



Kültür ve İletişim

culture&communication

Yıl: 25 Sayı: 49 (Year: 25 Issue: 49)

Mart 2022-Eylül 2022 (March 2022-September 2022)

E-ISSN: 2149-9098



2022, 25(1): 123-152

DOI: 10.18691/kulturveiletisim.985709

****Araştırma Makalesi****

2000 Sonrası Popüler Romanlarda Erkeklikler*

Onur Can Sümen**

Öz

Türkiye’de, 2000’li yıllar sonrasında yükselişe geçmeye başlayan –aralarında *Erken Kaybedenler*, *Müptezeller*, *Piç*, *Tol* gibi eserler bulunan– kaybeden anlatıları; çoksatan edebi eserler arasında yer almıştır. Narsisist örüntülerin yer aldığı Alper Canıgüz romanları da aynı dönemin önemli romanları olarak karşımıza çıkmaktadır. Birbiriyle yakından ilişkili olan hınç ve narsisizm, erkeklikle de sıkı sıkıya bağlıdır. Bu çalışmada, hınç ve narsisizm arasındaki ilişkinin erkeklikle bağı, literatürden faydalanılarak çözümlenmeye çalışılmıştır. Ayrıca Türkçe edebiyatta erkekliklerin görünüşleri, bu çalışmanın odak noktasını oluşturmaktadır. Bu odağı kurarken Svetlana Boym’un nostaljiye ilişkin kavramsallaştırmaları, erkekliğin tezahürlerini çözümlenmeye ilişkin son derece önemli bir teorik arka plan sunmaktadır: “Düşünsel nostalji” kavramı, erkekliğe ilişkin bir tür açıklık olarak karşılık bulurken “yeniden kurucu nostalji” ise hınç olarak karşımıza çıkmaktadır. Bu durum özellikle Murat Uyraklı’nın *Tol* romanında baskın bir şekilde yer bulmaktadır. Çalışmanın en temel bulgusu; kaybeden romanlarında hınç örüntüleri güçlü bir şekilde görülürken, orta sınıf anlatılarında narsisizmin öne çıktığıdır. Barış Bıçakçı’nın *Bizim Büyük Çaresizliğimiz* romanı ise Alper Canıgüz’ün alaycı tutumunun aksine ironiyi eleştirel olarak kullanır. Bu roman eleştirel bir erkeklik kuran bir orta sınıf anlatısı olması bakımından, narsisizmden ziyade anlayışlı bir erkekliği kurmaktadır ve bu bakımdan 2000’ler sonrası Türkçe edebiyat içerisindeki yerine ilişkin şerh düşmek gerekmektedir. Öte yandan orta sınıf anlatılarının karşılaşmalara kapalı olduğu, kaybeden anlatılarının ise karşılaşmalara oldukça açık olduğu tespit edilebilmektedir.

Anahtar Sözcükler: Erkeklik, hınç, narsisizm, nostalji, 2000 sonrası çağdaş Türkçe edebiyat.

* Geliş tarihi: 25/08/2021. Kabul tarihi: 03/01/2022

** Ankara Üniversitesi, Radyo Televizyon ve Sinema doktora programı
Orcid no:0000-0003-4297-835X, onurcs@gmail.com

****Research Article*******Masculinities in Popular Novels After 2000******Onur Can Sümen******Abstract**

Having started to rise in the 2000s' Turkey—with works such as *Erken Kaybedenler*, *Müptezeller*, *Piç*, *Tol*—the loser narratives have found their way into the bestseller lists in fiction literature. Alper Canıgüz's novels with narcissistic patterns are among the prominent novels of the same period. Resentment and narcissism are closely related to each other and both are closely linked to masculinity. In this study, the relationship between resentment and narcissism, and masculinity has been analyzed through relevant literature. Furthermore, representations of masculinities in Turkish literature are the focal point of this study. In establishing this focus, Svetlana Boym's conceptualizations of nostalgia provide an extremely important theoretical background for analyzing manifestations of masculinity, while the concept of "intellectual nostalgia" finds its response as a kind of openness regarding masculinity, "reconstructive nostalgia" appears as resentment. This is especially prevalent in Murat Uyrkulak's *Tol*. The main finding of the study is that while resentment patterns are strongly seen in loser novels, narcissism is prominent in middle-class narratives. *Bizim Büyük Çaresizliğimiz* (Barış Bıçakçı's novel) uses irony critically, contrary to Alper Canıgüz's cynical attitude. As a middle-class narrative establishing a critical masculinity, this novel on the other hand, provides a sympathetic/sensible masculinity rather than narcissism. Therefore, it is necessary to comment on its place in Turkish literature. On the other hand, it has been observed that middle class narratives are closed to encounters, while loser narratives are quite open to encounters.

Keywords: Masculinity, resentment, narcissism, nostalgia, 2000s Turkish literature.

* Received: 25/08/2021 . Accepted: 03/01/2022

** Ankara University, Radio, Television and Cinema doctoral program
Orcid no:0000-0003-4297-835X, onurcs@gmail.com

2000 Sonrası Popüler Romanlarında Erkeklikler¹

Giriş

1990'lı yılların sonlarından itibaren, toplumsal gerçekçi ve aşk temalı romanlar, yerini daha çok gündelik hayatın –deyim yerindeyse– hücrelerini işleyen romanlara bırakmaya başlamıştır. 2000'li yıllarda ise bu edebiyat türü popülerleşmiş ve ivme kazanmıştır. Barış Bıçakçı, Hakan Günday ve Afili Filintilar ekibi, bu türün en bilinen yazarlarını oluşturmaktadır.

Bu çalışmanın amacı; önemli bir kısmı erkek olan yazarların romanları arasından, erkeklik anlatılarının öne çıktığı belirli örnekleri inceleyip, erkekliğin Türkiye'de, 2000 sonrası popüler romanlarda hangi örüntüler eşliğinde yer aldığını soruşturmadır. Bu çalışmanın kapsamına dahil edilen romanlar şu şekildedir: Metaforik bir ifadeyle başlık bulan, varlıklı ailelerin bıçkın çocuklarını anlatan Hakan Günday'ın *Piç* (2003) romanı; kentin yoksul genç kaybedenlerini anlatan Emrah Serbes'in *Müptezeller* (2016) ile *Erken Kaybedenler* (2009) romanları; üç farklı kuşağa mensup komünist erkekleri anlatan Murat Uyurkulak'ın *Tol* (2002) romanı; hiç de yaşına göre konuşmayan, ismi Albert Camus' nazire yapan, altı yaşında bir erkek çocuğu olan Alper Kamu'nun polisiye hikâyesini anlatan Alper Canıgüz'ün *Oğullar ve Rencide Ruhlar* (2004) ile bir orta sınıf anlatısı olan *Kan ve Gül* (2017) romanları ve bu romanlara göre ayrıksı duran anlayışlı erkekleri anlatan Barış Bıçakçı'nın *Bizim Büyük Çaresizliğimiz* (2004) romanı. Bu romanların seçilmesinde kahramanların erkek olması, ayrıca yazarların ve kitaplarının popülerlikleri kıstas alınmıştır. Keza her biri en az on baskı yapmış bu kitapların yazarları da dönem dönem gazetelerde ve süreli yayınlarda boy göstermiştir.

Romanların analizinde, anlatı analizi yöntemi kullanılacaktır. Çoğu zaman toplumsal yaşamda özneler kendilerini bir hikâye ile anlamlandırır. Siegfried Kracauer'in (2012) Weimar sinemasını analizinden, Roland Barthes'ın (2021) semiyolojik analizlerine, aslında ontolojik olarak, kanonikleşmiş ya da çeperde kalan anlatılardan yola çıkılarak, analizle toplumsal ethosun neye tekabül ettiğine ilişkin çıkarımlar yapmak söz konusudur. Bu çalışmada da 2000 sonrası Türkçe edebiyat için böyle yapılacaktır. 2000 sonrası Türkçe edebiyatın olduğu dönemde bu

¹Bu makale, Onur Can Sümen'in *Bir Toplumsal Tip Olarak Tutunamayan'ın İzini Sürmek* adlı 2019 yılında kabul edilen, yayımlanmamış yüksek lisans tezinden üretilmiştir.

anlatılarla karşılaşılmaktadır. Bu çalışma açısından bu anlatılardan oluşan tüm romanlar analiz kapsamına alınmamakla birlikte daha önce de belirtildiği gibi bu edebi eserlerin popüler olanları, diğer bir söyleyişle çok satanları öne çıkarılmıştır. Bu kitaplarda muğlak da olsa belli başlı duygu dağarcıkları, özellikle ironinin çeşitli kullanımları, kimi kitaplarda hıncın yer alması, kimilerinde daha anlayışlı bir erkekliğin söz konusu olması, nostaljinin neredeyse tüm kitaplara sirayet edip farklı biçimlerde kullanılması dikkat çekicidir. Bu nedenle, bu eserlerin üç temel kategoride erkeklikle ilişkilerini gözeterek analiz edilmesi mümkün görünmektedir. Bu kategoriler ironi, hınç ve nostaljidir. Meriç Kükrer (2020:41-43), edebiyatın üç alanda antropolojiyle temasa geçtiğini söyler. Ona göre edebi metinlerin etnografi malzemesi olarak kullanılması, etnografiyi edebi bir biçimde yazmak ve kültür ürünlerini antropolojik bir biçimde incelemek, bu üçüdür. Kükrer'in (2020:44) söylediği üzere kurmaca metinlerin topluma etnografik bir biçimde bakan metinler olduğu vurgusu dikkate alınarak, bahsi geçen metinlerin toplumsal yaşamın belli bir kesitini temsil edildiği varsayılacaktır. 1960'lara kadar "kurmaca", sosyal bilimlerin üvey evladı sayılmıştır. Sonraları yapısalcı paradigma, özellikle Barthes, ardından İngiliz Kültürel Çalışmalar Okulu'nun temsil çalışmaları, anlatı analizinin önemini artırmıştır. Bethan Benwell ve Elizabeth Stokoe (2006: 141); anlatı analizinin, insanların hayatlarının anlattıkları hikâyeler aracılığıyla bütünsel olarak incelenmesi amacıyla tasarlanan yorumlayıcı bir araç olduğunu ifade etmişlerdir. Kurmaca anlatıların etnografik bir yönünün olmasından hareketle, hikâyeleri anlatılan erkek karakterlerin anlatılarının, toplumsal yaşamdaki erkekliklerin görünümünü ortaya çıkardığı düşünülmektedir. Buradan hareketle erkeklik bağlamına oturacak biçimde hınç, narsisizm ve nostalji örüntülerinin, erkek anlatılarında ortaya nasıl çıktığı araştırılmıştır.

Narsisizm, Hınç ve Nostalji

Bu çalışmaya dahil edilen romanların ortak noktasını teşkil eden kaybeden anlatıları, aslında benliklerinde güçlü bir hınç barındıran erkeklerin başkahraman olduğu anlatılar olarak karşımıza çıkmaktadır. Hegemonik erkeklik kültürünün önemli parçaları olan; omnipotent² bir benlik, etrafındakileri aşağılayarak iş gören narsisizm ve kaybeden erkeklerin hıncı arasında sıkı bir ilişki bulunmaktadır. Bu açıdan birbiriyle rabitalı, fakat farklı şekillerde vücut bulan bu örüntüleri ele almak için narsisizm ile hınç ilişkisine değinilmesi önemlidir.

² Her şeye gücü yeten, kadir-i mutlak.

Narsisizm kavramı, Yunan mitolojisinin bir karakteri olan “Narcissus”un hikâyesi üzerinden ortaya çıkar. Narcissus, göldeki gölgesine âşıktır. Bu yüzden Nergis’e dönüştürülür.³ Freud’a (1997: 39) göre narsisizm; güç, özgüven ve kibirle, kendini şişirme, kendine hayranlık duyma ve mütemadiyen başkalarından hayranlık talep etmeyle karakterize olan bir ruh halini imler. Örüntüleri kibir ve azamet hissiyatı olan, başarı ve güç fantezileriyle yüklü ve kendiliğin biricikliği ve üstünlüğü inancıyla ortaya çıkan bu ruh hali beraberinde mütemadi bir hayranlığa ve onanmaya ihtiyaç duyan, kırılabilir bir öz benlik algısıyla ilgilidir (Rosenthal & Pittinsky’den, 2006 akt. Tokdoğan, 2018: 190). Öte yandan tıp literatürüne göre narsisizmin, kişinin geçmişte yaşadığı aşağılanma, yenilgi ya da kayıpla başladığı varsayılır. Geçmişteki kayıpla yüzleşemeyen, yasını tutamayan ego; kendini şişirerek, dış uyaranlara kendini kapatıp, sahte bir benlik kurarak işler (Freud, 1997: 36-39).

Yusuf Atılğan *Aylak Adam’da* (1959) flanör bir kahraman olan C.’yi kurar. Babadan kalma mirası ile şehirde flanörlük eden C., küçük burjuvalar olarak resmedilen “eli pakettilere” öfkeyle bakmaktadır. *Nurdan Gürbilek* (2008: 130) *Mağdur’un Dili*’nde, yazarın kibrini anlatırken, narsisizmdeki öfkenin bir benzeri olan Yusuf Atılğan’daki “eli pakettilere öfke”nin nedeninin, “C.’nin narsistik incinmişliği” olduğunu söyler.

Gilles Deleuze (2016: 141)), *Nietzsche ve Felsefe’de* tepkin ve etkin kuvvetleri ayırmıştır. “Nietzsche tepkisel aygıtı iki sisteme ayırır: Bilinç ve bilinçdışı. Tepkisel bilinçdışı, belleksel ve uzun süreli izlerle tanılanır. Bu “edinilmiş bir izlenimden kurtulmanın tamamen edilgen olanaksızlığını” ifade eden, sindirimsel, vejetatif ve geniş getiren bir sistemdir”. “Bilinçteki tepkisel kuvvetler ise bilinçteki uyarımı nesne olarak aldıklarında, tekabül eden tepkinin kendisi hareket eden bir şey haline gelir” (Deleuze, 2016: 141). Deleuze (2016: 142), Nietzsche’nin hıncı hastalık olarak tanımladığını belirtir. Nietzsche’nin efendi tipi ise unutmaya yetisiyle tepkin kuvvetleri, etkin kuvvetlerin işine koşar. Kabaca, etkin kuvvetler tepkiyi patlatırken, tepkin kuvvetler eylemi sınırlayıp, geciktirir (Deleuze, 2016: 160-165). Ancak efendi tipi sadece etkin kuvvetlere sahip değildir. İtaat ve eyleme gücüyle donanmış olmaları halinde, etkin kuvvetler, tepkin kuvvetleri kapsar. Etkin kuvvetler, tepkin kuvvetleri

³ Yunan mitolojisine göre peri kızı Ekho avcı Narcissus’a âşık olur. Fakat Narcissus, Ekho’yu görmezden gelir. Ekho günden güne eriyerek ölür ve dağlardaki yankıya dönüşür. Öte yandan Yunan tanrıları bu durum karşısında Narcissus’u cezalandırmaya karar verir. Bir gün avlanırken daha önce hiç görmediği yansımaları gören Narcissus hiç kimseyi sevmeyi kadar kendini sever ve kendine âşık olur. Yansımalarına bakarak günden güne erir ve yok olur. Tanrılar da onu Nergis’e dönüştürür.

eyleme geçirdiği sürece efendi tip ortaya çıkar. Deleuze (2016: 164); tepkin kuvvetlerin, etkin kuvvetlere galip geldiği bir hâl olarak hıncı tanımlar. Çeşitli nedenlerle bir anıya, bellekteki bir ize çöken tepkin kuvvetler, unutkanın ortadan kalkmasıyla etkin kuvvetlerin çalışmasını engeller. Bilinç yüzeyine çıkan her düşünce, tepkin kuvvetler arasında işlemeye başlar. Bu noktada tepkin kuvvetlerin galip gelmesi; dış dünyadan aldığımız uyaranların, bir anının canlanmasına değil; beden bir durum karşısında bir anıya, bellekteki bir ize takılıp durmasına işaret eder. Bu da unutkan işlevinin ortadan kalkmasıyla, bellek izlerine saplanıp kalan, sakatlanmış bir bilince sahip, hıncı duyan insanın durumunu anlatmaktadır.

Atılğan'ın narsisizmi, daha doğru bir ifadeyle hıncı ile bu çalışmanın merkezinde yer alan narsisizm arasında bir fark bulunmaktadır. Alper Canıgüz'ün kahramanları kendi benliğinin karşısındakilerden daha üstün olduğunu düşünmekte; öfkelerini de burun kıvıran, küçümseyen ve alaycı bir ironi ile ifade etmektedir. Kaybeden anlatılarında ise buna sıklıkla rastlanmamaktadır. Kaybedenlerin hıncı, Atılğan'ın öfkesine benzer bir şekilde, dışarı tarafından hor görülmenin karşısında yıkıcı bir öfke olarak karşımıza çıkar. Yani birindeki vurgu kendisinin üstünlüğüne dönükken, diğesinde ise hor görülmenin incinmişliğine yöneliktir. Hor görülmenin incinmişliği, *Müptezeller* ve *Erken Kaybedenler*'de yer almaktadır. Alper Canıgüz romanlarında narsisizm baskındır. *Piç'te* ise yine hor görülme söz konusu olsa da kendini üstün tutan, başkalarının sınırlarını ihlal eden, omnipotent karakterler mevzubahistir.

Tol'u benzer bir noktadan tartışmak için ise Svetlana Boym'un (2009:14) yine hınçla ilişkilendirilebilecek kavramı, "yeniden kurucu nostalji" ve onun karşıtı "düşünsel nostalji" kavramları burada işlevseldir. Nostalji, eve dönüş (*nostos*) ve özlem (*algia*) kelimelerinden oluşmakta ve eve duyulan özlem anlamına gelmektedir. Boym (2009:76), "yeniden kurucu nostalji" ile "düşünsel nostalji" arasında bir ayrıma gider. Yeniden kurucu nostalji; "nostos"u vurgulayıp, yitirilmiş evi yeniden inşa etmeyi, hafızadaki açıkları kapatmayı vaat ederken düşünsel nostalji ise "algia"yı vurgulayıp özlem, yitirme ve hatırlamanın kusurlu sürecine yoğunlaşır:

Yeniden kurucu nostalji kolektif resimli sembollere ve sözlü kültüre meyleder. Düşünsel nostalji ise eve dönüşü sonsuza dek erteleyerek, ayrıntıları ve hatırlama işaretlerini önemseyen bireysel anlatıya meyleder. Yeniden kurucu nostalji zamanı fethetmek ve mekansallaştırmak adına ev ve sıra imgelerini ve ritüellerini yeniden kurarken, düşünsel nostalji hafızanın parçalanmış fragmanlarından hazzeder ve mekânı zamansallaştırır. Yeniden kurucu nostalji kendisini ölümüne ciddiye alır.

Düşünsel nostalji ise ironik ve mizahi olabilir. Özlem ile eleştirel düşüncenin birbirine karşıt olmadığını gösterir, zira duygusal hatıralar kişiyi merhamet, yargı ve eleştirel düşünceden kurtaramaz. Düşünsel nostalji ev diye adlandırılan mitik yeri yeniden inşa ettiğini iddia etmez; “göndergenin” kedisine değil mesafeye aşiktir o (Boym, 2009: 88).

*Toʻ*da her iki nostalji türü de söz konusudur. Yeniden kurucu nostaljiye sahip hınçlı karakterler yer alırken, düşünsel nostaljiye meyleden ve erdemli bir hatırlamayı mümkün kılan karakterler de bulunmaktadır

Kaybeden Anlatılarında Hınç

Hınçlı kahramanlara sahip olan romanlardan biri, Emrah Serbes’in *Müptezeller*’idir. Romandaki protagonist Bakır, alkolizm nedeniyle yatırıldığı psikiyatri hastanesinden ayrıldıktan sonra, yeniden içki içmek için geldiği Beşiktaş İskelesi’nden okuyucuya seslenmektedir. Çocukluğunda akülü araba alınmamıştır Bakır’a. Sonra, evleri depremde yıkıldığı zaman, “keşke evlerin taksitini ödeyeceğimize akülü araba alsaydık, ağlatmasaydık seni” (Serbes, 2016: 60) der babası. O balon uçmuştur. Tıpkı Bakır’ın hayatının her noktasında balonların uçacağı gibi. Nitekim son bölümün ismi, “Son Balonlar”dır. Burada, Bakır’ın bir işçi çocuğu olarak uçan ilk balonlardan, yirmi yedi yaşına gelene değin hep balonları kaçırdığını görürüz. Baştaki tahkiyeyi akla getirir bu; “Sebebi çok basit, fakirlik” (Serbes, 2016: 5).

Piç romanında Hakan Günday (2003), Emrah Serbes’in başına gelenleri yoksullukla ilişkilendirdiği, Orhan Koçak’ın (2017), bir “proleter bohem”in romanı olarak gördüğü *Müptezeller*’in tersine, zengin ailelerden gelen varlıklı bohemlerin hikâyesini anlatmaktadır. *Müptezeller*’in sezgisel olarak dayandığı bazı hayat referansları olsa da *Piç* herhangi bir tutamağa/referansa karşı açılmış lirik bir savaş gibidir. Kitabın kahramanları Barbaros, Afgan, Cenk ve Hakan; tıpkı *Müptezeller*’deki gibi pikaresk⁴ maceralar yaşarlar. Nitekim her şeye, herkese karşı nefret kustukları bu maceraların sonunda heba olurlar. Barbaros psikiyatri kliniğine, Cenk hapisaneyeye, Afgan ise ölüme gider. Sadece Hakan, birlikte geçirdikleri son günün ardından, ailesinin yanına döner. Ailesinin yanına dönmeden önce de koluna daktilo harfleriyle bir “HİÇ” dövmesi yaptırır.

Kitabın kahramanları olan piçler, kitabın başlayacağı zamana kadar, varlıklı ailelerinin verdiği para ve hediyelerle geçinmiş karakterlerdir. Hakan’ın teyzesinin

⁴ Toplumun alt tabakalarından ya da dışlanmış kesiminden gelen kahramanların yaşadığı macera türündeki romanlara verilen isim.

evinde kalan piçler, evin satılacak olmasıyla bir krizin içine düşerler. Sonrasında çeşitli evlerde, sokakta kalacak, en sonunda da heba olacaklardır. Piçliğin ayırt edici niteliği, kitaba göre, bir konuda üstün bir yeteneğe sahip olup o yeteneği heba etmektir. Nitekim kahramanlardan Cenk yetenekli bir ressam; Afgan, milli takımda yüzücü olabilecek niteliklere sahip bir sporcu; Barbaros üstün bir lider, Hakan ise yaratıcı hikâyeler üretebilen fakat bunları asla yazmayan biridir. Her biri hayatının çeşitli dönemlerinde piçe dönüşmüş, yeteneklerini hayata geçirmekten vazgeçmişlerdir. Kitabın sonlarında karakterlerin çocuklukları üzerine düşünmeleri konusunda anlatıcı, “çok mutsuz sonların birinci şartının çok mutlu başlangıçlar” (Günday, 2003: 176) olduğundan bahseder. Bu cümle, kaybedilen bir mutlu başlangıç varsayar. Bir zamanlar Piçler, en azından olanak yaratmak açısından, ailelerinin üzerlerine titrediği karakterlerdir. Paralı okullara gitmiş, yeteneklerini sivirtmeleri için özel eğitimler almışlardır. Ancak hayatlarının bir döneminde, bir kriz yaşamış –ki bu krizler genellikle ailenin ilgisinin veya sevgilinin kaybedilmesidir– ve piçe dönüşmüşlerdir. Piç, “fırlama tipleri” imlediği gibi babasız çocuklar için de kullanılmaktadır. Bu noktada bu ikisinin birbiriyle ilişkili olduğunu görmek gerekir. Deleuze ve Guattari’ye göre;

... insanları bir Ödipalleştirme süreci üzerinden biçimlendiren tarihsel bir inşadır çekirdek aile. Çocuklara arzularını bir aşk nesnesine, yani babada cisimleşen güçlü bir yasa tarafından erişimleri dışında tutulan anneye yönlendirmeleri öğretilir. Bunun sonucu, kendini çalışmaya, patrona itaate, komşularıyla rekabete ve sonsuz şekilde meta tüketimine veren pasif bireysel öznedir. (Thornton, 2018).

Babaları varlıklı büyük adamlar olan piçlerin piçe dönüşmesinin ön koşulu, babanın yasasını reddetmektir. Ancak bu, kitapta öyle bir biçimde olur ki Piçler, yaşadıkları kriz/kayıp sonrasında bir faşist imajına dönüşürler. Evet, piçler kendini kapitalizmin çalışmaya, patrona itaate, komşularıyla rekabete veren öznesine nefret duyarlar. Ancak kendilerine bu ilişkileri dönüştürecek, mücadele edecek bir misyon yüklemeyiz. Buna ek olarak, hepsi hayalinde faşizan⁵ tasavvurları olan olan kişilerdir. Barbaros, Birleşmiş Milletler Genel Sekreteri olmak için yaratıldığını düşünmektedir. Hakan; dünyadaki herkesin Türk’e dönüşmesini, Türkçe konuşmasını istemektedir. Ancak tek Türk’ün kendisi olduğunu aklına getirdiğinde bu hayalinden

⁵ Esasında karakterler birer faşistten ziyade nihilisttirler. Ancak kitapta karakterler doktrin ürettikçe, doktrinlerinin dünyayı diktatörce yönetme isteğine denk düştüğü görülür. Doktrinleri çoğu zaman faşizm ideolojisiyle keşir. Öte yandan bu doktrinleri hayata geçirecek kudretleri olmadığı için kendi doktrinlerini kendileri de ciddiye almazlar. Bu yüzden onları faşizme teşne nihilistler olarak görmek daha yerindedir.

vazgeçer. Kitapta tecavüze değin birçok mesele, hiçbir mahsuru olmadığı anlaşılacak şekilde konuşulur. Hepsi, normal olan tek kişinin kendisi olduğunu düşünür. Piçlerin hepsi bütün ideolojilerden, bütün duyarlılıklardan, insanların kendisine referans edindiği herhangi bir şeyden nefret etmektedir. Aslına bakılırsa piçlerin her biri sürekli olarak faşizan doktrinler üretilip, bunları gerçekleştirmek yönünde hiçbir girişimde bulunmamaktadırlar. Kitap, piçlerin girişimde bulunmamalarını ayırt edici bir nitelik olarak önümüze koyar. Ancak piçlerin bu girişimlerde bulunamamasının sebebi, böyle bir kudrete sahip olmamalarıdır. Piçlerin hıncı, neredeyse her kesimden insana yönelir. Hemen her kimliğe karşı nefret duyan piçler, her an hissettikleri bu nefreti, ancak kendilerinden zayıf bir garsona karşı eyleme geçirirler.

Müptezeller'de ise hınç, başkaldırının büründüğü formlardan biridir. Dünya kötücüdür, Bakır'ın bir türlü yüzüne gülmez. Bakır girdiği işlerde sebat edemez, yazdığı romanlar kabul görmez, kadınlar zaten Eryaman kadar uzaktır,⁶ en sonunda da "deliryum tramens"e girip kliniğe yatacaktır. Bu romanda hınç; Bakır'ın beraber çalıştığı barmenlerden burjuvalara, şefinden sokaktaki vatandaşa kadar birçok karaktere karşı, alttan alta işler. Bu noktada hınç onun için hem bir kurtarıcı hem de perişanlığının kaynağıdır. Hıncın, bellek izlerine saplanıp kalan bilincin askıya alınmasıyla bir eyleyememe durumunu ortaya çıkardığı hatırlanmalıdır. Nitekim Bakır, adaletsizlikle dolu bu dünyada, kendini adaletsizliğe uğrattığını düşündüğü kişilere –ki bu kişilerin listesi epeyce kabarıktır– karşı hınçla bilenmek yerine her an eyleme geçse ilk durağı hapishane olacaktır – ki bomba ihbarından sonra, kısa bir süre için de olsa, hapishaneye atılır. Fakat her ne kadar kimi zaman, adaletsizlik gördüğünü düşündüğü kimselere hınçla bilenererek eylemi askıya alsada da, kimi zaman bu hınç bir tür patlamaya yol açmaktadır. Örneğin sarhoşken, polise Sheraton Oteli'ne bomba koyduğunu söyleyerek sahte bir ihbar yapar. Veya defalarca kavgaya sebep olur. Hınç, hem eyleme geçmesini sağlayan bir köşe taşı hem de eylemini erteleyen bileme taşıdır. Bu noktada, hınç kimi durumlarda muhatabına saldırmasını engelleyen bir işlev görür. Bakır; hıncının patlama noktalarında çeşitli, kendini perişanlıklara sürükleyecek olaylara sebebiyet verir. Çocukluğundan beri şefkat arayan ancak edinemeyen Bakır, kendi gibi kaybeden kahramanlarla birlikte hayata karşı hınçlıdır. Belki de bu hıncın, kadınlarla ilişki kurdukları takdirde, kadınlarla şimdiye değin marazlı bir ilişkileri olduklarının bilincinde olarak, onlara da

⁶ Eryaman, Ankara'nın merkezine uzak bir semttir.

yansıyacağını seziyor, bu yüzden kadınlardan uzak duruyorlardır. Bakır'ın, aydınlanma hallerinden biri, Serap'la geliştirdikleri ilişkide ortaya çıkmıştır. Fakat o da, Serap'a verdiği ödünç kalemi, Serap'ın gözüne saptırması sonucu bir nihayete ulaşmamış; Serap, dönmek üzere klinikten ayrılmıştır. Bu aydınlanma anından anlayabileceğimiz üzere, Bakır hiçbir zaman orada olmamış bir şefkat aramaktadır. Bu da ortaya bir paradoks çıkarmaktadır: Şefkat görmediği için hınç duymakta, hınç duyduğu için de şefkat kurulabilecek ilişkiler geliştirememektedir.

Piç'te ise kadınlar, piçlere o kadar da uzak değildir. *Piç'teki* ilginç bir husus, kadınların piçlere âşık olmaları; ancak bir noktadan sonra onlara dayanamamalarıdır. Bu noktada hegemonik erkekliğin omnipotent, narsisist örüntülerine sahip olan piçlerin, bir de oldukça fazla imajı ihlal ettiklerini akla getirmek gerekir. Kadınlar, onların kendi "habitus"larındaki imajları ihlal ettiklerini görüyor, asilikleri onlara çekici geliyordur. Bunun nedeni; piçlerin, hegemonik erkekliğin uyuşmalarını sahipleniyor olmalarıdır. Öte yandan kadınlar bu romanda, cinsel arzuları olan, bu arzuları piçler ve anlatıcı tarafından hiçbir şekilde olumsuzlanmayan bir biçimde temsil edilmektedir. Ancak piçlerin faşizan yönleri ya da geleceğe yönelik hiçbir teminat veremeyecekleri ortaya çıktığında, kadınlarla ilişkileri akamete uğramaktadır.

Hınç, *Erken Kaybedenler'de* de sık sık karşımıza çıkmaktadır. Karakterlerin çeşitli olaylar vesilesiyle hınca kapıldıkları görülür. Örneğin "Üst Kattaki Terörist" öyküsünde asker olan ağabeyini kaybeden Nurettin, her fırsatta bu olayı hatırlayıp, bu olayın öcünü almak ister. Belleğine yazılmış olan ağabeyinin kaybı, bilincine çöreklenerek unutmayı imkânsız kılar. Nurettin'in hınçtan tam olarak arınıp arınmadığına, anlatıda açıkça değinilmese de neticede solcu olduğu için, hınç duyduğu Semih'in arkadaşlığını kabul eder. Her ne kadar hıncın bir eleştirisi olarak anlaşılabilir bu öykü kitapta yer alsada da, kitabın diğer öykülerinde de ortak örüntülerden birisi hınçtır. "Anneannemin Son Ölümü"nde başkahraman, kuzenine; "Zannettiğin Gibi Değil"de başkahraman, ağabeyine; "Kimi Sevsem Çıkmazı"nda Berke, babasına hınç duymaktadır. Buradan da anlaşılacağı üzere hınç, kaybeden anlatılarında ortak bir örüntüdür. Hınç meselesinin bir diğer yüzü ise *Tol* romanında, nostalji kavramıyla ilişkili olarak ortaya çıkar.

Tol'da Nostalji

Murat Uyurkulak; kaybolmayı, “hayata müdahale edememe”; kazanmayı ise “kirlilik [ve] hayattan istifa etmekle” ilişkilendirmektedir (Çelik, 2016).⁷ Yarattığı başkahraman Yusuf ise hayata müdahale etme isteği duyan, bunu bir tutku haline getirmiş, politik bir kişidir. Ancak çözüldükten sonra yalnızlaştığı hayatında, musahhahlık yaptığı şirketin patronu, kendisini “komünist”, “bölücü” diye işinden kovduğunda son noktaya gelmiştir. “Allahlık Kırıkkale”sini çekecek, kendini vuracaktır. Yani artık hayata müdahale edemez durumdadır. Sarhoşluğun intiharı kolaylaştıracağı düşüncesiyle içmeye başlar. Kendini kaybedene kadar içer. Uyandığında ise sıklıkla gittiği meyhanenin meczubu Şair’le beraber, Diyarbakır’a giden bir trendedir. Yolculukları esnasında Şair; içinde Yusuf’un babası Oğuz’un –sonradan bir travmayla değiştirdiği ismiyle Ahmet’in– ve bizatihi kendisinin yazdığı metinlerin yer aldığı defteri verince Yusuf okumaya, böylelikle kitap da yazılmaya başlar. Kitabın ana kahramanları; ‘68 Kuşağı’ndan gelen Şair, ‘78 Kuşağı’ndan gelen Oğuz ve yazarın kendisini temsil eden Yusuf’tan oluşmaktadır. Şair; trenle Yusuf’u Diyarbakır’a, öldü sandığı babası Oğuz’a götürmektedir. Bu sırada ise haklarında pek bir şey bilinmeyen bazı sol örgütler, ülkenin önemli kamu binalarını havaya uçurmaktadır.

Romanın şiirsel bir dili vardır. Öyle ki Meltem Gürle (2016: 359-362), dilin içinde yeni bir dil yarattığı için Murat Uyurkulak’ı bir minör edebiyatçı olarak görür. *Tol'da*, delirmeye varan, referanslarını kaybeden, hatta geçmişinin tamamını silen karakterler vardır. Şair iki kez psikiyatri kliniğine düşmüş, Oğuz ise istihbarata çalışan İsmail’i bıçakladıktan sonra geçmişini tamamıyla silmiştir. Olcay Akyıldız ve Halim Kara (2015: 290); Robert Cover’ın (2014) “Şiddet ve Söz” makalesinden, “Şiddetin yarattığı kalıcı travma ve acı, her şey bir yana, dilin kendisini yok etmektedir” sözünü aktarır. Hem Oğuz’un hem de Şair’in çeşitli ortak travmaları bulunmaktadır. İkisi de yetiştirme yurdunda büyümüşdür. Oğuz yurttan tecavüze uğramıştır. İzmir’deki bir tepe mahallesinde kurdukları ortak yaşamın ardından Şair; bağlı olduğu örgütün üst düzey yöneticilerine, 12 Eylül Rejimi esnasında işkence edilmesi üzerine konuşmayı bırakmıştır. Nitekim bunlar ve daha fazlasına maruz kalınca acıyla baş edemeyen karakterlerin zihinlerinin, bu durumdan kurtulmak için unutmaya yöneldiği söylenebilir.

⁷ Bkz. <https://www.birgun.net/haber-detay/murat-uyurkulak-benim-icin-umut-komunistler-ve-anarsistler-99575.html> Erişim Tarihi: 12.02.2019

Bu unutmama, Deleuze'ün (2009) söylediği türden devrimci bir unutmama değildir. Bu unutmama, etkin bir eylem yerine, bedenin dirliği için travmanın yarattığı acıya tepki olarak ortaya çıkan bir tür kaçınmadır. Öte yandan, travmatik unutmamalar yaşayan karakterlerin kuvvetli bir belleği de vardır. Hakan Yücefer'e (2013: 47) göre *To'l*'daki kuvvetli bellek, Deleuze'ün söylediği türden bir tepkin tipin bellek izlerine saplanıp kalarak hınç yaratması değil, aksine sağlık işaretidir. Hatırlama; devlet ideolojisinin uyguladığı şiddeti bastıran Yusuf'un, Şair'in ve Oğuz'un, bastırdıkları travmaların dile dökülmesi olarak göze çarpmaktadır. Bu dile dökme, hatırlama, yaşanan travmayı başka gözlerle, belki kamuyla paylaşma; sağaltıcı bir işlev görmektedir. Bu noktada hatırlama bir hınç emaresi değil, süreklilik gösteren devlet şiddeti karşısında hesap sorma talebidir. Yine Hakan Yücefer (2013: 51), makalesinde hatırlamanın bunca erdemine rağmen, devletin 12 Eylül'ü unutturmasının ya da istediği biçimde hatırlatmasının karşısında Oğuz'un yeni mücadele biçimi öneren gençlere karşı anti-entelektüalist bir tavır takındığından bahseder. Entelektüelliğin kimi zaman apolitizmin bir kılıfı olarak işlev görebileceğini teslim etmekle beraber, devletteki kopuşlar karşısında yeni mücadele biçimleri yerine geçmişteki devlet durumunu baz alıp, yapacak yeni bir şeyin olmadığını söylemenin ondan kalır yanı yoktur. Bu noktada "tepe"deki çoğulluk ve kargaşa, tahakkümü ilga etmesi bakımından "düşünsel nostalji"yi hatırlatır. Öte yandan tepede Oğuz'un komutanlaşmasıyla kurulan, bürokratik tarafları bulunan mücadele biçimi de hatırlanmaktadır. Burada hatırlanan mücadele olduğu kadar, mücadeleyi yürüten düzendir de. Oğuz günümüze yaklaştıkça, devletteki kopuşlara ve sürekliliklere göre yeni mücadele biçimleri üretmek yerine "tepe"deki düzenin, mücadele biçiminin canlandırılmasını talep eder. Taleplerini karşılamayanları düşmanlaştırır. Bu talep ise Svetlana Boym'un (2009: 78-79) sözünü ettiği, kendine bir düşman ya da keskin bir iyi-kötü ayrımı belirlemesiyle karakterize olan, "yeniden kurucu nostalji"ye yakınsar. Fakat Oğuz yaşadığı travmaların da etkisiyle bu talebini hayata geçiremez. Bulunduğu çevrelerin bu talebini karşılayamaması ise ancak Kürt Hareketi aracılığıyla intikam alabileceğini düşünmesine neden olur. Neticede Oğuz, Gabar'a gider. Orada yarı deli haliyle, elinde bozuk bir tüfekle, dağlarda dolanmaya başlar. Kitabın sonunda, Şair ile Yusuf Diyarbakır'a vardığında, o da dağdan inecek, gerçekleşmekte olan devrime katılacaktır.

Bu bağlamda *To!*; 12 Eylül'ün şiddetini ve yarattığı acıları dile getirdiği, kamusal bir mecrada dolaşıma soktuğu; diğer bir ifadeyle 12 Eylül'ün gadrine uğramış devrimcilerin, fahişelerin, delilerin, ayyaşların, yani azınlıkların travmalarını dile getirdiği için sağaltıcı, belleği tazeleyen bir eserdir.

To!'da kimi zaman “yeniden kurucu nostalji”yle karakterize olan, otoriter bir tipin yürütülmesini sağlamaya çalıştığı mücadele örüntüleri olsa da bunun eleştirisi sayılabilecek kesitler de vardır. Yönetmen Yüksel homoseksüeldir. “Tepe”de fahişeler vardır. Şair’le, Oğuz referanslarını kaybedip deliliğe giden deneyimler yaşarlar. Hüseyin, hem imam hem devrimcidir. Sözü edilen çoğu karakter ayyaşdır. Buna rağmen bu karakterler karnavalesk bir tonda hayat bulur ve birbirlerinin sesini çoğu zaman bastırmadan, bir arada mücadele edebilirler.

Son olarak söylemek gerekir ki bir kaybeden anlatısı olan *To!*'da, toplumsal cinsiyet açısından sorunsallaştırılabilecek örüntüler de mevcuttur. Oğuz, Şadi, Adnan ve polisten saklanmak için bir sayfiye evine giden dörtlüye, felsefe öğrencisi bir kadın da eşlik etmektedir. Kadın dans eder, soyunur ve erkeklerin arzusunu canlandırır. Nihayetinde bir kriz patlak verince dörtlü ayrı yollara düşer. Şadi ve Adnan ölür. Oğuz ise Canan’ı “intikam almaya” (Uyurkulak, 2017: 113) gitmek üzere terk eder. Tüm bunların müsebbibi olarak ise karşımıza felsefe öğrencisi Nur çıkmaktadır. Bağlamı ne olursa olsun, böyle bir hikâye anlatmak yazarın tercihidir. Sonunda ise anlatıcı Nur’u argo kelimelerle suçlayarak hıncın bir görünümünü aktarmaktadır. Dörtlünün dağılmasında birçok değişkenin rol oynamasına karşın Nur’u, cinselliğini saklamamasından ötürü şeytanlaştırmakta, bütün kötü olayların sorumluluğunu ona yüklemektedir. Sonuç olarak, 2000’li yılların başında yazılmış, çağdaş Türkçe edebiyatın köşe taşlarından biri olacak olan *To!*'da da problemler yok değildir.

Alper Canıgüz Romanlarında Narsisizm

2000’li yıllarla beraber edebiyat dünyasına girmeye başlayan, ilk örneğine Alper Canıgüz’ün *Oğullar ve Rencide Ruhlar* (2004) romanında rastladığımız çocuk ve ergen karakterler, Türkçe edebiyatta bir ilk değildir. Fakat daha önce karşımıza çıkmış “zavallı çocuk”lardan bir farkları vardır. Meltem Gürle’nin (2013) tespit ettiği üzere, “onlar ne Kemalettin Tuğcu’nun [...] idealize ettiği yoksul ama onurlu ‘küçük erkeklere’, ne de Orhan Kemal’in toplumcu gerçekçi anlatıları[nda] karşımıza çıkan ve bir türlü ulaşamadıkları varlıklı hayatın özlemiyle kavrulup kalan çocuklara

benzerler.” *Oğullar ve Rencide Ruhlar*’ın altı yaşındaki başkahramanı Alper Kamu erkenden büyüüp orta yaşlı bir insanın entelektüel kabiliyetlerine, duygusal bunalımlarına, kanaatlerine kavuşmuştur. Dünyaya, ancak ömrün ortasında sahip olunabilecek bir kanaatler silsilesinden bakmaktadır. Oğuz Atay’daki öfke, ironiyle birleşip, etkin bir saldırı kipine, yani eleştiriye dönüşürken bu kitaptaki öfke, alaycı bir küçümsemeye dönüşmektedir.

Oğullar ve Rencide Ruhlar, beş yaşındaki başkahramanı Alper Kamu’nun, üst katlarında oturan polis emeklisi Hicabi Bey’in ölümüyle oluşan muammayı çözmesi hikâyesidir. Bu açıdan kitap polisiye janrına göz kırpmaktadır. Sonuna gelene değin de hazırladığı sürprizi, apartmanın girişinde hem katilin hem maktulün oğlu olan Şemi ile konuşmalarında ufak bir ipucu olsa bile, ele vermez. Kitabın iskeleti, polisiye janrının uylaşımalarını barındırsa da içinde fantastik edebiyatı andıran birkaç bölüm mevcuttur. Zaten kapak arkası yazısında “polisiye, fantastik ve mizahi edebiyatın tatlarını ustaca karıştırdığı” söylenmektedir.

Alper Kamu’nun Nietzsche’den Dostoyevski’ye kadar birçok referansı vardır. Ayrıca sondaki fantastik bölümde, kafasında gerçekleşen, babasının beş yaşında ölen arkadaşı Öztürk karakteriyle konuşmalarının gerçek olup olmadığı konusunda yaptığı uzun tartışmalardan anlaşılacağı üzere şüpheli bir karakterdir. Alper Kamu; toplumun, kafanın içindeki bir karakterle olan konuşmanın gerçek olamayacağına ilişkin yargılarına, her ne kadar bu yargılardan söz edilmiyor olsa bile aldırnamaktadır. Gerçekliği konusunda kuşku duyduğu Öztürk’le konuşmaları, bazen gerçek olduğundan, bazen gerçek olmadığından, yalpalamaktadır. Bu denli cüretkâr bir şüpheyi barındıran bir karakterin, referans çizgilerinin kesiştiği nokta ise narsisizm ile sinizm arasında bir yerdedir. Beş yaşındaki Alper Kamu; şoförden odacıya, polisten kapıcıya, bakkaldan annesine, mahallenin delisinden arkadaşlarına kadar geniş bir tiplene yığınını küçümseyici bir alayla resmeder. Deli Ertan’ı arkadaşlarının elinden alıp, arkadaşlarını patakladıktan sonra, arkadaşlarının çaresizliklerini, “koyun gibi bakıyorlardı suratıma” (Canıgüz, 2004: 19) diyerek anlatır. Arkadaşlarını bıraktığında, onlar arkadan bir kez daha Alper Kamu’ya saldırırlar. Fakat cevval başkahraman tekrar altına alır ikisini. Ardından ise bu kallesliklerini insan doğasını yansıttıkları sebebiyle umursamaz. İnsan güvenilmezdir ona göre. Hicabi Bey’in ölümüne tanık olduktan sonra gittiği karakolda, komiserinin sigarasını yakan polisten “kahraman şerif” (Canıgüz, 2004: 42) diye bahseder. Babasının işyerindeki Odacı

Kerim'in "Ekmek Partisi"ni desteklemesini, "Bizim felsefemizde sağ, sol yok", "Bana derler Kerim, bugün buldum bugün yerim, yarına Allah kerim" demesini, Marx'a nazire yaparak küçümser (Canıgüz, 2004: 61-62). Arkadaşlarının çocuklara özgü masumiyetine dayanamaz, sorularını "kaz kafalılık" (Canıgüz, 2004: 71) gibi betimlemeler ya da "Sen olmazsan kaos teorisini kim açıklar bana" (Canıgüz, 2004: 67) gibi iğnelemeler yaparak karşılar. Öğrenci evinde oturanlardan birinin sevgilisinin dinlediği müziği küçümser. Annesinin temizlik takıntısını hafife alır. Bunlara benzer birçok ironi örneği vardır. Buradaki ironi temel olarak, kendi narsisist konumunun iktidarını sağlamaya dönük, karşısındakini ise burun kıvıran bir alayla küçümseyen sinik bir ironidir. Kendisini "çekici" bulan Alper Kamu'ya, babası dışında, neredeyse hiç kimse sempatik gelmez. Yazarın kendisi de kitaptaki biyografisinden öğrendiğimiz üzere zaten politik açıdan kendini narsisizme yakın bulmaktadır. Burada karakterin resmettiği tiplerin birer toplumsal tipe ya da daha doğru bir ifadeyle, yazarın da içinde bulunduğu orta sınıfın –ki Alper Kamu da kendisini "narsisistik problemleri olan orta sınıf bir çocuk" (Canıgüz, 2004: 160) olarak görmektedir– çeşitli toplum katmanlarıyla ilgili kanaatlerine işaret ettiği söylenebilir. Ne var ki kitapta bu katmanlara ilişkin iyimser nitelikte hiçbir işaret verilmez. Alper Kamu'nun iyimser olarak resmettiği yegâne topluluk, meyhanede içerken denk geldiğimiz babası ile arkadaşlarıdır. Ne var ki onlar da Alper Kamu'nun entelektüel açıdan çorak, yaş olarak büyük prototipleridir.

Alper Canıgüz'ün kaleme aldığı *Kan ve Gül* (2017) ise, yıllar önce evliliğini sonlandırmış olan Aziz'in, kızının dans gösterisinde bir yangının ortasında kalıp, eski eşi Nergis'ten olan kızının doğmadan evvelki üniversite yıllarına gidişinin hikâyesidir. Aziz'in bu yolculuğa çıkmasıyla gittiği geçmişinde, geçmişe gitmeden, geçmişte farklı zamanlarda aynı tiyatro topluluğunda yer alan, hiç tanışmamasına rağmen o yıllarda öldüğünü öğrendiği Abdül, yakın arkadaşı Saffet, sevgilisi Nergis, bir kuru temizleme dükkânı sahibi olan eski şarkıcı İskender Doğan yer alacaklardır. Aziz bir yandan, kızı bugünde kaldığı için bugüne nasıl döneceğini düşünürken, Abdül'ün başına açtığı dertleri savuşturmaya çalışacak, bir yandan da Abdül cinayetini çözmeye uğraşacaktır. Nihayetinde, Abdül'ün öldüğü gün, Abdül'ün evine gidecek, kanlı bir ceset bulacak, fakat cesedin kendinin şimdiki haline ait olduğunun farkına vardığında, ceset canlanıp Aziz'in kalbine bıçak saplayacak, neticede Aziz şimdiki zamanda hastanede gözlerini açacaktır. Bir süre bu yaşadıklarının rüya mı gerçek mi olduğunu

ayırt edemeyen Aziz, öldüğünü bildiği arkadaşı Yaman'ın uyandıktan sonra yaşadığını öğrenmesiyle –ki geçmişte Aziz, Yaman'ın ölmemesi için bazı müdahaleler gerçekleştirmiştir– bir şekilde geçmişe etki ettiğini fark edecek, en sonunda da Abdül'ün mezarına giderek yaşadığı aydınlanmayla, Abdül'ün katilinin Nergis olduğunu öğrenecektir.

Alper Canıgüz, *Oğullar ve Rencide Ruhlar*'daki narsisist tonu, *Kan ve Gül*'de de sürdürmektedir; ancak bir farkla: Başkarakter Aziz, Alper Kamu'nun biraz daha ağırbaşlılık kazanmış halidir. Yine de Alper Canıgüz bu kitapta da Alper Kamu'yu aratmayacak ölçüde atak, narsisist, anlatıcının deyimiyle sosyopat, kendi söyledikleri de dâhil hiçbir şeye inanmayan Abdül karakterini yaratmıştır. Aziz gelecekte gelmiş olmasının etkisiyle daha ağırbaşlıdır. Ancak Abdül'e söylediği, "Söylediğin hiçbir şeye inanmıyorsun," sözüne aldığı cevap olan, "Sen de öyle"den (Canıgüz, 2017: 75) anlayacağımız üzere Aziz, Abdül'ün yumuşatılmış halidir. Anlatıcı, o yıllarda hepsinin birer "spekülasyon canavarı" (Canıgüz, 2017: 36) olduğundan bahseder. Fakat ilginç fikirler üretmekte olan bu "spekülasyon canavarları" arasında farklar da yok değildir. Saffet'in spekülasyonlarında, içinde ironi de barındıran bir kara mizah vardır. İslamcı öğrenci Nurettin daha çok karşısındakini hafife alan bir alay kullanır. Aziz'de de –her ne kadar ağırbaşlılıkla yumuşasa da– tıpkı Abdül'de olduğu gibi narsisizm vardır. Roman da bu narsisizm üzerine kuruludur. Öyle ki kitabın başkahramanı Aziz'in narsistik yarası, eşi Nergis'ten ayrılmış olmasıdır; bunu, "Yara geçmiyor, geçmiyordu," ifadesiyle dışa vurur. Geçmişe gidip geri gelmesi ise narsistik yaranın sağaltılmasını sağlamayacaktır. Aziz, belki bu kez biraz daha kanıksayarak narsisizmini kabullenecektir. Öte yandan, özellikle Abdül, yer yer anarşist bir tona sahip spekülasyonlarıyla, karşı tarafı hafife alan tavırlarıyla, kendi benliğine iman etmiş bir biçimde etrafındakileri bezdirir. Aslında bu tavır narsistik olması açısından Alper Kamu ile benzeşmektedir. Ancak narsisizm altı yaşındaki bir çocukta, yaşının küçüklüğü nedeniyle absürt bir durum yaratırken, bir yetiškine, yani Abdül'e sosyopat niteliği kazandırır. Abdül her ne kadar etrafındakileri bezdiren bir tip olarak resmedilse, Aziz'in patronuna kurduğu şantaj tuzağı nedeniyle Aziz'in başına belalar açsa da Aziz içten içe Abdül'e karşı sempati duymaktadır. Bu, iki noktada ortaya çıkar: Birincisi, Aziz'le beraber Kadıköy'e giderken Abdül'ün bir halk otobüsünde etrafındakileri yüksek sesle aşağılaması sonucunda, doğal olarak tepki alıp otobüsten atılmak istendiklerinde, Abdül'ün elindeki kutuda bulunan yılanı ortaya çıkarmasının

ardından korkan yolcuları, Aziz, “Vatan kurtaran kahraman pozundan, mağdur edilmiş halk pozisyonuna hızlı bir tenzili rütbeye gönül indirmek durumunda kalan potansiyel linççilerimiz” (Canıgüz, 2017: 82) şeklinde betimler. Burada Abdül’ün bütün o davranışlarına sadece başlarına geleceklerden korktuğu için uyarıda bulunan Aziz’in, başlarına doğal olarak otobüsten atılmak gibi bir durum geldiğinde, yolcuları bu şekilde betimlemesi, her ne kadar başlarına iş açabilecek bir nitelik taşısa da Abdül’ün davranışlarına sempati duyduğunu göstermektedir. İkincisi, Aziz bütün başına gelenlere, şantaj suçunun başına kalmasına, Nergis’le aralarının bozulmasına rağmen Abdül’ü ölümden kurtarma girişiminde bulunur. Bütün bunlar şimdiki zamandan, yetişkinlikten gelen ağırbaşlı Aziz’in aslında Abdül’e sempati ile baktığını göstermektedir. Anlatının yaratılmasındaki temel motivasyon, polisiyenin matematiğini oturtmak olduğu için anlatı bu yönde ilerlemiş olabilir. Yine de metni bu şekilde biçimlendirmek yazarın tercihidir. En önemli karakterlerden ikisinin, Abdül’ün ve Aziz’in narsisist tavırları, Yeni Orta Sınıf’ın ve 1980 sonrası eğitimin neo-liberalleştiği bir çağda yaşayan kuşakların başarı ile benlik arasındaki sınırlarının ortadan kalkmasının bir izdüşümü olarak da yorumlanabilir. Bu hususta söylenebilecek diğer bir şey; Aziz’in sevgilisinin, müstakbel eşinin isminin Nergis olmasıdır. Nergis, Narkissos’un göldeki yansısına âşık olup, ona ulaşamayınca, öldükten sonra dönüştüğü çiçeğin ismidir. Burada toplumsal uyuşmaların karakterleri narsisizme yöneltmesiyle, narsisistik bir yara aracılığıyla karakterlerin patolojik bir konum alışı arasında ihtilafa neden olabilecek bir durum vardır. Bu bağlamda bunlardan hangisinin daha baskın olduğu konusundan ziyade, iki açıklamanın da çeşitli açılardan işlevi olduğu düşünülmelidir.

Oğullar ve Rencide Ruhlar’ın fantastik bölümündeki “geçmişyiyen” kavramı da dikkate değerdir. Geçmişyiyen, duyargaları aracılığıyla bir kişinin en kötü anısına çöreklenip onu yok etmektedir. Fantastik macerada geçmişyiyenlerin kralı, hayali bir karakter olan Duygu Fırtına’nın beynine musallat olmuştur. Alper Kamu onu alt etmek üzere bir maceraya girer. Bu macerada ise tesadüfen annesinin en büyük acısının, “Alper Kamu’yu bu dünyaya getirmek” olduğunu öğrenir. Bu, gerçek de olsa Alper Kamu zihninde kurguluyor da olsa, Alper Kamu’nun narsisistik yarasıdır. Deleuze’ün (2016), hıncı kavramsallaştırırken, bilincin bellek izlerine çöreklendiğini belirtmesini andıran bir mizansen söz konusudur. Elbette doğrudan bir atıf olduğu iddia edilemez. Ancak Alper Kamu karakteri, her ne kadar herkesten ve her şeyden nefret de etse,

ondaki eylemlerin vurgusu, annesi tarafından sevilmediği vehmi dolayısıyla insanlara yönelen bir hınç olmaktan uzaktır. Kamu’da bulunan nefret ve öfke, hor görülmenin acısı veya görülmemenin incinmişliğinden kaynaklanmamaktadır. O görülmeme kuruntusunu bastırarak başka bir yöntem bulmuştur. Nefreti, öfkeyi, alaycılığı, sinizmi; başkalarının onu görmesini sağlamak üzere kullanmaktadır. Kıvrak zekâsıyla etrafındakileri küçümseyerek, dalga geçerek, iğneleyerek etrafındakilerin dünyasında kendi azametli imgesini kurar.

Bunu otuz yaşındaki bir karakterin değil de beş yaşındaki bir karakterin yapması son derece ironiktir. Alper Kamu’nun arkadaş olarak gördüğü tek kişi, her fırsatta küçümsediği, bunun dışında pek bir işlevi olmayan bir karakter olan Hakan’dır. Alper Kamu hemen hemen her şeyden, herkesten nefret eder. Ona göre yaşamın asıl kaynağında nefret vardır. Ancak buradaki narsisizm; küçümseme, alay, iğneleme, burun kıvrma aracılığıyla ortaya çıkar. Romana göre Alper Kamu’nun en büyük travmalarından biri, peygamber olamamaktır. Alper Kamu sıradan olan her şeye, herkese karşı nefretle savaş açmıştır. Fakat narsisizm dışında kendini yaslayabileceği bir tutamağı olmadığı için bu savaş kendine de yönelir. Kendisinin de bir farkı yoktur, “kalleş” arkadaşlarından. Tek farkı, nefretini kusabilecek “daha rafine yöntemler edinmiş olması”dır (Canıgüz, 2004: 51). Bir tür nihilizme sahiptir Alper Kamu. Nihilist bir şüphe ile kendi de dahil herkese savaş açmıştır, yalnız metnin çeşitli bölümleri, kendisinin ötekilerden daha üstün olduğunu çağırır.

Metnin bundan sonraki kısmında, Alper Kamu’ya bir açıdan benzeyen çocuk ve ergen karakterlerin olduğu *Erken Kaybedenler* üzerine analiz yapılacaktır.

Erken Kaybedenler ve Arzunun Akamete Uğraması

Emrah Serbes’in kaleme aldığı *Erken Kaybedenler* (2009), sekiz ayrı öyküden oluşmaktadır. Bu öykülerin çocuk ya da ergen başkahramanları, kitabın ismiyle müsemma bir biçimde, ya birer kaybeden erkektir ya da öykü, onların kaybedenlerden olmaya adım atışlarını konu edinmektedir. “Anneannemin Son Ölümü”nde başkarakter ailesini kaybetmiştir. “Zannettiğin Gibi Değil”in kahramanı, ağabeyinin gölgesinde yaşamaktadır. “Korhan Ağbi’nin Kardeşi”nin kalecilik yapan kahramanı, silik bir karakterdir. “Üst Kattaki Terörist”in, Nurettin’in ağabeyi askerde öldürülmüştür. “Alçakgönüllü Arzular”ın başkahramanı, sınıfta İngilizce dersinden kalan tek kişidir. “Kimi Sevsem Çıkmazı”nın Berke’si, denize gitme hayalleri kurarken,

babasının tüpçü dükkânına hapsolmuştur. Kaybeden olmayan tek karakter, “Denizin Çağrısı”nın başkahramanıdır. Ancak o da gittikleri deniz kenarında tanıştığı Sedefi unutmaya yüz tutmuş, bu unutma ona çok kasvetli bir duygu hissettirmiştir. “Üst Kattaki Terörist”teki hariç, kitaptaki tüm başkahramanlar, kayıplarını karşı cinsle duydukları arzu üzerinden telafi etmeye çalışırlar. Öykülerin kurgusu, kaybetmiş olan kahramanın eksikliğini, karşı cinsle olan münasebetinde tamamlama hissi uyandırır. Örneğin, “Anneannemin Son Ölümü”nde başkahraman, ilkokulda evlilik teklif ettiği Yasemin’in, kendisini kaybeden olmaktan kurtarabileceğini düşünmekte, anneannesinin öldüğünü sandığında Yasemin’in taşındığı İstanbul’a gitmekte, Taksim meydanında Yasemin’in yolunu gözlemektedir. Öyküler bu açıdan arzuya, Jacques Lacan ve Sigmund Freud’a paralel bir biçimde, eksikliğin giderilmesi biçiminde bakan ergen erkek karakterler etrafında ilerler. Karakterler çoğunlukla eksikliklerini tamamlamak üzere çeşitli maceralara girişirler. Fakat kitabın asıl başarısı, bu telafi beklentisini sonuna kadar canlı tuttukten sonra Yusuf Atılgan öykülerine benzer bir biçimde sekteye uğratması,⁸ ardından iyimser bir “katharsis” yaşatmasıdır. “Anneannemin Son Ölümü”nde başkahraman, Yasemin’in peşinden gider; fakat ona ulaşamaz. Bu arada polise yakalanır, anneannesinin ölmediği anlaşılır. Arkadaşlığın çeşitli yüzlerini anneannesine yaşamış olan başkahramanın anneannesine kavuşması, anneannesinin değerini anlaması; arkadaşça ve iyimser bir sonudur. “Üst Kattaki Terörist”te, ağabeyinin öcünü almak için üst kattaki öğrenci evinde kalan Semih’i öldürmek isteyen Nurettin, Semih’le arkadaş olup, öykünün sonunda beraber 6 Kasım’daki eylemlere katılır. Semih’in okuldan uzaklaştırıldığını, taşınacağını öğrenince de o güne kadar ağabeyinin cenazesinde “Ağlarsan teröristler kazanır,” (Serbes, 2009: 87) dedikleri için ağlamayan Nurettin’in bu söylediği, Semih’in başına gelenlerden sonra, “Ağlarsam sana bunları yapanlar sevinmez mi?” (Serbes, 2009: 99) haline dönüşür. “Kimi Sevsem Çıkamazı”nda despot babasından kaçıışı Handan’da gören; fakat annesi ve kız kardeşini de çekici bulan Berke, öykünün sonunda hiçbirine ulaşamasa da eve sarhoş giderken kendisini görmüyor diye fotoseli kırması üzerine babasının sorgulamalarına maruz kalınca, ilk defa babasıyla arasında

⁸ Nurdan Gürbilek (1994: 74-92); “Taşra Sıkıntısı” adlı makalesinde, taşra sıkıntısı adını verdiği bir atmosfere sahip olan, Yusuf Atılgan’ın taşra öykülerinde bir tür aydınlanma, umut anlarının belirdiğinden bahseder. Tıpkı bir kervanın yolunun kasabaya düşmesi, taşraya yeni birinin gelmesi ya da gelmesinden umut kesilen trenin düdüğünün duyulması gibi. Nurdan Gürbilek bu anların, okurun dengesini bozduktan sonra, gerisingeri sekteye uğradığını ve taşra sıkıntısı atmosferinin hâkim olduğunu söyler. Emrah Serbes’te ise bu aydınlanma anları, arzulanan kadınlarda belirir. Emrah Serbes de tıpkı Yusuf Atılgan gibi bu anları sekteye uğratır. Fakat bazı öyküleri kötücüllükle sonlansa bile, bazılarında okura iyimser, arkadaşça bir sonla “katharsis” yaşatır.

arkadaşça bir his oluşur ve babasına sarılır. Bu üç öyküde beklentinin canlı tutulduktan sonra sekteye uğratıldığı, ardından da başka bir konuda iyimser bir katharsis yaratan bir tarz öne çıkar. Diğer öykülerde durum farklıdır. “Korhan Ağbi’nin Kardeşi”nde, silik başkahraman kalecilik yaparken, yanında Sedef adında bir kız durmaktadır. Sedef başkahramandan hoşlanır; fakat başkahraman bunu anlamaz. Bunun farkına varan, başkahramanın fırlama arkadaşı Erhan olacaktır. Erhan, başkahramana zorbalık edip, [onu?] kullanarak Sedef’in göğsünü eller. Kötücül hikâyenin sonunda Erhan, baştaki gibi silik bir karakterdir. Kötücül hikâyelerden bir başkası “Cahide”dir. Mahallenin ergenleri, âşık oldukları Cahide hakkında çeşitli fanteziler kurarken başkahraman, kapı komşusu Cahide ile arada bir de olsa konuşabilmektedir. Mahalledeki bir gençle ilişkisi olan Cahide’nin adı “orospu”ya çıkınca evlendirilir. Başkahraman da arkasından bakabilir. “Deniz’in Çağrısı” ise iyimser bir hikâyedir. Gittikleri adada tatil yaparken tanıştıkları Sedef’le dostluk kuran Osman, Sedef’in teyzesinin düğününde, herkes gidince gelinliğiyle yalnız başına kalmasını hatırlayacak, Sedef’i unutmanın kasvetine ilişkin bir hikâyeye yazacaktır. “Zannettiğin Gibi Değil”de, ağabeyi Serhat’ın gölgesinde kalan başkahraman, bu gölgeyi üzerinden kaldırmak üzere kendisinden on yaş büyük Serhat’ın sevgilisini ayartmaya çalışır. Kendisini, ağabeyinin sevgilisinin, aslında onu sevdiğine inandırmıştır. Sonunda ise babası bir kazada ölmesine karşın, onun mafya olduğu için öldürüldüğüne inanacaktır. Böylelikle gerçeklerden kopuk karakterin, bir türlü gerçeklerle yüzleşememesiyle öykü son bulur. “Alçakgönüllü Arzular”da İngilizce dersinden kalan karakter, âşık olacağı bir üniversite öğrencisinden ders alır. Nihayetinde üniversite öğrencisi Fulbright bursuyla Amerika’ya gider, başkahraman ise evine. Kitaptaki baskın duygu kederdir. Karakterler; kaybettikleri, kaybedecekleri şeylerden kederlenirler. Bazı öyküler bu kederi sonuna kadar götürse de, anlatıldığı gibi bazıları son bir hamleyle sekteye uğrayan arzulardan sonra, tesadüfen başka türlü, arkadaşça bir iyimserlikle son bulmaktadır.

Karakterler her ne kadar kedere meyyal olsalar da anlatım oldukça neşelidir. Bu neşenin kaynağı Emrah Serbes’in, Oğuz Atay’ın *Tutunamayanlar* romanına da benzeyecek bir biçimde, ironiyi maharetle kullanmasındadır. İroni, Emrah Serbes’in öykülerinde de, *Oğullar ve Rencide Ruhlar’a* benzeyecek biçimde, kimi zaman bir alay niteliği kazanır. Ancak Emrah Serbes’in alaya aldığı kaybedenler, orta sınıf kanaatlerinin küçümsediği toplumsal katmanlar değil; inceden alay ettiği, tiye aldığı,

çoğunlukla başkahraman olan kaybedenlerdir. “Zannettiğin Gibi Değil”⁹n başkahramanı, ağabeyinin sevgilisinin kendini sevdiğine inanmaktadır. Bu nedenle, sürekli onun hakkında “ergence”, harcıâlem tespitler yapmaktadır. On dört yaşındaki bu ergenin tespitleri, gerçeği kabullenememesi, ironiktir. Ergen olmasına karşın, ettiği büyük laflar, ağabeyinin sevgilisini, o istemediği halde öpmesi gibi rahatsız edici davranışları, gerçekte onun sıradan bir ergen olduğunu bilen okur için alay konusudur. Yine de Emrah Serbes’in, öyküyü ergenin ağzından yazması, bu alayı bir tür küçümseme değil, sorgulama vesilesi kılar. Buna benzer biçimde, bütün öykülerde ergen karakterler, yaşlarından beklenmeyecek kederle, yine yaşlarından beklenmeyecek harcıâlem kanaatlerle kayıplarını telafi etmek için giriştikleri macerada, büyük büyük laflar edip nihayetinde tökezlerken, onların bir ergen olduğunu gören okur; karakterlerin, erkeklerin dünyasına özgü öfkeli, hırslı, kederli davranışlarıyla, henüz erkeklerin dünyasına alınmayan karakterlerin çocukluğa özgü masumiyeti arasında kalır. Okurun hangi tarafı seçeceği; onun kendi geçmişi, birikimi, deneyimleriyle ilgili olsa gerektir.

Öykülerdeki kahramanlar farklı kimliklere sahip olsalar da ortak noktaları, “kaybeden erkek çocuklar” olmalarıdır. Öykülerde erkek egemen toplumda büyümüş, ataerkil beklentileri karşılamaya çalışan; fakat çocuklukları nedeniyle bu beklentileri tam da karşılayamayan erkek çocuklarının hüznü halleri vardır. Ayrıca kitapta erkek çocuklarının iyimser, arkadaşça, çocukça yanlarının yansıtıldığı kadar acımasız, kötücül tarafları da yansıtılır. Örneğin “Denizin Çağrısı”ndaki Osman naif bir erkek çocuğu, arkadaşlığı önemseyen bir kişidir. “Korhan Ağbi’nin Kardeşi”ndeki Erhan ise Sedef’in göğsünü ellemek için silik arkadaşına zorbalık yapabilmektedir.

Kadınlar; arzuları olan, çoğunlukla naif insanlar olarak resmedilmiştir. Ancak kitabın meselesi; erkeğin marazlarını, erkek çocukları üzerinden konu edinmesidir. Tüm bu açılardan kitap; kötücüllükle çevrili bir toplumu, marazlı bir erkeklığı yansıtmakta başarılıdır. Üstelik bazı öykülerde sinik bir son bizi beklese de bazılarında arkadaşça ve iyimser bir sonla karşılaşırız. Bu açıdan kitabın tümü olmasa bile “Anneanın Son Ölümü”, “Denizin Çağrısı”, “Üst Kattaki Terörist”, “Kimi Sevsem Çıkmazı” öyküleri; aklın kötümserliğine iradenin iyimserliğine⁹ sahiptir.

⁹ Bu ifadeyi Antonio Gramsci, *Hapishane Defterleri*’nde kullanır.

Eleştirel Bir Erkeklik Tahayyülü: *Bizim Büyük Çaresizliğimiz*

Barış Bıçakçı'nın kaleme aldığı *Bizim Büyük Çaresizliğimiz*'de (2004) ise liseden beri yakın dost olan Çetin ve Ender, yıllar sonra, aynı evde yaşamaya başlarlar. Amerika'da yaşayan arkadaşları Fikret ise annesini ve babasını bir kazada yitirmiştir. *Bizim Büyük Çaresizliğimiz* Fikret'in gidecek bir yeri olmayan üniversite öğrencisi kardeşi Nihal'in, Çetin ile Ender'in Ankara'daki evlerine yerleşmesinin ve burada üçlünün yaşadıklarının hikâyesidir. Başlangıçta Çetin ve Ender travmatik bir olay yaşayan Nihal'e kol kanat germeye çalışsalar da sonradan, her zaman hayal kurdukları bir şeyi yaşarlar; ikisi birden Nihal'e âşık olurlar. Fakat gizlice yaşadıkları bu aşk hiçbir zaman söze dökülmez. Nihal kitabın sonlarında Bora adlı bir karakterle bir ilişki yaşar, Çetin ve Ender ikilisi hayal kırıklığı yaşarken, Nihal okulunu bitirip Amerika'ya, ağabeyinin yanına gider. O gittikten sonra Çetin'le Ender, Nihal üzerine çokça düşünüp, onu özlerler. Okur ise bu hikâyeyi, Nihal'in Amerika'ya gidişinden iki yıl sonra Ender'in kaleminden okumaktadır.

Kitabın temel meselesi, Çetin ve Ender'in Nihal'e duydukları aşk ve arkadaşlıklarıdır. Kitabın başlarında Nihal sessiz, içine kapalı bir tutumla Çetin ve Ender'in onu yaşama bağlama çabalarını reddeder. Sonrasında ise yaşamları, konuşmaları, Nihal'le aralarında derin bir bağ kurar. Çetin dost olunacak, çocukluğunda geçirdiği kaza sebebiyle yaşama bağlı biridir. Ender ise konuşulacak, şekil verecek, kendini yaşamdan sakınan, kitaplarıyla kurduğu dünyada yaşayan biridir. Ender'in anlatımına göre ikisi birleşince bir tam adam oluşturmaktadır. Neticede ikisi de alımlı, naif, güzel Nihal'e âşık olurlar. Fakat Fikret tarafından "emanet edilmiş" bu genç kadına duydukları aşk gizli kalmak zorundadır. Bıçakçı, ağabeylik-babalık etme ile bu aşk arasındaki gerilimi pek çok yerde kullanır. Ayrıca, bu aşkın dile dökülmesinin önündeki engeller üzerine bilinçli ya da bilinçsiz olarak alegorik bir biçimde bir pasaj yazmıştır. Pasajda, Ender, Nihal'le buluşmak üzere Gençlik Parkı'na gitmektedir. Metro istasyonunda, muhtemelen çarşı iznine çıkmış bir asker, iki kadına laf atmıştır. Sonradan askerin bu hareketinden kendine görev çıkarmış bir adam, askerin üzerine yürümüştür. Kavga patlak vermiş, adamlar birbirlerini yaralamışlardır. Bıçakçı, bu olayı ve Nihal'in olaya tepkisini şöyle aktarır: "Sanki," dedi, "insanlardan değil de yabancı hayvanlardan söz ediyorsun." Şaşırılmıştım (Bıçakçı, 2004: 110-112).

Askerin, kızların peşinden yürüyüp, konuşmak istemesi; Çetin’le Ender’in Nihal’e olan ilgilerini temsil ediyorsa eğer, uzun boylu olanın, olanlar karşısında kızları korumayı görev bilmesi de Çetin ile Ender’in süper-egolarını temsil etmektedir. Çetin ve Ender, “doğal istekleri” ile ahlak kuralları arasında sıkışıp kalmış olmanın verdiği bir şiddeti yaşamaktadırlar. Onlarda fiziksel şiddete dair neredeyse hiçbir emare bulunmamaktadır. Buna ilişkin Ender, lisede Çetinlerin evini basan bir faşisti sonradan gördüklerinde yaptıkları planı anlatır. Adamı bir köşede sıkıştırırlar, Ender adamı tutar, Çetin yüzüne tükürür, Fikret ise bu anı fotoğraflar. Bu anılarına ilişkin olarak Ender, “Bu aptalca plan, benim lise ikinci sınıf entelektüelliğimin falan değil, düpedüz muhallebi çocuğu olmamın eseriydi. Şiddetle hesaplaşmamış olmamın eseriydi. Eylemimiz sona erdiğinde, herif dahil hepimiz şaşkın tavuklar gibi kaçışmıştık,” der (Bıçakçı, 2004: 113). Bu da kendi iktidar konumunu ilga eden bir türde anlatıma örnektir.

Buradaki şiddet üzerine birkaç noktaya dikkat çekmek gerekmektedir. Barış Bıçakçı’nın kitabı; neredeyse hiçbir şeye kutsiyet atfetmeden, birçok kavramı, doğa, mutfak, bitki yetiştirme, kitaplarda kendini bulma, vb. birbirine uylarak hem “dişil” hem “içkin”¹⁰ bir edebiyat örneği sunar. “Aşkın” bir değerın kutsanmasına dayalı bir şiddet yoktur. Ancak Çetin değil belki; ama Ender fiziksel şiddetle hesaplaşmamıştır. Ender’in babası eğitilmiş, gençliğinde şiirler yayımlatıp vazgeçmiş, bu bağlamda sadece okuyup, yazmayı reddeden Ender’e rol model oluşturabilecek güçte bir karakteri olan bir babadır. Anlaşıyor ki Ender merhametli bir ailede büyümüştür. Aileden kazandığı “habitus”, ona fiziksel şiddetten uzak durmayı öğretmiştir. Uzak durmanın da ötesinde Ender, yapılan en kötü şeyin zulüm olduğu varsayımını taşır. Böylelikle, Çetin ve Fikret’i buluncaya değin erkeklerin yırtıcı dünyasında da sakil kalmıştır. Bu elbette Ender’e nezaket, empati gibi olumlanacak yönler katsa bile erkekliğin sert dünyasında sakil kalmasına sebep olmuştur. Bu durum, Ender’in, yaşamın başka uğraşlarıyla ilgilenmek yerine niçin okumayı seçtiğini de açıklamaktadır. Öte yandan sayısız karşılaşmanın, bölüşümün, ilişkilenenin olduğu bir dünyada doğal olarak fiziksel şiddetin de olduğu, üstelik sadece insanlar arasında

¹⁰ Burada “dişil” ve “içkin”den kasıt, kadınların gündelik hayatla hiyerarşi kurmadan ilişkilenecekleri, gerçekliği bir tahakküm alanı haline getirmemeleridir. Deleuze (1980: 116-130), böyle hiyerarşisiz ve ilişkisel ilişkilenecek biçimini anlatmak için “içkinlik düzlemi” kavramını kullanır. Öte yandan “kadın oluş” da içkinlik düzlemiyle alakalı ve makalede “dişil”in kastedildiği şeyle ilişkilidir.

değil, doğada da şiddetin olduğu düşünülürken, bir şekilde fiziksel şiddetle hesaplaşmamak; kenarda kalmaya, saklanmaya sebep olabilmektedir.

Üzerinde durulması gereken bir başka konu, Ender'in yazarlık üzerine düşünceleridir. Nihal'e verdiği bir kitabı anlatırken, "Bütün yazarlar büyüklük tutkunu mu olmak zorunda!" der, Ender. Barış Bıçakçı; Hüseyin Arslan'ın (2016: 97-105) tezinde belirlediği örüntülerden olan, yazılan eserin kitlelere ulaşması isteğinin doğurduğu "şöhret motivasyonunun", "büyüklük tutkusunun" farkındadır. Üstelik, bu tutuma eleştirel olarak karşı durmaktadır. Kim bilir belki bu nedenle Barış Bıçakçı müstear bir isimdir, yazar ise bu yüzden hiçbir kamusal yerde görünmemiştir. Nurdan Gürbilek'in (2004: 213), Leyla Erbil'in *Cüce* (2001) kitabından hareketle ortaya koyduğu, hem yazan hem de yazdıklarıyla anılmak istememeyi kast eden "çift kalplilik" kavramı belki onun için de uygundur. Neticede hem yazmakta, yazdıklarını okura ulaştırma gayretindedir; hem de "büyük olma tutkusu"na eleştirel olarak bakabilmekte, Atay'ın ironik diline nazire yaparak, yazdıklarının pek çok hikâyeden sadece biri olduğunu, "İşte gerçek bu! "Gerçek mi?" diye burun kıvrıldığı güngörmüş hâkim, "Kendisi de sayısız insan tarafından anlatılmış sayısız hikâyeden ibaret olan gerçeği kim bilebilir ki! Oturuma ara verildi," diyerek teslim etmektedir.

Bizim Büyük Çaresizliğimiz'in en dikkat çekici niteliği, erkeklığe olan eleştirel tutumudur. Toplumun büyük bir çoğunluğu, erkeklığı ve kadınlığı ikili karşıtlıklar üzerinden değerlendirmeye eğilimlidir:

'Güç, akıl, aktiflik, çatışmadan kaçmamak, şiddet uygulayabilmek, rekabet becerisi ve başarı tutkusu, teknolojik bilgiye ve uzmanlığa sahip olmayı istemek, risk alma ve macera peşinde koşma arzusu ve kahramanlık istencine sahip olmak' erkeklilik belirtileri olarak kabul edilirken 'duygusallık, pasiflik, barışçılık, anlayışlı ve şefkatli olmak' gibi özellikler de kadınlık belirtisi olarak tanımlanır (Sancar, 2013: 28-29).

Bengü Vahapoğlu'na (2018: 149) göre Bıçakçı'nın erkek başkışilerinin "kadınsı" kabul edilen özelliklere daha yatkın oldukları görülür.¹¹ *Bizim Büyük Çaresizliğimiz*'de hem karakterlerin olaylar karşısındaki tutumları, çocuksulukları, bitkilerle ilgilenmeleri; [hem de?] Ender'in okuduğu metinlerden çokça etkilenmesi, Tanzimat romancıları gibi kendi etkilenmişliğinden duyduğu endişeyi, romanlarında yarattıkları "yabancı telkine fazlasıyla açık, kapılmaya yatkın, hassas ve hercai 'kadın okura'" (Gürbilek,

¹¹ Bkz. <http://monografjournal.com/sayilar/10/muhkem-duvarda-yeni-bir-catlak-monograf-sayi-10.pdf>
Erişim Tarihi: 12.02.2019

2004: 10) yüklemek¹² yerine sahiplenmesi, Çetin'in ve Ender'in mutfak işleriyle kurdukları derin bağ, yazarın anlatım tarzı olarak yavaşlığı, olayların birbiri ardına hızla geliştiği erkek anlatılarının aksine, durumları, tedirgin, çocuksu ruh hallerini bitmez tükenmez bir biçimde betimlemesi açısından dikkat çekicidir.

Bıçakçı (2004: 160), kitabın birçok yerinde erkeklik ve kadınlık üzerine tefekkür eder. Örneğin:

Bir tuhafılık yok mu bu yazdıklarımda? Sanki bu dünyadaki tarihim yalnızca bir erkeğin tarihiydi. Ben sanki bir erkek dışında başka bir şey değildim. Nihal, daha doğrusu ona beslediğim yaşanmamaya mahkûm aşk, beni bir erkeğe indirgemişti. İki yıl boyunca bütün sınıflandırmaları kadın ve erkek başlıkları altında yapmaya zorlamıştı. Hâlbuki bulutlar da var, kediler de, her dem yeşil bitkiler, binlerce yıldır yeri değişmeyen taşlar, mutfakta bulaşıklar, kenarı kıvrılan kilimler, kar altında kalanlar, sınıflandırmalara tâbi olmayanlar...

Burada erkeğin ve kadının bir ikilik olarak ele alınması reddedilmekte, birer inşa olan erkeklik ve kadınlık, bir erkeğin ağzından eleştiriye tabi tutulmaktadır. Hegemonik erkeğin krize tâbi olduğu ve her gün yeniden üretilmesinin yanında aşındırıldığını (Walsh, 2010:8) da düşünürsek, Vahapoğlu'nun (2018: 158), kitaptaki erkeklerin hegemonik erkeğin muhkem duvarındaki tuğlaları çatlattığını söylemesi yerli yerine oturur.

Kitapta erkeklik ile ilgili bir diğer husus, Çetin ile Ender arasındaki homoerotik ilişkidir. Çetin'in, Ender'i masaj yapması için kandırması, masajın uzun olması için Ender'in sevdiği konulardan bahis açması sonrasında gelen pasajda "eşcinselliğin sınırlarında bir dostluklarının" olduğunu yazar. Öte yandan Barış Bıçakçı, eşcinsellik, kadınlık veya erkeklik gibi o koskoca kavramların çizdiği sınırların ötesinde başka bir sınır olduğunu, kristal parlaklığında belirtir: "İnsan severken basit sınıflandırmaların sınırlarını değil kendi sınırlarını görür, kendi sınırlarında dolaşır, kendi sınırlarına değer. Benim bildiğim tek sınır bu" (2004: 82).

Sonuç

Sonuç olarak *Oğullar ve Rencide Ruhlar* romanında, göze çarpan detaylardan ilki; başkarakter Alper Kamu'nun daha o yaştan sinizme meyyal oluşu, çevresindeki tiplere üstten bakmasıdır. Kendisini "narsisistik problemleri olan" bir çocuk olarak gören Alper Kamu, daha o yaşta nostalji ile hemhal olmuştur. Babası ve

¹² Daha ayrıntılı bilgi için bkz. Gürbilek N. 2004. *Kör Ayna, Kayıp Şark*. İstanbul: Metis.

arkadaşlarının küçük yaştaki, fakat yetenekli bir prototipidir Alper Kamu. Polisiye, kurgu matematiği güzel olan romanın kadın temsillerinde ise aksaklıklar vardır. Ergen başkarakterlere sahip olan öykü derlemesi *Erken Kaybedenler* ise hınç açısından *Oğullar ve Rencide Ruhlar*'dan ayrılır. Erkeklik krizi, kitabın her bölümüne sirayet etmiştir. Küçük erkekler büyümenin, erkeklikle yüzleşmenin zorluklarıyla karşılaşırken, zaman zaman hınç duyarlar. Yine de Emrah Serbes, öykülerinin bir kısmında, erkeklikle olan imtihanı veremeyen karakterleri; arkadaşça, kardeşçe bir sona götürür.

Tıpkı *Erken Kaybedenler* gibi, kaybeden anlatılarında da hınç gözlemlenir. *Müptezeller*'de kardeşçe bir başkaldırı anlatısı söz konusuysen, hınç, nostalji, ironi ön plandadır. *Piç*, dildeki keyfileşmenin öne çıktığı bir romanken, bir faşiste dönüşenyetişkin nihilist karakterleri anlatır. *Tol* ise politik kaybeden kahramanlarıyla, karnavalesk tonları olan, 12 Eylül'ün gadrine uğramış insanları dile getiren bir romandır. Gündelik dili yoğunlaştıran bir dile sahip olan romanda, çoğu zaman ötekine alan açılrsa da kadın temsilinde sorunlar yok değildir. Hınç, romandaki örüntülerden biriyken, "düşünsel nostalji" de öne çıkar.

Bütün kaybeden anlatılarında başkarakterler ötekiyle karşılaşmaya açıktır. *Piç*'te karakterler ötekine hınçla baksa da, bütün romanlarda, olumlu ya da olumsuz birçok karşılaşma gerçekleşir.

Orta sınıfı ve gençlik çağına nostaljiyi merkezine alan romanlardan olan polisiye türündeki *Kan ve Gül*'de, Alper Canıgüz sinizmin dozunu biraz düşürür. İki arkadaşın dostluğunu, yıllardır hayalini kurdukları bir şeyin tuhaf bir biçimde gerçekleşmesini anlatan *Bizim Büyük Çaresizliğimiz* ise dudak büken sinizm yerine, birbirine önem veren, açık yüreklilikle birbirini dinleyen, eleştirel bir konumdan erkekliklerini sorgulayan kahramanların, toplumun sert coğrafyasında, marjinlerde yaşamının metotlarını ortaya koyar. Ancak *Bizim Büyük Çaresizliğimiz*'in merkezinde de düşünsel nostalji vardır.

Orta sınıfı merkezine alan anlatılarda göze çarpan detaylardan en önemlisi; kaybeden anlatılarının tersine, ötekine, kendinden farklı karakterlerle karşılaşmalara kapalı karakterlerin olmasıdır. Bu fark, orta sınıf anlatıları ile kaybeden anlatıları okurunun ve yazarlarının habitus'u bağlamında, ileriki çalışmalarda incelenmeye değerdir.

Tüm bu açılardan erkeğin kırılma temalarına açık olduğu, bu temaların da erkeği kibirli bir hınçla ve omnipotent bir narsisizmle yaralayabildiği söylenebilir. Erkekler, yaralarını kimi zaman hınçlı bir kardeşlikle sararak hayatla başa çıkmaya çalışmaktadır. Emrah Serbes romanları bunun örneğidir. Kimi zaman ise erkekler omnipotent bir narsisizmle toplumda zaten kodlanmış, kendilerine has avantajları, bir üstünlük kurma stratejisi olarak kullanıp etrafındakilere zorbalık etmektedirler. *Piç* bunun örneğidir. Öte yandan bir de alaycı ironiyle, narsisizmi afacan bir erkekte, Alper Kamu'da toplayan *Oğullar ve Rencide Ruhlar* vardır. Tüm bu romanlar, kırılma çeşitli stratejilerle üstünlüğe çevirmeyi ya da hayatla başa çıkmada bir taktiğe çevirme örnekleriyle doludur. *To*'da ise derbeder olmuş komünist erkeklerin sırtlarını çevirip geçmişin tozlu imgesine bakması söz konusudur. Toplumsal cinsiyet açısından problemlili tarafları olsa da hayatla başa çıkmak için geçmişin iyi-kötü, doğru-yanlış anıları arasında kendilerine yer bulmaya çalışan erkekler söz konusudur. Sonunda ise bu yersiz erkekler sürpriz ve beklenmedik bir sonla karşılaşır, devrim gerçekleşir. Ancak bu o kadar ani ve yersiz bir şekilde olur ki, romandan geriye devrimin coşkusu değil, anıların tozlu tortusu kalır. Son olarak, *Bizim Büyük Çaresizliğimiz* hayatla başa çıkmak üzere toplumun kodlarını değil, kendi hakiki niteliklerini kullanan, anlayışlı ve eleştirel erkekler Çetin ile Ender'i, "lezzetli" bir biçimde bize anlatmaktadır

Kaynakça

- Akyıldız, Olcay ve Halim Kara (2015). “Çağdaş Türkçe Kurmacada Şiddeti Yazmak: Tol ve Cennetin Kayıp Toprakları”. *Monograf: Edebiyatta Bireyin Hikâyesi*, 2015/3: 281-309. <http://monografjournal.com/sayilar/3/cagdas-turkce-kurmacada-siddeti-yazmak-tol-ve-cennetin-kayip-topraklari-monograf-sayi-3.pdf> Erişim Tarihi: 12.02.2019.
- Arslan, Hüseyin (2016). *Yaratıcılık Uğraşı: Amatör Yazarın Deneyimi ve Modern Sanatçı Anlatısıyla İlişkisi Üzerinden Yaratıcılık Performansı ve Tahayyüllerine Dair Etnografik Bir Çalışma* [Yayımlanmamış Yüksek Lisans Tezi] Ankara Üniversitesi Antropoloji Anabilim Dalı.
- Barthes, Roland (2021). *Göstergebilimsel Serüven*. İstanbul: YKY.
- Benwell, Betha ve Elizabeth, Stokoe (2006). *Discourse and identity*. Edinburgh: Edinburgh University Press.
- Bıçakçı, Barış (2004). *Bizim Büyük Çaresizliğimiz*. İstanbul: İletişim.
- Boym, Svetlana (2009). *Nostaljinin Geleceği*. İstanbul: Metis.
- Canıgüz, Alper (2004). *Oğullar ve Rencide Ruhlar*. İstanbul: İletişim.
- Canıgüz, Alper (2017). *Kan ve Gül*. İstanbul: April.
- Cover, Robert (2014). “Şiddet ve Söz”. Çev., Ferit Burak. Ayda Aykut Çelebi (ed.) içinde. *Şiddetin Eleştirisi Üzerine*. İstanbul: Metis.
- Çelik, Ezgi (2016). “Benim için umut: komünistler ve anarşistler”. *BirGün*. <https://www.birgun.net/haber-detay/murat-uyurkulak-benim-icin-umut-komunistler-ve-anarsistler-99575.html> Erişim Tarihi: 12.02.2019.
- Deleuze, Gilles ve Felix Guattari (1980). *A Thousand Plateaus: Capitalism and Schizophrenia*. Minneapolis: University of Minnesota Press.
- Deleuze, Gilles (2016). *Nietzsche ve Felsefe*. İstanbul: Norgunk.
- Freud, Sigmund (1997). *Narsisizm Üzerine ve Schreber Vakası*. İstanbul: Metis.
- Günday, Hakan (2003). *Piç*. İstanbul: Doğan Kitap.
- Gürbilek, Nurdan (2004). *Kör Ayna, Kayıp Şark*. İstanbul: Metis.
- Gürbilek, Nurdan (2008). *Mağdurun Dili*. İstanbul: Metis.

- Gürbilek, Nurdan (1994). "Taşra Sıkıntısı". *Defter dergisi* (22).
<https://defterdergisi.wordpress.com/2012/11/07/sayi-22/> Erişim tarihi:
25.02.2022.
- Gürle, Meltem (2013). "Ruh Fakirliği Üzerine Bir Deneme". *Ayrıntı Dergi*.
<http://ayrintidergi.com.tr/ruh-fakirligi-uzerine-bir-deneme/>Erişim
Tarihi:12.02.2019.
- Gürle, Meltem (2016). *Kırmızı Kazak*. İstanbul: Can.
- Koçak, Orhan (2017). Müptezeller: Bir Proleter Bohemi?. *K24*.
<https://t24.com.tr/k24/yazi/orhan-kocak,1096> Erişim Tarihi:12.02.2019.
- Kracauer, Siegfried (2012). *Caligari'den Hitler'e: Alman Sinemasının Psikolojik Tarihi*.
Ankara: DeKi.
- Kükreler, Meriç (2020). *Etnografik Anlatının Kodlarını Yakalamak: Reşat Enis Metinleri*
[Yayımlanmamış Doktora Tezi]. Ankara Üniversitesi Antropoloji Anabilim Dalı.
- Sancar, Serpil (2013). *Erkeklik: İmkânsız İktidar*. İstanbul: Metis Yayınları.
- Serbes, Emrah (2009). *Erken Kaybedenler*. İstanbul: İletişim.
- Serbes, Emrah (2016). *Müptezeller*. İstanbul: İletişim.
- Thornton, Edward (2018). "Yaratıcı Bir Çokluk: Deleuze ve Guattari'nin Felsefesi".
Dünyadan Çeviri. <https://dunyadanceviri.wordpress.com/2018/03/03/yaratıcı-bir-cokluk-deleuze-ve-guattarinin-felsefesi-edward-thornton/>Erişim
Tarihi:12.02.2019.
- Tokdoğan, Nagehan (2018). *Türkiye'de Sembolik Siyasetin Duygusal Haznesi: Yeni Osmanlı Anlatının Duygusal Tezahürleri* [Yayımlanmamış Doktora Tezi].
Hacettepe Üniversitesi İletişim Bilimleri Anabilim Dalı.
- Uyurkulak, Murat (2017). *Tol*. İstanbul: April.
- Vahapoğlu, Bengü (2018). "Muhkem Duvarı Yeni Bir Çatlak: Veciz Sözler, Bizim Büyük Çaresizliğimiz ve Sinek Isırıklarının Müellifi Romanlarında Eleştirel Erkeklik Kurguları". *Monograf: Beden, Yaz*. 2018 (10): 142-164.
<http://monografjournal.com/sayilar/10/muhkem-duvarda-yeni-bir-catlak-monograf-sayi-10.pdf> Erişim Tarihi: 12.02.2019.

Walsh, Fintan (2010). *Male Trouble: Masculinity and the Performance of Crisis*. New York: PalgraveMacmillan.

Yücefer, Hakan (2013). "Deleuze ve Uyurkulak: Hatırlamanın ve Unutmanın Erdemleri". *Varlık*, Aralık 2013 (1275): 43-52.