöneltilen okumalardan ilk grup Erbil edebiyatında “kadın yazarlık”, kadınlık ve cinsellik deneyimlerini inceleyen gruptur. Bu gruptaki incelemeler, feminist eleştiriden beslenirken metinleri kuram uğruna gözden çıkarmayan, incelikli okumalar ortaya koymuşlardır⁴⁴. Burada yöntem ve

⁴⁴ Selen Erdoğan'ın “İroninin İçinden Kadın Olarak Yazmak: *Tante Rosa ve Cüce*”, Şerife Seda Yücekurt Ünlü'nün “Tuhaf Kadınların Yazma Uğraşısı: Leylâ Erbil'in Romanlarında Kadın Yazar Başkışiler” ve Hülya Dündar'ın “Leylâ Erbil'in Romanlarında Cinsellik” başlıklı yüksek lisans tezleri bu kapsamda sayılabilirler. Bununla birlikte bu üç tez de Erbil'in romanlarını ele almaları bakımından feminizmin toplumsal alanda yükselmeye başladığı yıllardan bahsetmektedirler. Bu bakımdan, bu tezler Erbil'in feminist olduklarını iddia etselerdi bile anakronik sayılmazlardı.

okuma biçimi feminizmden kaynağını almaktadır. Ancak, akademiden edebiyat dergilerine kadar çeşitlenen bir kapsamda, Erbil'in en erken dönemlerine de yöneltilen feminist okuma çoğu zaman feminist kuramın Erbil'in metinlere uygulanmasıyla yetinmez; Erbil'deki aykırılığı da Erbil'in ve onun edebiyatının feminist olmasına bağlarlar. Bu anlamda Erbil'e yöneltilen feminist bakışın Erbil'in 60'lardaki, 70'lerdeki edebiyatının içinde yazıldığı dönemle arasındaki söküğü dikmekte, ideolojiyle sarıp sarmalamakta da özel bir yeri vardır. Bu geriye dönük Žižek'çi anlamda ideolojik, söküğü dikme hareketiyle, Erbil'in edebiyatının anlamı feminizme neredeyse sabitlenmiş durumdadır. Erbil edebiyatı üzerine yazılmış tek monografi, Elmas Şahin'in *Leylâ Erbil Kitabı* (2015) da isimlendirme tercihiyle birlikte sadece feminist perspektifi içermesi bakımından böyle bir sabitlemeyi işaret etmektedir. İleride de değineceğim, Elmas Şahin'in hafif tabirle “kafası karışık” olarak nitelendirilebilecek doktora tezinin kitaplaşmış hali *Leylâ Erbil Kitabı* en başında iddiasını Erbil'in feminist olup olmadığını incelemek değil, metinlerini feminist kuramla okumak olduğunu ifade etse de sonrasında iddiasını Erbil'in en başından feminist bir estetik kurduğu yolunda değiştirir.

İlk dönemlerinden başlayarak Erbil'in edebiyatının feminist olduğu yolundaki iddiaların en derli toplu, kendi içinde tutarlı ve güncel örneklerinden birini Senem Timuroğlu “Adını Artık Koyalım: Feminist Edebiyatımızın Köşe Taşları” isimli yazısında ortaya koymuştur. Timuroğlu (2017) Sevim Burak, Tezer Özlü, Sevgi Soysal ve Leylâ Erbil'in 1950-1970 yılları arasındaki edebiyatlarını “feminist bir cereyan” olarak okumayı önermektedir. Timuroğlu'na göre bu yazarlar söz konusu dönemde “zamanın ruhunu sezgisel olarak yakalayarak” yazdıklarıyla Batı'da 1960'larda ortaya çıkan İkinci Dalga Feminizm'in erken bir yansıması olmuşlardır. İlk bakışta dört yazarla ilgiliymiş gibi görünen bu iddia aslında sadece

Erbil üzerine inşa edilmiştir. Zira dört yazar içinde Erbil'den başka 1950'lerde metinleri yayımlanan, feminizme “erken” olan yoktur, diğerlerinin metinleri 1960'tan itibaren önce dergilerde sonra kitaplarda görünür olmaya başlayacaktır. Dolayısıyla Erbil dışarıda bırakıldığında Batı'yı “sezgisel olarak” önceleyen bir cereyan olarak değil, bir ayağı zaten Batı'da olan bu üç yazarda da Batı'daki İkinci Dalga Feminizm'le eşzamanlı olarak ortaya çıkmış bir dönüşüm vardır ortada.

Timuroğlu'nun “adını koymakta” aceleci davrandığı bu “feminizm” yakıştırmaları, 1980'li yıllardan beri Erbil edebiyatına dair genel kabule dönüşmüştür. Erbil'e de feminist olup olmadığı sorusu özellikle son dönem röportajlarında sıklıkla sorulmuş; o da her seferinde feminist olmadığını, ancak 1980 sonrasında siyasal alanda feminizmin çabasıyla ortaya çıkarılan kadın tarihinden etkilendiğini belirtmiştir. Timuroğlu ise Erbil'de “feminizmi” 1956'da yayımlanan ilk öyküsü “Uğraşsız”da Osmanoğlu Cemal Bey'in öldürülmesinde bulmuştur. Erbil'in bir bölümünü Sait Faik Abasıyanık'a ve kitabın tamamını ise Samuel Beckett'e ithaf ettiği *Hallaç*'ta yer alan “Uğraşsız” varoluşçu yazarlardan Erbil'in fazlasıyla etkilendiği bir metindir. Beckett'ten alıntılanan “Nothing is more real than nothing.” (Hiçbir şey, hiçten daha gerçektir.) sözüyle başlayan bu kitaptaki öyküde deniz kenarında, güneşin altında, plajda, iç konuşmayla geçen “uğraşsız” bir sıkıntıyla anlatıcının Cemal Bey'i öldürülmesi Albert Camus'nün *Yabancı*'sında anlatıcı Meursault'un yine plajda, güneş altında, terinin tuzunun gözüne kaçtığı bir anda plajdaki Arap'ı öldürmesi anına fazlasıyla benzemektedir. Yine Camus'nün kurduğu sahneden başka unsurların da taşındığı bu öyküde, *Yabancı*'da Arapların “Arap olmasından”, plajdaki hal ve tavırlarıyla kayıtsız kalınamayan ötekiler olmalarından dolayı Fransız Meursault tarafından öldürülmesinde olduğu gibi Osmanoğlu Cemal Bey de “Osmanoğlu olmasından” ve bununla ilişkilendirilen “uğraşsız”lığı bozma

halinden ötürü öldürülür: “Diyorum, şu da bir insan: görgüsü, bilgisi, ergeleri, kafası, gönlü yerli yerinde biri. Yine de bi nen anlamıyorum ondan. Bi insanın, öbür insandan bi nen anlamayışını düşünüyorum.” (Erbil, 2015, s. 109) Erbil’in öyküde kurduğu metinlerarası ilişkilerle, “Uğraşsız”da, *Yabancı*’da Fransız efendinin anlamadığı ötekisi Arap’ı öldürmesi, kendisini “modern” bulan anlatıcının “alaturka” bulduğu, buyurganlığının Osmanlılığından geldiğini düşündüğünü ötekisini öldürmesine tercüme edilmiştir. Öte yandan, bu kendini “modern sanma” durumu Erbil edebiyatında *Hallaç* da dahil olmak üzere hiçbir zaman olumlanan bir şey olmamıştır; Erbil edebiyatının kökeni bu “sanma” durumunun, Ben iddialarının sökülmesinde, bu farkın anlatisallaştırmayla ortaya çıkarılmasındadır. Bu öykünün yorumunu, bir kadının bir erkeği öldürmesi olarak sabitlemek, bunun anlamını da feminizme eşitlemek Erbil’in kurduğu metinsel ilişkilerin, kaynaklarının, edebiyatıyla ürettiği cevabın; bu edebiyatın en temel kurulumunun görünmez kılınmasına neden olur. Ancak, bu dolayım kat edildikten sonra öyküdeki kadının erkeği öldürmesinin anlamı üzerine düşünülebilir, zira Erbil edebiyatının kurulumu açısından ikincil ve bununla birlikte yüzeye en yakın anlam düzeyidir kadının erkeği öldürmesi. Bu öykü özelinde ise anlaşılamayan ancak kayıtsız da kalınmayan ötekiyle varoluşsal ilişkilene meselesinin feminizm anlamıyla eşitlenmesi zordur.

Timuroğlu ise bu öldürme anını alıntıladıktan sonra bunun feminist bir an olduğu yolundaki iddiasını Erbil’in bir röportajından feminizmin kadın tarihini, kadının ve kadın yazarın erkek diline zorlandığını ortaya çıkarmaya başladığı yolundaki sözleriyle desteklemiştir. Oysa Erbil, aynı söyleşide şunu da söylemektedir: “Bütün bunları feminist olmasam da feministler insanlığın geleceğine yararlı işler yapmaktalar anlamında söylüyorum.” (Varol, 2013). Erbil haklıdır. Erbil’in özellikle ilk dönem metinlerinde İkinci Dalga Feminizm ve özellikle Fransız

feminizmi bağlamında ele alınabilecek bir bilinçli bir tercih olarak feminizm tespit edilemez. Ancak bundan da öte, Erbil'in başından beri kuramdan beslenen edebiyatında, son dönemine kadar feminist kuramla doğrudan kurulan bir ilişki; Erbil metinlerinin bütününe kurama doğru evrildiği noktada bile içerdiği tek bir feminist kuramcı yoktur. Hatta Erbil edebiyatının edebi kaynaklarında da kadın yazarlara rastlamak da çok zordur. Tam tersine, Erbil'in edebiyatı baştan sonra İkinci Dalga Feminizm'in mesafelendiği kaynakların sahiplenilmesi üzerine kuruludur. Bu bölümün önceki kısımlarında ele alındığı üzere Freud ve özellikle iğdiş edilme korkusu Erbil edebiyatının başından beri, Freud'a hiçbir eleştiri yöneltmeden sahiplendiği kuramsal temellerindedir. Bunun yanına Erbil edebiyatının varoluşçuluk ve Marksizm kaynakları da eklendiğinde, İkinci Dalga'yla yola çıktıkları kaynakların aynı olduğu ve ancak gelişimlerinin farklı yönlerde olduğu yorumu yapılabilir.

Bununla birlikte, Timuroğlu'nun okumasının haklı olduğu konu Erbil'in en erken metinlerinin bile "bugünden bakışla" feminizm dahilinde okunabildiği, metinlerin bugünün bakışına böyle bir imkân sunduğu ve bunun da çok erken bir dönem için söz konusu olmasıdır. Ancak, bu metinlerin bugün feminizmle okunabilmesiyle, o gün "feminist" olup olmaması birbirinden ayrı şeylerdir. Erbil edebiyatının özgünlüğü ve dönem içindeki özgün etkisi Erbil'in kendi kaynaklarının ve politikasının bağlamında anlaşılabilir, "bugünden bakışla" ve metnin dışından gelen bir kuramın işlevselleştirilmesiyle Erbil'in ilk döneminin çerçevesini "feminizmle" çizmek Erbil edebiyatının özgün bağlamını, bu edebiyatın kaynaklarını ve onlarla girdiği eleştirel ilişkiyi maskeleyemektense başka bir işe yaramaz. Erbil'in marja itilmesinde de bu nokta yeni bir kavrayış sağlayacaktır.

Erbil'in kendi kaynaklarını ısrarla her seferinde Marks ve Freud olarak göstermesinde, Erbil'in edebiyatının özgünlüğü hem tüm açıklığıyla ortaya çıkmaktadır hem de bu özgünlük devasa simgesel kurulumların içine sokularak gizlenmektedir. Onun edebiyatı *Gecede* için gazetelere verdiği ilanda dediği gibi “insanı Marksist ve Freudist açıdan ele alan” (Varol, 2013) bir yapıttır. Ancak bununla birlikte, Erbil'in onlardan taşıdığı ne meta biçiminin çözümlenmesinin teferruatlı sonuçları ne de psikanalizle inşa edilen okumaların detaylarıdır. Erbil'in özellikle *Gecede*'den beri Marks'la Freud'dan alıntılacağı iki kaynağı ortaklaştıran şey, bir yöntem olarak semptomatik okumadır. Erbil'in özgünlüğünü kuran ise kendi varoluşundan yola çıkarak semptomatik okumayı Marks'ın da Freud'un da yabancıları oldukları başta kadınlık deneyimi olmak üzere iktidar ilişkilerinin ortaya çıktığı hemen her alana uygulamasıdır. Marks'ın burjuva ideolojisini analiz ederken yaptığını Erbil solculara, Freud'un erkek özneye uyguladığını Erbil kadına ve kente yöneltir. Erbil edebiyatının dönem koşulları içinde devrimci, şaşırtıcı, afallatıcı etki yaratan ve marja itilmesine neden olan, ancak bununla birlikte *Cüce* sonrasında *Cüce* ve öncesinin postmodernitenin sinik aklının bu bozumcu jesti tarafından devrimci bağlamından kopararak iştahla sahiplenmesinin nedeni budur. Öte yandan, doğrudan semptomatik okumayla belirlenen bir edebiyat, en başından gerçeklikle onun simgeselleştirilmeleri arasındaki farkı anlamaya çalışan, sürekli temsil üzerine düşünen ve edebiyatın en temel derdini, ilksel meselesi olan temsil sorununu temel meselesi olarak konumlandıran bir edebiyat demektir. Bu bakımdan, Erbil metinleri en başından edebiyat olmanın sınırlarını mekân tutmuştur.

Semptomatik okumayla birlikte Marks ve Freud bağlamında Erbil edebiyatında bugünden bakışla feminist okumayı da mümkün kılan yapının bir kısmındaki etki yine psikanalizden, özel olarak ise Wilhelm Reich'tan gelmektedir.

Türkiyeli okurun bugün çoksatarlar arasındaki *Dinle Küçük Adam* isimli kurmaca metniyle tanıdığı Reich, Freud’un sosyalist öğrencisidir. Fransa 1968’inde kitapları polislerin suratlarına tutulan, duvarlara kitaplarından alıntılar yazılan, hatta 1936 tarihli kitabından hareketle 1968’in “Cinsel Devrim” olarak da isimlendirilmesini sağlayan Reich’tır. Bununla birlikte, Nazi Almanyası’ndan ABD’ye göçü sonrası kişisel dostluklarıyla Beat Kuşağının temel esinlerinden biri, Foucault’nun *Cinselliğin Tarihi*’nden “biyopolitika” gibi temel kavramlarını inşa ederken yaslandığı kişidir⁴⁵. Erbil yukarıda işaret edildiği şekilde Füsun Akatlı’nın ölümünden sonra yazdığı mektupta Reich’a kanser bağlamında yaptığı gönderme gibi denemelerinde de Reich’tan doğrudan alıntılar yapmaktadır. Bununla birlikte, Erbil’de Reich etkisi *Gecede*’ye kadar geri götürülebilir. Bu tezin doğrudan konusu olmadığı için daha fazla detaylandırılmayacak olan etkilenme, kitapları ABD’ye göç ettikten sonra ABD polisi tarafından da yakılan Reich’ın Erbil’deki etkisinin Erbil’in marja itilmesinde bir payı olduğunu ve Erbil’in erken döneminde bugünün bakış açısıyla feminist olarak tercüme edilen tutumunun kökeninde yatan etkilerden biri olduğunu iddia edilebilir. Bu bakımdan Erbil edebiyatı, işe İkinci Dalga Feminizm’in, özellikle onu anlamlandırmak için kullanılan Fransız feminist kuramının başladığı noktadan, ondan önce başlamıştır. Ancak Erbil ile bu feminizmin izledikleri seyir ve sahiplendikleri yöntem birbirinden farklıdır. Erbil’in edebiyatındaki kadın bakış açısının semptomatik okuma bağlamında merkeze

⁴⁵ Reich, kendi psikanalitik yöntemiyle bütün bir kültürün ve devletin bir cinsel politika ve cinsel ekonomiyle yapılandığını iddia etmiş ve kapitalizmi olduğu kadar Stalin’i ve SSCB’yi de Troçkizan-sosyalist bir eğilimle bu çerçevede eleştirmiştir. Özellikle kadınların cinselliğinin ve çocukların cinselliğinin bastırılmasının, din ve ahlakla cinsel boşalmanın engellenmesinin otoriter düzenlerin temel dayanak noktası olduğunu iddia etmiştir. Yine bununla birlikte, 1930’lu yıllarda mutlak heteroseksüelliğin de mutlak eşcinsellik kadar “hastalık” olduğunu, insan doğasının biseksüellelikle belirlendiğini ve cinsel boşalmanın potansiyelinin yani yaratıcı enerjinin organizasyonunun ancak bunun tanınmasıyla mümkün olduğunu, Sovyet deneyimindeki devrimci durumun 1917’nin ertesinde serbest bıraktığı kürtaşı 1930’larda yasakladığında artık tamamen sona erdiğini iddia etmiş, bir politik program olarak cinsel devrimi inşa etmiştir.

çekilmesi, Marks'ın Marksist olmadığını açıklaması ve son metinlerine kadar aslında Hegel'i alıkoyarak aşan bir çeşit Hegelci olmaya devam etmesiyle bir analogi kurularak anlaşılabilir. Erbil edebiyatında bugünden bakışla feminizm olarak adlandırılan düşüncenin nüvelerini bulmak mümkündür ve ancak Erbil ile onun edebiyatı feminist değildir. Tersinden ise Erbil edebiyatının çerçevesini feminist olarak çizmek, Marks'ı Marksizmle çerçeveleyerek okumaya benzer.

Cüce sonrasında Erbil edebiyatına yönelen ilgide ön plana çıkartılan inceleme odaklarından biri de Erbil'in kurmaya çalıştığı dildir. Erbil edebiyatının dilsel kurulumuna yakıştırılan "bilinçakışı tekniği" ile "dişil dil" kavramları Erbil'in alımlanma çerçevelerinden modernizm, psikanaliz ve feminizmin üçünü birden kat etme potansiyeline sahiptir. Erbil'in metinlerinde bilinçakışı tespit eden sayısız makale, eleştiri vardır. Hatta "bilinçakışının kullanılması" çoğu zaman Erbil edebiyatının ve onun da içinde okunageldiği 50 Kuşağı Öykücülerinin alamet-i farikalarından sayılmıştır. Erbil'in dilinin konudan konuya sıçrayan yapısı, muhatabı belli olmayan diyaloglarının monolog olarak yorumlanması, kısa cümleciklerden oluşan bitimsiz cümleleri "bilinçakışı" okumasını doğurmaktadır ancak Erbil edebiyatında "akan" bir bilinç bulmak zordur. Onun ele aldığı bilinçler genelde taşan, fıskıran, sıçrayan, zıplayan bilinçlerdir.

Birinci Bölüm'de bilinçakışı ile Janet psikoterapisi arasındaki bağlantılara dikkat çekilmişti. Tekrarlamak gerekirse, bilinçakışı tekniği, psişenin bilinçten ve onun bir türevi olan bilinçaltından oluştuğunun varsayıldığı, insanda bilinçsiz ya da bilinçdışı herhangi bir parçanın yer almadığının varsayıldığı, dünyanın "kendinde dünya" olarak açıldığı ve sorunsuz bir mimesis'in gerçekleştirilebildiğinin varsayıldığı bir epistemolojiden kaynaklanan "kendinde" bilincin "olduğu gibi" anlatılmasının mümkün olduğu uzlaşımına dayanan bir mimesis'in aşırı ucudur.

Yüksek modernizmin kökenini Janet'nin otomatik yazma iddiasından alan ve bilincin süreçlerinin “olduğu gibi” temsil edildiği varsayımına dayanan Marcel Proust, James Joyce, Virginia Woolf gibi örnekleriyle Erbil'in temsil süreçlerinin alakası yoktur. Erbil karakterlerinin zihinlerinin içini değil; muhatabı yokmuş gibi göründükleri anda bile sesli konuşmalarını, sayıklamalarını, sloganlarını göstermektedir. Bununla birlikte Erbil edebiyatında en başından mimesis istisnadır, onun metinlerinin belirleyici temsil modu diegesis'tir. Süha Oğuzertem (2007), bu konuda yerinde bir tespit yapmaktadır:

Leylâ Erbil'in yapıtları edebi yüksek modernizmde başatlaşan “anlatmadan gösterme” ile postmodern dönemde ortaya çıkan “kurmacyı anlatma” tarzlarından uzakta konumlanır. Benzetiden (*mimesis*) çok anlatıma (*diegesis*) ağırlık vermesi, kurmaca metinlerinde kişisel sesini, tanıklığını devreye sokması, yaşama ve kendi edebiyatına “müdahil” olması, yine bazen Brecht'i konumlandırmak için kullanılan “anlatımcılığı” (ekspresyonizm) akla getirir. Türkçede “dışavurumculuk” sözcüğüyle de bilinen bu akım çerçevesinde gündeme gelen hitabetin, anlatımsallık işlevlerinin, disonans öğelerinin, dildeki farklılaşmanın Erbil'in yapıtlarındaki dilsel ve türsel rolleri, başka çalışmalarda etraflı bir şekilde ele alınabilir. (s. 163)

Oğuzertem, yukarıda alıntılanan pasajın öncesinde Erbil'in gerçekçiliğini anlamak için Lukacs gerçekçiliği ile Brecht gerçekçiliğini birbirinin karşıtı olarak konumlandırmıştır ve Erbil'in gerçekçiliğinin Brechtyen yabancılaştırmadan izler taşıdığını iddia etmektedir. Ancak, Erbil edebiyatındaki yabancılaştırma jestini ve diegetik tutumu Brecht'ten çok Franz Kafka benzetmesiyle okumak daha yerinde olacaktır.

Erbil edebiyatının, özellikle travmatik poetika metinlerinde, okuyucusunu sürekli olarak kente, sokağa döndüren tavrıyla Brechtyen yabancılaştırmının dördüncü duvarı yıkarak mekân üzerinden seyirciyi kurmacanın dışına itme tavrı arasında bir benzerlik kurulabilir. Ancak, Brecht'in kapitalizme ve dünyaya yönelttiği semptomatik okumada yabancılaşmış olan, bir “yanlış bilinç”tir ve “doğrusuyla” birlikte vardır. Brecht'in metinlerinde katarsis bir duygusal boşalım

olarak engellenmişse de mantık düzeyinde olay zincirinin çözüldüğü, devrimin geldiği anlar vardır. Brecht'in metinleri, bu bakımdan sınıf bilincinden yoksun, yabancılaşmış karakterler galerisi olduğu kadar, aynı zamanda onları örgütleyen, devrimi getiren, “doğru” karakterler galerisidir. Ancak, Erbil metinlerinde, metinlerin birinci tekil şahıs anlatıcıları da dahil olmak üzere “doğru” karakter; metnin söylemiyle söylemi örtüşen bir karakter neredeyse yoktur. Zira Erbil’de “doğru” bir gerçeklik de yoktur; en başından dünya bir simgeselleştirmeden ibarettir ve bütün insanlar hastadır. Erbil edebiyatının Kafka’yla yakınlaştığı nokta da burasıdır. Brecht’teki “doğru” Kafka’da yoktur. Kafka’daki yabancılaşmanın ve yabancılaştırmanın üzerine toplandığı böcek halihazırda semptomatikleşmiş bir gerçekliğin semptomu olarak ortaya çıkar; “doğrusu” olan bir gerçeklik ortada yoktur. Yine Erbil edebiyatıyla benzer şekilde, Kafka’nın semptomatik okumasında da söylemi metnin söylemiyle örtüşen, olumlanan herhangi bir karakter yoktur.

Erbil’in “böceği” ise ilk metinlerinden başlayarak histeri olarak ortaya çıkmıştır. Erbil metinlerinde bilinçakışına yakın olduğu iddia edilen yerler de dişil dilin ortaya çıktığı iddia edilen yerler de aslında “histerik” bir bilince sahip, genelde aynı zamanda anlatıcı da olan karakterin konuşmalarıdır. Ancak, metinler bu anlatıcıların söylemlerini sahiplenmez, ancak bu “yamuk bakışı” simgesel düzenin kurulumlarını bozmak için araçsallaştırırlar. Öte yandan, dişil dil beklentisi de kadın oluşa has, imgesel alandan gelen bir dilin ortaya konması anlamında da kadın bedeninin ve cinselliğinin anlatılması anlamında da mimetik beklentilerdir. Cixous’dan Kristeva’ya kadar, bilinçakışını uygulayan ve Erbil’in edebiyat kurulumundan uzakta düşen yüksek modernizmin yazarları da benzer bir perspektifle dişil dilin kapsamına dahil edilmişlerdir. Bilincin, bedeninin, cinselliğin simgesele giremeyişinin olumlanması anlamındaki bu mimetik yaklaşımın izine Erbil

edebiyatında rastlanmaz. Erbil edebiyatında, tam tersine, bu olumlama çabası histeriğin diegesis'inin bir semptom olarak ortaya konmasıyla olumsuzlanır. Erbil kendisi de dilsel deneylerini konumlandırırken kaynağını yine histeri ve afazi olarak göstermiştir:

Ben de başka arkadaşlar da epeyi kullandık. Ancak devrik cümlelerin karşılayamadığı söylenler başka arayışlara bakmamı sağladı. Örneklersem bir Afazi'nin kuramadığı cümleden yararlanarak ya da histeriye yatkın birinin, ya da öforik bir durumun dile getirilişinde hangi gramer kurallarının geçerli olabileceği sorusuyla karşılaşabiliriz. Bir insanın soluk bile almadan, üst üste yinelediği bir cümle: "allah ile ermişler arasında habercidirler; durun! durun! peygamber nuha suların çekildiğini bildirmişlerdir" ne büyük harf tanıyabilir, ne küçük harf ne virgül ne nokta; o aralara benim yapıştırdığım "virgüllü nokta"dır. (Vural, 2013)

Erbil, erken dönemlerinden itibaren biçimini buluşunda histeri ve afazi çalışmalarını işaret ettikten sonra ise aynı röportajda bunların "burjuva hastalıkları" olduğu yolundaki Freud'un iddiasını da tekrarlar:

Yani diyalektiğin mantığını savunduklarını; her bilimsel yeniliğe açık oluşu, statik olmayışı, dolayısı ile bu yüzden Dr. Freud'un bulgularını bilimsellikten uzak bularak, reddetdiklerini sanmıyorum. Böyle bir ciddi tartışma getirmedi benim kitaplarım aydınlara. (Kaldı ki o bulguların bilimsel kabulleri de mevcut bugün) Onlar daha çok kendisi de bir burjuva sayılan ve "burjuva hastalıklarını" psikanaliz yöntemiyle sağaltan adama da, o hastalıklara da, o yöntemden karınca kararınca kendi yazınında yararlanan kadın yazara da karşıydılar. Oysa daha haklı olabilecekleri savlar ileri sürebilirlerdi... (Vural, 2013)

Burada Erbil, dilde giriştiği deneyin erken kaynakları olarak Freud'un erken döneminde afazi ve histeri üzerine yoğunlaşan çalışmalarını göstermektedir. Yine burada bir kez daha, Erbil'in dilini ve temsil yöntemini çatarken kaynağı, iddiası ve hedefi semptomatik okuma olarak belirlemiştir. Kapitalizmde, iktidar ilişkilerine bulanmış, yabancılaşmış dünyada beliren histerik bilinç Erbil edebiyatının sahiplendiği değil, histerik bilinci mümkün kılan dünyayı sökmek için onun "yamuk bakışını" araçsallaştırdığı bir semptomdur. Öte yandan kapitalizmin, iktidar ilişkilerinin, dünyanın semptomu olarak histeri, Erbil edebiyatında neredeyse hiçbir

erkeğe yakıştırılmaz. Bu nokta, Erbil metinlerinde İkinci Dalga'da olduğu gibi histerinin olumlanmadığı da düşünüldüğünde Erbil'in Freud'dan bile geriye düştüğü noktadır. Onun metinlerinde “dişil dil” olduğu iddia edilen konuşmayı gerçekleştirenlerin, metinlerin söyleminin onaylamadığı ve histeriğin bilincini kopyalan dili kullananların sadece kadınlar olduğu ve bu edebiyatta histerinin kapitalizmin semptomu olarak konumlandırıldığı düşünülürse kendini İkinci Dalga Feminizm'e yaslayan indirgemeci bir bakış açısıyla Erbil'in ve Erbil edebiyatının “anti-feminist” olduğu bile iddia edilebilir.

Bununla birlikte, Erbil'in dilde girdiği deneyin histeri gibi kaynağını kuramdan alan kaygılarıyla birlikte çok daha yerel bir kaygısı da vardır. Erbil'in *Cüce* sonrasındaki alımlamaları Erbil'in edebiyatının sürekli olarak kendini yenileyen bir edebiyat olmasından da kaynaklı bir şekilde Erbil'i olduğundan “genç” göstermektedir. Erbil 1931 doğumlu olmasına rağmen, hem doğma büyüme İstanbullu olması nedeniyle hem de kendisinden dört yaş büyük olan ve İstanbul Üniversitesi'nde öğrenci olan ablası vasıtasıyla 1940'ların sonlarında, henüz lise yıllarındayken edebiyat ortamına dahil olmuştur. Bu bakımdan, Erbil Cumhuriyet'in ilk kuşağıyla 1950'li yılların sonlarından itibaren öyküde ve şiirde belirmeye başlayacak ikinci kuşağın, toplu modernist kırılmanın arasında bağlantı kuran nadir halkalardan biridir. Erbil 1950 Kuşağı Öykücülere başlığı altında toplanan kuşaktan da bu bakımdan farklıdır. Onun edebiyatı *Alemdağ'da Var Bir Yılan*'dan “sonra” değil, önce başlamıştır. Bununla birlikte Erbil'in edebiyata başladığı tür şiirdir. Sait Faik Abasıyanık *Alemdağ'da Var Bir Yılan*'ı 1954'te yayımlamasından önce⁴⁶,

⁴⁶ 1950 Kuşağı Öykücülere üzerine en kapsamlı incelemeyi yapan Jale Özata Dirlikyapan (2010), *Alemdağ'da Var Bir Yılan*'ın yayım tarihini 1952 olarak gösterip (s. 13), 1950'lerde öyküleri yayımlanmaya başlayan bütün bir kuşağı bu kitabın sonrasına yerleştirmiştir. Ancak, *Alemdağ'da Var Bir Yılan*'ın *Alemdağ'ında Var Bir Yılan* ismini taşıyan ve Varlık Yayınları'ndan yapılan ilk baskısı 1954 tarihlidir (Abasıyanık, 2009, s. 876). Bu bakımdan, Sait Faik Abasıyanık öykücülüğündeki

Erbil’le dost olmuşlardır ve bu dönemde Erbil halihazırda Ahmed Arif’le de paylaştığı şiir ve öykülerini yazmıştır. Bu dönemde Ahmed Arif şiirden devam etmesini isterken, Sait Faik ise düzyazıda karar kılmasını tavsiye edecektir:

Ben onunla tanıştığımda (53 sonu-54 başı olmalı) hayranlığım doruktaydı. Utana sıkıla kendi şiir ve hikâyelerimi okudum. Şiirlerimi eleştirdi, hikâyelerimi övdü. Alıngan, sınırlı, dürüst, utangaç ve alabildiğince alçakgönüllü bir adam... Yüreklendirdi beni; ben de kararımı düzyazıdan yana koydum. Oysa aynı yıllarda Ahmed Arif şair olduğumda ısrar ediyordu...

1959’da ilk hikâyelerim *Hallaç*’ta S. Faik ve Beckett etkisinde kalacağım korkusuyla epeyi bocalamışım. Birilerine benzemeyi, onları taklit etmeyi, kendi benliğini bulmadan başkalarının açtığı yoldan arz-ı endam etmeyi bir çeşit hak yemek saydığım onların adını anmadan çıkaramazdım kitabımı. Şükran duygumu böylece belirtmiş oldum. S. Faik gene aynı yıl, 54’te beni derinden etkileyecek bir başka şair’le, Kont de Lautreamont’la tanıştırdı beni! (Varol, 2013)

Erbil, Sait Faik’e yazdıklarını gösterdiği dönemde Ahmed Arif’le birlikte yayımlayacakları ve Ahmed Arif’in “Suskun” ismini önerdiği bir şiir kitabı da proje olarak ortadadır (Arif, 2013, s. 6). Ahmed Arif’in Erbil’e yazdığı yayımlanmış mektupların ilki 5 Mayıs 1954 tarihlidir ve bu mektup Ahmed Arif’in Bismil’den gönderdiği dördüncü mektuptur (Arif, 2013, s. 4). Bununla birlikte birlikte şiir düşünmelerinin izi mektuplarda da işaret edildiği üzere Lâambo’da birlikte vakit geçirdikleri zamana⁴⁷, Ahmed Arif’in İstanbul’da bulunduğu yıllara kadar geriye gitmektedir. Erbil’in edebiyatının ilk döneminden başlayarak kurmaya giriştiği dildeki etkiler de bu edebiyat ortamının içinden belirlenmiştir.

Erbil’in *Hallaç*’ta “şey” yerine “nen” kelimesini kullanmasında olduğu gibi dilde giriştiği deneyin, dönemi içinde Nurullah Ataç merkezli bir etkiye tabidir.

Erbil’in “Türkçe söylemek” kaygısının izi *Genç Kalemler*’e ve hatta Şinasi’nin

dönüşüm de 1950 kuşağını önceleyen değil, onlarla eş zamanlı ve kolektif bir üretim süreci içinde karşılıklı etkilenmelerle gerçekleşen bir dönüşümdür.

⁴⁷ *Tuhaf Bir Kadın*’ın Çiçek Pasajı ile ilgili kısımları Erbil’in 1950’lerin başındaki edebiyat ortamına dahil oluşu dönemiyle biyografik benzerlikler göstermektedir.

“Mukaddime”sine kadar vardırılabılır. Ancak bu “nen” kelimesinde ortaya çıkan eğilimi devam ettirmemiştir. Bundan ayrı olarak, Erbil’in ön plana çıkardığı devrik cümle yapısında belirginleşen, konuşma diline yakınlaşma kaygısı ise devam etmiştir. Konuşma diline devrik cümleyle yakınlaşma, en başta Erbil’in ailesinin kökeniyle açıklanabilir. Erbil’in anne tarafı Balkan Savaşları sonrasında göç etmiş, Makedonya (Manastır-Selanik) kökenli bir aile; baba tarafı ise Karadeniz (Rize) kökenlidir. Doğu Karadeniz’de konuşulan Türkçe ve Makedonya’da konuşulan Türkçe, Anadolu ve İstanbul ağızlarından farklı olarak devrik cümle yapısının hakim olduğu, standartlaştırılmış Türkçe’nin özne-nesne-yüklem sözdiziminden ziyade özne-yüklem-nesne sözdiziminin hakim olduğu lehçe ya da dillerdir⁴⁸. Erbil, baba tarafının geniş ailesinin konuşma biçiminden doğrudan yararlanmıştı; *Tuhaf Bir Kadın*’da devrik cümlenin temeli Doğu Karadeniz Türkçesidir (Schweißgut, XII-XIII). Yine, Erbil, kuramsal çerçevesini histeri ve afaziden çıktığı dil deneyinin Türkçe örneklerini bulmak için giriştiği çabada kaynaklarını Bakırköy Ruh ve Sinir Hastalıkları Hastanesi’nde yaptığı gözlemlere ek olarak anne tarafının “deliliğini”, Balkan Savaşları kaynaklı travmalarını göstermiştir:

(...) mesela annem Selanik’ten Balkan Savaşı’ndan kaçmışlar, bütün aile ve annem şey yani sürekli şeyi sorardı, böyle kriz gibi gelirdi ona, “dünya savaşı başladı mı”, durmadan bunu, “dünya savaşı başladı mı, Yunanlılar gelecek” son döneminde şey oldu bunadı yani o şekilde öldü, onun arasında [aslında] sürekli teması oydu, “siz benden saklıyorsunuz çocuklar, savaş çıktı, değil mi” derdi, biz yerlere yataydık, mesela bütün kardeşler falan çünkü yani bu

⁴⁸ Karadeniz’in güneydoğusundan başlayıp Karadeniz’in kuzeyini dolaşarak Bulgaristan ve Makedonya’ya ve Batı Trakya sınırlarına kadar varan coğrafyada Karaimce, Tatarca, Kırım Tatarcası, Gagavuzca ile Türkiye Türkçesi kapsamında ele alınan Bulgaristan’ın kuzeyi, Kosova, coğrafi Makedonya ve Doğu Karadeniz Türkçelerinin hepsinde özne-yüklem-nesne sözdiziminin baskınlığı gözlemlenir (Brendemoen, 2006). Türkiye’nin resmi ideolojiyle uyumlu Türkolojisi, Osmanlı’nın Balkan ve Anadolu topraklarındaki bütün Türk dilleri, Türkiye Türkçesi altında sınıflandırmaktadır. Ancak Rusya, Macaristan, Avusturya ve Balkanlardaki Türkoloji merkezlerinde Gyula Németh’in çalışmalarından beri farklı Türkçelerin sınıflandırılması en önemli araştırma alanlarından biridir. Bu kapsamda Bulgaristan’ın bazı bölgelerinde, coğrafi Makedonya’da ve Kosova’da konuşulan Türkçenin Balkan Gagavuz Türkçesi adıyla ayrı bir dil olarak sınıflandırılması önerilmektedir.

onun bi şeyi olmuştu artık alâmet-i farika ama yani savaş korkunç bir şey...⁴⁹
(Schweiβgut, XVIII).

Erbil'in yukarıdaki alıntının son cümlelerinde de kendisini duyuran devrik cümle yapısı ve işaret ettiği annesinin sayıklamaları Erbil'in *Gecede*'deki "Ayna", *Eski Sevgili*'deki "Bunak" öykülerinde, *Karanlığın Günü*'nde Erbil'in kendi annesinin adını taşıyan Nuriye Hanım karakterinde, *Cüce*'de Zenîme'de, *Üç Başlı Ejderha*'nın ilk bölümündeki isimsiz anlatıcıda, *Kalan*'daki Lahzen'de, *Tuhaf Bir Erkek*'teki Sevda'daki sayıklamaların kökeni olarak işaret edilebilir. Erbil'in hemen her metninde tekrar eden denizci figürleri ve Hasan isimli yan karakterlerle babasına dair bir iz de metinlerinde mevcuttur. Erbil'in anne ve babası ile onların geniş ailelerinden gelen bu "minör" Türkçeleri, standartlaştırılmış Türkçenin sözdizimini bozmakta araçsallaştırması, yine Erbil edebiyatındaki yabancılaştırmayı Kafka'ninkiyile benzeştiren taraflardan biridir.

Ancak bütün bu hayat tecrübelerinin yanı sıra Erbil kendi deneysel dilini kurarken halihazırda edebiyat dilinde yapılan deneylerden de beslenmiştir. Erbil'in dilinde erken döneminden en son metinlerine kadar devam eden etki Ahmed Arif'le birlikte şiir düşünebilmelerini de mümkün kılan Nâzım Hikmet etkisidir. Nâzım Hikmet dizeleri Erbil metinlerinde sıklıkla tekrarlanır, şekil değiştirerek yeniden söylenir. Nâzım Hikmet'in şiir dilinin hem ses düzeyinde hem de hece, kelime ve ifade düzeyinde tekrara dayanan yapısında, devrik cümlelerinde, yadırgatıcı dize bölünüşlerinde ve duraklarında, uzatmalarında Erbil, histerinin edebiyattaki dilini temsil edecek bir imkân bulmuştur. Bütün bu etkileri toplayan Erbil'in dil deneyinde

⁴⁹ Köşeli parantezle eklemeyi ben yaptım. Karin Schweiβgut'un doktora tezine eklediği bu röportaj, ses kaydının müdahale edilmemiş bir çözümlemesidir. Ancak, bazı kelimeleri Schweiβgut yazıya yanlış aktarmıştır.

de en son metinlerinde, edebiyatı travma anlatılarıyla doğrudan ve yoğun bir ilişkiye girdiğinde şiir eğilimi güçlenmiştir

3. BÖLÜM

ÜÇ BAŞLI EJDERHA VE TRAVMATİK POETİKANIN DOĞUŞU

Bu bölümün ilk kısmında travmatik poetika kapsamında ele alınan metinlerin ilki olan *Üç Başlı Ejderha*'ya odaklanarak travmatik poetika metinlerinin türü tartışılmaktadır. *Üç Başlı Ejderha* travmatik poetika metinleri içerisinde edebiyat eleştirisinin “gördüğü” tek metindir. Ancak, bununla birlikte *Üç Başlı Ejderha* eleştiri tarafından “bütün” bir metin olarak ele alınmamış, bunun yerine iki parçadan oluşan bir derleme olarak değerlendirilmiştir. Bu bağlamda, travmatik poetika metinlerinin bu ilkinde, metni ele alan edebiyat eleştirisi için metnin türüne dair soru ile metnin fiziksel sınırlarına dair soru iç içe geçmiş durumdadır. Bölümün ilk kısmı, metnin türüne dair soruyu *Üç Başlı Ejderha*'yı bir bütün olarak okumayı mümkün kılacak biçimde metnin alımlanma tarihini de göz önünde bulundurarak tartışmaktadır.

Bölümün ikinci kısmında ise *Üç Başlı Ejderha* yakın okumaya tabi tutularak metnin mitik arka planı ortaya çıkarılmaktadır. Metnin mitik katmanının ortaya çıkarılmasıyla birlikte “Üç Başlı Ejderha” ile “Bir Kötülük Denemesi” bu mitik düzlemde karakter, zaman ve anlatıcı devamlılığı da olan bir metin olduğu iddia edilmektedir. Bununla birlikte, mitik katmanla ilişkili olarak metindeki travma anlatılarının inşasında etkili olan tanrıçalık/imparatoriçelik/peygamberlik kurulumları da bir süreklilik olarak ortaya çıkmaktadır. Bölümün son kısmında ise, ortaya çıkarılan mitik düzlemle birlikte metnin travma tanıklığı bağlamında tragedya türünün söylemiyle kurduğu diyalog yine yakın okumayla ortaya çıkarılmaktadır.

3.1 *Üç Başlı Ejderha* diye bir metin ve travmatik poetika metinlerinin türü

Erbil'in, edebiyat eleştirisi tarafından, *Cüce*'nin "Cüce"den okunması, Leylâ Erbil isimli anlatıcının *Zenîme*'nin travmatik anlatısının yüceltilmiş Ben inşasını güdükleştirmesi ve gülünçleştirmesi anlamının metinden temizlenmesi, bir bakıma onun ehlileştirilerek post-Vietnam travma anlayışı ve postmodernitenin sahicilik jargonuna içerilmesiyle marjdan merkeze çekildiği önceki bölümde ele alınmıştı. *Üç Başlı Ejderha*'nın yayımlanmasıyla birlikte ise Erbil edebiyatında yeni bir alımla(ma)ma dönemi başlamıştır. Bu metinde travma anlatısının *Cüce*'deki çerçeve hikâyeye benzer bir öteberisinin bırakılmaması ve ancak metnin hala Erbil'in *Tuhaf Bir Kadın*'dan beri kullanageldiği farklı anlatıcılara sahip bölümlerden oluşan yapıyı koruması dolayısıyla sadece muhtemel anlamların çeşitliliği değil, metnin kendisi, metnin fiziksel sınırları edebiyat okur-yazarlığı tarafından tanınmamıştır. Ya da metnin bir bölümünün anlamı *Üç Başlı Ejderha*'nın anlamı olarak inşa edilmiş; *Üç Başlı Ejderha*'nın gerçekliğiyle bir bölümün onun göstereni olarak konumlandırılması ve bu bölümden çıkarılan anlamın metnin tümünün anlamına eşitlenmesiyle Žižek'in kullandığı anlamda ideolojik olan okumalar, söküğü diken eleştiriler üretilmiştir.

Üç Başlı Ejderha'da metnin fiziksel sınırlarının ne olduğuna dair tartışmayla tür tartışması iç içe geçmiş durumdadır. Erbil yazınsal üretiminin başlarından son metinlerine kadar metinlerinin türlerini de kitap kapağında işaret eden yazarlardan biridir. Ancak Erbil edebiyatının *Cüce* sonrasındaki dönemecinde Medea'yla yaptığı Faustvari anlaşmadan sonra Erbil edebiyat okur-yazarlığından da etkilenerek metinlerinin türsel etiketlerini baskıdan baskıdan değiştirmeye başlamıştır. Ancak bu anlaşma uzun sürmemiş, *Kalan*'ın basımıyla birlikte travmatik poetika metinleri ile *Cüce*'den tür başlığını kaldırmıştır. Travmatik poetikanın kurucu metni olan *Üç*

Başlı Ejderha ve “Üç Başlı Ejderha” ile “Bir Kötülük Denemesi” isimli bağımsız olarak da yayımlanmış metinler, üretilmiş Erbil bibliyografyalarının sınıflandırmakta en çok zorluk çektikleri, kendileriyle çeliştikleri metinlerdir. *Cüce* için geçerli olan metnin roman mı novella mı yoksa anlatı mı olduğuna dair soru *Üç Başlı Ejderha*’da ise metnin ne olduğuna kadar ilerler. *Üç Başlı Ejderha*, “Üç Başlı Ejderha” ve “Bir Kötülük Denemesi”nin türleri kadar ortada *Üç Başlı Ejderha* adlı bir metnin var olup olmadığı da ortaya konan yorumlama çabaları bakımından tartışmalıdır⁵⁰.

Yayımlanmış iki Erbil bibliyografyasında *Üç Başlı Ejderha*, “Üç Başlı Ejderha” ve “Bir Kötülük Denemesi” metinleri farklı farklı başlıklarla sınıflandırılmıştır. Nilay Özer’in (2007) bibliyografyasında *Üç Başlı Ejderha* başlıklı bir metin bulunmamaktadır. Özer’in hazırladığı bibliyografyaya göre “Üç Başlı Ejderha” *Üç Başlı Ejderha* isimli kitap içinde yer alan bir “novella”dır. Bununla birlikte “Bir Kötülük Denemesi”nin hem 2003’te *Geceyazısı* dergisinde tür alt başlığı olmadan yayımlanan hali hem de *Üç Başlı Ejderha*’nın bir bölümü olarak “Bir Kötülük Denemesi” “öyküler” başlığı altında tasnif edilmiştir. Özer’in bibliyografyasında *Üç Başlı Ejderha* bir derleme kitap da değildir; yoktur. Erbil’in ölümünün hemen ardından yayımlanan Şahin’in (2013) hazırladığı bibliyografyada

⁵⁰ Benzer bir durum Erbil metinlerinden *Tuhaf Bir Kadın*’ın başına da gelmiştir. Erbil, metnin önce bir bölümünü yayımlamış, arkasından romanın tamamını yayımlamıştır. Bununla birlikte, anlatıcıları ve ele aldıkları zaman dilimleri birbirinden farklı olan dört parçadan oluşan roman, dört öyküden oluşan bir derleme olarak yorumlanmıştır. Erbil, bu alımlama durumunu insanların kolaycılıklarına bağlamıştır:

Ben roman olarak yazdım çünkü o zaman için tabii ki çok avangart bir şey öyle bir tarz yok gibiydi yani yazarken bunu şey yapılacağını anlıyordum ben yadırganacağını anlıyordum, yani onu ... karşı gelecekler, tepki duyacaklar falan, bir parçasını tek olarak yayınladım, hikâye gibi yayınladım, ondan sonra, işte çok beğenildi falan o, bütünü çıktığı zaman, o zaman onları hikâye gibi görmek istediler. Böyle daha kolay geliyordu o insanlara yani, ve buna alışık idiler, ama ben ilk kitabı, yani ilk baskılara falan hiçbir şey yazmadım.

(Schweißgut, 1996, s. 1)

Aradan geçen yıllarda *Tuhaf Bir Kadın*’ın bütünlüğüne ve türüne dair tartışma sonlanmıştır. Ancak *Tuhaf Bir Kadın*’dan “şerbetli” olan Erbil’in *Üç Başlı Ejderha*’nın ilk baskısında kapağına “novella” yazmış olması edebiyat eleştirisinin kolaya kaçma tutumunda herhangi bir değişikliğe yol açmamış; bu sefer kapaktaki türe dair işaretin görmezden gelinmesi yolunda başka bir kolaycılık doğurmuştur.

ise *Üç Başlı Ejderha* başlıklı bir metin tanınmış, “roman” başlığı altında sınıflandırılmıştır. Ancak ilgili maddede *Üç Başlı Ejderha*’nın isminin yanında parantez içinde ayrıca “novella” da yazmaktadır. Şahin’in bibliyografyasındaki karmaşa bununla bitmez. Hem *Geceyazısı* dergisinde yayımlanan haliyle hem de *Üç Başlı Ejderha*’nın bir parçası olarak “Bir Kötülük Denemesi” bibliyografyanın “öyküler” başlığı altında ayrı ayrı olarak maddelenmiştir. Bununla birlikte bu bibliyografyada “Üç Başlı Ejderha” için ayrı bir madde yoktur. Yani Şahin’in bibliyografyasına göre *Üç Başlı Ejderha*, bir bölümü aynı zamanda öykü de olan hem novella hem roman türünde bir metindir⁵¹.

Erbil’in türsel olarak romanın Bahtin’in işaret ettiği romanın kökenlerinden Menippos yergisine dönerek ve onu kendi travmatik anlatısında yeniden yaratma arzusuyla yola çıktığı iddia edilebilecek olan *Cüce*, 2001’deki ilk baskısında diğer metinlerinden farklı olarak tür alt başlığı olmadan yayımlanmıştır. Erbil’in travmatik poetikanın nüvelerini taşıyan, travmatik poetikanın ereksel yönelimini niyet olarak işaret eden ve ancak devşirmeye çalıştığı Menippos yergisinin Bahtin tarafından belirlenmiş türsel özelliklerinde somutlanan programını da gerçekleştiremediği bu metinde; travma anlatılarına yöneldiği noktada türsel adlandırmayı bırakmış olması yeni bir türsel deneye giriştiğinin yazar tarafından bırakılmış işaretidir. Bununla birlikte *Cüce*’nin türü hakkında tartışmalar başlamış, Erbil de bu tartışmaları izlemiş ve yapılan önerilerden birini ikinci baskı için tercih etmiştir⁵². *Cüce*’nin

⁵¹ Ayrıca Elmas Şahin’in hazırladığı bibliyografya 2007 yılında Lîs Basın-Yayın tarafından yayımlanmış olan ve Kürtçe çevirisi Dilawer Zeraq tarafından yapılmış olan Türkçe-Kürtçe çift dilli *Ejdehayê Sesêrî – Üç Başlı Ejderha* metnini görmezden gelir. *Ejdehayê Sesêrî – Üç Başlı Ejderha*, “Üç Başlı Ejderha” ile Erbil’in “Üç Arkadaş ya da Oyun”, “Yatak”, “Uğraşsız”, “Çekmece”, “Diktatör” ve “Tanrı” isimli öykülerini kapsayan, ön kapaktan başladığında Kürtçe, arka kapaktan başladığında ise Türkçe olarak ilerleyen bir derlemedir. Şahin’in hazırladığı bibliyografyada bu kitaptaki metinlere ne Türkçe olarak –Erbil metinlerinin Kürtçe dışındaki bütün dillerdeki çevirileri ve Türkçedeki baskıları bibliyografyaya dahil edilmiş olmasına rağmen– ne de Kürtçe olarak herhangi bir atıf yoktur.

⁵² Ahmet Oktay (2001) *Cüce*’nin yapısal analizini yaptığı ve *Cüce*’yi bir bütün olarak okuyan nadir yorumlama çabalarından “*Cüce*: Girdap Metin” isimli eleştirisinde Leylâ Erbil isimli anlatıcının

yayımlanmasından birkaç ay sonra Orhan Koçak'a *Virgül* dergisinde verdiği röportajda Erbil, *Cüce*'nin türüyle ilgili hepsi *Cüce*'nin farklı okumalarına dayanan tartışmaları şöyle özetlemiştir:

Doğrusunu isterseniz, *Cüce*'yi anlatmak, tüketmek pek olası görünmüyor. Ayrıca yapısında, dokusunda, türünde başkalık olduğu anlaşılıyor. (...) Kitap hakkında yazarlar özellikle bu yeni dil-yapı üzerinde durdular. Ben bunları anlatmayı da sevmiyorum. Türünü de tam bilemiyorum. Ahmet Oktay "girdap metin," Mahmut Temizyürek "kırbaç metin," bir Türkolog "kökroman," bir başkası "kült kitap" dedi. Siz de *Cüce* üzerine ilk görüşmemizde "bu roman" demiştiniz, "novella". (Koçak, 2002)

Zenîme'nin beklediği ancak gelmeyen gazeteciye "kimse beni anlamadı" deme arzusunun Erbil'in medyayı "ayağına getirerek" doya doya yaşadığı bu söyleşide, Koçak'ın adlandırmasını kabullenerek *Cüce*'nin 2003 yılında Türkiye İş Bankası Kültür Yayınları'ndan yapılan ikinci baskısında tür alt başlığını "novella" olarak belirtecektir. Erbil'in *Üç Başlı Ejderha*'nın ortaya çıkışını da içine alan bu dönemde kendi edebiyatını nasıl sınıflandırdığı travmatik poetikanın kuram ile kurmaca arasındaki salınımının niteliklerini ortaya koyabilmek açısından da önemlidir. Zira 2002-2008 arası hem *Üç Başlı Ejderha* ve *Üç Başlı Ejderha* kapsamında ele alınabilecek metinlerin tamamının üretim sürecini kapsamaktadır.

Erbil, Füsün Akatlı'ya verdiği söyleşide novellayı edebiyatının yeni yönelimi olarak nasıl sahiplendiğini açıklamıştır:

Hikâyedeki deneyimlerimi tüketip dönüp baktığımda kimsenin yakalayamadığı şeyleri yakalamışım diyerek romana, oradan da kimsenin henüz kıvıramadığı şeylerin içinden çıkmışım diyen arzusunun bu sevimsiz histerik gücü (!) novella'ya fırlattı beni. Hepsinde yapılmamış, Enis Batur'un deyişiyse "el değmemiş" bir şeyler kotardığımın bilincindeyim. Ama bu övünçlerin üstünü biraz kazıyınca Orhan Koçak'ın fark ettiği şu nokta:

yazdığı bölümde Zenîme'ye yönelik bir eleştirinin "sezildiğini" söylemekle yetinir. *Cüce* figürünü anlamlandırmak açısından da Bahtin'in Menippos yergisi hakkında yazdıklarına dönen ender isimlerden biridir. Bir önceki bölümde gösterdiğim üzere metnin içinde Zenîme'nin arzusu olarak da bir bozuşturmayla bu gönderme zaten mevcuttur. Ancak Oktay, Menippos yergisine yapılan göndermeyi metnin içinden bulmamış, *Cüce* figürünün analizinden bir sonuç olarak Menippos yergisine açılmıştır. Bununla birlikte, metne yönelttiği türsel adlandırma çabasında bu türü kullanmamış ve metni türsel olarak "anlatı" olarak işaretlemiştir. Karnavaleske dönüşü, Menippos yergisi gibi anırtırmaları andıktan sonra "girdap metin" betimlemesini yapmıştır.

“Dünyadan ve arzudan elini eteğini çekmiş çilekeş figürü, herhangi somut bir nesneyle yetinemeyecek kadar azgınlaşmış bir, ‘metafizik arzu’nun (Rene Girard) öznesidir aslında...” gerçeğinin de farkındayım!?” (Akatlı, 2007)

Erbil’in kendi hayatındaki travmatik dönüşün paydaşlarından dostu Füsun Akatlı’ya verdiği ve “keşke bu konuşmayı yapmasaydık” diye bitirdiği bu röportajda Koçak’ın Zenîme’nin tanrısallaşması için işaret ettiği “metafizik arzu”yu kendi tanrılaşma eğilimini deşifre etmek için araçsallaştırarak bir özeleştiriyeye de girişmiştir. Erbil bu röportajdan aylar sonra yapılan *Cüce*’nin 2008’deki Kanat Kitap baskısında tür başlığını “roman” olarak değiştirmiştir. 2011’de *Kalan*’ın basılmasıyla birlikte ise hem *Cüce*’nin hem de *Üç Başlı Ejderha*’nın yeni baskılarında tür alt başlıklarını tamamen silmiştir. 2008’de *Cüce*’nin türünün önce romana değiştirilmesi, sonra bütün travma metinlerinin tür alt başlıklarının kaldırılmasında Koçak’ın (2007) novella olarak sadece “Üç Başlı Ejderha”yı işaret etmesinin ne denli etkili olduğu bilinmez.

Üç Başlı Ejderha özelinde, Erbil, bu silme jestini bir yazma jestiyle tamamlamıştır: Süha Oğuzertem’in düzenlediği sempozyumun kitabında (2007) yer alan ve *Üç Başlı Ejderha*’yı iki bölümlü tek bir metin olarak ele alan tek eleştiriden, Ahmet Oktay’ın bildirisinden bir alıntıyı kitabın arka kapağına taşımıştır. Erbil’in diğer travmatik poetika metinlerinde de geçerli olacak bu silme işlemi edebiyatının son dönemi için roman türünün kökenlerinden Menippos yergisine dönerek romanın kuramla yeniden karılmasına dair *Cüce*’de ifade edilen ancak gerçekleşmeyen niyetine geri dönüşünü, Medea’yla yaptığı Faustvari anlaşmayı iptal edişini işaret etmekle birlikte, aynı zamanda travmatik poetika metinlerinin eleştirel alımlanmasını yok eden, görmezden gelinmesi sürecini başlatır.

Travmatik poetikanın sonraki metinlerinin eleştirel alımlanışının kısıtlılığının yanında *Üç Başlı Ejderha* ortaya çıktığı anda *Cüce* sonrasının devam eden ilgisinden

nasibini almıştır. Bu ilgiye paralel olarak *Üç Başlı Ejderha*'nın çok çeşitli yorumlamaları ortaya çıkmış ve her yeni yorumlamayla da fiziksel sınırları birbirinden farklı, yeni metinler üretilmiştir. *Üç Başlı Ejderha* kapsamında ele alınabilecek Erbil'in ürettiği dört tane nüshayla birlikte eleştiride metnin fiziksel sınırlarının ve türlerinin farklı farklı okunmasıyla ortaya çıkan, beşinci grupta ele alınabilecek nüshalar toplamı bulunmaktadır:

- i) İlk nüsha 2003 yılında *Geceyazısı*'nda yayımlanmış “Bir Kötülük Denemesi” başlıklı metindir.
- ii) İkinci nüsha, novella olarak isimlendirilen, 2005 yılında Okuyan Us Yayınları'ndan çıkan, iki bölümlü *Üç Başlı Ejderha*'dır.
- iii) Üçüncü nüsha, Dilawer Zeraq tarafından Kürtçeye çevrilen ve Erbil'in öyküleriyle birlikte yayımlanan *Ejdehayê Sesêrî – Üç Başlı Ejderha*'dır.
- iv) Dördüncü nüshanın ise birinci nüshadan tek farkı bir kelimedir: novella. Türkiye İş Bankası Kültür Yayınları'ndan çıkan, ön kapaktaki novella alt başlığı silinmiş *Üç Başlı Ejderha*'nın 2012 tarihli ikinci baskısı, “Üç Başlı Ejderha” ile “Bir Kötülük Denemesi”nin türsel olarak adı konulmamış birlikteliğidir.
- v) Beşinci grupta yer alan nüshalar ise eleştiri tarafından üretilmiş nüshalardan oluşmaktadır. “Bir Kötülük Denemesi” ile “Üç Başlı Ejderha”nın ayrı okunmasından köklenen bu okumalar birbirinden ve yazarın ortaya koyduğundan farklı metinler üretir. Bununla birlikte genel olarak bu nüshalarda “Üç Başlı Ejderha” *Üç Başlı Ejderha* ve “Bir Kötülük Denemesi”nden daha ayrıcalıklı ve önemli bir metin olarak konumlandırılır.

Beş nüsha arasında “Üç Başlı Ejderha” ile “Bir Kötülük Denemesi”nin içeriğinde herhangi bir değişiklik yoktur. İkinci nüsha ile dördüncü nüsha arasındaki fark bir kitabın kapağına yazılmış tek bir kelimedendir: novella.

Birinci nüsha yani “Bir Kötülük Denemesi” çeşitli yazarların şiir, öykü, deneme gibi ürünlerini bir araya getiren *Geceyazısı* dergisinin 2003 Ocak tarihli ilk sayısında yayımlanmıştır. Metin yayımlanır yayımlanmaz *Hürriyet* gazetesinde çıkan “Ölümden Sonra Devam Eden Hesaplaşma” başlıklı, imzasız yazı metnin ilk okumalarından birini gözler önüne sermektedir. Bu yazıya göre “Bir Kötülük Denemesi” kurgusal olmayan bir “yazı”dır:

12 Temmuz 2002’de hayata veda eden Ece Ayhan’la hesaplaşmasını *Geceyazısı*’nda sürdüren Leyla Erbil, ünlü şairin nasıl dengesiz davrandığını, çevresindekilerin yardımlarıyla yaşamasına rağmen onlara nasıl kötülük yapıp cezalandırdığını Bir Kötülük Denemesi adını verdiği yazısında anlatıyor. Erbil, yazısında Tanrıçay olarak andığı Ece Ayhan’ın bir gün kendisini ziyarete geldiğini, belindeki silahı sehpanın üzerine koyarak konuşmaya başlaması üzerine, sakin edici bir çayla onu etkisiz hale getirdiğini de söylüyor. (“Ölümden Sonra”)

İlerleyen yıllarda Leylâ Erbil bibliyografyalarında öykü olarak sınıflandırılacak olan “Bir Kötülük Denemesi” Ece Ayhan’ın ölümünü takip eden aylarda yayınlandığı bu ilk zamanda sadece metindışı gerçekliğe referanslarıyla birlikte okunmuş, metnin metindışı gerçeklikten bağımsız bir dünyası olduğu, metnin kurmaca niteliği yok sayılmıştır. Bununla birlikte, metnin Erbil’in 1990’lar boyunca yazdığı deneme türünde bir metin olduğu yorumu yapılmıştır. “Bir Kötülük Denemesi” birçok şairin ve yazarın isminin kullanıldığı bir metin olmakla birlikte yürüttüğü etik tartışmayla Erdal Öz, Tomris Uyar, Orhan Koçak gibi çeşitli yazarlar hakkında yazdığı, gazete ve dergilerde yayımlanmış “hesaplaşma” metinlerine de benzemektedir. Ancak bu “edebiyat dedikodusu” haberinin isimsiz yazarının da belirttiği gibi metin Ece Ayhan üzerine değil, kurmaca bir karakter olan Tanrıçay üzerinedir. Ancak bu isimlendirme de Erbil’in *Eski Sevgili*’de ortaya çıkan ve edebiyat kurumları ile eleştirmenlerini

hedef alan “gang of four” eleştirindeki gibi yıllarca değişik biçimlerde kullandığı yakıştırmalara benzemektedir. Bir gazete haberi olması nedeniyle edebiyatın doğasına dair bu yanlış anlamının hoş görülebileceği iddia edilebilir ancak bu, “Bir Kötülük Denemesi”nin kurmaca niteliğinin görmezden gelinmesinin tek örneği değildir.

“Bir Kötülük Denemesi”ni kurmaca olmayan bir metin olarak Ayhan’la birlikte okuyan eleştirmenlere Necmiye Alpay da örnektir. Alpay, 2009’da *Radikal* gazetesinde yazdığı “İki Büyük Etikçi” başlıklı yazıda “Bir Kötülük Denemesi” hakkında zamanla değişen okuma tecrübesini ele almıştır. Ayhan’ın ölümüyle “Bir Kötülük Denemesi”nin yayınlanması arasındaki zamansal yakınlığa dikkat çeken Alpay, metnin ilk çıktığı anda başka bir okumanın mümkün olmadığını ifade etmiştir:

Metin hızla okundu, heyecanlanıldı ve güncellikle arasındaki mesafeyi okumakta güçlük çekildi. Metindeki şair Tanrıçay’ı Ece Ayhan olarak okumamak olanaksızdı. Metinde anlatılanlar da, Ece Ayhan’ı kişi olarak yakından bilen herkese fazlasıyla tanıdık ve gerçek gelmişti. (Alpay, 2009)

Yine Alpay, “Bir Kötülük Denemesi”nin yayınlandığı dönemde metni okuma tecrübesine dair şunu da yazar: “Kişisel olarak, o ilk okumada ‘Bir Kötülük Denemesi’nin başlığını ‘Kötülük Üstüne Bir Deneme’ olarak anlamamış olduğumdan bile emin değilim.” (Alpay, 2009) Alpay, “Bir Kötülük Denemesi” yayınlandığı dönemde onu Ayhan’ı konu alan ve kurmaca olmayan bir metin olarak okuyuşunu Ayhan’ın ölümüyle metnin ortaya çıkışı arasında geçen zamanın kısalığı ve metnin adının muhtemel okumalarından biriyle mantıksallaştırmaya çalışmıştır. Ancak, bununla birlikte, Alpay yazısını “novella” alt başlıklı *Üç Başlı Ejderha* ortaya çıktıktan sonra yazmış olmasına rağmen, yazısının geri kalanında da “Bir Kötülük Denemesi”nden “bu deneme” diye bahsetmeye devam etmiştir. Alpay’ın metnin yayımlandığı ilk dönemde metnin adına dair yaptığı okuma, muhtemel

okumaları teke indiren bir okumadır. “Bir Kötülük Denemesi” “kötülük üstüne bir deneme” olarak okunmaya ne kadar elverişliyse “bir kötülük girişimi” olarak okunmaya da o denli elverişlidir. Bununla birlikte Erbil, metnin adını ne “kötülük üstüne bir deneme” ne de “bir kötülük girişimi” olarak koymuştur. Erbil’in metne yakıştırdığı isim iki anlamı birden ihtiva etme potansiyeliyle ayırmaktadır.

Alpay, bu ilk okumayı çevreleyen koşullar ortadan kalktıktan, araya altı yıl gibi bir zamansal mesafe girdikten sonra metne zamanında yaptığı okumanın “ilkel bir okuma” olduğunu, metnin geçirdiği edebiyat dolayımının üzerinden atladığını söylemiştir. Bununla birlikte Alpay, her ne kadar yazısı boyunca “Bir Kötülük Denemesi”nden “deneme” diye bahsetmeye devam etse de *Üç Başlı Ejderha*’nın yayınlanmasının metne bakışını değiştirdiğinden bahseder:

Evet, yazarın niyetinden bağımsız olarak, hem bir okuma sınavı, hem de edebiyatın sınırlarına yöneltilmiş bir meydan okumadır “Bir Kötülük Denemesi”. Erbil’in, metni sonradan, 2005’te yayımlanan “Üç Başlı Ejderha” adlı novellasına yerleştirmesi, ilk çeşitlemesinin bütün açılardan taşıdığı özgün önemi daha da artırmıştır. Boşuna ‘difference’ demiyordu adam. (Alpay, 2009)

Alpay bu satırlarıyla birlikte aradan geçen altı yılda bir yandan metin hakkında görüşlerini değiştirdiğini iddia ederken neden hala metinden “deneme” diye bahsetmeye devam ettiğinin ipuçlarını bu satırlarda vermektedir. Alpay’a göre bu “denemeye” novellanın ilişkisi arada kalmış bir ilişkidir: Alpay için “bu deneme” novellaya yapılmış bir “yerleştirmedir”; novellanın organik bir parçası değildir. Bununla birlikte Alpay, “Bir Kötülük Denemesi”yle “Üç Başlı Ejderha” ya da *Üç Başlı Ejderha* arasındaki bağlantılara ve ilişkiye dair herhangi bir belirlemede bulunmaz. Sadece, “Bir Kötülük Denemesi”nin novellanın “içine yerleştirilmesiyle” özgün öneminin arttığından bahsedilmiş, ancak bu “özgün önemin” ne olduğu da yazıda açıklanmamıştır. Bununla birlikte, Alpay *Üç Başlı Ejderha* için edebiyatın sınırlarını işaret etmektedir. Deneme belirlemesini hala koruması, düşünsel bir türsel

söylemi de içerdığını ifade ederek *Üç Başlı Ejderha*'nın kurmacanın sınırlarında yer aldığını tanınmasında aslında tam olarak Erbil'in niyet ettiği şey, romanın kökenlerine geri dönerek devşirmeye çalıştığı kurmacayla kuram arasılık durmaktadır. Ancak, bu niyetin gerçekleşip gerçekleşmediğinin sınanacağı yerde Alpay ilk okumasının "ilkelliğini" işaret ederek kendisinin ima ettiği anlamlardan geri çekilmiştir.

Üç Başlı Ejderha kapsamında ele alınabilecek ikinci nüsha ise 2005'te Okuyan Us Yayınları tarafından basılmış "novella" alt başlıklı *Üç Başlı Ejderha*'dır. Hem Özer tarafından hazırlanan Erbil bibliyografyası hem de "Üç Başlı Ejderha" hakkında yazılan incelemelerin önemli bir bölümü bu metin ortaya çıktıktan sonra yayınlanmış olsa da bu metin eleştiride ve Özer'in bibliyografyasında kendine yer bulamaz. Bir novella olarak *Üç Başlı Ejderha*'nın izleri ancak satır aralarında bulunabilir haldedir, doğrudan *Üç Başlı Ejderha*'yı iki bölümlü bir novella ya da *Üç Başlı Ejderha* isimli bir metin olarak ele alan inceleme –Ahmet Oktay'ınki dışında– yoktur. Böyle bir metnin "varlığına" satır arasında da olsa işaret edenlerden ilki yukarıda bahsedildiği gibi Alpay'dır. *Üç Başlı Ejderha* isimli bir novellanın ya da bir metnin varlığından doğrudan bahseden tek isim ise Ahmet Oktay'dır. "Üç Başlı Ejderha"nın anlatıcılarına ve olay örgüsüne odaklandığı "Belirsizliğin Dramatigi" başlıklı makalesinde Oktay, ele alacağı metnin *Üç Başlı Ejderha* başlıklı bir novellanın parçası olduğundan bahseder: "Leylâ Erbil'in melez bir türü imleyen 'novella' sözcüğüyle nitelediği son kitabı *Üç Başlı Ejderha* içinde yer alan aynı başlıklı metin, kurgusu, anlatımı, anlamsal bağlamıyla, hemen söyleyeyim, hayli zor bir metin." (Oktay, 2007) Oktay'ın "Belirsizin Dramatigi" başlıklı bu makalesiyle

birlikte metnin zorluğuna dikkat çektiği bu ilk cümlesi aynı zamanda metnin bir novella olduğunu da söylediği tek kısımdır⁵³.

“Üç Başlı Ejderha”da dizeleri de alıntılanan Mahmut Temizyürek’in 2006’da *Radikal Kitap*’ta çıkan inceleme-tanıtım yazısında yine *Üç Başlı Ejderha* başlıklı bir metinden söz edilir⁵⁴: “Hepsi 110 sayfalık bu yapıtın ilk bölümü olan ‘Üç Başlı Ejderha’ ...” (Temizyürek, 2006). Bununla birlikte Temizyürek’in yazısı “kafası karışık” olarak nitelenebilecek bir yazıdır. Temizyürek, önce 110 sayfalık, iki bölümlü *bir* yapıt olarak gördüğü *Üç Başlı Ejderha*’dan yazının devamında, satır araları didiklenerek bulunacak bir biçimde bir kez “roman”, bir kez “kısa roman”, “Üç Başlı Ejderha”dan “novella” ve yine “Üç Başlı Ejderha” ile “Bir Kötülük Denemesi”nden iki ayrı metin olarak bahsetmiştir. Ancak, yazının bütününe, yazıda iki bölümün temsiline bakıldığında Temizyürek’in “kafa karışıklığı” ya da *Üç Başlı Ejderha* isimli metni tanımak, kabul etmek ve tarif etmekte çektiği zorluk daha iyi anlaşılabilir. Zorlayıcı olan “Bir Kötülük Denemesi”nin kendisinde zaten olan ve ancak “Üç Başlı Ejderha” ile yan yana okunduğunda travma mağdurunun peygamberlik iddiasının artı-keyfini söken travmatik poetikadır. Nitekim *Üç Başlı Ejderha*’yı tanıtmaya aday olan yazı, ana hattını “Üç Başlı Ejderha” üzerine kurmuş ve “Üç Başlı Ejderha”yı Erbil edebiyatının hakikat ve yüzleşme gibi temaları üzerinden Erbil’in *Cüce*’siyle ilişkilendirirken, “Bir Kötülük Denemesi”ni ise sol-erkekliklerin eleştirisi teması üzerinden “Biz İki Sosyalist Erkek Eleştirmen” gibi

⁵³ Erkan Irmak ve Yalçın Armağan da *Yeni yazı* dergisinde Erbil’le yaptıkları söyleşide, yazara yöneltilen bir soruda *Üç Başlı Ejderha* ismiyle “Bir Kötülük Denemesi”ne atıfta bulunarak metni bir bütün olarak açıktan okumasalar da böyle bir okumaya yakın durduklarını sezdirebilirler: “‘Üç Başlı Ejderha’da kendi aczini ‘peygamberliğe’ çevirmeye çalışanlara (Tanrıçay) duyduğunuz öfke öne çıkıyor...” (2011) Irmak ve Armağan’ın bu soruya sıkıştırdıkları metne dair anlayış, “Bir Kötülük Denemesi”yle “Üç Başlı Ejderha”yı birlikte ele almaya elverişli bir “peygamberlik” meselesini de işaret etmesi bakımından oldukça önemlidir.

⁵⁴ Temizyürek metinden doğrudan “novella” olarak söz etmemekle birlikte, yazısı 2012 tarihli ikinci baskının çıkmasından tarihsel olarak önce *Üç Başlı Ejderha*’nın varlığına işaret ettiği için bu ikinci nüshadan söz ettiği varsayılmıştır.

öykülerle ilişkilendirmiştir. Esasında tanıtım yazısının “Bir Kötülük Denemesi”yle ilgilendiği iki üç satırlık yer de sadece burasıdır. Bununla birlikte Temizyürek *Üç Başlı Ejderha*’yı tanıtan yazısında “Üç Başlı Ejderha”yı kendi incelemesinin konusu edinip kendi sözcükleriyle tarif etmiş; yazıya eklediği, tanıtım amaçlı alıntıyı “Bir Kötülük Denemesi”nden yapmıştır. Temizyürek’in kendi diline sokamadığı “fazlada” travmatik poetikanın çekirdeği durmaktadır.

Üç Başlı Ejderha kapsamında ele alınabilecek üçüncü nüsha olan *Ejdehayê Sesêrî – Üç Başlı Erderha*’nın yok sayıldığından bahsedilmişti. Oysa, Erbil’in ürettiği ve “Bir Kötülük Denemesi”nden bağımsız bir varlığa sahip olan tek “Üç Başlı Ejderha” bu nüshadadır. Bu anlamda, *Ejdehayê Sesêrî – Üç Başlı Ejderha* birçok edebiyat eleştirmeninin “Üç Başlı Ejderha”yı “Bir Kötülük Denemesi”nden tamamen bağımsız bir metin olarak okumasının önünü açabilecek, eleştirmenlerin bağımsız “Üç Başlı Ejderha” okumalarını mantıksallaştırabilecekleri bir nüshayken muhtemelen eleştirmenlerin çoğunun haberdar dahi olmadığı ya da görmek istemedikleri bir kitap olarak kalmıştır. Erbil’in ürettiği *Üç Başlı Ejderha*’ya şiddet uygulayarak “Üç Başlı Ejderha”yı ondan koparmayı daha uygun görmüşlerdir.

Üç Başlı Ejderha kapsamında ele alınabilecek dördüncü nüsha ise 2012’de Türkiye İş Bankası Kültür Yayınları’ndan çıkan, *Üç Başlı Ejderha*’nın ikinci baskısı “novella” isimlendirmesinin silindiği ancak metni bir bütün ve novella okuyan tek eleştiri olan Oktay’dan yapılan alıntıyla bu izin korunduğu, “Üç Başlı Ejderha” ile “Bir Kötülük Denemesi”nin adı konulmamış birlikteliğidir. *Üç Başlı Ejderha*’nın biçiminin adı konulmamış bu birlikteliği ya da yazarın ölümünden önce metni ulaştırdığı son biçim üzerine düşünen ve travmatik poetikanın diğer metinlerinde de devam eden bu adlandırılmama tutumunu türsel bağlamda okuyan bir eleştiri yoktur.

Beşinci gruptaki nüshalar ise edebiyat eleştirisi tarafından üretilen metinlerdir. Bu nüshalar, *Üç Başlı Ejderha*, “Üç Başlı Ejderha” ve “Bir Kötülük Denemesi”nin ayrı ayrı ya da birlikte ele alınmasından doğan, *Üç Başlı Ejderha*’dan farklı metinlerdir. Bu nüshaların ortak noktası, yazarın metnin ne olduğuna, metnin fiziksel sınırlarına dair niyetini yok saymalarıdır. Bir edebiyat incelemesinden, edebiyat eleştirisinden yazarın niyetine sıkı sıkıya sadık kalması, hatta yazarın niyetini umursaması; edebiyat eleştirisini kutsal metin tefsirine dönüştürmesi beklenemez. Fakat burada yazarın niyetinin göz ardı edilmesiyle anlatılmak istenen, metnin ne olduğuna, metnin hacmine, metnin maddi sınırlarına dair yazarın koyduğu sınırın gözden atlanmış, yok sayılmış olmasıdır. Daha önce sözü edilen, Nilay Özer’in metni konumlandırışı bunun bir bibliyografya olmasından dolayı en önemli örneklerindedir. Özer’in bibliyografyasının hazırlandığı zaman diliminde erişilebilir olan son nüsha 2005 tarihli novella alt başlıklı *Üç Başlı Ejderha*’dır. Bununla birlikte, hem *Üç Başlı Ejderha* hem “Üç Başlı Ejderha” hem de “Bir Kötülük Denemesi” ayrı ayrı ithafları olan metinlerdir, yazarın “Üç Başlı Ejderha” başlığının altına “novella”, “Bir Kötülük Denemesi”nin altına “öykü” başlıklarını yapıştırmaması için herhangi bir neden yoktur. Özer ise “novella” alt başlığını *Üç Başlı Ejderha* başlığının altından keserek “Üç Başlı Ejderha”nın altına yapıştırmış, “Bir Kötülük Denemesi”nin altına da “öykü” kelimesini yapıştırmıştır. *Üç Başlı Ejderha*’ya yapılmış bu iki müdahale –bibliyografyanın hazırlandığı dönemde “Bir Kötülük Denemesi”nden bağımsız bir “Üç Başlı Ejderha”nın henüz yayınlanmadığı da hesaba katılırsa– yazarın ortaya koyduğu metni ortadan silerken, yeni iki metin doğurmuştur. Özer, genişçe bir giriş yazısına da sahip olan bibliyografyasında bu sınıflandırmayı yazarın niyetine rağmen, eleştirel bir bakış açısıyla yapmışsa bu

okuma tercihini bahsedilen giriş yazısında mantıksallaştırması gerekirdi. Ancak giriş yazısında böyle bir açıklamaya rastlanmamaktadır.

Yine daha önce ele alınan Elmas Şahin'in (2013) bibliyografyası da beşinci gruptaki nüshalara yenilerini ekler. Şahin'e göre *Üç Başlı Ejderha* bir parçası "öykü" olan hem "roman" hem "novella" bir metindir, yine Şahin'e göre "Üç Başlı Ejderha" başlıklı bağımsız bir metin yoktur. Şahin *Üç Başlı Ejderha*'yı "bir parçası öykü, hem roman hem novella olan bir metin" şeklinde sınıflandırarak yeni bir metin yaratmakla kalmamış, eşine rastlanmadık bir sınıflandırma da uydurmuştur. Şahin'in bibliyografyası Özer'inkinden farklı olarak bir giriş yazısını ihtiva etmez. Ancak Şahin *Leylâ Erbil Kitabı* (2015) isimli monografisinde de bibliyografyadaki "kafa karışıklığına" sadık kalmakla birlikte, hem yazarın ortaya koyduğu metinden hem de kendisinin hazırladığı bibliyografyada ürettiği metinden farklı metinler üretmiş, yine bu tercihlerinin nedenlerini ortaya koymamıştır. Şahin, *Leylâ Erbil Kitabı*'nda da *Üç Başlı Ejderha*'dan hem roman hem novella olarak bahsetmeye devam etmiştir. Kitabın ilk bölümlerinde metinden "novella" olarak bahsedecektir: "Okuyan Us Yayınları tarafından yazarın son eseri olan ve 'novella' adını verdiği *Üç Başlı Ejderha* novellası 2005 yılında çıkagelir." (Şahin, 2015, s. 29) Şahin kitabın ilerleyen bölümlerinde ise metinden "iki kısa novelladan oluşan bir roman" olarak bahsedecektir: "Baştan sona sosyalist ve devrimci görüşler içeren Leylâ Erbil'in bir diğer romanı ise *Üç Başlı Ejderha*'dır. İki kısa novelladan oluşan romanın ilk bölümü "*Üç Başlı Ejderha*"ya, ikinci bölümü de "*Bir Kötülük Denemesi*"ne ayrılmıştır." (Şahin, 2015, s. 384). Şahin böylece hem yeni bir metin hem de tür kuramına yeni bir sınıflandırma olarak "iki kısa novelladan oluşan roman"ı eklemiştir. İlerleyen bölümlerde Şahin bu yeni icat ettiği metin ve türlere bir de "şiir-roman"ı eklemiş ve travmatik poetika metinlerinin üçünü de "şiir-roman" olarak

nitelemiştir. Bundan ayrı olarak, Şahin'in *Leylâ Erbil Kitabı*'ndaki "Bir Kötülük Denemesi" okuması ise Necmiye Alpay'ın "ilkel bir okumaydı" diyerek işaret ettiği metni kurmaca-dışı olarak konumlandıran bir okumaya yakınlaşmıştır:

Üç Başlı Ejderha'da *Bir Kötülük Denemesi* başlıklı bölüm ise İkinci Yeni'nin kurgu dünyasındaki görüntüsünün yanında Freud'un "penis ve iğdiş" kavramlarının Ece Ayhan'ın kurgu dünyasındaki adı olan "Tanrıçay" ile şair ve yazar arkadaşlarını nasıl iğdiş etmeye kalktığı ve nasıl kendisine benzetmeye çalıştığı "bir kötülük denemesi" olarak eserde öyküleşir. (...) Leylâ Erbil "Bir Kötülük Denemesi"nde Cemal Süreya, Edip Cansever, Turgut Uyar, Fikret Otyam, İlhan Berk gibi şair ve yazarlara kurgu dünyasının karakterleri olarak yer verir. Tanrıçay'ın "haksızlığa uğrayan şair ve yazar arkadaşları" olarak, elbette anlatıcı kadın kimliği ile kurgu dünyasının içinde bir de "kendisi" vardır. (s. 29)

Metni dış gerçeklikle birebir eşleyen bu bakış açısı, "Bir Kötülük Denemesi"nin sonu itibariyle Erbil'in "anlatıcı kadın kimliği" ile Ece Ayhan'ı öldürmeye çalıştığı yorumunu da mümkün kılmaktadır. Böyle bir okuma metni kurmaca-dışı olarak konulandırmakla kalmaz, metin dünyasındaki karakterlerle gerçek karakterler arasında yapılan birebir eşlemeyle müfterilik sınırına ulaşan, mahkemede sonuçlanabilecek anlamlar da üretir.

Yine *Üç Başlı Ejderha*'nın yayımlandığı dönemde ortaya çıkan inceleme-tanıtım yazıları beşinci gruptaki nüshaları üretmişlerdir. Daha önce bahsedilen Mahmut Temizyürek'in yazısı buna örnektir. Temizyürek'in yazısında *Üç Başlı Ejderha*'dan bir bütün olarak "roman", "kısa roman" ve "novella" olarak bahsedilirken "Üç Başlı Ejderha" ve "Bir Kötülük Denemesi" de iki bağımsız metin olarak ele alınır. Temizyürek'e göre ortada beş tane metin vardır: Roman olan *Üç Başlı Ejderha*, kısa roman olan *Üç Başlı Ejderha*, novella olan *Üç Başlı Ejderha*, "Üç Başlı Ejderha" ve "Bir Kötülük Denemesi". 2006 yılında *Milliyet* gazetesinde yayınlanan Yeliz Kızıllar isimli tanıtım yazısına göre kitap bir roman olmakla birlikte bir de "ilaveye" sahiptir:

(...) temalarıyla örülü son romanı “Üç Başlı Ejderha”, eski bir devrimci entelektüel olan ve sonunda deliren bir kadının geçmişiyle yaptığı kuşaklararası iç hesaplaşmayı anlatıyor. Ayrıca romanın içine Erbil’in daha önceki yıllarda yazmış olduğu “Bir Kötülük Denemesi” de ilave edilmiş. Bu ilave, “Üç Başlı Ejderha”da solcu entelektüel kadın kimliğinden deli-yazar kimliğine evrilmeye çalışan kadın anlatıcının gerçekleşmeyen düşünüşü tamamlar nitelikte (Kızıllarslan, 2006).

Kızıllarslan’a göre “Üç Başlı Ejderha” ile “Bir Kötülük Denemesi” arasında her ne kadar tematik bir bütünlük bulunsa da “Bir Kötülük Denemesi” daha önce de yayınlanmış bir ilavedir, yani romanın sınırları dahilinde değildir. Netice itibarıyla, Kızıllarslan’a göre aslında roman olan “Üç Başlı Ejderha”dır. Bu durumda Kızıllarslan yeni iki metin tespit eder: İlki roman olan bir “Üç Başlı Ejderha”, ikincisi ise bir romanın ilavesi olarak “Bir Kötülük Denemesi”dir. Yine *Üç Başlı Ejderha*’nın ilk baskısı yayımlandığında *Remzi Kitabevi Kitap Gazetesi*’nde yayınlanan Güneş Yenal imzalı yazıda da *Üç Başlı Ejderha* iki hikâyeden oluşan bir “roman (novella)” olarak tarif edilir: “Leylâ Erbil’in geçtiğimiz Aralık ayında yayımlanan son romanı (novellası) “Üç Başlı Ejderha” iki ayrı hikâyeden oluşuyor. Birinci hikâyeye, adını romanın isminden alıyor. İkinci hikâyeye ise “Bir Kötülük Denemesi” adını taşıyor.” (Yenal, 2006). Yenal da *Üç Başlı Ejderha*’dan üç nüsha yaratır: İlki Temizyürek ve Şahin’in nüshalarına benzeyen hem roman hem novella olan bir *Üç Başlı Ejderha* iken, ikinci nüsha hikâyeye olan “Üç Başlı Ejderha”, üçüncü nüsha yine hikâyeye olan “Bir Kötülük Denemesi”dir. Bu metinlerin son ikisi o dönem için Erbil’in ortaya koyduğu metinden farklı metinleri işaret etmekle birlikte “iki hikâyeden oluşan novella-roman” sınıflandırması da tür kuramları açısından yepyeni bir kategoridir.

Orhan Koçak da beşinci gruptaki nüshalardan birini üreten yazarlardandır. Koçak Erbil edebiyatında deneyimle novella biçiminin ilişkisini ele aldığı “Leylâ Erbil: Deneyim ve İmkânsızlıkları” isimli bildirisinde novella olarak “Eski Sevgili”,

“Üç Başlı Ejderha” ve *Cüce*’yi konumlandırır. Koçak incelemesinde bir defaya mahsus olarak “Bir Kötülük Denemesi”nden söz etse de “Bir Kötülük Denemesi”yle “Üç Başlı Ejderha”nın ilişkisini görmezden gelmiştir. Koçak’ın metni de *Ejdehayê Sesêrî – Üç Başlı Ejderha* öncesine, yani “Bir Kötülük Denemesi”nden bağımsız bir “Üç Başlı Ejderha”nın varlığının söz konusu olmadığı bir döneme aittir. Buna rağmen, ilginç bir şekilde, Koçak “Üç Başlı Ejderha”yı “Bir Kötülük Denemesi”nden bağımsız bir “novella” olarak okumasına Erbil’i de tanık göstermektedir: “Novella böyle bir biçimdir ve tam da böyle bir gerilimden doğmuştur. Nitekim Erbil’in son yapıtlarında o noktaya yöneldiğini görüyoruz: *Cüce* ile ‘Üç Başlı Ejderha’yı kendisi de böyle sınıflandırıyor” (Koçak, 2007). Oysa Erbil’in novella olarak sınıflandırdığı metin “Üç Başlı Ejderha” değil, *Üç Başlı Ejderha*’dır. Üstelik Erbil’e metinlerini novella olarak isimlendirmesi önerisini yapan da Koçak’tır. Bu bakımdan, Koçak, ilk okumasını yazarın sahiplenmesinden birkaç yıl sonra, yine aynı yoldaki okumasının doğruluğuna kanıt olarak yazarın sahiplendiği kendi önerisini kullanması bakımından “kerameti kendinden menkul” bir okuma biçimine talip olmaktadır. Bununla birlikte Koçak hem *Cüce* hem “Üç Başlı Ejderha” için metinlerin kurmacanın sınırlarında dolaştıklarının, sürekli olarak kurmaca olmayan bir fazlayı içermeye çalıştıklarının da altını çizmektedir.

Koçak da kitabın kapağındaki novella etiketini kesip “Üç Başlı Ejderha”nın altına yapıştıran “yanlış okumasının” bir eleştirel tercih olup olmadığını açıklamamıştır. Koçak’ın bu tutumu yukarıda sözü edilen, tanıtım yönü ağır basan “yanlış okumalardan” bildirisinin merkezine Erbil edebiyatında novella türünü alması bakımından daha da ilginçtir. Yine Erbil edebiyatının son döneminde tür mevzusuna odaklanan Mustafa Demirtaş’ın (2016) *Monograf* dergisinde yayımlanan “Metnin Türle İmtihani: Leylâ Erbil ve Türsüzlüğün Dili” makalesinde *Üç Başlıklı*

Ejderha'nın (ve “Üç Başlı Ejderha” ile “Bir Kötülük Denemesi”nin) üzerinden atlanır. Makale *Cüce ve Kalan*'in tanıklık ve hakikatle ilişkisine, bu ilişkiyle bağlantılı olarak “türsüzlüğe” odaklansa da hem zamansal olarak Erbil edebiyatında *Cüce*'yle *Kalan*'in tam ortasında duran hem de türü hakkında diğer iki metne göre daha çok tartışılmış *Üç Başlı Ejderha* incelemenin dışında bırakılmıştır. Demirtaş da bu tercihini mantıksallaştırmaz. Böylece, *Üç Başlı Ejderha* –eğer öyle bir şey gerçekten mümkünse– türsel sınıflandırmaları yıkan “türsüzlük” perspektifinden değerlendirilme şansını, bu perspektiften yapılacak metnin ne olduğuna dair bir belirleme ihtimalini de yitirmiştir.

Üç Başlı Ejderha hakkındaki suskunlukların, görmezden gelmelerin, farklı türsel yakıştırmaların, “yanlış okumaların”, matıksallaştırılmamış eleştirel tercihlerin fazlalığı ve hepsinden önemli olarak metnin ne olduğuna, hangi metnin adının ne olduğuna, metnin nerede başlayıp bittiğine dair görüşlerin birbirinden bu kadar farklı olması başlı başına sorunsallaştırılmalıdır. Bu karmaşanın oluşmasında Erbil'in “Bir Kötülük Denemesi”ni ayrı, “Üç Başlı Ejderha”yı ayrı, *Üç Başlı Ejderha*'yı hem bir novella olarak hem de tür alt başlığı olmadan yayınlamasının payı vardır. Ancak, tür alt başlığının değiştirilmesi Erbil edebiyatı açısından *Üç Başlı Ejderha*'yı eşsiz kılmamaktadır. Bununla birlikte yazarın da kendi metnine dair ve metninin fiziksel olarak ne olduğuna dair okumasının da zamanla değiştiğinin, bu metni okumaktaki “zorluğun” göstergesi olarak okunabilir. Necmiye Alpay, Ahmet Oktay, Orhan Koçak, Mustafa Demirtaş, Mahmut Temizyürek gibi birçok yazar tarafından bu zorluk işaret edilmiş olsa da bu zorluğun yapısını ve nedenlerini anlama, yorumlama deneyimi kat edilmemiştir. *Üç Başlı Ejderha*'yı bir bütün olarak ele alan ve metnin bir bütün olup olmadığı sorusunu bu yaklaşımla yanıtlayan bir eleştiri henüz kaleme alınmamıştır.

Erbil'in *Üç Başlı Ejderha* metninin hayattayken oluşturduğu son nüshası – dolayısıyla bugün için eleştiriye esas alınması gereken nüsha– Türkiye İş Bankası Kültür Yayınları'ndan çıkan, tür alt başlığına sahip olmayan ikinci baskısıdır. Tür alt başlığının olmaması yine parçalı metinler olan *Kalan*, *Cüce* ve *Tuhaf Bir Erkek*'i birer derleme kitap yapmadığı gibi *Üç Başlı Ejderha*'yı da derleme kitap yapmaz. Zira Erbil, *Zihin Kuşları*, *Gecede*, *Hallaç* ve hatta bir novella olup olmadığı da tartışılabilir “Eski Sevgili”nin de yer aldığı *Eski Sevgili* gibi “derleme” kitaplarında, aynı yıllarda yapılan baskılarda tür alt başlığını ortadan kaldırmamıştır. Yine *Karanlığın Günü*, *Tuhaf Bir Kadın*, *Mektup Aşkları* metinlerinden de “roman” alt başlığını aynı yıllarda yapılan baskılarda kullanmaya devam etmiştir. Bununla birlikte anlatıcıları ve anlatı zamanları birbirinden farklı bölümlerden oluşan yapı Erbil edebiyatı için *Tuhaf Bir Kadın*'dan beri yeni de değildir. Bu anlamda Erbil'in tercihi bir adlandırmama tercihi, bu metinlerin türsel yorumunu açık bırakma, sınırlandırmama tercihi olarak okunmalıdır. Yine buna ek olarak, incelemeye esas alınan *Üç Başlı Ejderha*'nın son versiyonunda Erbil, tür alt başlığını kaldırırken Oktay'ın *Üç Başlı Ejderha*'yı tek bir metin olarak okuyan yapısalcı eleştirisini kitabın arka kapağına taşıyarak *Üç Başlı Ejderha*'nın bütünlüğüne dair bir izi kitabın üzerinde tutmak istemiş gibidir. *Üç Başlı Ejderha*'yı bir bütün olarak okuma girişimi ya da yazarın bıraktığı son nüsha üzerine şekillenen bir edebiyat eleştirisi “Üç Başlı Ejderha” ile “Bir Kötülük Denemesi”nin bir aradalığının biçimini metnin/metinlerin içinden araştırmalıdır.

Jacques Derrida (1980) “The Law of Genre” (Türün Yasası) isimli makalesinde metinlere yapılan türsel yakıştırmaların metinlere sınırlar çizdiğini iddia eder. Derrida'ya göre “türün yasası” saflıkla belirlenir ve normatiftir; sınır ihlallerine, yanlışlara kapalıdır. Bununla birlikte Derrida'ya göre böyle bir saflık

imkânsızdır, bütün metinler başka türlerden izler taşır; her tür başka bir türden alıntı [*recitation*] yapar. Derrida'ya göre metinler türlere ait olmazlar, ancak hiçbir metin türsüz de düşünülemez; her metin bir ya da birden fazla türe *katılır*. Metinlerin türlerle girdiği ilişki, ait olma ilişkisi değil, iştirak etme ilişkisidir; metinler türlerden, düzgülerden [*mode*] izler, işaretler taşırlar. Derrida, hipotezini desteklemek için Maurice Blanchot'nun *Günlerin Deliliği* (1996) metnini ele almaktadır ve *Günlerin Deliliği*'nde ilk dikkat çektiği şey ise Blanchot'nun metinlerinde genelde tür alt başlığı kullanmasına rağmen bu kitabın kapağında bir tür adının yer almamasıdır. Bu anlamda Erbil'in *Üç Başlı Ejderha*'sına benzer bir metindir. Bununla birlikte, *Günlerin Deliliği* de *Üç Başlı Ejderha* gibi çok parçalı bir metindir; bazısı bir cümleden ibaret, bazısı birkaç sayfa uzunluğunda 110 bölümden oluşmaktadır. Yine *Günlerin Deliliği*'nin birden çok sesi sahiplenen “deli” anlatıcısı da bir tanıklık ortaya koymaya çabalar; tanık olmak, ölüm, hukuk ve adalet üzerine düşünür.

Derrida, Blanchot'nun metnini *récit* sözcüğü üzerinden türsel bir okumaya tabi tutar. Fransızca da *récit* sözcüğü, hayali ya da gerçek olayların hikâye edilmesi anlamına gelmekle birlikte bu kelimenin Türkçe karşılığı “tahkiye”dir, yine Türkçede “anlatı” olarak adlandırılan bir “türün” adı olarak da kullanılır. Derrida'nın makalesinin İngilizce çevirisinde *récit* sözcüğü *account* (hesap, ifade verme) sözcüğüyle karşılanmıştır. *Récit* sözcüğü Fransızcada polise, mahkemeye verilen tanık ifadesine ya da hastanın doktora hastalığının gelişimini, semptomlarını anlatmasına da verilen addır. Blanchot'nun metninde de *récit* kelimesi polise ifade vermekte olan anlatıcının tanık olduklarını anlatması bağlamında kullanılır. Ancak metnin Türkçe çevirisinde sözcük “anlatı” sözcüğüyle karşılanmıştır. Blanchot'nun kendinden hem erkek hem kadın olarak bahseden anlatıcısının ifadesinde olayın nasıl olduğunun, ölümden nasıl döndüğünün hikâyesini, tanıklığını bir türlü bir bütüne

tamamlayamaz, bir “deli” olarak ifadesi daldan dala atlar. Tanıklığın hikâyesinin, tutarlı bir ifade vermenin, *récit*’in artık imkânsız olduğunu sürekli tekrarlar: “Anlatı mı? Hayır, anlatı yok, artık yok.” (Blanchot, 1996, s. 39) (“Un récit, pas de récit, plus jamais.”) Derrida, Blanchot’nun türünü belirlemediği bu metnin türlerle kurduğu ilişkiyi düşünürken metnin başlığının altına “*Un récit*” yazıp bunun *Günlerin Deliliği*’nin türü olarak düşünülüp düşünülemediğini sorgular. Derrida’ya göre *récit* iki sebeple metnin türü olarak düşünülemez. *Récit* hem edebi türler yelpazesinde sınıflandırma için alışıldık bir kategori değildir hem de dilbilgisel olarak maskülen olan kelime anlatıcının kendinden hem erkek hem kadın olarak bahseden sesini karşılamaz. “*Un récit*”in sonuna bir soru işareti ekleyerek sorusunu tekrarlayan Derrida, bunun hem bir tür gibi durmadığını hem de bütün türlere işaret ettiğini, bütün yasalara karşı çıkan bir yasa gibi davrandığını iddia eder. Derrida, Blanchot’nun metninin anlatıcısının tanıklığının, *récit*’inin ancak Fransızca dilbilgisel olarak cinsiyetsiz olan “ben” zahirinde temsil edilebildiğini, bir düzgü olarak *récit*’in ancak “ben” ile imlenebileceğini söyler. Derrida’ya göre Blanchot’nun metninin görüp görebileceği, hikâyesini anlatabileceği tek şey kendini yeniden alıntılamanı/anlatan, kendisine tanık olan, edebiyatın sınırında inşa edilen bir “ben”dir. Bu anlamda “ben” bütün yasalara karşı çıkan bir yasa, yasa olmayan yasa anlamına gelir⁵⁵.

Derrida’nın hem genel olarak türe dair yaklaşımı hem de özel olarak

Blanchot’nun metnine dair yaklaşımı Necmiye Alpay’ın deyimiyle “edebiyatın

⁵⁵ Bu noktada tekrar post-Vietnam travma anlayışı ve edebi travma teorisi ile Kıta Felsefesi arasındaki –ya da Derrida ile Shoshana Felman ve Cathy Caruth şahsında Yale Okulu’nun, yapıbozumculuğun birinci kuşağı ile ikinci kuşağı arasındaki– travma ve tanıklık bağlamındaki farka dikkat çekmek istiyorum. Derrida’nın tanıklık anlatılarını “ben” anlatıları, kendinden başka hiçbir şey anlatmayan metinler olarak yorumlaması edebi travma teorisinde tanıklık anlatılarının “deneyimleyen ben”in bulunmadığı (yani travma dışında bu ben’in bulunduğu), deneyimi sahiplenemeyen ben’i anlatan (yani normalde deneyimi sahiplenebilen ben’leri varsayan) metinler olarak konumlandırılması karşıtıyla birlikte yorumlanmalıdır.

sınırlarına yöneltmiş bir meydan okuma” olan *Üç Başlı Ejderha* ve travmatik poetika metinleri açısından da yol göstericidir. *Üç Başlı Ejderha*’yı sınıflandırmaya, onu bir türe ya da yasaya ait kılmaya çalışan eleştirilerin birbirlerinden bu kadar farklı oluşları metin hakkında bir gerçeği ortaya çıkarır: Onda türlerin yasalarına uymayan bir taraf vardır ve bu tam da metnin travmatik tanıklık anlatıları üzerine kurulmasıyla ilişkilidir. Roman, öykü, deneme, novella gibi türsel yakıştırmalar ya da travmatik poetikanın inşa edildiği bu metni edebiyat eleştirisinin simgesel düzenine içirme denemeleri sürekli olarak boşluğa düşmüştür. Yine burada, travmatik poetika olarak adlandırılan kapsamda, bu metnin biçimi olduğu kadar içeriği de bu isimlendirme denemelerini boşa çıkaran şeylerden biridir. Bir travmatik poetika metni olarak *Üç Başlı Ejderha*’nın –halihazırda metnin anlatıcılarının kendi travmalarını Ben’e bağlamalarında da olduğu gibi– travmatik bir çekirdeği bağlamaya çalışmak, Gerçeğin semptomunu içinde barındırması bakımından onu simgesel düzene dahil etme çabası her zaman bir söküğü dikmek zorunda, onu kendi gerçekliğinden bir başka şey olarak tanımak zorundadır. Bu bakımdan bu türsel adlandırma çabalarındaki şaşkınlık hali metnin kendisinden ve onun travmayı ele alış biçiminden kaynaklanmaktadır.

İkinci Bölüm’de Erbil’in bir kuramcı olarak konumlandırıldığı ve travmatik poetikanın üst kurulumu ile söyleminin ortaya konulduğu okuma halihazırda *Üç Başlı Ejderha*’nın da dahil olduğu bu metin grubunu travma anlatıları olmaları itibariyle bir (birer) Ben metni olarak ortaya koymuştu. Bununla birlikte, “travmatik poetika” ifadesinde bu metinlerin poetika türünden de bir düzgülü taşıdığı, kendilerinin temsil kuramını tartışan metinler oldukları işaret edildi. “Poetika” adlandırmasıyla metnin şiir düzenine yaptığı işaret de taşınmış oldu. Erbil kuramcı olarak konumlandırıldığında, bu metinlerle yeni temsil biçimlerinin ve yöntemlerinin icat

edildiği, bunun bir toplumsal öneri olarak da ortaya çıktığı iddia edildiği noktada ise metin bir tür olarak kuramla ilişkilendirilmiştir. Travmatik poetika psikanalizle ilişkilendirildiğinde ve bu metinler *Musa ve Tektanrılı Din*'in bir yeniden yazımı olarak konumlandırılğında ise metin hem tarihsel romanla hem de bir vaka analizi yazını olarak psikanalizle ilişkilendirilmiş oldu. Travmatik poetikanın ürettiği yeni temsil biçimlerinden, Benjaminsci monad fikrinden bahsedildiğinde ve bunun metinde tarihsel içeriği bulunduğu ise metnin tarih türüyle ilişkisi işaret edildi. Yine tarih ve mekânsallaştırma jestiyle ortaya çıkan trajik bilinçte metnin tragedya türüyle ilişkilendiği de gösterildi. *Üç Başlı Ejderha* da dahil olmak Erbil'in son üç metni bunların hem hepsidir hem de tek başına hiçbiridir. Derrida'nın da işaret ettiği gibi hepsi birer travma tanıklığı, anlatıcılarının Ben'lerine yaptıkları tanıklık olmalarıyla bu metinlerin türü bütün türlere karşı çıkan ve kendisi de yasa/tür olamayan bir tür olarak Ben'dir. Öte yandan, Erbil'in kurduğu biçimle ve kuramla inşa edilmeleri açısından ise türleri, bu kurulumu işaret etmek için –yine bir söküğü diken bir simgeselleştirme pratiği olarak, ona dair izlenimler doğrultusunda metnin gerçekliğine olabildiğince uygun bir biçimde– bu tezde “uydurulan” adlandırmayla travmatik poetikadır. Bu perspektifle bölümün ilerleyen kısımlarında, Erbil'in hayattayken verdiği son şekliyle, *bir* metin olarak *Üç Başlı Ejderha* bir Ben metni olarak travmatik poetika bağlamında yakın okumaya tabi tutulacaktır.

3.2 Kuşaklar ve mit

Üç Başlı Ejderha'nın birinci bölümü “Üç Başlı Ejderha”da üç tane anlatıcı pozisyonu bulunmaktadır. Bunlardan ilki Leyla Ünver'dir. Leyla Ünver 1978 Maraş Katliamı'nın tanıklarından biridir. Ailesinden birçok kişinin öldürülüşüne tanık olan Leyla Ünver'in ifadesi metnin sonunda 29 Kasım 1993 tarihli *Aydınlık* gazetesinden

kesilmiş bir gazete kupürü olarak yer almaktadır. Ünver 1990'lı yıllara kadar devam eden Maraş Katliamı davasında tanık olarak dinlenmiştir ve gazete kupürü Ünver'in tanıklığını duruşma tutanaklarından alındığını bildirmektedir. Leyla Ünver'in tanıklığından gelen sözler ise metnin ana gövdesinin içinde, isimsiz anlatıcının dilinde kalın [*bold*] puntolarla yinelenmektedirler. Tipografik düzeydeki bu ayrıştırma, anlatıcı ve tanıklık pozisyonları ile anlatıcılar arasındaki ilişkilerin görselleştirilmiş bir temsili olarak okunabilmektedir. Leyla Ünver'in sözleri isimsiz anlatıcı tarafından dile getirildiğinde ya da düşünüldüğünde isimsiz anlatıcının sözleriyle aynı yazı tipini [*font*] paylaşırlar. Bu yazı tipi, en tanınan örneği Times New Roman olan, tırnaklı [*serif*] yazı tiplerinden biridir. Metnin başında kalın yazı tipiyle ayrıştırılan Leyla Ünver'in sözleri ise metnin ilerleyen kısımlarında isimsiz anlatıcının sözleriyle tamamen aynı görünüşe sahip olacaktır.

İkinci anlatıcı pozisyonu, Roma İmparatorluğu'ndan metnin şimdiki zamanına kadar İstanbul ve onun mekânları, anıtları hakkındaki söylenceleri, bunların tarihini dile getiren anlatıcılardır. Bu anlatıcıların olduğu parçalar, metinde genellikle italik yazılmıştır ve yine tırnaklı bir yazı tipiyle temsil olunmuşlardır. Ayrıca yine bu anlatıcı grubunun metnin isimsiz anlatıcısının sözlerinden ayrıştırmak için akademik yazıda blok alıntılarını göstermek için kullanılan çentikler [*indent*] kullanılır. Ancak bu anlatıcı pozisyonlarıyla da isimsiz anlatıcı birbirinin içine geçer. Kim olduğu belli olmayan ancak isimsiz anlatıcının kendisi olarak yorumlanabilecek anlatıcılar bu ikinci pozisyondan gelen ansiklopedik bilgileri bazı durumlarda yorumlayarak aktarmaktadır. Yine bununla birlikte isimsiz anlatıcının konuştuğu gövdede bu ikinci pozisyondaki bilgilerin bazıları kullanılır. Burada tipografi ve mizanpaj düzeyindeki ayrıştırmada isimsiz anlatıcının bu materyallerle kurduğu olumlama ve olumsuzlama ilişkileri görünür haldedir. Hem Leyla Ünver'in anlatıcı

olduğu parçalarda hem de bu ansiklopedik bilgileri aktaran anlatıcıların olduğu bölümlerdeki tipografi ve mizanpaj düzeyindeki ayrıştırma ile bu ayrıştırmanın metnin isimsiz anlatıcısının bu anlatıcı pozisyonlarıyla ilişkisi bağlamında metin boyunca değişmesi travmatik diegesis kapsamında ele alınmalıdır. Tragedyada –ve sinemada– *melos* (müzik ve koro) ile *opsis* (dekor ve kostüm) diegesis’in elemanlarıdır. Erbil, tipografi ve mizanpaj bağlamında, *Üç Başlı Ejderha* ve diğer travmatik poetika metinlerinde, edebiyatın bu düpedüz maddesel belirliğini, kostümünü, dekorunu diegesis’in aracı olarak anlam inşa etmek için kullanmaya başlamıştır⁵⁶.

Üçüncü anlatıcı pozisyonu ise oğlu hapisanede “kaybedilmiş” anne, isimsiz anlatıcı tarafından işgal edilir. Bu anlatıcının “kızım” diye hitap ettiği bir muhabatı da vardır ancak bu “kızın” kim olduğuna dair metinde bir ipucu yoktur. Birinci tekil şahıs kipiyle konuşan anlatıcı aynı zamanda, diğer anlatıcı pozisyonlarından gelen ifadeleri alıntulamakta, kendisi dışındaki diğer iki pozisyonu “ben” dilinde ve Ben anlatısı olarak bütünlüğe erdirmektir. İsimsiz anlatıcının, tipografik düzeyde de işaretlenen, travma anlatılarını kendi Ben’ine içermesi travmatik diegesis’in bu metinlerde en net biçimde görünür olduğu kısımlardır. Bu anlatıcının biyografisine dair, ilk elde ele alınabilecek yaş, meslek, aile gibi bilgiler olabildiğince silikleştirilmiş haldedir. Yalnızca Narmanlı Han’daki şairden bir mecaz olarak da okunabilecek şekilde “müvekkilimdi benim” (s. 27) diye bahsetmiş olsa da avukat olup olmadığını yorumlamayı sağlayacak başka hiçbir ayrıntı yoktur. Bu anlamda Ben’ini anlatan anlatıcının kim olduğu belli değildir. Bu silme, kimliksizleştirme

⁵⁶ Erbil’in önceki metinlerinde de görülen tipografi ve mizanpaj düzeyindeki ayrıştırma anlamı kurmada travmatik poetika metinleri kadar etkili değildir. *Cüce*’de olduğu gibi sadece gazete kesikleri gibi alıntı parçaları ayrıştırmak için ya da vurgu için kullanılırlar. Bu tipografi ve mizanpaj düzeyinde ayrıştırmayla, yazının maddesel belirliğiyle anlam üretme, adeta onu bir ürünün işlenecek hammaddesi olarak konumlandırma tavrı da Türkçe edebiyatta ve Erbil’in kaynaklarında Nâzım Hikmet’e kadar götürülebilir.

işlemine paralel olarak ise evinin sokağından, şehirde adım attığı yerlere kadar mekân içindeki konumu ön plana çıkarılmıştır.

“Üç Başlı Ejderha”nın isimsiz anlatıcısının kendisini tanrıça olarak gördüğü rüyanın bittiği noktada ise Tanrıçay’ın hikâyesi “Bir Kötülük Denemesi” başlamaktadır. “Bir Kötülük Denemesi”nin anlatıcısı ise yine isimsiz olan ve Tanrıçay’ın hikâyesini birinci tekil şahıs kipinde aktaran bir anlatıcıdır. İsimsiz bir kadın olması bakımından “Üç Başlı Ejderha”nın anlatıcısına benzeyen bu anlatıcı “Üç Başlı Ejderha”nınkinden farklı olarak daha az sesi kendinde içerir. “Bir Kötülük Denemesi”nin anlatıcısı Tanrıçay’ın kendi sesini baştan sona diegesis’le aktarır, Tanrıçay’ın doktoru olan Nurer’e ise zaman zaman kendi sesini duyurması için imkân tanısa da genel olarak onun da sözlerinin anlatisallaştırılma biçimi diegesis’tir.

Üç Başlı Ejderha’da birbirinden farklı travmatik tanıklık katmanlarıyla karşılaşmaktadır. Metnin ilk bölümü olan “Üç Başlı Ejderha”da ilk tanıklık katmanı metin dışında halihazırda var olan bir tanıklık, Leyla Ünver’in Maraş Katliamı’na dair travmatik tanıklığıdır. İkinci katman ise İstanbul coğrafyasındaki travmatik geçmişe dair tanıklıktır. Bu tanıklık katmanında baba-oğul mücadelesi, katliamlar gibi hem travmatik hem mitolojik olaylar anlatılmış olsa da anlatıcı ses, bu geçmişe ait travmatik olayların deneyimleyicisi değil bu travmatik deneyimlerin yorumlayıcısıdır. Üçüncü katmanda isimsiz kadın anlatıcının oğlunun öldürülmesiyle açılan travmatik durum yer alır. Bu katman diğer bütün katmanları kendinde birleştirdiği için ayrıca önemlidir. Dördüncü tanıklık katmanında ise “Üç Başlı Ejderha”nın isimsiz anlatıcısının oğlunun arkadaşının, oğulun ölümüne dair travmatik tanıklığı yer almaktadır. İsimsiz anlatıcının hem travmatik diegesis’le sarıp sarmaladığı hem de onu “olduğu gibi” travmatik mimesis’le yineleyerek aktardığı bu

tanıklık, tanık olduğu olayı sürekli olarak bir başka şey olarak anlatmakta, sürekli kendinden bahseden bir olay tanıklığı yapmaya çalışmaktadır. Bununla birlikte, Leyla Ünver ve ansiklopedik tarih tanıklığının tipografi ve mizanpaj düzeyinde isimsiz anlatıcının sözlerinden ayrıştırılmasına benzer bir şekilde bu tanıklık katmanı da metnin tamamının puntolarından daha büyük bir puntoyla, tırnaksız [*sans-serif*] bir yazı tipiyle ve kalın bir biçimde yazılarak isimsiz anlatıcının kendi sesinden ayrıştırılmıştır. Beşinci katmanda ise birbiriyle iç içe geçmiş iki bakışlı travmatik tanıklık bulunmaktadır. “Bir Kötülük Denemesi”nin Tanrıçay karakteri sürekli olarak zulme uğradığı için arkadaşları tarafından destek görerek hayatını sürdürmüş ve kendini bir tanrı olarak kabul ettirmiştir. Ancak bu bölümün isimsiz kadın anlatıcısı ise Tanrıçay’ın mazlumluk ve tanrılık iddiasını tersine çevirerek Tanrıçay’ın etrafındaki insanlara zulüm uyguladığını, travmaya uğrattığını iddia etmektedir.

Anlatıcıları, karakterleri ve anlatisallaştırma stratejileri birbirinden farklı olan “Üç Başlı Ejderha” ile “Bir Kötülük Denemesi” arasındaki ilk bağlantı yukarıda işaret ettiğim şekilde olay örgüsü açısından çağrışımsal düzeyde kurulmuştur. “Üç Başlı Ejderha”nın olay örgüsü isimsiz anlatıcının tanrıça/imparator/peygamber olarak Yılanlı Sütun’u doğurduğu rüyada sona erer. Bu rüyanın ardından ise tanrılık iddiasındaki Tanrıçay’ın hikâyesi “Bir Kötülük Denemesi” başlamaktadır. Bu ilk bakışta görünür olan düzeye, iki bölüm arasındaki bağlantıları kuran bir başka unsur eklenebilir. “Üç Başlı Ejderha” isimsiz anlatıcının kendi çocuğuyla ve Leyla Ünver’in kendi çocuklarıyla ilişkisine değinirken “Bir Kötülük Denemesi” de Tanrıçay’ın çocukları olarak konumlandığı şairler ve oğlu Abdullah’la arasındaki ilişkilere odaklanır. Bununla birlikte, bu anne/baba-oğul arasındaki ilişki metinde sonsuza yakınsayan bir şekilde çoğaltılmıştır. “Üç Başlı Ejderha”nın isimsiz

anlatıcısıyla tinerciler arasındaki ilişki; Galatasaray Meydanı'nda karşılaşılan ve isimsiz anlatıcının cinnetini paylaşan “tıpkıbasım” kadın ile şehrin çocukları arasındaki ilişki; Fatih Sultan Mehmet ile Bayezit II, Antik Yunan ile Roma, Roma ile Bizans, Bizans ile Osmanlı, Osmanlı ile Cumhuriyet arasındaki ilişkiler ile “Bir Kötülük Denemesi”nin Tanrıçay’ının tek tek diğer şairlerle kurdukları ilişkiler buna örnektir.

Sayısız biçimde farklı yerlerde işaret edilen bu kuşaklar arası ilişkiler metnin daha ilk sayfasında da doğrudan, açık bir biçimde ifade edilmiştir: “hangi iyi şey oldu bittiyse dünyada,,, hangi hareket,,, kuşaklar arasında,,, babalarla torunlar,,, analar ve kızları,,,” (s. 3) Bu alıntı, Türkçenin “normal” imlasına –her tercümenin anlam kaybına yol açtığını unutmadan– tercüme edilirse sonundaki üç virgül, devamında başka bir düşünceye sıçraması açısından nokta ya da üç noktayla ikame edilebilir. Metin, daha bu ilk sayfasında dünyada olup biten (iyi) her şeyin, her hareketin bir kuşaklar arası ilişkiden doğduğuna işaret etmektedir. Metinde bu kuşaklar arası ilişkiden söz edildikten hemen sonra İstanbul’da anlatıcının evinin bulunduğu sokağa da ismini veren Küçük Ayasofya’dan başlayarak birbirinin üstüne inşa edilen kilise ve camiler sıralanır: “her şey üst üste,,, belki de iç içe ve dış dışa,,, zamansızlığa uğrattılır insanın tarihi,,, yetişemezsiniz,,,” (s. 4) Kuşaklar arasındaki ilişkinin dünyadaki her hareketle okunacağı işaret edildikten sonra yine çağrışımsal olarak bu okumayı devam ettiren bir şekilde, bu okumanın mekân üzerinden ve mekânsallaştırarak yapılacağı da işaret edilmiştir.

Kuşak meselesinin ve mekânsallaştırma jestinin bu belli belirsiz işaretlenmesinden sonra “eşik” düşüncesi ikisinin tamamlayıcısı olarak yine ilk üç sayfa içinde işaret edilmektedir. Eşik de yine bir mekânsallaştırmayla birlikte Sami Ağbi ile Suzan Abla’nın apartmanlarının, isimsiz anlatıcının da sürekli oturup geleni

geçeni izlediği eşiği olarak ortaya çıkmaktadır. Anlatıcı eşikten bahsedisinde ona yönelişinin ipuçlarını veren şu sözleri söylemektedir:

bu eşiği buradan olduğu gibi çıkarıp mezarıma dikseler,, isterim isterim,,
ölünce,, tam bir heykel,, vasiyetime bunu koymayı unutmamalıyım,, ben
ölene dek delik de açılır belki,, tam ortasından,, bakınca katlanılmaz
çirkinlikte mezar taşlarını gösterir,, (s. 5)

Bu noktada yine çağrışımsal olarak eşik, üzerinde bir delik açılmasıyla ve aslında eşik olma vasfını yitirme ihtimali, kendi eşikliğinin ortadan kalkmasıyla yan yana anıldıktan sonra ölümle ilişkilendirilir. Anlatıcının mezar taşına dönüştürmek istemesiyle kendi yaşamının anlamı olarak konumlandırmak istediğini işaret ettiği eşik, eğer aşılsa diğer ölümleri de görünür kılacak, anlamlandıracaktır. Bu sayede, eşik ölümün ve ölümlerin gömülüş biçimlerinin çirkinliklerini ortaya çıkaracak bir araç olarak konumlandırılır.

Metinde, ilk üç sayfada çağrışımsal olarak ortaya konan bu en küçük anlam birimleri [*semanteme*] metnin geriye kalanında üst üste bindirilerek, yan yana getirilerek yine çağrışımsal olarak başka anlamları üreteceklerdir. Kuşak (Kronos-Zaman) düşüncesi metnin iki bölümünde de dünyaya yöneltilen okumanın zaman ve insan zamanıyla ilgili kısmıdır. Eşik (Gaia-Yer) ise yeryüzünde konumlandırılmış zamana anlamını veren sınırla, semptomla ilgilidir. Kuşakların birer eşik, eşiklerin mekân, eşikte ve mekânda açılan “deliğin” ise simgesel düzenin yırtılması, bir eşiğin ortadan kalkması, trajik eylemin ve kararın doğurulması, bir kuşağın doğuşu olarak okunmasıyla, yani semptomların üst üste düşürülmesiyle, travmatik semiosis’le ulaşılmasıyla Mesih’in gelişi ve kurtuluş müjdesini içinde barındıran monadların, mekânsallaştırılmış diyalektik imgelerin icadına girişilmiştir.

Dünya ile ondan zaman ve mekânın ortaya çıkışı, bu zaman ve mekân içinde eyleyen insanların, bir kuşak olarak kendileri olan eşiği delerek yeni bir zaman-

mekânı yaratmaları metnin mite, tragedyaya açıldığı noktadır. Erbil'in kurduğu metin bir bütün olarak mitik bir hikâyenin ve bu hikâye içinde eyleyen insanların hikâyesinin yeniden yazımıdır. Metnin birinci bölümü "Üç Başlı Ejderha" ile ikinci bölümü "Bir Kötülük Denemesi" de metnin yüzeydeki anlamında ilk bölümde isimsiz anlatıcısının tanrıçalık rüyasıyla ikinci bölümün Tanrıçay hikâyesi üzerinden bitişirken mitik düzeyde karakter, olay örgüsü ve zamanın artardalığı bakımından da birleşmektedirler.

Üç Başlı Ejderha'nın mitolojik katmanları eleştiri tarafından yeterince incelenmemiştir⁵⁷. Ancak hem "Üç Başlı Ejderha" hem de "Bir Kötülük Denemesi"

⁵⁷ Mahmut Temizyürek "Üç Başlı Ejderha"da mitolojiyle kurulan ilişkiye dikkat çekmiştir: "Sona doğru görülen rüya, mitoloji ile realiteyi, din ile ruhumuzu, gerçekle mitolojiyi buluşturur." (Temizyürek, 2006) Ancak bu buluşmayı daha fazla detaylandırmamıştır. Temizyürek "Bir Kötülük Denemesi"ni ise "mitolojinin gerçek üzerinden alegorik bir anlatımı" olarak işaret etmiş ve şöyle bir yorumda bulunmuştur: "Metin, oğullarını yiyen zalim tanrı Kronos'un karnından, farmakon aracılığıyla kusturarak çocukları çıkarıp onu 'abis'e gönderme simgesinin tümüyle yeni bir yorumudur." (Temizyürek, 2006) Bununla birlikte Elmas Şahin *Leylâ Erbil Kitabı* isimli kitabında "Bir Kötülük Denemesi"ni Oedipus Kompleksi ve Freud'a yöneltilen feminist eleştiriler bağlamında ele alır:

Tanrıçay böyle bir davranışta bulunmasına bir kılıf bulur "Oidipus"un yazgısına düşmekten endişelenerek iğdiş edivermiştir oğullarını. (...) Baba-oğul iğdiş korkusu içerisinde bocalamaktadır ve Freud'un Oidipus kompleksine gönderme yapar bu şekilde Tanrıçay'ın ağzıyla yazar. Freud'un bu buluşu bir bakıma ironik bir feminist söylemle eleştirilmektedir. İnanmazlar söylenenlere dinleyenler, çünkü baba-oğul arasında eyleme dönüşecek bir Oidipus mitinin oluşması kolay değildir. Bu olsa olsa simgesel bağlamda babanın ve annenin çocuklarını toplumsal ve dini normlarla iğdiş etmeleridir. (2015, s. 384)

Şahin, bu alıntı öncesinde Tanrıçay'ı Ece Ayhan'la bir tutarak başladığı bölümde Tanrıçay'ın Oedipus kompleksini anlattığını, daha doğrusu cümlede yer almayan bir öznenin Tanrıçay'ın ağzından Oedipus kompleksini yazdığını iddia etmektedir. Ayrıca Şahin'in okumasında bu "ağızdan yazmanın" neden ironi olduğu, neden feminist bir ironi olduğu ve metindeki iğdiş etmenin neden simgesel olarak okunması gerektiği de nedenleriyle açıklanmamıştır. Bununla birlikte, zaten metinde Tanrıçay'ın oğullarını öldürdüğünde karşısında "dinleyiciler" değil, tek bir dinleyici, anlatıcı vardır. Şahin'in "Üç Başlı Ejderha" okuması ise herhangi bir iğdiş edilme okumasına izin vermediği gibi Yılanlı Sütun'u da milliyetçiliğin üç hilaline bir gönderme olarak okur. Zira Şahin'e göre metinde tek bir anlatıcı vardır ve o da Leyla Ünver'dir:

Gazetede ölümü üzerine oğlu ile ilgili çıkan haberi yıllarca saklar koynunda anlatıcı. Arada sırada kadını, ölen oğlunun dava arkadaşı gelip ziyaret eder. (...) Yerli ve yabancı kültürü, değerleri, örf ve âdetleri sorgular böylece anlatıcı. Alaylı bir anlatım, ironik bir dil vardır söyleminde. Oğlunun ölümünden yirmi yıl geçmiştir ama kadın dün gibi aklında tutar oğlunun ölümünü unutamaz o günü ve bilinci ona doğru kayar hep. Oğlunun adı Malik Ünver'dir. Kurgu dünyasında yer verilen olay, gerçek hayatta 23 Aralık 1978 Maraş Katliamı olarak bilinen, Maraş'ta milliyetçilerin devrimcilere yönelik yaptığı bir baskını konu alır. (2015, s. 384-385)

"Üç Başlı Ejderha"da anlatının şimdiki zamanını ilerleten, anlatıcının oğlunun ölümü hakkında oğlunun birlikte işkence gördüğü, anlatıcının oğlunun ölümünü dilsel olarak ifade edemeyen ancak çığlık atan ağızlarla dolu resimlerinde sezdirebilen oğlunun arkadaşından bir şeyler öğrenebilme umududur. Leyla Ünver'le Küçük Ayasofya Sokak'ta oturan ve "yerli ve yabancı kültürü

anlatının mitsel düzleminde birbirleriyle ilişkili olan ve baba ile oğul arasındaki ilişkilere, kuşaklar arası mücadeleye odaklanan mitleri yeniden ele almaktadırlar. Hem Yunan kozmogonisi hem de Yunan mitolojisinden baba ile oğulun birbirlerini öldürdükleri hikâyelerle birlikte annelikle ilgili mitler de *Üç Başlı Ejderha*'nın anlatsal kurulumunda önemli bir işleve sahiptir. Yüzeyledeki anlamdan yola çıkıldığında bile, yukarıda anılan kuşaklar ilişkisi bağlamında hem “Üç Başlı Ejderha” hem de “Bir Kötülük Denemesi” oğulların babaları tarafından katliyle babaların oğulları tarafından katli arasındaki gerilimin yeniden yazmalarıdır.

“Üç Başlı Ejderha” hem 12 Eylül’de⁵⁸ hapishanede ve işkencede “kaybedilen” oğulun hikâyesiyle hem bu oğulun Almanya’da “gönüllü” sürgün olan arkadaşının hikâyesiyle hem de Maraş Katliamında Leyla Ünver’in ailesinden öldürülen insanların katlinde devletin rolünü işaret edilmesiyle babanın oğlunu öldürmesi mitinin çeşitli yeniden yazmalarını üretir. Öte tarafta ise yine aynı metinde devrimciler, İstanbul ve Bizans’la ilişkisiyle Fatih Sultan Mehmet, babası Fatih’le ilişkisinde Bayezit II, Yılanlı Sütun ve Yunan’la ilişkisinde Konstantin I babalarını öldürmeye kalkan çocuklar olarak konumlandırılmıştır. Freud sonrası okur için baba-oğul mücadelesini doğrudan Oedipus kompleksini bir şablon biçiminde kullanarak

karşılaştıran” anlatıcının aynı kişi olma ihtimali sosyolojik olarak mümkün değildir. Maraş Katliamı’nın Maraş’ta Alevi’lerin yerleşik olduğu mahallelerde günlerce devam eden bir katliam mı yoksa bir günlük devrimcilere yönelik bir “milliyetçi baskım” mı olduğu bir yana, Şahin’in işaret ettiği şekilde anlatıcı Leyla Ünver, kayıp oğul da Malik Ünver ise “anlatıcı Ünver’in” kendisinin gördüğü ölümü neden oğlunun arkadaşından öğrenmeye çalıştığı da belli değildir. “Üç Başlı Ejderha”nın olay örgüsünün en basit ilmeği maalesef Şahin tarafından anlaşılabilmiştir. Tamamen mitolojik hikâyelerle çevrili Yılanlı Sütun’u Şahin’in milliyetçilerin üç hilaline bir gönderme okumasının sebebi de olay örgüsünün anlaşılabilmiş olmasıdır.

⁵⁸ Metinde 12 Eylül açık bir biçimde işaret edilmemektedir. Ancak, isimsiz anlatıcının oğlu Leyla Ünver’in tanıklığının yayımlanmasından, 1993’ten önce öldürülmüştür. Bununla birlikte, “çoğu hadim edilmiş bebekler gibi çıktı hapishanelerden,,,” (s. 7) ifadesinde kitlesel bir işkence sürecinden bahsedilmesi, oğulun arkadaşının önce Yunanistan’a, arkasından ise Almanya’ya göç etmesi yani 12 Eylül ertesinde yurtdışına kaçan devrimcilerin rotasını izlemesi 12 Eylül sonrasında koşullarıyla benzerlik göstermektedir. 12 Eylül’ün net olarak işaretlenmemesi aynı zamanda Türkiye tarihinin önemli bir bölümünde devrimciler için genelleştirilebilecek deneyimler olan gözaltında kaybedilme, işkence ve sürgünü işaret etme potansiyeline sahiptir. Ancak bu izler dolayısıyla 1990’lara doğru ilerleyen darbe sonrası süreç “12 Eylül” olarak karşılanmıştır.

düşünme tehlikesi vardır. Ancak Erbil aynı konuyu paylaşan ve birbirinden farklı işlevlere sahip olan farklı mitlere göndermelerde bulunmuş, onları yeniden tartışmaya açmıştır. Bu bağlamda “Bir Kötülük Denemesi”nde şair Tanrıçay’ın hem yanına aldığı ve bir süre birlikte gezdiği, onun hizmetini gören hadım ettiği oğlu Abdullah ve öldürdüğü diğer çocuklarıyla ilişkisi hem de çocuk yerine koyduğu diğer şair ve yazarlarla ilişkisi de babanın oğlunu öldürmesi mitinin versiyonlarıdır. Tanrıçay’ın çocuk yerine koyduğu ve iyi niyetlerini suiistimal ettiği yazarlardan biri olan isimsiz anlatıcının Tanrıçay’ı öldürme girişimi de yine babanın oğlu öldürmesi mitinin diğer yüzü olan oğlun babayı –kadın kutsal alanın aracısı olarak– öldürmesine işaret etmektedir. Bu bütüncül tarih okumasının karşısına ise “Üç Başlı Ejderha”daki isimsiz kadın anlatıcının, kendini dünyaya yeni bir düzen veren imparatoriçe ve peygamber olarak gördüğü rüya ile “Bir Kötülük Denemesi”nde isimsiz kadın anlatıcının, oğlun işlevlerini de tek başına yüklenerek gerçekleştirdiği öldürme eylemi dikilmektedir. Bu mitsel hikâyeler yeniden ele alınırken hem Yunan mitlerine de hem de onların ele alındığı tragedyalara çeşitli göndermeler yapılmaktadır.

Daha sonra *Kalan*’da da sıkça tekrarlanacak olan “abis” kelimesi “Üç Başlı Ejderha”da neredeyse bir *leitmotive* gibi sürekli tekrarlanıp durur. Aşağıda alıntılanan bölüm “Üç Başlı Ejderha”nın bütün ana meselelerini “abis”te birleştirmesi bakımından önemlidir:

acı derinleştirir insanı dedim genç dostuma,, çukura doğru büsbütün derinleşirsin,, gireceğin çukura,, okuduğun bir kâğıt parçasıdır ama,, şaheserleşir, alır seni altına, toprak altına, sarnıca döndürür,, açık ya da kapalı sarnıca,, birikintiye,, Bonus Sarnıcı’na,, Aspar Sarnıcı’na üstü zamanla çamurla dolan, Yerebatan, Binbirdirek,, kuyuya, uçuruma, iskandil’e, sondaja, gayıya, dibe, abis’e,, karşı kaldırımdaki iriyarı kara kadını da attım içine,, bana çarpan ve göremeyen beni,, oğlumu da,, oğlumu da attım abis’e, abis’e,, “abis”i bulur sonunda,, dibi,, Spina’yı,, (s. 17)

İsimsiz anlatıcının konuşmakta olduğu genç dostu, oğlunun öldürüldüğü sırada yanında olan devrimci arkadaşıdır. “Kâğıt parçası” olarak bahsedilen ise Leyla Ünver’in gazetede basılmış Maraş Katliamı davasındaki ifadesidir. Abis ise metinde yukarıdaki alıntıda olduğu gibi üç anlama gelecek şekilde kullanılmaktadır. Birinci anlamı, metinde doğrudan işaret edilen gayya (Gaia) kuyusu, “gireceğin çukur”, toprak altı, ölümler ülkesi, Tartarus’tur. İkinci anlamı ise başlangıçtaki yokluk, boşluk olan Kaos’tur; yok edilmek istenenler metinde bir bir abis’e atılırlar. Diğer anlamı ise bilinçdışıdır; yazarın “unuttuğu”, bilinçdışına itmek istedikleri de abis’e yollanmaktadır. Abis’in üç anlamında da buraya yollananlar geri döneceklerdir. Burada anlatıcının oğlunun arkadaşı, oğlunun ölümü, İstanbul tarihi ve “karşı kaldırımdaki kadın” hep birlikte abiste birleşirler. Anlatıcının oğlunu abis’e atması ise metnin birçok yerinde bahsedildiği üzere oğlunun zaten bilmediği ölüm şeklini ya da öldüğünü unutmaması, bilinçdışına itmesi değil; oğlu öldükten sonra anlatıcının intikamını alamamış olması, kendini öldürmemiş olması ve “uygarlaşması”dır.

Metnin kulaklar meselesi bağlamında, yeniden yazdığı Yunan kozmogonisinde abis, her şeyi yaratan yokluktur:

Nitekim Hesiodos’a göre, başlangıçta yalnızca Kaos (Abis) vardı, sonra onun içinden “geniş böğürlü” Gaia (Yer) ve Eros çıktı. Daha sonra Gaia “bir varlık yarattı kendine eşit: Dört bir yanını saran Uranos’u, Yıldızlı Gök’ü.” (Eliade, 2015, s. 302)

“Kaos” kelimesi Yunanca açık, boş olmak anlamına gelen “khainein” fiilinden türemiştir (Erhat, 2015, s. 172). Metnin kurulumunda Kaos (Abis)-Gaia (Yer)-Uranos (Gök) ve Kronos (Zaman) ilişkisi en belirleyici ilişkidir. Uranos, Gaia’nın üstünde sürüklenirken Gaia Titanlar, Kykloplar ve Hekatonkheirlerden oluşan ikinci tanrısal kuşağı doğurmuştur. Bu durumda Uranos tamamen Gaia’nın etrafını çevirmiştir. Yer ile Gök arasında boşluk, mesafe yoktur. Uranos, doğan çocuklarını abis’e göndermektedir:

Başlangıç çağlarına özgü, ölçsüz ve kimi zaman canavarlar yaratan bir doğurganlık söz konusudur. Ama Uranos “ilk günden itibaren” çocuklarından nefret etti ve onları Gaia’nın bedenine sakladı. Sonunda sabrı taşan tanrıça büyük bir tırpan üretti ve çocuklarına seslendi: “Benden ve bir deliden olan oğullar... bir babanın canice azgınlığını cezalandıracağız; o sizin babanız da olsa, bu iğrenç işleri yapmaya önce o başladı.” Ama dehşete düşen oğullarından “hiçbiri tek söz etmedi,” yalnızca Kronos bu görevi üstlendi. Ve “Yer’in bedenine girme arzusuyla kendinden geçmiş” Uranos yaklaştığında, Kronos tırpanıyla onun erkeklik uzvunu kesti.” (Eliade, 2015, s. 303)

Bu hadım etme işleminden Uranos’un kesilmiş cinsel organından Yer’in üstüne dökülen döllere intikam tanrıçaları, bu cinsel organın denize düşmesinden ise Aphrodite dünyaya gelir.

Yukarıda “Üç Başlı Ejderha”dan yapılan alıntıda gazete kupürünün, Maraş Katliamı tanıklığının anlatıcısı abis’e dönüştürmesi; onda sarnıçlar, dipler, kuyular yaratması Uranos’un oğullarını öldürme biçimiyle açıklık kazanır: Uranos öldürdüğü çocuklarını Gaia’nın bedeninde saklamaktadır. Metnin bir başka yerinde anlatıcı aynı gazete kupüründen şöyle bahseder: “ben bugün oyalanıyorum koynumdaki varakla,,, varak,,, gazete parçası yani,,, koynumun sıcaklığında başkalaştı yıllardır,,, tenimi aldı kendine,,,” (s. 10) Öte yandan, anlatıcının hapisanede öldürülen ve mezarı olmayan oğlunu abis’e atması bu bağlamda ona kendi bedeninde, olmayan mezarını yaratması olarak da okunabilmektedir. Uranos’un çocuklarını öldürmesi kozmogoninin ilk zamanlarında gerçekleşir ve Kaos’tan başka ortada sadece Gaia ve Uranos vardır. Tanrısal olmayanların nefes alacağı Kronos (Zaman) henüz ortada yoktur. Bu anlamda Uranos’un çocuklarını öldürmesinde kendisi ve zaten başa çıkamayacağı Gaia dışında yaşamı toptan yasaklayan bir taraf vardır. Uranos’un çocuklarını öldürme tarzının Kronos’un kendi çocuklarını öldürme tarzından farkı ise öldürülen çocukları içirme gibi bir anlayışının olamamasıdır. Kronos çocuklarını kendi varlığına katarak öldürürken, Uranos çocuklarını onları Gaia’nın varlığına

eklemleyerek öldürür. Kronos öldürdüğünü kendisine katarak iktidarını büyütür; Uranos ise onları “bastırarak” iktidarını sürdürmeye çalışır.

“Üç Başlı Ejderha”nın isimsiz kadın anlatıcısı metnin bir başka yerinde daha kendisini Gaia ile özdeşleştirmektedir. Bu bir rüyadır. Bu rüya, isimsiz anlatıcının hikâyesiyle İstanbul’un ve özelde Yılanlı Sütun’un hikâyesini de birbiriyle ilişkilendirmektedir:

Düşümde tarih 11 Mayıs 330, yer Sultanahmet Meydanı “Hipodrom”,,, Büyük Saray’ın önünde,,, bomboş meydana doğum yapıyorum. Sabaha karşı,,, saray benim,,, (...) kendime diyorum ki ayıp sana,,, olamaz bu,,, utanmalısın,,, herhalde düş görüyorsun kötü bir düş,,, ama sevinçle sürdürüyorum doğurmayı; en derin okyanusundan kadınlığın uzun upuzun ve ince oğullarımı doğurmaktayım,,, sancısız,,, küçüğümü bağıra bağıra getirirken dünyaya duyduğum acılarla yok ilgisi bu doğumun,,, kendi kendilerini incelterek,,, uzatarak bir ırmak gibi akarak çıktılar dünya yüzüne oğullarım; üç yılan doğurmuştum,,, kafesli çiğ sarı gömleklerinin içinden sıyrılıp oynaşmaya başlayan ve arada bir kafalarını kaldırıp analarına bakıp gülüşen üç yavru yılan,,, eş boyda, eş renkte, eş bakışta yüzleri kaybettiğim oğlumun yüzüyle eş,,, (s. 41-42)

Rüyanın devamında yüzleri anlatıcının oğlunun yüzüyle eş bu üç yılan birbirlerine dolanarak taş kesilirler ve imparatoriçe anlatıcı bu taşın Hipodrom’un ortasına, “dünyanın merkezi”ne dikilmesini emreder. Bu sayede isimsiz anlatıcının iktidarı adına ve “geleceğin dünya imparatorluğu yok etme kan dökme işkence ve zulmün her çeşidi bu merkezden başlayacaktır” (s. 44). Rüyada içinde bulunulan zaman, 11 Mayıs 330, Konstantin I’in İstanbul’u Nova Roma olarak isimlendirerek Roma İmparatorluğu’nun, dolayısıyla dünyanın merkezi yaptığı gündür. Alıntılanan bölümde anlatıcı gördüğü rüyada Yılanlı Sütun’u 12 Eylül’de kaybettiği oğlu olarak doğurmaktadır.

Yılanlı Sütun ya da Burmalı Sütun ya da Üç Başlı Ejderha Yunan mitolojisinde dünyanın merkezi olduğuna inanılan Delfi’de inşa edilmiş, Konstantin tarafından “tanrılar kenti” ve dünyanın merkezi olarak yeniden yaratmak istediği

İstanbul'un Hipodrom'una Delfi'den taşınarak dikilmiştir. Gaia'nın doğurganlığının mekânsallaştırılması olan Delfi'nin ev sahibi ise Gaia'nın oğullarından Python'dur. Yılanlı Sütun Delfi'deki haliyle bir kurban sunağıdır ve birbirine sarılmış üç tane yılan şeklinde olmasının sebebi Python'dur. Python daha sonra şiirin, düzenin, Güneş'in tanrısı Apollon tarafından kehanet gücü, bu gücün temsil olunduğu taş ve Delfi'deki kehanet merkezi olan evi elinden alınarak iğdiş edilecektir. Yılanlı Sütun'un Hipodrom'a getirilene kadar olan tarihi de başlı başına bir travmatik tarihtir. Apollon'un kendisinden daha yaşlı bir tanrısal varlığın yerini alması Oedipus'un durumuna benzese de mitin anneyle ilgili olan kısmının eksikliği iki mitin farklı işlevlerini göstermektedir. Apollon'un iğdiş etme jesti mekânla sınırlıdır. Ancak, Apollon'un Delfi'yi Python'dan alması ve Python'u sembolik olarak iğdiş etmesi Oedipus'un babasını öldürmesi mitiyle tahta, mekâna el koyma; mekânın tanrısalla olan yeni ilişkilene tarzını belirleme gücünü elde etme konusunda benzeşir. Bu bakımdan "Üç Başlı Ejderha"da karşılaşılan "Sünniler Sünnisi" Bayezit'in Fatih'in yarı Grek yarı Türk, hem Müslüman hem Hıristiyan fakat esasında dinsiz olarak temsil edilen simgesel düzenini sona erdirip kendi düzenini kurması Apollon'un Python'u sembolik olarak iğdiş etmesine benzemektedir.

İsimsiz anlatıcının "kayıp" oğlunun ve arkadaşının devlete başkaldırılarındaki babayı iğdiş etme isteği Apollon-Python ilişkisiyle okunamaz. "Biz-halk"ın içinde anlamlandırılan anlatıcı, oğlu ve oğlunun arkadaşının devleti/babayı iğdiş etme istekleri Kronos'un Uranos'u yukarıda alıntılanan şekilde iğdiş etmesine benzer. Kronos'un babası Uranos'u iğdiş etmesinde Oedipus ve Apollon'dan farklı olarak "yerini alma", "tahtı ele geçirme" ilişkisi yoktur. Kronos (Zaman) babasını iğdiş ederek, Uranos'la (Gök) ile Gaia (Yer) arasında tanrısal olmayan yaşantıyı da mümkün kılan mesafeyi yaratır; yepyeni, dünyasal yaşamı mümkün kılan bir düzen

kurar. Kronos'un yaptığı Gaia'yı sarıp sarmalayan Uranos'u Gaia'dan uzaklaştırarak onu bugün olduğu yerde, gökte sabitlemektir. Ayrıca Kronos, annesiyle de çiftleşmez, kız kardeşi Rhea'yla evlenir ve çocukları Rhea'dandır. Kronos ölü çocuklar üretmesi bakımından gereksiz ve zorba olarak yorumlanan bir çiftleşmeyi durdurarak Altın Çağ olarak da adlandırılacak olan kendi otantik zamanını ve kendi otantik düzenini yaratır.

Metinde devrimci "biz-halk"ın devlet babayı iğdiş etme girişiminden başka, Konstantin'in Delfi'deki Yılanlı Sütun'u İstanbul'a başka dinlerin kutsal sembollerleriyle birlikte taşıyarak, onları üretken ilişkilerinden kopararak kendi yeni düzeninin bir parçası yapması da Kronos'un Uranos'u öldürmesi bağlamında okunabilmektedir. Konstantin'in Konstantinopolis'te açtığı dünya imparatorluğu fikri de otantik bir düzendir. Fatih'in İstanbul'u işgali/fethi ise Apollon'un babasını öldürmesinin biçimine de Kronos'un babasını öldürme biçimine de benzetilmiştir. Fatih, Apollon gibi işgalcidir, babasının (Konstantin) mekânının tanrısalla ilişkisini yeniden tanımlar ancak bununla birlikte kendi otantik düzenini de yaratma amacıyla olarak temsil edilir metinde. Rüyaya geri dönüldüğünde ise alıntılanan bölümde isimsiz anlatıcının oğlunu Python'la özdeşleştirerek kendisini Gaia'yla eşlemesinin bir başka işareti de kendisini rüyanın başında saray olarak görmesinin olduğu ortaya çıkar. Bedenini taş olarak görmesi de anlatıcının kendisini Gaia'yla (Yer'le) özdeşleştirilmesinin bir başka işaretidir.

"Üç Başlı Ejderha"daki bütün bu mitsel göndermeler birlikte okunduğunda anlatının mitsel düzleminde isimsiz anlatıcı Gaia'nın bir bedenselleştirmesinden ibaret hale gelmektedir. Gaia bir ilksel tanrısallık ve dünyanın bedeni olarak Olimpik tanrılar ya da diğer ilksel tanrısallıklar gibi iş görmez. O, eylemlerini sürekli olarak bir oğlu aracılığıyla gerçekleştirir. Bu anlamda Gaia, Lacan'ın Gerçek'ine en yakın

düzyedir. Sürekli bir simgeselleşmeyle kendini açığa vurur, ancak hiçbir zaman doğrudan görünmez, onunla doğrudan iletişilemez. İsimsiz anlatıcı gördüğü rüyada Gaia konumundan yeni düzeni; Yılanlı Sütun'u, mekânın tanrısalla olan ilişkisini, yeni peygamberliği, yeni tanrıyı, yeni imparatorluğu kendisi olarak yaratmak istemektedir. İsimsiz anlatıcının rüyası, yaşama olanak tanımayan babanın yeni ve otantik bir düzenin inşasıyla öldürülmesi, iğdiş edilmesi arzusunun ifadesidir ve kozmogonide bunun denk geldiği nokta Kronos'un Uranos'u iğdiş etmesidir. Gaia (isimsiz anlatıcı) rüyasında oğlun, erkeğin, Kronos'un da işlevlerini tek başına üstlenerek bunu gerçekleştirmek ister ancak bu bir rüya olarak kalır. Bu *Cüce*'nin Zenîme'sinin kendisinin ana tanrıça olduğunu bilinç düzeyinde ifade etmesine benzer bir durumdur ancak "Üç Başlı Ejderha"da anlatıcının kendisini Gaia, imparatoriçe, tanrıça, peygamber ya da bütün travmatik geçmişi dilinde bütünleyen tek Hakikat olarak yaratma arzusunun rüyanın alanında gerçekleşmesi itibarıyla "Cüce"de tam anlamıyla başarılabilen şey burada başarılıdır. "Üç Başlı Ejderha"da bütün travmaları kendinde toplayan anlatıcının kendisini Hakikat olarak doğurma isteğiyle metin, söylemsel bakımdan mesafelenmeyi başarmıştır.

"Bir Kötülük Denemesi"ne yakından bakıldığında ise burada da yapılan mitsel göndermelerle isimsiz anlatıcının yine Gaia ile eşlendiği görülecektir. Öte yandan, "Üç Başlı Ejderha"nın bittiği yer Gaia'nın Kronos'un işlevlerini üstlenerek Uranos'u "öldürülmesinde" sonlanırken, "Bir Kötülük Denemesi" Kronos'un Gaia'nın Zeus'un ve Metis'in işlevlerini üstlenerek "öldürmesini" konu alır. "Bir Kötülük Denemesi"nde oğulların katili Kronos olarak işaret edilecektir. Tanrıçay'la isimsiz anlatıcının, Abdullah (tanrının kulu, peygamber) ortadan kaybolduktan sonra anlatıcının evinde buluştukları bölüm bütün bu ilişkileri ortaya çıkarmak için yeterlidir:

Daha sonra, ondan işitmeye alışık olmadığım durgun bir tonda oğlunun cinsel organını kesip yuttuğunu anlattı. “Abdullah’ın!” dedi. Şaşırduğımı belli etmeden baktım ona. Sanki herkes her gün çocuğunun çükünü koparırmış gibi, “Haa o çocuk mu Abdullah ha? Onun mu?” diye sohbete daldık. İçimden neden uyduruyor bunları diye geçiriyordum; gene kafa bulmaya çalışıyor, bir şeylere zorluyor beni. Konuşurken yüzüme asla bakmıyordu, mahcup insanlaşmış biri gibi başını yere eğerek üzücü bir sesle anlatıyordu. Vaktiyle ilk karısından doğma çocuklarına da ikizlermiş aynı şeyi yaptığını, sadece onları kesmeden bir bütün olarak yuttuğunu anlattı. “Onlar ufacıktı, iki aylıktılar daha, iki palamut gibiydiler” ağzını şapırdattı. Tüylerim diken diken olmuş, donmuş kalmıştım. Dediklerine bütünüyle inanmasam da bir şeamet içinde olduğunu tüm benliğimle seziyor, aslında bu gece beni de yutmak niyetiyle buraya uğradığından şüpheleniyordum. (...) “O ilk iki oğlan, ikizler, geldiğinde gençtim!” dedi. “Parasızdık gene yoksulduk. Çok da iştahlıydım. Ama bu çocuk, Abdullah yaşlılığıma rastladı, severdim keratayı! Kolay değildi ama ben yapmasam onlar beni keseceklerdi anlamıştım!” dedi. Gözümün önüne henüz hayatın hiçbir anlamını kavrayamamış dal gibi Abdullah geldi. Kıvrır kıvrır sarı bukleleri olan, kızla erkek arası bir yaşta bu keçisakallı deli ozanın eline düşmesi ne korkunçtu. Usturayı tutan elini köke doğru daldırdığını görür gibi oldum. Olağan bir şeyden söz eden sesimi tutturarak sordum: “Nasıl kestin, tek başına mı?” “Evet, kolay oldu, Nurer bana uykusuzluğumu gidermek için biraz uyuşturucu ot çayı hazırladıydı onu içirdim, acı duymadı!” Böyle bir şeyi yapsa da yapmasa da bana anlatmasındaki karmaşık amaçların ne olduğunu düşünemedim bile, şaka etmiyordu bence. Oğlanı bir biçimde öldürmüş olabilirdi! (s. 71-73)

Alıntılanan parçada Tanrıçay’ın Abdullah’ı gerçekten hadım edip etmediği ya da ilk karısından olma çocuklarını gerçekten bir bütün olarak yutup yutmadığı belli değildir. Ancak isimsiz anlatıcı, Tanrıçay’ın anlattıklarının gerçek olma ihtimaline inanmış gibidir. Tanrıçay’ın anlatımında oğlunun cinsel organını kesip yemesi, ondan önceki çocuklarını bütün olarak yutması Gaia ile Uranos’un çocuğu Kronos’un, kız kardeşi Rheia’dan olma çocuklarını yutmasına göndermedir.

Kronos, babasının erkeklik gücünü yok ettikten sonra, kız kardeşi Rheia ile evlenmiş ve beş çocuğu olmuştur:

Hestia, Demeter, Hera, Hades, Poseidon. Ama Gaia ve Uranos’tan, yazgısının bir gün “oğlunun darbeleri altında can vermek” olduğunu öğrendiği için, Kronos çocuklarını doğar doğmaz yutuyordu. (Eliade, 2015, s. 303)

Kronos’un çocuklarını yutmasına ek olarak, Tanrıçay karakterini Kronos’la birlikte okumanın önünü açan bir gönderme yukarıda alıntılanan parçanın devamında

bulunmaktadır. Gaia, Kronos'un Rheia'dan olma çocuklarından sonuncusu olan Zeus'u Kronos'un onu da yutmasını engellemek için saklar. Kronos'a Zeus yerine bir taş yutturup Zeus'u Girit'te bir mağaraya gizler. Zeus'a babasını nasıl yeneceğinin yollarını öğreterek Olympos tanrılarının egemenliğinin başlayacağı ikinci kuşak devrimini hazırlar; "çare Kronos kuşağından Titan'ları yenmek için Kyklop'ları ve Hekatonkheir'leri kurtarıp yardıma çağırmasıdır." (Erhat, 2015, s. 115). Zeus, karısı bilgelik ve kurnazlıkla sembolize edilen Metis'ten aldığı ve Kronos'un yuttuğu çocuklarını kusmasını sağlayan *pharmakon* (ilaç ve zehir) sayesinde yener (Vernant, 2001, s. 30). Kronos kustuğunda içinden çıkan ilk şey, Zeus diye yuttuğu taştır.

"Bir Kötülük Denemesi"nde ise Tanrıçay oğullarını öldürdüğünü, Abdullah'ı öldürürken ise psikiyatrist Nurer'in kendisine verdiği uyuşturucu çayı Abdullah'ı uyuşturmak için kullandığını söyledikten sonra kemerindeki silahı çıkarıp sehpaye koymuştur. Bunu gören isimsiz anlatıcı ise mutfağa giderek Nurer'in kendisine de verdiği çaydan hazırlamış ve bunu Tanrıçay'a içirmiştir. Çayla birlikte uyuşan, ölmüş gibi davranan Tanrıçay'ın karşısına geçerek "yuttuğu" ya da "hadım ettiği" Türkçe edebiyatın şair ve yazarlarının hesabını sormaya başlamıştır. İsimsiz anlatıcı bu "öldürme" işlemini gerçekleştirirken bu sahneyi kaçırmamaları için ise bir kısmı öldürülmüş ya da daha önce "yutulmuş" şairleri eve davet etmiştir: "Telefona sarıldım, Edip'i, Arif'i, İlhan'ı, Turgut'u, Gülser'i, Cemal'i, Jâle'yi çağırdım, 'Tanrıçay'a bir şeyler oluyor gelin,' dedim." (s. 76) Bu davet Gaia'nın öğrettiği çaredir: Kronos kuşağından Titan'ları yenmek için önce Uranos'un yer altına hapsediği Kyklop'ların ve Hekatonkheir'lerin kurtarılması gerekir. Ancak bu şairler eve gelmeden önce Kronos'un kustuğuna benzer bir taşı Tanrıçay'ın kusmasını isimsiz anlatıcı sağlayacaktır:

Tanrıçay'ın serçeparmağı kımıldar gibi olduğunda koşup yeniden ağzına sokmayı denedim ama olmadı, hemen bir çorba kaşığı kaptım ve ben çocukken annemin “sanki karda yatırmışlar dediği öksürük”ten olduğumda eve gelen ve gırtlığıma kaşık sapı sokarak kusmama neden olan Beşiktaş Dispanseri'nin kambur çocuk hekiminin yaptığı gibi kaşığın sapını leğen kadar açılmış ağzından içeri tıktım. Tepindi, kendini bilmezliği içinde tepindi ve kaşıkla birlikte bir taş kustu orta yere. Karnının boyutunda, alt yanı çıkıntılı, hareli düz bir taşı. Kaldırdım inceledim, hafif ama sert, dinç, enerji dolu, capcanlı tertemiz bir taşı. Belki de çocuklarının taşıydı!

Tanrıçay hakkındaki göndermelerin önemli bir kısmı Kronos'un hikâyesiyle birebir örtüşmektedir. Kronos hikâyesinden farklılaşan taraflardan biri çocuklarını öldürme şekillerine yutmanın yanı sıra hadım etmenin de eklenmiş olmasıdır. Bu, mitolojik hikâyede Kronos'un çocuklarını değil, babası Uranos'u öldürmesinin biçimidir.

Ancak yine de hadım edilmiş cinsel organlar da yutulmaya tabidir. Yine Tanrıçay'ın kustuğu taşta bir başkalık, anlatıcının diliyle “enerji dolu” bir taraf vardır. Taşın enerji dolu olması, capcanlı olması, dinç olması Apollon'un Delfi'de Python'dan aldığı kehanet taşını⁵⁹ hatırlatmaktadır. Apollon'un düzenle, şiirle temsil olunan bir tanrı olması da yine Apollon'a bir telmih olarak okunabilir. Bu eklemelerin ipuçları da yine Tanrıçay'ın diğer şairlerle ilişkisinde anlamlandırılmıştır. Tanrıçay bütün şairleri kendinden çıkma, şiirlerinin kendisinden çalıntı olduğunu iddia etmektedir. Diğer şairlerle kurduğu ilişkide bu anlamda Kronos'un çocuklarını öldürmesine benzer bir “içererek” hadım etme, kendi simgesel düzenine katarak öldürme jesti bulunur.

Apollon'dan ve Uranos'un öldürülüşünden yapılan ufak eklemelerle birlikte Tanrıçay'ın hem oğullarını hem de diğer edebiyatçıları “yutma” hikâyesi Kronos'un oğullarını öldürmesi mitinin yeniden yazımıdır. Öte yandan, isimsiz anlatıcı ise Tanrıçay'ın esas Metin'den çıkma olduğunu söylemiştir. Anlatıcının gözünde

⁵⁹ *Cüce*'de de Delfi Tapınağı'na bir gönderme vardır. Zenîme kendi yazdığı metinde kendisinin kökenlerinin bir taraftan Karaimlere, diğer taraftan ise Pythia'ya dayandığını iddia etmektedir. Pythia, Apollon Delfi'yi ele geçirdikten sonra tapınağın kahini olan kadın rahiptir. Pythia kutsal olanın anlaşılmasız bilgisini Gaia'dan kalma bu taşla okur ve anlaşılmasız bir dille anlatır.

Tanrıçay'ın oğlu yerine koyduğu Metin, aslında Tanrıçay'ın babasıdır ve Tanrıçay'ın taşıdığı cevher bu babadan mirastır. Bu anlamda Apollon'un Python'u öldürmesine benzer bir ilişki burada ortaya çıkmaktadır. İsimsiz kadın anlatıcı ise, Kronos'un öldürülmesinde mitte oğul Zeus, onun karısı Metis ile Gaia arasında paylaşılan görevleri tek başına yerine getirir. Gaia mitolojide düzen kurar ve düzen yıkar; ancak bunu hiçbir zaman tek başına yapmaz. O devrimleri Uranos, Kronos, Zeus gibi oğulları aracılığıyla gerçekleştirmiştir. Ancak "Bir Kötülük Denemesi"nde hem çareleri düşünen hem de katliamı gerçekleştiren isimsiz anlatıcıdır; bu Zeus'a olan, oğula olan ihtiyacını ortadan kaldırmış, babayı da öldürmeye niyet etmiş bir kadın olarak Gaia'dır. Bu, "Üç Başlı Ejderha"da Gaia olarak konumlandırılan isimsiz kadın anlatıcının rüyasında hem imparatoriçe hem peygamber hem tanrıça olarak dünyaya yeni bir düzen verme arzusunun kendini göstermesinin bir versiyonudur. Ancak yine de "Bir Kötülük Denemesi"nin simgesel düzeyde gerçekleştirdiği ölümle Tanrıçay can vermez. Tanrıçay'ın gerçek ölüm haberini Nurer ve anlatıcı Küçükkuşu'ya, İda Dağları'na doğru tatile gitmekteyken haber almışlardır. İstanbul'a geri dönerek Tanrıçay'ın cenazesine katılmış onu abis'e uğurlamış, İda Dağları'na, Yunan *pantheon*'larından biri sayılan ve Zeus'la simgeselleştirilen mekânlardan biri olan yere doğru, belki de bu kez Zeus'u öldürmek ve yeni bir simgesel düzeni kurmak üzere yola geri koyulmuşlardır. Metin bu noktada sonlanmıştır.

Bu alt katmandaki mitik hikâye "Üç Başlı Ejderha" ile "Bir Kötülük Denemesi"ni sadece tanrıçalık rüyasıyla Tanrıçay'ın hikâyesinin bitştirilmesi bakımından değil; Kaos, Uranos, Kronos, Apollon ve Gaia bağlamında aynı karakterlerin farklı personalarla görüldüğü bir metin olarak okumanın imkânını sağlamaktadır. Bununla birlikte iki bölümün de anlatıcılarının Gaia'yla eşleşmesi

bakımından *Üç Başlı Ejderha*'nın bütününün anlatıcısı tek bir anlatıcı olarak ortaya çıkarken; Kaos'tan evrenin yaratılışı ve Zeus'un doğuruluşuna kadar geçen sürecin konu alınması da –çizgisel olmayan ancak sarmal bir biçimde ilerleyen devrimlerle belirlenen– bu zamanın metnin iki parçasını birleştiren zamanı olarak ortaya çıkmasını sağlamaktadır. Kaos, Gaia, Uranos, Kronos ve Zeus çizgisi bu bağlamda metnin yukarıda alıntılanan bütün kuşak ilişkilerinin alt metnini oluşturmaktadır. Kuşaklar arasındaki her çatışma bir eşik durumu doğurmakta, her kuşak bir eşik olarak ortaya çıkmakta ve Gaia'nın müdahalesiyle yeni bir simgesel düzen, yeni bir dünyayı anlamlandırma biçimi açmaktadır. Bu noktada her şey ve her kuşak dünyanın bedenine ve yokluğa saplanmakta –Gaia'ya ve onun tarafından içerilen abis'e– dünyanın bedeninin müdahalesini, Gerçeği sahiplenerek yokluğun içinden yeni bir simgesel düzen, yeni bir dil, yeni bir varlık kurulumu –önce Kronos (Zaman), sonra Olympos tanrıları (din)– olarak geri dönmektedir.

Gaia'nın bu müdahaleleri Gerçeğin kendini sürekli olarak yeniden göstermesi olarak okunduğunda *Cüce*'deki Zenîme'nin tanrıçalaşmasıyla *Üç Başlı Ejderha*'daki kutsallaşma eğilimleri arasındaki fark daha net görülecektir. En başta Gaia'nın müdahaleleriyle iğdiş edilmelerle açılan tanrı kuşakları ya da travmatik bir olayla Gerçeğin yeni bir simgeselleştirmeye kendini açması her zaman “iyi” sonuçlar vermemektedir, ortadaki daha çok bir zulüm sarmalıdır. Simgesel düzeni inşa eden, Gaia'nın işbirlikçisi olarak kendine seçtiği ve aslında Tanrı-Baba'nın kendisini öldürmesinin eşliğinden dönen bir süre sonra zalim olmaktadır. En başta *Cüce*'de Zenîme'nin tanrıçasallaşmasının sonrası gösterilmemektedir; sadece son satırlarında bir kıyamet sahnesinin içinden adı çağırıldığında yerinden kalkıp bakmaz. Bununla birlikte, Zenîme bilinç düzeyinde kendisini tanrıça ya da ana tanrıça olarak işaret etmiş ve en son *Cüce*'yle cinsel birleşmesini yaşadından sonra kendini tanrıça olarak

inşa edebilmiştir. Leylâ Erbil isimli anlatıcının çerçeve hikâyesinde Zenîme karakteri olumsuzlanmaya çalışılsa da anlatıcı Leylâ Erbil'in sesiyle Zenîme bağlamındaki eşitsiz temsilin Zenîme lehine olması itibariyle olumsuzlamanın potansiyelini gerçekleştirmediği de iddia edilmişti. *Üç Başlı Ejderha*'da ise olumlanan hiçbir tanrıçalaşma ya da tanrılaşma yoktur. "Üç Başlı Ejderha"nın isimsiz anlatıcısının sesi ileride inceleneceği üzere kendi söylemini sürekli yıkan bir sese sahiptir. Bu Zenîme için de iddia edilebilir. Ancak yine Zenîme gibi bütün travmaları üzerinde, hatta Zenîme'den farklı olarak bedeninde taşımaya çalışan bu isimsiz anlatıcı tanrıçalığını Zenîme gibi bilinç düzeyinde değil bilinçdışından gelen bastırılmış bir arzu olarak rüyasında deneyimler. Rüyadaki bu tanrılaşma deneyimi anlatıcının aynı zamanda "Roma Birleşik Devletleri imparatoriçesi" olmasıdır, kendini "alemlere rahmet" olarak işaret etmesiyle bir peygamberleşme durumudur. Açılan bu yeni düzende Zenîme'nin ana tanrıça olmasında kadınlık durumunun olumlanmasına benzer bir olumlama da okumak zordur.

İsimsiz anlatıcı, Spina'yı, Hipodrom'u vajinası olarak işaret eder, Yılanlı Sütun'u kendisi doğurur; bu anlamda kadın anlatıcıdaki bu tanrıçalaşma eğilimi her şeyin yaratıcısı Gaia'yla eşlenmesi bakımından ilk bakışta olumlanıyormuş gibi görünür. Ancak Gaia'nın, anlatıcının vajinasından çıkan oğlunun suretinde üç yilandan oluşan Yılanlı Sütun'dur. Travmasını, oğlunu yeniden doğurarak dünyanın merkezine dikmesiyle ise işaretlediği şey kadın bir düzenin açılışı değil, yeni bir katliamlar tarihidir. Yılanlı Sütun tek başına evrenselliği itibariyle anlamı tersine çevrilerek olumlanan cihan imparatorluğu fikrini imlemekle birlikte dikildiği merkez, cihan imparatorluğu fikrinin merkezidir ve yukarıda da işaret edildiği gibi kan dökmelerin, işkence ve zulmün her çeşidinin bu merkezden başlayacağı yine anlatıcı tarafından bu rüyada söylenmektedir. Bununla birlikte, anlatıcı imparatoriçe

olduğu bu rüyada, Leyla Ünver'in tanıklığından gelen ifadeler imparatoriçenin nutkunda metnin önceki bölümlerinden farklı olarak kalın karakterlerle değil, anlatıcının sözleriyle aynı yazı tipinde gösterilmeye başlanır. Bu kez sadece parantez içindedirler. Bu sözlerin rüyada imparatoriçe nutuk verirken kitle tarafından mı söylendiği yoksa imparatoriçenin bu sözleri aklından geçirerek mi yeni katliamları ilan ettiği belli değildir. Ancak, bu yinelenen sözler imparatoriçenin nutkunu bir kadın özgürleşmesi olarak okumanın önünü kapatmaktadır: Ortada hala kendini duyuran travmatik bir durum vardır. Bütün bu rüyada ortaya çıkan tanrıça, imparatoriçe ve peygamber olma arzusu hem travmatize edici oluşu hem de zaten bir rüyada bastırılmış bir arzu olarak ortaya çıkması bakımından –daha sonra ele alınacak isimsiz anlatıcının kendi düzene uyum sağlamasını Cumartesi Anneleri'yle karşılaştırdığı bölümle de birleşince– Tanrıçay'ın tanrılığına benzer ve anlatının söylemi açısından olumlu olmayan bir şey olarak ortaya çıkmaktadır. *Cüce*'deki "Cüce"de ana tanrıçalık bağlamında olumlu girişimin aksine burada olumlu tanrıçalık değil, Gaia'nın Gerçek olarak kendini duyurduğu dönüşler, yani devrim anlarıdır. Tanrıçalaşma ise travmatik poetikanın, travmatik olayların bağlanarak yüceltilmiş Ben'lere açıldığı eleştirisinin bir parçasıdır. Bununla beraber *Üç Başlı Ejderha*'da *Cüce*'den farklı olarak tek tanıklık katmanı iki bölümün anlatıcılarının olduğu katman değildir ve isimsiz anlatıcının rüyasının boşa çıkarılmasıyla bütün travma tanıklıkları da yüceltilmiş Ben anlatıları olarak işaret edilmez.

Bu rüyanın anlamı, metindeki erkek eşleniği Tanrıçay ile yan yana getirildiğinde ve düşünüldüğünde daha iyi ortaya çıkmaktadır. Tanrıçay'ın tanrılığının olumsuzlandığını göstermeye gerek yoktur. Ancak Tanrıçay'ı cezalandıran ve Tanrıçay ile onun travmatik anlatısıyla iyi niyetlerinin suiistimal edildiğini iddia eden yani yine bir mağduriyet anlatısı ortaya koyan isimsiz

anlatıcının Gaia'nın yerine geçerek, onun adına eyleyerek Tanrıçay'a *pharmakon*'la taşı doğurtması da metnin söylemi açısından sahiplenilmemiştir. “Bir Kötülük Denemesi”nin başındaki alıntı, kaynak olarak J. G. Merquior gösterilmiş olsa da, aslında Merquior'nun Foucault'nun *Hapishanenin Doğuşu* kitabından yaptığı bir alıntıdır:

Ortada yasaklanacak ve cezalandırılacak bir şey kalmadığı zaman açık infaz anlık bir şenlik lüksüne fırsat verirdi. Yaklaşmakta olan ölüme sığınan suçlu her şeyi söyleyebilir ve kalabalık buna alkış tutardı. (...) Yalnızca prensin yıldırıcı gücünü göstermekte olan bu infazlarda, tam bir karnaval havası yaşanır, kurallar tersyüz olur, egemen güç alaya alınır ve suçlular kahraman haline getirilirdi. (s. 59)

Foucault burada ilk ceza çağı olarak sınıflandırdığı açık işkence döneminden söz etmektedir. Foucault'ya göre bu ceza çağı ilk çağlardan 19. yüzyıla kadar devam etmiş olsa da esas olarak Orta Çağ'ın yaygın cezalandırma biçimidir. Yukarıdaki alıntıda anlatılan şenliğe dönüşen açık infaz “Bir Kötülük Denemesi” bağlamında ise ilk bakışta karmaşık görünen bir hal alır. Tanrıçay'ın yıllarca sanatçılar üzerinde uyguladıkları da “açık infaz” olarak ele alınabilir, isimsiz anlatıcının Tanrıçay'ı cezalandırma biçimi de. Foucault'nun bahsettiği şekilde Tanrıçay yıllarca her şeyi söylemiştir, ancak metnin şimdiki zamanındaki infaz girişiminde her şeyi söyleyen “suçlu” Tanrıçay değil, isimsiz anlatıcıdır. Bu karmaşa metnin sonunda yapılan alıntıyla son bulur:

Bu metni yazarken yakınlarda okuduğum ve pek anlam veremediğim “Kralın İki Bedeni” söylencesi alıcı kuş gibi tepemde dönüp durdu. Aşağıya bu söylenceyle ilgili bir parça aktaracağım. Nedense bu parça denememin iyi bir tamamlayıcısı olur diye düşünüyorum!

(...) *Ortaçağ hukuk ve siyaset anlayışına dayanan, ikiz olarak doğmuş kral efsanesine göre, hükümdarların iki bedeni olduğu kabul edilir. Bunlardan biri günün birinde çürüyecek olan doğal bedendir. Öteki aevum'dur. Bu kutsal, gizemli ve ölümsüz beden, krallık payesinin bütün insan zaafalarını ve krallık üzerindeki talihsizliğini aştığı dünyevi bir sonsuzluktur. (...)Eikon Basilike'in bazı kopyalarında talihsiz I. Charles'a dayandırılan “Acı Çeken Majeste” adlı uzun bir şiir bulunmaktadır. Bu şiirde tahttan indirilen ve yargılanması sonunda tam da iki beden teorisi dayanak yapılarak “kral*

adına” mahkûm edilen hükümdar, aynı ideoloji çerçevesinde akıbeti hakkında acı ve dokunaklı bir yorum yapar:

Kendi yetkimle ben majestelerini yaralarlar,

Kral adına kralı tacından ederler.

*Kül elması böyle yok eder.*⁶⁰ (s. 86-87)

Bu alıntıdan sonra, metnin başından yapılan alıntıdan sonra sorulan soruların ikisine de olumlu cevap vermek mümkündür. Hem Tanrıçay’ın hayatı boyunca sanat dünyasında yaptıkları hem de anlatıcının Tanrıçay’a uyguladığı cezalandırma birer açık infaz olarak okunabilmektedir. Bunu mümkün kılan ise hem Foucault’nun hem de ikinci alıntının yapıldığı Merquior’nın metninin okumasını devraldığı Ernst Hartwig Kantorowicz’in klasik kitabı *The King’s Two Bodies*’dir (1957). Kralın ilk bedeni herkesin bedeni gibi geçici, dünyasal olan, dünyanın zamanıyla sınırlı bedenidir ve cezalandırılabilir olan budur. Kralın ikinci bedeni ise Hobbes’un *Leviathan*’ının ilüstrasyonundaki gibi kralın halkın bedenlerini de içeren bedenidir. İktidarın meşruiyetinin kaynağı olan kralın bu ikinci sonsuz bedenidir. Bu bakış açısıyla, “Bir Kötülük Denemesi” sonlulukla sonsuzluk arasındaki gerilimin hikâyesine dönüşür. Tanrıçay’ın trajedisi, sonsuzluk adına sonlu varsayıklarını cezalandırabilme yetkisine sahip olduğunu düşünmesidir. Bununla birlikte isimsiz anlatıcı da bir ilaç vasıtasıyla bu gücü ele geçirir; Tanrıçay’ı metnin şimdiki zamanında birçoğu ölü olan şairi yanına toplayarak yaptığı sonsuzluk adına sonluyu –sonlu olduğunun ifşasını da yapan– bir cezalandırmaya dönüşmüştür. İkisi de “aynı ideoloji çerçevesinde” kendi bedenleri üzerinde yükselen bir sonsuzluk, doğurganlık, peygamberlik ideolojisi adına eylemektedirler. Hem isimsiz anlatıcı hem de Tanrıçay’ın yaptığı infazlar kral adına kralı öldürmektir. Bu bakımdan “Bir Kötülük

⁶⁰ İtalikler metnin orijinalindeki haliyle korunmuştur.

Denemesi”nin isimsiz anlatıcısının tanrıçalık girişiminin de olumlanan bir tarafı yoktur.

Üç Başlı Ejderha’nın mitolojiyle kurduğu ilişkide son olarak ele alınması gereken ise metnin Gaia ile Uranos’un kızı Mnemosyne’dir (Bellek). Kronos’un kuşağından olan Mnemosyne’nin Zeus’tan olma dokuz kızı ise Musalardır. İlham perilerine benzetilebilecek Musalar ise şunlardır: Euterpe (Müzik), Erato (Lirik Şiir), Kalliope (Epik Şiir), Kleio (Tarih), Melpomene (Tragedya), Polymnia (Kutsal Şiir), Terpsikhore (Dans), Thalia (Komedyası), Urania (Astronomi). Mnemosyne bu dokuz Musa aracılığıyla ozanlarla iletişim kurar. Jean-Pierre Vernant *Myth and Thought among the Greeks* (Yunanlılar Arasında Mit ve Düşünce) kitabında Yunan düşüncesinde şiirsel işlevin yerine getirilmesinin doğaüstü bir müdahaleyi gerektirdiğini söylemektedir. Vernant’a göre şiir bu düşüncede kutsal cinnetin ve kutsal deliliğin tipik formudur. Bununla birlikte ozan, sıradan insanlardan geçmişin bilgisine sahip olmakla ayrılır:

Ozan o [kökenlerin zamanının] geçmiş günlerin doğrudan deneyimine sahiptir. Geçmişini bilir çünkü geçmişte var olma gücüne sahiptir. Hatırlama, bilme ve görme; hepsi birbirinin yerine kullanılabilen terimlerdir. (...) Bellek ozanı kadim olayların ortasına, bu olayların kendilerine has zamanına taşır.

Peygamberin/kâhinin [*prophet*] Apollon tarafından esinlenmesiyle bu tanrının yorumcusuna dönüşmesi gibi, ozan da Musalar tarafından ele geçirilmesiyle Mnemosyne’nin yorumcusuna dönüşür. (...) Fakat genelde gelecekle ilgili sorunları çözmek zorunda olan kâhinin tersine, ozan neredeyse sadece geçmişle ilgilenir. Kendi kişisel geçmişiyle ya da içi boş bir çalışma çerçevesiymişçesine onun içinde gerçekleşen olaylardan bağımsız bir geçmişle değil; aksine kahramanlar çağı, hatta ondan da daha eski ilksel çağ ya da kökenlerin zamanı gibi “kadim zamanlarla” o zamanların kendilerine özgü içerik ve nitelikleriyle birlikte ilgilenir.⁶¹ (Vernant, 2006, s. 116)

Hem “Üç Başlı Ejderha”nın isimsiz Kadın anlatıcısı hem de “Bir Kötülük

Denemesi”nin isimsiz kadın anlatıcılarının Mnemosyne tarafından esinlenmiş

olduklarını iddia etmek mümkündür. Mnemosyne *Üç Başlı Ejderha*’da ismen

⁶¹ Çeviri ve köşeli parantezle yapılan eklemeler bana ait.

zikredilmese de sonraki travmatik poetika metinlerinde ismiyle yer alır. “Üç Başlı Ejderha”nın isimsiz anlatıcısının Delfi’den bugüne İstanbul özelinde anlatılan tarihle kendi oğlunun “kaybının” sonrasına kadar devam eden bugünkü hikâyesi arasında gidip gelen sesi; bütün tarihsel anlamları, semptomları birbirine teyelleleyen, bu anlamları Yılanlı Sütun üzerine düşürerek coğrafyanın ve onun tarihinin ilkesi olan yapıtı doğurması; kozmogoniye doğru derinleşen kazısı Mnemosyne tarafından esinlenmiş tragedya ozanının uğraşına benzer. Hukuk bağlamındaki iradenin açığa çıkarılmadığı, katillerin hem işaret edilebildiği hem de tek tek ortaya çıkarılmadığı bir yerde 12 Eylül’de “kaybedilen” oğlun hikâyesiyle kozmogoniyi ve mitleri yeniden yazma girişimi böyle bir çabadır.

“Bir Kötülük Denemesi”nde kralın bedeni okumasıyla kurulan sonsuzluk adına, sonsuzluk için eyleme isimsiz anlatıcısının Mnemosyne ile girdiği ilişkiyi de anlaşılır hale getirmektedir. Jean-Pierre Vernant’a göre Musaların esiniyle yeniden yazılan dünyanın kurulumu önce ve sonraya açılır, homojen bir zamanla ilgilenmez. Bu zaman kronolojiyle değil, soykütüklerle işaretlenen bir geçmişi konu alır. Her kuşak, her soy diğerlerinden tamamen farklı olabilecek kendi zamanlarına, kendi çağlarına, kendi zaman akışlarına sahiptirler ancak Gaia (Yer), Uranos (Gök), Kronos (Zaman) gibi kökenlerin zamanına ait ilksel tanrısallıklar dünya kurulumunun ayrılmaz birer parçası, dünyanın maddesi olmuşlardır. Yunan dünyası Kronos sonrası inşa edilen Olympos *pantheon*’unun egemenliğinde yaşasa da Kronos, Gaia ve Uranos hala bakmasını bilen için dünyada mevcuttur. Bu anlamda kökensel geçmişi araştırmak varlığın derinliklerinde ne olduğunu araştırmaktır. Mnemosyne’nin esinlediği tragedya şairinin yaptığı da tam olarak budur: Görünmez olanı, travmada kendini duyuran Gerçeği, semptomun işaret ettiği şeyi, kuşakta dile gelen geçmiş kuşakların beklentilerini, sonluda dile gelen sonsuzluğu aramak.

3.3 Trajik bilinç, travmatik anlatı

başkaldırı eskidi,, başka yollar bulmalı,, (s. 5)

Üç Başlı Ejderha'nın mitik katmanında kozmogoni ve teogoniye varan göndermelerle kurulan ve farklı mitleri yan yana getiren kuşaklar anlatısında Gaia her eyleme giriştiğinde, Gerçeğin kendisini her yeniden gösterişinde simgesel düzenin tanzimi itibariyle birbirinden çok da farklı olmayan egemenlik biçimleri; yeni katliamlara, travmalara açılan düzenler üretmiştir. Ancak, düzenin farklı yeniden tanzim edilişleri birbirinin aynısı değildir. Bununla birlikte, mitik katmandaki anlatılar ve anıştırmalar metnin şimdisine kadar gelen tarihle ilgilidir. Yüzeysel anlama geri dönüldüğünde ise kuşaklar anlatısının anlatıdaki asıl fonksiyonuyla, geleceği işaret eden yönüyle karşılaşılmaktadır.

Metnin her iki bölümü de metnin şimdisinin ilerisinde ne olacağını, tam olarak bildirmese de bu geleceğe dair bir iz, bir umut bırakmıştır. “Bir Kötülük Denemesi”nin sonunun Gaia ile özdeşleştirilen isimsiz anlatıcının Kronos’un ölümünü gördükten sonra onun hayatta kalan ve yepyeni bir düzen inşa eden oğlu Zeus’un mekânına, İda Dağları’na, Yunan *pantheon*’unun mekânsal izdüşümü olarak kurulan yerlerden birine doğru gittiğini belirtilmişti. Metnin yolculuk anında bitmesi, bütün bu mitik katmanla birlikte kuşak hikâyesinin devam edeceğini imlemektedir. Zeus’un “ölümü” –yani bütün diğer Yunan tanrıları gibi simgesel düzenin belirleyicisi olma vasfını yitirmesi, tahtının Tartarus’a gönderilmesi– Zeus’un hamile karısı Metis’i kendisini yenecek bir oğlan çocuğu doğurmasın diye yutması, Metis’in Zeus içinde yaşamaya devam etmesi ve Metis ile Zeus’un kızı Athena’nın kendisini zırhıyla birlikte Zeus’un kafasından doğurmasıyla olacaktır. Bilginin, savaşın ve

barışın, akıl yürütmenin Gorgonlarla, yılanlarla, baykuşla temsil olunan tanrıçası Athena'nın yükselişi aynı zamanda, Atina demokrasisinin de yükselişidir⁶².

“Bir Kötülük Denemesi”nde ancak Metis, Zeus, İda ve yolculuk gibi ufak ipuçlarıyla kurulmuş bir ima olarak görünen Zeus'tan Atina demokrasisine, Zeus/imparator/tanrı/peygamberden doğrudan demokrasiye giden bu yol, “Üç Başlı Ejderha”da ise metnin yüzeydeki anlamında daha açık biçimde işaret edilmektedir. En başta, metnin mitik düzeyinde metnin şimdiki zamanına kadar bir umut olarak ortaya çıkıp sürekli bir katliam tarihi yaratarak gelen kuşaklar, metnin yüzeysel anlamında doğrudan işaret edilmektedir:

insan bu,,, yalan seli,,, yalan toprağı,,, yalan tozu,,, yalan külü,,, yalan mayası geleceğın,,, en üst düşüncenin getirdiğini,,, felsefenin dediğini,,, bir sonra gelenin bir aşama daha ileri taşıdığı,,, ama halkın yeni düşüncelere yetişme şansının asla bulunmadığı,,, böyle böyle insan kuşaklarının arasının dağlar kadar açılacağı,,, bütün bu karmaşanın insansal doğanın bir cilvesi olduğu,,, ya bu cilvenin de hemen bozulacağı gerçeğı,,, gerçeklikler yiyip yutmakta birbirini,,, yoksa bilecek miydik birbirimizi,,, (s. 22)

Burada, her kuşağın bir öncekinin düşüncesini, hayalini ileri taşıdığı ancak gerçekliklerin birbirini yiyip yuttuğı ve bunun cazibesi hemen yok olan bir “cilve” olarak tekrarlandığı döngü işaretlenmekle birlikte bu döngünün anlatıcının durduğu eşikte insanların birbirini “bildiğı” bir gelecek olarak ortaya konmaktadır. Dilin alışlagelik kelimeleriyle birbirini “anlamaktan” farklı bir şeydir burada kastedilen, temelini felsefi düşünceden almaktadır. Burada işaret edilen Aydınlanma *ethos*'udur⁶³. Metnin başka bir yerinde yine kuşaklar boyunca devam eden

⁶² Erbil travmatik poetika metinlerinde Athena ile Gorgonların (Medusa'nın) savaşında Athena'nın tarafındadır. *Tuhaf Bir Erkek* de bütün travmaların kaynağı “gorgo” da Gorgon'un bozulmuşudur. Bu bakımdan, yine Erbil'in metinleri Hélène Cixous'nun “Medusa'nın Kahkahası” diye betimlediğı İkinci Bölüm'de ele alındığı şekliyle Erbil edebiyatında “dişil dil” olarak adlandırılmalı olan özellikleri, Akıl (Athena) kazansın diye sergilemektedir.

⁶³ Metnin başka bir yerinde bu Aydınlanma *ethos*'u çok daha açık bir biçimde işaret edilmektedir: yurt budur işte,,, kimsenin istemediğı özgürlüğü gene de getirmeye kalktığımız toplumla çatışmaya girdiğiniz halk; yani avam,,, hep olagelmıştır,,, özgürleşme nedir bilmediğı, özgürlük iradesinin isteminin kendileri tarafından önerilmediğı durumda bile onları içine düşürüldükleri aymazlıktan çıkarmak için her seferinde sıfırdan başlayan inatçı aydınların var olduğuna tanıklık ettiğimiz,,, (s. 31)

mücadelenin isimsiz anlatıcının gençlik yıllarındaki eşikte vardığı yer, öldürülen oğlunun arkadaşının açtığı resim sergisindeki çığlık atan suratların çağrıştırdıklarıyla anlamlandırılmaktadır:

ve Potemkin Zırhlısı'nda Odesa limanının geniş taş merdivenlerinden aşağı denize doğru uçan çocuk arabasının ardından ses çıkarmadan çığlık atan ana,, gene de ah bu sonuncu çığlık,, bilir misin,, gençken o çığlık,, kuşaklar boyu gelmekte olan devrimin müjdecisiydi,, (s. 37)

“Üç Başlı Ejderha”nın anlatıcısının babasından devraldığı, kendisinde de oğlunda da üç kuşak boyunca taşınan bir devrim hayalidir bu. Anlatıcı, bu devrim hayalinin üç kuşak içindeki değişimini bildirmez ama bu sessiz çığlıklarda, travmada açılan, gelecek kuşağa yönelik devrim beklentisinin niteliklerinin ipuçlarını net bir biçimde vermektedir:

gene de sarkarım boşluğuna ejderhanın,, ödü kopar turistlerin,, para falan vermeye kalkarlar,, birbirlerine bakarlar çaresizlikle,, merhametini sevdiğim insanları,, acaba ortak insanlık durumunu gerçekleştirecekler mi bunlar diye düşünürüm,, proletarya diktatörlüğü yerine yani,, özgürleştirmişler mi yeterince kendilerini,, (s. 14)

Proletarya diktatörlüğünün hayalini de içinde taşıyan, gelecek kuşağa devredilen devrim hayali burada “ortak insanlık durumunu gerçekleştirmek” olarak ortaya çıkmaktadır. Bu gelecek kuşağa aktarılan hayal, metnin bir başka yerinde ise şu şekilde görünmektedir:

evrensel insanlık hali yakalamak mı,, binlerce yıldır neden öldük sanıyorsun,, oğlum neden,, evrensel ortak insanlık haline inanmıyorum artık,, inanıyor muyum yoksa,, sanırım yaşlandırmak istiyorum kendimi,, yakınlaştırmak ölümü,, (s. 7)

Bir devrim hayali olarak evrensel insanlık hali, tanımlanmamış bir şeydir. Bu bakımdan, simgesel belirlenişi olsa da içeriklendirilmiş değildir; onu gerçekleştirecek kuşak içini dolduracaktır. Bu bakımdan, gelecek kuşağa dair bu umut Žižek'in tanımladığı anlamda bir ideoloji beklentisi değildir; bugünün ihtiyaçları ile yarında Gerçeğin muhtemel geri dönüşü arasındaki söküğü dikmeye,

“proletarya diktatörlüğü” beklentisinde olduğu gibi o umudu bugünün simgesel düzeninin içine sokarak onun Gerçeği açma potansiyelini şimdiden sakatlamamaktadır. Metnin bütünsel anlamında neyi yıkacağı bellidir: tanrıçaları, Tanrıçayları, imparatorları, imparatoriçeleri, cihan imparatorluğu fikrini. Bunların hepsi evrensel ortak insanlık hayalinin tersi sayılabilecek, bütün bir evrenselliğin, Gaia ve Gerçek iddiasının bir kişide tecessüm ettiği örneklerdir. Bu bakımdan doğrudan demokrasi, evrensel ortak insanlık haliyle aynı şey olmamakla birlikte onun diyalektik olarak kaynaklandığı, kentli ve peygambersiz/tektanrısız/kralsız/imparatorsuz kökeni olarak okunabilir. Gelecek kuşağın gerçekleştireceği devrim Benjaminci anlamda Mesih’in bir kuşak olarak dönüşü, kurtuluştur.

Üç Başlı Ejderha anlamın mitlerle ve onların tartışılmasıyla kurulmuş olması, karakterlerin tanrısal olan adına eylemesi ya da eyleyememesi, ölülerin öte diyara gönderilmesi, kuşaklar boyu gelmekte olan devrim gibi konulara yaklaştıkça ve bütün bunları Gaia’da, coğrafyada, mekânda, dünyada kuşaklarla açılan yeni simgesel düzenlerle anlamlandırdıkça söylemsel düzeyde tragedyaya yakınsamaktadır. Jean-Pierre Vernant ve Pierre Vidal-Naquet *Eski Yunan’da Mit ve Tragedya*’da tragedyayı Antik Yunan’ın beşinci yüzyılına has tarihsel bir moment olarak ele almışlardır. Vernant ve Vidal-Naquet’ye göre Aristoteles milattan önce dördüncü yüzyılda *Poetika*’yı yazarken tragedyaya bir tür olarak toplumsal işlevini tamamlamıştır (s. 23). Vernant ve Vidal-Naquet, Louis Gernet’nin tragedyaların yapısına ve sözcük dağarcığına odaklanan çalışmalarına referans vererek tragedyanın “gerçek malzemesinin kentdevlete özgü toplumsal düşünce, özellikle de o sırada yoğun bir şekilde oluşturulmaya çalışılan hukuk düşüncesi olduğunu” iddia etmektedirler (s. 17). Yine Louis Gernet’ye referansla Vernant ve Vidal-Naquet

tragedyayı hukuk ve devlet anlayışının doğuşundaki ahlaki bir tartışma olarak

konumlandırmaktadırlar:

Tragedya yazarlarında teknik bir hukuk söz dağarcığının varlığı, tragedyanın gözde temalarıyla mahkemelerin yetki alanına giren bazı örnekler arasındaki yakınlığın altını çizmektedir. Sözkonusu mahkemeler, temellerini belirlemiş ve işleyişlerine yön veren değerlerin yeniliğinin henüz tam hissedilemeyeceği kadar yakın bir geçmişte kurulmuşlardır. Tragedya ozanları, bu hukuk terimlerini belirsizlikleriyle, dalgalanmalarıyla, oturmamışlığıyla; terimlerin belirsizliği, anlam kaymaları, tutarsızlıklar ve karşıtlıklar bizatihi hukuk düşüncesindeki uyumsuzlukları ortaya çıkarmakta; aynı zamanda ahlak düşüncesiyle çatışmalarını da yansıtmaktadır. (...) Tragedyanın gösterdiği, bir başka *dike*'ye karşı mücadele halinde olan bir *dike*, sabitlenmemiş, yer değiştiren ve kendi zıddına dönüşen bir hukuktur. Tabii ki tragedya hukuki tartışmadan çok farklı bir şeydir. Bu tartışmayı bizzat yaşayan insanı, belirleyici bir karar almaya, hiçbir şeyin hiçbir zaman istikrarlı da, tek anlamlı da olmadığı belirsiz değerler dünyasında eylemini yönlendirmek zorunda bırakılan insanı konu alır. (s. 17-19)

Vernant ve Vidal-Naquet'ye göre kent devletin hukukunun henüz ortaya çıkmaya başladığı, mitolojik/dinsel düşüncenin belirleyiciliğinin sönmekte olduğu bir dönemin edebi türüdür tragedya ve konularını, karakterlerini, öykülerini de bu gerilimden devşirmişlerdir. Vernant ve Vidal-Naquet'ye göre tragedyanın ortaya çıktığı momentin öncesinde Yunan düşüncesinde bildiğimiz anlamıyla “irade” yoktur. Hatta “irade” kavramını bütünsel olarak karşılayan bir sözcük de yoktur: “İstek, *zorunlu olarak* neyse odur ve onların birleşme noktasını ki, bu karardır, eylem *zorunlu olarak* izler.” (s. 60)

Mahkemelerin ortaya çıkmasıyla birlikte ise “niyet” suç fiilini, cinayeti oluşturan öge olarak görünmeye başlamıştır. Tragedya bu noktada kent devletin mahkemesinde suç addedilenle mitolojide –ya da o dönem için dinde– zorunluluk olan arasında bir tartışma yürütmektedir. Yirminci yüzyılın trajedilerini ele alan Franco Moretti de modern trajedinin ortaya çıkışı için benzer bir geçiş dönemine

dikkat çekmektedir. Romanla trajediyi birbirinin zıddı olarak elen alan⁶⁴ Moretti'ye göre modern trajedi belli bir zamanda –20. yüzyılın ilk yarısında–, belli bir coğrafyada –Almanya'da– ortaya çıkması bakımından Türkiye'nin 1968'den bugüne kadar birkaç kez deneyimlediğine benzer bir tarihsel momenti işaret etmektedir:

Burada yalnızca ulus-devlet geç kurulmakla kalmadı; söz konusu siyasal düzen 15 yıl gibi kısa bir süre içinde –1918'le 1933 arasında–, tamamiyle *karşıt* doğrultularda *iki kez* sarsıldı. Sanayi temeli üzerine kurulu başka hiçbir güç ne böyle bir sosyalist devrimin eşiğine gelmiş, ne de faşist yönetim altına girmişti; Almanya sanki Modernliğin gizli ve ölümcül yarılmasını açığa çıkarmak istermişçesine *her ikisini* de yaşadı. Oysa diğer Batı ülkelerinin alışkın olduğu olağan yönetim bu trajik tercihi gizleyebiliyordu. (Moretti, 1995, s. 21)

Moretti'nin iddiasında da Antik Yunan için Vernant ve Vidal-Naquet'nin iddiası gibi karşıtına dönüşen geniş anlamıyla hukuk ön plandadır. Hem modern trajedi hem de tragedyanın ortaya çıkışının tarihsel momentini oluşturduğu iddia edilen geçiş dönemleri tanıklık anlatılarının ortaya çıkışında da etkilidir. Moretti böyle bir kavramsallaştırmaya sahip olmasa da aslında belirlediği zaman dilimi ve coğrafya itibarıyla modern trajediyi Auschwitz'e uzanan bir zaman-mekâna haritalandırmakta, bu türün travmayla ilişkisiyle ele alınmasına uygun bir zemin yaratmaktadır.

Travmayla tragedyaı birlikte okuma çabasını güçlendirecek şeylerden bir diğeri de tragedyaların tragedya olarak sergilendikleri dönemdeki bağlamlarıdır.

Tragedyalar Dionysos şenliklerinin bir parçası olarak oynanan oyunlardandı.

Tragedyaı “bir tanrısal çılgınlık arayışı” olarak niteleyen Vernant ve Vidal-Naquet

Yunan *pantheon*'unun bu yabancı tanrısını şu şekilde tarif etmektedirler:

Dionysos, kendine hâkim olmayı, ılımlılığ, kendi sınırlarının bilincinde olmayı değil ilahi bir çılgınlık, esrik bir ruh hali istilasını, başka bir yerde tamamlanma hasretini; düzeni ve istikrarı değil, bir tür büyüün kerametlerini, farklı ufuklara kaçışı temsil eder. Müritlerini ötekiliğin

⁶⁴ Moretti, Almanya'da ortaya çıkan modern trajedinin karşısında Proust'u örnek gösterir. Bu iddia, bu tezin Birinci Bölüm'ünde özetlenen post-Vietnam travma anlayışı ve edebi travma teorisinin Proust-Bergson-Janet temeliyle Erbil'in onlara karşıt olan Freud-Lacan ve Žižek ile Benjamin'den kurduğunu iddia ettiğim travmatik poetikanın kontrastını göstermesi açısından da önemlidir.

yollarına sürükleyen ve paganizmde hemen hemen benzeri bulunmayan dinsel bir deneyime, kökten bir benlik göçüne kapı açan bir Tanrı'dır o. (Vernant ve Vidal-Naquet, 2012, s. 250)

Yine Dionysos şenlikleri kentin günahlarının kefaretinin ödenmesi için kurban etme pratiklerini de içeriyordu. Gerçek'in semptomu olarak travmatik olaydan etkilenmiş, travmatik olayı Ben'in kurulumunda bir döşemeci düğmesi hali almış ve bu noktadan bütün dünyayı her hareketinde varlığını kendine imge ve simgelerle hatırlatan, anlamı kuran olayın deneyimini hatırlayan insanın yaşadığı hal ile Dionysos'ta temsil olunan çılgınlık arasında bir benzerlik vardır. Vernant ve Vidal-Naquet'nin aktardığı şekilde René Girard'a göre:

“tragedyanın seyircinin zihninde yarattığı, tutkulardan ‘arınma’ etkisi, taşıdığı tüm saldırganlığı tek ve aynı kurban üzerinde odaklayıp, kötülüğün tecessüm etmiş hali olarak görülen bu kurbanın topluca öldürülmesi yoluyla iç gerilimlerinden kurtulmak için topluluğun yürürlüğe koyduğu mekanizmalarla aynı şekilde gerçekleşiyordu.” (akt: Vernant ve Vidal-Naquet, s. 253)

Bununla birlikte, *Cüce*'de bir katarsis özlemi olarak ifade edilen devrim anı, *Üç Başlı Ejderha*'dan başlayarak travmatik poetika metinlerinde tüm saldırganlığı tek ve aynı mekânsallaştırılmış kurban üzerinde toplayacak bir bakış açısını, trajik anlayışı da temellük etmiştir. Ancak bu katarsis anını gerçekleştirme, Yılanlı Sütun'un sürekli katliam yaratan döngüsünü kırma görevi *Üç Başlı Ejderha*'da gelecek kuşağa verilmiştir. Metnin ana karakterleri, şimdiki zamanda yer alan isimsiz anlatıcıları trajik eylemin sorumluluğunu almaktan uzaktadırlar.

“Üç Başlı Ejderha”da anlatıcının kendi delirememe/delirme halini anlattığı kısımlar metnin en büyük mekânsallaştırma jestlerinden birini yaptığı yerlerdendir: “ben de öte yandan Tünel'den Taksim'e doğru delirdim,,,” (s. 25) Anlatıcının delirmesinin şehrin uzamında kapladığı bir alan vardır, hatta vektörel bir delirmedir bu. Tünel'den Taksim'e doğru gerçekleşen bu vektörel delilik metinde aynı doğrultuda, karşıt yönlü bir eylemle anlamlandırılmıştır. Anlatıcı Tünel'den

Taksim'e doğru yürürken Taksim'den Tünel'e yürümekte olan "öteki kadın"la sürekli olarak karşılaştığını bildirmektedir. Öteki kadın anlatıcının "tıpkıbasımıdır":

pardon derdim,,, işitmezdi,,, eş boydaydık ama çarpışınca gene de başımı kaldırırdım gözlerini bulmak için,,, ne arar,,, öyle batırmıştı tanrı katına ki kendini,,, çenesindeki kılları görebilirdim anca,,, ben ona o tanrıya dikmişdik gözlerimizi,,, ve de tıpkıbasımındı benim,,, gören,,, bir bana bir ona bakardı,,, iriyarı, kara kaş kara göz bir cinnetimdi benim,,, Taksim'den aşağı sol kaldırımdan Tünel'e ilerlerdi,,, canım kardeşim benim,,, (s. 25)

Bu "tıpkıbasım öteki"nin anlatıcıdan farkı tanrısal olana batmış olmasındadır.

Anlatıcıda bulunmayan bir tanrıyla iletişim içinde olma hali, inanarak tanrısallıktan izler taşıma hali vardır öteki'de. Beri tarafta ise anlatıcıyla öteki'sini birleştiren cinnetleridir. Tanrısallıktan izler taşıyan bir cinnet, öteki'yi ideal bir trajik karaktere daha çok yakınlaştırır. Anlatıcının üretemediği irade ve karar, trajedinin kahramanı tarafından tanrılarla işbirliğine, onların tanrısallığına tanrı olmadan talip olarak, sonluluğun içinden sonsuzluğun alanını huzura erdirerek başarılabilen bir şeydir. Tarif edildiği şekliyle, bu öteki'nin, tanınma ve bahtın dönüşünü gerçekleştirme potansiyeli vardır. Öte yandan anlatıcıyla öteki'sinin karşılaştıkları yer İstanbul ve Türkiye'nin toplumsal belleği bakımından özel bir yerdir:

Taksim'den aşağı sol kaldırımdan Tünel'e doğru ilerlerdi,,, canım kardeşim benim,,, ben de öte yandan Tünel'den Taksim'e doğru delirdim,,, tam o görkemli Sivaciyan binasının karşı kaldırımında,,, Galatasaray Sultanisi önünde keşişirdik,,, o delirken ben diderdim,,, ben diderken o delirdi,,, derlerdi ki Pera'da onun doğurduğu onlarca çocuk dolaşır şimdi,,, (s. 25)

Aynı cinneti paylaşan bu iki kadının yollarının kesiştiği mekân, 1995'ten beri, Cumartesi Anneleri'nin⁶⁵ 12 Eylül döneminden başlayarak "kaybedilmiş" çocuklarının bulunmasını talep ettikleri oturma eylemlerinin mekânıdır. Bu annelerin cinneti, anlatıcının cinnetiyle aynıdır: 12 Eylül sonrasında "kaybedilmiş" çocuklar.

⁶⁵ Diğer travmatik poetika metinleri ve *Cüce* de Cumartesi Anneleri'ne referans vermektedir.

Bu “tıpkıbasımı” Cumartesi Anneleri’ne bir gönderme olarak okumak için metin bundan başka malzemeler de sunar:

insan kardeşlerim,,, Müslüman kardeşlerim,,, abazan kardeşoğlu kardeşlerim,,, önüne gelen it kopuk kardeşlerim,,, kapı aralarında,,, ırzına geçerlerdi cinnetimin,,, sonra doğurduğu çocukları büyüdü düzdüler analarını kapı aralarında gene,,, tanımazlar birbirini,,, öyle yükseklerde ki gözü,,, Sofokles halt etsindi yanında,,, çünkü kahramanımız ayırında bile değil,,, ne teşekkür eder ne af diler ne de oyabilir kendi gözlerini,,, habersiz vajinasından sürdürürdü tanrısıyla konuşmayı ilim yoluna girmiş âlim gibi,,, (s. 25-26)

İsimsiz anlatıcının tanrıçalığa varan yüceltilmiş Ben’i ve bunun farkında oluşu yanında öteki’nin tanrısallıkla ilişkisi tanrılık iddiasına dönüşmeden, kendisinin tanrısal alana yaklaştığının farkında bile olmadan eylediği durumdur. Bu inanmaktır ve *Kalan*’ın temel meselesi olacaktır.

Sofokles’in isminin zikredilmesiyle birlikte ise öteki kadını Cumartesi Anneleri’ne yapılmış bir referans olarak okumanın yolu iki şekilde açılmaktadır. Sofokles’in Thebai Üçlemesi’nin *Antigone*’si bu bağlamda ilk ele alınması gereken metindir. Direnişçi kadın tipinin ilk örneklerinden sayılan Antigone’nin kardeşleri Eteocles ve Polyneikes taht için savaşa tutuşurlar ve birbirlerini öldürürler. Kral olan dayıları Kreon ise Polyneikes’in cesedinin savaş alanında bırakılmasını ve cesedi gömmeye çalışanın öldürülmesini emreder. Antigone’nin metin boyunca mücadelesi kardeşinin bir mezara kavuşması, ölünün toprağın altına girmesini sağlamak içindir. Bu uğurda ölümü göze alır. Giorgio Agamben, Auschwitz’in kurbanlarının yakılmasıyla *Antigone*’deki gömülmeden mahrum bırakma arasında paralellik kurarak Auschwitz’de ölümlülerin haysiyetine karşı işlenen en büyük suçun bu olduğunu iddia etmektedir (Agamben, 2008, s. 80). Bununla birlikte *Antigone* tragedyası Aristoteles’in tarif ettiği tragedya şablonundan farklılıklar göstermektedir. Antigone trajik bir karakter olmasına rağmen metnin trajik bilincini açan *hamartia* onun değildir; *hamartia* Kral Kreon’undur ve buna rağmen Antigone bu *hamartia*’yı

çözümüne ulaştırmak için ölümü göze almıştır. Bu bakımdan 12 Eylül’le birlikte açılan süreçte mezarsız bırakılanları mezarlarına kavuşturmaya çalışan Cumartesi Anneleri ya da “öteki kadın” ile Antigone arasında paralellik kurulabilir. Öte yanda, anlatıcının “öteki kadın” a “canım kardeşim” diyerek kendisine biçtiği rol Antigone’nin kızkardeşi İsmene’dir. İsmene de kardeşinin gömülmesini istemesine rağmen Antigone gibi ölümü kolayca göze alamaz, Antigone ondan yola kendisiyle birlikte çıkmasını istediğinde haksızlığı gördüğünü ancak çılgınlığa kalkışamayacağını, hala yasalara saygı duyduğunu anlatır. İsimsiz anlatıcının çocuğunun intikamını alamadığı, intihar edemediği için, Antigone gibi olamadığı için delirdiğini, ancak bunu da gönül rahatlığıyla yapamadığını düşündüğü yerlerde kendisini bu anlamda “uygarlaşmış”, medeniyete boyun eğmiş olarak tarif etmesi İsmene karakterinin konumlanmasıyla birebir örtüşmektedir.

Antigone’nin *hubris*’e yaklaşan ve öncü olmaktan gelen kibri –tam bir *hubris* değildir Antigone’ninki, *dike*’yi tanır, yani bir *hamartia* yaratmaz– İsmene’ye çılgınlık olarak görünür. Öteki kadında anlatıcının gördüğü tanrısallık Antigone’nin bu kibri hatırlatmaktadır; aynı boyda olmalarına, kardeş olmalarına rağmen onu görmek için anlatıcının kafasını kaldırması gerekmektedir. Ancak Antigone ölüm cezasına çarptırıldığında İsmene onunla ölmek istese de öldürülmez. Kreon’un onu hayatta bırakması bir ceza gibidir; herkesin ölümünü görür ancak ne ölebilir ne çıldırabilir. İsmene de anlatıcı gibi eşikte kalakalır, sahneden çekilir, İsmene hakkında duyduğumuz son şey sarayın içinde deli gibi koştuğu olur.

Antigone her tragedya gibi bir hukuk tartışmasıdır, kenti hangi kanunların yöneteceğini, bu kanunların niteliğinin ne olacağını kavgasıdır. “Üç Başlı Ejderha”nın tragedya ile kurduğu ilişki, bu anlamda Cumartesi Anneleri’yle 12 Eylül’den beri yeniden tekrarlanan “ölüyü toprağına kavuşturma” talebine, bu kadim

kavgaya yeni bir mekân biçmektedir. Antigone'yle, bu kadın direnişçilerin ilklerinden birine yapılan gönderme aynı zamanda Galatasaray Lisesi'nin önünde bedenine geçmiş varaktaki Maraş Katliamı tanıklığı ile 12 Eylül öncesinin, Cumartesi Anneleri'yle 12 Eylül sonrasının belleğinin de buluştuğu bir mekân haline gelir. Tragedya ve mitolojik bellekle kurulan ilişki aynı zamanda toplumsal travmanın tanınma talebinin, travma sonrası "hukuksal" tartışmanın ya da tragedyanın terimleriyle *hamartia*'nın nasıl ortadan kaldırılacağı ve yeni *dike*'nin kimin tarafından –geçmiş kuşakların çığığını taşıyan ve devrimi müjdeleyen kuşak tarafından mı, imparatorun/imparatoriçenin sürekli yinelenen dönüşü tarafından mı– inşa olunacağı da tartışmasını mekânsal düzlemde kökenle ilişkili bir sorun olarak doğurmaktadır.

"Üç Başlı Ejderha"nın Sofokles'in metinlerine yaptığı göndermeyle metnin ilişki kurduğu diğer metin ise yine Thebai Üçlemesi'nden *Oedipus Rex*'tir. Yukarıda yapılan alıntıda "analarını düzen çocuklar" ve "gözlerini oymakla" ima edilen Antigone'nin de babası olan Oedipus'un bilindik hikâyesidir. Oedipus, babasını öldürerek annesiyle evlenir ve annesinden doğma çocukları olur. Bu ancak tanrıların ya da yarı-tanrıların yapabileceği bir şeydir, herhangi bir tanrısallığı olmayan Oedipus için cezalandırılması gereken, varlığın düzenini alt üst eden bir *hamartia*'dır. Oedipus kendi cezasını kendisi verir; iki şişle gözlerini dağlar, aynı zamanda kendini yollara vurur. Hem kör olmak hem de kentten, hukuktan sürülmektir cezası. *Oedipus Rex* Freud'un yorumuyla birlikte düşünüldüğünde ise (erkek) çocuğun birey olma hikâyesiyle karşılaşılır: Babanın konumuyla özdeşleşme ancak anneye duyulan arzu ve babanın simgesel katli ile mümkündür. İsimsiz anlatıcının 12 Eylül'de öldürülen oğlu ve Cumartesi Anneleri'nin hesabını sordukları çocukları yine bu bağlamda devletin ya da babanın sembolik katline cesaret etmiş

insanlar olarak okunabilir. Lacancı yorumda ise bu aynı zamanda Baba'nın Adı'nın belirlediği, onun yasasına girilen andır. Nitekim, yine yukarıda yapılan alıntıda Oedipus hikâyesi Pera'da sürekli tekrarlanmaktadır; anlatıcının ve öteki kadının çocukları her yerdedir ve sürekli yeniden annelerinin ırzına geçmektedirler. Sürekli Baba'nın simgesel düzenini yok etmeye talip olsalar da Baba'yı öldürerek Baba olan ve bu sürecin doğal bir sonucu olarak annelerinin ırzına geçmeye devam eden çocuklar vardır ortada.

“Üç Başlı Ejderha”nın isimsiz anlatıcısı, bu bakımdan, Cumartesi Anneleri'ndeki inanca saygı duyarken, onların önünden ezilip büzülerek geçerken onların çocuklarını ise devrimci umudu taşıma potansiyeli olan bir kuşak olarak görmemektedir. Öte yandan, Cumartesi Anneleri'nde kendilerinin de haberdar olmadığı; inanarak, tanrısallıklarının farkında bile olmadan tanrısallıkla eylemelerinde bir potansiyel olarak kibir görmektedir. Hem Cumartesi Anneleri'nde kibre işaret ettiği noktada hem de onların çocuklarının geleceği kuracak kuşak olmadıklarının işaret edildiği noktada metin yüzeysel anlamda gerçekleştirdiği bozuştuirmalardan ötede, artı-keyif ifşasının örtük doruk noktalarındadır. İnanma, iman ise metinde her zaman iki yönlü bir hareket olarak ele alınmaktadır: Bir yandan inananlar travmaların müsebbibidir; inananlar herkesin kendi inandıklarını inanmalarını talep ettiklerinde katliamlar ortaya çıkmaktadır. Ancak öte yandan, inanmadan da evrensel ortak insanlık durumuna açılmak mümkün değildir. Cumartesi Anneleri'nin inancı bu bakımdan kutsalla vajinadan sürdürülen kadınca bir iletişim ve kendi tanrısallığının farkında bile olmamasıyla, kendi kutsallığını dayatmamasıyla olumlanan bir inançtır. Burada olumlanan, kendiliğindenlik, kendiliğinden tanrısala olana açılma halidir. Bu inancın karşıtı ise metinde anlatıcının inançsızlığında, bu inancı tanıdığı halde inanmamaya devam etmesinde, sinizminde

bulunabilir. İsimsiz anlatıcının sinizmi metnin söylemi tarafından onaylanmaz ancak bu sinik tavır ya da kendisi de dahil her şeye yönelen semptomatik okuma isimsiz anlatıcının yine kendisi de dahil, dünyadaki bütün ideolojilerin, travmatik anlatıların, söküğü dikme tutumlarının işaret edilmesi için araçsallaştırılmıştır.

“Üç Başlı Ejderha”nın isimsiz anlatıcısı metnin bir yerinde kendi varoluşunu şöyle tanımlamaktadır: “tiyatrosuyuz sanki kendi hayatımızın,,” (s. 28) Bu isimsiz anlatıcının, yarı “deli” “yamuk bakışı” en başta kendi travmatik anlatısının, kendisini otantik bir varlık olarak icat etme tavrının, kendi tanrıçalık yöneliminin, kendi ideolojik dikme jestinin altını oymak için araçsallaştırılmıştır. İsimsiz anlatıcı metinde sık sık kendisini kendisinin işkencecisi olarak işaret etmektedir. Yine bununla birlikte, kendi kendine işkence etmek ya da karakterin kendisinin işkencesine maruz kalma deneyimi, hapisanelerden çıkanlarla benzer bir hal yaratmamaktadır. Tam tersine, bu çilecilik deneyimi, kendisini gerçekten travmaya maruz kalanların deneyimiyle yeniden inşa etme deneyimi, tanık olma deneyimi isimsiz anlatıcının hayatını tiyatro yapan şeydir:

bak dinle,, biliyor musun bir sevgilim vardı benim,, “konuş” diye hayalarını buran adamı kahkahalar atarak anlatırdı,, insancılığın böylesi de Marx’ın mı İsa’nın mı marifeti,, mizacın mı,, acısını örtme biçimi mi,, onların bir suçu yok ki, sıradan adamcıklar işte sistem böyle onun yerinde sen de ben de olabilirdik diye savunurdu işkencecilerini,, hümanizm nerelere getiriyor insanlığı değil mi kızım,, hayalarını burana öteki tarafını da sen uzat,, aaaa,, böylece işkenceci toplumu güçlendirirsin sevgilim,, kilise, cami güçlenir,, çıkılmaz Ortaçağ’dan dedim,, içimden tabii,, bense,, ilkin öç almak için intihar etmedim,, oğlumun öcünü almadan intihar etmeyecektim,, bekledim,, ardından kimden öç alacağımı bilemedim,, ardından,, ardından bu duruma düştüm,, olanlar oldu,, uygarlaştırdılar bizi,, genç dostumun işte bu yanlarını anlayabilmiş değilim,, anlatmıyor,, o da dönüştürebildi mi uyduruk bir şeylere hıncını benim gibi,, (s. 9-10)

Yukarıdaki alıntıda işkenceye maruz bırakılmış eski sevgilinin söyleminin söküğü tam manasıyla Freud’u temel alan bir travma anlatısı söküğüdür. Mizaç, hümanizm ve acıyı örtme olarak adlandırılan işkencecinin konumunu mantıksallaştırarak

bağlama tutumu, eski sevgilide travmatik duruma karşı gerek durağan yatırımın gerekse travma anından sonra yatırımın Ben'i ve Ben'in eyleme kapasitesini güçlendirecek şekilde yaraya doğru yönlendirilmesini ortaya koymaktadır. Diğer tarafta anlatıcı, kendi oğlunun kaybının deneyimine döndüğünde ise yine benzer bir süreç tekrarlanmaktadır. Anlatıcının eski sevgiliden farklı olarak, ilk anda durağan yatırımı yeterince güçlü değildir; travmayı Ben'e bağlayamaz ve Ben'in imhası amacına yönelmiştir. Ölüm dürtüsü baskındır ve bu dürtü anlatıcının artı-keyfini yaratacaktır. Ancak ondan sonra, “uyduruk” şeylerle yarayı Ben'e bağlamayı becermiştir. Yukarıdaki alıntının devamında ise şu cümleler vardır:

ben bugün oyalanıyorum koynumdaki varakla,, varak,, gazete parçası yani,, koynumun sıcaklığında başkalaştı yıllardır,, tenimi aldı kendine,, belki sana anlatırım bir başka gün,, birisine anlatmak da ucuzlatıyor ya işi,, ne bekliyorsun karşındakinden,, o acıyı gidermesini mi,, en iyisi susmak,, susamıyor da insan,, (...) kendi kendime işkence ederek yaşamayı seçtim sonunda ben de,, son veremedim yaşama çünkü,, kıyamadım kendime oğluma kıydıkları gibi,, kolay oluyor işkence,, kumandayla,, bir kanaldan ötekine,, robokoplar, taşlar, çocuklar, çocuklar, çocuklar, sesleri yangınlar içinde,, ekranın içine atlayıp kurtarmak isteğiyle yanıp tutuşuyorsun değil mi,, seyirlik işkencesi yöntemine tabi tutuyorlar insanları,, kan gövdeyi götüren dünyayı çeviriyorlar panayıra,, eğlenerek geleceğin kurbanlarıyla kendi intiharıyla sarhoş medya,, ama insandaki yaşama içgüdüğü beter bişey kızım,, inan bana arsız yüzüstü ölümsüz bişey,, uyduruyorsun her bahaneyi,, ölmek için,, neyse ki Üç Başlı Ejderha girdi hayatıma,, bir de şu eşik,, bir de şu varak kalbimin üstündeki,, sabra dönüştürüyor kini,, bir gün diyorsun,, bir gün belki de belli mi,, intihar ederim atlarım Üç Başlı Ejderha'yı çeviren demirlerden aşağıya,, bir gün,, neden orayı seçtim bilmiyorum,, Burmalı Sütun'u neden,, bir bilebilsem,, aslında bir mızıldanma benimkisi,, bir telaş oğlumu unutmanın,, ihanetimin sürüklediği,, (s. 10-11)

Bir önceki alıntıda hıncı “uyduruk” şeylere dönüştürmekten bahsedildikten sonra, bu alıntıda ele alınan ilk mesele isimsiz anlatıcının Leyla Ünver'in tanıklığına bağlanma, onunla travmasını bağlama biçimidir. Leyla Ünver'in tanıklığı, metnin bütününde anlatıcının samimiyetle ya da inanarak bağlandığı neredeyse tek şeydir. Ancak bu inanmanın bile onu koynunda başkalaştırarak, kendisine biçimini verenin o tanıklık olduğunu iddia ettiği anda bile kendi teninin Leyla Ünver'in tanıklığına

geçtiğini iddia etmektedir. Yine, bütün bunları duyduğumuz, okuduğumuz bağlam, işi ucuzlattığını iddia ettiği anlatmadır. Burada, kendi kendine işkence etmek olarak gösterdiği şey, televizyon üzerinden sürekli şiddete maruz kalma halidir. Ancak, burada yine, *Cüce*'den de taşınan Madımak Katliamı anlamıyla kendisinin televizyon izleyerek işkenceye maruz kalışını hemen gülünçleştirilmektedir. İzlediği şeyin, bir bakıma katarsis'e yol açtığını, "yaşamayı seçmek"le, ekrandakileri kurtarma isteğiyle kendisini temize çekmeye yaklaştığını bir soru halinde ortada bırakıvermiştir. Zaten ölüm dürtüsüyle açıldığı şey de oğluna ihanet ve mızızlanmadır; ölmeye meyilli olmaktan doğan artı-keyiftir. Yine metnin bir başka yerinde Leyla Ünver'in tanıklığını okuyarak anlatıcı kendisini "bir mertebeye eriştiğini" (s. 17) söyleyecektir. Anlatıcının kendini eriştiği merteye ise kendi benliğini diğerleri için bir kâbus haline getirmesidir:

uslu ve uyumlu her yurttaş gibi,, akşamüstleri,, bir kâğıt parçası elde,, pineklediğim eşikten yere itekliyor sanki beni,, yeniden kalkışmaya çağırıyor,, yoksa o değil kendim mi,, belki sadece başını dayayıp cama dışarılara bakan bir bitkin adam gibi tarihine, anılarına mı bakıyor benimle,, tam da erdemlerinden yararlandırmamaya ahdetmiş kör bir kâbusa dönüştürmüşken benliğimi,, (s. 34)

İsmene gibi kendi ifadeleriyle "yerleşik düzeni", uslu ve uyumlu bir yurttaş olmayı seçmiş isimsiz anlatıcı, Leyla Ünver'in tanıklığını okuduğunda bile, bu onu yeniden kalkışmaya, ayaklanmaya çağırabilen tek şey olmasına rağmen bunu gerçekleştirilememektedir. O, dünyaya yönelttiği sinik bakışıyla kendine devşirdiği erdemleri, kendi deliliğinin yamuk bakışından doğan dürüstlüğü sahiplenmesiyle, travmada açılan trajik bilince sahip olmasına rağmen, bunu trajik Ben'e bağlama yollarıyla, trajik sorumluluğu reddederek eylemi yok etmiştir.

İsimsiz anlatıcının Leyla Ünver'in tanıklığını kendi Ben'inin kurulumundaki bu yerini işaret ederek konumlandırmasının anlatisallaştırılma yolları metnin bir bütün olarak söyleminin bu isimsiz anlatıcıyla kurduğu ilişkiyi de açık etme

potansiyeline sahiptir. İsimsiz anlatıcının ilk bakışta bilinçakışına benzeyen, ancak biraz daha yakından bakıldığında “histerik” bilincin bir yerden başka bir yere zıplayarak ilerleyen konuşması ve yazması olarak anlaşılan anlatısı baştan sona diegesis’le inşa edilmiştir. Travmatik olanın, histerik bilincin diegesis’i olmasıyla her ele aldığı nesnede, olayda, tarihte anlattığı şey yine histerik bilinci, travmada inşa olunan Ben’dir aslında. Yukarıda Leyla Ünver’in tanıklığını ele alışına buna örnektir. Ünver’in anlatıcıyı eyleme çağıran tanıklığının isimsiz anlatıcının dilinden aktarıldığı yerler, metnin mimesis’e ve bilinçakışına yaklaşan nadir yerleri olmasına rağmen bu mimesis’in etrafı da sürekli olarak bir diegesis’le çevrilmiştir. Ünver’in sözlerine geçmeden önce kendisinin bu sözleri niçin kullandığını, kendisinin bunu nasıl çilekeş olmanın keyfine tercüme ettiğini ilan ve ifşa eden cümleler bu mimetik anları sarıp sarmalamaktadır. Öte yandan, anlatıcı bunu bir kereliğine yapmamaktadır. Nerdeyse, Ünver’in tanıklığından her bahsettiğinde yine bu diegetik kozayı kurmaktadır. Ünver’in tanıklığı dışında da ele aldığı her nesneyi yineleme zorlantısıyla Ben’e tahvil eden bu diegesis türü, sürekli kendine dönmesi, kendine dönmeye doyamadan tekrar kendine dönmesi ve her seferinde kendi acısına eş ya da kendi acısını unutturacak büyüklükte bir acıyla bunu tekrarlaması, bu diegetik anlatıyı travmatik bir diegesis haline getirmektedir.

Travmatik diegesis’in ortaya çıktığı yerlerden biri de anlatıcının öldürülen oğlunun arkadaşı, “genç dostu” ele aldığı bölümlerdir. En başta, anlatıcının bu metni yaratmaktaki niyeti zaten bu genç dostu anlatmaktır. Ancak, genç dostu anlatmak üzere başladığı anlatı, kendi benliğinin, travmasının, dünyayla ilişkilene biçiminin anlatısına dönüşmüştür. Metinde bu tutumun en görünür olduğu yer, genç dostun Stefan Zweig okuduktan sonra “her şeyi” anlattığını iddia ettiği ve üç tane matematiksel işlemi barındıran mektubu isimsiz anlatıcının yorumlama çabasıdır:

pertavsızı aldım elime,, en ufak ayrıntıyı bile istemiyordum gözden kaçırmayı,, uğraştım günlerce bu bilmeceyle; sayılar yardımıyla harfleri, sözcükleri sözcüklerde saklı bekleyen cümleleri, paragrafları, paragraflarda saklı duran metni, şiiri, soruyu ve yanıtı, anlatımı, biçem denilen o gömüyü, gömüde saklanan insanı, insanda saklı duran hazineyi,, kitabı,, dünyaya bırakmak istediği mektubu sökmeye çabaladım,, sonsuza değin gönlümce kurdum bozdum kurdum bozdum; genç dostumun bana iletmek istediği o asıl şeyi, yüz yüze bozup dağıttığım o asıl şeyi yakalayabilmek onu daha iyi tanıyabilmek, daha iyi sevebilmek, ruhunu ele geçirerek bana yapmak istediği şeyi anlayabilmek aşkıyla uğraştım durdum,, hiçbir şey bulamadım ben,, ben ki entelektüel bir deli sayılırım ötekilere göre,, bulamadım,, oysa eminim sıkıştırmıştı bir yerlere ölümünü,, oğlum,, bu kez gerçekten delirecektim,, neresinden bakarsan neresinden okursam okuyayım onun bana yazdığı tek satır çıkmadı; ortaya çıkan onun bana değil benim ona yazdığımdı,, ortaya çıkan, ondan bana söylemesini yazmasını beklediğim sözlerdi,, kendi istencimle yan yana koyup dizdiğim her anlama büründürebileceğim sonsuza değin uzanabilecek cümlecikler; kesinliği olmayan her an değiştirilebilen duyguların yarattığı belirsizlik dolu düşünceler, o düşüncelerin ürünü olan belirsiz duygular ve bu yumağın ürünü bir biçem, benzersiz ama kesinlik taşımayan bir dil; kurulduğu an tükenen, eskiyen, yok olan dil ama oğlum yer almıyordu içinde,, biraz kırgın bıraktım ucunu bu oyunun; dostumu da kutuyu da unutmaya karar verdim,, (s. 40-41)

Genç dostun bıraktığı mektupta oğlunun ölümünü araması, bu oğlunun ölümüyle alakalı olduğunu da iddia etmeyen bu mektubu en başından zaten isimsiz anlatıcının kendi Ben'ini inşa etmek için genç dostu bir araçsallaştırması demektir. Ancak isimsiz anlatıcı burada da durmamıştır. Genç dostun mektubu ile uzaktan yakından alakası olmayan bir biçemi, cümle yapısını, duygu ve düşünce durumunu genç dostun mektubuna aitmiş gibi anlatmaktadır. Anlattığı, isimsiz anlatıcının ve dolaylı olarak travmatik poetika metinlerinde Erbil'in biçemi ve edebiyatıdır. Freud'un geç dönem travma anlayışının manifestosu olarak okunabilecek bu kısım, anlatıcının her şeyi Ben'e döndürmesinin genç dostun ve Leyla Ünver'in tanıklığının aktarımında yakalanan mimetik hakikat'e yakınsayan anların hemen bozulmasının metindeki en mükemmel örneklerinden biridir.

Öte yandan, Leyla Ünver'e benzer bir şekilde genç dostun kendi sesinin duyulmasına müsaade edilen yerlerde, bu "genç dost" her konuştuğunda anlatıcının onunla ve onun tanıklığıyla ilgili şüpheleri arka arkaya sıralanmıştır. Anlatıcının

oğlu öldürölmüşken genç dostun kurtulmasından köklenen şüphe ile hareket ederek, genç dostun ajan olma ihtimalinden hapishaneden hadım edilmiş gibi çıkışına kadar ilerleyen; genç dostun sözünün değerini sürekli olarak hiçleştiren diegetik müdahaleler genç dostun mimesis'ini erişilemez, özdeşim kurulamaz hale getirmektedir. Ancak, anlatıcının genç dostu yaklaşımıyla Leyla Ünver'e yaklaşımı arasında da büyük bir fark vardır. Genç dostun anlattıkları travmatik mimesis olarak adlandırılan yöntemle sadece birkaç kez çoğaltılır. İsimsiz anlatıcının ondan alıntıladığı tek bir cümledir: "Böylece o hayata bir süre daha dayanma gücü elde ediyorum..." Leyla Ünver'in eyleme, Gerçeğe çağırın cümlelerinden farklı olarak bu cümle insanın "yalan tozu, yalan külü" olduğunu ima eden, anlatıcının kendi Ben'ini inşa etme sürecini hatırlatan bir cümledir. Anlatıcı, genç dostun cümlelerini bir başka yerde ise şöyle tanımlamaktadır: "konuşması bir tuhaftır,, koparılmış gibidir kafası sözcüklerin,,," (s. 9) Anlatıcı bunu söylediği yerde, genç dostun birebir alıntıladığı konuşmasındaki kelimelerin arasına üç virgölü yapıştırmıştır. Hemen birkaç satır sonra ise genç dost ile kendisi arasındaki ortaklığı açık edecektir: "acıymış önceden de mutsuzluk tanrısı olmuş sanki,,," (s. 9) Anlatıcı yine metnin başka yerlerinde kendisinin yasının içinde kurduğundan, buna paralel olarak ise genç dostun kara safrasından bahsetmiştir. Ben'le ilişkilendirilen arzu nesnesinin travmatik kaybının abartılmış bir benlik kurulumuyla telafi edildiği bu iki melankolik durumun tipografi ve mizanpaj düzeyinde ayrıştırılmasının yine de bir sebebi vardır. İkisi aynı şey değildir. Genç dost, bu melankolinin içinde Yunan bir kadınla evlenmiş, Yunanca öğrenmiş, Almanca öğrenmiş, resim yapmaya başlamış, Türkiye'ye gelerek sergiler açmıştır; isimsiz anlatıcı ise olduğu yerde, bir eşikte kalakalmış, Ben'i kendi abis'ine doğru genişlemiştir. İkisinde ortak olan bu melankoli hali, ikisini de trajik sorumluluğu yüklenme kapasitesinden, kuşaklar boyu

gelmekte olan devrimi taşımaktan uzaklaştıran şeydir; toplumsal alan içinde eyleme kapasiteleri yok olmuş, Ben'lerine gömülmüşlerdir.

Travmatik mimesis'in metindeki en net belirişi ise Leyla Ünver'in ifadesi ve onun isimsiz anlatıcı tarafından kullanımından doğmaktadır. Ünver'in ifadesi Maraş Katliamı'nda evlerine saldırılmasının sabahında başlamaktadır. Ünver'in ailesinden altı kişinin gözlerinin önünde öldürülüşünü anbean anlattığı, arada bilincini kaybettiği ve bayıldığı zamanları işaret etmek için söylediği "bilmiyorum" kelimesiyle sürekli kesintiye uğrayan mimetik bir anlatıdır. İsimsiz anlatıcı ise bu ifadedeki sözcükleri ve cümleleri hiçbir deformasyona uğratmadan sürekli tekrarlamaktadır. Genç dostun tanıklığından farklı olarak da, metin boyunca bu ifade bir kez bile değersizleştirilmemiştir. Tam tersine yüceltilmiştir:

şu kâğıt parçası koynumdaki,, Kuran-ı Kerim gibi okur üflerim yaprağın üzerindeki sözcükleri,, kimseye vermem,, belki de bunu okuya okuya unuttum kendi acımı,, kendimi bir mertebeye eriştirdim,, ne mertebesi,, laf işte,, abis'e abis'e,, her insanın elinde bundan bir nüsha olmalı bence,, kefareti olarak Türkiye Cumhuriyeti'nin,, bununla tövbe istiğfar getirmeli,, nasıl gözyaşları döktüm bu varağın üstüne,, oğlum değildi artık, oğullarım kızlarım onlar benim,, yoksa acılamakta mıyım hâlâ kendime,, siz söyleyin,, öldürmediysen kendini sahtedir acın değil mi,, (s. 16-17)

Ünver'in tanıklığının isimsiz anlatıcının da sürekli "kendi hayatının tiyatrosu" olma niteliğini ifşa etmekte araçsallaştırılan ve inananlarının Kuran'ı alımlamasına benzer bir şekilde Hakikat'in, Gerçek'in bilgisini içeren bir metin olarak işaret edilmesi, *Üç Başlı Ejderha* metninin söylemi bütüncül bir şekilde göz önüne alındığında ise bir ironiye dönüşmektedir. İsimsiz anlatıcının bu metni okuyarak ulaştığı şey kendi tanrıçılığı, kendi Ben'i, kendi çilekeşliğinin kerametidir. Ünver'in anlatısının kısa kesik cümlelerinin yalınlığı, Ben'ini hiç bulaştırmadan anlatmaya çalıştığı olay ve bütün bu eylemin adalet talebine yönelmiş olması isimsiz anlatıcının bu konumlandırmasında pay sahibidir. Ancak, isimsiz anlatıcı için Gerçek'e çağırın ve döndüren bir şey olarak mimetik bir biçimde sürekli olarak tekrarlanan bu metinde

bu bağlamda kuşaklar boyunca gelmekte olan devrimin taşıdığı çılgılığı andıran bir şey vardır. Metnin söyleminde bu niteliğiyle bu travma anlatısı olumlanan tek travma anlatısıdır. Ancak, buradaki Gerçek'in, Hakikat'in hakikat olarak kişisel ya da toplumsal öznelere temellük edilmeye çalışılmasının da önü isimsiz anlatıcının bu metni kendi Ben'i inşa etmesi bağlamında araçsallaştırması, bu çabadaki Ben iddiası ifşa edilerek engellenmek istenmiştir. Cumartesi Anneleri'nin eyleminde işaret edilen kibir gibi, travmatik diegesis devreye girdiğinde yani bu tanıklığın kimlik düzeyinde araçsallaştırılması ortaya çıktığında ifadenin Gerçek'e işaret etme potansiyeli kaybolacak, çılgılık var olan simgesel düzenin içine gömülecektir.

Sürekli Gerçeğe ve ondan bir sökükle dikme işlemiyle hakikatin devşirilmesine götüren travmatik mimesis ile sürekli Ben'e götüren travmatik diegesis karşısında travmatik semiosis coğrafyaya ve mekâna yöneliktir. *Üç Başlı Ejderha* boyunca travmatik semiosis'le inşa edilen gösteren Yılanlı Sütun, Burmalı Sütun ve Üç Başlı Ejderha isimleriyle adlandırılan dikilitaştır. Üç Başlı Ejderha'nın anlamını aktarabilmek için metnin tamamını buraya kopyalayıp yapıştırmak gerekir. Zira kitabın adlandırılması da bunu işaret etmektedir. Bu, travmatik semiosis'in yapısından kaynaklanmaktadır. Delfi'de sütunun inşa edilmesinden metnin 2000'ler Türkiye'sine kadar, yapıtın üzerine çağrışımsal olarak düşürülen bütün anlamlar göz önüne alındığında, Üç Başlı Erderha'nın bir gösteren olarak neyi gösterdiğini tarif etmek zordur. Yılanlı Sütun, şehrin kurucusu Konstantin tarafından Hipodrom'da dikilmiştir ve bu andan sonra metinde Hipodrom'un eski dünya merkezinden gelen imi olarak bütün Spina'yı, imparatorluğun vajinasını temsil eden bir gösterendir. Python'a adanmış olan bu sütun, Konstantinopolis'e getirilmeden önce Delfi'dedir ve Delfi'nin koruyucusu olduğuna inanılmıştır. Delfi ise Yunan düşüncesinde yeryüzünün merkezi, Tanrılar kentidir. "Üç Başlı Ejderha'nın İstanbul tarihini

anlatan anlatıcısı ise anıtın İstanbul'a getirilmesini de bu çerçevede yorumlamıştır. Anlatıcıya göre Konstantin bütün tanrıları bu yeni kurduğu şehre toplamak istemektedir, zaten imparatorluk fikri de bunu gerektirmektedir. Hatta anlatıcıya göre Konstantin kendisini de Apollon gibi bir tanrı olarak düşünür. Anlatıcının bu tarifinde Üç Başlı Ejderha yine karşılıklı hadım etmelerin merkezine oturur. Python ve Üç Başlı Ejderha ilk kez henüz Konstantinopolis'e taşınmadan evvel hadım edilmişlerdir. Apollon, Python'un evini ve orağını alarak Delfi'ye kendisi yerleşmiştir. Üç ejderha başının tepesinde duran altından tepsi de aynı şekilde Konstantinopolis'e getirilmeden önce yok edilmiştir. Bunlar anıtın tarihinde metinde işaret edilen ilk travmalardır. Sütunun Konstantinopolis Hipodromuna taşınması, yerinden koparılması ve başka bir bağlamda, başka bir *pantheon*'a dahil edilerek yeniden dikilmesi ise yapıtın tarihinde, metinde ele alınan travmatik dönüş noktasıdır. Bu noktadan itibaren yapıt, imparatorluk ve dünya egemenliği fikrinin 1700 yıl devam ettiği bir (iki) imparatorlukta bağlamsallaştırılır. Üç Başlı Ejderha Delfi'deki işlevlerinden uzakta Konstantinopolis'te ise şehri yılan ve çıyanlardan koruyacağına inanılan bir anıt olmuştur. Dünyanın merkezinin koruyucusu olmaktan dünyanın yeni merkezinde, yeni imparatorluk dininde, Hıristiyanlıkta ve sonra Müslümanlıkta köşede kalmış, şehri sadece yılan ve çıyanlardan korumaya düşürülmüştür rütbesi. Yine bu anlatıcıya göre Fatih Sultan Mehmet'in Konstantinopolis'i fethetmesiyle ya da Roma'nın ve de dünyanın vajinasına yaptığı "tecavüz" eylemiyle Üç Başlı Ejderha yeniden bir hadım etmenin sembolüne dönüşmüştür. Fatih, Üç Başlı Ejderha'nın başlarından ilkinin, Ayasofya'ya bakanını koparandır. Ayrıca fethin ertesinde şehrin üç gün üç gece yağmalanmasıyla birlikte şehir halkının yarattığı bütün efsaneler, Fatih'in Ayasofya'ya cesetleri çiğneyerek girmesi gibi şehir belleğinde travmatik dönüm noktalarından biri yine bu Üç Başlı

Ejderha anıtında işaretlenir. Diğer tarafta ise anlatıcı Fatih Sultan Mehmet'i dinlerin sıradan insanlar için olduğunu düşünen, yarı Grek yarı Türk, hem Hıristiyan hem Müslüman ya da ne Hıristiyan ne Müslüman bir tanrısız tanrı olarak, Konstantin'in kendisini Apollon'un yanında bir tanrı olarak konumlandırmasına benzer bir şekilde konumlandırılmıştır. Anlatıcıya göre Fatih Sultan Mehmet'in cihan imparatorluğu fikrinden dönüşü de Üç Başlı Ejderha üzerinde işaretlenmiştir. Fatih, Üç Başlı Ejderha'da Ayasofya'ya bakan yılanın başına kargısını fırlatmış, çenesini kırmıştır ama Ayasofya Patriği'nin kendisini bu heykelin dini olmadığına dair uyarmasıyla anıtı yıkmaktan vazgeçmiştir.

Batan üvez rengi günün sırma sırma perdelediği sesiyle bundan böyle Konstantin ejderine el sürülmesini tebaasına yasak etmişse de yeniçerileri savaştırabilmek ve fethi gerçekleştirebilmek uğruna, onlara vaktiyle vermiş olduğu:

“üç gün üç gece yağmalayınız!”

sözünü tutmak zorunda kalmış ve yeniden inşa edeceği “Tanrı'nın Kenti”nin ve Ayasofya'nın talan edilmesine üç gün üç gece göz kırpmadan seyirci kalmış böylece Constantinopolis'in yağmalandığı o üç gün üç gece boyunca Pantokrator Manastırı'nın havuzlarındaki balıkların acının rengi olan bakır kırmızısına döndüğü, Hagia Sofia'nın tepesinden üç gün üç gece aynı bakırın yavru biber acısının kızılıyla şimşekler patlattığı kayıtlara geçen üçüncü sabahın kör ışığıyla üvez grisi sessiz bir kanat sisten atına atlamış, cihan imparatorluğu düşünüyormuş kalbine, önünde ıssızca dalgalanarak açılan okyanusun toprak yolunda ağlaya ağlaya Edirne Sarayı'nın yolunu tutmuştu.⁶⁶ (s. 49-50)

Üç Başlı Ejderha'nın başını vurduktan sonra yukarıdaki alıntıda üvez rengiyle kan kızılına bulanmış bir şekilde tarif edilen Fatih Sultan Mehmet, isimsiz anlatıcıya göre yolun başında Roma'nın erguvan rengiyle yola çıkmıştır halbuki: “erguvan rengi sandalları ayağına geçirip Roma İmparatorluğu'nun dünya imparatorluğu istemini Osmanlı İmparatorluğu istemine dönüştürdüğü kent de burası,,, ki onun da başını yedi,,,” (s. 20) Roma İmparatorluğu'nun semptomu olarak ortaya çıkarılan Fatih, ilk

⁶⁶ İtalikler metnin orijinalinde olduğu gibi korunmuştur.

anda gözünü Yılanlı Sütun'a ve Ayasofya'ya dikmesiyle (yeni) imparatorluğun *hamartia*'sını işlemiştir bir bakıma. Anlatıcıya göre o andan sonra imparatorluk aşılamayacak bir büyüklüğe talip olmuş, bir kibri kendine mal etmiştir. Anlatıcı, Fatih'in oğlu Bayezit II tarafından öldürüldüğü yolundaki iddiayı da sahiplenir: "Sünniler Sünnisi bu oğul tarafından cihan imparatorluğunu kurmasına meydan verilmeden öldürüldüğü bilenen Büyük Fatih Sultan Mehmet" (s. 49) Burada tekrar Leyla Ünver ve Maraş Katliamı'na bir çıpa atar anlatıcı, Anadolu'daki Alevilerin yine coğrafyanın ilk dini isyanı olan Şah Kulu isyanlarının bastırılmasıyla uğradığı ilk katliam Bayezit II döneminde gerçekleştirilmiştir. Bununla birlikte Bayezit II de Şah Kulu isyanlarını bastıran ya da metnin diliyle "Sünniler Sünnisi" oğlu Bayezit II tarafından İstanbul'un yeniden fethedilmesiyle tahttan indirilir.

Bu üç ardışık iğdiş etme sürecinde dünya imparatorluğu fikri de bambaşka bir şeye dönüşmüş ve artık tamamen kaybolmuştur. Bu bakımdan Üç Başlı Ejderha, İstanbul'da hadım edilen babaların, oğulların, kuşakların ve hadım edilen dünya imparatorluğu fikrinin tarihi olarak konumlandırılmıştır. Buraya kadar olan kısım Yılanlı Sütun'un bir gösteren olarak icadında ansiklopedik bilgileri aktaran anlatıcının işaret ettikleridir. Ancak öte yandan bütün metnin tanrıçılık, Tanrıçaylık, travmayı Ben'e simgeselleştirerek bağlamanın farklı anlatıları, "Üç Başlı Ejderha"da komünist baba-isimsiz anlatıcı-oğlu bağlamında Türkiye'nin üç kuşağı, Maraş Katliamı; bütün bu katliamlar tarihi Yılanlı Sütun'un üzerindedir. Kuşaklar boyu gelmekte olan devrim, ne olduğu da belli olmayan evrensel ortak insanlık durumunun yaratılması sanki tam olarak Üç Başlı Ejderha'nın kökünden, onun abis'e bağlandığı yerden, anıtı yıkarak fişkiracaktır.

4. BÖLÜM

KALAN VE TUHAF BİR ERKEK'TE TRAVMATİK POETİKANIN GELİŞİMİ

Bu bölümde, travmatik poetikanın *Kalan*'da ve *Üç Başlı Ejderha*'da ele alınışı, *Üç Başlı Ejderha*'da ortaya konan orijinal halindeki dönüşümler üzerinden incelenmektedir. Bölümün birinci kısmı olan “Bir prolog olarak *Kalan*'ın “önsözce”sinde *Kalan* metninin ilk yetmiş sayfalık bölümü *Üç Başlı Ejderha*'yı, *Kalan*'ı ve *Tuhaf Bir Erkek*'i birbirine eklemleyen, bu üç metni özerkliklerini korumakla birlikte tek bir metnin, bir metin evreninin parçası yapan kurulumu yakın okumayla ele alınmaktadır. Bu yetmiş sayfalık bölümün üstkurmaca niteliği gösteren özellikleri serimlenmekle birlikte, bu üstkurmaca özelliklerinin kaynağı olarak Sofokles proloğuyla, özelde ise *Antigone* ile ilişkisi gösterilmektedir. Metnin travmatik bağlamının açıklanmasının yanı sıra, bu kısımda *Kalan*'da *Üç Başlı Ejderha*'dan farklılaşarak mekânsallaştırma jestiyle birlikte önemi artan bir metinselleştirme jestinini de içeren travmatik semiosis ortaya çıkarılmaktadır.

Bölümün ikinci altbaşlığı olan “İmanın diyalektiği, inayetin saçmalığı: tarihten ikmale kalmak” bölümünde ise *Kalan*'ın anlatıcısı Lahzen'in Hala ile Dayı arasında gidip gelen trajik bilinci ve 6-7 Eylül İstanbul Pogromu'na kadar geçen çocukluğuna geri dönerek giriştiği “hakikati” bulma çabası çözümlenmekte, metnin söylemsel kurulumu ortaya çıkarılmaktadır. Bölümün üçüncü alt başlığı olan “Zeus'un tanıklığı”nda ise *Tuhaf Bir Erkek* ise travmatik poetika metinleri arasında travmatik diegesis'in en çok ön plana çıktığı, bununla birlikte travmatik semiosis'le inşa edilen “Gorgo”nun ise diğer metinlerdeki benzerlerine göre metinselleştirme jestinin en ağır bastığı metin olarak, travmatik poetika'nın *telos*'u sayılabileyecek, “sorumluluğun” yükselişi bağlamında çözümleniyor.

4.1 Bir prolog olarak *Kalan*'ın “önsözce”si

Kalan orantısız bir biçimde bölünmüş, hem hacim olarak hem de anlatının gelişimi bakımından birbirinin eşiti olmayan dört parçadan oluşmaktadır. Tamamı 239 sayfa olan metnin ilk 70 sayfası “önsözce” isimli bölümdür. “önsözce”yi 138 sayfalık bir “birinci bölüm”, bunu 20 sayfalık bir “ikinci bölüm” takip etmektedir. En sonda ise 10 sayfalık bir “kişi adları listesi” vardır. “önsözce” ve “birinci bölüm” temel olarak dize formunda, “ikinci bölüm” ve “kişi adları listesi” ise temel olarak düzyazı formundadır. Metnin dize formuyla yazılan bölümleri anlatıcı Lahzen'in çocukluğunu hatırladığı bölümlerdir. Ancak bununla birlikte, geçmişin hatırlandığı bölümlerde Erbil'e has kısa ve kesik cümleciklerden oluşan, genelde üç virgülle bölünen uzun cümlelerin belirleyici olduğu düzyazı formu da kullanılmıştır. Bu düzyazı formu da cümleciklerden oluştuğu için kolayca dize formuna aktarılabilir. Dolayısıyla, Lahzen'in çocukluğunu anlattığı kısımlarda dize formuyla düzyazı formu tercihinde ön plana çıkan ayrım “histerinin” dile gelişinin ritmine dairdir. Dize formunun kullanıldığı yerler, nefes ala ala okunacak bölümlerken, düzyazı formunun olduğu yerler histerik bilincin hızlandığı, soluksuz okunmaya müsait bölümlerdir.

Dize formuyla düzyazı formu arasında yapılan tercihler içerik açısından da anlamlandırılmıştır; bu haliyle yine forma dair tercih dekor ve kostüm bağlamındaki diegesis'in parçasıdır. Metnin şimdiki zamanını konu alan, Lahzen'in evde Sabit'le birlikteyken Zeyyat'ı beklediği kısa zaman dilimi ise tamamen düzyazı formundadır. Bununla birlikte, metnin şimdiki zamanını oluşturan bu bölümler, tipografi ve mizanpaj düzeyinde de metnin geriye kalanından ayrıştırılmıştır ancak bu bölümler hacimsel olarak metnin çok az bir bölümünü kapsamaktadır. Yirmi sayfalık “ikinci bölüm” tamamen metnin şimdiki zamanını konu almaktadır, bunun dışında bu zaman dilimi diğer bölümlerde beş on sayfada bir araya giren birer paragraflık kısımlara

sıkıştırılmıştır. Bu bakımdan, italik ve satır düzeninde yazılan, anlatının şimdisinde geçen bu bölümler metnin çerçevesini oluşturur. Metnin şimdisinin çatıldığı, diğer bölümleri kendinde bir bütüne ulaştıran düzyazı formudur.

Üç Başlı Ejderha'da zamandan ve ana anlatıcıdan sapmanın yazısı (italik), bu sefer, *Kalan*'da anlatının şimdisini kuran, metnin üretim koşullarının çatıldığı biçim olmuştur. Bu bakımdan, *Kalan*'da istisna olarak işaret edilen, olağanüstü olarak konumlandırılan metnin şimdiki zamanı ve onun “normal” akışıdır. Şimdiki zamanın bir istisna durumu olarak, bir olağanüstü hal olarak kavranması ve tipografi aracılığıyla bu şekilde temsil edilmesi anlatının kurulumunda önemli bir role sahip olan travmanın ele alınışıyla, onun tragedyadan alıntılanan bağlama yerleştirilme biçimiyle yakından ilişkilidir. Uzak geçmişte kalmış travmatik olay, 6-7 Eylül İstanbul Pogromu, metnin şimdiki zamanında yeniden tetiklenmiştir. Lahzen'in gördüğü rüyada semptomatik etkileri ortaya çıkan bu tetiklenme, yine *Cüce*'de olduğu gibi Sivas Madımak Katliamı'nın ertesinde gerçekleşmiştir. Ancak, anlatıda bir döşemeci düğmesi olarak bütün simgesel düzeni, gerçekliğin anlamını kendisine çeken travmatik olay Sivas Madımak Katliamı değil, 6-7 Eylül İstanbul Pogromu'dur. Bu bakımdan 6-7 Eylül, metnin şimdiki zamanını da anlamlandıran, içine alan, Lahzen'in bütün kişisel tarihine ve tarihe bakışına anlamını veren bir travmatik kökene dönüşmüştür. Şimdiki zamanın, şimdiki zaman olarak deneyimlenmesi zorlaşmıştır. Artık, bu travmatik etki altında Lahzen şimdiki varoluşunu sürekli olarak geçmişe dönüşle inşa eden, konuşmaya başladığı anda kendi Ben'ini –ve bununla ilişkili olarak geçmişini ve tarihi– her seferinde yeniden kurmak zorunda olan bir karaktere dönüşmüştür.

Kalan'ın klasik bir önsözle, –kurmaca olmayan ve yazarın kendi sesiyle konuştuğu, metnin çerçevesini çizen bir önsözle– hiçbir alakası olmayan “önsözce”

isimli bölümü, epeyce uzundur; yetmiş sayfalık uzunluğuyla *Kalan*'ın toplam sayfa hacminin neredeyse üçte birini oluşturur. Bununla birlikte, bu bölümün anlatıcısı Lahzen olmasına rağmen, anlatıcı ses metnin dışına göndermeler yapmakta; “ben” dilinde konuştuğunda Erbil'in yazarlığına da referans vermektedir. Bu bakımdan, bu bölümde Lahzen konuştuğundan hem kurmaca olarak, yani Lahzen'in yazdığı bir metin olarak hem de Erbil'in yazdığı bir metin olarak *Kalan*'ın yazılış süreci üzerine düşünmesiyle ve anlatıcının okuyucuya doğrudan hitap etmesiyle “önsözce” üstkurmacasal nitelikler göstermektedir.

“önsözce”de anlatıcı, *Kalan*'ın geriye kalanında olduğu gibi kendisinden Lahzen olarak söz etmektedir:

ben “lahzen” kimim ve nasıl biriyim
hayatımın neresindeki yaşantıdayım sorarım kendime her gün
sen hangi bilinçtesin lahzen
hangi göklerin bulutlarından yağdın
bu çorağa söyle
son bilinç ölüm olacağına
ölüm anındaki bilincin bilinci yazılamayacağına göre
hangi kavşağındasın tinsel gerçekliğin
ben lahzen (s. 36)

Metinde Lahzen'in adının ilk kez telaffuz edildiği yerlerden biri olan bu parçada, kuşkuya yer bırakmayacak şekilde konuşan Lahzen isimli anlatıcıdır. “önsözce” okuyucunun elinde tuttuğu metni Lahzen'in hangi koşullar altında kaleme aldığını da anlatmaktadır. Lahzen ilerlemiş yaşıyla, okuyucunun ilerleyen bölümlerde adlarına kadar öğreneceği ilaçlar aracılığıyla doktorlar tarafından “susturulmak” istenmektedir. Bu susturma eyleminden sızan ise bu metin olmuştur:

ah sevgili okurlarım var mısınız yok musunuz bilemediğim varsanız sevgili okurlarım
görüyorsunuz ya dizginleyemediğim bir beyne sahip olduğumu

biraz da bilerek isteyerek ama durdurmak için bu beyni
doktorum ilaçla boğmak istiyor onun her hücrelerini ama ben gene de
sınır tanımayan sorunlu bir beyne bırakmaya çalışacağım
kızgın kum üstünde sıçrayan bir çift çıplak ayak gibi bu metni ondan gizli (s.
28)

Okuyucu “ikinci bölüm”ün ilk sayfasında Lahzen’in kullandığı ilaçların isimlerini de
öğrenecektir: Seroquel, Contramal ve Ritaline (s. 211). Seroquel “psikoz”
tedavilerinde kullanılan antipsikotik bir duygudurum düzenleyicisi; Ritaline bir
psişik uyarıcı; Contramal uyuşturucu etkiye sahip, haşhaş türevi bir analjeziktir.
TSSB dahil olmak üzere, depresyondan şizofreniye kadar nedeni bilinmeyen bir dizi
“psikiyatrik rahatsızlıkta” kullanılan bu ilaçlar, tedavi edici olmaktan ziyade yine bu
geniş spektrumdaki “rahatsızlıkların” ortak semptomlarını ortadan kaldırmaya
yarayan ve durağan bir duygudurum yaratmaya yönelik ilaçlardır.

Lahzen yukarıdaki alıntıda, sınır tanımayan sorumlu beyninin durdurulması
için bu ilaçların doktor tarafından kendisine verildiğini ve bu metni doktordan gizli
yazdığını ifade etmektedir. Dolayısıyla, metin daha ilk sayfalarında, baştan sona
post-Vietnam travma anlayışına; klinisyen psikiyatrinin hastalığın etiyojisiyle ve
onun ortadan kaldırılmasıyla değil de, onun semptomlarının nörolojik ve fizyolojik
düzeyde imhasıyla ilgilene yapıya bir direniş olarak ortaya çıkmaktadır. Bir başka
açıdan ise, metinde bu ilaç isimleri ve doktor kontrolünde olma halinin altının
çizilmesi metnin ilk bakışta çağrışimsalmış gibi görünen sıçramalı anlatı yapısının
meşrulaştırılmasında kullanılan birer metinsel stratejidir. Metnin “ipe sapa
gelmeyen” tarafını “önsözce”de hemen açıklayan bu satırlar, okur ile yazar
arasındaki metinsel sözleşmenin kurulmasında, inançsızlığın askıya alınmasında;
durulmayan zihnin biçimine okurun ikna edilmesinde hizmete koşmuşlardır.

Yine Lahzen, metnin yazılış koşullarını ortaya çıkardığı yukarıdaki alıntıda olduğu gibi metnin birçok yerinde “sevgili okurlar” gibi hitapları kullanarak metnin okuyucusuyla doğrudan konuşmaktadır. Lahzen’in doktorundan gizli, ilaçlarını almayarak yazdığı bu metnin okuyucularıyla konuşması yine metnin özdeşünümselliğini ortaya seren üstkurmaca öğelerindedir. Ancak, Lahzen okuyucularıyla sadece kendi yazdığı “kızgın kum üstünde sıçrayan bir çift çıplak ayak” gibi bu metin hakkında konuşmamaktadır. Lahzen, kendi okuyucularına Erbil’in yazdığı ve yazacağı başka metinleri de haber vermektedir:

asıl ayrılığımız ise ida dağlarında’dır
dalavereci zeus’un tanıklığında
ida dağları’nda kopabildim ancak ondan
asma dallarından sızan camyeşil macun
maskeli arıların saldırmasıyla bana
ayrıldık!
ama ne ayrılık!
onu da anlatacağım sizlere ileride.
ileride dedim ama
emin değilim
belki de novella biçiminde
ayrı bir kitap yaparım o
ayrılığı
“bir erkek” adıyla yayımlarım
evet evet
belki değil
kararım kesin
koymayacağım onu bu metne
adı da “bir erkek” değil
“tuhaf bir erkek” olacak novellanın... (s. 56-57)

Bu alıntıda bahsedilen ayrılık hikâyesi, *Tuhaf Bir Erkek*’in esas meselesidir. Bununla birlikte “maskeli arılar”, “camyeşil macun”, “zeus’un tanıklığı” gibi birçok şey yine *Tuhaf Bir Erkek*’te de tekrarlanmakla birlikte, bu alıntıda işaret edildiği gibi *Tuhaf*

Bir Erkek'in mekânı da İda Dağları'dır. *Tuhaf Bir Erkek*'in anlatıcısı Sevda, Lahzen'le "aynı" evde doğmuş, "aynı" insanlar arasında büyümüş ve hatta "aynı" ilk kocayla evlenmiştir: Sevda'nın ayrıldığı, burada Lahzen'in bahsettiği ve bir yıl evli kaldığı ilk kocadır. Sevda *Tuhaf Bir Erkek*'te yaşam bulması, farklı bir metinsel örüntünün içinde var edilmesi nedeniyle Lahzen değildir ama her şeyi Lahzen'in hayatıyla "aynı" olduğu için, onunla "aynı" metinsel örüntülerin ürünü olduğu için Lahzen'dir de. Lahzen ise "kendisinin" ileride yayımlayacağı metnin adını "bir erkek" koymaktan "tuhaf bir erkek" koymaya doğru ilerleyen, metnin türünü de açıklayan düşünsel sıçramasında Erbil'in bir başka metni olan *Tuhaf Bir Kadın*'ı da selamlamaktadır. Böylece Lahzen "ben" olarak konuştuğunda Erbil olarak da konuşmakta, Erbil'in diğer metinlerini kendi metinleri olarak hatırlatmakta, özellikle *Kalan* ile *Tuhaf Bir Erkek*'i bir bütün olarak kurmaktadır.

Kalan'ın kurmaca "önsözce"sinde yukarıdaki gibi geçen *Tuhaf Bir Erkek*'in yazılış süreci, *Tuhaf Bir Erkek*'in kurmaca olmayan, "klasik" önsözünde ise şu şekilde geçmektedir:

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

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

tüm çakışan, benzer, örtüşen yerlerine karşın başka, yeni bir anlatı olarak yazmış bulunuyorum bu parçayı.

leylâ erbil (s. V)

Kalan'da kurmacanın sınırları içinde, Lahzen'in ağzından dile gelen aynı süreç bu defa *Tuhaf Bir Erkek*'te Leylâ Erbil imzasıyla birlikte yazarın sözleri haline gelmiştir. Bununla birlikte Sevda, anlatıcısı olduğu metnin yazılış sürecinden

Lahzen'in *Kalan*'ın yazılış sürecinden bahsetmesine benzer bir şekilde bahsediyor olsa da, daha önce *Kalan* isimli bir metin yazmamıştır⁶⁷.

“önsözce” yalnızca *Tuhaf Bir Erkek*'e değil, *Üç Başlı Ejderha*'ya da metinsel kancalar atmaktadır. En başta, *Üç Başlı Ejderha*'nın üzerine kurulu olduğu mekân Konstantinopolis Hipodromu ile Hipodrom'u çevreleyen Ayasofya gibi yapılar ile Hipodrom'un ortasındaki obelisklerin inşa edilişleri tek tek yeniden anlatılmaktadır. Bu kez, bu obeliskler şehrin tüm diğer tarihi taşlarıyla birlikte “alçaklık taşları” ismini almışlardır. Roma-Bizans imparatorları ile Fatih Sultan Mehmet'in cihan imparatoru olma hayalleri *Kalan*'da yeniden ele alınır. “Bir Kötülük Denemesi”nde

⁶⁷ Travmatik poetika metinlerinin üçünde de üstkurmaca olarak işleyen ve bu sayede bu üç metni bir metne bütünlükten *Kalan*'ın “önsözce” isimli bölümünde Lahzen'in sesinin Erbil'in yazar personasına da referans vermesi ise *parabasis* işlevini de yerine getirmektedir. Parabasis, klasik örnekleri Aristophanes komedyasında bulunan, sanatın içinde dile getirilen sınırsız bir siyasal eleştiridir. Aynı zamanda, Brecht'in yabancılaştırma efektine benzer bir biçimde kurgunun kurgu olduğuna işaret ederek, izleyicileri metnin dışına, gerçekliğe davet eder:

Siyaset ile sanat; gerçek olan ile olmayan arasındaki bu hayati bağlantı Eski Atina Komedyası'ndaki parabasis diye bilinen bölümde coşkulu bir biçimde dramatize edilir. Oyunun bu bölümünde –ki genelde, her biri Yunan şiir ölçüsü kurallarınca belirlenmiş yedi kısımdan oluşur– koro üyeleri sahneden iner, maskelerini, kostümlerini çıkarır, izleyicilere toplumsal, kültürel ve siyasal önemi olan konularda seslenirler. Tarihsel olarak bakıldığında, aktörlerin genelde doğrudan, ön sıralarda oturan Atinalı siyasetçileri ve önemli şahsiyetleri hedef aldıklarını görürüz; bir yandan onları alaya alırken bir yandan da bu aptalları seçmiş olan izleyicileri yerden yere vururlardı. Bu epizotlar genelde dönemin kimi şahsiyetlerine yönelik dizginlerinden boşanmış *ad hominem* saldırılardan oluşurdu. Koro bazen de izleyicilere estetik zevklerinden dolayı hakaret ederdi, örneğin Aristophanes'in *Eşekarları* oyununda olduğu gibi. (...) Parabasis, eleştirisini, sahne ile izleyici arasındaki sınırı ihlal ederek, dolayısıyla seyircilerin karşısındaki eserin hem hayal hem gerçek olduğunun altını çizerek gerçekleştirir. Belki de parabasis, sanatın tüm diğer niteliklerinden daha fazla, yapaylığın sanatın öztemsilinin bir parçası olduğu düşüncesini vurgular. Parabasis, izleyicilerin karşısındaki hayalle özdeşleşmelerine izin vermeyi reddetmesiyle, kesinlikle Brecht'in yabancılaşma nosyonunun ötesine geçer. (Jusdanis, 2012, s. 107)

Kalan'ın “önsözce”sinin bir parabasis olarak yorumlanmasını mümkün kılan birincil neden Lahzen maskesinin bir anlaşına da olsa çıkarılması, yazarın kendini Leylâ Erbil olarak çıplak bırakmasıdır. Ancak, bu tek başına postmodern metinlerde sıklıkla rastlanan bir üstkurmaca oyunu olarak okunabilirdi. Oysa, travmatik poetika metinlerinin tümünde bir üstkurmaca olarak iş gören “önsözce”de bu maske düşürme eyleminin anlamı bundan fazladır. *Kalan* da dahil olmak üzere travmatik poetika metinlerinde, aynı zamanda baş karakterler olan kadın anlatıcıların kendi özelliklerini var ediş biçimleri, söylemsel inşaları metinlerin söylemleriyle uyumlanmamaktadır. Ancak, bu olumlanmayan tanrıçalaşma, çilekeleşme, imparatoriçeleşme konumlarına rağmen, metinlerinin söylemleri tarafından olumlanan ve doğrudan siyasetle ilişkili radikal eleştiriler bu anlatıcıların ağzından dile getirilmektedir. Bu bakımdan “önsözce”deki bu an parabasis'in işlevlerini üstlenen bir bölüme daha çok yakınlaşmıştır. Yine bununla birlikte, bu bölümün son kısmında ele alınacağı üzere Aristofanes'in *Eşekarları* oyunu ve maskeli eşekarları *Tuhaf Bir Erkek*'te doğrudan işaret edilen kaynaklardır.

olduğu gibi burada da “haddini aşan” bir entelektüel erkekle, Lahzen’in daha sonra profesör olacak sevgililerinden biri olarak karşılaşılır. Bunlardan daha önemli olarak, “önsözce” *Üç Başlı Ejderha* ile iki temel bağlantı kurar: Bunlardan ilki Cumartesi Anneleri ile ilgili olandır. “Üç Başlı Ejderha”da anlamın kuruluşu açısından çok temel bir yerde olsa da anlatıcının kendisini Cumartesi Anneleri ile hiçbir açık referans vermeden karşılaştırması bu tezin üçüncü bölümünde *Üç Başlı Ejderha*’nın yakın okumasıyla açığa çıkarılmıştı. *Kalan*’ın “önsözce”sinde ise Cumartesi Anneleri açık bir referans olarak ortaya çıkacaktır. Erbil, *Kalan*’da *Üç Başlı Ejderha*’nın, *Tuhaf Bir Erkek*’te de *Kalan*’ın kaynaklarının bir kısmını açık etmiş, önceki metinlerde çağrışımsal olarak kurulan muhtemel anlamlardan bazılarını sonraki metinlerde netliğe kavuşturmuştur. Bu bakımdan, travmatik poetikada yayımlanma tarihi açısından sonraki metinler, aynı zamanda önceki metinlerin birer okumasıdır. Önce gelen metinler, bir sonrakinde bütün geçmişle birlikte bu bağlamda yazılmakta olunan metindeki travmatik semiosis’in inşasına katkıda bulunmaktadır.

Erbil edebiyatının tamamı için bir sonraki metinde bir önceki metnin kaynaklarının açık edildiği ya da sonraki metinlerin öncekileri okumaya tabi tuttuğu yolunda bir iddia kurulamaz, ancak travmatik poetikanın üç metninde bu gerçekleşmektedir. Özellikle anlamın travmatik semiosis’le devşirildiği bölümlerde metinden metine ilerleyen zincir *Üç Başlı Ejderha*’da belirleyici olmayan, ancak *Kalan*’dan başlayarak *Tuhaf Bir Erkek*’te iyice güçlenen bir eğilim olarak metinselleştirme jestini doğurmuştur. Travmatik semiosis’le üretilen gösterenlerin *Üç Başlı Ejderha*’daki mekândaki fiziksel varlığıyla, kentte dikili duran Yılanlı Sütun’dan *Kalan*’da Theodosius Sütunu’yla birlikte halihazırda Kıyamet’e dair mekânsal bir anlamı Tevrat’ta ve Kuran’da içinde barındıran Yecüc ve Mecüc, Gog ve Magog’a değişmesi; *Tuhaf Bir Erkek*’te ise belirli bir mekândan bağımsızlaşmakla

birlikte en bilineni Medusa olan ve bakışıyla taşa çeviren Gorgon'lardan bozma "gorgo"ya değişmesi bu metinselleştirme jestinin en bariz biçimde ortaya çıktığı yerdir. Bu bakımdan *Üç Başlı Ejderha*'da büyük bir mekânsallaştırma jestiyle açılan travmatik semiosis, mekânsallaştırmayı tutarak metinselleştirme jestini de içermiştir.

Kalan'dan *Üç Başlı Ejderha*'ya atılan en önemli çıpa ise olay örgüsü ile ilişkilidir: "Üç Başlı Ejderha" gibi "önsözce" de bir rüya ile sonlanmaktadır. "Üç Başlı Ejderha"daki rüya, oğlunu 12 Eylül'de kaybetmiş anlatıcının birbirlerine sarılarak Yılanlı Sütun'u oluşturacak üç tane yılanı doğurduğu, Konstantinopolis Hipodromu'nun kendi vajinası olduğu ve sonunda imparatoriçe-peygamber olarak halka seslendiği rüyadır. "Üç Başlı Ejderha"da anlatıcının rüyasında kendisini imparatoriçe ilan etmesinde imparator olmanın metindeki iki ölçüsü Büyük Konstantin ve Fatih Sultan Mehmet bu rüyada da mevcuttur; ancak mezarlarıyla. "önsözce"nin rüyasının mekânı hem Konstantin'in hem de İkinci Mehmet'in mezarlarının bulunduğu Havariyyun (Aya Apotoliki) Kilisesi / Fatih Camii'dir⁶⁸.

Lahzen, Zeyyat ile Fener'i ziyaret edip Lahzen'in çocukluğunu geçirdiği evi aradıkları sırada rüyasını Zeyyat'a anlatmıştır. "Üç Başlı Ejderha"daki rüya gibi bu rüya da metinde ele alınan tarihe anlamını verecek rüyadır. "Üç Başlı Ejderha"daki rüya, anlatıcının kendisini "hakikati" temsil eden imparatoriçe-peygamber, bir Mesih olarak; Üç Başlı Ejderha'yı da çocukları olarak doğurmasıyla birlikte *Üç Başlı Ejderha*'nın semptomunun; coğrafyanın tarihinin babaları tarafından öldürülen çocuklar ile çocukları tarafından öldürülen babalar arasındaki mücadelesinin yeni bir aşamasını imliyordu. "önsözce"nin rüyasında ise Lahzen'in karşısında dikilen yine

⁶⁸ Metinde bu kilise/camii Kanlı Kilise olarak da işaret edilir. Ancak Kanlı Kilise, Fener'de Rum Erkek Lisesi yakınlarında Moğolların Aziz Meryem Kilisesi olarak da bilinen başka bir kilisedir.

tarihin aynı semptomatik okumasıdır. Rüyadaki katliamın baş faili “gog mogog”

katliamcı kitlenin en önünde yürümektedir:

gog mogog en önde yürüyordu, bütün evleri aynı anda bastılar,,, çalı adamlar, ellerinde döner bıçağı, sopa, cop, satır ve kuran-ı kerim vardı. bizde silah yoktu,,, dayı ölmüştü,,, annem ölmüştü,,, karşı sırtlar, tepeler yeşil sarıklarla çevriliydi,,, (s. 69)

Rüyanın bu ilk betimlemesinde “gog mogog”un arkasında hizalanan kalabalığın, yakın Türkiye tarihinin bütün özgün katliam enstrümanlarını elinde bulundurduğu görülmektedir. Bütün bu katliam enstrümanlarının çağrışımları öylesine kuvvetlidir ki tek tek kelimelerin Türkiye’nin yakın tarihinde hangi katliam, pogrom ya da linç girişimlerine işaret ettiği bile ortalama bir Türkiyeli okuyucu tarafından hemen anlaşılabilir. Örneğin; cop, “Üç Başlı Ejderha”da da 12 Eylül’de “kaybolan” oğulun travmatik bir sayıklamayla bir anda ortaya çıkıveren, darbe dönemi işkencelerinin –Sevgi Soysal’ın *Şafak*’ından başlayarak 12 Mart ve 12 Eylül edebiyatlarında sıkça kullanılan– sembollerinden biridir. Benzer bir şekilde, evleri basan bir kitlenin elinde sallanan Kuran-ı Kerim ve rüyanın anlatımının ilerleyen bölümlerinde kullanılan tekbir sesleri “Üç Başlı Ejderha”nın diğer travmatik olayı Maraş Katliamı gibi Alevileri, gayrimüslimleri, solcuları hedef alan katliam ve linçlerin ikonik temsilleridir. Lahzen, rüyasını anlatmaya başladığı bu ilk anda Zeyyat tarafından “anlatma sonrasını biliyorum” (s. 69) diye susturulmak istenir. Zeyyat’ın bu ifadesinden rüyanın metnin şimdisinde birçok kez tekrar eden, travmatik durumun semptomu olan bir rüya olduğu sonucuna varılabilir.

Lahzen, Zeyyat’ın durdurma isteğini kabul etmeyerek rüyanın devamını anlattığında ise rüyanın yakın Türkiye tarihindeki katliamları üst üste bindiren tarafı daha açık bir biçimde ortaya çıkar:

defolun,,, buralar bizim diye çığırarak kovalıyorlardı bizi,,, “yallah, yallah yallah min ruh, havariun’a, havariun’a!..” acayip bir dil çalınıyor

kulağıma,, ne demek anlamıyorduk,, kocaman sakallı bir dede, bastonuyla havayı döve döve, “nereden senin malın olmuş, mülk sahibi allah’tır, sizden aldı bize verdi,” diyordu durmadan. “sizden aldı bize verdi, sizden aldı bize verdi!,”⁶⁹ havariun’a, havariun’a, havariun’a, haydeee!..” takkeli oğlan çocuklar, beyaz başörtülü küçük kızlar ellerinde dikenli çalılarla tekbir getirerek kovaladılar bizi,, fatih camii yönüne,, orada bekleyen sakallılar ellerinde coplarla kırbaçlarla doldurdular caminin içine hepimizi,, tıpkı madımak oteli’ndekileri yaktıkları gibi yakacaklardı bizi,, anladık,, birden herkes ağlamaya başladı,, ermeni katliamını da bunların dedeleri yapmıştı anladık,, dersim’i de,, tümünü de... (s. 69)

Rüyanın bu bölümünde zaman belirsizleşmeye başlamaktadır. Kitle Fener’in sakinlerini Havariyyun Kilisesi’ne doğru yönlendirmeye çalışmaktadır, ancak Havariyyun Kilisesi’nin yerinde yüzyıllardır Fatih Camii vardır. Mülklerin bir katliam girişimiyle el değiştirmesi *Kalan*’ın bütününe bakarak 6-7 Eylül Pogromu’yla anlaşılabilir. Ancak, yine Lahzen’e göre camiye ya da kiliseye toplanan kitle başlarına geleni Madımak Katliamı vasıtasıyla anlamlandırmaktadırlar. Bu bakımdan olayın 1993’ten sonra gerçekleşmesi gerekmektedir. Ancak hem 1915’e hem Dersim Tertelesi’ne hem de Kanlı Kilise’ye yapılan göndermelerle birlikte Roma-Osmanlı-Türkiye tarihindeki bütün katliamlara referans veren bir katliamla karşı karşıya olunduğu anlaşılmaktadır. Lahzen’in Fener’e geri döndüğünde, evini bulmaya çalışırken hatırladığı rüyada, katliamcı kitle görünüş itibarıyla kendisinin tanık olduğu son katliamı (Madımak) gerçekleştiren kitleye daha çok benzemektedir. Rüyada anlatılan kitle ile –tekbir gibi ortak motifler olmasına rağmen– 6-7 Eylül’ün Cumhuriyet reformlarına kılık kıyafet, imaj bakımından ayak uydurmuş görünen “modern” lümpen kitleleriyle herhangi bir ortak noktası yoktur. Ancak, Lahzen’in rüyasında örnek olarak gösterdiği son katliamlar, Madımak Katliamı ve Maraş Katliamı, kendilerinden öncekileri kendi biçimine asimile etmektedir. Rüyanın başından itibaren evlerinden tek tek çıkarılan insanlar, daha sonra nasıl hayatta kaldığının anlaşılması, hatırlanmaması gibi unsurlar Leyla Ünver’in Maraş

⁶⁹ Metnin orijinalinde buradaki noktalama işareti, Erbil’in noktalama işaretlerinden virgül-ünlemdir.

Katliamı tanıklığını fazlaca hatırlatmaktadır. İnsanları tekbir eşliğinde bir binaya toplayıp yakma imajı ise yine Madımak Katliamı'na benzemektedir. Bütün bu katliam imajlarının üst üste binmesi, bunların Fatih Camii-Kanlı Kilise-Havariyyun Kilisesi üzerinde tek mekânda toplanması yine *Üç Başlı Ejderha*'daki gibi mekânsallaştırma jestini araç olarak kullanan bir travmatik semiosis'tir. Olay örgüsü bakımından ise "Üç Başlı Ejderha"nın zamansal akışında sonda yer alan ve bölümün "Bir Kötülük Denemesi" ile de bağlantı noktasını oluşturan rüya ile "önsözce"nin sonunda yer alan bu rüya bir devamlılık arz etmektedir. Bununla birlikte, "önsözce"deki rüya, *Kalan*'ın şimdiki zamanını başlatan andır. Bu bakımdan, *Üç Başlı Ejderha*'nın sonucu, *Kalan*'ın nedeni haline gelmiştir.

"Üç Başlı Ejderha"nın rüyasında anlatıcı katliamların, ölümlerin mağduru olmaktan Mesihliğe yükselip muhayyel bir gücü kuşanırken, "önsözce"nin rüyasında Lahzen, mağdur konumunda kalır; Mesih neresi olduğu anlaşılmayan bir yerden gelir:

ama birden bir şey oldu,, anlamadığımız biçimde dondular, kaskatı kesildiler,, ardından çözülp var güçleriyle kaçmaya başladılar,, ne olduğunu anlayamadık,, yakamadılar bizi,, ne oldu,, neden durdular,, o anda bir şey oldu,, durdular,, kimler kurtardı geldi bizi bilemedik,, birbirimize sarıldık ağlaşıyor,, ağlaşıyor,, birbirimizin boynuna dolanmış sevinçle,, sevinçten ağlamanın yüceliğini orada anladım,, caminin içinde kat kat kanatlarını açmış genişleyerek yankıyordu sevinç,, kurtulmuştuk,, gitmişlerdi,, yok olmuşlardı,, vaktiyle "aya apostoliki" kilisesi olan ve planını constantinus I'in bizans haçı biçiminde yaptırdığı hagia sofia'dan sonra bizans'ın en "kanlı kilise"si olan camiye bu,, hem constantinus hem fatih sultan gömülüydü burada,, bizi de buraya mı gömeceklerdi,, işte böyle uyandım... soluk soluğaydım... (s. 69-70)

"önsözce"nin rüyası Mesih fikriyle birlikte bir başka açıdan da "Üç Başlı Ejderha"nın rüyasını hatırlatmaktadır: taş kesilme. "Üç Başlı Ejderha"da anlatıcının Konstantinopolis Hipodromu olarak işaret edilen vajinasından dünyaya çıkan yılanları gibi "önsözce"nin rüyasındaki katliamcılar da taş kesilmişlerdir. Zaten, *Üç Başlı Ejderha* gibi *Kalan*'ın da esas olarak odaklandığı şeylerden biri İstanbul'un

“alçaklık taşları”dır. Bu anıştırmaya ek olarak, “Üç Başlı Ejderha”nın odağına yerleşen mimari yapılardan Ayasofya, imparatorlardan Konstantin ve Fatih, bu taş kesilmeyi takip edecek şekilde “önsözce”nin rüyasında da arka arkaya dizilirler.

“önsözce”nin *Tuhaf Bir Erkek*’in yazım sürecini doğrudan anlatması, yine “önsözce”de *Üç Başlı Ejderha*’ya yapılan doğrudan göndermeler ve “önsözce”nin rüyasının gerek bütün Roma-Osmanlı-Türkiye katliam tarihini kendinde birbiriyle ilişkilendiren ve bir gösterene dönüştüren tarafı, gerekse *Üç Başlı Ejderha*’ya ve hatta *Cüce*’nin travmatik olayına doğrudan atıfları düşünüldüğünde “önsözce”yi artık sadece *Kalan*’ın üstkurmamacası olarak okumak mümkün değildir. “önsözce” *Üç Başlı Ejderha*, *Kalan* ve *Tuhaf Bir Erkek* metinlerinin üçünün de çerçevesini çizen, üçünde de farklı etki düzeylerinde ve bağlamlarda iş gören bir üstkurmaca fonksiyonu üstlenir. Bu bakımdan, “önsözce”nin üstkurmacasal niteliği sayesinde *Üç Başlı Ejderha*, *Kalan* ve *Tuhaf Bir Erkek* kendi özerk varlıklarını devam ettirmekle birlikte, bir metnin ya da bir metin evreninin parçası haline gelmişlerdir. *Cüce* ise daha gevşek bağlarla bu metin evrenine teyellenmiş durumda, kapı komşudur.

Üç Başlı Ejderha gibi *Kalan* da “önsözce”de ana karakter ve anlatıcı Lahzen’in trajik bilince ve trajik sorumluluğa açıldığı, ancak kararı ve bahtın dönüşünü üstlenemediği bir metin olarak açılır. Aynı zamanda, “önsözce” boyunca Lahzen’in esas anlatmak istediğinin o olduğunu bildirdiği, ancak anlatısını bir türlü bir bütüne tamamlayamadığı ve “önsözce”de dile gelen her sözün dönüp dolaşıp ona bağlandığı Rosa’yla ilgili bir an vardır. Rosa’nın dönemin yerli kalem markası “Nurkalem” marka kalemini kırıp Lahzen’le paylaştığı andaki “çat!” sesi Lahzen’in hayatındaki travmatik dönüş noktasını işaret eden ve *hamartia*’yı yaratan koşulları belirleyen bir andır. Kendisi hiçbir travmatik olayın mağduru olmayan Lahzen,

buradaki “çat” sesinde temsil olunan Rosa’yla bütünleşmesi nedeniyle travmaya açılma potansiyeline erişir:

asıl anlatmak istediğim hapşu hoca’nın o gün
kalem kutumu evde unuttuğum o musibet gündü ki
rosa'nın “çat” diye kalemini ortadan kırıp yarısını bana uzatarak
al, dediği ve
kişisel tarihime o “çat” sesini kazıdığı gün
sanki bugünümü hazırlayan
dünya yurttaşlığını önüme bir erek olarak öneren ses
o “çat” sesi gelene kadar
kalem dilenmek zorunda kalışım sınıf arkadaşlarımdan
güvenerek onlara (s. 20)

Lahzen’in Rosa’yla yakınlaştığı, Rosa dışındaki sınıf arkadaşlarının kendisini görmezden geldiği metnin *hamartia*’sının açıldığı bu andır. Rosa’nın ise ileride İsrail’e göç edecek olmasıyla tutunduğu tek dalı, çocukluğunun arzu nesnesinin kaybı Lahzen için travmatik varoluşunun nedeni, buradaki “çat” sesinde toplanan bütün anlam aynı zamanda tarihin ve adaletin hatası, *hamartia*’dır. Bununla birlikte, bu *hamartia*’nın doğuşu yine diğer travmatik poetika metinlerinde de işaret edilen, üç metnin anlatıcılarının tarihin telos’u ya da gerçek bir devrimci dönüm noktası olarak konumlandıkları, birer trajik karakter olarak kendilerinin gerçekleştirmedikleri, ancak bir sorumluluk olarak üstlenebildikleri “dünya vatandaşlığı”, “ortak insanlık durumu” fikrinin de doğduğu yerdir. Lahzen hatırlamanın gerçekleştiği metnin şimdinden geriye dönüp baktığında ise Rosa’nın kalemini bölüp kendisiyle paylaştığı bu anı Türkiye toplumuyla ilk karşılaşmasının anısı olarak yeniden inşa eder. Lahzen, hepsi kadın olan ve Rosa hariç kendisinin yardım çağrısını cevapsız bırakan sınıf arkadaşlarının kötülüğünü çocuk katili Zeus’un hem kardeşi hem karısı olan çocuk katili tanrıça –ve bu anlamda Zeus’un kadın eşiti olan– Hera’nın kötülüğüyle anlamlandırır:

içinde sünni, musevi, isevi'ler de olan arkadaşlarımdan
varlıklı alt orta sınıf ve ileride “canlıbomba” olacak lumpen katlarından olsun
ve ileride “lüks nermin”in randevuevine düşecek güzel yoksulluk kızlarından
olsun fahrünnisa gibi
ileride varlıklı kocalarla hamfendi olacak balkan mübadillerinden,
rumeli mültecilerinden
rodos ve girit kökenlilerinden
yoksulluk bilen sarışın mavi gözlü pembebeyaz etli
firuze gibi makedonlardan
mütedeyyin ve mutaassıp esmer aile kızlarından sumeyha gibi
ve o zaman daha tarikat mensubu oldukları bilinmeyen gizli cemaat
kızlarından emine, suphiye, hayriye,
hayrihüsa gibi
ve ileride mustafa kemal'i örnek alıp
ulus devlet kurmak isteğiyle
militan kesilecek kürt kızların anneannelerinden
dilendim ikinci kalemelerini
ben olsam canımı verirdim sizin için bilirsiniz diye inledim
öyle bellemişim arkadaşlığı
ben salak ben ah
hera'lar dolusu yüzler karşısında
çıkmaza düşmüş bir kızcağız
ilk apori'siyle karşı karşıya kaldı
kendine acıyan sakat bir serçe
no rien de rien olmaya zorluyorlardı beni neredeyse
kadife sesimle
ekranlardan ceza olarak
her gece ömür boyu dinleyeceklerdi beni nefretle
aslında benzemektedir ümmü gülsüm'e de (s. 20-21)

1950'li yılların magazin basınında sıkça yer alan “randevu evi” işletmecilerinden biri
olan Lüks Nermin'den Edith Piaf ve Ümmü Gülsüm'e kadar metindışı gerçekliğe
referansları kuvvetli olan bu bölümde, Lahzen'i travmatize edenlerin ya da onun
apori'sine neden olanların kadın olanları gerçek hayatta da işaret edilirler.

1950’li yılların kadın popüler kültür ikonlarının yanında yine travmatik semiosis’in yapısına uygun şekilde ani sıçramalarla, anakronik bir tarihsel bakışla, 1950’li yıllarda adı duyulmamış, ancak bugünden bakışla Lahzen’in o sınıfın içinde, apori’sine yol açanlar arasında saydığı *Kalan*’ın yazılma zamanının ünlü kadın isimleri de dahil edilmiştir. “Gizli cemaat” kızları olarak işaret edilen Emine ve Hayrünnisa (metindeki haliyle “Hayrihünsa”) *Kalan*’ın yayımlandığı dönemin cumhurbaşkanı ve başbakanının eşlerinin isimleridir. Bununla birlikte, Arapça kökenli bu kadın isimleri Suphiye, Hayriye gibi çeşitlemelerle genelleştirilmekte, metnin yazılma zamanında İslamcılığın tepe kadrolarının gösterenlerine dönüştürülmektedir. Bununla birlikte “Hayrihünsa” ismindeki “nisa”yı “hünsa”ya çeviren bozuşturmada bu kadınlardan birinin “kadınlığı” da elinden alınacaktır. Mütediyyin ve mutaassıp bir ailenin kızı olarak tasvir edilen Sumeyha ise bu “gizli cemaat” kızlarından ayrıştırılmıştır. Ancak “Sumeyha” isminde de bir bozuşturma vardır; en başından “esmer” diye nitelenen “Sumeyha” Sümeyra isminin değişikliğe uğratılmış halidir. Bu isim, Erbil’in bozuşturmada kullandığı ritimleri esas alarak “su-mey-ha!” diye de okunabilir. Fahrünnisa ise yine kelime anlamı işaret edilerek, Lüks Nermin’in evinde çalışan kadınlardan biri olarak zikredilir. Bununla birlikte, “yoksulluk bilen”, “sarışın”, “pembebeyaz etli”, “Makedon” gibi sıfatlarla nitelenen Firuze ismi de hem yazarın gerçek adının (Feruze) anılması hem edebiyatını hem de fiziksel özelliklerini işaret eden yönleriyle yazar Füzuzan’a yapılmış bir gönderme olarak okunabilir.

Yine yukarıdaki alıntıda ele alınan tarih dersindeki sınıf, Marksist anlamda da sınıfsal bir okumadır. Aleviler hariç Türkiye’nin Sünni, İsevi, Musevi bütün büyük dinsel gruplarını kesen bu sınıfta “varlıklı alt orta sınıf” ile “lumpen katları” bulunmaktadır. Marks’ın kendi-için-sınıf olma potansiyeli tespit ettiği, tarihin farklı

anlarında devrimci olabilecek, kapitalizmin antagonizmasını teşkil eden iki temel sınıf; burjuvazi ile işçi sınıfı Lahzen'in sınıfının bileşiminden dışlanmıştır. Bununla birlikte lümpenler “canlıbomba” olma potansiyeliyle, radikalleşme eğilimiyle işaret edilirler. Küçük burjuvazi mensubu sayılabilecek “varlıklı alt orta sınıf”tan ismi zikredilen kızlar ise İslamcı iktidarın kurucuları olacaklardır. Bu denklemde, Kürtler ise ulus-devlet kurma hayaliyle ileride “militan kesilecek” kızların anneanneleriyle temsil olunurlar. Rumeli mübadilleri ise bir yer değiştirmeye “rumeli mültecileri”ne çevrilirken “mübadele” Balkan'ın yanına “balkan mübadilleri” biçiminde yapıştırılır. Bu yer değiştirmeye, Türkiye’de “göçmen” ya da “muhacir” isimlendirmeleriyle diğer mültecilerden ayrıştırılan Balkanlıların mültecilikleri de işaret edilmiş olur. Bunun yanında, kültürleri hem Yunanistan anakarasından hem de Türkiye Müslümanlarından farklı olan Rodos ve Girit göçmenleri de ayrıca zikredilir. Üst üste bindirilen, anakronik bir bakış açısıyla birbirinin üzerine yıkılan, yer değiştirme ve bozuşmalarla metinle metindışını birbirinin içinde eriten bu pasaj, travmatik semiosis'in tipik bir örneğidir. Bütün bu göndergesel evrenin anlamı bir hecede, bir seste, bir gösterende toplanmıştır: Çat.

“Çat” sesiyle birlikte Lahzen'in kendi travması ve Türkiye toplumuyla kendisi arasındaki yarık açılır. Burada, Lahzen'e göre Lahzen'den beklenen “kendine acıyan sakat bir serçe” olması, Edith Piaf gibi davranmasıdır. Burada hem Edith Piaf'a yapılan gönderme hem de bu göndermede Piaf'ın ikonik şansonlarından “Non, je ne regrette rien”in seçilmesi tesadüfi değildir. Lahzen burada Piaf'ın titreyen bir “kaldırım serçesi”ni andıran imajı; donup kalmışa benzeyen, “apori”nin okunduğu suratıyla ve sesiyle “Non, je ne regrette rien” arasındaki karşıtlığa işaret eder. “Non, je ne regrette rien”den metinden alıntılanan dizeler şansonun ilk dizeleridir: “no rien de rien olmaya zorluyorlardı beni neredeyse” “Non, rien de

rien' olmak" ya da Türkçe anlamıyla "(hayır) hiçbirinin hiçbiri olmak" "Non, je ne regrette rien"ın doğrudan hatırlama ve travmatik durumla da ilişkili olan sözleriyle anlamlandırılabilir:

Hayır, hiçbirinin hiçbirine, hayır, hiçbirine üzülmiyorum
Ne bana yapılan kötülüğe ne de iyiliğe
Hepsi aynı bana
Hayır, hiçbirinin hiçbirine, hayır, hiçbirine üzülmiyorum
Hepsi ödendi, süpürüldü, unutuldu; geçmiş umrumda değil
Hatıralarımla ateş yaktım
Dertlerim, keyiflerim
Artık hiçbirine ihtiyacım yok
Aşklarımı tremololarıyla birlikte süpürdüm attım
Hepsini süpürdüm
Sıfırdan başladım
Hayır, hiçbirinin hiçbirine, hayır, hiçbirine üzülmiyorum
Çünkü hayatım, çünkü neşem
Bugün seninle başladı.⁷⁰

Lahzen'in yukarıdaki şansona referans vermesi, okuyucunun okumakta olduğu metnin Lahzen'in psikiyatri tarafından zihninin durdurulması çabasını bertaraf ederek yazdığı hatırlandığında "unutmaya" karşı bir direniş olarak yorumlanabilir. Ancak, metnin bu dönemecinde, bu şansonun "çat" sesi sonrasında, Lahzen'in kendi travmatik durumunda Piaf'ın bu şarkıyı söyleme biçimini kendisine dayatılan bir varoluş olarak yorumlaması "unutmaya direniş" yorumunun önüne geçer. Lahzen'in bu karşılaşmadan sonra, kendisinin zorlandığını ifade ettiği konum Piaf'ın yine *Kalan*'in bir başka yerinde tekrar eden serçe titrekliliğiyle, sözleri her şeye gücü yeten, muktedir bir özneyi işaret ediyormuş gibi görünen bu şarkıyı süpürüp attığını söylediği tremololarla adeta ağlayarak söylemesidir. Piaf'ın bu sözleri söylerken takındığı ve nakaratın asonans oluşturan burun seslerinin çatlatılmasından doğan

⁷⁰ Çeviri bana ait.

tremololarda belirginleşen “ağlayan” tavrı, sözlere eşlik eden müziğin bir şanson için alışıldık olunmayan “büyüklüğü” ile tezadında iyice belirginleşir. Kendi hayatı da travmalarla dolu olan ve İkinci Dünya Savaşı’nın sembolüne dönüşen Piaf, artık her şeyi unuttuğunu, geride bıraktığını, kötülüğü sineye çektiğini söylerken, şansonu yorumlayışı tam tersini “söyler”. Ortada “unutmuş” olmasına rağmen “ağlayan” ve bugününü bu “unutmayla” tanımlayan bir özne vardır; sanki bu ağlak “unutma” gerçekleştirilirse bugün beklediği sevgiliyle yeni bir hayata başlayamayacaktır. Dolayısıyla, unutsa da unutmasa da yapılan kötülüklerin, iyiliklerin “süpürülmesi”, bastırılması, artikülasyonunun engellenmesi gerekmektedir ve bu çaba dinleyiciyle paylaşılmaktadır. Edebi travma kuramcılarında Caruth’un Birinci Bölüm’de işaret edilen travma anlayışı müzik üzerinden ele alınsaydı, herhalde “Non, je ne regrette rien” ve Piaf’ın apori’yle temsil olunan yorumu bu travma anlayışının mükemmel bir örneği olurdu. Caruth’a göre travma sürekli ağlayan, ancak bir türlü kendini işaret edemeyen, kendini anlatamayan, sürekli “bizi”, travmaya uğramayanı muhatap alan ve adalet bekleyen bir yaradır. Lahzen Piaf’ın konumunu redderek, “çat” sesiyle açılan ve kendisinin zorlandığını düşündüğü travmatik durumun bu çeşidini reddetmektedir.

Lahzen, Piaf’ın karşısına ise kendisini benzeştirdiği Ümmü Gülsüm’ü çıkarır. Ümmü Gülsüm, yine Piaf’ın da dahil olduğu 1940’lı ve 1950’li yıllarda klasik müzik geleneğinden popülere radyo etkisiyle evrilen müziğin ara formlarının temsilcilerindendir. Bu bakımdan Ümmü Gülsüm, Türkiye’de Türk Sanat Müziği olarak adlandırılan Bizans-Arap-Türk-Fars etkili Doğu Akdeniz klasik müziğinden bu müziğin popüler formuna geçişte önemli bir duraktır. Lahzen, yukarıda alıntılıdığım pasajdan hemen sonraki satırlarda kendisinin öğretmenler odasına çağırılarak, öğretmenlerine söylediği Türk Sanat Müziği şarkılarının sözlerinden

örnekler verir. “Şark Bülbülü” Ümmü Gülsüm’ün sahnedeki hali tavrı ve sesini kullanma biçimi, aynı temaları ele almalarına rağmen Piaf’tan epey farklıdır. Ümmü Gülsüm kontralto sesiyle Piaf’ın içe kapanan, burun seslerini çatlatan ve tremoloya çeviren yorumunun karşıtı olarak Arapça’nın kelime sonlarındaki -ah ve -eh’lerini, uzun açık hecelerini açarak vibrato sağlar. Piaf’a kendi içine dönen sesiyle acılı söyleşini bir serçe, yalnızlaşmış bir “azize” olarak yükseltirken, Ümmü Gülsüm benzer acı olaylarla dolu ve politikaya Piaf’tan daha yakın duran şarkı sözlerini açtığı seslerle seyircisinin ve dinleyicisinin üzerine boca eder. Piaf’ın yorumu burun seslerinde temsil olunan kendi kendine acı çeken, acısını gizleyerek sesinin tınısında hapseden bir serçenin yorumken Ümmü Gülsüm’ün yorumu kendisini “bu hale” getirenleri kargışlayan, bağırarak, “ah” diyerek sık sık feryat eden, Arapçanın gırtlığın alt bölgesinden gelen ayn ve ğayn’larını çatlatarak sesi ciğerden sahneye fırlatan, çektiği acıyı bir saat civarı süren anlatsal ve epik şiirlerle serimleyen, hikâyesini ve ritmini sürekli çeşitleyen, seyircisini kendisiyle birlikte acı çekmeye davet eden bir sestir⁷¹. Piaf’ın yalnızlaşan “azize” konumunun karşısında Ümmü Gülsüm’ün grandiyöz konumu izleyicisini vecde getiren, kendinden geçmeye davet eden, *Tuhaf Bir Erkek*’in kelimeleriyle “allah’ın içine gizlenerek” (s. 39) konuşan bir peygamber konumudur. Lahzen Piaf kadar, Ümmü Gülsüm’ün bu acısını orta yere döküveren tavrını da olumsuzlayacaktır daha sonra. Ancak Piaf’la Ümmü Gülsüm’ün konumları arasındaki karşıtlık Lahzen’in anlatısının temel çatışkısı haline gelecektir ve Sabit ile Zeyyat, Hala ile Dayı arasında kurulan karşıtıklarda benzer şekilde tekrarlanacaktır.

⁷¹ Ümmü Gülsüm’ün yorumunun saydığım bu özellikleri şarkılarının sözlerinde de kendisini gösterir. Ümmü Gülsüm’ün ikonik şarkılarından biri olan “İnte ‘Omrî”nin (Ömrümsün) sözleri, Piaf’ın “Non, je ne regrette rien”le benzer bir aşık olma anını anlatırken, sevgilinin gözlerine baktıktan sonra geçmişî hatırlamaya ve geçmişte yaşadığı acılar için ah etmeye başlar.

“Lahzen” adındaki “çok konuşan” anlamındaki “lafazan” ile “an” anlamında “lahza”nın birlikteliğini sağlayan bozuşturma bile Ümmü Gülsüm epiğiyle Piaf apori’sinin bir diyalektik çelişki olarak bir arada bulunuşundan yapılmıştır.

Lahzen’in anlatısı, kendine dair sorgulaması boyunca travmasını, yarığını ve buradan öğrendiklerini kendine saklayarak kendisini bir “bilge” olarak yüceltme isteğiyle kendi travmasını, yarığını bütün tarihe mal eden ve acısını insanların suratına faş eden tavrı ve bu iki konunun farkındalığı arasında salınacaktır. Rosa’nın kalemini kırmasında açığa çıkan “çat” sesiyle açılan travmatik özneliğinde Piaf konumundan kendini “kuramcı” olarak, Ümmü Gülsüm konumundan kendini “peygamber” olarak kurmaya yaklaşacak, ancak bu iki konumu da bozuma uğratacaktır.

Lahzen’in travmatik bilincinin ortaya çıktığı, Piaf olmaya zorlandığı alıntıda travmatik anın işareti olan “çat” sesinde bir araya Türkiye portresinin kadın yüzü, bu “çocuk katili” Hera’lar topluluğu ise aynı zamanda metinde Roma-Osmanlı-Bizans tarihindeki katliamların faili olan “gog mogog”ların metindeki en erken görünümüdür⁷². Lahzen ve Rosa ile bu sınıftaki “öteki” kadınlar arasındaki ayırım siyah-beyaz bir ayırım netliğinde iyiler ve kötüler şeklinde bir ayırım olsaydı Lahzen’in trajik bir bilince sahip olduğu iddia edilemezdi. Saf kötülük ve saf iyiliğin karşılaşmasında trajik hiçbir yan yoktur ve ikisi de birer *dike* olarak işlemezler. “Önsözce” bu noktada anlatının trajik dünyasının kurulumu açısından stratejik iki önemli dönüm noktasına sahiptir. Bunlardan ilki, yukarıda ismi anılan Fahrünisa, Emine, “Hayrihülsa”, Firuze gibi isimlerin kalemlerini paylaşmama davranışlarını anlamlandırır:

oysa şimdi düşünüyorum da belki de yoktu ikinci bir kalemleri

⁷² Bu “sınıf” bölümü Avrupa Pasajı’ndaki tanrıça heykellerinin yerli “tanrıçalarla” değiştirildiği, pasajlarda Lahzen tarafından travmatik semiosis’le Avrupa Pasajı’nın Türkiye modernleşmesinin mekânsal göstereni olarak okunmasında araçsallaştırılacaktır.

kızcağızların
o günler değildi bugünkü gibi köşe dönmüşlük günleri
türkiye'nin savaş sonrası kalkınma hamleleri
ağır metalleri eldivensiz çeken
sıskası çıkmış işçi sınıfı günleri (s. 24)

Bu bölümde Lahzen'in sınıfındaki Hera'lar topluluğunun kalemlerini paylaşmama davranışları, saf bir kötülük olmaktan çıkarılarak maddi koşullarla çevirili bir karara dönüştürülür. Bununla birlikte, yine de bu yoksulluk ile Türkiye'nin savaş sonrası yılları ile belirlenen koşulları sınıftaki Hera'ların davranışını haklılaştırılmaz, zira Rosa'nın da ikinci bir kalemi yoktur ve tek kalemini kırarak Lahzen'le paylaşmıştır. Bu bağlamda sınıftaki Hera'ların davranışı salt kötülük olmaktan çıkarılırken, Rosa'nın erdemi de onlarla aynı koşullar içinde paylaşmayı esas alan bir kararı üretmesinde bulunur.

Metinde trajik kurulumu mümkün kılan ikinci stratejik dönüm noktası ise Rosa'nın Hera'lar topluluğunun zıddı bir "azize" olmaktan kurtarıldığı, Rosa'nın yeryüzüne indirildiği noktadır:

rosa! / o sevimsiz sıskacık rosa / yaşıyorsa bağışlanma dilesin tanrısı ona
çektirdikleri için / ne de olsa çektirmiştir kızcağıza çünkü / o dinin de
gaddardır tanrıları / bütün tanrıları gibi dünyanın / insanların kendi
kendilerine icat ettikleri / insanlardan nefret eden tanrıların / tükenmeyen
hınçları yüzünden / insanlığın çektiği çilelerden birini mutlaka çekmiştir rosa
da / lise sonda yitirdik birbirimizi dediğim gibi / israil'e gidecekti artık /
ülkesinin kutsalında zürriyetini sürdürmeye / sınırlarını koruyacak çocuklar
doğuracaktı o da yeni kavmine / sekizinci gününde sünnet edilmiş bebeleri /
yeni kemuel'i, / yeni yakub'u, / yeni ishak'ı, / kıllı elli esav'ı, / kara kaşlı
mavi gözlü sara'yı, / dilsiz rebeka'yı, / todo bara bakışlı betuel'i / varlığı
israil oğullarına armağan olacaktı / filistin halkını bitirmek için / doğurgandı
rosa daha o zaman bile / farandola dansında / eşi irfan'la / el ele tutuşmaktan
gebe kaldığını söylemişti (s.29-30)

Roma-Osmanlı-Türkiye'nin katliamlar tarihinin olayın içindeki tanığı, metnin
travmatik olayı 6-7 Eylül'ün doğrudan mağduru olarak konumlandırılabilir Rosa,
Lahzen'in gözünde bu noktada İsrail'e soyunu devam ettirmek için göç etmesiyle ön

plana çıkarılır. Bir yandan Rosa'nın mağdur konumu tanınırken öte yandan Rosa'nın travması bir başka zalimliğe, İsrail Devleti'nin varlığına yaptığı katkıyla eşlenir.

Bir Yahudi olarak Rosa'nın gayrimüslimlere yönelik olarak gerçekleştirilen 6-7 Eylül Pogromu'ndan İsrail'e uzanan hayat öyküsünün Lahzen tarafından ele alışında Rosa'nın göçü "kendi kutsalına" sığınmaya yönelik bir hareket olarak anlamlandırılır. Rosa'nın varlığını, İsrailoğullarına armağan etmesi olarak tanımlanan bu göçün aynı zamanda teleolojik olarak Filistin halkının bitirilmesiyle tamamlandığına da Lahzen dikkat çekmektedir. "Önsözce"nin bu bölümü Rosa'yı bir azize olmaktan kurtarıırken ondaki Hera'yı da ortaya çıkaracaktır. Lahzen'in Pogrom'dan kurtulan bir Yahudi için ön plana çektiği ve bu travmayla açılan kendi kutsalına sığınma ile Ben'i yüceltme durumu post-Vietnam travma anlayışının tamamen karşısında yer alan bir konumlanışı işaret eder. Post-Vietnam travma anlayışlarının aksine travma mağdurunun travma sonrasında kurduğu hayat ve anlatısı, travmatik olayla ilişkili ve yineleme zorlantılı bir "hakikat" deneyimleme ve söyleme süreci olarak değil; tam tersine başka travmalara yol açan –benlik, kimlik, ulus-devlet düzeylerinde– bir Ben yüceltimi olarak ortaya konmaktadır. Travmatik deneyimi de bir Ben yüceltimi olarak konumlandıran bu travmatik semiosis sürecinde Rosa da sessizleştirilmiş bir "kurban" olarak değil, anlatıcı da dahil "herkes gibi" Hera'lar topluluğunun bir parçası olarak görünür.

Son olarak, Lahzen "önsözce"de kendisini de bu Hera'lar topluluğunun bir parçası olarak doğurur. Sınıftakilerin tek tek olumsuzlanmasından sonra Lahzen, geçmişteki bu bölümlerde kendisiyle ilgili olumsuzlama olarak okunabilecek hiçbir ipucu vermez. Sınıftaki herkesin bir şekilde "kötülükten" bir parça taşımasına rağmen, Lahzen'in kendisinde kötülüğe dair hiçbir iz görmemesi ya da okuyucuya

böyle bir ipucu sunmaması kendisindeki tanrıçalaşma eğiliminin ipucudur. Lahzen bütün bu kötülüklerin karşısında yapayalnızdır:

evet, kırılmış küsmüş incinmişim sınıf arkadaşlarıma / onlar ki ileride nasıl olacaklardı cumhuriyetimizin / cumhuriyetimizden sorumlu anaları / ve yurdumun / budunumun / dinimin ve dilimin / ırzımızın dilinin / dilimizin ırzının / bekçileri / o şanlı askerlerin / ruhunun bekçileri / nasıl doğuracaklar ve yetiştireceklerdi / özelleştirilmiş yepyeni ordularına / bir kalemi bile esirgedikleri / kadınların çocukları / bundandır / öğretmeye başladı bu minik kötülükler / kırılğan ruhların felsefesini sokrates gibi / acı verenin kötü olduğu gerçeğini / giderek / nasıl öçle ağardığımı göğe / kötülükten doğan iyiliğin diyalektiğini (s. 28-29)

Sınıf arkadaşlarının kötülüğü Lahzen'e Sokrates gibi diyalektik yöntemle öğreten bir hoca olmuş, bu “minik kötülüklerden” “iyiliği” öğrenmiştir. Lahzen, bu karşılaşmada diyalektik bir şekilde hem acı verenin kötü olduğunu hem de acı verenin öçle “göğe ağardığını”, yükseldiğini, kendini temize çektiğini öğrenmiştir. Ancak, iyiliği ve kötülüğü bu mutlaklıkta bilen bir Lahzen bir trajik karakter olarak değil, olsa olsa bir tanrıça olarak yorumlanabilirdi. Ancak, burada ortaya çıkan sınıf arkadaşlarını küçümseyen ya da mutlak bir doğruyla yargılayan bakış açısı geçmişe aittir.

Lahzen'in anlatı zamanındaki bakış açısından bu mutlak bir doğruya tutunarak, sınıf arkadaşlarını küçük görme tavrı “Andımız”ı bozuşturarak anlatılmasıyla ironik bir anlam kazanır. Lahzen ilerleyen bölümlerde içselleştirdiği tanrıçalığını, katline seyirci kaldığı horoz İshak'ın kanlı ibiğine benzettiği bir “alçaklık taşı” safrakesesi taşı olarak “düşürecektir”. Bu anlamda, kendindeki örtük Hera'yı da açık edecektir.

“Önsözce”de “çat” sesini merkezine yerleştiren bu bölüm en başta “çat” sesi etrafında örülen travmatik semiosis, bu sürecin travmatik poetika metinlerindeki klasik bir örneğidir. Metnin “önsözce”de daha çok Rosa üzerinden temsil edilen travmatik deneyimi, bir kalemin kırılışını ve buradaki ortaklaşmayı imleyen “çat” sesi sayesinde Lahzen için de bir deneyime dönüşmüştür. Rosa için mağduru olarak deneyimlenen travmatik olay, Lahzen için Rosa –Vangel, Fener, Anne, Zeyyat gibi

daha sonra çoğaltılacak örnekler üzerinden– Ben kurulumuyla ilişkilendirilen arzu nesnesinin kaybının travmatik deneyimine dönüşmüştür. Bu bakımdan, “çat” sesi Lahzen’in bütün bir travmatik varoluşunun ve travmatik geçmişinin gösterenine dönüşmüş durumdadır. “Çat” sesi Sünni-Türk Lahzen’le 6-7 Eylül Pogromu arasındaki ilişkiyi anlamlı hale getirirken, kendisinde gösterilen olarak bütün bir Türkiye toplumunu, Türkiye’nin dinsel ve etnik kimliklerini, Türkiye toplumunun sınıfsal yapısını, bu sınıfsal kurulumun siyasi izdüşümlerini, “Andımız”la ulus-devletin icat edilmiş geleneklerini, Antik Yunan’ı, Ümmü Gülsüm ve Edith Piaf’ı, bu isimlerdeki farklı hafıza performanslarını, 1950’lerin popüler kültürünü, tarih hocası Hapşu Hoca vasıtasıyla Lahzen’in tarih bilgisinin kaynağı olarak Rosa’yla birlikte ikmale kaldıkları tarih sınavını, Lahzen’in kişisel geçmişini, travmatik varoluşunu ve geçmişiyle varoluşunu anlatı zamanından yorumlayışını bir araya getirir, birbirinin üzerine yığar.

Kalan’ın “önsözce” bölümünün yukarıda ele alınan travmatik-trajik kurulumu açmasıyla birlikte metnin üstkurmacasal özellikler göstermesinin arkasında yatan neden de metnin tragedyayla ilişkisinde aranabilir. “Önsözce”nin üstkurmacasal özellikleri, onun bir proloğun işlevlerini taşımasından kaynaklanmaktadır. En başta bölümün adı bu konuda bir ipucu verir niteliktedir. Bir önsöze benzeyen, ancak bir önsözle aynı şey olmayan anlamına gelecek şekilde uydurulmuş “önsözce” kelimesi, “prolog” kelimesine karşılık olarak icat edilmiş Türkçe kökenli bir sözcük olarak yorumlanabilir. Ancak, bu çağrışımsal ilişkinin ötesinde *Kalan*’ın “önsözce”sini bir tragedyanın proloğuyla birlikte yorumlamayı sağlayacak olan ipuçları “önsözce”nin anlatının kurulumunda üstlendiği işlevlerdedir. Prolog bölümü, Yunan tragedyasında sıklıkla kullanılmış olmakla birlikte türün ayırt edici özelliklerinden biri değildir; proloğu olmayan tragedya da

mevcuttur. Ancak tragedya türünün günümüze ulaşmış belli başlı yazarları, yine türün en çok bilinen metinlerinde proloğu kullanmışlardır. Örneğin, Aristoteles'in türün tanımını üzerine inşa ettiği *Oedipus Rex*'in şairi Sofokles'in her tragedyasında bir prolog bölümü bulunur.

Nietzsche ise *Tragedyanın Doğuşu*'nda proloğun özelliklerinin tarih içinde değiştiğini iddia eder. Nietzsche'ye göre prolog bölümü, tragedyanın özünde bulunan Dionysosçu eğilimin geriye çekildiği, Apolloncu eğilimin ön plana çıktığı ve Sokratesçiliği doğuracak olan, türün Sofokles sonrası işaret eden döneminde, Euripides'le birlikte değişikliğe uğramıştır. Bununla birlikte, Nietzsche'ye göre Sokratesçiliğe geçiş döneminin özellikleri prolog üzerinden okunabilir. Ona göre Euripides tragedyada Sokratesçiliğin ilkelerini uygular:

“Her şeyin güzel olması için, akla uygun olması gerekir”; bu ilke de Sokrates'in “yalnızca bilen kişi erdemlidir” ilkesiyle paralellik içindedir. Euripides, elinde bu yasayla, tüm tekil unsurları, dili, karakterleri, dramatik yapıyı, koro müziğini ölçtü ve onları bu ilkeye göre düzeltti. Sophokles'in tragedyasıyla karşılaştırıldığında, Euripides'in tragedyasında edebi eksiklik ve gerileme olarak saydığımız ne varsa, çoğunlukla bu nüfuz edici eleştirel sürecin, o pervasız akıllılığın ürünüdür. Euripides'in prologu bizim için söz konusu rasyonalist yöntemin üretkenliğinin örneğini oluşturabilir. Bizim sahne tekniğimize, Euripides'in dramasındaki prolog kadar ters düşen bir şey olamaz. Oyunun girişinde tek başına sahneye çıkan bir kişi, kim olduğunu, eylemden öncesini, şimdiye kadar neler olup bittiğini, oyunun akışı içerisinde neler olup biteceğini anlatır; modern bir tiyatro yazarı bunu, gerilim etmeni üzerinde bile bile yapılan ve bağışlanamayacak bir ihmalkârlık olarak tanımlayacaktır. Nelerin olup biteceği bilinmektedir işte; bunların gerçekten olup bitmesini kim beklemek ister? – Burada bir kehanet düşüyle, daha sonra ortaya çıkacak bir gerçeklik arasındaki heyecan verici ilişki hiçbir biçimde gerçekleşiyor değildir ki! (Nietzsche, 2010, s. 77)

Nietzsche'nin Euripides tragedyasında, Sofokles tragedyasına kıyasla “edebi eksiklik ve gerileme” olarak yorumladığı “pervasız akıllılık”, yani Sokratesçi, bilginin bilincinde olmaya dayanan akılcılık/estetik, en keskin biçimde prolog bölümünde açığa çıkmaktadır. Yine Nietzsche'nin tespit ettiği şekilde Euripides prologunda sahnede tek başına beliren bir kişi, kim olduğunu, kendi kişisel geçmişini, birazdan

başlayacak olan oyundaki olayların öncesini ve oyundaki olay akışında nelerin gerçekleşeceğini anlatır. Nietzsche'nin altını çizdiği özellikleriyle Euripides sonrası prologda konuşan tanrısal sesin sahibi, bu “pervasız akıllılığıyla” modern metinler okuyan çağdaş okuyucunun herhangi bir kitaptan aşına olabileceği, “önsöz”lerin ya da –bu tez de dahil olmak üzere– akademik metinlerdeki “giriş” bölümlerinin anlatıcılarına dek uzanan bir yaşam sürmüştür. Euripides'ten köklenen bu tip prologların ya da önsözlerin anlatıcıları bir bakıma tanrısal bir konumdan konuşurlar, neye müdahale etmek istediklerini, bu müdahaleyi nasıl gerçekleştireceklerini ve müdahalenin meşruluğunu ortaya koyarlar. Yine Nietzsche'ye göre Euripides'in *deux ex machina*'yı icat etmesi de bu tip bir yeni prolog tasarımının doğal sonucudur ve bu dönüşüm tragedyadan trajik olanın sürgün edilmesi sürecidir.

Euripides tragedyasının proloğunda “pervasız akıllılıkla” olay örgüsünü ortaya koyan tanrısal iradenin karşısında Sofokles tragedyasının proloğunda tanrısal iradelerin ortasına fırlatılmış olan trajik karakter vardır. *Antigone*'nin proloğu bu bakımdan Sofokles tragedyasının tipik örneklerinden biri sayılabilir. *Antigone*'nin proloğunda sahnede ilk görünen karakter Antigone ve İsmene'dir. Antigone, İsmene'ye Kreon'un Polyneikes'in gömülmesini yasakladığını haber verir ve kendisinin erkek kardeşlerini gömmeye karar verdiğini anlatır, erkek kardeşlerini mezarına kavuşturmanın ikisinin görevi olduğunu hatırlatır. İsmene, Antigone'ye yardımcı olmayacağını söyler, Antigone ise bu konuda kararlı olduğunu kız kardeşine bildirir. İsmene saraya girer, Antigone saraydan uzaklaşır ve böylece sahneden çıkarlarken koro şarkılarını söylemeye başlar. Koro Thebai'de Polyneikes'in de öldüğü savaşın tarihini anlatır ve Kreon'un sahneye girmesiyle prolog biter.

Sofokles proloğunda karşılaşılan çıkan ilk şey, Euripides tragedyasında olduğu gibi trajik olayın, felaketin, *hamartia*'nın bir kısma olarak okunacak bir mitos ya da çoktan tarihe karışmış bir şekilde temsil edilen bir olay değil; tüm trajikliğiyle deneyimlenmekte olan bir felakettir. Euripides proloğunda karşımıza çıkan tanrılar ya da tanrısal hakikatin içinden konuşan “pervasız akıllı” karakterlerinin karşısında *Antigone*'nin proloğunda kralın emirlerini hiçe sayan ve çıldırmış bir şekilde oradan oraya koşuşturan Antigone'yle karşılaşılır. Antigone'nin ağzından tragedyayı doğuran farklı *dike*'ler arasındaki çelişki de ortaya konur. Bununla birlikte, trajik ve çıldırmış Antigone sahneyi İsmene ile paylaşmaktadır. İsmene, aklın açıklığında duran karakter olarak Antigone'nin karşıtı olarak konumlandırılmıştır. İsmene'nin aklın açıklığını önceleyen tutumunda açığa çıkan Apolloncu eğilim ile Antigone'nin çıldırışlığını bir sorumluluk olarak sahiplenmeye çalışan Dionysosçu eğilimi, Sofokles proloğunda çelişkili bir biçimde bir arada durmaktadırlar. Nietzsche'ye göre de tragedyayı mümkün kılan da bu çelişkili bir biçimde bir arada duran iki tutumdur.

Erbil'in *Kalan*'ının açılış bölümünü ise bir “önsöz” değil de “önsözce” yapan Euripides'ten köklenen çağdaş önsözlere mesafe koyma isteği kadar Sofokles proloğunun özelliklerini ve işlevlerini taşımasıdır. *Kalan*'ın “önsözce”sinde de çılgınlığı tanrısal bir kökenden gelen bir şey olarak, yani bir sorumluluk olarak üstlenen Dionysosçu eğilim ile hem çılgınlığı hem de trajik/travmatik olayı aklın açıklığında, bilincinde olunan bir bilgi olarak kavramaya ve aktarmaya çalışan Apolloncu eğilim bir arada durmaktadır. *Kalan*'ın “önsözce”sinin Sofokles proloğunun trajik durumu açığa çıkararak bu Apolloncu ve Dionysosçu birbiriyle çelişen iki eğilimi bir arada tutan hali, “önsözce”nin anlatıcısının Lahzen'in travmatik deneyimi ile açılan ve kendinin farkında olan “deliliğindedir”. Bu

anlamda, *Antigone*'nin proloğunda İsmene ve Antigone şahıslarında temsil olunan karşıtlık *Kalan*'ın "önsözce"sinde hem yine Lahzen ve ablası arasındaki çatışmayla temsil olunur hem de anlatıcının, Lahzen'in çatallanan sesine taşınmıştır.

"önsözce"nin *Tuhaf Bir Erkek*'in önsözüne benzer, modern anlamda bir önsöz olmaya yakınsadığı; *Kalan*'ın ve *Tuhaf Bir Erkek*'in yazım sürecini açığa çıkardığı; Erbil'in yazar personasına atıf yaptığı kısımlar, Apolloncu eğilimin izdüşümleridir. Yine Lahzen'in karşısında düzenin bilgisiyle çıkan, onun sorularını "olması gerektiği gibi" bir bilgiyle yanıtlayan ablası da *Antigone*'nin İsmene'sine benzer Apolloncu işlevler üstlenir. İsmene'nin Kreon'un kurduğu yeni düzenin bilgisiyle, o düzenin formasyonunun içinde şekillenmiş "hakikatlerle" konuşması, Polykeines'i gömmeye çalışmanın bir çılgınlık olduğunu hatırlatması, Kreon'un düzeninde sabık kralın kızları olarak sadece birer "kadın" olduklarını hatırlatması gibi Lahzen'in ablası da sürekli olarak Lahzen'e "haddini" bildirir, ona düzenin bilgisini sağlar. Düzenle karılmış bu Apolloncu akılcılığa dair izler, Abla karakterinin Lahzen'in Rosa'nın "çifit" (Yahudi) olduğu konusunda "uyarması", Hala'nın din ve Allah hakkında anlattıklarının "doğruluğuna" Lahzen'i inandırmaya çalışması, "ülkücü" sevgilisiyle birlikte dönemin ruhuna özgü Türkçülüğe, devletin aklına Lahzen'i davet etmesi, Dayı ile Anne'nin sevişme seslerini kavga seslerinden ayırarak açığa çıkarmasında görülebilir.

Metnin ana karakterinin tanıtıldığı bölümlerde Sofokles tragedyasının proloğunda Apolloncu eğilim ön plandadır. Yunan tragedyasının bu klasik dönemine uygun bir biçimde, zaten soylu olan karakterin soyu açıkça ortaya çıkarılır. *Kalan*'da da benzer bir tanıtma yapılmaktadır: Lahzen'in de annesinin kim olduğu, ablasının kim olduğu, en yakın arkadaşı "önsözce"nin herhangi bir sorgulamaya yer bırakmayacak şekilde ortaya çıkardığı şeylerdendir. Ancak bir farkla; Lahzen'in

babası ortada yoktur; tragedya bağlamından bakıldığında “soysuzdur”. Bununla birlikte, babanın yerine geçen, Baba işlevlerini üstlenen iki farklı karakter vardır: Dayı ve Hala. Hala, din ve ahlak işlevlerini üstlenen, Dayı ise dinsiz ve komünist, anne tarafından seçilmiş bir karakter olarak Baba’nın işlevlerini yerine getiren karakterlerdir. Baba’nın ortadan kaldırılması ve onun işlevlerinin biri “devrimci” diğeri gelenekçi, biri kadın biri erkek iki karaktere bölüştürülmüş olması en başından Lahzen’in yarığının açıldığı yerdir. Lahzen’in trajik karakterini açığa çıkaran “imanın diyalektiği” ile “inayetin saçmalığı” arasında, iki kuvvetin çekimindeki varoluşunun ana hatları da bu iki karakterde ortaya çıkar. Hala “imanın diyalektiğini” deneyimleyen karakterken, Dayı “imanın diyalektiğinin” kuramını bilen, “inayeti” saçmalık olarak yorumlayabilen karakterdir. Dayı’nın ve Hala’nın söylediklerinin, varlıklarının ve varoluşlarının sorgulanmasıyla da bitişen, daha önce de işaret edilen Lahzen’in kendini tanıtmaya başlamasıyla eşzamanlı olarak başlayan kendisinin kim olduğu, hakikatin/hakikatının ne olduğu hakkındaki sorgulaması ise *Antigone*’nin *Antigone*’sinin konumuyla yakından ilişkilidir. *Antigone*, *Antigone*’nin prologunda ölünün gömülmesi hakkında iki hukukun/hakikatin arasında kendi failliğini sorgular pozisyonundadır. Ölünün gömülmesini sağlamak ile ölümünün gömülmesinin yasaklanması emrine uymak arasında yapacağı ve trajik durumu ortaya çıkaran iki ilahi yasa arasındaki tercih aynı zamanda hangi düzenin hakikatine uygun davranacağını, kendi failliğinin neyle belirleneceğine dair de tercihtir. *Antigone* bu kararı prologda verir, Lahzen ise bu kararı metnin sonuna kadar erteleyecektir ve karar üretilmeyecektir. Karar üretmek –aynı zamanda “hakikati” bulmak anlamına geldiği düşünüldüğünde– Kierkegaard’dan devralınan “imanın diyalektiği” kavramı ile birlikte metnin ana çatışkısını, kapanmayan trajik durumunu, bir sorumluluk olarak üstlendiği trajik bilincini, metnin diliyle “söküğünü”,

“yarığını” kuracaktır. Bu bakımdan Lahzen de “Üç Başlı Ejderha”nın isimsiz anlatıcısı gibi trajik sorumluluğa sahip, ancak trajik eylemi doğuramayan; karar üreterek yeni bir düzen açamayan bir karakterdir.

Antigone’nin prologda *hamartia*’yı işaret etmekle yetinmesine, Euridipes tragedyelerinin prologlarından farklı olarak, olay akışını ve sonu ortaya koymamasına benzer bir şekilde Lahzen de trajik durumun nasıl ortaya çıktığını “önsözce”de ortaya koymuştur. *Kalan*’ın *hamartia*’sı da *Antigone*’ye benzer bir şekilde Lahzen’in *hamartia*’sı değildir. Üstelik *Kalan*’ın “önsözce”si sadece *hamartia*’nın nasıl ortaya çıktığını anlatır; *hamartia*’nın serimlendiği yerde, Rosa’nın İstanbul’dan göç etmesiyle, Rosa’nın yokluğunun Lahzen için bir travmatik durum olarak başlamasıyla, 6-7 Eylül İstanbul Pogromu’yla “önsözce” bitmektedir. Anlatı zamanının yarım asır öncesinde geçen bu yetmiş sayfalık “önsözce” sadece *hamartia*’yı doğuran koşulların; onun içindeki insanların durumunun; ana karakterin trajik bilince nasıl açıldığının; ana karakterin “çılgınlık”la bir sorumluluk olarak nasıl karşı karşıya kaldığının; kendinden ilahi olanla iletişim içinde, hakikati arayarak geçmenin yani Dionysosçu eğilimin ortaya çıkarılmasıyla nihayetlenmiştir.

4.2 İmanın diyalektiği, inayetin saçmalığı: tarihten ikmale kalmak

Kalan’ın *hamartia*’sı ya da travmatik olayı 6-7 Eylül’dür. Ancak Lahzen, travmatik olayın faili ya da *hamartia*’yı doğuran karakter değildir. Buna karşılık, 6-7 Eylül’ün deneyimine sahip olan birçok karakter metnin evreninin içindedir. *Hamartia*’nın ortaya konduğu “önsözce”de ve metnin geriye kalanında travmatik olayın deneyiminin aktarılmasında, ikisi arasındaki ortaklaşmayı imleyen “çat” sesiyle

Lahzen'in de travmatik olayla ilişkilendirilmesini sağlayan en önemli karakter ise

Rosa'dır. Rosa, Lahzen'in ilkokuldan üniversiteye kadar birlikte olduğu arkadaşıdır:

şu tarih hocamızı anmamın nedeni / ille de tanımanızı istediğim sıra
arkadaşım rosa yüzünden / ilkokuldan üniversiteye birlikteydik onunla... /
rosa'yı neden isterim tanımanızı / bu metnin hakikatinin özünün rosa'yla
ilişkisi olabileceği düşüncesinden / gerçi insanın hakikatinin bulunabileceğini
sanmasam da pek / onu aramaya çıktığımı itiraf etmeliyim size sevgili
okurlar / günah çıkartır gibi / bir insanın günah çıkartırken bile söylediklerine
inanarlardan değilken / yazmak böyle bir şey belki de / hakikat diye bir şey
olamayacağının bilinciyle / hakikatin öznellikte mi olduğunu / sorumlulukta
mı / insanın en temel varlığının kayboluşuyla yitip gittiğini mi / toplumla
senin yaratılışın oluşun arasındaki ipliklerde mi gerili durduğunu / düpedüz
özgürlükte mi olduğunu bilmeden / sözcüklerden örülü bir metin / hakikati ne
olabilir bu metnin / metnin içeriği / metnin içeriği / metnin içeriği / yazarın
yakıştırmalarıyla / hakikati ele geçirme çabasıyla başka / ne olabilir / ele
geçirilemez olduğunun bilinci / yazarın hakikati / yazdığı metin mi / metnin
hakikati / yazarın özü mü / tözü mü / hakikatin metni / yazarınki mi / ne
olursa olsun / bu şimdiden / tıka basa şüpheyle doldurulmuş kuyudan çıkmak
için / çocukluğa daha da dibe / toprağın altına inip binip göreceğim. (s. 10-
11)

Lahzen metni “hakikati” aramak için yazmaya başlamıştır. Tekrar eden katliam
rüyası sonucunda Zeyyat'la birlikte Fener'e gidip çocukluğunda yaşadığı evi
bulmuştur ve arkasından kendi “hakikatinin” peşine düşmüştür. Bununla birlikte,
hakikatin mümkün olmadığını en başından kabul etmiştir, ancak bu çaba hakikatin
olmadığını bilerek hakikate-doğru olma çabasıdır. Bundan ayrı olarak, tam bir
travma durumuyla açılan rüyada aradığı kendi “hakikatinin” Rosa'yla, çocukluğunun
arzu nesnesinin travmatik bir olay sonucu kaybıyla ilişkili olacağını düşünmesi,
umması post-Vietnam travma anlayışıyla birebir uygunluk içerisindedir. Ancak
Lahzen daha en başından, post-Vietnam travma anlayışı ve edebi travma teorisinden
farklı olarak hakikatin mümkün olmadığını kabul ettiği gibi, bu travmatik hatırlama
sürecinin “hakikate” dair izleri ortaya koyacağından da şüphelidir. Lahzen'e göre
günah çıkarmada söylenenlere inanılmaz. Bu bakımdan, Lahzen için, Lahzen'in
kendi tanıklığı da dahil olmak üzere bütün tanıklık anlatıları da metnin en başından

“hakikati” ortaya koymalarıyla değil; “hakikati” gizleme, değiştirme, dönüştürme, bükme potansiyelleriyle ön plana çıkarılmıştır.

Lahzen'nin “hakikat” arayışında Rosa ve çocukluğuna yönelen ilgisinde bütün bu geçmişi birbirine bağlayan bir motif olarak farandola dansı ve ona eşlik eden, nakaratı “Yirise” diye başlayan şarkı ortaya çıkmaktadır. “Yirise” daha metnin ilk sayfasında ortaya çıkar ve metin boyunca nakaratıyla tekrarlanır. Yunanca şarkının metinde tekrarlanan nakaratının Türkçenin ortografisiyle yazılmış hali şöyledir: “yirise se perimeno yirise / mikrula mu kopela / ela ela ela...” Şarkının bu kısmını şu şekilde çevirmek mümkündür: “Geri dön, seni bekliyorum, geri dön / Benim küçük kızım / Haydi, haydi, haydi...” Yine aynı şarkıdan alıntılanan ve tekrarlanan bir başka bölüm de şudur: “eho mono pono / yirise” Bu bölüm de şu şekilde çevrilebilir: “Bana sadece acı kaldı / Geri dön” Şarkı tekrarlanan bu bölümleriyle birlikte Rosa'yla anlamlandırılmıştır. Lahzen'e kalan sadece acıdır ve küçük kızı –hem Rosa'yı hem de küçük Lahzen'i– geri çağırılmaktadır.

Farandola ise metinde Lahzen'in annesinin mahalleye öğrettiği, zamanla çocukların eline geçmiş, Rosa'nın, Eftim'in, İrfan'ın, Mefkure'nin, Vangel'in; metinde geçen bütün çocukların icra ettikleri bir danstır. Metinde farandolanın geçmişi şu şekilde açıklanır:

farandola anneannemden kalmamış, annemle yaygınlaşmış bu mahallede. aslında çok eski bir grek dansıymış. ama artık grekliği falan kalmamış biz çocuklara geçmişti; çocuklar hepimiz kendi huyumuza, özentilerimize, çekirdek karakterimize göre erotik, narsist, mazoşist, saldırgan, edilgen, teşhirci bir dansa dönüştürmüştük farandola'yı. (s. 90)

Hem farandola hem de çocukluk dönemi burada nostaljik bir bakışla sahiplenilen ve özlemlerle birlikte anılan bir şey olmaktan çıkarak narsisizmle, mazoşizmle, saldırganlıkla, edilgenlikle, teşhircilikle iç içe geçmiş bir şey olarak ele alınır.

“Yirise” ve farandola ise cinsellikle birlikte bütün bu özelliklerin taşıyıcısıdır. Lise

dönemlerine denk geldiği çıkarılabilecek bir zamanda, Rosa ilk hamileliğini de farandolaya bağlamıştır: Farandola oynarken İrfan'la el ele tutuştukları için hamile kalmıştır.

Farandola, ilk bakışta Fener-Balat'ın gayrimüslim-Müslüman bütün çocuklarının katıldığı, bir ve bütün oldukları, nostaljik bir bakışla sahiplenilen bir çokkültürlülük özlemi olarak görünmektedir. Ancak, yukarıdaki mazoşist, narsist gibi sıfatlardan başka ipuçları da farandolanın ve “Yirise”nin geçmişe yönelik nostaljik bir bakışla sahiplenilen ve bugüne anlamını veren motifler olmadığını ortaya çıkarmaktadır. Tam tersine “Yirise” ve farandola bugünden bakışla geçmişteki anlamı icat edilmiş, bununla birlikte bir “cennet” vaat etmeyen motiflerdir. Metinde “Yirise”nin ve farandolanın kaynağı Lahzen'in annesi ABD'nin en popüler tüketim ve aile dergilerinden *Readers Digest*'i takip etmekte, Nikos Gunaris ve Sofia Vembo gibi 1940'lar sonu, 1950'ler başındaki popüler şarkıcıların konserlerini takip etmektedir. Bununla birlikte “Yirise”, dönemin “Night and Day”, “C'est si bon”, “Ayrılık Belki Ölümden Beter” gibi popüler dans müzikleriyle birlikte radyo aracılığıyla evlerden mahalleye yayılan seslerden biri olarak anılmaktadır (s. 90). Bunların hepsi “Yirise”nin aslında geleneksel bir şarkı olmadığına dair metindeki ipuçlarıdır. Esasında “Yirise” bestesi Yiannis Vellas'a, güftesi Nikos Fatseas'a ait, 1947'de Stella Greka'nın yorumuyla Yunanistan'da, Kıbrıs'ta ve muhtemelen İstanbul'da popüler hale gelmiş bir tangodur.

Farandolaya eşlik eden “Yirise”nin dönemin popüler şarkılarından biri olması gibi farandola da bir Grek dansı değil, Ortaçağ'da Katalonya ve Provence'ta ortaya çıkmış ve halkı bir çember halinde bir araya getirmesiyle 1789 Devrimi'nden sonra devrimci bir anlam kazanmış bir Avrupa halk dansıdır:

1100'lere tarihlenen farandola, tek sıralı ve kıvrımlı bir dans olan, Foçalı koloniciler tarafından M.Ö. 800'lerde Marsilya'ya taşınan Antik Yunan'ın turna dansının tarzını takip etmiştir. Farandola ismini Grekçe "zincir"den ya da gezinen oyuncu grubu anlamına gelen İspanyolca *farandula*'dan almıştır. Patikalar ve çayırlar boyunca akan yılankavi sütun genelde icracıların bir halka oluşturmak için el ele tuttuğu bir finale ulaşmıştır. Gece süslemesi için icracılar ışıklı fenerler taşımaktadırlar.⁷³ (Snodgrass, 2016, s. 97)

Farandolanın Grek danslarıyla ilişkisi halka biçiminde icra edilmesiyle, bu tarzı takip etmesiyle sınırlıdır. Bu Avrupa kökeninden dolayı farandolayı Lahzen'in annesinin anneannesinden öğrenmiş olması pek ihtimal dahilinde değildir. Ancak, metinde Lahzen'in annesinin farandolayı öğrenmiş olabileceği muhtemel kaynaklardan birinin izi bırakılmıştır. Lahzen'in annesinin ölene kadar döne döne okuduğu ve karyolasının başucunda duran kitabı Alphonse Daudet'nin *Değirmenimden Mektuplar*'ıdır. Daudet'nin farandolanın memleketi Provence'tan yazdığı taşra gözlemlerinde farandola da önemli bir yere sahiptir.

Farandolanın bu ortaya çıkışından sonra, Avrupa'nın çeşitli bölgelerine yayılmış ve Commedia dell'Arte'ye kadar farklı etkilerle harmanlanmıştır (Snodgrass, 2016, s. 97-98). Rönesans'la birlikte ise bir karşı çıkış anlamı kazanmaya başlamıştır:

Rönesans boyunca, kentler köyler üzerinde yönetsel ve doktrinal kontrol kurarken, farandolanın organizasyonu kırsal kesimdeki halkın açıktan başkaldırmasını mümkün kılmıştır. Farandola nağmelerinin müstehcen versiyonları Katolik kiliseleri boyunca esen Protestan curcunayı (halkın alaya almalarını) ön plana çıkarmış, kutsal geçit törenlerini kesintiye uğratmış ve papaza arka taraflarını dönen dansçılarla kitleyi altüst etmiştir.⁷⁴ (Snodgrass, 2016, s. 98)

Rönesans'la birlikte farandolanın almaya başladığı biçim bozumcu, karnavalesk bir niteliğe kavuşmuş, halkın kinik bozuşturmasının taşıyıcısı olmuştur. Ancak, Fransız

⁷³ Çeviri bana ait.

⁷⁴ Çeviri bana ait.

Devrimi'yle birlikte farandola doğrudan devrimci bir anlam da kazanmaya

başlamıştır:

Şen [*gay*] farandola 14 Temmuz 1789 Fransız Devrimi'nin alaycı kutlamalarında *carmaglone*'u etkiledikten sonra daha isyankâr bir anlama kavuşmuştur. Dansçılar, anti-Bourbon sataşmalara karşı özgürlük ağaçlarının etrafında halkalar kurulmasına öncülük ederek avamı kızdırmışlardır. 15 Ağustos 1815'te, Toulouse'da kralcılık karşıtları General Jean Pierre Ramel'i Napoleon'a sadık olmakla suçladılar. Anonim bir cinayet gerçekleştirmek için, vatanseverler bir farandola kurdular, Ramel'i çembere aldılar ve onu caddelerde katlettiler. Çoklu bıçak yaralarıyla ölmesinden önce iki gün [caddelerde] bekletildi.⁷⁵ (Snodgrass, 2016, s. 98)

Farandolanın devrimin iki yüzünü de yansıtan bu anlamı metinde tamamıyla korunmuş durumdadır. Lahzen'in, annesinin ve Fener-Balat'taki Cumhuriyet'in ikinci kuşağı sayılabilecek çocukların elindeki halinin “erotik, narsist, mazoşist, saldırgan, edilgen, teşhirci” bir dans olarak nitelenmesinin anlamı, dansın bu iki işlevinin metinde de kullanılmasıyla ilgilidir.

Metinde 1950'ler İstanbul'una, Fener'e yerleştirilen farandola ve “Yirise”, kendi kültürel bağlamlarıyla birlikte okunduğunda metnin travmatik anlatılara ve travmatik tarihe ilişkin söyleminin kurulumu açısından birkaç işlevi birden yerine getirmektedirler. Grek olarak anılan ve Grek olmayan farandola ile onunla ilişkili olarak ele alınan o gün için güncel ve popüler bir tango olan “Yirise” en başta yukarıda değinilen bozumcu, karnavalesk bir geçmiş inşasının temel motifleri olarak ön plana çıkmaktadırlar. Hem popüler bir şarkıyı hem de “devrimci” bir öze sahip bir geleneksel dansı birbirine yapıştırarak metinde icat edilen anlam –Lahzen'in kendisini bir “kuramcı” olarak inşa etmeye çalışmasının karşısında– kökünü “avamdan” alan ve “avam” tarafından icra edilen bir bozumcu jesttir. Ancak, metinde Lahzen'in kuramcı olma çabasının çelişkilerinin ve artı-keyfinin işaret edilmesi gibi kökünü avamdan alan bu karnavalesk bozumcu jest de “hakiki”

⁷⁵ Çeviri bana ait.

değildir. En başta, “Yirise” ve farandolanın metinde İstanbul üzerine yansıtılışları; kadim olmayanın kadimmiş gibi gösterilmesi, buralı olmayanın buralıymış gibi gösterilmesi itibariyle en başından Lahzen’in hakikat arayışının çerçevesini çizdiği ve yukarıda alıntılanan ilk satırlarda hakikat ile öznellik ilişkisine dair sorduğu soruyu yanıtlamaktadır: Öznellik ya da kişisel tanıklık olarak ortaya konulan anlatı hakikat değil, metindir. Metinde işaret edildiği gibi hem annenin *Değirmenimden Mektuplar* okuyarak ve bir tüketici olarak popüler kültürle ilişkisi üzerinden hem de Lahzen’in metnin şimdiki zamanından geçmişe yönelen bakışında hem de yazar olarak Erbil’in farandola ile “Yirise”yi birbirine yapıştırmasında; karakter, anlatıcı ve yazar düzlemlerinde öznenin anlatısı “hakikat” olarak değil; metinlerden etkilenme ve metinselleştirme olarak ortaya çıkmaktadır.

Öte yandan, bu bölüm en başından çocuklukta bütünü çeşitliliğiyle Fener halkını etrafına toplayan bu dans, bugüne mal edilecek bir “cennet tasviri” ya da metinsel olarak icat edilmiş ve köken olarak sahiplenilebilecek bir altın çağ anlatısı da değildir. Çocukluğa geri dönüşle yapılan ve farandolayla çocukların kendinden geçtiği bu dönemde de çocukların birbirlerine türlü zalimlikler uygulamasının yanında farandola dansının mekânsallaştırılması, farandolanın bir cennet olarak sahiplenilmediğinin işaretidir. Metin boyunca, farandola, altında sarnıç olan evin taşığında oynanmaktadır. Bu noktada farandolanın anlamının yaratılması kapsamı *Kalan*’ı aşan ve *Üç Başlı Ejderha*’ya da uzanan bir travmatik semiosis süreci haline gelir. Farandolayla ilişkili olarak ev, kurulu düzen olarak okunabilir. Sarnıç ise *Üç Başlı Ejderha*’da geri dönmek üzere bastırılanların, katledilenlerin içine gönderildiği gayya kuyusu, abisle ilişkilendirilen bir simgeselleştirme olarak ortaya konulmuştu. Sarnıç *Kalan*’da *Üç Başlı Ejderha*’daki anlamsal içeriğini tamamıyla muhafaza etmekle birlikte, burada bir simgeselleştirme düzeyi daha kazanmıştır: Sarnıç,

egoların hapsedildiği yerdir. İnsanların kendi olma potansiyellerinin, kişiliklerinin, kimliklerinin ve doğrudan fiziksel varlıklarının imhası ya da yüceltilmesi anlamıyla bu bakımdan sarnıç bir travmatik deneyim deposudur.

Ben'lerin bastırıldığı bu sarnıcın üstü metinde ölümle ve “alçaklık taşları”yla ilişkilendirilen mermerle örtülmüştür. Bu bakımdan, kurulu düzen olarak ev kişiliklerin, kimliklerin ve insanların fiziksel varlıklarının imhasının üstünde derininde bunları barındırmasıyla, gerçekleştirdiği imhayı mermer süsüyle örten bir bastırma sayesinde bir semptomla dönüşür. Evin mimarı ise Müslümanlaştırılmış, içinde “gizli din” taşıdığı defalarca tekrarlanan Trabzonlu Rum taş ustası Hacı Murat'tır. Freud'un *Musa ve Tektanrılı Din*'inden *Kalan*'a doğrudan taşınan kavramlardan biri olan “gizli din”, zaten en başından travmatik bir Ben kurulumunu, İsrailoğullarının gerçek Musa'yı ve Aton dinini öldürüp Kenan'da yeni bir dine ve tanrıya inanmaya başladıktan sonra Musa'yı içlerinde yaşatmalarını imlemektedir. Hacı Murat bağlamında ise Lahzen tarafından “gizli din” Osmanlı'da Bayezit II düzeninden Türkiye'de ulus-devlet inşasına, Ben'lerin ve kimliklerin “sarnıçlara” kapatılmasından doğan ve bu travmatik durumda abartılmış ya da silikleşmiş egoların ve kimliklerin oluşumunu imleyen, kurulu düzeni mümkün kılan koşul olarak okunur.

Farandola bu mekânsallaştırma jestiyle birlikte dansın Fransız Devrimi'nden gelen ikili anlamının da ortaya çıktığı, burjuva devrimindeki şiddetin ve cinayetin hem aracı hem de örtüsü olan, bir bastırma dansıdır. Metinde bu anlam, –Lahzen'in helva kavurmasıyla sınırlı bir olay örgüsü olduğu için zirve ya da dönüm nokatsı [*climax*] sayılamayacak, ancak– histerik sayıklamanın ritminin yükseldiği, metnin bir hafıza anlatısından geçmişi de içine alan sanrılarla iç içe geçmiş gündüzdüşlerinin aktarımına evrildiği, *Kalan*'ın kreşendosu sayılabilecek, birbirinden üç yıldızlarla

ayrılmış ardışık birkaç parçada ortaya çıkar. Bu kreşendonun başlangıcında, Benjamin'in (2002) "XIX. Yüzyılın Başkenti Paris" makalesinin yeniden yazımı olarak da okunabilecek olan Narmanlı Han, Hazzo Pulo ve Avrupa Pasajı'nın ve onların insanları ile tanrıçalarının anlatıldığı bölüm vardır⁷⁶. Metin, burada, gayrimüslimlerin "kurban" edilmesinden, kurban etmenin ve edilmenin anlamını İbrahim peygambere ve Kierkegaard'ın bu hikâyeyi yorumlayışıyla bağını kuracak şekilde bir oğlan çocuğunun gerçekten kurban edilmesini anlatan bir parçaya sığırma yapar. Dayı, arkadaşları Emrullah ve Petrus'la birlikte domuz avlamak üzere sürek avına çıkmışlardır. Bu avda, Dayı ve arkadaşları domuz yerine İbrahim adındaki babası tarafından kurban edilmek üzere olan İshak isimli bir çocukla döner.

Metinde bu domuz avında kurtarılan İshak, ancak metnin bu bölümüne kadar çeşitlenen ve hepsi öldürülen İshaklarla birlikte anlamlı hale gelir. İlki peygamber olan İbrahim'in oğlu İshak'tır ve babası tarafından öldürülmüştür. İkincisi, Rosa'nın oğlu olan İshak'tır. Lahzen ablasının İsrail'e gidip Rosa'yla görüştüğünü ve tanrının Rosa'ya yedi evlat verdiğini söyler, bunlardan bir tek "eli kıllı Esav"ın yaşadığını söyler. Ancak, burada Lahzen'in gerçek bir evlattan bahsedip bahsetmediği anlaşılmamaktadır. Zira Rosa'nın doğurduğunu iddia ettiği çocukların isimleri şunlardır: Kemuel, Yakup, İshak, Esav, Sara, Rebeka ve Betuel. Tevrat'ta ise Esav ile Yakup kardeş ve İshak ile Rebeka'nın çocukları, Sara İshak'ın annesi, Betuel ise Rebeka'nın babası ve Kemuel'in kardeşidir. Bu anlamda, daha önce de işaret edildiği gibi Rosa, İsrailoğullarını (yeniden) yaratacak soyu doğurmaktadır. Ancak metinde,

⁷⁶ Ancak, Erbil'in "pasajlar çalışması" 6-7 Eylül Pogromu'nda bu pasajların talan edilmesi, insanların öldürülmesi ya göçürtülmesi, tanrıçaların öldürülmesi, Lahzen'in tarih sınıfındaki Hera'lar ve onlara benzer karakterlerin modernliğin tanrıçalarının yerlerini almasıyla sona erer. Bununla birlikte, Benjamin'in 19. yüzyıl için Paris'i dünyanın modernlik deneyiminin mekânı olarak konumlandırmasına benzer bir şekilde Beyoğlu pasajları yerli modernlik deneyiminin sınırı olarak işaretlenir. Metinde Pera, etimolojik kökeni "poros" ortaya çıkarılarak doğrudan "sınır, öte taraf" diye işaret edilir. Ve tabii, bu "sınır" olma halinin ise Pogrom'la ortadan kaldırıldığı işaret edilir.

Rosa'nın gerçekten "öldürdüğü" tek "çocuğu" vardır: İrfan'la farandola yaparken hamile kaldığı çocuğu Lahzen'in annesinin yardımıyla aldırıştır. Metindeki üçüncü İshak ise horoz olan İshak'tır. Horoz olan İshak da Lahzen'in annesinin isteğiyle Dayı tarafından öldürülmüştür. Lahzen'in annesi diğeri –İbrahim'in oğlunun Kuran'daki adına sahip– İsmail olan iki horozun gereksiz olduğunu düşünmüş ve İshak'ı Dayı'ya öldürterek komşu Havva'nın ince hastalığa tutulan oğlu Sabahattin'e yiyip güç kazanması için gönderilmiştir. *Kalan*'daki isim simgeselleştirmelerinden yola çıkılarak okunduğunda işaret edilen anlam şudur: Dinin sabahı (Sabahattin) için Müslüman oğul (horoz İsmail) kayırılırken; "dinin sabahı" güçlensin diye Anne (İbrahim'in karısı Sara) Yahudi-Hıristiyan oğlunu (horoz İshak) gözden çıkarmış ve Dayı (imanın diyalektiğinde duran inançsız inançlı, İbrahim) katli gerçekleştirmiştir.

Lahzen ve ablası için horozun katline tanıklık etmek bir travmaya dönüşmüştür. Lahzen için farklı yerlerde tekrarlanan "kanlı ibik" metaforu bu öldürme sahnesinden kalmaz: "içimde kanlı bir ibik döndü durdu yıllarca,,," (s. 140). Bununla birlikte, horoz İshak öldürüldükten hemen sonra horoz İshak'ın katline karar veren Anne teselli etmek için Lahzen ve ablasıyla farandola icra etmeye başlar. Farandola burada bir kez daha ölümle iç içe geçen bir bastırma olarak ortaya çıkarken, Lahzen'in "içinde dönüp duran ibik" de öldürme sonrası farandolasından horoz İshak'ın öldürülmesinin tanıklığına Tanrı'nın işlediği cinayete ortak olma anlamı kazanır.

Dördüncü İshak ise Dayı'nın avdan getirdiği İshak'tır. Diğer İshak'larla birlikte düşünüldüğünde metinde öldürülmemiş tek İshak budur. Bununla birlikte, İshak, Dayı tarafından babası İbrahim onu öldürmek üzereyken kurtarılmış, aynı bölgede avlanan Amerikan askerlerinin avladığı bir domuzun İbrahim'in önüne düşmesiyle, bu İbrahim'in peygamberlik iddiası da giderilmiştir. Bu bakımdan Dayı,

hem horoz İshak'ın diyetini, insan İshak'ı kurtararak ödemiş hem de Tevrat ve Kuran'daki tanrı konumuna bir kez daha yerleşmiştir. Dayı İshak'ı ölümden kurtarıp eve getirdikten sonra daha önce babası tarafından dilsiz olduğu söylenen ve Dayı'nın sorularına cevap vermeyen İshak konuşmaya başlar. Üstelik konuşması da ölümden yeni dönmüş, travmaya maruz kalmış birinin “beklenen” tanıklığı ya da Lahzen'in “öznellik” olarak isimlendirdiği ve kurmaya çalıştığı şey değildir. Bu hayatta kalan [*survivor*] İshak'ın ağzından ilk çıkan cümle şu olur: “ne bakıyorsunuz ulan hiç çocuk görmediniz mi?” Bir gece taşlıkta, farandolanın mekânında yattıktan sonra da evden kaçar. Metin bu noktada, travma tanıklığı ile ilgili yine post-Vietnam travma tanıklığına karşı çıkan Freud'dan gelen bir jesti sahiplenmektedir. İshak şahsında hem travmatik tanıklığın dile gelişinde (gelemeyişinde) hakikatin durduğu iddiası hem de Dayı'nın “tanrısal” müdahalesinde ortaya çıkan, travmanın mağduru olmayanların travma mağdurlarının yerine “hakikati” söyleyebileceklerine, onları onlara rağmen sağaltabileceklerine, huzura eriştirebileceklerine duyulan inanç boşa çıkarılır.

Metnin sanrılarla iç içe geçen gündüzdüşleriyle kreşendoya ulaşırken yaptığı tırmanışta bebek, çocuk, horoz ve peygamber İshak'lardan birinin kurtarılmasıyla ve İshak'ın kurtarılmasından sonra da Lahzen'in metnin başından beri dönüp dönüp soruşturduğu kökü “öznelekte” olan hiçbir hakikat ortaya çıkarmamasıyla metin bir başka parçaya sıçrar. Bu sıçrama aynı zamanda metnin Lahzen'in travmada “hakikat” aramasıyla travmatik tanıklığın doğası ve tanıklıkla kimlik politikası arasındaki ilişkiye dair soruşturmasında da argüman düzeyinde bir sıçramadır. Lahzen'in geçmişe dönerek, travmayı anlatarak ortaya çıkarmaya çalıştığı “hakikat” çabası sürekli başarısız olmuştur ve zaten Lahzen de bu “hakikat”i ortaya çıkarma çabasının başarısız olacağını en başından farkındadır. Bu parçada ise “hakikat” ve

onun temsili sorunu travma bağlamında yeni bir sorunsalla ilişkilendirilir: Adalet.

Bir Paskalya Bayramı kutlamasını konu alan bu parçada mekân yine farandolanın mekânı olan evin taşıdığıdır:

annem bahçeden topladığı papatyalarla karanfillerle donatmış masayı, bizler paskalya yumurtalarını tokuşturuyormuşuz: “hristo anesti - alitos anesti” diyerek ansızın halamız görünmüş! hala gelince annem koşup “sakın halanın önünde yumurta tokuşturmayın” demiş. o, laz böreği dedikleri, çıtır çıtır ev yufkasına sarılmış sütlü ballı, “ekler”e benzer bir pastayla boy göstermiş, içeriye konuk odasına alınıp başköşede ağırlandı. lefkotea teyze kapak kıyıları unla sıvanmış bakır tencere elinde, ortası et ve arpacık soğanlı patates yemeğini, “psito”sunu, masanın ortasına koymuş, “aydı, to yavrimu gelin başlayın” demiş. üşüşmüşüz. bizi seyrederken mutluluğu yüzünden okunan tumbul teyzemiz lefkotea, keltoş’la birlikte yuvarlana yuvarlana dolaşmış aramızda. (s. 200)

Lahzen’in, ablasının, annesinin ve Lefkotea Teyze’nin Paskalya kutlaması sırasında davetsiz bir misafir olarak ortaya çıkıveren Hala, metnin başından beri Lahzen’le ablasına dinin kurallarını öğretmeye çalışan, muhafazakâr ve etrafındakileri muhafazakârlığa zorlayan bir karakter olarak temsil edilmiştir. Lahzen ve ablasının Paskalya yumurtası tokuşturmalarını saklamaları gereken bir karakterdir. Paskalya yumurtalarıyla birlikte, “Hristos anesti!” (İsa dirildi!) şeklindeki Paskalya tebriğinin de Hala’dan saklanması gerekmektedir. Bu bakımdan, “gizli din” taşıyan Hacı Murat’ın eseri taşlıkta “gerçekleşen” bu gündüzdüşü anlatısında, dikkat çekilmek istenen sadece Hala’nın baskıcı bir karakter oluşu değildir; bu noktada Hala’nın bastırmak istediği içerik önem kazanır. Sürekli kendi dinini dayatan Hala’dan, burada Lahzen ve ablasının gizlediği bir dinî ritüeldir. Bununla birlikte, metnin doğrudan birçok kez Freud’un *Musa ve Tektanrılı Din*’ine referansla anlamlandırıldığı, travmatize edici bir şekilde insanların kendi dinlerini yasaklayan, “gizli din”e zorlayan bir karakterdir. Hala’nın evinde birlikte yaşadığı çocuk hizmetçisi Sultan, Hala karakterindeki bu eğilimin en çok görünür olduğu yerdir. Sultan, Hala’nın bebekken yanına aldığı bir Ermeni’dir ve Müslümanlaştırılmıştır.

“Gizli din”e zorlamanın da ötesinde Hala, Ermeni bir “evlatlık” olduğunu bilmeyen Sultan’a sürekli eziyet etmekte, Sultan’ın koktuğunu iddia etmektedir (s. 102).

Kalan’ın son satırlarında Lahzen’in gelecek hayalini anlattığı satırlarda Sultan’ı Hala öldükten sonra yanına verildiği evden kurtarmak ve boş duran Hala’nın evinin hanımı yapmak da yer alacaktır.

Elinde kendi geleneği Laz böreğiyle, “gizli din”e zorlamak üzere gelen Hala’nın içine düştüğü kutlama da metnin kreşendoya yükseldiği bu parçaların anlamı açısından ayrıca önemlidir. İkinci Bölüm’de ele alındığı üzere Freud’a göre, tarihteki ilk Mesihçi beklenti, İsrailoğullarının travmasından “gizli din” yaşadıkları dönemde Musa’nın geri dönüşüne yönelik inanç olarak çıkmıştır. Metnin bu parçasında kutlanmakta olan Paskalya, Yahudilerin Mısır’dan çıkışı kutladıkları Hamursuz Bayramı’nın aynı tarihlere denk gelen Hıristiyanlıktaki devamı, Mesihçi beklentinin bayramıdır. Paskalya’da kutlanan İsa’nın çarmıha gerildikten üç gün sonra dirilişidir. Bayramın kutlanması da İsa’nın geri döndüğüne tanıklık yapmaktan ibarettir: “Hristos anesti!” “İsa dirildi!” anlamına gelir, bu tebriğe cevap olarak kullanılan “Alitos anesti!” ise “Gerçekten dirildi!” demektir.

Kalan baştan sona Mesihçi kurtuluş beklentisiyle kurulmuştur. Metindeki bütün travmatik olayların sorumlusu olarak işaret edilen “gog mogoglar” da Mesihçi beklentiyle ilişkilidir. Mesih olarak İsa dünyaya döndüğünde Gog ve Magog’u yenerek Tanrı’nın krallığını kuracaktır. Mehdi inancında ise Ali ya da Ali’nin soyundan birinin Mehdi olarak dünyaya döndüğünde Yecüc ve Mecüc’ü yenmesi beklenmektedir. Bununla birlikte, iki inanışta da Mesih ya da Mehdi “gog mogogları” yendikten sonra Kıyamet günü gelecektir. Dolayısıyla iki inançta da Mesih düşüncesi bilinen hayatın sona erdiği, “devrimci” bir alt üst oluşla imlenir. Metnin yukarıda alıntılanan bölümünde Paskalya Yortusu’nda ve evin taşılığıyla

işaretlenen anlamın travmatik semiosis’le metnin başka yerlerindeki birçok bölüm de katkıda bulunur. Benjamin’in tarif ettiği şekliyle Mesihçi beklentinin önceki kuşakların devrim beklentisini de içermesi anlamı metnin bir başka yerinde yine çağrışımsal olarak buradaki travmatik semiosis sürecine iliştilmiştir:

6 mayıs fener’deki evin duvarına dayının astığı aziz georgius’un yortu günüydü / 6 mayıs deniz gezmiş, hüseyin inan, yusuf aslan’ın 12 mart cuntası tarafından idamla hayatlarına son verilen gündü. / 6 mayıs hızır İlyas / yani hıdrellezdi / “acaib ül-mahlukat” adlı eserde hazreti ali / at üstünde mızrakla / tıpkı aziz georgius’tu / ejderi öldüren / 10’uncu yüzyılda akdamar kilisesi’nde / başka kiliselerde de vardı bu betimlemeler; / at üstünde mızraklı süvari / 12’nci yüzyılda danişment sikkelerinde de vardı (s. 189)

Hıdırellez Hızır ile İlyas’ın yeryüzünde buluştuklarına inanılan gündür. Bu peygamberlerin geri dönüşüyle birlikte doğanın yeniden uyanışını, baharın gelişini, hastalıkların şifa buluşunu işaret eder. Aya Yorgi (Aziz Georgius) Yortusu da yine yılın aynı döneminde, İsa’nın dirilişini imleyen Paskalya’dan iki gün sonra, 23 Nisan’da kutlanır. Mesih’in Gog ve Magog’la savaşmasına, Mehdi’nin Yecüc ve Mecüc’le savaşmasına benzer bir şekilde Aya Yorgi de ejderlerle savaşarak insanları imana davet eder. Metin bu noktada, tarihte halihazırda Aya Yorgi ile Ali figürleri arasındaki ejder motifinin aktarımından yararlanmakla birlikte *Üç Başlı Ejderha*’yı da çağrışımsal olarak *Kalan*’daki Mesihçi kurtuluş anlamının inşasına eklemeler. Bununla birlikte, İsa ve Ali gibi Aya Yorgi de öldürülmüştür. Lahzen bu noktada, *Kalan*’ın kreşendo parçalarında komünist ve tanrısız tanrı Dayı’nın önce İshak’ı kurtararak daha sonra ele alınacağı üzere ise sarnıcın kapağını kaldırarak Mesihçi kurtuluşun yolunu açmasını sağlayan anlamsal kurulumun ilk çentiğini bu bölümde atar. Lahzen Deniz Gezmiş, Yusuf Aslan ve Hüseyin İnan’ın idamlarının 6 Mayıs tarihinde gerçekleşmesindeki tesadüfün anlamını Mesihçi beklentiyle değiştirir. Artık, Üç Fidan’ın –ki bu üç isme yapılan fidan yakıştırması da tohum-fidan-ağaç-tohum şeklindeki diyalektik döngüde Mesihçi anlamı içinde barındırır– ölümünün

anlamı Ali'nin ve İsa'nın ölümlerinin anlamıyla birleşmiştir. Üç Fidan ya da onlarda temsil olunan komünist kurtuluş umudu da bu yorumla birlikte geleceğe yönelik, geri dönecek bir Mesih beklentisi niteliği taşımaya başlar. Bununla birlikte 12 Mart cuntacıları da “gog mogoglar”ın temsil ettiği gösterilen evrenine eklenir.

Metnin kreşendoya yükseldiği parçalardan Paskalya'yla ilgili olanında, Paskalya'nın Mesih'le ilişkili anlamı da hem Mesihçi beklentinin gerçekleşmesi hem de Hala'nın zorladığı “gizli din”den kurtulma anlamları üst üste düşürülerek taşlıkta mekânsallaştırılacaktır:

halayı köşede kurum kurum kurulurken görünce, durmuş bir an yüzü kızarmış, gitmiş yanına sen mi geldin vre, diye bir tokat indirmiş suratına, çağırmadın bir gün bile talikana be mendebur karı demiş halaya, hala yere düşmüş kimse onu kaldırmamış yerden yavaş yavaş ufalıp silinmiş görünmez olmuş...

annem halanın yerde kalan izine bakıp bakıp kızgın kahkahalar atmaya başlamış sonra anlayamadığımız sıradağlar gibi birikmiş duygularla dolu hayalet bir sarkaç olmuş,, bir gün dirilip hortlayacağı günü sabırla bekleyen sarnıçtaki ölü tarihin kapağına ayağının ucuyla dokunmuş o da orada öylece donmuş kalmış... (s. 200)

Burada Hala'ya tokat atan Lefkotea Teyze'dir. “Gizli din”e zorlayan, *Üç Başlı Ejderha, Kalan ve Tuhaf Bir Erkek*'in travmatize edici bütün kötülüleriyle bu ortaklığı paylaşan Hala'nın karşısına “gizli din”e boyun eğmemiş, *Kalan*'ın travmatik olayı 6-7 Eylül Pogromu'nun hedef aldığı Rumlardan biri, bir “kalan” olarak Lefkotea Teyze çıkarılmıştır. Lahzen'in, ablasının, annesinin Hala'ya boyun eğen, onunla uzlaşmalarının, Hala'nın “gizli din”e zorlamasının imkânlarını paylaşmalarının, talikayla bol bol gezmelerinin karşısında Lahzen “öznellik” travmatik geçmişi anlatarak “hakikat”i bulmaya çalışırken Lefkotea Teyze'nin “hakikat”i basittir: Tokat. Lahzen'in dünyayı sökme çabası Hala'yı yok etmez, Dayı'yı öldürmeye çalışmasına rağmen başarılı olamaz. Bununla birlikte, Lahzen içindeki dönüp duran ve cinayete izleyerek ortak olmayı imleyen “kanlı ibik”le zaten katliam iradesinin,

travmatik olayın faillerinin ortağı olmuştur. Bütün çabası metnin bir başka yerinde safrakesesi taşı olarak düşürdüğü ibiğe benzetilen taşı düşürmek, travmatik kaybın hikâyesini anlatarak kendini “kurtarmak”, kendini bu anlatıyla yükseltmek, Ben’ini bir “bilge” olarak yeniden icat etmektir. Bu bakımdan, Lefkotea Teyze’nin bu gündüzdüşünde ortaya çıkan tokadı, Hala kadar Lahzen’in de suratına atılmıştır.

Metnin ikinci önemli “çat” sesini imleyen bu tokat, Lahzen’in kendi tanıklığının söylemsel kurulumunu sökmesinde, metnin Lahzen’in “hakiki” olmadığını göstermesinde önemli bir dönüm noktası olmakla birlikte bu tokadın adalete yönelen anlamı “bir gün dirilip hortlayacağı günü sabırla sanıçta bekleyen ölü tarihin kapağına dokunmak”ta gerçekleşir. Arka arkaya gelen bölümlerde önce Dayı’nın Tanrı konumuna yerleşerek İshak’ı kurtarması, arkasından ise Hala’ya atılan tokat, metinde adaletin ve Mesihçi bir kurtuluş anının bir gündüzdüşüyle “gerçekleştiği” tek anı doğurmuştur. Metnin “kurtuluş” için işaret ettiği anlam burada ortaya çıkar. Lahzen’in metnin en başında bütün bu travmatik tarihle ilgili sorduğu hakikatin öznellikte mi sorumlulukta mı olduğu yolundaki soru da bu noktada bir kez daha cevaplanmıştır. Lahzen’in kendi öznelliğini tanık olma çabasıyla kurması Lahzen’in kendisinin de itiraf ettiği tanrıçalaşma eğilimi ve “alçaklık taşları”nı yutmak, onlara bulaşmaktan başka bir sonuç doğurmamıştır. Bununla birlikte, babasının elinden, cinayetten kurtarılan İshak’ın “tanıklığı” da travmatik olayla ilgili hiçbir hakikati ortaya çıkarmadığı gibi, “serseri” bir konuşmadan başka bir şey değildir. Bu ikinci “çat” sesiyle, tokatla işaret edilen anlam kökenini Benjamin’in Mesihçi kurtuluş yorumundan alan ve Mesihçi kurtuluş beklentisinde önceki kuşakların beklentilerinin temsil edildiği anlayışını imleyen “ölü tarihin kapağına dokunulması”nın ancak tokadı, katliam iradesinin suratına atacak sorumluluğu sahiplenmekte olduğudur.

Travmatik tarihin sorumluluğunu üstlenen ve böylece katliam iradesini (Hala'yı) yok ederek ölü tarihin kapağını kaldıran tokadı düşleyen Lahzen olsa da, tokadı atan kendisi değildir. Bu bakımdan, metin “devrimci” potansiyeli Lahzen'den ve onda dile gelen travmatik tanıklıktan alarak katliam iradesini yok etmeye yönelen eyleme, travmatik olayın mağduruna, Lefkotea Teyze'ye verir. Devrimci potansiyelin Lefkotea Teyze'nin eyleminde somutlanmasına eşlik eden sözleri ise adaleti ortaya çıkarma gücüne sahip bir tanıklığın biçimini sezdirir: “sen mi geldin vre, çağırmanın bir gün bile talikana be mendebur karı” Lefkotea Teyze için Paskalya gününde Hala şahsında karşısında dikilen “bastırma”ya, “gizli din”e zorlamaya, travma yaratan faile dair tanıklık üretmenin bir anlamı yoktur. Hala'nın onu talikasına bindirmemiş olması suratına tokadı vurmak için yeterli sebeptir. Metinde Paskalya ve ölü tarihin kapağının kaldırılması bağlamında ortaya çıkan bu tokat, tanıklığın erekselliğini Mesihçi kurtuluşun yolunu açacak, dolayımınmamış, öfkeden doğan bir şiddetle ikame eder. Bu anlamda, bu tokat Benjamin'in “ilahi şiddet” dediği ve Mesihçi bir güç olarak konumlandığı şiddetin tipik sayılabilecek bir örneğidir.

Benjamin “Şiddetin Eleştirisi Üzerine”de (2010) şiddetle hukuk ilişkisini inceler. Benjamin'e göre devlet hukuk aracılığıyla şiddet tekeli olarak ortaya çıkar. Bu anlamda, en “şiddet dışı” olduğu varsayılan bu alan, şiddetten doğmuştur ve şiddet sayesinde varlığını devam ettirir. Bu noktada Benjamin, şiddeti temelde ikiye ayırır: hukuk kuran ve hukuku koruyucu şiddet. *Kalan*'da ise Hala'nın “gizli din”e zorlaması hem hukuk kuran hem de hukuku koruyucu bir şiddet olarak yorumlanabilir. Lahzen'in soyunduğu travma tanıklığının ya da genel anlamda travmatik tanıklığın ereği olabilecek yeni bir sözleşme, uzlaşma ve müzakere de “şiddet dışı” göründükleri ölçüde şiddetle iç içedir:

Her sözleşmenin yalnızca sonucu değil, kaynağı da şiddete işaret eder. İktidar, sözleşmede şiddet yoluyla hukuka uygun biçimde devreye sokulmadığında, hukuk kuran şiddet, sözleşmede doğrudan yer almasa bile, sözleşmeyi güvence altına alan iktidar da şiddetten doğduğu için sözleşmede temsil edilir. (...) [H]er türlü açık şiddeti reddetmek bile, şiddet mantığının bir ürünüdür, çünkü uzlaşmaya yönelik çaba kendiliğinden ortaya çıkmaz, dışarıdan, karşı-akım tarafından motive edilir. Zira ne kadar hür iradeyle kabul edilmiş olursa olsun, hiçbir uzlaşma zorlayıcı niteliğinden ayrı düşünülemez. (Benjamin, 2010, s. 29-30)

Yukarıda bahsedilen uzlaşma, müzakere, sözleşme durumları da Benjamin'e göre şiddetle iç içe geçmiş olmalarından dolayı hukuk kuran ya da hukuk koruyan, dolayısıyla diyalektik olarak yeniden şiddeti üreten şeylerdir. Bu noktada Benjamin, şiddet bağlamında yeni bir sınıflandırma daha ortaya sürer: Mitik şiddet ve ilahi şiddet. Ona göre, “[a]rkaik biçimiyle mitik şiddet, Tanrıların en saf tezahürüdür” (s. 35). Mitin arkaik biçimindeki şiddette bir amaçsallık yoktur, ancak mitin arkaik biçimi terk edildikten sonra, mit yeniden anlatıldığında amaçsal bir nitelik kazanır ve hukuk kurmaya ve hukuku korumaya hizmet etmeye –dolayısıyla yeniden şiddeti üretmeye– başlar. Benjamin'in mitik şiddetin arkaik biçimindeki işlevini yeniden temsil etmeye muktedir bir kategori olarak ürettiği ise ilahi şiddettir:

Daha saf bir alan açmaktan hayli uzak olsa da, dolaysız şiddetin mitik tezahürü, en derin biçimde hukuksal şiddetle özdeş biçimde ortaya çıkar. Dolayısıyla hukuksal şiddet sorunsalı hakkındaki kuşkuyu, tarihsel işlevindeki çürümüşlüğe ilişkin bir kesinliğe dönüştürür, böylece yok edilmesini bir görev haline getirir. Son kertede bu görev, mitik şiddeti durdurmaya muktedir, saf ve dolaysız şiddetin varlığına dair soruyu tekrar öne çıkartır. Diğer tüm alanlarda mitin karşısına Tanrının konulmasına benzer bir biçimde, mitin karşısına da ilahi şiddet konulur. İlahi şiddetin asli özelliği, her anlamda mitik şiddetin karşıtı olmasıdır. Mitik şiddet hukuk yaratıyorsa, ilahi şiddet hukuku yok eder; ilki sınırlandırır, ikincisi sınırları ortadan kaldırır; mitik şiddet hem yükümlülük, hem de kefareti getirir, ilahi şiddet kefareti ortadan kaldırır; mitik şiddet tehditkâdır, ilahi şiddet vurucudur; ilki kanlıdır, ilahi şiddet kan dökmeden vurucudur. (s. 38)

Bu yukarıdakiyle birlikte, Benjamin'e göre, anayasanın da bir versiyonu olduğu mitik şiddetin karşısına dikilen ilahi şiddet, hukuku askıya alarak devleti iptal eder, yeni bir çağ açar ve bu bakımdan devrimci şiddettir. Metinde ise Hala'nın bir zamanlar Tanrı'nın şiddeti olan ve ancak anlatı zamanında onun mitik şiddete

dönüştürülmesiyle hukuk kurucu ve hukuk koruyucu hale gelmiş olan İslami muhazakârlığın içinden konuşur. Bir zamanlar tanrısal olan şiddeti araçsallaştıran Hala'nın bu anlamda etrafındaki insanlara uyguladığı şiddet mitik şiddettir: Hala kefaret ister, insanları kendi hukukuyla yükümlü hale getirir, yükümlülüğü kabul etmeyenleri tehdit eder ve metindeki haliyle Hala'nın hukuku 6-7 Eylül'den Madımak'a kanlı bir hukuktur. Hala'nın karşısında Lefkotea Teyze'nin tokadında ortaya çıkan şiddet ise saf ve dolaysız oluşu, Hala şahsında mitik şiddeti askıya alması, kan dökmeden öldürmesi, yeni bir çağın açılmasına ya da metindeki haliyle ölü tarihin kapağının kaldırılmasını hazırlaması bakımından ilahi şiddettir. Bununla birlikte, burada Hala için geçerli olan her şey “gog mogoglar” için de geçerlidir. Hala “gog mogoglar”ın temsil ettiği gösterilen evreninin bir parçasıdır ve onların uyguladığı şiddet de mitik şiddettir.

Lefkotea Teyze'nin Hala'ya uyguladığı şiddet sonrasında, Dayı'nın İshak'ı kurtarması da yeni bir anlam kazanır. Domuz avının yapıldığı alandaki İshak'ın babası İbrahim Tevrat ve Kuran'daki hikâyeden, yani artık hukuka dönüşmüş olan ve kendi arkaik zamanında bir ilahi şiddeti konu alan İbrahim-İshak(-İsmail) kıssasından esinlenmiştir. Bu bakımdan İbrahim oğlunu kurban etmek, mitik bir şiddet uygulamak üzereyken Dayı'nın müdahalesi ilahi bir şiddet olarak okunabilir. Dayı mitin arkaik biçimindeki haliyle, Tanrı'nın amaçsız şiddetini uygulayarak İshak'ı babasının elinden yine kan dökmeden, mitik şiddeti askıya alarak kurtarır. Bu bakımdan, metnin kreşendosu sayılabilecek parça, bu iki ön hazırlıktan ya da iki önkoşulun ortaya çıkarılmasından, Dayı'nın İshak'ı kurtarması, oğullarını öldüren babalar döngüsünü durdurması bağlamında ilahi şiddet uygulaması ve Lefkotea Teyze'nin ilahi şiddetle mitik şiddeti yok etmesinden sonra ortaya çıkar.

Kalan'da "kurutuluş"a benzer bir anın yaşandığı bu tek gündüzdüşünün mekânı, ölü tarihin kapağının bir fiziksel gerçeklik olarak, evin sarnıcının kapağı olarak bulunduğu yeri, evin taşlığını mekân tutar. Bu parçada, Lahzen farandolayla annesinin ilişkisini anlatmaya başlar önce:

dayı yokken annem, telleri kopmuş bir çalgıdır karyolasının başucundan hiç ayırmadığı sayfalarını parmağına tüküre tüküre çevirerek erittiği o kitabı tutan elinde,, kitabın adı "değirmenimden mektuplar" dır; okumuyordur suskunluğunu doldurmuştur çalmayan yüreğine,, sessiz sözcükler kabarıp çıkarlar yüzüne,, gizlemek istediği akışla dolu gözleri bahçeye bakan pencereye dönük yiyor olur tırnaklarını; dikdörtgen penceresine oturma odasının perdelerini elleriyle ördüğü -özen bayan marka iplik ve 70 numara tığla- orada bahçeyi değil ördüğü perdelerdeki farandola figürlerinin hayaletiyle kaplı çocukluk düşleri küçük bir kızın kabarık ipekli elbisesi kocaman kurdelesini başına takan gencecik annesi, babanın onu öperken yüzüne takılan posbıyıkları, biricik kızlarını faytonla gezdiren mutlu aileyi görürdü,, belli günlerde köşklerinde toplanan hısım akraba ve arkadaşlarıyla halka dansı farandola'yı,, bu dansın aslı meryem'in oğlu isa'nın takipçisi müslüman sufilerin ibadet biçimiydi. iki halka olunup birbirinin tersine dönülerek vecde gelinirdi,, bizim dervişlerde olduğu gibi. ancak zamanla halkalar bozulmuş tek başına ya da gruplar halinde bildiğini okumaya başlamıştı dansçılar. (s. 201)

Metin burada farandolanın kökenini aynı anda hem açıklamakta hem de gizlemektedir. Bir yandan, farandolayı annenin öğrendiği muhtemel kaynak açık edilir: *Değirmenimden Mektuplar*. Öte yandan ise farandolanın kökeni İsa ile ilişkilendirilir. Bu ilişkilendirmede de bir uyumsuzluk olduğu en başta hissedilir. Lahzen'e göre dansı icat eden İsa'nın takipçisi Müslüman Sufilerdir, Müslüman Sufiler "bizim dervişler" gibidir ve bunu söyleyen Lahzen Müslümandır. Bu kısır döngü safsatası [*petitio principii*] farandolanın kökeniyle ilgili bir yabancılaştırma olarak okunmalıdır. Bununla birlikte, İsa isminin bir şekilde bu halkaya eklenmiş olması travmatik semiosis'le ilişkilidir. İsa'yla ve Mesihçi kurtuluşla ilişkisi olmayan farandolaya bir önceki parçadaki "Hristos anesti!" (İsa dirildi!) anlamının, bu kurtuluşun düş düzeyinde gerçekleşeceği bölümde çağrışım yoluyla taşınması amacına hizmet eder. Yukarıdaki alıntıdan bir paragraf sonra ise Lahzen,

farandolanın gerçek coğrafi kökenini de örtük bir şekilde metne dahil eder: “işte şimdi de bir şeyler bekliyor sınıksız kapadığı gözleriyle,, kimi mi?,⁷⁷ avignon’ dan sükun edecek hısm akrabalarını oyun ekibi olarak,, aklından çıkaramadığı çocukluğunun halka dansçılarını.” (s. 202) Avignon’lu, Provence’lı olan Lahzen’in annesi değil, farandoladır. Metnin başka hiçbir yerinde Lahzen’in annesinin Türkiyeli olmadığına dair bir iz yoktur.

Konudan konuya sıçrayan yapısıyla Lahzen’in histerik bilincinin dile gelişine has bir “kafa karışıklığı” olarak da okunabilecek bu bölümde farandolanın üzerine bir de “gizli din” anlamı yapıştırılır. Müslüman Sufilerin İsa’nın takipçisi konumlandırılması bu parçanın öncesindeki parçalarla birlikte “gizli din” izleğinin devamıdır. Dolayısıyla Lahzen’in farandolaya burada biçtiği kökenle farandola, İsa’yı içlerinde saklayan Müslümanların dansı, “gizli din”in dansı olarak yeniden icat edilir. “Gizli din”in annedeki karşılığı ise annenin yukarıdaki alıntıda tasvir edilen pencere önündeki halidir. Anne’nin yüzüne “sözcüklerin çıkması”, “yüreğinin çalmaması”, bahçeye bakan gözlerinin gizlemek istediği bir akışla dolu olması gibi Lahzen’in tasvirlerinde de annenin geçmişi ve kendi çocukluğunu düşünmesinde de ortaya çıkan şey bilinçdışına itme, bastırmadır. Bu bakımdan, farandola annenin bilinçdışının, bastırdıklarının, “gizli din”inin semptomudur; farandola figürlerini bilinçdışının semptomu olarak dantelle perdelerle, dünyayla arasındaki ilişkiyi belirleyen çerçeveye işler. Metin bu çağırışimleri işaret ederek bu parçada, Lahzen’in annesinin, Fener’in, yakın Türkiye tarihinin ve evdeki sarnıç bağlamında Roma-Osmanlı-Türkiye tarihinin bastırdıklarını açığa çıkaracaktır.

⁷⁷ Metnin orijinalinde burada kullanılan noktalama işareti virgül-soru işaretidir.

Farandolanın (ya da Anne'nin) Avignon kökeni işaret edildikten sonra bu sanrısız gündüzdüşünde tarihin ve anlatı zamanındaki Fener'in bütün "bastırılanları" evin taşılığına doluşur:

neşeli sesler işitti; bütün fener halkı çoluk çocuk sokaklara dökülmüştü,,, geliyordu çalgıcılar zurna, tef, dümbelek, keman, zillerle aralarında sırtında telli bir çalgı taşıyan çok genç bir çocuk vardı,,, o çocuk munis, sevinçli gözlerle önden yürüyerek yaklaşıyordu bizim kapıya doğru,,, yaklaştı,,, eftim'di yanında elinde zillerle petrus amca içeri girdi,,, ardından mahallenin bütün çocukları doldu onların da ardından sanki dünyanın tüm insanları sükün etti,,, yurdun dört bir yanından yörükler, türkmenler, karapapaklar, yezidiler, zazalar, ermeni asıllı hemşinliler, laz asıllı hemşinliler, keldaniler, kürtler, purıamlar, çerkezler, kara kukuletalılar, burkalılar, kara çarşaflılar, mavi sarıklı adamlar, lenin kasketli, haki montlu, postallı genç adamlar, İsa yontusu taşıyan genç adamlar, azize heykelleri taşıyanlar ve azizeler; elinde lambası azize lucia din yüzünden henüz kendi elleriyle bir bıçakla her iki gözünü de oyup kendisini taciz eden adama bir mendile sarıp göndermemiş,,, görüyor henüz azize lucia dünyayı iri mavi gözleriyle kuşatarak ve yürüyor kadından yapılma bir çarmık gibi,,, azize felicitas henüz yedi oğlu gözünün önünde öldürülüp kendisi diri diri kaynar kazana atılmamış din yüzünden,,, gülümsüyor,,, azize gonca kuruş'in domuz bağlarıyla diri diri canını alan hizbullahçıların boğma çemberi elinde o da gülümsüyor,,, hrant dink de kolunda bir güvercinle gülerek yürüyor aralarında,,, iki kanatlı, dört kanatlı, al kanatlı, oğlan melekler, kız melekler, kızıoğlankız melekler hermafroditler doluşuyor içeriye,,, dansa başlamadan gözleri kısık ama konuklara gülümser durumda annem,,, bir ayağının ucu sarnıcın kapağında gene,,, bekliyor komşuların gelmesini sabırsızca dansı başlatmak için,,, kısık gözlerinin arasından onlar da doluyor içine,,, kim oldukları anlaşılmasın diye maske takmış feneriotes'ler,,, (ama anlaşılıyor kimler oldukları) havva teyze, lefkotea teyze, meryem teyze, muhibbe hanım, ruhiye hanım, vara teyze, adımı söyleyemediğim o kara kalın örgülü saçlı, yaşlı beyaz rus kadın, başı beyaz türbanla hunileşmiş, pirinç gibi dişlerini göstererek gülen birileri, fransız barok kıyafetiyle kocaman kığını sallayarak ilerleyen bir genç kadın, ülkenin en iyi yatak dansçısı; giysisi bej boncuklarla işlenmiş kuyruklu bir etek, uzun dantel don –farandol sırasında eteğini kaldırıp çocuklara gösterecek göbeğine taktığı tahta bir penisi kırmızı boyalı, eliyle tutup oynayacak tempoya göre, o vakit herkes yerlere yuvarlanacak gülmekten o tek başına kalıp tahta penisi sallayarak selam verecek bize, gitmeden önce çıkarıp atacak penisi seyircilerin üzerine bir gelinçiçeği gibi kapmaya çalışacak herkes onu kimin elinde kalırsa gelecek yıl o aynı giysiyle aynı role girecek,,, (s. 202-203)

Yukarıda bileşenleri sayılan ezilenler topluluğu aynı zamanda bir Türkiye

okumasıdır. Metindeki Fener'in gayrimüslim sakinlerinin yanı sıra ülkenin "makbul vatandaş" tanımının dışında kalan kimliklerinin neredeyse tamamı, kasketli ve

postallı devrimciler ile kara çarşafly ve azize imanlylar da dahil olmak üzere birazdan gerçekteşecek Mesihçi an için buluşturulmuştur. Bununla birlikte, bu topluluğun içinde isimleri doğrudan duyulan dört isim; Azize Lucia, Azize Felicita, Konca Kuriş ve Hrant Dink ise metnin iman konusunda Kierkegaard'la tartışarak geliştirdiği ayırımın ön plana çıktığı yerdir. Dört isim de “inananlar” tarafından din adına öldürülmüştür. Hrant Dink'in katli diğerlerinden farklı görünüyorsa da Türklük de en başından dinsel bir içirme ve dışlama jestiyle birlikte kurulmuştur.

Lahzen burada Kierkegaard'ın iman anlayışını devralır. Kierkegaard'a göre inanç şövalyesi, olanaksızlığı sahiplenerek saçma ve anlamsız olana inanır, inanç için sonsuz teslimiyet bir ön koşuldur ancak ancak inanmadan da sonsuz teslimiyete varılabilir (Kierkegaard, 2015, s. 48-49). Bununla birlikte, inanç şövalyesinin inandığı şey anlamsız olması itibariyle din denilen kurallar topluluğu değildir. Kierkegaard'da inanç, bir trajik an olarak korku ve titremeye açılan varoluşsal bir eşiktir. Lahzen, bu noktada Azize Lucia, Azize Felicita, Konca Kuriş ve Hrant Dink'in sonsuz teslimiyetle eyleyen katillerini inancın anlamından dışlarken, din adına katliam işlediğine pek rastlanmayan ve genelde “öldürülen” tarafında olan sonsuz temsiliyetin kara çarşaflyları ve azizeleri evin kapısından içeriye, bu Mesihçi kurtuluş anına kabul eder. Ancak, burada iki azizenin isminin Konca Kuriş ve Hrant Dink'le birlikte anılmasında da yeni bir anlam işaret edilmektedir. Freud'un *Musa ve Tektanrılı Din*'inde işaret edildiği üzere İsrailoğullarının Musa'yı peygamber yapmalarında etkili olan kendi işledikleri katliamı örtme, öldürdükleri Musa'yı peygamber ilan ederek kendilerini yüceltme arzusudur. Lucia'nın ve Felicita'nın uğruna öldürüldükleri din içinde bir kadına uygun görülen en kutsal rütbeye uygun görülmeleri de benzer bir travma anlatısı, cinayeti dinin inananlarının Ben'lerini de yükseltecek şekilde anlatma eğilimidir. Lahzen'in Konca Kuriş ve Hrant Dink'in bu

isimlerin yanında anmasında ise bütün sayılıp dökülenlerle birlikte eğer “Mesih” gelmezse onları bekleyen bu “azize” kaderinden⁷⁸ kurtarma isteği olduğu iddia edilebilir.

Evin taşlığına doluşan bu insanlar hazır olduğunda, Anne ayağını sarnıcın kapağına dayayarak farandolaya başlayacak, Dayı bütün kurtuluşa ereceklerin taşlıkta olduğuna emin olduktan sonra sarnıcın kapağını kaldıracak ve Kıyamet’i andıran kurtuluş anı gerçekleşecektir:

geldikçe onlar küçük mermer taşlığımız genişlemekte, onlar geldikçe, onlar geldikçe geldikçe, altında ölü suyun içinde egoların solduğu sarnıç hacı murat’ın yaptığı mermer zemini öylesine genişlemekte ki küçüksü kasrı’nın değil de dolmabahçe sarayı’nın kabul salonu’nu da değil hipod-romu almakta içine,,, alman çeşmesi, burmalı sütun’u, örme sütun’u, theodosius’un yekpare granitten dikilitaş kaidesindeki kabartmalarla birlikte iniyor ortasına taşlığın; taşlığın ortasından geçen spina’nın üzerine yerleşiyor,,, herkes sığıdı mı, diyor dayı bir gözü hep annemde,,, herkesi herkesi herkesi alınca içine taşlık dayı koştı annemin bacağını sarnıcın üstünden alıp yere koydu yavaşça annem farkında değildi, sarnıcın kilitli kapağını açtı dayı,,, işte o vakit egoların tümü sarnıçtan fırladı dağıldı aramıza,,, gözle görünmese de biz mahallenin bütün çocukları egolar egolar diye bağırıştık bir ağızdan,,, annem ve herkes sağır işitmiyorlar bizi,,, arada tavan yokmuşçasına gözünü dikmiş gök kubbenin dibine annem, kubbe ruhuyla eş kıpırtıda tutuyor sanki gövdesini,,, dayı sarnıca sarkıttı kovayı, kovanın suya çarpışının sesi işitildi, ipi sarkıttığı yivden çıkarmadan çekti koyverdi, çekti koyverdi kovanın dolduğunu sezince ipi yukarı çekti. kırmızıydı şarap,,, maşrapalarla dağıttı,,, bize, çocuklara da verdi,,, biz de başladık içmeye,,, sarnıç kapağını yerine koydu,,, annem ayak değiştirerek inip çıktı inip çıktı sarnıcın kıyısına kendi yerinde kişneyen rüyadan yapılma terelelli’ydi o an,,, (s. 203-204)

Dayı’nın eliyle gerçekleştirilen ve sarnıçta gerçekleştirilen bu kurtuluş anında sarnıcın ve taşlığın anlamı da *Üç Başlı Ejderha*’yı da içine alacak şekilde genişletilir.

Bütün bir Mesihçi kurtuluş umudunun mekânsallaştırılması olarak, metnin her

⁷⁸ Metnin bu noktada, “azize kaderini” “devleti” eleştirip devrimi düşlediği, “ölü tarihin” ortaya çıktığı noktada dile getimrsi, travma tanıklığı ve travma anlatısının fetişleşmesinin anlamını bu bağlamda ifade etmesi okuyucuyu Erbil’in kaynaklarından Marksizm tarafına da gönderir. Metnin okuyucuyu attığı yer Lenin’in *Devlet ve Devrim*’inin epigraflaşan giriş paragrafıdır:

Ölümlerinden sonra, onları [tarih içindeki devrimcileri] zararsız putlara çevirmek, deyim yerindeyse evliyalaştırmak ve ezilen sınıfları “avutmak” için ve bu sınıfları aldatmak amacıyla adlarını bir ölçüde halelerle süslerken, aynı zamanda, devrimci öğretiyi içeriğinden yoksun bırakma, devrimci uçlarını köreltme ve onu bayağılaştırma girişimlerinde bulunulur. (2016, s. 17, köşeli parantezle ekleme bana ait)

ucunun travmatik semiosis’leilmekilmek kendisine bağlandığı taşlık bu noktada ani bir sıçramayla Konstantinopolis Hipodromu’na kadar genişler. Dayı’nın sarnıcın spina’sına “herkesi herkesi herkesi” sığdırma isteğiyle Roma imparatorlarının “hipodrom” a bütün tanrıları sığdırma isteği arasında kurulan bu koşutluk, Burmalı Sütun’un adının da anılmasıyla *Üç Başlı Ejderha*’da Konstantinopolis Hipodromu için travmatik semiosis’le yaratılmış anlamı devralır. Bu paragraftan bir öncekinde sarnıcın kapağı “ölü bir tarihin kapağı” olarak tarif edilmişken burada, “ölü suyun içinde soluduğu sarnıç” olarak tarif edilir. “Ölü suyu” nun anlamı ise hemen ilerleyen satırlardaki şarap simgesinde anlamını kazanır; sarnıçtan çıkan “ölü suyu” İsa’nın kanıdır. Dayı, şarabı çocuklar dahil herkese dağıtarak Mesihliği, taşlıkta toplanmış bütün bu ezilenler topluluğuna bölüştürür; böylece Mesihçi kurtuluş bir kuşak olarak da şarap aracılığıyla paylaşılmış olur. Bununla birlikte, ezilenler şarabı içerek “ölü tarihin” ortaya çıkmasıyla Mesihçi gücü, eyleme kudretini, egolarını yeniden kazanırlar. Travmatik olaylarla dünyadaki varlıkları yok edilen Ben’ler ile travmatik olayların etkisiyle silikleşmiş veya abartılmış Ben kurulumları geliştiren bütün bu topluluğun, tek tek tarihsel birer özne olma, Ben’lerinin travmayla bağlı olmaktan kurtulma anıdır bu aynı zamanda.

Ancak, Anne devrimi kutlayan bastırmanın dansı farandolaya başladığında bütün bu kurtuluş anı kapanacaktır. Anne dansa başladığı anda göğe yükselerek tanrıçalaşırken mitik şiddeti kuşanarak “ateşten bir mil” olup insanları kör edecektir:

o vakit annem çimen rengi gözlerini herkese serpererek hipodromun ortasını kendine merkez tutup dansa başladı,,, çalgıcılar bir çember oldular onun çevresinde çalgıcıların çevresinde dansa katılanlar bir çember bir daha bir daha hep birlikte onunla birlikte spinanın çevresinde birbirlerine zıt dönerek başladılar dansa,,, kızılçık kırmızısı kloş eteği, homerosrengi bluzu, kırmızı pabuçları, kırmızı dudakları, kırmızı tırnakları, kırmızı saçları, kırmızı bacaklarıyla insandan insana geçerek döne döne ateşten bir mil oldu annem maskeli kadınlar, kızlar, erkekler, herkes herkes çevresini aldı el ele tutuşup farandola dönüyorlardı oynadıkça oynadıkça taşlıktan ayakları kesiliyor

yükseliyorlardı yerden,, onlar yükseldikçe tavan açılıyor mavi gök içeri doluyordu,, annemin eteklerine sarıldı ablam ben de ablama sarıldım ne olur gitme anneciğim diye bağırarak bir süre havada öylece döndük durduk,, sonra kendimizi yerde bulduk,, (s. 205)

Bu gündüzdüşünün bu kısmı, mekânsallaştırma bağlamında “Üç Başlı Ejderha”nın isimsiz anlatıcının kendisini imparatoriçe ilan ettiği ve Hipodrom’un kendisinin vajinası olduğu rüyasını ana motifleriyle tekrar eder. Sarnıç açıldıktan sonra herkes Mesihliği paylaşmışken Anne, Konstantinopolis Hipodromu’nu ve Hipodrom’un merkezinde kendisini bir merkez olarak yeniden inşa eder. *Üç Başlı Ejderha*’dan taşınan anlamlarla birlikte bu an, dünya imparatorluğu fikrinin ve onun imparatoriçesinin yeniden kendisini icat ettiği mitik bir andır. Yine “Üç Başlı Ejderha”nın rüyasında olduğu gibi bu ana da travma eşlik eder. Anne ateşten bir mil olup etrafını saran insanları kör etmektedir. Bu travmatize edici şiddetin hukuk kuran, dünya imparatorluğunun merkezini yeniden inşa eden yapısı sarnıcın açılmasında ortaya çıkan özgürleştirici ilahi şiddet anının da kapanışıdır. Bu bakımdan *Kalan*’da da *Üç Başlı Ejderha* gibi yine Hipodrom’da mekânsallaştırılan bir tanrıçalaşma/imparatoriçeleşme eğilimi bozuma uğratılmıştır.

Lahzen *Kalan*’ın sonunda ise Mesihçi kurtuluş beklentisini, kendisinin bu beklentisine yönelen Sabit’in sinik aklına karşı savunacaktır. Metnin şimdiki zamanını konu alan “ikinci bölüm”de Lahzen mutfakta hiç görmediği babası için helva kavurmaktadır. Sabit, Lahzen’in helva kavurmasının anlamını Marks’ın epigraflamış sözünü tekrarlayarak bozuma uğratmaya çalışır: “ölmüş kuşakların geleneği bütün şiddetiyle yaşayanların üzerine çöker, değil mi?” (s. 217) Sabit, Lahzen’in hiç görmediği babasına helva kavurmasını Lahzen’in Tanrı’ya inanmamasıyla çelişen bir durum olduğunu söyler. Lahzen, bir kez daha ikisinin ayrı kategoriler olduğunu anlatır. Sabit, bununla birlikte, Zeyyat ve Lahzen’in 1 Mayıs kutlaması için Taksim alanının yine yasaklanmasından dolayı öfkelenmelerini,

Lahzen'in eşitliğe hala inandığını ve Melamileri sevdiğini söylemesini, Lahzen'le Zeyyat'ın Lahzen'le Sabit'in evine temizliğe gelen "türbanlı" Zehra'nın kızının polisler tarafından taciz edilmesine çözüm aramalarını, Greenpeace'in motorlu araç kullanmasını; konuşulan her şeyi piposu ve kahvesiyle oturduğu köşesinden alaya almaya çalışır. Sabit'in alaya alması bazen Marks referanslarıyla bazen "Melamiliğin bitmesi sayesinde ülkede üretimin mümkün olduğu" gibi safsatalarla gerçekleşir. Sabit, Zeyyat'ın kendisiyle aynı mahallede oturan Zehra'nın kızını taciz eden polisler için karakola gidip amirleriyle konuşmayı düşünmesine "kendini nasıl tanıtacaksın? sabit bey'in arkadaşım thkpc'den emekli oldum mu diyeceksin?" (s. 223) diye karşılık verir. Buradaki gibi karşısındakine kendisinin kurguladığı bir tutarlığı dayatan "sen de" safsataları [*tu quoque*] da Sabit'in sinik aklının araçlarından biridir. Sabit'in Zeyyat'ın polislerin amirleriyle konuşma niyetiyle dalga geçmesinden sonra Lahzen, Sabit'e o halde kendisinin amirle kendisinin konuşabileceğini söyler. Lahzen'den gelen bu eyleme talebini ise Sabit polislerin tacizini meşrulaştırarak savuşturur: "yooo beni karıştırma lahzen; hem ne var bunda, genç kız görünce polisliğini unutuyor delikanlılar, olay mı bu!.." (s. 223)

Lahzen bu bölümdeki iç konuşmalarında sinik aklın mükemmel örneği "kokmaz bulaşmaz" Sabit'i onun bu inadına mutlu olma tavrını da deşifre ederek olumsuzlar:

zaman zaman katil olduğumu düşünüyorum,, ibrahim'le ishak gelince akluma,, düşünceye girdi mi girmedi mi öldürme,, bu sabit,, hiç gerçek acı çekmemiş,, gerçek acı,, ben bilirim,, sorunları da hiç olmamış,, buna da içerliyorsun,, oedipus karmaşası bile yaşamamış sanki,, hadım edilme korkusuna uğramadan büyümüş,, her vakit dengeli ve mutlu,, sanki inadına mutlu,, zeyyat gelince daha da mutlu,, seni kollarına aldığında titriyor,, benimsin işte diyor o sırada,, terk et onu diyor içimden bir ses sürekli,, bedbaht et onu,, her şeye karşın mutlu olmakta direnen bir adam,, ne iğrenç

bir şey mutlu olmak bu dünyada,, sanki rabbi ile hilede ittifak kurmuş,, zeyyat'ı al git,, çük gibi kalsın yalnız başına şu evde,,⁷⁹ (s. 214-215)

Sabit'in "sabitliğini", isimlendirilme tercihini de anlamlandıran bu pasajda Lahzen, Sabit'i öldürmeyi aklından geçirdiğini açık açık söyler. Bununla birlikte, Lahzen yukarıdaki paragrafın hemen öncesinde Dayı'yı da öldürmeyi istediğini ancak kendiliğinden ölümüyle Lahzen'i katil olmaktan kurtardığını söyleyecektir. Lahzen ikisini de öldürmez. Bu bakımdan, Lahzen Sabit'te bozuma uğrattığı sinik akıldan kendisi de mustarıptır. Sabit'i bozuma uğratmasına rağmen onunla yaşamaya devam eder ve bu kararını, onu bırakırsa Sabit'in kendisi olmadan yaşayamacağıyla ve kendisinin iyi biri olmasıyla meşrulaştırır. Ancak, metnin son bölümünde bundan da şüphe duymaya başlayacaktır:

yoksa sen bu adamdan ayrılmayarak cezalandırıyor musun kendini,, ebedi azabı mı tadıyorsun onda,, suçların yüzünden,, hangi suçların bilemiyorsun pek,, dayıya karşı olan acımasızlığın,, onu sen öldürmedin ama öldürdün sayılır,, sürekli ölmesini diledin,, ibrahim peygamber katilse,, sen de,, ah hayır bu kaygılarla uğraşma,, hem ibrahim peygamber neden katil oluyor,, ona "ÖLDÜR" emri tanrıdan inmedi mi? tabii ya hep şu haplar yüzünden,, hiç aklıma gelmemiştii bu,, o efsanedeki KATİL TANRI! TANRI KATİL! KATİL TANRI! ohhh! KATİL TANRI! zeyyaatt! sabit'e söylesem bunu şimdi,, saçmalama hapını aldın mı diyecek,, zaten o da sören'ci,, oysa tanrının katil oluşu ibrahim'in ishak'ın katili olduğu gerçeğini götürmez ki,, ikisi de cellat,,⁸⁰ (s. 216)

Lahzen burada kendisinin Sabit'ten ayrılmamış ya da onu öldürmemiş olmasının anlamını, bu eylemsizliğini kendi benlik kurulumuyla ilişkilendirerek sorar. Bulduğu cevaplardan biri onda "edebi azabı" tattığıdır. Bu nokta, Lahzen'in kendi sinik aklını bozuşturmaya en çok yakınsadığı, kendi sinizmindeki keyfi ortaya koymaya en çok yaklaştığı andır. Bu bozuşturma görünür olur olmaz ise metin boyunca sorup durduğu Kierkegaard'ın haklı olup olmadığı sorusunu da cevaplayacaktır: Kierkegaard haksızdır ve Tanrı katildir. Ancak Tanrı'nın yanında İbrahim de katildir.

⁷⁹ İtalikler metinde olduğu gibi korunmuştur.

⁸⁰ İtalikler metinde olduğu gibi korunmuştur.

Fakat, Lahzen'in buradaki bozuşturma jesti ve bu bölümün anlamını "saçmalıkla" ve "sorumlulukla" ilişkilendirmesiyle ile katil yine İbrahim olarak ortaya çıkacaktır. Zira, Tanrı zaten "saçma"dır ve İbrahim'in ya da Lahzen'in sinik aklının sorumluluktan kaçma girişimlerinin yer değiştirmiş simgeselleştirmesinden başka bir şey değildir. Kierkegaard iki durumda da haksızdır.

İbrahim'i de katil olarak ortaya çıkararak Lahzen sorumluluğa dair metnin başında sorduğu soruya cevabını üretir. İbrahim sonsuz teslimiyet içinde saçmalığın inayetine inanarak eylemektedir. Kierkegaard'dan alınan bütün bu kurulumda İbrahim'in hakikati, öznelliğinde yani saçmalığa iman etmesindeki korku ve titremedir. Ancak Lahzen, burada İbrahim'i katil ilan ederek hakikatin öznelikte değil, sorumlulukta olduğuna karar verir. Bununla birlikte, kendinde gördüğü "iyiliği" de deşmesiyle birlikte inayet bir saçmalık haline gelir. Dolayısıyla, saçmalık inayet doğurmadığı gibi, inayetin kendisi saçmalıktan, Ben yüceltiminden başka bir şey değildir. Lahzen'in hayatında ise celladı, gardiyanı olarak konumlandığı Sabit'le birlikte yaşamaya kendisini ikna etmeye yaramaktadır. Öte yandan, Lahzen burada Dayı'ya da haksızlık yapmaya başladığını düşünmeye başlar. Dayı her ne kadar Kierkegaard'a "inansa" da aynı zamanda inançsızdır, İshak'ı kurtarmıştır, annesinin yaşamın ve mahallenin içindedir, "ego masalı"nı uydurup kurtuluşun yolunu göstermiştir, Sabit gibi köşede pipo içmek yerine yemek yapar, Lahzen ve ablasına bazen "engizisyon keşişi" gibi görünse de Anne'ye aynı şekilde davranmaz... Sabit'in aksine Dayı hayata, mahalleye, insanlara ve dünyaya karşı sorumludur.

"İnayetin saçmalığını" ve "hakikatin" sorumlulukta olduğuna karar verdikten sonra Lahzen metne son noktayı koyan hayalini kurar:

zeyyat desem bir de,, hasta, sakatlanmış, kötü olduklarının bilincinde olmamaları neden yarama merhem oluyor,, acaba ben de mi kötü biriyim desem,, bu sorun üzerinde uzun uzun düşünüp tartışsak onunla,, onun asla kabul etmeyeceği bu düşüncelerle zorlasam onu,,

merhameti ve iyilik duygularını at artık desem ona,,

eskiden,, verili olandan çıkamayan benden geriye kalmış bir adamsın aslında ama gene de seni seviyorum desem,, sonra,, sabit haftada bir gün bize ziyarete gelebilir desem,, ve bir gün çat diye kapı vurulsa,, içeriye şişman, mavi gözlü, kocaman kalçalı bir kadın girse,, ben rosa tanımadın mı beni lahzen diye kucaklasa beni,, ağlaştık,, artık buraya döndüm dese,, kakhahalar atarak kadeh kaldırsak,, lahzen ne güzel gülüyorsun dese bana zeyyat,, sonra rosa 'ya hadi zeyyat 'a farandola öğretelim, unutmadın değil mi desem,, hiç unuttur muyum dese o da,, böylece sonuna kadar üçümüz bir arada onun gelmesini beklesek,, kimin dese rosa,, devrimin desem,, devrim mi!? diye şaşsa,, hala mı dese,, evet hala desem,, öyle ise bir şeyler yapmaya başlamalıyız dese rosa,, olur yaparız değil mi zeyyat desem,, elbette yaparız ölmedik ya dese...⁸¹ (s. 228)

Yukarıdaki hayalin başında Lahzen, Zeyyat'ı terk etmeyi, Hala'nın evine tadilat yapıp oraya yerleşmeyi, Hala öldükten sonra önce Ayıdede'nin yanına, daha sonra başka bir eve verilen Müslümanlaştırılmış Sultan'ı kurtarıp evin hanımı yapmayı düşleyecektir. Bütün bunlarla birlikte, Lahzen travmatik geçmişin kendisini sorumluluğun dışına atan, kendisini kendi "iyiliğine" ikna ederek Sabit'le yaşamaya devam etmesini sağlayan anlatısından vazgeçerek hem kendisinin Sabit'le Zeyyat arasında bölünmüş hayatının hem de Türkiye'nin toplumsal travmalarından kendi etrafındaki insanların payına düşenlerin sorumluluğunu almaya yanaşır. Ancak bu sorumluluk, sonsuz teslimiyetin tamamen dışında, eleştirel bir sorumluluktur: Yukarıdaki alıntıda olduğu gibi Zeyyat'a geçmişe ait olduğunu söyleyerek ona beslediği aşka karşı sorumlu olmayı ister. Artık, çıkagelmesi için beklenenler sarnıçtaki egolar, Erken Hristiyanlık azizeleri, İsa Mesih'in kanı değil; Sultan, Rosa, gençliğindeki "gerçek" aşkı Zeyyat ve devrim hayalidir. Hayali kurulan merhameti, iyiliği, kendini yüceltme hayallerini bırakarak, kötü olabileceğini düşünerek, devrimi

⁸¹ İtalikler metinde olduğu gibi korunmuştur.

iyilik ve merhametten ötürü başkaları için değil; kendisi, Rosa'sı ve Zeyyat'ı için bekleminin sorumluluğudur. Bu bakımdan kendi hayatından uzakta kurduğu, bir devrim olarak Mesihçi beklentiyi kendisine yakınlaştırır. *Tuhaf Bir Erkek*'in anlatıcısı Sevda ise travmatik geçmişi bir sorumluluk olarak Lahzen'in bıraktığı noktadan yüklenmeye başlayacaktır. Lahzen'in kendisinin “gizli din”i Sabit'ten kurtulma hayalini, *Tuhaf Bir Erkek*'in Sevda'sı gerçekleştirmiş gibidir; *Kalan*'daki karakterlerin neredeyse hepsi *Tuhaf Bir Erkek*'te de bulunsa da Sabit artık yoktur.

4.3 Zeus'un tanıklığı: sorumluluk

Tuhaf Bir Erkek her bakımdan *Kalan*'ın devamı ya da *Kalan*'a yapılmış bir ek gibidir. Hipodrom'un, Cumartesi Anneleri'nin, Zeyyat'ın, Dayı'nın, farandolanın, Fener'in, evin bulunduğu *Tuhaf Bir Erkek*'in ilk kelimeleri “bildiğiniz gibi”dir (s. 5). Lahzen'le bütün bunları paylaşmasına rağmen *Tuhaf Bir Erkek*'in anlatıcısının adı Sevda'dır ve Sevda'nın travması başka bir bağlam içinde açılır. Yine bununla birlikte, bütün “bilinenlere” rağmen *Tuhaf Bir Erkek* hem travmatik poetikanın düşünsel seyri açısından hem de travmatik poetikanın anlatsal araçlarının kullanımı ve işlevselleştirilmesi bakımından yeni bir aşamayı imler.

Sevda *Üç Başlı Ejderha* ve *Kalan*'ın anlatıcılarına göre kendi tanrıçasallaşma eğilimiyle hesaplaşmasını daha açıktan yürütürken bu metinde travmatik semiosis'teki özellikle mitik göndermeleri metnin en derinlerine gömme jesti geri plana çekilir ve travmatik diegesis önem kazanır. Bir önceki kısımda, travmatik poetika metinlerinde sonra gelen metinde öncekinin kaynaklarının açıkça işaret edildiğini, sonraki metnin önceki metnin okumasına dönüştüğü iddia edilmişti. Bu bağlamda *Tuhaf Bir Erkek*, hem *Üç Başlı Ejderha*'nın hem de *Kalan*'ın kaynaklarını

açık ederken bu iki metnin okumalarını da üretir. *Tuhaf Bir Erkek*'te travmatik semiosis'in de geriye çekilmesiyle birlikte bu okuma ve kaynakları açık etme işlemi okuyucu için daha kolay takip edilebilir hale gelmiştir; *Tuhaf Bir Erkek* bu bakımdan travmatik poetika metinleri içinde "söylemediği" en az olan metindir. Yine bununla birlikte, *Tuhaf Bir Erkek*'te tragedya kurulumunun yerine komedyaya, özel olarak ise Aristophanes'in politik metni *Eşekarıları* belirleyici olur. *Eşekarıları* bağlamında hukuk tartışması da *Tuhaf Bir Erkek*'te yeni bir düzeye sıçrar.

Sevda'nın travmasının açılmasında birbirine benzeyen birçok olay vardır. Bunlardan aile içinde gerçekleşeni, Sevda'nın erkek kardeşi Ali'nin babaannelerinin ihbarıyla hapse girmesi, bu sebeple Sevda'nın işten atılması ve arkasından ailecek yaşadıkları geçim sıkıntısıdır:

ali'yi de aldı içeri gorgo / kimseyle konuşmazdı ali / içi kan ağlıyor ama
susuyordu / "unsur"
ispiyonladı / babaannem / bunaklaşmıştı biraz / git yavrum gezersin / dedi
ali'ye / orası güzel yerdir / şanslıymışın bak / yoğurt yersin / kaymaklı dedi /
meşhurdur / kaymaklı yoğurdu silivri'nin / ah kaymak kaymak kaymak / dedi
/ annem oğlumu vermem diye / kendini yere attı / ben annemi kaldırdım /
nasıl geçineceğiz dedi annem / pandantifimi satarız / sen üzülme dedi /
babaannem / ben de varım dedim / yarım ağızla / çalışmakta olduğum
şirketten / atılacağımı biliyordum oysa / kurtarırız ali'yi sen merak etme / bu
düzen böyle gitmez / iyiler kötüler / her zaman yenmiştir / gene yenecektir /
göreceksiniz dedim anneme / hemen ardından kapalıçarşı'da / babaannemin
kuyumcusu / cemil bey'e / sudan ucuza sattım pandantifi / iyi kötü
geçinmeye başladık / ben işte tam o sıralarda / aniden on yıl büyüdüm /
koskoca kadın oldum (s. 56-57)

Sevda burada kardeşi Ali'nin hapse girmesini kendisiyle pek ilgisi olmayan bir şeymiş gibi anlatmaktadır. Metinde kardeşi Ali'den bahsettiği başka bir yer de yoktur. Bu aralıkta on yıl birden yaşlanmasını da tam olarak kardeşinin hapse girişiyle ilişkilendirmemiştir. Bununla birlikte on yıl yaşlanmasına neden olan aralıkta Sevda hayatının önemli dönüm noktalarını yaşayacaktır. Sevda bu aralıkta

evlenecek ve başka kayıplar da yaşayacaktır. Ancak kardeşinin hapse düşmesinde Sevda'da asıl travmatik etkiyi yaratacak olan arzu nesnesi pandantifin kaybıdır:

bastırma diyor freud / dürtüler diyor / dürtülerin uzaklık ve / çarpıtılmışlık durumu diyor / bastırma ile bilinçten / kurtuluşluk diyor // bu sözler çok hoş ve derin / keşke ben söyleyebilseydim / freud'dan önce / ama şimdi itiraf ederim / (bu kaçınıcı itiraf) / bende / bastırılmamış olan / en soylu / duygu elmasıdır / tarih boyunca aşkların en güzeli / imparatoriçelerin boynunda ışıldaayan / kudreti / ret aşamasıyla asla / bastırılmayan / elmas / sanki ilk kez çırılçıplak olmuşsun / sevgilinin önünde / utanmayla karışık istek / birazdan hiç bilmediğin / ama heyecanla beklediğin / zevkler dünyasının eşiğinde / bir cariyesin (s. 84-85)

Yine bir anlatıcının “kuram söyleme” arzusunun dile getirildiği bu satırlarda Sevda, Freud'da dürtülerin bastırılmasıyla ilgili sözlerine referans verip bastıramadığı ve bir dürtüyle de ilişkisi bulunmayan “elmas duygusundan” bahsetmektedir. Metin boyunca, “diamenştayn”, pandantif, elmas, pırlant, “table-cut” gibi isimlerle sıkça ortaya çıkan bu mücevher tutkusu, bastırmanın ta kendisidir ve bu tekrarlar da yineleme zorlantısından başka bir şey değildir. Sevda'nın ironiyle ortaya koyduğu “elmas duygusunda” bastırılan içerik, adını sadece metnin bir yerinde geçirdiği kardeşi Ali'nin hapse atılması ile babaannenin pandantifi arasındaki ilişki, kendisini on yıl birden yaşlandıran durumdur. “Elmas duygusu” travmatik bilinçdışına itmenin klasik bir yer değiştirmesidir, bu anlamda klasik bir semptomdur. Sevda, bunun farkındadır ve semptomundan aldığı artı-keyfi ifşa etmektedir. Kendisini “cariye” yapan şeye duyduğu arzu, cinselliğe/yok oluşuna yaklaştıkça artan hazzı kelimesine kelimesine bir artı-keyiftir. Sevda'nın bu noktada üstü örtülü olarak yaptığı ifşayı, metnin başka yerlerinde açıkça gerçekleştirir. Hatta ne yaptığını da Paul Ricœur'ün Freud yorumundan alıntı yaparak ifşa eder:

aslına bakarsanız bu olay p. ricœur'e göre:

“(…) bastırılmış olanın ve bastırmanın maskesini düşürmekten çok maskelerin ardındaki görülmelerini sağlamak ve göstergeler arasındaki gönderme işleyişini açığa çıkarmak (...)”mış. (s. 106).

Sevda burada, bu semptomatik okumanın kısa tanımına yıldız işaretiyle alıntı yaptığı kitabı kaynak olarak da gösterir. Bastırılmış olanı ortaya çıkarmakla semptomatik okumayı, bastırmanın maskesini düşürmekle artı-keyif inşasını işaret eden bu alıntı, göstergeler arasında yepyeni biçimlerde gönderme işleyişleri üreten travmatik poetika metinlerinin tümünde epigraf olarak kullanılabilir. Bu bakımdan Sevda'nın "elmas duygusu"nu dile getirdiği noktada Freud'dan yaptığı alıntı da tersine dönüşür. Elmas duygusunu bastıramadığını işaret etmek için alıntılardıkları, esasında bastırmasının örtüsü haline getirilmiştir.

Sevda'nın travmatik bilincini belirleyen bir başka olay da *Kalan*'da yine aynı isimle bahsedilen ama *Tuhaf Bir Erkek*'te daha çok üzerinde durulan, Fener'deki mahallenin sakinlerinden Ferit Amca'nın hapisanede öldürülmesidir:

ferit amca'ya / sıra geldiğinde / ağzı var dili yok bir adamcık / polisin söylediğine / pantolonunun beli düşmesin diye / bağladığı sicimle / asmıştı kendini emniyette / yattığı somyayı / duvarına dayamış / koğuşun dikine ve eğrisine / sonra somya demirinin kalın yerine / bağlamış / sicimin bir ucunu / öteki ucunu geçirmiş / ademelmasının dibine / olacak şey mi / gerçi / boyu çok kısaydı / bacakları yere // *ey ölüm, hani senin zehirin?* (s. 26)

Ferit Amca'nın ölümü, tanık olunmayan bir ölümdür, hatta bununla birlikte, Emniyet'ten verilen bilgiye göre bir cinayet değil, bir intihardır. Ancak, Fener halkı ve Sevda Emniyet'in açıklamasının gerçek anlamını bilecek kadar ölüme tanık olmuşlardır. Bu gözaltında "kaybetme" şeklinin ve bu tip cinayetlerin aksini söyleyen bir açıklamadan bilinmesinin kendisi travmatik bir deneyimdir. Metinde bu bilgiye sahip olmak "gorgo" ve onun "unsur"uyla anlamlandırılmıştır. Ferit Amca'nın öldürülmesi *Tuhaf Bir Erkek*'te mahalleliyi ayağa kaldıran ve bu kıyamla birlikte onları da ölümün eşiğine taşıyan bir olaydır:

tüm komşular / haykırdı / yok olası gorgo / faşist gorgo / rejim faşist / çember olup sokaklarda / döndük / bazı amcalar / ispirto içtiler / sabaha kadar / yerim ulan ben o gorgo'yu / çıkmasın önüme diye / yeri göğü inletti / safiha teyze'nin / evden çıkamayan / veremli oğlu ali / o alevi'ydi / çok iyi

insanlardı / sakin / dupduru / tertemiz / ama / meryem teyze / ferit amca'dan olma kızı / saçaklı mefküre'yle birlikte / çok tuhaf beddualar etti / yedi kat yerin dibine gire / gözlerini sağ iken çıyanlar yiye / cesedini çiğneyelim / sakız diye / yaşarken / farelere ziyafet olsun s.kin / isteriz / isteriz / ferit amca'yı isteriz / fe-rit am-ca / fe-rit am-ca / isteriz / isteriz / katil gorgo'yu isteriz diye / sessiz naralar attılar / kendi içlerine / başka bir genç grup da / dolaştı mahalleyi / gece yarısı / "kahrolsun gorgo" / "gorgo'ya ölüm" pankartlarıyla / aydınlıkta sokağa dökülemeseler de / gece vardiya tutuyorlardı / duvar diplerinde / sabaha doğru / alacakaranlıkta / yerlere bırakılmış / ağaçlara / kapılara asılmış / pankartları okuyordu / halk / ve bir gün / nedense / birkaç kişi yürümeye başladı / nereye yürüdüğünü bilemeden / çocuklar da / takıldı bilmeden / peşimize / aslında azdık / ama yollarda bize katılan oldu / ayasofya'nın yakınlarına toplandık / orada çağırdıkça / katil gorgo / gorgo'ya ölüm / bağırdıkça / çoğaldık / kendiliğinden müthiş / bir miting oldu / maviyle yeşil karışımı / bir sis örttü üstümüzü / korudu polislerden / kaçarken / kimimiz müzenin içine / kimimiz ayairini'ye / ayasofya'yı böylece / gördüm ben ilk kez / birinci tepenin üstünde / parıldayan bu / kilise / iustinianos tarafından / son görkemli haline / kavuşmuş durumundadır / yapımına 532'de başlanmış / sütunların 32'si / mısır granitindedir / eğriboz adası'ndan açık yeşil çimen rengi / cezayir'den safran rengi / siga'dan damarlı pembe / kürdistan'dan beyaz-kırmızı mermerler / taşındı / efes'teki diana tapınağı'ndaki / kırmızı porfir sütundan da / sekiz adedi / bu yapıda kullanılmıştı (s. 27-31)

"Gorgo" Ferit Amca'nın saklanmak istenen ölümünün bütün mahalleli tarafından hiçbir sorgulamaya yer bırakmadan anlaşılmasını mümkün kılan tarihsel ve toplumsal bir travmatize edici güçtür. Bu bakımdan *Üç Başlı Ejderha*'nın kuşak kuşak babalarıyla ve *Kalan*'ın "gog mogog"larıyla akraba ve hatta onların anlamını da içine alan, bir gösterendir. Bu bakımdan, metin burada travmatik semiosis'e yönelen jestlerinden birini gerçekleştirir. Hem *Üç Başlı Ejderha*'nın babaları hem de *Kalan*'ın "gog mogog"ları metinlerin onların üzerine yıktığı mitolojik anlamlarla birlikte hem metinlerin dünyadaki gerçek travmatize edici güçlerin metinselleştirmesi olarak hem de bu gösterenlerin kentin yüzeyinde, evde anlamlarını kazanmaları bakımından mekânsallaştırma jesti olarak ortaya çıkmışlardı. Ancak, "gorgo" kendi başlarına hiçbir mekânsal göndermeye sahip olmamakla birlikte, halkın bedenlerine yerleşen ve bununla birlikte önceki iki metnin rüyalarına benzer bir şekilde, Ayasofya'yla ve çevresiyle yani Hipodrom'la birlikte ortaya çıkarılmıştır.

Efes'ten, Kürdistan'dan, Cezayir'den getirilen mermerlerle birlikte, burada da travmatik poetikanın önceki metinlerinde olduğu gibi Ayasofya'nın yapım süreci, bir kez daha, Ayasofya'yı bütün Akdeniz coğrafyasının semptomu olan İstanbul'un semptomu olarak inşa edilmişle ele alınır. Bu anlamda, bu bölüm önceki travmatik poetika metinlerinde travmatik semiois'le inşa edilen anlamların üzerinde yükselmektedir. Hipodrom ve Ayasofya'nın *Üç Başlı Ejderha*'dan beri inşa edilen, bütün tanrıların ve kutsalların toplandığı; Mesih'in de belireceği bir merkez olarak Ayasofya ve çevresinde bu kez “gorgo”yu protesto eden halk bir mucize, maviyle yeşil arası bir sisin üstlerini örtmesi sayesinde polislerden kurtulur. Bununla birlikte, *Üç Başlı Ejderha*'da Fatih'in Konstantinopolis'i yağmalamasından dolayı kırmızıya çaldığı iddia edilen bu yapıya sığınanlar, *Tuhaf Bir Erkek*'te Müslümanlardır:

dünyada eşi yoktur / eskiyle övünmenin / yok anlamı / yapanlar da /
müslüman değil zaten / gerçi padişah efendilerimiz / kubbesi ondan geniş /
camiler emretse de / bir türlü o genişliği tutturamamış / bizimkiler / kiminin
ellerini kesmiş / boğdurmuş kimini / gözlerini oydurmuş / nasıl bana ondan
daha büyük / bir kubbe yapamadınız diye // *ey mezar, nerde senin zaferin? /
ey ölüm, hani senin zehirin?* // böyle bir yere türk / polisinden kaçarak
sığınan / müslümanlar olarak / gorgo'yu / başımıza dert eden / cumhuriyet'e
de / sövenler olunca / kilisenin içinde dövüştük / olmaz olaydın / keşke
imparatorluk olarak kalaydın / osmanlı'yı deviren haindir / öfkesiyle /
birbirimizle yumruklaştık / ardından polis gitti dediler / dışarı fırladık /
sokakta / çocuklar / faşistlere ölüm / kahrolsun gorgo / osmanlı'yı isteriz /
amerikan casusu gorgo / gorgo'ya ölüm nidalarıyla / çekiyorlardı şut /
birbirlerine / futbol oynarken / caddede / kızlar ise / ela mena dosi / dosi
saklambosi / olarak seksek'te / fekat / hepimiz / umutsuzluktan mı / öfkeden
mi / yoksulluktan mı / hiçbir vakit olmadığımız kadar / birbirimizi sever
olmuştuk / imparatorluktan kalma / bu soylu mahalledeki / aristokratlar /
sanarak kendimizi / ki tam o sırada gorgo'ya ölüm diye / bağırانları da /
susanları da topladı polis / bir daha haber alınamadı onlardan / öldürüldüler
diye bildik (s. 31-33)

Müslümanların “gorgo”lardan kaçtıkları Ayasofya, yukarıdaki alıntıda örtük olarak işaret edilen anlamlarla birlikte aslında “gorgo”ları mümkün kılan mekânın ta kendisidir. “Padişah efendimiz” ironisiyle ele alınan bu süreç, metinde başka yerlerde kullanılan tabirle “ikame-i rab duygusu”nun tesiri altındaki padişahlar

tarafından “gorgo”lara has eylemlerin gerçekleşmesini, Osmanlı’dan beri sürekli yenilenen “gorgo”ları mümkün kılmıştır. Metnin bu noktasında, artık müze olduğu da işaret edilen Ayasofya’da ortak bir “gorgo” düzenine karşı mağdurlar, birleşerek bir “sevgi” doğurmuşlardır. Travmatize edici bir güç olarak “gorgo”dan, o gün için belirişi olan Cumhuriyet’ten kaçarken Osmanlı’ya tutulmuş, bu sayede kendi üzerlerine “aristokrat” payesi giyerek kendilerini bu travmatik durumdan yücelterek kurtarmışlardır. Bugünün “gorgo”sunu geçmişin “gorgo”larını sahiplenerek aşmaya yönelik bu travmatik Ben yüceltimi, mahalle olarak birbirlerini sevmelerini sağladığı gibi, öte yandan polisin aralarından aldığı, bir daha haber alamadıkları, öldürüldü diye bildikleri için de duydukları kaygıyı “aristokratlaşarak” aşmalarını sağlamıştır.

Sevda önceki travmatik poetika metinlerde travmatik semiosis’le ortaya çıkarılmış anlamları travmatik diegesis’le yeniden söylediğinde, “aristokratlaşma” tavrı diye yukarıda işaret ettiği tavrda kendine yönelttiği eleştiri de daha belirgin bir biçimde ortaya çıkacaktır:

tudor’lardan yüzlerce yıl sonar / stephen zweig’in hayatı / bizimkinden daha acıklı / diye düşündüm / yahudi’ydi / adını bilmediğimiz / acıklı yahudiler / biri de arkadaşım sami / bin beladan kaçmış / bir aileden kalmış bize / öyle sevimli ki / aileyi / yakmışlar / milyonlarcasını / yaktılar yahudiciklerin / unutmayalım / alevileri de / biz yaktık / sünni gorgo’lar / nasıl kudurmuşlardı / anımsayın / o fotoğrafı / merdivene oturmuş / uğur kaynak / behçet aysan / metin altıok / içlerinden sadece / üçü / o günü unutmayın / ötekiler / çoğunluk otuz üçü / içeride / görünmüyorlar bize / gülümseyerek bekliyorlar / birazdan gelecek / ülkemın sünni azraili / sıvas, çorum, kahramanmaraş / gazi, başbağlar / arkasında / kontrgerilla, abd, cia / bir de / osmanlı’nın gorgo’ları / osmanlı’nın / kanuni’si örneğin / ceddimizdir övündüğümüz / altmış binin / kör testeresi (s. 89-91)

Sevda burada önceki travmatik poetika metinlerinde metnin daha alt katmanlarına gizlenmiş olan anlamları bir solukta açık etmektedir. Madımak Katliamı, travmatik poetika metinlerindeki en belirleyici travmatik olay olarak Auschwitz’in anlamına başvurularak anlamlandırılır. Bununla birlikte, Osmanlı’nın “gorgo”ları da padişah düzeyinde açık edilir. Bütün bunlarla birlikte Sevda bu kısımda, bütün bu katliam

tarihinden payına düşeni “biz” zamirini kullandığı yerlerde açığa çıkarır. *Kalan*’da horoz ibiğine kadar gizlenmiş olan bu suçu paylaşma anlamı burada apaçık ortada durmaktadır. Yukarıdaki alıntıda Madımak Katliamı’yla ön plana çıkarılmış, önceki metinlerdeki haliyle Bayezit II düzenini imleyen “Sünni gorgo”lar ön plana çıkarılmış olsa da “gorgo” sadece Madımak Katliamı sonrasına ya da travmatik poetika metinlerindeki Sünnilik okuması kapsamındaki katlamlara referans vermez. Kürtlere yapılan zulümlerde sosyalistlere yapılanlara kadar Erken Cumhuriyet dönemi de dahil olmak üzere hem bütün Türkiye tarihi hem de öncesindeki Roma-Osmanlı tarihleri “gorgo”nun anlamının inşasına katkıda bulunurlar.

Metinde Ayasofya’nın merkeze çekilmeye başladığı andan itibaren, anlatıcı sesinde de bir çatallanma başlar. Anlatıcı olarak Sevda’nın tarihsel mekânlar hakkında bilgi verirken kullandığı üslup, önceki travmatik poetika metinlerinden tanıdık. *Üç Başlı Ejderha*’da metinlerin ana anlatıcılarından ayrıştırılmış olarak yer alan, kent mekânları hakkındaki ansiklopedik bilgileri aktaran anlatıcı pozisyonu *Kalan ve Tuhaf Bir Erkek*’te Lahzen ve Sevda’nın sesine taşınmıştır. Bu değiştirme jestinde, ansiklopedik bilginin de “metinselleştirilmesi” sonucunu doğurur. Anlatıcının anlattığı kendi hikâyesinin, uçan kaçan yanları bu sayede bu ansiklopedik bilgilere de bulaştırılır, ansiklopedilerdeki haliyle bu bilgilerin “histerik” de olabilecek bir “anlatıcı” tarafından ortaya konduğu işaret edilir. Bu bakımdan, *Kalan ve Tuhaf Bir Erkek*’te daha belirgin hale gelen hakikat ve sahicilik jargonu eleştirisinin bir ucu da buradadır.

Tarihsel bilgileri aktaran anlatıcı üslubundaki benzerlikle birlikte, yukarıda metinden alıntılanan bölümde hem *Tuhaf Bir Erkek*’te travmanın açılması anlamında hem de bu travmanın açılma anının diğer metinlerle ilişkisi bağlamında yeni anlamlar da ortaya çıkmıştır. Ferit Amca’nın ölümünün bir protestoya dönüşmesi ve

bütün mahallelinin buna iştirak etmesi, travmatik poetika metinleri açısından yeni bir durumdur. Hem *Kalan*'da hem de *Üç Başlı Ejderha*'da toplumsal eylemden Cumartesi Anneleri gibi ender örnekleri dışında geçmişte kalmış, ayrı bölümler halinde devrimcilerin isimlerinin sayılmasıyla bahsedilirken *Tuhaf Bir Erkek*'te protesto ilk defa anlatıcı da dahil olmak üzere, mahallelinin; metnin kurmaca karakterlerinin topluca katıldığı, topluca eylediği bir karşı çıkışa dönüşür. Bu anlamda, *Tuhaf Bir Erkek* travmaya uğruyan kurmaca karakterlerin toplumsal muhalefet alanında sorumluluk yüklendikleri, sokakta toplumsal-siyasal özneler olarak failliğe talip oldukları ilk metindir.

Tuhaf Bir Erkek'te yine kurmacanın içinde, mahallenin protestosuna paralel olarak ortaya çıkan başka bir “sorumluluk” alameti “özgürkalmışbeyinler” örgütüdür. Anlatıcı karakter Sevda da “özgürkalmışbeyinler” örgütüne dahil olmuştur, ancak örgüt zamanla üyelerini kaybederek yok olmuştur:

“özgürkalmışbeyinler örgütü” / anında / “faşist gorgo istifa” / yürüyüşü gerçekleştirdi / polis çatışmada / tazyikli su biber gazı / ölen ve yaralananlar oldu / biz kurtulduk gene / ama dağıldık / bu çatışmalar / özgürlük adına / son ısrarımızdı bizim / varlığımızın tek umudu / evet ben de bir ara / özgürkalmışbeyinler örgütü’nde idim / biz azaldık / karşımızdakiler çoğaldı / insanlarımız neden / bu kadar çabuk değişiyor / gorgolaşıyorlardı / anlayamadık (s. 111)

Sevda, Ayasofya’ya kaçış bölümünde aslında insanların neden sürekli olarak “gorgolaştıklarına” dair sorunun cevabını vermiştir. Travmaya uğradıkça kendi yücesine sığınarak kendisini yüceltenler, yanlarındaki ölümleri duymaz hale gelmektedir. “Özgürkalmışbeyinler örgütü”ndeki adlandırma da bu bağlantıda anlamını kazanır. Özgür kalmış beyinler travma karşısında kendi yücelerine sığınmamış beyinlerdir. Sevda, travmatik durumlar karşısında yüceye sığınmanın karşısında “özgürkalmışbeyin” olmak olarak konumlandığı örgüt ihtiyacını, hiçbir

Erbil metninde olmadığı kadar açık ve net bir biçimde, slogan düzeyinde dile getirir:

“tek başına olmaz / sıkı örgüt gerek / örgüt / örgüt / örgüt” (s. 99).

Bu metinde, salt travmatik diegesis’le konumlandırılan bu sorumluluk çağrısının Mesihçiliği de içeren anlamı ise travmatik semiosis’le Bünyamin’in ismi etrafında örülen anlamlar ve onun davranışlarında belirir. Bünyamin ismi en başta *Üç Başlı Ejderha* ve *Kalan*’ın bu tezde yakın okumayla çıkarılan mitik

hikâyelerindeki karakterleri kendinde toplar:

bünyamin sevgilim / şu karşımda balık yiyen / tuhaf adam / bir zamanlar isa’yı omzundan düşürmeden / karşı kıyıya atan / ermiş cristopher’imdi benim / canavar’ın ağzından sevgilisini kurtarmak için / canını esirgemeyen / Kapadokyalı george’umdu / python’u elleriyle yenen / oklarıyla kyklops’ları yok eden apollon’um / dünyalar güzeli adonis’imdi / ben de onun / köpüklerden yaratılmış aşk tanrıçası aprodite’yi / biricik *mademoiselle*’i (s. 114)

Burada ismi Kapadokyalı George olarak geçen, *Kalan*’daki Aziz Georgeus ve ejderhaları yenen Aya Yorgi’dir. Apollon’un Kyklops’ları öldürmesi, Python’u elleriyle yenmesi *Üç Başlı Ejderha*’da Yılanlı Sütun’un üzerinde işaretlenmiş, Sütun’un Delfi’deki hikâyesinin parçalarıdır. Bununla birlikte, bunlar Sevda’nın Bünyamin’i hayal etme biçimidir. Sevda’nın Bünyamin’i hayal etmesine iki figür daha eklenir. Bunlardan ilki Bünyamin’in isminin yanına en sık yapııştırılan isimlerden olan Hurşit’tir. Hurşit’e yine “güneş” simgeselleştirmesine sahip Herkül de eklenir: “hurşit miydi adı / her neyse / ne herköllüğü sarıyor beni / ne mübinliği şimdi / evet adını değiştirmiştin” (s. 79) Apollon benzetmesinin devam ettiği Hurşit ismine ek olarak, Herkül de Prometheus’u işkenceden kurtaran karakterdir. Aynı zamanda Herkül benzetmesiyle İda Dağları’nı mesken tutan Zeus da baba olarak işaret edilmiş olur.

Bütün bu Sevda’nın Bünyamin’i hayal etme biçimlerinin adı olarak çıkan isimler Bünyamin’le evliliklerinin seyriyle alakalıdır. Bünyamin evlendiklerinden

sonra eve kapanmış, garip kıyafetler giyerek sürekli bulmaca çözmeye başlamıştır. Bununla birlikte, aklı da iyice karışmış, bulmacaları çözemez hale gelmiştir. Apollon'un ya da güneş simgeselleştirmesinin imlediği bu aklın açıklığından eser taşımayan halinin altından ise aslında “gorgo”ları öldürme planı yaptığı, onlardan kurtulmak için böyle ev içine kapalı bir hayat yaşadığı ortaya çıkmıştır. Sevda, hiç böyle şeyler düşüneneğini ummadığı kocasından bunları duyunca çok mutlu olmuştur. Bununla birlikte, metinde Zeyyat'ın şu sözleri söylediği aktarılır: “*aslında / bastırma / kaçışla ret arasında / bir aşamadır / dedi zeyyat*” (s. 107). Sevda'nın Bünyamin için yukarıdaki isimlendirmeleri seçmesi de böyle bir aralığa denk gelir. Evlendiği adamın bu adam olduğuna inanmadığı ama ancak eşekarlarının saldırısına uğrayarak ve Bünyamin'e baktığında eşekarısı hortumu görmediği dönemin ürünleridir.

Sevda, mitolojide adı gerçekten Bünyamin olanları ise sürekli olarak uzaklaştırmak istemektedir. Bünyamin'in isminin sürekli değiştirilmesinin, “bastırılmaya” çalışılmasının da anlamı buradadır. Metnin en başında, Sevda Bünyamin'in kendisine anlattığı hikâyeden, Bakkal Köse Yahya Efendi tarafından kutsandığını düşünmektedir:

sonunda mahallemizin bakkalı / köse yahya efendi'nin / izbe dükkanında / rastlamış bir adama kırmızım / sakallıymış çok adam / ezekielle boy ölçülesiye sakalı / midesine kadar hürmetli / dertleşmiş / adı zekeriya olan köse sakallı / sevgilimle / bunu çok sevmiş ve takdis etmiş / bulacaksın “onu” artık rahat uyu demiş / “onu” dediği de ben / sanatçının bir genç adam olarak portresini de / iyi bilirmiş bu zekeriya ki // *ey mezar, nerde senin zaferin? / ey ölüm, hani senin zehirin? // dizelerini sık sık söyleyerek / çevresindekilere ezberlettiği gibi / sevgilime de ezberletmiş* (s. 13)

Bu bölüm Yuhanna İncili'nin ilk 34 ayetinin yeniden yazımıdır, bununla birlikte Ezeziel ile Zekeriya aynı karakter, Yahya ise bu karakterin oğludur. Bu yeniden yazımda ise bu çok sakallı köse Vaftizci Bakkal'ın adı önce Yahya, sonra Zekeriya olarak geçmektedir. Bununla birlikte sakalları bakımından Ezeziel'e

benzetilmektedir. Metnin bir başka yerinde ise sevgili Ezekiel'e benzetilmektedir. Zekeriya'nın hikâyesi ise Luka İncili'nde anlatılır. Hem Yahya'nın hikâyesi hem de Zekeriya'nın hikâyesi birer tanıklık hikâyesidir. Zekeriya oğlu Yahya'nın peygamber olduğunu söyleyen ilk kişidir ve bunu söyledikten sonra bayılır. Yahya ise İsa'nın Mesih olduğunu haber veren ve onun Mesihliğine tanıklık eden ilk kişidir. Yukarıdaki yeniden yazımda ise Bakkal, Bünyamin'i Yahya olarak kutsar, gelecek olan "o" ise İsa, Sevda'dır. Yahya daha sonra öldürülür.

Ancak, Bünyamin'in Yahya, Sevda'nın İsa olduğu bu hikâye, Bünyamin'in uydurması gibi görünse de Sevda bu hikâyeye inanmaya meyillidir, zira kendisine İsa olma mertebesi tanınmıştır. Nitekim, Zeyyat da Sevda'nın suratında bu "ışığı" görmüştür:

bunca kaostan sonra / insanları mutlu etmek için / gönderildiğimi sanıyorum
dünyaya / sanmıyor inanıyorum / sevgililerimden biri / yüzünde
erişemediğim / bir ışık var demişti / inanmıştım / kim / zeyyat / oysa /
öncekiler / sen çatlaksın deyip / çekip gittiler / hiç inanmadım onlara /
öyleyse neden / yüzümde o ışık / var (s. 62)

Sevda, yine metnin bir başka yerinde kendisinin azize olduğunu iddia eder:

ey hayat / iyi ki sana rastladım / bir azizyim herhalde / he he heeey / bir
azizesin / alıkoyamıyorsun / ruhunu / en yükseklerde / erişilemez olan o şeyi /
yaratmaya / ruhunu aradıkça / yabancı bir başka ruhun / seni / bir yerlere /
bilmediğin / yarı karanlık bir yerlere / sürüklediğini de (s. 64)

Sevda bu konuma yerleştikten sonra yine metnin bir başka yerinde ise "bilgelige inanmam / hiç bilge görmedim / bilge olarak / kendimi icat ettim" (s. 99) diyecektir.

Sevda diğer travmatik poetika metinlerinde travmatik semiosis'le kurulan peygamberlik, azizelik ve bilgelik iddialarını bu metinde hiçbir dolayım ihtiyacı duymadan doğrudan ve sürekli tekrar eden bir şekilde travmatik diegesis'le dile getirir. Bununla birlikte, Sabit'in kendisine ihtiyaç duyduğu için onu bırakmadığını iddia eden Lahzen'in aksine, Sevda Bünyamin'i neden bırakamayanın asıl kendisinin olduğunu, peygamberliğine tanıklık edilmesinin ihtiyacını duyanın kendisinin

olduğunu da açıkça söyleyecektir. Ancak yine metnin söylemi ile Sevda'nın söylemi birbiriyle örtüşmemektedir. Metnin neredeyse tamamında anlatıcı olan Sevda'nın travmatik anlatısıyla mesafelenme de diğer travmatik poetika metnlerindeki gibi anlatının alt katmanlarına gömülmemiştir. Metnin "sahibinin" Sevda olmadığı doğrudan açık edilir:

ne arar bilmem burada / böyle gelir / oturur / sıkılır / hep sıkılır / dilsiz
olamaz / sanmam / kim bu / bilemem / konuşmaz / ama bambaşka sıkılır /
böyle dolaşır / durmadan dolaşır / kim acaba / sıkıntı (s. 113)

Metinde birkaç kez tekrarlanan bu pasajla Sevda anlatıcı olmaktan çıkarılarak, bakılan biri haline getirilir; bu anlamda bu pasajlar *Tuhaf Bir Erkek*'in üstkurmacasıdır. Bakanın kim olduğu, Sevda'nın hikâyesiyle nasıl ilişkilendiği de belli değildir. Sevda'nın hikâyesi tanrıça, peygamber, bilge olma iddiasıyla ve bununla birlikte sorumluluk çağrısıyla bu sayede ortada, olumlanmadan bırakılır. Bununla birlikte, nedeni bilinmeyen bir şekilde gelip bir yere outran ve bambaşka sıkılan bir karakter "Üç Başlı Ejderha"nın isimsiz anlatıcısının Sami Abi'yle Suzan Abla'nın eşliğinde oturmasını da hatırlatır. Ancak, bütün travmatik poetika metinlerinden farklı olarak Sevda'nın travma anlatısıyla girilen olumlamama ilişkisi de yine tekrarla belirlenen bir travmatik diegesis'le ortaya atılır.

Tuhaf Bir Erkek'te travmatik diegesis'i bu denli ön plana çıkarılmış olması ise metnin baştan sona göndermelerle kurulduğu Aristofanes'in *Eşekarıları* oyunu ve bu oyun, yine bu bölümde ele alınan "parabasis" işlevinin sahiplenilmeye çalışılması etkilidir. Aristofanes'in oyunu baştan sona yozlaşmış bir hukuk sisteminin eleştirisidir. Hukuk görevlileri işlerini kötüye kullanmaktadır ve Aristofanes onları bu sebeple eşekarılarına benzetir. Bu noktada yukarıda alıntılanan ve Silivri'deki bir hapisanenin Türkiye'nin gündeminde olmadığı, Sevda'nın henüz on dokuz yaşında olduğu bir zaman diliminde, kardeşi Ali'nin Silivri'ye hapse gideceğinin

bilinmesinde ima edilen, metnin Yalçın Küçük ve hapishanelerden diğer çıkanları anlattığı tekrarlanan bölümlerde referans verdikleriyle doğrudan metnin yazılış zamanının güncel hukukun yozlaşmışlığının bir eleştirisidir. Bununla birlikte Zeyyat, parabasis'teki koroya benzer bir işlev üstlenmiştir. Söyledikleri sadece doğru değildir, yargılar da. Anlatıcı olarak Sevda'nın sürekli olarak "sevgili okurlar" diye konuşması da yine maske düşürme anlamında parabasis işlevinin gerçekleştiği yerlere örnek gösterilebilir.

Ancak metinde parabasis işlevinin tam olarak gerçekleştiği üç tane bölüm vardır. Bunlardan ilk ikisi Yalçın Küçük ve Orhan Koçak'la ilgili olanlardır ve bu anlar *mennipea* türünde ortaya çıkan gerçek dünyadaki isimlere referans verme özelliğine de uygundur. Bünyamin kırmızının bir tonunu aramaktadır ve en sonunda aradıklarının Yalçın Küçük'ün atkısının tonu olduğuna karar verirler:

yalçın küçük'ün / atkısı renginde / dünyanın bütün işçileri birleşin diye
dolaşan /fırar ederek / silivri cezaevi'nden / f tipi / f tipi ne demektir / kimse
bilmezdi / zeyyat'a sorduğumda / insansız dedi / deli olsunlar diye /
tıkarlar oraya muhalifleri (s. 11)

Burada hukuk eleştirisine ek olarak, Yalçın Küçük'ün mağduriyeti de tanınmakla birlikte, atkısının anlamı olarak görülen şeye yapılan övgünün yanında Küçük için koro işlevini üstlenen ve metinde sürekli olarak doğruyu söyleyen Zeyyat'a "deli" dedirtilir. Yine metnin bir başka yerinde Silivri'den çıkan ve İstanbul sokaklarında gezinenler benzer sıfatlarla tanımlanırlar. Parabasis'te koronun *ad hominem* düzeyine varan bir şekilde aşağılamasına uygun örneklerden biri budur. İkinci örnekteki eleştiri ise bu kez daha ince bir şekilde gerçekleştirilir:

bilincin her şeyini ortaya koyduğu ve / yok edilmeyi göze aldığı yerdeyim /
nasıl bir yer orası bilemezsiniz / anlatamam / bazı insanlar / hep o noktadadır
/ örneğin orhan koçak / hep o / en yüce / sandığımız noktada / asılı kalmıştır /
gırtlığında halat / bacaklar sallanmakta / akıl başta / yücelik / uydurmasıdır
insanın aslında / neye göre / bilinmez / bir sanı / ben de öyleyim / canbazca /
ilerlerken telin üstünde / ayağı kaymak / tek elle / asılı kalmak / telde (s. 77)

Sevda, Koçak'a uyguladığı "maske düşürme" işleminde, önce onu kendisine benzettir. Benzetme yönü Sevda'nın bilgelik, peygamberlik ve azizlik gibi kendisi için farklı biçimlerde gösterdiği yücelik "uydurmalarıdır".

Sevda kendi yüceliğinin maskesini ve metin boyunca maskeyi düşürüyormuş gibi yapmasındaki maskeyi metnin sonunda düşürecektir. Sevda'nın metin boyunca anlatamadığı, sürekli ertelediği ve geri dönüşlerle parça parça anlatabildiği Bünyamin ile İda Dağları'ndaki Peçekuşu Manastırı'nda yedikleri yemektir. Bu yemeğe, eşekarıları saldırır. Bünyamin hiçbir şey yapmaz. Sevda'nın gerçekten ölümün kıyasından döndüğünü düşündüğü bu ana Bünyamin kendi ismiyle anıştırılan Yahya gibi tanık olur ve tanık olmaktan başka bir şey de yapmaz. Sevda için sonradan etki bağlamında gerçek travmatik dönüşün yaşandığı an da budur. Eşekarılarının saldırısıyla tabağındaki balığın sadece iskeleti kalan Sevda'nın aklına bir anda şunlar gelir:

baş başa kaldığımda / boş tabakla / mazlum halkımızı anımsadım / emdikleri gibi kanını / onların / aklım başıma geldi yeniden / yok yere kurşunlanıp / dünyayı bilemeden / toprağa düşürülen / yüz binlerce / kürdü türkü / tek başıma ne yapabilirdim ben / bu vatan zaten / terkos suyuyla değil / kanla sulanmış / derler / sonu yok sızıldamanın / söyleyin / engin ceber / metin göktepe / hacı pişman / uğur mumcu / mehmede qulpî / glik meheme / eyno / miho / mıstık / cewdo / kırêççi şiko / hemze / daha daha / binlercesi / wûqûat dolu / tombala / torbası / türkiye / tek başına olmaz / örgüt lazım / örgüt / örgüt / örgüt (s. 98-99)

Sevda'nın "örgüt örgüt" diye bağırıldığı bu yer, tam bir travmatik dönüş anıdır. Ancak bu noktada daha önce bütün Bünyamin'in şikâyetleri gözüne "sızıldama" olarak görünür. "Tek başına", peygamber ya da azize olarak eşekarılarının hortumlarından kaçamayacağını da farkına varmıştır. Bu noktada, geriye dönük olarak, Bünyamin'in Zeyyat'ın kökleri Nietzsche'ye dayanan "postmodern bir travma" (s. 23) olarak teşhisini koyduğu "hastalığına" Osmanlıca kitaplardan "şifa" araması da bir kez daha ironik hale gelir. Sevda'nın psikiyatrik bir rahatsızlık olarak

anlamaya çalıştığı, post-Vietnam travma anlayışıyla kendinde ve Bünyamin’de bulmaya çalıştığı şey “büyüklenme” olarak çıkacaktır metnin sonunda okuyucunun karşısına. Artık, buradaki şifacılığı da Zenîme’nin eleştiri tarafından ciddiye alınan şifacılığı gibi ciddiye almanın bir imkânı kalmamıştır. Sevda kendi İsa’lığını söktükten ve kendisini İsa olarak doğuran Bünyamin’den kaçarak İstanbul’a geldikten sonra ise umudu bir kez daha sokağa ve dünyaya çevirecektir.

SONUÇ

Bu tezde, Leylâ Erbil'in son üç metni olan *Üç Başlı Ejderha*, *Kalan* ve *Tuhaf Bir Erkek*, bu metinlerdeki travma anlatıları, travmatik kurulum ve travmatik söylemin eleştirisi merkeze alınarak incelenmiştir. “Travmatik poetika” isimlendirmesi Erbil'in bu üç metnindeki temsil tartışmasını ve bu tartışmanın kuramsal yönünü imleyen bir adlandırma olarak ortaya çıkarılmıştır. Erbil'in bu metinlerde ortaya koyduğu iddia edilen travmatik poetika kapsamında, travma bağlamında mimesis ve diegesis'i yeniden işlevselleştirdiği; buna ek olarak, gösterilenleri sonsuz sayıda tarih ve mekân içinde çoğaltılmış gösterenlerin icadını kapsayan yeni bir temsil dizgesini icat ettiği tespit edilerek, Erbil'in travmatik poetikasının temsil araçları ortaya çıkarılmıştır. Erbil'in diegesis'i travma bağlamında yeniden işlevselleştirmesi “travmatik diegesis” olarak isimlendirilirken, mimesis'i yeniden işlevselleştirmesi “travmatik mimesis” olarak isimlendirilmiştir. Erbil'in travmatik poetika metinlerinde icat ettiği temsil dizgesi ise “travmatik semiosis” olarak adlandırılmıştır. Erbil'in travmatik poetikası ile bu poetika kapsamında devreye soktuğu temsil dizgeleri ise, bu poetikanın soyunduğu post-Vietnam travma anlayışlarının eleştirisinde ve kendini Sigmund Freud'dan Slavoj Žižek'e kadar bir çizgiyi alıkoyarak aşmasında anlamlandırılmış ve tarihselleştirilmiştir.

Diyalektik eleştiriyi ve üstyorumu yöntem olarak belirleyen tez, Erbil'in travmatik poetikasını anlamlandırarak Erbil'in travmatik poetika metinlerini tarihsel ve düşünsel çerçevesine yerleştirebilmek için işe “post-Vietnam travma anlayışları”nın üstyorumuyla başlamıştır. Post-Vietnam travma anlayışı ile ABD'de Vietnam Savaşı sonrasında muharip askerlerin “eve” dönüşü ve İkinci Dalga Feminizm'in de etkileriyle psikiyatrinin bir tanısı olarak icat edilen “travma sonrası

stres bozukluğu”nu çerçeve olarak kabul eden çalışmalar işaret edilmiştir. Tezde, post-Vietnam travma anlayışı, bu dönemde travma tanımında en belirleyici etkiye sahip olan Judith Herman, Bessel van der Kolk, Onno van der Hart gibi psikiyatrların argümanlarının serimlenmesi ile onların Pierre Janet epistemolojisini sahiplenişlerinin açığa çıkarılması, Elizabeth Loftus gibi isimlerin argümanlarından destek alınarak karşıtıyla birlikte gerçekleştirilmiştir. Semptomatik okumayla, bu travma kuramı hattının örtük içeriğinin, Bessel van der Kolk ve Judith Herman’ın Pierre Janet epistemolojisini sahiplenerek kurdukları ve edebi travma kuramının temel belirleyenleri haline gelen “travmanın anlatılamazlığı”, “tanığın ölümü” gibi iddiaların örtük içeriği Janet-Bergson ilişkisine kadar giden özcü bir “kendinde dünya” okuması ile buna eşlik eden “olduğu gibi” olanın “olduğu gibi” temsil edilebilirliği iddiasına yaslanan mimesis’in özel ve tarih içinde belirlenmiş bir türü olduğu ortaya çıkarılmıştır.

Travmatik anlatıda, travmatik hafızanın olayı olduğu şekliyle koruduğunu iddia eden bu anlayış, bir “hakikat” olumlaması olarak okunmuştur. Bununla birlikte, post-Vietnam travma anlayışıyla paralel olarak ortaya çıkan ve kimlik anlatılarını temel alan “yeni sağ” da dahil olmak üzere, yeni toplumsal hareketler arasındaki epistemolojik ilişki, travma kökenli kimlik anlatıları bağlamında ortaya çıkarılmıştır. Arjantin örneği üzerinden travmaya uğrayan tanığın anlatısındaki “hakikat” iddiası üzerine kurulu “yüzleşme”, “barışma”, “hakikat komisyonları” gibi talepler üzerinden “kendinde dünyayı” olumlayıcı “demokrasiye geçiş” ideolojisiyle post-Vietnam travma anlayışının ilişkisi de bu travma anlayışının tarihselleştirilmesi bağlamında ele alınmıştır. Post-Vietnam travma anlayışının içinden doğan bir temsil kuramı olarak Cathy Caruth, Shoshana Felman ve Dori Laub’un başını çektiği edebi travma kuramının ise Janet epistemolojisi ile örtük bulunan ilişkileri açığa

çıkarılmıştır. Bu kuramın “travmanın anlatılamazlığı” iddiasının temelinde ise anlatmayla anlaşılmanın zaten mümkün olmadığı ve Janet epistemolojisinden devraldıkları “kendinde dünyanın” aslına uygun mimesis’i olduğu, anlatmanın bu kendi tarihselliğine sahip mimesis’le eşlendiği için travmanın anlatılamazlığı iddiasının ortaya çıktığı yorumu geliştirilmiştir.

Post-Vietnam travma anlayışı zamanın egemen söylemi olarak Erbil’in travmatik poetikasının tarihsel diyalektik karşıtı olarak konumlandırıldıktan sonra, Erbil’in poetikasına giden yol, Freud’dan Žižek’e ilerleyen düşünsel sürecin travma bağlamındaki temel argümanları alıkonarak post-Vietnam travma teorisi karşıtlarının tarihsel düşünce silsilesiyle birlikte serimlenmiştir. Bu düşünce hattının en başında, Bu tezde, Erbil’in ilk metinlerinden beri sahiplendiği Freud’un yöntemi olan semptomatik okuma, şeylerin “olduğu gibi” temsil edilmediği anlayışına yaslanmakla birlikte gösterileninden farklı bir gösteren olarak “semptomu” da anlatmanın kendisi olarak konumlandırması bakımından en başından Janet epistemolojisinin olumsuzlanması olarak konumlandırılmıştır. Erbil’in de Freud’dan semptomatik okumayı ve Žižek’in ideoloji eleştirisinden artı-keyif ifşasını alarak dönemin post-Vietnam travma anlayışına karşı konumlandığına yönelik bu tezde geliştirilen iddia belirginleştirilmiştir. Bununla birlikte, Erbil’in Freud’un travma kökenli Musa ve tektanrıcılığın ortaya çıkışı bağlamındaki semptomatik okumasının devralması, bu bağlamdaki okumanın Antik Yunan-Roma-Osmanlı-Türkiye bağlamına uyarlaması, İstanbul’u bütün bu coğrafyanın tektanrıcılığının ve imparatorluk fikrinin semptomu olarak konumlandırması ortaya çıkarılmakla birlikte Erbil’in travmatik poetikayla özgün bir tarih okuması yaptığı iddia edilmiştir.

Erbil’in Freud’daki Musa fikrini İstanbul’la aştığı bu okumanın travmatik poetikada devamının, travmatik poetikanın alıkoyduğu her şeyi aştığı

mekânsallaştırma jestinde ortaya çıktığı tespit edilmiştir. Erbil'in travmatik poetikanın araçlarından biri olarak konumlandırılan travmatik semiosis'i kullanılması sayesinde, bu üç metinde Yılanlı Sütun gibi bir spesifik kent mekânlarında belirlediği gösterenleri, Roma-Osmanlı-Türkiye tarihindeki bütün katliamların, eşitsizliklerin tarihini işaret edecek bir gösteren olarak doğurduğu tespit edilmiştir. Bununla birlikte, bu mekânsallaştırma jestinin mekânı metinselleştirdiği, metni mekânsallaştırdığı; bu sayede Erbil'in okuyucusunu metinden sokağa attığı, sokaktan metne topladığı tespit edilmiştir. Erbil'in Walter Benjamin'in "monad" fikrinden yola çıkarak, travmatik semiosis'le inşa ettiği bu tarihsel ve mekânsal gösterenleri Mesihçi bir kurtuluş için işlevselleştirdiği ortaya çıkarılmıştır. Travmatik poetika, kuşaklar zemininde anlaşılan bir Mesihçi kurtuluş beklentisini yükseltmesi ve mekânı kimlik "hakikatinin" yerine geçecek ve bütün ezilenleri toplayacak bir travma simgeselleştirmesi olarak önermesiyle, geleceğe yönelik politik bir kurtuluş umudu da sunan bir kuramsal çaba olarak ortaya konmuştur. Travmatik poetikanın, gelecek için olumlanmış bir hayal, bir kurtuluş reçetesi sunmadığı, "dünya vatandaşlığı", "evrensel insanlık durumu" gibi metinlerde hedef olarak belirlenen geleceğe dair umudun içeriksiz olduğu ortaya çıkarılmıştır. Tam da içeriksiz olması dolayısıyla Mesihçi bir kurtuluş olan bu umudun, bugüne dair önerisi ise metinlerin tragedyalara dönerek trajik bilinci temellük etmesinde ortaya çıkan, yine içeriksiz bir şekilde sunulan, dünyaya karşı "sorumluluk" olduğu ortaya çıkarılmıştır.

Hem travmatik poetikanın Erbil edebiyatı içerisindeki özgün anlamını belirginleştirebilmek hem de Erbil edebiyatının alımlanma ve piyasadaki değişen seyrini anlamlandırabilmek için *Cüce* merkeze alınarak Erbil edebiyatının tamamı da yeniden kendi tarihselliği içinde konumlandırılmıştır. Literatür taramasıyla Erbil'in

edebiyatının yayınevleriyle olan ilişkilerinin, Erbil edebiyatı üzerine yönelen edebiyat eleştirilerinin ve akademik ilgilinin *Cüce*'yle birlikte ani bir şekilde değiştiği ortaya konmuştur. *Cüce*'nin çözümlenmesiyle metnin iki parçalı yapısında Zenîme'nin anlatıcı olduğu bölümün post-Vietnam travma anlayışıyla uyumlu bir hakikat anlatısı, Leylâ Erbil isimli anlatıcının olduğu bölümün ise Zenîme'nin travmatik anlatısının artı-keyfini söken bir bölüm olduğu tespit edilmiştir. *Cüce*'nin edebiyat eleştirisindeki alımlanması takip edilerek, Leylâ Erbil isimli anlatıcının olduğu bölümün eleştirinin onu ele alışımda metnin anlamından dışlandığı, eleştirinin Zenîme'nin post-Vietnam anlayışla uyumlu travma anlatısını "satın aldığı" tespit edilmiştir. Bununla birlikte, *Cüce* sonrasında Erbil edebiyatına yönelen ilginin yazarın semptomatik okuma yaptığı ancak travmatik öznelerin artı-keyfinin ifşasına girişmediği ilk dönem metinlerine yönelmişken, edebiyat eleştirisinin travmatik poetika metinlerini tamamen görmezden geldiği tespit edilmiştir. Bu bağlamda, Erbil edebiyatının alımlanmasında ve piyasadaki seyrinde *Cüce*'yle yaşanan değişim Žižek'in tabiriyle "postmodernitenin sinik aklıyla" ilişkilendirilerek tarihselleştirilmiştir.

Travmatik poetikanın kurucu metni *Üç Başlı Ejderha*'ya odaklanıldığında ise öncelikle *Üç Başlı Ejderha* bağlamında travmatik poetika metinlerinin türsel alımlanışı incelenmiştir. Bu incelemenin *Üç Başlı Ejderha* üzerinden gerçekleştirilmesinin sebebi ise bu metnin *Cüce*'yle ortaya çıkan ilgiden yararlanmış olmasıyken *Kalan ve Tuhaf Bir Erkek*'in eleştirisi tarafından neredeyse tamamen yok sayılmasıdır. Literatür taramasıyla *Üç Başlı Ejderha*'yı Erbil'in yayımladığı şekilde iki bölümlü bir novella olarak okuyan neredeyse kimse bulunmazken eleştirinin metni yorumlarken farklı türsel adlandırmalarla ve farklı hacimlerde, Erbil'in piyasaya sürdüğü metinden farklı metinler ortaya çıkardığı tespit edilmiştir. Bunun

nedeni olarak *Üç Başlı Ejderha*'nın iki parçasını birleştiren örtük mitsel katmanının anlaşılammış olması tespiti yapılmış ve travmatik poetika metinlerinin türüne dair Jacques Derrida'nın tür tartışmasını esas alarak ve Derrida'nın incelediği Maurice Blanchot'nun yine travmatik metnine benzerlikleriyle birçok türden iz taşıyan bir "tür-olmayan-tür olarak Ben" metinleri olduğu iddiası ortaya konmuştur. *Üç Başlı Ejderha*'nın iki bölümünü birleştiren mitik arka plan, Gaia-Kronos-Uranos-Zeus arasında sarmal olarak ilerleyen bir zamansallıkta, devrimlerle belirlenen bir kuşaklar hikâyesi olarak ortaya çıkarılmıştır. Bununla birlikte, metindeki bu örtük kuşaklar hikâyesi ile metnin belirtik düzeyindeki 12 Eylül ve Maraş Katliamı bağlamındaki kuşaklar hikâyesinin birlikte okunmasıyla, travma anlatılarında ortaya çıkan peygamberleşme/tanrılaşma eğiliminin olumsuzlanması ve Mesihçi beklenti ortaya çıkarılmıştır. Bununla birlikte, *Üç Başlı Ejderha*'da travmatik mimesis'in kullanımları da yine yakın okumayla serimlenmiştir. Travmatik mimesis'in bu metinlerde travma bağlamından sürekli olarak gerçekliğe, dünyaya çağırıcı bir temsil biçimi olarak ortaya çıktığı; ancak her travmatik mimesis anının travmatik diegesis'le sarmalanması sayesinde bu anda bir hakikat iddiasının ortaya çıkmasının engellendiği ortaya konmuştur. Yine travmatik poetika metinlerinin hepsinde söz edilen Cumartesi Anneleri ile ilgili bölümün *Üç Başlı Ejderha*'daki halinin yakın okumasından metnin tragedya türüyle kurduğu ilişkiler ortaya çıkarılmıştır.

Tezin *Kalan*'a odaklanılan kısımlarında ise öncelikle *Kalan*'ın "önsözce" isimli bölümü merkeze alınarak travmatik poetikanın üç metni, bu bölümün gösterdiği üstkurmacasal niteliklerin tespit edilmesiyle, tek bir metin, bir metin evrenini paylaşan özerk metinler olarak ortaya çıkarılmıştır. Bununla birlikte, yine "önsözce"de *Kalan*'ın anlatıcısı Lahzen'in travmasının ortaya çıkışı, 6-7 Eylül İstanbul Pogromu olarak belirginleşmiştir. *Kalan*'da travmatik semiosis'in kuruluşu

ve yöneldiği Mesihçi kurtuluş anlamı yakın okumayla tespit edilmiştir. Bununla birlikte, “Üç Başlı Ejderha”nın anlatıcısının eyleme gönül indirmeyen ve yine söylemi olumlamayan karakterinin aksine, Lahzen, kendisi de dahil olmak üzere “sinik akıl” eleştirisine uğratan ve “sorumluluğu” hayal eden bir karakter olarak yakın okumayla ortaya çıkarılmıştır. Bununla birlikte *Kalan*, Lahzen’in kullandığı ilaç isimlerine kadar bilgi verdiği, psikiyatristine direnerek yazdığı bir metin olarak işaret edilmiştir. Yine *Kalan*’da merkezi önemde olan “farandola” bağlamında, travmatik anlatının hakikat iddiasının içinin hangi biçimlerde boşaltıldığı yakın okumayla serimlenmiştir.

Kalan’ın “sorumluluğu” bir hayal olarak bıraktığı yerden “sorumluluğu” üstlenerek açılan *Tuhaf Bir Erkek*’te ise Sevda’nın travması erkek kardeşi Ali’nin hapse atılması ve Ferit Amca’nın hapishanede öldürülmesi olarak ortaya çıkarılmıştır. Diğer metinlere göre travmatik diegesis’in en çok ağırlıkta olduğu bu metinde, travmatik diegesis’in işleyişi yakın okumayla gösterilmiştir. Türsel olarak ise diğer travmatik poetika metinlerinden farklı olarak komedyayla da ilişkilenen metinde, komedyadan devşirilen *parabasis* (maske düşürme) işlevi travmatik poetikanın Žižek’ten devşirdiği ideoloji eleştirisi bağlamında anlamlandırılmıştır. Bu işlevle birlikte, bu metinde yükseltelen “sorumluluğun” açık çağrısı ortaya konmuştur.

Bu tez, yukarıda sayılan sonuçlarıyla, en başta Erbil edebiyatının son dönemi için yeni bir anlamlandırma çerçevesi sunmaktadır. Tez Erbil edebiyatının kaynaklarını merkezine almasıyla Erbil edebiyatında yapılan dönemleştirmeye Erbil edebiyatının geçirdiği dönüşümlerin ve bu dönüşümlere paralel olarak Erbil edebiyatının bütünü anlamlandırılması için de bir kapı aralamaktadır. Tezde Erbil edebiyatının son döneminin kuramla ilişkisinin ortaya çıkarılması da Erbil

metinlerinin tamamına yöneltilecek bir bakış açısı olarak ileride yapılacak olan çalışmalarda kullanılabilir. Bununla birlikte, bu tez, ele aldığı metinlerde, Erbil'in travma bağlamında hem Türkiye'deki hem de dünyadaki bu alandaki literatüre yaptığı katkı kuramsal bir etik-politik müdahale olarak ortaya çıkarılmıştır. Tezin, bu müdahaleyi ortaya çıkarmak için post-Vietnam travma kuramı ile bu kuramın Erbil'e kadar ilerleyen çizgide temsil üzerinden okunan farklılıkları aynı zamanda Türkiye'de yükselişte olan travma çalışmaları literatürüne eleştirel bir katkı olarak işlevselleşebilir. Travmatik poetikanın temsil dizgelerinin ortaya çıkarılmasıyla ise Erbil edebiyatı en temelinden edebiyatın imkânlarını zorlayan ve genişleten bir edebiyat olarak ortaya konmuş ve Erbil'in metinlerinde tespit edilen bu temsil dizgelerinin anlamları olabildiğince "açık" tutularak başka çalışmalarda da kullanılmasının önü açılmıştır. Bununla birlikte, bu tez hem Erbil'in edebiyatını Erbil'in kaynakları üzerinden anlamladığıyla içkin eleştiriye ön plana çıkarması ve hem Erbil'in kendi kaynaklarını sahiplenmesinin ve onları aşmaya çalışmasının tarihselliği hem de bu kaynakları da kendi zamansallığı içinde tarihselleştirerek kullanmasını çözmeye çalışan yapısıyla Türkiye'deki edebiyat çalışmalarına bir öneri sunmayı hedeflemektedir.

UZUN ÖZET (EXTENDED ABSTRACT)

Leylâ Erbil (1931-2013) was one of the most contradistinctive modernist writers of Turkey. She started to publish her short stories in 1950s and continued to write until her death. Throughout the time, her writing evolved from short story to novella and novels in verses. Her last texts are *Üç Başlı Ejderha* (Three-Headed Dragon, 2005), *Kalan* (The Remnant, 2011), and *Tuhaf Bir Erkek* (A Strange Man, 2013), which keenly examine the nature of traumatic witnessing, discourses of traumatic narratives, and forms of representations that open the way of redemption from a traumatic history. Focusing on the above-mentioned texts of Erbil and by using Fredric Jameson's dialectical criticism and his "metacommentary" as the method, this thesis discloses that Erbil's texts can be read as an original theoretical effort to cover the ethics and politics of victimization, trauma narrations, and creation of new representational modes. In this thesis, the theoretical effort of Erbil is labeled as "traumatic poetics," which is a theory of representation that integrates political and literary meanings of the representations, by repatriating Ancient Greece and creating original representational modes. In this thesis, it is claimed that "traumatic poetics" and its representational modes function to create a special kind of spatial and textual signifiers, both of which open the way of a Messianic redemption from a history full of personal and collective traumas with their annihilation.

In the frame of traumatic poetics, three representational modes are determined: "traumatic mimesis", "traumatic diegesis", and "traumatic semiosis". The first two imply Erbil's way of re-functionalizing mimesis and diegesis in the

context of the trauma. In Erbil's implementation, "traumatic mimesis" appears very rarely and carries signs of the Lacanian Real to the text. On the other hand, each appearance of the "traumatic mimesis" is surrounded by "traumatic diegesis", which functions to include all traumatic histories of the Roman Empire, the Ottoman Empire, and Turkey in the continuum around the narrator I. In this perspective, there is no traumatic event outside of the I in those texts. The implementations of "traumatic mimesis" and "traumatic diegesis" in texts of the "traumatic poetics", thus, sublate any claim of truth in traumatic narratives. The original representational mode, Erbil invented in those texts, is traumatic semiosis. Traumatic semiosis is the production of signifiers, in which their signified material gets multiplied endlessly in the text, in the web-like relations. The signified of the signifier, which is created via traumatic semiosis cannot be referred as a single thing due to its web-like production. It can only be understood as the whole castration system in historical, political, ethical, economical, and social levels. In this sense, it can be understood as the embodiment of the state of emergency, which is not the exception but the rule as Walter Benjamin claimed. In accordance with that, the signifiers created via "traumatic semiosis" open the way for the Messiah as a generation. The horizon of such Messianic redemption moments in those texts appear as "world citizenship" and "universal common humanity situation". All these common-ist horizons that annihilates all traumas are without-content promises; their content is not determined in the present symbolic order.

In this thesis, at the metacommentary level, Erbil's traumatic poetics as an original theory and its ways of claiming its theoretical sources are interpreted and historicized via representing and canceling (*Aufhebung*) the main arguments of the post-Vietnam trauma theory, which implies the US-centered psychiatric and literary

trauma theories born after the invention of the diagnosis of the “post-traumatic stress disorder” (PTSD). In this perspective, main arguments of the psychiatric branch such as “traumatic amnesia” (Judith Herman) and “speechless terror” (Bessel van der Kolk) are sublated by revealing their common implicit content, which they inherited from Pierre Janet, as a special and historical kind of mimesis based on the Kantian idea that the representation of the thing and the thing are identical. Post-Vietnam psychiatric theory is associated and historicized with revealing its effects on the “transition to democracy” in Latin America and Turkey, world-affirmative demands for “reconciliation” and “truth commissions”, the identity claims based on “truth” of new social movements including “new right”. The main reason behind claims such as “the unspeakability of trauma” and “the death of the witness” by major names of literary trauma theory such as Cathy Caruth, Shoshana Felman, and Dori Laub also revealed as this Kantian understanding of mimesis, due to their appropriation of PTSD diagnosis without any critical query and Freud’s early trauma concept as the remark of Freud after the invention of the symptom and the psychoanalysis.

In this thesis, it is claimed that the “traumatic poetics” of Erbil is constructed antithetically to this post-Vietnam trauma theory. From the very beginning of her literary career, Erbil used the method of symptomatic reading of Freud and Marx. In traumatic poetics, Erbil appropriates Freud’s late works, especially *Moses and the Monotheism* and Slavoj Žižek’s ideology criticism and thanks to these appropriations, her texts became revelations of the *plus-de-joir* the symptoms of first person narrations of the traumatic events. Traumatic poetics, with its understanding of Messianic redemption and the spatialization of this hope, became a candidate to offer a new representation possibility in the space of the city, to all traumatized ones of the present and the past throughout the generations out of the identity of “truth”.

KAYNAKÇA

- Abasıyanık, S. F. (2009). *Bütün eserleri*. İstanbul: Yapı Kredi.
- Açıkel, F. (1996). “Kutsal mazlumluğun” psikopatolojisi. *Toplum ve Bilim*, 70, 153-198.
- Adorno, T.W. (2012). *Sahicilik jargonu* (çev. Şeyda Öztürk). İstanbul: Metis.
- Adorno, T.W. (2016). *Negatif diyalektik* (çev. Şeyda Öztürk). İstanbul: Metis.
- Agamben, G. (2008). *Tanık ve arşiv: Auschwitz ’den artakalanlar* (çev. Ali İhsan Başgül). Ankara: Dipnot.
- Akatlı, F. (2007, 5 Temmuz). Leyla Erbil: Dil, yazarın huyudur da... *Radikal Kitap*.
<http://www.radikal.com.tr/kultur/leyla-erbil-dil-yazarin-huyudur-da-818950/>
- Alfred, C. F. (2016). *Trauma, culture, and PTSD*. E-kitap: Palgrave Macmillan, doi: 10.1057/978-1-137-57600-2.
- Alpay, N. (2009, 4 Haziran). İki büyük etikçi. *Radikal Kitap*.
<http://www.radikal.com.tr/yazarlar/necmiye-alpay/iki-buyuk-etikci-939065/>
- Altuğ, F. (2016, 6 Ekim). Leylâ Erbil’in Karanlığın Günü’nde tarih. *K24*.
<http://t24.com.tr/k24/yazi/karanligin-gunu,886>
- Argın, Ş. (2012). Leylâ Erbil’den “Kalan”: Hakikat “öz”de değil “söz”de. *Mesele Kitap Dergisi*, 62, 2-5.
- Arif, A. (2013). *Leylim leylim*. İstanbul: Türkiye İş Bankası Kültür.
- Bahtin, M. (2014). *Karnavalardan romana: edebiyat teorisinden dil felsefesine seçme yazılar*. (ed. Sibel Irzık, çev. Cem Soydemir). İstanbul: Metis.
- Baker, U. (1996). Ignoramus=bilmiyoruz: bilinçdışının bir eleştirisine doğru. *Toplum ve Bilim*, 70, 7-62.
- Balaev, M. (2014). *Contemporary approaches in literary trauma theory*. Londra: Palgrave Macmillan.
- Behramoğlu, O. (2013, 24 Temmuz). Leylâ Erbil’e son bir mektup. *Şalom*.
http://www.salom.com.tr/haber-87831-leyl_erbile_son_bir_mektup.html

- Benjamin, W. (2002). *Pasajlar* (çev. Ahmet Cemal). İstanbul: Yapı Kredi.
- Benjamin, W. (2010). Şiddetin eleştirisi üzerine. Aykut Çelebi (haz.) *Şiddetin eleştirisi üzerine* içinde (19-44). İstanbul: Metis.
- Benjamin, W. (2012) *Son bakışta aşk* (çev. Nurdan Gürbilek). İstanbul: Metis.
- Bergson, H. (2007). *Madde ve bellek* (çev. Işık Ergüden). Ankara: Dost.
- Blanchot, M. (1996). *Günlerin deliliği* (çev. Levent Kavas). İstanbul: Altıkırkbeş.
- Blum, H. P. (2003). Psychic trauma and traumatic object loss. *Journal of the American Psychoanalytic Association*, 51, 415-431.
- Brendemoen, B. (2006). Aspects of Greek-Turkish language contact in Trabzon. Hendrik Boeschoten & Lars Johanson (haz.), *Turkic languages in contact* içinde (63-73). Berlin: Harrassowitz.
- Caruth, C. (1995). *Trauma: explorations on memory*. Baltimore, MD: The John Hopkins University.
- Caruth, C. (2010). *Unclaimed Experience: Trauma, Narrative and History*. Baltimore, MD: The John Hopkins University.
- Cavell S. (2002). Foreword to the scandal of the speaking body. Shoshana Felman, *The scandal of speaking body: Don Juan with J.L. Austin or seduction in two languages* içinde (xi-xxi). Stanford, CA: Stanford University.
- Craps, S. (2013). *Postcolonial witnessing: trauma out of bounds*. Londra: Palgrave Macmillan.
- Çalışkan, U. ve Güray-Erkol, Ç. (2016). Bellekten beklentiler: Eleştirinin darbe romanlarına tanıklığı. *Monograf Edebiyat Eleştirisi Dergisi*, 5, 10-35.
- Demirtaş, M. (2016). Metnin türle imtihanı: Leyla Erbil ve türsüzlüğün dili. *Monograf Edebiyat Eleştirisi Dergisi*, 6, 41-51.
- Derrida, J ve Avitall Ronell. (1980). The law of genre. *Critical Inquiry*, 7(1), 55-81.
- Derrida, J. (1988). *Limited, inc*. Evanston, IL: Northwestern University.
- Eliade, M. (2015). *Dinsel inançlar ve düşünceler tarihi 1* (Çev. Ali Berktay). İstanbul: Kabalcı.

- Ellenberger, H.F. (1994). *The discovery of the unconscious: the history and evolution of dynamic psychiatry*. London: Fontana.
- Erbil, L. (2012) *Üç başlı ejderha*. İstanbul: Türkiye İş Bankası Kültür.
- Erbil, L. (2004, 13 Şubat). Türkiye'nin soytarısı zavallı "etik". *Radikal Kitap*.
http://www.radikal.com.tr/ek_haber.php?ek=ktp&haberno=4718
- Erbil, L. (2010). Vakitsiz ölen bir dost. *Milliyet*. <http://www.milliyet.com.tr/vakitsiz-olen-bir-dost-pembenar-detay-kultursanat-1266163/>
- Erbil, L. (2010). *Zihin kuşları*. İstanbul: Türkiye İş Bankası Kültür.
- Erbil, L. (2012). *Cüce*. İstanbul: Türkiye İş Bankası Kültür.
- Erbil, L. (2012). *Kalan*. İstanbul: Türkiye İş Bankası Kültür.
- Erbil, L. (2014). *Tuhaf bir erkek*. İstanbul: Türkiye İş Bankası Kültür.
- Erhat, Azra. (2015). *Mitoloji sözlüğü*. İstanbul: Remzi.
- Felman S. ve Laub, D. (1991). *Testimony: crises of witnessing in literature, psychoanalysis, and history*. Londra: Routledge.
- Freud S. (2016). *Savaşın ve ölümün güncelliği* (çev. Çağlar Tanyeri). İstanbul: Telos.
- Freud, S. (2009). *Haz ilkesinin ötesinde ben ve id* (çev. Ali Babaoğlu). İstanbul: Metis.
- Freud, S. (2012). *Musa ve tektanrılı din* (çev. Oya Kasap). İstanbul: Say.
- Freud, S. (2016). *Yaşamım ve psikanaliz* (çev. Kamuran Şipal). İstanbul: Say.
- Göle, N. (2000). *Melez desenler: İslam ve modernlik üzerine*. İstanbul: Metis.
- Greenfield B. (2018, 10 Mart). Famous trauma therapist fired over allegedly traumatizing his staff. *Yahoo Lifestyle*.
<https://www.yahoo.com/lifestyle/famous-trauma-therapist-fired-allegedly-traumatizing-staff-214559444.html>
- Gunter, P.A.Y. (2013). Bergson and Proust: a question of influence. Paul Ardoin ve diğer. (haz.) *Understanding Bergson, Understanding Modernism* içinde (157-177). New York ve Londra: Bloomsbury.
- Hacking, I. (1995). *Rewriting the soul: multiple personality and science of memory*. Princeton, NJ: Princeton University.

- Herman, J. (2000). *Father-daughter incest*. Cambridge, MA: Harvard University.
- Herman, J. and Emily Schatzow (1987). Recovery and verification of memories
Childhood Sexual Trauma. *Psychoanalytic Psychology*, 4, 1-14.
- Irmak, E. ve Yalçın Armağan. (2011). Beni günah çıkarmaya zorluyorsunuz sanki.
Yeni yazı <http://www.izdiham.com/leyla-erbil-roportaji/>
- Jameson, F. (2008). *Modernizm ideolojisi: edebiyat yazıları* (çev. Kemal Atakay ve
Tuncay Birkan). İstanbul: Metis.
- Jameson, F. (2011). *Siyasal bilinçdışı* (çev. Yavuz Alogan ve Mesut Varlık).
İstanbul: Metis.
- Jameson, F. (2015). *Diyalektiğin birleştirici güçleri* (çev. Bülent Doğan). İstanbul:
İthaki.
- Jameson, F. (2016). *Jameson jameson'ı anlatıyor* (çev. Şeyda Öztürk, haz. Ian
Buchanan). İstanbul: Yapı Kredi.
- Jusdanis, Gregory. (2012). *Kurgu hedef tahtasında: edebiyatın savunusu* (çev. Çiçek
Öztek). İstanbul: Koç Üniversitesi.
- Kantorowicz, E. H. (2016). *The king's two bodies*. Princeton, NJ: Princeton
University.
- Kızılaslan, Y. (2006, 6 Ocak) Uygarlık Travmadır!. *Milliyet Kitap*.
<http://www.milliyet.com.tr/2006/01/07/kitap/kit16.html>
- Kierkegaard, S. (2015). *Korku ve Titreme - Diyalektik Lirik*. (çev. İsmail Yerguz)
İstanbul: Say.
- Koçak, O. (2002). Leylâ Erbil: "hayat her yerde dolaşır. sanat da.". *Virgül*, 57, 8-13.
- Koçak, O. (2007). Leylâ Erbil: deneyim ve imkânsızlıkları. Süha Oğuzertem (haz.)
Leylâ Erbil'de etik ve estetik içinde (109-131). İstanbul: Kanat.
- Lacan, J. (2013). *Psikanalizin dört temel kavramı* (çev. Nilüfer Erdem). İstanbul:
Metis.
- LaCapra, D. (2014). *Writing history writing trauma*. Baltimore, MD: The John
Hopkins University.

- Lenin, V.İ. (2016). *Devlet ve devrim* (çev. M. Halim Spatar ve Celal Üster). İstanbul: Yordam.
- Leys, R. (2000). *Trauma: a genealogy*. Chicago, IL: The University of Chicago.
- Loftus, E. ve Katherine Ketcham (1994). *The myth of repressed memory: false memories and allegations of sexual abuse*. New York: St. Martin's.
- Masson, J. F. (1984). *The assault on truth: Freud's supression of the seduction theory*. New York: Farrar, Straus and Giroux.
- Moretti, F. (1995) Hakikat anı. (çev: İskender Savaşır) *Defter*, 23, 18-28.
- Nance, K. (2006). *Can literature promote justice? trauma narrative and social action in latin american testimonio*. Nashville: Vanderbilt University.
- Neimark, J. (1996). The diva of disclosure, memory esearcher Elizabeth Loftus. *Psychology Today*, 29.
<https://faculty.washington.edu/eloftus/Articles/psytoday.htm>
- Neyzi, L. (haz.) (2011). Nasıl hatırlıyoruz?: Türkiye'de bellek çalışmaları. İstanbul: Türkiye İş Bankası Kültür.
- Nichanian, M. (2011) *Edebiyat ve felaket* (çev. Ayşegül Sönmezay). İstanbul: İletişim.
- Nietzsche, F. (2010). *Tragedyanın doğuşu* (çev. Mustafa Tüzel). İstanbul: Türkiye İş Bankası Kültür.
- Oğuzertem, S. (2007). Kaybolmayan yazar: Leylâ Erbil'in özgünlüğü, özgürlüğü. Süha Oğuzertem (haz.) *Leylâ Erbil'de Etik ve Estetik* içinde (147-179). İstanbul: Kanat.
- Oğuzertem, S. (haz.). (2007). *Leylâ Erbil'de Etik ve Estetik*. İstanbul: Kanat.
- Oktay, A. (2001, 13 Aralık). "Cüce: Girdap Metin". *Cumhuriyet Kitap*, 617, 10-13.
- Oktay, A. (2007). Belirsizin dramatiği. Süha Oğuzertem (haz.) *Leylâ Erbil'de Etik ve Estetik* içinde (179-185). İstanbul: Kanat.

- “Öbür Dünyada Devam Eden Hesaplaşma”. *Hürriyet*. (8 Şubat 2003).
<http://www.hurriyet.com.tr/gundem/obur-dunyada-devam-eden-hesaplasma-38546072>
- Özata Dirlikyapan, J. (2010). *Kabuğunu kıran hikâye: Türk öykücülüğünde 1950 kuşağı*. İstanbul: Metis.
- Özer, N. (2007). Leylâ Erbil bibliyografyası. Süha Oğuzertem (haz.) *Leylâ Erbil'de Etik ve Estetik içinde* (23-44). İstanbul: Kanat.
- Quinodoz, J.M. (2016). *Freud'u okumak: freud'un eserlerinin kronolojik olarak keşfi* (çev. Bahar Kalbay ve Özge Soysal). İstanbul: Bağlam.
- Rothberg, M. (2000). *Traumatic realism: the demands of the Holocaust representation*. Minneapolis, MN: Minnesota University.
- Rothberg, M. (2009). *Multidirectional memory: remembering the Holocaust in the age of decolonization*. Stanford, CA: Stanford University.
- Rush, F. (1996). The Freudian coverup. *Feminism and Psychology*, 6(1), 260-276.
- Sarlo, B (2012) *Geçmiş zaman: bellek kültürü ve özneye dönüş üzerine bir tartışma* (çev. Peral Bayaz Ceharum ve Deniz Ekinci). İstanbul: Metis.
- Schweißgut, K. (1996). Individuum und Gesellschaft in der Türkei: Leylâ Erbil's Roman *Tuhaf bir kadın* (eine Sonderbare Frau). Yayımlanmamış doktora tezi. Berlin: Freie Universität Berlin.
- Shakespeare, W. (2013). *Hamlet* (çev. Sabahattin Eyuboğlu). İstanbul: İş Bankası Kültür.
- Snodgrass, M.E. (2016). *The encyclopedia of world folk dance*. New York: Rowman & Littlefield.
- Şahin, E. (2013). “Leyla Erbil Bibliyografyası”. Kaya Tokmakçioğlu (haz.) „*bir tuhaf kuştur gölgesi zihin,,* içinde (259-288). İstanbul: Aylak Adam.
- Şahin, E. (2015). *Leylâ Erbil kitabı*. İstanbul: Yitik Ülke.
- Tal, K. (1996). *Worlds of hurt: reading the literatures of trauma*. New York: Cambridge University.
- Temizyürek, M. (2006, 6 Ocak). Kapak. *Radikal Kitap*,
http://www.radikal.com.tr/ek_haber.php?ek=ktp&haberno=4718

- Timuroğlu, S. (2017, 8 Mart). Artık adını koyalım: feminist edebiyatımızın köşe taşları. *K24*. <http://t24.com.tr/k24/yazi/feminist-edebiyatimizin-kose-taslari,1105>
- van der Hart, O. ve Rutger Host (1989, October). The dissociation theory of Pierre Janet. *Journal of Traumatic Stress*, 2(4), 1-11.
- van der Kolk, V (1987). *Psychological trauma*. Arlington, VA: American Psychiatric Publishing.
- van der Kolk, V. ve van der Hart, O. (1995). *Trauma: Explorations in Memory* (ed. Cathy Caruth). Baltimore, MD: The Johns Hopkins University.
- Varlık, M. (2013). “Hızlı bir kurtuluş özlemi!”: Leylâ Erbil ve tanrıları üzerine bir deneme. Kaya Tokmakçioğlu (haz.) „bir tuhaf kuştur gölgesi zihin,, içinde (121-137). İstanbul: Aylak Adam.
- Vernant J.P. ve Pierre Vidal- Naquet. (2012). *Eski Yunan’da mit ve tragedya* (çev. Reşat Fuat Çam). İstanbul: Kabcacı.
- Vernant, J. P. (2001). *Evren tanrılar insanlar* (çev. Mehmet Emin Özcan). Ankara: Dost.
- Vernant, J.P. (2006). *Myth and thought among the Greeks* (çev. Janet Lloyd ve Jeff Fort). New York: Zone.
- Watt, I. (2007). *Romanın yükselişi: Defoe, Richardson ve Fielding üzerine incelemeler* (çev. Ferit Burak Aydar). İstanbul: Metis.
- “Yazarlar Açıkladı: 1 Mayıs 2009'da Taksim'deyiz”. *Bianet*. (18 Temmuz 2018) <https://m.bianet.org/bianet/insan-haklari/108426-yazarlar-acikladi-1-mayis-2009-da-taksim-deyiz>
- Yenal, Güneş. (2006, Mart). Üç başlı keder. *Remzi Kitabevi Kitap Gazetesi*. http://dipnotkitap.net/OYKU_ve_NOVELLA/Uc_Basli_Ejderha.htm
- Žižek, S. (1996). Müstehcen efendi. (çev. Mustafa Yılmazel). *Toplum ve Bilim*, 70, 63-77.
- Žižek, S. (2011a). *İdeolojinin yüce nesnesi* (çev. Tuncay Birkan). İstanbul: Metis.
- Žižek, S. (2011b) *Kırılğan temas* (çev. Tuncay Birkan). İstanbul: Metis.