

ASLI ERDOĞAN'IN TAŞ BİNA VE DİĞERLERİ'NDE MEKÂNIN HÂLLERİ

Şahika KARACA*

Özet: Aslı Erdoğan Taş Bina ve Diğerleri'nde yer alan hikâyelerinde bilinç ve bilinçaltının derinliklerini edebî eserin önemli unsurlarından olan mekândan da yararlanarak sunmuştur. Hikâyelerde kahramanların acılarını, yaralanmışlıklarını, yalnızlıklarını barındıran 'Taş Bina' bir metafor olarak anlatımı güçlendirmektedir. Taş Bina ve Diğerleri'nde taş bina karşımıza gerçek ve düşsel boyutuyla çıkarak kahramanların ruh hâllerini bütün yönleriyle değerlendirmede etkili olmuştur.

Yazar, Taş Bina ve Diğerleri'nde kahramanların ruh hâllerini taş binanın yanı sıra orman, uçurum, nehir ve duvar gibi şiddeti ve ölümü hissettiren diğer unsurlarla da güçlendirerek mekânın hâlleriyle etkileyici bir anlatımla sunmuştur.

Anahtar Kelimeler: Mekân, Taş bina, Bilinç, Bilinçaltı.

Different Locations in "The Stone Building And The Others" By Aslı Erdoğan

Abstract: Aslı Erdoğan in her stories under the the storybook "Stone Building And The Others" presents the concept of conciousness and depths of subconsciousness by benefiting from the locations, the prominent elements of literary works. Pains, wounds and loneliness of the heroes in the stories are sheltered in the stone building that is used as a metaphor to strenghen the fiction. The "stone building" with its real and imaginative dimension helps us evaluate the personality traits and moods of the heroes in the stories.

The author, in "The Stone Building and the Others", makes use of other metaphorical elements like "forests/jungle", "abyss", "river", and "wall" that remind us of violence and death and that reinforce the diction in an impressive manner.

Keywords: Location, Stone building , Conciousness, subconsciousness

Giriş

Edebî metnin önemli unsurlarından mekân öncelikle vaka zincirinin oluşmasında olayların sahnelenmesi için gerekli bir unsurdur. Ancak modern romanla birlikte mekân algısı değişime uğramış ve vakanın ortaya çıkması için gerekli bir unsur olmanın ötesine geçmiştir. Edebî eserde mekân bir yandan vakanın geçtiği yeri sunarken diğer yandan da kahramanları içinde yaşadıkları çevreyle belirginleştirmek ve toplumsal hayatı tanıtmak gibi işlevler de yüklenmiştir. "Anlatıda uzamın çeşitli işlevleri vardır. Öncelikle olaylarda bir dekor işlevi görür, bunun yanında, kişileri tanıtmaya yollarından biri olarak da dramatik bir işlev yüklenip olay örgüsünün temel ögesi olabilir" (Kıran 2003: 193). Modern romanla mekân dış gerçekliği yansıtmak yerine iç gerçekliği de yansıtmak için kullanılmaya başlanmıştır. Mehmet Tekin bu konuda şunları söyler: "Bundan böyle mekân, sadece dış gerçekliğin (fizikî çevrenin) değil, büyük ölçüde iç gerçekliğin (moral gerçeğin) ortaya konulmasına, yansıtılmasına vasıta kılınır. Onunla, dış dünyanın

* Yrd. Doç. Dr., Erciyes Üniversitesi.

tanıtılmasından çok, insanın bilinç dünyasının aydınlatılmasına çalışılır.” (Tekin 2001: 142). Bu çalışmanın konusunu oluşturan Aslı Erdoğan’ın *Taş Bina ve Diğerleri* isimli hikâye kitabında da mekân olayların geçtiği yeri tanıtmanın yanı sıra kahramanların iç dünyasını hatta bilinçaltını aydınlatmada önemli bir fonksiyon yüklenmiştir. Yazar bilinçaltının karanlık labirentlerini mekâna yansıtmıştır. Bunu yaparken de hikâye kitabının isminden de anlaşılacağı üzere ‘taş bina’ metaforuna sıklıkla başvurmuştur. Bu kimi zaman göçmenlerin kaldığı Sansaryan Han, kimi zaman verimli kadınların ormanın ortasında yaşadıkları bir sanatoryum, kimi zaman da bir apartmanın bodrum katıdır. Hikâyelerde taş bina karşımıza gerçeklik ve düşsellik zemininde çıkmaktadır. Ancak hikâyelerde asıl taş bina kahramanların korkularını, yaralanmışlıklarını, yalnızlıklarını, işkenceyi hissettiren düşsel boyutuyla vurgulanır.

Taş Bina ve Diğerleri’nde taş bina metaforunun yanı sıra duvar izleği, orman, nehir gibi mekânların kahramanların iç dünyası hatta şuurlarının yansımada yüklendikleri anlamlar irdelenmiştir. Bu çalışmada Gaston Bachelard’ın *Mekânın Poetikası* isimli eserinden mekân-insan ilişkisini kuramsal düzeyde irdellemek için sıklıkla yararlanılmıştır.

1. Taş Binanın Hâlleri

Taş Bina ve Diğerleri’nin adından da anlaşılacağı üzere hikâyelerin tamamında taş bina sıklıkla karşılaşılan bir metafordur. Aslı Erdoğan’ın hikâye kitabına hâkim olan bu metaforu kullanması otobiyografisinden eserine bir devamlılık olarak nitelendirilebilir. Onun eserlerinde biyografi-kurmaca arasındaki ilişki dikkat çekicidir. O biyografi-kurmaca birlikteliğine niçin başvurduğunu “Ben hep kendi öykümü anlatırım, çünkü daha kolay. En kolayı.” (Erdoğan 2009a: 35). sözleriyle açıklar. “Aslında her yazar kendisiyle hesaplaşmasını kurmacanın dünyasında alttan alta dile getirir. Aslı Erdoğan’ın ise bunu açıkça yaptığı görülmektedir.” (Karaca 2009: 560). O, Feridun Andaç’a verdiği bir röportajda yazarak kendi hikâyesini bir araya topladığını ifade eder. “-Yazmak benim için yalnızlığın soğuk labirentinde, sessizce hayatı dinlemek ve sözcüklerle yanıtlamaktır. Yok olup gitmekle olan her şeye bir tanıklıktır. Hem gitmeyi ve dönmeyi, hem de geri dönüşsüzlüğü hissetmek, ölümü hatırlamak ve unutmaktır. Anlara, nesnelere, gölgelere dağılan hikâyemi bir araya toplama çabasıdır.” (Andaç 2005: 24). Aslı Erdoğan *Taş Bina ve Diğerleri*’nde ‘Taş Bina’ metaforunu kullanmasını şöyle açıklar:

“‘Taş Bina’, bana çocukluğumdaki metruk bir binayı çağrıştırdı; içeri girmeye korkardık ama yine de girerdik. Benim çocukluğumda da böyle bir bina var. Binada oynarken bekçi geldi, biz de camları kırıp kaçtık. Ama bekçi beni yakaladı ve esaslı bir dayak yedim. Bacaklarım da cam kırıklarıyla kesilmişti üstelik. Fakat biraz kahraman gibi hissetmiştim kendimi... Kan içindeyim, dayak yiyorum ve diğer çocuklar izliyorlar beni! Galiba herkesin çocukluğunda bir taş binası var.” (Erdoğan 2009b).

Yazarın otobiyografisinden eserine yansıyan çocukluğunda yaşadığı bu kötü tecrübe taş bina metaforuyla eserinde ortaya çıkmıştır. Burada ilginç olan bir başka nokta ise taş bina metaforuna işkence, şiddet ve yaralanmışlığın eşlik etmesidir. Bu

durum yine yazarın kendisini çok etkileyen bu anısıyla ilgilidir. Bekçiden yediği dayak, bacaklarının cam kırıklarıyla yaralanması eserlerinde bu temaları yoğunlukla işlemesine neden olmuştur. Aslı Erdoğan taş bina metaforunu şöyle açıklar:

“Taş bina, uzun bir çılgılık. Bir türlü kesilmeyen bir çılgılık. Taş binaya girenler var, çıkamayanlar var, çıkanların hiçbiri de eskisi gibi kalmıyor. Ama ben bu kitapta yine de bu kadar ince bir şiddetle değil, en kabasından şiddetle yüzleşmek istedim. Yani bütün hikâyelerde bir cezaevi ve işkence teması var. Kahramanların hepsi işkence görmüş ya da işkence görmek üzere. Kimi işkenceden sağ çıkmış, kimi çıkamamış. O noktada en ‘yüce’, ‘kutsal’ olanla en çirkin ve kaba olanı yan yana getirmek istedim ve burada da trajik bir yan buldum. Bu kitaptaki şiddet gerçekten inceltilmiş bir şiddet değil. Belki Kırmızı Pelerinli Kent’te de böyleydi. Hatta o şiddeti daha da incitici kılan, onun çok kaba ve gereksiz olması. İdam hükmünü saman kâğıttan okumak gibi. Bu kitaptaki her şey sanki saman kâğıdına yazılmış gibi ama gene de son derece yaralayıcı.” (Erdoğan 2009b).

Aslı Erdoğan *Taş Bina ve Diğerleri*’nde şiddeti ve işkenceyi açıktan açığa vurgulamamıştır. Metnin içerisinde dolaylı yollardan hissettirmiştir. Bu sebeple *Taş Bina ve Diğerleri*’nde yer alan hikâyelerin her birinde taş bina bir metafor olarak vardır.

Aslında hikâyelerde taş bina sadece tutukluluk halini ifade etmez. Hayatın bütününe kapsar. Hikâyede insanlar ya somut olarak ya da iç dünyalarında yarattıkları taş binanın içindedirler.

“Taş bina metaforik olarak biraz da hayata da tekabül eder. Tüm öyküler taş binadan yükselen bir çılgıktır. Kurala uymayanlar beşinci kata çıkarılır. İşkenceden geçirilen bu insanlar asla bu duygudan kopamazlar. Çünkü her yer bir toplama kampıdır. Sadece bazı insanlar burada olduklarının bilincine varır. Onun kahramanları, sürekli tamamlanmamışlık, yarım kalmışlık halini yaşar. İşkence görsele, ihanete uğrasalar da ancak onlarla yüzleşerek tamamlanacaklardır.”¹

Taş bina hayatın bütünüdür. Hikâyelerde kahramanların bazıları korkularıyla, yaralanmışlıklarıyla, yalnızlıklarıyla yüzleşerek taş binanın içinde olduklarını vurgularlar. Kimi kahramanlar da gerçekçi düzlemde taş binanın içindedirler. Bu sebeple taş bina hikâyelerde somut/gerçekçi ve soyut/düşsel boyutlarıyla incelenecektir.

1.1. Somut Taş Bina:

Taş Bina ve Diğerleri’nde gerçeklik düzleminde taş binalar karşımıza çıkmaktadır. “Mahpus” hikâyesinde hapse düşmüş sevgili taş binanın içerisindedir. “Sabah Ziyaretçisi”nde kahraman göçmenler yurdunda kalmaktadır. “Tahta Kuşlar” hikâyesinde verimli kadınlar ormanının ortasında bir sanatoryumda kalmaktadırlar. Kahramanlar şiddeti, yaralanmışlığı, yalnızlığı bizzat taş binanın içinde yaşarlar. Örneğin “Tahta Kuşlar” hikâyesinde Filiz ve arkadaşları ormanın içerisinde bir sanatoryumda tedavi görmektedirler. Kadınların hepsi dışarıdaki hayatlarında yara almışlar, bir şekilde acıyla yüzleşmişlerdir. Filiz Kumcuoğlu tarih doktorası yapmış,

¹ Necip Tosun, “Aslı Erdoğan Öyküleri”, <http://tosunnecip.blogcu.com/asli-erdogan-oykuleri-necip-tosun/8799028>.

kafasını kitaplardan kaldırmayan tam bir entelektüeldir. Ancak ülkesinde iki yıl hapiste yatmıştır. Üstüne üstlük politik göçmen statüsündedir. Tüm bunlardan dolayı Filiz karamsar, içedönük, kırgın bir kadındır. Sanatoryumda Filiz kadar, hatta ondan daha fazla dışlanmış diğer kahraman Greciella'dır. Diğer hastalar ona seçkin, zarif ve kültürlü olmasından dolayı Evita lakabını vermişlerdir. Greciella diplomat kocası hakkında tutuklama kararı çıkıca, kocasının yerini bilip bilmediği konusunda iki ay boyunca sorguya çekilir. Filiz gibi politik göçmen statüsündeki Greciella hapis cezasına ve işkenceye maruz kalır. Dijana ise veremli olmasından dolayı kendisini terk eden sevgilisi Hans'a mektup yazıp ondan gelmeyen cevapları bekleyerek acı çekmektedir. Görüldüğü üzere Amazon Ekspresi'ne binmeye hak kazanan kadınlar hep geçmişteki ve şimdiki yaşamlarında acıyla yüzleşmişler ve yüzleşmeye de devam etmektedirler. Kadınların her cumartesi günü sanatoryumdan çıkarak ormanın içindeki ırmağın kenarına gitmeleri iç mekândan dış mekâna doğru bir açılmadır:

“Çifte cam kapıdan dışarı çık! O ciddi, çatık kaşlı, gri ‘T. Hastanesi, Akciğer Hastalıkları Servisi’ levhasına arkını dön ve sağa sola bakmadan, hızla yürü. Binaının dev gölgesinin bittiği çizgiye dek. İşte orada, güneşin imparatorluğunun sınırlarında dur, nefesini tut ve o tek adımı, seni gölgeden çıkaracak tek adımı yavaşça at. Öyle ki, cılız kuzey güneşi bile bir anda ısıtsın sırtını ve sen, geçmişini bütünüyle kafandan silip atabileceğine inandır kendini! Bırak güneş küçük oyunlar oynasın saçlarında, orman çiğ renklere bürünsün, çizgileri silinsin dünyanın, gerçeklik saf ışığa dönüşsün.” (Erdoğan 2009a: 15).

Sanatoryum kadınların iç dünyalarına çekildikleri bir köşe gibidir. Hasta kadınlar dar mekânla gittikçe derinleşen iç dünyalarında yaralarını iyileştirmek yerine kanatmaktadır. Sanatoryumdan kısa süreliğine de olsa çıkış anında yaralı kadınların iç dünyalarından dış dünyaya yöneliştir. Böylece kadınlar kanayan yaralarının acılarından kurtulabileceklerdir. Burada sanatoryum karanlık bir imgeyle verilirken sanatoryumun gölgesinden çıkıldığı an aydınlık bir mekânla karşılaşılmaktadır. Bu da yine kahramanların iç dünyalarının karanlığından aydınlığa çıkmalarıyla açıklanabilir. Hikâyede Filiz sekiz aydır ilk defa sanatoryumdan dışarı çıkmıştır:

“Sekiz ay sonra dışarıdaydı, masal gibi bir ormanda yürüyor, su gibi durgun, saf ve lezzetli havayı içine çekiyordu. Yorgun ciğerlerine dolarken, geçmişin bütün kirini artıran bir hava. Sevecen, cömert bir güneş, ufka kadar uzanan yeşil sonsuzluk ve sınırsızca, canı çektiğince yürüyebilmenin basit, yalın, muhteşem mutluluğu... Önüne kapalı kapılar çıkmadan... Demir parmaklıklı koğu kapıları, üzerlerinde oda numaraları yazılı, ses geçirmeyen, menteşeleri yağlanmış hastane kapıları... Bacaklarını özgürce kullanabilmenin, bedenini taşıyabilmenin verdiği sınırsız hazzı, sağlıklı biri kesinlikle anlayamazdı.” (Erdoğan 2009a: 19).

Dış mekân Filiz için sanki masal dünyası daha da özel bir anlatımla düşsel bir mekân gibidir. Düşlerin dünyası somut gerçeklikten uzak, maddenin ağırlığını kaybettiği bir dünyadır. Dolayısıyla iç mekândan çıkışını düşsel bir imgeyle birleştiren Filiz geçmişe dair tüm bağlarından kurtulmuş gibidir. Filiz'in düş dünyasında ise bütün sınırlar kalkmıştır ve o gerçeklik düzlemindeki tüm

bağlarından koparak sınırsız mekânın içinde başıboşluğun keyfini sürmektedir. Burada 'kapı' da özel bir anlam yüklenmiştir. Bilindiği üzere kapı iç mekândan dış mekâna geçişi sağlayan bir fonksiyondadır. Ancak bu hikâyede kapı Filiz'in gerçeklik düzlemindeki dünyadan düş dünyasına açılmasını sağlayan bir geçiş mekânıdır. Filiz'in düşsel dünyayla arasındaki tek engel ise kapıdır. Hikâyede kapılar kapalı ve demir parmaklıdır. Böylece düş dünyasına geçiş zorlaşmıştır. Bachelard kapıyı temel bir imge olarak görür: "Kapı, koskoca bir 'yarı açık' kozmosudur. En azından temel bir imgedir, istekleri, iç dürtüleri, varlığı en gizli yerine varıncaya kadar açma dürtüsünü, içine kapalı tüm varlıkları açma isteğini bir araya toplayan bir düşün kökenidir." (Bachelard 1996: 235). Bachelard kapıyı insanların dünyasına değil de kahramanın düş/yalnızlık dünyasına açılan temel bir imge olarak değerlendirir.

*Taş Bina ve Diğerleri'*nde "Mahpus" isimli hikâyede de adı belirtilmeyen hamile kadın yapayalnızdır, yaralıdır hatta yara bere içindedir. Taş bina ise kadının kalabalıklar içinde yalnızlığını daha da perçinlemiştir: "Dışarıda ağaçlar, sokaklar, unutulmuş deniz vardı. Gölgele birinin üzerine devrilen kalabalıklar, başkaları... Taş bina orada duruyordu, bir dağ gibi. Katı, renksiz, ağır, ışısız." (Erdoğan 2009a:45). Bu hikâyede de 'taş bina' somut anlamıyla kullanılmıştır. Taş binada hayatın varlığına dair hiçbir şey yoktur. Hamile kadının hikâyede kocası mı sevgilisi mi olduğu belirtilmeyen sevdiği adam hapse düşmüştür. Kadının karnındaki bebeğiyle hayatta yapayalnız kalmasının sebebi bir anlamda taş binadır. Taş bina her şeye hükmetmektedir. Sanki Tanrı'nın dünyadaki sözcüsü gibidir:

"Taş bina baktı. Onca büyüklüğü, loşluğu, heybeti, ciddiyeti içinde bekliyordu. Gece boyunca çözümlü dağılmamış, karanlığa katran gibi sızmamıştı. Sarsılmazdı, dokunulmazdı, yok sayılmazdı. Gene de, Tanrı'nın sözcülüğüne soyunan herkes gibi dünyeviliğini gizleyemiyordu. Buyruklarını daha da katlanılmaz kılan buydu. Bir idam hükmünü, bir saman kâğıdından okumak..." (Erdoğan 2009a: 47).

Taş bina sapasağlamdır, dünyanın içerisinde ama dünyaya da dâhil değildir. Tıpkı içinde barındırdıkları gibi. Hamile kadın hapisteki sevgilisini görmek için taş binanın karşısına geçer ve onu sanki kalabalıkları içine çeken bir balık ağına benzetir:

"Karşı konmaz, amansız bir iradeye teslim olmuş kalabalık, binaya doğru koşar adım yürüyor, aniden çekilen bir balık ağının içindeymişçesine çabucak sıraya giriyor, ikişer üçer, kapılar tarafından yutuluyordu. Şimdi istedikleri kadar çırpınsınlar, sıçrasınlar, birbirlerinin sırtına tırmansınlar! Ağlarına düşen herkesi kolayca öğütmüştü taş bina. Sayısız hayat, yıl, mevsim, saat, düşle düş kırıklığı, umutla pişmanlık..." (Erdoğan 2009a: 47-48).

Taş bina ağına düşen tüm hayatları yok etmiştir. Hamile kadın ise taş binanın karşısında kendisini bir böcek gibi hisseder: "Dişetlerini göstere göstere gülen taş binanın karşısında, kuytulardan tek başına fırlayan bir böcek gibi hissediyordu kendini. Gözlerini ovuşturdu, eteğini çekiştirdi, ağır, acıklı, hantal yürüdü. Sanki arkasında dev bir kuyruğu sürüklüyordu." (Erdoğan 2009a: 47). Hamile kadının taş bina karşısında kendisini bir böcek gibi hissetmesi dikkat çekicidir. Taş binanın

dışında olmak bir anlamda taş binanın içinde olan sevgiliden uzakta olmaktır. Sevgiliden uzaklaşma beraberinde yalnızlığı getirmiştir. Onun tek ümidi ise kendisini hiçbir zaman yarı yolda bırakmayacağını düşündüğü karnındaki bebeğidir. Hamile kadının taş binanın karşısında böceğe dönüştüğünü hissetmesi Dostoyevski ve Kafka'nın eserlerindeki böcek imgesini de çağrıştırmaktadır. Toplumla barışmayan Dostoyevski'nin kahramanları *İkiz*'de Golyatkin yüksek rütbeye sahip subay karşısında kendisini böcek gibi hisseder. *Ölü Evinden Anılar*'da mahkûmlar birbirlerini önemsiz böceklermiş gibi seyrederek, *İnsancıklar*'da Devuşkin diğer insanlar tarafından aşağılandığı için kendisini kâğıt faresi gibi hisseder. *Suç ve Ceza*'da Raskolnikov odasında günlerce bir örümcek gibi oturur ve kimi nasıl ağına düşüreceğinin hesabını yapar. Nurdan Gürbilek Dostoyevski'nin böceğini toplumsal yasalar ve Tanrısızlıkla açıklar: “Bir yandan böcekliği toplumsal güç yasıyla, ‘ezilmiş ve aşağılanmış’ kahramanlarının incinmişliğiyle ilişkilendirir Dostoyevski. Diğer yandan Tanrı’sını yitiren insanın ‘aç gözlü bir örümceğe dönüşeceğini söyler; insan inancını yitirince, ister istemez içindeki hayvani, hunhar, şehvetli böceğin emrine girecektir.” (Gürbilek 2011: 28). Franz Kafka'nın *Dönüşüm*'ünde Gregor Samsa da Dostoyevski'nin kahramanlarına benzer. Gregor kapitalist sisteme böceğe dönüşerek karşı çıkar. Ancak o mücadele etmek yerine tıpkı Kafka'nın kendisi gibi böceğe dönüşerek edilgen bir kimliğe bürünmüştür. “Dönüşüm’deyse böceğe gerileme aczi baştan üstlenmenin ifadesidir. Bu dünyada yapılabilecek en iyi şey ‘dev bir mayıs böceği’ne dönüşmek, yasanın göremeyeceği yere gerilemek, yataktan hiç çıkmamaktır. Dünya kurulmuşsa, âlem gerçekten buysa, diyor gibidir Kafka, böcek benim.” (Gürbilek 2011: 47). “Maopus” hikâyesinde hamile kadının böceğe dönüşmesi de hem Dostoyevski'den hem de Kafka'dan izler taşır. Kadın bir yandan ‘kadın’ kimliğiyle ötekiliğin sınırlılığını yaşar, daha da kötüsü yalnız bir kadın olarak yaşamının ezilmişliğini hisseder. O da tüm bunlara karşın böceğe dönüşerek bir anlamda kendini korumaya alır. Taş bina büyüklüğüyle, heybetiyle, dünyaya karşı aldığı tavırla sanki kadın için korunaklı bir mekân gibidir. Taş binanın içinde sevgilisinin olması da bu korunma duygusunu daha da kuvvetlendirmektedir. Bir anlamda kadın taş bina ile sevgilisini özdeşleştirmiş ve sevgilisi olmadan yaşadığı hayata karşı korunmasızlığını böceğe dönüşerek göstermiştir.

1.2. Soyut Taş Bina

Taş Bina ve Diğerleri'nde taş bina sadece somut bir mekân olarak karşımıza çıkmaz. Aynı zamanda içinde hayalleri, korkuları, yaralanmışlıkları da barındıran soyut ya da düşsel bir mekân olarak karşımıza çıkar. Aslı Erdoğan *Taş Bina ve Diğerleri*'nde bunu açıkça da belirtir: “Bana inanmıyor, taş binayı benim bir düşün sanıyorsunuz, değil mi? Ama zaten bizler düşlerin mayasından yaratılmadık mı” (Erdoğan 2009a: 60). İnsanın özünün düşlerden yaratıldığını vurgulayan yazar geceyi de düş kurma zamanı olarak düşünür. Şafağın sökmesiyle birlikte düşler de en derinlere çekilip gider:

“Eninde sonunda şafak söker, kan kırmızı izler belirir doğu ufkunda... Gergin, donuk, yamyassı gökyüzünde katılaşır kalır yıldızlar, teker teker görünmeze

dağılır. Sonuncu yıldız bir ip sarkıtır, aşağılara, bizlere doğru. Susmuş gecenin, ikiye yarılmış, kan içindeki sözcüklerin, ele verilmiş, sahihsiz gölgelerin, kimsenin istemediği yürek rengi düşlerin, kanatlanmış ölümlerin tutunup tırmanabileceği... Aramızda yaşamaya gelmiş, vedalaşmadan dönüp gitmiş bütün düşlerin derinlere tırmanabileceği... İçinde herkesin, her şeyin kaybolduğu en derinlere..." (Erdoğan 2009a: 60).

Aydınlatmayla birlikte bilinçaltıyla bilinç üstü arasındaki bağ kopmakta dolayısıyla düşlerin dünyasıyla gerçeklik arasındaki mesafe de artmaktadır. Burada gerçeklikle düşsellik arasında yıldız aracılık yapmaktadır. Yıldız parlak olması dolayısıyla düş dünyasıyla gerçek dünya arasındaki geçişi kolaylaştıran bir nesne konumundadır. Ahmet Hamdi Tanpınar'ın şiir estetiğinde de gerçekle düşsellik birbirinden ayrılmaz hatta iç içedir.

"Öteden beri rüyanın ikinci bir hayat olduğu söylenir. 'İç içe iki oda gibi, uyanık hayat ile rüya hâli yan yana' dururlar. Dramın kahramanı maddeden ziyade ruh olduğu için, birinden öbürüne çok çabuk geçilir. Bir anda karanlık bir eşik atlanır ve bir başka yıldızın kendisine mahsus nizamı altında, başka bir zaman ve uyanık hâlden çok ayrı, daha geniş imkânlı, daha kesif, son derecede hızlı ve tesadüfe bağlı bir hayat başlar." (Tanpınar 1992: 30).

Tanpınar'ın şiir estetiğinde düşsellik/rüya hali önemlidir. O rüya görmek için illa uyku haline gerek olmadığını, şuuraltına açılan gediklerden uyanırken de rüya haline geçilebileceğini belirtir ve bunu da 'vecd' olarak adlandırır. Rüya haline geçişi ise yıldız, kristal şişe, ayna gibi parlak cisimlerle sağlar. Aslı Erdoğan da düşsel yaşantıyla gerçek arasındaki bağlantıyı tıpkı Tanpınar gibi parlak bir cisim olan yıldızla gerçekleştirir. Erdoğan düşsel olandan gerçeğe geçişi ise karanlık bir eşik olarak nitelendirir. Hikâyelerde dünya imgesi karanlıkla birleşmiştir. Zaten hikâyelerde kahramanlar şiddet ve işkenceyle gerçeklik mekânı taş binada karşılaşmışlardır. Bu yaralanmışlık hali hikâyelerde mekânın karanlıklığıyla anlatılmıştır:

"Dünyanın haksızlıkla, zorbalıkla tıka basa olduğunun sanki önceden farkında değil miydim? Bu taşlar, bu rezil, pis hücreler, nereye açılacağını bilmediğim bu kapılar olmadan da dünya yeterince berbat, yeterince korkunçtu, ama işte bir tek burada avluyu çevreleyen teller insan boyunu aşıyordu. (...) Duvarlar yakınlaştıkça yakınlaşıyor, kararıyor, canlanıyor, dört yandan üstüme gelip beni bir gövdeye sıkıştırıyordu. Kendimle aramdaki sınır, sesimin geçemeyeceği kadar kalınlaşıyordu. Başımı dizlerime dayamış, geceden ayırt edilemeyen bir karanlığa dönüşmeyi bekliyordum, ya da saf ışıktan dokunmuş bir düşe..." (Erdoğan 2009a: 93-94).

Hikâyede kahraman gerçeklikle düşsellik düzleminde sıkışıp kalmıştır. Ve burada da görüldüğü üzere ya gerçeklik dünyasında karanlığa dönüşecektir ya da düş dünyasının aydınlığına doğru yol alacaktır.

"Sabah Ziyaretçisi" hikâyesinde de göçmen kadın diğer odalarında da göçmenlerin kaldığı hanın karanlıklığını sık sık vurgular: "Günün her saatinde karanlık, geniş, eşyasız bir odaydı benimki." (Erdoğan 2009a: 5). Göçmen kadın sadece iç mekânı değil dış mekânı da karanlık olması yönüyle eleştirir. "Ama

soğuktan da dayanılmazı karanlık. Şu güneş...” (Erdoğan 2009a: 7). Hikâyede kadının kaldığı ülkenin ismi belirtilmemekle birlikte bir kuzey Avrupa ülkesinde kaldığı anlaşılmaktadır. Akşamın gelmesiyle birlikte zaten bir iki saat görünen güneş tamamen ortadan kaybolacaktır. Bu durum göçmen kadını ürkütmektedir. “İşte o zaman, uzun, kesintisiz, tek bir geceden oluşacak hayatın. Böyle bir geceye yalnızca hayaletler dayanabilir. Beyaza kesmiş insanlar, beyaza kesmiş ağaçlar, hayaletlerin dolandığı kent... İşte o zaman, belleğin uzun gecesi başlayacak.” (Erdoğan 2009a: 7). Gecenin gelmesini korkularıyla birleştiren kadının aslında ürküttüğü şey belleğinin derinliklerine dalmaktır. Bu bir anlamda geçmişteki yaşantılarının ya da geleceğe ait kaygılarının belleğin derinliklerinden yüzeye çıkmasıyla alakalıdır. Burada göçmenlik psikolojisi nedeniyle geçmişe de geleceğe de tutunamama kaygısı ve geleceğe dair belirsizlik göze çarpmaktadır. Dolayısıyla dış mekân hikâyede karanlıkla bütünleştirilmiştir.

2. Bilinçaltının Duvarları

Taş Bina ve Diğerleri'nde taş binanın yanı sıra duvar da kahramanların bilinçaltıyla özdeşleştirilmiştir. Yalnız ve yaralı kahramanlar taş duvarların arasında sıkışıp kalmışlardır. Bachelard duvar köşelerini yalnızlıkla birleştirir: “Bir evdeki her köşe, bir odadaki her duvar köşesi, insanın sıkışıp büzüşmek istediği her küçük mekân imgelem için bir yalnızlıktır, yani tohum halinde bir oda, tohum halinde bir evdir.” (Bachelard 1996: 154). Aslı Erdoğan'ın hikâyelerinde de yalnız kahramanlar kendilerini duvarlarla kuşatılmış gibi hissederler. “Sabah Ziyaretçisi” hikâyesinde Filiz sekiz aydır hiç dışarı çıkmadığı sanatoryumdadır ve kendisini hem içeriden hem de dışarıdan duvarlarla kuşatılmış gibi görmektedir.

“Görüyorsun, sanki hep aynı üç boyutlu tabloyu yapıyor, kendimi içine kapatıyorum. Hayatım tek bir resmin sayısız taşbaskısı. Ağaçlar, ufuk, gökyüzü... Nereye baksam, içeriye ya da dışarıya, yalnızca bir duvar görüyorum. Hangi yöne dönsem, geçmişe ya da geleceğe, üzerime bir taş duvar geliyor. Belki de boşluğa dayanamadığım için duvarların arasına saklanıyorum. Boşluğun dipsizliğine. Gürültüsüne...” (Erdoğan 2009a: 8).

Taş duvarla Filiz'in bilinçaltı ifade edilmiştir. Onun için her yer duvardır. Bu da Filiz'in hayattan kopukluğunun göstergesidir. *Taş Bina ve Diğerleri*'nde dikkatleri çeken nihilizm burada da varlığını gösterir. Filiz için ağaçlar, ufuk ya da gökyüzü gibi varlığı oluşturan tüm nesnelere tek bir nesnede duvarda birleşir. Onun için tüm varlık anlamını kaybetmiştir. “İnsanlar” isimli hikâyede A. isimli kahraman varlığın anlamsızlığı içerisinde kendisine bir yer edinmemiştir. Onun da Filiz gibi duvarları vardır. Ancak burada duvar bir başka imgeyi daha yüklenmiştir: Darlaşan mekân-derinleşen insan psikolojisi. Bu hikâyede katı duvarlarla mekânın darlaşması beraberinde düş dünyasına geçişi getirmektedir:

“Duvarlar katılaştıkça düşlerin genişler. Gökyüzünde yürürsün, kırlarda, kumsallarda, suların üzerinde yürür, yürür, yürürsün. Çılgınca, doludizgin koşmak zorundadır. Uğursuz bir lekeyi, bir zamanlar sevilmiş bir insanın gözlerine, dalları meyvelerle dolu bir ağaca, balta girmemiş ormanlara, kıtalara dönüştürür. Çöllere ve denizlere, kervanlara, ardı sıra ruhunu üflediğin yelkenlilere... Renk renk, imge imge, bitimsiz öykülere... Koskoca bir evren bulup yoğurur hiçlikten, gün

doğarken, doğduğu yere, hiçliğe iade etmek için. Saf ışığın renginde bir dünyaya açarsın gözlerini. Açmak istersen. Sonra o ses, seni çağıran, avutan, senin adına çığlık atan, senin gecene karışan ses de sustuğunda, yalnızlık bile yok olur.” (Erdoğan 2009a: 65).

Burada dış mekândan içtenlik mekânına doğru bir geçiş söz konusudur. Gökyüzü, kırlar, kumsallar ve sular düş gücünü harekete geçiren unsurlardır. Bachelard düş dünyasına dalmış insanda mekânın sınırlarının kalkmasını şöyle ifade eder: “Düşüncelere dalmış insanın bu tür düş kurmalarda ayrıntılar silinir, pitoresk olan rengini yitirir, saatler artık ilerlemez ve mekân sınırsızca yayılır.” (Bachelard 1996: 203). A. sınırları olmayan mekân içerisinde uzun uzun yürümeyi özler. Yukarıdaki alıntıda geçen ‘uğursuz leke’ ise dünyadaki varoluş sürecini düşündürmektedir. “Mahpus” hikâyesinde hamile kadının doğacak çocuğunu ‘insan biçiminde bir leke’ olarak ifade etmesi nihilist bir yaklaşımla varoluşu kabullenememesiyle ilgilidir. “Başlangıç” hikâyesinde tüm varlık lekeli:

“Kirlili cam, varlığının görüntüsünü yansıtır. Lekeli, çok lekeli... Onun varlığı, insan üzerine uzun bir şiiirdir. (...) Pis suya atılmış bir sünger kadar içindedir dünyanın. Dünya da onun... Bakışlarının altında eskir, yıpranır, içi oyulur, saf çamura dönüşür. Hem ‘dünya’ dediğin nedir ki, camda beliren bulanık bir imgeden öte! Lekeli, çok lekeli, hiçlik üzerine uzun bir şiiir.” (Erdoğan 2009a: 59).

A. da dünyadaki varoluşunu kabullenememiş ve dış mekândan içtenlik mekânına yönelmiştir. O içtenlik mekânında ise çöller, denizler, balta girmemiş ormanları düşler. Bachelard, *Mekânın Poetikası*'nda Plippe Diolé'nin *Le plus beau d'esert du monde* başlıklı kitabındaki çöl imgelerini değerlendirdiği bölümden şunları aktarır: “ ‘Suyun derinliklerine inmek ya da çölde dolaşmak, mekân değiştirmektir’, ve mekân değiştirdiğimizde, alışılmış duyarlılıkların mekânından ayrılarak ruhsal açıdan yenileştirici bir mekânla bağlantıya geçeriz.” (Bachelard 1996: 219). Hikâyede A. da düş dünyasında yarattığı içtenlik mekânının günün doğmasıyla birlikte tekrar dış mekâna/hiçliğe dönüştüğünden bahseder. Ve yalnızlık da dâhil her şey yine yok olur. Burada Aslı Erdoğan'ın varoluşu tümüyle reddeden nihilist yaklaşımı göze çarpmaktadır.

3. Bilinçaltının Karanlık Ormanları:

Taş Bina ve Diğerleri'nde kapsayan bir mekân olan orman sınırsızlığı ve bilinmezliğiyle kahramanların korkularını yüklenmiştir. “Tahta Kuşlar” hikâyesinde olaylar sanatoryum ve ormanda geçer. Hikâyede verimli kadınların kaldığı sanatoryum orman içerisinde. Hikâyenin kahramanlarından Filiz hep büyük kentlerde yaşamıştır. Bu sebeple ormanı tanımaz. Filiz sekiz aydır Karaormanlar'ın göbeğinde bir sanatoryumdur, ama onun için orman ulaşılmazdır, soyut ve esrarengizdir. Filiz ormanı şöyle tanımlar: “Geceleri, penceresinin önüne kara bir kuş gibi çöken karanlık, kâbuslarına eşlik eden uğultular, dışarıya çıkmasına ve gerçek hayatına -bu her neyse- dönmesini engelleyen, iriyarı, sağır, dilsiz bir gardiyandı.” (Erdoğan 2009a: 22). Orman burada karanlıkla ifade edilmiş ve kişileştirilerek korku işlevini yüklenmiştir. Filiz ormanla bu ilk karşılaşmasında

çok etkilenir. Orman aslında sonsuz büyüklüğü ifade eden imgelerden birisidir. Bachelard'ın deyişiyle

“Sonsuz büyüklük bizim içimizdedir. Yaşamın frenlediği, tedbirliliğin durdurduğu, buna karşın yalnız kaldığımızda yeniden bulduğumuz bir tür varlık genişliğiyle ilişkilidir. Hareketsiz kalır kalmaz, ötelerdeyizdir; sonsuz büyüklükte bir dünyada düş kurarız. Sonsuz büyüklük, hareketsiz insanın hareketidir. Sonsuz büyüklük, dingin düş kurmanın dinamik özelliklerinden biridir.” (Bachelard 1996: 199).

Orman da düş kurma ediminde sonsuzluğu çağrıştıran bir imgeleme sahiptir. “Tahta Kuşlar” hikâyesinde orman bir yandan sonsuzluğu bir yandan da derinliğiyle karşımıza çıkar. “Basit, ilkel, görkemli bir ruh vardı karşısında, okyanus gibi. Onu kendi tozlu, kurak, fındıkkaşığı dünyasından çıkarmış bambaşka bir varoluşun tınısını dinletiyordu. Vahşi, çok renkli, nabız gibi atan bir ritmi vardı ormanın. Tuhaf gölgeler, çelişkiler, ürpertilerle kaplıydı; sırlarının üzerini titreşimli, buğulu bir hava tül gibi örtmüştü.” (Erdoğan 2009a: 22). Burada orman bir yandan sonsuzluk imgesiyle birleşirken diğer yandan da ürkütücüdür. Ormanın ürkütücü olması sonsuzluk ve derinlik imgelemine uyandırdığı vahşetle açıklanabilir.

Orman kendi içerisinde derinlere dalmanın yanı sıra zamansızlığı da taşır. Yine Bachelard'ın deyişiyle “Ormanın kendi büyük çağını nasıl yaşadığını, imgelem dünyasında neden genç orman imgesinin bulunmadığını bilmek gerekir.(...) Orman bir ben-öncesi, biz-öncesidir.” (Bachelard 1996: 203). “Tahta Kuşlar”da orman zamansızlığı ve derinliği çağrıştırmaktadır.

“Ağaçlar, ağaçlar, ağaçlar... Yaşlı, ulu, vakur, yüksek, gür, buyurgan ağaçlar... Yeryüzündeki her mucizeyi ve suçu görmüşçesine ağırbaşlıydılar. Zamandan bile daha yaşlı... Derinlere salmışlardı köklerini, gökyüzünü, sadece gökyüzünü hedefleyen yolculuklarında, sağa sola savrulmayı, özgürlük sanmayacak denli ilerlemişlerdi.” (Erdoğan 2009a: 22).

Hikâyede orman dünyaya hâkim gibidir. Kökleri geçmiş zamandadır. Orman geçmişten gelen tecrübelerinin ağırlığıyla vakurdur. Hikâyede ormandan çıkarak ırmağın kenarına dik bir yamaçtan inen kadınlar nihayet ırmağın kenarına ulaşırlar. Filiz ırmağın kenarına inmek için takip ettikleri bu yolu “mor düşler yolu” olarak nitelendirir. Zaten kadınların yüzleri de morumsu bir renge dönüşmüştür. Burada kadının cinsel kimliğini ifade eden mor rengin kullanılması da oldukça manidardır. Ancak kadınlar burada dik kayalar ve öfkeli bir ırmakla karşı karşıyadırlar:

“Cehennemî bir uçtan bir uca aşmayı andıran bir inişten sonra bambaşka bir dünyaya varmışlardı. Dost canlısı ağaçlar, düş çiçekleri, yaşamın bütün izleri gözden silinmişti. Yalnızca ve yalnızca kayalar vardı burada, ürkütücü, soğuk kayalar... Yukarıdan göründüklerinden çok daha büyüktüler. Parlak siyah hançerler gibi gökyüzüne uzanıyorlardı. Bir de ırmağın korkunç gürültüsü, nedensiz ve ereksiz öfkesi... Bir sahnede olduğunu sandı Filiz; zembereklerinden fırlamış kuklalar topluluğu bilinmez rolleri için burayı seçmişti.” ((Erdoğan 2009a: 29).

Sanki ırmak kadınların işleyeceği günahı biliyormuşçasına öfkeli. Aslında Bachelard'ın deyişiyle “Şiddetli su evrensel öfkenin ilk şemalarından biridir.”

(Bachelard 2006: 197). “Tahta Kuşlar” hikâyesinde de kadınların erkeklerle birlikte olabilmek için ormanın derinliklerinden ırmağın kenarına gelmeleri, ırmağın öfkelenmesine neden olmuştur. Burada aslında cinsel kimliği kontrolün evrensel düzeyde yansması söz konusudur. Çünkü toplumsal düzeyde onaylanmayan cinsel birliktelik mekânsal düzeyde de ırmağın öfkesiyle yansmıştır.

4. Göçmenlik ve Mekân

Aslı Erdoğan'ın biyografisinden eserine yansıyan önemli temalardan birisi de göçmenlik ve bunun etrafında şekillenen yabancılaşmadır. O, göçmenlikle ilgili duygularının çocukluğundan itibaren geliştiğini söyler. Çok erken yaşta koleje başlayan Erdoğan Türk edebiyatından daha çok İngiliz edebiyatını okur. Robert Koleji'ne gidişini ise bir şans olarak değerlendirir. Ancak bu onun için birçok kapıyı açan kişisel sınavdaki başarısı olmasına rağmen kopuşu da beraberinde getirir:

“Okula git, Kafka, Shakespeare oku, eve gel. Benim babam Çerkez, annem Yahudi dönmesidir. Evdeki modelle okul arasında bile bir uçurum vardı. Erken dağılan bir ailenin kız çocuğuyum. Dolayısıyla benim aidiyet duygum fazla gelişmedi. Sürgünlük durumu benim temel bir parçam. Bunu da yirmi yaşında Cenevre'ye gittiğimde keşfettim.” (Erdoğan 2006: 62).

Onun farklı alt kimliklerde ebeveyne sahip olması ve ailesinin erken dağılışı süreci beraberinde ona sürgünlük durumunu getirmiştir. O, ebedi yolcu ve ebedi sürgün olduğuna inanır ve içinden geçip gitmekle içinde kalmak arasındaki ikilemi sürekli yaşadığını ifade eder. Erdoğan'ın eserlerinde de kişisel hayatındaki göçmenlik duygusu yansmasını bulur. Romanları ve hikâyelerinde çoğunlukla kullanılan mekânlar Türkiye'den uzakta mekânlardır. *Kabuk Adam* ve *Kırmızı Pelerinli Kent*'te kullanılan mekân Rio de Janeiro iken *Mucizevi Mandarin*'de Cenevre'dir. Erdoğan böyle bir tercihte bulunmasını ise sürgün durumlarını zengin bulmasıyla açıklar ve sözlerine şöyle devam eder: “Meselâ bir Norveçliyi de anlatsam, Norveç'te anlatmamayı tercih ederim. Kişilerimi kendi referans noktalarından uzağa yerleştirmeyi tercih ediyorum belki.” (Erdoğan 2006: 62). Aslı Erdoğan'ın bu sözlerinden aslında eserini kendisinden uzaklaştırmak istediği anlaşılmaktadır. Aslı Erdoğan *Taş Bina ve Diğerleri*'nde de ilk hikâye “Sabah Ziyaretçisi”nde mekân olarak göçmenler yurdunu seçer. Kadın ahşap bir ev içerisinde/göçmenler yurdunda yaşamaktadır. Yurtta Bosnalı bir erkek, bir Rus ve kendisini Somalili bir anne olarak tanıtan Çingene bir hayat kadını vardır. “Her biri bir başka topraktan, bir başka geceden gelmiş göçmenler, şimdi cephe gerisinin kana aşına uykusundalar.” (Erdoğan 2009a: 4). Burada her biri bir şekilde ülkesinden olumsuzluklarla ayrılmış kahramanların şiddetten kaçarak kendilerine oluşturdukları sessiz bir mekân söz konusudur. Bu mekân içerisinde nefret ettikleri kaderleriyle yetinerek talihsizliklerinin hep süreceğine inanmaktadırlar. Bu durumu diğer göçmenlerle birlikte kabullenmiş kadının bir sabah beklenmedik bir ziyaretçisi gelir. “Belki hoş geldin cümleleri mırıldanmam, ölü soğukluğundaki elini sıkmam gerekirdi. Belki korkmalıydım. Ama bu kıpırtısız liman kentinde korkacak hiçbir şey yoktu ki... Ölüm bile yoktu sanki. O da, tramvaylar gibi, tam vaktinde gelirdi, ne önce, ne sonra...” (Erdoğan 2009a: 5). Göçmen kadın kendisini güvende

hissetmektedir. Ölüm korkusunu bile yitirmiş, zihninde ölümü sıradanlaştırmıştır. Sabah ziyaretine gelen eski sevgilisinin ise tedirginliği göze çarpmaktadır. “Hep dar mekânlarda yaşamış birinin kısıtlanmışlığını fark ettim, bu eşyasız odada bile sağa sola çarpmaktan korkuyordu sanki. Belki ardı sıra iz bırakmak istemiyordu.” (Erdoğan 2009a: 7). Burada dar mekânla örtüşen şiddet hissettirilmiştir. Kadının sevgilisi aslında gerçekten gelmemiştir. Kadının muhayyilesinde oluşturduğu bir hayalden ibarettir. Kahraman şuuraltından bilinç üstüne çıkarttığı eski sevgilisiyle konuşmaya devam eder. Ancak sevgilisini dinlemek istemez.

“Seni dinlemeyeceğim. Beni hep oraya götürüyorsun. (İlk kez konuşuyordum. Gerçekten konuşuyor muydum?) Oradan hiç çıkamadığımı hatırlatmak için geliyorsun. O karanlık hücre, nereye gitsem peşim sıra beni izliyor. Aslında içimde taşıyorum onu. Bir ağacın kökleri gibi geceleri büyüyor. Büyüyor, büyüyor, tenimi parçalayarak dışarı çıkıyor. İlk bulduğu boşlukta somutlaşıyor.” (Erdoğan 2009a: 8).

Aslında göçmen kadının taş binaya dair korkuları devam etmektedir. Mekânda göçmenlikle birlikte bir genişleme söz konusuysa da bilinçaltında hâlâ taş bina izleği devam etmektedir. Bu sebeple de eski sevgilisinin hayaleti gelerek ona geçmişteki dünyasına çağırın mektuplar getirmektedir.

5. Mekânın Yaralı Hâlleri

Aslı Erdoğan’ın eserlerinde dikkatleri çeken bir başka unsur da yara imgesidir. Onun eserlerinde yara imgesini kişisel hayatında yaşadığı travmalar beslemiştir. Aslı Erdoğan on yaşındayken tacize sonraki yıllarda ise tecavüze uğramıştır. Profesyonel bir iş görüşmesi esnasında tanıdığı birinin tecavüzüne uğrayan Erdoğan koşulların uygun olmadığını düşünerek şikâyetçi olmamış hatta altı yıl bu durumdan hiç kimseye bahsetmemiştir.

Aslı Erdoğan’ın yaşadığı bir diğer travma ise Hasan Öztoprak’ın kaleme aldığı *İmkansız Aşk* isimli romanında Elda isimli kahramanının ayrıldığı sevgilisi Aslı Erdoğan olduğu konusunda açıklamalar yapmasıdır. Hasan Öztoprak’ın romanında Aslı Erdoğan’ın kişisel yaşantısıyla ilgili çeşitli açıklamalarda bulunması onu derinden etkilemiştir. Ve uzun bir süre bu konuda suskunluğunu korumuştur. Erdoğan, sonrasında birdenbire bu konuda röportajlar vermeye başlamasını büyümeyle ilişkilendirir:

“Hâlâ eskisi kadar yalnızım ama yalnızlığımdan dışarı doğru büyüdüm” der bir kahramanım. Şimdi o yarayı bir madalyon gibi taşıyabiliyorum. Yine de bu, unuttuğum anlamına gelmiyor; yaralar kapanmaz çünkü, arada bir kanar. O yara o kadar büyüktü ki artık şefkatle geçmeyecekti ve karşılığında bir şefkat beklentimin olmadığını insanlara anlatmaya başladım.” (Yılmazçelik 2009).

Aslı Erdoğan’ın bu sözlerinden yaşadığı bu travmayı kabullenerek hayatının içine bir yara olarak yerleştirdiği anlaşılmaktadır. O, bu yaralı halinin eserine yansıdığını da açıkça ifade eder: "Ben, açıkçası yaralı biriyim. Bunu gizlemek ya da es geçmek çok mümkün değil; bir yazarın yedi kitabı varsa, onun kitaplarında geçmişinden izler bulmak sürpriz olmaz. Çok açıktır ki, benim bilinçaltım yara bere içinde." (Erdoğan 2009b). Nitekim son hikâye kitabı *Taş Bina ve Diğerleri*’nde ana

izlek yara üzerine kurulmuştur. Neredeyse tüm hikâyelerinde kahramanlar yara bere içindedir. “Sabah Ziyaretçisi” isimli hikâyede kahraman uzun bir gecenin sonunda sabah uyandığında etrafını tıpkı kendi benliği gibi yara bere içerisinde görür: “Gündelik hayatın her türlü ıvır zıvrı sağa sola saçılmıştı. Kadri bilinmeyen bu marifetli, sokulgan nesnelere, mutlak yalnızlığımın tanıkları, sıkıntılı karanlığın izlerini taşıyorlardı. Hepsi, elimi dokundurduğum her şey, yaralı bereliydi.”(Erdoğan 2009a: 6) Kahramanın ruh hali mekâna da yansımıştır. Kadın adeta mekâna hükmetmektedir. Çünkü yaşadığı mekânı kendi yaralı ruh haline benzetmiştir. “Tahta Kuşlar” hikâyesinde ise verimli ve astımlı altı kadın geçmişlerinde yaşadıkları travmalarla yaralıdır. “Taş Bina”da mahkûmların ayakları yara içerisindedir. Hikâyenin kahramanlarından A. nın yüzü bir yara iziyle eşit olmayan iki parça görünümündedir. *Taş Bina ve Diğerleri*'ndeki hikâyelerin birçoğunda şiddet ve işkenceyle birleşen yara imgesi mekâna da yansımıştır. Hikâyelerde mekân yaralanmayı ve beraberinde gelen yalnızlığı hissettirecek bir tasvirle karanlık ve lekelidir. Ayşe Demir hikâyede kişi portreleri çiziminde mekânın öneminden şöyle bahseder:

“Hikâye kahramanlarını harekete yönlendiren, seçimlerini belirleyen temel unsur, onların düşünce ve duygularının kaynağı olan iç dünyalarıdır. Bu bakımdan yazarın tutarlı ve kahramanları diğerlerinden farklı kılacak bir portre oluşturması oldukça önemlidir. Bu portre çizilirken sadece anlatmak yetmez, farklı ayrıntılardan ve öğelerden hareketle ifade edilen bir takım hususları belirginleştirmek gerekir. Mekân bu noktada varlığı, insanı tanımlama ve anlatabilme yetisini öne çıkarır.” (Demir 2011: 235).

Aslı Erdoğan da *Taş Bina ve Diğerleri*'nde insan psikolojisini yansıtırken mekândan sıklıkla yararlanmıştır. “Sabah Ziyaretçisi” hikâyesinde göçmen K.'nın bilinçaltısındaki yaralanmışlık hali mekâna da yansımıştır. Etrafındaki tüm eşya tıpkı kendi ruhu gibi yaralıdır:

“Günün her saatinde karanlık, geniş, eşyasız bir odaydı benimki. (...) Kadri bilinmeyen bu marifetli, sokulgan nesnelere, mutlak yalnızlığımın tanıkları, sıkıntılı karanlığın izlerini taşıyorlardı. Hepsi, elimi dokundurduğum her şey, yaralı bereliydi. Bavuldan taşan giysiler, masaya yığılı kitaplar sararıp solmuş, yırtılmış, lekelenmişti. Bardaklar saydamlıklarını yitirmiş, kalem de, küflü ekme de iç karartıcı duvarlar gibi orasından burasından kemirilmişti.” (Erdoğan 2009a: 6).

6. Yalnızlaşan İnsan ve Mekân

Taş Bina ve Diğerleri'nde yalnızlaşan insan psikolojisi mekâna da yansımıştır. “Mahpus” hikâyesinde belirginleşen tema yalnızlıktır. Hikâyede otuz iki yaşındaki hamile kadın bebeğiyle kendi benini sorgulamaktadır. Bebeği onu hayata bağlayan tek sebeptir. Bebeğin babası ise hapishanededir. Hikâyede kadının yalnızlığı mekâna da yansımıştır. “Saatler boyu, ufacık bir gürültüye kulak kabartarak, kımıldamaktan korkarak, dizleri karnına çekili, zincirlenmiş bir hayalet gibi yatmıştı. Ağlayamadan, uyuyamadan... Karanlıkta bir mum bile yakmadan... Sanki onunla beraber eşyalar da gözlerini kırpmamış, belli belirsiz, sıkıntılı kıpırdanmalarını sürdürmüşlerdi.” (Erdoğan 2009a: 35). Hikâyede karanlık mekânın aydınlatılmaması esareti vurgulayan önemli bir unsurdur. Mekânın canlı bir

varlıkmiş gibi anlatılmasıyla kadın kahramanın iç dünyası mekâna yansımıştır. Kadın sevdiği adamın hapse düşmesiyle adeta hayattan kopmuştur. Mekân da kadının hayattan kopuşuna eşlik etmiştir: “Oradan buradan, tanıdıklardan, ikinci el dükkânlardan topladığı, hor kullanılmış eşyalarla dolu oda, hırkaların, battaniyelerin, tomar tomar gazetelerin altında güçlkle soluk alıyordu. Haftalardır biriken toz, bu her daim loş, ufacık bodrum dairesini, ağır ağır kumlara gömülen bir anıt-mezara benzetmişti. Üç soğuk, yalnız kışı geçirdiği ev, sanki hâlâ sahipsizdi, kendisinden hiçbir şey yansıtmıyor, geçmişine dair ipucu vermiyordu.” (Erdoğan 2009a: 37). Kadın hikâyede kocası mı sevgilisi mi olduğu belirtilmeyen bebeğinin babasının hapse düşmesinden sonra sanki sahipsiz kalmış gibidir. Öyle ki onun bu sahipsiz halî evini de sahiplenmemesini beraberinde getirmiştir. Bu durum bir anlamda kendi beniyile mücadelesini sürdüren hamile kadının aslında hayatın içinde olamama/hayattan kopuk olmasını göstergesidir. Kadının yalnızlığı hikâyede sık sık vurgulanır. “Koyu, acılı, derin bir yalnızlıktı onunki. Hep en ummadığı, en dokunulmaz sandığı yerden, belleğinden vururdu. Yalnızlığını kollamış, büyütmiş, kanıyla beslemişti, artık çok çaresiz kaldığında ondan besleniyordu.” (Erdoğan 2009a: 44). Kadın içindeki aşkı yalnızlığıyla sarıp sarmalayarak zinde tutmaya çalışır ama mahpuslukla anılarda kalan aşkın içten içe çürümesini de engelleyemez. Sevdiği adama dair kalan tek eşya ise mavi bir el havlusudur:

“Mavi, yumuşak, yağlıymışçasına yumuşak havluyla ellerini kuruladı. Ondan geriye kalan tek nesne buydu. Bütün tutku dokunuşlarından, dokunuşların anısından daha sıcak, daha sokulgan olabilen, indirimli alınmış bir Bursa havlusu! Bu sabah da buradaydı işte, kaybolup gitmemişti, insan yalnızlığının tanığı nesnelere ortak yazgısıyla, hep el altında, hep ulaşılabilir beklemişti.” (Erdoğan 2009a: 38-39).

Burada yazarın eşyaya yüklediği anlam göze çarpmaktadır. Eşyalar hatıraları biriktirerek buldukları mekânda yaşanmışlıkları yansıtırlar. Bu hikâyede de mavi el havlusu hamile kadının hapisteki sevgilisiyle bütünleşmiştir. Hamile kadını sevgilisinin hapishaneye düşmesinden sonra ayakta tutan tek neden ise karnında her geçen gün biraz daha büyüyen bebeğidir.

“Oysa her sabah, uyanır uyanmaz, karnındaki bebeği düşlerdi, onun da tam aynı anda kendisini düşlediğine inanarak... Kimi kez yalın, dosdoğru, aydınlık bir imgeyle yetinirdi, ağız dolusu gülen, saçlarını rüzgârda savura savura yürüyen, üniversiteli bir kız sözgelimi, yaşamın yenilmezliğine, direngenliğine bir kanıt. Kimi kez, ultrasonda gördüğü, elleri bile oluşmuş, minyatür bir insan –insan biçiminde bir leke. Çoğunlukla da, çoktan kaybettiği gençliğini, kendi zamanının ötesine, sonrasızlığa taşıyan tılsımlı, buğulu bir ayna.” (Erdoğan 2009a: 36).

Hamile kadın doğacak çocuğunu üniversiteli bir kız olarak hayal eder. Aslında kendi hayatında gerçekleşmesini isteyip de gerçekleştiremediği her şeyi gelecekte doğacak çocuğunun gerçekleştirmesini ister. Bu durumu da ayna imgesiyle birleştirir. Böylece hamile kadın doğacak bebeğinde hayata dair kendi hayallerini görür. Aslı Erdoğan bebeği ayna imgesiyle nitelerken diğer yandan da ‘leke’ olarak nitelendirmiştir. “Bir çocuk. Yerine getirilememiş bir karar, teninin altına, dolyatağına geri dönüşsüzce sızmış bir ışık, umut ve pişmanlık, bir rastlantı. Elleri

bile oluşmuş, insan biçimindeki mucizemsi leke.” (Erdoğan 2009a: 46). Kadının bebeğinin babasının hapiste olması çocuğuna yüklediği anlamda da gelgitler yaşamasına neden olmaktadır. Kadının hayatına beklenmedik bir şekilde giren bebeği onun karanlıklara gömülmüş hayatına bir ışık olmuştur. Hikâyede hamile kadınla karanlık, doğacak çocukla aydınlık birleşmiştir.

Sonuç

Aslı Erdoğan *Taş Bina ve Diğerleri*'nde bir metafor olarak hikâyelerin bütününde göze çarpan taş bina ile bilinç ve bilinçaltının derinliklerini dile getirmiştir. *Taş Bina ve Diğerleri*'nde taş bina sadece somut bir mekân olarak karşımıza çıkmaz. Aynı zamanda içinde hayalleri, korkuları, yaralanmışlıkları da barındıran soyut ya da düşsel bir mekân olarak karşımıza çıkar. Hikâyelerde taş bina gerçek ve düşsel düzlemde kimi zaman bilinçaltına kapılar açan bir geçiş mekânıdır, kimi zaman da göçmenlik psikolojisini yansıtır.

Taş bina Aslı Erdoğan'ın biyografisinden hayatına yansıyan bir unsur olarak da yaralanmışlığı, acıyı, hüznü ve şiddeti temsil eder. Taş binanın içindeki insanlar yalnızdır, yaralıdır. Aslı Erdoğan *Taş Bina ve Diğerleri*'nde bu insanların bilinçaltının derinliklerini mekândan da yararlanarak dile getirmiştir. Böylece hikâyelerde yansıtılmak istenen insan psikolojisi okuyucu üzerinde daha belirgin bir etki yaratmıştır. Hikâyelerin neredeyse tamamında mekâna karanlık hâkimdir. Bu durum hikâyelerde kahramanların psikolojisinin mekân üzerinden de belirginleştirilmesinden kaynaklanmaktadır. Karanlığı çağrıştıran orman, şiddeti çağrıştıran uçurumlar ve şiddetli akan nehirler ve bilinçaltının derinliklerini yansıtan duvarlar da hikâyelerde taş bina metaforunu güçlendirmektedir. *Taş Bina ve Diğerleri*'nde acı, yaralanmışlık, yalnızlık gibi duygular mekânla da güçlendirilerek etkileyici bir anlatımla sunulmuştur.

Kaynaklar

- ANDAÇ, Feridun, (2005), “Aslı Erdoğan: Koca Bir Dünyayı Yitirmem Gerekli Kendi Öyküme Başlayabilmek İçin, Aşksa Bu Yitirişin Adlarından Biri”, **Varlık**, 1177: 24.
- BACHELARD, Gaston, (1996), *Mekânın Poetikası*, İstanbul: Kesit Yayıncılık.
- BACHELARD, Gaston, (2006), *Su ve Düşler*, İstanbul: YKY.
- DEMİR, Ayşe, (2011), *Mekânın Hikâyesi Hikâyenin Mekânı*, İstanbul: Kesit.
- ERDOĞAN, Aslı, (2006), “Kadın Kendi Sesini Duymak İçin Yazıyor”, **Türk Edebiyatı**, 387: 58-62.
- ERDOĞAN, Aslı, (2009a), *Taş Bina ve Diğerleri*, İstanbul: Everest.
- ERDOĞAN, Aslı, (2009b), “Şiddetle yüzleşmek istedim”, **Radikal**, 15. 05. 2009.
- EZİLER KIRAN, Ayşe -Zeynel KIRAN, (2003), *Yazınsal Okuma Süreçleri*, Ankara: Seçkin Yay.
- GÜRBİLEK, Nurdan, (2011), “Kafka'nın Böceği”, *Benden Önce Bir Başkası*, İstanbul: Metis.
- KARACA, Şahika, (2009), “Otobiyografiden Kurmacaya: Aslı Erdoğan'ın Eserlerinde Otobiyografik Unsurlar”, *21. Yüzyılın Eşiğinde Kadınlar-Değişim ve Güçlenme*, Uluslararası Multidisipliner Kadın Kongresi, Dokuz Eylül Üniversitesi Fen Edebiyat Fakültesi, 13-16 Ekim 2009, s. 559-565.

Türkbilig, 2012/24: 155- 170.

Şahika KARACA

TANPINAR, Ahmet Hamdi, (1992), “Şiir ve Rüya I”, *Edebiyat Üzerine Makaleler*, İstanbul: Dergâh Yayınları, s. 30-33.

TEKİN, Mehmet, (2001), *Roman Sanatı 1*, İstanbul: Ötüken.

TOSUN, Necip, “Aslı Erdoğan Öyküleri”, <http://tosunnecip.blogcu.com/asli-erdogan-oykuleri-necip-tosun/8799028>.

YILMAZÇELİK, Cansu, (2009), “Naif, Kırılgan ve Güçlü Bir Yazar: Aslı Erdoğan”, 30 Mayıs 2009, <http://hertaraf.net/naif-kirilgan-ve-guclu-bir-yazarasli-erdogan>