



CEM AKAŞ

“Kafanda ne olduğu, kalbinde ne olduğu önemli, neler düşündüğün, neler yaptığın, insanlara neler verebileceğin, insanlara nasıl davrandığın önemli.”

Cem Akaş, Y

“Yazdığım şey önce benim ilgimi çekmeli, merakımı uyandırmalı.”

CEM AKAŞ İLE SÖYLEŞİ

Abdullah EZİK

Yıllar önce *Sanat Kritik* için yaptığımız bir söyleşide “biçim ve içeriğin birbirinden ayrı değerlendirilemeyeceğini” ve aralarında “organik bir bağ” olmasını tercih ettiğinizi söylemiştiniz. Son romanınız *Sözcüklerin Anlamı* üzerinden geriye baktığımızda bu konunun yine aslında hâlâ ne kadar güncel olduğu fark edilebilir. Ben de söyleşiye bu konuyla giriş yapmayı tercih ederim: Yazmaya başlarken sizi daha çok hangisi harekete geçiriyor: anlatmak istediğiniz mesele mi, onu taşıyacak biçim mi? Bunlar nerede birbirlerine teyelleniyor?

Kitaptan kitaba farklı yanıtları var bunun. Bazen bir form bulup yıllarca beklediğim oluyor, uygun içeriği bulabilmek için (*Ofelya*), bazen ikisi aynı anda, tamamlanmış olarak geliyor (“Bir Gün Hepiniz” adlı öyküm), bazense içerik formu doğuruyor (*Sözcüklerin Anlamı*).

Hemen her kitabınızda farklı bir ses duymaya/kurmaya/geliştirmeye çalıştığınızı söylenebilir. Sözelimi *Suç ve Ceza*’nın sesiyle 7’nin, 19’un sesiyle Y’nin, *Ofelya*’nın sesiyle *Olgunluk Çağı Üçlemesi*’nin sesleri birbirinden oldukça farklı. Peki her kitapta yeni/farklı bir ses arayan bir yazar olarak aynı üsluba yerleşmemek sizin için neden bu kadar önemli? Bu durum yazı temrininizi nasıl etkiliyor?

Önemli, çünkü yazdığım şey önce benim ilgimi çekmeli, merakımı uyandırmalı, yıllarca üzerinde düşünmek ve aylarca oturup yazmak için bana kendi içinden bir enerji vermeli. Benim için her kitap, daha öncekileri ve daha sonrakileri de hesaba katan, hem biricik hem de bütünün parçası olması gereken birer varoluş sorusu – varoluşun da yanıtlanması gereken pek çok sorusu var, tekrara gerek yok.

Roman ve öykülerinizde “oyun”, “deney” ve “kurgu mühendisliği”nin önemli bir yerde durduğunu söyleyebiliriz. Edebiyat ve dil, dil ve oyun, oyun ve deney bu anlamda sizin için nerede kesiyor?

r çıktığında yayınevim bir poster yaptırmıştı – “Türk Edebiyatının Oyun Kurucu Elemanı”. Hep oyunlarla ve deneylerle özdeşleştirildim, bu biraz da bıyık altı sırtmalarla, “has edebiyat”tan ayırarak yapıldı – “çocuk oynuyor işte.” Ben bunu uzun süre yadırgadım, sonra bıraktım. Oğuz Atay’ı yetiştirmiş bir edebiyat, en “neşeli” görünen oyunun altında bile büyük bir karanlık yatabileceğini hatırlar herhalde.

Okuru metnin içine davet eden, birçok yerde onu da metinle beraber değiştiren/dönüştüren bir anlatımınız var. Okurla yazar arasındaki ilişki ve bu ilişkinin metnin kurulumunu etkileme biçimi üzerine ne söylersiniz?

Ben okuru düşünerek yazmam ama yazdıklarımı en nitelikli okura göre yazarım. Herşeyi anlayacağını, bağlantıları doğru kuracağını, duygu ve fikirlerin çok düşük bir dirençle ona geçeceğini varsayırım. Bu da benim pek okunmamamı getiriyor elbette.

Bazı metinlerinizde cinsiyet kimliklerini belirsizleştiren, sınırları bulanıklaştıran ve okura var-sayımlarını sorgulatan karakterler geliştiriyorsunuz. Edebiyatın toplumsal kabulleri sarsma gücü hakkında ne söylersiniz?



Herhalde en güçlü etkenler arasında yer alıyor; edebiyatın pedagojik bir yanı hep olageldi, hem sosyolojik hem de psikolojik düzeyde. Bunu hedeflediğimi söyleyemem elbette, ama bugün “modern klasik” olarak andığımız pek çok yapıtta (hepsinde değil tabii) bu özelliği görüyoruz; o kadar ki 1984 ya da *Lolita* ya da *Otomatik Portakal* ya da *Fahrenheit 451* diyince başkaca bir açıklama yapmamız bile gerekmiyor.

Dil ve dili kullanma biçimi sizin edebiyatınızdaki en önemli başlıklardan biri. Bir yandan oldukça güncel, diğer yandan metnin gerekliliklerine paralel şekilde değişime açık bir dilden söz ediyoruz. Bir metnin dili kendi içinde nasıl gelişir? Dil üzerine çalışma, metnin dilini şekillendirme kitabın oluşum sürecinde nasıl bir yerde durur?

Anlatıcının sesi, karakterlerin sesi aslında bir romanı okura taşıyan en önemli unsurlar. Dile karar vermek bu nedenle en zorlu kısımlardan biri olur genellikle. *Suç ve Ceza*'da Mukaber'in günlüklerindeki sesiyle “romanda karakter ölümleri” incelemesindeki sesi birbirinden çok farklıdır ve işlevsel bir farklılıktır bu – ilkinde “hasta” bir zihnin gerçek hayatla karşılaşmasını aktarışını okuruz, ikincisinde aynı zihnin çok rasyonel ve analitik görünümlü bir diskuruna tanıklık ederiz. Bu iki dil arasındaki bölünme, roman kurgusunu da mümkün kılar. 19'un dili, konunun ağırlığına uygun bir derinlikle başlar, konunun sekülerleşme süreciyle birlikte de daha yalın, gündeliğe yakın bir dile dönüşür. İlk öykü kita-

bım *Noktanın Kesişimleri Antolojisi*'nde doğru sesi yakalayamadığım örnekler var öte yandan.

Bir karakter geliştirmek, onu canlı kılmak, ona ruh üfleme bir diğer önemli mesele. Öte taraftan karakterler arası akrabalıklar, özellikle de edebiyatı belirli bir yere gelmiş yazarlar için, özel bir başlık olarak değerlendirilebilir. Sizin için bir karakter geliştirirken en önemli mesele nedir? Bir karakter sizin için nerede canlanır ve yolunu tayin eder?

Ben karakterlerimi, romanı yazmaya oturmadan önce iyice düşünmeyi, kitapta kullanmayacağım ayrıntıları bile bilmeyi isterim. Bette Davis'in giysilerini çıkarmadığı filmlerde bile ipekli iç çamaşırıyla oynadığı söylenir, biraz onun gibi. Ama bütün bu hazırlık aslında romanı yazarken şekillenir – yazım yolu hep sürprizler barındırır, bir karakter beklemediğim bir şey söyler bir karakter yas da öngörmediğim bir tepki verir ve rengi değişir. Bu öngörülmezlik zaten asıl heyecan verici kısmı yazmanın; sizin dışınızda bir şeyler olduğunu fark etmenin heyecanı benzersiz.

Bugünün edebiyatında bir romanın başarısını belirleyen temel şey nedir sizin için: dil, kurgu, fikir, karakterler, bunların arasındaki görünmez uyum?

Başarıyı nasıl tanımladığınıza bağlı. Satışı temel alırsak giderek daha basit dilli, basit kurgulu, basit hikâyeli romanların daha başarılı olduğunu gözlemliyorum.

İki sevgili/âşık, kendilerine ait bir dil geliştirerek aşklarını korumaya, kendilerine yeni bir dünya kurmaya çalışırlar. Bu da onlar için mevcut gerçeklik içerisinde yeni bir gerçeklik inşa etmek anlamına gelir. Onların yalnızca kendilerinin anlayabilecekleri bir dil inşa etme arzusu kökenini nereden alır? Neden doğrudan yeni bir dil geliştirmek yerine mevcut bir dilin içini boşaltıp onu yeniden anlamlandırma yoluna giderler?

Duru ve Demir için yepyeni bir dil kurmak çok zor olurdu, bunu okura öğretmek de benim için çok zor olurdu.



Nesnelere duyulan nostalji, özellikle de romanın sonlarına doğru giderek daha da önemli bir yerde durur. Nesnelere romanda neden bu kadar özel bir yerde durur ve okur neden onları nostalji duygusundan yoksun bir şekilde değerlendiremez?

Sözcüklerin Anlamı'ndaki nesnelere aslında toplumdaki herkes için nostaljik değil; bu ayırım bile romanın Cumhuriyet tarihiyle ilgili yaklaşımı hakkında önemli bir ipucu. Bu nostalji duygusuna eleştirel yaklaşmak gerek.

Sözcüklerin Anlamı'nda kullandığınız bazı motiflerin diğer kitaplarınızda da işlendiği söylenebilir. Sahafta tanışma, yolculuk, giderek yalnızlaşan karakterler, müzik... Peki bu bilinçli bir tercih mi yoksa bütün bu motifler zihnin gerisinde bağımsız bir şekilde mi kendilerini üretip tekrar ediyor?

Kitaptan kitaba teğeller atmak her zaman hoşuma gitti; her seferinde yeni bir şey yapmaya çalışırken alttan alta bazı sürekliliklerin olması beni cezbediyor. Bunların büyük bir kısmını ben koyuyorum metinlere ama benim farkında bile olmadığım yinelemeler mutlaka vardır.

Yeni bir gerçekliğe uyanıp neye inanıp neye inanacağını bilememe durumu *Sözcüklerin Anlamı*'nın başat başlıklarından biri. Öyle ki Demir ve

Duru'nun tavırlarında, dünyayla kurdukları bağda, sürekli akışı kesen alıntı ve yan metinlerdeki anlatılarda da bu durumun izlerini görüyoruz. Gerçekliğin saptanamadığı bir dünyada inanç kendisine nasıl bir yön verir? Gerçeklik bunca tartışmalıyken inanç nereye konumlanır?

Rastlantısal bir şekilde belirlenme oranı artıyor bence, ufku da daralıyor – birebir deneyimlenen şeylere odaklanıyor, büyük anlatılardan uzaklaşıyor.

Bütün dünya yanıp yakılırken, türlü felaket birbirini kovalarken Demir ve Duru'nun giderek kendi içlerine kapanması da çok anlaşılabilir bir durum, tıpkı bir parçası olduğumuz çağ/dünya gibi. Peki bu durumun çıkışı nedir? Bu içine kapanma hâli salt dünyanın/çağın koşullarıyla mı ilgilidir?

Her okur bunun yanıtını kendisi vermek zorunda ama "büyük dünya"da olanları umursamadan kendi "küçük dünya"ımızda yaşama çabasının sonuçları trajik olabilir, bunu unutmamak lazım. Normalde bunun böyle olmaması gerekir, kitleler zaten küçük dünyaya odaklı yaşar, "siyaset" çoğu insan için gerekli değildir. Ama bugünkü gibi global ve yerel dönüşüm dönemlerinde bu kapanma, anlaşılır olsa da çok riskli.

CEM AKAŞ'IN OLGUNLUK ÇAĞI ÜÇLEMESİ

Faruk ULAY

Yüzyıllarca ideolojilerle aynı tarihi paylaşmış, aynı amaca hizmet etmiş estetik, etik praksisin çalışma alanına sokulduktan beri kültürün dönüştürücü gücünden söz edilmez oldu. Sanatla arasındaki yakın bağ henüz kopmamış olsa da sanatın, özellikle akademik sanatın vazgeçilmez bir parçası olması ve sanat yapıtlarına sınıf atlatan değerlerin başında gelmesi, estetiği geleneksel sanatı kınayanların günah keçisi yaptı. Oysa sanattan soyutlanıp tek başına ele alındığında bir düşünce biçimidir estetik. İdeolojiyle aynı temele oturur. Güncele indirgenildiğinde politiktir ve yaşadıkları kültürleri dönüştürmeyi amaçlayanların akıllarından çıkarmadıkları bir silahtır. Bir sanat nesnesine yüklenerek kültüre girdiği gibi tek başına, bir diskur olarak da kültürü etkiler; rejimin politikasına alternatif/karşıt bir politika aranırken ya da ideal ahlaksal temizliğe ulaşmaya çalışan etik arayışlarla gelişir. Kişiye özel olduğu sürece akılcı değilse de düşünce alışverişleri sırasında kişisel tatlardan arındırılıp akılcı bir sisteme oturtularak azınlıklar arasında yeni var olma durumları geliştirmekte kullanılır. Cem Akaş'ın yapıtı *Olgunluk Çağı Üçlemesi*'nin (YKY) ilk kitabı *Balığın Esir Düştüğü Yer*, dogmalaşmış estetik değerler taşımaktan öte kaygısı kalmamış elitist sanatın toplumdaki işlevini yitirmesiyle biten çağı izleyen dönemde hegemonyanın sanatı nasıl dönüştürdüğünü, kendi yararına nasıl kullandığını anlatırken estetik düşüncenin geçirdiği evreleri de gösterir. Estetik, sistem tarafından insanları hizada tutmayı amaçlayan bir kültür politikasının yanı sıra sisteme karşı girişilen bir devrimin de karakterini belirlemekte önemli rol oynar. *Olgunluk Çağı Üçlemesi*'nde sanat, aşırı uçlarda dolaşan bir ideolojiyle yoğrulmuş estetizmi kitlelere taşımakla görevlidir.

Balığın Esir Düştüğü Yer, tüm toplumları tek bir topluma dönüştürmeyi amaçlayan toplumlar üstü bir kuruluşun, Dünya Birliği'nin sağlamak istediği "ortak siyasal irade"nin tohumlarının geçtiğimiz yüzyılda, modernizmin yıkılmasıyla doğan boşluğun kapatılması sırasında atıldığını açıklar. Tarihsel paradigmanın değişmesinden yararlanır; gerçekte paradigma değişmeye zorlanır ve Olgunluk Çağı yaratılır. Bu çağın belirleyici özelliği, "yüzyıllardır sürmekte olan iki çelişik sürecin, evrenselleşme ve özgürleşmenin yarattığı diyalektik ilişkinin çözünmesi"dir. Modern Çağ'dan miras kalan teknolojinin "sürükleyici bir güç olmaktan çıkıp marjinalleşmesi; şehirleşme yapısının tersine dönüp şehir merkezlerinin üretim-yoğun bir gettolaşma yaşaması; geç dönem modernizminin 'tarihsel doku' saplantısının aşılmasıyla yeniden yapılanmanın hız kazanması ve şehir elitlerinin yörüngede konumlanması; eko-sistemle bütünleşme devriminin hız kazanması ve döngüyü tamamlayarak teknolojiyi doğaya uyumlu, gizemsellikten arındırılmış bir büyüleştirimle ikame etmesi" Olgunluk Çağı'nı tanımlayan gelişme ve sonuçlardır. Görülüyor ki sorun modernizmdir; modernizmin yıkılmasıyla sorun bir ölçüde çözülür. Muhalefetin kaygıları boşluğu dolduran kuruluş tarafından benimsenerek siyasal yapı toptan değiştirilir, yazarı bilinmeyen ama daha modernist dönemde kaleme alındığı belirtilen *Olgunluk Kitabı*'nin öngördüğü toplumsal düzene ulaşılır.



Birlik yönetiminin teknolojinin yardımıyla gerçekleştirdiği bu devrimin sonunda monolitik bir siyasi yapı içinde birleştirilen dünya toplumlarının bir arada tutulabilmesi için temelini bugünün postmodernist yaklaşımından alan bir modernizm öncesine dönüş başlatılır; geçmiş estetize edilerek geleceğe taşınır. Sınıf ayrımı yerini kategorilere bırakır, kültür tekleştirilir. Cem Akas, geleceğin toplumunda kültürü tek merkezli bir güç olarak betimlerken bugünün postmodernizminin kişisel estetiği öne çıkararak popüler/baskın kültürü çeşitlendirmeyi amaçlayan yaklaşımını da bir geçiş dönemi çabası olarak görür. İki yüz yıl sonrasının rektifiye edilmiş postmodernist yaşamında kültürü varsıllaştırma görevini yönetim devralmıştır.

Olgunluk Çağı, tarihin bitişiyle başlar ve tarihin bittiği noktaya kadar olan geçmişi yeniden dolaşıma sokarak geleceği hazırlar. Temizlenmiş tarih, Dünya Birliği'ne dönüştürülürken geçmişleri silinmiş toplumlara da evrensel/ortak bir geçmiş sunar. Birliğin bütünlüğünün sürebilmesi (oligarşik düzenin başarısı) için bireylerin bilincini "ding" tutmaya yönelik etkinliklerden yararlanır: "özel meditasyon teknikleri, küresel mutluluk hakkında dersler, günlük yaşam, tarih, edebiyat, müzik gibi konularda çeşitli etkinlikler düzenlenmekte..." Bireyler günlük yaşamlarında teknolojiden özellikle uzak tutulur (teknoloji de kuruluşun tekelindedir), kuruluş tarafından özenle hazırlanmış ve estetize edilmiş kültür paketleri bireyler tarafından iştahla ve zevkle tüketilir. Kültürün yönlendirilmesi kuruluşun elinde olmasına karşın istenilen biçimde tüketilebilmesi için Birlik tarafından denetlenen şirketler tarafından üretilir ve pazarlanır. Musak bu şirketlerin en büyüklerindedir ve depolitize etmesi kolay bir sanat dalının estetik değeri yüksek örneklerini, müziği pazarlar. Pazarlanan müzik de tarihten devşirilmiştir; Monteverdi'nin yapıtları neredeyse yok satar, sıra Bach'tadır. Dünya Birliği, Olgunluk Çağı'ndan önceki çağda muhalefetin ana silahlarından biri olan sanatın da paradigmasını değiştirmiş, tüm dallarını saflarına katmış, kendi ideolojisiyle yıkarak sterilize ettiği estetik değerlerle süslemiş ve düşüğü yeri yakmayacak bir tüketim nesnesi olarak bünyesindeki toplumların bireylerine sunmuştur.

Cem Akas, üçlemenin ilk kitabında, estetikten tek başına söz etmese de rejim tarafından kodlanmış bir estetik filtreden geçirilmiş sanatın statükonun güçlendirilmesinde nasıl kullanılabileceğini gösterirken 20. yüzyılın ilk yarısına damgasını vurmuş estetik ethosun sınırlarının ütöpic ideolojiler ve yerine ulaşamamış bilgiler toplamından öteye gidemediğini de vurgular ve bu yarım işlevli



estetik yeniden düzenlenmesinin çok da yanlış olmayacağını düşündürür. Mart 2001 tarihli Kitaplık dergisinde yayımlanan söyleşisinde “Moderniteyle birlikte sanatın kendi kurallarını yaratmaya, kendi üstüne kapanmaya, kendi hakkında düşünmeye başladığını, ‘lebenswelt’ten çıkıp kendi özerk alanını kurduğunu, dolayısıyla işlevsel olmaktan çıktığını” söyleyen Akış, işlevsel sanatın nasıl olması gerektiğini *Olgunluk Çağı Üçlemesi*’nin ikinci kitabında uygulamaya koyarak gösterir.

Üçlemenin ikinci kitabı *Sönmemiş Kireç*, iki yüzyıl sonrasının kentsoylusu ve işçisinin ortaklaşa gerçekleştirdiği bir devrimin anatomisidir. Bu kitap kişileri birbirine yaklaştıran/uzaklaştıran tüm duygulardan arındırılmıştır. Yazınsal kıstaslar kullanılarak bakıldığında bir roman olarak nitelenemez. İkinci kitap siyasal bir tarih belgeseli olarak kurgulanmıştır.

Teknik açıdan (yakın geçmişte olanlara vakıf bir anlatıcının yardımıyla olayların geçtiği yerlerde dolaşmalar ve devrimi gerçekleştirenlerle yapılan söyleşiler) 1960’ların siyah-beyaz *cinéma vérité* örnekleriyle yakından benzeşen bu belgesel, toplumu aydınlatmaktan başka amaç gütmeyen bir sanat yapıtıdır; akademizmden olabildiğince uzaktadır, geleneksel sanatların ağıdalı estetiğiyle bağdaşmayan bir estetik barındırır, serttir ve sözü uzatmadan gerçeklere getirir. Müziğin yerini konuşmalar almıştır. Klasik belgesellerden tek farkıysa belgeselin bir şairin sözleriyle süslenmiş olmasıdır. Poetikacı Utracak olmadık yerlerde görünür ve belgeselin açıklığıyla ters düşen kapalılıkta sözler eder. Çok eski bir uygarlıktan kalmış, çok eski bir kültürün insanıymış gibi konuşur; sanki 20. yüzyılda ayağı postmodernizm tarafından kaydırılmış modernizmin sanatçılarından biridir. Üçlemede baskın sistem de, sisteme karşı çıkan devrimci güçler de popüler sanatın, işlevsel olmaya en yakın sanat olduğunu savunurlar. Sanat dalları arasında hâlâ bir hiyerarşi vardır ama dallar popülerliklerine göre sıralanmıştır. Edebiyat üçüncü sıradadır. Sinema birinci sırada, müzik ise ikinci sıradadır. Sıralamada şiirin adı geçmez. Adı geçmeyen şiirin şairi Utracak’i, neredeyse bir orta oyunu havasında yazılmış üçüncü kitapta kötü bir son bekler. Bugünün sanatsal hiyerarşisinde birinci sıraya oturmuş şiirin belki de son temsilcisi Utracak, ettiği anlaşılmasız sözlerinden dolayı değil, doğruyu söylediği için cezalandırılır.

EDEBİYAT, GERÇEKLİK VE POSTMODERN KUR'AN

İpek BOZKAYA

Bir edebî eserde biçim ve içerik, eseri inşa ederken üzerine düşünülecek en önemli iki bileşendir. Kimi eserlerde biçim içeriğin önüne geçerek malzemenin kalitesine ya da kalitesizliğine bir örtü olurken, kimi eserlerde içerik, biçimin önüne geçerek yazarın biçimle yapmak istediğinin dışında eseri farklı bir noktaya çeker. Biçim üzerine düşünmek söz söyleme sanatının ilk zamanlarından bu yana, hatta kutsal kitaplardan bu yana mesajın okura iletilmesinde önemli olmuştur. Kurguyu düzenlemenin, içeriğe şekil vermenin türlü yolları zaman zaman edebiliği sağlayanın ne olduğuna dair soruları da beraberinde getirmiştir. Farklı yapı teknikleri üzerine düşünen yazarlar zaman zaman yeni biçimsel yollar bularak edebiyatın kaderinde etkili rol oynamışlardır. Yazar ve editör Cem Akaş edebiyatta içerik kadar, yapı ve biçime de aynı derecede önem veren romancılardan. Yazarın diğer çoğu romanı gibi *19* adlı romanı da edebiyatta içerik ve biçim ilişkisi üzerine, yapı üzerine, metnin nasıl sunulduğu üzerine düşünmede hayli verimli eserlerden biri. *19*'un biçimsel başarısı içerikle oluşturduğu eşzamanlı akan parçalanmışlıktan geliyor.

19'da hayatta sevdiği çoğu şeyi kaybetmiş olan ve “Gerçek’ten daha edebî, Edebiyat’tan daha gerçek olanı” yazmanın peşinde olan M.’nin parçalıklı hayatı, yazara özgü bir deneysellikle, parçalıklı anlatılıyor. Yazar daha kitabın ilk cümlesinde yazma ve bu kitaba bir biçim bulma serüvenini anlatıcı üzerinden şöyle veriyor: “Avucundan akan kana bakarken, o güne dek yazmış olduğu biçimde yazmayı sürdüremeyeceğini, bambaşka bir şeyi bambaşka bir dille anlatması gerektiğini anladı.” (Akaş, 2020: 9) Daha açılış cümlesinde içeriğe ve biçime dikkat çekerek yazar kitabın meselelerinden birinin ve en önemlisinin metnin yapısı olduğunu vurguluyor. Bambaşka bir şeyi bambaşka bir dille anlatmak, hem bu kitabın yazarının hem de *19*'un kahramanı yazar M.’nin edebiyat algısında önemli bir noktada. Fakat bu kitabın yazarı Cem Akaş bunu başarabilirken, yazdığı kitabın kahramanı, yazar M. bunun için incelikli bir çalışmaya girmiyor. Cem Akaş’ınilmekilmek dokuduğu *19*'un yanında, onun kahramanı yazar M. kendini yazdıracak olan kitaba sadece aracı olacağını düşündüğünden ilhamı bekliyor. Bu noktada yazar ile kahramanı arasında ortaya çıkan kontrast, *19*'u özgün ve zengin kılıyor.

19, aynı zamanda hem M.’nin serüveniyken hem de M.’nin yazmak istediği kitabın serüveni. Bu serüvende biçim üzerine düşünen yazar bu içerik için *Kur'an* ile bağlantılı bir anlatım yolu seçmiş. Edebiyattan haz alma peşinde olan saf okurun ve gözü açık ama *Kur'an*'ın yapısını bilmeyen seküler okurun tespit etmesi zor olan, kitabın bu bağlantısı, üzerinde uzun uzadıya düşünmeyi ve yazarın koyduğu şifreleri, bağlantıları ve bağlamları çözmeyi ve anlamayı gerektiriyor. Çünkü



yazar *Kur'an* ile yapısal bir ilişki kurduğu için metnin yüzeyinde ilahiliği akla getirecek bir ideoloji görünmüyor. Daha açık söyleyecek olursak, 19'da bölümler *Kur'an*'daki ayetler gibi yazılmış ve *Kur'an*'daki 114 sureden esinle 114 bölüm var. Rakamlarla ilişkiler 19'un katları şeklinde gidiyor. Kitapta 160664 karakter, 25707 kelime, 950 cümle, 114 bölüm var. Yazarın söylediğine göre "anlatının yapısı *Kur'an*'ın yapısı üzerine kurulu, bölümler surelerin sıralamasıyla gidiyor, her bölüm o surenin içeriğinden, hikâyelerinden, cümlelerinden izler taşıyor."¹ Meraklı ve şifre peşinde iz süren bir okur olarak *Kur'an*'ı açıp ilk birkaç sureyi karşılaştırmalı olarak 19 romanı ile eşzamanlı okuduğunuzda sınırlı algının yettiği kadarıyla yüzeyde bağlantılar bulmak zor görünüyor, fakat yazarın niyetlendiği ve gerçekleştirdiği anlam birliğiyle derinde buluşmak biraz çabadan sonra yine mümkün.

Kitaba adını veren 19 sayısı ile ilgili *Kur'an*'daki şifreler üzerine bir araştırma yaptığımızda *Kur'an*'da 19 sayısının değişik

1- <https://www.artfulliving.com.tr/edebiyat/deneyselligi-yazinsal-bir-anlati-bicimine-donusturmek-i-20777>

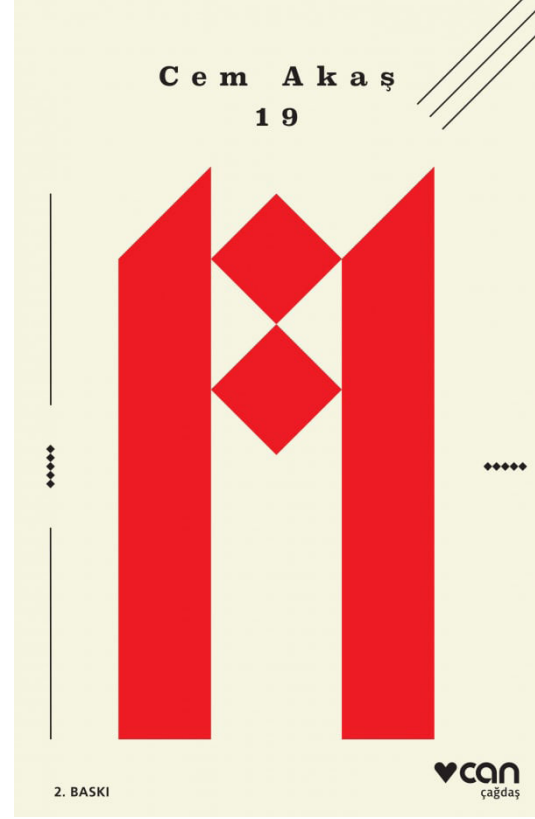
bir sistemle sürekli tekrar ettiği görülür. Yapı için önemli bir unsur olan 19 sayısı, besmele-nin toplam harf sayısı. Rivayete göre eskiden Arap yarımadasında Müslümanlar arasında mektupların başına besmele yerine sadece 19 yazılmış. Yazarın kurduğu tüm bu bağlantılardan sonra bu romana başlık olarak 19 yazması da *Kur'an*'ın yapısından mülhem bu kitabın besmelesi olarak okunabilir. Yazarın *Kur'an*'la yapısal olarak bağlantı kurması ve 19 sayısı-yla ve diğer sayılarla *Kur'an*'ın matematiksel şifrelerine ve mucizelerine değinmesi de yine rasyonel düşünmeyle ve ideolojik çığırtkanlığa mesafeyle paralel. Bu matematiksellik *Kur'an*'a biçimsel yönden ve metin düzeyinde yaklaşıldığını imliyor. Fakat yine de M.'nin derdinin gerçek ve edebi olan oluşu, metnin meselesini felsefeye ve sorgulamaya yaklaştırırken metni *Kur'an*'la sadece rasyonel boyutta değil, düşün-sel düzlemde de aynı seviyede buluşturuyor.

19 ile *Kur'an*'ın biçimsel paralellliğini çözdükten sonra, kitaptaki karakterlerin *Kur'an*'la bağlantısından söz edilebilir. M. ikinci bölümde tanıtılırken, üzerinde durulan, en önemli karakter özelliklerinden biri ahlaklı oluşudur: "Yine de dikkat çekici, hatta ödüllendirilmesi gereken, çok önemli bir özelliği vardı M.'nin: Doğal olarak ahlaklıydı, hem gündelik hayatta, hem de yazdıklarında." (Akaş, 2020: 11), "M.'nin ahlak kavrayışı, ahlak duygusu gerçekten de çarpıcıydı." (Akaş, 2020: 11) Alçakgönüllü, ahlaklı, adanmış M. bu hâliyle bu bağlamda Hz. Muhammed'in karakter özelliklerini hatırlatmaktadır. M.'nin Kendini Yazdırmanın peşinde olması ise kendi kutsalını oluşturma çabasıdır. M.'ye Söz emanet edilmiştir. Zamanı geldiğinde Söz kendini yazdıracak, M. de buna yazar olarak aracılık edecektir. Bu da M.'nin (Hz. Muhammed'in) elçi oluşunu ikrar eder. Zamanı geldiğinde "Kendini yazdırmanın Söz'ü gerisini hallededecekti(r)." (Akaş, 2020: 15)

Burada metin *Kur'an*'ın söylem alanına dâhil olan muhayyel karşıt grup “onlar”a atıfla devam eder: “*Onun Söz'üne inanmayacaklara, onu anlamayacaklara ancak acılabilirdi.*” (Akaş, 2020: 15)

19'un *Kur'an*'a dinî kontekstin dışında, bir metin olarak yaklaşması ve *Kur'an*'ı edebiyatın alanına çekmesi, bunun kurmaca ve gerçek arasındaki ilişkiye de işaret etmesi bakımından önemlidir. Bir kutsal kitabın yapısının edebî forma uygulanabilirliği, bu kutsal kitap için, hem edebiyat kelimesinin mecaz anlamda kullanımına göz kırparken hem de okurun baktığı tarafa bağlı olarak onun kutsallığını pekiştirmeye yarayabilir. Gerçek algısının kutsal kitapta ve edebiyatta üretilmiş ve ona inanılmış oluşu okur/tüketici ile anlam birliğine varılmasını imlemektedir. *Kur'an*'ın gerçekliği, dinin ve dolayısıyla manipülatif gerçekliğin alanıdır, M.'nin üretmek istediği kitabın gerçekliği ise üst-gerçekliktir. Gerçek'ten daha edebî, edebiyattan daha gerçek olan, kurmacanın sınırlarında değildir, o, günü gelince kendini yazdıracaktır. O hâlde gerçeklik sürekli boşluğa açılan bir yapıdadır, zira M.'nin çabaları, onun istediğinin dışında, sonuçsuz kalmıştır. Hayal gücünü içermeyen ve gerçeği aşan bir roman bu gerçeklik illüzyonunun parodisidir.

Derinlemesine incelendiğinde *Kur'an* ile yapı ve muhteva bakımından bağlantıların daha da açığa çıkacağı 19 romanında okura bu şifreler için bir mesai düşüyor. Fakat 19, doyurucu diliyle vakti dar okur için de besleyici. Yazarla ilk defa tanışan bir okursanız 19'un daha ilk cümlelerinde dili çok iyi kullanabilen ve bu dilin üzerine yapıyı inşa eden yazarın metinde kurduğu ahengi fark edeceksiniz: “*Ekmek bıçağının yanlış kullanımı: Sokak kapısının altına çekeceği süngeri ahmakça bir yoldan kesmeye çalışırken yarı başparmağıyla işaret parmağının arasını; sardığı bez hızla kızılıştı.*” (Akaş, 2020: 9) Tekrar eden sessiz harflerle şiire yaklaşan dil, kitabın sonuna kadar bütünlüğünü koruyor ve biçim ve içerikle aynı doyurganlıkla ilerliyor. Yapının *Kur'an* ile bağlantılı oluşunu bir



kenara bırakmayı tercih eden okur için bölümlerin ve bölümlerdeki cümlelerin kısa oluşu, rakamlarla başlaması, metne yoğunlaşılmasına ve okurun bütünlük algısına zarar verme potansiyeli taşıyor gibi gözükse de metin ilerleyip sırf edebî hazza dönüşünce şifreli yapı kendini siliyor; ve bütünlük okurun kendi gerçekliğiyle yeniden oluşuyor. Bütünün parçalanmasını gerçekliğin parodisi olarak okuyan okur içinse daha verimli bir okuma eylemi başlıyor.

Yazar Cem Akaş'ın yayıncılık sektöründeki otuz yıllık birikimi, M.'nin yazarlık ve yaşam serüvenine sızıyor, edebiyat camiasında köşeleri tutanlar, ilişki ağları, köşe kapmacaları 19'un içeriğini renklendiriyor. 19, bu yazıda henüz üzerinde durmadığım daha birçok ayrıntıyı barındırırken; yapısıyla, diliyle, deneyelliğiyle, bağlantılarıyla, yazarın işaret ettikleriyle üzerinde uzunca durulması gereken besleyici romanlardan.

7 ROMANI ÜZERİNE BİR DEĞERLENDİRME

Bilge SÖNMEZ

Cem Akaş'ın 7 (*Yedi*) romanı ilk kez 1992'de yayımlanır ve daha sonra farklı yayınevleri tarafından tekrar basılır. Çok katmanlı yapısı ve incelikli kurgusuyla genç bir yazarın kaleminden çıkan deneysel ve postmodern bir romandır. Öyle ki kurmaca bir din ve mitolojik anlatıyla kurguyu derinleştiren yazar, roman üzerinde kurduğu tahakkümü satır aralarında hem okura hem de roman kahramanlarına hissettirir. Böylece roman, doğrudan kurgusal bir anlatı olmaktan çıkıp gerçeklikle kurmaca arasındaki sınırları da ortadan kaldırır.

Fizik bölümünde yüksek lisans yapan Hakan ile sahaf Yağmur arasındaki duygusal ilişki, Hakan'ın Kronk dininin ikinci peygamberi olduğu belirtilerle gerilir. Hakan, mevzubahis Kronk dininin müjedelenen ikinci peygamberi, Yağmur ise bu dinin kim olduğu bilinmeyen ilk peygamberine en yakın isimdir. Hakan, peygamberliği ciddiye almaz fakat vücudundaki belirtiler, yazdığı manifesto ve birtakım davranışları açıkça beklenen kişi olduğunu gösterir, üstelik bu dine mensup kişiler tarafından da epey yüceltilir. Hakan sıradan bir insandır, peygamber olduğu fikri onun için komik, hatta alay edilecek bir durumdur çünkü modern dünyada yeni bir dine ihtiyaç yoktur. Olaylar kanlı bir çekişme hâline geldiğinde dahi Hakan bunu absürt bir oyun olarak algılar. Ancak Kronk, mitolojik altyapısı ve felsefesi olan bir dindir ve aslında bu dinin mensupları hayatın anlam arayışının bir biçimi olarak “farklı olma hakkı” talep ederler. Yazar tüm bu felsefeyi gerek roman içerisinde yer alan Kronk anlatısıyla gerek roman kişilerinin davranışlarındaki belirtilerle katman katman kurgular ve detayları birbiriyle ilişkilendirerek sağlam bir kurmaca din meydana getirir.

“(...) onları karşısına aldı bana bakın siz benimle dalga mı geçiyorsunuz dedi hayır dedi arvar bizim istediğimiz doğru bildiğimizi herkese kabul ettirmek değil ki yalnızca farklı olma hakkına sahip olmak istiyoruz bunu yalnızca bunu kronk dedi ki havanız batsın neler de biliyorsunuz sizin yüzünüzden güzelim efsane durduk yerde didaktik oldu (...)” (Akaş, 2020: 39)

Hakan ve Yağmur roman boyunca farklı yaşlarda ve yerlerde karşılaşır. Onların farklı zamanlarda tekrar tekrar bir araya gelmesi romanın zaman mefhumundan azade bir kurgusu olması açısından önemlidir. İlk karşılaşmalarında ikisi de üç; ikinci karşılaşmalarında Hakan 59, Yağmur 24; üçüncü ve romandaki olayların gelişim çerçevesinde Hakan 27, Yağmur 28 yaşındadır. Hepsinde diyalog kurarlar ve çatışır.

7 sadece gizemli bir din ya da peygamber hikâyesi değildir. Temelde, insanların dünyaya anlam verme çabasını, inançların nasıl üretildiğini ve bireyin bu süreçler içindeki yerini sorgulayan bir romandır.

Yazar, roman boyunca ara ara karşımıza çıkan ve kim olduklarını bilmediğimiz incebilekliler vasıtasıyla doğrusal düzlemde ilerleyen zamanı bükerek, romanın kırılma noktalarını oluşturan olaylara müdahale ederek kurguya yön verir.

“Nedense bir tren istasyonu. Gişenin karşısında, yüksekçe bir yerdeki duvar saatini görüyoruz. Üçü yirmi altı geçiyor. Biraz altına iniyor bakışlarımız; iş tulumları giymiş iki adam bir merdiven dayıyorlar duvara, biri tutarken öbürü tırmanıyor ve saati ileri alıyor. Şimdi beşi çeyrek geçiyor saat. Aşağı iniyor; uzaklaşıyorlar. Arkalarından bakıyoruz. Yüzlerini ve bileklerini yeniden getiriyoruz gözümüzün önüne: işçi olamayacak kadar ince, neredeyse narin.” (Akaş, 2020: 18)

Roman, anlattığı konuların yanı sıra anlatım biçimi ve dil açısından da oldukça dikkat çekicidir. Olaylar doğrusal bir düzlemde ilerlemez; farklı zamanlardan kesitler, gelecekte sahneler, efsaneler, dini metinler ve çeşitli anlatı katmanları iç içe geçer. Bu nedenle kitap, klasik bir olay örgüsünden çok bir oyun alanı gibi ilerler. Hatta denebilir ki romanda anlatılanlardan çok, olayların nasıl anlatıldığı önem kazanır. Bu da eseri Türk edebiyatındaki postmodern örnekler arasında öne çıkarır. Romanın bir felsefesi vardır ve yazar bu meseleleri ele alırken dahi ciddiyetten ziyade ironik ve alaycı bir tavır takınır; kaderden öte mutlak yaratıcının dudağından dökülen sözlerdir olacak olan. Dolayısıyla büyük bir önemle alınması gereken fikir yapısını ironik bir dille aktarırken bile, kendi ciddiyetiyle alay eder ve bir çatışma ortamı yaratır. Bu çatışma aynı zamanda karakterlerin sığ diyaloglarında ve dinsel metinlerin satır aralarında yer alan anlam arayışlarındaki tezatlarda da görünür. Bu tezatlığı, sıradan bir dille oluşturulan romanın pek çok katman barındırarak ve sık sık yön değiştirerek, metinler arasılığı da kendine dâhil etmesi gibi pek çok açıdan çeşitlendirebiliriz.

Hakan ile Yağmur arasında kurulan duygusal bağ romanda açıkça anlatılan cinsel sahnelerle desteklenir. Bu, genç bir yazarın sınırsızca ve rastgele bir biçimde kurguya eklediği sahneler olarak değerlendirilmekten çok birbirleriyle konuşan, tartışan fikirlerini paylaşan iki karakter arasındaki bağı güçlendiren unsurlar olarak ele alınmalıdır. Öte yandan



Hakan, cinsellik karşısında deneyimsiz, tedirgin ve çekingendir; özellikle Yağmur’la ilk yakınlaşmalarındaki başarısızlık Hakan’ı okurun gözünde seçilmiş kişi olmanın yanı sıra oldukça sıradan bir insan hâline getirir. Bu sebeple diyebiliriz ki cinsellik Hakan’ı ilahi bir varlık olmaktan çıkarıp insanî düzeyde kalmasını sağlayarak yine bir karşıtlık ortaya koyar. Dolayısıyla romanda cinsellik, olaylara doğrudan yön veren bir unsur olmaktan çok, Hakan’ın insani tarafıyla romanın dinî-mitolojik anlatısını dengeleyen bir araç olarak görünür.

7, okurun zaman algısıyla oynayan deneysel bir romandır, yazar bunu oldukça sıradan bir dille fakat zekice kurgulanmış sahnelerle yapar. Giriş bölümünde yer alan muhteşem mekân tasviri ancak romanın tamamını tüm ayrıntılarıyla ve tekrar tekrar okuyarak zihnimize anlam kazanacaktır.

“Huzurluyuz. Bir Rönesans madrigali duyuluyor - Cipriano De Rore'nin 'Alla dolce ombra'sı. Bir evdeyiz. Benetton renkleriyle bezenmiş, pastel sarı-kahverengi tonlarında, huzurumuzla uyumlu bir yer. Saat yönünde dönerek eşyaları görüyoruz/eşyalar saatin tersi yönünde dönerek gözümüzün önünden geçiyor; zevkle döşenmiş, genç bir salon burası: rahat ve hoş görünlü koltuklar, duvarda çeşitli röprodüksiyonlar, pencerenin önünde bir yazı masası, kanepeler, hemen yanında suratına maske boyanmış bir kesikbaş, iddialı olmayan bir müzik seti, yuvarlak bir yemek masası, üzerine sarkan, kâğıt ve telden yapılmış, küre biçiminde beyaz ve iri bir lamba, büyükçe bir kitaplık. Geri dönüyoruz, ne gördüğümüzü yeni anlamış gibi: suratına maske boyanmış bir kesikbaş mı dediniz?” (Akaş, 2020: 4)

Caravaggio, "David ve Goliath"



Romanın girişinde yer alan bu ayrıntılı anlatım, sahneyi okurun gözünde canlandırarak kadar sinematografik bir yapıdadır. Yazar kamerayı odada gezdirir, aynı zamanda biz de zihnimize aynı kamerayla odayı turlarız. Romanın yayımlanmadan önce senaryo olarak yazılması, metindeki sinematik etkiyi artırır. Hatta romanın yenilikçi ve deneysel tavrından yola çıkarak diyebiliriz ki yazar romanı bilinçli olarak kısa ve birbirinden bağımsız gibi görünen bölümlerden meydana getirerek mekân ve zaman sıçramalarının etkisini artırmış -bu sayede okurda yaratmak istediği zihin bulanıklığını başarmış-, sinematografik

geçişlerle yazar/yaratıcı konumunun etkisini artırmış ve her an kurguya müdahale edebileceğini okura sezdirmiştir.

Roman, Yağmur ve Hakan'ın duygusal yakınlığı ve iktidar çatışması üzerinden ilerlese de, romanın neredeyse yarısına kadar arka planda kalan Cem (Hakan'ın yakın arkadaşı), romanın tam merkezindedir. Tanrısal anlatıdan yola çıkarak düşündüğümüzde yazar, roman boyunca kendisine referans verir ve hatta romanın sonunda kendisini ifşa eder. Cem, Cem Akaş'ın -yani yaratıcı/yazar/iktidarın kendisidir.

7 romanı, *Noktanın Kesişimleri Antolojisi* kitabında yer alan “Tanrıların da Burnu Kaşınır” öyküsü okunduğunda, yazarın kurgu dünyasını ve üslubunu ortaya koymasının yanı sıra romanın çıkış noktasını bilmek açısından önemlidir. Zira bu roman, “Tanrıların da Burnu Kaşınır” hikâyesi ile bağlantılı olarak kurgulanıyor. Hakan, bu hikâyede yazar tarafından öldürülür, fakat bu ölümü hiç istemez. Yazarla bir anlaşma yapar. “Bir anlaşma yapalım: bundan sonra yazacağın ilk romana beni de al, öyle başrole filan gerek yok, sade bir şeyler olabilir, yeter ki eli yüzü düzgün, biraz da özgün olsun ve sonunda ölmeyeyim. Tamam mı, söz mü?” (*Noktanın Kesişimleri Antolojisi*, “Tanrıların da Burnu Kaşınır”) Hayatın anlamı, anlamsızlığı üzerine tartışılan bir öykü, yeni bir peygamber müjdesinin yer aldığı romana evrilir. Hikâyede Hakan'ın intihar etmesi, romanda doğrudan Hakan'ın falına referanstır. “*Falımız: Hiç beklemediğiniz biri intihar edecek.*” (Akaş, 2020: 97) Yazar her an kurguya müdahildir ve hikâyede verdiği sözü romanda tutmaz. Bu da onun mutlak kudretinin kanıtıdır.

Cem Akaş, 90'lı yıllardaki yenilikçi tavrı, oyuncu üslubu ve sade ama cesur anlatım şekliyle katmanlı bir anlatı dünyası oluşturarak Türk edebiyatının postmodern romanlarından birini meydana getirir. Kurmaca içerisinde kurmaca bir din yaratmış, bu dinin felsefesini yazmış, kendi yarattığı karakterlerin yanı sıra zamanda muğlaklık yaratarak okurunun zihnine dahi oyuklar açmıştır.

METİNLERLE KONUŞMAK: SUÇ VE CEZA

Turhan YILDIRIM

Cem Akaş, 1992 yılında henüz yirmi dört yaşındayken ardı ardına iki romanı yayımlanır: 7 ile *Suç ve Ceza*. Bu eserlerin iki yıl öncesinde de *Noktanın Kesişimleri Antolojisi* adlı öykü kitabı yayımlanmıştır. Karşımızda üretmeye süratli başlamış bir yazar var. Zaten zihninin farklı, taşan yapısını yetmiş beş sayfa boyunca metinlerle konuşan *Suç ve Ceza* kitabında da görüyoruz. Geçen yıl Parşömen’de yayımlanan “Kurmacayı Metinlerarasılıkla İnşa Etmek” başlıklı denememde anlattıklarımı “cuk oturan” bir kitap *Suç ve Ceza*. Yazımda, kurmacanın bütünüyle metinlerarası ilişki kullanılarak inşa edilmesinden bahsederken bu gibi eserler için şunu demiştim:

“Oysaki yapısı metinlerarasılık üstünden inşa edilmiş kurmacalar bizlere geniş bir alan sağlar. Geçmişin eserleriyle kurulan köprü, okuru kendi hayal gücünde pek çok farklı noktaya götürür. Aslında böylesi metinlerde okur alabildiğine özgürdür.” (Yıldırım, 2025)

Suç ve Ceza tam da böyle bir kitap. Sadece yetmiş beş sayfadan oluşmasına rağmen kurmaca içerisinde metinlerle o kadar çok konuşuyor ki ucu bucağı görünmeyen bir hayal dünyası sunuyor okura. İster postmodern anlatı istersek de deneysel metin veya roman diyelim, bu yapıt düşük hacmine rağmen okuması hiç de kolay olmayan bir kitap. Bunda elbette deneyselliğin payı büyük. Tamamıyla deneysel olan kitapları okurken yaşadığım deneyim, okumaktan çok izlemek gibi geliyor bana. Gözlerimin önünden sayfalar geçiyor ve sanki yazarın entelektüel birikimiyle zekâsını seyrediyorum. Bunun temel nedeni, mevcut anlatı yapısına uyamayan, sığamayan yazarların çare olarak deneye başvurmasından kaynaklanıyor. Cem Akaş da Türk edebiyatında deneysellik denilince aklımıza gelen ilk isimlerden biri. Bundandır ki onun erken dönem eserlerinden biri olan *Suç ve Ceza*’nın da deneysel bir metin olması hiç şaşırtıcı değil. Mahal Edebiyat’ta bu yılın başında yayımlanan “Kurmacada Deneysellik” başlıklı yazımda böyle metinlerin yazılma amaçlarını şu şekilde belirtmiştim:

“Deneysele duyulan ihtiyaç, aslında kalem erbabına mevcut olan biçimin, dilin, kurgunun yetme-yişinden kaynaklıdır. Bazı yazarların zihinleri hep daha farklısını arzular. Bundandır ki yazı çeperini de sürekli genişletmeye çalışırlar. Dil başkalaşır, sayılar, şekiller metne dâhil edilir, eserin birden farklı okuma şekli bulunur. Örneklerini rahatlıkla artırabilir, çeşitlendirebiliriz. Asıl konu mevcutla olan mücadeledir. Ortaya çıkan kurmaca var oluşuyla klasiğe, standarda, normale, bilinene, popülere isyan edıştır. Bir bakıma ilgili eser okur için değil okura rağmen.” (Yıldırım, 2026)

Deneysellik ve kurmacayı metinlerarasıyla inşa etme bahsini kapatıp romana geçtiğimizde, karşımıza iki ayrı bölümü ve okuma biçimi olan, bölümlerden biri de kendi içinde ikiye ayrılan son derece ilginç bir kitap çıkıyor. Yukarıdaki alıntıda belirttiğim “okura rağmen” kısmını Mukaber karakterinin kırk bir

sayfalık el yazısıyla oluşmuş bilinç akışında görebiliriz. Hazır, alternatif okumalı kitaplardan bahsetmişken Cortazar'ın *Seksek*'ini unutmamak gerekiyor. İki farklı okuma biçimine sahip kitapta, yazar okuruna şöyle bir tarifte bulunuyor:

“Kitap birçok kitaptan oluşuyor olsa da, aslında iki kitap sayılır. Okuyucu aşağıda önerilen iki okuma biçimini de uygulamakta “özgür”dür.”

“Birinci kitap, öbür bütün kitaplar gibi okunacaktır, 56 bölümde sona erer, “son” sözcüğü yerine üç küçük yıldız konmuştur. Daha sonra okuyucu hiç pişmanlığa kapılmadan geri kalan bölümleri bırakabilir.”

“İkinci kitap 73. bölümden başlanarak şu düzende okunacaktır. Her bölümün sonunda belirtilen numaraya ait bölüme geçilerek sürdürülen bir düzen. Karışıklık durumunda şu listeye başvurulabilir:

73 - 1 - 2 - 116 - 3 - 84 - 4 - 71 - ...” (Cortázar, 2019: 15)

Cem Akaş'ın *Suç ve Ceza*'sındaysa *Seksek*'ten farklı şekilde fiziksel olarak da iki kitap bulunuyor. Elimizdeki eserde iki künye ve iki kitap başlangıcı var. İster bir kitabın klasik ön yüzü olarak düşünebileceğimiz ilk kısımdan başlayabilir, isterseniz de eseri elinizde çevirip arkada isbn no'nun bulunduğu taraftan başlayabilirsiniz. Ön kısımda yazarların kurmaca karakterlerini öldürmeleri üzerine bir edebi inceleme ve koyu puntolarla bunun üstkurmacasını okuyoruz. Arka kısımdaysa psikolojik problemleri olan, eşinden ayrılmış, deliliğin sınırlarındaki Mukaber'in kendi el yazısıyla paranoit bilinç akışı anlatımını görüyoruz. Bu iki kitap baştan sona, sondan başa okunabileceği gibi ayrı zamanlarda da iki farklı metin olarak okunabilir. Öncelikle ilk kısmın başlangıcına, koyu puntolu üstkurmacaya bir bakalım:

Bu keşfin şerefine, uzun süredir tasarladığım, kafamın içinde notlar aldığım, okuduğum kitap-

larda okunla ilgili olabilecek birşeye rastladığımda içimden sayfanın köşesini kıvrıdığım (ama bunu asla, asla gerçekten yapmadığım ve asla sayfa kenarlarındaki boşluklara, kurşunkalemle bile olsa birşeyler yazmadığım, çizmediğim) bir yazının, yazarların öldürme teknikleri üzerine yazacağım yazının ilk müsveddesini, bu defterin korumasında ve bakir cömertliğinde gerçekleştireceğim. (Akaş, 2008: 3)

Bu açılıştan sonra inceleme yazısında, yazarların öldürme tekniklerine, hatta okurun kitaptaki karakterleri ve yazarı öldürmesine geçilir. Eserin bu kısmında kurmacanın metinlerarası inşası görülür. Kurt Vonnegut'tan Charles Dickens'a, James Baldwin'den Graham Greene'e, Ahmet Hamdi Tanpınar'dan Stendhal'e, Carlos Fuentes'ten Julio Cortázar'a kadar pek çok yazar ve eserlerindeki karakterlerin ölümü/öldürülüşü incelenir. Bunun metinde nasıl yapıldığına bir bakalım:

Hileli ölüm (ya da “pis bir numara”): Bu özel bir kategoridir; yazar sanki gücünü denemek ya da kınalamak, aşkınlığını duymak ve duyurmak istercesine (tanrıyı oynarcasına), kurbanı için genellikle onur kırıcı olan bir ölüm biçer ve yaptığından ne denli hoşnut olduğunu gösteren bir sırtışla koyar son noktayı (...) (Akaş, 2008: 9)

Çeşitli kategorilerde ölümün/öldürmenin incelenmesi ve üstkurmaca bölümü otuz dört sayfa boyunca devam etmektedir. Her ne kadar yazar yapıyı birbirinden bağımsız iki kitapmış gibi kursa da iki metin arasında bağlantıyı da aşağıdaki gibi kurar:

Defterimin bitmek üzere olduğunu farkettim az önce -incelememin bu deftere sığmasını istiyorum, bütünlüğü bozulmamalı eğer yerim kalmazsa sonraki otuz sayfalık yazısı bile okunmayan bölümü çıkartıp yeni bir fasikül ekleyebilirim aynı kağıdı bulmak çok zor olacak herhalde ama bölmekten biraz farklı bir kağıda yazmak daha iyi bence. (Akaş, 2008: 17 - 18)



Burada bahsedilen “otuz – kırk sayfalık yazısı bile okunmayan bölüm” ikinci kitaptır. Yani Mukaber’in el yazısıyla yazılmış bilinç akışını okuduğumuz kırk bir sayfalık kısımdır. Kurmacada öldürme tekniklerine geri döndüğümüzde “Okuyucu nasıl katil olur?” başlıklı bir kısma denk geliriz. Burada madde madde okurun işleyebileceği cinayetler anlatılır. İlk madde-den bu ilginç kısma bir bakalım:

1. Okuyucu, *gelecekteki* bir edimi nedeniyle katil olabilir. Söz konusu yapıtta (bundan sonra kitap olarak anacağım) bu edim belirtilir, okuyucunun yapacağı belirli bir hareketin, birisinin -bu kitap kişilerinden biri/birkaçı olabileceği gibi, kitapdışı bir kişi de olabilir- ölümüne yol açacağı anlatılır. (s. 18)

Metnin anlatımında sanki hukuki bir sözleşmeymiş gibi bir dili de yukarıdaki alıntıdan görüyoruz. Hem madde madde anlatım hem de “Bundan sonra kitap olarak anacağım,” ifadesi bunu net şekilde gös-

teriyor. Buradan ilk metnin sonunda yer alan kısma, yazarın ölümüne geçmek istiyorum. Akaş’ın yazarlık, ölüm ve öldürme bağıntısı kurduğu yere bir bakalım:

“Yazar kendi kendisini öldürür son uçta: Dimağın kendisi kurutur. Yazmak, öleyazmaktır.

Ölüm cezasına mahkûm olan yazar, bunu hak edecek en büyük suçu işler: Yazar. Okuyucu, kendisi olmaksızın gerçekleşmeyecek infazı izlemek ve daha sonra, sorulduğunda, doğrulamakla yükümlüdür.” (Akaş, 2008: 34)

Yukarıdaki alıntı bana ünlü Fransız eleştirmen Roland Barthes’in “Yazarın Ölümü” adlı denemesini hatırlatıyor. Yazarın 1968 yılında yayımlanan bu metninde ortaya koyduğu görüş, sonrasında post-modern edebiyatın da başat düşüncesi olmuştur. Barthes’in metni üzerine kaleme alınmış bir inceleme yazısından alıntıyla bu görüşe bir bakalım:

“Roland Barthes “Yazarın Ölümü” metninde yazarın metinden çekilmesinden, onun egemenliğinin metne yönelik hâkimiyetini yitirmesinden söz eder. Özellikle, 1960’lı yılların ikinci yarısından sonra edebiyat eleştirisi alanında, “metnin, içinde hiçbiri özgün olmayan çeşitli yazıların birbirleriyle hem uyum içinde olduğu hem de kavga ettiği, farklı boyutları olan bir alan” olarak görülmesiyle birlikte, yazarın edebiyat sahnesinde yavaş yavaş görünmez olduğuna değinir. Metnin artık farklı bir biçimde üretildiğini ve bu üretim eyleminin hiçbir düzeyinde yazarın yer almadığını vurgular. Çünkü “metin, farklı kültürlerden gelen, birbirleriyle diyalog kuran, kavga eden, birbirlerinin parodisini yapan çok sayıda yazıdan oluşur.” (Demirtaş, 2016)

Bir metnin birbirleriyle diyalog kuran çok sayıda yazıdan oluştuğunu kabul ediyorsak *Suç ve Ceza*’nın da mütemediyen metinlerle konuşmasını, tüm kurmacayı bunların üzerinden inşa etmesini anlayabilir ve yazarına hak verebiliriz. Bu kitap, yazarlar ve metinleriyle konuşuyor derken gerçekmiş gibi belirtilen kurmacaya yazarlara da değinmek gerekiyor. Kitapta “1.1.2” maddesinde örnek metin olarak Levend Eğriboz’un “İnfaz” adlı öyküsü verilir. Kültür ve Turizm Bakanlığının “Cem Akaş” biyografisinde, Levend Eğriboz’un aslında Akaş’ın müstear isimlerinden biri olduğunu öğreniyoruz. Buradan çağrışımla aklıma, bir başka müstear isim kullanan edebiyatımızın önemli şair ve yazarı Enis Batur geliyor. 1982 yılında Fakir İdris heteronimiyle *Dış Kanama* adlı düzyazıyla şiir arasında bir metni yayımlar Batur. Kitabın yeni baskısında şöyle bir ifadeyi görürüz:

“*Dış Kanama*, 1982 Aralık’ında 90 adet çoğaltılarak seyrek başdaşlara, birkaç ahî buçuk şair kardeşime, ara sıra doğru rıhtımda bulduğum negatif ikizlerime ve ayrıca 1971–1972’de geçirdiğim kesintisiz şifahi dış kanamayı benimle yaşarken belleğimde pıhtı kalmış olabilecek bir iki silüete iletilmiştir; ilk iki sayfanın ahvale göre el yazısına başvurulması bundandır.” (İdris, 2017: 40)

Yukarıdaki alıntıyla bu özel beyni andıktan sonra Akaş’la Batur arasındaki bağlantıya da geçmek istiyorum. 1993 yılında Cem Akaş, Altıkırkbeş Yayınları’ndan çıkma *Belkienisbatur* adlı bir Enis Batur kitabı hazırlamıştır. Tabii ki iş yalnızca bununla kalmıyor. Elimizdeki kitaba geçtiğimizde kurmacanın kendi gerçekliği içerisinde Batur’la yeniden karşılaşıyoruz.

“esin bartuyu da öldürmüşler allah kahretsin o herifi çok severdim işi iyice azıtmışlar üç değişik aletle birden öldürmüşler kim koyuyor bu gazeteleri çöp kutumun üstüne özellikle yapıyorlar devletten



bile güçlü olmalı bu cinayet şebekesi tek rakiplerinin ben olduğumu biliyorlar (...)" (Akaş, 2008: 21)

İkinci kitabın yirmi birinci sayfasında yukarıdaki alıntıyla karşılaşıyoruz. Mukaber’in bilinç akışında, Enis Batur’un Esin Bartu’ya dönüşümünü, onu anıştırmasını görüyoruz. Yukarıdaki alıntı bana bir başka kitabı, İsmail Pelit’in *Suç ve Ceza*’dan yıl-



lar sonra yayımlanan *Enis Batur'u Öldürmek* adlı eserini çağırıştırıyor. Mukaber'e geçmişken onun da Akas'ın kendi metinleriyle yaptığı bir metinlerarasılık olduğunu söylemek gerekiyor. *Noktanın Kesişimleri Antolojisi*'nde yer alan "Mukaber" adlı öykünün kahramanıyla *Suç ve Ceza* kitabının her iki kısmındaki anlatıcısı aynıdır. "Suç ve Ceza" dediğimizde aklımıza doğal olarak Dostoyevski'nin aynı ada sahip meşhur romanı gelir. Akas'ın suç ve ceza kavramları üzerinden, kurmacada ölümü, özellikle de yazarın ölümünü inceleyerek kurduğu anlatısında, bu ünlü romanla kurulan iletişime şu şekilde şahit oluyoruz:

"(...) ölü kediler yanıltıcı bir işaretti beni faka bastırdılar ölü kedileri görüp kendime güvenmemi sağladılar hep onların oyununu oynadık koca bir kitap olmuş suçveceza koymuşlar işte vitrine dosto ne benim mahlasım mı ölüm fermanımı çıkarttılar ama beni ele geçiremeyecekler (...)" (Akas, 2008: 40)

Sonuç olarak Akas'ın *Suç ve Ceza*'sı edebiyatımı-

zın önemli deneysel metinlerinden biri. Hem iki kataba sahip yapısıyla farklı okuma biçimlerine olanak sağlaması hem de kurmaca dışı tür kullanımı (sözleşme dili ve madde madde anlatım) gibi nedenlerle deneyselliği üst seviye. Hakkında söz söylenmesi ve okunması hiç de kolay olmayan bir eser. Sadece yetmiş beş sayfa olmasına rağmen yeterince anlaşılabilirliği için birden çok kez okunması gerekiyor. Baştan sona metinlerarasılıkla inşa edilmiş, devamlı kitaplar ve yazarlarıyla konuşan, bunun yanında özellikle el yazısı kısmında, kendine has deliliğin sınırında anlatıma da sahip son derece değişik bir metin. Yayımlanmasının üzerinden otuz yılın üstünde bir zaman geçmesine rağmen hâlâ farklılığını ve özgünlüğünü koruyor.

Kaynakça:

- Akas, C. (1990). *Noktanın Kesişimleri Antolojisi*. Hil Yayınları.
- Akas, C. (1993). *Belkienisbatur*. Altı kırkbeş Yayınları.
- Akas, C. (2008). *Suç ve Ceza*. Everest Yayınları.
- Cortázar, J. (2019). *Seksek*. Can Yayınları.
- Demirtaş, M. (2016). "Yazarın Ölümü" ve "Geri Dönüşü": Yazarın Rolü Üzerine Bir Değerlendirme. *MSGSÜ Sosyal Bilimler*, 13, 48-56.
- İdris, F. (2017). *Dış Kanama*. Kült Neşriyat.
- Pelit, İ. (2010). *Enis Batur'u Öldürmek*. Geniş Kitaplık.
- T.C. Kültür ve Turizm Bakanlığı. (t.y.). Cem Akas. Erişim tarihi: 14 Haziran 2026, <https://www.ktb.gov.tr/EN-118096/akas-cem.html>
- Yıldırım. T. (2025, 14 Temmuz). Kurmacayı Metinlerarasılıkla İnşa Etmek. Parşömen. <https://parsomen.org/2025/07/14/kurmacayi-metinlerarasilikla-insa-etmek-turhan-yildirim/>
- Yıldırım. T. (2026, Kış). Kurmacada Deneysellik. *Mahal Edebiyat*, 7, 47-55. <https://mahaledebiyat.com/e-dergi-7-sayi/>

GÖRÜNMEYENİN TEMSİLİ: SİNCAPLI GECE

Büşra TAN

Cem Akaş'ın *Sincaplı Gece* başlıklı romanı, “gerçeklik algısı”nın kırılıp yeniden kurulması/ kurgulanması meselesini merkezine alan, bu tartışmayı özellikle “görsel temsil”, “teknoloji” ve “ontoloji” ekseninde değerlendiren bir metin olarak değerlendirilebilir. Romanın kurucu unsuru olan Mindy teknolojisi ve onun ürettiği “Mindyfo”lar, yalnızca bir anlatı aracı olarak değil; aynı zamanda gerçeklik, varlık ve temsil arasındaki ilişkileri sorgulayan felsefi bir aygıt olarak ön plana çıkarken kitabı salt bir edebî metin olmanın ötesine taşır, ona dair yeni imkânları beraberinde getirir. Bu bağlamda *Sincaplı Gece*, fotoğrafın tarihsel olarak üstlendiği “gerçeği kaydetme” misyonunu tersyüz ederek görünmeyenin temsili üzerinden bir ontolojik kriz yaratır. Bu kriz, yalnızca romanın karakterlerini değil, okurun gerçeklik algısını da sarsan çok katmanlı bir yapı olarak okurun karşısına çıkar.

Fotoğraf, icadından bu yana çoğunlukla “gerçeğin izini taşıyan” bir araç olarak değerlendirilmiştir. Roland Barthes'ın ifadesiyle fotoğraf, “orada bulunmuş olanın” kanıtıdır; dolayısıyla bir tür ontolojik iz olarak tahayyül edilebilir. Bu çerçevede Cem Akaş'ın *Sincaplı Gece*'si tam olarak fotoğrafın/görüntünün gerçeğin izini taşıdığı noktaya yakından ilgilenen, bu fikri kuşatmayı deneyen bir roman olarak düşünülebilir. Romanın temel dinamiklerinden biri olan Mindy teknolojisi, söz konusu bu temel varsayımı altüst eden bir fikir üzerinden ilerler. Mindy, “beyin dalgalarını saptayabilen, beyin aktivitesini farklı renk ve şekillerdeki ışık haleleriyle gösteren bir fotoğraf makinesi”dir (Akaş, 2025: 7). Bu tanım ilk bakışta fotoğrafın sınırlarını genişleten bir yenilik gibi görünse de kısa bir süre sonra bu teknolojinin fotoğrafın ontolojik statüsünü tamamen dönüştürdüğü, bu yönüyle de meseleyi farklı bir noktaya taşıdığı fark edilir; zira Mindy yalnızca görüneni değil, aynı zamanda görünmeyi de kaydetmektedir. Öte taraftan bu iki boyuta ilave olarak kimi zaman “orada olmayanı” da görünür kılan bir makinedir o.

Romanın kırılma noktalarından ilki, Emine'nin çektiği bir fotoğrafta aslında orada bulunmayan bir adamın görüntüsünün ortaya çıkmasıdır. Emine bu durumu şöyle ifade eder: “*Bu üçü bizim kızlar, ama bu adam yoktu orada.*” (Akaş, 2025: 11) Bu cümle, romanın temel ontolojik krizini farklı yönlerden ortaya koyar. Fotoğraf, artık yalnızca var olanın temsili değil; yok olanın, kaybolmuş olanın, başka bir düzlemde var olanın temsiline dönüşür. Böylece fotoğrafın güvenilirliği, dolayısıyla gerçekliğin temsili de radikal bir biçimde sorgulanmaya başlanır. Diğer birçok romanında da benzer şekilde spekülatif fikirler üzerinden hareket eden Akaş, burada da fotoğrafla (kurgu dışının kurguya dönüşümü) merkeze aykırı bir fikri alır, bütün bir romanı bu fikir üzerine inşa eder. Bu noktada “temsil” kavramının kendisi giderek problemlili/tartışmalı bir hâle gelir.

Geleneksel estetik anlayışta temsil, bir nesne veya gerçekliğin bir başka ortamda yeniden üretimi olarak tanımlanabilir. Ancak *Sincaplı Gece*'de Mindyfoliar söz konusu olduğunda temsil, artık bir yeniden üretim değil, bir tür yeni üretim hâline gelir. Fotoğraf, temsil ettiği şeyi yalnızca kaydetmez; aynı zamanda onu var eder. Bu durum metni, fotoğraf ve temsil konusunda inşa ettiği fikirlerle özel bir yerde duran Jean Baudrillard'ın simülasyon teorisiyle paralel bir okuma imkânı sunar. Baudrillard'a göre çağdaş dünyada simülakrlar¹, gerçeğin yerini alır ve artık temsil edilen bir gerçeklikten söz etmek mümkün olmaz. *Sincaplı Gece*'de de Mindyfoliar, gerçeğin yerine geçen, hatta onu yeniden tanımlayan simülakrlar olarak işlev görür. Böylece yazar, merkeze aldığı fikri farklı eksenlerde genişletmeyi sürdürür.

Sincaplı Gece'nin ilerleyen bölümlerinde “halesizler” olarak adlandırılan söz konusu figürlerin kayıp kişilerle ilişkilendirilmesi, ontolojik krizi daha da derinleştirir. “Gerçekten de bu halesizlerin önemli bir bölümünü, poliste kayıtlı kayıp kişiler oluşturuyor,” (Akaş, 2025: 27) ifadesi, fotoğrafın yalnızca görünmeyeni değil, artık “yokluğu” da temsil ettiğini gösterir. Bu durum, varlık ve yokluk arasındaki sınırların bulanıklaşmasına yol açar. Bir kişinin hem kayıp olması hem de fotoğraflarda görünmesi, klasik ontolojinin temel kategorilerini geçersiz kılar. Artık bir varlığın “var olması” için fiziksel olarak bulunması gerekmez; temsil edilmesi yeterlidir. Tam da bu bağlamda roman, bu kez temsil kavramından varlık kavramına doğru bir geçiş yapar ve varlığın kendisinin yeniden düşünülmesine zemin hazırlar. Heideggerci anlamda varlık, yalnızca “orada olan” değil, aynı zamanda “görünür kılınan”dır. Mindy teknolojisiyse görünürlüğü ontolojik bir ölçüt hâline getirir. Öte taraftan bu görünürlük, paradoksal biçimde yokluğu da içerir. Halesizlerin varlığı, onların yokluğunun ka-

1- Jean Baudrillard'ın 1981'de yayımlanan *Simülakrlar ve Simülasyon* adlı kitabı, gerçeklik ile onun temsilleri arasındaki ilişkiyi ele alır; kültür ve medyanın toplumsal gerçekliği nasıl şekillendirdiğini postmodern bir perspektifle inceler.



nıtı hâline gelir. Bu durum, romanın kendi kurmaca dünyası içerisinde ontolojik bir çelişkiyi beraberinde getirir: Bir şey hem var hem de yok olabilir aynı anda. Bu çelişki, giderek romanın temel gerilimlerinden birini oluşturur.

Emine karakterinin bu durum karşısındaki tepkisi de dikkat çekicidir. O, bir bilim insanı olarak bu anomalinin açıklamasını bulmaya çalışırken aynı zamanda söz konusu görüntülere duygusal olarak bağlanır. Özellikle halesiz adamla kurduğu ilişki, temsil ile gerçeklik arasındaki sınırların kişisel düzeyde eridiğini gösterir. Emine'nin sözgelimi şu sözleri bu durumu açıkça ortaya koyar: “*Bunu gördüm, resmen dengem bozuldu. Kısa devre yaptım*” (Akaş, 2025: 35). Bu ifade, yalnızca bir karakterin duygusal tepkisi değil; aynı zamanda modern öznenin gerçeklik karşısındaki kırılmasının bir göstergesidir.

Fotoğrafın öldürücü gücü meselesiye romanın en çarpıcı yanlarından biridir. Halesiz bir figürün tuttuğu “Fotoğraflar bizi öldürüyor,” yazılı kâğıt (Akaş, 2025: 41), temsilin artık masum bir eylem olmadığını, aksine doğrudan varlığa müdahale eden bir güç hâline geldiğini ima eder. Bu noktada temsil, yalnızca bir yansıtma değil, bir yok etme aracı hâline gelir ve kendi anlam dünyasını yeniden yorumlar/biçimlendirir. Romanın ilerleyen bölümlerinde bu düşünce daha da somutlaşır. Bir başka halesizden alıntıyla: “Biz ruhu olanlarız... Ama fotoğraflarınız bizi öldürüyor.” (Akaş, 2025: 69) Salt bu ifade dahi roman boyunca anlatıcının/yazarın inşa ettiği temsil ile varlık arasındaki ilişkide artık geri döndürülemez bir eşğin geride bırakıldığı, her şeyin giderek yok olmakta ve bozulmakta olduğunu görünür kılar. Fotoğraf, varlığı koruyan değil, onu ortadan kaldıran bir aygıt dönüşmüştür. Böylece temsil, ontolojik bir tehdit hâline gelir.

Temsilin ontolojik bir tehdit hâline geldiği noktadan itibaren roman, modern teknolojinin doğasına dair eleştirel bir bakış da sunar. Mindy, başlangıçta masum bir yenilik olarak ortaya çıkar; ancak kısa süre içinde kontrol edilemeyen bir güce dönüşür. Bu durum, teknolojinin öngörülemeyen sonuçları üzerine yapılan tartışmaları akla getirir. Emine, bir derste “Önemli olan, öngörülemeyen sonuçlarla yüzleşip yeni hareket planları yaratmak,” (Akaş, 2025: 72) diyerek tam da bu konuya dikkat çeker. Yüzleşme denen olgunun/meselenin ne kadar zorlu ve yıkıcı olabileceğine dair kendi içinde büyük bir derinlik barındıran bu anlatım/ders/konuşma, romanın olay örgüsü içerisinde de kendisine özel bir karşılık bulur. Öyle ki benzer şekilde görünmeyen temsili meselesi de yalnızca bireysel veya teknolojik bir sorun olarak kalmaz; toplumsal bir krize dönüşür. Medya, devlet ve halk bu yeni gerçeklik karşısında farklı tepkiler verir. Halesizlerin kim olduğu, nerede olduğu ve ne anlama geldiği üzerine sayısız teori üretilir. Bu durum, bilgi çağında hakikatin nasıl parçalandığını ve çoğullaştığını gösterir. Gerçeklik artık tekil değildir; farklı temsil biçimleri arasında bölünmüştür.



Sincaplı Gece, fotoğrafın temsil gücünü sorgulayan, görünmeyeni görünür kılarak ontolojik bir kriz yaratan ve bu kriz üzerinden modern öznenin, teknolojinin ve gerçekliğin sınırlarını yeniden düşünen bir roman olarak ön plana çıkar. Cem Akaş, Mindy teknolojisi aracılığıyla yalnızca gerçekliği sorgulayan bir anlatısı kurmaz; aynı zamanda çağdaş dünyanın en temel sorularından birini derinlemesine tartışma açar: Gerçeklik nedir ve onu nasıl bilebiliriz? Bu soruya verilen yanıt ise son derece rahatsız edicidir: Belki de hiçbir zaman bunu bilemeyiz; zira temsil, gerçeğin yerini almış; görünmeyen, görünenden daha gerçek hâle gelmiştir.

Kaynakça:

- Akaş, Cem (2025). *Sincaplı Gece*. İstanbul: Can Yayınları.
- Barthes, Roland (2024). *Aydınlık Oda – Fotoğraf Üstüne Not*. İstanbul: Yapı Kredi Yayınları.
- Barthes, Roland (2026). *Göstergebilimsel Serüven*. İstanbul: Yapı Kredi Yayınları.
- Baudrillard, Jean (2024). *Simülakrlar ve Simülasyon*. İstanbul: Doğu Batı Yayınları.
- Sontag, Susan (2026). *Fotoğraf Üzerine*. İstanbul: Can Yayınları.

YAŞAYAN OFELYA

Erol KÖROĞLU

Cem Akaş'ın 2023 Eylül'ünde Kafka Kitap tarafından yayımlanan romanı *Ofelya* hakkında konuşmak istiyorum. Konuşmak diyorum çünkü akademik edebiyat araştırmacılığı alanında beklenen tarzda bir makale yazmayı düşünmüyorum. *Ofelya*, çok konuşulması gereken, konuşulacak pek çok şeyi olan bir metin. Hakeza bunlar hakkında akademik ya da akademi dışı, tezleri/önergeleri olan makaleler de yazılabilir. Tüm bunları hak ediyor. Önemsenmesi gereken bir metin. Fakat genelde olduğu gibi, edebiyatın bir mal olarak tüketildiği bir dünyada yeterince önemsenmiş değil.

Eski Türkoloji akademisyenlerinin bir konuda yazarken, çalışmayı klasik akademik makale hâline getiremeyince kullanmayı sevdikleri başlıklar vardır: “Falanca Filanca Üzerine Mülahazalar” ya da daha Türkçe olması istendiğinde “Filancanın Falancasına Feşmekanca Bazı Dikkatler”. Fakat bu tür başlıklara benzemekle beraber onlardan farklı olan ve benim çok sevdiğim, Franco Moretti'nin roman tarihçiliğinde yol açıcı makalesine attığı “Conjectures on World Literature” başlığıdır. “Dünya Edebiyatı Hakkında Varsayımlar” olarak çevirebiliriz bunu. Hipotezler de diyebilirmiş Moretti ama bu kadar çok roman okuyan bir akademisyenin de genel kabul gören seçimlere yönelmesini beklemememiz lazım.

Ofelya, yüz yirmi sayfalık kısa bir kitap. Bununla birlikte, hakkında düşünülecek ve konuşulacak pek çok şey var. Benim burada yapmak istediğim, böyle bir sürecin başlatıcı düşüncelerini, hatta gerekirse bu sözcüğü de kullanalım, izlenimlerini ortaya koymak. Bunu yapmaya başlarken de, kitabın yazar sesiyle açıldığını saptamak gerekiyor. *Ofelya*, Shakespeare'in en ünlü tragedyası *Hamlet*'i, oradaki ikincil bir karakter olan Ofelya açısından anlatan bir yeniden yazım. Kitabın başında gördüğümüz yazar sesine göre, “hakki yenilmiş bir karakter ve bambaşka bir hikâyesi var.”

Shakespeare'in oyunlarının farklı mecralarda defalarca yeniden yazıldığını biliyoruz. Bu oyunlardan yola çıkan romanlar, sinema filmleri, şiirler, hatta klasik müzik eserleri var. Bu yeniden yazımların bazıları uyarlama formatındayken bazıları, Akaş'ın *Ofelya*'sında olduğu gibi bir karakter üzerinden genişletme, bir çıkma biçiminde de olabiliyor. Shakespeare'in derinlikli ve diyalojik sahnesi, edebiyatta ve kültürel alanda bereketli bir yaratıcılığa yol açıyor.

Öte yandan, Akaş'ın *Ofelya*'daki üretimi yalınkat karakter üretimi şeklinde de ilerlemiyor. Shakespeare ve hatta *Hamlet* etkilenim alanında, Ofelya yeniden yazımları velut denebilecek bir alan oluşturuyor. Sadece Wikipedia üzerinden bile, özellikle feminist yaklaşımlarla ortaya çıkan mecralar arası bir Ofelya nişiyle tanışmak mümkün. Bunlar arasında Taylor Swift'in “The Fate of Ophelia” gibi pop müzik hitleri bile var ama Akaş'ın romanı onunla pek akraba değil gibi. Mary Pipher'in 1994 tarihli incelemesi *Reviving Ophelia* (Ofelya'yı Hayata Döndürmek) ya da Lisa Klein'in 2008

tarihli romanı *Ophelia*, Akaş'ın Ofelya yaklaşımı açısından akrabaları.

Ne var ki, daha ilginç ve mecralar arası bir akrabası var Akaş'ın *Ofelya*'sının: Aynı zamanda bir müzik insanı olan Paul Griffiths'in 2008 tarihli *Let Me Tell You* (Bırak Anlatayım) romanı ilginç bir iş yapıyor ve Ofelya'nın hikâyesini, *Hamlet*'teki Ofelya repliklerinde yer alan 483 sözcüğe sınırlı bir biçimde anlatıyor. Danimarkalı klasik müzik bestecisi Hans Abrahamsen, Berlin Filarmoni'nin talebi üzerine bu romandan yola çıkarak soprano ve orkestra ile sahnelenen bir şarkı çevrimi besteliyor. Aynı adlı bu eser 2013'te ilk kez sahnelenmiş. Griffiths, 483 sözcükle bile Ofelya'yı *Hamlet*'in gölgesinden kurtarıp kendi hikâyesini anlatır hâle getirebiliyor.

Akaş'ın *Ofelya*'sını Griffiths ile akraba kılan çaba da bir sınırlama meydan okumasından kaynaklanmakta. Romanın en başında yazar sesinin bizi merak uyandırıcı bir biçimde “bölümlerin numaralandırılması hakkında” başlığıyla bilgilendirdiğini görüyoruz:

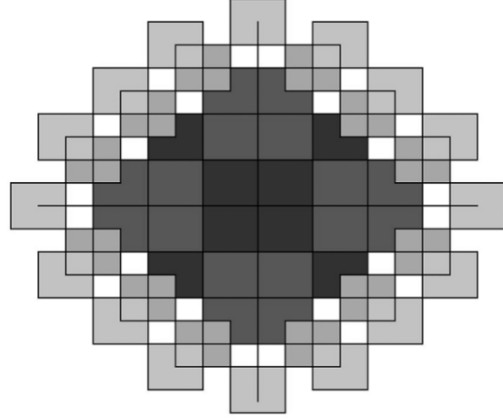
Bu kitabın bölümleri, fraktal geometriden esinlenerek yapılandırılmıştır (bkz. “Edebiyatta Fraktal Geometrinin Kullanılması Hakkında”), bölüm numaraları da bunu yansıtacak şekilde belirlenmiştir. Örneğin “800/2/1” başlığı, 800 sözcüklük iki bölümden birincisine işaret eder; “50/128/63” ise 50 sözcüklük 128 bölümden 63'üncüsünü belirtir. (Akaş, 2023: 7)

Burada gönderme yapılan bir sonraki başlığa gittiğimizde ise, bir anlatı oyunu ile karşı karşıya olduğumuzu görürüz:

“Kar tanelerinin biçimleri sayesinde popülerlik kazanan fraktal geometri, sürekli bölünerek sayısı artan ama küçülen formlara dayanıyor, şunun gibi:

Bu şekli oluşturma prensibi şu: Eş uzunlukta iki ana eksen çiziliyor, sonra bunlar, ana eksen-

lerin yarısı uzunluğunda çizgilerle iki eşit parçaya bölünüyor ve ortaya bir kare çıkıyor; ardından bu çizgiler de kendilerinin yarısı boyunda



çizgilerle ikiye bölünüyor ve bu yöntem istenen sayıda tekrarlanıyor.

Bu prensibi romana uyarlamak nasıl mümkün olur diye çok uzun bir süre düşündüm. Bölümleri kısalta kısalta çoğaltmakta bir sorun yoktu, ama iki ana eksen nasıl tanımlayacaktım?

Hamlet'i lisedeyken İngilizce dersinde okumuştuk, çok sevdiğim bir oyundu. Üniversite yıllarında da Tom Stoppard'ın bu oyundan yola çıkarak yazdığı *Rosencrantz ve Guildenstern Öldü* adlı oyununu okumuş ve bayılmışım; hem çok komikti hem de fikir çok cazipti –*Hamlet*'in akışına bağlı kalarak iki yan karakterin hikâyesine odaklanıyordu Stoppard. Ben de aynı şeyi *Ophelia* karakteri için yapmak istiyordum – hakkı yenmiş bir karakterdi bana göre, bambaşka bir hikâyesi vardı, Shakespeare'in yazdığı gibi saf ve aşkından deliren bir kadın değildi, güçlü ve akıllıydı, hedefleri vardı ama çok mücadele etmesi gerekiyordu.

Bu roman fikriyle fraktal yapı bir gün kafamda birleşti. Benim hayalimdeki *Ophelia*



analitik bir zihne sahipti, astronomiye meraklı olduğu gibi hesaplama konusunda da iyiydi; günlük hayatında yaşadıklarını da aynı yaklaşımla analiz eden biriydi. İki ana eksenimi bulmuştum: Biri aksiyon-reaksiyon eksenini olacaktı, Ophelia'nın başından geçenleri anlatacaktım, diğeryse duygu-düşünce eksenini olacaktı, burada da Ophelia yaşadıklarını değerlendirecekti.

Bir sonraki adım, bölümlerin uzunluklarını saptamak oldu: Bir yandan bölüm sayısının çok fazla olmaması gerekiyordu, yoksa roman çok uzun olacaktı; bir yandan da bölümlerin fazla kısaltılmaması gerekiyordu, yoksa anlamlı ve bütünlüklü bölümler yazmak çok zorlaşacaktı. Birkaç deneme ve hesaplama sonra 800 sözcüklük iki ana eksen bölümüyle başlayıp 50 sözcüklük 128 bölümle bitirmeyi gözüm kesti.

Ofelya'nın inşası böyle başladı. (Akaş, 2023: 9-10)

Son cümlede yazar sesi inşadan bahsediyor, yazmaktan değil. Aslında her kurmaca metin, uzun ya da kısa, bir inşa sürecidir. Anlatıbilimde artık metnin tamamını kapsayan ve ayrı ayrı unsurların dinamik etkileşimiyle ortaya çıkan bir “anlatı evreni” ya da “öyküdünyası”ndan söz ediyoruz. Bu açıdan, kurmaca anlatılar uç derecede natüralist ya da realist olanlarından en postmodernist ya da fantastik olanlarına kadar, yazarın verdiği kararlar ve seçimler üzerinden ortaya çıkan birer olanaklı dünyadır ve ontolojik olarak bizim dünyamızdan tamamen farklılaşırlar. Bizim içinde yaşadığımız dünya epistemolojik olarak açıktır, yani her ortaya çıkan yeni bilgi, dünyamızla ilgili bildiğimiz her şeyi yeniler. Oysa kurmaca anlatıların dünyaları, epistemolojik olarak sınırlıdır. Her şey iki kapak arasında olup biter. Metnin içermediği, bir biçimde ilişkilendirmediği hiçbir şey anlatı evreninde yer bulamaz ve bu sonsuza kadar böyle olmak zorundadır.

Tabii burada bir yanlış anlaşılmaya yol açmamak lazım: Kurmaca anlatıların kapalı evrenlerinin kolayca tüketilir olduğunu düşünmeyelim. Bir metnin künhüne varmak ya da metnin bize sunduğu tüm anlam katmanlarını ortaya çıkarmak o kadar da kolay bir şey değildir. Çaba harcamak gerekir. Belki çağlar boyunca farklı okurlar, iki kapak arasındaki sınırlı anlamı tüketmek üzere çabalayıp dururlar. Kolay bir iş değil yani.

İşte böyleyken böyle ama kurmaca anlatılar bu temel yasalar üzerinden oluşturulur ve okunup anlamlandırılırken, doğalarını her zaman Akaş'ın *Ofelya'sında* olduğu gibi, daha öykü başlamadan ilan etmezler. Yazar sesinin fraktal geometriden yola çıkan yazma stratejisini baştan açıklaması, romanımızı pek rastlanmadık bir biçimde üstkurmaca (*metafiction*) hâline getirir. Olay örgüsü, bir ters bir düz olarak, bir parçada üçüncü tekil şahıs ve öyküye dâhil olmayan bir anlatıcının eylem anlatısı ve izleyen parçada o anlatılan sırasında veya sonrasında ben anlatıcı *Ofelya'nın* zihninden yansıyanlar ile ilerler. Ne var ki, yazar sesinin yukarıda blok olarak alıntılanan açıklamasında dümdüz

ortaya koyduğu bu ilerleyiş, söylem düzleminde, yazma eylemine odaklanan bir anlatıcının konuşlandığı bir diğer anlatı katmanı üretir.

Doğrudan doğruya bir anlatı değildir bu yazarsal anlatıcının giriştiği meydan okuma ama anlatısal bir ilerleyiş sergiler. Tek tek her bölümde kaç sözcük var diye kontrol eden külyutmaz bir okur var mıdır, bilemem ama okur fraktal bölümlenme doğrultusunda, olay örgüsünün ilerleyişini takip ettikçe, her alt başlıkla, en başta niyetlenen bölümlenme girişiminin doğru gidip gitmediğini kontrol edip durur. Önce iki adet sekiz yüz sözcüklük bölümü okuruz. Sonra dört adet dört yüz sözcüklük bölümü. Sonra on altı adet iki yüz sözcüklüğü, sonra altmış dört adet yüz sözcüklüğü ve en sonunda yüz yirmi sekiz adet elli sözcüklüğü.

Akaş bu anlatı tekniği seçimiyle, kurmaca anlatılarda okurun metinle ilişkilmesini ve beğenmesini sağlamak için neredeyse her metinde başvurulan “*immersion*”, benim tercih ettiğim karşılıkla “gark olma” deneyiminden mahrum kalmayı göze almış olur. Kurmaca anlatılar, kullandıkları farklı anlatı teknikleri ve araçları üzerinden, âdeta bir bataklık ya da girdap gibi okurları öykü dünyasına gark ederler. Okur anlatıya ne kadar gark olursa, o kadar dikkatle ve beğenerek okuyacaktır. Yazarın okuru metne gark etme çabasına bir kandırmaca gözüyle bakamayız ama her şeyi kolaylaştıran bir yanılsama sürecinin ortada olduğu da reddedilemez. Pürüzsüz bir okuma süreci için gark olma önemlidir.

Akaş'ın *Ofelya*'sı seçtiği anlatı yöntemiyle, huzursuz ya da ikircimli bir gark etme denemesine girişir. Biz modern okurlar olarak, *Hamlet*'in orta çağ dünyasından 17. yüzyıla kadar gelen bir Rönesans dönemine ışınlanmayı ve *Ofelya*'nın kendine ait bir hayatı kurma çabasını moderniteye dâhil bir özne olması üzerinden onaylamayı kabul ederiz etmesine. Fakat *Ofelya*'nın ışınlandığı orta çağ ve Rönesans çakışma-çatışması içerisinde bir özne olma hikâyesi, yazar sesinin

ona atfettiği analitik zihinsellik doğrultusunda fraktal geometrik yapısıyla ilerlerken, anlatılanlar doğalmış gibi yapamayız bir türlü. Buradaki *Ofelya*, anakronistik bir karakter, kadın özgürleşmesini müjdeleyen bir fantezi değildir. Kendi biçimine dikkat çekmeden, okuru anlatı evrenine gark ede ede ilerleyen bir anlatı ne güzel bir yanılsama üretebilirdi oysa. Bu yanılsama gayet etik de olabilirdi. Kadının özgür olmadığı bir dünyada özgürleşmenin yolunu bulan, bedel ödeyerek özgürleşen bir kadın anakronistik ve gerçek dışı olurdu ama bu kesinlikle etik bir düşünme temrini de olurdu.

Oysa Akaş'ın *Ofelya*'sı fraktal geometrik söylem dizilişine, hep anlatma edimine dikkat çekerek öyküye kendimiz kaptırmamızı önlemesine rağmen, özgürleşen *Ofelya*'yı bir olanaksızlık olarak sunmayı tercih ediyor. Bu anlamda, kendisinden beklenmedik derecede gerçekçi bir roman. *Hamlet*'in metnini belirleyen tüm unsurları ve üretilme bağlamını belirleyen dış unsurları olduğu gibi değiştirmeden, yani son derece farklılaşmayı seçen bir uyarlamayı göze almadan, ölmeden özgürleşen, kendine modern dünyada yeni bir hayat kuracak bir *Ofelya*'yı tahayyül etmek mümkün olamaz. Tüm metinde en başta *Hamlet*'i kapsayacak saçma sapan, deli zırvası bir erkek dünyası, aklı başında bir kadın varlığını olanaksız kılar, her tür denemeyi yerle yeksan eder.

Bütün roman boyunca, gayet ikna edici bir biçimde *Hamlet*'in daha delirmeden önce de ne kadar ipe sapa gelmez bir herif olduğunu izleriz. Aslında en çok tiyatrocuya olmaya hevesli, biseksüel bu prens, *Ofelya*'yla sevişir ya da tecavüz ederek onu hamile bırakırken, *Ofelya*'yı asla bir dünya kurmaya çalışan bir özne olarak görmez. Shakespeare'in tragedyasında bayılarak izlediğimiz hikâye, Akaş'ın *Ofelya*'sında statik ilişkisellik ve konumlanışlar içinde devinen bir dünyaya dönüşmüştür. Kimsenin bu cehennemden kurtulması mümkün olamaz.

Bu anlamda *Ofelya* şanssız bir karakterdir, kendini gerçekleştirme çabasının akla yakınlığına



rağmen dâhil olduğu anlatı evreni bunu imkânsız kılar. Bunu anlatının ilerleyişi içerisinde, çok çarpıcı biçimlerde deneyimleriz. Sözünü edeceğim bu konunun pek çok farklı yansıması var ama en çarpıcı örneklerinden biri, tüm metin boyunca olur olmaz yerlerde ortaya çıkıveren Sir Gawain'dir. Sir Gawain, Kral Arthur ve Lancelot anlatı dünyasına dâhil, o anlatı dünyasının da en masalsı öğelerinden biridir. Bir karşılıklı kafa kesme anlatısı üzerinden sadakatın önemine kıssadan hisse çakan bir masal... İşte bu Sir Gawain habire Ofelya'nın önüne çıkıp olmadık olaylara göndermede bulunur.

Zaten Gawain ile kendini gösteren bu ontolojik sızma hâli, başka biçimlerde de kendini gösterip duracaktır. Ofelya bir astronom olmak üzere ilerlerken, bir şehirden diğerine yolculuklarında kâh öldürülmüş Yahudilerin ruhlarıyla, kâh ayı aileleriyle karşılaşır. Shakespeare'in *Hamlet*'indeki kralın hayaleti bile Akaş'ın Ofelya'sının gerçekçiliğine aykırıyken, üzerine *Hamlet*'te bile yer alamayacak

gerçeküstü ya da fantastik, hatta bazen absürt unsurlar romanda kendini gösterir.

Tüm bunlar okurun gark olma sürecini, fraktal geometrik anlatı yapısı kadar yarıda kesen, şaşkınlıkla okumaya devam etmesine yol açan unsurlardır. Akaş'ın bu aşırı derecede düzenli ama olur olmaz yerde uçuklaşan anlatısı, yine de sihirli bir biçimde ve hayatını kuramayıp ölüp giden Ofelya'ya kahrolmamızı engellemez. Bu romanın sonunda, son derece Shakespeare'yen bir biçimde, başkarakterin trajedisine ağlıyor ve yas tutuyoruz. Akaş, hiç beklenmedik bir biçimde bir tragedya etkisi oluşturuyor.

Akaş'ın Ofelya'sı, Hamlet'in tecavüzüyle hamile kaldığı bebeği sedefotu kaynatıp içerek düşürmeyi ve sonra da saraydan kaçarak kendine yeni bir yaşam kurmayı planlar. Fakat sedefotunu fazla içince kanamayı durduramayarak ölür. Ölürken, bu dışına çıkmayı başaramadığı dünyanın ölümünü nasıl hatırlayacağını da dikte eder: "Kimse bilmesin," dedi Ofelya. "Yatağında kanayarak ölmüyorum. Pırlı pırlı bir göle düştüm, şarkılar söyleyerek ölmüyorum." (Akaş, 2023: 117)

Bize bir fantezi, şatafatlı bir intihar olarak ulaştıran ölümün gerçekliğini sorgulamaya çağırarak sona erer Akaş'ın *Ofelya*'sı. Özgürlüğün ve özgürleşmenin kadınlar için ama aynı zamanda hem bu yüzden hem başka nedenlerle erkekler için de tamamlanmadığı, bir gerçeklik hâline gelemediği günümüzde, bunun nedenlerini düşünmek için bir çağrı vardır önümüzde. Yukarıda söylediğim bir saptamayı yalanlayacağım şimdi: Kadına dair bakanlığın adının aile olarak değiştirildiği, toplumsal cinsiyet kavramının yasaklanmaya çalışıldığı bir dünyada Ofelya'nın özgürleşebildiğini tahayyül etmek etik olur muydu?

Ofelya ölmeli!

Özgürlüğün ve özgürleşmenin hâlâ bir hedef olduğunu bize hatırlatmak için ölmeli.

Ofelyalara borçlu olduğumuzu hatırlatmak için ölmeli.

AKAŞ'IN AKIŞI

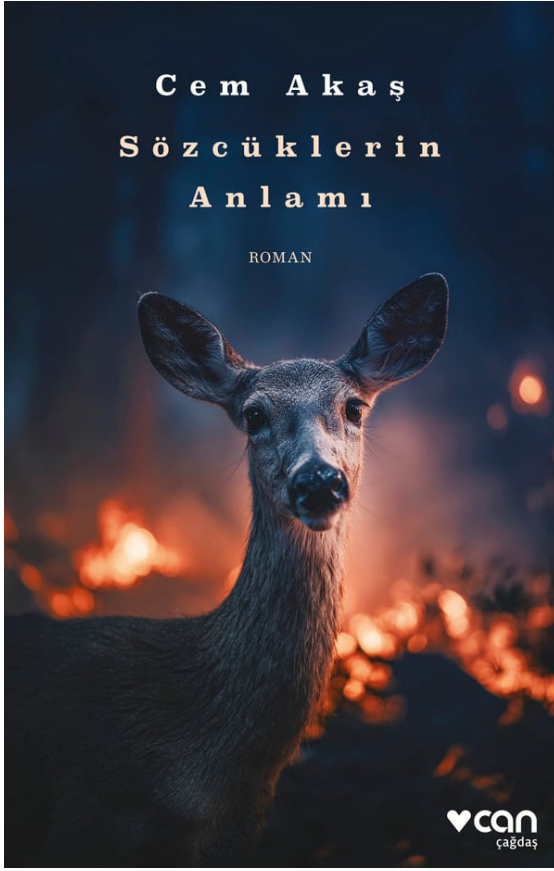
Armağan EKİCİ

Sözcüklerin Anlamı üzerine Mart 2026'da Selçuk Orhan ve Abdullah Ezik ile konuştuk, söyleşinin kaydı Yazmak Atölyesi'nin Youtube sayfasında var. Kitabın bütünü hakkındaki söylediklerimizi -kitabın temaları, yöntemi, dili, siyasi/etik meseleleri, Cem Akaş'ın diğer kitaplarıyla bağlantıları, James Whitbread karakteri, kitabın oyuncu tarafı, bitişik yazılmasını benim de çok doğru bulduğum birşey'ler ve herşey'ler üzerine düşüncelerimizi- bu yazıda tekrar etmek istemedim. Burada kitabı bölen, dikkatimizi dağıtan, kitabın arka kapağındaki ifadeyle "zıvanadan çıkmış" hâldeki "akış" metinlerinin üzerinde duracağım.

Bu metinlerin bazılar sahiden de günümüzün sosyal medya "akış"larında karşımıza çıkan görüntülerden, seslerden geliyor (Bağdat Caddesi'nde gürültü yapan köpekbalığı kostümlü adam bunlardan biri). Ama, bunların asıl önemli kısmını oluşturan daha uzunca, kimileri mizahi, ironik bir tonla yazılmış kısa denemeler, Cem Akaş'ın substack, blogger, g yayın grubu gibi sitelerde daha önce yayımlanmış olduğu metinlerin bu roman için işlenmiş hâlleri. Bunları tek tek arayıp bulan okur, bazı metinlerin evveliyatının, arkasının olduğunu, bazılarının birebir kopyalanmış, bazılarının gözden geçirilmiş olduğunu görecektir. Böylece, 2026 tarihli bu romanı, aslında on yıllar öncesine giden bir yazı bütünlüğünün içinde yeni bir hamle olarak ele almamız gerekiyor; roman, Akaş'ın pek çok yazısını birbirine iliştiyerek onlara yeni bir bağlam veriyor. Kurgunun illüzyonlarından biri bu: işin bu tarafını bilmeyen ya da ilgilenmeyen bir okur, tüm bu metinleri sadece kitabın kurgusundaki "sosyal medya akışı"nın örnekleri olarak kabul edip geçebilir. Öte yandan, bunların pek çoğunun başka yazıların, mecraların içinde ayrı bir anlamı olduğunu görünce hem bu metinlerin içeriği, hem de birbirleriyle bağlantıları yeni derinlikler kazanıyor; dahası, okuru bu bloglardaki, sitelerdeki diğer yazıları da okuyarak *Sözcüklerin Anlamı*'nın anlam bulutunu genişletmeye davet ediyor.

(Kişisel bir not: Yıllar önce, tam da meşhur Donald Barthelme'nin öykülerini okumayı deneyip hiçbir şey anlamadığım günlerde, Cem Akaş'ın "Başucu" Kitaplarım Olsa-Başucum Yeterince Büyük Olsa-Hangi Kitaplar Olurdu?" denemesinde Barthelme'nin *60 Stories*'ine düştüğü not dikkatimi çekmişti: "Herşeyi anlayacağız diye birşey yok". Bu söz çağdaş edebiyat üzerine düşünürken yıllarca zihnimde çınlamıştı: Evet, illa ki herşeyi anlamamız gerekmiyor, o kitap, o yazar bana hitap etmiyordur, bu durum kimseyi daha değerli ya da değersiz kılmaz. Bu cümle, *Sözcüklerin Anlamı*'nın 27. sayfasında karşımıza tekrar, yirmi yılı aşkın bir sürede yeni anlamlar kazanmış olarak çıkıyor.)

Bu "akış" metinlerini okumanın yollarından biri, metinlerin kaynaklarını tek tek internet üzerinde sınamak demek ki. Hiç bulamadıklarımızı (ya da sadece bu kitaptan alıntı olarak bulabildiklerimizi) kitabın yazım tekniği içinde ayrı bir sınıf olarak değerlendirmemiz gerekiyor.



Tabii, kitabın yayımlanmasından bugüne geçen birkaç ay boyunca sosyal medya ve yapay zekâ da rahat durmadı; bunlardan özellikle çarpıcı, akılda kalıcı, aforistik olan cümlelerin bazıları 1000kitap'ta okuyanların kopyaladığı alıntılar olarak sosyal medya âlemine katıldılar. Bugün bunların bazılarını arattınca, Google'un yapay zekâsı "Bu ifade, yazar Cem Akaş'ın *Sözcüklerin Anlamı* adlı kitabında geçen oldukça çarpıcı ve popüler bir alıntıdır" sunumuyla başladıktan sonra aforizmayı bir yapay zekâ vakarıyla açıklayarak karşımıza getiriyor.

Kimi zaman da hayat sanatın önüne geçiyor: Örneğin s. 96'daki "yeni açılacak halıcı dükkânı" Carpetiem çoktan açılmış da kapanmış bile. Ararsanız Muttalip İşcan'ın LinkedIn sayfasına ulaşacaksınız.

Akış parçalarının en uzunlarından biri, s. 67'de başlayan, kitaptaki ifadeyle "internette Duru'nun bulduğu ve 'dam üstünde saksağan, vur beline kazmayı' deyiminin kökeni hakkında yazılmış bir kay-

nak çalışması". Ararsanız, bu metnin ekşi sözlük'te 2001'de zibaldone imzasıyla yayımlanmış olduğunu (demek ki, ekşi sözlük'teki zibaldone'yi de yapıtın arkeolojisine dâhil etmek gerektiğini), daha sonra da şefin salatası'nda, 2013'te, "1987'de yaptığım araştırmanın sonuçları" olarak sunulduğunu göreceksiniz.

Bu metin, apaçık ki, *Tutunamayanlar*'ın şarkılarındaki mizah anlayışının bir çeşitlemesi olarak yazılmış. 1987'de Akaş 19 yaşında, henüz ilk yazılarını yazıyordu; burada yazı hayatının başlangıcından bir metin araya girip dikkatimizi dağıtıyor.

Bu metnin varlığı ve niteliği, bizim kuşağın üzerinde Atay'ın, özellikle de Atay'ın dil ve mizah özelliklerinin büyük etkisinin bir belgesi -sanki hepimiz Atay'ın mantosundan çıkmış gibiyiz (ayrıca, bkz. s. 106). Akaş'ın yukarıda andığım başucu kitapları listesinin ilk sırasında *Tutunamayanlar* var. *Tutunamayanlar*'ı ve Atay'ı bugünün gözüyle değerlendirmesini şefin salatası'nda Mayıs 2026'da yayımlanan "Atay'a Hazırlıksız Yakalanmak" denemesinde okuyabilirsiniz.

Ayrıca, Atay'ın romanlarındaki rahat duramayan, giderek üst üste yığılan, çeşitlendikçe çeşitlenen, zıvanadan çıkan akışa bir de bu gözle bakın -bugün sosyal medyanın bize dayattığı karmaşanın çok benzerini Atay kendiliğinden, kendi zihni içinde yaşamış, bundan acı çekmiş ve yazmış gibi değil mi? Cem Akaş da Atay hakkındaki denemesini "bazı yazarlara böyle oluyor- edebiyat dünyası onlara hazırlıksız yakalanıyor ama eninde sonunda yetişiyor" diye bitirmiş.

Dünyanın, kendi hayatımızın karmaşasından bir yapıt çıkarma çabasının böyle bir bayrak yarışı olması benim için çok değerli. Bu entropinin, zıvanadan çıkışın içinde, entropiden düzenlilik adacıkları yaratma çabamız elden ele sürüyor (yeri gelmişken, Georges Perec'in "entropi"yi anlamak için kullandığı metaforu da analım: "toplanmayan kitaplık dağılır").

Bence hepsinin, hepsinin özü 38'deki dört kelime için: "Yaşadım, yaptım, sevdim, sevildim".

ÇIKIŞ YOK: CEM AKAŞ'IN EDEBÎ LABİRENTİ

Neslihan Su AYDIN

Cem Akaş'ın *Tekerleksiz Bisikletler* adlı eseri, Türk edebiyatında sınırları zorlayarak anlatının sadece ifade edilenlerle değil, aynı zamanda bilinçli olarak susulanlarla da var olabileceğini gösteren bir eserdir. “Eksiltmeli öyküler” alt başlığıyla okurunu karşılayan bu kitap, edebiyatın tamamlanmışlık vaadi değil, okur ile birlikte oluşturulan bir inşa süreci olduğunu her sayfasında hissettirir. Kitap, adındaki o gizemli ve büyüleyici imgelerle, yani gökyüzünde uçarak tekerlekler yerine kanatları olan ve eksik parçalarını asla aramayan bisiklet metaforuyla, edebiyatın sınırları aşma özelliğini temsil eder.

Bu eser okuru sadece hikâyelerin içine değil, dilin ve kurgunun bizzat inşa edildiği o mahrem atölyeye davet eden, “eksiltmeli öyküler”den müteşekkil bir labirenttir. Kitabın bütününe yayılan o tekinsiz ama bir o kadar da parlak atmosfer, yazarın kelimeleri birer mücevher gibi işlemesinden ve metinden çekip çıkardığı her parçayla aslında anlatının hacmini genişletmesinden kaynaklanır.

Akaş, okurunu hafife almayan, onu metnin içine bir gözlemci değil, bir suç ortağı ya da kütüphaneci olarak davet eden bir yazardır. Onun öykülerinde dil, yalnızca bir iletişim aracı değil, aynı zamanda estetik bir nesne olarak varlık gösterir. Yazar, bir yandan çölde kusursuz bir otel yöneten bir yönetici gibi disiplinli ve titiz; diğer yandan aynı yöneticinin gecenin ilerleyen saatlerinde kadrolu müzisyenlerle gerçekleştirdiği doğaçlama seansındaki gitar soloları kadar özgür ve akışkandır. Akaş'ın metinleri, dünya edebiyatının büyük ustalarına (Eliot, Nabokov, Beckett, Flaubert) selam dururken, bu etkilenimleri kendi özgün yorumuyla birleştirerek yepyeni ve taze bir ses yaratmayı başarır.

Kitabın başlangıcını oluşturan “Halı Nerde, Dedi” öyküsü, okuru İstanbul'un, polis bile girmediği, kendine özgü kurallarıyla bilinen Mürtefiye mahallesinin sert ve samimi atmosferine sürüklüyor. Yedi yüz yıllık bir halının peşindeki Sinan, Sabri ve Oğuz'un hikâyesi üzerinden sadakat, ihanet ve sınıfsal farklılıklar, eksiltmeli anlatımın sağladığı bu dinamik hızla aktarılmaktadır. Ardından gelen “Bir Gün Hepiniz” öyküsünde ise Kadıköy sokaklarında spreyle boyaları ile düzene “müdahale” eden JİLET karakteri aracılığıyla, sanatın, eylemin ve mülkiyetin doğası sorgulanmaktadır. Bu öykülerde Akaş, sokağın dilini estetik bir biçimde okura sunmaktadır. Akaş'ın öykücülüğündeki dikkat çekici duraklardan biri elbette “H. Niyazi Pötürge'nin Aşk Şarkısı"dır. T. S. Eliot'un klasik şiirine zekice bir atıf olan bu metin, “asıl oğlan” olma yeteneğini yitiren, sahnede sadece bir figüran ya da “soytarının allahı” olabilen modern insanın içsel sıkıntılarını muazzam bir Türkçe ile betimlemektedir. “Yaşlanıyorum, güzelim. . . bizden geçmiş. . . içdonu mu giymeye başlasam, nedir?” diyen Pötürge'nin sesi, aslında hepimizin içindeki o korkak ve temkinli bireyin sesidir.

“Hangi Tarafa?” öyküsünde, mübadele sürecinin derin hafızası, kuşaklar arası bir köprü oluşturularak aktarılmaktadır. Selanik ve İstanbul arasında seyahat eden trenlerde, vapur güvertelerinde ve dar Kavala sokaklarında geçen bu öykü, köklerinden koparılan bireylerin yeni topraklarda yeniden var olma çabalarını hüznü bir estetikle yansıtır. “Feniks’in Külleri” bölümünde ise yazar, labirentler ve şifreli yazılar aracılığıyla, Engizisyon’dan Osmanlı saraylarına uzanan tarihsel ve mistik bir yolculuk sunar. Bu bölümde labirentin merkezine ulaşmanın kurallarını açıklarken aslında yaşamın ve anlamın da karmaşık bir labirent olduğunu hatırlatır.

Kitabın sonlarına doğru yer alan “Eksiltilmiş Duygular Kütüphanesi” bölümleri, bir edebiyat şöleni niteliğindedir. Madame Bovary’nin çamurlu çizimlerinden Thérèse Raquin’in felçli bedenine kadar uzanan öykülerde, klasik roman karakterleri Vincenzo ve Marié’nin yönettiği gizemli bir kütüphanede yeniden hayat bulurlar. Cem Akaş, bu karakterlerin hayatlarındaki kritik, en “eksiltilmiş” anlarını seçerek okura duygunun en saf ve çıplak hâlini sunar.

Cem Akaş’ın bu eserindeki dil, rastgele bir üslup tercihi değil, kökleri Selçuklu labirentlerinin anahtarlarına ve Şeyh Hamdullah’ın yazı disiplinine uzanan “muhakkak” bir tavidir; yani “her harfin hakkını verme” ilkesine dayanan, süslemelerden ziyade özü hedefleyen bir disiplindir. Yazar, bu titizlikle kurguladığı “eksiltmeli” anlatımında, bazı fiilleri ve bağlamaları bilinçli olarak boşlukta bırakır. Bu teknik, okuru sadece bir alımlayıcı olmaktan çıkarıp metne “müdahale” eden, boşlukları kendi zihniyle tamamlayan bir suç ortağına dönüştürür. Metnin bütününde dil, bazen bir röntgen cihazının soğuk ışığı kadar saydam, bazen de bir taş baskı süslemesi kadar giriftir.

Kitabın içeriği, bireysel trajedilerden toplumsal kırılmalara uzanan bir “saydam şeyler” geçididir. “Genç Kız, Kapıda” öyküsündeki Anna’nın dairesel yolculuğu, bir mahzenden çıkıp aristokratik bir şatafatın ortasındaki tekinsiz bir kültün parçası olmaya, oradan da yeniden bir karanlığa yuvarlanmaya uzanır. Bu öyküdeki “eşik” törenleri ve iktidarın devredi-

lişi, kitabın başka bir yerinde karşımıza çıkan “düşleri karabasana dönüştürme şefliği” kavramıyla birleşir. Yazar, Stalin’in başucundaki Jules Verne kitaplarından mülhem, hayallerin nasıl sistematik birer korku şatosuna dönüştürülebileceğini anlatırken, dilin bu yıkıcı gücünü de hissettirir.

“Kısa, Çok Kısa” başlığı altındaki öyküler ise âdeta dünyanın farklı köşelerinden toplanmış birer an fotoğrafı gibidir. Bir yanda Calais gümrüğünde röntgen cihazına yakalanan mültecilerin, birer ruh gibi geçiren ve yok sayılan varlıklarını izleriz; diğer yanda “Yeni Geriatri Servisi”nde, organizmanın hayata tutunmak için geçirdiği o grotesk ve dehşet verici fiziksel başkalaşıma, akışın ters yüz oluşuna tanık oluruz. Bu karanlık sahneler, Honduras’ta 11 bin kişiyi öldüren bir kasırganın ardından ayakta kalan tek bir ağacın hissettiği o hüznü ve “gizli direnç” ile ya da yaz sıcaklığında el ele tutuşup kumsala atlayan iki kız çocuğunun içindeki o saf sıcaklıkla dengelenir.

Yazarın bütüncül bakışı, İstanbul’un gerçek sahibi olarak martıları veya kargaları değil, “serçe”yi ilan etmesinde de kendini gösterir. Serçenin cesareti, şehrin zamanını kateden yolcuların arasından süzülen o incinebilir ama mağrur duruşu, aslında Akaş’ın öykücülüğünün de bir özetidir. Kitabın hiçbir yerinde doğrudan bir bisikletten bahsedilmemesine rağmen, *Tekerleksiz Bisikletler* başlığı, metnin üzerine yapılandırılmış bir etiket değil, sayfaların her birinde parlayan bir “filigran”dır. Bu başlık, gökyüzünde kanatlarla uçan ve eksik parçalarını aramayan o imgeyle, edebiyatın tekerleklerle/dayanaklara ihtiyaç duymadan da yol alabileceğini kanıtlar. Sonuçta bu bütünlük, fiziksel ölümün kaba acısından ziyade, “saydam ve boş bir kutunun parlaklığına” geçmek için gereken o gizemli ve sancılı zihinsel manevrayı okura yaşatır.

Tekerleksiz Bisikletler, her okuduğunuzda yeni bir boyutu ortaya çıkaran, okurun zihninde genişleyen ve nihayetinde tamamen saydam ve ışıltılı bir kutu gibi parlayan bir eserdir. Cem Akaş, bu kitabıyla Türk hikâyeciliğinde eşsiz bir eser oluşturmuş, kelimelerin sona erdiği yerde sessizliğin nasıl bir melodi yaratabileceğini göstermiştir.

EDEBİYATIN GERÇEĞİ: 19

Duygu TERİM

Toplum, acizinden mucidine, mensuplarının birbirinden farklı özellikleri ve bir araya geldiklerinde ortaya çıkardıkları büyük, manipülasyona meyilli potansiyel enerjisiyle, egemen gücün hem kaynağıdır hem ona yönelik en büyük tehdittir. Binlerce yıldır birçok özelliği değişse de hükümlerlik kurma arzusu sabit kalan iktidar sahipleri, sesi çok çıkanları, kalabalıktan farklı düşünenleri toplum dışına itip ötekileştirdikten sonra kalanları bir araya getirmeli, onlara nasıl yönetileceklerini, nasıl yaşayacaklarını nasıl öleceklerini söyleyen ve her fırsatta bunun “kul yapısı olmadığını” altını çizen bir cevaplar kitabı sunulmalıdır. Erkin ve iktidarın devamı “kötü” şeyler yaparsan sonsuza dek acı çekersin, “iyi” şeyler yaparsan “her iki tarafta da” mutlu olursun düsturu üzerinden şekillendirilen, kutsal kitapların temel referans alındığı bir düzenin kurulmasına bağlıdır.

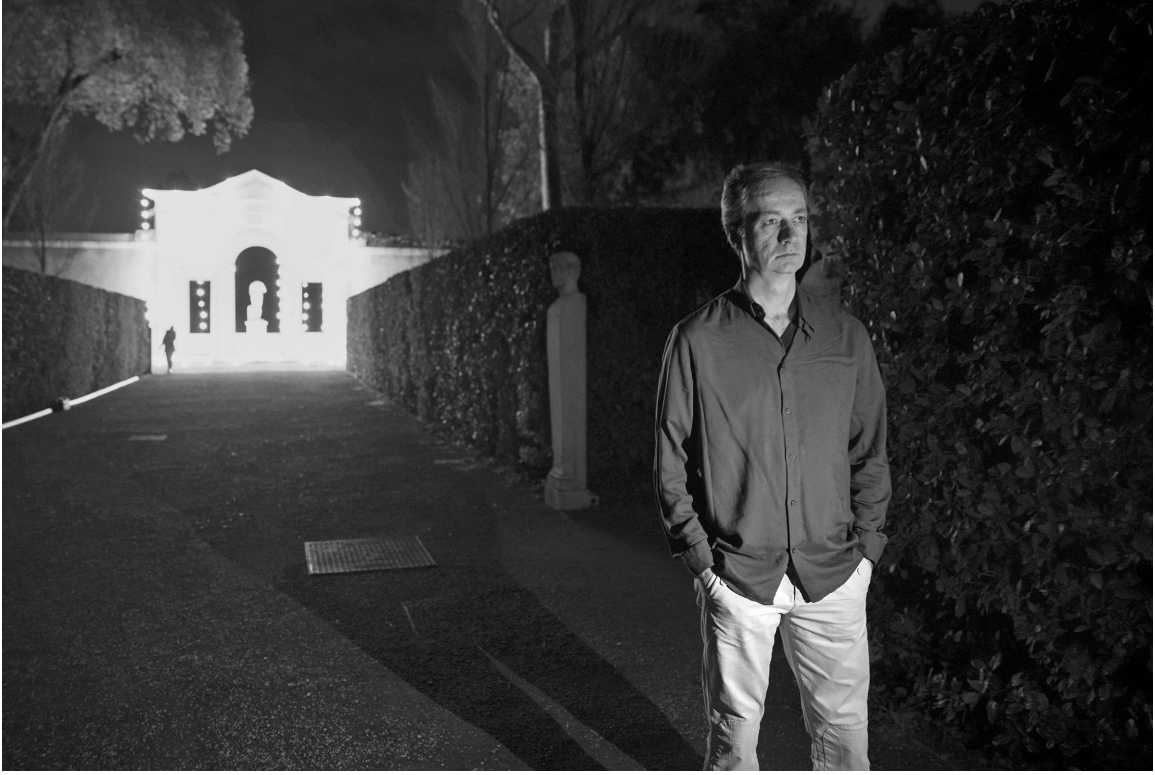
Terry Eagleton, *Edebiyat Kuramı-Giriş* kitabında, edebiyat kuramının yıllar içindeki yolculuğuna değinirken, Viktorya dönemi İngiltere’sinde dinin kitleler üzerindeki etkisini kaybetmesinin ardından, onun yerini edebiyatın aldığından bahseder. İktidar sahipleri, edebiyata toplumu iyileştirme, işçi sınıfını anarşiye düşmekten alıkoyma işlevleri yükler, aynı zamanda orta sınıfa yutturulacak ideoloji hapı da edebiyat şekeriyle tatlandırılacaktır. Böylece edebiyat modern çağın ahlaki ideolojisinin ta kendisi hâline gelir. ¹

Peki ya “En İyi Son Kitap” henüz yazılmadıysa ve bir yazar, “Kendini Yazdıran” adını verdiği, “Gerçek’ten daha edebî, Edebiyat’tan daha gerçek” kitabı yazmaya niyetlenirse ne olur? Cem Akış ilk baskısını 2009 yılında yapan romanı 19’da bu soruyu takip ediyor. Üstelik kutsal kitaplarda sıkça bahsedilen 19 sayısını ve etrafında şekillenen bir formülasyonu temel alarak romanın iskeletini oluşturmuş. *Kur’an*’ın sure yapısı üzerine kurulu olan 19, bu asal sayının katlarına dayanıyor. 19x11=114 bölüm/114 sure, 19x50=950 cümle 19x1353=25707 sözcük 19x8456=160664 karakterden oluşuyor. Bölüm isimlerinde ve hatta bölümlerin sıralanışında da “iniş sırası” takip edilmiş. Akış, kendisiyle yapılan bir söyleşide 19’da yapmak istediğinin *Kur’an*’ı ve peygamberini her yönüyle edebiyat alanının içine çekmek olduğunu söylüyor. ² Örneğin romanın açılışı, “*Avucundan akan kana bakarken, o güne dek yazmış olduğu biçimde yazmayı sürdüremeyeceğini, bambaşka bir şeyi bambaşka bir dille anlatması gerektiğini anladı,*” cümlesiyle Hz. Muhammet’in okuma yazma bilmemesi (ümme olması) arasında bir paralellik kurulmuş.

19’un 19.sayfasının başlığı ve devamı şöyle: “*Güneş Derdest Edilir: M için asıl mesele, yalnız Gerçek’in ve Edebiyat’ın değil, kendi ruhunun da özünü yakalamak ve yazmaktır.*” 19. sayfadaki 19. sözcüğün “yazmak” olması, yazarların metnine en az bir şifre yerleştiğini düşünen okurlar için eğlenceli bir yolculuk başlangıcı. 19 hem yazmak, yazarlık ve yayıncılık üzerine düşündürüyor hem de hayatın ve edebiyatın en temel konularından olan iyi kötü, masum suçlu gibi ahlaki kavramları sıkça M’nin düşünce ve eylemleri üzerinden sorguluyor.

1- Terry Eagleton, *Edebiyat Kuramı Giriş*, Çev. Tuncay Birkan, Ayrıntı Yayınları, 2017, s.40-45.

2- Cem Akış: “Biçim ve içeriğin birbirinden ayrı değerlendirilmesine inanmıyorum.” |



Yazarın 19'daki tüm karakterler için büyük harf kullanmasını (M, T, Z, Y...), indirgeyici değil kapsayıcı bir seçim olarak okuyorum. Yazarın okura verdiği yetkiye dayanarak, Hz. Muhammed'den esinlenilerek oluşturulmuş bir karakter olan M'yi yazının devam eden kısmında, onun farklı özelliklerini aktarmak için kullanacağım.

Münzevinin M'si

M, Hz. Muhammed'in hayatına benzer şekilde, maddi açıdan güçlü eşiyle birlikte çalışan bir yazardır. Onu kitap yazması için destekleyen eşi, oğlu ve yayıncı dayısını birer yıl arayla kaybetmesinin ardından psikolojik yıkıma uğrar. "Kendini Yazdırın" için Gerçek'i ve Edebiyat'ı bulma seferlerine çıkar. M yeni kitabını, kendi kendine yazabileceği sıradan bir kitap olarak düşünmez. Birtakım deneyimler yaşayacak ve kitap âdeta onun başına gelmiş ve yazdırılmış olacaktır (vahiy). Bu süreçte yaşadığı olaylar, insana, sanata ve edebiyatın ne'liğine ilişkin sorgulamalar yapmasına neden olur. Yazacağı kitabın, kendisinden önceki tüm kutsal kitaplarla aynı amacı

taşıyacağını düşünür. Kitabı "... göstermelik dindarlığın en büyük marifet sayıldığı toprakların üstünde, yön gösterecek bir yıldız gibi," yükselmelidir. Bu uhrevi amacı kendisine rehber edinmişken, her insan için tehlike olan kibir, ego gibi tuzaklara düşünce, Göreme'ye gitmeye karar verir. Kendisine kutsal kitap "indirilen" peygamberlere benzer biçimde, bir mağarada inzivaya çekilmeye karar verdiğinde 40 yaşındadır.

Müphem'in ve Muhteris'in M'si

Göreme'de tanıştığı T, onun ikinci aşkı ve edebî kariyerini değiştiren kadın olacaktır. Hz. Muhammed'in hayatında Hz. Hatice'yle eşleştiğini söylemek mümkündür. Yıllardır M'nin tamamlamadığı kitabın fasiküller hâlinde ve cep telefonlarına gönderilerek yayımlaması konusunda onu ikna eder, sektörel bağlantılarını kurar. Bugün Wattpad yazarlığı olarak bilinen kavramı Akaş, ülkemizde Wattpad'in yaygınlaşmasından epey önce, 2009 yılında, "cep telefonu yazarı" olarak ele almaktadır.

M, T sayesinde kendisini ait hissedemediği edebiyat çevresinin bir bölümünden takdir toplar, yazdığı bölümler okurdan da ilgi görür; ancak M için bir kırılma noktası daha hazırlamıştır yazar. M, sevgilisi T'nin babası U'nun yazdığı ve yayımlanmadığı (kendisi hayattayken kitabına editörlük/gölge yazarlık yapması için M'ye ulaşmaya çalışmıştı) dosyayla karşılaştığında yazmak istediğinin U'nun yazdığı kitap olduğunu anlar. Yazdıklarını beğenmemeye, eksik bulmaya başlar ve artık o da yeniden, yazamayan bir yazardır. Bu defa T de onun ihtiraslarına yenilmesine, kararsız ruh hâllerinden kurtulmasına yardımcı olamaz. M'nin yarım bıraktığı tefrikayı tamamlama görevi T'ye düşecektir. Babası U'nun yazdıkları üzerinden, M'nin ismiyle kitabı yayımlanmaya bir süre daha devam eder. M ve T'nin ilişkisi M'nin T'yi aldatmasıyla uzun bir kesintiye uğrayacaktır.

Yazarlık Tanrıçılık Oyunu

M'nin “Gerçek'ten daha edebî Edebiyat'tan daha gerçek” kitap yazma arzusu ister istemez yazarlığın doğasına ve yazmak için hissedilen temel itkiye ilişkin düşündürür. Yazarlık tartışmalarının değişmez savlarından biri, yazarın bilinçsiz de olsa ölümsüzlüğe ulaşmak arzusuyla yazdığıdır.

Amerikalı psikolog Rollo May, yaratıcılığın, tanrıların kıskançlığını kamçıldığını, tanrılarla yapılan kıyasıya bir cenk olduğunu söyler.³ Yaralı şifacı Chiron Prometheus'a kendi ölümsüzlüğünü hediye ederek onu kurtardı ve şimdi insana ateşi hediye ederek ona medeniyet yolunu açan Prometheus'un sanatçı akrabaları ölümsüzlüklerini tanrılardan geri alıyor. Tanrıların kızmasına şaşmamak gerek.

Sahiden de ölümlü bedenlerimizden geriye kalan, hakkımızdaki uçucu ve geçici fikirlerden başka, gezegenin emrine sunduğumuz eserlerdir; tablolar, heykeller, kitaplar... Ölümsüzlüğe yaklaşan sanatçının/yazarın tanrılarla arasındaki mesafe azalmıştır.

İnsanoğlunun süregelen kafa tutma gücünün

3- Rollo May, *Yaratma Cesareti*, Çev. Alper Oysal, Metis Yayınları, 2018, s.53.

taşıyıcıları olan sanatçılar da⁴ yeryüzündeki kutsal düzenin muhafızları olan peygamberler de işe başkaldırarak başladı. Bozguncu atalarımız Âdem ve Havva kendilerine sunulan kusursuz düzenden mahrum kalmak uğruna yaratıcılık ve bilincin her şeye kadir bir güce başkaldırıdan doğduğunu gösterdi.⁵ Erk sahiplerine karşı açılan savaşta sanatçılar ve peygamberler benzer roller üstlendi. Her ne kadar, düzene karşı çıkıp kutsal sözleri yeryüzüne taşıdığını söyleyen peygamberler kendi müesses nizamlarını sonradan yeryüzünde tesis etse de en genel anlamıyla, Hz. Muhammed putperestliğe, Hz.İsa, siyasi otoriteye meydan okudu. M, Kendini Yazdıran'ı tamamlamadan pes etti. Modern çağ peygamberliğine soyunan M, kutsiyetten vazgeçerek kapitalizmin çekici varlığına teslim oldu.

Küçük ruhlu bir yazar olduğu gerçeğiyle yüzleşen Mağlubun M'si, New York'ta bulunduğu yazar bursu sayesinde bir süreliğine oraya yerleşti. “*Genelde yazarlık kariyerinin, özelde de bu kitabının kadınlara bağlı olduğunu, hatta ancak onlar sayesinde varlık kazanıp bu varlığı sürdürebildiğini, bir kadının desteğinin de ötesinde, düpedüz yönlendirmesi olmadan yazamadığını...*” biliyordu M. Bu defa hayatına giren N sayesinde “yeniden yazılacak meseller,” bulma işine girişti. Gerçek'le Edebiyat'ın birbirine bağlandığı yeri kaçırdığını düşünüyordu.

Gerçeğin Edebiyatı

Hayatın gerçekliğiyle edebiyatın gerçekliği çoğu zaman birbirine uymaz. Metnin gerçekliği ampiriktir, okur tekrar okumalarla, olayların arasındaki neden sonuç ilişkilerini takip ederek metnin gerçekliğini, akla yatkınlığını ya da en azından tutarlılığını tespit edebilir. Oysa hayatın gerçekliği emrimize amade bir oyun hamuru değildir, onu oluşturan bileşenlerinden biri değiştiğinde, gerçeğin gölgesi farklı yere düşer.

M, “Gerçek'ten daha edebî Edebiyat'tan daha gerçek,” handiyse bir kutsal kitap yazma arzusunun beyhudeliğine uzun süre sonunda ikna oldu. “*Kök-*

4- Rollo May, *Yaratma Cesareti*, a.g.e, s.57.

5- Rollo May, *Yaratma Cesareti*, a.g.e, s.56.



leri sağlam, dalları göğe uzanan, meyvelerle dolu bir ağaca benzeyecek güzel bir söz söyleyebilmek için verdiği savaşın sonunda, kökü topraktan sökülmiş, dalları kurumuş, ayakta bile duramayacak, fırtınalı bir günde şiddetle savrulan kül gibi dağılmış, katrandan gömlek giymişçesine yanmış bir ağaçla yetinmek zorundaydı.” Hayatının yeni bir aşamasına geçiyordu.

T, kitabın gerçeğine yani büyük kısmını kendisi yazsa da M'nin adıyla yayımlandığına insanları inandıramadı. N tarafından da terk edilen Mağrurun M'si, bir yayınevinin dizi editörlüğü görevine getirildi, genel yayın yönetmenliğine kadar yükseldi. T'nin izini sürmeye başladı ve onu başka bir şehirde, başka bir hayat yaşayan evli bir kadın olarak buldu. Eski aşkının yoğun duygularına bıraktı kendini, hem T ile hem T'nin kocası Z'nin kardeşi Y ile yakınlaştı.

M roman boyunca çeşitli ahlaki ikilemlerle karşılaşta. Kitabını T'nin tamamlamasına rağmen T'nin adının geçmemesine göz yumdu, olumlu eleştiriler alabilmek için kimi insanlarla yakınlaştı, sevgilisini aldattı... En iyi Son Kitabı” yazmak için çıktığı yolda

gayrı ahlaki, bencilce ama insani seçimler yaptı.

Bölümler arasında zaman sapmalarıyla devam eden romanda, M ve T'nin geçirdiği trafik kazasından sonra olaylar iyice hızlanır. M, kendisi için yazılan tüm seçeneklerde ünlü ve başarılı bir yazar olarak yoluna devam eder. Onu kâh İngiltere Kralı'nın ağırladığı, yardımsever ve ünlü bir senatör olarak kâh CNN Londra'da canlı yayında Türkiye'nin yaşayan en büyük romancılarından biri olarak tanıtılan ünlü bir editör olarak görürüz. Edebiyat ve gerçek arasındaki, çoğu zaman gerçeğin lehine bir hiyerarşisi olan ilişkinin muğlaklığı, yazara farklı gerçeklik düzlemlerinde alternatif evrenler yaratma imkânı vermiştir. Bir ihtimalde Y ile evlenmiş T intihar etmiştir, T ile birlikte olduğu ihtimalde de Y vefat etmiştir.

Kur'an'da yer alan surelerle, 19'un bölümlerinin paralellikinden bahsetmiştik. Örneğin, “Akacak Kan” başlığıyla yazılan 1. Bölüm, *Kur'an*'daki Fatıha Suresiyle ⁶ eşleşmektedir; M ilk bölümde, Kendini Yazdırın'ın en sadık hizmetkârı olmaya yemin eder. Benzer şekilde 110. Bölüm'de, Nasr Suresi'nin meali ⁷ doğrultusunda M, T'ye yaşarken vermediği edebi itibarını, kitabını onun adıyla yayımlayarak iade etmektedir. Keza 111. Bölüm'de de *Kur'an*'daki 111. sure olan İhlas suresinin sözcük anlamıyla benzer olarak T'ye içten bağlılığını yansıtan M'yi görürüz. Örnekleri arttırmak mümkün.

Kur'an'la aynı iskelete sahip bir roman olarak kurgulanan 19, Cem Akas'ın en çok ses getiren kitabı olmamasına rağmen, her okunuşunda farklı şifreleri olduğunu hissettiren ve M'nin “Gerçek'ten daha edebi Edebiyat'tan daha gerçek” bir kitap yazma arzusu nedeniyle, içinde en büyük iddiayı taşıyan romanı olarak nitelenebilir.

6- “... Rabbimiz! Sadece sana kulluk eder ve sadece senden yardım isteriz. Bizi dosdoğru yola erıştır...” Fâtıha Sûresi Hakkında, Konusu, Nuzül Sebebi, Fazileti | Kuran ve Meali

7- “Resulüm! Allah'ın yardımı ve fetih geldiği zaman, insanların Allah'ın dinine akın akın girdiğini gördüğün zaman, artık Rabbinin övgülerle yücelterek tesbih et ve O'ndan bağışlanma dile! Çünkü O, tevbeleri çokça kabul edendir.” Nasr Sûresi Hakkında, Konusu, Nuzül Sebebi, Fazileti | Kuran ve Meali

“DOĞADA AHLAKİ SORUMLULUK YOKTUR. DEVLETSE BU SORUMLULUĞU DAYATMAK VE İNSANI İNSANDAN KORUMAK İÇİN KURULMUŞTUR.”

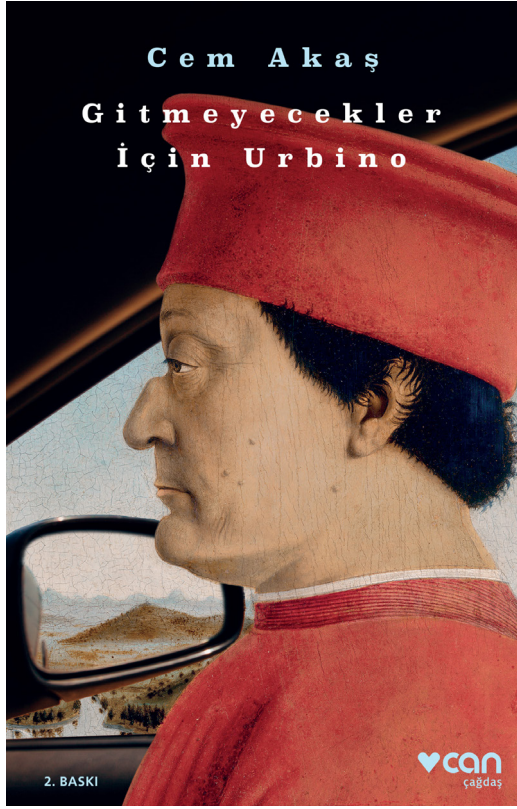
Dilek KARAASLAN

Spinoza Felsefesinde sözü edilen toplum öncesi ya da doğada yaşayan insan hakkında

İlk basımı 2007 yılında yapılan *Gitmeyecekler İçin Urbino* yazarın külliyatından okuduğum ve okumakta çok geç kaldığımı anladığım ilk Cem Akaş kitabı. “İkizler”, “Tanıklar” ve “Urbino” olarak üç bölümden oluşan eser yüz otuz altı sayfa. Sanırım kitabı okuyanların ortaklaşabileceği ilk düşünce, sayfa sayısına bakarak bir iki saatte bitirileceği düşüncesinin doğru olmayacağı. Teknik olarak böyle bir okuma mümkün olmakla birlikte, kitabın hakkını vermek, yazarın motivasyonunu ve metnin gerçekte ne anlattığını kavramak, dikkatli ve yeniden, yeniden okumayı gerektiriyor. Eserin önemli bir özelliği ilk bölümde noktalama işaretlerinin hiç kullanılmamış, diğer iki bölümde ise oldukça kısıtlı kullanılması. Başlangıçta, mevcut noktalama alışkanlığımız nedeniyle okumak zorlayıcı gelse bile yazarın bu yapıya özel tasarladığı benzersiz ritim sayesinde bir süre sonra noktalama işaretlerine gerek kalmadığı, zihnin gerekli noktalamayı kendiliğinden yaptığı fark ediliyor. Kısaca metnin belli bir zihinsel çıtayla birlikte okuma pratiği gelişmiş okuru seçtiğini söylemek mümkün.

Akaş'ın *Urbino*'su, giriş, serim, düğüm, çözüm gibi klasik romanları oluşturan bölümlerden oluşmuyor ve bütünüyle deneysel bir eser. Hikâye mevcut yapıları izlemek yerine kendine açtığı özel bir edebiyat alanında, yazara özgü o biricik yolda ilerliyor. Metin boyunca yazarın zihninin kıvrımlarına açılan tekinsiz, şifreli kapılardan başarabilirse geçiyor ve bazı sayfalarda onun bilinçaltında gezindiği duygusuna kapılıyor okur. Bazen bulmaca çözdüğü bazen interaktif bir öykünün içinde gezindiği, kendi düşüncelerinin veya arzusunun da akışı değiştirebileceği tekinsiz bir metin okuduğu duygusuna da.

Kitapta anlatılan hikâyenin özü, “İkizler” adlı ilk bölümde aktarılır; altı saat içinde Urbino'da çok büyük bir katliam yaşanır. Ancak yazarımız tam bir hikâye anlatıcısı gibi hareket ettiğinden gerçekle hikâyeyi harmanlayarak okurun zihnini manipüle etmeyi, gerçeği parçalamayı, kurguyu, isterse her sayfada değiştirebileceği küçük örgelere bölmeyi tercih ettiğinden okurun zihnindeki pazılın eksik kala-



çağının farkındadır. Bu yüzden hikâye için yarattığı tip ve kahramanların akışa katkısını kısmen ve dolaylı aktardığı “Tanıklıklar” bölümünü ve son olarak da gerçeğinin yanı sıra zihnindeki de kattığı Urbino’yu anlattığı son bölümü ekler.

İkiz kardeş olan genç kızlar, bir gecede Urbino kentini kana bular ve daha fazla insan katledebilmek için her yolu denerler. Sebebini açıklamazlar. Ta ki, kitap sonuna dek okunduğunda okurun zihnindeki pazıl tamamlanır, bilmece çözülür. Tür olarak, tarihî, kurmaca, fantezi, polisiye, yeni bir karma tür; hepsi söylenebilir. Ama hepsinden önemlisi, eserin kendi akışı içinde, kendi gerçeğini parçalayarak kurgu olanla gerçeği birleştirebilmesinde ve farklı akışların aynı anda mümkün olabileceğini göstermesinde. Bir çeşit kuantum kurgu gibi düşünülebilir bu kırımca. Aynı olayın aynı anda ve farklı uzamlar-

da, mümkün olan tüm olasılıklarının ayrı ayrı gerçekleşebileceği teorisi gibi. Bir örnek vermek gerekirse, Orta Çağ’dan, Urbino’ya en parlak dönemini yaşatan Dük Federico Montefeltro döneminden bahsedilirken, hatta katliamın sırrı o döneme mühürlenmişken, sokaklarda dolaşanlar günümüzün insanlarıdır, keza katliamı yapanlar da öyle. Range Roverlar, motosikletler dolaşır ortalıkta. Bu karmaşık/kırılmış zaman ve mekân algısının okurun zihninde pekişmesi ve kabul görmesinde, kısaca okurun bu interaktif akışa gönüllü olmasında Urbino’nun gerçekten bir Orta Çağ kenti olmasının, 1506 yılında resmen bir üniversiteye sahip olmasının ve iyi korunmasının sonucunda Unesco Dünya Mirası listesinde olmasının da payı var elbette. Buradan anlaşılacağı gibi yazar Urbino’yu tesadüfen seçmemiş, Orta Çağ’dan bugüne şehirdeki sosyoekonomik yaşam, mimari, gelenekler, iklim, bitki örtüsü vs. hakkında ciddi bir araştırma yapmış. Hikâyede, günümüze dek gelebilen bu nesnel mekânlar ve şartlar yaşanan o korkunç gecede bir anda kahramanların öznel mekânları, öznel şartları hâline gelir, Orta Çağ ile bugün, normal olan ve olmayan, gerçek olanla olmayan birbirine karışır.

“Hiçbir fikrinizin olmadığı konular hakkında konuşmak sanılanın aksine kolaydır. Özellikle de metaforlar konusunda iyiyseniz ve bağlantısız gibi görülen şeylerin ashında dehşet bağlantılı olduğu konusunda ikna yeteneğiniz varsa...” (Cem Akas, Gitmeyecekler İçin Urbino’dan)

“Tanıklar” bölümünde ise olaylarla ilgisi olan tüm şahitlerin kim olduğunu ve neden o tarihte orada bulduklarına dair algoritmayı takip ederiz. Anlayamayanlar için bir çeşit metni anlama, akışı izleme fonksiyonu görür bu kısım.



Bağlantısız görünen kişi ve olaylar arasındaki ilişkiyi, bağlam değişikliğinin algının işlenme süresini uzattığını kavrar, yazarın felsefeye olan ilgisini, bilgisini sezeriz. Marx'tan, Jung'dan bahseder, Hobbes, Aristo ve 16. yüzyıl İspanyol felsefecisi Sanches'e varıncaya dek onlardan metnin bağlamıyla ilgili alıntılar yapar ve sezdirmeden yoklar okuru.

"Urbino" bölümüyse kitabı okuyan ancak Urbino'ya gidemeyenler için bir çeşit şehir rehberi gibidir. Mekânların, olayların, karışık çağların ve tanıkların birbiriyle bağlantısı bu bölümde kurulur.

Özetle Akaş, bu eserinde, benzersiz ve patenti yalnızca ona ait olan özel bir anlatı tarzı geliştirmekle kalmamış onu edebî bir biçim hâline getirmiş. Her sanat dalında olduğu gibi edebiyat alanında da bir yol açanlar, bir de o yolu açanları izleyenler var el-

bette. Akaş, bu anlamda kendine özgü tarzı, deneysel metinleri, olmayandan, bilinmeyenden yeni bir yol açma ve okurunda rıza üretme becerisiyle kanımca devrimci ve yolu izlenebilecek yazarlardan biridir, demek ona övgü değil, olsa olsa hakkını teslim etmek olacaktır.

Kitapta yakalayabildiğim ilginç göndermeler de var, örneğin, Urbino'da patlatılması gereken iki kuleden bahsedildiği "Üçüncü Dünya Teröristi" bahsi; New York İkiz Kuleler katliamını akla getirirken, "Kediler Krallara Bakabilir" sözü ise Enis Batur'un aynı isimli denemelerden oluşan kitabına yönlendiriyor okuru. Benim gibi okuduğu kitaplardan referans üretip okuma listesini genişletmeyi sevenlerdenseniz eğer, bu kitap tam size göre. Son söz olarak, gitmeyenler için bir kent ve gidenler içinse bir hayatta kalma rehberi olarak *Urbino* benzersiz bir metin.

İSTANBUL BEYEFENDİSİ CONSTANTİNE

Gaye KESKİN

Prolog

Cem Akaş distopik bir büyüme hikâyesini anlattığı, bugüne kadarki en kısa isme sahip olma ünvanını taşıyan romanı *Y'de*, zamansız ve evrensel bir gerçeklik sunuyor bize. Amerika'da başlayan Constantine'in yolculuğunu Prolog, Analog ve Epilog isimli üç bölümde sunan yazar, ana karakterlerin mecburi göçlerinin yanı sıra içinde buldukları toplumları, içinde buldukları zamanda anlatarak sosyal devletler arasındaki farklara da değiniyor.

Constantine'in var olma yolculuğuna bakmadan önce kitabın kapağına değinmek istiyorum. Utku Lomlu'nun tasarımı yaptığı kapakta yalnızca bir Y harfi var. Kitabın ana konusu olan Y kromozomunun yok olmasını simgeleyen bu kapak görseli aynı zamanda kitabın bütününde var olan kadın egemenliğinin alegorisi şeklinde kadın bedeninin simgesi olarak da okunabilir. Bu da patriyarkanın gücünü elinden alan ve onu kendi bedeni içinde başka gerçeklere dönüştüren kadınlığın başarılı bir işareti olarak düşünülebilir.

Kitabın birçok simgeyi barındırdığını düşündüğüm kapağını araladığımızdaysa henüz ilk sayfada yenidoğan Constantine ile tanıştırır bizi Akaş. Constantine'in bir geçmişi yoktur elbette ancak onun dünyaya gelme hikâyesi de muğlaktır. Kitabın sonuna kadar cevaplanmamış bir soru olarak kalacak Constantine'in doğum hikâyesini gerekçelendiren farklı ifadelere yer verir Akaş. Dünyaya çarpan meteor, olası bir mutasyon ya da yok olduğu düşünülen erkek soyunun aslında yok olmamış olma ihtimali gibi argümanlara değinir. Bu başarılı ve gerektiğinden fazlasını vermeyen anlatma biçimiyle de yazar bizi geleceğe yönlendirir, ütopyasına kavuşan kadınlık için distopyasını yaşayan Constantine ve ailesinin yolculuğuna odaklanmamızı sağlar.

Y'de dünyadan erkek soyu -bilindiği şekliyle- silinmiştir. Erkek çocuklara hamile kalınmasını engelleyen bir virüs sayesinde kadınlar yalnızca kız çocuklar doğurmaya başlamış, doğanın kadından yana duran bu tavrı sayesinde güç el değiştirmiş ve azınlığı yok etme konusunda bu kez kıyımı gerçekleştiren kadın eli olmuştur. Azınlığa dönüşen erkekler için kıyım kaçınılmazdır. Dünyada yüzyıllardır süregelen patriyarkayı yok etme gücünü keşfedenler için bir faşizanlık fırsattır bu. Öyle ki eşcinseller dâhil, erkek soyuna ait herkes öldürülmüştür. Bu karanlık günlerden ve dünyada nefes alan son erkek soyundan 189 yıl sonra, çiçekli pastel bir sepet içinde erkek olarak doğan -bilinen ilk kişi- Constantine, kadın dünyasının içine bırakılır. Ancak dışarıdaki ve Constantine'in yaşadığı evin içindeki dünya arasındaki makas açıktır. Constantine'i illegal yollarla evlat edinmek zorunda kalan ve onu koşulsuz seven ebeveynleri ile erkek soyunun dünyayı yeniden ele geçirmesinden korkan kadınların dünyası arasında büyük bir uçurum vardır. Constantine dünya üzerindeki tek ve dolayısıyla benzersiz olan "öteki"dir. Cem Akaş bu kısımda, onun ebeveynlerinden birini, Arendi'yi siyahi bir karakter olarak imleyerek öteki içinde daha az öteki kalmanın altını da ustalıkla çizmiştir.

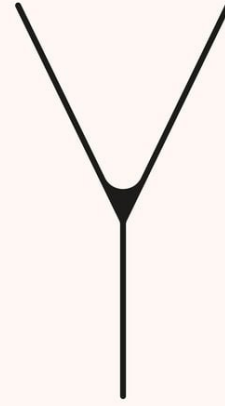
Bir diğer açıdan erkek egemenliğinin yok olduğu bir dünyada gücü devralan ve aslında bugünkü dünyadan farklı bir gerçeklik sunmayan pek çok ayrıntıya da yer vermiştir Akaş. Dolandırıcılık, çetecilik, hırsızlık, seks işçiliği ve pedofili, erkeklerin yaşamadığı Y dünyasında yine de vardır. Bu da aslında yaşadığımız yeryüzündeki aynı karanlığı kadınların ütopyasında da görmemizi sağlar. Bu yüzden başta yalnızca Constantine'in distopyası olarak adlandırabileceğimiz bu yeni yaşam da aslında salt bir ütopya değildir. Üstelik kitabın Analog bölümünde yani erkek soyunun tükendiği Rektifikasyon Dönemi'nden 200 yıl sonrasında erkeklerin güç merkezi olduğu zamanlar, yalnızca anlatıldığı şekliyle bilinir ve dilden dile daha korkunç bir şekilde aktarılır. Bu da oluşan toplumu iyiyle imlemeyi sağlarken, var olan kötülükleri daha büyük kötülükler kaygısıyla küçültür, inceltir ve görünmez kılar. Erkeklerin geri dönmesinden önce kadınların kötülüğü tercih edilendir. Performans sanatçısı Maria Abramovic'in Rhythm 0 çalışmasını anımsatan bu anlatım şekli, içgüdünün dışavurumu ya da kolektif belleğin dışarı sızması olarak okunabilir ve Akaş'ın ampirik yaklaşımının hipotezi olarak da düşünülebilir.

Analog

Constantine'in yaşamının farklı evrelerini anlatan Y, yazımın başında da değindiğim gibi bir büyüme hikâyesi. Öyle ki Constantine'e yakından baktığımızda -bir evreye kadar- onun diğer çocuklardan çok da farklı olmayan şeyler yaşadığını görebiliriz. Ancak ebeveynleri açısından arka planda büyük bir savaşın verildiği de bir gerçek. Constantine'i olabildiğince "normal" kılan ve onu olası tehlikelerden korumak için kendi yaşamlarını durmadan dönüştüren Iliada ve Arendi'nin motivasyonunu, onların Constantine'e duydukları koşulsuz sevgi ve erdemli insanlar olmaları olarak vermiş bize Akaş. Pek tabii kendilerinden doğmayan ve kadın soyunu tehdit eden bir yenidoğan için büyük riskler almaları tartışmaya açık.

Üç bölümden ve farklı anlatım tekniklerinden oluşan Y'nin Prolog bölümünü odağıma aldığım-

Cem Akaş



4. BASKI

cem
çalışkan

da, Iliada'nın anlatımıyla Constantine'in yaşamının ilk on senesini okuduğumuzu söyleyebilirim. Bu on sene içinde Constantine'in ve ailesinin ABD'den Berlin'e göçü, Constantine'in müzik dehasının keşfi, diğer tüm kızları etrafına toplayan çekiciliği, farklı olduğunu sezişi, ergenliğinin uç verdiği anların anlatımı saklı. Iliada ve Arendi'nin Constantine için kalkıştıkları yasadışı mücadeleler, karşıtlıklar ve kaygılar da elbette bu bölümün mihenk taşlarından. Prolog bölümünü yani Constantine için karanlık zamanın henüz başlamadığı o evreyi kitabın en "soft" bölümü olarak tanımlayabilirim. Pek tabii bu bölümde ailesiyle ve kız arkadaşıyla Ofelya'yı izleyen Constantine'in erkekliğinin farkında olduğunu dışa vurumu, bölümün en etkileyici kısımlarından biri. Öyle ki bu bölümde Cem Akaş'ın Y'den yıllar sonra kaleme alacağı Ofelya'ya da küçük bir selam verdiğini düşünmeden edemedim.



Prolog bölümü boyunca annelerinin korunaklı alanında yaşayan Constantine, bölümün sonlarına doğru değişmeye, asileşmeye başlayarak başkaldıran bir çocuğa dönüşüyor. Rektifikasyondan tam 200 yıl sonrasına denk gelen Analog bölümü de böylece başlıyor.

Analog bölümünün merkezinde Constantine'in ev dışındaki yaşamı var. Öyle ki bu büyük ve bilmediği dünya için Constantine de fazlasıyla bilinmez. Dışarıda onu neyin beklediğinden habersiz olarak sokağa, yaşama karışan Constantine için mi sokaklar tehlikeli yoksa sokaklar için Constantine mi? Analog bölümü boyunca bu ikilemi sıcak tutan Akaş, kadınların dünyasında bir başına bıraktığı Constantine'e ikinci tekil anlatıcıyla eşlik ediyor. Yazarın anlatım tercihiyle beraber Iliad'dan ve dolayısıyla Arendi'den uzaklaşan okurun içinde Constantine'i koruma içgüdüsü uyanıyor. Analog bölümü boyunca yazarla birlikte okur da Constantine'i yakından izleyen, olası tehlikelere karşı onu uyarıcı bir sese dönüşüyor. Öyle ki bu bölüm bo-

yunca dünyayı tehdit ettiği düşünülen bu tek erkek için dünya daha büyük tehlikelere gebe olduğunu açıkça gösteriyor. Bu noktada çoğunluğun gücü de elbette yadsınamaz şekliyle orada duruyor.

Analog bölümünde dikkatimi çeken birkaç detay var. Bunlardan kısaca bahsetmek istiyorum. İlk olarak Berlin'de dolandırıcılarla tanışan Constantine'in dolandırılmak için İstanbul'a getirilmesi. Bu ayrıntıyla beraber yasal açıklıkları ve dolayısıyla sistem eleştirisini üstü kapalı olarak veren Akaş, Constantine'in darp edildiği, kaçırıldığı ve şiddete maruz kaldığı bölümler için de yine Türkiye'yi seçmiş.

Bu bölümdeki bir diğer ayrıntıysa Constantine'i tehlikelerden hemen önce uyarıcı hayali sincap. Sincapın bu kritik anlarda ortaya çıkışı bana Cem Akaş'la son kitabı *Sözcüklerin Anlamı* odağında gerçekleştirdiğimiz söyleşideki bir cevabı hatırlattı. Sevgili Cem Akaş tehlikelerden hemen önce karakterlerine yönelttiği uyarıcılar için şöyle demişti: "...bu benim SSK (Son Saniye Kapısı) dediğim bir

yöntem; başka romanlarımda da (mesela 7) kullandım; karaktere kaderinden son bir kaçış fırsatı sunuyorum.” İşte Analog bölümünde sincabın yaptığı tam olarak bu: Kitabın SSK’sı olmak.

Analog bölümündeki karakterlere gelecek olursak, onları İliada, Arendi ya da diğerleri kadar içselleştiremediğimi söylemem gerekir. İstanbul’da olmalarına rağmen başka bir dünyanın insanı oldukları hissini bıraktılar bende. Bir diğer açıdan bu bölüm boyunca süren aksiyonlu sahnelerde yan karakterleri zihnimde erkek olarak biçimlendirmekten ve yazarın kadın olduklarını belirttiği hemen her cümlede onları neden böyle hayal ettiğimi düşünmekten kendimi alamadım. Sanırım bunu da kolektif belleğin erkeklik rolünü biçimlendirmesi ve bunu zihnimizde diri tutması olarak adlandırabilirim.

Kitabın Epilog bölümüne geldiğimizdeyse Akaş bir kez daha anlatım tekniğini değiştiriyor ve bizleri ilk kitabı “İstanbul Beyefendisi”ni yayımlayan Constantine’le yapılan söyleşinin tanığı hâline getiriyor. Prolog bölümü boyunca etrafında dolandığımız, Analog bölümü boyunca duygularına eşlik ettiğimiz Constantine, Epilog bölümüyle birlikte düşüncelerini de bizimle paylaşıyor. Dünyadaki tek erkeğin sisteme boyun mu eğeceği yoksa sisteme karşı çıkmayı mı seçeceği bu bölümün sonunda yani Constantine’in cümlelerinde saklı. Kişisel bir istekle Constantine’in seçimini öğrenmemeyi ve kitabı kapattığımda o muğlaklıkla kalmayı tercih ederdim.

Epilog

Y’den biraz uzaklaşıp bütüne baktığımda erk egemenliğin olmadığı dünyanın birçok dürtüsel yönelimlerle birlikte birçok noksanlığı da beraberinde getirdiğini görebiliyorum. Mesela tüm dünyada aynı gün kutlanan Rektifikasyon Bayramı fikri, siyasi ve dinî uyumsuzluklar yaşayan günümüz dünyasına ters perspektifte. Bu da kadınların dün-

yasında kitlesel uzlaşmanın daha kolay olduğunu gösterir bir belirteç.

Kitaptaki patriyarkanın olmadığı gerçeklikte, pek çok şey aynı dursa da kadınları birbirleriyle savaşır duruma getiren -Constantine dışında- hiçbir mefhum yok. Ne üstünde yaşadıkları toprak ne üstlerinde dalgalanan bayrak ne de inançları için birbirlerinin karşında duruyorlar. İçgüdülerinin ve kolektif belleğin dışında onları kötülük yapmaya yönlendirebilecek dinî ya da siyasi bir uyarın yok.

Bir diğer açıdan belki de başarılı bir müzik kariyeri yapmak üzere olan Constantine’in düzene ve öteki olmanın kaygısına yenilen yaşamı, başarının edinimini düşünmek açısından önemli. Bu kısım özelinde Constantine’den bir kahraman yaratmayı, öteki olan bu ana karakteri olağanüstü yeteneğine rağmen herkesleştirmeyi seçen Akaş’ı tebrik ediyorum.

Ve pek tabii Arendi’nin pişmanlığını, İliada’nın sonsuz sadakatini ve Zelda’nın köklü bir erkek düşmaniyken erkek savunucusu bir aktiviste dönüşmesini de atlamamak gerekir. Constantine hayatını ona adayan bu üç kadını Epilog bölümünde konuştuğu gazeteciye şu cümlelerle anlatıyor: “*Ben bir ucubeydim ama yasadışı değildim, onlar yasadışıydı.*”

Constantine seçmediği bir yaşamın ortasında, yaşamayı istemeyeceği ve ona yaşam hakkı tanımayacak bir dünyaya doğmuş öteki. Bu yüzden de kendi tabiriyle bir ucube.

Yazımın başında dediğim gibi Y zamansız ve evrensel bir roman. Ne zaman azınlığa dönüşeceğimizi, doğaya ne şekilde, nasıl yenilebileceğimizi öngöremediğimiz dünyamız için olası senaryolardan biri.

Kim bilir belki de geleceğin Constantine’i bizlerdir.

ÖĞRENCİM DOSTUM

CEM AKAŞ

Adil İZCİ

2 Ekim 1980 tarihinde Robert Kolej'de Türk dili ve yazını öğretmeni olarak göreve başladığımda Cem Akaş, henüz Orta 1 öğrencisiydi. Yatılıydı. Ailesi İzmitli miydi, yoksa o yıllarda İzmit'te mi otuyorlardı tam anımsamıyorum ama Cem oradan gelir giderdi. Elbet hafta sonu dinlencelerinde. Yatakhane-de Cem, yıllardır ABD'de olan Dr. Umur Hatipoğlu, ne yazık ki 2025 yaz sonu ABD'de yitirdiğimiz Ahmet Erdoğan Abacı, sanıyorum -yine yıllardır diyeceğim- bir Avrupa ülkesinde oturan Kanat Emiroğlu, Bursalı Cem Mutlu -ki bir ud tutkunuydu-, Ankaradan bir ailenin oğlu Umur Eminkahyagil ("Umurî)... Birbirine bağlı bir öbektir bu altı yatılı öğrenci... Bugün Cem'in en yakını, Umur Hatipoğlu'yu gibi anımsıyorum.

Bu yatılı öbeğinden dördü birden 1982 – 1983 Ders Yılında Orta 3 A sınıfımda öğrencim oldu. Cem, Umur Hatipoğlu, Umur Eminkahyagil, son derece sevimli, gülmeceye yatkın Cem Mutlu, Udî Cem Mutlu. Tam otuz yıl süren Robert Kolej öğretmenliğimde öyle sanıyorum ki toplam 150 kadar



Aşiyen Müzesi bahçesi, 1983 baharı

sınıfın dersine girdim ama bazı sınıfların unutulmaz izleri vardır bende. Bu sınıf da onlardan biridir ancak öğrencilerimi tek tek anmaya kalksam konu dağılır gider.

Cem'in okuma ve yazma tutkusunu o ders yılında o sınıfta ayırt ettim. Bu iki tutkudan -sanırım- okuma ağır basıyordu. Öncelikle de yabancı yazarlar... Belleğim beni yanıltmıyorsa İngiliz - Amerikan yazını ağırlıklı bir okuma... O yıl ayırt ettiğim bir tutkusu daha var: FB!

1983 güzünde yazın - sanat dostu öğrencilerimle bir dergi kurduk: *Okumaya - İzlemeye - Düşünmeye ÇAĞRI*... Kalabalık bir öğrenci öbeği... Kimi toplantılarda sayımız kırkı hatta elliyi buluyordu. Hepsinin değilse de epeyinin bir görevi vardı ama Cem öyle bir görev üstlenmedi. Derginin tüm sayılarının yer aldığı cildi taradığımda Ocak 1984 tarihli 2. sayıda sol sütunda Umur Hatipoğlu'nun "Yeni Yıla Girenken", sağ sütunda Cem Akaş'ın "Nereye' İkilemi" yazılarını gördüm. Aynı sayıda Cem'in bir "Işık m?" şiiri de var:

Nereden gelir bu derenin suyu, / Hangi kaynak, bu ışıltıyı doğuran, / Bu sevinci, bu umudu? / Su boyunca / Papatya mavisini, kuğu beyazı / Buradan mı alırlar / Işıklarını?

Çok uzak değil / Suların / Sevginin, / Birleştiği, yayıldı; / Hemen şuracıkta. / İnsandan.

1990'larda *Aktüel*, *Tempo* gibi birtakım magazin dergiler yayımlanırdı. Orada Cem'in bir röportajını okudum. Bir yerde, yazmaya şiirle adım attığını bana kimi örnekleri gösterince, düzyazıya yönelmesini önerdiğimi söylüyor. Belleğimi zorluyorum ama o ânı doğrusu anımsayamıyorum. Doğrudur elbet, ama ben önerimle iyi mi ettim, kötü mü; onu kestirmek kolay değil.

Dergiyi taradığımda, Cem Akaş'ın Graham Greene'nin "Değer yargılarının değişime uğraması, herkes için büyük bir tehlike işaretidir," sözüne yer verdiği "Değer Yargıları", Anatole France'dan "En büyük mutluluk, özgür düşünebilmektir," sözünü andığı



Robert Koleji Kampüsü, 1983 baharı

"Bir Kalıp Benlik" yazılarını görüyorum. Düşünme, irdeleme yazıları bunlar. Daha da olabilir aralarda. Okulu bitirmesinden yedi yıl sonra, artık yazın dünyamızda tanınmaya, bilinmeye doğru gittiği yıllarda, söz konusu derginin 1993'te yayımlanan 23. sayısında Robert Koleji öğrencilerinden Banu Bargu'nun öncülük ettiği uzunca bir röportaj da var.

Röportajda önce öğreniminden, siyaset bilimi doktorasından, editörlüğünden söz ediliyor, ardı sıra kitapları anılıyor: *Noktanın Kesişimleri Antolojisi*, 7, *Suç ve Ceza*... Akaş, 7'nin yayın macerasını anlatıyor. Kitaplarındaki karakterler, ortak karakterler üzerinde duruyorlar. İrdeleyici sorular üzerine Cem, kitaplarının artalanları üzerine bilgiler veriyor. Her zamanki muzipliği ve öteki alanlara ilgisiyle bitiyor röportaj.

Robert Koleji'yi 1986'da bitirdiğine tam kırk yıl olmuş. Bugün bilinen bir yazar olarak büyük bir yayınevini yöneticilerinden biri konumunda. Erdal Öz'ün büyük özveri ve emeklerle var ettiği Can Yayınları, Cem Akaş'ın genel yayın yönetmenliğinde yerli ve yabancı yazarlarımızdan seçkin kitaplarla yazın ve yayın dünyamızda saygın yerini koruyor. Can Yayınları'nın ne kadar kitabında emekleri var, o konu bir yana kendi kitaplarının toplam sayısını da bilmiyorum ama yirmi dolaylarında olacağını sanıyorum. Hep birlikte daha nice yıllara...



Fotoğraf: İsmail Çetin

“Yaşamı kabul etmek gerek. Yaşamı kabul etmek için ölümü kabul etmek gerek. Klişe gibi geliyor insana ama yapmak kolay değil.”

Cem Akay, Sözcüklerin Anlamı