

Yard. Doç. Dr. Meral Oralış
İstanbul Üniversitesi
Alman Dili ve Edebiyatı Anabilim Dalı

Öteki Haritalar

ABSTRACT

The other maps

In this writing are discussed two different novels, in which the topography of two well-known metropolises, İstanbul and Berlin are depicted from different points of view. Firstly *Ağır Roman*, a significant novel of Turkish Literature, tells us in its own language, namely in slang the story of Kolera, a marginalized quarter. The language and discourse used in this novel and the subject dealt with build bridges between Modernism and Post-Modernism. In the second novel called *Die Berliner Simulation*, the alternative story of post-modern Berlin is narrated by means of the habits, imaginations and mental maps of a Berliner. Metropolis is depicted as a place where the experiences and the events are elaborated with the stagings and the rituals of the different groups. In this regard, city as an unreal location is depicted as *dream place, simulation place*.

(...) *lerne deine Stellung begreifen*
Franz Kafka, Amerika'dan

“Modernizm ‘kent sanatı’ idi” (Harvey, 1996:39) der Harvey. Modernist hareketin çıkış noktasını kırsal alanda kente göçleri, sanayileşmeyi, makineleşmeyi, mimari çevredeki devasa büyümeyi ve kentlerdeki politik hareketleri, mekandaki devinimi artıran patlamalı büyümeler olarak gösterir. Böylesi hızlı bir büyüme, aynı oranda toplumdaki psikolojik, sosyolojik, teknolojik, organizasyonel, politik sorunların büyüyerek çare arar olmalarına yol açmıştır. Bu bağlamda da kent deneyiminin ve kentte yaşanan olayların “modernist akımların kültürel dinamiğinin biçimlenmesinde” çok önemli bir yer aldığını dile getirir. Kentin bu yeni konumunda sürekli mücadelelerin, kargaşanın, düşmanlıkların, korkunun, kaygının ve şaşkınlığın yaşanması kaçınılmazdır. Bu bağlamda modernist yazarlara göre kent Atina

komedyasındaki karşılıklı tartışmaların, mücadelenin gerçekleştiği Agon görünümündedir. Agon benzer nitelikteki kişilerin yarışmasıdır. Yani kendine özgü kuralları olan bir oyun. Farklı bir deyişle mimetik bir törendir.

Modernist anlatıda da mücadele ve kargaşanın üreteceği olası düzensizlik ve parçalanmaya karşı, otoriter bir düzen, bütünselleşmeyi ve evrenselliği arayan bir yaklaşım getirir. Bunun için de yazın, sürekli karmaşanın hakim olduğu bir kent ortamında kendi bireysel kimliğinin bölünmüşlüğüne sorgulayan bireyi, duygu ve düşünce dünyasını yaşadığı kentin topografyası içinde konumlandırır. Böylece modernist yazar anlattığı kenti, kurgusal anlamda kusursuz bir yapıt üretmeyi hedefleyerek, metnini bir modele dönüştürüp, simgeselleştirerek dünyanın sonsuzluğunu ve kalıcılığını yakalama çabasına girer. Bu bağlamda modernist yazının kişisi marjinalleştirilmiş bile olsa aile, iş ve vatan üçgeni üzerine kurulmuş bütüncül bir sistemde konumlanmayı özlemler ya da konumlandırılmış olması gerekliliğine işaret eder. Rasyonel ölçütlerle standartlaştırılmış bir hayat, bu oyunun kurallarını belirler. Otantik gerçeklikse tanıdık olmaktan uzaklaştırılarak modernist yapıt mimetik olana yönelir. Kolaj-montaj, geri dönüş vb. teknikleri kullanan yazın, kimileyin geçmiş zamanın arkeolojisini çıkartmayı, kimileyin saat zamanı öznel bakış açısıyla parçalayarak onu mitik zamana dönüştürmeyi, dünle bugünü birbirine karıştırmayı hedefleyerek yeni biçimler üretir. Böylelikle zamanı mekansallaştırır. (Harvey, 1996:34) Sonsuzluk duygusu yakalamaya çalışan bireyin zamanın akıcılığını durdurarak, onu yassılaştırıp mekanla aynı düzleme getirmesiyle kendi öznel haritasını çıkartmış olur. Postmodernistler ise mekana, kente çok daha farklı bir bakış açısıyla yaklaşır:

(...) postmodernistler için mekan, belki zamandı ve 'hiçbir çıkar gözetmeyen' bir güzelliğin kendi içinde bir amaç olarak elde edilmesi amacı hariç, her şeyin üzerinde yükselen bir toplumsal amaçla zorunlu hiçbir bağı olmayan estetik hedef ve ilkelere göre biçimlendirilecek bağımsız ve özerk şeydir (Harvey, 1996:84).

Modernist yazında rasyonelleştirilerek standartlaşmış olan kent haritaları, postmodern yazında yeniden gösterilmeye çalışılır. Topografik düzlemde yaşananların aktarılması olmaktan çıkmış, imgeselleştirilmiş postmodern kent, farklı simulasyonlarla görünmez olur.

Kentin bu değişik hallerini farklı kültürel topografyalarda yaşayan, biri Türk biri Alman yazarın kent yolunda keşif yapıtlarının birçok ortak ve ayrı yanları vardır. Mekana bağlı olarak bireysel kimliğini tanımlamaya, kültürel

topografyasını çizmeye çalışan ve modernizmle postmodernizmin eşiğinde yer alabilecek olan *Ağır Roman*'ı ve simulasyonların eşliğinde yiten bir kentin varolmayan görüntüsünü kaleme almış postmodernist bir anlatıyı, *Die Berliner Simulation*'u kente ya da mekana dair metinler olarak karşılaştırmalı okumayı amaçlıyorum bu yazımda.

Bir semtin, Kolera Sokağı'nın saklı tarihinin yeniden keşfedilerek tanımlanışının ve tanıdık kılınışının romanıdır *Ağır Roman*. Kolera Sokağı öteki hayatları, değerleri, yaşam biçimlerini barındıran *kendi halinde bir roman kahramanı*. Metin Kaçan bu kahramanına tüm diğerlerinden çok farklı bir anlam katarak onu ayrı tutar. Büyükkent semtlerinin salt kişilerin yazgılarını belirleyen toplumsal çevrenin betimlenişi, kişinin ekonomik koşullarının onun yaşam düzenini belirleyen etmenleri gösterebilmek bağlamında üretilen, bildik kartonvari dekor niteliğindeki mekan anlayışının ötesinde, bir semtin, Kolera'nın *kanlı canlı* öyküsüdür kurgulanan. Türk roman geleneği içinde böylesi bir bakış açısıyla yazına aktarılmaya alışık olmayan sınırdakilerin hayatları *Ağır Roman*'da temsil olanağını bulur. Bu kez öykülenen hayatlar natüralist bir yaklaşımla yazınsal düzleme aktarılmaya çalışılan ve merkezi kültürün sınırlı görüş açısıyla, salt acınası hayatları gözler önüne sermeyi yeğleyen romanlardakinden farklı hayatlardır. Başkalarınca konumlandırılmayı ve bu konumlandırma biçimiyle işaret edilmişliği, yabancı kılınışı saydamlaştıran anlatıcı, hayat karşısındaki kendi duruşunu görselleştirir. Merkezi kültürce sunulmuş, yakıştırılmış kimliklerin üstlenilmesi yerine sınırdakilerin kendi adlarına yazınsal düzlemdeki temsil biçimi olarak çıkar karşımıza. Bir başka deyişle henüz hiç anlatılmamış hayatlar, öyküler tüm ayrıksılıklarıyla kendilerini tanıdık kılarlar.

Romanda Kolera Sokağı diye anılsa da aslında öykülenen, ortak kültürel özellikler gösteren farklı mekanların yazınsal düzlemde buluşması. Bu mekanın topografik konumlandırılışını Kaçan, bir söyleşisinde şöyle dile getirir: "Romanda Kolera diye andığım yer aslında Tophane, Kasımpaşa, Dolapdere, Yenışehir, Kurtuluş, Balat ve Fatih gibi semtleri kapsamaktadır." (Durbaşı, 1991: 14). Sokağın adına gelince, onun da farklı çağrışımları vardır. Bulaşıcılığıyla salgınlara yol açan ve ölümcül sonuçlarıyla bilinen kolera hastalığı ilk akla gelen. Ancak burada bizi ilgilendiren hastalığa ilişkin bulgular, sağaltılması gibi sorunlar değil, bu hastalığı taşıyanların sağaltılmak üzere 'karantinaya' alınması, yani steril bir ortamda, yalıtılarak ayrı tutulması başka bir

deyişle *sağlıklı* insanlardan uzaklaştırılarak yabancılaşmış ötekine dönüştürülmesi.

Ağır Roman'ın, gerek "ağır roman havalarıyla" gerekse anlatısının ağırlığıyla Kolera Sokağı'nda yaşayan insanları, kendi mahallelerinin kapalılığı içinde geleneklerini, kültürel kimliklerini kendilerine özgü biçimleriyle yaşamayı yeğlerler. Bu özgünlük "racon kültürü", "bitirim kültürü", ya da "delikanlılık" diye anılır romanda. Eğlence, coşku ve zevk üçgenini temel alan bu kültürel oluşum, sokağın kendi sınırları içinde geçerli olan ahlaki kurallar, toplumsal değerler ve yasalarla tanımlanır. Bu bağlamda dışarıya göre yasadışı sayılan birçok davranış biçimi burada gündelik yaşamın içinde sıradanlık kazanmıştır: Sözelimi mahallede zevk ve eğlencenin kaynağı olan kumar, uyuşturucu kullanımı, hırsızlık yasadışı eylemlerdir; bunun yanı sıra bir dönemler mahallenin korunmasını kendilerine görev edinmiş çağdaş Robin Hood diye nitelendirebileceğimiz Horoz Mustafa, Jilet Niyazi vb. kabadayılar, racon kültürünün vazgeçilmez koruyucuları, iyi insanları, 'kült'ü olmalarına karşın, dışarıya göre kanun kaçağı olarak aranmaktadır: "Hükümette kalemleri kırılmış, defterleri dürülüp bir rafa konmuş olan bu insanlar, Kolera'nın soluk kesen muhabbetlerinin ölmeyen devleriydi." (Kaçan, 1990: 24) Hükümetçe yasadışı kişiler olarak ilan edilen kabadayıların yargılanması, onların kendi çevrelerinde "racon kültürü" bağlamındaki güçlerini temsil eden eylemlerinin onaylanması olarak görülmüş ve itibarlarının artmasını da beraberinde getirmiştir. Yasalarla da desteklenen böylesi bir dışlanmışlık durumu salt kabadayıların değil, aynı zamanda Kolera Sokağı'nın da kültürel kimliğinin dolaylı bir yoldan varlığının onaylanmasıyla eşdeğerdedir. Dışarıdaki değerler ve yasaların belirleyici olmayışı, Kolera halkı açısından uzun bir süre daha kendi kültürel kimliklerinin ve geleneklerinin dış etkilenimlerden uzak tutularak korunabilmesi anlamına gelmektedir. Öykü, bu geleneklerin, kültürel altyapının yeniden kurgulanmasıyla anlatılır.

Roman "Kolera Sokağı'nın en kral kevaşesi Edâ (...)" diye başlarken okuruna bir semtin, hem kullandığı dil hem de konuları bağlamında içeriden bir bakış açısıyla anlatılacağına ipuçlarını vermiştir bile. Kolera, insanıyla kendine özgü kuralları ve kültürel yapısıyla, 'öteki' olmayı reddeden duruşuyla, belleklerde yeniden yazılması arzulanan bir tarih bilincini oluşturmayı göze alır. "İçerisi" kavramı anlatıcının yer yer "dışarıyı"na değinmesiyle belirginlik ve anlam kazanır. Kaçan kentin merkezinden çok az söz eder. Merkezi anlatan

daha çok söz değil, suskunluktur. Suskunluğun, yazınsal metnin varlığının kurucu ögesi olan sözcüklerin ve seslerin yokluğu anlamına geldiği düşünüldüğünde, yazınsallık bağlamında bir çelişki yaratacağı da seçenekler arasında yer alabilir. Ancak buradaki suskunluk öylesine büyük bir boşluk yaratır ki, bu anlamsal bir boşluk olarak değil, içerisinin öykülenmesiyle gösterilen, gücünün sınırları sonsuz olan büyükkentin temsili olarak karşımıza çıkar. Büyükkent bu sonsuzluğunda tüm kötülükleri de içinde barındıran mekandır. Sözelimi Şoparlar'ın (Kaçan, 1990:20), kötü adamların (Kaçan, 1990:28), kötü kadınların geldiği yerdir dışarısı. Çünkü dışarıdan insanlar Kolera'ya geldikçe kötülükleriyle içerideki atmosferin bozulmasına yol açarak, Koleralıların korumaya çalıştıkları kendilerine ait olan düzeni olumsuz anlamda etkilerler. Anlatıcının içeriği ve içerideki insanları anlatma çabası, bir bakıma Kolera'nın dışındaki kentin merkezi kültürünce getirilen türdeşleştirici yaklaşımın işaret ettiği "iç-dış" ikiciliğinin, öteki taraftan bakılarak tanımlanıp, onun paradoksunu yaratma çabasıdır da.

Bu semtte yaşamayı yeğlemiş insanların yaşam biçimleri, etno-kültürel biyografileri, adalet anlayışları, duygularını ve düşüncelerini dışavurum biçimleri ne olursa olsun Kolera semtine geldiklerinde ya da orada doğduklarında buraya hakim olan "delikanlı raconu"yla uyumlu olmak zorundadırlar. Bu, Kolera'da birlikte yaşamının en başta gelen kuralıdır. Kurallar yetişkinlerce deneme yanılma yöntemiyle öğrenilir, çocuklaraysa orada konusunda ün yapmış ustalar tarafından öğretilir. Gafticilik*, oto tamirciliği, berberlik, marangozluk gibi alanlarda, zanaatın ustadan çırağına aktarıldığı kadar, duyguların eğitiminde de bir usta çırak ilişkisinin hakim olduğu görülür. Sözelimi hırsızlık yapmak için eğitim alan bir çocuğa kendi mahallesinden çalmaması gerektiği öğretildiği gibi, bir erkek çocuğunun duygularını dışavurmadan, dilselleştirmeden kendi içinde yaşatması gerektiği bilgisi de yine ustalашmış büyüklerden çocuklara miras olarak aktarılan kurallardandır. Verilen tüm emekler, çabalar bu kurallarla oluşan kendine özgü "racon kültürü"nin sürekliliğini sağlamak ve birlikte yaşayabilmek, varlık gösterebilmek içindir. İçerisini koruyabilmek için Koleralıları kendi paylarına düşeni yapmaya çalışırlar. Ancak kimileyin kişilerin kendilerini koruyamadıkları zamanlar da olur. Böylesi zamanlar kabadayılara gereksinim duyulduğu anlardır. Arap Sado kabadayılığı ustalarından öğrenmiş, mahalleyi tüm kötülükler karşısında

* hırsızlık

koruyarak, onları güvence altına alan “delikanlı”dır. Ancak Sado kötülüğün şiddet, saldırganlık ve iktidar hırsıyla harmanlanarak yoğunlaştığı temsilcisi olan sokak çetesi, “yamuk yüzlü, yengeç yürüyüslü herifler” tarafından bıçaklanarak öldürülür. Ölümle dirim arasındaki çizgide *iyi bir Koleralı* olarak yaşamış olan Sado, kabadayılık misyonunu ve sustalı bıçağını Salih’e devreder. Böylelikle hiçbir zaman dışarıda yaşamayı seçmemiş/seçmeyecek olan Salih Koleraca tanımlanmış bir *iyi olma* görevini ister istemez üstlenmiş olur. O güne değin mahallenin değerler sisteminin ve kültürel geleneğinin simgesi olmuş olan Sado’nun ölmesi, Kolera’nın sokaklarından hiç eksilmeyerek hüküm süreceği olan kötülüğün ve dışarıdan artarak gelecek olan olumsuz etkilerle bozulacak dengelerin işaretini verir.

Kişinin *iyi bir Koleralı* olabilmesi ve öteki Koleralılarından saygı görebilmesi, orada geçerli yasalara bağlı kalmasına koşut olarak gelişir. Dahası dışarıya kapalı olan bu toplulukta kişi, dışarıyla ilişkisinin tamamen kopuk olduğunu ve mahalledeki aidiyetini ne denli güçlü kanıtlayabiliyorsa, o denli saygıdeğer bir konuma getirilir. Salih’in böyle bir konuma gelebilmesi için Sado’dan kabadayılık unvanıyla, sustalı bıçağını almış olması yetmez, öncelikle bunu hak etmesi gerekmektedir. Salih’in yolda giderken “Eda’nın vizite suyuyla” ıslanarak başlayan öyküsünde, ileride başına gelmedik kalmayan bir anlatı kişisi olacağıın işaretleri en baştan verilir. Kolera’da yaşanan birçok olayda buluruz Salih’i. Çocukluğunun, ilköğretim çağıının yeridir bu sokak. Babasının bile olmadığı kadar Koleralıdır. Yazgısı da yine Kolera sınırları içinde ve sokaktaki öteki hayatlara değerek, onlarınkine koşut belirlenir. Tüm olumsuzluklara karşın orada kalmayı ve oralı olmayı seçmiştir. Kolera’ya olan bağlılığı ve onu terk edemeyişi, Salih’in racon kültürüyle beslenerek tanımladığı kolektif kimliğiyle kendi bireysel kimliğinin arasındaki ikilemin bir uzantısıdır. Çocukluğundan başlayarak bilgisi, becerisi, dostluğu ve içerideki yasalara uyum sağlamasıyla hep iyi bir Koleralı olmuştur. Bir ara dışarıya gitmeyi hayal etmiş olsa bile, bireysel arzularına yenik düşmeden Kolera’da kalmayı yeğlemiş, dışarıya salt eğlence için çıkmış sonra yine geri dönmüş ve oranın kabadayısı olma onurunu kazanmıştır. Salih çocukluğunda acılar, hüznlerle yaşayabilmeyi kokladığı ojelerden öğrenmiş; ilköğretim çağıında en yakın arkadaşı Tiilki Orhan onunla sevmek istediğinde Orhan’ın bacağına tornovıdayı saplayıp ardından tiner koklamış; abisi Reco’nun dışarıya gitmesiyle “kallavi cigara” içmiş (Kaçan, 1990:65) ve sonraları da hap kullanmıştı birçok mahalleli gibi. Bu sokakta okula gitmiş, marangozluğu, gafticiliğı, oto tamirciliğini, kumar

oynamayı, dilenmeyi, kavga etmeyi, şiddeti, aşık olmayı, ayrılmayı, ihaneti, ölümü ve duygularını gizlemesi gerektiğini hep burada öğrenmişti. Bireysel kimliğini korumak, geliştirmek için önce evini sonra işini terk etti. Tamirhanede çıkan yangından Tilki Orhan'la Gaftici Fethi'yi kurtarması, uzun süren bir bekleyişin ardından Kolera Canavarını yakalaması onun kabadayılık unvanını kazanmasına olanak tanıyan fırsatlardı. Kabadayılığı Kolera halkı tarafından onaylansa da, onlar gibi kumar oynayıp hırsızlık yapsa da, uyuşturucu kullanıp eğlenceye katılsa, oralardan gitmese de mahallelinin kendisine sunduğu kimlikle bir türlü özdeşlik kuramamıştı. Gerçi Kolera'da kendisine sunulan, merkezi otoritenin saptadığı kültürel kimliği benimsemeye yeğdi, ama o Reco'nun gidişiyile kendisine kalan kitapları okuyarak hayallerinin, duygularının, düşüncelerinin sınırlarını alabildiğine genişletmiş, farklı bakış açıları kazanmış ve artık Kolera'yı bulunduğu yerden "seyretmeyi" seçmişti. Gılı Gılı Salih "en romantik ve gaddar bitirimdir" (Kaçan, 1990: 119). Romantikliği ezgiler, şiirlerle beslenen hayal dünyasının zenginliğinden, gaddarlığıysa kendisine sunulan kabadayılık görevini benimsemesindedir. Dışarıdan gelen ve aşık olunan kadının ihaneti, Salih için ölümün adı olur. Kolera'nın son kabadayısıdır Salih.

Salih özgürlüğü uğruna otoritenin başatlık gösterdiği baba ocağını terk ederek sokakta yaşamayı yeğler. Romanın tüm diğer kişileri ve iç mekanları Salih'in hayatında olduğu gibi hep sokağa açılır: Sözelimi tamirhane, berber dükkanı, marangozhane gibi çalışma mekanları yarı kapalı yerlerdir. Bir yüzleriyle sokağa bakarken bir bölümleri de kapalıdır. İnsanlar sohbet etmek için evlerinin içinde değil sokakta toplanırlar (Kaçan, 1990:10), çocukların hayatları da cam kenarlarında ve sokakta geçer (Kaçan, 1990: 22), sürekli evde oturan, hiç dışarıya çıkmayan, Salih'in annesi İmine hayatını cam kenarına satmıştır (Kaçan;1990: 14), böylelikle bir yandan dış dünyada olanlardan haberdar olur öte yandan pencere kenarında geçirdiği zamanlarıyla bir türlü yaşayamadığı hayatın, dahası başkalarının hayatının izleyicisi olur. Romanda iç mekan neredeyse yok gibidir. Benjamin *19. yüzyılın Başkenti Paris* (Benjamin, 1961:193) adlı yazısında, kendisine yaşam alanı sağlamaya çalışan bireyin dış dünyadan ayrılarak, iç mekanı dünü ve uzaklarda olanı bir araya getirdiği kendi özel evreni olarak ele alır. İç mekanın koruyucu ve güvenilir yanıyla kişinin kendine ait kalıcı izler bırakmasına, bu kendine ait olan yerden dünya sahnesini izlemesine fırsat tanıdığına işaret eder. Bu bağlamda *Ağır Roman*'da bir iç mekan olarak evin değişen koşullar karşısında kimi anlamlarını yitirdiğini ve

kendine yaşam alanı bulmaya çalışan birey açısından farklı anlamlar kazandığını görürüz.

Ekonomik ve kültürel açıdan başkalarına bağımlılığı beraberinde getiren ev, yuva olmanın ötesinde, salt insanların gecelediği, babanın otoritesinin hüküm sürdüğü, evin reisi olarak evi geçindirdiği bir ortama dönüşmesiyle, bireyin özel hayatının güvenliğinin de alabildiğine sarsıldığı mekana dönüşür, dahası özel hayatların yaşandığı mekan olarak ev mevcudiyetini yitirir. Artık Benjamin'in dile getirdiği *evren* sokağa taşınır. Bir bakıma Salih salt babasının otoritesinden, ailesinden değil, etrafını saran duvarlardan, gökyüzünü örten tavanlardan kurtularak görüş açısını geliştirme fırsatını da bulmuş olur. Ancak mutluluğun mekanı sokak da değildir. Sokakta yaşamaya başladığında da başına gelmedik kalmaz. Gerçi evi kalıcı kılan aile ortamına kendi bireysel kimliğini teslim etmemiştir, ama bu kez de sokakta onun iyi bir kabadayı olması için zorunlu koşulları yerine getirmesini bekleyen Kolera halkı vardır. Bu iki aradığı bir *flaneur* edasıyla yaşayan Salih sokaktaki "kalabalıkta kendi sığınağını arar" (Benjamin, 1961: 195). Kendine özgü kültürel geleneklerini ve ahlaki değerlerini üretmiş, merkezden kültürel bağlamda uzak konumlanmış olan Kolera Sokağı ve insanı *flaneur*'üne ne denli koruyucu bir sığınak olabilecektir?

Kolera Sokağı gündelik hayatı düzenleyen kurallara karşın farklı toplumsal ve ekonomik çevrelerden, farklı dinlerden, farklı dillerden gelen ve mahallenin eğlencesine katılan kişileri yanyana barındırarak, çok renkli bir karnaval ortamı yaratır. Kolera'da varolabilmenin en önemli koşulu *oralı* olmaktır. Bu salt oranın kabadayısı Salih için değil, tüm mahalleli için geçerlidir. Salih, Arap Sado gibi güvenliği sağlayanlar Kolera'daki *iyiliğin* temsilcisidirler. Oysa oralı olmasına karşın kötü olan kişiler de vardır. Böylelikle romanda kötülük salt dışarıdan gelen bir felaket olarak değil, aynı zamanda mahallenin kendi içinden de türeyebilecek bir karabasan olarak öykülenir. Sözelimi mahallede birçok kişiyi öldüren Kolera canavarının öyküsü böyle bir öyküdür. Kolera canavarı geceleri insanları şişleyerek karanlıkta sokakların korkulu rüyasını yaşatır. Sonunda Salih tarafından yakalanır. İnfaz Kolera'nın kendi kurallarıyla gerçekleşir. Suçlu da yargıç da aynı söylemi paylaşır. Her ikisi de yaşadıkları ve ait oldukları mekanın tarihsel sürecinde birlikte ürettikleri ortak dili konuşur çünkü. Bu aidiyet durumuna bağlı olarak her ikisi de nasıl bir sona ulaşılması gerektiğini ve bunun hangi

yöntemlerle yapılacağını yine ortak olan biyografik deneyimlerine dayanarak bilirler. Taner “bileti kendisi tarafından kesilmiş bir yolcuydu” (Kaçan, 1990: 118) ve bu yolculukta “racon” a göre uğurlanacaktı. Kolera’nın yazılı olmayan kurallarında içerideki insanları öldürmek suçtur ve suçlunun cezası yine oralılar tarafından verilir. Cezayı böylesine içeride çekmek, ucunda ölüm bile olsa, dışarıda olmaya yeğlenesi bir durumdur romanda. Çünkü “zengin semtlerin birinde aptal hayatı” yaşayacağına böylesi bir ölüm daha da onurludur. Anlatıcı her şeye rağmen içeriye ait olan anlatı kişisi Taner’in, kendi tatlılarını beğenmeyen kişileri öldürdüğünün altını çizerek, canavarlaşma sürecinin kendince haklı nedenleri olduğunu savunarak *oralı* olanın yanında yer aldığını okuruna sezdirir.

Bu çok renkli arka planıyla hayatı eğlenceli ve anlık yaşamayı hedefleyen semt sakinleri, anlatıcının durmak bilmez devinimsel anlatı biçimine koşut olarak anları öylesine hızla birbirine eklerler ki, kendileri bile yaşadıkları hayatın hızına yetişemezler. Yaşanacak olaylar sanki hep Salih’in giden bir Amerikan arabasının çitasını çaldığı süre kadar bir zaman dilimine sığdırılmak zorundadır. Kolera Sokağı kendi zamansal düzenini kurmuştur. Bu dışarıda, kentnin merkezinde geçerli olan ve toplumun örgütlenmesinde belirleyici bir kriter oluşturan zamansal düzenin çok ötesinde farklı bir anlam kazanır. Buradaki hayatların hiç biri saat aracılığıyla düzenlenmemiştir. İçerideki zamansallık dışarıdakinden bağımsız ve farklıdır. Buradaki kişilerin zamanları işleri konutları ve çalışmaktan arta kalan boş zamanları biçiminde örgütlenmemiştir. Kendince esnek bir zaman birimi yaratırlar Kolerahılar. Sözelimi sokakta, işi olanlar ancak müşterileri olduğunda çalışırlar, müşterileri yoksa ya gazete okur ya da sohbet ederler. Zaman birimleri dışarıdakinden farklı olarak ölçülebilir değildir, kimileyin kabadayı unvanını alma, aşık olma ya da bir aşkı yaşama süreci, kimileyinse birini bıçaklama ya da şişleme anı; belki de “kallavi bir cigara” içimi gibi birimlerle gösterilen, “hızlı yaşanan” ancak buna karşın hiç kimsenin acelesinin ve zaman sınırlamasının olmadığı farklı bir zaman anlayışıdır. Doğumla ölüm arasındaki süreye, “racon kültürü”ne en uygun olabilecek anların toplamını sığştırılmasıdır asıl amaç. Zaman, insan hayatını örgütlemeye, düzene sokmaya yönelmiş değildir bu romanda. Hayatın saat zamansal dilimlere bölünmemesi ve böylelikle de bunun aracılığıyla disipline edilmemiş olması, sokakta kurumsallaşmış bir hayat tarzını da görmeyi olası kılmaz. Çünkü kurumsallaşmak, merkezi kültürün söylemini sorgulama fırsatı bulamadan kişinin kendisine sunulan zamansal örgütlenme

biçiminin üstlenilmesiyle eşdeğerdir. Hayatın dışında tutulan, dahası yadsınan kurumsallaşmanın, merkezi otoriteyi temsil eden kurumlardan, okulun dışında, tümünün semtin dışında bırakılmasıyla romanda etkilerinin en aza indirgenmesi hedeflenir.

“Dil silahımdır, hürmet ederim” (Durbaş, 1991:14) diyen Metin Kaçan, merkezi kültürün kurumlarının sürekli yinelemeler üzerine kurulu olan ve bağımlı, sabit yaklaşımlarıyla aktarılan dünya görüşlerinin, düşüncelerinin, değerlerinin, inançlarının farkına varmaksızın bireye akmasına yol açan dilini kullanmamayı yeğler. Kaçan argoyu kendisini varetmeye çalışan bir sokağın başkaldırısının sesi olarak kullanır. Çingenelerin, Rumların, Ermenilerin, Süryanilerin, gafticilerin, papikçilerin, softaların, malbuşçu ve cıgaracı kadınların, kumarbazların, kendini jiletleyin morfinmanların dilidir buradaki argo. Romanda tüm anlatı kişilerinin olduğu kadar anlatıcı da argo konuşurlar/anlatırlar. Kolera dünyasının kendine özgü anlamlarını aktarabilecek tek dildir çünkü argo. Bu dil bildik öğretilmişliklerden ve tanımlanmışlıklardan uzak ve yeni bir dildir okur için. Okur bu dilin o güne değin yabancıysa olsa da, yazar “Argo sokakta ve dilde yaşamaktadır” (Durbaş, 1991:14) der ve Kolera’nın öyküsünü, gerçeğini yine kendi otantik diliyle anlatır. Ecevit romanın dilini betimlerken “sarkastik ironinin egemen olduğu grotesk dildeki yoğun imgelem bazen ‘kitsch’e kadar uzanır, provokatiftir (...) Metin Kaçan’ın romanı ‘kitsch’i estetize ediyor” (Ecevit, 2003: 15-16) diye vurgular. Genelde sözlü kültür geleneğinin yazılı dildeki uzantısı olarak kurgulanmış romanda, kimileyin estetize edilmiş kitsch’te kimileyin suskunlukla gösterilen dışarısının yansımalarında melezleşmiş bir dildir kullanılan.

Arap Sado’nun ölümünün racon kültüründe yaşanacak çözümlerin işareti oluşu; Sado ve onun gibi geçmişte kalan diğer kabadayıların dönemine artan özlem, bu dönemlere bir *altın çağ* anlamı yüklenmiş olması, mahallenin dışarıdan gelen etkilenimlerle kültürel bir dönüşüm yaşaması, son kabadayı olan Salih’in Kolera’yı yeterince koruyamadığı kaygıları geleceğe olan güvenin yitirilişinin kaynağıdır. Şimdide yaşanan, geleceğe ilişkin üretilen umarsızlık hayallerinin ürünü olarak gösterilir. Kolera hiçbir zaman geçmişteki ihtişamlı hayatını yaşayamayacaktır. Saklı tarihler dilselleşmiştir romanda, ancak bu onların çöküşünü, zamanın-mekanının dönüşümünü engellemeye yetecek midir?

Yeni baştan tamamlanmış bir metropol imgesi oluşturmaya da Kaçan’ın kitaplarında kent tanımlamalarında merkez-çevre ilişkisinde bir yer değiştirmişliği gözlemek olası. Başat kültürün belirlemelerinin ışığında çevrenin

konumlandığı, tanımlandığı toplumsal bir yapıda oluşan bir 'ötekiler' ya da 'öteki yerler' romanı olan *Ağır Roman* da, yeni kentsel tasarımın ipuçlarını veren bir roman olarak varlık kazanır. (Oralış, 2003: 164)

Kentin kültürel topografyası, Kolera'nın yerel kültürel kimliğinin metinsel düzlemde mevcut kılınmaya çalışılmasıyla yeniden çizilirken, aynı zamanda okur açısından bakıldığında yeniden görüntülenmektedir bu "ötekileştirilmiş"lik durumu. Yerel kültürel kimlikler su yüzüne çıkartılmaya çalışılmış olsa da, onca zaman bastırılmış ve sınırdan bırakılarak çevresindeki yaıtılmışlık duvarları kalınlaştırılmış bu kültürel yapı, yeni konumlandırılışına karşın tükenmemeyi ne denli başarabilecektir?

Ağır Roman'da merkeze karşı durarak, merkezden kaçarak dahası kendisini merkezizleştiren çabalarında Kolera Sokağı kendi yaıtılmışlığını da ister istemez üretir. Kendi içindeki çoğulcu kültürel dokuya karşın yine de dışarıyla içerisini ayıran sınırları bu kez onu ötekileştirme gayreti içinde olan merkezi kültürce değil kendi racon kültürünü korumaya, kollamaya çalışırken yarattığı kapalılık Kolera'nın kendisinin tükenişini de beraberinde getirir. Kişiler hem kolektif kimliklerini hem de bireysel kimliklerini tanımlamakta zorluk çekerler.

Yazı suskun, saklı kalmış mekanı canlandırır, ona çevirmenlik eder, mekanın temsili yazınsal düzlemde gerçekleşerek, ötekileştirilerek kentin kıyısında bırakılan merkezi otoritenin tanımlarına karşı çıkarak, öyküsünü kurmaya çalışır. Romanda kullanılan dil, sokakta gelişen moda akımları genelde Kolera Sokağı'nın kendi özgünlüğü içinde biçimlenir. Kolera halkı bu kendine özgü ortamda kültürel değerlerini mitleştirmeden ya da yok saymadan yaşar. Bu insanların farklılığını, tikelliğini vurgulayan romanda, aynılaştırılmaya karşı durarak kent kültürü yeniden görünür kılınmaya çalışılır. Dilde, mekanda ve zamandaki bu uzlaşmaz karşı duruş bir yandan dışarısının paradoksunu oluştururken bir yandan da salt Kolera Sokağı'nın değil aynı zamanda, *Ağır Roman*'ın Türkçede kaleme alınmış yapıtlar arasındaki farklılığını berraklaştırır. Gerek biçimsel yapısı gerekse tematize ettiği konuları ve söylemi açısından modernist yazınla postmodernist yazın arasında bir eşik oluşturur.

İstanbul'u dinliyorum, gözlerim kapalı;

Orhan Veli Kanık

Postmodern özelliklerin yoğunluklu olarak rastaldığı bir başka metinse Bodo Morshäuser'in *Die Berliner Simulation* adlı anlatısı. Genelde Berlin ve Berlinli olmayı kaleme alan Morshäuser bu anlatısını, 1983 yılında, yani henüz Doğu ve Batı Almanya'nın arasındaki duvarların yıkılmadığı bir dönemde yayınlamış. Anlatı, şiirle düzyazının, yüksek kültürle kitle kültürünün, argoyla şiirsel dilin, şiddetin, eğlencenin, vakit geçirmenin buluşarak çoklu bir hayatın öyküsünü gözler önüne serer. Genelde çizgisel olarak öykülenen metinde, ara ara anıları bugüne taşıyan küçük görüntülerin dışında, kişinin gündelik hayatındaki zaman akışına benzer bir zamansal akışkanlık vardır. Anlatıcı salt zamansal açıdan değil, metnin birçok katmanında otantik gerçekliği ön plana çıkarmayı yeğler.

Anlatıda, metinsel düzlemde bir kentin mekansız kınıması öykülenir. Bir kent, hem de Berlin gibi bir kenti nasıl mekansızlaştırılabilir? sorusu hemen ilk akla gelen. Berlin yeni deneyimlerin yaşanmasıyla yeniden imgenenerek bir 'Dream City', bir kentsiz kente (Un-stadt) (Scherpe, 1988: 7-8), bir Ghosttown'a (Morshäuser, 1983: 67) dönüştürülmüş yanılısamarlarla dolu bir yer olarak sergilenir. Anlatı Berlinli bir anlatıcının kaleminden onun hipergerçekçi yaklaşımıyla yeniden görünür kınılır. Ancak burada parçalanmış bir toplum gerçekliğinden bakıp evrensel olanı kurmaya çalışan bildik bir anlatıcı değildir konuşan. Kendi tarihselliğinin ve bölünmüşlüğüünün bilincinde olan bu öykünün anlatıcısı, yitirilmişlikleriyle geride bırakılan, kalıntılar arasındaki gezintisinden yola çıkarak görsel, teatral bir sahneye dönüştürdüğü Berlin imgesini metinsel düzlemde sergiler. Bu gezinti sırasında bir yersiz-yurtsuz mekanının, Berlin'in öyküsü, kimlikten kimliğe bürünerek konuşan/anlatan, dolayısıyla da kimliksizleşen bir anlatıcının biçimindeki ve düşüncelerindeki çoksesliliğiyle (sanırım burada çokgörüntülülüğüyle demek daha yerinde olacaktır) kaleme alınmıştır.

Alternatif bir Berlin öyküsü diye tasarlanmış olan metin, dünyayı izlerken, daha çok duyu organlarından gözünün olanaklarını kullanmayı yeğleyen benöyküsel anlatıcının ağzından anlatılır. "Göz" anahtar sözcük olur ve metinsel düzlemde kurulan oyun alanında bu gözler vefecri okur. Yazıya aktarılan görsellikte düşüncelerin izlerini sürmek olasıdır. Görsel olarak yazıya aktarılan, doğrudan gözün gördüğünden farklı bir şeydir. Bu farklılık anlatıcının

çoğulluk kazanmış ifade gücünde yatar. Her bölümde çevreyi ve insanları algılama, onları izleme sürecinde defalarca yinelenen “görmek” eyleminin yanı sıra birçok *gözoyunu* buluruz; göze ve görmeye ilişkin sözcüklerle üretilmiş bir oyunsuluktur bu. Sözgelimi ışık, fotoğraf, bakış (Blick), an (Augenblick), dürbün (Fernglas), yansımak, rüya görmek, Ayışığı Sonatı, izlemek vb. görselliğe ilişkin kavramlarla belirginleştirilmeye çalışılan, bir Berlin imgesinin yol işaretleridir.

“Kapağı açık bir kamerayım ben” (Morshäuser, 1983: 71) diyerek Isherwood’un *Goodbye Berlin** kitabını alıntılıyıp metinlerarası bir ilişki kuran anlatıcı, çevresindeki olayların ve kişilerin fotoğraflarını her an çekmeye hazır bir fotoğraf makinesiyle, kendisinin benzeştiğini işaret ederek, bir kez daha görselliğin kendisi için ne denli başat olduğunu vurgular. Işığın yazısı anlamına gelen fotoğrafla, yazılı metinde saptanabilecek bir başka ortak yansa, her ikisinin de yöneldikleri konuyu net odaklayarak yansıttıklarında, yüzeydeki ayrıntıların tüm incelikleriyle göze çarpan hipergerçekçi bir görüntü elde etmelinde.

Kendisi görmeyi, gözlemlemeyi ve seyretmeyi bu anlatısının iskeletini oluşturmadaki en önemli algılama biçimi olarak açığa çıkartan anlatıcı, anlatısının bir yerinde “görülmeyle değil görmeyi istiyorum” (Morshäuser, 1983: 28) der. Bu görüşünün bir uzantısı olarak öyküleme sürecinde öncelikli olarak kişileri ya da kenti dış görünüşleriyle uzun uzun anlatır. Özellikle, bir türlü görünmez sevgili Sarah’ın metinsel düzlemindeki varlığını legalize etmek istercesine giyisilerini, mimiklerini, olası davranışlarını en ince ayrıntılarıyla anlatır. Anlatıcının dış görüntüleri böylesine ayrıntılı betimleyişi, Italo Calvino’nun *Varolmayan Şövalye* romanındaki salt metal zırhtan oluşan, dilediğince hareket eden ancak içi boş şövalyesini anıttırır. Sally ya da Sarah, olası konuşmaları, olası yaşanmışlıkları, olası yürüyüşleri, olası karşılaşmaları, buluşmalarıyla söze dökülen ve özlemlerle anılan bir aşkın kahramanıdır anlatıcı için, ya da dış gerçeklikte bir türlü yaşanamayan imgesel bir aşkın metinsel düzlemdeki yansıması. Anlatıcı hep görerek anlatır; kendisini görür sözgelimi ve kendisini görürken ve görsel düzlemde ifade ederken de görür; kendi görüş alanının sınırlarıyla görünür kıldığını dışavururken de görür. Yüzleri birbirine

* Orijinal adı *Goodbye to Berlin* olan roman 1939 yılında İngiliz asıllı Amerikalı roman ve oyun yazarı Christopher Isherwood tarafından yazılmıştır. Berlin üzerine yazmış olduğu yapıtlarıyla ünlenen yazar, bu romanında da Weimar Cumhuriyetinin çöküşünü ve Nazizimin yükselişini bir yabancıdan gözünden kurgulamıştır.

dönük iki ayna gibidir anlatıcıyla metin. Kendi görüntülerinin böylesi bir iç içelik durumunda bulunması onun narsistik yanının bir uzantısı olarak varlık kazanır.

Modernist yazında en çok sorgulanan ve yüzyıllardır bir yanıt arayan '*ben kimim?*' sorusu bu anlatıda "Ben neredeyim?" (Morshäuser, 1983:62) sorusuna dönüşür. Bu sorunun yanıtını bulabilmek içinse anlatıcı, önce imgesel bir sevgili için verilen kayıp ilanıya başlar öykülemeye; onun üzerinden de Berlin'i görsel kılmaya çalışır. Kadınla tanışma sürecinin bir kafede geçtiğini anlatır. Çünkü "anımsamak, şimdiye taşımaktır" (Morshäuser, 1983: 10) birşeyi, birisini anmak ona bugünde varlık kazandırmak, şimdiye taşımakla olasıdır. Kendini Sally diye adlandırdığını öğrendiğimiz kadının, anlatıcıya kafede karşılaştıklarında doğrudan bakmadığı, onun cama yansıyan görüntüsünü izlediği anlatılır. Sally'ye ilişkin verilen bu ipuçları, anlatının ilerideki bölümlerindeki gelişmelere ilişkin ipuçları barındırır. Çünkü anlatıcı da metinsel düzlemde ne Sally'nin ne de Berlin'in aslını sunmaz. Metin içindeki sahneye çıkartılan temsili bir sevgili, temsili bir kenttir. Bir başka deyişle bir aşkın, Berlin'in kendi imgelem alanındaki metinsel düzlemde görünür kılındığıdır. *Berlin neresidir?* Benöyküsel anlatıcının doğup büyüdüğü, sokaklarını çok iyi tanıdığı bir kent olmasına karşın onun için "herhangi bir yer, bir düzlem" (Morshäuser, 1983: 12) dir anlatının başlarında. Kendisine yabancılaşan bir kenti yenibaştan kurması gerekir. Bu onun için, Berlin'in kültürel topografyasını yeniden kaleme alırken bildik Berlin'in dışında, farklı bir okuma biçimiyle görüntülenmiş bir kent imgesi olacaktır.

"Input" (Morshäuser, 1983: 5-51) ve "Output" (Morshäuser, 1983: 53-138) diye iki bölüme ayrılır anlatı. Birinci bölümde seyredilmekte olan bir kent, bir sevgilinin imgesi gözoyunlarıyla kaleme alınır. İkinci bölümdeyse, ilk bölümde görsel düzlemde kaydedilmiş olan, anılarla bezenmiş belleğin süzgecinden geçirilip işlenerek bugünde gözler önüne serilir. Anlatıcı ilk bölümde imgesel olanın gücüyle bir kenti metinsel düzlemde inşa etmeye başlar. Kendine ait olan, kapalı dünyasında gördüklerini çok ince ayrıntılarla işlediği ve yan yana getirdiği kolajın parçalarına dönüştürür. Mevcudiyeti olmayan bir sevgiliye duyulan özlem, sokağın çağrısına karışır. Sokaklar hem imgesel sevgilinin olası barınağı hem de kentin anlatı kişisi için daha içeriden seyredilebilecek yerler olarak varlık kazanırlar. İkinci bölümde imgeler daha ayrıntılı işlenerek sergilenir. Berlin, dünden bugüne çağrışımlarla ilmeklenerek

aktarılan ve bireysel tarihi barındıran kent olarak sahneye çıkar bu bölümde. Uzak ve yakın geçmişin anıları, dondurulmuş görüntüleriyle tek tek anlık fotoğraf karelerinin, yazıdaki yansıması gibidir. Okuru dünden haberdar etmek için kullanılan bu görüntüler, ne bireysel tarihin ne de Berlin'in tarihsel gelişiminin uzun uzadıya sunulmuş kanıtları, ayrıntılı çözümleridir. Bunlar salt geçmişin bugündeki izdüşümleri ve farklılıklarıyla yan yana duran, yalınkat görüntüleridir. Sözgelimi:

1963 başarılı bir Amerikan başkanı 'Ben Berlinliyim*' tümcesinin gelmiş geçmiş tümcelerinin en onurlusu ilan eder, 1963. Hemen aynı gün geri döner ve bir yıl sonra başarılı suikastçisine toslar (Morshäuser, 1983 : 99).

1953 haziranında bir polislin kalabalığın üzerine gelişigüzel saçtığı kurşunlardan biri babama rastlasaydı (...) Neredeyse babasız büyüyecektim (Morshäuser, 1983 : 103).

1980 kongre salonunun süslü uyduruk yapısı çöker. (Morshäuser, 1983 : 104)
1980 merdivenlerde kız kardeşimin 1955'te yazdığı sözleri hala okuyabiliyorum.
1981 ne yazık ki artık herkes evin kurtarılamayacağını görüyor (Morshäuser, 1983 : 105).

Bunlar ve bunlara benzer bir çok örneğe rastlayabileceğimiz alıntılarda, her tarih tıpkı bir fotoğraf altlığı gibi kullanılır. Anıların tüm bu görüntüleri Berlin'i "Tarihin yaşandığı yer" (Morshäuser, 1983: 124) yapar. Berlin, belleğin donatıldığı ve anıların bugüne taşındıkça anlamını kazanmaya da başladığı yerdir anlatıcı için. Ancak bu anıların anımsanması, birbirinden kopuk, ilişkisiz parçaların anlık örüntülenmesiyle gerçekleşir. Bu anlarda görseelliğin öne çıkarıldığı kolajlar sergilenir. Bu kolajlar daha çok tarihsel gelişime derinlik kazandırmak yerine, onları yüzeyselleştirmeyi ve yüzeydeki ilişkilerini sergilemeyi yeğlerler. Harvey tarihin böylesi dünden bugüne aktarılmış anlık alıntılar biçiminde görüntülerden oluşmasına ilişkin şöyle söyler: "İlerleme fikrinden sakının postmodernizm, bir yandan her türlü tarihsel süreklilik ve bellek duygusunu terk ederken, bir yandan da tarihi yağmalama ve orada ne bulabilirse onu şimdinin bir boyutu gibi massetme konusunda inanılmaz bir

* 1963 yılında Amerika Birleşik Devletleri'nin o dönemki başkanı J.F.Kennedy, Rusların Doğu ve Batı Berlin'i ayırmak üzere Berlin Duvarı'nı inşa ettikleri sırada Berlin'e gitmiştir. Berlin Belediye binasının önünde, kent nüfusunun beşte üçünün katıldığı konuşmasında özgürlüğün duvarların içinde değil, ancak duvarların dışında gerçekleşebileceğini vurgulayarak dünyanın neresinde olursa olsun özgür insanların tümü Berlinli olduğunu savunmuştur. Kendisinin ne denli özgür bir insan olduğunu ifade edebilmek için de "Ben Berlinliyim" demiştir (White, 1996:298)

yetenek geliştirir” (Harvey, 1997:71). Metinde bütüncül bir yapının kurgusu hedeflenmediği gibi Berlin de bölünmüşlüğüyle “yarım bir kent” (Morshäuser, 1983: 105) tir; yine de “Berlin’de yaşamak, Berlin’de yaşamamaktan çok daha iyidir, çünkü Berlin başkenttir ve başkentte en önemli şeyler yaşanır” (Morshäuser, 1983 : 100) Berlin’e ilişkin verilen her ayrıntı salt dünle bugünü metinsel düzlemde buluşturur. Ancak bu buluşmada neden sonuç ilişkilerinin kurulduğu, vazgeçilmez erkiyle yeni bir kent tasarımı değildir hedeflenen. Anlatıcı için daha çok önem kazanmış olan, Berlin kentinin bugününde her alanda simülasyonların yaşanıyor olması :

Bir televizyon programına ilişkin modelin, bir gösterinin modelinden daha önemli olduğunu görüyorum. Önemli olan alışlageldiği gibi kayıyor, en geriye, ve aslolarak söylenen, çok öncelerde farklı bir konumda dilselleştirilmiş oluyor. Böylece günler birbirini kovalıyor. Olayların kendisi değil, modeller yineleniyor. Uzun süredir de olan bitende başatlık kazanıyorlar. Duygular iki olanak üzerinde sabitlenmiş duruyor. Bu modellerde, küçük bir hamsterin sürekli dönen tekerleğinin içinde kaldığı gibi bırakılıyor, çünkü bu modellerde gerçek olan bir şey kalmadı; yalnızca simülasyonlar. (Morshäuser, 1983:97).

Kent, doğanın uzağına düşmüş, iletişim teknolojilerinin gelişmelerine bağlı olarak üremiş, yeni toplumsal kültürün beşiğinde yinelenen modeller üzerine kurulmuş bir yerdir. Sözelimi medya aracılığıyla kitlelere sunulan ve aynı kitlelerce sorgulanmaksızın kabul gören anlamlar, gerçekliğin zeminini muğlaklaştırırsa da, sunulan modeller hayatın yaşanmasını zahmetsiz kılar. Böylelikle hazır verili olan, simülasyonlardan oluşan bu yeni gerçeklik insanların yüklerini hafiflettiğinden, onlara kendileri için boş zaman ayırabilecek fırsatlar doğurur.

Gerek anlatıcının gerekse öyküde adı geçen tüm diğer kişilerin yaşadıkları göz önüne alındığında, sürekli dışarıda kafe, bar, birahane, alış-veriş merkezleri, sinema gibi mekanlarda, caddelerde, parklarda gezebilecek denli zamanlarının çok fazla olduğundan yola çıkarsak hem boş zamanının çok hem de tüketime yönelik bir yaşam biçiminin olduğunu fark ederiz. Derinliği olmayan, tek boyutlu insan sergilediği dış görünüşüyle oluşturduğu imajlarda kendisini görünür kılar. Gösteriye yönelik, seyirliktir hayatlar. Uyuşturucu kullanan, alanlarda müzik dinleyen, kulislerde gösteriye hazırlanan, sahnede gösterilerini sergileyen insanların olduğu yerdir Berlin. Berlin’e ilişkin başka hiçbir somut mekansal ipucu verilmez. Kent boş zamanı bol, tüketime yönelik kitlelerin oluşturduğu bir sahne, seyirlik bir yerdir salt. Mekanıysa artık mevcut

değildir. John Urry *Mekanları Tüketmek* adlı çalışmasında Zukin'i de alıntılıyarak şöyle der:

Mekan ve zamanın görsel tüketimi, endüstriyel üretim mantığından hareketle hem hız kazanmış hem de ondan soyutlanmıştır. Bu durum, kentin postmodern tüketim merkezi olarak yeniden yapılanmasına yol açmıştır –kent bir gösteriye, 'görsel tüketimin bir düşsel peyzajı'na dönüşmüştür. (Urry, 1999:37)

Anlatıda birçok kavram zamanla yıpranmış geleneksel anlamından kopartılarak, metinsel düzlemde yeni anlamlarla yeniden sahneye çıkartılma çabasıdır. Bu yeniden sergileme sürecinde mekanlar farklı bir boyutta, bildik mekansal betimlemelerden uzaklaşarak çıkar karşımıza. Çünkü mekanın metinsel düzlemde yeniden biçimlendirilişi, mevcudiyeti olmayan yerler olarak tasarlanmıştır. Bu da Urry'nin sözünü ettiği görsellik üzerinde kurulu ve yeni iktidar peyzajlarının tasarlanmasının uzantısı olarak, kentte görülen son durumla doğrudan bağlantılıdır. Anlatıda sergilenen hayatlar genelde açık alanlarda eğlence ve zevke yönelik, yüzeysel yaşanan, tözsüz hayatlardır. Kendisini ve çevresindeki ürünleri tüketmeye yönelik olan bu hayatların böylesi bir konumda bulunmaları da doğrudan mekanın kendisiyle bağlantılıdır. Bireysel kimliklerin içinde eridiği bu mekanları “bunlar tüketim için var olan, simule edilmiş yerlerdir. Açıkça buraları, insanların artık ait olmadığı ya da yaşamadığı ya da toplumsal kimlik duygusu sunmayan yerlerdir” (Urry, 1999: 37) diye açıklar Urry.

Anlatıdaki alış-veriş merkezleri, konserlerin ve toplu gösterilerin yapıldığı alanlar, kitlelerin bir araya gelmesini sağlayan yerlerdir. Kitleler meydanlarda müzik dinlemek ya da gösteriler yapmak için bir araya gelirler. Konserlere katılan herkes Berlinlidir. Tek ortak yanları aynı alanda toplanmaları ve kitlesel etkinliğe katılmaları olan bu insanların dış görüntüsü, tıpkı bir fotoğraf makinesinin objektifinden aktarıldığı kadarıyla metne yansır. Salt konserde rastlanan kişilerin değil, arkadaşların, dahası Sally'nin bile iç dünyasına ilişkin ipuçları bulmak olası değil. Herkes duygudan *arınmış* gibi. Kişiler arasındaki birebir ilişkilerde, bu ister arkadaşlık ister, aşk ilişkisi vb. olsun derinlikli sohbetlerin, sevginin, sevecenliğin izini sürmek olası değil; herkes sözleriyle, tenleriyle birbirine sadece değerek yaşar ilişkilerini. Duyguların kendisi metinde doğrudan olmasa da, öfkenin temsili olarak şiddet Berlin sokaklarında kol gezer. Gerek kişisel ilişkilerde gerekse toplumsal ilişkilerde sürekli sahnededir şiddet. Genelde kitlelerin konsere, festivale,

gösteriye katılma gibi nedenlerle meydanlarda toplandıkları zamanlarda, ölümlere neden olacak denli güçlü şiddet sahnelerine rastlarız. Anlatıda söz konusu olan salt kitlelerin şiddeti değil, düzenin koruyucusu, güvenliği sağlamakla görevli ve toplumun deneticisi konumunda olan polislerin de kitleler üzerinde uyguladıkları şiddettir.

Anlatı kişisi genelde evin dışında, Berlin’de yaşar. Eve gittiği zamanlardan çok az söz edilir. Özel hayatların sığınağı konumundaki ev, bu bağlamdaki anlamlarını yitirmiştir. Dışarıda yaşanan kitlesel hayatın yanı sıra evde de kişi özel hayatının özelliğini korumakta güçlük çeker. Çünkü orada da tüm hayatını seyretmek üzerine yeniden örgütleyen televizyon vardır. İnsana farklı kanallar ve programlar arasında hızla gezinme kolaylığı sağlayan televizyon, zamanı ve mekanı da aynı hızda taşır izleyicisine. Bu durumu postmoderniğin bir uzantısı olarak adlandıran Urry “(...) postmodernleşme, anlık zaman tarafından mekanının fethedilmesidir” (Urry, 1999: 297) der. Sözelimi çok başka coğrafyalardan kopartılarak, birbirinden çok farklı ve birbiriyle hiçbir bağlantısı olmayan mekanlar ya da reklamlar, anlık zaman dilimlerinde insanın evine değin ulaşmışlardır. Görüntünün kaynaklandığı mekan izleyiciye zaman ve mekan açısından ne denli uzak ya da yabancı olursa olsun eş zamanda yaşanıyormuşcasına algılanılır. Gerek zaman gerekse mekan burada alabildiğine sıkıştırılarak aktarılır. Urry bu sıkışmışlığın kaynağını “Tutarlı coğrafi bir örüntü taşımayan bir bağlantısız olaylar kolajının, toplumsal yaşama zorla girmesi ve onu biçimlendirmesi” (Urry, 1999: 38) olarak nitelendirir. Televizyondaki reklamlar, uyuşturucu ve silah kaçakçılığına ilişkin haberler, hırsızlara karşı alınacak önlemler, saat dokuz haberleri vb. gibi programlar art ardadır (Morshäuser, 1983: 70). “Televizyondaki her şey birbirine benziyor” (Morshäuser, 1983: 71) der anlatı kişisi. Hayatın doğrudan yaşanmasına ket vuran, ikinci elden yaşanmasına neden olan televizyon, uzağı yakınlaştırarak salt zaman ve mekan sıkışmasına yol açmaz, aynı zamanda birbirinden farklı iletişim değeri taşıyan programların art arda dizilişiyile, benzer nitelikli görüntülemiş gibi kurgulanması, sözelimi, mutlu ve idealize etmiş hayatların simule edildiği reklamlarla, uyuşturucunun etkileri üzerine hazırlanmış bir programın aynı iletişim değerindeymişcesine kurgulanarak gösterilmesi, izleyeninin duygu dünyasında ve değerler sisteminde önemli boyutta bir yitişi, tükenişi beraberinde getirir.

Hiçbir şey aslı ve tümel olanı temsil etmez. Simulasyonlar hayatı hafifleterek sunarlar. Tıpkı beslenme amaçlı kullanılan *light* ürünler gibi, hayata

ilişkin olan her şey hafifler yüzeyde kalır, derinliğini yitirir. Harvey postmodernist durumun bu koşullarını eleştirel bir yaklaşımla şöyle ifade eder:

(...) sanatçının tarihle ilişkisinin değişmesi (...) kitle televizyonu çağında köklerden ziyade yüzeylere, derinlikli çalışmadan ziyade kolaja, işlenmiş yüzeyden ziyade üstüste getirilmiş alıntı imgelere, ayakları üzerinde sağlam biçimde duran kültürel nesneden ziyade çökmüş bir zaman ve mekan duygusuna bir bağlılığın gelişmiş olması hiç şaşırtıcı değildir. (Harvey, 1997: 79)

Böylesi bir postmodern durum içinde bulunmayı tematize eden yazar, salt ele aldığı konular açısından değil, kurgusal düzlemde de aynı durumu metninde görünür kılar: Gündelik dili, argoyu, entellektualize edilmiş olan dili aynı metinsel düzlemde örüntüleyerek çoğulculuğu bir yaklaşımla, dil oyunlarına dayanan kendi kişisel dilini sergiler. Kolay, yalın ve akışkan olan dili, eğlencelidir de aynı zamanda. Gerek simule edilen gerekse gerçek olan dil, kültür ve yaşam biçimleri birbiri içinde erir. Yüksek kültürle kitle kültürü arasındaki fark yok edilerek heterojen bir toplumsal tablo sunulur. Dil ise hasaplaşılın dönemin bilincini aktarmak için kurgulanır: Simulasyonların yan yana dizilerek ürettikleri yeni yaşam biçimleri, kültürel değerlerde doğru ve yanlış, düzenle düzensizlik, gerilemeyle ilerleme dahası kurmacayla gerçek eşdeğerde ve aynı düzlemde buluşur anlatıda. Böylelikle ikicilikler üzerine kurulu olan bütüncül söylemi reddeden anlatıcının yapıt boyunca sergilediği duruşunda, anlatısının biçimsel ve söylemsel düzleminde anarşik yaklaşımı başatlık kazanır. Farklı ve çoğulcu olanı anlatması ona özgürlük alanı sağlamıştır.

Dilsel karnavallaştırmaya daha önce ele aldığımız *Ağır Roman*'da rastlamıştık. Metin Kaçan farklı coğrafyaların dillerinin aynı mekanda buluşarak ürettikleri argoyu, romanında hem mekanın dili hem de kendi yazısının kurgusunu ilmekleyen dil olarak kullanmıştı. Zaman zaman kitsch'le de süslenerek ortaya çıkan dildeki melezleşme Kolera Sokağı'ndaki farklı kültürlerin birlikteliği sonucunda belirginleşen bir melezliğin uzantısı olarak yansır. Bu melezleşme, merkezi kültürün her şeyi kendine göre konumlandırarak dışlayan ya da içinde eriterek türdeşleştiren doğasının reddi olduğu kadar, aynı zamanda çoğulcu bir yaklaşımla onun paradoksunun oluşturulması bağlamında gerçekleşir.

Ağır Roman'da kültürün merkezleştirildiği denli dil de merkezleşmiştir. Farklı din, dil, etnik köken ve farklı kültürlerin bir arada yaşayabildiği, düşüncelerin çokselli oldukları bir yerde kendini koruyan ortak

bir dil vardır. Merkezi kültür karşısında kendi yerel kültürü olan racon kültürünü anlamlandırarak, kendi sömürgeleştirilmiş kültürünü öne çıkartan anlatıcı, Morshäuser'deki gibi gördüklerinin farklılığını değil, kendisinin farklılığını anlatarak özgürleşir. Bu özgürleşme süreci, ona sunulan kimliğin reddiyle başlar ve kendine ait dili olan argoyla kendisini yeniden dilselleştirmeyle gerçekleşir. Aslında merkezi kültür Kolera'ya bilmeden bir iyilik etmiştir: onu dışarıda bırakarak, ötekileştirerek tüm etkilenmelerden uzak tutarak kendisini yaşamasını sağlamıştır. Ancak bu kendi içine kapalı olma durumunun uzun sürüşü ve yıllar sonra yeniden dışarıdan gelen etkilere açık kalma Kolera'nın özgünlüğünü koruyabilmesini sağlayacak mıdır?

Her iki metinde de bir kent imgesinin dilselleştirilmesi sürecinde bütünsel bir kent imgesi oluşturma ya da kusursuz bir metin üretme çabası yoktur. Sözgelimi *Die Berliner Simulation*'da üst-anlatı tamamen yitmiştir. İdeallerin yeriniyse imgeler almıştır. Bunun uzantısı olarak da yeni görüntüler sergilenir ve bu görüntüler yeniden imgelenir (re-imagined). Doğduğu kent Berlin'i imgeselleştiren Morshäuser, kentini kentsizleştirir. Çünkü artık kent bulunduğu topografyaya doğrudan bağlı değildir. Televizyon ve diğer iletişim teknolojileri aracılığıyla kentte yaşayanlar için uzakların yakınlığı kadar, bu kentte olanlar da yine aynı biçimde tüm dünyada sesini ve görüntüsünü duyurabilmektedir. Böylelikle her yerde olabilen kent, coğrafi anlamda bir kendi olma durumunu yitirmiş ve mekansızlaşmıştır. Gösteriler alabildiğine şiddetin başatlık kurduğu korkunun alanları, festivaller, konserlerin yapıldığı alanlar, alış-veriş merkezleri bir tür rituel alanları halini almıştır. Buralara gelenlerin tümü Berlinlidir ve hepsinin boş zamanı, hobisi var. Ortak hobiler onları buluşturur. Bir yandan parçalanmışlık içinde buharlaşan kimlik öte yandan mekana olan aidiyetinin yitişi, kentin kentsizleşmesi insanları bu kitlesel buluşmalara çeker. Ortak yerlerde kümeleşirler. Gerçi bu kümeleşmeler onlara kimlik sunmaz, ama yine de bir kalabalık oluştururlar ve oluşturdukları kalabalık içinde erirler. Bu bağlamda Foucault'nun heterotopi imgesi bu durumu açıklayabilmek için çok uygundur: birbirleriyle aynı olmamalarına karşın oluşturulan olanaklı dünyaların, olanaksız bir mekanda buluşmadır söz konusu olan. Bunun için de hayali peyzajlara gereksinim duyulur.

Anlatıların her ikisinde de sokağa odaklanan anlatıcılar, ev imgesini bulanık bir görüntünün ardında bırakırlar. Morshäuser'in anlatısında ev ara sıra uğranan yerdir. Çünkü insan artık kitleye karışmıştır. Özel yaşamın alanı olan

evin böylesi az uğranıyor oluşu, onun öneminin de yittiğinin bir göstergesidir. Bir de televizyonun evdeki özel alanı daraltışını düşündüğünüzde, anlatı kişilerinin duygu ve düşüncelerinin anlatıcı tarafından aktarılmayışının nedenini bir kez daha kavramış oluruz. Kişiler böylesi bir ortamda düşsel ve içsel benliklerini yitirerek silikleşmektedir git gide.

Ağır Roman'nda ise *ev* imgesi geride bırakılmışlığıyla, mekana ilişkin önemli bir öğedir. Anlatı kişisi Salih aile ocağını ve evini gözünü kırpmadan terk etmiştir. Her ikisine karşı da kayıtsız kalan Salih yersiz yurtsuzdur. Farklılıkları barındıran ve çoğulcu bir oluşuma sahip olan sokak özgürleştirici bir rol üstlenmiştir onun için. Ancak sokakta hüküm süren racon kültürü, o mahallenin kabadayısı da olsa, kişiyi güdümleyici yönü ve uzlaşım olana eklemleme çabası, bireysel kültürün karşısına kolektif kültürü yerleştirmiştir. Salih bu bağlamda bireysel kimliğiyle delikanlı kültürünün beklentileri arasında sıkışıp kalır. Belirsizlikler iki aradalık onun tükenişini getirir. Salih tükenmiştir. Kolera kültürü de bir yandan uzun süre direnmesine karşın dışarıdan gelen etkilenimler karşısında artık dayanamaz olmuş, öte yandan içeride yaşanan yozlaşmalarla tükenmiştir. Ama anlatıcı, yine de Kolera'nın merkezi kültür karşısında paradoksunu üreterek haritasını çıkartabilmiştir dilsel düzlemde. Çünkü dil ve yazı Kolera Sokağı'nın üzerinde bir yerlerde konumlandırılmıştır metinde. Mahallenin vak'anüvisleri konumundaki şairler ve kitap okuyan kişi olarak Reco, şiddetin alabildiğine estetize edildiği ortamda şiddetin dışında bırakılan istisnalardır. Şairler Kolera'daki olayları saptayarak oranın tarihini yazar yeni baştan, anlatıcının deyimiyile "Kolera'nın seyir defterini" (Kaçan, 1990: 55) tutarlar. Tek tek bireylerin olmasa da, Kolera'nın kültürel portresini kaleme alabilir, kimliğini ortaya çıkarabilirler. Böylelikle saklı kalmış olan kültürel kimliği kalıcı kılan şairler *mitos*'un yayılmasını ve gelişimini sağlayabilirler.

"Modernite, modernizasyon yoluyla ilerleme sorunuyla bağlantılı olduğuna göre, bu tema üzerine yazılanlar, zamansallığı, mekan ve mahal içinde olma yerine oluşum halinde olma sürecini vurgulamıştır" (Harvey, 1997:232). Bu bağlamda da modernist yazının henüz inşa halindeki alan (Bauplatz) postmodernist yazında bir sahneye, bir oyun alanına (Schauplatz) dönüşmüştür (Scherpe, 1988: 9). Morshäuser'in anlatısı *Die Berliner Simulation* da yeniden tasarlanmış bir metropol olarak Berlin'i yalnızca farklı olayların yaşandığı ve deneyimlerin edinildiği mekansız bir yer değil aynı zamanda bir sahne, bir oyun

alanı olarak da kurgular. “Les jeux restet à faire”* (Morshäuser, 1983: 37) diyen anlatıcı, *görünmez olanı* sürekli görme organı olan *göz*’ün olanaklarıyla yazıya aktarır. Göz böylelikle ironik olarak görünmeyi, konuşma süreçlerine yansıtmıştır anlatıda. Bu oyunsu yaklaşımıyla, modernist dönemin otoriteryen ilkelerle kurulmuş “totaliteryen bir mutlak iktidar isteğinin ifadesi” (Conner, 2001: 162, 163) konumundaki metnin paradoksunu üretir. Çünkü bu öykünün anlatıcısı yüksek kültürün bir temsilcisi değildir; mimetik yaklaşımı ve bütüncüllüğü yakalama çabasındaki modernist dünyanın kusursuz biçimlerini bozmak için tasarladığı metninde ironik bir karşı duruş sergiler.

Simulasyonların yaşandığı bir alış-veriş merkezine -metne göre tüketim merkezi demek daha doğru olacaktır- bomba atarak simulasyonların parçalanmasını hedefleyen anlatı kişilerinin bu eylemlerine, anlatıcı da metinsel düzlemde bir koşutluk kurar. Üretimin olmadığı, her alandaki tüketimin başatlık gösterdiği, ticari tüketimle, kültürel tüketimin birbiri içinde eridiği bir ortamda yaratılmış olan simulasyonların da tüketilebileceği varsayımıyla metnini üreten anlatıcı, simulasyonlara oyun ve ironi aracılığıyla yanıt vermeye çalışır. Her iki romanda da küçük parçalara ayrılarak dağılmış bedenlerin, yiten, parçalanmış mekanlarda gezinmeleri, onların nefes almaya çalıştıkları kültürel topografyayı yeniden tasarlama gereksinimi doğurdu. Kolera Sokağı ve Berlin’in haritası metinsel düzlemde yeniden tasarlandı ve sergilendi. Tüm tüketilmişliklere karşın, buna görünmez olan kentin bitmiş haritası demek olası mı? Ya da kentlerin kültürel topografyalarını saptamak olası mı?

KAYNAKÇA

- Benjamin, Walter** (1961), “Paris, die Hauptstadt des XIX. Jahrhunderts”, *Illuminationen* içinde, Siegfried Unseld (haz.), Suhrkamp Verlag, s.185-200.
- Connor, Steven**, (2001), *Postmodernist Kültür*, Çeviren: Doğan Şahiner, İstanbul, Yapı ve Kredi Yayınları.
- Durbaş, Refik**, (1991), “Dil silahımdır, hürmet ederim” (söyleşi), *Cumhuriyet Gazetesi Kitap Eki* içinde, sayı 58, 28. Mart., s.14.
- Ecevit Yıldız**, (2003), “ ‘Ağır Roman’ ve Estetik”, *Metin Kaçan, Cervantes’in Yeğeni* içinde, İstanbul, Can Yayınları, s.11-16.

* “Oynanacak daha çok oyun var”

- Harvey, David**, (1997): *Postmoderliğin Durumu*, Çeviren: Sungur Savran, İstanbul, Metis Yayınları.
- Kaçan, Metin**, (1990): *Ağır Roman*, İstanbul, Metis Yayınları, ikinci baskı.
- Morshäuser, Bodo**, (1983): *Die Berliner Simulation*, Frankfurt am Main, Suhrkamp Verlag.
- Oraliş, Meral**, (2003), “‘Adalara Vapur’, Kıyılarda Yolculuk”, *Metin Kaçan, Cervantes'in Yeğeni* içinde, İstanbul, Can Yayınları, s.158-166.
- Scherpe, Klaus R.**, (1988): “Die Großstadt aktuell und historisch”, *Die Unwirklichkeit der Städte*, Klaus R. Scherpe (haz.) içinde, Reinbek bei Hamburg, Rowohlt Taschenbuch Verlag, 1988, s.7-13.
- Urry, John**, (1999), *Mekanları Tüketmek*, Çeviren: Rahmi G. Öğdül, İstanbul, Ayrıntı Yayınları.
- White, Donald W.**, (1996), *The American Century*, New Haven and London, Yale University Press.