

ANLATISAL HARİTALAMA VE YAZINSAL KRONOGRAFİ: LEYLÂ ERBİL'İN ESERLERİNDE MEKÂN VE ZAMAN DİYALEKTİĞİ¹

Hüseyin SOYLU*

Özet

Kurmaca yapının fiziksel ve duyusal sınırlarını, yani anlatısal topoğrafyasını söylem halinde yapılandıran mekân ve zaman, çağdaş tahkiye formasyonunun algısal haritasını ve kronografisini (zaman yazımını) çeşitli bilişsel ve yazınsal ölçeklerle işleyen iki ayrı helezonik kuvvettir. Bu anlamda her iki kurmaca imleç de geleneksel, içe kapalı ve tek boyutlu yapısal belirlenmişliklerinden sıyrılarak rejeneratif bir derinliğe ve çok boyutluluğa ulaşır. Böylelikle kurmaca levhaları hareketlendiren, okurun yazınsal takibini başkalaştıran yeni bir anlatısal devinim ortaya çıkar. Bu anlatısal devinim; çağdaş tahkiye kompozisyonunu, özgün bir haritalamanın ve zamansallığın ışığında yeniden ölçeklendirir. Leylâ Erbil'in yapıtları işte bu tür bir mekân ve zaman diyalektiğinin; yeni bir kurmaca geometri ve mobilite meydana getirdiği, yeni bir bilişsel ve çizgisel hat ürettiği önemli edebi ürünlerdir. Onun eserleri çeşitli deneysel derinliklerle birlikte anlatı estetiğine derin ve özgün çeşitli coğrafi lensler ve zamansal bükülmeler kazandırır. Bu çalışmanın amacı, Leylâ Erbil'in yapıtlarında ortaya çıkan çağdaş tahkiye pratiğine özgü mekân-zaman diyalektiğini, anlatısal haritalama ve yazınsal kronografi ekseninde çözümlemektir.

Anahtar Kelimeler: Türk Edebiyatı, Leylâ Erbil, kurmaca anlatı, mekân ve zaman, haritalama ve kronografi.

NARRATIVE MAPPING AND LITERARY CHRONOGRAPHY: THE DIALECTICS OF SPACE AND TIME IN LEYLÂ ERBİL'S WORKS

Abstract

Space and time, which construct physical and metaphorical boundaries of fictional works - that is, their narrative topography - function as two distinct yet intertwined forces that shape the perceptual mapping and chronography of contemporary narrative formations through various cognitive and literary scales. These fictional units transcend their conventional, homogeneous, and one-dimensional structural determinacies and acquire regenerative mediums, optics and deepness. In this way, a new and experimental narrative mobility, which transforms reader's navigational habits and literary reception, emerges and creates densely-layered fictional universes. This novel mobility recalibrates the composition of contemporary storytelling in light of an authentic temporality and mapping. Leylâ Erbil's works in Turkish literature stand as significant literary products in which such a dialectic of space and time generates a new fictional geometry and mobility and produces an original literary cartography. In this regard, Erbil's fictions offer profound geographical lenses and temporal effects. This paper attempts to survey kaleidoscopic and interlaced generations of space and time, which appear in the works of Leyla Erbil and intrinsic to contemporary poetics, through narrative mapping and literary chronography.

Keywords: Turkish Literature, Leylâ Erbil, fictional narrative, space and time, mapping and chronography.

¹ Bu makale doktora tezinden üretilmiştir.

* Dr. Arş. Gör., Van Yüzüncü Yıl Üniversitesi, Edebiyat Fakültesi, Türk Dili ve Edebiyatı Bölümü, e-posta: huseyinsoylu@yyu.edu.tr ORCID: 0000-0001-7875-6957

Giriş

Anlatısal topoğrafyayı doğal ve doğaüstü sınırlarıyla bölen, parçalayan ve tekrar birleştiren mekân ve zaman, kurmaca nesrin bileşik kapları statüsündedir. Yani, kompleks bir bükülmeye uğratıldığında her kurmaca anlatı, zamanın ve mekânın kompozisyonel basınçlarını çeşitli dirençlerle yoğunlaştırarak, sıkıştırarak sunmaya ayarlı bir haritalama, işleme sistemine işaret eder. Bu anlamda mekânın ve zamanın diyalektik tedahülünün yarattığı algısal boşlukları, açılımları ve derinlikleri göz ardı etmek ve her iki olguyu da eleştirel bir tecritle sorguya almak, kuşkusuz ki, anlatısal nüfuz kabiliyetini eksiltiye uğratır. Çünkü “anlatısal mekân, anlatısal zamandan ayrıştırılamaz. Sayısız her hava keseciğinde mekân, aynı zamanda sıkıştırılmış bir zamanı barındırır.” (Gomel, 2014, s. 11) Bununla eşdeğer düzeyde mekân da kurmaca dünyanın enerjisini içine hapsettiği bir “mahfaza” değil, zamanın “baskıladığı (...) bir oluş halidir.” (s. 11) Modern bilimle, yani fizik yasalarıyla da uyumlu olan bu diyalektik sentez “madde ve enerjinin geçirdiği muazzam dönüşümlerin” (s.15) bir neticesidir. Zira Isaac Newton’ın hâkim düşünceleriyle birlikte kemikleşmiş olan paradigma- zamanın ve mekânın her türlü haricî harekete karşı bağımsızlık kazanmış, sirkülasyonu dışlayan mutlak sabitliği-devre dışı bırakılır bırakılmaz “görecelik ve belirsizlik” (s. 15) fikri; her türlü uğraş alanında modernizmin salınım etkisini kuvvetlendiren bir domino taşı etkisi gösterir. Başka bir deyişle, “kesinliğin epistemolojik imparatorlukları eğilip bükülür ve un ufak olur.” (s. 12) Bunun yerine hem rasyonel hem kurmaca dünya mutlak yasalardan arınmış, “temellerinden çözülmüş (...) katı olan her şeyin havada buharlaştığı” (s. 15) bir çember içine alınır. Mekân ve zaman, modern ve postmodern tahkiye ontolojisinde işte bu buharlaşma kuvvetini yaratan epistemik çemberin ön önemli kaynaşma noktalarıdır. Zira “süreksizliğin, enerjikliğin, özneliliğin ve müphemliğin (...) kuantum dolaşıklığıyla” (s. 19) iç içe geçtiği yeni bir kurmaca levha, yani “mekân (uzay)-zaman” (s. 19) bileşimi ortaya çıkar. Bu mekân-zaman bileşiminin anlatısal “kumaşı; katı ve yekpare herhangi bir şeyin yerine, olasılık dalgalanmalarıyla birbirlerine dikilmiştir.” (s. 18) Daha açık bir ifadeyle çağdaş tahkiye yapısında mekân ve zaman olguları, somut bir çıplaklıkla vücuda bürünmeye değil; hatlarını girift bir söylemin derinliklerinde silikleştirmeye, bulanıklaştırmaya yönelirler. Böylelikle “ağ benzeri bir mütekabiliyet” (Bodenhamer, Corrigan & Harris, 2015, s. 2) ilişkisi her iki olguyu da besleyici bir hücrel büyüme teşvik eder.

Anlatısal haritalama ve kronografi, kurmaca yapının zaman ve mekân parametrelerinin nasıl işlerlik kazandığını, zamansal ve mekânsal yoğunlaşmanın hangi koşullarda ortaya çıktığını tespit etmeye yönelik iki eleştirel metottur. Başka bir deyişle her iki yazınsal çözümleyici de “dil deneyleri” (Jameson, 2003, s. 697) aracılığıyla mekânın ve zamanın yüklendiği imgesel ve tinsel genişlemeyi, koordinatif ivmeyi analize yöneliktir. Özellikle postmodernizmle birlikte kurmaca dünyanın “nesnenin değil, imgenin realizmine” (s. 701) teslimiyeti bu genişlemenin niteliksel değerini yükseltir. Bu anlamda “mekânın yere indirgendiği” (Gomel, 2014, s. 2) zamanın ise zorlayıcı bir çizgisellikte kıyasa mecbur bırakıldığı konvansiyonel kalıplar, her iki çözümleyici başlıkta da dönüşüme uğratılır.

Bilhassa “derin haritalamayla” birlikte “istikrarsız, açıldıkça açılan (...) ilişkisel ve topoğrafik” (Bodenhamer vd., 2015, s. 3, 4) mekân ve zaman yapıları belirginlik kazanır.

Bu çalışma, Leylâ Erbil’in eserlerini mekân ve zaman diyalektiği açısından odağa almaktadır. Eserlerin ve pasajların seçiminde çalışmanın esas hatlarıyla uyumluluk düzeyleri, yoğunluk dereceleri dikkate alınmıştır. Bu anlamda bazı eserler hariç bırakılmış, bazı eserler ise ön plana çıkarılmıştır.

Anlatısal Haritalama ve Yazınsal Kronografi

Leylâ Erbil’in eserlerinde mekân ve zaman diyalektiği, haritalama ve kronografi düzleminde ilerleyerek etkileşim gösterir. Hem mekânın hem zamanın özgül ağırlıkları, çeşitli kompozisyonel stratejilerle ön plana çıkarılarak kurmaca alarım sağlanmış olur. Tam da bu noktada Bakhtin’in kronotop teriminden söz etmek gereklidir. Kronotop mekânın ve zamanın bileşik kurmaca hatlarının koyulaştığı, görünürlük kazandığı stratejik bir tahkiye alanıdır. “Anlatının düğümlerinin çözüldüğü ve bağlandığı (esas kurmaca) mahaldir.” (Bakhtin, 2002, s. 22) Başka bir deyişle, yapıtın mekânsal ve zamansal enerjisinin döngüsel bir üretici manevrayla içine çekildiği mecazi harita ve kronografi formudur. *Tuhaf Bir Kadın*’da, *Kalan*’da, *Üç Başlı Ejderha*’da ve “Konuşmadan Geçen Bir Tren Yolculuğu” adlı öyküde bu tür bir mekân zaman diyalektiğini görmek mümkündür. *Tuhaf Bir Kadın*’da kurmaca karakterin zihinsel haritası, zamansal kavrayışla organik bir üretici ilişki içerisinde şekillenir:

İnsanlar taa İsa’dan önce de balığı bildiler, balığı bilmeleriyle ticareti, sandalı bildiler. İsa’dan. Öleli ne kadar olmuş 1707’de? Fransız Deniz Papin ilk pistonlu buhar makinesini düşündü. Ceymis Vat’ın buhar makinesinden sonra 1801’de Fulton ilk buharlı gemiyi yaptı. Yandan çarklıydı gemi, büyük fırtınalarda, borada çarkları kopu kopuverirdi. Sonra kara ve deniz taşıtları gelişmeye başladı; vapurlar İngiliz’in elinde transatlantiğe kavuştu. Queen Elizabeth 83.675 groston ağırlığındadır. Sanayi devrimi boyunca gemi makineleri vira değişti, vira değişti, 1840’ta alması (mütenavip) makineler, ardından türbinler, içten yanmalı motorlar (1894), 1904’ten bu yana dizeller. Daha sonrakilere ben yetişemeyeceğim, ölmek üzereyim de ondan (Erbil, 2011, s. 73).

Yapıtın anlatısal düzlemi, bilişsel kavrayışın zaman algısını büken mecazi atılımlarıyla birlikte panoramik bir haritalama içinde çizilir. Başka bir deyişle anlatının duyusal, hayalî zamanı fiziksel zamanının katı kuvvetlerini çözer ve genişletir. Bu çözülme eylemi mekânsal unsurların eşgüdümüyle gerçekleştirilir. Çünkü anlatıda duyusal zaman, insanoğlunun deniz ile kurduğu nesnel kompozisyon, yani ekonomik ve mekanik ilişki üzerinden kurulur. Bu anlamda yapıtın “zamansal ve mekânsal dairesi, (belirli) bir semantik küreyle birleştirilerek” (Holquist, 2010, s. 27) sunulur. “Bu semantik küreye” yapılan her kurmaca “kayıt, yalnızca kronotop” (s. 27) dokusuyla yazınsal bir bağ elde eder. Geleneksel ve

modern her bir deniz taşıtı, edebî kronotopun yüzey yapısını belirgin kılan kurmaca kayıtlardır. Çünkü “bilincin ileriye dönük aralıksız hareketini” (Pavel, 1990, s. 351) örnekleyen mekân-zaman birimleridir. Ayrıca kurmaca fâilin zihinsel haritasını, oluşum anı itibarıyla takibe alan okur da yapıtı “mekânsal bir görüntü olarak yeniden inşâ eder ve (...) onu geometrik bir surete” (Ryan, 2003, s. 351) döker. Daha açık bir ifadeyle geniş bir zamansal spektrumu bünyesine alan coğrafi referanslar okurun görsel hafızasında çeşitli eğrilere, düğümlere ve kesik çizgilere dönüşür. Böylelikle mikro güzergâhlarla oluşturulan mecazi rotalar -insanların balığı bilmeleriyle transatlantiğe, transatlantikten dizellere uzanan- bütünleşik bir geometrik mekân ölçeği yaratır. Bu kartografik yapı “zamanın mekânsallaştırılmasının” (Ryan, 2003, s. 351) en iyi örneklerindendir.

Kalan’da kronotop formu, mekânın ve zamanın eşzamanlı bir silinmeyle iç içe geçtiği bileşik bir öyküsel boyutta meydana gelir. Çünkü mekân kompozisyonu tarihsel bir illüzyonla zaman ayrıçalarını kurmacanın aktüel sıfır noktasına indirger. Lahzen’in otobiyografik iç evreninde mekân; tüm zamansal perdeleri kaldırılmış, üst gözlemsel bir estetik bilinçle yansıtılır:

evimiz, tarihi yarımada da imparator theodosios II'nin yaptırdığı 1500 yıl öncelerinde haliç'ten marmara'ya uzanan, imparatorun porta aurea denilen kapıdan görkemli girişiyle açılış töreninde bulunduğu surların içinde kahr. şimdi o şaşaalı geçmişinden yoksun, batı kanadında şaşkın asma filizleri bodrum kapısının dibinden kalkıp oymalı parmaklıklar arasından sıyrılarak ve sarılarak taşıma direklerine, saklı bir türbeye çevirmiştir taraçamızı (...) i.ö 194'lerde septimus severus'un -esmer, upuzun boylu kara saçlı- yıktığı kent surlarını, büyük constantinus'un 326'larda yeni surlarla çevirip sınırlarını genişleterek taş sütunları hipodromda spina üzerine dizdiği hamamlar, heykeller, burmalı sütun ve bir limanla süslediği ve bir kitaplık kurduğu kentin bugüne kalmış yıkık dökük topraklarından avuçiçi kadarının kaderinde de bizim ev, ön ve arka bahçe olmak varmış (...)

*galatapera'da da deniz kıyısıyla çevrili sur kalıntıları
kalıntıların altı
daha da altı
daha da altı
uygarlığımızın saldırısına uğramış
geçmişin sonsuz alt katlarına doğru açılan
ölü kentlerin ruhları iç içe
hem yabancı hem bizim sayılan
hem bizim olan hem olmayan
hem yeraltı hem yerüstünün ruhunu taşıyan
bu merhametsiz kentin insanlarıyız ve yakında çok yakında zalim
zamanın bir hiçi kadar yakında biz de aşağıya gideceğimizi bilerek
şimdilik dolaşıp durmaktayız toprağın üzerinde. (...)*

yıllar yıllar sonra hiç beklemediğim bir anda
benliğimden fırlayan
her hücremi kaplayan
bir taş sesi,
acımtırak kokusu (...)
bir taş olduğumun bilinciyle birden
iki bin beş yüz milyar yıl öncesinin taşları da bulununca (...)
ben insan değilim diye fısıldadım sevgilime (...)
bildiğim halde doğanın diyalektiğinin nasıl işlediğini (...)
tek bir hücremizi oluşturmak için kaç bin yıl çalışıp çabaladığını
doğanın
bizi insan haline sokmak için kaç milyar yıl
insan olduktan kim bilir kaç milyar yıl sonra
benim hücrelerime karışmış olamaz mı taşın hücreleri diye saçmaladım
sevgilime (Erbil, 2020a, s. 4, 6, 7, 43).

Kalan'da anlatısal kronografi mekânı âdetâ zamansal bir "kalıba döker" (Hutchens, 1972, s. 219) ve ona kütleli hacminin kazandıramayacağı tarihsel bir enerji yükler. Bu anlamda zamanın "salt bir ardışıklık değil, bir yaşam matrisi" (Hutchens, 1972, s. 216) olduğu böylesi bir mekânsal üslupla açığa çıkarılır. Lahzen'in çocukluk ve ilk gençlik anılarının saklı olduğu hafıza kapsülü statüsünde bulunan mikro çevresi, çağrışımsal bir zaman yolculuğuyla tinsel bir mevcudiyet ve birikim ağına yerleştirilir. Bu tür bir mekân kompozisyonu, anlatının "mükerrer biçimde tanımlamanın eşliğinde olduğu bir zaman dışılık" (Langston, 1982, s. 402) üretir. Zira bir "sabitleme" (s. 401) stratejisiyle topoğrafik odağa alınmış olan mikro çevre, ancak tanım ve tasvir dizimiyle imgesel hacmine taşınabilir. Tanım ve tasvir ise doğası itibarıyla hareket ve akıştan muaf. Bunun yanı sıra kronotop tasarımıyla birlikte yapıtta, zamansal sinerjinin mekânsal bünyeye kurmaca bir özerklik, kendilik bilinci yüklediği görülür. Özellikle "kent'in bugüne kalmış yıkık dökük topraklarından avuç içi kadarının kaderinde de" sözleri bu varoluşsal ayrıcalığa dikkat çeker. Bunun en önemli nedeni olarak anlatısal haritalama ve kronografiyle birlikte vücut bulan estetik "içsel bağlılığın zamanı, üç boyutlu mekânın dördüncü boyutu" (Bodenhamer, 2015, s. 13) haline getirmesi gösterilebilir. Böylelikle "mekân ve zaman koordinatları içerisinde" gerçekleşen "hareketin (bir) temsili olan anlatı; (...) yüzey ve derinlik arasında" vukû bulan "dinamik etkileşimde(ki) (...) yatay ve dikey eksenlerin kesişimini" (s. 13) temin eder. Bu anlamda yapıtın dört boyutlu topoğrafik tasarımında yüzey ve derinlik; tarihsel tezatlıkların, zamansal katmanlaşmanın -"ölü kentlerin ruhları iç içe"- yarattığı dinamizmle, yatay ve dikey kesişim ise mimarî tezatlıklarla -"kent surları, taş sütunları"; "saklı bir türbe, yıkık dökük topraklar"- kurmaca bir düzlem içerisine girer.

Alıntılanan ikinci pasajda kronotop formu, derin haritalamayla eşdeğer bir yazınsal ölçek yaratır. Lahzen anlatısal topoğrafyayı öylesine derinleştirir ki "geçmişin sonsuz alt katlarına doğru açılan, ölü kentlerin ruhları(nın) iç içe" olduğu ve fakat aynı zamanda "şimdilik dolaşıp durmakta" olan insanların hayatlarını sürdürdüğü fizik ötesi bir mekân-zaman süremi oluşur. Derin haritalama fizikî yasaların ve

geleneksel haritalama stratejilerinin yetersiz kaldığı, tam da bu tür bir beşerî mekân zaman algısını ölçeklendirmeyi hedefler. Çünkü derin haritalamayla birlikte mekânın “daha derin, yoğun, iç görülü ve çoğul ortamlı” (Harris, 2015, s. 28) biçimsel modelleri ortaya çıkarılır. Özellikle psiko-coğrafya ile birlikte “Öklid mekân projeksiyonu” (s. 32) terk edilir; “fizikî ile insanî çevrenin kompleks etkileşimleri” (s. 33) odağa alınır. Başka bir deyişle derin haritalama “tarihsel ve çağdaş, politik ve şiirsel, hakikî ve kurmaca olanın yan yana gelmesi ve iç içe geçmesi aracılığıyla mekânın doku ve tabakasını kaydeder.” (s. 35) Lahzen’in “galatapera’da (...) deniz kıyısıyla çevrili sur kalıntıları(nı)” işaretleyen fiziksel çevresini evrensel bir bilinçle ve estetik bir zaman aşımıyla duyumsaması, gotik bir bakışla mekânsal sezgilerini eş zamanlı biçimde hem yer altına hem yer üstüne yönlendirmesi bu tür bir derin haritalama stratejisini niteler. Çünkü “çeşitli retorik ve peyzaj ölçekleriyle (...) yankılanan anlamsal çok katlılık” (s. 36) Lahzen’in “şahsî biyografisiyle mekânın (özgün) biyografisi” arasında oluşan “yakın teması canlandırmaya yönelik bir mekanizma” (s. 36) üretir. Bu mekanizma yapıtın derin haritalanmaya ayarlı tahkiye yapısını çeşitli aralıklarla belirginleştiren, silikleştiren bir iç diyalektik sunar.

Kalan’dan alıntılanan son bölüm ise öncelikle zamansal bir sapmayla ön plana çıkar. Eserin otobiyografik anlatıcısı, geçmişte yaşanmış olan bir hadiseyi o günün cârî bilinç durumu üzerinden gelecek zaman kipiyle şimdiki zaman hissiyatında aktarır. Daha açık bir ifadeyle, olgunluk döneminde olan Lahzen “yıllar yıllar sonra” vukû bulacak taş hadisesini, tüm duysal güncelliğiyle geçmiş bir perspektiften yansıtır. Bu anlamda “anlatı saati ileriye ve geriye doğru (...) genişletilmiş bir zamansal kinayeye göre ayarlanmıştır.” (Margolin, 2001, s. 198) Böylelikle yazınsal kronografi “odaktaki olayı” (s. 198) kerteriz alarak “geçici bir zamansal pozisyonu taklit eder.” (s. 198) Özellikle “yıllar yıllar sonra vurgusuyla” birlikte yaratılan algısal sapma yaşanmışlığın “epistemik kesinliğini muhafaza ederken, geleceğe dönük zamansal yönelimi de” elden bırakmamaya yönelik öyküsel bir “stratejidir.” (s. 198) *Kalan*’ın söylem dokusuna yerleşen bu yazınsal kronografi, “zamana karşı yazan (...) ardışık zaman rejimine” (Grabes, 1996, s. 371) boyun eğmeyi reddeden çağdaş tahkiye yapısının karakteristik niteliğidir. Çünkü çağdaş anlatı; “realist kronolojiyi çarpıtır ve zamanı, her şeyin bir arada mevcut olduğu (kurmaca) zihnin hâletirûhiyesi içine sıkıştırır.” (s. 380) Özellikle otobiyografik anlatıcının hüküm sürdüğü yapıtlarda bu türden zamansal sıkıştırmalar ikiye katlanır. Bu durumda kronotop formu, “ayrık imgeleri mekânsal biçimde birleştirmeye” (s. 376) ve bir kurmaca harita oluşturmaya uğraşan okur aracılığıyla somutlaştırılır. Alıntılanan pasajda Lahzen’in “benliğinden fırlayan taşın” işitsel hacmi ve yarattığı ses dalgalarıyla “iki bin beş yüz milyar yıl” öncesinden onun hücrelerine karışan uzun soluklu yolculuğu, tam da bu tür bir imgesel birleştirmeye, sezgisel tanzime tekâbül eder. Çünkü okur mekân algısını Lahzen’in bedenini bir “referans noktası” olarak sabitleyerek “organize eder.” (Bodenhamer, 2015, s. 13) Böylelikle anlatısal insicâmdan ve dünyadan kopmamış olur.

Üç Başlı Ejderha'da ve "Konuşmadan Geçen Bir Tren Yolculuğu" adlı öyküde de mekân zaman diyalektiği yazınsal bir kronotop tasarımıyla gerçekleştirilir. Her iki anlatıda da mekânsal kompozisyon bir ardışıklığın değil, eş zamanlı duyumun yarattığı zamansal bir çökemenin, katışıklığın tesiriyle vücut bulur:

Akarsu gibidir insan bilirsın kızım,, giriverir biçimden biçime,, öyle bir toprakta yaşıyoruz ki,, eski bir duyguyu yeniden yaşar gibi sürekli,, İmparator Valens otuz metre yükseklikten aşırđı sukemerlerini,, kırtan fazla kemerden oluşın kemer,, İmparator Constantinus döneminde Philoksenos Sarnıcı'ndan dağılmaktaydı su bu kente,, şimdi tanklarla dağıtılıyor bizim mahalleye,, İustinianos'un sukemerleri bu kentte,, Tanrı'nın mimarlık ettiği bu kent,, baktığımda şöyle bir Ayasofya,, Tanrı ile İsa'nın arasında Kutsal Ruh'un temsilcisi 'mızraklı' mimarın öldürölüşü,, çok acı çekti Fatih Sultan Mehmet o kiliseyi aşın bir cami yaptırmak için (Erbil, 2019a, s. 19).

Eskişehir (Dorylaeum), İskender (Alexander) burada çözövermiş kördüğümü, with a bold blow of his sword, Anadolu bu topraklar, insanları göçören özerinden milyonlarca, Tekvin ninemi bile, hoş görerek, susarak, yarı gülümser, seyrederek sabırla (...) Bir ermiştir bu topraklar, sürgünü olduğum özerlerinde (...) Öteki oğlana haber ulaşamadı, Almanya'da çalışına. O orada. O topraklarda... Brant, Luther, Kant'ı göçörmüş. Makinelerinden biri önündedir Schiller, Hölderlin, Telemann be Bach'ın. Konserve kapaklarını deler aman vermeden. Hegel, Schelling, Marx, Hoffmann'ın konserve kapaklarını, oğlunuzun burnuna dayadıkları tezgâhın başında trink! trank! (...) Babanızla da dolaştınız bu toprakları siz bayan: Bursa, İznik (Bithynia) 1326, Konya (Iconium) Apostle Paulus'un yetiştirdiği azize Tekla'nın köyü o vakitler, Lystra, ermiş Paulus'un doğduğu topraklar, İsa doğmadan 41'de Antonius'un Kleopatra'ya teslim olduğu. Ne rahatlamıştır teslim olduktan sonra Antonius kim bilir! (Erbil, 2020b, s. 11, 15)

Dikkat edileceği üzere, her iki alıntıda da kronotop formu hem mekân hem de zaman algısı özerinden bir "katlanma, kıvrılma" (Buchanan & Lambert, 2005, s. 7) enerjisiyle açığa çıkar. Yani, anlatısal haritalamanın ve kronografinin birbiri özerine katlandığı, dolaştığı bir "asamblaj" (s. 7) söz konusudur. "Eski bir duyguyu yeniden yaşar gibi" -Constantinus, Philoksenos Sarnıcı, Ayasofya ve Fatih Sultan Mehmet ya da Anadolu toprakları Eskişehir (Dorylaeum), İskender (Alexander), Schiller, Marx- her bir unsur çağrışımşal bir kalıntı bırakarak jenerik bir hızla üst öste geçer. Bu çok katmanlı ve boyutlu asamblaj "postmodern öznenin hiper mobilitelerini" karşılayan yeni bir "mekân jenerasyonuna" (s. 7) işaret eder. Bu yeni nesil mekân algısı "herhangi bir yerde olma duyusunu veya anlamını sunmayan (...)" (s. 7) uçucu bir gölgelenme, soyutlanma ya da Gilles Deleuze'ün tabiriyle, mülksüzleşme (deterritorialization) özerine inşâ edilir. Kurmaca fâil gelenekşel cephelere, yer işaretlerine, kültörel sabitliğe ilişkin yakınlık duygusunu yitirir ve

küresel “kaosla doğrudan karşı karşıya gelir.” (s. 6) Bu durum ise “algı ve duyumun kırılmış hatlarının” yol açtığı “evrensel bir şizofreni” (s. 6) hali yaratır. Başka bir deyişle mülksüzleşme, mekânsal bilinçte bir “ikizleşme etkisine” (s. 6) neden olur. Öznenin “içinde yaşaması mümkün olmayan, fakat onu çevreleyen ve sürekli çoğalan dış mahaller” (s. 6) üretir. Bu anlamda her iki anlatı öznesi de patolojik bir hoşnutsuzlukla mekân işaretlerini içinde yaşanılması olası olmayan arkaik bir zamansal bölünmeye, ikizleşmeye tâbi tutar ve homojen dağarcığından uzaklaştırır. Böylelikle, coğrafi ve kronolojik sınırların kurmaca bir bakışla düzleştiği, sıfırlandığı bir “uçuş ya da kaçış hattı” (West-Pavlov, 2009, s. 202), başka bir deyişle, mülksüzleşme temayülü belirmiş olur. Özellikle, alıntılanan ikinci pasajda yer alan sürgün vurgusu anlamlıdır. Çünkü “eski payandaları (...) ve sosyal kodlamaları” (s. 202) terk eden çağdaş öznenin “hayalî göçmen” (s. 201) imgesine katkıda bulunur. Bu da postmodernist mobilitenin ve mekân jenerasyonunun marjinal statüsünü kuvvetlendirir. Mülksüzleşme ile birlikte ortaya çıkan mekânsal doku, sınırları karıştırmakla birlikte ayrıca bir başka estetik ve topoğrafik özgünlüğü de içinde taşır. O da kuşkusuz ki, derinlik algısıdır. Her iki anlatıda da mekân ve zaman; olağan gözlemlerden âzâde, sıra dışı bir deneysel derinlikle yansıtılır. “Tanrı’nın mimarlık ettiği kente, tanklarla dağıtılan su; “insanları göçüren üzerinden milyonlarca (...) ermiş olan” Anadolu nitelermeleri, kültürel ve dönemsal nüansların yarattığı çatışma odaklı derinliği örneklemektedir. Bu anlamda zaman, kurmaca bilince “transandantal bir yapı aracılığıyla bir çatlak ya da fay hattı gibi akarak göç eder.” (Flaxman, 2005, s. 180) Böylelikle “ehlileştirilmemiş, özgür farklılıkların” açığa çıkardığı “çoğulculuk (...) orijinal bir mekân zaman” (s. 184) derinliği ve diyalektiği üretir. Bu durum tam da kurmaca eserin kendisine özgü yazınsal epifani yetisinin, anlatısal haritalamayla, başka bir deyişle “edebî kartografya” (Tally Jr., 2016, s. 25) ile örtüştüğü bir düzleme dayanır. Yani imgesel bakışın, “harita benzeri bir bütünlükle” (s. 26) kompozisyonel düzlemde eşleşmesidir.

Leylâ Erbil’in eserlerinde mekân zaman diyalektiği ayrıca Michel Foucault’nun “mekân çağını” (1986, s. 22) çözümlemek için ileri sürdüğü heterotopya kavramı aracılığıyla gerçekleşir. Heterotopya, geleneksel ve modern “mekânların hiyerarşik birliğini” (s. 22) ihlâl etmeye ve “mekânsal kutsiyeti ortadan kaldırmaya” (s. 23) yönelik heterojen bir kitlesel konumlanma anlamına gelir. Daha açık bir ifadeyle sınıfsal boşlukların kapandığı hibrit bir mekân kompozisyonudur. Heterotopya ile birlikte yerleşik ve kapalı, seçkin ve tekdüze sosyal ilişki ağları “kuşkuda bırakılır, nötralize edilir ya da tersine çevrilir.” (s. 24) Bu süreç ise zaman olgusuyla yakından ilişkilidir. Çünkü heterotopik mekân kompozisyonu ile birlikte “geleneksel zamandan nihaî bir kopuş” (s. 26) yaşanır ve yeni bir zamansal kavrayış, “heterokroni” (s. 26) doğar. *Tuhaf Bir Kadın*’da, *Karanlığın Günü*’nde, *Tuhaf Bir Erkek*’te ve “Baltık” adlı öyküde bu tür heterotopik mekânları zamansal özgüllükleriyle birlikte görmek mümkündür. *Tuhaf Bir Kadın*’da Lambo meyhanesi, Nermin’in toplumsal stresini deşarj ettiği ve marjinal kitlenin kolektif enerjisinin açığa çıktığı bir periferi konumundadır:

Bugün Bedri, Meral’le beni Lambo diye bir meyhaneye götürdü. Balıkpazarı’nda küçücük bir yer burası, çok hoş. Ozanlar, ressamlar, gazeteciler geliyor hep (...) Tabii onların da benim de evlerimizden gizli. Duysalar kıyamet kopar (...) Meral’le Lambo’ya uğradık bugün; Bir aktörle hapisten yeni çıkmış, bir ozanla hapisten yeni çıkmış, bir mimarla hapisten yeni çıkmış, bir yeni hikâyeci ve bir yeni gazeteciyle hapse hiç girmemişler, tanıştık. (...) Kevser’le sinemaya gittik. (...) Sinemadan dönüşte Lambo’ya uğradık Kevser’le. Çok hoşuna gitti orası. Ama, ‘Sakin Şeref’e söyleme,’ dedi. Ohur, Halit’ten mektup yok. (...) Bir haftadır okula gitmiyorum. Evdeyim. Sınavlara çalışıyorum. Bazen okula diye gidip Lambo’ya uğruyorum. (...) AB, BC, DE kendilerine asıldığını ama bana yüz vermediklerini söylüyorlarmış. Haydar, erkek erkeğe kaldıklarında aralarında geçen konuşmaları anlattı bana. Hele bir tanesi kendisine düpedüz hazır olduğumu söylemiş. (...) Yani bana annenin dizinin dibinden ayrılma mı demek istiyor bu yobazlar (...). Lambo’dan Halit’in mektubunu aldım ki!... Sonunda kaçıyoruz. (...) Lambo’ya uğradım. Halit’ten mektup. Hemen açtım, içinden bir zarf daha çıktı. Üzerinde ‘çok gizli’ yazılı. Çantama koyup eve koştum (Erbil, 2011, s. 13, 15, 29, 38, 45, 46, 47, 50, 53).

Lambo meyhanesi genç bir kız olarak Nermin’in; kültürel sınırların meşruiyetini sorguya açtığı, biyolojik kodlamaları geçersiz kıldığı bir kaçış mekânıdır. Bu mekânda; ailesinde ve arkadaş çevresinde bulamadığı çok kültürlü ve kimlikli bir entelektüel hazzı deneyimler. Lambo ayrıca muhalif iletişim kanalının mektuplar aracılığıyla daima açık bırakıldığı, dolayısıyla ailevi ve sosyal baskıların delindiği bir ara konumdur. Bu anlamda Nermin için “açık uçlu bir cazibe” (Palladino & Miller, 2015, s. 1) merkezidir. Fakat aynı zamanda eril algılarla birebir mücadele içinde olabileceği küçük ölçekli bir savaş alanıdır. Meyhanenin müdavimi olan erkekler tarafından cinsiyetçi bir yaklaşıma maruz kalması ve bunu karşılıksız bırakmayarak onlarla doğrudan yüzleşmesi bunu örnekler niteliktedir. Bu açıdan heterotopik mekân yerleşik yargıların “eş zamanlı olarak temsil ve tersyüz edildiği (...) bir direniş ve özgürlük sahasıdır.” (Prieto, 2012, s. 85) Çünkü “toplumsal regülasyonun daha özel ve yaygın hale getirilmiş yeni bir manzarasını” (Palladino & Miller, 2015, s. 5) sunma imkânına sahiptir. Tam da bu nedenle heterotopya “hegemonik topoğrafyanın haricinde” konumlanarak “farklı düşünmeye, güç ilişkilerinin hâkim sarmalını söküp ayırmaya yönelik bir teşebbüs (...) ya da alışılmışın dışına çıkarak kaçış hattı sunan” (s. 6) bir kurmaca alan olarak değerlendirilmelidir. Bu minvalde *Tuhaf Bir Kadın*’ın Lambo’su “statik, rijit ve sabit” (Riquet, 2018, s. 10) değil; Nermin’in zihinsel kopuşlarının ete kemiğe büründüğü, muhalif enerjisinin içine çekildiği “yaşayan bir boyut” (s. 10), canlı bir yazınsal organizmadır. Bu organizma içinde zaman da heterotopik mekâna göre ayarlanır. Nermin tinsel zamanını Lambo’da geçirdiği vakitlere, oradan alacağı mektuplara böler. Döngüsel bir tekrarla “Lambo’ya uğrama/gitme” vurgusu bu durumu açıklar niteliktedir. Bu anlamda heterokroni, kurmaca öznenin mekân ile kurduğu özel bağın sürükleyici ivmesine karşılık gelir. Günce formunun olay ve olguları kişisel vurgulara göre sıkıştırmaya, damıtmaya açık türsel ayrıcalığı da

dikkate alınırsa bu özel bağ daha da açık bir hal almış olur. Bu açıdan görecelilik teorisine istinaden Nermin'in "kendi mekân-zamanın dikenli tel görgüsü içine hapsoldüğünü" (Dyck, 1970, s. 176) söylemek mümkündür. Başka bir deyişle geleneksel mekân-zaman istikrarına, yani tanrısal öğretiye iltica etmeyi kabullenmeyen ve kültürel bir "redd-i mîrâs" içerisinde olan Nermin, "kendine göre bükülmüş mekân-zaman" algısı, "geometrisi" (s. 184) oluşturmuştur.

Karanlığın Günü'nde Neslihan'ın annesini sık sık ziyaret ettiği, akıl sağlığını kaybeden kişiler için ayrılmış hastane; heterotopik bir mekân niteliğindedir. Hastanenin tecrit edilmiş, toplumsal entegrasyondan muaf; homojen kimliklerin histerik bir karışımla altüst edildiği mikro evreni hayatın mâkul akışından ihraç edilmiş, bir tür "inhiraf heterotopyası" (Foucault, 1986, s. 25) sunar. *Hallaç*'ta yer alan "Baltık" adlı öyküde de toplumsal hareketten koparmaya, saptırmaya dayalı bir inhiraf heterotopyası söz konusudur. Fakat öyküdeki mekânsal vurgu akıl hastanesi değil, hapishanedir:

Annemin yatmakta olduğu hastane, Süslü İzzet Paşa derler birinin hibesi, Göztepe'de gözden irak, taa içerlerde bir yerde bir eski konaktır. (...) Koğuşunu hastaların, balkonun çığlıklarını (...) alt kata bakıcıları alıp bir şeyler yapan (bazen Emine'yi de alıp) uzun kuyruklu ceketli, kavun şapkalı, şişman adamı (...)

O koku

ciğer diplerine sinen

ne denli kısa soluklarla atlatmaya kalksan da zamanı

o koku!

Çürümekte olan insan tenine karışmış olan

insan sesine ve soluğuna

insan iniltisine ve yakarışın kanına karışmış

yemek, süt, sidik, sabun buğusu...

(...)

Yusuf Efendi'ye, bulup giysileri veriyorum: Babamın panama şapkası, melon şapkası, ceket-atay'ı, ayakları su topladığından eskitemediği yeni kalan ayakkabıları, annemin tuvaletleri, tayyörleri, tüllü kara şapkası,, (...) Anneme gittim: yürüyen Muazzez'le burun buruna geldim koridorda; erimişti; ecüş bücüş kalmıştı, hem işiyor hem de sert adımlarla ilerliyordu. Annem odasının kapısında gene! (...) Çiçekli pazen sabahlığının pislikten kabuk bağlamış etekleri kat kat kabarmış; birazdan çalacak bir valsle dönmeye hazır. (...) (Erbil, 2020c, s. 20, 22, 26, 75, 270)

Ayda bi gün tel kafeslerin ardından görüşebilirdi. Tel kafesler yırtıcı hayvanlar için kullanılan iki katı kalınlığında dört köşe dokunmuş insan kafesleriydiler ve uzun ve çok köpek bi köpeğin beraberliğinde görüşebilirlerdi insanlar içerdekilerle. BU KÖPEK BEKLEYİCİ VE DİNLEYİCİ Bİ KÖPEKTİ, ustan çok sezgiyle salkılar iletirdi efendileri BAŞKÖPEKLERE (...) Köpekler evi ve oraya düşen tutuklular böyle

işte. Bi de kız vardı (...) Bu kız gardiyana bi mektup ve bi fesleğen saksısı getirmişti. Vereli iki saat geçtiği halde gardiyan mektubu göndermiyordu içeri (...) Demir ve köpekli kapının tam karşısında DÜŞKÜN-GEÇKİN- KÖPEK'in işlettiği ve hem dinlenme hem de buluşma yeri olan çay kahve içme evi vardı. Kız oturmuş oraya terbiyesizlik etmeden bekliyordu (Erbil, 2019b, s. 55, 56, 58).

İnhiraf heterotopyası, toplumsal makulün dışına çıkan patolojik veya kriminolojik bireylerin izolasyonuna dayalı bir mekân tasarımıdır. Her iki anlatı da bu tür bir tasarımı gözlemlemek mümkündür. *Karanlığın Günü*'nde Neslihan, otobiyografik bir anlatıcı statüsünde heterotopik mekânın kendisi üzerinde yarattığı patolojik tesirleri merkezî konuma alır. Dolayısıyla mekân kompozisyonu zihinsel parçalanmışlığın duysal filtreleriyle çeşitli aralıklar halinde okura yansıtılır. Bu anlamda akıl hastanesi “anlatının dışında” bağımsız bir mekânsal ünite değil; anlatıyı içerden şekillendiren içsel bir kuvvet” (Gomel, 2014, s. 10) noktasıdır. Ayrıca öteki hafıza mekânlarıyla da paylaşımlı bir özerklik içindedir. Bu anlamda postmodernitenin “bireysel ve sosyal mekân-zaman (algısında) çatlaklar açtığı ve ne (rasyonel) insanın emri altında ne de onunla homojen olan (...)” (s. 19, 20) tinsel bir parçalanma ve bağımsızlaşma yarattığı düşüncesi eserde somutlaşmıştır. Bunun yanı sıra anlatısal dünya içerisinde akıl hastanesi, toplumsal dikkatlerin olabildiğince uzağında konumlanmıştır. Neslihan makul ve makbul mikro çevresini terk ederek sanki bambaşka bir evrenin yasalarına tabi biçimde hastaneye girer ve çıkar. Bu anlamda heterotopyalar “sıradan mekân-zaman (algısının) manipüle edildiği, (belirsiz biçimde) uzatıldığı, sosyal tahayyülün kara delikleri” (s. 21) konumundadırlar. Çünkü hem Neslihan'ın annesi hem de diğer hastalar patolojik bir zamansızlıkla fiilî dünyadan kopmuşlardır. “Baltık”ta da hapishane mekân-zaman süreminin katılaştığı, tortulaştığı ve akıştan koptuğu bir kara delik hükmündedir. Böylelikle inhiraf heterotopyalarında mekân, “özne aracılığıyla aktif biçimde yaratılan” çevresel bir “ağa” değil; “özneyi (...) edilgenlikle ve kapana kısılmışlıkla kuşatan salt bir “konteynere” (Ryan, Foote & Azaryahu, 2016, s. 18, 19) dönüşür.

Tuhaf Bir Erkek'te heterotopik mekân, çok sesliliğin ve gelişigüzel kimliklerin geçici bir süreyle hâkim olduğu miting sahasıdır:

*başka bir genç grup da
dolaştı mahalleyi
gece yarısı
'kahrolsun gorgo'
'gorgo'ya ölüm' pankartlarıyla
aydınlıkta sokağa dökülemeseler de
gece vardiya tutuyorlardı duvar diplerinde (...)
ve bir gün
nedense
birkaç kişi yürümeye başladı
nereye yürüdüğünü bilemeden
çocuklar da takıldı bilmeden*

*peşimize
aslında azdık
ama yollarda bize katılan oldu
ayasofya'nın yakınlarına toplandık
orada çağırdıkça
katil gorgo
gorgo'ya ölüm
bağırdıkça
çoğaldık
kendiliğinden müthiş
bir miting oldu
maviyle yeşil karışımı
bir sis örttü üstümüzü (...)
hepimiz umutsuzluktan mı
öfkeden mi
yoksulluktan mı
hiçbir vakit olamadığımız kadar
birbirimizi sever olmuştuk (Erbil, 2020d, s. 28, 29, 33).*

Heterotopik mekân, diğer anlatıların aksine son derece esnek ve spontane bir beşerî kompozisyonla husûle gelir. Bu anlamda “kuralcı düzenin askıya alındığı (...) baştan çıkarıcı (...) bir mekânsal konfigürasyona sahiptir.” (Palladino & Miller, 2015, s. 1, 5) Bu tarz bir heterotopya kurgusu, özgürlük ve başkaldırının geçici bir süreyle egemen kılındığı “mekânsal bir illüzyon” (Foucault, 1986, s. 27) yaratmaya yöneliktir. Başka bir deyişle, siyasal baskı altında sıkışan toplumun bir tür “tazmin ya da telafi” (s. 27) yöntemidir. Çünkü kentsel mekân, “tehditkâr heterojenliği ve hareketli beşerî akışıyla, kuşatıcı jeopolitik bağlamların ve mekân akımlarının” termodinamik basıncıyla “istikrarlı ve sorunsuz kimliklerin demirleme noktası” (Alexander, 2010, s. 33) olmaktan çıkar. Böylelikle hem zamansal hem de mekânsal olarak müstebit kontrolleri devre dışı bırakan bir solucan deliğine, yani heterotopik tasarıma alan açılmış olur. Yapıttaki solucan deliği, hiç kuşkusuz, kendiliğinden gelişen miting sahasıdır. Tahakküm atmosferini, palyatif dahi olsa alternatif bir mekân-zaman sinerjisiyle açığa alan bu miting sahasında heterokroni; son derece “uçucu, eğreti ve kırılğan” (Foucault, 1986, 26) ilerler. Yapıtta da görüleceği üzere, oluşan kalabalık güvencesiz bir süratle, her an yok olacağı endişesiyle yürüyüşe geçer. Fakat buna rağmen miting alanı, heterotopik işleviyle son derece uyumlu biçimde kendisi haricinde yer alan tüm gölge mekânları “çelişkiye düşürmeyi” (s. 24) başarır. Çünkü biriken ve yoğunlaşan muhalif kitlesel enerjiyle birlikte mekânsal illüzyon; varlığını sürdürmeye ayarlı yerleşik unsurları, “yeniden konumlanma” (Bhabba, 1992, s. 141) içgüdüünün “yabancılaştırıcı duyusuna” (s. 141) sürükler.

Leylâ Erbil'in eserlerinde mekân zaman diyalektiği ayrıca, büyülü gerçekçi unsurların yani, “imkânsız topolojilerin” (Gomel, 2014, s. 11) rasyonel algılarla kesişmesiyle ortaya çıkar. Fantastik unsurların mekân ve zaman algılarını yönlendirmesiyle anlatısal haritalama ve kronografi gerçeküstü bir transferle

kompoze edilir. *Cüce*'de, *Üç Başlı Ejderha*'da ve *Kalan*'da bu tür olanaksız topolojilerle karşılaşılır. *Cüce*'de Zenîme Hanım'ın gazeteciyle röportaj gerçekleştireceği domestik alan, fantastik bir manevrayla göğe yükselişin başlangıç noktasına dönüşür:

Çık şu masanın üstüne, çık ve tavana bak, hadi hadi kaçmasın esin (...)
sandalyeye bas da çık, çok güzel, müthiş bir esvap bu, bu kıyafetle yerde
kalamazsın, hadi sıçra sıçra yaparsın, başlıyoruz bir efsanesin sen
aslında biliyor musun? Efsane-perdaz, efsun, efsus, füsuni füsunkâr
(...)Tavana bak, tavanı değil de gökyüzünü görmelisin, gözlerin tavanı
delip göğe ağsın (...) Çık hadi tırman merdivene, bir basamak daha,
eteklerine basma, saatin yüzü seninkiyle yan yana duracak ve sen de
hani bir fresk gibi zamanın zamansızlaşması diyordun ya bir yerde (...)
tüm zamanları bir potaya eritip dökmek ve o anlamı yüzünde toplamak
(...) Saat nasıl öyle zamansızcasına yaşıyorsa zamanla yüz yüze sen de
öyle duymalısın kendini orada zamansız ve mekânsız olarak; her şeyin
üzerine yansıdığı boş levha, su, her şeyi içine alan (...)
Bir süre daha kendimi tutamayarak ilerledim, yükseldim yükseldikçe
öyle kolaydı ki yükselmek (...) sanki ağaç çıkmış ağaç olmaktan da peri
şeylerin arkamdan kaldırdığı eteklerimle göksel bir merdivenin hafif
basamaklarıyla uçuşan bir kapıdan varıyordum marifetullaha ki bir göz
attığımda şu yana (...) köyün incecik buğuyla örtülmüş minaresi, (...) *taş*
mektebin ufakık toprak avlusunda hostes üniformaları içinde
mavimsi biçimlerle çiçek dürbününde oynayan minik öğrencileri, kentin
son ufuklarına yayılmış barakalarla kondular, onlarla zıfta irili ufaklı
çimento yapılar (...) tenekeler, yılanlar gibi sürünen motorlu
taşıtlarıyla bu acayip yaratık kent (...) Daha da tepelere çıkmayı
düşündüm bir ara (...) ama bence daha da tepe diye bir şey yoktu
anladım (...) tek başına sonsuzluğa doğru alabildiğine yükselmenin
acıklı ve aşağılayıcı anlamıyla karşılaştım orada, çünkü gökyüzü de
yeryüzü de ayaklarımızın altındaydı (Erbil, 2015, s. 65, 70, 71, 78, 79).

Zenîme Hanım'ın mâkul ve olağan bir kurmaca seyirden tedricen büyülü bir safhaya geçişiyle, yani göğe yükselişiyle birlikte “aynı sayfa üzerinde iki farklı (mekânsal) geometri” (Wilson, 2003, s. 210) oluşur. Bunlardan ilki doğal yasaların geçerli olduğu gerçekçi evren; ikincisi ise bu yasaların aşıldığı büyülü gerçekçi paralel evrendir. Nitelik itibarıyla farklılık arz eden ve ayırt edici “sınırlar çizen” bu iki mekânsal geometri, kurmaca yapıtta “cıva gibi katlanarak (...) üst üste yerleşirler.” (s. 211) Fakat birbirlerini bütünüyle absorbe edemezler. Gerçekçi evrende “rasyonel kartografik mekân, berrak ve hatasız biçimde gözler önüne serilirken” büyülü gerçekçi evrende “fantezi-mekânın esnekliği; tabîî beklentileri ve öğrenilmiş tavırları (s. 210) altüst eder. Zenîme Hanım, “peri şeylerin arkasından kaldırdığı etekleriyle” ve “göksel merdivenin hafif basamaklarıyla” yükseldikçe fizikî yasaları bertaraf eder ve doğaüstü bir gözlem noktasına yerleşir. Böylelikle “gerçekliğin durağan ve dışlayıcı vizyonunu” (Simpkins, 1988, s. 143) saf dışı bırakarak imkânsız topolojiye ulaşmış olur. Bu doğaüstü seyir noktası “dünyanın

absürt gerçekliğinin” görülebileceği ve “kadim ilahilikle” boşlukların kapatılabileceği “tarifsiz bir âraf hâlinin anlatısal mekândır.” (Carpentier, 2003a, s.88) Bu esrarengiz yükselişle birlikte zaman da sınırsız, engelsiz bir “düşsel optik” (Carpentier, 2003b, s.90) elde eder. Çünkü Zenîme Hanım eş zamanlı biçimde sonsuzluğa yükselir. Bu anlamda okur, onu takip etmek için gazeteciyle birlikte paylaştığı doğal dünyadan ayrılır. Böylelikle “doğrusal ilerlemenin somut zamanından koparak” (s. 99) Zenîme Hanım’la eşdeğer düzeyde mitolojik bir tüm-biliciliğin ve her ânda olmanın ayrıcalığını tadar. Bu durumun sezgisel haberciliğini yükseliş öncesinde “zamansız ve mekânsız olma” telkini kanıtlar niteliktedir. Bu anlamda “mitopoetik çerçevenin, zamansal progresyonu sıklıkla bozduğunu” (s. 99) söylemek mümkündür. Bunun haricinde Zenîme Hanım’ın nisbî bir yükseklikteyken yaşadığı çevreye ve daha da uzak menzillere göz atması ve bunları son derece kişisel bir algoritma ve mecâz yükü ile haritalaması, derin haritalama stratejisini ve onunla koşut biçimde oluşan “neo-coğrafya (neogeography)” (Barney, 2015, s. 137) olgusunu akla getirir. Neo-coğrafya postmodernite bağlamında “madde ve anlam” (s. 135) yani, yeryüzü ve duyu arasında konumlanan münferit bir mekân algısını araştırır. Başka bir deyişle “yerelden küresele uzanan, (...) söylemsel ve ideolojik boyutları içeren (...) mekânsal ölçeklerin” coğrafi “ağda gömülü olma halini” (s. 135) odağa alır. Bu ise nihayete eren bir süreç değil, “akıcı bir (...) oluş halidir.” (s. 139) Eserde Zenîme Hanım’ın yaratıkkentin proaktif biçimde anlık bir haritasını ya da coğrafi taslağını çıkarması; normatif, konvansiyonel ve tek boyutlu haritalama “ölçeğin(in) karartıcı etkileriyle kirletilmemiş” imge yüklü ve kişisel, uzak çekimli “mekânsallıklar” (s. 139) yaratması tam da neocoğrafyanın bu kurmaca projeksiyonunu kanıtlamaktadır.

Üç Başlı Ejderha’da imkânsız topoloji, rüya manzarasıyla yaratılan mitopoetik evren çerçevesinde kurulur. Büyülü gerçekçi sinerji; rüya ikazı nedeniyle kurmaca atmosferden dağılıyor gibi gözükse de metinsel ipuçları rüyayı, doğal dünyanın içinde anlık bir vizyon gibi sunmaya devam eder. Bu anlamda anlatıcı-fâil, rasyonel dünyayla dirsek teması içerisinde mitolojik bir alternatif dünya inşa eder:

*Düşümde tarih 11 Mayıs 330, yer Sultanahmet Meydanı ‘Hipodrom’,,,
Büyük Saray’ın hemen önünde,,, bomboş meydanda doğum yapıyorum.
Sabaha karşı,,, saray benim,,, sarayımın kapısında bekleyen saçları
yılandan üç tanrıça, genç dostumun gözetiminde doğurtuyor beni,,, (...)
kendime diyorum ki ayıp sana,,, olamaz bu,,, utanmalısın,,, herhalde
düş görüyorsun kötü bir düş (...) en derin okyanusunda kadınlığın uzun
upuzun ve ince oğullarımı doğurmaktayım (...) üç yılan doğurmuştum,,,
kafesli çiğ sarı gömleklerinin içinden sıyrılıp oynaşmaya başlayan (...)
üç yavru yılan (...) ellerinde altın kovalarla yılan saçlı tanrıçalar
çabucak başlarını yıkayıp kulaklarına bir şeyler fısıldıyor
oğullarımın,,, onlar da hemen birbirlerine dolanarak üç baş tek beden
sarmal oluyorlar. (...)*

*Başımda imparatorluk tacı, üstümde imparatorluk giysileri, ayağımda
erguvan renkli imparatorluk sandalları (...) erk bana geçmişti,,,
dünyayı düzeltebilir,,, her şeye yeniden başlayabilirdim (...) yerde*

oğullarım gökte ay sürüleri ve BEN Roma Birleşik Devletleri İmparatoriçesi,, Biz-halka bir göz gezdirdim yeniden ve dedim: (...) Romalılar, aç sefil kardeşlerim (...) ‘Üç Başlı Ejderha’ imparatorluğumun merkezi ve sizlerin koruyucusudur,, (...) o, tanrının eliyle Konstantiniye’ye, sizlere, doğaüstü güç olarak armağan edilmiş bir tılsımdır, (...) Romalılar ben insanları ve cinleri bana ibadet etsinler diye yarattım,, o yok olduğunda bu topraklar altınızdan kayar sulara sürükler sizi, gökten buzlu kayalar sarkar, hava ateş tozlarıyla yakar kömüre çevirir her bedeni,, zehirli haşarat yağar yapışır yüzlere (Bu ayıkken oldu). (Üstümü arayınca 95 bin lirayı İbrahim’in üstünden aldılar.) (Erbil, 2019(Üç), s. 41, 42, 43).

Yapıtta büyümlü gerçekçi nitelikler, imkânsız topolojiye işaret eden mitopoetik evrenle iç içe geçer. Bu evren, patriarkal sistemin saf dışı bırakıldığı bir “telafi vizyonu” (Foster, 2003, s. 271) üretmek için kurulmuştur. Çünkü doğumla birlikte vücuda gelen “doğaüstü tılsım”, yani üç başlı ejderha dışıl bir tahakküm enerjisini açığa çıkarır. Bu anlamda büyümlü gerçekçiliğin anakronik bir geriye dönüşle yeni bir mekân-zaman tasarımının bileşenine dönüşmesi, sürmekte olan fiilî “gerçekliği düzeltmeye” elverişli doğaüstü, “alternatif” (D’haen, 2003, s.195) bir kâinat düzeni tesis etmeye yöneliktir. Çünkü rüya ve gerçeklik arasında halüsinatif bir müphemlikte ortaya çıkan “büyü (...) ötekiliğin bir göstergesi olarak işlev” (s. 198) kazanır. Dolayısıyla “kültürün ve politikanın (...) ayrıcalıklı merkezlerinden” değil; “merkez-dışı” bir konumdan, “kenardan seslenir.” (s. 194) Yapıtta ortaya çıkan mitopoetik evrenin çekim merkezini, anlatı öznesinin günlük gerçekliği olan Antik Yunan kalıntısı Üç Başlı Ejderha oluşturmaktadır. Öyle ki bilinci, bu tarihî eserle bütünleşmiş gibidir. Yine böylesi bir günlük karşılaşma anında şaibeli bir rüya sürecine dalar. Bu nedenle Üç Başlı Ejderha anıtı “büyümlü imgelerin ödünç alındığı” (Delbaere-Garant, 2003, s. 253) ve henüz anlatıcı fâil için sıradanlaşmamış yani, “mitik enerjisi (...) tüketilmemiş mekândır.” (s. 262) Kurmaca yapıtın büyümlü gerçekçi üretimini, bu mimarî eserin imgesel potansiyeli üzerine inşa etmesi ayrıca onu “grotesk realizmin” (s. 256) sınırlarına taşır. Çünkü yılan saçlı tanrıçalar, üç baş tek beden yavru yılanlar ancak grotesk bir mekân-zaman sıra dışılığının sakinleri olabilirler. Bunun haricinde dışıl karakterin alternatif evreni, kendi bedeni üzerinden dünyaya getirmesi de anlamlıdır. Çünkü, beden algısı mekân duygusuyla eşdeğerdir. Bu anlamda büyümlü gerçekçiliğin feminist yazınla ilişkisi dikkate şayandır. Zira eserde yer alan bir başka imkânsız topoloji de dışıl bedendir. Üç yavru yılan doğurmuş olmanın esrarengiz tahayyülü, büyümlü gerçekçi eserlerde “bedenin bir fikir aracılığıyla uğradığı dönüşüme” (Faris, 2004, s. 190) tekâbül eder. Başka bir deyişle “bedenleşmiş bilgi dağarcığının feminist epistemolojisini” (s. 190) örnekler. Çünkü feminist epistemoloji “revizyonist bir ajandayla (...) bedenselliği soruşturmaya açar.” (s. 193) Anlatı tam da bu bağlamda büyümlü gerçekçi, hatta grotesk bir bedensel topolojiyi ön plana çıkararak dışıl enerjinin muharrik kuvvet olduğunu ve dünyanın da ona bir egemenlik borcu bulunduğunu ima eder.

Kalan'da imkânsız topoloji, Lahzen'in içerisinde bir sürü egonun olduğuna inandığı, taşlıktaki bulunan sarnıç etrafında şekillenir. Mekânsal kompozisyonun nihai motifi olan sarnıç, büyüülü gerçekçi merakın yer çekimini oluşturur:

*başka sırlarım da vardı o zaman
ak mermer döşeli taşlıktaki sarnıcın
ego'larla dolu olduğu
ego'nun tanrı ve biz karışımı bir gaz olduğu sırrı (...)
ablam dedi ki biliyorum anahtarın yerini, açacağım sarnıcın kapağını
annemle dayının evde olmadığı bir günde göreceğiz ego'yu kendi
gözlerimizle!.. (...) 82 'ego'nun öyle tılsımlı elleri vardır ki,,,' kalın
turnaklı kendi kocaman ellerini gözden geçirdi,,,' atları sancısız
doğurtur,,,' ve ego'nun atalarının iki babalı iki kanlı haliç'ten çıkma bir
deniz yarattığı olabileceğini ekleyerek kendi içine doğru güler bizim
aklımızın karıştığını gördükçe keyiflenirdi (...)
şimdi gramofonu kuracak incecik kollarıyla
'pist' dediğimiz içinde egoların saklandığı mermer döşeli taşlıktaki
sarnıcın kapağına ayakkabısının ucuyla dokunacak,,,
gözkapaklarını indirecek
kalp atışlarıyla eş ritimde göğsü inip çıkana dek bekleyecek ve sarnıca
tıp-tıpa-tıp- tıp-tıp-tıp
salacak haberini
sarnıçtaki egolardan geldiğinde
başla emri
gözlerini açıp (...)
büyülü bir coşkuya kapılarak oynarken çılginca el kol, kalça bacak
hareketleriyle (...) (Erbil, 2020a, s.38, 134, 146)*

Eserde sarnıç figürü, doğaüstü bir mekânsal derinlik elde ederek imkânsız bir topolojiyi, son derece olağan ve gündelik bir formda içerisine alır. Büyüülü gerçekçi mekân algısı tam da böylesi bir tarzla “nesnenin büyüünün yeniden keşfedilmesine” olanak tanıyarak “günlük yaşamı tekinsiz” (Simpkins, 1988, s. 141) tuhaflıklarla sarmalar. Zaman ise doğaüstü mekânın tesiriyle fantastik bir sınırsızlığa ulaşır. Zira egonun tanrıyla insan karışımı bir gaz veya deniz yarattığı olması, onu zamansal çekimini alabildiğine uzatır. Gündelik mekânsal motiflerin çocukluk bilinciyle olsa dahi esrarengiz bir boyutla yeniden tanınması ve imgesel bir konfigürasyona uğratılması büyüülü gerçekçiliğin temel referanslarındandır. “Gerçekliğin sıradan elementlerine karşı (...) aşinalık nedeniyle oluşan” (s. 145) algısal körelme, büyüsel tepkimelerle tekrar parlatılmaya çalışılır ve o elementlerin yeniden bilişsel yaşama katılması sağlanır. Hem okurun realist beklentilerle kemikleşmiş, tekdüze okuma pratiğine canlılık kazandıran hem de edebî karakterin fiziksel yasalara tabiiyet mecburiyetini ortadan kaldıran bu yazınsal süreç, “yabancılaştırma” (s. 145) aracılığıyla gerçekleştirilir. İşte bu nedenle büyüülük gerçekçilik, postmodernizmin “keskin kenarı” (D’haen, 2003, s. 201) olarak değerlendirilir. Lahzen’in büyüsel bir merakla etrafında döndüğü sarnıç öylesine bir imgesel hacimle genişler ki mekâna ve zamana dair tüm fizikî yasaların ve

aşinalıkların sınır hattı, yabancılaştırma etkisiyle silinir ve yeniden çizilir. Okurun bu yeni mekân zaman derinliğine adaptasyonu ise kaçınılmazdır. Çünkü aksi halde anlatısal katılım derecesi eksilmiştir olur. Doğaüstü etkilerin yarattığı bu yabancılaşmayla birlikte büyülü gerçekçilik ayrıca “fotoğrafik realizmin”; son derece düzleşmiş mekân-zaman tasarımının, tarihsel “çıkılmaz sokağını” (Simpkins, 1988, s. 148) da aşmış olur.

Sonuç

Anlatısal haritalama ve yazınsal kronografi, çağdaş tahkiye formasyonunun konvansiyonel algıları bertaraf eden mekân-zaman projeksiyonunu açığa çıkarır. Bu anlamda Leylâ Erbil’in yapıtlarında mekân ve zaman parametrelerinin hangi kurmaca işlemlerle ve açılarla, döngüsel bir reaksiyon içerisinde hareket ettikleri ortaya konmuştur. Hem mekânın hem de zamanın çeşitli anlatısal stratejilerle ön plana çıkarılan özgül ağırlıkları, metinsel kanıtlarla tespit edilmiştir. Kronotop aracılığıyla mekânın ve zamanın bileşik kurmaca hatları koyulaşır, görünürlük kazanır ve stratejik bir tahkiye alanı meydana gelir. Başka bir deyişle, panoramik bir haritalama dinamiğiyle birlikte tahkiye yapıları özgün topoğrafik odaklar, ölçekler ve geçişler sergiler. Böylelikle çağdaş kurmacanın yeni mekân-zaman jenerasyonu, çeşitli deneysel derinliklerle anlatı estetiğine dahil olur. Heterotopya ile birlikte sınıfsal boşlukların kapandığı hibrit bir mekân-zaman yapılanmasına geçilir ve çağdaş kurmacanın kartografik yapısı, okurun katı mekânsal algılarını yutan kara delikler üretir. İmkânsız topolojilerle birlikte ise mekân-zaman kompozisyonu, gerçeküstü transferlerle derin ve düşsel coğrafi lenslere, zamansal bükülmelere aracılık eder. Bu anlamda makale, yazınsal üretimin ve eleştirinin kültürel ağırlıklarını oluşturan mekân ve zaman unsurlarının, çağdaş tahkiye yapılarında geçirdiği dönüşümleri, kuramsal gözlem ve soruşturmalarla birlikte orijinal bir perspektifle ortaya koymuştur.

Kaynaklar

- Alexander, N. (2010). *Ciaran Carson: Space, Place, Writing*. Liverpool: Liverpool University Press.
- Bakhtin, M. (2002). Forms of time and of the chronotope in the novel: Notes toward a historical poetics. B. Richardson (ed.) *Narrative dynamics: Essays on time, plot, closure, and frames* içinde (15-24). Columbus: The Ohio State University Press.
- Barney, W. (2015). Deep mapping and neogeography. D. J. Bodenhamer, J. Corrigan & T.M. Harris (Ed.) *Deep maps and spatial narratives* içinde (134-149). Bloomington, Indianapolis: Indiana University Press.
- Bhabha, H. (1992). The world and the home. *Social Text*, 31/32, 141-153.
- Bodenhamer, D. J. (2015). Narrating space and place. D. J. Bodenhamer, J. Corrigan & T.M. Harris (Ed.) *Deep maps and spatial narratives* içinde (13-27). Bloomington, Indianapolis: Indiana University Press.

- Bodenhamer, D. J., Corrigan, J., & Harris, T.M. (2015). Introduction: Deep maps and the spatial humanities. D. J. Bodenhamer, J. Corrigan & T.M. Harris (Ed.) *Deep maps and spatial narratives* içinde (1-6). Bloomington, Indianapolis: Indiana University Press.
- Buchanan, I. & Lambert, G. (2005). Introduction: Deleuze and space. I. Buchanan, G. Lambert (ed.) *Deleuze and space* içinde (1-15). Edinburgh: Edinburgh University Press
- Carpentier, A. (2003a). On the marvelous real in America. L. P. Zamora, W. B. Faris (ed.) *Magical realism: Theory, history, community* içinde (75-88). Durham, Londra: Duke University Press.
- Carpentier, A. (2003b). The baroque and marvelous real. L. P. Zamora, W. B. Faris (ed.) *Magical realism: Theory, history, community* içinde (89-108). Durham, Londra: Duke University Press.
- D'haen, T. L. (2003). Magical realism and postmodernism: Decentering privileged centers. L. P. Zamora, W. B. Faris (ed.) *Magical realism: Theory, history, community* içinde (191-208). Durham, Londra: Duke University Press.
- Delbaere-Garant, J. (2003). Psychic realism, mythic realism, grotesque realism: Variations on magic realism in contemporary literature in English. L. P. Zamora, W. B. Faris (ed.) *Magical realism: Theory, history, community* içinde (249-264). Durham, Londra: Duke University Press.
- Dyck, M. (1970). Relativity in physics and in fiction. S. Mews (ed.) *Studies in German literature of the nineteenth and twentieth centuries: Festschrift for Frederic E. Coenen* içinde (174-185). Chapel Hill: University of North Carolina Press.
- Erbil, L. (2011). *Tuhaf bir kadın*. İstanbul: Türkiye İş Bankası Kültür Yay.
- Erbil, L. (2015). *Cüce*. İstanbul: İş Bankası Kültür Yay.
- Erbil, L. (2019a). *Üç başlı ejderha*. İstanbul: İş Bankası Kültür Yay.
- Erbil, L. (2019b). *Hallaç*. İstanbul: İş Bankası Kültür Yay.
- Erbil, L. (2020a). *Kalan*. İstanbul: İş Bankası Kültür Yay.
- Erbil, L. (2020b). *Eski sevgili*. İstanbul: İş Bankası Kültür Yay.
- Erbil, L. (2020c). *Karanlığın günü*. İstanbul: İş Bankası Kültür Yay.
- Erbil, L. (2020d). *Tuhaf bir erkek*. İstanbul: İş Bankası Kültür Yay.
- Faris, W. B. (2004). *Ordinary enchantments: Magical realism and the remystification of narrative*. Nashville: Vanderbilt University Press.
- Flaxman, G. (2005). Transcendental aesthetics: Deleuze's philosophy of space. I. Buchanan, G. Lambert (ed.) *Deleuze and space* içinde (176-188). Edinburgh: Edinburgh University Press.
- Foster, J. B. (2003). Magical realism, compensatory vision, and felt history: Classical realism transformed in *The White Hotel*. L. P. Zamora, W. B. Faris

- (ed.) *Magical realism: Theory, history, community* içinde (267-284). Durham, Londra: Duke University Press.
- Foucault, M. (1986). Of other spaces. *Diacritics*, 16(1), 22–27.
- Gomel, E. (2014). *Narrative space and time representing impossible topologies in literature*. New York, Londra: Routledge.
- Grabes, H. (1996). Writing against time: The paradox of temporality in modernist and postmodern aesthetics. *Poetica*, 28(3/4), 368-385.
- Harris, T. M. (2015). Deep geography—Deep mapping spatial storytelling and a sense of place. D. J. Bodenhamer, J. Corrigan & T.M. Harris (Ed.) *Deep maps and spatial narratives* içinde (28-53). Bloomington, Indianapolis: Indiana University Press.
- Holquist, M. (2010). The fugue of chronotope. N. Bemong, P. Borghart, M. D. Dobbeleer, K. Demoen, K. D., Temmerman, B. Keunen (ed.) *Bakhtin's theory of the literary chronotope: Reflections, applications, perspectives* içinde (19-33). Gent: Academia Press
- Hutchens, E. N. (1972). Towards a poetics of fiction: 5) The novel as chronomorph. *NOVEL: A Forum on Fiction*, 5(3), 215-224.
- Jameson, F. (2013). The end of temporality. *Critical Inquiry*, 29(4), 695-718.
- Langston, D. J. (1982). Time and space as the lenses of reading. *The Journal of Aesthetics and Art Criticism*, 40(4), 401-414.
- Margolin, U. (2001). Shifted (displaced) temporal perspective in narrative. *Narrative*, 9(2), 195-202.
- Palladino, M. & Miller, J. (2015). Introduction. M. Palladino, J. Miller (ed.) *The Globalization of space: Foucault and heterotopia* içinde (1-12). Londra, New York: Routledge.
- Pavel, T. G. (1990). Narrative tectonics. *Poetics Today*, 11(2), 349-364.
- Prieto, E. (2012). *Literature, geography, and the postmodern poetics of place*. New York: Palgrave Macmillan.
- Riquet, J. (2018). Framing the debate: Spatial modernities, travelling narratives. J. Riquet, E. Kollmann (ed.) *Spatial modernities geography, narrative, imaginaries* içinde (1-24). New York, Londra: Routledge.
- Ryan, M.-L., Foote, K. & Azaryahu, M. (2016). *Narrating space / spatializing narrative: Where narrative theory and geography meet*. Columbus: Ohio State University Press.
- Ryan, M.-L. (2003). Narrative cartography: Toward a visual narratology. T. Kindt, H.-H. Müller (ed.) *What Is Narratology? Questions and answers regarding the status of a theory* içinde (333-364). Berlin, New York: De Gruyter.
- Simpkins, S. (1988). Magical strategies: The supplement of realism. *Twentieth Century Literature*, 34(2), 140-154.



- Tally Jr. R. T. (2016). Adventures in literary cartography: Explorations, representations, projections. E. Peraldo (ed.) *Literature and geography: The writing of space throughout history* içinde (20-36). Newcastle: Cambridge Scholar Publishing.
- West-Pavlov, R. (2009). *Space in theory Kristeva, Foucault, Deleuze*. Amsterdam, New York: Rodopi.
- Wilson, R. (2003). The metamorphoses of fictional space: Magical realism. L. P. Zamora, W. B. Faris (ed.) *Magical realism: Theory, history, community* içinde (209-234). Durham, Londra: Duke University Press.